

7438

792

η-68

25 OCT 2010

164



ԺԱ. Կ-ԼՈՒՅԻ ԳԱՎԻԳ

ճն. Փայրիզում 1748 թ. սրբատ. 31, մեռ. Բրյուսսելում 1825 թ. դեկտեմբ. 29 (Լուվր).
(Ինքնանկար, 1794.)

167

792
7-68

այ

EDS JUN

Գ. Վ. ՊԵՆԱՆՈՎ

XVIII ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԱԿԱՆ
ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ
ՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ՏԵՍԱԿԵՏԻՑ



4036
1008
38707

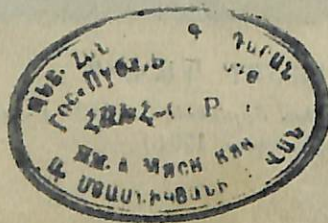


1925



Հ. Ս. Խ. Հ. ՊԵՏԶՐԱՏ № 312 Մ Ո Ս Կ Վ Ա

167



22 JUL 2013

6438

ՆԱԽԱԲԱՆ

792

9-68

+
127

Գ. Վ. Պլեխանով

XVIII դարի քրեական

բազմաբանության

սխալագրության

սուբյեկտիվի փոփոխության

ԱՍՏՄ Գլխավոր

Վեջ. շարքի № 102

125-բ.

Գ. Վ. Պլեխանովի այն հոդվածի հրատարակումը արդարացման կարիք չի զգում: Ներկա ուրվագիծը մատերիալիստական մեթոդի նկարչության պատմության, նրա ըմբռնման յեվ բացատրության նկատմամբ կիրառելու լավագույն որինակներից մեկն է: Հոդվածի առաջին մասը, ուր խոսվում է թատերգական գրականության մասին, վոչ միայն չի ծանրաբեռնում նկարչության պատմության ուրվագիծը, այլ այն ավելի համոզիչ է դարձնում:

Մարքսիզմի բոլոր թեորետիկներից արվեստի հարցերով ամենից շատ զբաղվել է Պլեխանովը: Թե՛ Մարքսը յեվ թե՛ Մենդելսոնը արվեստի սոցիոլոգիային մոտեցել են հարեվանցիորեն: Չեվակերպելով յեվ մշակելով իրենց աշխարհայացքի հիմունքները, մարքսիզմի մեծ հիմնադիրները մի շարք ընազավառներում միայն ընդհանուր ուղիներ եյին նիշել: Մարքսիզմի հակառակորդները հաճախ առարկում եյին, թե իդեոլոգիայի մի շարք ընազավառներ մարքսիստական լուսաբանության չեն յենթարկվում: Ավելի հաճախ, առանձնապես — ռեվիզիոնիստները Բեյլֆոր-Բաքսը, Վանդերվելդեն, Բերնշտեյնը, Եմիդը յեվ ուրիշները նիշում եյին արվեստը, իբրեվ այնպիսի մի ընազավառ, վորի նկատմամբ չի կարելի կիրառել Մարքսի՝ պատմության մատերիալիստական ըմբռնումը: Ասե՛ք ինդրեմ, — ճշում եյին Բեյլֆոր-Բաքսը յեվ նրա ընկերները, — վո՞ր մատերիալիզմը կարող է բացատրել այնպիսի բարդ յերեվույթներ, վորպիսիք են արվեստը, փիլիսոփայությունը յեվ մարդկային վոգու այլ բարձր արտահայտությունները:

Քարգմանություն ՍՍՀՄ-ում
Նմբագրություն



Անողոր Կայսրար մղելով ուպորտունիզմի դեմ, հեղափոխական ուղղափառ մարքսիզմը չէր կարող միայն պաշտպանութիւնը սահմանափակել. նա անխուսափելիորեն, գիտութեան կուտակած փաստերի հիման վրա, պետք է մատերիալիստորեն մշակեր մարքսայան աշխարհայացքի այն կողմերը, վորոնք միայն նիշված ե-
յին, քայց չմշակված:

Մեծ է Պլեխանովի յերախտիքը մարքսիզմի մշակման խընդ-
րում: Մարքսյան շատ գաղափարների ծագումը—մինչմարքսյան սոցիալիզմի պատմութիւնը, Մարքսի յեվ Ենգելսի փիլիսոփայա-
կան հայացքները, մարքսյան սոցիոլոգիայի շատ հարցեր, դրանց թվում յեվ արվեստի հարցը, մշակել է Պլեխանովը յեվ մշակել է խորապես մարքսիստական, հեղափոխական, ուղղափառ վոգով:

Պլեխանովը հետազոտել է Նախնադարյան ժողովուրդների արվեստը:

Բայց, վորպեսզի ուպորտունիստական բոլոր կաշաղակները չառարկեն, թե Նախնադարյան արվեստի մեջ վոչ մի բարդ յեվ խորը բան չկա, նման առարկութիւնները կանխելու համար, Պլե-
խանովը վերցրեց հետազոտելու XVIII դարի Փրանսիան:

Ավելի հարմար ժամանակաշրջան չէր ել կարելի ընտրել: Մատերիալիստական բացատրութիւն տալ այնքան նրբակերտ յեվ, թվում է թե, հասարակական կյանքի նյութական հիմքից հեռու գտնվող արվեստին, վորպիսին մինչհեղափոխական ար-
վեստն էր, արդյո՞ք սա չի նշանակում գրկել ուպորտունիստներին ամեն տեսակի փաստարկումներից: Յեթե մատերիալիստական ըմբռնումը վոչ միայն կիրառելի յե, այլ ամենից լավ յեվ ճիշտ է բացատրում արվեստը, սկսած ստոր փքուն բոկոկոյից մինչեվ բուրժուական ըմանտիզմը, կապրիզային, հղիացած պալատա-
կան արվեստից, մինչեվ պլեբեյական պարզութիւն ունեցող հե-
ղափոխական արվեստը, մենյուետից մինչեվ կարմանյոլ յեվ բա-
բոկոյից մինչեվ կոնվենտի դահլիճի կառուցվածքի յերկրաչա-
փական պարզութիւնը, ապա ուրեմն ի՞նչը կարող է ավելի ար-
գասավոր լինել, քան պատմութեան յեվ իդեոլոգիայի այդ ըմ-
բռնումը:

Մեզ թվում է, վոր Պլեխանովը իր այս հողվածում փայլուն կերպով ապացուցեց այդ ըմբռնման ճշտութիւնը:

Բանի վոր Պլեխանովը իրեն առջեվ վորոշ, սահմանափակ խնդիր էր դրել, ուստի մենք յեվս գրքի պատկերազարդման մեջ սահմանափակված եյինք: Հողվածին կցված նկարների գըլ-
խավոր խնդիրը մենք տեսնում ենք Պլեխանովի մտքի պատկե-
րավորման մեջ:

Արվեստագետը իր ժամանակի ծնունդ է: Նա ազդում է իր ժամանակակիցների վրա յեվ յենթարկվում է նրանց ազդեցու-
թեանը: Ժամանակակիցների վրա ազդելու միջոցը—նրա նկար-
չութիւնն է: Բայց նկարների բախտը կախված է վոչ միայն նրանց ներքին հատկութիւններից, այլեվ հսկայական չափով այն պարագաներից, վորոնք կախումս չունեն վոչ արվեստագետից, վոչ ել նրա նկարների արժեքից: Սոցիոլոգիայեւ պայմանա-
վորված են վոչ միայն արվեստագետի հասկացողութիւնները, այլեվ նրա այն միջավայրի հասկացողութիւններն ու մտա-
պատկերները, վորի մեջ աշխատում է արվեստագետը: Ծ ա շ ա կ ը, գեղեցկութեան հասկացողութիւնները, պատմութեան վերա-
բերող հայացքները մեծագոյն չափով պատմականորեն պայմա-
նավորված են. սրա որինակները ընթերցողը կարող է գտնել Պլեխանովի այս հողվածի բազմաթիւ փայլուն ապացույցներում:

Յեթե այդ այդպես է, իսկ դա անկասկած այդպես է, ապա նկարչութեան այն արտաշրջութիւնները, վորոնք հիացնում եյին իրենց ժամանակակիցներին, դրանցից այտոր վոչ բոլորն են ընդունակ մեր մեջ այդպիսի զգացում առաջացնելու յեվ, ընդ-
հակառակը, շատերն այն նկարներից, վորոնք ուղղակի իրենց ժամանակակիցների ուշադրութիւնը չեյին գրավում, այժմ մեր ժամանակաշրջանի դիտողի մեջ հիացմունք են առաջացնում:

Կարելի յեր գայթակղվել յեվ տալ այն նկարների հավա-
քածուն, վորոնք մինչ այժմ մեզ համար հետաքրքրութիւն են ներկայացնում, յեթե վոչ ըստ բովանդակութեան, գոնե իրենց արվեստի տեսակետից, քայց դա կնշանակել XVIII դարի նկար-
չութիւնը մոդեռնիզացիայի յենթարկել: Սա մեզ կգրկեր այդ նը-

կարչութիւնը հասկանալու յեւ նրան պատմական տեսակետից
նիշտ գնահատական տալու հնարավորութիւնից:

Մենք, հետեւելով Պլեխանովին, տվյալ նկարչի ամենաըն-
րոշ գիծը համարում ենք այն, ինչ խոշոր չափով ազդեցութիւնն է
գործել նրա ժամանակակիցների վրա: Այդ սկզբունքից յեղնելով
մենք ընտրել ենք զրքի նկարները:

Գ. Վ. Պլեխանովի հողվածից հետո մենք անհրաժեշտ գտանք
տալ այն նկարիչների կարճ կենսագրական տեղեկութիւնները, վո-
րոնց մասին խոսվում է հողվածում: Դրանք միայն տեղեկա-
տու նպատակ ունեն: Մենք նաեւ մեջ ենք ընդունում յերրորդ դա-
սի իդեոլոգներից—Դիդրոյի մի քանի կարծիքներն այն նկարիչ-
ների վերաբերմամբ, վորոնց մասին խոսում է Պլեխանովը. կար-
ծում ենք, վոր այդ հատվածների արժեքը վոչ վորքի կողմից ա-
ռարկութեան չի հանդիպի:

Վ. ՎԱՆՆՅԱՆ.

P. S. Նկարիչների նկարների վերարտադրութեան հետ միա-
սին մենք անհրաժեշտ համարեցինք տալ այն մի քանի փորա-
գրութիւնների վերարտադրութիւնները, վորոնք ֆրանսական մեծ
հեղափոխութեան ժամանակ շատ ժողովրդական յեւ տարածված
եղին: Դրանով մենք ցանկանում ենք պատկերավորել Պլեխա-
նովի՝ այնքան ցայտուն արտահայտած այն միտքը, թե հեղափո-
խութեան շրջանի արվեստը գերազանցապես քաղաքական ար-
վեստ էր:

Վ. Վ.

XVIII դարի ֆրանսական թատերգութեանն ու նկարչութեանն սոցիոլոգիայի
տեսակետից.

Նախնադարյան ժողովուրդների կենցաղի ուսումնասիրու-
թիւնը, ավելի քան լավ, հաստատում է պատմական մատե-
րիալից մի այն հիմնական դրութիւնը, վոր ասում է՝ թե մարդ-
կանց գիտակցութիւնը վորոշվում է նրանց կեցութեամբ: Այս
բանը հաստատելու համար բավական է մատնանշել այստեղ
այն յեզրակացութիւնը, վորին հանգել է Բյուխերը իր «Arbeit
und Rhythmus» նշանավոր հետազոտութեան մեջ: Նա ասում է.
«Յես յեկա այն յեզրակացութեան, վոր աշխատանքը, յերաժշտու-
թիւնը և պոեզիան զարգացման առաջին աստիճանում միացած
են յեղել, և սակայն այդ արիագայի հիմնական տարրը յեղել
է աշխատանքը, մինչդեռ մյուս յերկուսը ունեցել են միայն
յերկրորդական նշանակութիւն»:
Ըստ Բյուխերի, պոեզիայի
ծագումը բացատրվում է աշխատանքով («Der Ursprung der
Poesie ist in der Arbeit zu suchen»): Յեւ ով ծանոթ է այդ
հարցին վերաբերող գրականութեան, նա Բյուխերին չի մեղա-
դրի չափազանցութեան մեջ¹⁾: Առարկութիւնները, վոր արին
կոմպետենտ մարդիկ Բյուխերին, վերաբերում են վոչ թե նրա

¹⁾ Մ. Գյորնեսը նախնադարյան որնամենտիկայի մասին ասում է,
թե «նա կարող էր զարգանալ միայն արդյունադործական գործունեյու-
թեան վրա հենվելով», և վոր այն ժողովուրդները, վորոնք Յեյլլոնի
վեդդախների նման դեռ չգիտեն արդյունադործական վոչ մի գործու-
նեութիւն, չունեն և որնամենտիկա («Urgeschichte der bildenden
Kunst in Europa. Wien, 1898. էջ 38»): Այս յեզրակացութիւնը
միանգամայն նման է վերեւ բերած Բյուխերի յեզրակացութեան:

հայացքի եյության, այլ դրա մի քանի յերկրորդական մասերին միայն: Ըստ եյության, Բյուլսերը, անկասկած, իրավացի յե:

Բայց նրա յեզրակացությունը վերաբերում է միայն պրեզիայի ծագման: Իսկ ի՞նչ կարելի յե ասել նրա հետագա զարգացման մասին: Ի՞նչ վիճակ ունի պոեզիան և ընդհանրապես արվեստը հասարակական զարգացման ավելի բարձր աստիճաններում: Կարելի՞ յե արդյոք, և վո՞ր աստիճաններում, նկատել պատճառական կապի գոյությունը հասարակության կեցության և գիտակցության միջև, տեխնիկայի յեվ եկոնոմիկայի միջև մի կողմից, և նրա արվեստի միջև, մյուս կողմից:

Այդ հարցի պատասխանը մենք կվիտուենք այս հոդվածում, հենվելով Ֆրանսական XVIII դարի արվեստի պատմության վրա:

Այստեղ մեզ անհրաժեշտ է, ամենից առաջ, նախապես ասել հետևյալը:

XVIII դարի Ֆրանսական հասարակությունը սոցիոլոգիայի տեսակետից բնորոշվում է, ամենից առաջ, այն հանգամանքով, վոր նա դասակարգերի բաժանված հասարակություն էր: Այս հանգամանքը չեք կարող չանդրադառնալ արվեստի զարգացման վրա: Յեվ իսկապես, վերցնենք թեկուզ թատրոնը: Միջնագարյան բեմում—Փրանսիայում, ինչպես և ամբողջ Արևմտյան Յեվրոպայում, կարևոր տեղ են բռնում այսպես կոչված Ֆարսերը: Փարսերը գրվում էին ժողովրդի համար և խաղացվում էին ժողովրդի առջև: Նրանք միշտ յեղել են ժողովրդի հայացքների, ձգտումների և—վոր առանձնապես արժեքն ունենալ այստեղ—նրա՝ բարձր դասերի դեմ ունեցած դժգոհությունների արտահայտությունը: Բայց, Լյուդովիկ XIII թագավորության որից սկսած, Փարսը դեպի անկումն է գնում. նրան համարում են մեկը այն գվարձություններից, վորոնք վայել են սպասավորներին միայն և արժանի չեն նրբաճաշակ մարդկանց. «éprouvés des gens sages» ինչպես ասում է Ֆրանսացի մի գրող 1625 թվին: Փարսին փոխարինելու յե գալիս վողբերգությունը: Բայց Ֆրանսական վողբերգությունն ընդհա-

նուր վոչինչ չունի ժողովրդական մասայի հայացքների, ձգտումների և դժգոհությունների հետ: Նա հանդիսանում է արիստոկրատիայի ծնունդը և արտահայտում է բարձր դասի հայացքները, ճաշակը և ձգտումները: Մենք հիմա կտեսնենք, թե այդ դասային ծագումը ինչ խորը կնիք է դրել նրա ամբողջ բնույթի վրա. բայց նախ մենք ուզում ենք ընթերցողի ուշադրությունը դարձնել այն բանի վրա, վոր վողբերգության ուշադրությունը դարաշրջանում փրանսիայում, այդ յերկրի արիստոկրատիան բոլորովին չեք զբաղվում արտադրողական աշխատանքով և ապրում եր, սպառելով այն մթերքները, վոր ստեղծում եր յերրորդ դասի (tiers état) տնտեսական գործունեյությունը: Դժվար չե հասկանալ, վոր այս փաստը չեք կարող չազդել արվեստի այն արտադրությունների վրա, վոր վոնք ստեղծվում էին արիստոկրատիայի շրջանում և արտահայտում էին նրա ճաշակը: Ահա, որինակ, հայտնի յե, վոր նորգեղանդացիները իրենց մի քանի յերգերում ներբողում են բատանների մշակումը: Հայտնի յե նույապես, վոր նրանց յերգերը հաճախ ուղեկցվում են պարով, վորն իրենից ներկայացնում է մարմնի այն շարժումների վերարտադրությունը, վոր կատարում է հողագործը այդ բույսերը մշակելու ժամանակ: Այստեղ պարզ նկատելի յե, թե ինչպես մարդկանց արտադրողական գործունեյությունը ազդում է նրանց արվեստի վրա և վոչ պակաս պարզ է, վոր վորովհետև բարձր դասակարգերը չեն զբաղվում արտադրողական աշխատանքով, ուստի նրանց շրջանում ծնված արվեստը չի կարող վոչ մի ուղղակի առնչություն ունենալ արտադրության հասարակական պրոցեսի հետ: Բայց դա նշանակում է արդյոք, վոր դասակարգերի բաժանված հասարակության մեջ թուլանում է մարդկանց գիտակցության պատճառական կախումը նրանց կեցությունից: Վո՞չ, բնավ չի նշանակում, վորովհետև հասարակության՝ դասակարգերի բաժանված ինքելը ինքնին պայմանավորվում է նրա տնտեսական զարգացումով: Յեվ յեթե բարձր դասակարգերի ստեղծած արվեստը վոչ մի ուղղակի առնչություն չունի արտադրողական

պրոցեսի հետ, դա բացատրվում է, վերջին հաշվով, նույնպես տնտեսական պատճառներով: Ուրեմն պատմության մատերիալիստական բացատրությունը լիովին կիրառելի չէ և այս դեպքում. բայց պարզ է ըստինքյան, վոր այնքան էլ հեշտությունամբ չի յերևան գալիս անկասկածելի պատճառական կապը կեցույթյան և գիտակցության միջև, «աշխատանքի» հիման վրա առաջացող հասարակական հարաբերությունների և արվեստի միջև: Այստեղ մի կողմից «աշխատանքի», մյուս կողմից արվեստի միջև կազմվում են մի քանի միջանկյալ ինտանցիաներ, վորոնք հաճախ գրավել են հետադոտողների ամբողջ ուշադրությունը և դրանով դժվարացրել յերևույթի ճիշտ ըմբռնումը:

Այս անհրաժեշտ բացատրությունը նախապես տալուց հետո, մենք անցնում ենք մեր նյութին և, ամենից առաջ, վորդերգություն:

«Ֆրանսական վորդերգությունը,—ասում է Տենը իր «Ընթերցանություն նյութեր արվեստի մասին» աշխատությունում մեջ,—հանդես է գալիս այն ժամանակ, յերբ բարեկարգ ու ազնվազարմ միապետությունը Լյուդովիկ XIV-ի որով հաստատում է վայելչաձևություն տիրապետություն, նուրբ արխատկրատական կոնստիտուցիոն, մեծաշուք հանդեսներ, պալատական կյանք, և անհետանում է այն բուսեյից, յերբ ազնվականությունն ու պալատական բարքերը ընկնում են հեղափոխություն հարվածների տակ»:

Սա միանգամայն արգարացի չէ: Բայց ֆրանսական կլասիկ վորդերգության ծագման և առանձնապես անկման պատմական պրոցեսը մի քիչ ավելի բարդ էր, քան պատկերում է այն արվեստի նշանավոր թեորետիկը:

Նայենք այս սեռի գրական յերկերին նրանց ձևի և բովանդակության կողմից:

Չեվի կողմից կլասիկ վորդերգությունում մեջ, ամենից առաջ, մեր ուշադրությունը պետք է գրավի նշանավոր յեռյակ միությունը, վորի համար այնքան վեճեր յեղան հետագայում

ուսմանտիկների և կլասիկների պայքարի շրջանում. պայքար, վոր հավիտենապես անմոռաց է ֆրանսական գրականություն տարեգրություն մեջ: Այդ միություն թեորիան ֆրանսիայում հայտնի յեր դեռ վերածնություն ժամանակից. բայց գրական որենք, լավ «ճաշակի» անառարկելի կանոն դարձավ միայն 17-րդ դարում: Յերբ 1629 թ. կորնելը գրում էր իր «Մեդեան»,—ասում է Լանսոնը, —նա տակավին վոչինչ չգիտեր յեռյակ միություն մասին»¹⁾: Յեռյակ միություն թեորիայի պրոպագանդիստի գերում հանդես յեկավ տասնությունորդ դարի յերեսունական թվականներ յսկզբին Մերեն: 1634 թվին բեմադրվեց նրա «Sophonisbe» վորդերգությունը,—առաջին վորդերգությունը՝ «կանոններով» գրված: Այդ վորդերգությունը բանավեճ առաջացրեց. «կանոնների» հակառակորդները դրանց դեմ առաջադրում էին այնպիսի պատճառաբանություններ, վոր շատ բաներով հիշեցնում են բուսմանտիկների դատողությունները: Յեռյակ միությունը պաշտպանելու յեղան անտիկ գրականություն յերկրպագու գիտնականները (les prudits), և յձուական ու հաստատուն հաղթանակ տարան: Բայց դրանք իրենց հաղթանակով ի՞նչին էին պարտական: Համենայն դեպս վոչ իրենց «երուզիցիային», վորից հասարակությունը շատ քիչ բան էր հասկանում, այլ այն բարձր դասակարգի աճող պահանջին, վորին անհանդուրժելի էին դառնում նախընթաց դարաշրջանի բեմական միամիտ, անկապ, անհարիր գործերը: «Յեռյակ միությունը իբրև հիմք ուներ մի այնպիսի գաղափար, վոր պետք է գրավեր բարեկիրթ մարդկանց,—շարունակում է Լանսոնը,—այդ գաղափարը իրականությունը ճշգրտապես նմանվելն էր, վորը ընդունակ է հարկավոր իլլուզիան առաջացնելու: Իր իսկական նշանակությունամբ յեռյակ միությունը իրենից ներկայացնում է պայմանականություն մինիմումը... Այսպիսով յեռյակ միություն հաղթանակը իսկապես սեռիզմի հաղթանակն էր յերևակայություն վրա»: ²⁾

¹⁾ Nistoire de la litterature française p. 415,

²⁾ L. c. p. 416:

Այսպիսով հաղթանակեց իսկապես արխատոկրատական նուրբ ճաշակը, վոր աճում եր «ազնվագարմ և բարեհաճ» մի- ապետության ամրապնդման հետ միասին: Թատրոնական տելի- նիկայի հետագա հաջողությունները միանգամայն հնարավոր դարձրին իրականության ճշգրտապես նմանվելը՝ առանց յեռյակ միությունը պահպանելու յել: Սակայն դրանց մասին ունեցած պատկերացումները դիտողի մտքում զուգորդվում եյին նրանց համար թանկագին ու կարևոր մի շարք այլ պատկերացումնե- րի հետ, ուստի և նրանց թեորիան ստացավ կարծես թե ան- կախ արժեք, վոր հենվում եր իբրև թե լավ ճաշակի անհեր- քելի պահանջների վրա: Հետագայում յեռյակ միության տի- րապետությունը պաշտպանեցին, ինչպես մենք հետո կտես- նենք, հասարակական այլ պատճառներ, ուստի և նրանց թեո- րիան պաշտպանում եյին անգամ նրանք, ովքեր ատում եյին արխատոկրատիային: Կռիվը նրանց դեմ դարձավ շատ դժվարին. նրանց տապալելու համար ռոմանտիկներից պահանջվեց շատ սրամտություն, հաստատակամություն և գրեթե հեղափոխա- կան յեռանդ:

Քանի վոր խոսք բացինք թատրոնական տելիսիկայի մա- սին, նկատենք նաև հետևյալը:

Փրանսական վողբերգության արխատոկրատական ծագումը իր կնիքը դրեց, իմիջի այլոց, և դերասանական արվեստի վրա: Բոլորին հայտնի յե, որինակ, վոր ֆրանսական դրամատիկ դերասաններ խաղը մինչ այսօր աչքի յե ընկնում վորոշ ար- հեստականությամբ և անբնական շարժումներով, վորոնք բա- վական անհաճո տպավորություն են թողնում անսովոր դիտո- ղի վրա: Ով Սառա Բերնարին տեսել ե, նա մեզ հետ չի վիճի: Փրանսական դրամատիկ դերասանները խաղի այդ ձևը ժա- ուանգել են այն ժամանակից, յերբ ֆրանսական բեմի վրա տիրապետում եր կլասիկ վողբերգությունը: XVII և XVIII դա- րերի արխատոկրատ հասարակությունը շատ դժգոհ կլիներ, յե- թե տրագիկ դերասանները իրենց դերերը խաղային այն պարզությամբ և այն բնականությամբ, վորոնցով հմայում ե

մեզ, որինակ, Ելենորա Դուգեն: Պարզ ու բնական խաղը բա- ցարձակապես հակասում եր արխատոկրատական եստետիկայի բոլոր պահանջներին: «Փրանսացիները, դերասաններին ու վող- բերգությանն անհրաժեշտ ազնվություն և արժանավորություն տալու համար՝ միայն հագուստով չեն սահմանափակվում,— ասում ե արբատ Դյուբոն հպարտությամբ:— Մենք ուզում ենք նաև, վոր դերասանները խոսեն ավելի վսեմ և ավելի յերկայ- նաճիգ տոնով, քան այն, վորով խոսում են առօրյա խոսակ- ցության ժամանակ: Սա ավելի դժվար մի ձև ե (sic), բայց նրա մեջ ավելի արժանավորություն կա: Շարժումները պետք ե համապատասխանեն տոնին, վորովհետև մեր դերասանները պետք ե հանդես բերեն վեհություն և վսեմություն այն ամե- նում, ինչ անում են»:

Իսկ ինչո՞ւ դերասանները պետք ե հանդես բերեյին վե- հություն և վսեմություն: Վորովհետև վողբերգությունը պա- լատական արխատոկրատիայի զավակն եր և նրա մեջ վորպես գործող անձեր հանդես եյին գալիս թագավորները, «հերոսները» և ընդհանրապես այնպիսի «բարձրաստիճան» մարդիկ, վորոնց պաշտոնը, այսպես ասած, պարտավորեցնում եր յերևալ, յեթե վոչ լինել, «վեհապանծ» ու «վսեմաշուք»: Այն դրամատուրգը, վորի յերկերում չկար պալատական—արխատոկրատական «վսե- մության անհրաժեշտ չափը», անգամ մեծ տաղանդ լինելով, յերբեք չեր արժանանա այն ժամանակվա դիտողի ծափահա- րության:

Դա ամենից ավելի պարզ յերևում ե այն դատողություն- ներից, վոր արտահայտում եյին Շեքսպիրի մասին այն ժա- մանակվա ֆրանսիայում, իսկ ֆրանսիայի ազդեցությամբ նույն- իսկ և Անգլիայում:

Յումը գտնում եր, վոր չպետք ե չափազանցել Շեքսպիրի հանճարը. անհամաչափ մարմինները հաճախ թվում են իրենց իրական հասակից բարձր. իր ժամանակի համար Շեքսպիրը լավ ե յեղել, բայց նա հարմար չի նրբաճաշակ լսարանի հա-

4096
38707



մար: Պոպեն ցավ եր հայտնում, վոր Շեքսպիրը գրել է ժողովրդի, և վոչ թե բարեկիրթ մարդկանց համար: «Շեքսպիրը ավելի լավ կգրեր,—ասում է նա,—յեթե ոգովեր թագավորի հովանավորութունից և պալատականների աջակցութունից»: Վոլտերն ինքը, վոր իր գրական գործունեություն մեջ հանդիսանում եր նոր ժամանակի մունեստիկ, «հին կարգերի» թշնամի, և վոր իր շատ վողբերգություններին տվել է «փիլիսոփայական» բովանդակություն, մեծ տուրք է վճարել արխատուկրատ հասարակություն եստետիկական հասկացողություններին: Շեքսպիրը նրան թվում եր հանճարեղ, բայց կուպիտալարքարոս: Նրա կարծիքը «Համլետի» մասին վերին աստիճանի ուշագրավ է: «Այս պիեսը,—ասում է նա,—լի յե անախրոնիզմներով և անհեթեթություններով. նրա մեջ Ոֆելիային թագում են բեմի վրա, իսկ սա մի այնպիսի հրեշավոր պատկեր է, վոր նշանավոր Գարիկը դուրս ձգեց գերեզմանատան տեսարանը... Այս պիեսը լեցուն է գոեհարմարություններով: Այսպես, առաջին տեսարանում պահակը ասում է. «յես չլսեցի նույնիսկ մկներ շարժումը»: Կարելի՞ յե թույլ տալ արդյոք նման անհարմարություններ: Անկասկած, զինվորն ընդունակ է այդպես արտահայտվել իր զորանոցում, բայց նա այդպես չպետք է արտահայտվի բեմի վրա, ազգի ընտրյալ մարդկանց առջև, մարդիկ, վորոնք խոսում են ազնիվ լեզվով և վորոնց ներկայությամբ պետք է արտահայտվել վոչ պակաս ազնվորեն: Յերևակայեցեք, պարոններ, Լյուդովիկ XIV-ին իր հայելազարդ գալերեում՝ փառահեղ պալատականներով շրջապատված, և պատկերացրեք, վոր ցնցոտիներով ծածկված մի խեղկատակ հրում-հրմշկում է այդ արքունիքը կազմող հերոսների, մեծ մարդկանց և գեղեցկուհիների բազմությունը. նա առաջարկում է նրանց թողնել Կոռնելին, Ռասինին և Մոլիերին մի ծաղրածուի համար, վոր տաղանդի նշաններ ունի, բայց կոտրտվում է: Ի՞նչ եք կարծում: Ի՞նչպես կընդունեյին մի այդպիսի ծաղրածուի»:

Վոլթերի այս խոսքերը ցույց են տալիս վոչ միայն ֆրան-

սական կլասիկ վողբերգություն, արխատուկրատական ծագումը, այլ և նրա անկման պատճառները¹⁾:

Նրբաձեղութունը հեշտ է փոխվում սեթեվեթության, իսկ սեթեվեթությունը բացասում է նյութի լուրջ և խոհուն մշակումը: Յեվ վոչ միայն մշակումը: Նյութերի ընտրություն շրջանակը անպայման պետք է նեղանար արխատուկրատայի դասային նախապաշարումների ազդեցության ներքո: Վայելուչ սովորությունների մասին յեղած դասային ըմբռնումը թեատում եր արվեստը: Այդ տեսակետից չափազանց բնորոշ և ուսանելի է այն պահանջը, վոր Մարմոնտելը առաջադրում է վողբերգության:

«Թաղաղ և բարեկիրթ ազգը,—ասում է նա,—վորի մեջ յուրաքանչյուրը պարտավոր է գգում իր գաղափարներն ու զգացումները հարմարեցնել հասարակության բարքերին ու սովորություններին, այն ազգը, վորի մեջ պատշաճավորությունը որենքի տեղ է ծառայում, այդպիսի մի ազգ կարող է թույլ տալ այնպիսի բնավորություններ միայն, վորոնք մեղմացված են դեպի շրջապատն ունեցած հարգանքով, և այնպիսի արատներ միայն, վորոնք մեղմացված են պատշաճավորությամբ»:

Դասային պատշաճավորությունը դառնում է չափանիշ՝ գեղարվեստական յերկերը գնահատելու ժամանակ: Սա բավական եր կլասիկ վողբերգության անկումն առաջացնելու համար: Բայց սա դեռ բավական չի ֆրանսական բեմի վրա նոր տեսակի յերկերի յերևումը բացատրելու համար: Մինչդեռ մենք տեսնում ենք, վոր XVIII դարի յերեսնական թվականներին հանդես է գալիս գրական նոր ժանր, այսպես անվանված, Comédie larmoyante—արտասովաբեր կոմեդիան, վորը վորոշ ժամանակ ունենում է ըստ ամենայնի զգալի հաջողություն:

¹⁾ Անցողակի նկատենք, վոր Վոլթերի հայացքների հենց այդ կողմն եր իրենից յետ մղում Լեսսինգին, վորը գերմանական բյուրգերություն հետևողական իդեոլոգն եր, և այդ սքանչելի պարգեց Ֆր. Մերինգը իր «Die Lessinge Legende» գրքում:

Յեթե գիտակցութիւնը բացատրվում է կեցութեամբ, յեթե մարդկութեան այսպէս անվանված հոգեվոր զարգացումը պատճառական կախում ունի նրա տնտեսական զարգացումից, ապա XVIII դարի եկոնոմիկան պետք է բացատրի մեզ, ի միջի այլոց, և արտասովաբեր կոմեդիայի յերևումը: Հարց է ծագում—կարո՞ղ է արդյոք նա անել այդ:

Վոչ միայն կարող է, այլ մասամբ արդեն արել է, ճիշտ է, առանց լուրջ մեթոդի: Իբրև ապացույց հիշենք, որինակ, Գետտներին, վորը իր ֆրանսական գրականութեան պատմութեան մեջ արտասովաբեր կոմեդիան քննում է վորպէս ֆրանսական բուրժուազիայի աճման հետևանք: Բայց բուրժուազիայի աճումը, ինչպէս և ամեն մի ուրիշ դասակարգի աճում, բացատրել կարելի է միայն հասարակութեան տնտեսական զարգացումով: Ուրեմն, Գետտները, ինքն ել այդ չկասկածելով և չցանկանալով, — նա մեծ թշնամի յե մատերիալիզմին, վորի մասին, նկատենք հարևանցիորեն, անհեթեթ հասկացողութիւն ունի,—գիմում է պատմութեան մատերիալիստական բացատրութեան: Յեվ վոչ միայն Գետտներն է այդպէս վարվում: Մեր վորոնած պատճառական կախումը Գետտներից առավել լավ յերևան է հանել Բրյունետյերը իր «Les époques du théâtre français» գրքում:

Այդ գրքում նա ասում է. «Լատի բանկին հասած սրնանկութեան որից սկսած, — յեթե չգնանք ավել հեռուն, — արխատկրատիան որեցոր կորցնում է իր վոտի տակի հողը: Նա կարծես շտապում է անել ամենը, ինչ կարող է անել տվյալ դասակարգը ինքզինքը վարկաբեկելու համար... բայց առանձնապէս աղքատանում է, իսկ բուրժուազիան՝ յերբորդ գասը, նարստանում է, — և ավելի ու ավելի նշանակութիւն ստանալով՝ ձեռք է բերում նաև իր իրավունքների գիտակցումը, Գոյութիւն ունեցող անհավասարութիւնը այժմ նրան վրդովում է ավելի, քան յերբեվիցե առաջ: Չարագործութիւնները այժմ նրան թվում են ավելի անհանդուրժելի, քան առաջ, ինչպէս հետագայում արտահայտվեց մի բանաստեղծ—սրտե-

րում ծնվեց ատելութիւնը արդարութեան ծարավի հետ միասին¹⁾: Հնարավոր է արդյոք, վոր բուրժուազիան իր արամադրութեան տակ ունենալով պրոպագանդի և ազգեցութեան մի այնպիսի միջոց, վորպիսին հանդիսանում է թատրոնը, չոգտվեր նրանից. վորպեսզի նա լուրջ չընդուներ, վորբերգական տեսակետից չնայեր այն անհավասարութիւններին, վորոնք զվարճացնում էին միայն «Bourgeois gentilhomme» և «Georges Dandin» — կոմեդիաների հեղինակին: Իսկ ամենից ավելի հնարավոր էր արդյոք, վոր այդ արդեն հաղթական բուրժուազիան հաշտվեր բեմի վրա թագավորների և կայսրների մըշտական ներկայացումով, և վորպեսզի նա, յեթե կարելի յէ այդպէս արտահայտվել, չոգտվեր իր խնայած գումարներով իր պատկերը պատվիրելու համար»:

Ուրեմն, արտասովաբեր կոմեդիան XVIII դարի ֆրանսական բուրժուազիայի պատկերն էր: Սա միանգամայն ճիշտ է: Իզուր չէ, վոր նա կոչվում է նաև բուրժուական դրամա: Սակայն Բրյունետյերի այս ճիշտ հայացքը ունի չափազանց ընդհանուր, հետևաբար և վերացական բնույթ: Աշխատենք զարգացնել այն փոքր ինչ մանրամասնորեն:

Բրյունետյերը ասում է, թե բուրժուազիան չէր կարող հաշտվել, վոր բեմի վրա մշտապէս ներկայացվեն միայն կայսրներ և թագավորներ: Դա շատ հավանական է այն բացատրութիւններից հետո, վոր արել է նա մեր բերած ցիտատում, բայց սա առայժմ հավանական է միայն. սա անկասկածելի կը դառնա այն դեպքում, յերբ մենք կժանոթանանք այն ժամանակվա Ֆրանսիայի գրական կյանքին գործոն մասնակցութիւն ցույց տված գոնե մի քանի անձերի հոգեբանութեան: Անկասկած, զբանց թվին է պատկանում տաղանդավոր Բոմարշեն, մի քանի արտասովաբեր կոմեդիաների հեղինակը: Ի՞նչ էր մտածում Բոմարշեն «բեմի վրա մշտապէս միմիայն կայսրներ և թագավորներ ներկայացնելու» մասին:

1) Ընդգծումը մերն է:

Նա կարուկ ու կրքոտ ծառանում եր դրա դեմ: Նա կծու ծիծաղում եր գրական այն սովորութի վրա, վորի շնորհիվ վողբերգության հերոսներ հանդիսանում եյին թագավորները և յերկրի մյուս գորեղները, իսկ կոմեդիան խարազանում եր ստորին դասի մարդկանց: «Միջին կարողության տեր մարդկանց պատկերացնել դժբախտության մեջ! Fi donc! Նրանց միշտ պետք ե ծաղրել: Ծաղրելի քաղաքացիներ, դժբախտ թագավոր. ահա ամբողջ հնարավոր թատրոնը. յես սա կընդունեմ ի գիտություն»¹⁾:

Յերրորդ դասի ամենաականավոր իդեոլոգներէց մեկի այս թունոտ բացականչությունը պարզ հաստատում ե, ուրեմն, Բրյունետայերի վերև բերված հոգեբանական նկատառումները: Բայց Բոմարշեն վոչ միայն ցանկանում ե միջին կարողության տեր մարդկանց պատկերել «դժբախտության» մեջ, նա բողբոլում ե նաև այն սովորության դեմ, ըստ վորի դրամատիկական «լուրջ» յերկերի գործող անձեր ընտրում են անտիկ աշխարհի հերոսներից: «Յես XVIII դարի միապետական պետության խողաղ հպատակս ի՞նչ գործ ունեմ Աթենքի և Հռոմի դեպքերի հետ, — հարցնում ե նա. — Յես կա՞րող եմ արդյոք սաստիկ հետաքրքրվել պելլոպոնեսյան ինչ վոր բռնակալի մահով կամ ջահել թագուհու զոհաբերությամբ՝ Ավլիդում: Այս ամենը ինձ բոլորովին չի վերաբերում, այս բոլորը ինձ համար վոչ մի նշանակություն չունեն»²⁾:

Անտիկ աշխարհից հերոսներ ընտրելը հնությամբ հրապուրվելու չափազանց բազմաթիվ դրսևորումներից մեկն եր. այդ հրապուրանքը, ինքը իդեոլոգիական արտացոլումն եր այն պայքարի, վոր վարում եր նոր ծնվող հասարակակարգը ֆեոդալիզմի դեմ: Անտիկ քաղաքակրթությամբ հրապուրվելը վերածնության շրջանից անցավ Լյուդովիկ XIV դարը, վորը, ինչպես հայտնի յե, մեծ սիրով համեմատում եյին Ոգոստոսի

դարի հետ: Բայց յերբ բուրժուազիան սկսեց տոգորվել ընդդիմադիր տրամադրությամբ, յերբ նրա սրտում սկսեց ծնունդ առնել «ատելությունը արդարության ծարավի հետ միասին», այն ժամանակ անտիկ հերոսներով հրապուրվելը, — առաջ դրան միանգամայն կողմնակից եյին նրա կրթված ներկայացուցիչները, — սկսեց անտեղի թվալ, իսկ անտիկ պատմության «դեպքերը» սակավ ուսանելի: Բուրժուական դրամայի հերոսը հանդիսանում ե այն ժամանակվա «միջին կարողության տեր մարդը» ավել կամ պակաս չափով իդեալականացրած՝ բուրժուազիայի այն ժամանակվա իդեոլոգների կողմից: Այս բնորոշ հանգամանքը պարզ ե, չեք կարող վրասել «պատկերին»:

Առաջ գնանք: Բուրժուական դրամայի իսկական ստեղծողը Ֆրանսիայում հանդիսանում ե Նիվեյլ-դը-Լյա-Շոսսեն Ի՞նչ ենք մենք տեսնում նրա բազմաթիվ յերկերում: Ընդվզում արիստոկրատական հոգեբանության այս կամ այն կողմի դեմ, պայքար ադնվականության այս կամ այն նախապաշարումների կամ յեթե հաճելի յե ձեզ, — արատների դեմ: Ժամանակակիցները այս յերկերում ամենից ավելի գնահատում եյին նրանց մեջ յեղած բարոյական քարոզը¹⁾: Յեվ իր այս կողմով արտասովաբեր կոմեդիան հավատարիմ եր իր ծագման:

Հայտնի յե, վոր Ֆրանսական բուրժուազիայի այն իդեոլոգները, վորոնք ջանում եյին նրա «պատկերը» տալ իրենց դրամատիկ յերկերում, յերեվան չքերին մեծ ինքնատիպություն: Բուրժուական դրաման նրանք չե, վոր ստեղծեցին, այլ նա Ֆրանսիա փոխադրվեց Անգլիայից: Իսկ Անգլիայում դրամատիկ յերկերի այդ սեռը ծագեց, — տասնյոթերորդ դարի վերջում, — իբ-

1) Դ՛ալամբերը ասում ե Նիվեյլ-դը-Լյա-Շոսսենի մասին հետևյալը. «Ի՞նչպես իր գրական գործունեյության մեջ, այնպես ել իր անձնական կյանքում, նա հարում եր այն կանոնին, թե իմաստություն ունի այն մարդը վորի ցանկությունները և ձգտումները հարաբերական են նրա միջոցներին»: Սա հավասարակշռության, չափավորության և պարտաճանաչության պաշտպանությունն ե:

1) «Lettre sur la critique du Barbier de Séville»:

2) Essai sur le genre dramatique sérieux. Oeuvre I, p. 11.

ընդ նեակցիա ընդդէմ այն սանձարձակութեան, վոր տիրում էր այն ժամանակ բեմում և հանդիսանում էր այն ժամանակվա անգլիական արխատոկրատիայի բարոյական անկման արտացոլումը: Արխատոկրատիայի դեմ պայքար վարած բուրժուազիան ցանկացավ, վոր կոմեդիան դառնա «քրիստոնյաներին արժանի», և նա սկսեց նրանով քարոզել իր բարոյականութունը: XVIII դարի Փրանսական գրական այն նորաբանները, վորոնք լայն չափով անգլիական գրականութունից փոխ եյին առնում այն ամենը, ինչ համապատասխանում էր Փրանսական ընդդիմադիր բուրժուազիայի դիրքին և զգացումներին, անգլիական արտասովաբեր կոմեդիայի այդ հատկութիւնը ամբողջութեամբ փոխադրեցին Փրանսիա: Փրանսական բուրժուական դրաման անգլիականից վատ չէ քարոզում բուրժուական ընտանեկան առաքինութիւնները: Դրա մեջ է նրա հաջողութեան գաղտնիքներից մեկը և դրա մեջ է նաև լուծումը այն, առաջին հայացքից միանգամայն անհասկանալի հանգամանքի, վոր Փրանսական բուրժուական դրաման, վորը տասնութերորդ դարի կեսից թվում է գրական յերկերի ամբապես հաստատված սեռ, շատ շուտով վերջին գիծն է անցնում, նահանջում է կլասիկ վոդբերգութեան առաջ, վորը թվում էր թէ ինքը պետք է նահանջեր նրա առաջ:

Մենք այժմ կտեսնենք, թէ ինչով է բացատրվում այս տարորինակ հանգամանքը, բայց ամենից առաջ կուզեյինք նիշել նաև ահա թէ ինչ:

Դիդրոն, վորը իր՝ կրքոտ նորաբանի բնավորութեան շնորհիվ, չէր կարող չհափշտակվել բուրժուական դրամայով, և վորը, ինչպես հայտնի յե, ինքը վարժութիւններ եր անում գրական նոր սեռի մեջ (հիշենք նրա «Le fils naturel» 1757 թ., և «Le père de famille» 1758 թ.), պահանջում էր, վոր բեմը տա, ներկայացնի վոչ թէ բնավորութիւններ, այլ վիճակներ, և հատկապես հասարակական վիճակներ: Նրան առարկում եյին, թէ հասարակական վիճակը իրմով չի բնորոշում մարդուն: «Ի՞նչ բան է, — հարցնում եյին նրան — ինքնին դատավորը

(le Jugen soi): Ի՞նչ է ինքնին վաճառականը (le negociant en soi)»: Բայց այստեղ մեծ թշուրիմացութիւն կար: Դիդրոյի խոսքը վոչ թէ «en soi» վաճառականի մասին էր, և վոչ էլ «en soi» դատավորի մասին, այլ այն ժամանակվա վաճառականի, և մանավանդ այն ժամանակվա դատավորի մասին: Իսկ վոր այն ժամանակվա դատավորները շատ խրատական նյութ եյին տալիս բեմական ըստ ամենայնի կենդանի պատկերացումների համար, դա շատ լավ ցույց է առիւտ նշանավոր «Le mariage de Figaro» կոմեդիան: Դիդրոյի պահանջը միայն գրական արտացոլումն էր այն ժամանակվա Փրանսական «միջին կարողութեան» հեղափոխական ձգտումների:

Յեվ այդ ձգտումների հենց հեղափոխական բնույթն էր, վոր Փրանսական բուրժուական դրամային թույլ չտվեց վերջնականապես հաղթել կլասիկ վոդբերգութիւնը:

Արխատոկրատիայի զավակ — կլասիկ վոդբերգութիւնը անսահման և անհերքելի տիրապետող էր Փրանսական բեմի վերա, քանի անբաժան և անհերքելի տիրապետող էր արխատոկրատիան... դասային միապետութեան հատկացրած սահմաններում. արխատոկրատիան, վորը ինքը հանդիսանում էր արդիւնքը այն յերկարատև և կատաղի պայքարի, վոր վարում եյին դասակարգերը Փրանսիայում: Յերբ արխատոկրատիայի տիրապետութիւնը դարձավ վեճի առարկա, յերբ «միջին կարողութեան տեղ մարդիկ» տոգորվեցին ընդդիմադիր տրամադրութեամբ, գրական հին ըմբռնումներն այդ մարդկանց թվացին անբավարար, իսկ հին թատրոնը սակավ «խրատական»: Յեվ այդ ժամանակ կլասիկ վոդբերգութեան կողքին, վոր թեքվում էր դեպի անկում, հանդես յեկավ բուրժուական դրաման: Բուրժուական դրամայում Փրանսիայի «միջին կարողութեան մարդը» իր տան առաքինութիւնները հակադրեց արխատոկրատիայի խորին ապակառնութեան: Բայց հասարակական այն հակասութիւնը, վոր պետք է լուծեր այն ժամանակվա Փրանսիան, չէր կարող լուծվել բարոյական քարոզի ոգնութեամբ: Սոսքը այն ժամանակ վոչ թէ արխատոկրատական արատների

վերացման մասին եր, այլ իրեն, արիստոկրատիայի վերացման մասին: Հասկանալի յե, վոր սա չեք կարող կատարվել առանց կատարի պայքարի, և վոչ պակաս հասկանալի յե, վոր ընտանիքի հայրը («Le père de famille»), իր ամբողջ բուրժուական բարոյականութեան անհերքելի պատվարժանութեամբ չեք կարող անվախ և անխոնջ մարտիկի որինակ ծառայել: Բուրժուազիայի գրական «պատկերը» հերոսություն չեք ներշնչում: Մինչդեռ հին կարգերի հակառակորդները կարիք եյին զգում հերոսութեան, գիտակցում եյին յերրորդ դասի մեջ քաղաքացիական առաքինութեան զարգացնելու անհրաժեշտութեանը: Ուր կարելի յեք այն ժամանակ նման առաքինութեան որինակներ գտնել: Այնտեղ, ուր առաջ գրական ճաշակի որինակներ եյին վորոնում—անտիկ աշխարհում:

Յեվ անա նորից սկսեցին հրապուրվել անտիկ հերոսներով: Այժմ արիստոկրատիայի հակառակորդն արդեն, Բոմարշեյի նման, չի ասում, «յես XVIII դարի միապետական պետութեան խաղաղ հպատակս ի՞նչ գործ ունեմ Աթենքի և Հռոմի գեպքերի հետ»: Այժմ Աթենքի և Հռոմի «գեպքերը» նորից սկսեցին կենդանի հետաքրքրութեան առաջացնել հասարակութեան մեջ: Բայց դեպի նրանց յեղած հետաքրքրութեանը այժմ բոլորովին այլ բնույթ ստացավ:

Յեթե բուրժուազիայի յերիտասարդ իդեոլոգները այժմ հետաքրքրվում եյին «Չանել թագուհու զոհաբերութեամբ՝ Ավլիդում», նրանք հետաքրքրվում եյին գրանով, առավելապես, վորպես «անահավատութեանը» մերկացնելու նյութով. յեթե նրանց ուշադրութեանը կարող եր դեպի իրեն գրավել «պելլոպոնեսյան ինչ-վոր բռնակալի մահ», դա նրանց գրավում եր վոչ այնքան իր հոգեբանական, վորքան իր քաղաքական կողմով: Այժմ արդեն հրապուրվում եյին վոչ թե Ոգոստոսի միապետական դարով, այլ Պլուտարքի հանրապետական հերոսներով: Պլուտարքը դարձավ բուրժուազիայի յերիտասարդ իդեոլոգների սեղանի դարձը, ինչպես վկայում են որինակ, տիկ. Ռոլանի հիշողութեանները: Յեվ հանրապետական հերոս-

ների այդ հրապուրանքը նորից հետաքրքրութեան զարթեցրեց դեպի ամբողջ անտիկ կյանքը ընդհանրապես: Հնութեան ընդորինակումը մոզա դարձավ և խորը կնիք դրեց այն ժամանակվա Ֆրանսական ամբողջ արվեստի վրա: Ներքև մենք կը տեսնենք, թե ինչ մեծ հետք ե թողել նա Ֆրանսական նկարչութեան պատմութեան մեջ, իսկ այժմ նկատենք, վոր նա ել թուլացրեց դեպի բուրժուական դրաման յեղած հետաքրքրութեանը, նրա բուրժուական սովորական բովանդակութեան պատճառով և յերկար ժամանակով հետաձգեց կլասիկ վոդբերգութեան մահը:

Ֆրանսական գրականութեան պատմագիրները հաճախ դրամանքով հարց են տվել իրենց—ինչո՞վ բացատրել այն վաստը, վոր Ֆրանսական հեղափոխութեան պատրաստողներն ու գործիչները գրականութեան ասպարիզում պահպանողական են մնացել: Յեվ ինչու կլասիցիզմի տիրապետութեանն ընկել ե, հին կարգերի անկումից հետո, բավական ուշ միայն: Բայց իրապես, այն ժամանակվա նորաբանների գրական պահպանողականութեանը զուտ արտաքին եր: Յեթե վոդբերգութեանը չփոխվեց, վորպես ձեզ, բայց նա եյական փոփոխութեան կրեց բովանդակութեան իմաստով:

Վերցնենք թեկուզ Սորենի «Spartacus» վոդբերգութեանը, վորը լույս ե տեսել 1760 թվին: Նրա հերոս Սպարտակը լըցված ե ազատութեան ձգտումով: Իր մեծ գաղափարի համար նա հրաժարվում ե նույնիսկ սիրած աղջկա հետ ամուսնանալուց և ամբողջ պիեսի ընթացքում նա իր ճառերում չի դադարում խոսել ազատութեան և մարդասիրութեան մասին: Այսպիսի վոդբերգութեաններ գրելու և նրանց ծափահարելու համար մարդ հենց գրական պահպանողական չպետք ե լինել: Գրական հին տկերը այստեղ լըցված եյին միանգամայն նոր հեղափոխական բովանդակութեամբ:

Սորենի կամ Լեմվերրի (տես նրա «Guillaume Tell») վոդբերգութեան նման վոդբերգութեանները իրագործում են գրական նորաբան Դիլլոի ամենահեղափոխական պահանջներից

մեկը. նրանք տալիս են վոչ թե բնավորութուններ, այլ հասարակական վիճակներ և հատկապես այն ժամանակվա հասարակական հեղափոխական ձգտումները: Յեւ վեթե այդ նոր գինին լցվում եր հին տեղերը, ապա դա բացատրվում է նրանով, վոր այդ տեղերը ծածկված եյին այն հնությամբ, վորով հրապուրվելը նոր հասարակական տրամադրության ամենակարևոր և ամենից ավելի բնորոշ նշաններից մեկն եր: Կլասիկ վոդբերգության այս նոր գանաղանակերպության կողքին բուրժուական դրաման, այդ, — ինչպես գովեստով արտահայտվում է նրա մասին Բոմարշին,— *moralité en action*-ը, իր բովանդակությամբ թվում եր և չեր կարող չթվալ չափազանց գունատ, չափազանց անհամ, չափազանց պահպանողական:

Բուրժուական դրաման կյանքի կոչվեց Ֆրանսական բուրժուազիայի ընդդիմադիր տրամադրությամբ և այլևս պիտանի չեր նրա հեղափոխական ձգտումները արտահայտելու համար: Գրական «պատկերը» լավ տալիս եր որիգինալի ժամանակավոր, անցողիկ գծերը. ուստի դադարեցին նրանով զբաղվել, յերբ որիգինալը կորցրեց այդ գծերը և յերբ այդ գծերը դադարեցին հաճելի յերևալուց: Սրա մեջ է բանի եյությունը:

Կլասիկ վոդբերգությունը շարունակեց ապրել մինչև այն ժամանակը, յերբ Ֆրանսական բուրժուազիան վերջնականապես հաղթանակեց հին կարգերի պաշտպաններին և յերբ վաղեմի հանրապետական հերոսներով հրապուրվելը կորցրեց նրա համար ամեն տեսակի հասարակական նշանակութուն: ¹⁾ Իսկ յերբ այդ ժամանակը յեկավ, այն ժամանակ բուրժուական դրաման հարություն առավ նոր կյանքի համար և, նոր հասարակա-

¹⁾ «Ordre de Lycurgue qui n'y pensait guère—ստում է Պտի-դը-ժյուլլեվիլ, —protégea les trois unités» (Lu théâtre en France, p. 334): Ավելի լավ արտահայտվել անկարելի յե: Բայց մեծ հեղափոխության նախորդներ բուրժուազիայի իդեոլոգները այդ սովերի մեջ չեյին տեսնում վոչինչ պահպանողական: Ընդհակառակը, նրանք դրա մեջ տեսնում եյին հեղափոխական քաղաքացիական առաքինություն («vertu»): Սա անհրաժեշտ է հիշել:

կան վիճակի առանձնահատկությունների համեմատ, յենթարկվելով վորոշ փոփոխությունների, վոր եյական բնույթ չունեյին բնավ, վերջնականապես հաստատվեց Ֆրանսական բեմի վրա:

Անգամ նա, ով կհրաժարվեր ընդունել ռոմանտիկ դրամայի տասնութերորդ դարի բուրժուական դրամայի հետ ունեցած արյունակցական կապը, պետք է համաձայներ, որինակ, վոր Ալեքսանդր Դյումա-վորդու դրամատիկական յերկերը հանդիսանում են տասնիններորդ դարի իսկական բուրժուական դրամա:

Տվյալ ժամանակի արվեստի յերկերում և գրական ճաշակի մեջ արտահայտվում է հասարակական հոգեբանությունը, իսկ դասակարգերի բաժանված հասարակության հոգեբանության մեջ, շատ բան մեզ համար կմնա անհասկանալի և պարագործսային, յեթե մենք շարունակենք անգիտանալ, ինչպես այդ, հակառակ բուրժուական պատմական գիտության լավագույն ավանդների, անում են այժմ իդեալիստ-պատմագիրները,—դասակարգերի փոխհարաբերությունը և դասակարգային փոխադարձ պայքարը:

Այժմ թողնենք թատրոնի տախտակամածը և դիմենք ֆրանսական արվեստի մի ուրիշ ճյուղի, այն է՝ նկարչության։ Մեզ արդեն հայտնի հասարակական պատճառների ազդեցության տակ, զարգացումն այստեղ կատարվում է զուգահեռ



Վատտո

Յերամշտության դաս

նրան, ինչ տեսանք մենք թատերագրության սոսպարիզում։ Դա նկատել է դեռ Գետտոները, վոր իրավացիորեն ասում է, թե, որինակ, Դիդրոի արտասովոր կոմեդիան վոչ այլ ինչ էր, բայց յեթե բեմ փոխադրված ժանրային նկարչություն։

Լյուդովիկ XIV-ի դարաշրջանում, այն ժամանակ, յերբ դասային միապետությունը հասավ իր գագաթնակետին, ֆրան-

սական նկարչությունը ընդհանուր շատ բան ունեւր կլասիկ վոդբերգության հետ։ Նրանում, ինչպես և վերջինիս մեջ, տի-



Վատտո

Սերենադ

րապետում էյին «le sublime» և «la dignité»: Յեվ ճիշտ այնպես, ինչպես կլասիկ վոդբերգությունը, նա էլ իր հերոսները

ընտրում եր աշխարհի ուժեղների շարքից: Շարլ-Լե-Բրենը, վոր այն ժամանակ նկարչության մեջ գեղարվեստական ճաշակի որենադիրն եր, ճանաչում եր, իսկապես ասած, միայն մի հերոս — Լյուդովիկ XIV-ին, վորին սակայն նա հագցնում եր անտիկ հանդերձ:

Նրա նշանավոր «Batailles d'Alexandre»-ը վորոնք այժմ կարելի չե տեսնել Լուվրում և վորոնք իսկապես արժանի յեն այդ թանգարանի այցելուների ուշադրության, նկարվել են 1667 թ. Ֆլանդրական ռազմական արշավանքից հետո, արշավանք, վորը մեծ փառք ընծայեց Ֆրանսական միապետության¹⁾: Դրանք ամբողջապես նվիրված եյին «արև թագավորի» փառաբանության: Յեւ զրանք խիստ համապատասխանում եյին այն ժամանակվա մտքերի արամադրության, մտքեր, վոր ձգտում եյին դեպի «վեհություն», դեպի փառք, դեպի հաղթանակներ, վորպեսզի տիրող դասի հասարակական կարծիքը վերջնականապես չվարակվի նրանցով: Լե-Բրենը, գուցե ինքն ել այդ չկասկածելով, զիջեց բարձր խոսելու, հայացք շրջանելու և լայն գեղարվեստական մտահղացումների փայլը թագավորին շրջապատող շքեղության հետ համաձայնեցնելու պահանջին, — ասում ե Ա. Ժեքերյը. — Այն ժամանակվա Ֆրանսիան ամփոփվում եր թագավորի աճնավորության մեջ: Այդ պատճառով Ալեքսանդրի պատկերների առջև մարդիկ ծափահարում եյին Լյուդովիկ XIV-ին²⁾:

Այն ահագին ապավորությունը, վոր թողնում եր իր ժամանակին Լե-Բրենի նկարչությունը, բնորոշվում ե Նոյեն կարոտի պաթեթիկ բացականչությամբ. «Que tu brilles, le Brun, d'une lumière pure!»³⁾:

Բայց ամեն ինչ հոսում, ամեն ինչ փոխվում ե: Ով հասել

¹⁾ Տուրնեյի պաշարումը աջողությամբ պսակվեց յերկու օրից հետո: Ֆյուրնի, Կուրտրեի, Դուբեի, Արմանտիերի պաշարումը նույնպես ակեց շատ կարճ ժամանակ: Լիլը վերցվեց յերեք օրվա մեջ և այլն:

²⁾ A. Gevereay, Charles Le-Brun; p. 220.

³⁾ Վորպեսի մաքուր լույսով ես փայլում դու, Լե-Բրեն:



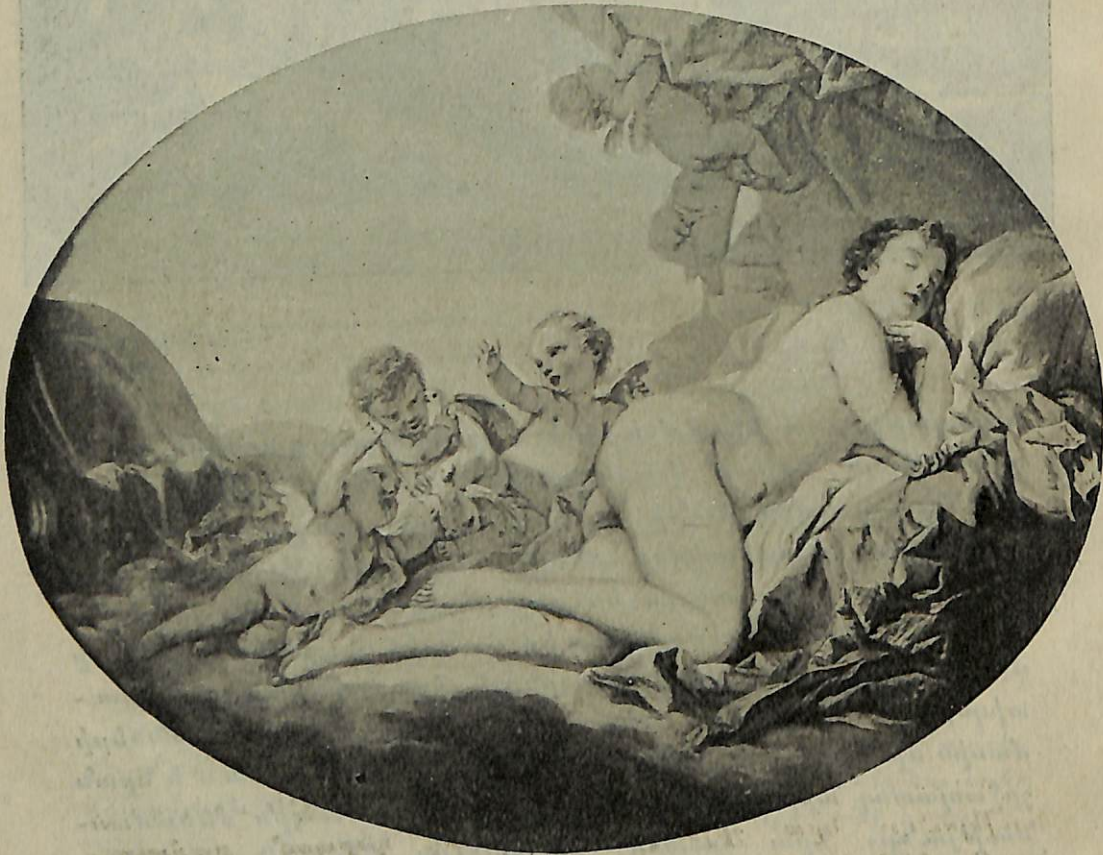
Բուշ

Հանգստացող Վենուս

ե գագաթը, նա իջնում ե ցած: Ֆրանսական դասային միապետության համար վայրեջքը սկսվեց, ինչպես հայանի յե, արդեն Լյուդովիկ XIV-ի կենդանության օրով և այնուհետև անընդհատ շարունակվեց մինչև հեղափոխությունը: «Արև-թագավորը», վոր ասում եր «պետությունը, դա — յես եմ», այնուամենայնիվ յուրովի հոգ եր տանում Ֆրանսիայի փառքի մասին: Իսկ Լյուդովիկ XV-ը, բնավ չհրաժարվելով արսուլում տիզմի պահանջներից, մտածում եր իր գվարճությունների մասին միայն: Ուրիշ վոչ մի բանի մասին չեր մտածում և նրան շրջապատող արիստոկրատ սպասավորների ահագին մեծամասնությունը: Նրա շրջանը՝ անհագուրդ կերպով բավականությունների յետեվից ընկնելու շրջան եր, կյանքն ուրախ

անցնելու շրջան: Բայց վորքան ել կեղտոտ լինելին յերբեմն արիստոկրատ անգործների զվարճությունները, այն ժամանակվա հասարակության ճաշակը այնուամենայնիվ աչքի յեր ընկնում իր անհրեքելի նրբությամբ, գեղեցկությամբ, վորոնք Ֆրանսիան դարձրին «մոդաների որենադրուհի»: Յեվ այդ նուրբ, գեղեցիկ ճաշակը իր արտահայտությունը գտավ այն ժամանակվա եստետիկական ըմբռնումների մեջ:

«Յերբ Լյուդովիկ XIV ի դարին փոխարինեց Լյուդովիկ XV-ի դարը, արվեստի իդեյալը մեծափառությունից դարձավ հաճելին: Տարածվում են ամենուրեք շքեղության նրբու-



Բուշ

(Մոսկվա—գեղեցիկ արվեստների մուզեյ.)

Վեներա



Բուշ

(Մոսկվա—գեղեցիկ արվեստների մուզեյ.)

Վեներա

թյունը և զգայական վայելքների քնքշությունը»¹⁾: Յեվ արվեստի այդ իդեյալը ավելի լավ ու ամենից պայծառորեն իրագործվեց Բուշեյի պատկերներում:

«Զգայական վայելքը.—կարդում ենք այն գրքում, վորից հենց նոր մեջբերում արինք,—Բուշեյի իդեյալն է, նրանկարչության հոգին: Վեներան, վորին յերազում է նա և վորին պատկերացնում է,—զուտ-զգայական Վեներա է»²⁾: Սա միան-

¹⁾ Concour, L'art au dix-heutiem siècle p.p. 135—136.

²⁾ L. c. p. 145.

գամայն ճիշտ է, և դա շատ լավ հասկանում եյին Բուշեյի ժամանակակիցները: 1740 թ. նրա բարեկամ Նիրոնը իր վոտանավորներէց մեկում նշանավոր նկարչի անունից ասում է տիկին Պոմպադուրին.

Je ne recherche, pour tout dire,
Qu'élégance, grâces, beauté,
Douceur, gentillesse et gaîté;
En un mot, ce qui respire
Ou badinage, ou volupté.
Le tout sans trop de liberté.
Drapé du voile que désire
La scrupuleuse honnêteté.



Փրագոնար

Անսպասելի

Սա յերևելի բնութագիր է Բուշեյի համար. նրա մուսան նուրբ զգայնութիւնն էր, վորով տոգորված են նրա բոլոր



Փրագոնար

Սկոտ յերոման.

պատկերները: Այս պատկերները նույնպես քիչ թիվ չեն կազմում Լուվրում, և ով ուզում է գաղափար կազմել, թե ինչ

տարածութիւնն է բաժանում Լյուդովիկ XV-ի ազնվական-միապետական Ֆրանսիան Լյուդովիկ XIV-ի Ֆրանսիայից, նրան մենք հանձնարարում ենք՝ Բուշեյի նկարները համեմատել Լե-Բրենի նկարների հետ: Նման համեմատութիւնը վերացական պատմական դատողութիւնների ամբողջական հատորներից ավելի ուսանելի կլինի:

Բուշեյի նկարչութիւնը նույնպիսի մեծ հաջողութիւն ունեցավ, ինչպես Լե-Բրենի նկարչութիւնը իր ժամանակ: Բուշեյի ազդեցութիւնը իրոք անազն էր: Իրավացի յեն նրկատել, վոր այն ժամանակվա Ֆրանսացի յերիտասարդ նկարիչները, վորոնք գնում էին Հռոմ իրենց նկարչական կրթութիւնը կատարելագործելու, Ֆրանսիայից հեռանալիս Բուշեյի ստեղծագործութիւններն էին նրանց աչքի առաջ և, տուն վերադառնալիս, իրենց հետ բերում էին վոչ թե Վերածնութիւնի դարաշրջանի մեծ վարպետներից ստացած տպավորութիւնները, այլ հիշողութիւններ էլի Բուշեյի մասին: Բայց Բուշեյի տիրապետութիւնը և ազդեցութիւնը հաստատուն չէին: Ֆրանսական բուրժուազիայի ազատագրական շարժումը իր նկատմամբ ժխտական վերաբերմունքի դիրք ստեղծեց այն ժամանակվա առաջավոր քննադատութիւն մեջ:

1753 թվին արդեն Գրիմը խիստ դատապարտում է նրան իր Correspondence littéraire-ում: «Boucher n'est pas fort dans le masculin», ասում է նա (Բուշեն ուժեղ չի այն բանում, ինչ արական սեռին է պատկանում): Յեւ իսկապես le masculin-ը նրա նկարներում ներկայացված է, գլխավորապես, ամուրներով, վորոնք, պարզ է, վոչ մի առնչութիւն չունենին այդ դարաշրջանի ազատագրական ձգտումների հետ: Գրիմից ել՝ ավելի խիստ հարձակվեց Բուշեյի վրա Դիդրոն իր «Սալոններում»:

«Նրա ճաշակի, կոլորիտի, կոմպոզիցիայի, բնավորութիւնների, յերևակայութիւնի, գծանկարի այլասերումը,—գրում է Դիդրոն 1765 թվին,—քայլ առ քայլ հետևում էր բարձրի այլասերման»: Դիդրոյի կարծիքով, Բուշեն դադարել էր նկար

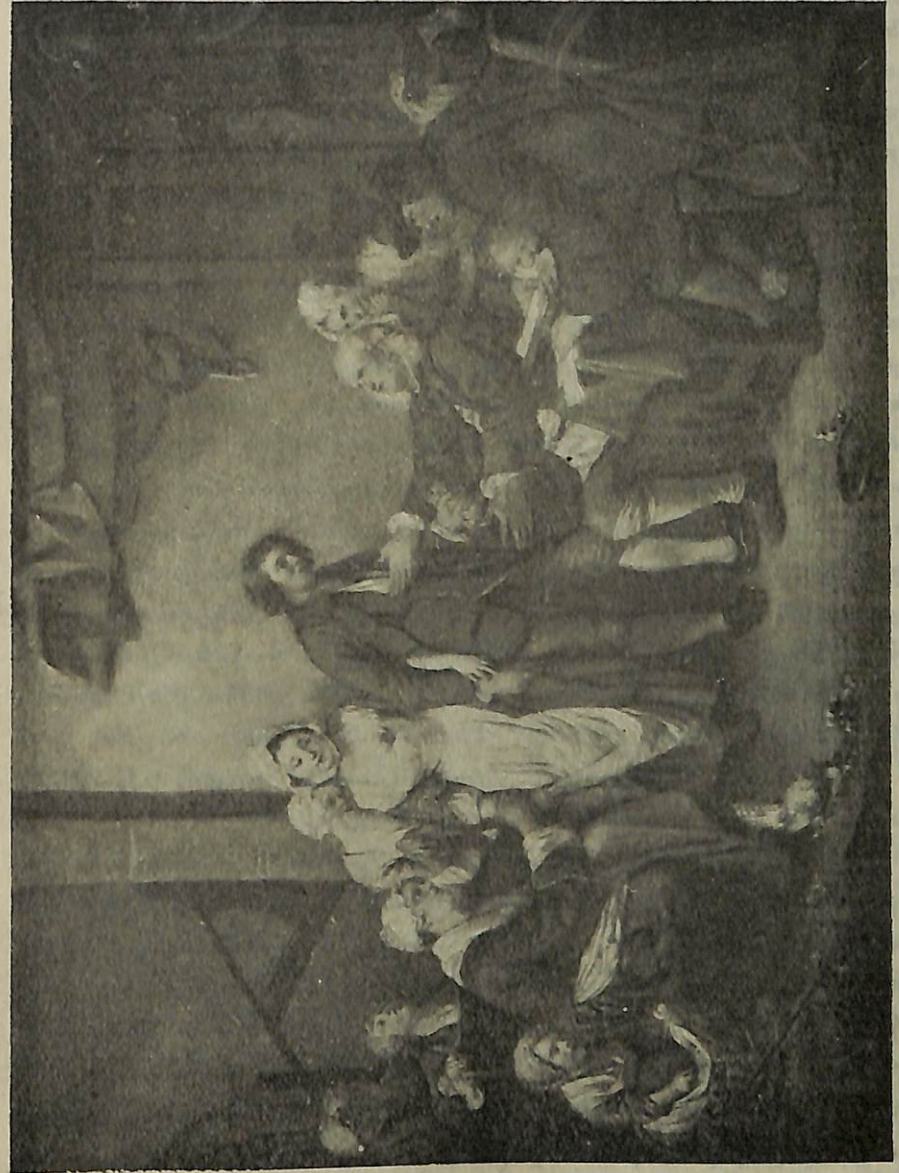


ըիչ լինելուց: «Յե՛վ անա այդ ժամանակ նրան դարձրին պա-
լատական նկարիչ»: Տաքարյուն ենցիկլոպեդիստը մի քիչ ան-
ըսպասելի նկատում է, վոր ամուրների այդ բազմության մեջ
չկա մի հատ յերեխա, վոր պիտանի լինի իրական կյանքի հա-
մար, «որինակ, վորպեսզի իր դասը սերտի, կարգա, գրի կամ
կանեփ ծեծի»: Այս հանդիմանությունը, վոր մասամբ հիշեց-
նում է մեր Դ. Ի. Պիսարևի՝ Յևգենի Անեզինի գլխին թափած
մեղադրանքը, ներկա ֆրանսական քննադատներից շատերին
ստիպում է արհամարանքով ուսեր թոթվել: Այդ պարոնները
ասում են, վոր «կանեփ ծեծելը» սազական չէ ամուրներին,
և նրանք իրավացի յեն: Բայց նրանք չեն տեսնում, վոր Դիդ-
րոյի՝ «փոքրիկ անբարոյական սատիրների» դեմ ունեցած
պարզամիտ գայրույթի մեջ արտահայտվել է այն ժամանակ
աշխատասեր բուրժուազիայի դասակարգային ատելությունը՝
դեպի անբան արխատոկրատների դատարկ զվարճությունները:

Դիդրոյին դուր չի գալիս և այն, ինչ սնկասկած, կազմում
է Բուշեյի ույժը՝ նրա *féminin*-ը (իգական սեռը): «Մի ժամա-
նակ նա սիրում էր աղջիկներ նկարել: Ի՞նչպիսի էյին այդ աղ-
ջիկները: Կիսաաշխարհի քնքույշ ներկայացուցչուհիներ»: Այդ կիս-
աշխարհի քնքույշ ներկայացուցչուհիները շատ գեղեցիկ էյին
իրենց ձևով: Բայց նրանց գեղեցկությունը յերրորդ դասի իդեո-
լոգներին չէր գրավում, այլ վրդովում էր: Այդ գեղեցկությու-
նը դուր էր գալիս միայն արխատոկրատներին և այն մարդ-
կանց *tiers état*-ից, վորոնք արխատոկրատների ազդեցության
տակ լինելով՝ յուրացրել էյին արխատոկրատական ճաշակը:

«Իմ և ձեր նկարիչը, —ասում է Դիդրոն, դիմելով ընթեր-
ցողներին, —Գրյոզն է: Գրյոզը առաջին էր, վոր հասկացավ, վոր
արվեստը պետք է բարոյական դարձնել»: Այս գովասանքը նույն-
քան բնորոշ է Դիդրոյի բնավորության համար, —Դիդրոյի հետ
նաև այն ժամանակվա մտածող բուրժուազիայի համար, — վոր-
քան և նրա գայրագին հանդիմանությունները, վոր ուղղում է
նա իրեն ատելի Բուշեյի հասցեյին:

Գրյոզը իսկապես վերին աստիճանի բարոյական նկարիչ



եր: Յեթե Նիվելլ-դե-լյա Շոսսեյի, Բոմարշեյի, Ստեղենի և այլոց բուրժուական դրամաները Des moralités en actino եյին, ապա Գրյոզի նկարները կարելի յե անվանել moralités sur la toile: «Ընտանիքի հայրը» նրա մոտ գրավում է պատվավոր տեղ, առաջին անկյունը, հանգես է դալիս ամենատարբեր, բայց միշտ հուզիչ դիրքերով և աչքի յե ընկնում նույնպիսի պատվարժան տնային առաքինություններով, վորոնք զարգարում են նրան բուրժուական դրամայում: Բայց այս նահապետը թեև, անկասկած, արժանի յե ամեն հարգանքի, սակայն քաղաքական վոչ մի շահագրգռություն չի ցույց տալիս: Նա վորպես «մարմնացյալ կշտամբանք» կանգնած է սանձարձակ ու անբարո արիստոկրատիայի առջև և «կշտամբանքից» դենը չի գնում: Յեվ սա բոլորովին զարմանալի չե, վորովհետև նրան ստեղծած նկարիչը նույնպես «կշտամբանքով» է սահմանափակվում: Գրյոզը ամենևին հեղափոխական չի: Նա չի ձգտում հին կարգը վերացնելու, այլ միայն նրան, բարոյականության վոգով, ուղղելու: Ֆրանսական հոգևորականութունը նրա համար կրոնի և լավ բարքերի պահապան է, իսկ ֆրանսական քահանաները—բոլոր քաղաքացիների հոգևոր հայրեր¹⁾: Սակայն հեղափոխական դժգոհության վոգին արդեն մտնում եր ֆրանսական նկարիչների շրջանը: Հիսնական թվականներին Հոռմի ֆրանսական նկարչական ակադեմիայից հեռացնում են մի աշակերտի, վոր հրաժարվել եր պաս պահել:

1767 թվին նույն ակադեմիայի մի ուրիշ աշակերտ՝ ճարտարապետ Ադր. Մուտոն յենթարկվում է նույն պատժին նույն հանցանքի համար: Մուտոնին միանում է արձանագործ Կլոդ Մոնոն,—նրան ևս հեռացնում են դպրոցից: Պարիզի հասարակական կարծիքը կտրականապես կանգնում է Մուտոնի կողմը. Մուտոնը Հոռմի ակադեմիայի վերատեսչից գանգատվում է դատարանին, իսկ դատարանը (châtelet) վերատեսչին ճանաչում է մեղավոր և դատապարտում է նրան, հոգուա Մուտոնի,

¹⁾ Տես նրա «Lettre à Messieurs les curés» «Journal de Paris»-ում, 1786 թ. դեկտեմբերի 5-ի:

20,000 լիվր վճարելու: Հասարակական մթնոլորտը հետզհետե ավելի ու ավելի տաքանում է, և այն չափով, վորքան հեղափոխական տրամադրությունը արում է յերրորդ դասին, ժանրային նկարչությամբ, — յուղաներկերով գրված այդ արտասվաբեր կոմեդիայով, — հրապուրվելը սառչում է: Այն ժամանակվա առաջավոր մարդկանց տրամադրության մեջ կատարված փոփոխությունը առաջացնում է նրանց եստետիկական պահանջների փոփոխություն, —



Թագունին լաստերի վրա
(Իր ժամանակի փորագրություն
եստամպ).

ինչպես առաջացրեց դա նրանց գրական ըմբռնումների փոփոխությունը, — և Գրյոզի վոգուն համապատասխան ժանրային նկարչությունը, վոր քիչ առաջ ընդհանուր խանդավառություն¹⁾ եր առաջացնում, նսեմանում է Դավիթի և նրա դպրոցի հեղափոխական նկարչությամբ:

Հետագայում, յերբ Դավիթը արդեն կոնվենտի անդամ եր, նա իր՝ այդ ժողովին արած զեկուցման մեջ ասաց. «Արվեստի բոլոր տեսակների գործը յեղել է այն, վոր նըրանք ծառայել են գրպանները վոսկով լեցուն մի խումբ փափկասերների ճաշակին ու քմահաճույքներին, իսկ համբարությունները (Դավիթը այսպես է անվանում ակադեմիաները) հալածում եյին հանձարեղ մարդկանց և առհասարակ բոլոր նրանց, ովքեր նրանց մոտ գալիս եյին բարոյականության և փիլիսոփայության մաքուր գաղափարներով»: Դավիթի կարծիքով, արվեստը պետք է ծառայի ժողովրդին, հանրապետության: Բայց նույն Դավիթը կլասիցիզմի վճռական կողմնակից եր: Ավելին. նրա նկարչական գործունեյությունը կենդանա-

¹⁾ Այդպիսի խանդավառություն առաջացրեց, որինակ, Գրյոզի 1775 թվին Մալոնում ցուցադրած «Le père de famille» նկարը և 1761 թ. նրա «L'accordée du village».

ցրեց զեպի անկումը զիմոզ կլասիցիզմը և ամբողջ տասնյակ տարիներով յերկարաձգեց նրա տիրապետութիւնը: Դավիթի որինակը ամեն բանից ավելի լավ ցույց է տալիս, վոր տասնութերորդ դարի վերջի կլասիցիզմը պահպանողական էր,— կամ, յեթե կուզեք, յետադիմական, վորովհետև չէ վոր նա յետ էր ձգտում, նորագույն նմանողներից զեպի անտիկ որինակները,—միայն ըստ ձեզի: Իսկ նրա բովանդակութիւնը մին-



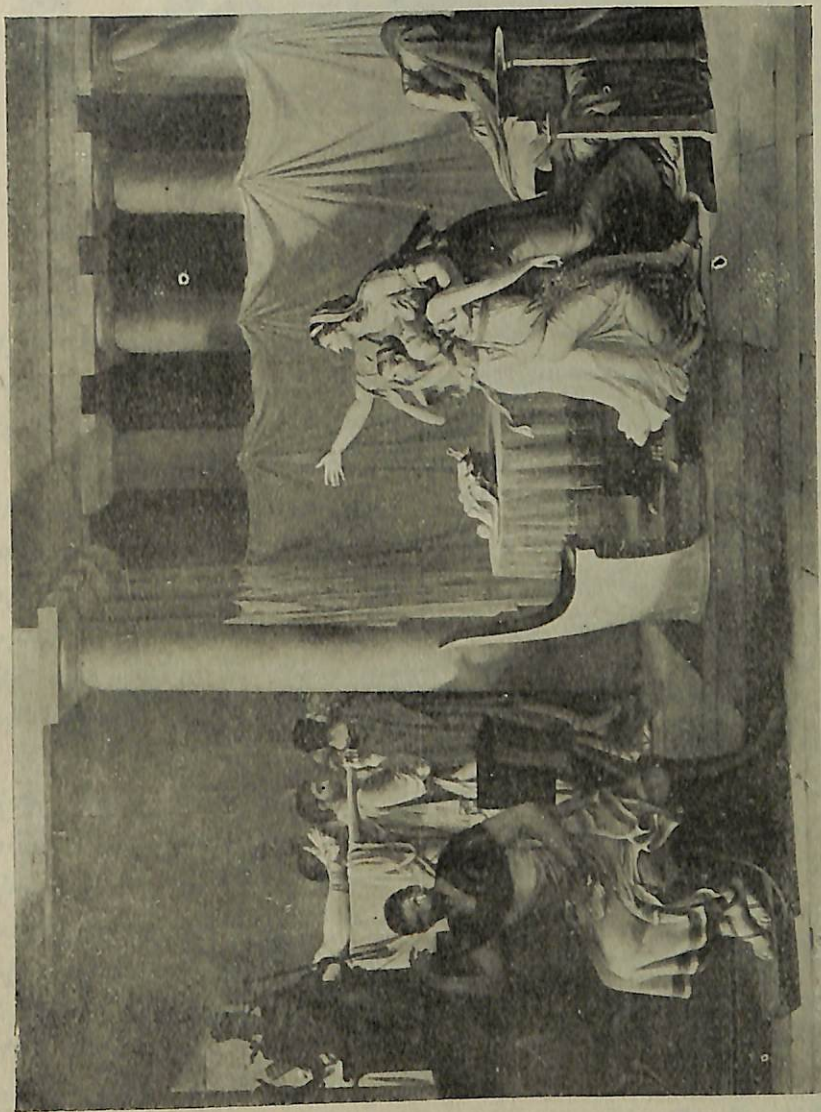
Նյութովի XVI խոգի կերպարանքով



Ավստրիական Հովազ

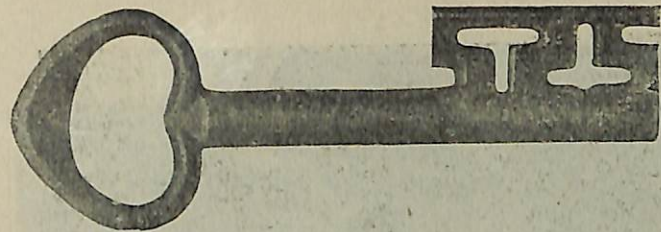
(Իր ժամանակի փորագրութիւններ).

չև ուղն ու ծուծը տոգորված էր հեղափոխական վոգով: Այդ կողմից Դավիթի ամենաբնորոշ և ամենաուշագրավ պատկերներից մեկը նրա «Բրուտն» է: Լիկտորները տանում են նրա վորդիներին մարմինները, վորդիներին, վորոնք հենց նոր յենթարկվել են մահապատժի միապետական դավադրութիւնի մասնակցելու համար. Բրուտի կինը և աղջիկը լալիս են, իսկ ինքը՝ Բրուտը նստած է՝ դաժան ու անհողող, և դուք տեսնում եք, վոր հանրապետութիւնի բարորութիւնը այդ մարդու համար բարձր որևէր է իսկապես: Բրուտը նույնպես «ընտա-



Լիկտորները ներս են բերում Բրուտի վորդիներին դահլիճը: (Առկը): 1789.

Դավիթ



Բաստիլե բանալին

(Հեղափոխության որերում շատ տարածված էին այս բանալու որինակները՝ պատրաստված Բաստիլե քարերից):

Նիքի հայր ես:
Բայց սա ըն-
տանիքի հայր
ե՛ք քաղաքացի
դարձած: Նրա
առաքինու-
թյունը հեղա-
փոխականի
քաղաքական
առաքինու-

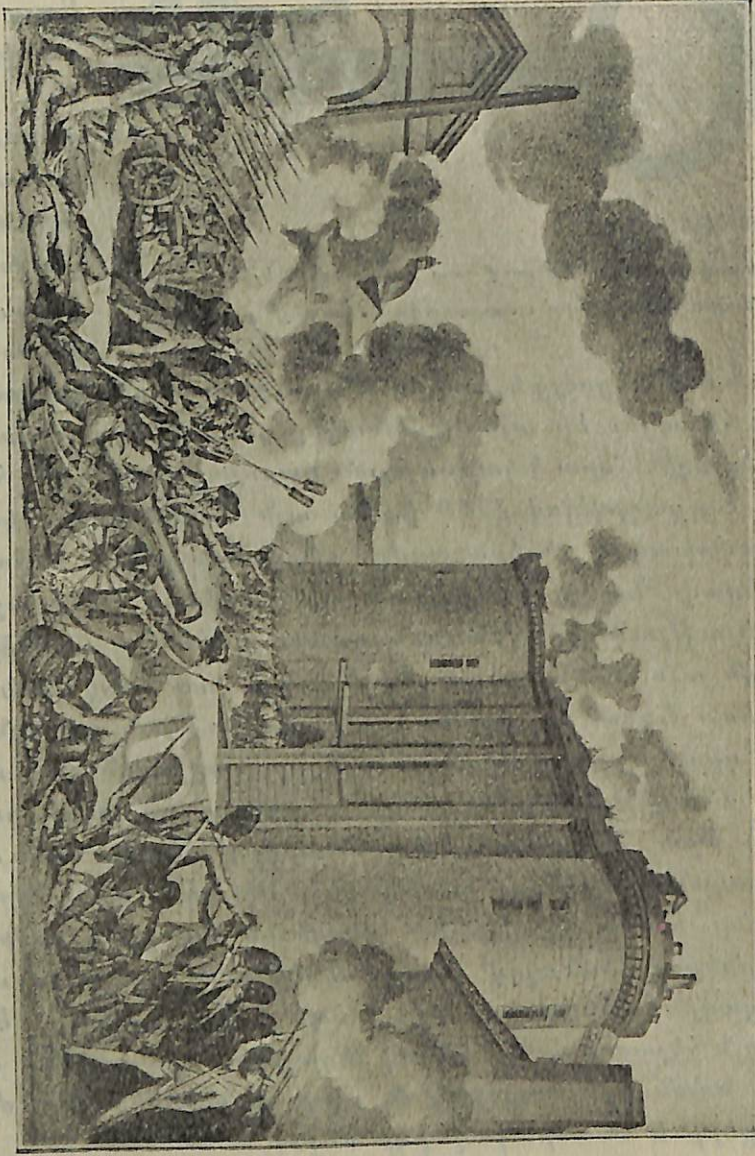
թյուն է: Սա ցույց է տալիս, թե բուրժուական Ֆրանսիան վոր-
քան հեռացել էր այն ժամանակից, յերբ Դիդրոն փառաբանում
էր Գրյոզին՝ նրա նկարչության բարոյական բնույթի համար¹⁾:

Յուցադրվելով 1789 թվին, այն տարին յերբ սկսվեց մեծ
հեղափոխական յերկրաշարժը, «Բրուտը» ցնցող հաջողութուն
ունեցավ: Նա գիտակցության էր հասցնում այն, ինչ դարձել
էր էյությունը, ամենակենսական պահանջը կեցության, այ-
սինքն այն ժամանակվա Ֆրանսիայի հասարակական կյանքի:
Երնեստ Շենոն իր՝ Ֆրանսական նկարչության դպրոցների մա-
սին՝ գրած գրքում միանգամայն իրավացիորեն ասում է.

«Դավիթը կարծես անդրադարձնում էր ազգի զգացումը,
վորը՝ նրա նկարներին ծափահարելով՝ ծափահարում էր իր
սեփական պատկերը: Նա նկարում էր հենց այն հերոսներին,
վորոնց հասարակութունը վերցնում էր իրեն որինակ. նրա
նկարներով հիանալով՝ հասարակութունը ցույց էր տալիս իր
հիացազին վերաբերմունքը դեպի այդ հերոսները: Այստեղից
էլ այն հեշտությունը, վորով հեղաշրջում կատարվեց արվեստի
մեջ, նման այն հեղաշրջման, վոր կատարվեց այն ժամանակ
բարբերի և հասարակակարգի մեջ»:

Ընթերցողը շատ կսխալվի, յեթե կարծի, թե Դավիթի՝ ար-

¹⁾ «Բրուտն» այժմ կախված է Լուվրում: Ռուս մարդը, վոր յեթե
պատահի Պարիզ մտնի, պարտավոր է գնալ նրան յերկրպագելու:



Բաղնիկ ատոմի

(Իր ժամանակի գրավյուր)



Պարսի յիվ Հոլմեհ, 1788.



Հաղթանարված ըննապետութիւնը

(Իր ժամանակի փորագրութիւն)

վեստի մեջ կատարած հեղաշրջումը տարածվում էր միայն նյութի ընտրութեան վրա: Յեթե այդպես լինէր, մենք զեռ իրավունք չեյինք ունենա հեղաշրջման մասին խոսելու: Վոչ, մոտեցող հեղափոխութեան հզոր շունչը արմատապես փոխեց նկարչի զեպի իր գործն ունեցած վերաբերմունքը: Հին դպրոցի սեթևեթութեանը և քաղցրավունութեանը, — տես, որինակ, Վան - Լոտի նկարները, — նոր ուղղութեան նկարիչները հակադրում են անողոք պարզութիւնը: Այս նոր նկարիչներին անգամ պակասութիւններն արդեն բացատրվում են նրանց շրջանում տիրող տրամադրութեամբ: Այսպես, Դավիթին մեղադրում էյին, նրանում, վոր նրա նկարների գործող անձերը նման են արձանների: Այս հանդիմանութիւնը զժբախտաբար, անհիմն չէ: Բայց Դավիթը որինակներ էր փնտրում հին ազգերի մոտ, իսկ նոր ժամանակի համար հնութեան գերակշռող արվեստը հանդիսանում է արձանագործութիւնը: Դրանից

բացի Դավիթին մեղադրում եյին, վոր նա թույլ յերևակայու-
թյուն ունի: Սա իրավացի հանդիմանութիւնն էր—Դավիթը ինքը
խոստովանում էր, վոր իր մեջ գերակշռում է գատողականու-
թյունը: Բայց գատողականութիւնը կազմում էր այն ժա-
մանակվա ազատագրական շարժման բոլոր ներկայացուցիչները

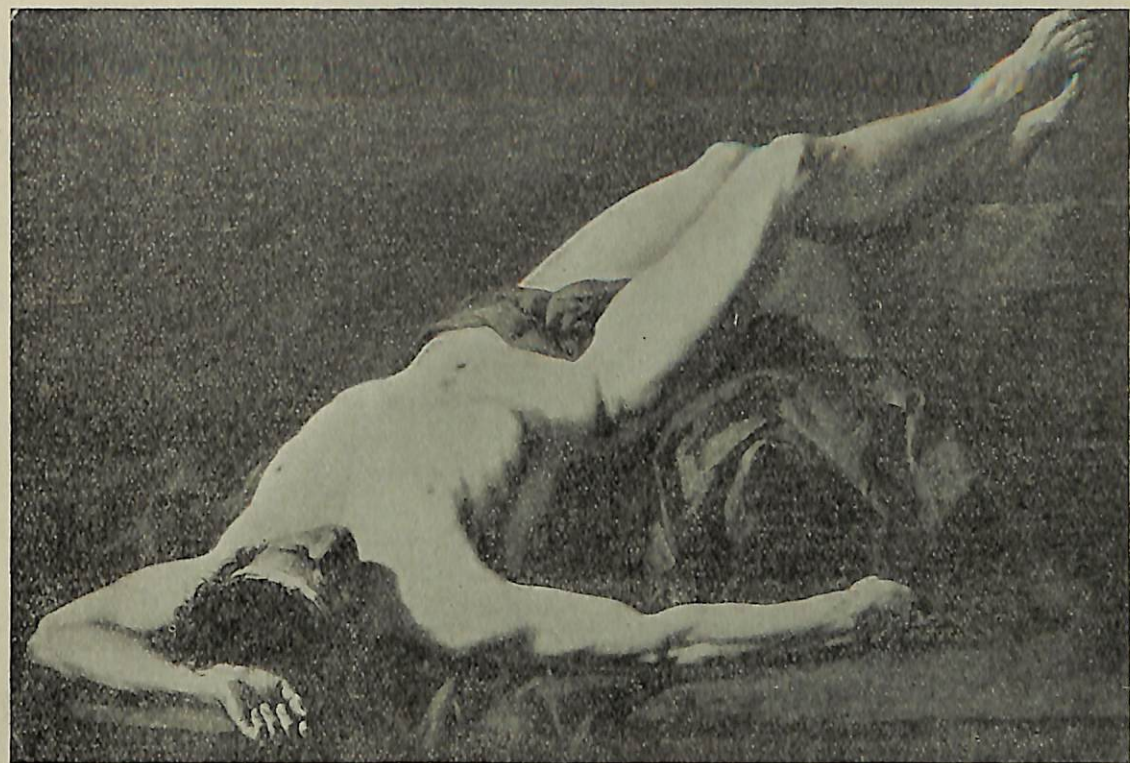


Փրանսական ժողովուրդը քննափորված արտոնալ դասերով
(Իր ժամանակի սլակատ).



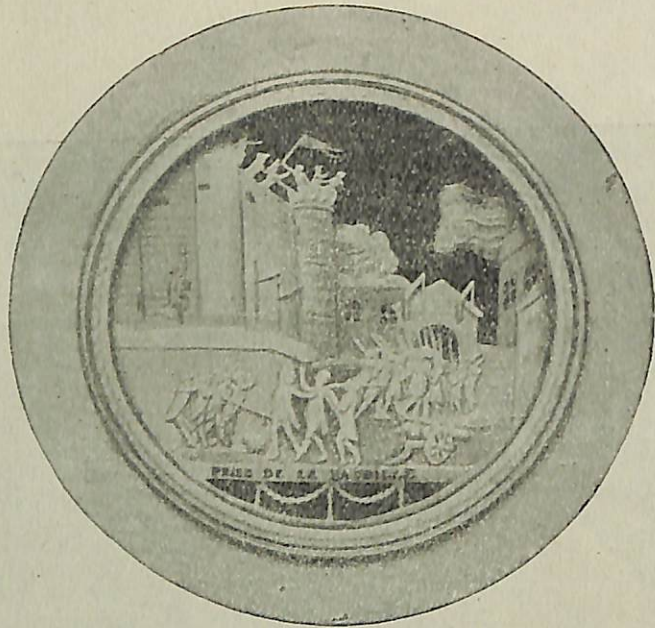
Հրացաններն յարդուն 1784.

Դավիթ



Դավիթ

(Ահագեմիական սրահներ).



Քառասուն տարեան յիսման արևելի շքանշանը (Նեպոլեոնի արևելի շքանշանը)։

աչքառու գիծը։ Յեվ վոչ միայն այն ժամանակվա, — դատողականութիւնը իր զարգացման համար լայն ասպարեզ ե գրտնումն լայն ծավալ ե ստանում հեղաշրջման դարաշրջանը ապրող բոլոր քաղաքակիրթ ժողովուրդների մոտ, յերբ հին հասարակարգը դիմում ե դեպի անկում և յերբ նոր հասարակական ձգտումների ներկայացուցիչները յենթարկում են այն իրենց քննադատութիւն։ Դատողականութիւնը Սոկրատի ժամանակի հույների մոտ պակաս չեր զարգացած, քան տասնութերորդ դարի Ֆրանսացիների մոտ։ Գերման ուսմանտիկները իզուր չեյին հարձակվում Նվրիպիդի դատողականութիւն վրա։ Դատողականութիւնը հանդիսանում ե նորի՝ հնի հետ ունեցած պայքարի պտուղը, և ծառայում ե նրան իբրև զենք։ Դատողութիւնը հատուկ եր նաև բոլոր ժակոբիններին։ Յեվ բոլորովին



Ֆրանսական սահմանադրութիւնը

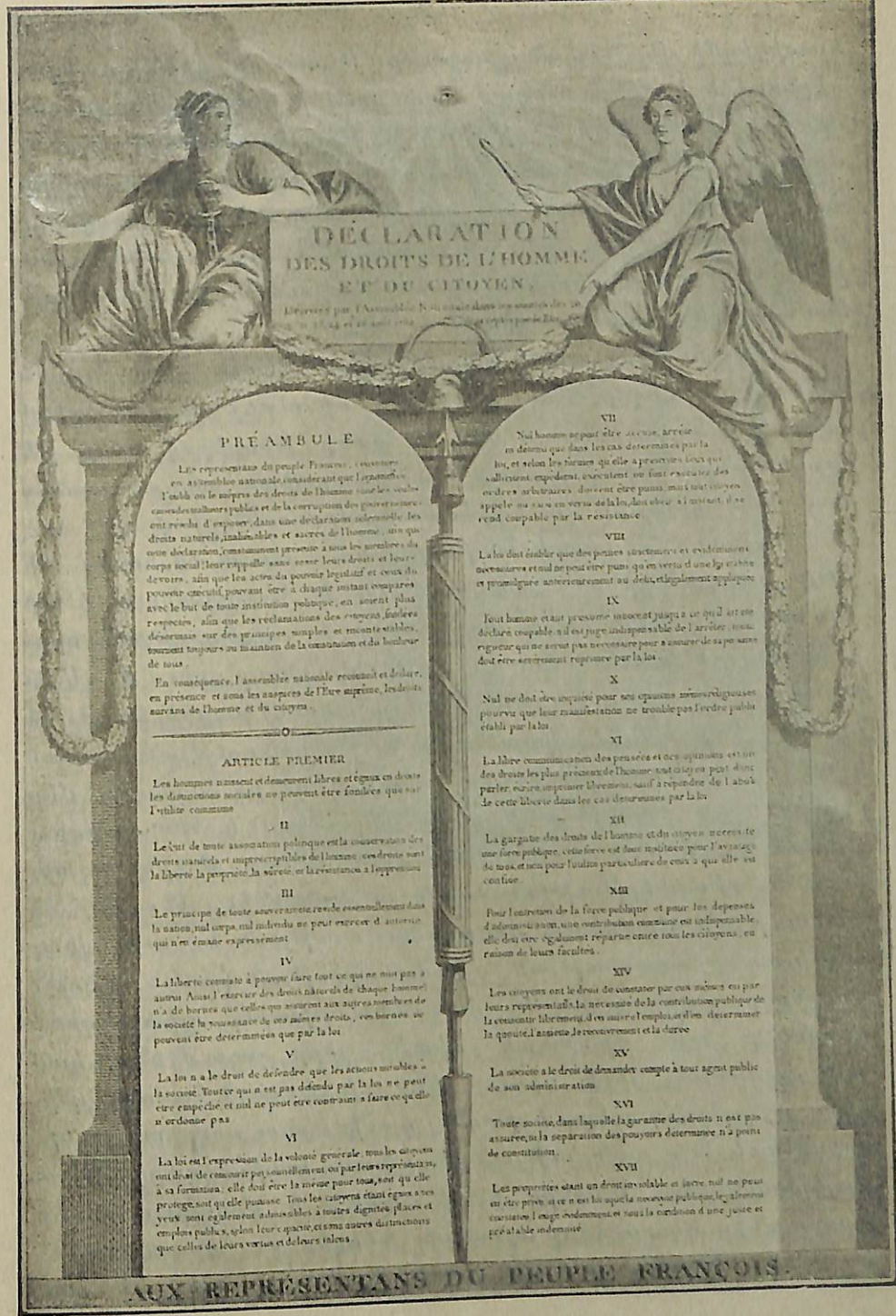
(Իր ժամանակի արեգորիկ նկար)։

իզուր դատողականութիւնը համարում են Համլետի մենաշնորհը¹⁾։

Պարզելով այն հասարակական պատճառները, վորոնք ծընունդ տվին Դավիթի դպրոցին, դժվար չէ բացատրել և նրա անկումը։ Այստեղ մենք դարձյալ տեսնում ենք նույնը, ինչ տեսանք գրականության մեջ։

Հեղափոխութիւնից հետո, իր նպատակին հասնելով, Ֆրանսական բուրժուազիան դադարեց հին հանրապետական հերոսներով հրապուրվելուց։ Յե՛վ այդ պատճառով կլասիցիզմը այդ ժամանակ նրան ներկայացավ բոլորովին այլ լույսի տակ։ Դա սկսեց նրան՝ բուրժուազիային, թվալ սառը, պայմանականութեամբ լեցուն։ Յե՛վ նա իրոք դարձել էր այդպիսին։ Կլասիցիզմից հեռացել էր մեծ հեղափոխական հոգին, վոր նրան այդպիսի ուժեղ հմայք էր հաղորդում, և մնացել էր նրա մարմինը միայն. գեղարվեստական ստեղծագործութեան արտաքին ձևերի ամբողջութիւնը այժմ վոչ մի բանի պետք չէր, տարրինակ և անհարմար էր, և չէր համապատասխանում հասարակական նոր հարաբերութիւններին առաջացած նոր ձգտումներին ու ճաշակին։ Հին աստվածների և հերոսների պատկերումը այժմ դարձել էր միայն հին պեղանաներին արժանի զբաղմունք, և շատ բնական է, վոր նկարիչներին նոր սերունդը այդ զբաղմունքի մեջ չէր գտնում վոչինչ գրավիչ։ Դժգոհութիւն կլասիցիզմից, նոր ուղի գտնելու ձգտում նկատվում է արդեն Դավիթի անմիջական աշակերտների մոտ, որինակ Գրոի։ Իզուր ուսուցիչը նրան հիշեցնում է հին իդեյալի մասին, իզուր նրանք իրենք դատապարտում են իրենց նոր բռնկումները. գաղափարների ընթացքը անդիմադրելիորեն փոխվում է իրերի փոխված ընթացքով։ Բայց Բուրբոնները, վոր «արքունական սայլակով» վերադարձել էին Պարիզ, մի առ ժամանակ յերկարաձգում են

1) Ուստի կարելի չէր շատ խիստ առարկութիւններ անել այն հայացքի դեմ, վոր գնում է Տուրգենևը իր «Համլետ և Դոն-Կիխոտ» նշանավոր հոդվածում։



DECLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN.

PREAMBULE
Les Representans du peuple Français, considerant...
I. L'oubli ou le neglige des droits de l'homme...
II. Nul homme ne peut être accusé, arrêté...
III. La loi doit établir que des peines strictement...
IV. Tout homme étant presumé innocent...
V. Nul ne doit être inquiété pour ses opinions...
VI. La libre communication des pensées...
VII. La garantie des droits de l'homme...
VIII. Les citoyens ont le droit de constater...
IX. La société a le droit de demander...
X. Toute société, dans laquelle la garantie...
XI. Les propriétés étant un droit inviolable...
XII. Les propriétés étant un droit inviolable...
XIII. Les propriétés étant un droit inviolable...
XIV. Les propriétés étant un droit inviolable...
XV. Les propriétés étant un droit inviolable...
XVI. Les propriétés étant un droit inviolable...
XVII. Les propriétés étant un droit inviolable...

Ֆրանսական սահմանադրութիւնը

կլասիցիզմի վերջնական չքացումը: Ռեստավրացիան դանդաղեցնում է և մինչև անգամ սպառնում է կանգնեցնել բոլորովին բուրժուազիայի հաղթական յերթը: Այդ պատճառով բուրժուազիան չի կարողանում բաժանվել «Լիկուրգի սովբրից»։ Այդ սովբրը, վոր փոքր ինչ կենդանացնում է հին ավանդները քաղաքականության մեջ, պահպանում է զրանք և նկարչության մեջ: Բայց Ժերիկոն արդեն նկարում է իր նկարները: Ռումանսիզմն արդեն բաղխում է դուռը:

Սակայն մենք առաջ անցանք: Այն մասին, թե ինչպես ընկավ կլասիցիզմը, մենք յերբևիցե մի ուրիշ անգամ կըխոսենք, իսկ այժմ ուզում ենք մի քանի խոսքերով ասել, թե ինչպես ինքը հեղափոխական կատաստրոֆան անդրադարձավ ժամանակակիցների եստետիկական ըմբռնումների վրա:

Պայքարը արխատոկրատիայի դեմ, վոր այժմ հասել էր ծայր լարվածության, ատելություն է հարուցանում դեպի արխատոկրատական բոլոր ճաշակները և ավանդությունները: 1790 թվին «La chronique de Paris» ժուրնալը գրում է. «Մեր բոլոր վայելուչ սովորությունները, մեր ամբողջ բարեկրթությունը, մեր հարգանքի, նվիրածության, հնազանդության փոխադարձ արտահայտությունները պետք է դուրս շարտվեն մեր լեզվից: Այդ բոլորը չափազանց հիշեցնում է հին կարգը»: Յերկու տարի անց «Les annales patriotique» ժուրնալը գրում է. «Բարեկրթության ձևերն ու կանոնները հնարվել են ստրկության ժամանակ. դա անպաշտություն է, վոր պետք է քշի-տանի ազատության և հավասարության քամին»: Նույն ժուրնալը ապացուցում է, վոր մենք գլխարկը գլխից պիտի վերցնենք այն ժամանակ միայն, յերբ շոգում ենք, կամ այն ժամանակ, յերբ դիմում ենք մի ամբողջ հավաքության, ճիշտ այդպես էլ պետք է թողնել գլուխ տալու սովորությունը, վորովհետև այդ սովորությունը նույնպես գալիս է ստրկության ժամանակներից: Սրանից բացի, պետք է մոռանալ և մեր բառարանից դուրս ձգել այնպիսի խոսքեր ու արտահայտություններ, ինչպես օրինակ, «պատիվ ունիմ», «դուք մեծ պա-

տիվ կանեք ինձ» և այլն: Նամակի վերջում կարիք չկա գրելու «ձեր խոնարհ ծառան», «ձեր նվաստագույն ծառան»: «Votre très humble serviteur»: Բոլոր այսպիսի արտահայտությունները, վոր ժառանգված են հին կարգերից, վայել չեն ազատ մարդուն: Պետք է գրել.—«մնամ ձեր համաքաղաքացի» կամ «ձեր յեղբայր», կամ «ձեր ընկեր», կամ, վերջապես, «ձեզ հավասար» (Votre égal):

Քաղաքացի Շալյեն կոնվենտին ներկայացրեց քաղաքավարությանը նվիրած մի ամբողջ տրակտատ, վորի մեջ խրատագույն դատապարտելով հին արխատոկրատական քաղաքավարությունը, նա հաստատում է, վոր մինչև անգամ հագուստի մաքրության մասին յեղած հոգսը ծիծաղելի յե, վորովհետև արխատոկրատական է: Իսկ շքեղ հագուստը—ամբողջ հանցագործություն է, պետությունից կատարված գողություն (Un vol fait à l'éat): Շալյեն գտնում է, վոր բոլորը պետք



Ազատություն, հավասարություն, յեղբայրություն կամ մահ
(Հեղափոխական շրջանի պլակատ)։



Յնդիտասարդ Բարրա

Դավիթ

ե միմյանց դու ասեն. «Միմյանց դու ասելով՝ մենք խորտակում ենք լրբության և բռնության հին սխտեմը»: Շալյեյի տրակտատը, ըստ յերևույթին մեծ տպավորություն գործեց: 1793 թ. նոյեմբերի 8 ին կոնվենտը հրահանգեց բոլոր պաշտոնյաներին՝ իրենց փոխհարաբերության ժամանակ գործ անել «դու» դերանունը: Վոմն Լեբոն, համոզված և տաքարյուն մի հեղափոխական, իր մորից նվեր ստացավ թանգարժեք կոստյում: Չըկամենալով պառավին վշտացնել, նա նվերն ընդունեց, բայց խղճի տանջանքներն սկսեցին դառնապես մաշել նրան: Այդ առիթով նա իր յեղբորը գրել է.

«Ահա տասը գիշեր ե արգեն, վոր յես բոլորովին չեմ քընում, շնորհիվ այդ դժբախտ կոստյումի: Յես փիլիսոփաս, մարդկության բարեկամս, հագնվում եմ այսպես փարթամ, մինչդեռ իմ հազարավոր մերձավորները մեռնում են սովից և հագնում խղճուկ ցնցոտիներ: Իմ շքեղ կոստյումը հագած յես ի՞նչպես կարող եմ մտնել նրանց համեստ բնակարանները: Ինչպես կարող եմ աղքատին պաշտպանել հարուստի շահագործումից: Ի՞նչպես կարող եմ ծառանալ հարուստների դեմ, յեթե յես ինքս ընդորինակում եմ նրանց շքեղությունն ու փարթամությունը: Այս մտքերը անդադար հալածում են ինձ և հանգիստ չեն տալիս»:

Յեվ սա բնավ մի, առանձնակի յերևույթ չե: Կոստյումի հարցը այն ժամանակ դարձել էր խղճի խնդիր, այնպես ինչպես դա մեզանում, այսպես կոչված, նիհիլիզմի ժամանակն էր: Յեվ նույն շարժառիթներով: 1793 թ. հունվարին «Le courrier de l'égalité» ժուրնալը ասում է, թե ամոթ է յերկու կոստյում ունենալ, յերբ սահմանի վրա հանրապետական Ֆրանսիայի անկախությունը պաշտպանող զինվորները բոլորովին մաշվել—մերկացել են: Նույն ժամանակ նշանավոր «Père Duchêne» պահանջում է, վոր նորաձևության խանութները դարձնեն արհեստանոցներ, վոր կառք շինող վարպետները միայն սայլակներ շինեն սայլապանների համար, վոր վոսկերիչները դառնան յերկաթագործներ, իսկ կաֆեները, ուր

հավաքվում են դատարկապորտ մարդիկ, տրվեն բանվորներին՝
իրենց ժողովների համար:

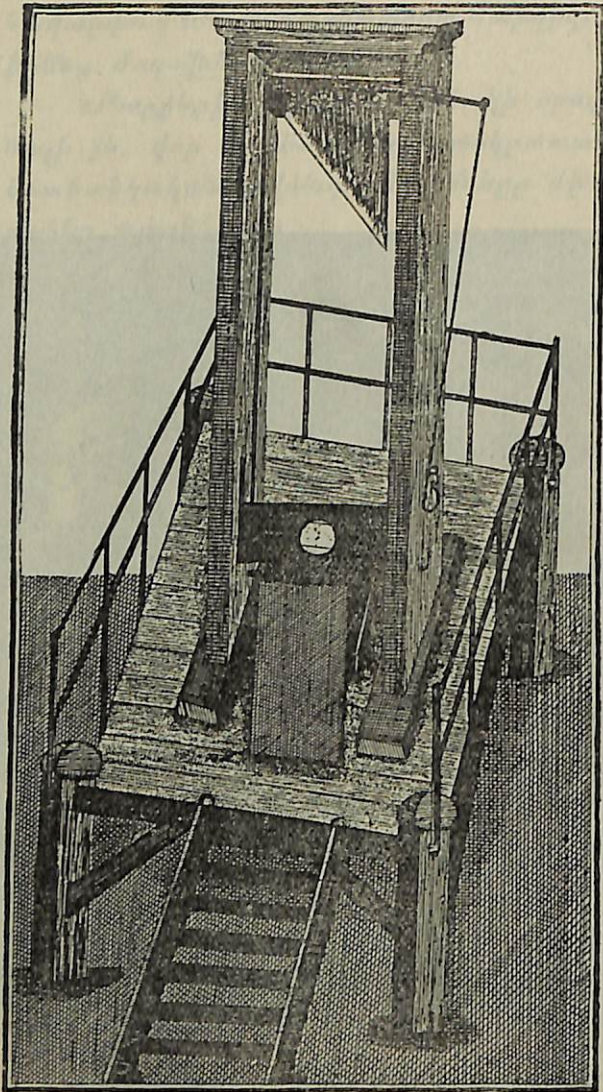
«Բարքերի» այսպիսի վիճակի որով միանգամայն հասկա-
նալի չե, վոր արվեստը արխատկրատական շրջանի բոլոր հին
եստետիկական ավանդությունները ժխտելու մեջ հասավ ծայ-
րանեղ աստիճանի:



Յնդրայրուկյուն. աւելորիկ ատակեր. նկարել յով փորագրել և
դրոյուկուրը.



Ռոմե-դը-Լիւ առաջն անգամ յերգում և մարտելից. (Իր ժամանակի գրավյուր).

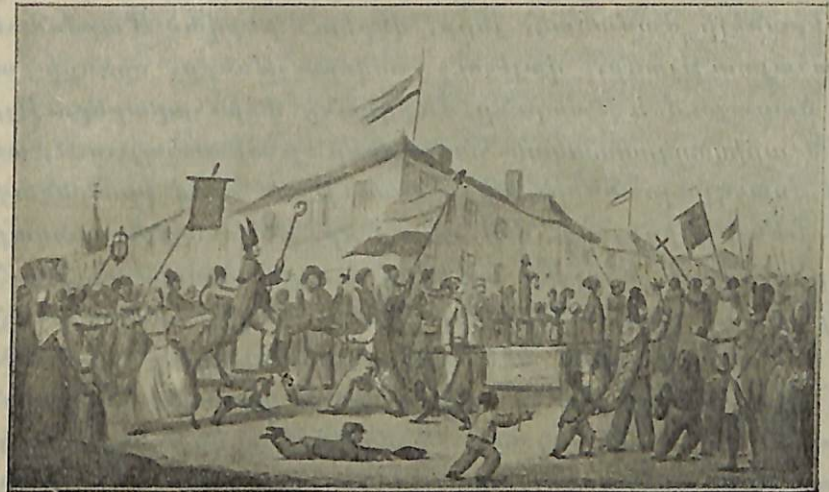


Գիւլյոտին

(Իր ժամանակի փորագրութիւնն).

յացումը. վորոնք նրանց հիշեցնում են հին, յերանելի ժամանակները—«Ginna», «Athalie» և այլն: 1793 թ. բեմում պարում են կարմանյոլ և ծաղրում թագավորներին ու եմի-

թատրոնը —վորը, ինչպես մենք տեսանք, հեղափոխության նախորդող դարաշրջանում արդեն յերրորդ դասի հոգեվոր զեքն եր, նրա՝ հին կարգերի դեմ վարած պայքարում, -- այժմ առանց քաշվելու ծաղրում եր հոգևորականութիւնն ու ազնվականութիւնը: 1790 թվին մեծ հաջողութիւն ունեցր La libert e conquise ou le despotisme renverse դրաման: Խաղին ներկա յեղող հասարակութիւնը խմբով յերգում ե. «արխատուկրասներ, դուք պարտված եք»: Իրենց հերթին պարտված արխատուկրատները վազում են այն վողբերգութիւններին ներկա-



Հակափրոնական սլակատ (հեղափոխության շրջանի).

գրատներին: Ըստ Գոնկուրի,—վորից մենք քաղում ենք այդ շրջանին վերաբերող տվյալները,—թատրոնը est sans culottis e: Դերասանները ծաղրում են հին ժամանակի դերասանների փքուն ձևերը, և իրենք իրենց պահում են չափազանց ազատ-համարձակ. մտնում են լուսամուտից փոխանակ դռնից մտնելու և այն: Գոնկուրն ասում ե, թե մի անգամ, «Le faux sarante» պիեսի ներկայացման ժամանակ «մի դերասան, փոխանակ դրսից մտնելու, բեմ իջավ վառարանի ծխնելույզի միջով: «S e non   vero,   ben trovato»:

Վոր թատրոնը հեղափոխության sans-culottis e-ն եր, դա բնավ զարմանալի չե, վորովհետև հեղափոխութիւնը վորոշ ժամանակ հնարավոր դարձրեց «սանկյուլոտանելի» տիրապետութիւնը: Բայց մեզ համար կարևոր ե հաստատել այն փաստը, վոր հեղափոխության ժամանակ ել—ինչպես և բոլոր նախընթաց դարաշրջաններում, թատրոնը ճշտորեն արտացոլում եր հասարակական կյանքը իր հակասութիւններով և այդ հակա-

սուլթաններինց առաջացած դասակարգերի պայքարով: Յեթե հին յերանելի ժամանակ, յերբ, վերևում բերված Մարմոնաելի արտահայտութեամբ, վայելուչ սովորութիւնները որենքի տեղ ելին ծառայում և թատրոնը մարդկանց փոխ-հարաբերութեան մասին արիստոկրատական հայացքներ եր արտահայտում, ապա այժմ «սանկյուլտներին» տիրապետութեան որով իրականացավ Մ. Ժ. Շենյեյի իդեյալը, վոր ասում եր, թե թատրոնը քաղաքացիներին պիտի ներշնչի զզվանք դեպի անապաշտութեանը, ատելութեան դեպի նեղիչները և սեր դեպի ազատութեանը:

Այն ժամանակվա իդեյալները քաղաքացուց պահանջում ելին այնպիսի լարված և անընդհատ աշխատանք հոգուտ ընդհանուրի, վոր եստետիկական պահանջներն ըստ ինքյան չեյին կարող մեծ տեղ բռնել նրա հոգևոր կարիքների ընդհանուր գումարի մեջ: Այդ մեծ դարաշրջանի քաղաքացին հիանում եր ավելի գործողութեան պոյեզիայով, քաղաքացիական հերոսութեան գեղեցկութեամբ: Յե՛վ այս հանգամանքը յերբեմն բավական իրորինակ բնութեւր տալիս Ֆրանսական «հայրենասերների» եստետիկական դատողութեաններին: Գոնկուրն ասում ե, վոր 1793 թ. սալոնում ցուցադրված նկարչական գործերը գնահատելու համար ընտրված ժյուրիի անդամներից մեկը՝ վոմն Ֆլեբրիո, ցավում եր վոր մրցանակ ստանալու համար ներկայացված բարեյեթները բավականաչափ պայծառ կերպով չեն արտահայտում հեղափոխութեան մեծ սկզբունքները: «Յե՛վ առհասարակ, — հարցնում ե Ֆլեբրիոն, — ի՞նչ մարդիկ են այդ պարոնները, վոր արձանագործութեամբ զբաղվում են այն ժամանակ, յերբ իրենց յեղբայրները արյուն են թափում հայրենիքի համար: Իմ կարծիքով, մրցանակ չպետք ե տալ»: Ժյուրիի մի ուրիշ անդամ Ասսենֆրատցը, ասաց. «Յեա պետք ե պարզ խոսեմ. իմ կարծիքով՝ արվեստագետի տաղանդը, — նրա սրտի մեջ ե, և վոչ թե ձեռքի. այն, ինչ վոր յուրացվում ե ձեռքով, համեմատաբար կարևոր չե»: Վոմն Նեվեյի այն նկատողութեան, թե չե՞ վոր պետք ե ուշադրութեան դարձնել և ձեռների ճարպիկութեան (մի մոռանաք, վոր խոսքը արձանագործ-

ծութեան մասին ե), Ասսենֆրատցը տաքացած պատասխանեց. «Քաղաքացի Նեվե, ձեռքի ճարպիկութեանը — վոչինչ ե. մարդ չպետք ե ձեռների ճարպիկութեան վրա հիմնի իր դատողութեանները»: Վորոշվեց արձանագործութեան բաժնին մրցանակ չտալ: Նկարների մասին յեղած վիճաբանութեան միջոցին նույն Ասսենֆրատցը տաքացած ապացուցում եր, վոր լավագույն նկարիչները — այն քաղաքացիներն են, վորոնք սահմանի վրա կուվում են ազատութեան համար: Իր վոգևորութեան մեջ նա արտահայտեց և այն միտքը, թե նկարիչը պետք ե գործանի ուղղակի կարկինի և քանոնի ոգնութեամբ: Ճարտարապետական բաժնի վերաբերյալ նիստում վոմն Գյուֆուրնի պընդում եր, թե բոլոր շենքերը պետք ե լինեն պարզ, ինչպես քաղաքացու առաքինութեանը: Ավելորդ զարդեր հարկավոր չեն: Յերկրաչափութեանը պետք ե վերածնի արվեստը:

Կարիք չկա ասելու, վոր այստեղ մենք գործ ունենք շատ մեծ չափազանցութեան հետ, վոր այստեղ մենք հասել ենք մինչև այն գիծը, վորից դենը դատողականութեանը չեր կարող գնալ նույնիսկ մի անգամ ընդունված դրութեան ծայրահեղ յեղբակացութեանների ժամանակ, և դժվար չե ծաղրել, — ինչպես անում ե այդ Գոնկուրը, — նման բոլոր դատողութեանները: Բայց շատ անիրավացի կլիներ նա, ով դրանց հիման վրա վճռեր, թե հեղափոխական շրջանը միանգամայն աննպաստ եր արվեստի զարգացման համար: Կրկնում ենք, դաժան պայքարը, վոր տարվում եր այն ժամանակ վոչ միայն սահմանի վրա, այլ և ամբողջ Ֆրանսական հողի վրա ծայրից-ծայր, շատ քիչ ժամանակ եր տալիս քաղաքացիներին՝ հանգիստ կերպով արվեստով զբաղվելու համար: Բայց նա բնավ չխլացրեց ժողովրդի եստետիկական պահանջները. միանգամայն ընդհակառակը: Հասարակական մեծ շարժումը, վոր ժողովրդին հաղորդել եր իր արժանապատվութեան պարզ գիտակցութեանը, ուժեղ, չտեսնված մղում տվեց այդ պահանջների զարգացման: Դրանում համոզվելու համար բավական ե այցելել «Musée Carnavalet»: Հեղափոխական ժամանակը պատկերող

այդ հետաքրքրական թանգարանի կոլեկցիաները անհերքելիորեն ապացուցում են, վոր արվեստը «սանկյուլոտական» դասնալով՝ ամենևին չմեռավ և չդադարեց արվեստ լինելուց, այլ տոգորվեց բոլորովին նոր վոգով: Ինչպես այն ժամանակվա ֆրանսական «հայրենասերի» առաքինությունը (vertu) ե՛ր առավելապես քաղաքական առաքինություն, այնպես էլ նրա արվեստը առավելապես քաղաքական արվեստ էր: Մի վախենաք, ընթերցող: Դա նշանակում է, վոր այն ժամանակվա քաղաքացին—այսինքն, պարզ է ինքնին, իր կոչմանը արժանի քաղաքացին,—անտարբեր էր կամ գրեթե անտարբեր էր դեպի արվեստի այնպիսի յերկերը, վորոնց հիմքում չկար վորևե, իր համար թանկագին քաղաքական գաղափար¹⁾: Յեվ թող չասեն, թե այդպիսի արվեստը չի կարող անպտուղ չլինել: Դա սխալ է: Հին հույների աննման արվեստը խիստ զգալի չափով հենց այդպիսի քաղաքական արվեստ էր: Բայց մենակ դա՞ յեր այդպես: «Լյուդովիկ XIV-ի դարի» ֆրանսական արվեստը նույնպես ծառայում էր քաղաքական վորոշ գաղափարների, վորը, սակայն, չխանգարեց նրան փարթամ ծաղկելով ծաղկելու: Իսկ ինչ վերաբերում է հեղափոխական դարաշրջանի ֆրանսական արվեստին, հենց «սանկյուլոտները» նրան դուրս բերին մի այնպիսի ուղի, վորով չէր կարողանում քայլել ըստ ըստ դասակարգերի արվեստը, ու նա դարձավ համաժողովրդական գործ:

Այն ժամանակվա բազմաթիվ քաղաքացիական տոները, յերթերը և հանդեսները ամենալավագույն և ամենահամոզիչ վկայությունն են «սանկյուլոտական» եստետիկայի ոգտին: Միայն թե այս վկայությունը բոլորը չեն ուշադրության առնում:

Բայց, այդ դարաշրջանի պատմական հանգամանքների շնորհիվ, համաժողովրդական արվեստը իր վոտի տակ հաստատուն հասարակական հիմք չունեւր: Տերմիդորյան կատաղի ռե-

¹⁾ Քաղաքական խոսքը մենք գործ ենք ածում նույն լայն իմաստով, ինչ իմաստով ասվեց, թե ամեն մի դասակարգային պայքար քաղաքական պայքար է:



Գրո

Նապոլեոն

ակցիան շուտով վերջ դրեց «սանկյուղոտների» տիրապետութեան և իրենով նոր դարաշրջան բացեց քաղաքականութեան մեջ, նոր դարաշրջան բացեց նաև արվեստի մեջ, դարաշրջան, վոր արտահայտում էր նոր բարձր դասակարգի՝ տիրապետութեան հասած բուրժուազիայի, ձգտումներն ու ճաշակը: Սյուսեղ մենք չենք խոսի այդ նոր դարաշրջանի մասին, նա արժանի յե մանրամասն քննութեան, բայց մեր վերջացնելու ժամանակն է:

Ի՞նչ է հետևում բոլոր մեր ասածներից:

Յեզրակացութիւններ, վոր հաստատում են հետևյալ դրութիւններ:

Նախ, ասել, թե արվեստը, — ինչպես և գրողանութիւնը, — կյանքի, արտացոլումն է, նշանակում է արտահայտել թեև ճիշտ, բայց այնուամենայնիվ դեռ շատ անորոշ միտք: Վորպեսզի հասկանանք, թե ինչպես է արվեստը արտացոլում կյանքը, պետք է հասկանանք վերջինս մեխանիզմը: Իսկ քաղաքակիրթ ժողովուրդների մոտ դասակարգային պայքարը այդ մեխանիզմի մեջ կազմում է ամենակարևոր զսպանակներից մեկը: Յեւ այս զսպանակը քննելով միայն, դասակարգային պայքարը ուշադրութեան առնելով և նրա բազմատեսակ վճռական փոփոխութիւնները ուսումնասիրելով միայն մենք ի վիճակի կլինենք փոքրիշատե բավարար կերպով բացատրել մեզ քաղաքակիրթ հասարակութեան «հոգևոր» պատմութիւնը. «նրբա գաղափարների ընթացքը» իրենով արտացոլում է նրա դասակարգերի և դրանց՝ միմյանց հետ ունեցած պայքարի պատմութիւնը:

Յերկրորդ, կանան ասում է, թե հաճույքը, վոր վորոշում է ճաշակի դատումը, ազատ է ամեն տեսակի շահից, և վոր գեղեցիկի մասին յեղած այն դատումը, վորին խառնվում է չնչին շահագրգռութիւն, շատ կուսակցական է և բնավ ճաշակի զուտ դատում չէ¹⁾: Սա միանգամայն ճիշտ է առանձին



Ժերիկո

Վորոշող սպան միւս վրա

¹⁾ «Критика способности силы суждения», перевод Н. М. Соколова, стр. 41—41.

անհատի նկատմամբ: Յեթե տվյալ նկարը ինձ դուր ե գալիս մի-
 այն նրա համար, վոր յես կարող եմ շահավետ ծախել այն, իմ
 դատումը, ի հարկ ե, բնավ չի լինի ճաշակի զուտ դատում:
 Բայց յերբ մենք կանգնում ենք հասարակության տեսակետի
 վրա, բանը փոխվում ե: Նախնադարյան ցեղերի արվեստի ու-
 սումնասիրությունը ցույց տվեց, վոր հասարակական մարդը
 առարկաներին և յերևույթներին նայում ե ուտիլիտար տեսա-
 կետից և միայն հետագայում նրանցից մի քանիսի նկատմամբ
 ունեցած իր վերաբերմունքի մեջ անցնում ե եստետիկական
 տեսակետին: Սա նոր լույս ե սփռում արվեստի պատմության
 վրա: Պարզ ե, վոչ ամեն մի ոգտակար առարկա հասարակա-
 կան մարդուն գեղեցիկ ե թվում. բայց անկասկած ե, վոր
 նրան գեղեցիկ կարող ե թվալ միայն այն, ինչ իրեն ոգտա-
 կար ե,—այսինքն՝ ինչ իր՝ բնության կամ մի ուրիշ հասարա-
 կական մարդու դեմ վարած գոյության կռիվ մեջ նշանակու-
 թյուն ունի: Սա չի նշանակում, թե հասարակական մարդու
 համար ուտիլիտար տեսակետը զուգադիպում ե եստետիկակա-
 նին: Բնավ: Ոգուտը իմացվում ե խելքով. գեղեցկությունը—
 հայեցողական ընդունակությամբ: Առաջինի բնագավառը—հաշիվն
 ե, յերկրորդինը—բնագոյը: Ըստ վորում—և դա անհրաժեշտ ե
 հասկանալ—հայեցողական ընդունակությանը սլատկանոց բնա-
 գավառը անհամեմատ ընդարձակ ե խելքի բնագավառից. վայե-
 լելով այն, ինչ նրան թվում ե գեղեցիկ, հասարակական մարդը
 գրեթե յերբեք իրեն հաշիվ չի տալիս այն ոգտի մասին, վորի
 պատկերացման հետ կապվում ե նրա՝ այդ առարկայի մասին
 ունեցած պատկերացումը¹⁾: Մեծագույն և բազմաթիվ դեպ-
 քերում այդ ոգուտը կարող ե յերևան հանվել միայն գիտա-
 կան անալիզով: Եստետիկական հաճույքի գլխավոր առանձնա-
 հատուկ գիծը—դա անմիջականությունն ե: Բայց ոգուտն
 այնուամենայնիվ գոյությունն ունի. նա այնուամենայնիվ դրո-

¹⁾ Առարկա խոսքի տակ այստեղ պետք ե հասկանալ վոչ միայն
 նյութական իրեր, այլ և բնության յերևույթներ, բնության զգացում-
 ներ և մարդկանց միջև յեղած հարաբերություններ:

ված է եստետիկական հաճույքի հիմքում (հիշեցնենք, վոր խոսքը վոչ թե առանձին անհատի մասին է, այլ հասարակական մարդու մասին)։ յեթե սա չլիներ, առարկան ել գեղեցիկ չեր լինի։

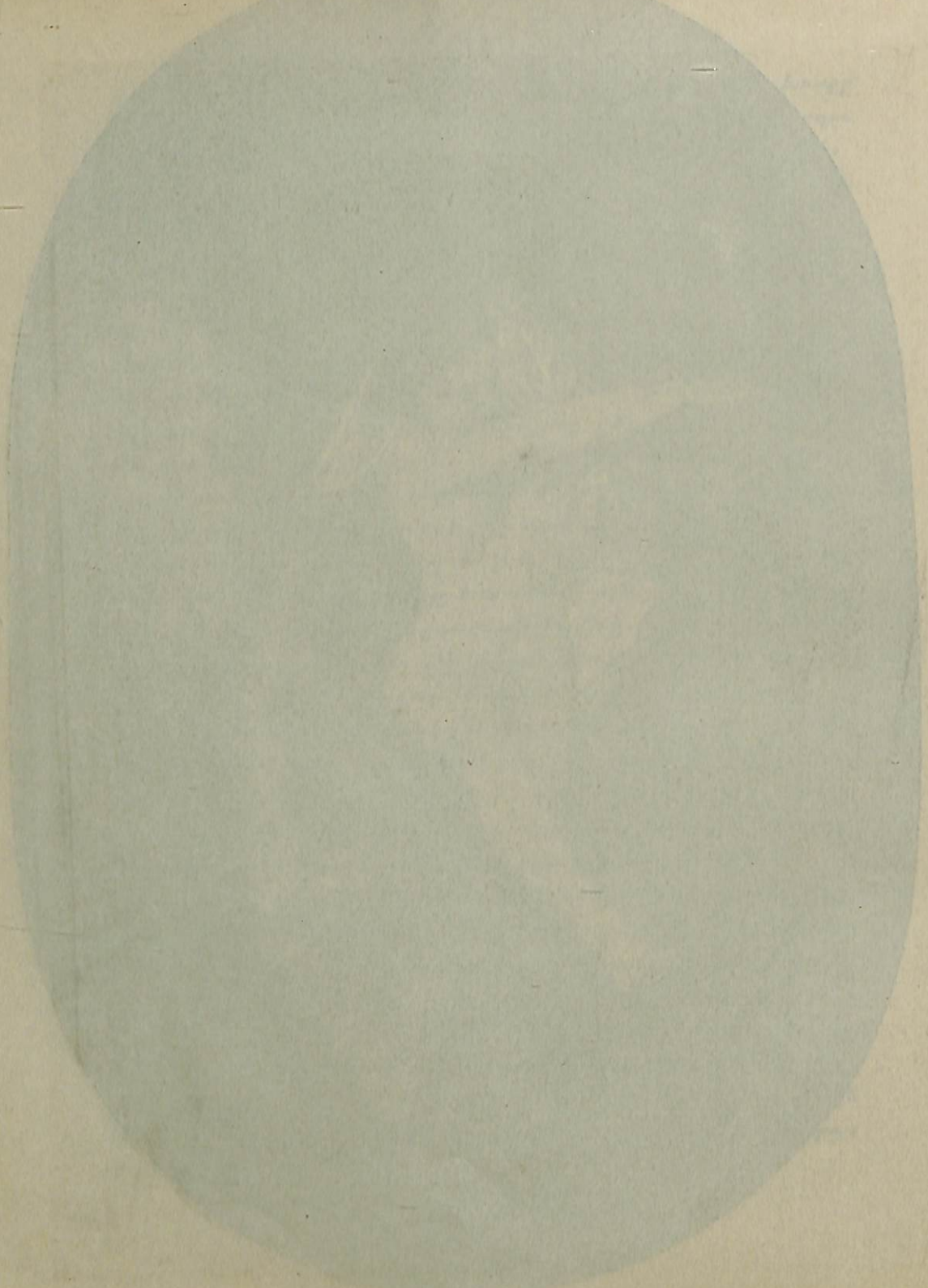
Մրան, թերևս, առարկեն, թե առարկայի գույնը մարդուն դուր է գալիս անկախ այն նշանակութունից, ինչ կարող եր և կարող է ունենալ առարկան նրա համար իր գոյության կըզվում։ Այս առթիվ յերկար չխոսելու համար կհիշեցնեմ Ֆելքեների նկատողութունը։ Կարմիր գույնը մեզ դուր է գալիս, յերբ մենք տեսնում ենք այն, ասենք, ջահել ու գեղեցիկ կընոջ այտերին։ Բայց ի՞նչ տպավորութուն կթողներ մեզ վրա այդ գույնը, յեթե մենք այն տեսնեյինք մեր գեղեկցուհու վոչ թե այտերի, այլ քթի վրա։

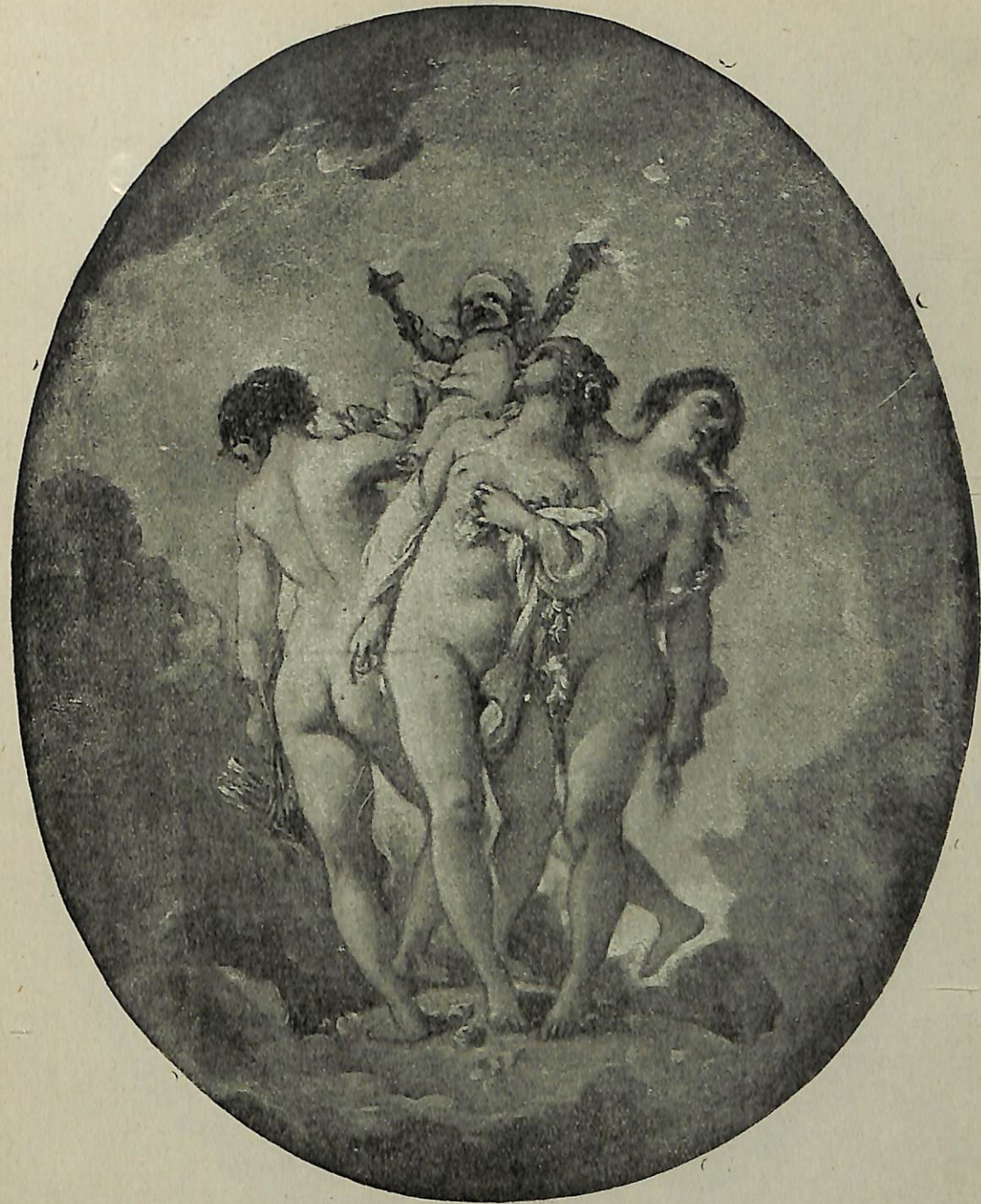
Այստեղ նկատվում է լիովին նույնը, ինչ վոր բարոյականության մեջ։ Այն բոլորը, ինչ ոգտակար է հասարակական մարդուն, զեռ ևս բարոյական չէ։ Բայց նրա համար բարոյական նշանակութուն կարող է ստանալ միայն այն, ինչ ոգտակար է նրա կյանքի և զարգացման համար։ Ճիշտ այդպես ել կարելի յե ասել, վոր վոչ թե մարդն է գեղեցիկի համար, այլ գեղեցիկն է մարդու համար։ Իսկ սա արդեն ուտիլիտարիզմ է, հասկանալով այն իր իսկական, ընդարձակ իմաստով, այսինքն՝ այն իմաստով, վոր ոգտակար է վոչ թե առանձին մարդու համար, այլ հասարակության՝ ցեղի, ազգի, դասակարգի համար։

Բայց հենց այն պատճառով, վոր մենք նկատի ունենք վոչ թե առանձին անհատին, այլ հասարակութունը (ցեղ, ժողովուրդ, դասակարգ), մենք տեղ ենք հատկայնում և Կանտի՝ այդ խընդրի մասին ունեցած հայացքին։— Ճաշակի դատումը, անկասկած, յենթադրել է տալիս ամեն տեսակ ուտիլիտար նկատառումների բացակայութունը նրան արտահայտող անհատի մոտ։

Այստեղ ել լիովին նույնն է, ինչ վոր այն դատումները, վորոնք արտահայտվում են բարոյականության տեսակետից. յեթե յես տվյալ վարմունքը բարոյական եմ համարում միայն նրա համար, վոր նա ինձ ոգտակար է, նշանակում է յես բարոյական վոչ մի բնագղ չունեմ։

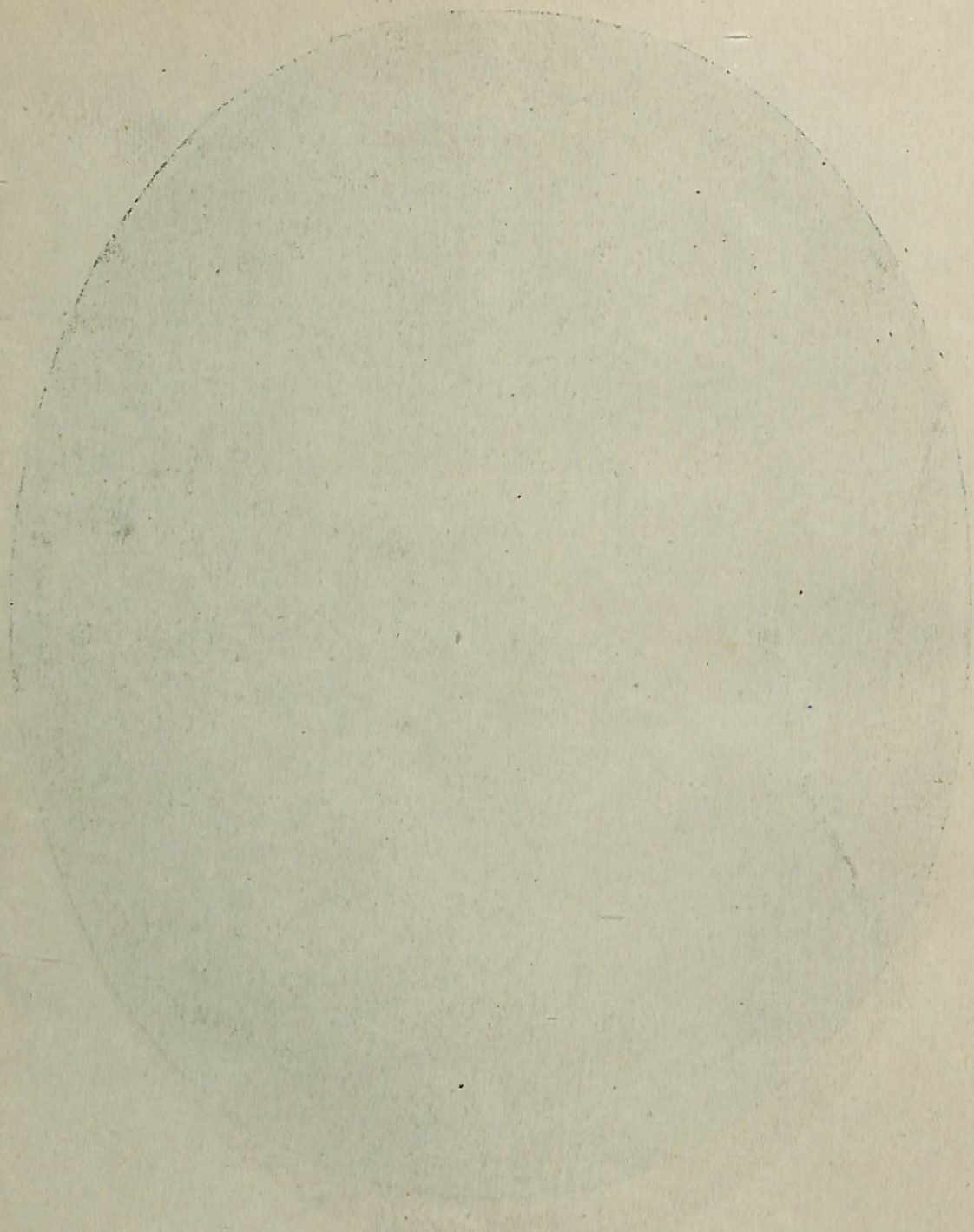


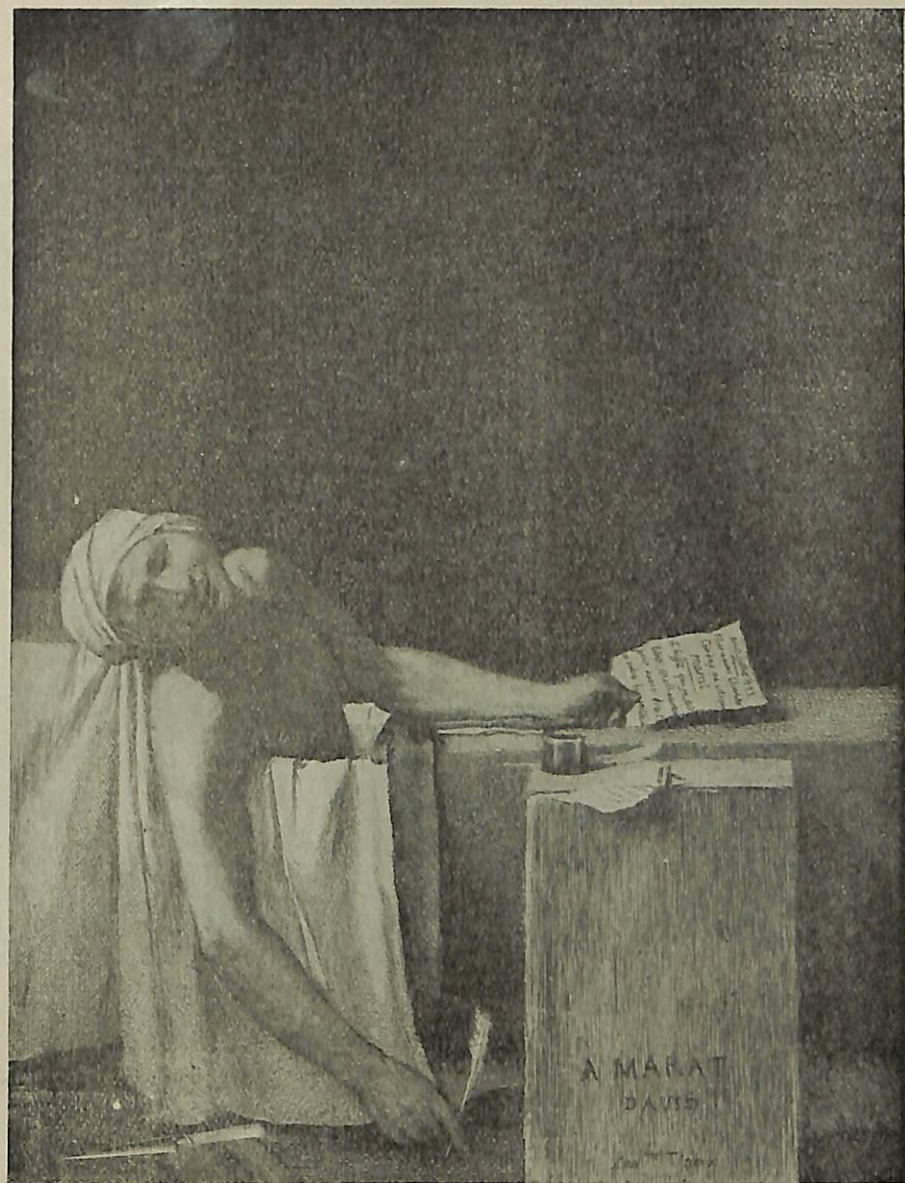
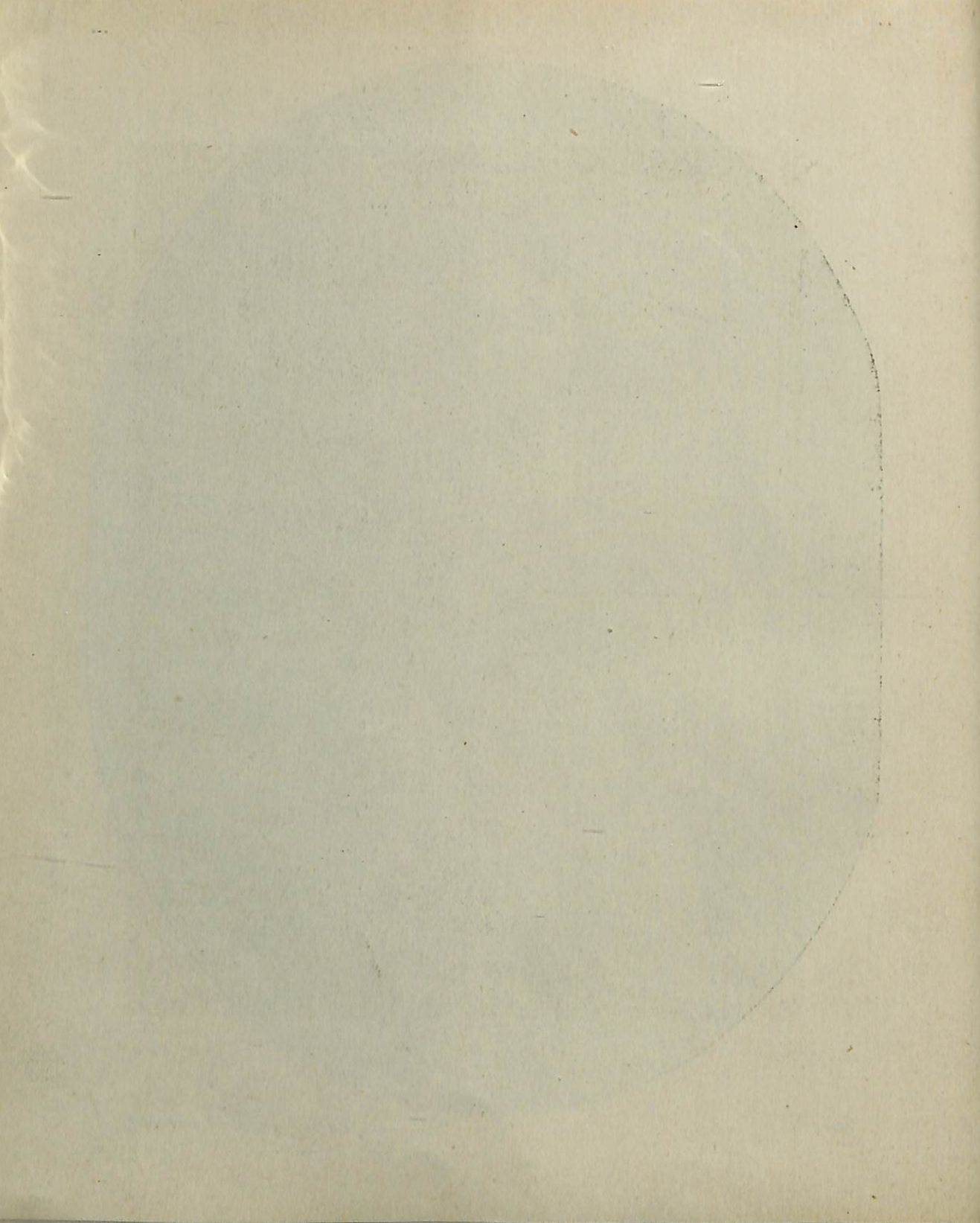




Բուշն

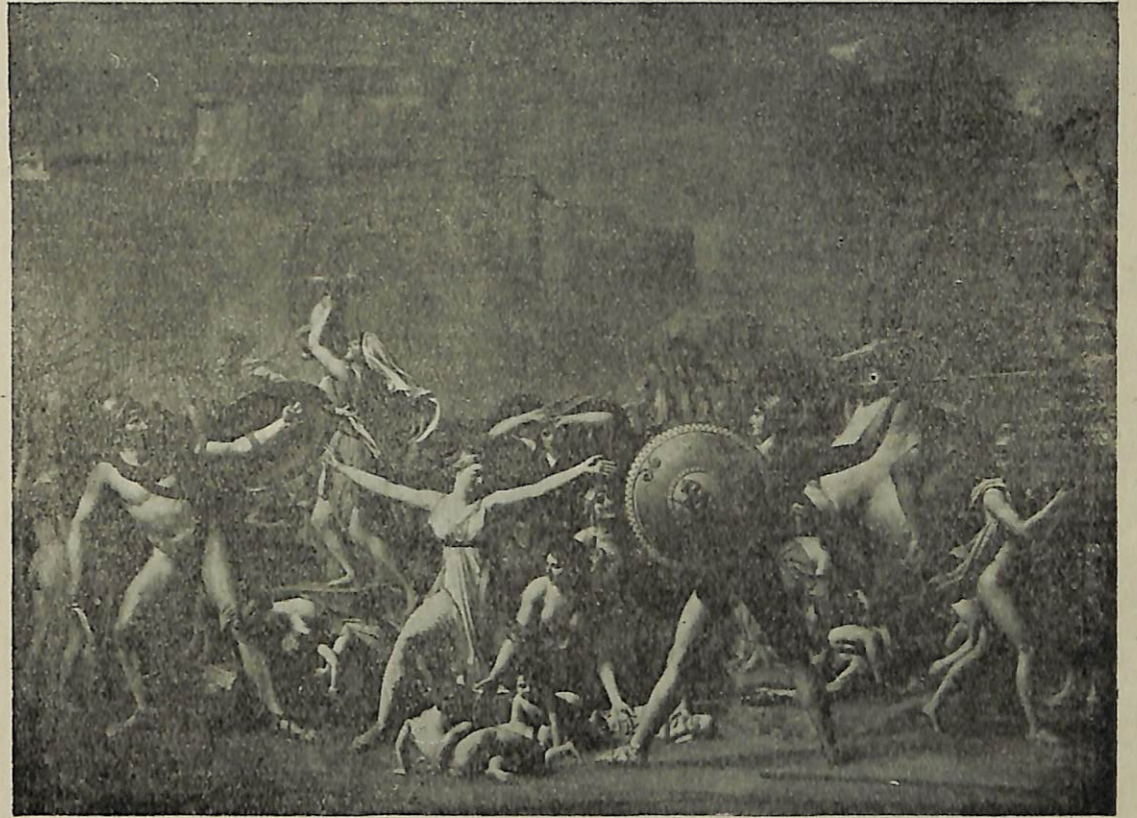
Յերիք զըսցիա





Դավիթ

Մարատի մահը



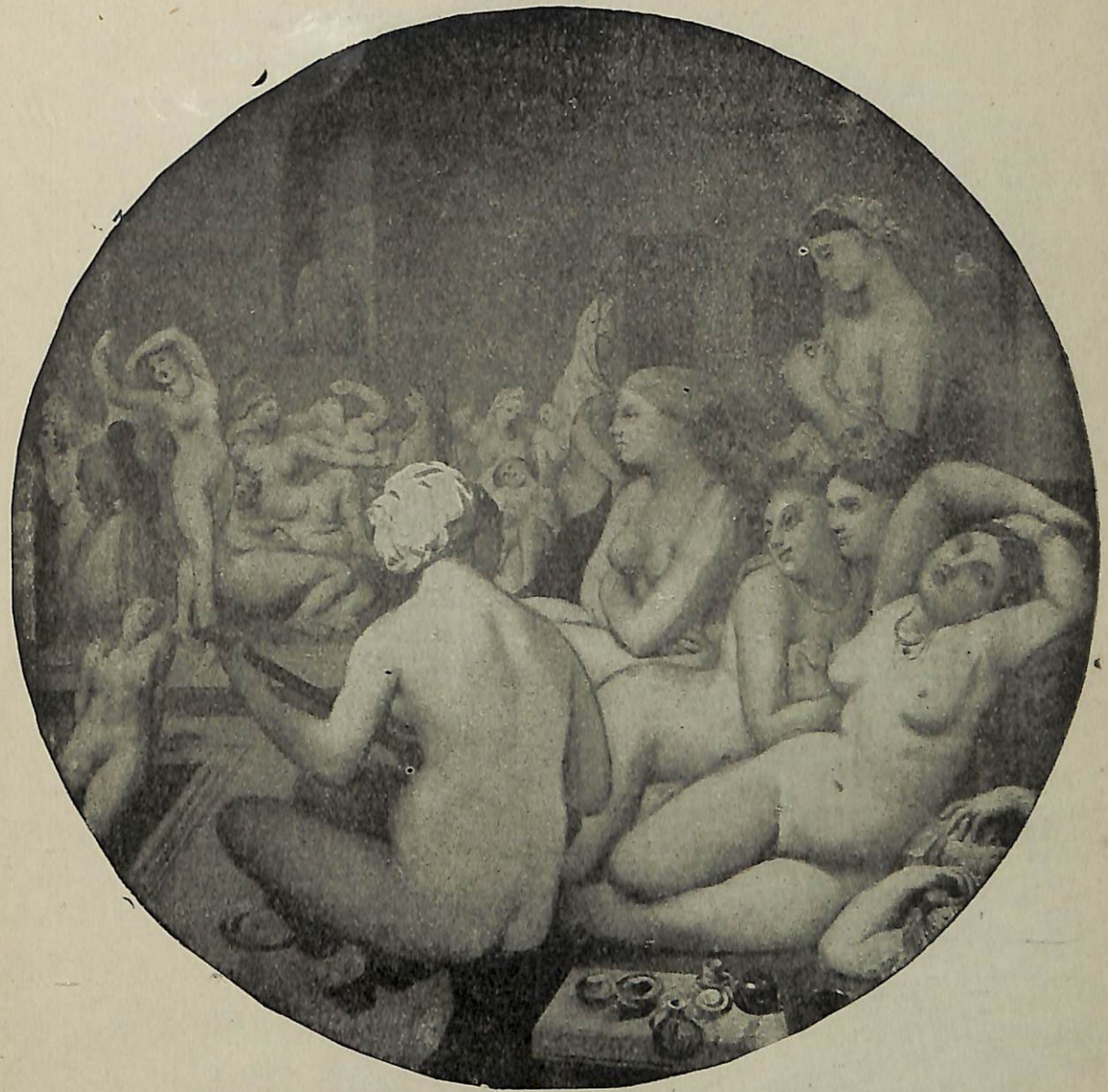
Դավիթ

Սարգս աշխարհի անկախությունը



811111 06111106

061111



Ենգր

Տաժկական բաղանիք

ՀԱՎԵԼՎԱԾ ԱՌԱՋԻՆ

ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Պլեխանովը իր հոդվածում XVIII դարի առաջին կիսի այս խոշոր նկարչի անունը չի հիշատակում: Բայց Վատտոն, ինչպես և նրա հետևորդները, Շարլ-Լե-Ֆրենի սառն կլասիցիզմից, նրա ակադեմիական հերոսությունից դեպի Բուշեյի զգայական նկարչությունն անցնելու պրոցեսի արտահայտիչը յեղան. ուստի մենք անհրաժեշտ համարեցինք նրանց մասին մի քանի տեղեկություններ տալ: XVIII դարի սկիզբը ֆեոդալական, միապետական Ֆրանսիայի կուլտուրայի ամենարարձր ծաղկման մոմենտն էր: Ծուլություն, անգործություն, քաղքենիական քաղցրավետ սեթևեթություն, գալանտ արկածներ, խելադրույս շքեղություն, անդադրում հանդեսներ ու յերեկույթներ, մշտական հոգացողություն արդ ու զարդի մասին, այդպես էր այդ ժամանակ տիրապետող դասի՝ խոշոր արխատոկրատիայի կյանքի արտաքին տեսքը: Բայց վորքան կատարյալ էր դառնում միապետությունը, այնքան ավելի վառ ու սուր կերպով էյին դրսևորվում հասունացող հակասությունները: «Արև թագավորը» անընդհատ պատերազմներով և անչափ հարկերով յերկիրը քայքայման հասցրեց. ընդդիմադիր տարրը յերկրում աճում էր: Յերրորդ դասը, վոր մինչ այդ բացարձակապես զուրկ էր վորևէ իրավունքից, իրավաբանական նորմաները զանց էր առնում և փոյի զորությունը իշխանություն ու ազդեցություն ձեռք բերում:

Ասցան անդառնալի կերպով Լյուդովիկ XIV-ի ժամանակները, յերբ թագավորն ասում էր. «Պետությունը—դա յես եմ» և, այդ լավ զգում էյին բոլորը, արդեն տիրապետող դասերը, հատկապես քաղաքի ազնվականությունը, գործնականորեն իրագործում էյին «ինձնից հետո թեկուզ ջրհեղեղ» լոզունգը, վոր տակավին Լյուդովիկ XV-ը չէր արտասանել: Յեթե Լյուդովիկ XIV-ի դարաշրջանում ազնվականությունը դեռևս հրապուրվում էր պատերազմական հաջողություններով, փոքր ի շատե հետաքրքրվում էր պետական գործերով, ապա «արև թագավորի» հետնորդի որով իսպառ անհետացան հասարակական հարցերով հետաքրքրվելու հետքերը: Պետական ծառայությունը բաժին ընկավ ավազակ երին ու անշնորհքներին, ազնվականությունը շարունակում էր Լյուդովիկ XIV-ի մյուս տրագիցիան, նա հղիանումներ, նա

վնասրում եր միշտ նորանոր նուրբ հաճույքներ ե արկածախնդրություններ:

Հասարակական այն դասի հոգեբանության եվոլյուցիան, վոր հասարակական ճաշակի որենսդիրն եր հանդիսանում, չեր կարող ուժեղ ազդեցություն չունենալ արվեստի եվոլյուցիայի վրա. մի փոքր ուշ, բայց արվեստը ևս կատարեց նույն եվոլյուցիան. ինչպես վերը ասացինք, այս պրոցեսը սկիզբն ե առել Վատոյի անունով և վերջացել Բուշեյով, վորի նկարչության սոցիոլոգիական հիմունքները սքանչելի կերպով պարզել ե Պլեխանովը իր հոգևածում:

Վատտոն հարուստ ընտանիքից չեր. իբրև ընդհանուր որենք արվեստագետները այն ժամանակ դուրս եյին գալիս «վոչ ազնիվ» խավերից:

Վատտոյի կենսագրությունը աղքատ ե: Նա ծնվել ե Ֆլամանդական Վալանսի փոքրիկ քաղաքում, 1684 թվին, ձեղունագործ արհեստավորի ընտանիքում: Հայրը, տեսնելով վոր իր վորդին, Ժան-Անտուանը, մեծ հետաքրքրություն ե տածում դեպի նկարչությունը, նրան տվեց աշակերտելու քաղաքացի նկարիչ վոմն Ժերենին: Դեռ ևս իր ուսուցչի մոտ եր, վոր Վատտոն կատարեց մի քանի լուրջ փորձեր. բայց 1701 թ. նրա ուսուցիչը մեռավ, և հայրը զրկեց Վատտոյին ուսումից: Ընտանեկան դրությունը ուժեղ կերպով ճնշում եր Վատտոյին. նա գնաց Փարիզ: Փարիզում, յերկար ժամանակ նեղ դրության մեջ լինելով, մանր խանութպանների համար պատկերներ եր նկարում. այս աշխատանքը նրան բավարար աշխատավարձ չեր տալիս ու նասաստիկ չքավորության մեջ եր. այդ ժամանակ ել հենց նա ձեռք բերեց իր հիվանդությունը-թոքախտը, վորը և նրան գերեզման տարավ:

Վատտոյի նկարները շատ դուր յեկան նկարիչ Կ. Ժիլլոնին, վորը և ընդունեց Վատտոյին իբրև աշակերտ: Ժիլլոն մեծ ազդեցություն թողեց Վատտոի գեղարվեստական ճաշակի վրա. բայց նրանց բարեկամությունը յերկար չտևեց. 1708 թ. Վատտոն սկսեց աշխատել Կոգորանի մոտ, վորը Լյուքսեմբուրգի պալատի պահապանն եր, այդտե՛ղ ել նա ուսումնասիրում եր Ռուբենսին:

Վատտոն այդ ժամանակ նկարում եր դեռևս պատերազմական նկարներ, վորոնք իրական եյին և արդեն իսկ իրենց վրա կրում եին կլասիցիզմի պայմանականություններից ազատվելու հետքերը. բայց այդ նկարները իրենց դարաշրջանի համար վոչինչ ինքնատիպ բան չեյին ներկայացնում: Այդ դարաշրջանի նրա նկարներից մեկը այն աստիճան դրավեց գեղարվեստական աշխարհի ուշադրությունը, վոր նրան 1712 թ. ընտրեցին ակադեմիայի անդամ:

Նրա առաջին բնորոշ աշխատանքը, վորտեղ Վատտոն յերևում ե, իբրև կատարյալ արվեստագետ, դա «Ուղևորումն ե դեպի Ցետեր» նկարը, վոր նա ներկայացրեց ակադեմիկի կոչում ստանալու համար:

Ցետեր կղզին—սիրո աստվածուհու՝ Վեներայի ապրելու վայրն ե. արխատոկրատ տիկիներն ու նրանց կավալերները սիրո համբավարներն—ամուրների ուղեկցությամբ ճամբա յեն ընկնում: Մի գուցե Վատտոյի մեջ գովասանքի արժանի կարելի ե համարել այն, վոր նրա բոլոր նկարները թեթև թախծի, մեղանխուիկ վշտի, չքավարաված կյանքի կնիքն են կրում. յեթե վոչ գիտակցաբար, գոնե յենթագիտակցաբար նկարիչը զգում եր իր հոգու անընդհատ աճող անհանգստությունը, վորը մի քիչ անց բնորոշ դարձավ նաև արխատոկրատիայի հոգեբանության ու տրամադրության համար:

Արդեն իսկ իր սկզբնական աշխատությունների մեջ Վատտոն յերևան հանեց իրականության հսկայական զգացում. անհիմն չե Հաուզեյնշտեյնը, յերբ ասում ե, թե «Վատտոյի ունակումը պատկանում ե ունակումի այն ուղղություններին, վորոնց ներկայացուցիչները հետաքրքրվում եյին թատերական և հասարակական տեսարաններով, տաքքրվում եյին թատերական և հասարակական տեսարաններով ու թուևորի վայրերով». թվում ե, ճարային տոնակատարություններով ու թուևորի վայրերով». թվում ե, վոր անհիմն չեն և Հաուզեյնշտեյնի այն պնդումները, թե Վատտոն «մարմնացնում ե բուրժուազիայի ունակութեան բնագործները», բայց Հաուզեյնշտեյնը չարաչար սխալվում ե, յերբ վորձում ե Վատտոյի արվեստի մեջ «բուրժուական առողջության» արտահայտությունը տեսնել:

Վատտոյի հայրը ձեղունագործ եր, բայց Վատտոն այն դասի հոգեբանության հասկացողությունների արտահայտիչն եր, վորի մեջ և վորի համար նա աշխատում եր և վորից կախումն ուներ: Այն չափով, ինչ չափով գեղարվեստական ճաշակների, հայացքների որենսդիրը ֆիողալական ազնվականությունն եր, այդ չափով ել Վատտոն իր արվեստի մեջ արտացոլում եր այդ ազնվականությունը, նրա մեղանխուիկ լիայով, վայելքի ծարավով, արկածախնդրության վորոնումներով—մի աշխարհ, ուր չկար հասարակ ուր, ուր ամեն ուր կիրակի յեր (այսպես ե աշխարհ, ուր չկար հասարակ ուր, ուր ամեն ուր կիրակի յեր (այսպես ե աշխարհ, ուր չկար հասարակ ուր, ուր ամեն ուր կիրակի յեր) արդյոք սա վորևե բանով հիշեցնում ե «բուրժուական առողջություն» մասին. այս տարրինակ սխալը բղխում ե նրանից, վոր Հաուզեյնշտեյնը մեր տեսակետից ծայրահեղ սխալ հասկացողություն ունի «գիղակտիկոյի», ինչպես ի՛քն ե ասում, և «արվեստի ձև»-ի առնչության մասին: Բայց այդ առթիվ ընթերցողը քննադատական ցուցմունքներ կարող ե գտնել մարքսիստական գրականության մեջ, սրա վրա մենք այժմ կանգ չենք առնի:

Դառնանք Վատտոյի կենսագրության.

«Ուղևորում դեպի Յևոսեր» նկարից հետո արագ կերպով Վատտոյի համբավը ընդհանուր դարձավ, տեղափոխվելով Դե-Կրոզայի տունը, ուր գտնվում էր հին վարպետների հսկայական մի կոլլեկցիա և ուր հաճախ հավաքվում էր բարձր հասարակութունը, նա գիտում էր և ուսումնասիրում։ 1719 թվին նա այցելեց Լոնդոն, վորտեղ թագավորի պատվերով նկարեց չորս նկար. բժիշկների խորհուրդով նա թողեց Անգլիան և նորից վերաբնակվեց Փարիզում։ Թողախտով հիվանդ լինելով, նա քաշվում էր հասարակութունից և իրեն չափազանց անհանգիստ էր զգում։ 1721 թվին նա տեղափոխվեց գյուղ. կյանքի վերջին օրերին, շատ ցանկանալով այցելել իր հայրենի քաղաքը, նա ծախձխեց ամեն ինչ, վորպեսզի մեկնի, բայց 1721 թվի հուլիս 18-ին նա հանկարծ մեռավ 37 տարեկան հասակում։ Բացի «Յևոսերից» նրա նկարներից բավական հայտնի յեն նաև «Պարահանդեսը սյունաշարքի տակ», «Փերսեմի ցուցանակի տակ», «Յուզիտերը և Աստիոպան»։

Բ Ո Ւ Շ Ե

Բուշեն այնքան սքանչելի յե բնութագրված Պլեխանովի կողմից իր հողվածում, վոր մենք այստեղ կբավականանանք, տալով միայն նրա համառոտ կենսագրությունը։

Փրանսուա Բուշեն ծնվել է 29 սեպ. 1703 թ. վախճանվել է 1770 թ. մայիսի 30-ին. այսպիսով նա XVIII դարի իսկական զավակն է. նա ծնվել է նկարչութան ուսուցչի ընտանիքում, նրա հայրը շատ էլ շնորհքով չէր։ Անտարակույս, նկարչության առաջին դասերը Բուշեն առել էր իր հորից։ Տասնեյոթ տարեկան հասակում նա սկսում է աշակերտել նկարիչ Լեմդանին, վորն այդ ժամանակ արդեն բավական խոշոր համբավ էր վայելում. վերջինիս մոտ նա մնում է կարճ ժամանակ ու նրանից անցնում փորագրի Կարայի մոտ, վորի արհեստանոցում նա զբաղվում էր դեպլոմների և «թեզիսների» համար նկարներ պատրաստելով։

1722 թվին նրան հանձնեցին Դանիելի «Փրանսիայի պատմություն» նոր հրատարակության պատկերազարդումը։ 1723 թ. նա աղագեմիական մրցանակ ստացավ, իսկ 1725 թ. յերիտասարդ նկարիչների ցուցահանդեսում, նա ցուցահանեց իր փոքրիկ նկարները. այդ նույն թվին Ժուլյենի կողմից նա կանչվում է մասնակցելու Վատտոյի աշխատանքների հրատարակության, 1727 թ. ձեռնարկում է ճանապարհորդության՝ դեպի Հոռմ. 1731 թվին նշանակվում է աղագեմիայի աշխատակից, 1734 թ. ընտրվում է աղագեմիայի անդամ «Բինալդո և

Արմիդա» նկարների համար։ Նա արդեն համարվում է հայտնի նկարիչ. թագուհու սենյակները զարդարում է աղագեմիկ նկարներով, Մոլիերին է պատկերազարդում, բաց է թողնում իր փորագրությունները, 1737 թ. ընտրվում է աղագեմիայի պրոֆեսոր։ 1742 թվին նա դառնում է արքայական «թողակավոր» և հսկայական հոչակ է ձեռք բերում. նրա նկարները սկսում են ձեռքից ձեռք անցնել. 1748 թվին նա սկսում է աշխատել թատրոնում եսքիզների, դեկորացիաների վրա։

Բայց արդեն դարի կիսից Բուշեյի դեմ հակառակ ձայները բավական սաստկանում են, և հետո չի լինում այն ժամանակը, յերբ Դիդրոն դառնում է քաղցրենիական կարծիքի արտահայտիչը, յերբ տարեց տարի նա սկսում է անթույլատրելի կերպով հարվածել արիստոկրատիայի նկարչին։ Բայց չնայած դրան Բուշեն դեռ ևս հաջողություն էր վայելում։ 1752 թ. տեղափոխվում է Լուվր—պետական բնակարան. 50 թվականներից նա աշխատում է գորելենների մանուֆակտուրայի համար. 1761 թ. Բուշեն դառնում է աղագեմիայի ռեկտոր. 1765 թ. Վանլոոյի մահից հետո նա «արքայի առաջին նկարիչ» անունն ստացավ, վորից հետո թողնում է աշխատանքը գորելենների մանուֆակտուրայում։

Ֆ Ր Ա Գ Ո Ն Ա Ր

Պլեխանովը չի հիշատակել Փրագոնարի անունը, բայց արիստոկրատական արվեստի եվոլյուցիան դժվար է հասկանալ և արիստոկրատիայի այլասերումն համարյա անհնարին է պատկերացնել, առանց ծանոթ լինելու այս չափազանց տաղանդավոր, ուժեղ խառնվածքով, եկզոտիկ հանդգնություն ունեցող արվեստագետին։ Այն վերին աստիճանի անկեղծությունը, վորով նախ-հեղափոխական շրջանի տիրապետող դասերը մոտենում էին սիրո հարցին, կնոջը, բարքերի այն ազատությունը, ընդհանուր այն սեթևեթությունը, վոր Վատտոյի ժամանակների պարագ ու անվայել խաղից փոխվեց բացարձակ և անամոթ պիկանտություն, այդ ամենը տեղ գտավ Փրագոնարի ստեղծագործություն մեջ և վերին աստիճանի վառ ու տաք արտահայտություն ստացավ։

Փրագոնարը միշտ չէր վայելում արիստոկրատական ճաշակ տներին ոչների ընդհանուր բարյացակամությունը, և այդ վոչ թե այն պատճառով, վոր նա չէր սազում նրանց ճաշակին և ներքին աշխարհին, այլ նրա համար, վոր նա չափազանց բացահայտ և չափա-

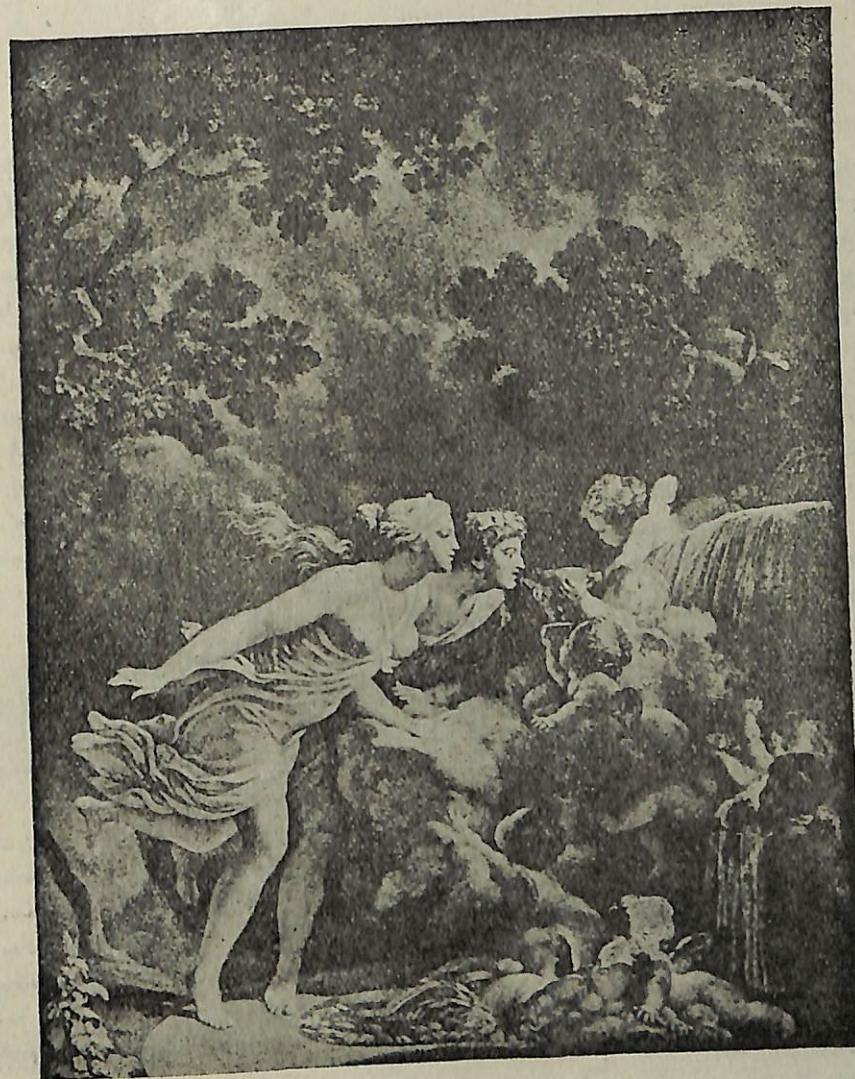
զանց ճիշտ եր արտացոլում արխատոկրատիայի բարքերը: Ֆրագոնարը — դա մի անցողական դեմք ե Բուշեյի խիստ զսպված արխատոկրատիզմից դեպի յերրորդ դասի դեմոկրատական զգայական արվեստը: Սկզբում աշխատելով արխատոկրատական վարպետների ուժեղ ազդեցութեան ներքո, նա շուտով լուսավորութեան հսկայական աճման և փիլիսոփայութեան շնորհիվ, ու վերածնվող կլասիցիզմի հարվածների տակ, բավական չափավորվում ե և դառնում ավելի խիստ ու բովանդակալից. բայց սրանով նրա արվեստի նշանակութունը չի փոխվում. նա իր գործունեյութեան յերկրորդ շրջանում ել մնում ե տիրապետող դասի ճաշակը, այլասերված հոգեբանութեան արտահայտիչը:

Ֆրագոնարը ծնվել ե 1734 թվին. տասնութ տարեկան հասակում նա գալիս ե Փարիզ: Նրա ընտանիքը այնտեղ իրեն համար մի քայքայման դատ եր վարում. Ֆրագոնարը ծառայում եր նոտարի մոտ: Յերկար ընդհարումներից հետո նրա ծնողները համաձայնեցին տալ նրան աշակերտելու Բուշեյին, վորը նրան նախորդ ուղարկեց նըկարիչ Շարդենի մոտ: Վեց ամիս սովորեց Ֆրագոնարը վերջինիս մոտ և հսկայական հաջողութուններ ունեցավ. վեց ամիս անց, յերբ նա նորից յեկավ Բուշեյի մոտ, հուշակավոր նկարիչը զարմացած եր մնացել նրա հաջողութեամբ ու ընդունեց նրան իրեն աշակերտ. 1757 թ. Ֆրագոնարը ստացավ առաջին ակադեմիական պատվերը և արքունական հաշվով ուղևորվեց Հռոմ, ուր նա յեռանդով սկսեց պարապել յերկրի ուսումնասիրութեամբ: 1765-ին վերադարձավ Ֆրանսիա, ուր նա ճգնում եր ձեռք բերել ակադեմիկի կոչում, բայց նա անհաջողութեան հանդիպեց. խիստ վիրավորված, նա 1767 թվից դադարեց իր նկարները ցուցադրել «Սալոն»-ում:

Յերկրորդ անգամ սկսեց ճանապարհորդել դեպի Իտալիա—1772 թվին. նա զբաղված եր հյուրանոցների և ընդունարանների համար դեկորացիաներ նկարելով, այսպիսով նա աշխատում եր արխատոկրատ մեկենասների համար: Յերրորդ դասի արվեստի յերևումի նախորդակին, նախ քան Դավիթի հանդես գալը, վորպես կլասիցիզմի մուսնետիկ, Ֆրագոնարը արժանանում ե հռչակի:

Բայց վրա հասավ հեղափոխութունը, փոխվեցին հասարակական կարծիքները, տապավեցին հասարակական ճաշակի նախկին որենդուզիները, իսկ նոր մարդկանց պետք եյին նոր թեմաներ և նոր վարպետներ: Ֆրագոնարը վերջնականապես իջավ ասպարեզից ու սնանկացավ:

Ֆրագոնարը մեռավ 1806 թվի ոգոստոս 22-ին՝ կաթվածից:



Ֆրագոնար

Սիրո աղբյուրը

Գրյոզը ծնվել է 1725 թ. ոգոստոսի 21-ին, փոքրիկ գավառական Տուրի քաղաքում, արհեստավորի ընտանիքում: Նրա հայրը մտադրված էր Գրյոզին ճարտարագետ դարձնել, բայց վորդին վաղ հայտնաբերեց սեր դեպի նկարչությունը: Յերկար պայքարից հետո հայրը համաձայնեց վորդուն ուսումի տալ Գրանդոնի նկարչության դպրոցը: Այդ նրկարչի դպրոցը վատ էր, սակայն տաղանդավոր պատանին կարողացավ նրանից վերցնել այն ամենը, ինչ հնարավոր է: Գրյոզը տեղափոխվեց Փարիզ, ուր մեծ կարիքի մեջ ընկավ: Միայն 10 տարի անց, նրան թագավորական քանդակագործի ոգնությունը հաջողվեց մասնակցել Ալկադեմիայի ցուցահանդեսին: «Իր յերեսխաներին սուրբ գիրք կարդացող հայրը» ցուցադրած նկարը յերիտասարդ նկարչին մեծ հռչակի արժանացրեց: Շուտով գտնվեցին մեկենասներ և հովանավորողներ, վորոնք նրան նյութական հնարավորություն տվին Իտալիա գնալու: 1757 թվից Գրյոզի համար սկսվում են հաղթանակի տարիները:

Ավելի ու ավելի աճող հաջողությամբ ցուցադրվում էին նրա «Գյուղական հարսնացուն»—1761 թվին, «Հոր նզովքը», «Պատված վորդին»: Վերջին նկարները Իդդոն ընդունեց մեծ հիացմունքով: Այդ նկարներից հետո նա ցուցադրեց «Լավ դաստիարակության պտուղները», 1765 թ. նա նկարեց, «Հոր նզովքը» վոր այժմ գտնվում է Լենինգրադում: Այս շարքից հայտնի յեն նրա «Ընտանեկան խաղաղությունը», «Սիրված մայրը» և այլ նկարներ: Նա նկարել է նաև մեծ թվով դիմանկարներ: Նկարել է և պատմական թեմաներ պարունակող գործեր, բայց անհաջող: Այդ պատմական նկարներն արժանացան Իդդոյի նախատիքին: Սակայն Գրյոզի աստղը շուտով մարեց, վորքան յերկիրը ավելի յեր մոտենում հեղափոխության, այնքան ավելի քիչ էին հիանում նրա նկարած անմեղ աչքերով և առաքինի բարոյախոսներով:

Հեղափոխությունը նրան զրկեց թոշակից, նրա նկարները այլևս չէին գնում, բանկերի սնանկացումը և փողի արժեքի անկումը ի չիք դարձրին նրա խնայած գումարները, և նա իր կյանքի վերջին շրջանում մեծ կարիքի մեջ ընկավ: Հեղափոխության շրջանում փորձեց նրկարել կլասիցիզմի վոճով, բայց անհաջող: Մեռավ 1805 թ. մարտի 25:

Վոչ մի նկարչի մասին քննադատներն ու պատմագիրները գնահատություն տալիս այնպես տարաձայն չեն յեղել, ինչպես Դավիթի մասին:

Այդ հասկանալի յե: Մեծ նկարիչներից և վոչ մեկն այնպես անմիջորեն կապված չի յեղել հեղափոխության հետ, ինչպես Դավիթը: Լինելով յերրորդ դասի նկարիչ և մեծ ուժով արտահայտելով այդ դասի հայացքներն ու ձգտումները, նրա հեղափոխական վերելքի շրջանում,—ընականարար նա յենթարկվեց հետ—հեղափոխական բուրժուական քննադատության և բուրժուազիայի անկման եպոխայի բուրժուական պատմագիրների խիստ հարվածներին:

Սակայն հեղափոխության նախորդակին, հենց հեղափոխության ընթացքում և հետո, քանի հեղափոխության ինքնիցիան բավականանում էր—Դավիթը դրոշ էր, և այդ մեղ համար շատ ավելի նշանակալի յե, քան բուրժուական պատմագիրների իմաստասիրությունը: Նա «հեղափոխության արվեստագետ էր», այս փաստի առաջ վորքան աննշան են «մաթյան արվեստագետ էր», այս փաստի առաջ վորքան աննշան են «մաթյու արվեստի» հերոսների ետետիկական հիմքերը: Նա մի ամբողջ դպրոցի ստեղծագործողն է. նախորդ դարի սկզբների մեծագույն արվեստագետները դուրս են յեկել նրա դպրոցից. Ֆրանսական արվեստը նախորդ դարի ամբողջ ընթացքում աճեց Դավիթի արվեստի հիմքերի վրա. Ֆրանսական նկարչության նորագույն նշանաբանը՝ «Յե՛տ, դեպի Ենգրը»—մի կոչ է վերադառնալու այն սկզբունքներին, վոր քարոզում և կիրառում էին Դավիթն ու իր դպրոցը:

Այս բոլորը միանգամայն բավական է մեղ համար, վոր պարզ լինի, թե՛ քննադատների հակասական դատողությունների հիմքում, մաքուր ետետիկական «սկզբունքներ» չէին թագնված կամ ավելի ճիշտ կլինեի ասել, վոր վերջին հաշվով, հետ—հեղափոխության բուրժուական քննադատության վերաբերմունքը դեպի Դավիթը բնորոշվում էր ատելությունը դեպի նա, դեպի հեղափոխությունը և դեպի այն քաղաքացիական խիզախությունները, վորոնց յերգում էր Դավիթը:

Ժակ Լուի Դավիթը ծնվել է 1748 թվի ոգոստոսի 30-ին, 7 տարեկան տվել են նրան ուսման, սովորում էր լատիներեն լեզուն: Ինչ-

պես շատերը մեծ արվեստագետներին՝ Դավիթը շուտ սկսեց նկարել։ Նա 9 տարեկան էր, յերբ հայրը սպանվեց մենամարտում։ Մայրը ամեն միջոց ձեռք առավ, վոր տղան ստանա լավ կրթություն, բայց կլասիկ գիտությունները նրան ավելի քիչ էյին մատչելի, քան նկարչությունը։ Նա խզմզում էր իր գրքերն ու տետրակները զանազան նկարներով։ Գրավյուրից գրչածայրով արած մի պատճեն վորոշեց նրա ճակատագիրը։ Ուսուցիչը, վորի աչքովն ընկավ այդ պատճենը, խորհուրդ տվեց յերեսային ուղղել դեպի արվեստը։ Նրա հորեղբայր Բիրոնը յենթադրում էր, վոր կարելի յե նրան զարգացնել ճարտարապետական ճյուղում, բայց Դավիթը համառում էր։ Բիրոնը խնդրեց Բուշնյին վորոշել յերեսայի ընդունակությունները։ Բուշն գտավ նրան ընդունակ, և, վորովհետև նրան իր տարիքը թույլ չէյին տալիս աշակերտ վերցնել, նա նամակով ուղարկեց նրան Վյենի մոտ։ Նա սկսեց աշակերտել Վյենին։ Դավիթը իր կարչերայի սկզբում փայլուն հաջողության չհանդիպեց, միայն չորրորդ փորձից հետո մրցանակով ստացավ մեծ շքանշան (1774), իսկ հաջորդ տարին ուղևորվեց Իտալիա իր ուսուցչի հետ։ Իտալիայում գտնվելը վճռական նշանակություն ունեցավ նրա համար։ Նա այնտեղ հրապուրվեց անտիկ հուշարձաններով, ետյուղներ և մի քանի նկարներ նկարեց։ Փարիզ վերադարձավ 5 տարի անց, (1783)։ Ցուցադրեց իր «Վելիզարի» նկարը, բայց չստացավ ակադեմիայի անդամի կոչումը, և միայն 3 տարի անց, «Մնարոմախ»-ի համար ստացավ այն։ Դավիթը արդեն լուրջ արվեստագետի համբավ էր վայելում։

Դիզբոյի սպասուհիները (վորոնց մենք կրեքենք ներքևում) արդեն արգարացել էյին։ Թագավորը նրան նկարներ է պատվիրում, թողնելով նրան նյութի ընտրությունը. նա կանգ է առնում մի նյութի վրա, վորը չափազանց բնորոշ էր՝ «Հորացիոսների յերգումը». նրան դեպի այդ նյութն և մղում կորնեյլի վողբերգությունը։ Այդ նկարելու համար նա գնաց Հռոմ։ Փարիզում, ինչպես և Հռոմում նկարը ուժեղ ապավորություն թողեց, ընդհանուր հիացմունք առաջացնելով։ Շուտով մեկը մյուսի հետևից յերեվան յեկան նրա «Սոկրատի մահը», «Բրուտը» և «Պարիսն ու Հեղինեն»։

Դժվար է նկարագրել, թե ինչպիսի հսկայական ապավորություն գործեցին այդ նկարները. նրանց մասին գրում է Պլեխանովը իր հոդվածում։ Այդ նկարների ազդեցությունը նույնորինակեր, ինչպես և Վատտոյի նկարներինը։ Ճիշտ այնպես, ինչպես սալոնական տիկիները Վատտոյի նկարներից հետո սկսեցին հագնվել և յերևալ «բարձր Վատտոյի», այդպես էլ այժմ արագությամբ մոդա դարձավ անտիկ կոստյումը, անտիկ սպարտական դաժան պարզությունը. հնի այսպիսի վերապրումի ազ-



Դեյնոզենը կալմիս գլխարկով թողնում է իր տակառը, վորտեսզի ձեռք մեկնի ողանցքեց զուրս յեկող Մարատին

(Այս ծաղրանկարը յերևան յեկավ այն ժամանակ, յերբ Մարառը հարկադրվեց թագնվել ժիրոնդիստների հալածանքից)։

դեցուցեց յանձնը իր անձնակազմը, զորս ղեկավարեց իր անձնակազմի ղեկավարը, զորս ղեկավարեց իր անձնակազմի ղեկավարը, զորս ղեկավարեց իր անձնակազմի ղեկավարը, զորս ղեկավարեց իր անձնակազմի ղեկավարը:

Դավիթը վորսաց հասարակական դարգացման կենդանի ջիղը: Այդ հանգամանքը միայն ցույց է տալիս, վոր արվեստագետը վոչ միայն զգայութեամբ, այլ և գիտակցորեն, պետք է կցվեր հեղափոխութեան:

Յերբ հեղափոխութեան փոթորիկը բռնկեց, Դավիթը հայտնվեց առաջին շարքերում: Նա նկարեց «Լյուդովիկ 14-րդի մուտքը պարլամենտի նիստի դահլիճ՝ փետրվարի 14-ին», և մատուցեց Աղգային ժողովին: Վերջինս պատվիրեց նրան նկարել «Յերդումը՝ գնդակ խաղալու դահլիճում», Յերդումը—այդ տպավորիչ կոմպոզիցիաներից մեկը՝ այնպես էլ մնաց անավարտ, թեև նրանից հաղարավոր գրավյուշներ տարածվեցին և դնվում էին մեծ պահանջով: Այդ նկարը բուռն հաճույք էր պատճառում վոչ միայն սովորական դիտողներին, այլ և ժակոբիններին թշնամի այնպիսի մարդկանց, ինչպիսին Շենյենն էր:

Դավիթը հեղափոխութեան հենց սկզբին ըմբոստացավ նկարչութեան ակադեմիայի դեմ, իր ղեկավարութեամբ միացնելով 12 յերիտասարդ նկարիչներին: Նա մեկն էր այն վճռական ընդդիմադիրներին, վորոնք պահանջում էին փակել Ակադեմիան և հիմնադրել «Արվեստների կոմունան»: Ակադեմիան ջիղբու փակեց իր դահլիճները յերիտասարդ հեղափոխական—արվեստագետների առաջ: Բայց Աղգային ժողովը բռնեց յերիտասարդների կողմը և ցուցադրելու իրավունք տվեց բոլոր նկարիչներին: Յերիտասարդները իրենց ցուցահանդեսը սարքեցին առանձին (1791 թ, IX), այնպես վոր Դավիթը նորից ցուցադրեց իր յերեք նկարները՝ «Հորացիոսները», «Սոկրատը» և «Բրուտը»: Հեղափոխական Փարիզի հիացմունքին վերջ չկար, Դավիթին՝ իր նկարներում այդքան արտահայտիչ կերպով տված քաղաքացիական խեղախոթութունների առթիվ:

Նկարիչը դարձավ հերոս և որենսդիր արվեստի ասպարեզում:

Սակայն հեղափոխութեան յեռուն ժամանակը այնպիսին է, վոր Դավիթը չէ կարող զբաղվել միայն արվեստով: Նա ժակոբինների ակումբի անդամ էր: 1792 թ. սեպտեմբերին նա ընտրվեց Կոնվենտի անդամ, և նրա ամենաձախ հասարակապետական թևի ներկայացուցիչն էր: Չափազանց մոտիկ էր Մարատին և Թոբեսպյերին ու վերջինիս անձնական բարեկամը: Յերբ 17 հունվ. 1793 թ. քվեյարկում էին Լյուդովիկ XVI-ի հարցը, Դավիթը քվեարկեց «մահ»:

Յերբ Կոնվենտում ժիրոնդիստները ծառայան «ժողովրդի բարեկամի»—Մարատի դեմ, Դավիթը առնականորեն, մոնտանյարների հետ դուրս եկավ Մարատին կողմնակից: Դավիթը մղում էր հեղափոխական

անընդհատ պայքար ժակոբինների հետ միասին, նա անտարակույս դիտակից հեղափոխական և հասարակապետական էր, և իզուր բուրժուական քննադատները ուզում էին նրա ժակոբինութունը վերագրել նրա զգայութեան:

Ինչ արեց նա արվեստի ասպարեզում: Նա քիչ նկարեց, բայց չէր անցնում վոչ մի ժողովրդական տոն, վորի գեղարվեստական բաժինը չձանրանար նրա վրա:

1792 թ. հուլիսին, Աղգային ժողովը վորոշեց Պանթեոն փոխադրել Վոյլտերի աճյունը: Այդ փոխադրութունը վորոշված էր վերածել մեծ տոնի: Լուի Դավիթը, «վոր արդեն հոշակված է իր Հորացիոսների յերդումը նկարով, ստանձնեց թափորի գեղարվեստական կազմակերպումը: Նրա մասնակցութունը արտահայտվում էր շատ բանով, ամենից առաջ, նա տոնի գեղարվեստական բաժնում մուծեց անտիկ աշխարհի պատկեր»:

Յերբ թագավորը մահվան դատապարտվեց, հակահեղափոխական տարրերը գլուխ բարձրացրին: Հեղափոխութունը դաժանութեամբ ճզմեց նրանց, բայց այդ հուզմունքներին զոհ գնաց Լեպելետյեն: Յերբ որ անց, սպանվեց Լեպելետյեն մահվան քվե տալու պատճառով: Կոնվենտը վորդեգրեց նրա աղջկան և հանդիսավոր թաղումից հետո վորոշեց կախել նրա պատկերը Կոնվենտում. պատկերը պատվիրվեց Դավիթին: Մարտի 29-ին ներկայացվեց պատկերը, վորը արտահայտում էր «Միշել Լեպելետյեի վերջին մոմենտը»: Կոնվենտը վորոշեց փորագրել և տարածել այդ կոմպոզիցիան: Դավիթը նկարեց նույնպես Սուսանա Լեպելետյեին, «Ֆրանսական ժողովրդի աղջկան»: Առաջին նկարը չի պահպանվել, բայց գրավյուշները մնացել են:

Ֆեդերացիայի տոնին, —1793 թ. ամենափայլուն տոնին, —գլխավոր դեր խաղացողը Դավիթն էր: Վոչ միայն սարքը, այլ և որվա գըլխավոր սիմվոլիկ հուշարձանը—Բնությունը—պատրաստված էր Դավիթի եսկիզի համաձայն: Քաղաքացիները, վորոնք պետք է մասնակցեին տոնին՝ պետք է հավաքվեին արշալույսից առաջ, վորպեսզի վորջուտեն ծագող արևը՝ «ճշմարտութեան սիմվոլը», «վորին նրանք կվերանեն գովերձներ և հիմներ»: «ժողովի Վայրն» ընտրեցին Բաստիլի հրապարակը. նրա ավերակ մնացորդների վրա կառուցեցին «Չարթոնքի Աղբյուրը», վոր ներկայացնում էր Բնությունը: Դա յեզիպտական վոճով հսկայական մի արձան էր, վորը պատկերում էր մի նստած կնոջ՝ ձեռներով ստինքները բռնած՝ վորոնցից բղխում էր ջուրը: Հուշարձանը չափազանց հոյակապ էր: Տոնին ներկա գտնվող, և նրա նկարագրութունը թողած քանդակագործ Միլլը ասում էր, վոր ար-

ժեր այդ արձանը ձուլել բրոնզից: Այսպիսի յեր այդ հսկայական տոնի արտաքին գեղարվեստական տեսքը: Յերը Փարիզի ժողովուրդը տեսավ այդ հսկայական կառուցվածքը՝ հիացավ: Հասարակական Փրկության Կոմիտեն վորոշեց Դավիթի բոլոր սիմվոլիկ հուշարձանները վերարտադրել մարմարի վրա: Ֆլորենտի 5-ին, Կոմիտեն մրցում հայտարարեց հասարակապետության արվեստագետների միջև, ըստ Դավիթի նկարներին վերարտադրելու մարմարի կամ բրոնզի վրա բոլոր այն արձանները, վոր պատկերել ե Դավիթը 1793 թ. ոգոստոսի 10-ի տոնին: Այդ արձանները հետևյալներն էին. «Բնության Ջարթոնքը» Բաստիլի հրապարակում, «Հաղթական Կամարը» հոկտեմբերի 1-ի հիշատակին, Իտալական ծառուղիում, «Աղատուլթյան Արձանը» Հեղափոխության հրապարակում, «Ֆրանսական Ժողովուրդը, վոր հաղթահարում ե ֆեդերալիզմը» Անգամալույժների Եսպանոզայի վրա:

Բայց դեռ մինչ այդ, տեղի ունեցավ վշտացուցիչ մի դեպք, վոր փոթորկալի կերպով ցնցեց սանկյուլուտների Փարիզը: Շ. Կորդեն սպանեց «Ժողովրդի բարեկամին»:

Անվերջ պատգամավորութուններ վորոգում էին Կոնվենտը՝ կորուստի առթիվ բողոք արտահայտելու, դաժան հատուցումն և վողբակատարութուն պահանջելու համար:

Մարտի մահվան հաջորդ օրը, անհաշիվ պատգամավորներից մեկը Կոնվենտում, ժողովրդական մի հոետոր՝ դարձավ դեպի Դավիթը, այս խոսքերով. «Ուր ես, Դավիթ: Դու հետագա սերունդներին տվիր գեղեցիկ Լեպելետյեյի, վոր մեռավ հայրենիքի համար, մնում ե քեզ նկարել մի ուրիշ պատկեր ևս...»

«Այո, յես կանեմ այդ» — պատասխանեց Դավիթը հուզված ձայնով, և 3 ամսվա ընթացքում նա նկարեց իր «Մարտը»:

Հասարակապետության հաղթական տոնը, վոր ուրախության առիթ եր հանդիսանում հեղափոխական բանակի հաղթանակի (30 դեկտեմբեր, 1793 թ.) հիշատակին և պատասխան՝ Տուլոնը խլելուն, — այդ տոնը Դավիթի տոնն եր նույնպես: Դավիթը մտածեց պատկերել հասարակապետության 14-րդ բանակը 14 կառքերով, զինվորներով և վերավորվածներով, վորոնց ուղեկցում էին սպիտակագետ յերիտասարդ աղջիկներ՝ ձեռներին արմավենու ճյուղեր բռնած: Այդ կառքերի յետևից, վորոնք անջատվում էին իրարից սպառազեն զինվորներով, փողահարներով և թնդանոթներով, — հանդիսավոր յերթ եր կազմել Կոնվենտը, ապա, թմբկահարների մեծ բազմության յետևից, դուրս եր գալիս ազգային զվարդիայի նվագախումբը, և վերջապես,

վերջին կառքը, վոր ամենից փառահեղն եր, Հաղթանակի Կառքը՝ փակում եր այդ հանդիսավոր յերթը: Յերաժշտութունը խաղում եր իր սովորական դերը, վոր տոնի կազմակերպիչը, վորը կառողանում եր իր կոնցեպցիային ծառայեցնել արվեստի բոլոր տեսակները — բնորոշեց բավական ճիշտ կերպով. «Թո՛ղ նվագեն պատերազմական յերանակներ... առանձին խմբեր թո՛ղ երգեն հաղթանակի հիմնում... Անմահության տաճարում թող երգեն հիմն... ուղեկան յերաժշտության և հաղթական յերգերի տակ թող տարվեն վերավոր ուղեկները»: Այսպես եր Դավիթի ծրագիրը:

Ինքնին հասկանալի յե, վոր Ռոբեսպիերի բարեկամը պիտի կանգնեիր տոնի գլուխը, վոր կազմակերպվել եր Ռոբեսպիերի նախաձեռնությամբ, յես նկատի ունեմ Բարձրագույն Եյակի պատվին նվիրված տոնի մասին: Ռոբեսպիերի առաջարկը բաղկացած եր տասնևհինգ կետերից, վորոնցից վերջինը ասում եր. Հետագա պլերիալի 20-ին պետք ե կազմակերպվել ազգային տոնակատարութուն ի պատիվ Բարձրագույն Եյակի: Դավիթին հանձնարարվում ե այդ տոնի ծրագիրը ներկայացնել Ազգային Կոնվենտին: Ծրագիրը կազմել եր Դավիթը և կայացնել Ազգային Կոնվենտին: Ամբողջ անտեսական կողմը իրենց հաստատվել եր Կոնվենտի կողմից: Ամբողջ անտեսական կողմը իրենց վրա էին վերցրել Դավիթն ու շարտարապետ Հյուբերը:

Բացի տոներից, նրան Հասարակական Փրկության Կոմիտեն հանձնարարում եր բազմաթիվ խնդիրներ, Դավիթին «հանձնարարվում ե Տյուլերյան պալատի համար ցանկապատի նախագիծ ներկայացնել և Ֆլորենտի 7-ին, Կոմիտեն քննում ե անտիկ արձանների վերանորոգման ծրագիրը: Կոմիտեն հանձնարարում ե Դավիթին գրազվել «Ազգային այժմուր պարգևում» (Տյուլերյան այգու)»: «Ֆլորենտի 9-ին, Դավիթը գուրգուրում ե հավաքելու բոլոր արվեստագետներին վերոհիշյալ ծրագրում նշանակված վերանորոգումների գեղարվեստական աշխատանքների համար»:

Ելի մի տոն. Բարայի և Վիալի աճյուններին փոխադրութունը Պանթեոն: Ծրագիրը մշակել եր Դավիթը: Տոնը նշանակված եր տերմիդորի 10-ին: Դավիթի ծրագիրը խոշոր եր, բայց կատարմանը խանգարեց տերմիդորյան հակահեղափոխութունը:

Նա չկարողացավ նույնպես կիրառել կոստյումների իր բարեկարգութունը, վորի վրա համառ աշխատում եր Հասարակական Փրկության Կոմիտեյի առաջարկով: Ֆլորենտի 25-ին, Կոմիտեն հանձնարարում ե Դավիթին ներկայացնել մի ծրագիր. «այն միջոցների մաքրում ե Դավիթին ներկայացնել մի ծրագիր. «այն միջոցների մաքրում, թե ինչպես բարելավել ներկա ազգային կոստյումը և հարմարեցնել այն հասարակապետական նիստ ու կացին և հեղափոխության»

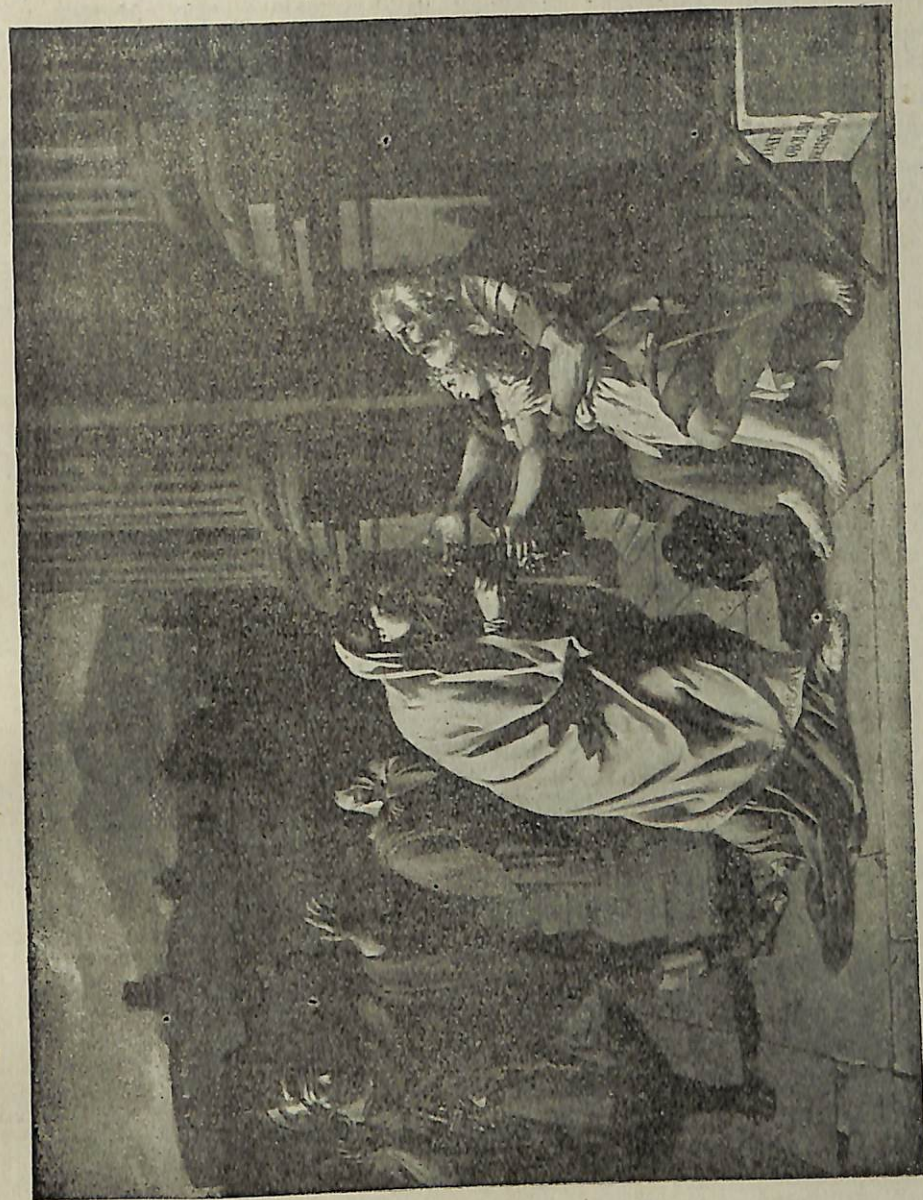
բնույթին»։ Նորից խանգարեց տերմիդորյան հակա-հեղափոխութիւնը։

Դավիթը Ռոբեսպիերի անկման հետ, ընկավ բանտը։ Նրա զլուխը փրկեց արվեստագետի փառքը, այլապես կախաղանի ողակը չեր վորմի «Ռոբեսպիերի բարեկամին»։ Թե ինչ աստիճանի մեծ էր նրա փառքը, ցույց է տալիս այդ հանգամանքը։ Հեղափոխութեան կողմից արտաքսված արվեստների բոլոր մնացորդները, հակահեղափոխական ազնվականութեան ամբողջ սև հորդան, այդ բոլորի զլուխ՝ Շենյեն և նրա ընկերները ամենադժգոյն կերպով ծառայեցան Դավիթի, արվեստի այդ նախկին «դիկտատորի» դեմ, և այնուամենայնիվ նրա զլուխը կենդանի մնաց։

Բանտից նա ազատվեց 21 հուլիսի 1795 թ. (ֆրուկտիդորի 4-ին 3-րդ տարի), բայց միշտ վոստիկանութեան հսկողութեան տակ էր, և միայն V տարու ընդհանուր ներումը թեթևացրեց նրա զրուծիւնը։ Նապոլեոնի բրյուսի 18—ավելի թեթևութիւն բերեց Դավիթին։ Նապոլեոնը հետագայում նրան նշանակեց պալատական նկարիչ։ Չնայած այդ բոլորին, Դավիթը իր սրտում միշտ մնաց հասարակապետական։ Նապոլեոնի անկումից հետո, Բուրբոնները Դավիթին արտաքսեցին Ֆրանսիայից, զրկելով նրան ամեն տեսակի կոչումներից և մենաշնորհումներից վորպես «արքայասպանի»։ Դավիթը բնակվեց Բելգիայում, ուր և անցկացրեց իր վերջին տարիները, ղեկավարելով յերիտասարդ արվեստագետների կազմակերպութիւնները և աշխատելով իր նկարների վրա։

Մեռավ Բրյուսելում 1825 թ. դեկտեմբերի 29-ին։

Այդ տարիների ընթացքում Դավիթի արվեստային գործունեյութիւնը նշանակալի յե մի շարք խրչոր նվաճումներով։ Դեռ ևս բանտում նա սկսեց իր ապագա մեծ նկարը, վոր նա սկսեց 1795 թ. և ավարտեց միայն 1799 թվին։ Այդ նրա «Սարինուէիների առևանգումն» էր, վոր մեծ հաջողութիւն գտավ։ 1800 թ. նա նկարեց Ռեկամյեյի պատկերը—մեկը ամենանուրբ և ժամանակակից դիմանկարներից, վոր պատկանում է նրա վրձինին։ Դավիթը վորպես դիմանկարիչ, թողեց բազմաթիվ գործեր, վորոնք արվեստի կատարելագործման որինակներ են հանդիսանում—(Պի VII պապը, Տ. Սորսոն, Պեկուլը, գեներալ Ժիրարը և ուրիշները)։ Նապոլեոնը նրան նկարներ պատվիրեց, վորոնք վորպես թե պետք է անմահացնեյին կոնսուլական և կայսերական եպոխան։ Դավիթը նկարեց «Նապոլեոնի թագադրութիւնը», «Արծիվների բաժանումը» և ուրիշ։ Այդ գրադմունքներին զուգընթաց, Դավիթը չթողեց կլասիկ թեմաները։ 1814 թ. նա վերջացրեց «Լեոնիզը Թերմոպիլում» նկարը։ Այնուամենայնիվ հասարա-



Պոլոնիոսի կողմից նկարված Նապոլեոնի թագադրումը

կության տրամադրութեան բեկումը արդեն շուտով վրա հասավ, և որվա հերոսներն ու մտքեր տիրապետողները դարձան Դավիթի աշակերտները. նրա կլասիկական նկարները այլևս հիացմունք չեյին պատճառում: Նրա՝ Բելգիայում անցրած վերջին ժամանակի գործունեյությանն և պատկանում «Պսիխիկայի թողնող Ամուրը», «Վենետիցից, Ամուրից և Գրացիայից զինաթափված Մարսը», և ուրիշ, ավելի սակավարժեք նկարներ:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ ՅԵՐԿՐՈՐԴ

ԴԻԴՐՈՅԻ ԿԱՐԾԻՔՆԵՐԸ

Բ Ո Ւ Շ Ե

ՊԱՍՏՈՐԱԼՆԵՐ*) ՅԵՎ ՊԵՅՋԱԺՆԵՐ

(1761 թվի Սալոն)

Վորպիսի գույներ! Վորպիսի այլազանություն! Առարկաների և գա-
զափարների վորպիսի հարստություն! Այդ մարդու մոտ կարելի չե ամեն
ինչ տեսնել, բացի ճշմարտությունից: Նրա կոմպոզիցիայի յուրաքան-
չյուր մանրամասնությունը դուր ե գալիս, նույնիսկ ամբողջությունը
հմայիչ տպավորություն ե գործում: Հարց ես տալիս. բայց ո՞վ և վո՞ր-
տեղ ե տեսել այդպիսի նուրբ և շքեղ զգեստ հագած հովիվներ. ո՞վ և
յե՞րբ ե հավաքել միևնույն վայրում, գյուղական խուլ տեղերում, կա-
մուրջի կամարների տակ, բնակարաններից հեռու—կանանց, յերեխա-
ների, ցուլերի, կովերի, վոչխարների, շների, ծնողաի կույտեր, ջուր,
լապտեր, կաթսաներ: Ի՞նչ ե անում այդ սքանչելի կինը, վորն այդ-
քան լավ ե հագնված, այդքան մաքրասեր ե և հեշտասեր: Ա՞րդյոք
նրա ամուսինն ե ածուխ տանում, վոր ահա կընկնի նրա գըլ-
խին և ի՞նչ ե նա ուզում անել այդ ածխով: Վո՞րտեղից ե նա վեր-
ցրել. անկապ առարկաների վորպիսի կուտակում: Այդ բոլորի անհե-
թեթությունն զգալով հանդերձ, չես կարող պոկվել նկարից: Նա քեզ
դեպի իրեն ե քաշում, ուզում ես վերադառնալ նրան: Սա այնպիսի
հաճելի անճշտություն ե, այնպիսի անընդորինակելի և այնպիսի հազ-
վագյուտ անհեթեթություն, այնպիսի յերեակայություն, այնպիսի
հմայիչ եֆեկտ, այնպիսի անմիջականություն:

Թվում ե, թե այդքան յերկար այդ պեյզաժին նայելուց հետո,
մենք բոլորս տեսանք, վոր դա ինքնախաբեկություն ե, նրա մեջ մնում
են այնքան բազմաթիվ թանկագին մանրամասնություններ: Բուշեն
աննման վարպետությամբ բաշխում ե լույսը և ստվերները: Նա ստեղծ-
ված եր յերկու կարգի մարդկանց գլուխները պտտեցնելու՝ աշխարհիկ

*) Ցանկում վոչ մի ցուցմունք չկա, վորի հիման վրա կարելի լիներ պարզել,
թե Դիդրոյի այս քննադատական ղիտողությունները Բուշեյի վո՞ր պատուրաներին են
վերաբերում:

մարդկանց և արվեստագետներին: Նրա նըբակերտութիւնը, գրացիո-
 զութիւնը, յերազկոտութիւնը, սեթեթութիւնը, ճաշակը և անբռնա-
 դրոսկութիւնը, բազմազանութիւնը, փայլը պատկերված և գունեղ
 մերկ մարմինները, նրա հեշտասիրութիւնը, պետք է հմայեն պըճ-
 նասեր կանանց և տղամարդկանց, յերիտասարդութեանը, աշխարհիկ
 մարդկանց, ամբոխը, վորին ոտարոտի յեն իսկական ճաշակը, ճշմար-
 տութիւնը, ճիշտ մտքերը, արվեստի խստութիւնը: Ինչպես նրանք
 կարող են դիմանալ Բուշեյի եֆեկտի, զանազան դատարկաբանութիւն-
 ների, մերկութիւնների, զեխութեան հանդեսը: Այն նկարիչները, վո-
 ռոնք տեսնում են, թե այդ մարդը վոր աստիճան է հաղթահարել նկար-
 չութիւնը դժվարութիւնները և վորոնց համար ամեն ինչ հանգում է
 այդ յերախտիքին, վոր գնահատել ընդունակ են միայն նրանք, խո-
 նարհվում են նրա առաջ: Դա նրանց աստվածն է. նուրբ, խիստ և
 անտիկ ճաշակ ունեցող մարդիկ նրան թանկ չեն գնահատում, սակայն,
 այդ նկարիչը ունի մոտավորապես այն նշանակութիւնը նկարչու-
 թեան մեջ, ինչ վոր Արիստոտելը պոյեզիայի մեջ: Նա, ով հիանում է
 մի բանով, անհետևողական է հանդիսանում, յեթե չի հրապուրվում
 մի այլ բանով: Ինձ թվում է, վոր նրանց յերեակայութիւնը միանման
 է, միանման է ճաշակը, միանման է վոճը, միանման է կոլորիտը: Բու-
 շեն իրեն այնպիսի հատուկ ձև ունի, վոր յեթե նա առանձին մարմին
 նկարեր վորեւ նկարի վրա նրան հեշտ կարելի յեր ճանաչել:

ՄԱՆՈՒԿ ՀԻՍՈՒՍԻ ՔՈՒՆԸ ՅԵՎ ՀՈՎՎԱԿԱՆ ՆԿԱՐԸ

(1763 թվի Սալոն)

ՄԱՆՈՒԿ ՀԻՍՈՒՍԻ ՆԿԱՐԸ

Այս նկարչի մոտ միշտ դրսևորվում է միատեսակ վոգևորութիւն,
 անբռնադրոսկութիւն, բեղմնավորութիւն, նույն հմայքները և թերու-
 թիւնները, վոր այլասեռում են հազվագյուտ շնորհքը:

Նրա Մանուկ Հիսուսի մեջ արտահայտվում է նկարելու նուրբ
 ձև. նա քնած է խոր քնով: Նրա կույսը, վորի հագուստի ծալքերը
 վատ են դասավորված, արտահայտութիւն չունի: Նրա շուրջը յեղած
 արեածագը շատ յեթերական է: Թուշող հրեշտակը միանգամայն ողա-
 յին է: Անհնարին է յեղել ավելի շքեղ գույներ տալ և ավելի գեղեցիկ
 պատկերել Հովսեփի գլուխը, սա նիրհում է կույսի յետևը, վորը
 ծուր է չորում իր վորդու առջև... Սակայն գույները? Ինչ վերաբե-

րում է գույներին, ապա յեթե քիմիկոսը պղինձը պայթեցնի վառողով,
 կստացվի այն կոլորիտը, ինչպես Բուշեյի նկարինն է. դա եմալե շին-
 վածքների սքանչելի գույնն է: Յեթե գուք հարցնեք նկարչին... «Ապա,
 պ. Բուշե, վորտեղ եք դուք գտել այդ բոլոր գույները», նա ձեզ կպա-
 տասխանի.— Իմ գլխում.— «Բայց նրանք անբնական են».— Գուցե, սակայն
 յես չեմ հոգացել իրականութեան ճշտութեան մասին: Յես առասպելա-
 կան անցքը պատկերում եմ ոտմանական վրձինով: Ինչպես ձեզ ասել,
 այդպես է, գուցե, Փափոր լեռան վրա փայլող լույսը և դրախտի լույ-
 սը: «Յերբեիցե վար են իջել դեպի ձեզ հրեշտակները գիշերը».— Վոչ:
 Յես նրանց չեմ տեսել, և ուստի յես պատկերում եմ իմ հասկացողու-
 թեամբ այնպիսի բաներ, վորոնց որինակները բնութեան մեջ գոյու-
 թիւն չունեն.— «Պարոն Բուշե, դուք վատ փրկիստիպեք, միթե՞ դուք
 չգիտեք, վոր վորտեղ էլ ձեզ հետ չխոսեն աստուծ մասին, իրոք միշտ
 կխոսեն մարդու մասին»:

ՀՈՎՎԱԿԱՆ ՆԿԱՐԸ

Յերեակայեցեք Ֆոնի վրա մի անոթ, հենված պատվանդանին և
 նրա մեջ թափ աված ճյուղերի մի կապոց. ներքևը հովիվն է, քնած՝
 իր հովվուհու ծնկների վրա. նրանց շուրջը տեղավորեք վարդերով ծած-
 կված փոքրիկ գլխարկ, հովվի մահակը, շուն, վոչխարներ, պեյզաժի
 փոքրիկ անկյուն և իրար վրա թափված բազմաթիվ այլ առարկաներ,
 այդ բոլորը պատկերեք վորքան կարելի յե վառ գույներով և կստաց-
 վի Բուշեյի հովվական նկարը:

Շնորհքի վորպիսի չարագործութիւն! Ժամանակի վորպիսի կո-
 ռուստ! Կրկնակի պակաս ծախսերով կարելի յեր հասնել կրկնապատիկ
 եֆեկտի: Այդպիսի բազմաթիվ մանրամասնութիւնների շարքում, վո-
 ռոնցից յուրաքանչյուրը խնամքով մշակված է, աչքը չի իմանում, թե
 ինչի վրա կանգ առնի: Չկա ող, չկա հանդիստ: Սակայն հովվուհին
 նայում է այնպես, ինչպես հարկն է, և պեյզաժի փոքրիկ անկյունը,
 վոր պատում է անոթը, զարմանալի գեղեցիկ է, թարմ ու դյուրթիչ:
 Բայց ի՞նչ է նշանակում այդ անոթը և նրա պատվանդանը, ի՞նչ են
 նշանակում նրա միջից դուրս ցցված ճյուղերը: Յերբ վորեւ մեկը գը-
 րում է, արդյո՞ք անհրաժեշտ է ամեն ինչ գրել: Յերբ վորեւ մեկը
 նկարում է, արդյո՞ք անհրաժեշտ է ամեն ինչ նկարել: Խնդրեմ, թույլ
 տաք իմ յերեակայութեանն էլ մի բան ավելացնել... Բայց յեթե դա
 ասեք մի մարդու, վորը փչացած է գովասանքներից, և հպարտանում

և իր տաղանդներով, նա արհամարաբար կթռթվի իր գլուխը: Նա ուշադրութիւն չի դարձնի ձեր խոսքերին, և մինք կթողնենք նրան. Jussum se suague solum amare (պետք է սիրել միայն ինքզինքը և իրենը):

Սակայն ցավալի յե:

Յերբ այդ մարդը վերադարձավ Իտալիայից, նա շատ լավ նկարներ եր նկարում. նրա նկարներում յերևան եյին գալիս արտահայտիչ և բնական գույներ. նրա կոմպոզիցիան մտածված եր և միևնույն ժամանակ խորը զգացումով տոգորված, նա նկարում եր լայն, համարձակ վրձինով: Ինձ հայտնեցին վոր նրա առաջին նկարներից մի քանիսը, վոր նա այժմ խզրզանք ե անվանում ցանկանում ե գնել՝ այրելու համար:

Նա ունի հին պորտֆելներ, լի նշանավոր նկարներով, վորոնց նա արհամարհանքով ե վերաբերվում: Նա ունի նոր նկարներ, վորոնք Յոտենելի վոճով բազմաթիվ հովիթներ և վոչխարներ են պատկերում, դրանցով այժմ նա հմայվում ե:

Այդ մարդը կործանում ե բոլոր սկանակ նկարիչներին: Հենց վոր նրանք սովորում են իրենց ձեռքին վրձին բռնել, նրանք աշխատում են նկարել յերեխաների շարաններ, հաստ և կարմիր հետույքներ և անձնատուր են լինում ամեն տեսակ խելագարութիւնների, վորոնք չեն արդարանում պատկերի վոչ զգացմունքով, վոչ ինքնատիպությամբ, վոչ նրբությամբ, վոչ հմայքով. նրանք դրսևորում են միայն Բուշեյի թերութիւնները:

Գ Ր Յ Ո Ջ

(1761 թվի Սալոն)

Ըստ յերևույթին, Գրյոզը շատ ե աշխատել: Ասում են, վոր նրա Դոֆինի դիմանկարը շատ նման ե. նկարչի աների՝ Բաբյուտի դիմանկարը սքանչելի յե: Գրյոզը տվեց և այն վաւորուն ու արտասովոր աչքերը և այն ալեհեր մազերը և վզի շուրջը յեղած անհամար մանրամասնութիւնները, վորոնք վկայում են ձերութիւն մոտեցումը. և սակայն դիմանկարը նկարված ե համարձակ վրձինով: Նրա ինքնանկարը արտահայտիչ ե, բայց նա չափազանց շատ աշխատեց այդ ինքնանկարի վրա, վորը շատ ավելի քիչ ե դուր գալիս ինձ, քան նրա աներոջ դիմանկարը:

Այս լվացարարուհին, վոր տաշտի վրա կուացած լվացք ե անում, հիանալի յե, բայց նա խարդախ ե, նրա վրա յես հույս չեյի դնի: Ամբողջ նրա տնային կահ կարասին արտահայտված ե շատ ճիշտ: Յես միայն քիչ առաջ կքաշեյի այն պատվանդանը, վորի վրա նա նստած ե, վորպեսզի նրան ավելի հարմար լիներ նստել:

Տիկին Գրյոզի դիմանկարը.

Սիրելի Գրյոզ դուք ծիծաղում եք մեզ վրա. այդ կրծքին խաչված ձեռքերով, այդ առաջ քաշված դեմքով, այդպիսի տարիքում, այդ խոժոռ կերպով յերկինքն ուղղած խոշոր աչքերով, այդ յերկար ծալքեր ունեցող գլխի կապոցով. դա—տանջալից մայրն ե, բայց թույլ բնավորությամբ և մի վորքը ծամածուլությամբ. այդ նկարը պատիվ կբերի Goyel-ին, բայց վոչ ձեզ:

Այդ բոլոր խարդախութիւնները վորոնցից վոմանք աշխատում են զբաղեցնել շագանակների այդ աղքատ վաճառողուհուն, իսկ ուրիշները թալանում են նրան, շատ կենդանի յե և նրանց դեմքերը այլազան են ու չափազանց արտահայտիչ:

Այդ հովիվը մահակը ձեռքին, վոր աշխատում ե իմանալ, թե սիրում ե արդյոք իրեն իր հովվուհին, մեծ նշանակութիւն չի ներկայացնում ըստ զգեստի նրբութիւն, գույների պայծառութիւն. այդ կարելի յե ընդունել գրեթե Բուշեյի նկարի տեղ, ընդ վորում յեթե նկարի բովանդակութիւնը նիշված չլիներ, վոչ մի դեպքում այն չեր կարելի ճանաչել:

Կա թվածահարը, վորին խնամում են. նրա յերեխաները, կամ այն նկարը, վոր նկարիչն անվանել ե լավ դատարարութիւն պտուղներ, բարոյախոսական նկար ե. նա ապացուցում ե, վոր այդ ժանրը կարող ե տալ նաև այնպիսի կոմպոզիցիաներ, վորոնք կարող են պատիվ բերել նկարչի տաղանդին և զգացմունքներին: Ծերունին նստած ե մի բազկաթոռի մեջ, նրա վորտքերը գտնվում են աթոռի վրա: Նրա գլուխը և իր վորդու ու կնոջ գլուխները չափազանց գեղեցիկ են: Նկատելի յե, վոր Գրյոզը ճաշակ ունի: Յերբ նա աշխատում ե, նա ամբողջպէս անձնատուր ե լինում իր աշխատանքին: Նա հայտնաբերում ե խորը տպավորվելու ընդունակութիւն:

Գ Յ Ո Ւ Ղ Ա Կ Ա Ն Հ Ա Ր Ս Ն Ա Յ Ո Ւ Ն

Վերջապէս յես տեսա մեր սիրելի Գրյոզի այդ նկարը. բայց ի՞նչ հեշտ չեք այն տեսնել. նա շարունակում ե գրավել ամբոխին: Նյութը

հուզիչ է. այդ նկարին նայելիս հաճելի մի զգացում ես ունենում: Կոմպոզիցիան ինձ գեղեցիկ յերևաց. իրոք այդպես ել պիտի լիներ: Տասյերկու անձինք են պատկերացված: Նրանցից յուրաքանչյուրն իր տեղում է և այն է անում, ինչ պիտի անի: Ի՞նչպես նրանք ներդաշնակ են: Ի՞նչպիսի պեճե և մի գիծ և ի՞նչպիսի պիրամիդ են նրանք կազմում: Յես ծիծաղում են այս պայմանների վրա. բայց յեթե նրանք պատահականորեն են հայտնվում նկարի մեջ,—ըստ վորում նկարիչն ինքը նպատակ չի դրել դրանք մտցնելու և ի սեր նրանց վոչինչ չի զոհարել,—ապա դրանք ինձ դուր են գալիս:

Նկարին նայողի աջ կողմում գրադիրն է, վոր նոտարական արձանագրությունն է կազմում: Նա նստած է փոքրիկ մի սեղանի առջև, թիկունքը դիտողին դարձրած: Սեղանի վրա ամուսնական պայմանագիրն է և այլ թղթեր: Գրագրի վոտների մոտ ամենափոքր յերեխան է տեղավորված: Նրանից ձախ մեծ աղջիկն է պատկերացված, կրթնած այն բազկաթոռին, վորի վրա իր հայրն է նստած: Նրանց առջև փեսան է կանգնած, ձեռին մի պարկ բռնած, վորի մեջ ոժիտն է գտնվում: Հարսը նույնպես կանգնած է. փեսացուն նրա մի ձեռքն է բռնել, իսկ մյուս ձեռքը մայրն է բռնում, վոր մի քիչ ցած է նստած: Մոր և հարսի մեջտեղը կրտսեր քույրն է կանգնած, վորը կռացած է դեպի հարսը և գրկել է նրան: Այս խմբի հետևում թաթերի վրա բարձրացած մանուկն է, վոր ուզում է տեղի ունեցածը տեսնել: Նկարի առաջավոր մասում, մորից ցած, մի փոքրիկ աղջիկ է նստած, վորն իր գոգնոցում հացի փոքրիկ կտորներ ունի պահած: Բավական ցած, նրկարի հետին մասում, տեսարանից հեռու կանգնած են և տեղի ունեցող պատկերն են դիտում յերկու ազախիներ: Նրանցից աջ մի փոքրիկ պահարան կա մթերքի պահպանման համար, համապատասխան բովանդակությամբ: Ֆիգուրների ընդհանուր դասավորությունն այս է: Անցնենք տարրերին:

Գրագիրը սև է հագած, գունավոր անդրավարտիք ունի և գունավոր գուլպաներ, թիկնոցով և կրճկալով, գլխարկը գլխին: Հասկանալի չէ, վոր նա խորամանկ բանասարկուի տեսք ունի, ինչպես այդ վայել է նրա վիճակում գտնվող գյուղացուն: Այս ֆիգուրը հաջող է պատկերացված: Նա լսում է, թե հայրն ինչ է ասում իր փեսային: Միայն հայրն է խոսում. մնացածները լսում են և լուռ են:

Շատ ձիշտ է պատկերացված գրագրի վոտների մոտ տեղ բռնած յերեխան. նրա դիրքը բնական է, գույնները նույնպես: Չհետաքրքրվելով, թե ինչ է կատարվում, նա նայում է իրեն անհասկանալի թղթերին և դիպչում նրանց իր ձեռնիկներով:

Յերևում է, վոր հոր բազկաթոռին հենված մեծ քույրը գլուխը կորցրել է վիրավորանքից և նախանձից, վորովհետև կրտսեր քույրն իրենից շուտ է ամուսնանում. ձեռքը գլխին յե սեղմել և հարսի ու փեսացուի վրա սիրալիր, տխուր և չար հայացքներ է գցում:

Հայրը—վաթսուհամյա արևներ ձերուհի յե, վզին թաշկինակ կապած, բարեհեղ տեսք ունի, վոր հաճելի տպավորություն է թողնում: Ձեռն իր փեսային մեկնած, նա խոսում է գրավիչ ջերմությամբ. թվում է, վոր նա փեսային ասում է. «Ժանետտան քնքույշ է և խելոք, նա կբազկավորացնի քեզ, ջանիր, վոր ինքդ ել նրան բազկավորացնես», կամ թե նման այսպիսի խոսքեր: Այն, ինչ նա յե ասում, հավանաբար հուզիչ է և ազնիվ: Նրա այն ձեռքը, վորը դիտողին է ուղղված, արևից սևացած է և թուխ: Դիտողին ուղղված բաց ձեռքի ափը սպիտակ է. դա միանգամայն բնական է.

Շատ հաճելի տպավորություն է թողնում փեսացուն: Նրա դեմքը սևացած է արևից, բայց յերևում է, վոր նրա մորթը սպիտակ է. նա մի փոքր թեքված է դեպի իր հարսնացուն և ուշադրությամբ հոր խոսքերն է լսում, վորոնք, ըստ յերևույթին, նրա վրա ուժեղ տպավորություն են թողնում: Նա միանգամայն համեստ է և շատ լավ հագնված, չջովվելով սակայն իր դասի մարդկանցից: Նույնը կարելի չէ ասել մյուս բոլոր անձանց նկատմամբ:

Նկարիչը հարսին տվել է հմայիչ ու վայելուչ տեսք, վոր կենտրոնացած է. նա շատ գեղեցիկ է հագնված: Շատ լավ է սահում նրան սպիտակ կտավից կարված գոգնոցը: Նրա տարազը մի փոքր փարթամ է, բայց չէ՞ վոր այսօր նրա հարսանիքի օրն է: Պետք է տեսնել, թե ինչպես բնական են դասավորված այդ և մյուս բոլոր ֆիգուրների շրերի ծալքերը: Այդ հրաշագեղ աղջիկը ուղիղ չի կանգնած, նրա ամբողջ ֆիգուրը, նրա բոլոր մասերը թեթև և նուրբ թեքված են և շնորհիվ այդ բանի, նա նազելի յե, և միանգամայն բնական: Նա փարթամ կուրծք ունի, վորը չի յերևում, բայց յես յերաշխավորում եմ, վոր այդտեղ վոչինչ չի դրված, վոր կուրծքը ինքն իրեն է պահվում: Իրոք նա գեղեցիկ է, մինչև իսկ շատ գեղեցիկ: Յեթե նա մոտ կանգնած լիներ իր նշանածին, դա բարևայել չեր լինի: Յեթե նա մոտ լիներ հորը կամ մորը, դա անբնական կլիներ: Նշանածը նրա ձեռքից է բռնել, իսկ վերջինիս մատների ծայրը քնքշաբար նրա ձեռքին է դիպչում: Դեպի իր նշանածն ունեցած քնքշության միակ արտահայտությունն է սա և մի գուցե այդ նա անում է անդիտակցաբար: Սա նրկարչի նրբակիրթ միտքն է:

Մայրը—մոտ վաթսուհամյա տարեկան մի բարի գեղջկուհի յե, բայց,

այսուհանդերձ, նա պահպանել է իր առողջութիւնը: Հագած շորերի մեջ նա իրեն ազատ է զգում և լավ է հագնւած: Մի ձեռք նա իր աղջրկա թևին է հպել, արմունկից վերև, մյուսով՝ սեղմում է նրա ձեռքը թևքից ցած: Նա նստած է և իր աղջկանն է նայում ներքևից վերև, ի հարկե, ցավալի յե, վոր պիտի բաժանվի իր աղջկանից, բայց զույգը լալի է: Ժանը շատ խելացի տղա յե, աղնիվ ու ջանասեր, նա չի կասկածում, վոր իր աղջիկը բախտավոր կլինի նրա հետ: Այս բարի մոր դեմքին ուրախութեան և քնքշութեան արտահայտութիւնն է:

Ինչ կրտսեր աղջկանն է վերաբերում, վորը հարսի մոտ է կանգնած և գրկել է նրան, ու նրա ուսին սեղմվել,—մի շատ հետաքրքիր անձն է սա: Իրոք ցավ է նրա համար բաժանվել իր քրոջից, նա լաց է լինում, բայց այս միջնադեպը չի մթաղնում կոմպոզիցիան: Ընդհակառակը, շնորհիվ դրան այդ կոմպոզիցիան ավելի հուզիչ է: Այն հանգամանքը, վոր նկարիչը մտցրել է այս եպիզոդը, դրանում ճաշակն է յերևան գալիս, այն ել՝ լավ ճաշակ:

Այն յերկու յերեխաները վորոնցից մեկը՝ մոր մոտ նստած է և հրճվում է նրանով, վոր հացի փշրանքներ է գցում հավին և նրա ընտանիքին, իսկ մյուսն իր թաթերի վրան բարձրացել ու վիզը ձգել, վոր ավելի լավ տեսնի,—այս յերեխաները սքանչելի յեն, մանավանդ՝ վերջինը:

Սենյակի խորքում կանգնած յերկու աղախիները, վորոնք անհոգ կերպով իրար են հենւած, իրենց դիրքով և դեմքերով ասես հարցնելիս լինեն. «Իսկ յերբ կգա մեր հերթը»:

Յեվ այն հավը, վոր իր հինգ վեց ձակուղներով սենյակի մեջտեղում, մոր վոտների մոտ կեր է փնտրում նմանվում է նրան, թե ինչպես այդ մայրը հոգ է տանում այն մասին, վոր կերակրի իր վեց թեյով զավակներին. և՛ հացի փշրանքներ գցող այս փոքրիկ աղջիկը,—պետք է խոստովանել, վոր նկատելի կերպով ներդաշնակում է տեղի ունեցածի հետ, ինչպես և տեղի ու գործող անձանց հետ: Ահա արտակարգ պոետիկ մի գիծ:

Ամենից շատ ուշադրութիւնն է գրավում հայրը, հետո ամուսինը կամ փեսացուն, հետո հարսը, մայրը, կրտսեր կամ մեծ քույրը, նայած նկարը դիտողի բնավորութեանը, հետո՝ գրագիրը, մյուս յերեխաները, աղախիները և ֆոնը,—լավ կոմպոզիցիայի անկասկածելի ապացույց:

Գրողին կարելի յե մեղադրել այն բանում, վոր նա կրկնում է միևնույն թեման յերեք զանազան նկարների մեջ. իր աղջկան ոժիտ տվող հոր գլուխը նման է իր յերեխաներին սուրբ գրքից ընթեր-

ցումն անող հոր գլխին, ինչպես ինձ է թվում, կաթվածահարի գլխի հետ ևս նմանութիւնն ունի նա: Կամ թե, համենայն դեպս դրանք յերեք յեղբայրներ են, վորոնց դիմագծերում ընտանեկան մեծ նմանութիւնն է յերևան գալիս:

Մի այլ թերութիւն. «դա մեծ քույրն է»: Իրոք նա քույր է, թե աղախին: Յեթե նա աղախինն է, ապա իզուր է արմնկել տիրոջ բազկաթուռի թիկունքին, և ինձ անհասկանալի յե, թե ինչու է նա նախանձում իր տիրուհու վիճակին: Յեթե նա հարսի քույրն է, ապա ինչու համար է այդ վոչ աղնիվ տեսքը, ինչու նա մոտիկ չե կանգնած: Նա գոհ է թե վոչ, նրան պետք է այնպես հագցնել, ինչպես պետք է վոր նա հագնւած լինի իր քրոջ հարսանիքին: Յես նկատում եմ, վոր այս պարագան դիտողին տարակուսանքի մեջ է թողնում և վոր այդ նկարի գիտողների մեծամասնութիւնը նրան աղախին է ընդունում, իսկ մնացածները չգիտեն, թե բանն ինչուին է: Յեվ այս մեծ քրոջ գլուխը կարծես թե նմանեցված է լվացարարուհու գլխին: Մի շատ սրամիտ կին նկատեց, վոր այս նկարի կոմպոզիցիայի մեջ յերկվութիւնն է հայտնվում: Նա պնդում է, վոր հայրը, փեսացուն և գրագիրը իսկական գյուղացիներ են, գյուղական բնակիչներ, իսկ մայրը, հարսը և մյուս բոլոր ֆիգուրները փարիզյան շուկայից են վերցված: Մայրը ունեւոր վաճառողուհի յե, վոր պտուղներ կամ ձուկ է ծախում, աղջիկը մի գեղեցիկ ծաղկավաճառ: Համենայն դեպս այս նկատողութիւնը սրամիտ է. նայեցեք, արդոք ճիշտ է դա:

Բայց, իհարկե, պետք է, վոր աչքաթող անենք այս մանր-մունր պարագաները և հիանանք ամեն կողմից գեղեցիկ այդ նկարով, վոր Գրողի տված աշխատանքներից լավագույնն է: Այդ նկարը նրան պատիվ է բերում թե՛ վորպես շնորհալի նկարչի և թե՛ խելացի, ճաշակ ունեցող մարդու: Նրա կոմպոզիցիան նուրբ և մտածված է: Թեմայի ընտրութիւնը վկայում է զգայնութեան և բարի բարոյականութեան մասին:

1763 ԹՎԻ ՍՍԼՈՆ

Իրոք վոր Գրողը իմ ճաշակին համապատասխանող նկարիչ է: Առայժմ մի կողմ թողնելով նրա փոքր կոմպոզիցիաները, վորոնց համար յես գովում եմ նրան, յես անմիջապես անցնում եմ նրա «Մանկական սեր» նկարին, վորը ավելի լավ կլիներ անվանել «Շնորհակալութիւն լավ դաստիարակութեան համար»:

Առաջին. ինձ դուր ե գալիս նկարչության այս տեսակը. դա բարոյախոսական նկարչությունն է: Իրոք մի՞թե վրձինը չափից դուրս յերկար ժամանակ չեր նվիրվում վարք ու բարքի ապականությանն ու արատները պատկերացնելուն:

Արդյո՞ք մենք չպետք է բավարարություն դգանք, քանի վոր այդ տեսակի նկարչությունը զբամատիկական արվեստի հետ ի վերջո հուզում է մեզ, լուսավորում, ուղղում, մեզ առաքինություն է ներշնչում: Համարձակ, ավելի համարձակ սովորեցրու նկարչության մեջ բարոյականությունը, սիրելի Գրյոզ, ու միշտ հենց այդ կերպ արա: Քո կյանքի վերջին րոպեներին դու հնարավորություն կունենաս բավականությամբ հիշել քո նկարներից յուրաքանչյուրի մասին: Ինչքան ցավալի յե, վոր դու չկայիր այն աղչկա մոտ, վորը նայելով քո «Կաթվածահարի» գլխին մի հմայիչ հուզմունքով բացականչեց. «Աստված իմ, ի՞նչպես հուզում է նա ինձ, բայց յեթե յես մի անգամ նորից նայեմ լաց կլինեմ»: Յեվ վորքան ցավալի յե, վոր այդ աղջիկը իմ աղջիկը չե. յես նրան կճանաչեյի այդ հուզմունքից: Յերբ յես տեսա այդ արտահայտիչ, մորմոք պատճառող ծերունուն, յես հոգեկան գորովանք ունեցա դեպի նա և զգացի, վոր այս ե՛ լաց կլինեմ:

... Յեվ ինչ ել վոր քննադատներն ասեն (սատանան տանի նրանց, և ինձ՝ ամենից առաջ) այս նկարը սքանչելի յե, և վորորմելի յե նա, ով կարող է սառնասիրտ նայել նրան:

ԴԱՎԻԹ

(1781 թվի Սալոն)

Վելիգարին, այն մոմենտին, յերբ ինչ-վոր կին նրան վորորմություն է տալիս, ճանաչվում է իր հրամանատարության ներքո գտնված զինվորի կողմից:

... Յես այդ տեսնում եմ ամեն որ Յեվ ամեն անգամ ինձ թվում է, թե յես տեսնում եմ առաջին անգամ:

Այդ յերիտասարդ մարդը ունի համարձակ վրձին, կենդանություն. նրա նկարած գլուխները արտահայտիչ են. նրա պոզաները ազնիվ և բնական. նա կարողանում է նկարել, նա կարողանում է նուրբ կերպով գասավորել հագուստի ծալքերը, նրա գույները չնայած վառն չեն,

բայց գեղեցիկ են: Յես կցանկանայի, վոր նրա պատկերած մարմինները ավելի շատ ձկուռություն ունենային. նրա պատկերած մկանները բավական չափով ելաստիկ չեն. մտքով նրա կառուցվածքը ավելի պակաս սուր դարձրեք, և գուցե դա կլավացնի այն: Յեթե յես խոսեյի զինվորի մասին, վորորմություն տվող կնոջ մասին, այդ խաչածեվող ձեռների մասին, դա ինձ կխանդարեր բավականություն ստանալ և յես կվշտացնեյի նկարչին. բայց յես չեմ կարող նրան չասել. «մի՞թե՞ դու չես գտնում, վոր Վելիգարին շատ ստորացված է նրանով, վոր վորորմություն է ստանում. հարկ կար արդյո՞ք նրան հարկադրել վորորմություն խնդրելու: Թող այդ բարձրացած ձեռքը գրկի յերեխային կամ թե թող նա բարձրացած լինի դեպի յերկինք, վորին նա կմեղադրի քարասրտության համար»:

Սուրբ Ռոխը աղերսում է Աստվածամորը բժշկել բորոտներին:

Սքանչելի կոմպիզացիա յե. չափազանց արտահայտիչ դեմք եր, սքանչելի խմբավորումներ, հրաշալի կերպով պատկերացված են հագուստները և մերկ մարմինները. լավ նկար է. գուցե ինչ վոր բանի կարիք են զգում սրբի ձեռքերը. թերևս՝ համեմատած այդ հսկա և սոսկալի բորոտի հետ, այդ վիթխարի սուրբ Ռոխի հետ, Աստվածամայրը շատ փոքր է թվում: Փորձեք յերկար նայել, յեթե կարող եք, այդ յերիտասարդ հիվանդի վրա, վորին հուսահատությունը, ըստ յերեվութին, մինչ խելագարությունը է հասցրել. դուք սարսափով կլուփախեք այդ նկարից, բայց դեպի արվեստն ունեցած սերը և նկարչի հմայքը կստիպեն ձեզ վերադառնալ:

ՊԱՏՐՈՎԵՍԻ ԹԱՂՈՒՄԸ

Սքանչելի եսքիզ է, վոր հրաշալի եֆեկտ է առաջացնում և լի յե զգացումներով:

ԿՈՄՍ ՊԱՏՈՑԿԻՆ ՋԻՈՒ ՎՐԱ

Սքանչելի նկար է, վորի կոլորիտը մի քիչ պակաս մռայլ է, քան այլ նկարների կոլորիտը. բայց արդյո՞ք ձիու աջ վոտը բավարար չափով ձկուռն է:

ՅԵՐԵՆԱՅԻՆ ԿԵՐԱԿՐՈՂ ՄԱՅՐԸ

Այդ կինը և այդ յերեկան լավ են միացված, նրանց եֆեկտը սքանչելի յե: Յես կցանկանայի, վոր ֆոնը ավելի քիչ մոայլ լիներ. յես կցանկանայի, վոր նկարը ավելի թափանցիկ լիներ. նկարը լավ և նկարված:

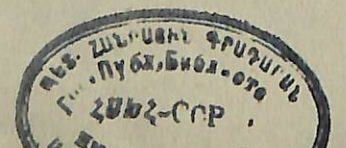
ՅԵՐԵՔ ԱԿԱԴԵՄԻՅԱԿԱՆ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐ

Վորոնցից մեկը պատկերում և սուրբ Յերոնիմին. լավ, սքանչելի նկարված այդ մարմինները ուժեղ եֆեկտ են առաջացնում:*)

ՑԱՆԿ ՆԿԱՐՆԵՐԻ

		Էջ
I. ՎԱՏՏՈ	Յերածշաության դաս	30
	Սերենադ	31
	Յուպիտեր և Անտիոպա	77
II. ԲՈՒՇԵ	Հանգստացող Վեներա	33
	Վեներա	34
	Վեներա	35
	Յերեք զրացիա	81
III. ՖՐԱԳՈՆԱՐ	Անսպասելին	36
	Սիրո յերդումը	37
	Շապիկի առևանգումը	79
	Սիրո Աղբյուրը	101
IV. ԳՐՅՈԶ	Առաջին ակոս	39
	Գյուղական հարսանիք	41
	Աղջիկը՝ ջարդված սափորով	83
V. ԴԱՎԻԹ	Ինքնանկար	3
	Լակտորները ներս են ընրում Բրուաի վորդինների դեակները	45
	Պարիս և Հեղինե	49
	Հորացիոսների յերդումը	53
	Ակադեմիական պատկեր	55
	Յերիտասարդ Բարրա	62
	Մարտի մահը	85
	Տիկին Ռեկամյե	87
	Սաբինուսիների առևանգումը	89
	Վողորմություն խնդրող Վելիզարին	111
VI. ԳՐՈ	Նապոլեոն	71
VII. ԺԵՐԻԿՈ	Վորսորդ սպան ձիու վրա	73
VIII. ԵՆԳՐ	Տաճկական բողանիք	91
IX. ՓՈՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՅԵՎ ՊԼԱԿԱՏՆԵՐ		
	Թագո հին լապտերի վրա	43
	Լյուդովիկ XVI խոզի կերպարանքով	44
	Ավստրիական հովազ	44
	Բաստիլի բանալին	47
	Հաղթահարված բռնապետությունը	51

*) Դիզրոն իր կյանքի վերջին տարիները քիչ եր գրում. բայց և այնպես նա 1781 թ. հանդիպեց դեռևս բոլորովին յերիտասարդ Դավթին շատ սիրալիրությամբ Բերված գիտողությունների նպատակն այդ ցույց տալն և:



	Էջ
Ֆրանսիական ժողովուրդը բեռնավորված արտոնյալ դասերով	52
Բաստիլի առումը և մարկիզ Լոնեյի բանտարկումը պատկերող տուփ	56
Ֆրանսական սանձանագրությունը	57
Մարդու և քաղաքացու իրավունքների դեկլարացիան	59
Ազատություն, հավասարություն, յեղբայրություն կամ մահ	61
Յեղբայրություն	64
Ռուժե-դը-Լիլը առաջին անգամ յերգում է մարդեյեզ	65
Գիլյոտին	66
Հակահրոնական պլակատ	67
Դիոգեն և Մարատ	105

7-10-1917 59610 10/10/17 5 "Queen of the South" 6

1/10/17 59610 10/10/17 5 30.03.07p

«Ազգային գրադարան»



NL0302648

