Վ. ՖՐԻՉԵ

701 26498
Տ-98 Տրիշե, Կ.
Արվեստի սոցիոլոգիան.

Կրասնոյ Արմենիայի 1938-թ.

7
Ֆ-98

Վ. ՖՐԻՉԵ

ՍՏՈՒԳՎԱԾ Է 1961 Թ.

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՆ

264498
A II/19901

ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ
ԵՐԵՎԱՆ 1937 ՄՈՍԿՎԱ

Թարգմ. Գ. ՄԵԼՈՅԱՆ
Տեխն. խմբագիր Հ. ՔԱՐԱՄՅԱՆ
Սուպերը, փորզացը
և կազմը Ս. ԱԼԱՋԱԼՅԱՆԻ

Տպագրված է Հ. Խ. Ս. Հ. Պետհրատի Մոսկվայի տպարանում։ Մ ո ս կ վ ա, Արմյանսկի պեր. 2. Պատվեր № 807. Գրառեպվար № Բ—20288. Տիրաժ 3100. Հանձնված է արտադր. 27/V 36 թ. Ստորագր. տպ. 10/VII 36 թ.։ 14½ մամուլ, մամուլում՝ 37.700 տպանիշ։

В. ФРИЧЕ
Социология искусства
(на армянск. яз.)
Гиз Арм. ССР. Ереван 1937 г.

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Արվեստի սոցիոլոգիան պետք է՝ վորպես տնտեսական հիմքի վրա կառուցված գաղափարախոսական վերնաշենքերից մեկի վերաբերյալ ընդհանրացնող նոմոտեթիկական (օրինայենթագրական) գիտություն՝ ընդգրկի գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր տեսակները — ճարտարապետությունը, յերաժշտությունը, նկարչությունը, բանաստեղծությունը, քանդակագործությունը: Միանգամայն պարզ է, վոր բոլոր արվեստների սոցիոլոգիայի այդօրինակ համապարփակ սինթետիկ (համադրական) կառուցման համար ժամանակը դեռ չի հասել, վորովհետև արվեստի սոցիոլոգիան տակավին չափազանց նորատի, ավելի ճիշտ՝ տակավին գոյություն չունեցող, տակավին նոր-նոր սկզբնավորվող գիտություն է: Ստիպված յենք առայժմ սահմանափակել անընդգրկելի բնագավառը, վոր պետք է կազմակերպվի՝ իբրև ընդհանրացնող օրինայենթագրական գիտություն, միայն մեկ բնագավառով, այսինքն կերպարվեստի կամ տարածական արվեստների բնագավառով: Սակայն նյութական նկատառումներով ստիպված յենք այդ բնագավառն ևս բավականաչափ սահմանափակել: Կերպարվեստի կամ տարածական արվեստների սոցիոլոգիան այդ բնագավառում պետք է սոցիոլոգիական օրինաչափությունը կառուցի բնականաբար՝ բոլոր յերկրներում, բոլոր ժողովուրդների մեջ, բոլոր դարերում յեղած այդ արվեստների ուսումնասիրության հիմքի վրա: Ամենքին պարզ է առանց յերկար բացատրությունների, վոր այդպիսի լայն դրվածքով կառուցել նույնիսկ միայն կերպարվեստների սոցիոլոգիան ներկա-

յումս չափազանց դժվար է։ Համարձակվելով վորոշ չափով սահմանափակել վորոնվող և հաստատվող օրինաչափության հանրանշանակությունը տարածական արվեստների բնագավառում, ստիպված յենք սահմանափակվել միայն յեվրոպական ժողովուրդների արվեստով՝ սկսած քարե դարից մինչև այսօր (հինյեգիպտական արևելյան արվեստի վորոշ ներառումով)։ Բայց այդ սահմանափակ բնագավառումն էլ տարածական արվեստների բոլոր տեսակներին նվիրված չէ միատեսակ ուշադրություն և տեղ։ Միանգամայն ճիշտ է Կոն-Վիների կարծիքը, թե «գործնական արվեստները (ճարտարապետությունը, գեղարվեստի հետ կապված արհեստը) զարգանում են մարդու կյանքի հետ սերտ կապակցված և կախումն ունեն նրա (կյանքի, Գ. Մ.) պայմաններից, արտահայտում են կյանքի վոճը և դարաշրջանի վոճն ավելի անմիջականորեն, քան ազատ-ստեղծագործող արվեստները» (Кон-Винер. «История стилей»)[1]։ Այնինչ՝ հենց այդ գործնական արվեստներին ավելի քիչ է ուշադրություն նվիրված, քան թե քանդակագործությանը և հատկապես նկարչությանը՝ իբրև առավելապես գաղափարախոսական արվեստների, գլխավորապես այն պատճառով, վոր արվեստների սոցիոլոգիային այս փորձը մենք ընդունում ենք իբրև արվեստների ընդհանուր սոցիոլոգիայի մի մասը, վորն ընդգրկում է և՛ մյուս արվեստները,—բանաստեղծությունն ու յերաժշտությունը,—վորոնք, ինչպես նկարչությունն ու քանդակագործությունը, վերաբերում են հենց գաղափարախոսական կարգի արվեստներին։

Այդպիսով այն օրինաչափությունը, վորի սահմանումն արվեստի բնագավառում հանդիսանում է այս գրքիս խնդիրը, վերաբերում է առայժմ գլխավորապես միայն յեվրոպական ժողովուրդների գաղափարախոսական արվեստներին։ Հետագայում բնականաբար պետք կլինի լրացնել նշված էական բացերը և մտցնել, յեթե հարկ լինի, համապատասխան լրացումներ, գուցե և ուղղումներ այստեղ ուրվագծված սխեմայում։

Այն դեպքերում, յերբ հեղինակն ստիպված է յեղել խոսելու այս կամ այն ժողովուրդների արվեստի պատմության մեջ յեղած վորևէ յերևույթի մասին կամ տալ այս ու այն արվեստագործի

1 Կոն-Վիներ. «Վոճերի պատմությունը»։

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

I

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

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

[1] Պլեխանով. «Բելինսկու գրական հայացքները»:

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

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

Ստեղծել արվեստի սոցիոլոգիա, այսինքն գիտություն, վոր որինաչափ կապ սահմանի արվեստի վորոշ տիպերի ու վորոշ հասարակական ֆորմացիաների միջև, նա թողեց ապագային։

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

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

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

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

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

[1] Երնստ Գրոսսե. «Արվեստի ծագումն»:

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

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

աշակերտ Պլեխանովը, որն այնքա՜ն ջերմորեն հետաքրքրվում էր արվեստով, այնքա՜ն շատ էր մտածում նրա վրա և այնպես հաճախ գրում նրա մասին։ Բայց Պլեխանովի առջև էլ այդպիսի խընդիր ծառանալ չէր կարող։ Պատմական մատերիալիզմը նրանից առաջ դեռ ոչ ոք չի կիրառել այնպիսի գաղափարախոսական ընդգավառում, որպիսին և կերպարվեստը։ «Յեթե այդ մեթոդն արդեն կարողացավ ամրապնդվել տնտեսական ու պատմական գիտությունների ընդգավառում, ապա արվեստը պահպանում էր այդ տեսակետից իր կուսական անձեռնմխելիությունը։ Թվում էր, թե՝ տնտեսական հիմքից հեռու այդ գաղափարախոսական ընդգավառում այդ մեթոդն ընդհանրապես կիրառելի չէ, թե՝ քաղաքակրթված ժողովուրդների արվեստը համենայն դեպս ապրում և ու զարգանում՝ տնտեսական և սոցիալական պայմաններից անկախ, իսկ յեթե կա թեկուզ մի գաղափարական ընդգավառ, որտեղ եկոնոմիկան չի հանդիսանում «բոլոր մնացածը» որոշող «նախապատճառ», ապա այդ մեթոդն ու այդ տեսակետը ունե՞ն արդյոք անպայման նշանակություն։ Ապացուցել, որ տնտեսական հիմքից այնքան հեռու այդ ընդգավառն էլ իր կեցության ու զարգացման մեջ ամեն կերպ պայմանավորված է սոցիալ-տնտեսական կանխորոշվածության յերկաթե անհրաժեշտությամբ, ապացուցել այդ մեթոդի կիրառելիությունն ու արդյունավետությունը բոլոր գաղափարախոսությունների, ի թիվս որոնց նաև արվեստի համար — Պլեխանովը կարող էր գնել միայն այդ խընդիրը, և նա արվեստի վերաբերյալ իր հայտնի հոդվածներում իրագործեց այն՝ համոզեցուցիչ ու փայլուն կերպով։ Զարգացման ամենացածր աստիճաններից և մինչև մեր օրերը արվեստի պատմությունից վերցրած առանձին կոնկրետ օրինակներով նա անհերքելիորեն ապացուցեց արվեստի ուղղակի և անուղղակի կանխորոշվածությունը իր ստատիկ և դինամիկ դրության մեջ տնտեսական ու սոցիալ-դասակարգային պայմաններով։ Նրա հոդվածներից յուրաքանչյուրը պարունակում էր դրա հետ միասին ո՛չ պակաս զուտ-սոցիոլոգիական նյութ՝ որոշ սոցիալ-եսթետիկական օրենքների ձևակերպման իմաստով, որոնք շարունակ և անսասանորեն գործում են կյանքում և արվեստի զարգացման մեջ։ Պարունակելով ո՛չ պակաս սոցիոլոգիական ընդհանրացումներ, Պլեխանովի հոդվածները նույնիսկ իրենց ամբողջությամբ չեն հան-

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

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

---

[1] «Արվեստը և հասարակությունը»։

[2] «Կերպարվեստների սոցիոլոգիայի փորձը»։

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

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

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

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

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

Մեր նպատակն է պատասխանել Միքիել’սի յերբեմն դրած հարցին. «ո՞ր արվեստն է համապատասխանում մարդկային հասարակության զարգացման պատմության առանձին ժամանակաշրջան-

26498
A 19901

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

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

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

---

1 Ցելեեջ։

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

I

ԱՐՎԵՍՏԻ ԾԱԳՈՒՄԸ

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

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

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

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

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

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

Արվեստն իր սկզբնավորության մեջ չեղել և վոչ այլ ինչ, բայց յեթե աշխատանքի գործնականորեն աննպատակ կրկնություն—խաղի վերածված աշխատանք։

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

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

---

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

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

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

---

[1] Բյուխեր. «Աշխատանքը և ռիթմը»։

[2] Գինզբուրգ. «Ռիթմը ճարտարապետության մեջ»։

[3] Գրոսս. «Մարդկանց խաղերը»։

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

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

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

III

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ

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

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

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

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

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

---

[1] Ռեյնակ. «Ապոլլոն»։

[2] Լոսոսինա ձուկը։

տրությունը մենք պետք է փնտրենք վորևէ կրոնական իդեայի մեջ։ Գեղարվեստագետը կամեցել է պատկերել կենդանիների յերկու այլազանությունը, կենդանիների, վորոնք ծառայում եյին իր խմբին կամ տոհմին իբրև գոյության աղբյուր։ Ուշագրավ է, վոր քարե դարի արվեստի պատկերած կենդանիները բոլորն ել պատկանում են սննդի համար պիտանի տեսակներին, և վայրենիները գծագրում կամ ներկերով նկարում եյին այդ կենդանիների պատկերները՝ ասես թե հրաշագործ ուժի ոգնությամբ նրանց հրապուրելու նպատակով։ Քաղաքակրթված մարդիկ խոսում են չափազանցրած կերպով արվեստի հիահրաշ ուժի մասին։ Նախնադարյանները հավատում եյին դրան» (Рейнак)։

Մադլենյան վորսորդների նկարչությունն ու քանդակագործությունը իսկապես վոչ այլ ինչ եյին, բայց յեթե կախարդական գործողություն։ Ֆրանսիայի քարեդարյան այրերից մեկում գտնըված է յեղել՝ բացի հատակին նկարված բիզոնի պատկերից՝ յերկու փոքրիկ արձան, վորոնք ներկայացնում են արու և եգ բիզոններ, և բացի այդ, հենց հատակին ել՝ պարած կամ ցատկոտած մարդկային վոտների շատ հետքեր։ Ակներևորեն՝ այդ, ինչպես և ուրիշ քարանձավներում, գազանի կերպավորումից առաջ տեղի յեր ունենում պար, վորը գազանին հմայելու իր դերն ուներ։ Ինչպես կարելի յե յեզրակացնել մեզ հասած քարեդարյան չըխչխկանից, վորը զարդարված է քարայծի մորթիներով ու դիմակներով պաճուճված յերեք պարող դեմքերի կերպավորմամբ, կախարդական պարը քարե դարում, ինչպես և ներկայումս ապրող վայրենի վորսորդների մոտ (համեմատել աֆրիկյան վայրենիների «ջայլամի պարը»), վերարտադրում եր այն գազանի արտաքինն ու շարժումները, վորի յետևից ընկած՝ վորսում եյին։ Կերպավորելով գազանին, վորսորդը դրա հետ մեկտեղ տիրանում եր նրան, յենթարկում իր իշխանությանը։ Այդ մտատրամադրության հիմքը կազմում եր մոգությունը՝ իբրև այն համոզմունքից բղխող վորոշ «աշխարհայացք», թե բավական է միայն վերարտադրել մի բան, և այն կդառնա իրականություն։ Վայրենիները մինչև այժմ ել, կամենալով առաջացնել անձրև, սարքում են «անձրևապար», ներկայացնում են ռիթմական շարժումներով, թե ինչպես են կուտակվում ամպերը, վորոտում յերկինքը, գալիս է անձրև, այն լիակատար համոզմամբ, թե դրանից հետո և հենց դրա հետևան-

քով և իսկապես անձրև կգա։ «Նմանն ստեղծում է նմանը» — այդպիսին է «նմանարեր մոգության» աքսիոման (similis — նման բառից (Никольский, «Первобытная культура» [1])։ Այդպես ուրեմն, կերպավորել գազանը՝ նշանակում եր հրապուրել նրան և տիրանալ։ Ահա թե ինչու այնպես հազվադեպ են մարդու նկարները վորսորդների մոտ։ Մարդը — յեթե կերպավորվում ել եր — դուրս եր գալիս անճոռնի, սխեմատիկորեն, իսկ գազանների պատկերները տոգորված են ապշեցուցիչ ռեալիզմով։ Չկար հասարակական անհրաժեշտություն պատկերելու մարդիկ, և դրա համար ել վորսորդ-գեղարվեստագետը այդ մարդում չմասնագիտացավ։ Քանի վոր կերպավորել առարկան՝ նշանակում եր նրան տիրանալ, քանի վոր այնտեղ, ուր արդեն առկա յե պատկերացումն հոգու մասին, այդ նշանակում եր տիրանալ առարկայի «հոգուն», ապա հասկանալի յեն, մի կողմից, վայրենիներին հատուկ յերկյուղը՝ լինել կերպավորված (см. Гирн. «Происхождение искусства, глава— «Искусство и чародейство» [2]), իսկ մյուս կողմից՝ ղուրանի կամ սյունի աղանդի վորոշումները, վորոնք արգելում եյին պատկերել աստծուն ու մարդուն և վորոնք կերպարվեստը՝ գինու և բախտախաղերի հետ մեկտեղ՝ համարում եյին սատանայի հնարվածք (см. Гаузенштейн. «Искусство и общество» [3]).

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

---

[1] Նիկոլսկի. «Նախնադարյան կուլտուրան»։

[2] Տես. Գիրն. «Արվեստի ծագումն», գլուխ՝ «Արվեստը և կախարդությունը»։

[3] Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»։

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

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

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

Արվեստ-մոգությունը փոխարինվեց արվեստ-կրոնով։

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

---

[1] Գրոսսե. «Արվեստի ծագումը»։

Կոլիզեյ

խանում ե ֆեոդալա-գյուղացիական ու քրմական հասարակակարգին։

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

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

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

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

Արվեստ-մոդությունը և արվեստ-կրոնը դառնում են բարոյաքաղաքացիական մանկավարժություն։

Այդպիսին է VI—V դարերի հունական քաղաքային դեմոկրատիայի* արվեստը։

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

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

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

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

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

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

Այնտեղ, ուր բուրժուազիան դեռ բավականաչափ ուժեղ չեր՝ քաղաքական կռվի մեջ մտնելու համար ազնվականության դեմ, այնտեղ, ուր այդ կռիվն ընթանում եր խաղաղ ձևերով, այդտեղ նորատի բուրժուազիայի արվեստը կատարում եր վոչ այնքան քաղաքական-դաստիարակչական, վորքան բարոյա-դաստիարակչական դեր։ Այսպես՝ XVIII դ. մինչհեղափոխական ժամանակաշրջանի Ֆրանսիայում Գրյոզի նկարչությունը դաստիարակում եր նորատի բուրժուական հասարակության ընտանեկան-բարոյական զգացմունքը։ Անմեղության կորուստը որիորդի համար մեծ դժբախտություն եր («Փշրված վազա»). հախուռն ու թեթևամիտ աշխարհում յերիտասարդը գայթակղվում է առաքինության ճանապարհից («Անառակ վորդին») և այլն,—այդպես եր սովորեցնում Գրյոզը իր նկարներով բուրժուական-քաղքենի հասարակությանը։ Այդպես Հոգարտը XVIII դարու Անգլիայում նկարչությունն ու փորագրությունը (гравюра) վեր եր ածում բարոյական խրատի, ինչպես այդ պերճախոս կերպով վկայում են թեկուզ հենց նրա զանազան սերիաների վերնագրերը. «Աշխատանք և ծուլություն», «Մոդայական ամուսնություն», «Պոռնկի կյանքի ուղին», «Ցոփ տղամարդու կյանքի ուղին» և այլն։ Այդպես՝ բարոյախոսելով, պատմական ասպարեզ դուրս յեկավ և՛ ռուսական բուրժուազիան հանձին «Մայորի խնամախոսությունն» ստեղծագործող Ֆեդոտովի։ Այնտեղ, ուր բուրժուազիան ավարտեց իր կռիվը իշխանության համար, այնտեղ, ուր նա դարձավ տիրող դաս-

կարգ, ուր նա կուտակեց նշանակալի հարստություն, այնտեղ, ուր նա դուրս է գալիս քաղաքական կռվից և զբաղված չէ նյութական բարիքների արտադրությամբ, այդտեղ արվեստն ամենուր ազատագրվում է կրոնական, բարոյական, քաղաքացիական իդեաներից, արտահայտում է կյանքի վայելքի իդեան և հետզհետե ավելի հեռանում իր մասնավոր ձևական-տեխնիկական առաջադրությունների մեջ։

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

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

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

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

Այդ նույն եվոլյուցիան կարելի յե տեսնել վենետիկյան նկարչության որինակով։ Մինչկապիտալիստական դարաշրջանի արվեստը Վենետիկում կրոնական է։ Բելլինին իր մադոննաներով այդ արվեստի ներկայացուցիչն է։ XVI դարում վենետիկյան նկարչությունն ունի հաճույքը փառաբանելու իր դերը։ Բելլինիին փոխարինում է Տիցիանը։ Նրա նույնիսկ կրոնական նկարները՝ նկարված յեկեղեցիների պատվերով՝ զուրկ են կրոնական իմաստից։ Իր «Ճանապարհորդություն Իտալիայում» գրվածքի մեջ Տենը այսպես է հաղորդում այն տրամադրությունը, վորից ծնունդ է առել Տիցիանի «Աստվածամոր համբարձումն» նկարը. «Կարմրավուն ծիրանեվառ յերանգը պարուրում է վողջ նկարը։ Նրանից բղխող առողջ յեռանդը համակում է այդ վողջ նկարչությունը։ Ցածում առաքյալները, բրոնզյա, ինչպես Ադրիատիկի ծովագնացները... նրանց վերև աստվածամայրը համբառնում է, ինչպես շունչը հնոցի, բոցավառ լուսապսակով։ Նա միևնույն առողջ և զորեղ ցեղից է, առանց միստիկական հուզմունքի կամ միստիկական ժպիտի, հպարտ, կանգնած իր կարմիր զգեստի մեջ, պարուրված կապույտ թիկնոցով։ Նրա վոտների մոտ ամբողջ տարածությամբ դեռահաս հրեշտակների մի շղթա՝ կյանքի ուրախ փթթումը։ Դա կյանքի գեղեցկագույն հեթանոսական տոնն է—հզոր ուժի և փայլուն յերիտասարդության տոնը»։ Ավելի ևս անկեղծորեն են փառաբանում ուրախությունն ու հաճույքը Տիցիանի, «Վեներա»-ն կերտողի աշխարհիկ նկարները։ Կրոնը, քաղաքացիականությունը, մորալը — այդ ամենը խեղդվեց հեդո-

[1] Կլեյն. «Կերտվածքների թանգարանում»։

նիստական եքստազի մեջ։ Յերբ ֆերրարյան հերցոգ Ալ՛ֆոնսոն հանձնարարեց Տիցիանին նկարել «Վակխանալիա»[1] պատկերը, նկարիչն ուրախությամբ բացականչեց. «Դուք չեյիք կարողանա մտածել մի սյուժետ, վորն ավելի մոտ լիներ իմ հոգուն»։

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

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

XIX դարու առաջին կիսում ֆրանսիական նկարչությունը ներգործում ե հասարակության քաղաքական և սոցիալ-բարոյական գիտակցության վրա։ Բուրժուազիան դեռ չեր ավարտել իր կռիվը իշխանության համար։ Կլասիկ Դավիթը փառաբանում ե կայսրությունը։ Ռոմանտիկ Դելակրուան գովերգում ե հուլիսյան հեղափոխությունը և ագիտացիա յե անում Հունաստանի ազատագրությունը («Խաչակիրները Կոստանդնուպոլսում». «Ջարդը Քիոսում»)։ Տասսարը, Ժանրոնը և ուրիշները քարոզում են սոցիալական կարեկցանք։ Միլլեն դառնում ե գյուղացիական ծանր աշխատանքի յերգիչ։ XIX դարի յերկրորդ կիսում Ֆրանսիայի նկարչությունն ընթանում ե վճռականապես դեպի բովանդակության չեզոքացումն ու դեպի ֆորմալ տեխնիկան։ Բարբիզոնցի[2]

---

[1] Տվյալ կերուխում, Բաքոսյան խնջույք։ Գ. Մ.

[2] Բարբիզոնը գյուղ և Ֆոնտենբլոյի մոտ—նկարիչների այցելության վայրը։
Գ. Մ.

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

Այդ նույն էվոլյուցիան ապրեց ռուսական բուրժուական նկարչությունը։

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

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

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

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

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

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

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

---

[1] «Արվեստի աշխարհը»։

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

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

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

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

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

IV

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԵՐԸ

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

գտնում էին հավասարապես ներգործող ույժը բացարձակ միապետի քաղաքական իշխանության կերպարանքով, գեղարվեստագործը, ինչպես ֆեոդալական տնտեսության մեջ, ծառա յէր, վորը սակայն իր վարձատրությունն ստանում էր վոչ թե բնարերքով, այլ դրամով և իր կյանքի վողջ ընթացքում կցված չէր լինում արքունիքին։

Բոլոր ֆեոդալա-հասարակական ֆորմացիաների մեջ գեղարվեստագործը հանդիսանում է ճորտատիրա-տնային կամ ճորտատիրա-արքունի տնտեսության մի մասնիկը։ Այդպիսին էր գեղարվեստագործի դրությունը հին Յեգիպտոսում։ Յերբ Ամենաֆիս IV-ը Յեգիպտոսի մայրաքաղաքը փոխադրեց Ել'-Ամառնա, նրա որոք կային մի շարք գեղարվեստագործներ, վորոնք կատարում էին նրա համար վողջ գեղարվեստական աշխատանքը։ Նրանցից մեկը, Թուտին, անմահացրեց իրեն Խեվիի դամբարանում իր արհեստանոցի մեջ. նա նստում է և աշխատում է կանացի կերտվածքի վրա։ Վորչափով կարելի յե դատել, այդ պալատական գեղարվեստագործները, «գերագույն քանդակագործները», ինչպես հայտարարում էր նրանց տիտղոսը, ապրում էին վոչ թե արքունի պալատում, այլ «գերագույն քուրմի» փողոցում, վորտեղ Բորխարդտը պեղել բաց է արել գեղարվեստագործ Տուտմեսի արհեստանոցը (Баллод. «Очерки истории древне-египетского искусства)[1]։ Հենց այդպիսի դրության մեջ էլ գտնվում էր ֆեոդալա-արխայիկ Հունաստանի գեղարվեստագործը։ Կրետե կղզու Կնոսսե արքունի պալատում,— ինչպես ցույց տվին Եվանսի կատարած պեղումները,— գտնվում էին քանդակագործների արհեստանոցները, ուր արտադրվում էին կավե անոթներ, հախճապակյա առարկաներ և այլն (Захаров. «Эгейская культура»)[2]։ Միևնույն յերևույթը կրկնվում է նաև նոր Յեվրոպայի այն դարաշրջաններում, յերբ իշխում էր բնատնտեսությունը և մթերքներն արտադրվում էին ֆեոդալական կալվածքի սահմաններում։ IX—X դարերի Արևմուտքում ամենաառաջավոր և կազմակերպված տնտեսությունները, ինչպես նաև դրա հետ մեկտեղ կուլտուրայի ոջախները՝ վանքերն էին։ Գեղարվեստագործներն ապ-

[1] Բալլոդ. «Հին-յեգիպտական արվեստի պատմության ուրվագծերը»։
[2] Զախարով. «Յեգեյան կուլտուրան»։

րում էյին հենց վանքերում, կցված էյին նրանց (մեծ մասամբ նրանք կուսակրոններ էյին), արտադրում էյին նրանց համար։ «Ս.-Գալլեն վանքը IX դարի Գերմանիայում իր բոլոր շինություններով կազմում է ասես մի ամբողջ քաղաք։ Ժամանակագիրները պատմում են ճարտարապետների, նկարիչների և ոսկերիչների մասին, վորոնք ապրում էյին դրանցում։ XI դարում մի աբբա[1] հիմնեց Փրկչի վանքը Շարտրայի մոտերքը և հավաքեց այնտեղ շատ քանդակագործներ, ոսկերիչներ ու նկարիչներ» (Бойэ. «Очерк истории искусства»)[2]։ Այդ միևնույնը տեղի յեր ունենում, հասկանալի յե, աշխարհիկ ֆեոդալի տնտեսության մեջ։ Յերբ XV դարում Բուրգունդիայի հերցոգն իր պալատը հրավիրեց գեղարվեստագործ վան Էյկին, նրան տվավ varlet de chambre — տնային սպասավոր տիտղոսը (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»)։ Մինչդեռ Արևմուտքում սենյորին սպասարկող գեղարվեստագործն արդեն XV դարից ազատ մարդ էր, մեզ մոտ Ռուսաստանում գեղարվեստագործն աղայի կալվածքում ճորտ էր դեռ XIX դարի սկզբում։ Կալվածատերերը գեղարվեստի տաղանդով օժտված իրենց ճորտերին ուղարկում էյին կամ Արվեստի Ակադեմիան, կամ անհատապես նկարչության վորևե պրոֆեսորի մոտ սովորելու, վորից հետո ճորտը վերադառնում էր աղայի կալվածքը՝ աշխատելու կալվածատիրոջ համար, ինչպես նրա համար աշխատում էր գյուղացին։ Ակադեմիայի նախագահ Ոլենին (20-ական թվականներին) փորձում էր գրդել կալվածատերերին՝ ազատ արձակել Ակադեմիա ուղարկված իրենց ճորտ գեղարվեստագործներին, սակայն այդ մտադրության դեմ, վոր այնպես էլ չիրագործվեց, ըմբոստացավ Արակչեևը, իբրև իրեն՝ ճորտատիրոջն ու կրտսեր յենթասպային ատելի «ներկա դարու փիլիսոփաների» ինչվոր ազատամիտ հերյուրանքի դեմ։ Բնատնտեսության և ֆեոդալ-քրմական կամ ֆեոդալ-ազնվականական հասարակակարգի տիրապետության այստեղ նշված բոլոր դարաշրջաններում գեղարվեստագործը կազմում էր տնատնտեսության մի մասը, ճորտը կամ սպասավորը, լիներ դա յեգիպտական փարավոնի արքունիք, Թագավորական պալատ Կրետե կղզում, կամ միջնադարյան Արև-

1 Կաթոլիկական վանքի վանահայր։

2 Բոյե. «Ուրվագիծ արվեստի պատմության»։

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

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

---

1 Ընկերություններ։

2 Վազեր. «Հունական քանդակագործությունը»։

3 Պելման. «Հնադարյան կոմմունիզմ»։

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

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

[1] Դրեյ. «Արվեստի տոնավաճառը»։

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

Վերածնության դարաշրջանի իտալական գեղարվեստագործն իսկապես արհեստավոր էր, այլ ոչ գեղարվեստագետ։ Նա աշակերտ էր մտնում արհեստանոց, որտեղ սովորում էր, յեթե ոչ 13 տարի, ինչպես պահանջում էր այդ Չենինո Չենինին նկարչության մասին գրած իր գրքում, ապա համենայն դեպս երկար ժամանակ (Անդրեա դել Սարտոն՝ 7 տարի, Պերուջինոն՝ 9 տարի, ֆրա Բարտոլոմեոն՝ 10 տարի)։ Սովորաբար նրանք հմտանում էին ոսկերչի արհեստանոցում (Պ. Ուչելլո, Բրունելլեսկո, Գիբերտի, Վերոկկիո, Պոլլայոլո, Բոտիչելլի և այլն)։ Իբրև արհեստավորներ՝ նրանք թափառում էին քաղաքից քաղաք և նկարում ոչ երբեք միայն նկարներ։ Ներո դա Բիչչին իր ուրվանկարներից մեկում պատկերեց XV դ. Ֆլորենցիայի մի գեղարվեստական արհեստանոց, որտեղ գեղարվեստագործները պատրաստում էին փայտե մոզաիկա, եկեղեցական աշտանակներ, զարդանկարներ զորքերի համար, զինանշաններ, նույնիսկ ցուցանակներ։ Խոշոր նկարիչները չէին խորշում կատարել նման արհեստավորական պատվերներ։ Պոլլայոլոն պահում էր ոսկերչական արհեստանոց, Վերոկկիոն՝ Կոլլեոնիի հեծյալ արձանի կերտողը՝ պատրաստում էր փայտից խաչելություններ և կերտվածքներ թրծած կավից, Գիրլյանդայոն ըստ երևույթին ստացել է իր մականունը կանանց զամբյուղիկների համար դրասանգներ (գիրլյանդներ) պատրաստելու առթիվ և այլն։ Շնորհիվ այն հանգամանքի, որ գեղարվեստագործը տակավին արհեստավոր էր, «այն ժամանակվա ողջ աշխատանքը ոսկուց, արծաթից և մոզաիկայից, հաղորդության ափսեները, աշտանակները, բեմերը և սեղանագործությունները վկայում են կատարման ապշեցուցիչ տեխնիկայի և մեծ ջանադրության մասին»։ Մյուս կողմից՝ այդ գեղարվեստագործ-արհեստավորները երկար և ուշադրությամբ էին

---

[1] *Միջնադարյան ստակ։*

[2] *Ռ. Զայչիկ. «Վերածնության մարդիկն ու արվեստը»։*

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

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

[1] Յերգողների սրահ։
[2] Մ. Հետցֆելդ. «Լեոնարդո դա Վինչի»։
[3] Վերածնություն։

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

Առևտրական կապիտալիզմը զարգացման վորոշ ստադիայում կազմակերպվեց քաղաքականապես իբրև ինքնակալ միապե-

[1] Կոն-Վիներ. «Վոճերի պատմությունը»։

տուՌթյուն։ Քաղաքական և կուլտուրական կենտրոնը դարձավ Թագավորի պալատը։ Արվեստագործն այդ դարաշրջաններում և այդպիսի հասարակական ֆորմացիաներում նորից ընկնում էր դրեթե հենց նույն դրության մեջ, որում գտնվում էր ֆեոդալ-տնային տնտեսության մեջ, այն տարբերությամբ, որ նա արդեն ճորտ չէր, չէր համարվում նաև varlet de chambre[1], այլ ժամանակավորապես հրավիրվում էր պալատը որոշ դրամավարձով, այլ ոչ բնավարձով։ Առաջին անգամ այդ երևույթը տեղի ունեցավ հունական հասարակական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, Ալեքսանդր Մեծի և նրա հաջորդների օրոք։ Ալեքսանդր Մեծի պալատում աշխատում էր Լիզիպպը, Ապելլեսը, Պիրգոտելը։ Հետո նրա հաջորդների օրոք արվեստագործները գալիս-հավաքվում են Պտղոմայոսների, Սելևկյանների և Ատտալիդների աթոռանիստ վայրերում։ «Հասարակ արհեստավորից, որպիսին նա էր և այնուամենայնիվ մնում էր հնումը, արվեստագործը դառնում է Թագավորի լուսավորված բարեկամը։ Այն ժամանակ, երբ առաջ տեխնիկական հմտությունները ժառանգաբար անցնում էին հորից որդուն և արվեստագործն իր արվեստով պարտական էր հայրենիքին, այժմ նա իրեն համար անհրաժեշտը փոխ է առնում օտարության մեջ» (Вазер. «Греческая скульптура»)[2]։ Միևնույն երևույթը կրկնվում է XVI—XVIII դարերի Յեվրոպայում, տեղ-տեղ և՛ XVIII դարում, նախ Իտալիայում, հետո Ֆրանսիայում, Անգլիայում (Ստյուարտների վերականգնման ժամանակ), Իսպանիայում և վերջապես Ռուսաստանում։ Լեոնարդո դա Վինչին աշխատում է Միլանի հերցոգ Լոդովիկո Մորոյի պալատում, Ռաֆայելը և Միքել Անջելոն՝ պապի պալատում (XVI դ.), XVII դ. Ֆրանսիայի վերսալյան պալատում աշխատում են Մանսար և դե Կոտտե կառուցողները, Լեբրենը, Ժուվնենը, Ռիգոն և այլ նկարիչներ, Անգլիայում Կարլ I-ի պալատում ստեղծագործում է վան-Դեյկը, Իսպանիայում Ֆիլիպպ IV-ի պալատում՝ Վելասկեսը, մեզ մոտ Յեկատերինայի պալատում՝ Շեբուեը, Լոսենկոն, Յեգորովը և այլք։

[1] Տնային սպասավոր։

[2] Վազեր. «Հունական քանդակագործությունը»։

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

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

[1] Դրեյ. «Արվեստի տոնավաճառ»։

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

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

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

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

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

---

1 Ռեյնակ. «Ապոլլոն»:

2 Տեսակ, սեռ:

3 Անկենդան բնություն:

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

Ապրանք են դառնում XIX դարում նաև նկարչությունն ու քանդակագործությունը։ Ինչպես XVII դարու Հոլլանդիայում, արվեստագործ-նկարիչը և քանդակագործը միայն հազվադյուտ դեպքերում է աշխատում պետական իշխանությունից, քաղաքային ինքնավարություններից, գիտական ընկերություններից, պրոլետարական կազմակերպություններից ստացած պատվերով (որինակի համար՝ Պյուվիս դը Շավաննայի աշխատությունները Սորբոնի, պանթեոնի, թանգարանների համար. Մենյեի և Միննեյի աշխատությունները՝ բելգիական ժողովրդական տան համար. պրուսական միապետի և ռուսական ինքնակալի պատվիրած հուշարձանները և այլն)։ Գրեթե վորպես բացառություն կարող է XIX դարու արվեստագործը հույս դնել և՛ մեկենասի վրա, թե նա մեծ քանակությամբ կգնի իր նկարները, ինչպես Անգլիայում Ռյուսկինը մեծ քանակությամբ գնում եր պրեռաֆաելիտների[1] նկարները, մեզնում Տրետյակովը՝ պերեդվիժնիկների նկարները։ Արվեստագործը կարիք ունի, ինչպես XVII դարու Հոլլանդիայում, միջնորդող ոդակի իր և հասարակության միջև։ Այդ ոդակը ցուցահանդեսն է։ Մեզ մոտ արդեն ճորտատիրության իրավունքի դարաշրջանում առանձին արվեստագործներ յելույթ են ունենում հասարակության առջև մի վորևե նկարով. Բրյուլովն իր «Պոմպեյի վերջին որեր»-ով. Ֆեդոտովն իր «Մայորի խնամախոսությամբ». Իվանովն իր «Քրիստոսի հայտնությունը ժողովրդին» նկարով։ Նկարների առաջին իսկական ցուցահանդեսները վերաբերում են, սա-

[1] Նկարչության մեջ նաիվություն և անկեղծություն քարոզող դպրոցի հետևորդ։ Գ. Մ.

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

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

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

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

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

---

[1] Հաակ. «Արվեստի պատմությունը XIX դարում»։

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

տադրանքների գերարտադրությունը, որն աներևակայելի չէր այնպիսի հասարակությունների մեջ, որտեղ ամեն մի արտադրություն, ինչպես նաև գեղարվեստական, կատարվում էր ըստ պատվերի, և ոչ միայն ընդհանրապես արտադրվող արժեքների վաճառքի համար, որին խաչընդոտ էին հանդիսանում՝ ֆեոդալական և պալատական արվեստի մեջ սպառողի ճաշակը, իսկ արհեստավորական կազմակերպություններում՝ արվեստագործի կապը արհեստի հետ, այլև մի ուրիշ բացասական երևույթ։

Արհեստի և արհեստավորական արտադրության դարաշրջանում առանձին գործածության բոլոր առարկաները պատրաստվում էին երկարատև ժամանակվա համար, դիմացկունությունը նրանց մեջ գնահատվում էր ավելի, քան նորությունը։ Այստեղից էլ առաջանում էր հասարակական ճաշակի զգալի կայունությունն ու որոշ պահպանողականությունը։ Ինչպես ամբողջ կյանքը, այնպես էլ «նորաձևությունը» առարկաների վերաբերմամբ աչքի չէր ընկնում աննշան շարժունությամբ։ Կայուն էր այդ դարաշրջաններում նաև գեղագիտա-գեղարվեստական ճաշակը։ Գեղարվեստական ուղղությունները կամ ոճերը պահպանվում էին տասնամյակներով։ Նույնիսկ XIX դարու առաջին կեսում, երբ կապիտալիզմը դեռ բոլորովին չէր վերափոխել արտադրությունն ու կյանքը, արվեստի մեջ միմյանց փոխարինում էին միայն երկու, ամենաշատը երեք գեղարվեստական ուղղություններ՝ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, ռեալիզմը։

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

---

[1] Զոմբարտ. «Ժամանակակից կապիտալիզմը»։

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

Հանրային-տնտեսական զարգացման տարբեր աստիճաններում գեղարվեստական արտադրությունն, այդպիսով, տարբեր ձևով ե դրսևորվում, յենթարկվելով տվյալ հասարակության մեջ իշխող արտադրության սիստեմին ընդհանրապես։ Ֆեոդալական հասարակական կազմակերպությունների մեջ բնատնտեսության հիմքի վրա նա (արտադրությունը, Գ. Մ.) սպասարկում ե ֆեոդալի տընտեսությանն իսկ, լինի այն յեգիպտական փարավոնը, հունական բազիլևսը[1], միջնադարյան վանքը, թե ճորտատիրական կալվածքը։ Ինքը արվեստագործը — լինի այդ՝ ճորտ, varlet de shambre, թե վանական միաբանության անդամ — ստեղծագործում ե անանուն կերպով։ Այդ յերևույթը մինչև վորոշ աստիճան կրկնվում ե աբսոլյուտիզմի տիրապետության դարաշրջանում, լինի այդ՝ հելլենական Հունաստանում, Ռենեսանսի իշխանական Իտալիայում, թե XVII դարու միապետական Ֆրանսիայում և Իսպանիայում։

1 Թագավոր։

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

V.

ԱՐՎԵՍՏԻ ԾԱՂԿՈՒՄՆ ՈՒ ԱՆԿՈՒՄԸ

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

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

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

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

---

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

[2] «Արվեստի ծագումը»։

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

---

[1] Կերպարվեստի նախնադարյան պատմությունը։

[2] Նիկոլսկի. «Նախնադարյան կուլտուրան»

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

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

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

---

[1] Զեգեր. «Պատմական մատերիալիզմը և արվեստը»։

Տիցիան. Ֆլորա

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

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

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

XV—XVI դարերում առաջնությունը կուլտուրայի և արվեստի բնագավառում պատկանում ե անվիճելիորեն Իտալիային՝ թե՛ արվեստագործների թվի դժվար հաշվառման, թե՛ խոշոր ձիրքերի շատության և թե, վերջապես, մյուս յերկրների, ընդհուպ անգամ Ռուսաստանի արվեստի վրա ունեցած խոշոր ազդեցության իմաստով. իսկ XVII դարում այդ փարթամ ծաղկմանը հաջորդում ե բացահայտ անկումն, թեպետ և դեռ հանդես են գալիս առանձին խոշոր արվեստագործներ. իսկ XVIII և XIX դարերում Իտալիան պլաստիկ արվեստների բնագավառում, բայց դե վոչ միայն դրանց, լիա-

[1] Վուլֆ. «Հնադարյան քրիստոնեյական և բյուզանդական արվեստը», ձեռնարկ Բուրգերի խմբագրությամբ։

կատար իմաստով une quantité négligeable[1] չե։ Պատահական չե արվեստի ծաղկումն այստեղ զուգադիպում այն մոմենտին, յերբ Իտալիան կապիտալիստական տնտեսության ավանպոստն եր (առաջաբեմ), յերբ նա տնտեսական տեսակետից ընթանում եր մյուս յերկրների առջևից, նշելով նրանց զարգացման իրենց սեփական ուղին, յերբ Իտալիան մահուդի և կապիտալների գլխավոր մատակարարողն եր և նրա ձեռքումն եյին անցնում անդրծովյան առևտրի թելերը, և պատահական չե, իհարկե, վոր գեղարվեստական ստեղծագործության անկումն այստեղ ել զուգադիպեց այն մոմենտին, յերբ զանազան հանգամանքների շնորհիվ մյուս յերկրներն Իտալիային յետ մղեցին համաշխարհային շուկայից, ու ծովային առևտրի ճանապարհներն սկսեցին անցնել նրա մոտով։

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

[1] Արհամարհելի մեծություն ե։

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

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

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

---

[1] Կուլիշեր. «Ժողովրդական տնտեսության պատմությունը»։

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

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

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

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

Տնտեսական առաջնության արմավենին Անգլիայի ձեռքից խլում է Ամերիկան։ Վո՛չ XIX, վո՛չ էլ XX դարում այստեղ պլաստիկ արվեստն այնուամենայնիվ չի ծաղկում վոչ մի չափով։ Ամերիկյան հարուստներն ուժեղ կերպով արտահանում եյին և ար-

[1] «Գեղեցիկ-տեսարան» ամրոցը։

տահանում են յեվրոպական արտադրանքը, չխորշելով և՛ բացահայտ կեղծվածներից։ Ամերիկայում միայն Կորոից գոյություն ունի մի քանի հազար կտավ, այսինքն այնքան, վորքան ֆրանսիական արվեստագործը յերբեք չի ստեղծագործել։ Յեվ յեթե, որինակ, ամերիկյան գրականությունն այնուամենայնիվ ունի անուններ, վորոնք հայտնի յեն նրա սահմաններից հեռու, ապա ամերիկյան պլաստիկ արվեստ չկա։

Յեթե, այդպիսով, առաջավոր տնտեսական յերկրները — Անգլիան և Ամերիկան — չնայած իրենց գերիշխող դրության, չունեն այնքան հարուստ արվեստ, ինչպես V—IV դարերի Հունաստանը, XV—XVI դարերի Իտալիան, XVIII դարի Հոլլանդիան, ապա յեվրոպայի մնացած յերկրներում եսս, յերբ նրանք ել թևակոխեցին արդյունագործական կապիտալիզմի զարգացման ուղին, նկատվում ե նման յերևույթ։ Գերմանիան այդ բնագավառում յետ ե մնում, կատարելով մյուսներից ավելի ուշ և ավելի անփայլ բոլորի համար ընդհանուր եվոլյուցիան. Նրա իմպրեսսիոնիզմը (Լիբերման, Ուդե և այլն) չի կարող համեմատվել ֆրանսիականի հետ, և յեթե վերջին ժամանակներս նա ստեղծեց իր առանձնահատուկ վոճը եկսպրեսսիոնիզմի ձևով, ապա դա ունի տեղական նշանակություն, և նրա ազդեցությունը խիստ սահմանափակ ե։ Վոչ թե խոշոր կապիտալիստական յերկրները, այլ ավելի շուտ մանրերը մատակարարում են վերջին ժամանակներս շնորհալի արվեստագործներ։ Փոքրիկ Բելգիայից դուրս յեկան՝ Կ. Մենյեն, Անրի վան դե Վել'դեն, վան-Գոգը։ Յեվ այսպես կոչված ֆրանսիական արվեստը վերջին ժամանակներս նույնպես սնվում ե այն արվեստագործների հյութերով ու տաղանդներովը, վորոնք յեկել են հեռվից, աշխարհի փոքր կամ հետամնաց գավառներից. Պիկասոն իսպանացի յե, Ֆլամենկը՝ ֆլամանդացի, Պիկաբիյան՝ Կուբա կղզու բնիկ և այլն։ Յեթե, այսպիսով, վերը սահմանված օրենքը, այսինքն այն օրենքը, թե առաջնությունը արվեստի մեջ պատկանում ե հեգեմոնին տնտեսության բնագավառում, չի գտնում հաստատություն այն մոմենտից, յերբ Յեվրոպան ու Ամերիկան անցան առևտրականից արդյունագործական կապիտալիզմին, ապա, ակներևորեն նրա համար, վոր արդյունագործական կապիտալիզմի մեջ են արմատացած նկարչության և քանդակագործության զարգացումն ու ծաղկումը արգելակող պատճառներն ու պայմանները, կամ այլ

կերպ ասած՝ այդ շեղումն նշված օրենքի վերաբերմամբ կախումն ունի նրանից, վոր արդյունագործական կապիտալիզմին, նրան հատուկ՝ առևտրական կապիտալիզմից տարբերող առանձնահատկությունների շնորհիվ, պետք է համապատասխանի և՛ այն արվեստը, վորը բոլորովին տարբեր է վոչ միայն ֆեոդալական, այլև առևտրա-բուրժուական հասարակական ֆորմացիաների արվեստից (տես. «Արդյունագործական կապիտալիզմի արվեստը» գլուխը)։ Արդյունագործական կապիտալիզմին համապատասխանող այդ «արվեստը» ծնվեց ամենից առաջ Ամերիկայում, ամենաառաջավոր ինդուստրիալ-տեխնիկական յերկրում, և այդպիսով մեր սահմանած առաջնության վերաբերյալ օրենքը ա՛յն յերկրի արվեստի բնագավառում, վորին պատկանում է առաջնությունը տնտեսության բնագավառում, անխախտորեն մնում է իր ուժի մեջ։

VI

ԱՐՎԵՍՏԻ ՅԵՐԿՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԻՊԵՐԸ

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

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

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

Այդ մոնումենտալ-գեղարվեստական սինթեզը շարունակում է գոյություն ունենալ ընդհուպ մինչև կապիտալիզմի և անհատապաշտության հաստատումը։ Արվեստը ցույց է տալիս իրմով այդ տիպը Հունաստանում նույնիսկ դեռ V դարի սկզբում։ Որինակ՝ Պերիկլեսի վերակառուցած միջնաբերդը Աթենքում։ Հիմնական միջուկը տաճարներն են, առանձնապես Աթենաս Պրոմախոսի, քաղաքի հովանավորուհու տաճարը, Ֆիդիասի աշխատանքը կազմող վոսկուց ու փղոսկրից կերտված նրա վիթխարի արձանով՝ «Հաղ-

1 «Քարե տապան»։

2 Գոտիները։

թանակը» ձեռներին։ Պարթենոնի գլխավոր տաճարի ճակատը զարդարված է աստվածների արձաններով, իսկ ֆրիզը՝ բազմադեմ վերարտադրությամբ օրիորդների թափորը պատկերող բարձրաքանդակներով, օրիորդների, վորոնք գնում են աստվածուհուն պաճուճելու իրենց հյուսած նոր զգեստով՝ ծերերի, ռազմիկների, պատվավոր տիկինների և վաղորոք զոհաբերությանը հատկացված յեզների ուղեկցությամբ։ Դեպի տաճարն անց են կացրել վորմանկարով ծածկված սյունաշարքեր, վորոնք չեն հասել մեզ։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և նկարչությունը կազմում են միասնական անխզելի ամբողջություն այդ մոնումենտալ կառուցվածքի մեջ, մեկ գեղարվեստական «օրգանիզմ»։ Հենց միևնույն յերևույթը կրկնվում է միջնադարյան Արևմուտքում, արհեստավորական քաղաքներում, համքարությունների տիրապետության ու ծաղկման դարաշրջանում։ Գոթական մայր յեկեղեցին հոյակապ է, դեպի յերկինք խոյացող ճարտարապետական կառուցվածք, ծածկված խորաքանդակներով և քանդակագործությամբ գլխավոր մուտքերին, սրահներում, վերնատներում՝[1] սլացիկ նեղ լուսամուտներով, ծածկված գունագեղ նկարներով։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունն ու նկարչությունն այստեղ ևս կազմում են միասնական ամբողջություն, մեկ «օրգանիզմ»։ Բոլոր նշված դեպքերում էլ,— խոսքը վերաբերելիս լինի ֆեոդալա-քրմական հասարակություններին (Յեգիպտոսը, հին Հունաստանը, միջնադարի «ռոմանական» դարաշրջանը), թե արհեստավորա-առևտրական կազմակերպություններին (V դարի Հունաստանը, «գոթական» դարաշրջանի միջնադարյան արևմտյան քաղաքները),— արվեստն սպասարկում էր այսպես թե այնպես՝ կամ ֆեոդալներով և քրմերով գլխավորված վողջ յերկրագործական կոլլեկտիվին, կամ կորպորացիայի[2] ու համքարությունների մեջ կազմակերպված վողջ արհեստավորական կոլլեկտիվին։ Մոնումենտալ-սինթետիկ արվեստը դրա հետ միասին հասարակական արվեստ է։

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

---

1 Յերգչադասերում։

2 Ընկերություն։

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

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

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

[1] Պել'ման. «Անտիկ կոմմունիզմը»։

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

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

---

1 Գործասեղանային։

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

կագործությունն էլ փոխադրվում է մասնավոր բնակարանը։ Գիբերդին սպասարկում էր դեռ բացառապես հանրային-եկեղեցական շենքերին։ Դոնատելլոն ստեղծագործում է իր կերտվածքները ոչ միայն դրանց համար, այլև մասնավոր սպառողի համար (քանդակում է Յուդիֆ՝[1] Կոզիմո Մեդիչիի համար, կոնդոտյեր[2] Նիկկոլո դա Ուցցանոի պատկերը, ճենովացի վաճառականի կիսանդրին և այլն)։ Նկարիչներն աշխատում են ոչ միայն Ֆլորենցիայի սենյորության կամ դոժական[3] պալատի համար Վենետիկում, ոչ միայն եկեղեցիների ու վանքերի, այլև մասնավոր մարդկանց համար. զարդարում են պահարաններ, արկղիկներ, անկողիններ, սիրային կամ վորսորդական տեսարանների պատկերներով, մատակարարում նկարներ Լորենցո Մեդիչիի համար (Սինյորելլի, Գոցցոլի, Բոտտիչելլի) կամ հռոմայեցի բանկիր Կիջիի համար (Ռաֆաել)։ Վաղեմի գեղարվեստական սինթեզը տրոհվում է։ Քանդակագործությունն անջատվում է ճարտարապետական ներդաշնակությունից և դառնում ինքնարավ գեղարվեստական անհատականություն (Դավիթ Դոնատելլո, Դավիթ Միքել Անջելո)։ Որմանկարը, որ տակավին շարունակում է ապրել Բենոցցո Գոցցոլիի (Ռիկարդիի պալատում Ֆլորենցիայի մեջ) կամ Դոմենիկո Գիրլյանդայոի ստեղծագործություններում (S. Maria Novella եկեղեցում՝ Ֆլորենցիայի մեջ) և այլն, բոլորը յետ է մղվում հաստոցային նկարի կողմից։ Ջքանում է արվեստի և՛ նախկին մոնումենտալ բնույթը։ Դոնատելլոի արձանները, Բոտտիչելլիի և Լեոնարդո դա Վինչիի նկարները ապաշխրտավորված են ոչ միայն այն իմաստով, որ գոյություն ունեն ճարտարապետությունից դուրս, այլև այն իմաստով, որ աչքի յեն ընկնում մոնումենտալ արվեստի մեջ աներևակայելի մանրամասնություններով (օրինակ՝ Դավիթ Դոնատելլոի ծակ վոտնամանները և բազեղով զարդարված գլխարկը. Բոտտիչելլիի՝ «Աֆրոդիտեի» գծային կոմպոզիցիան. Լեոնարդո դա Վինչիի «Սուրբ ընտանիքի» տնա-ժանրային բնույթը)։

---

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

2 Կոնդոտյեր — վարձու զորքի հրամանատար։

3 Վենետիկի և Ճենովայի հանրապետությունների նախագահների տիտղոսը։

Ծանոթ. Թարգմ.

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

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

---

[1] «Արվեստի փիլիսոփայությունը»։

[2] Պերգամը — հին քաղաք և Փոքր-Ասիայի Միզիա յերկրամասում, նախկին Պերգամյան թագավորության մայրաքաղաքը՝ կառուցված Քր. ծնընդից առաջ 282 թ. Ֆիլատերի կողմից։ Ֆիլատերի ժառանգներից մեկը՝ Ատտալ III-ը Քր.

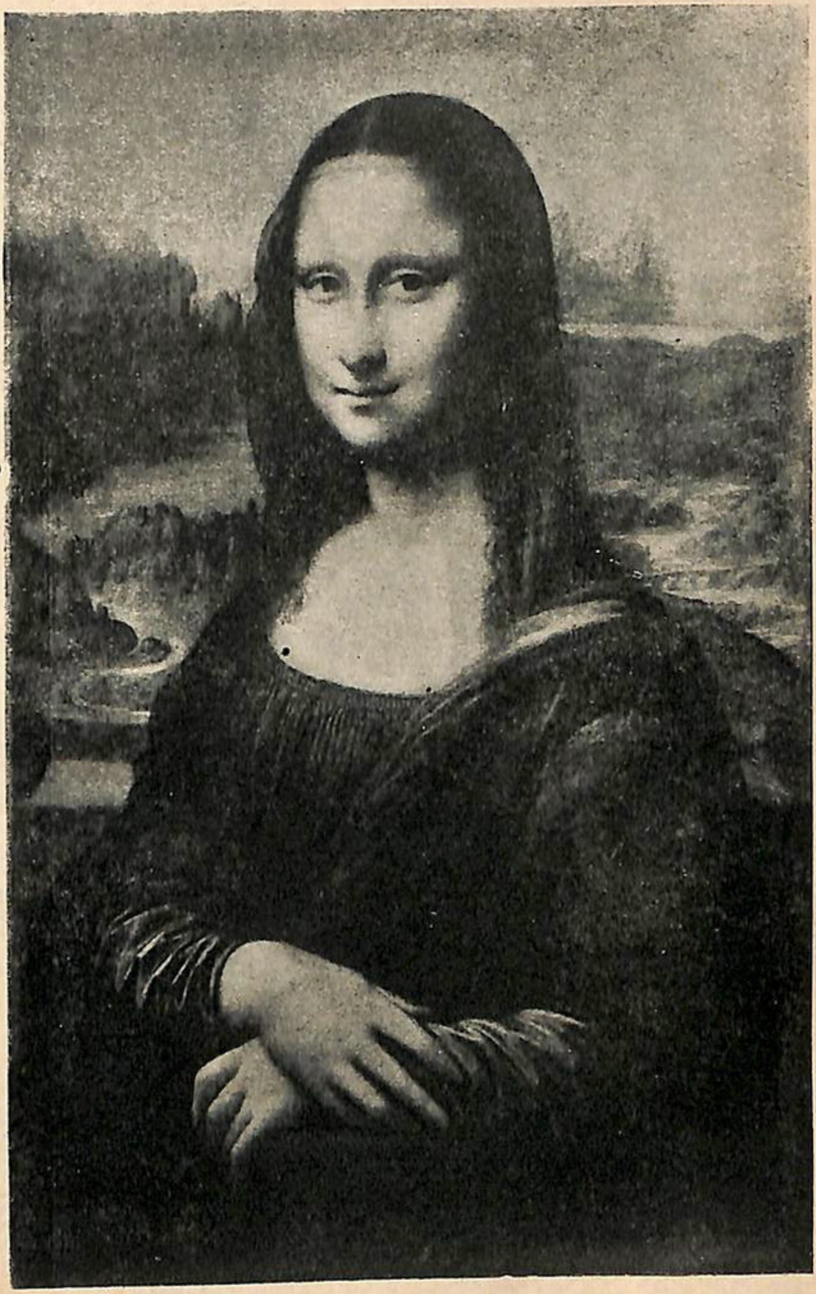
ռայել։ Սինթետիկ ու մոնումենտալ (պերգամյան միջնաբերդն իր քանդակագործական կերտվածքներով, վորոնք պատկերում են գալլերի դեմ մարտնչող պերգամցիներին), այն (արվեստը, Գ. Մ.) ծառայում ե միապետի ռազմական սխրագործությունների փառաբանմանը։ Նոր Յեվրոպայում արվեստի այդ տիպը յերևան ե գալիս կրկին արքունի արվեստի ձևով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

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

---

ծննդից առաջ 133 թ. կտակեց իր թագավորությունը հռոմայեցիներին. ներկայումս տաճկական փոքրիկ քաղաք ե՝ Բերգամո անունով։

Ծանոթ. Թարգմ.



Լեոնարդո դա Վինչի. Ջիոկոնդա

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

ծաղրծելու վրա, կերտվածքներ, վորոնք հենված չեն վոչ մի բանի, վորոնք կանգնած են տարածության մեջ՝ միայնակ ու կորած։

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

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

[1] Խորաքանդակ։

դանական հասարակությունների արվեստի տիպը վերականգնելու բոլոր փորձերը չէին կարող պսակվել հաջողությամբ և չեն կարող, թեև XIX դարու վերջի արվեստագործների ձգտման առկայությունը դեպի այդ նախկին մոնումենտալ-սինթետիկ արվեստը ցույց է տալիս ակներևորեն, վոր յեվրոպական բուրժուական հասարակությունների ընդերքում գործում եյին նոր սոցիալական ուժեր, վորոնք միտում ունեյին կառուցելու օրգանական, վո՛չ անհատապաշտական, այլ կոլլեկտիվիստական հասարակություն։

VII

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ, ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՐԹԱՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆԸ

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

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

մանակվա բարձրաքանդակ նկարի վրա, վորպիսին այն ներկայանում է մեզ ամենից առաջ V և IV դարերի ատտիկյան արվեստի մեջ, դեմքերն աչքի եյին ընկնում հարթ, հազիվ աշխուժացած ֆոնի վրա, ըստ կարելույն մեկը մյուսի մոտ։ Հանդիսանալով ինքնաբավ ու միակը, այդ դեմքերը տրված են բարձրաքանդակ նկարի մեջ հենց իրենց՝ դեմքերի համար (որինակ՝ բարձրաքանդակ նկար Վորփեոսի, Յեվրիդիկայի և Հերմեսի դեմքերով)։ Իսկ այժմ դեմքերը զետեղվում են լանդշաֆտի կամ ճարտարապետական ֆոնի հանդեպ, ըստ վորում հակումն դեպի նկարչականությունը հատկապես արտահայտվում է հետին պլանի մշակման մեջ։ Այդպես ուրեմն քանդակագործությունը թեակոխում է նկարչության ուղին, մտնում նրա հետ մրցման մեջ և հարում նրան» (Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։ Յեվ վոչ միայն հելլենական ժամանակաշրջանի բարձրաքանդակ նկարի մեջ է արտահայտվում նկարչական մտածողությունն ու զգացումը, այլև քանդակագործության, վորտեղ կրկնակի ուշադրություն է նվիրված լույսի և ստվերի խաղին մարմնի վրա, վերստեղծվում են ճապաղող ձևեր (Դաֆնայի դափնի դառնալը և այլն), — մի խոսքով, վորտեղ մարդկային մարմնի մեկնաբանությունը դառնում է բացահայտորեն իմպրեսսիոնիստական (Hamann. „Impressionismus in Leben und Kunst“)[1]։

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

---

1 Համանն. «Իմպրեսսիոնիզմը կյանքի և արվեստի մեջ»։

կեղեցական ճերմակ զգեստներ»։ Այդ նույն շինարարական տենդը շարունակվում է նաև գոթիկայի դարաշրջանում, XII — XIII դարերում, յերբ ամենուր կառուցվում են սքանչելի մայր յեկեղեցիներ, տարածական խնդրի լուծման իր տեսակի հրաշալիքներ։ Ինչպես ռոմանական, այնպես էլ մանավանդ գոթական տաճարները զարդարվում են ճարտարապետական կառուցվածքի հետ իսկ տակավին օրգանապես կապված արձաններով։ Յերբ այստեղ էլ ճարտարապետա-քանդակագործական սինթեզը տրոհվեց, XV դարու Իտալիայում քանդակագործությունը տեղ է գրավում ճարտարապետության կողքին Դոնատելլոյի և Միքել Անջելոյի ստեղծագործությունների մեջ, կրկնելով բավականաչափ թուլացած ձևով հելլենական քանդակագործության ծաղկումը։ Սակայն XV դարում հեգեմոնիան բացահայտորեն անցնում է Իտալիայում ճարտարապետությունից և քանդակագործությունից նկարչությանը։ Արդեն նշված է յեղել, վոր Լեոնարդո դա Վինչին, ինքը մասամբ քանդակագործ, ճանաչում էր ամենաբարձր արվեստը վոչ թե քանդակագործությունը, այլ նկարչությունը, իսկ Լեոնի Բատիստա Ալ՛բերտին, մասնագիտությամբ ճարտարապետ, նկարչության վերաբերյալ իր գրքում արվեստի ամենաարժեքավոր և ուշադրության արժանի տեսակը վորոշակի համարում է հենց նկարչությունը։ Մեծ հումանիստը և ճարտարապետն արտահայտում էր միայն ընդհանուր կարծիք և հաստատում միայն անկասկած փաստը։ XV դարու Իտալիայում հենց նկարչության բնագավառում աշխատում են ամենամեծ թվով նկարիչներ, վորոնց մեջ այնպիսի խոշորները, ինչպես Լեոնարդոն, Տիցիանը, Ռաֆայելը և նույնիսկ Միքել Անջելոն, վոր նկարչությունը համարում էր արվեստ յերեխաների ու կանանց համար, հանդիսանում է կրոնական վորմանկարների ստեղծագործողը Սիքստինյան աղոթարանում։ Ե՛լ ավելի ապշեցուցիչ է ճարտարապետության և քանդակագործության հեգեմոն դերի այդ փոխարինումը նկարչությամբ Նիդերլանդիայում, վորտեղ XVII դարի մոտերքը ինչպես ճարտարապետությունը, այնպես և քանդակագործությունն իսկապես դեր չեն խաղում և միանձնաբար իշխում է նկարչությունը։ Յեթե XIV դարու Նիդերլանդիայում գտնվում են կամ համենայն դեպս կատարելագործվում յուղաներկեր և յեթե դրանք արագորեն (շնորհիվ Մազաչչոյի) գործածության մեջ են մտնում Իտալիայում, ապա այդ

տեխնիկական գյուտը, իհարկե, բացատրում է․ վորոշ չափով նկարչության փարթամ ծաղկումն այդ յերկրներում, բայց հենց այդ գյուտը ծնված էր յուղել նկարչության գերիշխանության հետ՝ հասարակայնության մեջ թաքնված միևնույն հիմնական պայմաններով։

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

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

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

գտնում էր իրեն համար բարենպաստ սոցիալական հող, շարունակում էր գոյություն ունենալ ու մինչև իսկ ծաղկել և՛ այն ժամանակ, երբ ֆեոդալական հասարակությունը փոխարինվում էր բուրժուականով: Ֆեոդալական գոռոզության և վսեմության զգացումը, որը ծնեց և սնուցեց ֆեոդալական ժամանակաշրջանի արձանային քանդակագործությունը, փոխարինվեց արհեստավորաառևտրական հունական քաղաքներում քաղաքացիական ազատության արիության զգացումով, որն ստեղծեց գիմնազիաներ ու ֆիզկուլտուրա, և որը (զգացումը, Գ. Մ.) ծնեց սովորույթ՝ կանգնեցնելու վոլիմպիական, նեմեյան և այլ խաղերին մասնակցող ըմբիշների համար հաղթական արձաններ: Երբ Վերածնության Իտալիայի առևտրա-արհեստավորական կոմունաներում և հատկապես Ֆլորենցիայում ազնվականության դեմ մղվող կռվի մեջ կազմվեց քաղաքացիական քաղաքական կուլտուրան, ապա իտալական արվեստագործներն ընդօրինակեցին ֆեոդալական ժամանակաշրջանից կերպարանա-արձանային պատկերը, այն հագեցնելով սակայն նոր գիտակցությամբ, կատարյալ քաղաքացի-բուրժուայի իդեալով: Բանի որ զանազան պայմանների շնորհիվ հանձին Դոնատելլոյի և առանձնապես Միքել Անջելոյի իր արտահայտիչները գտած այդ քաղաքացիական կուլտուրան Իտալիայում կարճատև եղավ, ուստի և այստեղ քանդակագործությունը չէր էլ կարող ծաղկել այնպես ճոխությամբ ու փարթամորեն, ինչպես այդ տեղի ունեց V և IV դարերի Հունաստանում: Ծնված ու զարգացած բուրժուա-անհատապաշտական հասարակությունների մեջ,— լինի այդ հելլենական աշխարհը, XV—XVI դարերի Իտալիան, թե XVII դարու Նիդերլանդիան,— հեգեմոնիան մնում էր նկարչությանը (Հունաստանում ավելի պոտենցիալ կերպով), նախ՝ նրա համար, որ արվեստի այդ տեսակը թույլ էր տալիս արվեստագործին՝ ամենից ավելի լավ դրսևորել իր անհատականությունը, վերարտադրել աշխարհն իր ըմբռնածին պես, որովհետև ներկերն ու կտավը ավելի քիչ են ճնշում ստեղծագործ «յես»-ի հայտաբերումը, քան մարմարիոնը, բրոնզը կամ փայտը, որտեղ ստեղծագործական մտադրությունը պետք է հաղթահարի նաև նյութին իսկ, երկրորդ՝ նրա համար, որ նկարչությունն ավելի հեշտ ու ավելի լավ էր թույլ տալիս արվեստագործին և ժողովրդին՝ բավարարելու բուրժուական հասարակությանը հատուկ

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

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

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

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

VIII

ԵՐԿՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՎՈՃԵՐ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

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

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

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

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

Դեկորատիվ (դեկորատիվա-որնամենտային) կամ դեստրուկտիվ[1] վոճ ասելով Կոն-Վիները հասկանում է այնպիսին, վորտեղ զարդարանքի տարրերը խեղդում ու ճնշում են գործնական նպատակահարմարության իդեան. «Շենքերի մասերն այստեղ զրկված են ֆունկցիոնալ արժեքից: Սյուները, քառանկյունի վորմասյուներն ու պատերը խաթարվում են գեղարվեստորեն զգացված, հարթությունից դուրս ցցվող դեկորացիայով, զրկված տեկտոնիկայից ճարտարապետական ձևերով, որնամենտով և պատկերավոր քանդակագործությամբ: Արդեն այլևս գոյություն չունեն առանձին մասերի սահմանատումներ՝ իրենց ֆունկցիոնալ դերի համեմատ, ծանրության և հենարանի ուժերը ճիշտ նույնպես քիչ են սահմանատված միմյանցից... Ձգտում են շենքին տալ յուր դերից հեռու գնացող նշանակություն, և պատերն սկսում են բավարարվել շենքի ներսում կլոր գծով, առանց վորևէ սահմանատման. բացվում են գեղարվեստական լուսածերպեր գոթիկայի բարձր պատուհանների կամ ռոկոկո հայելիների ձևով, առաստաղը զարգանալով՝

[1] Կազմավերիչ:

վեր է ածվում համարձակ կառուցված գմբեթների կամ բացվում գեղարվեստական վարմանկարով։ Ճիշտ այնպես էլ արտաքին շենքի մեջ անհրաժեշտությունից առաջացած սահմանափակումներն ազարտում են տանիքի գծով, բարձրացող աշտարակներով, դեկորատիվ վազերով և արձաններով... Արհեստն ընթանում է հենց միևնույն ճանապարհով մինչև ամենավերջին մանրունքները։ Անոթներն ունեն սուր հիմքեր և անհաստատ դրվածք...»։

Դեկորատիվ կամ դեստրուկտիվ ճարտարապետա-գործնական ոճի այդ տիպի շարքն է դասում Կոն-Վիները, օրինակ՝ հելլենական դարաշրջանի ոճը, գոթիկան, բարոկկոն, ըստ որում դեկորատիվականությունը յուրքան փոխվում է ornamentalanuթյան, օրինակ ռոկոկոյի մեջ։

Կոնստրուկտիվ ու դեստրուկտիվ ոճերը ճարտարապետության մեջ և նրանց հետ սերտորեն կապված գործնական արվեստի մեջ շարունակ հերթագայում են, փոխարինելով միմյանց։ Ինչպես երևում է՝ այստեղ թաքնված է մի ինչ-որ օրենք, ըստ որում ակներև է այն օրենքը, որը գտնվում է արվեստի սահմաններից դուրս, «արվեստների պատմության օրենքը, որը փոխվում է մարդկության պատմության օրենքի»։ Ցերկու հիմնական արխիտեկտոնիկական ոճերի այդ փոխարինումն առաջացել է, իհարկե, ոչ թե «իդեական շարժումներից», օրինակ՝ կրոնի ծագումից կամ անկումից, որովհետև վերջիններս իրենք հանդիսանում են զարգացման արգասիք, այլ տնտեսական կյանքի բնագավառում առաջացած «նյութական շարժումներից»։ Տեկտոնիկ ոճը, Կոն-Վիների կարծիքով, հետևանք է որոշ յերկրի կամ ժողովրդի տնտեսական տիրապետության՝ մի կողմից, և հասարակական կազմակերպության համեմատական դեմոկրատացման՝ մյուս կողմից, մինչդեռ դեստրուկտիվ կամ դեկորատիվ ոճը ճարտարապետության և գործնական արվեստի մեջ համապատասխանում է միջազգայնականության և խիստ դասակարգային բաժանման ու մեկուսացման վրա կառուցված հասարակական կազմակերպությունների նկատմամբ յեկած աճած ձգտման դարաշրջաններին։

«Միանգամայն օրինաչափորեն է, — նկատում է նա, — որ տեկտոնիկ ոճը միշտ ստեղծում է իր ժամանակի ամենազորեղ ժողովուրդը (ըստ որում մյուս ժողովուրդներն ու յերկրներն այդ ոճը որոշ չափով արտացոլում են), մինչդեռ տեկտոնիկ

զգացումից զուրկ վոճերի մեջ դրված է համաչափության բերող միջազգային ձգտումն (վորը, գուցե, այդ վոճն էլ ծնում է)։ Մյուս կողմից՝ պետք է նշել սոցիալական պայմանները։ Ամեն մի տեկտոնիկ վոճի հատուկ է մի ինչ-վոր դեմոկրատական բան, վորովհետև նրա ձևի պարզությունը մատչելի յե դարձնում նույնիսկ չքավորի համար իր գեղեցկություններից ամեն մի ցանկացածը, վորովհետև մինչև իսկ ամենավերջին արհեստավորը կարող է ստեղծել այն, նույնիսկ պետք է ստեղծի։ Դեստրուկտիվ, որնամենտներով հարուստ վոճը բոլորովին հակառակը — թույլ է տալիս ոգտվելու իր գեղեցկությունից միայն ունևոր դասակարգերին»։ Յեթե Կոն-Վիները սահմանում է արխիտեկտոնիկական վոճի յերկու հիմնական տիպ — կոնստրուկտիվ և դեստրուկտիվ, — ապա Մ. Յա. Գինզբուրգը իր հետաքրքիր, արդիականությանը նվիրված «Վոճը և դարաշրջանը» գրքում հակված է ճանաչելու արխիտեկտոնիկական վոճերի յերեք հիմնական տիպ — կոնստրուկտիվ, որգանական և դեկորատիվ։ Կոնստրուկտիվը ծնված է գործնական նպատակահարմարությունից, ուտիլիտար ձգտումից, որգանականը՝ ներկայացնում է նպատակահարմարության և զարդարանքների ներդաշնակ զուգորդումն, իսկ դեկորատիվն արտահայտում է զարդարանքի հաղթանակը նպատակահարմարության վերաբերմամբ։ Յուրաքանչյուր ճարտարապետական վոճ իր զարգացման ընթացքում անցնում է այդ յերեք փուլերը, վորոնք արտահայտում են տվյալ գեղարվեստա-ճարտարապետական ֆորմացիայի յերիտասարդությունը, հասունությունը և անկումը։

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

նական և թռչնումը՝ դեկորատիվ։ Այդպիսին է ոճերի նշանակալի մեծամասնության գենետիկ աճման մոտավոր սխեման» (Գինզբուրգ. «Ոճը և դարաշրջանը»)։ Հեղինակի հետաքրքիր հետազոտությունից, սակայն, բավականաչափ հստակությամբ չի երևում՝ ոճի այդ երկխոսարդությունը, հասունությունն ու թռչնումը հանդիսանում են արդյոք իմմանենտ[1] պրոցեսս, թե՞ սոցիալականորեն-պայմանավորված պրոցեսս։

Հիմք ընդունելով բերված երկու սխեմաները, կարելի է տալ նրանց մոտավորապես հետևյալ սոցիոլոգիական հիմնավորումն։

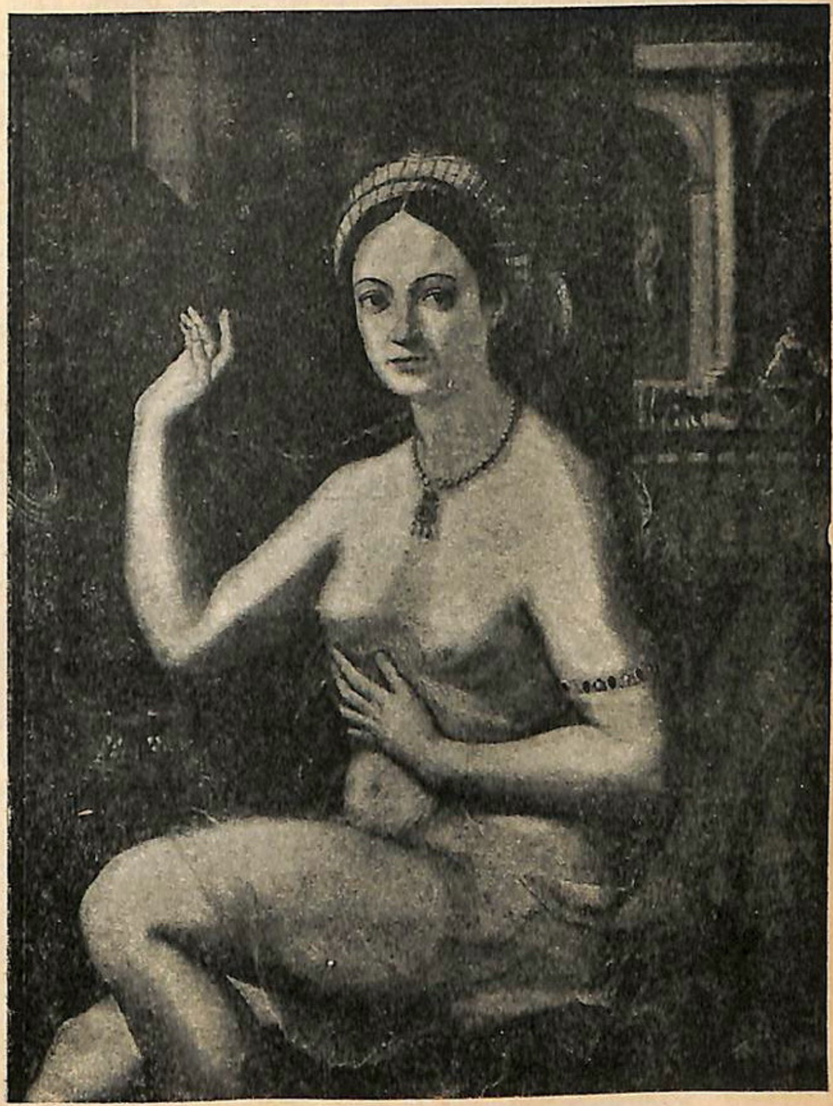
Տեկտոնիկ կամ կոնստրուկտիվ ոճի տիրապետությունը շինարարական և գործնական արվեստի բնագավառում զուգադիպում է հենց այն դարաշրջաններին, երբ ճարտարապետությունն էր գըլխավորող արվեստը։ Դորիական ճարտարապետությունը ծաղկում է այն դարաշրջանում, երբ թե՛ քանդակագործությունը, թե՛ առանձնապես նկարչությունն ունեյին լոկ երկրորդական, օժանդակ նշանակություն. ռոմանական ճարտարապետությունը վերաբերում է այն դարաշրջանին, երբ հատկապես եկեղեցիների ու ֆեոդալական ամրոցների շինարարությունը գրավում էր առաջին տեղը, և այդ երևույթը կրկնվում է վաղ Ռենեսանսի դարաշրջանում, երբ առաջ եկած բուրժուազիայի համար գլխավորող նշանակություն ստացավ քաղաքացիական ճարտարապետությունը, բուրժուական ապարանքների կառուցումն, ինչպես եկեղեցական ճարտարապետությունը գլխավորող նշանակություն ուներ հունական կամ միջնադարյան երկրագործական համայնքի համար։ Դեկորատիվ արխիտեկտոնիկական ոճն, ընդհակառակը, զուգադիպում է այն դարաշրջաններին, երբ ճարտարապետական մտածողությունը փոխարինվում է նկարչական մտածողությամբ, ինչպես հելլենական, ուշ գոթիկայի դարաշրջանում (երբ արդեն նկատվում էր այդ միտումի սկիզբը դեպի գեղարվեստականությունը), հատկապես բարոկկոյի (XVII դար) և ռոկոկոյի (XVIII դար) դարաշրջանում։ Ճարտարապետական մտածողությանը փոխարինող այդ նկարչական մտածողության յետևը, սակայն, գտնվում է սոցիալտնտեսական պրոցեսս, այսինքն՝ զարգացած կապիտալիզմի ազդեցության տակ ֆեոդալա-երկրագործական հասարակարգի

[1] Ներկա։

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

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

[1] Տես. եջ 37-ի ծանոթությունը։ Գ. Մ.



Ջուլիո Ռամանի. Ֆորնարին

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

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

1 Պինակլ — փոքրիկ աշտարակի մի տեսակը: Գ. Մ.

դեպի դեկորատիվություն տանող միևնույն էվոլյուցիան։ Վաղ Ռենեսանսի ճարտարապետական վոճը, վորով հռչակվում է այդ դասակարգի բարձրացումը, իր պարզ դասական տարրերի մեջ թաքցնում է իր պահանջած նպատակահարմար գործնականությունը, մինչդեռ XVII դարի ճարտարապետական վոճը (բարոկկո) «ամենուրեք իրար վրա յե կիտում զարդարանքներ հենց զարդարանքի համար, առանց վորևէ իմաստի», վոչնչացնելով «վերածնության հանճարը դեկորատիվության զեխության մեջ» (Ռեյնակ), ծառայելով վորպես արտահայտություն այն դասակարգի տրամադրությունների, վորը գրավում է կյանքում կրավորական-վայելող տիրոջ տեղը։

IX

ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՅԵՐԿՈՒ ՏԻՊԵՐԸ

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

Ահա այդ դրույթի մի քանի լուսաբանություն։

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

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

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

նի «Ճանապարհորդություն Իտալիայում» աշխատության մեջ։ Չոր կլիման, հարթավայրն ու լեռնոտ տեղն ստեղծում են նպաստավոր «միջավայր»՝ գծային աշխարհզգացողության համար. ընդհակառակը, խոնավ ծովային կլիման ստեղծում է բազա՝ կոլորիստական աշխարհզգացողության համար։ «Չոր յերկրում գերիշխում է գիծը և դա ամենից առաջ գրավում է դեպ ինքը ձեր ուշադրությունը. լեռները նշմարվում են յերկնքում վորպես ազնիվ ու վեհապանծ վոճի ճարտարապետական վիթխարի զանգվածներ, և բոլոր առարկաները բարձրանում են մաքուր օդում, ասես թե խրվում նրա մեջ սուր կողոսկրով»։ Իսկ այնտեղ, ուր օդը խոնավ է, ուր գունեղ է ինքը մթնոլորտը, «աչքը դառնում է կոլորիստ»։ Վենետիկում, ինչպես և Հոլլանդիայում, «արվեստը հետևում էր բնությանը և ձեռքը հնազանդվում էր այն զգացողություններին, վորպիսիք ստանում էր աչքը» (Տեն)։ Յեթե այստեղ կլիման վորոշ նշանակություն, գուցե, և ունի, ապա այնուամենայնիվ ինչպես զուգորդել այդ հանգամանքի հետ այն փաստը, վոր, օրինակ, XVIII դարու Ֆրանսիայում մենք ունենք այնպիսի արվեստագործ, ինչպես Դավիթը, գծային կոմպոզիցիայի փայլուն ներկայացուցիչը, իսկ XIX դարու սկզբին հենց նույն Ֆրանսիայում, օրինակ, հանձին Դելակրուայի՝ գունեղ նկարչության հենց նույնքան փայլուն ռահվիրայի։ Յերկու արվեստագործներն էլ փարիզեցի յեն, ապրում և աշխատում էյին միևնույն աշխարհագրական ու կլիմայական միջավայրում, և, այնուամենայնիվ, մեկը կրկնում է նկարչության ֆլորենտյան, մյուսը՝ վենետիկյան և հոլլանդական տիպերը։

Վերջապես, յեթե Տենի մեկնաբանությունը ճիշտ լիներ, ապա ինչպես հասկանալ իմպրեսսիոնիզմի յերևումն ու հաղթանակը։ Մի կողմ թողնելով այն հանգամանքը, վոր իմպրեսսիոնիզմը կար արդեն հունական արվեստի մեջ, բայց միայն վորոշ դարաշրջանի, սահմանափակվենք նորագույն իմպրեսսիոնիզմով։ Իմպրեսսիոնիզմը նկարչություն է, վորն ի վնաս գծայնության՝ գունեղությունը հասցնում է մինչև վերջը։ Ներկի բծերը միանգամայն վոչնչացրին այստեղ առարկաների ուրվագծերը։ «Իմպրեսսիոնիզմը,—նկատում է Համանն,—գերադասում է զգացումն ու պատկերումը, վորոնք կարող են կոչվել «գեղարվեստական»՝ ի հակադրություն քանդակագործա-գծայինի։ Առարկաներին պակասում

է պարզորոշություն, ուրվագծերը ճապաղվում են։ Չի ստացվում հստակ ու հաստատուն ձևերի տպավորություն։ Ամեն ինչ կլում է տափակային անորոշ ճապաղության բնույթ։ Չի ստեղծվում մարմնի կլորության և խորացած տարածականության տպավորություն։ Ամեն ինչ միաձուլվում է, չառանձնանալով վոչ պարագծերով, վորքան խոսքը վերաբերում է մեկը մյուսին մոտ գտընվելուն, վոչ էլ տարածական հեռավորությամբ, վորքան խոսքը վերաբերում է առարկաներին, վորոնցից մի քանիսը գտնվում են առաջ, մյուսները՝ յետև (Hamann. «Der Impressionismus)[1]։ Ճիշտ է, նորագույն իմպրեսսիոնիզմը ծնունդ առավ Անգլիայում Տերների և մի քանի պրեռաֆայելիտների ստեղծագործության մեջ,—իսկ Անգլիան վորոշ չափով ծովային կլիմա ունեցող յերկիր է,—այնուամենայնիվ իմպրեսսիոնիզմը վոչ միշտ է առկա յեղել անգլիական նկարչության մեջ, իսկ մյուս կողմից՝ իր դասական արտահայտությունը նա ստացավ ֆրանսիական արվեստագործների վրձինի տակ, արվեստագործների, վորոնք, ճիշտ է, տեսել եյին Տերների նկարները, բայց և այնպես տիպիկ քաղաքայիններ, փարիզցիներ եյին։ Ճիշտ է, այն արվեստագործը, վորը Գերմանիայում ճանապարհ բաց արավ իմպրեսսիոնիզմի համար, Լիբերմանը, յերկար ժամանակ ապրում եր Հոլլանդիայում, բայց մնացած գերմանական իմպրեսսիոնիստներն աշխատում եյին գերմանական, այլ վոչ հոլլանդական շրջադրության մեջ։

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

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

[1] Համանն. «Իմպրեսսիոնիզմը»։

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

[1] Վայելելի։

մակերպության վրա։ Վենետիկը խոշոր առևտրական քաղաք էր, առևտրական արքաների հանրապետություն։ Ֆլորենցիան՝ արհեստավորական բուրժուազիայի քաղաք, զորեղ համքարություններով մի քաղաք։ Դրանով է բացատրվում զգացմունքի լիառատության բացակայությունը ֆլորենտյան արվեստի մեջ և վենետիկյան ձևի ներքողական բնույթը»։ Արհեստավորա-արտադրական Ֆլորենցիայում իսկապես—հենց այդ պատճառով էլ—կուլտուրան ռացիոնալիստական է։ Ֆլորենցիան հաշվետարական դպրոցների քաղաք է, մի քաղաք, որտեղ հնարված է պարզ ու կրկնակի հաշվապահությունը, տասնորդական կոտորակները՝ որտեղ ծաղկում է մաթեմատիկան ու վիճակագրությունը (Буркхарт. «Культура Возрождения»)[1] և որտեղ արվեստագործն էս — «գիտնական ըստ խառնվածքի»—սուզված է վերացականության, գիտական խնդիրների մեջ ընդհուպ մինչև այն աստիճան, որ գիտա-հետազոտական ոգին թուլացնում և առժամանակ մեռցնում է նրա մեջ արվեստագործին (օրինակ՝ Լեոնարդո դա Վինչին)։ Վենետիկը հաճույքի քաղաք է, մի քաղաք, որտեղ գոյություն ունեն ամենամեծ թվով կուրտիզանուհիներ[2], որտեղ ծաղկում է տարփերգական և պոռնկագրական բանաստեղծությունը, որտեղ իշխում է յերաժշտությունը («ամենայերաժշտական քաղաքը»—մի ժամանակակցի կարծիքով) (տես. նվագող հրեշտակները վենետիկցիների նկարների մեջ կամ Ջորջոնեի «Համերգը»), մի քաղաք, որտեղ արվեստագործը ոչ մտածող է և ոչ գիտնական, այլ կանանց յերկրպագու, ինչպես Ջորջոնեն, կամ անդորրությամբ կյանքն ու փառքը վայելող մեծ ազա, ինչպես Տիցիանը։ Ռացիոնալիստական, արտադրականորեն-ակտիվ Ֆլորենցիան ստեղծեց Ուչչելլոյի, Պոլլայոլայի, Բոտիչելլիի և Լեոնարդոյի գծանկարչությունը. հուզա-հեդոնիստական, չարտադրող, այլ միայն գնող և վաճառող, սպառող Վենետիկն ստեղծեց, ընդհակառակը, Ջորջոնեյի և Տիցիանի յերանգանկարչությունը։ Հենց այդ սոցիալ-հոգեբանական հակադրությունն էլ պարզաբանում է Դավիթի գծանկարչությունը և Դելակրուայի յերանգանկարչությունը։ XVIII դարում ֆրանսիական բուրժուազիան բարձրացող դասակարգ էր, ակտիվ, պայ-

[1] Բուրկխարտ. «Վերածնության կուլտուրան»։

[2] Անառակ կանայք։ Գ. Մ.

քարող, յերկրի արտադրական ու քաղաքական կյանքին մասնակցող։ Այդ դասակարգի մտավորականությունը, ինչպես ամեն մի լուսավորական-բուրժուական մտավորականություն, աչքի յե ընկնում մտածողության ու ստեղծագործության կրկնակի ռացիոնալիզմով, և Դավիթը այդ ռացիոնալիստական մտավորականության մարմնացումն ու վոգին է, ինչպես նշել է արդեն Պլեխանովը («Французская драма и живопись») [1], իսկ նրանից հետո Հաուզենշտայնը («Արվեստը և հասարակությունը»)։ Այն դարաշրջանում, յերբ ապրում եր Դելակրուան, ֆրանսիական բուրժուազիան ընթանում եր դեպի իշխանություն ու կանգնած եր իշխանության գլուխ և, չնայած շարունակվող սոցիալական փոթորիկներին, պատրաստ եր հրճվել իր տիրապետությամբ ու կյանքով։ Պասսիվ հուզականությունը, վորը հատուկ է այդպիսի դասակարգին, առաջադրում եր յուր իրավունքները և արտահայտվում եր նկարչության բնագավառում կոլորիտ Դելակրուայի պայքարի մեջ ընդդեմ կլասիկ Դավթի ու նրա հաջորդների՝ մինչև Ենգրը։ Դելակրուան ճանապարհ բաց արավ իմպրեսսիոնիստների համար, իսկ իմպրեսսիոնիզմը դարավերջին դառնում է բուրժուական հասարակությունների իսկական նկարչությունը։ Իմպրեսսիոնիզմն ամենուրեք և միշտ տանում եր իր հաղթանակը խոշոր համաշխարհային քաղաքների շրջագծության մեջ, վորտեղ կյանքին տոն եյին տալիս կապիտալիստները, այսինքն՝ այն ժամանակաշրջանում, յերբ բուրժուազիան, կուտակելով անչափ հարստություն, դնելով տնտեսությունը բանվորների և տեխնիկների ուսերին, դեռես չանհանգստացած գալիք (XX դարում) դժտություններից ու սպանդանոցներից՝ համաշխարհային շուկաներին տիրանալու համար, պատրաստվում եր ոգտագործել իր գերիշխող, ապահով ու մակաբուծական գոյությունը հաճույքի համար, հեդոնիզմի համար, — իմպրեսսիոնիզմի յերանգանկարչությունը, վորի հիմքը կազմում է պասսիվ, հեդոնիստական, այլ վոչ ակտիվ-ռացիոնալիստական աշխարհհարաբերություն, վերացրեց գիծն ու ուրվագիծը և լուծեց աշխարհը հուզականորեն ներգործող գունեղ սիմֆոնիաների մեջ։

Առանձին արվեստագործների անհատական կանխատրամադրությունը և աշխարհագրա-կլիմայական միջավայրը չե, վոր կանխո-

[1] «Ֆրանսիական դրաման և նկարչությունը»։

րոշում են այդպիսով գծի կամ ներկի տիրապետությունը նկարչության մեջ, այլ դասակարգի հոգեբանությունը — տվյալ դեպքում բուրժուական դասակարգի։ Բարձրացող, պայքարող, արտադրական դասակարգի արվեստագործը — ռացիոնալիստ — տալիս է աշխարհից ստացած իր զգացումները գծերի օգնությամբ, իսկ գերիշխող, արտադրականորեն-պասիվ, հեդոնիստականորեն-տրամադրված դասակարգի արվեստագործը վերարտադրում է աշխարհը հուզականորեն՝ ներկերի միջոցով։

X

ԻԴԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՅԵՎ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՎՈՃԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

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

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

միաբանությամբ, ֆիզիոպլաստիկական—արդեն առկա չեն մինչպատմական արվեստի մեջ և արդեն այդտեղ յերկու վոճերը, պայմանավորված տարբեր «գաղափարախոսություններով», վերջին հաշվով ծնված են տարբեր տնտեսական բազայից, վորի վրա կառուցվում եր նախնադարյան մարդկության կյանքը։

Քաղաքակրթության ամենացածր աստիճանի, վորսորդական խմբի արվեստի վոճը ռեալիզմն ե։

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

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

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

[1] Գրոսսե. «Արվեստի ծագումը»։

ներ, որոնք թույլ էին տալիս նրան աշխարհի մասին իր ունեցած ռեալիստական պատկերացումն իսկապես գեղարվեստականորեն իրագործելու, սակայն չի բացատրում դեռևս, թե ինչու նրա պատկերացումն աշխարհի մասին ռեալիստական էր։ Որսորդը մոտենում էր արտաքին աշխարհին, որից կախում ուներ, ոչ կրոնական զգացմունքով։ Նրա առջև կային գազաններ, որոնց պետք էր սպանել՝ նրանց մսով սնվելու համար, իսկ որպեսզի կարելի լիներ նրանց սպանել, պետք էր տիրանալ, պետք էր ուսումնասիրել նրանց սովորությունները, խորամանկությունները և այլն։ Թե ինչ աստիճան որսորդն իսկապես ճանաչում է այն կենդանին, որին որսում է, յերևում է ժամանակակից որսորդ-վայրենիների թեկուզ գազանային պարերից, որսորդների, որոնք զուգված կենդանու մորթով կամ փետուրներով (Ջայլամ), վերարտադրում են նրա շարժումներն ապշեցուցիչ նմանությամբ. Լենգի նկարագրած ավստրալական որսորդական մնջախաղի մեջ— «նմանումն անսովոր վարպետությամբ էր, յուրաքանչյուր առանձին կենդանու շարժումներն ու կեցվածքը ծիծաղելիության չափ ճիշտ էին ու բնական. միքանիսը պառկած էին՝ որոճալով ծամվածքը, մյուսները կանգնած քորվում էին ձեռներով ու յետևի ոտներով կամ լիզում միմյանց, միքանիսը բարեկամաբար շփվում էին գլխներով» (քաղված Գրոսսեյի «Արվեստի ծագումն» աշխատությունից)։ Որսորդը պետք է իրեն յենթարկե արտաքին աշխարհը, և դրա համար նա պետք է այն (իր նյութական գոյության վերաբերող շրջանում) ուշադրությամբ ուսումնասիրե. այդ հողի վրա կազմվեց նրա մոգական համոզումը, թե կենդանու պատկերավոր կրկնումը նրան կհանձնե որսորդի իշխանությանը։ Որսորդ-մադլենցու, որսորդ-բուշմենի՝ սնունդ հայթայթելու յեղանակով պայմանավորված մոտեցումն շրջապատող իրականությանը դարձրեց նրան, որպես արվեստագործի, ռեալիստ։

Որսորդության, որպես նյութական գոյության գլխավոր աղբյուրի վերջանալու հետ միասին, չքանում է մինչպատմական արվեստից ռեալիստական ոճը, որը բնորոշ է մադլենցիների արվեստի համար։ Հարկադրված հանգամանքների շնորհիվ՝ մարդկությունը որսորդությունից անցավ յերկրագործության և անասնապահության։ Նեոլիթի և բրոնզե դարի արվեստի մեջ իշխում է նոր ոճ, որը ռեալիզմի հետ ընդհանուր ոչինչ չունի, որնա-

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

Տնտեսական զարգացման այդ աստիճանի վրա՝ դեպի աշխարհն ունեցած կրոնական մոտեցման, նրա (աշխարհի, Գ. Մ.) հանդեպ ունեցած վախի և ակնածանքի հետ միասին է ծագում նոր գեղարվեստական վոճը—գծային որնամենտը, վորը տալիս է արտաքին աշխարհի առարկաների կրոնական իդեան և վորն իր ռիթմական սխեմատիզմով փրկում է տպավորությունների ու յերեվույթների քաոսից, վորոնք սպառնում են ճնշել նախնադարյան տնտեսատիրոջ պսիխիկան: «Կյանքից վախեցած ու խոշտանգված՝ նա վորոնում է կյանքից զրկվածին, վորովհետև վերջինիս վառ-

ված ե գոյության անհանգստությունը և ստեղծված ե մի ինչ-վոր կայուն մշտականություն։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը նշանակում ե նրա համար խուսափումն կյանքից և նրա կամայականությունից, նշանակում ե յերևույթների վերաբերմամբ նրանց դիտողական ամրապնդումն կայուն հանդերձյալ կյանքով, վորտեղ հաղթահարված են նրանց (յերևույթների, Գ. Մ.) կամայականությունն ու փոփոխականությունը։ Նա յելնում ե անշարժ գծից՝ վերջինիս անկենդան աբստրակտ եյության մեջ։ Նա աղոտ կերպով ե զգում այն (գիծը, Գ. Մ.) — արտահայտությունից զրկված, այսինքն կյանքի մասին ամեն մի պատկերացումից ազատ, ինքնարժեքին — վորպես անորգանական որինաչափության մի մասը, վոր բարձր ե ամբողջ կենդանի աշխարհից։ Նրան, վողջ կենդանի ե և դրա համար էլ փոփոխական աշխարհի կամայականությունից տանջվողին, այն (գիծը, Գ. Մ.) տալիս ե հանգստություն անկենդանի, բացարձակի կենդանի, ակնառու արտահայտությամբ։ Նա հետևում ե գծի հետագա յերկրաչափական հնարավորություններին, ստեղծում ե յեռանկյունիներ, քառակուսիներ, շրջաններ, շարում նմանություններ, յերևան հանում ճշգրտության ոգուտը, — մի խոսքով՝ ստեղծում պրիմիտիվ որնամենտիկա, վորը նրա համար միայն զարդարանքի ու խաղի բերկրանք չե, այլև անսասան արժեքների աղյուսակ և դրա համար էլ անդորրություն՝ զորեղ հոգեկան ալեկոծումներից» (Worringer. «Formprobleme der Gotik»)[1]։

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

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

[1] Վորրինգեր. «Գոթիկայի ձևի պրոբլեմը»։

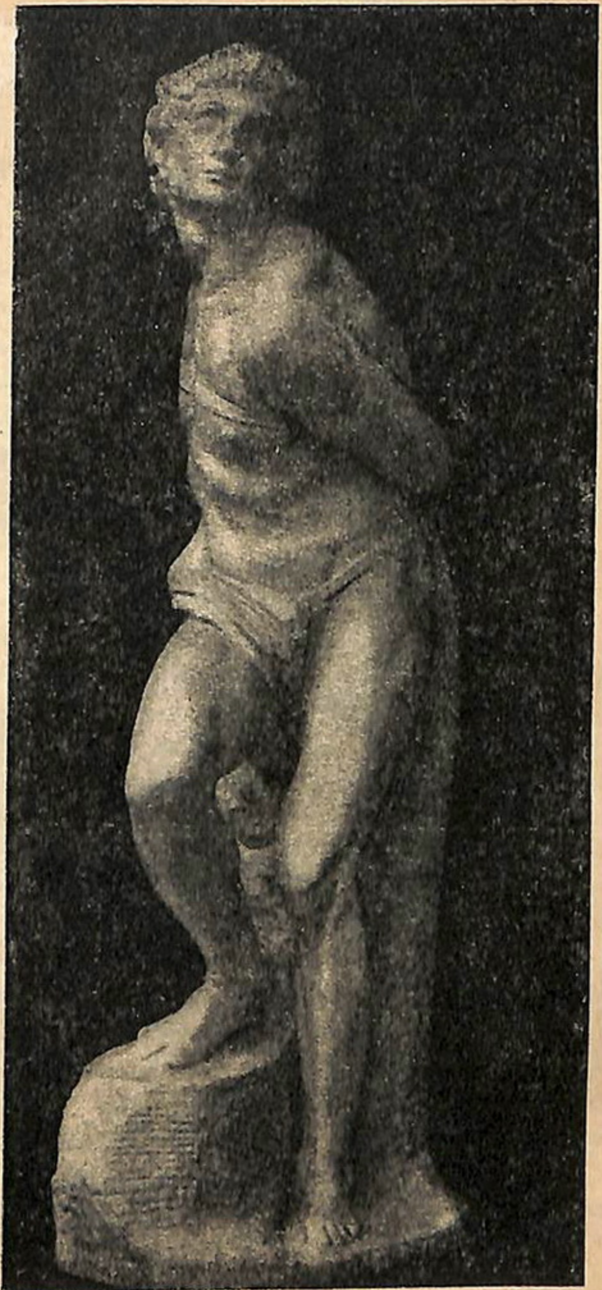
ստեղծում էր հագուստ և այն զարդարում օրնամենտով, նա շինում էր անոթներ ու զարդարում այդ նույն օրնամենտով։ Խեցեգործական արվեստը յերևան է գալիս Նեոլիթից տնային յերկրագործական տնտեսության հետ միասին։ Հին-հունական Κα΄μινος καὶ Κε΄ραμος[1] պոեմը, վորտեղ կինը աղերսում է Աթենասին, աստվածուհուն (կնոջը)—կավագործական արտադրության հովանավորուհուն, պահպանել բրուտի քուրան չար դևերից, այսինքն՝ տղամարդ-վարպետներից, ցոլացնում է այդ անցումը վարպետությունից յերկրագործությանը, տղամարդու տնտեսությունից կնոջ տնտեսությանը։ Բայց հարկ չկա կրոնա-սիմբոլական օրնամենտալ վոճի լուծման բանալին փնտրել հատկապես կանացի պսիխիկայի առանձնահատկությունների մեջ, ինչպես այդ անում է Գյորնեսը, նրա «սնահավատության» և «պահպանողականության» մեջ, վորովհետև այդ գծերը, վորոշ ձևով արտահայտված օրնամենտային վոճի մեջ, կազմվեցին կնոջ պսիխիկայում հենց այն ժամանակ, յերբ նա սկսեց վարել տնային ու յերկրագործական տնտեսություն,—դրանք գծեր եյին, վորոնք հատուկ եյին վոչ թե կնոջը, վորպես սեռական եյակի, այլ կազմակերպչուհու և աշխատավորուհու, վորը կառուցում էր ընտանիքն ու տնտեսությունը վաղ-յերկրագործական զարգացման աստիճանում։

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

---

[1] Քուրան և բրուտը։

[2] Կաբիր—XV դարի հնդիկ կրոնական ռեֆորմատոր, վորը ձգտում էր միացնել բրահմանականությունը և մուսուլմանությունը։ Ծանոթ. Թարգմ.



Միքել Անջելո. Շղթայված ստրուկը

այդ զարդարանքները, ստացավ հետևյալ պատասխանը. մի դեպքում՝ մողես, մյուսում՝ չղջիկ: Ինչպես առաջին դեպքում պատկերված էր մողեսի մաշկի լոկ մի մասը՝ մյուսում՝ չղջիկի թևը, յերկու դեպքումն էլ՝ սխեմայացված ու կրճատ պատկերացումն այդ տոտեմների մասին գծերի ձևով, վորոնք պարզացնում եյին այդ տոտեմներից ստացված տպավորությունները և դրա հետ միասին հանդիսանում այդ տոտեմներին փոխարինող սիմբոլներ:

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

յու ձգտումն ե, ուսումնասիրելով, այն չենթարկել իրեն, այսինքն բուրժուական հասարակությունների մեջ, նրանց գոյության այն դարաշրջաններում, յերբ նրանց դեռ ևս չի սպառնում մեծ վտանգ ցածր կանգնած և ընդվզող մյուս դասակարգից: Այդ յերկու ծայրահեղ ոճերի միջև—իդեալիստականի ու ռեալիստականի — կան և՛ այնպիսի ոճեր, որտեղ յերկու հոսանքները միախառնվում են, խառն ոճեր, որոնք համապատասխանում են անցողիկ դարաշրջաններին, յերբ տեղի յեն ունենում ընկումն ֆեոդալիզմից դեպի կապիտալիզմ, յերբ, մի կողմից՝ գործում ե հին ֆեոդալական, տակավին չվերացված տրադիցիան, իսկ մյուս կողմից՝ ծնունդ ե առնում նոր ոճ նոր դասակարգի բարձրացման շնորհիվ: Այդ անցումն իդեալիստականից ռեալիստական ոճին կարելի յե լուսաբանել չորս որինակով:

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

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

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

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

---

1 Վալդհաուեր. «Անտիկ քանդակագործությունը»։

Սելենան — հունական դիցաբանության մեջ լուսնի աստվածուհին եր, Հիպերիոնի և Թեայի դուստրը, Հելիոսի քույրը։ Ծանոթ. թարգմ.

3 Կազմախոս։

Էրմիտաժում գտնվող անտիկ քանդակագործության վերը հիշված ռուս հետազոտիչը, ճիշտ նկատելով V—IV դարերի հունական արվեստի բնորոշ գիծը, վորն իր մեջ պարունակում էր ռեալիստական վոճը, տեսնում էր, սակայն, վերջին յերևույթի պատճառը միայն նրա մեջ, վոր հունական արվեստագործներն առաջ հետևում եյին արևելյան յեգիպտական արվեստին, իսկ հետո, ազատագրվելով այդ ոտարերկրյա ազդեցությունից, ընթացան իրենց ճանապարհով։ Բայց թե ինչու հունական արվեստագործներն սկզբում որինակ եյին վերցնում Արևելքից, իսկ հետո ազատագրվելով այդ ազդեցությունից, պետք է ստեղծեյին անպայման ռեալիստական արվեստ, մնում է անբացատրելի։ «Արվեստը և հասարակությունը» գրքի հեղինակի՝ Հաուզենշտայնի համար պարզ է վոչ միայն այն, վոր արխաիկ վոճը բղխում էր արվեստագործի ու հասարակության՝ աստվածությանն ու մարդը պաշտամունքի առարկա դարձնելուց, իսկ ռեալիստական վոճը հետևանք էր դեպի աշխարհն ունեցած կրոնականությունից զուրկ մոտեցման, այլև այն, վոր կրոնական և գիտական մտածողությունը, վորպես գաղափարախոսական բազա այդ յերկու գեղարվեստական վոճերի համար, պայմանավորված էր, իր հերթին, հունական հասարակության սոցիալ-տնտեսական կազմակերպության տարբեր տիպերով նրա պատմության արխաիկ ու դասական ժամանակաշրջաններում։ V—IV դարերում—հենց ֆեոդալական հասարակության փոխարինումն բուրժուականով վտարեց աշխարհի հանդեպ ունեցած կրոնական յերկյուղածությունը գիտական հարցասիրությամբ և դրա հետ մեկտեղ առաջ բերավ նոր գեղարվեստական վոճ, թեև, ճիշտ է, Հաուզենշտայնը իր թեմայի քննարկման կապակցությամբ խոսում է՝ նախկին կրոնականի փոխարեն, դեպի մարդկային մարմինը, այսինքն անտիկ քանդակագործության գլխավոր թեման ունեցած նոր գիտական ռեալիստական վերաբերմունքի մասին։

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

հավատ ընծայելու բնության յերևույթների խորհրդավոր հանդերձյալ աշխարհի իմաստին: Մարդկային մարմինը կորցնում է իր անձեռնմխելիությունը, այն ուսումնասիրում են մինչև ամենափոքր մանրամասնությունները—ընդհուպ մինչև ձևի ու շարժման անհատական պատահականությունները: Դա բուրժուական գիծ է: Բուրժուական արվեստագործի հանճարի համար մարդկային մարմնի ձևերի աշխարհը ճշգրիտ գիտության տեսողության պրոբլեմ է, բոլոր տեսակետներից մի վերջնական պրոբլեմ, վորը սահմանափակված է գիտությանը միանգամայն յենթակա ամեն ակնածանքից ազատ ճանաչողության շրջանակներով:

Հունական արվեստի պատմության մեջ դասական ժամանակաշրջանը, յերբ նրանում (արվեստի մեջ, Գ. Մ.) աստիճանաբար հաստատվում է ռեալիստական վոճը, ինչպես կրոնականությունը նվազեցնող դարաշրջան էր: Աստվածների վրա ծիծաղում են նույնիսկ այնպիսի սոցիալական պահպանողականներ, ինչպես Արիստոֆանը: Նվգեմերը կրոնի ծագումը բացատրում է միանգամայն ռեալիստականորեն: Փիլիսոփայությունն ու գիտությունը փոխարինում են գիցաբանությանը և կրոնին: Իսկ այդ գաղափարախոսական շարժման հետևից բարձրանում է հունական հասարակության սոցիալ-տնտեսական վերածնության պրոցեսը — անցումն յերկրագործականից առևտրա-կապիտալիստական կուլտուրային, հին հողատիրական ավագանու վերածումն առևտրական բուրժուազիայի, սոցիալական վորոշ ներքնախավերի վերածումն իսկական բուրժուազիայի: V — IV դարերի հունական քաղաքները թևակոխում էյին բուրժուական կուլտուրայի, քաղաքացիական հավասարության (ստրկատիրության ժամանակ), ապրանքային տնտեսության, ռացիոնալիստա-գիտական մտածողության շրջանը, և դրա հետ միասին այդ բոլոր գործոնների ազդեցության տակ, վորպես դրանց արտացոլումն գեղարվեստական մտածողության բնագավառում, հաստատվում է քանդակագործության և նկարչության մեջ՝ կրոնական յերկյուղածությանը խորթ՝ աշխարհի և մարդու ճշտորոշ իլլյուզոնիստական վերարտադրության ռեալիստական վոճը:

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

XV դարու իտալական արվեստի մեջ։ Տրեչենտոյի[1] (XIV դ.) արվեստագործները, ինչպես Ջոտտոն, ինչպես Ֆրա Անջելիկոն, իրենց կրոնական նկարների-սրբապատկերների մեջ արտահայտում եյին վորոշ իդեա, քրիստոնեյական կրոնի իդեան, չձգտելով վո՛չ պատկերների անհատականացմանը, վո՛չ կենդանագրի միանմանությանը, վո՛չ էլ այն բանին, վոր իրենց պատկերած աշխարհը մի տեսակ նման լինի իրական աշխարհին, վոր իրենց պատկերները տան իրականության իլլյուզիան։ XV դարում իտալական արվեստի մեջ տեղի յե ունենում հենց նույն վոճաբանական հեղափոխությունը, վորպիսին Հունաստանում տեղի ունեցավ V դարի սկզբին։ «Կվատրոչենտոյում[2] արվեստը ձգտում եր դարձնել ու կատարելագործել առանձին բնապատկերների տեխնիկան արտաքին աշխարհի՝ իրենց ավելի ճիշտ դիտողությամբ։ Բնությունը բաց եր անում արվեստագործի առջև իր թաքնված աղբյուրները. մարդը, կենդանին, բույսը մտնում են այժմ նրա հորիզոնի մեջ։ Նույնիսկ յերեխայի դեմքը, վորն առաջ լիովին արհամարհանքի յեր մատնված, այժմ ուսումնասիրվում եր և նկարվում։ Լորենցո Գիբերտին ասում է, թե իր ձգտումն եր ուժերը ներածին չափ նմանվել բնությանը, վերարտադրել այն։ Ֆլորենցիայում մկրտարանի ավագ դռան նրա խորաքանդակները չափազանց ճիշտ են պատկերել շատ կենդանիներ, սկսած ճպուռից և վերջացրած արծիվով, վորոնք վկայում են շատ ճիշտ դիտողություն դրանց վերաբերմամբ։ Բրունելլեսկոյի և Պ. Ուչչելլոյի նախաձեռնությամբ հեռանկարչության վերաբերյալ ուսմունքը դարձավ շատ արվեստագործների սիրելի զբաղմունքը։ Ֆլորենտյան արվեստագործ Պերելլան իր տանը պահում եր զանազան կենդանիներ, վորպեսզի դիտե նրանց ու նկարե՝ կարելույն չափ ավելի մոտ լինելով բնությանը։ Դրա հետ միասին արվեստագործները սկսում են ճշտորեն դիտել ու գեղարվեստականորեն պատկերել մերկ մարմինը։ Վերոկկիոն պատրաստում եր մարդկային մարմնի առանձին անդամների գիպսե նմուշներ, վորպեսզի ուսումնասիրի այդպիսիք։ Անտոնիո Պոլլայոլոն շատ եր զբաղվում անատոմիայի ուսումնասիրությամբ։ Ռեալիզմը հանդիսանում է կվատրոչեն-

---

1 Տասներեքերորդ դարի։

2 Տասնչորսերորդ դարում։

տոյի (XV դ.) գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական գիծը — արվեստագործն իջնում է մինչև իրականությունը և պատկերում այն ամենը, ինչ դիտում է նա շարժման, կեցվածքի, դեմքի արտահայտության և հագուստի վերարտադրմամբ: Այդ ժամանակվա արվեստագործների մեծամասնությունը իրեն նպատակ էր դրել վոչ թե գեղեցկի, այլ բնորոշի վերարտադրությունը: Նույնիսկ քննելով կրոնական մոտիվները, նրանք անպատեհ չէին համարում իրենց նկարների մեջ մտցնել իրենց շրջանի մարդկանց, վոչ միայն իբրև յերկրորդական հանդիսատեսի, այլև բիբլիական դեմքերի ու սրբերի ձևով: Այդ արվեստագործների ռեալիզմն այնքան հեռու յեր գնում, վոր Դոմենիկո Գիրլյանդայոն Ֆլորենցիայի Սանտա Տրինիտա յեկեղեցում սուրբ Ֆրանցիսկի մահվան նկարի մեջ պատկերից մի պրելատի[1] ակնոցը քթին» (Ռ. Զայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից): XV դարի խոշորագույն արվեստագործ Լեոնարդո դա Վինչիի մոտ նրա բոլոր ժամանակակիցներին ընդհանուր այդ ռեալիստական մոտեցումն աշխարհի վերարտադրությանը դառնում է — ինչպես հելլենական ժամանակաշրջանի մասամբ արդեն հունական արվեստագործների մոտ, վորոնք լսել էին բժիշկների և անատոմների դասախոսությունները — գեղարվեստին չվերաբերող վորոշ հարցերի գիտական հարցասիրություն և գիտական վորոշում:

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

---

1 Կաթոլիկ բարձրաստիճան հոգևորական: Գ. Մ.

2 Ոպտիկա:

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

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

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

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

[1] Բացատրական ցանկ։

իր սեփական ցուցահանդեսը հատուկ տաղավարում, վորի մակա-գրությունը զայրացուցիչ կերպով հայտարարում էր՝ «Ռեալիզմ»: Ցուցահանդեսը լուսաբանող ցանկում Կուրբեն այս տերմինը պարզաբանում էր հետևյալ խոսքերով. «Ռեալիզմը տեսանելի ու շոշափող առարկաների պատկերումն է: Նկարչությունը զուտ ֆիզիքական լեզու յե, և վերացական, անտեսանելի ու գոյու-թյուն չունեցող իրերը չեն յենթարկվում նրա տնօրինու-թյանը»: Յեվ թեպետ Կուրբեն դրսևորում էր իրեն և, ինչպես, իբրև Փարիզյան Կոմմունայի մասնակից, համախոհ էր քաղաքա-կան ու սոցիալական վորոշ իդեաների, այնուամենայնիվ նրա նկարչությունը զուտ ռեալիստական է, իրականության գեղար-վեստական վերարտադրումն. բնության, մարդկային մարմնի, այլև այլ կենցաղային մոտիվների, և, նույնիսկ պատկերելով իր հայ-րենի գավառական փոքրիկ քաղաքի քաղքենիների տիպերը, նա տալիս էր նրանց՝ քաղաքում ապրող կենդանի մարդկանց դեմ-քերի նմանությունը:

XIX դարի 60-ական թվականներին տեղի յե ունենում այդ-նույն բեկումն իդեալիստական վոճից դեպի ռեալիստականը ռու-սական արվեստի մեջ, արտահայտելով գեղարվեստական ձևերի լեզվով բուրժուական հարաբերությունների ապահովումն և բուր-ժուական աշխարհայացքի ամրապնդումն Ռուսաստանում: 1863 թ. Ակադեմիայի 14 աշակերտները, վորոնց առաջարկված էր մրցակ-ցության համար «Խնջույքը Վալգալլայում»[1] թեման, դեմոնստրա-տիվ կերպով հրաժարվեցին մրցակցությանը մասնակցելուց, խզե-ցին իրենց կապերը պաշտոնական ու կրոնական նկարչության իդեալիստական վոճի հետ և, հիմնելով պերեդվիժնիկների (փոխա-դրիչների) ընկերությունը, հռչակեցին հենց նույն սկզբունքը, ինչ և Կուրբեն, վոչ միայն մշակելով կենցաղային ժանրը, այլև

---

[1] Վալգալլա (հին-սքանդինավյան Walholl, «կավի մեջ սպանվածների ապա-րանք», սքանդինավյան առասպելաբանության մեջ կռվում ընկած ռազմիկների (էյնգերներ) ապրելավայրը: Այն գտնվում էր Գլադսհեյմում՝ շրջապատված Գլա-սիր պուրակով և ոժտված 540 դռներով, վորոնցով էյնգերները յուրաքանչյուր առավոտ դուրս եյին գնում կռվելու միմյանց հետ. ճաշի մոտերքը բոլորի վեր-քերը բուժվում եյին, և հերոսները հավաքվում եյին խնջույքի Ոդին աստծու նախագահությամբ, բաժվորում նրանց սպասարկում եյին վալկիրներ (աղջիկ-ներ): Ծանոթ. թարգմ.

մտցնելով ռեալիզմը բոլոր ժանրերի մեջ. կրոնական (Կրամսկոյ. «Քրիստոսն անապատում». Գե. «Ի՞նչ է ճշմարտությունը»), պատմականի մեջ (Շվարց, Սուրիկով), ռազմի (Վերեշչագին), պեյզաժի (Շիշկին)։ Յեվ ինչպես յերբեմն հելլենական դարաշրջանի հունական ռեալիստների համար, XV դ. ֆլորենտյան ռեալիստների համար, այնպես էլ պերեդվիժնիկների համար ստեղծագործության ամենաբարձր սկզբունքը գիտնականությունն էր. նրանց կարծիքով միայն գիտությունն է պատրաստել իսկական արվեստագործին։

Հասարակական զարգացման վորոշ աստիճաններում ռեալիզմը փոխվում է իմպրեսիոնիզմի։

Իմպրեսիոնիստը ռեալիստ է։ Արտաքին աշխարհին, վորը նա նպատակ է դնում պատկերել, մոտենում է առանց վորևէ կրոնական յերկյուղածության։ Նա անվերապահորեն ճանաչում է արտաքին աշխարհը՝ նյութը, իբրև մի ինչ-վոր օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող և իր զգացումն ձևավորող բան։ Իր ստեղծագործության մեջ նա չի յելնում ինչ-վոր ընդհանուր իդեաներից՝ սիմբոլներից։ Այնուամենայնիվ իմպրեսիոնիստը ռեալիստից տարբերվում է նրանով, վոր ձգտում է իր զգացումների առավելագույն ճշտությանը։ Միևնույն ծառը՝ օրվա տարբեր ժամանակ, տարբեր լուսավորության միջոցին՝ կարող է առաջ բերել տարբեր պատկերացումներ իր վերաբերմամբ։ Տալ սեփական զգածումն աշխարհից՝ տվյալ պատահական մոմենտում, վորը թերևս յերբեք չի կրկնվի այլևս, — այդպիսին է նրա անելիքը։ Իմպրեսիոնիստը (օրինակ՝ Մոնեն) սիրով վերցնում է միևնույն առարկան (օրինակ՝ խոտի դեզը) և ցույց տալիս այն զգածումի տարբեր մոմենտներում, տարբեր լուսավորության, մթնոլորտի տարբեր դրության միջոցին։ Նա ուզում է տալ աշխարհի այս կամ այն կտորը վոչ թե վորպես «իր՝ յուր մեջ» — անփոփոխելի, վոչ թե վորպես այլևայլ յերևույթների «իդեա», այլ վորպես զուտ տպավորություն։ Իմպրեսիոնիստը ռեալիստ է, բայց նրանից տարբերվում է ծայրահեղ անհատապաշտությամբ։ Նա չի ուզում նայել աշխարհին, ինչպես ամենքը։ Նրա նշանաբանն է — «Ինչպես յ ե ս եմ այդ տեսնում» (վիեննացի գրող Ալտենբերգի իմպրեսիոնիստական ուրվագծերի վերնագիրը)։ Նրան հետաքրքրում է վողջ պատահականը, բնորոշը, վայրկենականը (իմպրեսիոնիզմի

մյուս առանձնահատկությունները տես. «Շարժման, հեռանկարի և լույսի պրոբլեմները արվեստի մեջ» ու «Նկարչության յերկու տիպերը» գլուխներում)։

Վերջապես իմպրեսիոնիզմը ծայրահեղ անհատականության ռեալիզմն է, այն հատուկ է բնականաբար ծայրահեղ անհատականության տիրապետության դարաշրջաններին, յերբ ֆեոդալական և կիսաֆեոդալական հասարակական կազմակերպությունների համար բնորոշ հասարակության անդամների ամուր ներքին սերտ կապը տրոհվել է, յերբ կապիտալիզմի ուժեղ զարգացման շնորհիվ հաղթանակում է լիակատար գերիշխանությամբ առանձին անձնավորությունը։ Իմպրեսիոնիստական վոճի սաղմերը կարելի յե դրա համար էլ նկատել բոլոր անհատապաշտորեն-կառուցված հասարակական կազմակերպությունների արվեստի մեջ։ Անհատապաշտ էր, ճիշտ է, նաև քարեդարյան վորսորդը։ Բայց նա դուրս էր գալիս գազանը վորսալու մենակ կամ էլ, յեթե վորսը պահանջում էր կոլլեկտիվ յելույթ, պետք է գործեր գազանի դեմ այնուամենայնիվ անհատականորեն։ Լավագույն վորսորդը նա յեր, ով կարողանում էր նկատել վորսացվող կենդանու մեջ ամենաանսպասելի, ամենադիպվածական կեցվածքներն ու ձևերը։ Մագլենցիների ռեալիստական պատկերները դրա համար էլ հաճախ մոտենում են իմպրեսիոնիզմին։ Վորպես ճարպիկ իմպրովիզատոր[1], մագլենցի-արվեստագործն ուրվագծում էր յեղջերվի կամ բիզոնի նկարը միանգամայն բացառիկ կեցվածքներով, վորոնք ասես վերցված լինեն ակնթարթային լուսանկարչության օգնությամբ։ Իմպրեսիոնիստական ձևերը կրկին յերևան են գալիս քաղաքային կապիտալիստական հելլենական Հունաստանի արվեստի մեջ։ Համանն իր «Импрессионизм в жизни и в искусстве»[2] գրքում հանգամանորեն կանգ է առնում նախ՝ այն գրույթի ապացուցման վրա, թե հելլենական դարաշրջանի հունական կուլտուրան կրում էր կյանքի բոլոր բնագավառներում (փիլիսոփայության, բարոյախոսության, ընտանեկան և հասարակական կյանքի մեջ) ծայրահեղ անհատապաշտության կնիք, և, յերկրորդ՝ այն գրույթի, թե հելլենական արվեստը բոլոր տեսակետներից իմպ-

---

[1] Հանկարծաստեղծ։

«Իմպրեսիոնիզմը կյանքում և արվեստի մեջ»։

րեսսիոնիստական ե վոչ միայն նրա համար, վոր հիշում ե «գեղարվեստական» մտածողությունը (քանդակագործության գեղարվեստական բնույթը. լույս-ստվերը քանդակագործության մեջ), այլև նրա համար, վոր արվեստագործները ձգտում եյին տալ վայրկենական տպավորությունն իրականությունից, փողոցում նկատված թռուցիկ մոմենտների դիտողությունը,— մի խոսքով՝ յերևույթներ— վո՛չ այնպես, ինչպես նրանք գոյություն ունեն առհասարակ, այլ ինչպես նրանք գոյություն ունեն տվյալ մոմենտում զգացող արվեստագործի համար։

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

1 Պորտրետիստ։

2 Որիգինալ։

հոփույը վորսացել է նա ակնթարթային լուսանկարչության արագությամբ։ Նա խոսում է իր հեռագրային վոճով և, ամրապնդելու համար կայծակարեր-ակայծողը, մշակել է իրեն համար մի տեխնիկա, վորի մեջ յուրաքանչյուր շտրիխ ապրում է ու շնչում։ Յերկու հարյուր տարի առաջ՝ մինչև Մանեն՝ նա իմպրեսիոնիզմի հիմքը դրեց»։

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

վորությունը համարվում է գերիշխան, կարող եր առաջանալ այդպիսի տեսակետ արվեստագործի անելիքի վերաբերմամբ։ Իմպրեսիոնիզմը,—վորպես զուտ տպավորություններ վերարտադրող արվեստ, տպավորություններ, վորոնք «չեն կրկնվում հասարակության կոլեկտիվ փորձի մեջ,—հանդիսանում է այլ խոսքով, սուբյեկտիվիստական ռեալիզմ, մի ռեալիզմ, վորը համապատասխանում է, ինչպես վոճ, անհատապաշտական քայքայման դրության մեջ գտնվող հասարակություններին. Նման քայքայման մեջ եր գտնվում մասամբ XVII դ. հոլլանդական հասարակությունը և հատկապես III—II դարերի հելլենական հասարակությունը և XIX դ. վերջի յեվրոպական հասարակությունը։

XI

ԳԱԶԱՆԸ, ԲՈՒՅՍԸ, ՄԱՐԴԸ ՅԵՎ ԻՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Մարդկության տնտեսական զարգացման մեջ հետևողաբար փոխարինում եյին միմյանց չորս ժամանակաշրջաններ — վորսորդական կենցաղ, յերկրագործություն, ֆեոդալական հողատիրություն և կապիտալիստական արտադրություն։ Այդ չորս տարբեր տնտեսական սիստեմների կրողները տարբեր սոցիալական օրգանիզմներ եյին — վորսորդական հորդան, կոմունիստական հողատիրական կոլլեկտիվը, ֆեոդալների դասակարգը և բուրժուաների դասակարգը։ Այդ չորս սոցիալական ֆորմացիաներից յուրաքանչյուրը մտցրել ե արվեստի մեջ իր առանձնահատուկ թեմատիկան։

Վորսորդն իր գեղարվեստա-քանդակագործական արտադրությունների մեջ պատկերում եր գազան, կենդանի։ Այդպիսին ե քարեդարյան վորսորդների և ժամանակակից բուշմենների, ավստրալացիների, եսքիմոսների պլաստիկ արվեստի բովանդակությունը։ Այդ թեմատիկայի մնացորդներին կարելի յե հանդիպել դեռ ևս թե հին-յեգիպտական, թե կրետա-միկենյան արվեստների մեջ, վորտեղ կան, օրինակ, առյուծների գերազանց պատկերումներ։ Հետագայում ֆեոդալական արվեստից գազանը ավելի ու ավելի յեր անհետանում, ինչ չափով վոր նա կորցնում եր տոտեմի և աստծու իր նախկին կրոնական նշանակությունը (մնացորդներ դեռ յեգիպտական արվեստի մեջ կիսաստծու-կիսագազանի ձևով և կրետական արվեստի մեջ՝ Հերային պատկերող կո-

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

[1] Հավասարապաշտական:

ասոցիատիվ, կոլեկտիվիստական և օրգանական ըմբռնման» Гаузенштейн «Опыт социологии искусства»[1].

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

1 Հաուզենշտայն. «Արվեստի սոցիոլոգիայի փորձը»։

2 Դեմ առ դեմ։

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

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

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

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

[1] Լանգե. «Մարդու պատկերումը»։

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

1 Ֆյուրստ. «Ուժի թագավորությունը»։

XII

ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Եթե ֆեոդալական դասակարգի կազմավորման հետ միասին ֆեոդալական հասարակությունների արվեստի մեջ մուտք գործեց մարդը, ապա հասկանալի յե, այդ՝ կամ աստված եր մարդու պատկերով, կամ տոհմիկ մարդը՝ ֆեոդալը։ Ստրուկը, ճորտը և նրանք, վորոնք այդ հասարակության մեջ տանում եյին աշխատանքի ֆունկցիաներ, տեղ չունեյին այդ արվեստում։ Վո՛չ արխաիկ ժամանակաշրջանի հունական արվեստագործները, վո՛չ էլ ռոմանական դարաշրջանի միջնադարյան արվեստագործները, վորոնք ստեղծեցին աստվածներ, հերոսներ, իշխանավորներ, սրբեր, հնարավոր չեյին գտնում նրանց կողքին դնել յերկրագործին կամ արհեստավորին կամ նույնիսկ սպասավորին։ Ավելի ուշ անտիկ արքաների ու կայսրերի կամ XVII գ. բացարձակ միապետների դինաստիա-պալատական արվեստն եր, վորը կոչված ե հավերժացնելու վեհապետի հզորությունը, իր դռները չեր բաց անում սոցիալական ներքնախավի, աշխատանքի ներկայացուցիչների առջև։ Բացառություն ե կազմում հին Յեգիպտոսը։ Փոքր արձանների ու խորաքանդակների ձևով մենք գտնում ենք այստեղ ամենաբազմազան աշխատանքներ կատարող ստրուկների և սպասավորների պատկերումներ. դաշտ մշակողներ, նավեր հարդարողներ, արհեստանոցներում կամ խոհանոցում աշխատողներ։ Յեթե յեգիպտական արվեստագործներին թույլ եր տրվում վերարտադրել աշխատավորների դեմքեր, ապա, հասկանալի յե, վո՛չ նրա համար,

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

[1] Կուրցիուս. «Անտիկ արվեստը»:

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

---

1 Հաղթանակ։

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

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

1 Խիստ հարուստ ժամեր:

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

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

Յեթե Լենեն յեղբայրները Ֆրանսիայում պալատական բարքերին ու տիպերին հակադրում եյին իրենց գյուղացիներին, ապա Վելասկեսը Իսպանիայում դնում ե Ֆիլիպպ IV-ի պալատական միջավայրի կողքին, վորը նա հարկադրված եր անմահացնել իր վրձինով, յուր բանվորներին ու բանվորուհիներին, փառաբանելով նրանցում արդյունագործական աշխատանքը: Մանածագործական և մետաղա-զինական արդյունագործությունը XVI և նույնիսկ դեռ XVII դարու Իսպանիայում գտնվում եր բավական ծաղկած դրության մեջ, և յեթե թագավորական գոբելենյան մանուֆակտուրայի նրա «Ջուլհակուհիները» արվեստի մեջ մտցրին բանվորուհուն, ապա դիցաբանական նկարը,— վորը պատկերում ե, թե ինչպես Հերմեսը գալիս ե Վուլկանի դարբնոցը՝ զենք պատվիրելու Մարսի համար, վորի հետ Վեներան դավաճանել եր դարբնոցի կաղ տիրոջը, չնայած աշխարհիկ սյուժետի վորոշ կայտառության, —ինդուստրիայի սաղմնավորման իսկական հաղթանակն եր: XVII դարու ամենաբուրժուական յերկրի արվեստի մեջ — Հոլլանդիայում (մասամբ Ֆլանդրիայում)—աշխատավորական դասակարգին հատկացված ե ամենամեծ տեղը: Հակառակ Լենեն յեղբայրների, XVII դ. հոլլանդական արվեստագործները (բացառությունն ե կազմում ավագ Բրեյգելը, XV դ. արվեստագործը, վորը կարողացել ե իր «Ամառ» նկարով տալ գյուղացու հերոսացրած դեմքը) մոտենում եյին գյուղին վորպես ոտարյուն քաղաքացիներ: Նրանք վերցնում եյին այն վոչ թե իր աշխատանքային, այլ իր տոնական ասպեկտի[1] մեջ (գլխավորապես ֆլամանդցի Տենիրսը) և նայում գեղջուկի վրա քաղաքացու գերազանցությամբ (Բրուվեր, Ոստադե): «Այդ արվեստագործներից վոչ վոք չեր զննում ժողովրդին այն ժամանակ, յերբ նա աշխատում եր դաշտում գութանով ու տափանով, գերանդիով, բահով կամ կացնով: Գինարբուքներ, խնջույքներ, պարեր, ծեծկվոտոցներ, վորոնք վերջանում են ջարդված գանգերով—ահա նրանց միակ թեման: Անհավատալի յե, վոր յերբևե լինեյին այդքան բթամիտ գեղջուկներ, այդքան անճոռնի հաստաքիթ կոճղակտորներ, անմիտ անհոգի արարածներ, վորոնք քարշ տային իրենց գոյությունը կիսավայրենի դրությամբ: Չես հավատում նույնպես, թե գեղջուկները կարող եյին լինել այն-

[1] Իրի դրությունը կամ ձևը վորոշ տեսակետից: Ծանոթ. Թարգմ.

պես քնքույշ ու մաքրակյաց, ինչպես պատկերված են նրանք ուրիշ նկարների մեջ, թե նրանց յեղունգները կարող եյին լինել այնպես մաքուր, վոր նրանք պարի դաս առնող յերիտասարդ կավալերների դուրեկան տեսքով պարեյին նվագածության տակ: Վոմանք գեղջուկներին հարմարեցնում եյին արվեստին նրանով, վոր տալիս եյին նրանց սալոնական շարժուձևեր, մյուսները՝ նրանով, վոր պատկերում եյին նրանց իբրև ծիծաղաշարժ յերիտասարդներ, վորոնց կոպտության և հիմարության վրա զվարճանում են կրթված բուրժուաները» (Մուտեր):

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

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

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

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

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

---

1 Սենյակ կտուրի տակ, ձեղնահարկ

հոլլանդական նկարչության մեջ գյուղացին պատկերված է առավելապես քաղաքացի-բուրժուայի տեսակետից, վորը գիտակցում է իր գերազանցությունը գեղջուկի վերաբերմամբ, ապա նորագույն յեվրոպական արվեստում պրոլետարը հանդես է գալիս առվորաբար մանր-բուրժուական լուսավորության մեջ։ Արվեստագործը պատկերում է բանվորին կամ վորպես տառապյալի՝ դեպի նա կարեկցանք առաջացնելու համար,—այդպիսիք են Կետե Կոլվիցի պրոլետարական գրավյուրները,—կամ բացահայտ իդեալականացմամբ, ինչպես «աշխատանքի ատլետներ», ըստ վորում կամ նմանեցնում է նրան դեմքով ու զգեստով միջնադարյան անկախ արհեստավորին,—այդպիսիք են Վալտեր Կրենի բանվորները․—կամ անջատում պրոլետարական թեմատիկայից աշխատանքի ազատագրության համար մղվող պայքարի մոտիվը, կապիտալիզմի դեմ բարձրացող ապստամբության մոտիվը, ինչպես այդ արավ Մենյեն, վորը յեկավ դեպի պրոլետարիատը վոչ թե սոցիալիզմից, այլ կաթոլիկությունից։

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

Բուշե. Գյուղ

XIII

ՅԵՐԵԽԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

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

ցիուս, քաղվածքը նույն տեղից)։ Դինաստիական շահերը նաև XVII դ. Իսպանիայում այդպես խախտում էին աբսոլյուտիստական վաճի հանդիսավորությունը՝ չափահասների կողքին պատանի արքայորդիների և արքայադուստրերի պատկերմամբ Վելասկեսի վորոշ կենդանագիր նկարների մեջ։ Յերեխային տեղ չէր տրվում և՛ արխաիկ հունական արվեստի մեջ, վորը պատկերում էր աստվածներ ու ռազմիկներ։ Վորչափով ֆեոդալական Հունաստանը վեր է ածվում բուրժուական Հունաստանի, լոկ այդչափով էլ յերեխան աստիճանաբար մուտք է գործում հունական արվեստի մեջ։ Յերբ աթենացիները հաշտություն կնքեցին Սպարտայի հետ և թվում էր, թե հաշտությանը կհաջորդի բարօրության և լիության դարաշրջան, աթենական դեմոկրատիան հանձնարարեց արվեստագործ Կեֆիսոդոտին կերտել Հաշտության անդրին (Այրենե աստվածուհու), և արվեստագործը նրա հետ կապված հարստության գաղափարն արտահայտեց վորպես Պլուտոսի յերեխայի, վորին աստվածուհին բռնած ունի ձեռներին։ Այդ անակնկալ մոտիվը հանրային-կրոնական արվեստի մեջ՝ մտցրեց այնտեղ մտերմականություն, ժանրայնության մոմենտ (թեև արդեն քանդակված է յեղել Ֆիդիասի՝ Աթենաս աստվածուհու ձեռով—ձեռներին պահած Հաղթանակը, վորը, սակայն, յերեխա չէ)։ IV դարում, յերբ Հունաստանը դուրս յեկավ ֆեոդալական իրավակարգի սահմաններից, քանդակագործության մեջ յերեխան արդեն «թանի ճանճ» չէր։ Հերմեսը, վորը ձեռներին բռնած ունի փոքրիկ Դիոնիսիոսին, սովորական մոտիվ է բուրժուական ժամանակաշրջանի հունական պլաստիկայի մեջ, և Պրաքսիտելը կերտել է մեկից ավելի նման խումբ իր մեղմ լիրիքական փորիչով։ Վերջապես հելլենական դարաշրջանում, յերբ հունական պատմության հանրային-հերոսական ժամանակաշրջանն ավարտվեց և քաղաքացիականության ու քաղաքականության իդեալներն իրենց տեղը զիջեցին անհատականությանը և ընտանեկանությանը, յերբ հանրային-կրոնական և հանրային-քաղաքացիական արվեստը փոխարինվեց ժանրային, կենցաղային արվեստով, յերեխան այդտեղ հանդիսանում է արդեն բոլորովին սովորական թեմա. տղային տանում են դպրոց, յերեխան խաղում է թռչունի հետ և այլն—թեմաներ, վորոնք սովորական են Տանագրայի արվեստագործների համար, և յեթե առաջ յերեխան վերարտադրվում էր վոչ այնքան իբրև յերեխա,

այլ ավելի շուտ իբրև կրճատ հասակավոր, այժմ, հելլենական դարաշրջանում, հանդես է գալիս յերեխաներ պատկերելու ճյուղի վերաբերմամբ մասնագետ արվեստագործը (Բոեֆ), վորը լիովին ուսումնասիրել եր յերեխայի մարմնակազմը:

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

միացնում են՝ մանկանը գրկած մադոննային փառաբանող նկարին մի քանի հրեշտակ-պատանիներ այն ժամանակվա զգեստներով, պատանիներ, որոնք շոյում են աստվածամոր լսելիքը ջնարի նվագով, ապա Լուկկա դելլա Ռոբիան մասնագիտանում է, ստեղծելով փափլիկ մանուկներ, հռչակավոր putti-ներ։

Սակայն աճող սերունդն իսկապես իբրև լիիրավ քաղաքացի մտնում է արվեստի մեջ հին ֆեոդալա-ազնվական աշխարհից ավելի ու ավելի պարզորոշ կերպով բյուրեղացող նոր բուրժուական հասարակության մակարդակի վրա միայն, որի հիմքերից մեկն էր ընտանիքը բուրժուազիայի բարձրացման ժամանակաշրջանում։ XVII գ. հոլլանդական արվեստը — բուրժուա-քաղքենական հասարակության արվեստը — լի յե մանկական գլխիկներով, մանկական ազմուկով ու ծիծաղով։ Հոլլանդական բուրժուան պատվիրում էր արվեստագործներին ոչ միայն իր և կնոջ պատկերը, այլև հաճախ յերեխաներինը, իսկ այն դեպքերում, յերբ նա կամենում էր ունենալ վողջ ընտանիքի պատկերը, ապա, իհարկե, տատիկի ու պապիկի, ծնողների ու ազգականների կողքին զետեղվում եյին և՛ յերեխաները։ Հարազատ մանկական արվեստագործը՝ «հոլլանդական ժողովրդին սիրելի», XVII գ. հոլլանդական արվեստագործներից ամենաքաղքենիականը Յան Ստեենն էր, քաղքենական տնային կյանքի և ընտանեկան նկարների հեղինակը։ Մինչդեռ Տերբորկի, բուրժուական վերնախավի նկարչի մոտ, յերեխաները յերբեք յերևան չեն գալիս յերաժշտությամբ զբաղվող չափահասների մեջ, Յան Ստեենի հաղվադեպ նկարներում պատկերված չեն լինում նրանք։ Իր նկարներից մեկում նա պատկերել է յուր ընտանիքը։ Նա ինքը նստած է սեղանի մոտ և ծխում կավե տրուբկան, կինը ծխախոտով լցնում է մյուսը, ծնողների կողքին շվի յե ածում պատանի-տղան, հեռվում յերևում է փոքր աղջկա գլխիկը, իսկ առջևի պլանի վրա՝ տատիկը դրել է իր ծունկերին արվեստագործի կրտսեր ժառանգին, որը ժպտում է ամբողջ դեմքով։ Ինչ էլ որ պատկերում է նա — ծննդյան յերեկոն («Սուրբ Նիկողայոսի տոնը»), թռչունների բակը, իր սեփական ճաշակրպակը, թե «հոլլանդական զվարճությունները» և այլն — ամեն տեղ և ամենուրեք խռնվում են, որպես ընտանիքի կամ ազգի անդամներ, զանազան տարիքի յերեխաներ, ժամանակ առ ժամանակ հանդես գալով նաև որպես նկարի միակ հերոսները։

XVIII դարում Ցան Ստեենը վերածնվում է Ֆրանսիայում ի դեմս Շարդենի—ֆրանսիական tiers état[1] արվեստագործի, որն անցել էր հոլլանդական դպրոցը։

«Նորակիրթ դարը»—իր տիրապետության շրջանն ապրող, ֆիզիքապես ուժասպառ, վատույժ ու սակավարյուն ավագանու դարը—սիրո վերաբերմամբ իր վերջին դրույքի մեջ ընդհանրապես միտում ուներ փառաբանել պատանեկությունը ի հաշիվ չափահաս տարիքի։ Չէ՞ որ յերիտասարդությունը թվում է առանձնապես ընդունակ սիրելու և հրճվելու։ Սիրային արկածներով իր օրգանիզմը հյուծած յուրաքանչյուր մարքիզի, շռայլություններով նյարդային թորշոմության հասած յուրաքանչյուր մարքիզուհու ցանկալի յեր կրկին լինել պատանի և օրիորդ՝ հրճվելու յերեակայությամբ ոչ միայն անպարկեշտ սիրավեպի ընթերցման միջոցին կամ ակամա բավարարվելով սալոնական անմարմին ֆլիրտով։ Այստեղից էլ համարյա առաջացել է Ֆրագոնարի և մյուս նորակիրթ արվեստագործների՝ կավալերների ու տիկինների պատանեկան դեմքը։ Պատանիների դիմագծերով կեղծված այդ չափահասներին Շարդենը հակադրում է իր իսկական պատանիներն ու յերեխաները։ Վերջիններս նրա ընտանեկան նկարների անդավաճան անդամներն են։ Նրանք նստած են սեղանի շուրջը, որի վրա մայրը նրանց համար պատրաստել է ճաշ, կամ առավոտյան զարդասեղանի շուրջը, յերբ նա սանրում է նրանց մազերը, կամ, հասնելով պատանեկան տարիքին, հանդես են գալիս անկախաբար, պատրաստվելով գրել նամակ և այլն։ Այդպես էլ մեզանում, յեթե չհաշվենք ազնվականական գերդաստանի պատկերները, յերեխաները մուտք են գործում արվեստի մեջ զարգացած բուրժուական հարաբերությունների ֆոնի վրա այն արվեստագործների մոտ, որոնք խոսում եյին քաղքենության անունից և մարմնացնում այդ դասակարգի կեցություն-գիտակցությունը։ Մանկական դեմքերն սկսում են առկայծել Վենեցիանովի, Ֆեդոտովի նկարների մեջ՝ հետագայում ավելի կարևոր ու անկախ տեղ գրավելու համար պերեդվիժնիկների և նրանց հաջորդների կտավների վրա։

[1] Յերրորդ դասի։

XIV.

ՄԵՐԿ ՄԱՐՄՆԻ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄՆ

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

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

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

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

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

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

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

Այդ օրենքի վերաբերմամբ կան, այնուամենայնիվ, բացառություններ։

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

---

1 Խճանկարչություն։

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

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

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

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

1 Մաքրակրոններ:

2 Բողաքականներ:

3 «Արխիվ՝ սոցիալական գիտությունների համար»:

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

Այդ օրենքը արվեստի պատմության մեջ յերեք անգամ գըտնում է իր հաստատումը, V—IV դարերի բուրժուական Հունաստանում, XV դ. բուրժուական Ֆլորենցիայում, XVIII դ. հեղափոխա-բուրժուական Ֆրանսիայում։ Յեթե, Պլատոնի վկայությամբ, հելլենները յերկար ժամանակ «ծիծաղելի և անվայել» եյին համարում, յերբ տղամարդը մերկացնում է իր մարմինը, ապա VI—V—IV դարերում տղամարդու մերկ գեղեցիկ մարմինը արժանանում է համարյա կրոնական պաշտամունքի, վորն ակնառու կերպով ուրվագծում է Պլատոնը «Խարմիդ» յերկախոսության մեջ։ Սոկրատեսը, պլատոնյան յերկախոսությունների սովորական պրոտագոնիստը[1], գմայլանքով է նկարագրում Խարմիդի գեղեցկությունը, Խարմիդի, վորը գեղեցիկ եր թվում վոչ միայն «հասունացած մարդկանց», այլև «փոքրահասակ յերեխաներին», վորոնք սքանչանում եյին նրանով, «վորպես աստվածության արձանով»։ Յերկախոսության մյուս գործող անձնավորությունը, համաձայնելով Սոկրատեսի հետ, շարունակում է՝ «Ի՛նչ տարկություն կարող է վերցնել Խարմիդի դեմքի գեղեցկությունը։ Իսկ յեթե նա մերկանար, ապա դեմքի գեղեցկությունը կնսեմանար, այնքա՜ն գեղեցիկ են նրա մարմնի ձևերը»։ Թերևս վոչինչ այնպես բնորոշ չե մերկ մարմնի այդ պաշտամունքի համար, ինչպես Հերոդոտի վկայությամբ հաստատված այն փաստը, թե Սիցիլիայի, հունական գաղութի, քաղաքներից մեկում պատանի վոմն աստվածացված եր իր գեղեցիկ մարմնի համար, և նրա մահվանից հետո կառուցեցին տաճարներ ու անում եյին զոհաբերումներ։ Մերկ մարմնի այդ պաշտամունքը թաքնված է Հունաստանի մարմնամարզական կուլտուրայի մեջ, մանավորապես Աթենքի, ուր արդեն 700 թվականից յերևան են գալիս աստվածների և ըմբիշների արձաններով զարդարված գիմնազիաներ, վորոնցում 16-ից մինչև 18 տարեկան պատանիներն ամեն օր մարզեցնում եյին իրենց մարմինը ըմբշամարտային խաղերի համար։ Իսկ ֆիզկուլտուրայի

---

1 Կենտրոնական դեմքը։

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

[1] Անտառների հունական աստված։ Գ. Մ.

վորն արտահայտում էր քաղաքացիների հավասարության իսկական հայտարարությունը: Յեվ պատահական չէ, վոր մերկ կերպարանքների վերջին մեծ ստեղծագործիչն Իտալիայում՝ նրա վերջին մեծ քաղաքացի Միքել Անջելոն էր, վորը դատապարտված էր ապրելու մի դարաշրջանում, յերբ քաղաքական ազատությունն ու անկախությունը կործանվել էին տարբերկրյա ստրկացնողների և սեփական բռնակալների կրկնակի հարվածից, և նա, վոր ստեղծագործեց իդեալական քաղաքացու հանձին Դավթի, կերտեց յուր «Գիշեր»-ը, դնելով այն՝ մի քառյակի մեջ, վորն արտահայտում էր ազատ քաղաքացիական կոմմունայի վերջին ազատ զավակի վողջ զայրույթն ու վողջ հուսահատությունը. «Քաղցր է ինձ քունը, բայց ավելի քաղցր է լինել քարից, քանի վոր չարիքն ու նշավակությունն են իշխում յերկրի վրա: Չտեսնելը, չլսելը՝ ինձ համար մեծ բախտավորություն է: Մի՛ զարթեցնի ինձ— դե խոսիր հուշիկ. non mi destar, deh parla basso»:

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

խաղի դահլիճում, պետք է տային իրենց պատմական չերգումը
վոչ թե հագուստով, այլ մերկացած։

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

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

Ա՛յլ սոցիալական իմաստ ուներ արվեստի մեջ կանացի մերկությունը։ Ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպության մեջ տեղ չուներ կանացի մերկ մարմինը։ Յեգիպտական աստվա-

ծուհինները և փարավոնների ու ֆեոդալների կանայք այնպես թե այնպես հագնված են, ինչպես հագնված են հունական աստվածուհիները — Նիկեն Դելոս կղզուց, Փիդիասի Աթենաս Պրոմախոսը[1] *և այլն, ինչպես հագնված են բյուզանդական ու ռոմանագոթական արվեստի մեջ մադոննան և սուրբ կանայք։*

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

Երկրորդ անգամ կանացի մերկ մարմինը մտնում է արվեստի մեջ, հաղթանակելով, XV—XVI դարերի Իտալիայում։ Հետերան հաղթում է վոչ միայն կնոջը, այլև սուրբ կնոջը։ Կուրտիզանուհին գրավում է, ինչպես IV—III դարերի Հունաստանում, կենտրոնական տեղ հասարակայնության մեջ։ Առանձնապես Վենետիկը — վայելքի այդ քաղաքը — յեռում-գեռում է նրանցով։ Եվ այդտեղ, այդ քաղաքում, վորտեղ բուրժուական հասարակության հեդոնիզմն ստացել էր ամենաակնառու արտահայտությունը և իր

---

1 *Առաջամարտիկ։*

2 *Հասարակաց կին (Հին-Հունաստանում)։ Գ. Մ.*

3 *Պատվավոր կին։*

ամենասխեմատիկ կիրառումը, Ջորջոնեն ու Տիցիանը նկարում են իրենց Վեներաները — պեյզաժի կամ գորգի ֆոնի վրա փարթամ մերկ կանացի մարմիններ, որոնք կանչում են դեպի վայելքը, մարմնավորում վայելքի իդեան։

Երրորդ անգամ մերկ կանացի մարմինը հաղթանակելով՝ տիրում է XIX դ. բուրժուական յեվրոպական հասարակությունների արվեստի մեջ։ Հենց որ բուրժուազիան հաստատեց իր տիրապետությունը, նկարների ցուցահանդեսները վերածվեցին մերկ կանացի մարմնի ցուցահանդեսների, սկսած Էնգրի՝ «Թյուրքական բաղանիք»-ից, «Հարճ»-ից և «Աղբյուր»-ից մինչև Սեզաննի, Ֆեյդերբախի, Ռենուարի «Լողացողներ»-ը և, վերջապես, մինչև Ժիրյեյի «Լեսբոս»-ը։ Բայց ահագին տարբերություն կա Պրաքսիտելի ու մյուսների անտիկ Վեներաների և Ջորջոնեի ու Տիցիանի իտալական Վեներաների միջև՝ մի կողմից, և XIX դ. բուրժուական հասարակության ու բուրժուական արվեստագործների «Վեներաների»՝ մյուս կողմից. այնտեղ իրապես հանդիսա-դասական, «արիստոկրատական» ձևեր, այստեղ՝ գռեհիկ, «պլեբեյական» մարմիններ նորելուկ-հարուստների ճաշակով, հարուստների, որոնք իրենց կյանքն անց էին կացրել գրասենյակում կամ բորսայում դրամական շահերի անցուդարձի մեջ և որոնք կանացի միսը գնահատում են խանութպանների եսթետիկայի տեսակետից։ Մերկ կանացի մարմնի այդ գռեհիկ աստվածացման կողքին մակաճում է, այնուամենայնիվ, XIX դ. յեվրոպական նկարչության մեջ սարսափի զգացմունքը հանդեպ կանացի մերկության, որը վեր է ածվում հաչս մի քանի արվեստագործների, ինչպես Ռոպսը, Շտուկը, «հանցանքի» մարմնավորման, տղամարդուն սարկացնող և կործանող չար դևի (տես. մեր գիրքը· «Поэзия кошмаров и ужаса»)[1], որպեսզի անկումնային բուրժուազիայի վերասերմամբ մտահոգված իտալական ֆուտուրիստ-արվեստագործների մանիֆեստներում՝ հանուն նրա (բուրժուազիայի, Գ. Մ.) ֆաշիստական գահակալմանը յերկրի վրա՝ կարելի լինի հասցնել սկզբունքային հրաժարմանը կանացի մերկության (ню) պատկերումից, մերկություն, որը թուլացնում էր բուրժուազիային և խանգարում նրան կենտրոնանալու իր իմպերիալիստական միսիայի վրա, որը պահանջում է նրանից ֆիզիքական առողջություն և պինդ նյարդեր։

---

[1] «Մղձավանջների ու սարսափի պոեզիան»։

Այսպես ուրեմն, ամփոփելով՝ պետք է ասել, որ ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպություններում արվեստը չի ճանաչում ո՛չ տղամարդու, ո՛չ կանացի մերկություն։ Մերկ մարմինը տիրում է միայն բուրժուական հասարակությունների արվեստի մեջ, ընդ որում տղամարդու մերկ մարմինը այնտեղ, ուր բուրժուազիան համակված է քաղաքացիական քաղաքական պաթոսով, որպես սիմբոլ քաղաքացիական հավասարության և քաղաքական ազատության, իսկ այնտեղ, ուր բուրժուազիան քաղաքացիական արիության իդեալից անցնում է հեդոնիզմի սկզբունքին, տղամարդու մերկ մարմինն իր տեղը զիջում է կանացի մերկությանը։

XV

ՊԱՏԿԵՐԻ ԺԱՆՐԸ

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

Յեգիպտական արվեստի մեջ պատկերը գոյություն ունի միայն սաղմնային ձևով։ Արվեստագործները, վորոնք կերտում եյին փարավոնների արձանները տաճարների համար, նրանցով արտահայտում եյին առավելապես արքայի աստվածային վսեմության իդեան։ Այդ սահմաններում արվեստագործներից վոմանք ավելի, մյուսները պակաս չափով ձգտում եյին, հասկանալի յե, դրա հետ միասին նաև մոտավորապես ճիշտ վերարտադրել հատկապես տըվ-

յալ փարավոնի դիմագծերն ու արտաքին կերպարանքը (օրինակը տես դասակարգային կավի և դասակարգային ասսիմիլյացիայի վերաբերյալ գլխում), բայց և այնպես այդ արձանները, նույնիսկ ամենառեալիստականները, չեին հանդիսանում և չպետք է լինեին լուսանկարներ։ Յերբ արվեստագործը կերտում և նկարում եր փարավոնի կամ ֆեոդալի հոգու յերկնմանակի պատկերը դամբանարանի համար, նա, թվում ե, թե պետք ե ձգտեր կարելույն չափ ամենամեծ ճշտությամբ վերարտադրել հանգուցյալի դեմքն ու պատկերը, վորպեսզի նրա գեղարվեստական կամ հուշարձանային պատկերումը կարողանար փոխարինել մումիային այն դեպքում, յեթե վերջինս վորևե պատճառով քայքայվեր, բայց այդ պաշտամունքային պատկերումների մեջ ևս պատկերի նմանությունը լոկ հարաբերական ե։

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

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

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

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

1 Աշտարականման։

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

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

---

[1] Թագուհին մի յերկրի, վորն ըստ յենթադրության գտնվել է հարավային Արաբիայում և միշտ կառավարվել կին միապետներով։ Յերբ Սողոմոնի հիմնած նավատորմը մուտք գործեց հարավային Արաբիայի նավահանգիստները, Սավեի կամ Սաբեի թագուհին, լսած լինելով հրեական թագավորի անսովոր իմաստության մասին, վճռեց անձամբ համոզվել լսածների մեջ, դրա համար ել ուղևորվեց դեպի Սողոմոնի մայրաքաղաքը, վորտեղից վերադարձավ մեծագին ընծաներով։ Հաբեշական ավանդությամբ նա Սողոմոնից ծնեց Մենելիքին, վորը և դարձավ հաբեշական թագավորների տոհմապետը։ Գ. Մ.

բարձր զարգացման մակարդակի վրա, քան թե այդ տեղի ուներ XV դ. Իտալիայում։ Յուրաքանչյուր հոլլանդական քաղքենի ուզում էր ունենալ իր, կնոջ, յերեխաների և ազգականների պատկերը։ Արվեստագործը փոխարինում էր դեռ գոյություն չունեցած լուսանկարչին... «Անասելի քանակությամբ պատկեր էր նկարված Հոլլանդիայում (1600—1630 թ. թ. ժամանակաշրջանում)։ Ամստերդամի թանգարանում ներկայացված են բոլոր կոչումները—ծովակալ և վաճառական, քահանա և գիտնական, խորհըրդական և նավատեր» (Мутер. «История живописи»)[1]։ Անհատական պատկերների կողքին այստեղ մեծ ընդունելություն ունեն, իբրև ինչ-որ առանձնահատուկ հոլլանդական բան, խմբային պատկերները. ընտանեկան, որտեղ նկարված են ծնողները, յերեխաները, նույնիսկ սպասավորը, կամ այնպիսիք, որոնք ներկայացնում են՝ արշավանքի դուրս գալու կամ հանդիսավոր ճաշկերույթի նստած հրացանաձիգների ընկերությունը, համքարությունների վարչության նիստը, օրինակ մահուդագործների կամ բարեգործական ընկերությունների, կամ, վերջապես, ուսանողների ներկայությամբ պրոֆեսորի ձեռքով կատարվող դիահատումը և անդամահատումը։ Այդպիսի խմբական պատկերներ նկարում էյին՝ թե Հալ'սը, թե Ռեմբրանդտը։ Վերջապես այստեղ՝ Հոլլանդիայում, անհատապաշտական կուլտուրայի յերկրում, հայտնվում են նաև առաջին ինքնապատկերները (XV դ. Իտալիայում հաճախ դեռ միայն որպես կրոնական կոմպոզիցիայի տարրեր). բավական է նշել Ռեմբրանդտի ինքնապատկերը։ XVII դարի ծացած յեվրոպական յերկրներում կապիտալիզմի զարգացումը պահանջում էր պետության կազմակերպումն բացարձակ միապետության ձևով, և, ինչպես յերբեմն հունական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, այնուհետև XV—XVI դարու Իտալիայում, այնպես էլ XVII դ. Իսպանիայում և Ֆրանսիայում պատկերը վավերացնում է իր գոյությունը արքունի պատկերանկարչության ձևով—Իսպանիայում, որտեղ ստեղծագործում է Վելասկեսը, և Ֆրանսիայում, որտեղ սպասարկում էյին Լյուդովիկոս XIV-ի պալատին Ռիգոն Լարժիլյերը, Նոյվոն և այլք։ Սկսած XVIII դարից, Յեվրոպայում բուրժուական հասարակու-

[1] Մուտեր. «Նկարչության պատմությունը»։

թյան զարգացման համեմատ էլ պատկերանկարչությունը գրավեց հաստատուն տեղ բոլոր յերկրների արվեստի մեջ, հարմարվելով հենց նույն անհատական և ընտանեկան պահանջներին, վորոնք արդեն նշմարվել եյին XVII դարու հոլլանդական հասարակության մեջ, ըստ վորում՝ համաձայն հենց պատկերի թեմատիկայի զարգացման ընթացքի՝ կարելի յե տեսնել, թե ինչպես հասարակության ընդերքում տեղի յեր ունենում դասակարգերի փոխարինումն — XVIII դ. անգլիական արվեստագործների՝ Ռեյնոլ'դսի, Գենսբորոյի և մյուսների արիստոկրատական պատկերներից մինչև Սերջենտի ստեղծագործած ամերիկյան ու յեվրոպական միլլիոնատերերի պատկերները, Լեվիցկու, Կիպրենսկու, Տրոպինինի և մյուսների ռուսական ազնվականական պատկերներից, դեպի պերեդվիժնիկների նկարած մտավորականության ներկայացուցիչների՝ գրողների, կոմպոզիտորների և այլն պատկերները, և մինչև XIX դ. վերջերի ու XX-ի սկզբի ռուս արվեստագործների ստեղծագործած կապիտալիստական ավագանու պատկերները:

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

XVI

ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՅԵՎ ԿԵՆՑԱՂԱՅԻՆ ԺԱՆՐԸ

Մարդու և ատտծու առանձին կերպարանքների պատկերման կողքին արվեստի մեջ վաղ սկսեցին յերևան գալ այս կամ այն յերևույթներն արտահայտող բազմակերպարան պատկերումները։ Ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպությունների արվեստի մեջ այդ բազմակերպարան պատկերումներն ունեյին առավելապես կրոնածիսական իմաստ, քանի վոր արվեստը նման հասարակական կազմակերպությունների մեջ ամենասերտ կերպով կապված է կրոնի հետ, պաշտամունքի հետ։ Այդպես, յեգիպտական արվեստի մեջ դրան են վերաբերում, որինակ, թագավորի կամ քրմերի կատարած աստվածպաշտության տեսարանների պատկերումները, կամ սարկոֆագի մեջ (քարատապանում) հանդերձյալ աշխարհում կաքավող կանանց ռիթմական պարի ներքո հոգու— հայի — ճանապարհորդության պատկերումները կամ մեռածի, նրա յերկնմանակի վերաբերմամբ դատի պատկերումները, վորոնք զարդարում են «Ննջեցյալների գիրքը» և այլն։ Կրետե-միկենյան արվեստի մեջ դրան են վերաբերում կրոնական արարողության տեսարանների պատկերումները մատանի-դրոշմների վրա, տեսարաններ, վորոնց մասնակցում են միայն կանայք, կամ պալատական վորմնանկարները Կնոսսում[1], վորոնք վերարտադրում

---

1 Կնոսս Κνωζζυς կամ Κνωζυς, հռոմայեցիների մոտ՝ Cnossus — ավերակներ ներկայիս Մակրոտիխի մոտ), — հին քաղաք է Կրետե կղզում, հյուսիսային ափին՝ ծովից 4 կիլոմետր հեռու, հնում յերկու նավահանգստով։ Մինչ-պատ-

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

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

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

մական ժամանակներում Մինոս թագավորի գլխավոր քաղաքը։ Նրա շրջակայքում էր գտնվում Դեդալա լաբիրինթոսը, ուր արգելափակված էր Մինոտավրոսը։ Կրետական Զևսի պաշտամունքի կենտրոնը։ Գ. Մ.

ավելի ակնառու ձևով ե տեղի ունենում կրոնական տեսարանի վերածումը կենցաղականի Վերածննդության իտալական, նիդերլանդական և գերմանական արվեստի մեջ։ Գիրլյանդայոյի վորմնանկարները Ֆլորենցիայի ս. Մարիա Նովելլա յեկեղեցում, չնայած կրոնական սյուժետին, ներկայացնում են իսկական կենցաղ։ Հովհաննի ծնունդը պատկերող նկարի մեջ ցուցադրված ե ֆլորենտյան սենյակը։ Մայրը մահճակալի վրա տեղից փոքր ինչ բարձրացել ե յերեք տիկիններին ընդառաջ, վորոնք յեկել են նրան տեսության և շնորհավորելու։ Աղախինը լողացնում ե նորածնին։ Խորքում մյուսը բերում ե մատուցարանը ուտելիքներով։ Այցելող կանանց հետքից մտնում ե սենյակը մի աղախին ևս մրգի զամբյուղը գլխին։ Կենցաղային տեսարաններ են նյապես նաև նիդերլանդացի Մեմլինգի՝ սուրբ Ուրսուլայի վերաբերյալ կտավները և Դյուրերի գրավյուրան, վորը պատկերում ե սուրբ ընտանիքը գերմանական արհեստավորի ընտանիքի ձևով։ Կենցաղային թեքումն ունեն նաև կրոնական նկարները XVII դ. Հոլլանդիայում, ինչչափով վոր այդ թեմատիկան այնտեղ պահպանվել ե Ռեմբրանդտի ստեղծագործության մեջ։ Այդ նկարներից մի քանիսն արվեստագործը նկարել եր հատկապես իր ընտանեկան կյանքում տեղի ունեցած այս կամ այն դեպքի կապակցությամբ («Ավետումն» — այն առթիվ, վոր նրա կինը՝ Սասկիան զգացել եր իր հղությունը, «Աբրահամի զոհաբերությունը» — վորդու մահվան դիպվածով)։ Կրոնական տեսարանի հենց այդօրինակ վերածումն կենցաղականի (պատմա-կենցաղականի կամ ազգագրա-կենցաղականի) տեղի յե ունենում XIX դ. յերկրորդ կեսի ռուսական արվեստի մեջ Գեյի վրձինի տակ («Խորհրդավոր ընթրիքը», «Ի՞նչ ե ճշմարտությունը», հետո Պոլենովի («Գեննեսարեթի լճի վրա», «Քրիստոսը վարդապետների առջև» և այլն)։ Ակադեմիան, յենթարկվելով «ժամանակի վոգուն», սկզբում չեր առարկում կրոնական սյուժետների այդ տեսակ «սրբապղծման», «կենցաղային նկարչության եֆֆեկտների կիրառման հետ» նրանց այդպիսի մոտեցման դեմ, ինչպես ասված ե Ակադեմիայի հայտարարու-

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

թյան մեջ՝ իր թանգարանի համար Գեյի «Խորհրդավոր ընթրիքը» ձեռք բերելու առթիվ, սակայն ամբողջ պահպանողական մամուլը «Московские Ведомости» թերթի գլխավորությամբ վճռականապես զինվեց այդօրինակ սրբապղծության դեմ, անթույլատրելի համարելով «կրոնական սյուժետների իջեցումը մինչև ժանրի աստիճանը»:

Այն հասարակությունների մեջ, ուր տեղի յե ունենում բուրժուական տնտեսության և բուրժուական կուլտուրայի զարգացման պրոցեսը, բայց ուր արիստոկրատիան տակավին խաղում է նշանակալի դեր, կրոնական ժանրի կողքին տեղ է գրավում հաճախ դիցաբանականը, վորը փոխարինում է այստեղ կենցաղային ժանրին, կամ ավելի ճիշտ՝ արտահայտում արիստոկրատացրած տերմինոլոգիայով և դիցաբանական ձևի պատկերավորմամբ արվեստի զարգացման ժանրային կենցաղային միտումը: Դեռ նշանակալի չափով այդպիսի արիստոկրատական հասարակություն եր XVII դ. ֆլամանդական հասարակությունը (տարբեր՝ հոլլանդականից), և դրա համար էլ այստեղ բուրժուական կենցաղի կողքին Իորդանսի վրձնի մեջ տեղ է գրավում դիցաբանական ժանրը Ռուբենսի ստեղծագործության մեջ, մի արվեստագործի, վորը նկարել է շատ այդօրինակ նկարներ՝ սիրային կամ բաքոսային բովանդակությամբ: XVIII դ. ֆրանսիական հասարակությունը հիշեցնում եր XVII դ. ֆլամանդական հասարակությունը նրանով, վոր այստեղ արիստոկրատիան դեռ ևս խաղում եր եյական դեր, և դրա համար էլ այստեղ նկարչության մեջ փարթամորեն ծաղկում է դիցաբանական ժանրը գլխավորապես նրբակիրթ-սիրայինի ձևով, վորը դիցաբանական անուններով քողարկում է արիստոկրատական դասակարգի նրբակիրթ կենցաղը: «Զեփյուռը փախցնում է Պսիխեային Ամուրի դղյակը. Վերտումնը գայթակղեցնում է Պոմոնային: Վեներան շրջապատված է իր յերկրպագուների հատիքով[1]: Հետևում են այնուհետև Յուպիտերի սիրային արկածները, թե ինչպես նա վոսկի անձրևի ձևով մտնում է Դանայեին, սատիրի[2] ձևով՝ Կալիփսեյին, յեզան ձևով՝ Յեվրոպային և այլն» (Մուտեր): Այդպիսիք են Բուշեյի, Լեմուանի, Նատուարի և մյուսների նրբակիրթ-դիցաբանական նկարների թեմաները:

1 Շտատ:
2 Այծամարդ:

Բուրժուական հասարակությունների մեջ կրոնական և դիցաբանական ժանրը իր տեղը զիջում ե կենցաղականին։ Բավական ե այդ յերևույթը լուսաբանել չորս օրինակով—հունական, հոլանդական, ֆրանսիական և ռուսական արվեստով։

IV դարում, յերբ Հունաստանը դառնում ե առևտրա-բուրժուական կուլտուրայի օջախը, հուշարձանային արվեստն ստանում ե ավելի ու ավելի նկատելի ժանրային յերանգավորում։ Պրաքսիտելի հանգստացող ցնորամիտ սատիրները և Սկոպասի մոլեգնող մենադները[1] արդեն կանգնած են կենցաղային սյուժետի սահմանում։ Բուրժուական կուլտուրայի հողի վրա հասունացած ուշհունական արվեստի մեջ կենցաղը հաղթանակում ե։ Տանագրայում պատրաստվում են մասնավոր բնակարանների համար հռչակավոր տերրակոտյան[2] արձանիկներ «բեովթիական կավից, բայց ատտիկյան շնորհալիությամբ»՝ առօրյա կյանքի թեմաներով։ Տիկիններ՝ ճոխ զգեստներով ու գլխազարդերով, ուսուցիչը տղային տանում ե դպրոց, յերեխան խաղում ե թռչունի հետ։ Կամ մեր առջևն ե արվեստագործի արհեստանոցը կամ փուռը, վորտեղ հաց են թխում։ Կամ վարսավիրանոցը, կրպակը։ Հելլենական դարաշրջանում հարուստներն իրենց սենյակները զարդարում եյին դրվագած բարձրաքանդակներով, իրենց պարտեզները՝ քանդակագործական կերտվածքներով ու շատրվաններով։ Թեմաներն այստեղ ել ամենուրեք դիցաբանական-ժանրային են կամ պարզապես կենցաղային։ «Հունաստանի քաղաքական կյանքի ընդհատումը զուգադիպում ե հրապուրումն ժողովրդական կենցաղով. արվեստը դիմում ե այժմ բնորոշ-ժանրային կենցաղային տիպերի, վորոնք փոխ են առնված բնակչության վորոշ պրոֆեսիոնալ խավերից, լինեն դրանք գյուղի տիպեր, թե մեծ քաղաքների խայտաճամուկ փողոցային կյանքը, միևնույն ե։ Իսկ հակադրությունների վորպիսի բազմազան, լիառատ կյանք եր ծավալվում Ալեքսանդրիայի փողոցներում, վորպիսի խառն ամբոխ՝ բաղկացած հույներից, ասիացիներից, հրեաներից, յեգիպտացիներից ու նեգրերից։ Այդ տիպերը — իր վոչխարը շուկա տանող պառավ գեղջկուհին, ծեր ուժաթափ ձկնորսը, հարբած պառավ կինը, Թափա-

1 Բաքոսի քրմուհիները։

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

ռաշրջիկ մուրացկանը, փողոցային նեգր յերգիչը, նուբիական ցրիչը և այլն։ Ընդսմին արվեստն ընկնում է ծայրահեղ ռեալիզմի, նույնիսկ ամենակոպիտ նատուրալիզմի հունի մեջ» (Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։

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

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

տում են արիստոկրատիայի ժամանցը — գլոասախնջույքները, համերգները, վորսորդությունը, Ֆրագոնարի և Բուշեյի նկարները, վորոնք բազմազան փոփոխակներով պատկերում են աշխարհիկ մարդկանց ֆլիրտը, համբույրները, սիրահետումները, տեսակցությունները, դավաճանությունները և այլն—ներկայացնում են կենցաղային նկարչության արիստոկրատական փոփոխակը: Գրյոզի նկարները «գյուղացիական» կյանքից («Նշանդրեքը», «Անառակ վորդին») և առանձնապես Շարդենինը քաղքենական ընտանեկան կենցաղից՝ հանդիսանում են դարու կենցաղային ժանրի բուրժուական փոփոխակը: Յերբ XIX դ. կեսերին Ռուսաստանն սկսեց փոխակերպվել բուրժուական յերկրի, անխուսափելիորեն պետք է կրկնվեր միևնույն յերևույթը, վորն առաջին անգամ դրսևորվեց հելլենական Հունաստանում, այնուհետև XVII դ. Հոլլանդիայում և XVIII դ. Ֆրանսիայում: XIX դարի առաջին կեսում, յերբ ռուսական արվեստը սահմանափակվում եր աբսոլյուտիստական պետության և ազնվական դասակարգի սահմաններով, պաշտոնապես իշխող գեղարվեստական ժանրը կրոնա-պատմական նկարչությունն եր: Ակադեմիայում, ճիշտ է, բացված եր «տնային վարժությունների» հատուկ դասարան «ռուսական Տենյերներ և Ոստադեներ» պատրաստելու համար, բայց և այնպես Ակադեմիայի պրոֆեսորները լուրջ նշանակություն չեյին տալիս կենցաղական թեմաներին: Նման թեմաների մասին պատշաճ եր խոսել միմիայն յերգիծանքով: Յերբ արվեստագործներին քաջալերող ընկերությունը Իտալիա ուսանելու ղրկեց իր պարծանքը կազմող Կ. Բրյուլլովին, նա վերջինիս հիշեցրեց հրահանգի մեջ, թե չպետք է հրապուրվել նրանով, վոր «ֆրանսիացիներն անվանում են ժանր», թե՝ «միայն պատմական նկարչությունն է արժանի ուշադրության», թե՝ «ամենորյա կյանքից վերցված առաջադրանքները քիչ նշանակություն ունեն» և թե՝ նրանց վրա հարկավոր է գործադրել մյուս ավելի կարևոր զբաղմունքներից ազատ ժամանակը միայն:

Բայց և այնպես ռուսական բուրժուազիայի աճման հետ մեկտեղ աճեց միտումն կենցաղային նկարչության վերաբերմամբ: Արդեն Պավլի դարաշրջանում հանդես են գալիս՝ Տընկովը, Մերցալովը, Յակիմովը, վորոնք պատկերում են գյուղացիական պարեր ու հարսանիքներ՝ հոլլանդական և ֆրանսիական վոգով: 20-ական թվականներին կենցաղանկարիչների մի ամբողջ դպրոցի

հիմքը դնում է Վենեցիանովը, գյուղական կյանքից վերցրած սյուժեների ստեղծագործիչը, նա, որը, Ակադեմիայի նախագահ Օլենինի խոսքերով, «առաջինը Ռուսաստանում ճանապարհ բաց արավ դեպի նկարչության այս հաճելի տեսակը (peinture de genre)[1], որ պատկերում է զանազան տնային ու ժողովրդական երևույթներ». 40-ական թվականներին Վենեցիանովի գործը շարունակում է Ֆեդոտովը, որը հանդիպում է քաղքենի-դեմոկրատական հասարակության լայն խավերի ցնծությանը և քաղաքականության ու արվեստի մեջ՝ Լեոնտևի նման պահպանողականների վրդովմունքի աղաղակներին, Լեոնտևի, որը տխրությամբ հավատում էր, թե «պատմական նկարչությունը, չնայած ամեն տեսակ օժանդակության և քաջալերանքին, ավելի ու ավելի՛ է իր տեղը զիջում ամենօրյա կենցաղին, au genre»[2], և այդ առաջացել է նրա կարծիքով, նրանից, որ այժմ արվեստի մեջ թելադրում են «անկիրթները» (բուրժուազիան և մտավորականությունը)։ Վերջապես XIX դ. երկրորդ կեսում, երբ վերացվեց ճորտատիրական իրավունքը, երբ սկսեց ուժեղ կերպով զարգանալ կապիտալիզմը, երբ բուրժուազիայի և քաղքենության հետ միասին իշխում էր ռեալիզմը, որպես գեղարվեստական ոճ, կենցաղային նկարչությունը ծաղկում էր նույնպիսի փարթամությամբ, ինչպես XVII դ. Հոլլանդիայում և XVIII դ. Ֆրանսիայում։ Երբ Ակադեմիայի 14 աշակերտներին առաջարկվեց մրցակցության համար «Խնջույքը Վալգալլում» դիցաբանական թեման, նրանք դեմոնստրատիվ կերպով հրաժարվեցին կատարել այն, թողին Ակադեմիան և կազմեցին Պերեդվիժնիկների Ընկերությունը։ Ի դեմս նրանց՝ իր հաղթանակն էր տոնում հենց այն կենցաղային ժանրը, որին Ակադեմիան կնքեց «վայրենի» անունով, ինչպես հելլենական դարաշրջանում հունական կենցաղանկարիչներն արհամարհորեն կոչվում էին հին ճաշակի նախանձախնդիրների կողմից «ռիպարոգրաֆներ—մրոտողներ»։ Որքան ավելի հաղթականորեն էր զարգանում կենցաղային նկարչությունը Պերովի, Կրամսկոյի, Մակովսկիյի, Մյասոյեդովի, Պուկիրևի, Նեվրևի և մյուսների վրձինի տակ, այնքան ավելի խիստ էր լսվում պահպանո-

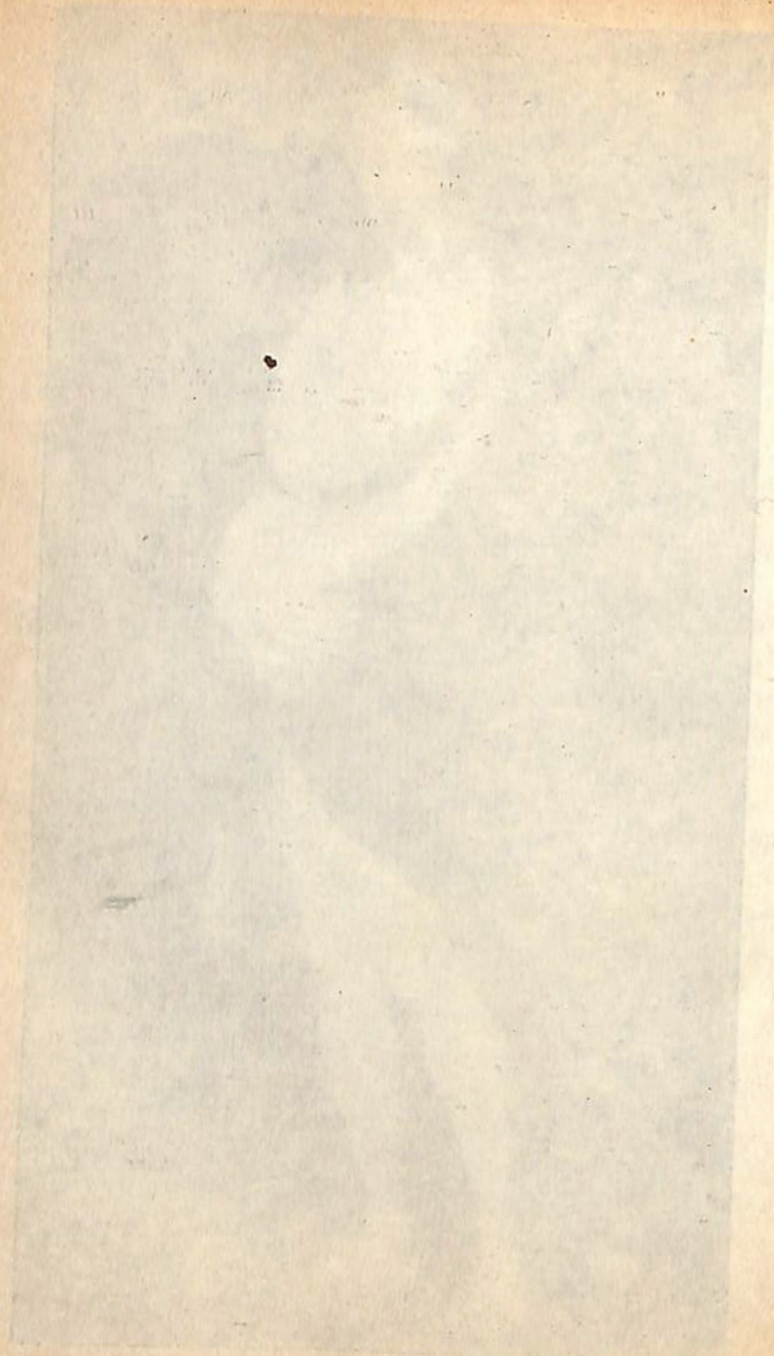
1 Նկարչության տեսակը։

2 Զիջում է ժանրին։

դականների ձայնը, որոնք բացականչում էին. «Սոսկալի յէ արվեստի համար, երբ առօրյա կյանքի բարոյական տիղմն ու տականքները իրենց ողջ գարշելիությամբ փայփայվում են արվեստագործների նորագույն սերնդի կողմից». սակայն արվեստագործների և հասարակության համար էլ ավելի համոզիչ կերպով էր հնչում կենցաղային ռեալիզմի անդավաճան գաղափարախոսի ու պաշտպանի՝ Ստասովի ձայնը. «Յուրաքանչյուր Միտյուխայի և յուրաքանչյուր Դուն՛կայի, յուրաքանչյուր գրագրի կամ խոհարարուհու, չինովնիկի կամ խանութպանի առօրյա կյանքից վերցրած մոմենտները հասկանալու, զգալու և վերարտադրելու համար՝ անկասկած հարկավոր է շատ ավելի կարեկցանք, պայծառ միտք և զգացմունքի խորություն, քան թե արվեստագործին խորթ, բարձր, չտեսնված, անըմբռնելի մեծ մարդկանց և հանդիսավոր ու կեղծ շրջադրության մեջ տոնական դեպքերի վերարտադրության համար»։

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

Ռուբենս. Ցելենա Ֆուրման



XVII

ՊԵՅԶԱԺԸ ՅԵՎ ՆԱՏՅՈՒՐ-ՄՈՐՏԸ[1]

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

Որպես անջատ գեղարվեստական և մասամբ քանդակագործական ժանր, պեյզաժը յերևան է գալիս, ինչպես և պատկերը, զարգացած բուրժուական կուլտուրայի մակարդակի վրա միայն։

Պեյզաժի առաջին նշույլներին կարելի յե հանդիպել հելլենական ժամանակաշրջանի հունական արվեստի մեջ, հետևաբար շատ ուշ, գլխավորապես արխիտեկտոնիկական և ծովային ֆոների ձևով՝ այսպես կոչված բարձրաքանդակ-նկարների վրա։

Պեյզաժին նորից հանդիպելու համար՝ անհրաժեշտ է սպասել, մինչև որ յեվրոպական մարդկությունը կրկին հասնի—ֆեոդալական միջնադարից հետո—բուրժուական հարաբերությունների բարձրության։ Բայց և՛ այդ մակարդակի վրա պեյզաժը դեռ յերկար ժամանակ ի վիճակի չէր ապաշերտավորվել, վորպես ինքնուրույն ժանր։

«Նույնիսկ զարգացած բուրժուական իրավակարգի դարաշրջանում մարդը դեռ խաղում է գլխավոր դերը» (Հաուզենշտայն)։

[1] Դաշտանկարը և անկենդան բնությունը։

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

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

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

Վորպեսզի պեյզաժը նորից կարողանար մեկուսանալ և հաստատվել իբրև առանձին գեղարվեստական տեսակ, առավել ես այդպիսի ուշադրության արժանանալու համար, ինչպես կենդանա-

---

[1] Յերկրորդական սարք)

դիրը և այլ ժանրերը, անհրաժեշտ էր, որ կրկին կայունանային և պահպանվեին զարգացած բուրժուական հարաբերությունները։ XVII դարի Հոլանդիայում իր ծաղկումից հետո պեյզաժը նորից վերապրում է հենց այդպիսի վերելք XIX դ. յեվրոպական ժողովուրդների արվեստի մեջ։ Այդ շարժման առջևից ընթանում է բնականաբար ամենաառաջավոր բուրժուական յերկիրը՝ Անգլիան, որտեղ դեռ XIX դ. առաջին կեսում հանդես են գալիս այնպիսի պեյզաժիստներ, ինչպես Կոնստեբլ՚ը, Տերները, Բոնինգտոնը։ Դարի կեսում Ֆրանսիան հետևում է Անգլիային։ «Բարբիզոնցիները» հեռանում են քաղաքից, բնակություն հաստատում Ֆոնտենեբլոին մոտիկ անտառում և ֆրանսիական նկարչության մեջ մտցնում որպես իրավահավասար անդամի—պեյզաժը։ Անգլիայից և Ֆրանսիայից ավելի ուշ միևնույն եվոլյուցիան կատարում է ռուսական նկարչությունը։ XIX դ. առաջին կեսում պաշտոնական-արքունի և աղայական արվեստի շրջագրության մեջ քիչ տեղ ուներ պեյզաժը։ Կ. Բրյուլովին ուղարկելով արտասահման սովորելու, Արվեստագործներին Քաջալերող ընկերությունը հատուկ հրահանգով նախազգուշացնում էր նրան չհրապուրվել վոչ միայն «գյուղական տեսարաններով» ու «տնային ներքին կյանքով» (ինտերյերներով), այլև պեյզաժով։ Պեյզաժը մտածվում էր աղայական հասարակության կողմից միայն քաղաքից դուրս գտնվող պալատների և անգլիական պուրակների պատկերման ձևով կամ Գատչինայի ու Պավլովսկի վերարտադրության ձևով աշխարհիկ տղամարդկանց ու կանանց դեմքերի հետ միասին (Գալակտիոնով, Շչեդրին), կամ ծայրահեղ դեպքում՝ Իտալիայի տարերկրյա պեյզաժի ձևով (Գալակտիոնով, Շչեդրին)։ Միայն XIX դ. յերկրորդ կեսում պերեդվիժնիկները՝ Շիշկինը, Սավրասովը, Վասիլևը, հետո Լևիտանը և արվեստագործներ «Արվեստի աշխարհ»-ից պատվավոր տեղ են նվաճում պեյզաժի համար մյուս գեղարվեստական ժանրերի կողքին։

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

մարդուն, այլ բնությունը, դրա համար պետք է, որ հասարակությունը հաղթահարի սպիրիտուալիստական[1] ֆեոդալական աշխարհայացքը, որի շնորհիվ մարդը (ավագանին) ամեն ինչ է, իսկ նյութը՝ ոչինչ, և յուրացրել էր (հասարակությունը, Գ. Մ.) բուրժուական տնտեսության ազդեցության տակ — որը ղեկավարում է նյութական իրերով, որը յենթարկում է իրեն բնությունը — այնպիսի աշխարհայացք, որը նյութի մեջ տեսնում է ոչ միայն նյութական բարիքների աղբյուրը, այլև աշխարհի իմացության աղբյուրը։ Տնտեսական և գաղափարախոսական զարգացման այդպիսի մակարդակի վրա յեր կանգնած XVII դարի Հոլանդիան, որտեղ ոչ միայն ծնունդ էր առել պեյզաժային նկարչությունը, այլ և ապրել ու մտածել էր Սպինոզան, «Էթիկա»-յի[2] հեղինակը, պանթեիստական[3] փիլիսոփայության ստեղծողը։

«Հոլանդական պեյզաժային նկարչությունն էլ ոչ այլ ինչ է, բայց յեթե պանթեիստականի, սպինոզայորեն-վերամբարձի, բայց հիմնականում խիստ բնախոսական մատերիալիզմի արտահայտությունը։ Դա այն հասարակության արվեստն է, որը հավատում է «իրերի բնությանը» և որը կարծում է, թե ինքը ամենից լավ կվարվի, յեթե տնտեսապես, կրոնա-փիլիսոփայորեն և գեղարվեստականորեն հենվի «իրերի բնությանը»։ Բնության նոր-հայտաբերված գեղեցկությունը գունեղ, լուսեղ, տոնային, գծային և մասսայորեն-կոմպոզիցիոն հարաբերությունների իր ողջ սիստեմով այդ հասարակությանը թվում է որպես սիմբոլ այն բնականի իմմանենտ[4] տրամաբանության, որին նա (հասարակությունը, Գ. Մ.) հավատում է և որի հեռուն ծավալվող լիբերալականության մեջ նա ճանաչում է սեփական կենսական սկզբունքների ոգին» (Հաուզենշտայն, քաղվածքը նույն տեղից)։ Ռեալիստական-իրային աշխարհայացքի հենց այդպիսի դիրքի վրա յել կանգնած էր XIX դարի յեվրոպական բուրժուազիան, և նշված տնտեսական զարգացման համապատասխանող այդ աշխարհայացքն էլ հանդիսանում էր XIX դարում պեյզաժի գոյու-

1 Ոգեպաշտական։
2 Բարոյագիտություն։
3 Համաստվածական։
4 Ներկա։

թյունը սնուցող գլխավոր աղբյուրը։ Այդ պնդումը չի խանգարում, վոր պեյզաժի՝ իբրև անկախ ժանրի՝ ծննդյան և ամրապնդման մեջ վորոշ դեր խաղար, ինչպես նշել ե Պլեխանովը («Об искусстве»)[1] «անտիթեզիսի»[2] որենքը, վորը նրա խոսքերով — արվեստի մեջ ունի անհամեմատ ավելի մեծ նշանակություն, քան սովորաբար կարծում են։ Պեյզաժի ծնունդն ու ծաղկումը արտաքին ձևով զուգադիպում են անկասկած քաղաքային կուլտուրայի զարգացման ժամանակաշրջաններին։ Ուշ-հունական կուլտուրան, յերբ յերևան են գալիս պեյզաժի նման մի ինչ-վոր բանի առաջին նշանները, համաշխարհային մեծ քաղաքների կուլտուրա յեր, ինչպես Ռենեսանսի կուլտուրան, — յերբ նորից հետաքրքրություն ե նկատվում դեպի պեյզաժը, — ծնունդ առավ նաև Իտալիայի, Նիդերլանդիայի և Գերմանիայի առևտրական քաղաքներում։ Յեվ իհարկե այն դարաշրջանը, յերբ ստեղծագործում եյին Կոնստեբլը, բարբիզոնցիները և պերեդվիժնիկներն ու նրանց հաջորդները, մի դարաշրջան եր, յերբ կյանքը գտնվում եր նորից ուրբանիզմի[3] նշանի տակ։ Պեյզաժը, վորպես գեղարվեստական ժանր, յերևան յեկավ — ըստ Պլեխանովի — իբրև հակադրություն քաղաքային կենցաղին, վորը առաջացնում եր խոնջանք և հակադիր տպավորությունների ու վերապրումների պահանջ։ Բայց և այնպես առանց վերը նշված բուրժուական, ավելի ճիշտ՝ յուրաքանչյուր զարգացած բուրժուական հասարակության մեջ ծագող մատերիալիստական աշխարհայացքի, «հակադրության» որենքը հազիվ կարողանար բերել այն յեզրակացության, թե բնությունը դարձել ե հնարավոր թեմա արվեստագործների համար ճիշտ այնպես, ինչպես և հակադրության որենքը չե, վոր առաջացրել ե բնության գիտական ուսումնասիրումը, վորը բնորոշ ե բուրժուական հասարակության համար՝ զարգացման վորոշ ստադիայում։ Դրանով չի ժխտվում նաև հակադրության վորոշ դերը։ Հայտնի յեն ֆրանսիական արվեստագործ Տորրեսի խոսքերը՝ ուղղված պեյզաժիստ Թեոդոր Ռուսսոյին. «Հիշո՞ւմ ես արդյոք դեռ այն ժամանակը,

---

1 «Արվեստի մասին»։

2 Հակաթեզիս, հակադրույթ, հակադրություն։

3 Քաղաքագրություն, քաղաքների պատկերումը գրականության և արվեստի մյուս ճյուղերի մեջ։ Գ. Մ.

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

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

---

1 Ձեղնասենյակ։

2 Ֆուտուրիստական նկարչությունը և քանդակագործությունը։

3 Բարբառ։

Բավական է մատնանշել Դոբուժինսկու օրիգինալ քաղաքային տեսարանները։

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

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

---

[1] Հորինվածք։

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

«Ունեւոր հոլլանդական վոչ մի սեղանատուն չէր կառավարվում առանց վորևէ ակրատի, վորի համար ախորժակը գրգռելու չափ կիտված էին լինում ձկներ կամ խեցգետիններ, մրգեր, հաց, գինու բաժակ և այլ համեղ ուտելիքներ»։ «Հատկապես Կլայեցը, կրտսեր Ֆ. Հալ՛սը և մյուսները խիստ գեղեցիկ ներդաշնակությամբ միացնում էին արծաթյա բաժակներ, սեղանի արծաթյա պարագաներ և շողշողուն անոթներ՝ խոզապխտով, խխունջներով

---

[1] Նախաճաշ։

[2] Հիշիր մահը։

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

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

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

[1] Ունայնություն։

պետք է անխուսափելիորեն փոխեր եր բովանդակությունը և իր դեմքը։ Իտալական ֆուտուրիստներն իրենց նպատակ եյին դնում վերարտադրել արդեն ոչ թե բնությունը, ոչ թե իրերը, այլ այն ուժերը, որոնք շարժման մեջ են դնում նյութն ու իրերը։ Բուչչոնին այդպես է վերարտադրում «Առաձգականության» իդեան, Կարրան՝ «Կենտրոնախույս ուժերը», Բալլան՝ ոչ թե ավտոմոբիլը, այլ «Ավտոմոբիլի դինամիկան» և այլն։ Կոնստրուկտիվիստներն իրենց հերթին ձգտում են վերարտադրել մեքենայի այս կամ այն մասերը, ինչպես Պիկարիան։ Այդ նույն յերևույթը տեղի յե ունենում նաև քանդակագործության մեջ։ Ֆուտուրիստական և կոնստրուկտիվիստական նատյուր-մորտը նատյուր-մորտային ժանրի ինդուստրիալ-տեխնիկական փոփոխակն է, որը համապատասխանում է կապիտալիզմի վերջին բարձր-զարգացած փուլին, ինչպես որ քաղաքային պեյզաժը պեյզաժի ինդուստրիալ-ուրբանիստական փոփոխակն է՝ բառի սովորական իմաստով։

XVIII

ՇԱՐԺՄԱՆ, ՀԵՌԱՆԿԱՐԻ ՅԵՎ ԼՈՒՅՍԻ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

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

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

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

ինչ հոսում է, ամեն ինչ շարժվում, ոչինչ չի մնում անդորրության մեջ»։ «Այդ փիլիսոփայական միտքը ներկայացնում է ամենախիստ հակադրությունը կյանքի պահպանողական-ֆեոդալական ձևին, որի կենսական աքսիոման ասում է. ոչինչ չի գտնվում շարժման մեջ։ Դա հավերժական հակադրությունն է անշարժ և շարժուն կենսական ձևի միջև, ֆեոդալա-ագրարային պահպանողական ու քաղաքային բուրժուազիայի ազատամտության միջև» (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»)։ Դորիական սյունը, ինչպես Թենեյան Ապոլլոնը, ֆեոդալական դասակարգի անշարժ արվեստի սիմբոլն է։ Հոնիական սյունակարգը և Միրոնի «Սկավառակ նետող»-ը նույնպես Հունաստանի բուրժուական արվեստի սիմբոլներն են՝ տոգորված քաղաքացի-բուրժուայի դինամիկական աշխարհազգացողությամբ։ Ուշ-հունական արվեստի մեջ — հելլենական ժամանակաշրջանի արվեստի մեջ — շարժման պրոբլեմն ստանում է առանձին սրություն և յուրահատկություն։ Արվեստագործն իրեն նպատակ է դնում վերարտադրել ոչ թե շարժումն առհասարակ, այլ արագ, ակնթարթային շարժումը։ Կենցաղային հելլենական քանդակագործության սիրած թեման հանդիսանում են, օրինակ, վեգը կամ մատնախաղը. վերարտադրվում են մատների ու ձեռքի արագ, անակնկալ շարժումները խաղի ժամանակ (Hamann. «Impressionismus»)[1]։ Շարժման ռեալիստական մեկնաբանությունն իր տեղը զիջում է իմպրեսիոնիստական մեկնաբանությանը,— մի երևույթ, որն օրինաչափորեն կրկնվում է հետո հասարակական զարգացման նման աստիճանների վրա զարգացած քաղաքային կապիտալիստական և անհատապաշտական կուլտուրայի դարաշրջանում։

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

---

[1] Համանն. «Իմպրեսիոնիզմը»։

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

[1] Քաղաքայնություն, քաղաքային կյանքը:

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

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

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

[2] Մշտադալար նոճի։

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

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

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

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

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

գործների առջև նորից ծառացավ հրամայաբար, ինչպես հելլենական ժամանակաշրջանում, խնդիր՝ ընդթափ անցնել յերկչափության պատը հեռանկարով, որ տանում է աչքը դեպի խորքը և դեպի հեռուն։ Ինչպես շարժման պրոբլեմը, այնպես էլ հեռանկարի պրոբլեմը կազմում է XV դարու իտալական և մասնավորապես ու առանձնապես ֆլորենտյան նկարչության կենտրոնական խնդիրներից մեկը։

«Բրունելլեսկոյի (ճարտարապետ) և Պ. Ուչելլոյի նախաձեռնությամբ հեռանկարի վերաբերյալ ուսմունքը դարձավ շատ արվեստագործների, ինչպես, օրինակ, Լեոնե Բատտիստա Ալ'բերտիի կամ Պյերո դելլա Ֆրանչեսկոյի, իսկ XV դ. յերկրորդ կեսում՝ Մելոցցո դա Ֆորլիի և Մանտենյայի ամենասիրելի զբաղմունքը։ Հեռանկարի վերաբերյալ ուսմունքը դասավանդվում եր նույնիսկ շատ իտալական քաղաքներում, ինչպես, օրինակ, Պադուայում։ Պ. Ուչելլոն ցերեկներն ու գիշերները անց եր կացնում հեռանկարչության վրա, և յերբ մի անգամ կինը համոզում եր նրան, իր հեռանկարային զբաղմունքների մեջ խորասուզվածին, պառկել քնել, նա պատասխանեց նրան. «Oh, che bella coca è questa prospettira»[1] *(Ռ. Զայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից)*։ «Պ. Ուչելլոյի համար նկարչությունը լոկ միջոց եր՝ վճռելու այս կամ այն խնդիրը այդ բնագավառում կամ դրսևորելու նրա դժվարությունների հաղթահարման իր ձեռնահասությունը։ Դրա համաձայն էլ նա հորինում եր նկարներ, որոնց մեջ ձգտում եր նշել դեպի խորքը տանող կարելույն չափ շատ գծեր։ Անշնչացած ձիեր կռվի դաշտում, սպանված կամ մեռնող ձիավորներ, կոտրված նիզակներ, հերկված դաշտեր և այլն, — և այդ բոլորը պատկերում է նա միմիակ նպատակով՝ ծառայեցնելու մաթեմատիկորեն զուգամերձ գծերի իր սխեմային։ Նա այնպես է տարված իր այդ առաջադրանքով, որ ձիերը նկարում է վարդագույն կամ կանաչ, մոռանում գործողությունն ու կոմպոզիցիան»։ «Նոյի զոհաբերությունը» նկարի մեջ աստվածը պատկերված է այնպիսի դիրքով, որն աստվածության համար անվայել խիստ ոտարոտի յե. արվեստագործն այստեղ էլ վճռում է հեռանկարային առաջադրանքը, թե ինչ

---

[1] «Օ՜, ինչ գեղեցիկ պայուբ է (նետի մյուս փոս ընկած ծայրը, որ աղեղի լարին է կռթնում) նետի այս հեռանկարը»։

տեսք կունենա վերևից ընկնող վոճի, յեթե նայենք նրան ներքևից, մի պատկեր, վորն ունի անկասկած միայն «մաթեմատիկական, այլ վոչ թե հոգեբանական իմաստ» (Բերնսոն. «Ֆլորենտյան արվեստագործները»)։

Գծային հեռանկարի կողքին այդ դարաշրջանում հայտաբերվում ե ոդային հեռանկարի զգացումը։ Բյուզանդական կայսերաքրմական արվեստի վոսկյա ֆոնը չքանում ե և փոխարինվում կանաչավուն-կապույտ յերանգներով, վորոնք աչքը տանում են աշխարհի խորքը և հեռուն (տես. «Ներկերի սոցիոլոգիան» գլուխը)։

Ինչպես XV դարու Իտալիան եյապես կրկնում եր Հունաստանի սոցիալ-տնտեսական զարգացումը, այնպես ել հեռանկարի պրոբլեմն այստեղ արվեստի մեջ ծագում ե հատկապես այն ժամանակ, յերբ Իտալիան դուրս յեկավ փակ տնտեսության սահմաններից, և նրա առևտրական ու բանկային գործերն անսահմանորեն ընդլայնեցին նրա համար յերբեմնի նեղ ու անձուկ հորիզոնը։

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

Առաջին անգամ այդ պրոբլեմը հանդիպում ե հելլենական արվեստի մեջ։ Վորպես որինակ կարելի յե նշել Հերքուլանում գտնված վորմանկարը՝ Իֆիգենիին մատուցվող աստվածապաշտության պատկերումով։ «Առաջին պլանի վրա մեջտեղը նեգրեր են. լույսը խաղում ե նրանց սև մորթու վրա. յերկու կողմը՝ ժողովրդի բազմությունը, և լույսը ճիշտ նույնպիսի կենդանի շարժմամբ լուսավորում ե բազմությունը մերթ այստեղ, մերթ այնտեղ» (Կոն-Վիներ. «Վոճերի պատմությունը»)։ Յերկրորդ անգամ լույսի պրոբլեմը դրվում ե XV—XVII դարերի արվեստի մեջ։ Այդ մասին արդեն մտածել ե Լեոնարդո դա Վինչին և խորասուզվել հեռահայեցության որենքների մեջ։ XVII դարում լույսը դառնում ե, յեթե կարելի յե այսպես արտահայտվել, արվեստի հերոսը, նրա կենտրոնական թեման։ Լույսի և արվեստի հակադրության վրա յե կառուցված նշանակալից չափով այդ դարաշրջանի յեկեղեցական ճարտարապետությունը (այսպես կոչված բարոկկոն)։ Լույսը շլացուցիչ խուրձերով ներխուժում ե մայր յեկեղեցու խավարչտին անկյունները։ Այդ միևնույն հակադրության վրա յե կառուցված և՛

նկարչությունը։ Կարավաջիոն Իտալիայում սարքում է իրեն համար արհեստանոց՝ ասես թե նկուղում, ուր վերը բացված լուսամուտից ընկնում է լույսը։ «Պայծառորեն ու խիստ լուսավորված է նրա նկարների մի մասը (օրինակ՝ «Դրումը դագաղի մեջ» Վատիկանում), մինչդեռ մյուսները կորչում են յետևի մութ ֆոնի սևության մեջ» (Մուտեր)։ Լույսը հաղթանակում է XVII դ. հոլանդական արվեստի մեջ։ Պիտեր դե Գոխը, ինչպես և մյուս ինտերյերիստները, բնորոշ օրինակներից մեկն է։ «Այդ արվեստագործին գրավեցնում է բացառապես լույսը, վորը փոշու վոսկեգույն սյուներով թափանցում է սենյակների աղջամուղջի մեջ և խավարչտին գավիթները» (Մուտեր)։ «Արևի լույսը ներխուժում է սենյակը, պայծառ կետերով խաղում քարե հատակին, փայլփլում պղնձյա աշտանակի կամ ճերմակ գլխաթասակի վրա, հանկարծակի լուսավորում մութ անկյունը և ապա կորսվում ստվերի բոլոր աստիճանավորությունների մեջ» (Конради. «Среди картин Эрмитажа»)[1]։ Լույսի առավել ևս հանճարեղ յերգիչ էր Ռեմբրանդտը։ «Լույսն իշխում է նրա բոլոր արտադրությունների վրա, նա տնօրինում է բոլորը և ամեն ինչ գնում հավասարակշռության մեջ։ Վորտեղ էլ գտնվելիս լինի լույսի աղբյուրը, կտավի մեջտեղը, թե անկյուններից մեկում—վողջ շրջապատողն ստանում է յերանգավորում և կերպարանափոխվում դրա համեմատ։ Կախումն ունենալով իր գործողությունից՝ լույսն ստեղծում է նկարի մեջ մերթ խառնաշփոթ անհամաչափություն, մերթ, ընդհակառակը, միանգամայն ճիշտ ու համաչափ դասավորումն» (Վերհարն. «Ռեմբրանդտը»)։ Լույսի պոեմներ են հանդիսանում թե նրա «Դանայա»-ն, թե նրա ինքնապատկերը՝ խայտահավը ձեռներին, թե իր վորդու պատկերը, թե առանձնապես միանգամայն շլացուցիչ «Յելույթը հրաձիգների ջոկատի», հրաձիգներ, վորոնք մութ գավթից դուրս են գալիս արևի ճառագայթներով վողողված տարածությունը, ըստ վորում լույսը ծնում է գույնի յերանգավորումներ՝ բաց-դեղինից մինչև բոցավառ-կարմիրն ու մինչև մռայլ խավարը։

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

[1] Կոնրադի. «Էրմիտաժի նկարների միջև»։

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

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

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

Այնուամենայնիվ կա տարբերություն հոլլենական արվեստի լուսանկարչության[1], XVII դարու հոլլանդական նկարչության և XIX դարու իմպրեսսիոնիզմի միջև։ Մեռնող անտիկ աշխարհի արվեստի մեջ լույսի պրոբլեմը հազիվ միայն նշված է։ XVII դ. արվեստի մեջ այդ պրոբլեմն իրեն համար սնունդ էր գտնում դարաշրջանի, խիստ հակադրությունների դարաշրջանի հատուկ սոցիալական պայմաններում. հավասարապես զորեղ ազնվականություն և բուրժուազիա—հակա-ռեֆորմացիայի ասկետիզմ և տիրող դասակարգերի վայելչասիրություն, պալատական հասարակություն և ծնվող պրոլետարիատ, բացարձակ միապետների մեծություն և հպատակների իրավազրկություն, ազգային պետու-

---

[1] Վոչ այսօրվա լուսանկարչությունը, վորը կապված է մեխանիկական արվեստի հետ։ Գ. Մ.

թյուն և տնտեսության աճող ինտերնացիոնալիզմ — ահա այս-
պիսի սուր հակադրություններից եր հյուսված այդ դարաշրջանի
դեմքը, և սուր հակադրությունների վրա յեր կառուցված այդ
հասարակությունների ճարտարապետական, քանդակագործական
և բանավոր վոճը: Հակադրությունների և աններդաշնակության
զգացումը՝ վերածված նկարչության լեզվի՝ տալիս եր լուսա-
ստվերի պրոբլեմը:

Վերջապես XIX դարում, յերբ մասամբ պլեներիզմի[1], մասամբ
ել իմպրեսիոնիզմի մեջ նորից եր դրված այդ պրոբլեմը, վերջինս
աճում եր վոչ միայն այն հանգամանքից, վոր հանգստացած, տի-
րող և ապահովված բուրժուազիայի արվեստը միտում ուներ
դառնալ «անխառն», «գեղարվեստական», այլև նոր տեխնիկական
առանձնահատկություններից, արդյունագործական դարաշրջանի
տեխնիկական կատարելագործություններով օժտված մեծ քաղաք-
ների կուլտուրայից:

«XIX դարում կյանքն ավելի լուսավոր դարձավ: Լույսը ներ-
խուժում եր սենյակը արդեն վոչ թե անագով յեզերապատած
փոքրիկ պատուհանից, այլ մեծ պատուհանների բարձր ապակի-
ներից: XIX դ. ֆիզիքական նվաճումներն ստեղծեցին, այնուհետև,
լույսի հրաշքներ, վորոնց առջև տարակուսանքով կանգ կառներ
հին արվեստագործներից ամեն մեկը: Յերբ ապրում եյին վերջին-
ներս, գոյություն ունեյին միայն մոմեր ու ճրագներ: Այժմ դրանց
փոխարինել են գազը և ելեքտրականությունը: Յերբ 60-ական
թվականներին կապտավուն աղջամուղջի մեջ առաջին անգամ
շողշողացին գազային լապտերները, նրանք հավանորեն, թողած
կլինեյին կախարդական հեքիաթի տպավորություն: Ճիշտ այդ-
պիսի տպավորություն ստացվեց նաև հետո, յերբ առաջին ան-
գամ սենյակներում (և փողոցում) բռնկվեցին ելեքտրական լապ-
տերները» (Մուտեր):

[1] Լուսառատ նկարչություն, նկարչություն ազատ ոդի մեջ:

XIX

ՆԵՐԿԵՐԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՆ

Լինում են դարաշրջաններ, յերբ արվեստագործ-նկարիչներն օգտվում են առավելապես միայն որոշ ներկերից, մյուս դարաշրջաններում՝ այլ տեսակներից։ Բայց և մի ամբողջական դարաշրջանի սահմաններում տարբեր արվեստագործներ նախապատվությունը տալիս են տարբեր ներկերի զուգադրման։ Յուրաքանչյուր դարաշրջան, յուրաքանչյուր արվեստագործ ունեն իրենց գերադաս ներկի գամման[1]։ Նշված յերևույթն, անշուշտ, պատահական չե։ Տարբեր ներկեր տարբեր ձևով են ներգործում անհատի և հասարակության պսիխիկայի վրա։ Մյուս կողմից՝ նկարչության տարբեր յեղանակները (որմնանկարչություն, հաստոցային նկարչություն) պահանջում են ներկերի տարբեր ընտրություն, ինչպես որ նկարների տարբեր կանխորոշումն (հասարակական շենքի համար, մասնավոր բնակարանի համար) նույնպես յենթադրում ե ներկերի տարբեր ընտրություն։ Իսկ քանի որ բոլոր նշված փաստերը ներկայացնում են սոցիալական յերևույթ, ապա ուրեմն ակներևորեն կարելի յե խոսել ներկերի սոցիոլոգիայի և ներկերի զուգադրության մասին։ Այդ հարցի անմշակության շնորհիվ առայժմ հնարավոր ե արտահայտել, օգտվելով մասնագետ-հետազոտիչների մտքերից և աշխատություններից, լոկ մի քանի ընդհանուր խորհրդածություն, բերել այդ ընդհանուր խորհրդածությունները լուսաբանող լոկ մի քանի կոնկրետ օրինակ։

Հունական նկարչությունը ճանաչում եր միայն յերկու ներկ (բացի սևից ու սպիտակից)—դեղին և կարմիր։ Միայն այդ ներ-

[1] Յելևեջ։

կերն էին գործածում որմանկարների ստեղծագործիչները — Պոլիգնոտը և մյուսները։ Թե ինչ ներկերից էին օգտվում հունական նկարիչները, հաստոցայինները, մեզ ճիշտ հայտնի չէ։ Այստեղից բղխում է յենթադրություն, թե հույները կույր էին մի քանի ներկերի նկատմամբ։ Յեթե հույների որմանկարչությունը գործածում եր բացառապես դեղին և կարմիր ներկերը, ապա այդ բացատրվում է, թերևս, նրանով, վոր որմանկարչությունը մտնում եր, իբրև բաղկացուցիչ օրգանական մաս, հանրային-մոնումենտալ արվեստի մեջ, վորը բնականաբար դիմում է դեպի հասարակական կոլեկտիվը, դեպի ամբոխը, դեպի հրապարակը, իսկ կարմիր և դեղին գույները,—ինչպես արտահայտվել է Շպենգլերն իր՝ «Յեվրոպայի մայրամուտը» գրվածքում,—«աղմկալից հասարակայնության, շուկայի, ժողովրդական տոների գույներ են»։ Մյուս կողմից՝ հույների որմանկարչության մեջ հազիվ թե կարողանային հաստատվել կանաչավուն և կապտավուն յերանգները։ Որմանկարչությունը համապատասխանում է վոչ միայն հանրային-մոնումենտալ արվեստին, այլև այնպիսի հասարակական կոլեկտիվին, վորը դեռևս ապրում է փակ տեղական տնտեսության մթնոլորտում, մտապատկերում է աշխարհը լոկ յերկչափ, գաղափար չունի այն մասին, վոր աշխարհն ունի նաև խորություն ու հեռավորություն։ Իսկ բաց-կապույտ և կանաչ յերանգները հանդիսանում են — մենք նորից ենք մեջ բերում Շպենգլերին — «վոչ թե առարկաների, այլ մթնոլորտի» յերանգներ։ Այդ նկարները «վոչնչացնում են մարմնականությունը և առաջացնում լայնություն, հեռավորություն, անսահմանության տպավորություն»։ Ֆեոդալական շրջանի և կապիտալիզմին անցնելու դարաշրջանի հույնի համար՝ գյուղի, կալվածքի, հայրենի քաղաքի դեռ զգալապես նեղ հորիզոնով փակված աշխարհը չուներ վոչ լայնություն, վոչ հեռավորություն, վոչ էլ անսահմանություն։

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

նախ Վերածնության դարաշրջանի Իտալիայում, հետո XVII դ. Հոլանդիայում։ Այդ ներկերը յերևան են գալիս նկարչության մեջ միաժամանակ համարյա գծային հեռանկարի հետ, վորպես նրա գունեղ լրացումը, վորպես օդային հեռանկար ստեղծող գույներ։ «Այստեղ խոսքը վերաբերում է վոչ թե հյութալի մերձակա ուրախ կանաչին, վորից օգտվում են պատահաբար և բավական հազվադեպ՝ Ռաֆաելն ու Դյուրերը հագուստների վերարտադրության մեջ, այլ անորոշ կապտավուն-կանաչ ներկին, վորը խաղում է ճերմակի, մոխրագույնի, կինամոնագույնի հազարավոր նրբերանգներով։ Այդ յերանգները, վորոնց ընթացակցում է խորության շարունակ աճող տպավորությունը, նկատվում են Իտալիայում՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Գվերչինոյի, Ալ՚բանիի մոտ, Հոլանդիայում՝ Ռեյսդալի և Գոբբեմի մոտ» (Շպենգլեր)։

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

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

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

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

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

վողջ կենսակերտվածքի զարգացման հետևանքով սկսեցին նշմարվել կյանքի՝ մատնանշված պայմանները, արվեստագործները պատերազմ սկսեցին խավարի դեմ հանուն լույսի (Լեգրո, Ֆոնտեն-Լատուր և այլք Ֆրանսիայում), մի պատերազմ, վորն ավարտվեց կինամոնագույն յերանգի վերաբերմամբ լուսափայլի տարած հաղթանակով, լուսափայլի, վորն արտահայտում էր նոր հասարակության կեցությունը։

Վորոշ նուրբ գույների տիրապետությունն ու գերակշռությունը այս կամ այն դարաշրջանի արվեստի մեջ պայմանավորված է, այնուամենայնիվ, վոչ միայն նրանով, վոր տվյալ հասարակական կառուցվածքի որոք հատկապես այդ յերանգները պետք է գլխավորեն, այլև հաճախ նրանով, թե ում համար են կանխորոշված տվյալ նկարները։ Յեթե համեմատենք XVII դ. հոլլանդական նկարչությունը XVII դ. ֆլամանդական նկարչության, օրինակ, Ռուբենսի նկարչության հետ, ապա առկա կլինի տարբեր նկարչական մոտեցումն, առաջին դեպքում՝ մութեկ, յերկրորդ դեպքում՝ ավելի լուսափայլ։ Տարբերությունն արմատացած է, լոկ անուղղակի կերպով, արվեստագործների անհատական խառնվածքի մեջ։ Տարբերության իսկական արմատները գտնվում են հոլլանդական և ֆլամանդական հասարակության սոցիալական կառուցվածքի մեջ։ Առաջինը բուրժուա-քաղքենիական էր, յերկրորդը՝ ազնվական-յեկեղեցական (նշանակալից չափով)։ «Ռուբենսի նկարները կանխորոշված էյին ընդարձակ լուսավոր յեկեղեցիների և շքեղ պալատների համար, նրանք տոնական են և գունեղ։ Իսկ հոլլանդական նկարներին վիճակված էյին կիսախավար, նեղ սենյակներ, ուր «նույնիսկ ցերեկվա լույսը աղոտ կերպով է թափանցում լուսամուտների գույնզգույն ապակիներից»։ Կանխորոշված այդ դերին—մուգ տախտակածածկ պատերով և փոքր կլոր լուսամուտներով մութ սենյակներին — համապատասխանում է հոլլանդական նկարների կիսախավար մոնոտոն լուսանկարչությանը։ Այնտեղ (Ռուբենսի մոտ) իշխում են՝ հոյակապություն, դեկորատիվ թափ և աղմկոտ ուրախ գույներ, այստեղ յերանգավորման տեսակետից՝ մի ինչ-վոր առանին, տրամադրությամբ լի բան» (Մուտեր)։

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

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

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

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

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

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

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

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

Այդպես էր XIX դարի բուրժուազիան, որը՝ հարուստ ու զորեղ, կանգնելով իշխանության գլուխը՝ կրկնեց այդ միևնույն յերեվույթը. նրա արվեստագործները, առանձնապես Ֆրանսիայում, ձգտում էին վառ գունեղության, ինչպես Դելակրուան՝ իմպրեսսիոնիստների նախորդը, և պայծառ գունեղ պճնազգեստի, ինչպես իմպրեսսիոնիստները Մանեի գլխավորությամբ։

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

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

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

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

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

---

1 Պաստել։

XX

ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԿՌԻՎԸ ՅԵՎ ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԱՍՍԻՄԻԼՅԱՑԻԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

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

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

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

ցական ներքնախավին, բայց պարտավոր էին սպասարկել տիրող դասակարգին և վորոնք տապալել էին այդ տիրող դասակարգի սահմանած կանոնը։

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

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

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

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

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

[1] Բախտահաս, բախտագյուտ։

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

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

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

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

---

¹ Գլխափաթեթ, չալմա:

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

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

[1] Կնոջ գեղասենյակ:

մենայնիվ, նույնպես տարբեր է թե իր թեմատիկայով, թե իր կոլորիտով, քանի որ նրանք արվեստի բնագավառում միմյանցից սահմանազատված տարբեր հասարակական խմբերի ներկայացուցիչներ են։

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

Դասակարգերի հակադրության կողքին, դասակարգային և խմբային մեկուսացման միտումին կից, դասակարգային կռվի արտահայտությունների կողքին արվեստի մեջ անդրադառնում է վոչ պակաս բազմազան ձևերով դասակարգային ընդորինակումն, դասակարգային ասիմիլյացիան։

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

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

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

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

այլ ինչ է, բայց եթե «զարգացած քաղաքային դրամական տնտեսությունը և նրա սոցիալական հետևանքները»։ «Ռենեսանսն ամենուրեք այնտեղ է, ուր ձեռք է բերված զարգացման տնտեսական և սոցիալական աստիճանը, որը հիշեցնում է Հունաստանը, հնադարյան դրամական տնտեսության դարաշրջանը և վերջինիս ընդհանուր կուլտուրական հետևանքները»։ Իտալիայի կազմավորված առևտրական բուրժուազիայի արվեստագործները պետք է ստեղծեյին այդ նոր դասակարգի համար մի արվեստ, որն արտահայտեր—ի հակադրություն ֆեոդալա-արհեստավորական դարաշրջանի արվեստի—երկրային կյանքի, մարդկային մարմնի և նյութական բնության գեղեցկության ու վեհության գաղափարը, և քանի որ այդ բոլոր գաղափարներն արդեն արտահայտված եյին հունական ու հռոմեյական արվեստի մեջ, ապա իտալական արվեստագործները վերարտադրում եյին այդ արվեստի ձևերը, յեղանակներն ու վոգին։ Այստեղից էլ բղխում է իտալական արվեստագործների ակնածանքը անտիկ արվեստի առջև, որը թույլատրում եր նրանց հրաժարվել գոթական տրադիցիաներից՝ նոր հասարակական դասակարգի կեցությունն ու գիտակցությունը հավասարազոր չափով արտահայտելու համար, մի ակնածանք, որը Լ. Բ. Ալ'բերտի և Ա. Ֆիլարետե ճարտարապետների մոտ հասել եր կրքոտ ատելության գոթիկայի նկատմամբ, որ Ֆիլարետեն կնքեց «բարբարոսների արվեստ» մակդիրով. այդ ասում եր այն Ֆիլարետեն, որը տեսնելով անտիկ կառուցվածքները, զգալով, որ ինքը «վերածնվում է», բացականչում եր. «Այժմ ամեն ինչ, նույնիսկ ամենաաննշանը, հարկավոր է կատարել միմիայն անտիկ վոճով»։

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

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

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

վիրը, ուր ծաղկում եր պոեզիան, ուր գտնվում եր արվեստի վորրանը։ Ֆրանսիայում կլասիցիզմը տալիս ե Լեվոնիդաս, Բրուտոս, Հորացիոսներ և Դավիթ, Գերմանիայում՝ Մենգսի «Պառնաս», Կարստենսի «Վոսկե դար», Անջելիկ Կաուֆմանի «Հերան ու Լեանդրան» և այլն։

Յեթե XV դ. իտալական բարձրացող բուրժուազիան, XVIII դ. ֆրանսիական և գերմանական բուրժուազիան իր արվեստի մեջ կողմնորոշվում եր դասական աշխարհի ուղղությամբ, ապա յերբեմն նրա (բուրժուազիայի, Գ. Մ.) առանձին արվեստագործները Ֆրանսիայում, նմանապես և մեզ մոտ Ռուսաստանում, հարմարվելով տեղական պայմաններին, վերստեղծում եյին XVII դ. Հոլլանդական բուրժուազիայի արվեստի տիպն ու վոճը։ Այդպես, Լենոն յեղբայրները XVII դ. Ֆրանսիայում, հակառակ արքունի իշխող արվեստի, ստեղծելով մի նկարչություն, վորը բավարարում եր աշխատավոր քաղքենության պահանջները, այս դեպքում յելնում եյին հոլլանդական կենցաղանկարչությունից. XVIII դարում Շարդենը, այդ դարաշրջանի ֆրանսիական արվեստագործներից ամենաբուրժուականը, նա, վորի մեջ «յերրորդ դասի» դասակարգային ինքնագիտակցությունը վառվում եր առանձին պայծառությամբ, թեմատիկայի ու կոլորիտի իմաստով ընդորինակում ե հոլլանդացիներին. XIX դ. սկզբին, մեզ մոտ Ռուսաստանում, մեր «նիդերլանդացիները»՝ Տընկովը, Մերցալովը, Յակիմովը, իսկ հետո վենետիկցիները կրկնում եյին ռուսական պայմաններում «Ոստադեի և Տենիրսի» նկարչությունը։ Յեթե, այդպիսով, արիստոկրատական և բուրժուական դասակարգերն իրենց արվեստի մեջ կողմնորոշվում են մյուս յերկրների հենց այդ նույն դասակարգերի արվեստի ուղղությամբ, վորոնք արդեն կարողացել եյին յերբեմն մարմնավորել իրենց կեցությունն ու գիտակցությունը գեղարվեստական ձևերով, ապա լինում ե, սակայն և՛ այնպես, վոր վորոշ դասակարգ ընդորինակում ե մի այլ դասակարգի՝ վերջինիս համապատասխանող թեմատիկայի և վոճի իմաստով։ Նման դեպքեր լինում են նախ՝ այն ժամանակ, յերբ վորոշ դասակարգ կամ այս ու այն դասակարգի վորոշ խումբ դեռ չի հասել պարզորոշ դասակարգային ինքնագիտակցության, յերբ նա՝ շնորհիվ այդ հանգամանքի՝ տակավին գտնվում ե տիրող դասակարգի կուլտուրական և գեղարվեստական ստեղծագործությունների ազդե-

ցության տակ. այդպես, Գրյոզի գյուղացիներն ու քաղքենուհիները վերարտադրված են աշխարհիկ նկարչության սալոնական վոճով, ինչպես վոր նրա նկարների գունեղ գամման պահպանված է հեռացող ազնվականության յերանգապնակի դժգույն յերանգներով. կամ այդ լինում է այն դեպքերում, յերբ արվեստագործների ներկայացրած հասարակական խումբը՝ շնորհիվ իր սոցիալական դրության՝ գտնվում է հոգեբանական ազգակցության մեջ այլ կազմ ունեցող հասարակական խմբի հետ. այդպես, Տերբորխի նկարների մեջ պահպանված են՝ թե դեմքերի դրվածքը և թե գունեղ գամման — գորշ-նարնջագույն-սեր — «իսպանական վոճով, Վելասկեսի դիմանկարների և արծաթա-դեղնավուն գամմայի վոգով, մի նկարչի, վորը հանդիսանում եր իսպանական արքունի միջավայրի արվեստագործ, վորովհետև հոլլանդական խոշոր բուրժուազիայի և իսպանական ավագանու միջև կար ավելի սոցիալ-հոգեբանական ազգակցություն, քան թե այդ դարաշրջանի Հոլլանդիայի խոշոր ու մանր բուրժուազիայի միջև։

Վերջապես վորոշ դեպքերում տիրող դասակարգն ընդորինակում է իրենց առաջ տիրած ուրիշ դասակարգի կուլտուրան ու վոճը, ի նշան նրա հետ ունեցած իր պատմական ժառանգականության, կարծես վավերագրելով այն, վոր ինքը հանդիսանում է նրա որինական ժառանգը։ Այդպես, անգլիական պրեռաֆայելիտները, վորոնք հանդես յեկան XIX դարի 60-ական և 70-ական թվականներին, անկասկած անգլիական բուրժուազիայի արվեստագործներն եյին, մի բուրժուազիայի, վորն այդ ժամանակներին արդեն ապրել եր սկզբնական կուտակման շրջանը, հաստատապես ամրապնդել իր իշխանությունը՝ հաղատեր-պրոտեկցիոնիստների վերաբերմամբ տարած հաղթանակից և բանվորական հեղափոխության կործանումից հետո։ Նրանք կամենում եյին ստեղծել նոր նկարչություն և առհասարակ կյանքի նոր վոճ հատկապես այդ դասակարգի համար։ Ինչպես նրանց նշանաբանը — «հետ դեպի բնությունը» (իրապես՝ դեպի Ռաֆայելից առաջ յեղած արվեստագործները, վորոնք լավ եյին ճանաչում նրան և պատկերում եյին բնությունը), այնպես էլ նրանց նկարների ժանրակենցաղային բնույթը, վերջապես Վ. Մորրիսի ձգտումն՝ վերականգնել կիրառական արվեստը (կահկարասիք, պաստառներ, գիրք) հանուն կենցաղի ստետացման, — այս ամենը բնորոշում է նրանց

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

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

յերկրի միևնույն դասակարգի ավելի վաղ ստեղծած արվեստի հիմնական գծերը, ըստ վորում յերբեմն այս կամ այն դասակարգը կարող ե փոխ առնել նաև գծեր ա՛յլ դասակարգի արվեստից այն դեպքերում, յերբ ինքը կա՛մ դեռևս չի հասել դասակարգային հասունության, կա՛մ օտար դասակարգի հետ զգում ե հոգեբանական ազգակցություն, վորը բղխում ե նրանց սոցիալական դրության մերձավորությունից։ Վերջապես այս կամ այն դասակարգը, կանգնելով իշխանության գլուխը, կարող ե զուգվել ա՛յն խորթ դասակարգի գեղարվեստական զգեստով, վորին ինքը վանել ե և վորի տեղը գրավել հասարակության կառուցվածքի մեջ։

XXI

ԱՐԴՅՈՒՆԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿԱՊԻՏԱԼԻԶՄԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Մինչև այժմ քննարկված հասարակական կազմակերպությունները շատ անգամ կրկնվում եյին մարդկության պատմական զարգացման ընթացքում. վորսորդական կարգ, ֆեոդալաքրմական հասարակություն, միապետականորեն գլխավորված հասարակություն, վերջապես առևտրական կապիտալիզմի վրա հիմնված բուրժուական հասարակություն։

Արդյունագործական կապիտալիզմի հետ միասին մարդկության պատմության մեջ մուտք գործեց միանգամայն յուրահատուկ, առաջներում անծանոթ հասարակական ֆորմացիան։ Հնադարյան կապիտալիզմը, ինչպես հայտնի յե, առևտրականից չզարգացավ մինչև արդյունագործականը (Тюменев. «Капитализм в Греции»)[1]. XIX *դարում ծնված և* XX *դարում իր գագաթնակետին հասած արդյունագործա-բուրժուական հասարակության համար, այդպիսով, չկա անցյալում լիակատար համանմանություն, և դրա համար էլ այդ արդյունագործական ֆորմացիայի արվեստը, առանձնապես իր զարգացման բարձր աստիճանի վրա* XX *դարում, պետք է ակներևորեն կրեր եյական շեղում արվեստի նախկին տիպերից։ Այդ հասարակական ֆորմացիայի յուրահատուկ գիծը կազմում է գլխավորապես արտադրության նոր մեքենային յեղանակը, մաշինիզմը, վորը պետք է բոլորո-*

---

1 *Տյումենև. «Կապիտալիզմը Հունաստանում»։*

վին կերպարանափոխեր գեղագիտական ճաշակները և կյանքի կոչեր նոր վոճ։ Այդ յերևույթը պարզվեց, սակայն, լոկ XIX դ. վերջում և XX դ. սկզբում, յերբ մաշինիզմը հասավ իր ամենաբարձր զարգացմանը։

Այդ գեղագիտական հեղաշրջման մեջ եյական դեր խաղաց և՛ այն նոր նյութը՝ յերկաթը, վորն ոգտագործվեց մեքենաների, իսկ հետո նաև արդյունագործական կառուցվածքների համար։

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

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

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

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

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

---

1 Կաուլկե. «Կապիտալիզմի գեղարվեստը»:

2 Զոմբարտ. «Ժամանակակից կապիտալիզմը»:

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

Այդ միևնույն յերևույթը կրկնվեց հետո նմանապես Յեվրոպայի առաջավոր կապիտալիստական յերկրներում։

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

կահկարասիքին, որ մենք գրեթե չենք էլ ուզում նայել քանդակված ու ֆաներային գործերի վրա, որոնք իրենց սկիզբն առնում են արհեստի դարաշրջանից» («Ժամանակակից կապիտալիզմը», հատ. II, գլ. XV)։

Այդպես, Բելգիայում հանդես է գալիս Անրի վան դե Վելդեն, հեղինակ „Les trois offrandes à la beauté“[1] գրքույկի, որը մերկացնում է Վ. Մորրիսի հերյուրանքի ողջ ուտոպիականությունը և հետադիմությունը՝ վերադարձնել տնային գործածության առարկաների արտադրությունը դեպի արվեստի իրենց դարն ապրած ձևերը. այդ, ինչպես անվանել է նրան մի հետազոտիչ (Lux. „Kunstgewerbe“)[2], «յերկաթի գոթիկն»[3] ստեղծում է այդ բնագավառում մի նոր ոճ, որը համապատասխանում է ժամանակակից դարաշրջանի տեխնիկական կուլտուրային։

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

«Մեքենայի կոմպոզիցիոն սկզբունքների հիմնական գծերը,— ասում է ճարտարապետության լավագույն գիտակներից մեկը,— մենք տեսնում ենք ամեն մի արդյունաբերական կառուցվածքի, ամեն մի գործարանի, հատիկաշտեմարանի կամ ելեքտրական դըրվածքի մեջ։ Առանց որևէ դիտավորյալ ցանկության, գուցե բոլորովին առանց ճարտարապետների որևէ մասնակցության, միայն կոնստրուկտորների և ինժեներների միջոցով ստեղծվեցին ժամանակակից ձևի այդ հուշարձանները։ Նրանց բոլորի մեջ մենք կարող ենք տարրալուծել թե իսկական հոյակապությունը, թե՛ այդ հոյակապության զուտ ժամանակակից դինամիկականությունը, ձևերի անհամաչափությունը, շարժման խիստ արտահայտված ուղղությունը, շարժման, որը մակաճում է դեպի մի ինչ-որ պար-

---

1 «Յերեք նվեր գեղեցկության»։

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

3 Այսինքն յերկաթից պատրաստած, ստեղծած իրերի կամ առարկաների մեջ գոթական ոճին հետևող, գոթական ոճով ստեղծագործող Անրի վան դե Վելդեն։ Ծ. Թ.

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

Թեպետ և նոր բնակարանային ճարտարապետությունը տակավին գտնվում է սաղմնավորման պրոցեսում, բայց ինչպես կիրառական արվեստի բնագավառում մեքենային տեխնիկայի ազդեցության տակ հաղթանակեց գործնական նպատակահարմարության իդեան, այնպես էլ սկսվող բնակարանային ճարտարապետության մեջ ավելի ու ավելի յե վերացվում մինչ-մեքենային ժամանակաշրջանից մնացած աննպատակ դեկորատիվ գեղեցկության իդեան։ «Այդ վերածնության առաջին քայլերն սկսվեցին նրանից, վոր ճարտարապետական օրգանիզմից թոթափվեց գեղարվեստա-պատմական աքսեսուարի վողջ բազմապիսի հարըստությունը։ Ամենաբազմազան խոյակներ, սյուներ, բարձակներ և կալունակներ, քիվերի բարդ ճարտարապետական դըվագ — այդ ամենը ջնջված է ժամանակակից ճարտարապետի ակտիվից։ Փայլուն և մակերեսային զգեստից մերկացած, զտված ճարտարապետական հուշարձանները ներկայացան գեղարվեստական ասկետիզմի վողջ հրապույրով և անսպասելի սրությամբ, պարզ, վոչընչով չաղտոտված ճարտարապետական ձևերի կոպիտ և արձանագրային լեզվի վողջ զորությամբ» (Գինզբուրգ, քաղվ. նույն տեղից)։

---

[1] Գինզբուրգ. «Վոճը և դարաշրջանը»։

Մեքենայի և ինժեների տիրապետումն, որոնք ստեղծեցին ինդուստրիալ դարաշրջանի նոր արվեստը՝ մեքենացված կիրառական արվեստի և արդյունագործական կառուցվածքների ձևով, իր հետ բերեց և անցյալում արվեստի գլխավորող տեսակների՝ կլորաձև քանդակագործության և հաստոցային նկարչության ճգնաժամը։ XX դարու հասարակական մարդու աշխարհզգացումը վերակառուցած մեքենայի տիրապետության հետ մեկտեղ արվեստի նշված տեսակների ներկայացուցիչներն սկսում են խիստ կապես բացահայտ կերպով շփոթվել, ջղաձգորեն այս ու այն կողմը նետվել, ծայր են առնում նոր գեղարվեստական ձևերի տենդային փորձումներ, փոխարինում են միմյանց բազմաթիվ վաղանցիկ ուղղություններ — կուբիզմ, ֆուտուրիզմ, էքսպրեսսիոնիզմ, սուպրեմատիզմ, պուրիզմ և այլն։ Եվ, վերջապես, մեքենան տիրաբար ներխուժում է վրդովված ու խառնաշփոթ փորոնումների այդ աշխարհը։ Արվեստագործներն սկսում են ականջ դնել և ընդօրինակել այդ նոր ձևը հենց մեքենաներից։ Նրանք կամենում են իրենց գեղարվեստական արտադրություններով ստեղծել անխառն, տեխնիկայից զերծ վերացական, ֆորմալ հորինվածքներ։ Առաջ է գալիս կոնստրուկտիվիզմը, բայց նա էլ հանդիսանում է լոկ մի ետապ հին գեղարվեստա-քանդակագործական արվեստի մահվան պրոցեսում։ «Կոնստրուկտիվիստները,— ճիշտ է նկատում գերմանական արվեստագործ Գրոսը, — սովորաբար մոռանում են, որ գոյություն ունի կոնստրուկտիվիստների միայն մեկ տիպ—ինժեներ, կառուցող, մետաղագործ, հյուսն, — մի խոսքով տեխնիկ։ Կոնստրուկտիվիստները յերևակայում են, թե ղեկավարում են վերջիններին, մինչդեռ իրապես նրանք ավելին չեն, քան թվարկվածների ռեֆլեքսը։ Կոնստրուկտիվիզմը տրամաբանորեն տանում է դեպի բառի՝ հին իմաստով արվեստագործի վերացումը» (Gross. ,,Die Kunst ist in Gefahre“)[1].

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

1 Գրոսս. «Արվեստը գտնվում է վտանգի տակ»։

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

ՎԵՐՋ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Էջ

Առաջաբան 7
I Արվեստի սոցիոլոգիայի խնդիրները 11
II Արվեստի ծագումը 21
III Արվեստի սոցիալական ֆունկցիան 27
IV Գեղարվեստական արտադրության ձևերը 43
V Արվեստի ծաղկումն ու անկումը 61
VI Արվեստի յերկու հիմնական տիպերը 73
VII Ճարտարապետության, քանդակագործության և նկարչության առաջնության հերթափոխությունը 84
VIII Յերկու հիմնական ոճեր ճարտարապետության մեջ 93
IX Նկարչության յերկու տիպերը 99
X Իդեալիստական և ռեալիստական ոճը արվեստի մեջ 107
XI Գազանը, բույսը, մարդը և իրը արվեստի մեջ 131
XII Աշխատանքը արվեստի մեջ 137
XIII Յերեխան արվեստի մեջ 147
XIV Մերկ մարմնի պատկերումը 153
XV Պատկերի ժանրը 162
XVI Կրոնական և կենցաղային ժանրը 168
XVII Պեյզաժը և նատյուր-մորտը 177
XVIII Շարժման, հեռանկարի և լույսի պրոբլեմները արվեստի մեջ . . 187
XIX Ներկերի սոցիոլոգիան 209
XX Դասակարգային կռիվը և դասակարգային ասիմիլյացիան արվեստի մեջ 209
XXI Արդյունագործական կապիտալիզմի արվեստը 224

ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

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

A 19901

19901

6р -