

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԱՌԱՋԱՅՄԱՆ ԵՎ ՊԱՐԲԵՐԱՅՄԱՆ ՀԱՐՅԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Ա.Ա.ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ

Նախնադարյան արվեստի նույնիսկ ընդհանրացված թվագրության հնարավորությունները առանձնապես մեծ չեն, սակայն պարբերացման համար որոշ հիմքեր կան: Այս հարցերին անդրադարձել են բազմիցս և բոլոր դեպքերում որպես հիմք ընդունել են տեղական նյութերը: Հետևանքը եղել է այն, որ անհարկի մեծարվել են այդ նյութերը կամ արվել են միակողմանի հետևություններ: Համեմայն դեպս, նման քննությանը երբեմն չի բացառվել հիշյալ նյութերի պարբերացումը տեղական սահմաններում: Որքան էլ շահեկան լինեն նման պրպտումները, դրանք չեն կարող պատասխանել արմատական մի շարք հարցերի. ա) ինչպե՞ս առաջացավ արվեստը, բ) որո՞նք էին աստիճանական դարգացման հատկանիշները, գ) արդյոք կա՞ն համաշխարհային ժամանակագրության միջոցներ և հնարավորություններ:

Պատմության ժամանակագրության կամ պարբերացման հարցերի քննության համար իբրև ելակետային հիմք անհրաժեշտ է գտնել պատճառաբանված սկիզբ: Մեր կարծիքով, այդպիսին կարող է ընդունվել միայն բանական մարդու (*Homo sapiens*) առաջացումը: Այս տեսակետը հիմնավորվում է հնագիտության և հնէաբանության տվյալներով: Հնագետները, պեղելով քարայրները, հնագույն ժայռապատկերները թվագրեցին 50 - 40 հազար տարով, այսինքն՝ բանական մարդու առաջացմամբ:

Առանձին ուսումնասիրողներ արվեստի առաջացումը հնարավոր են համարում կապել նեանդերթալցու հետ և տանում են մինչև 200 հազար տարվա ժամանակները: Սակայն նեանդերթալցուն վերագրվում են ընդամենը մի քանի կետեր և զծեր՝ գտնված մի քանի երկրներում, իսկ դա կուտարեկապի անբավարար է նրանց արվեստունակ համարելու, մանավանդ որ գոյություն ունի 200000 տարվա ընթացքում նրանք որևէ այլ հետք իրենց «արվեստից» չեն թողել:

40 - 30 հազարամյակներում ստեղծած կերպարվեստի առաջին գործերը ժայռերի, քարայրների պատերին ինքնին վկայություն են մեր մոլորակի վրա արվեստունակ բանական արարածի առաջացման մասին: Այդ արվեստի թվագրությունն իր հերթին հիմք է ընձեռում պարզել բանական մարդու առաջացման ժամանակը: Դա տեղի է ունեցել մեզանից մոտ 50 հազար տարի առաջ: Կերպարվեստը բանական մարդու բանականության առաջին դրսևորումն է եղել և, ինչը շատ կարևոր է, արվեստը՝ իբրև գործունեության տեսակ, եղել է աշխարհաճանաչողական: Այս վերջին դրույթի կարևորությունը դեռ կանգնադրաձևանք փոքր անց: Գիտության մեջ գերիշխում է մի կարծիք, որի համաձայն, կուտարեկապի վարպետության աստիճանական ուճի մեջ կարելի է հետևել նախնադարյան արվեստի ժամանակագրությանը,

¹ H. Kühn, *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum*, Berlin - Leipzig, 1929, s. 216 - 217: Sté u նաև J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romain*, t. I, *Archéologie préhistorique* Paris, 1908, p. 201, C. H. Замятин, *Очерки по палеолиту*, М. - Л., 1961, с. 44.

² А. П. Окладников, *Утро искусства*, Л., с. 26 - 28.

սաստիճանական զարգացման ընթացքին³։ Իրականում ամեն ինչ այդքան պարզ չէ։ Մարդու կատարողական կարողությունները չեն փոփոխվում։ Եթե մեկն այսօր ասի, թե ավելի լավ է քանդակում, քան մեղանից 2500 տարի առաջ ապրած կամ վերածննդի քանդակադորձները և նկարիչները, դա կլինի թյուրիմացություն։ Մինչև 1900թ. ֆրանկո-կանտաբրիական ժայռապատկերները համարվել են ժամանակակից նկարիչների գործեր⁴, քանզի իրենց կատարողական հմտություններով նմանվում էին ժամանակակից վարպետների աշխատանքներին։ Մարդիկ միշտ էլ ամեն ինչ տեսել են, ինչպես այսօր, այդ պատճառով էլ նկարել են այնպես, որ շատ անգամ ուսումնասիրողները կարծել են, թե նկարողները ժամանակակիցներ են։ Ինչ վերաբերում է կատարողական վարպետությանը, ապա այն կախված է ուսումնասիրության դրվածքից։ Սա հարցի մեկ կողմն է, մյուս կողմը վերաբերում է տասնյակ հազարավոր տարիների անցյալին, որոնց ընթացքում ինչ-որ վարպետության հասած սերունդներ կարող էին բազմիցս վերանայ, և նոր ուրիշները, նրանց տեղում հաստատվելով, հասնել նախնիների որակներին։ Ո՞ր սերնդի, ո՞ր հազարամյակի վարպետներն են թողել այս կամ այն նկարը, քանդակը, անկարելի է իմանալ կատարողական մակարդակների համեմատական քննության միջոցով։

Ժամանակագրական երկրորդ եղանակը տարբեր երկրներում ստեղծված պատկերային նմանություններն են։ Այստեղ ևս թյուրիմացությունների պակաս չկա։ Ա. Օկլադնիկովը, նկատի առնելով Սիբիրում ստեղծված Հդի ձիու պատկերի նմանությունը ֆրանկո-կանտաբրիական պատկերի հետ, սիբիրյանը ևս թվագրում է վերին Հին քարի դարով⁵։ Նմանությունը թելադրվել է թեմայի նույնությունով։ Զիշտ ասած, այդ նմանությունը այնքան էլ մեծ չէ, մասնավորապես տարբեր են կատարողական եղանակներն ու մակարդակները։ Ա. Շորմոզովն իրավամբ սիբիրյան ժայռանկարները թվագրում է բրոնզով⁶։ Թեմայի, անգամ ոճավորման կամ սխեմաների ստեղծման նմանությունները շատ տարածված էին նույնիսկ հազարավոր տարիների ու կիլոմետրների հեռավորության դեպքում, և դրանք թվագրման հիմք լինել չեն կարող։ Դրանք կարող են բանական զարգացման միևնույն աստիճանի վրա գտնվելու հետևանք լինել, թեև տարբեր հազարամյակներում։ Ամենաէականն այն է, որ քարի դարը՝ նախնադարը, մոլորակի վրա տարբեր թվագրություն է ունեցել։ Կան ժողովուրդներ, որոնք այսօր էլ ապրում են նախնադարում։

Ահա այսպիսին են այն խոչընդոտները, որոնք առաջ են բերում թյուրիմացություններ, սեփական նյութը գերազնահատելու հակում, իսկ ամենակարևորը՝ բարդացնում են թվագրության և պարբերացման խնդիրները։ Զգտելով առաջացած խնդիրների պարզությունը՝ հարկավոր է նախ և առաջ գտնել երևույթի բնույթը։ Ինչպես նշեցինք, կերպարվեստի առաջացումն ու

³ А. Д. Столяр, Происхождение изобразительного искусства, М., 1985, с. 18.

⁴ E. Harle, La grotte d' Altamira, près de Santander – Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme, 17 année, Paris, 1882 – 1883.

⁵ А. П. Окладников, Шихкинские писаницы, Иркутск, 1953, с. 23, 24.

⁶ А. А. Формозов. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР, М., 1969, с. 95 – 96, 101, 110.

ձևավորումը եղել են բանականությունից կայացման, բանականությունից դրսևորման պրոցես: Այս հարցերը լուծելով կատարողական վարպետության տեխնիկական տվյալներով՝ սովորաբար հետազոտողների տեսադաշտից վրիպել է արվեստի ծագման ու ձևավորման գործընթացում ամենաէական պատճառը՝ բանական գործոնը:

Կերպարվեստի ծագման հարցերով զբաղվող մասնագետներից ոմանք համոզված են, որ արվեստը սկզբնավորվել է խաղից՝ օրինակ, անհաշվետու չարժույթներով մարդիկ ներկի մեջ թաթախված մատները քսել են քարերին և պատահականորեն վերարտադրել որևէ իմաստ չբովանդակող գծեր: Նախ անհրաժեշտ է պարզել մի հարց՝ ինչու էին պատրաստել ներկը: Մի՞թե պատահականորեն գիծ քաշելու համար: Եթե ներկը պատրաստել են, դա նշանակում է, որ գոյություն է ունեցել դրա պահանջը, և նկարելուց բացի, այն ուրիշ կիրառում ունենալ չէր կարող: Ներկի գոյությունը ինքնին վկայում է նկարելու պատճառ ունենալու մասին: Մատներով գիծ քաշելու սովորույթը ժամանակի ընթացքում այնպիսի մեծ տարածում է ստանում, որ կուտակված պատկերների մեծ քանակը ստիպեց այդ պատկերաեզանակը խմբավորել առանձին տեսակի մեջ, և այն կնքվեց «մակարոնային» հորջորջմամբ: Բոլոր դեպքերում էլ խոսքը ոչ թե «մակարոնային» գծերի ծագման, այլ նրանց արվեստագիտական դերի մասին է: Դրանք կիրառվել են գրեթե միշտ: «Մակարոնային» գծերի պատկերային պրակտիկան օգնել է կառուցել ֆիգուրները, մշակել ձևեր, նպաստել գծի պլաստիկական հմայքը զգալուն և բազմաթիվ այլ հատկանիշների, որոնցով պայմանավորված էր պրոֆեսիոնալ նկարչությունը, և որոնցով ֆրանկո-կանտաբրիական և Սահարայի արվեստը շահեկանորեն տարբերվում է ողջ աշխարհի նախնադարյան արվեստից⁷: Ֆրանկո-կանտաբրիայում և Սահարայում գործել են զեղանկարչական դպրոցներ, որոնց մասին վկայում են ժայռերի վրա պահպանված բազմաթիվ ճեպանկարները և շերտավորված նկարները¹⁰: Ահա այս է պատճառը, որ «մակարոնային» հորինվածքներից շատերն, ըստ Բ.Ջերվուսի, պատկերվել են համեմատաբար ուշ:

Նույնն է նույնպես շատ տարածված ձեռնատիպերի հարցը: Վերջիններն, ըստ էության, նկար չեն: Դրանք տրաֆարետներ են և ամենայն հավանականությամբ ինչ-որ դեր են ունեցել պատկերային մտածողության ձևավորման գործում: Թևերն, խթան են եղել ուժերը փորձելու համար: Բոլոր դեպքերում «մակարոնային» վարժանքները թե ձեռնատիպերը կամ կենդանանման բնական քարագոյացումների վրա շտկման աշխատանքներ կատարելը, որը ևս ուսումնասիրողները հաճախ հիշում են, կարևոր դեր են խաղացել մասնագիտական կարողությունները մշակելու, կատարելագործելու հարցերում: Այս ամենը, սակայն, կերպարվեստի առաջացման հարցերը չեն լուծում: Դրանք վերաբերում են ծագումից հետո տևած աստիճանական զարգացման ընթացքին:

⁷ G. H. Luquet, *L'Art et la religion des Hommes fossiles*, Paris, 1926, p. 145.

⁸ Նույն տեղում, էջ 57. – 71: Տե՛ս նաև H. Kühn, *Die Felsbilder Europas*, Zürich-Wien, 1952, s. 152.

⁹ P. Graziosi, *Die Kunst der Altsteinzeit*, Florenz, 1956, G. H. Luquet նշվ. ածխ., էջ 88 – 89:

¹⁰ H. Breuil, *L'Occident, patrie du grand art rupestre – Melanges Pittard*, Brive, 1957, p. 12, 13.

¹¹ Ch. Zervos, *L'Art de l'époque du Renne en France*, Paris, 1959, p. 145.

Թերևս, ամեն ինչ սկսվել է գծի գիտակցումից, այն գծվել է պատահաբար, թե՞ ունենալով ինչ-որ նպատակ, մանավանդ, երբ պատահաբար նմանվել է իրական առարկայի: Այստեղից սկսվում է գծի ֆունկցիոնալ դերի գիտակցումը, որը տանում է դեպի պատկերային զգացողությունը: Անտարակույս, դա բարդ և երկարատև գործընթաց է եղել, և դրա ուղիղնալ էությունն առաջին հերթին տեղեկատվության գաղափարն էր:

Գծի միջոցով որոշվել են ուղղությունը, թեքությունը, վերջապես՝ նպատակը, որը կարող էր սկզբում պատկերվել ինչ-որ նշանով, այնուհետև՝ առարկային նմանվող պատկերով, վերջապես՝ ճշգրիտ կերպարանքով: Այսպիսով, ամեն ինչ սկսվել է լրատվության պահանջից, որի համար կարևորություն ունեցավ նախ գիծը, հետո՝ պատկերը, այնուհետև՝ կերպարը, վերջապես՝ թեման: Ահա կերպարվեստի պարբերացման սխեման: Այս անկյան տակ միանգամայն հասկանալի է դառնում առանձնապես մեծ ուշադրության արժանացած Ալտամիրայի 5 մետրանոց «մակարոնային» հորինվածքը, որն իր կառուցվածքով հուշում է թեման: Մի կողմում գծերի խայտաբղետ կույտ է և կարող է կարգացվել իբրև գծագիր՝ մոտակա տեղանքի կամ պահանջվող ուղիների մասին: Այնուհետև ձգվում է կենտրոնով, ոլորուն երկար ուղի, որի վերջում նույն «մակարոնային» եղանակով արված կենդանու պատկերն է: Այս գծերը պատմում են կենդանու վայրը տանող ճանապարհի և տեղանքի մասին: Այսօր, հարկավ, անկարելի է կարդալ «մակարոնային» յուրաքանչյուր կամ որևէ զարդապատկեր: Ակներևաբար, դրանց գերակշիռ մասը նպատակ էր ծամանակավոր բնույթ է կրել:

Ուսումնասիրողներն այսօր համամիտ չեն կերպարվեստի հիշյալ նախադրյալների գնահատման հարցերում և չեն կարողանում նախապատվություն տալ դրանցից որևէ մեկին՝ բնական քարերի պատկերավոր ձևերին, «մակարոնային» գծերի արտահայտիչ տարատեսակներին, ձեռնատիպերի կերպարայնությունը. կամ ոչ մեկը չեն նախընտրում, կամ բոլորին էլ ընդունում են¹²:

Հարցի էությունը նկարչական ունակությունները զարգացնելու խնդիրը չէ, որտեղ բոլոր պարագաները կարողանային ստանալ իրենց կարևորությունը: Ժամանակագրության կամ առավել չափով պարբերացման խնդիրների լուծման համար անհրաժեշտ է նախապես ստեղծել որոշակի գաղափարական հիմքեր, քանզի խոսքը ոչ միայն զարգացման փուլեր ենթադրելու մասին է, այլև ծագման, առաջացման, իսկ ամենակարևորը՝ մոլորակի վրա առաջացած և ձևավորվող բանականության բնության մասին:

Կերպարվեստի առաջացման և զարգացման փուլերի պարբերացման առաջին փորձերից մեկը կատարեց էդվարդ Պիետտը: Ի դեպ, հնագիտական ուսումնասիրություններում նա առաջինն էր, որ կիրառեց շերտագրության եղանակը և դրանով հաստատեց մասնագիտական կանոնավորություն: Այսինքն՝ հողաչերտերի դասավորության մեջ տեսավ ժամանակագրական հաջորդականության գաղափար: Է. Պիետտի պարբերաբաժանումը, սակայն, շատ ընդհանուր բնույթ ուներ, ուստի այդ խնդրին ստիպված նորից անդրադարձան Գ. Մորտիլեն և Ա. Բրեյլը: Վերջինս էական լրացումներով

¹² H. Breuil, *Quatre cents siècles d'Art pariétal*, Montignac, 1952, p. 22. Տե՛ս նաև G.-H. Luquet, նշվ. աշխ., էջ 130. P. Graziosi, նշվ. աշխ., էջ 29:

առավել ավարտուն դարձրեց այդ գործը¹³։ Բրեյլի ամենակարևոր ներդրումը օրինյակի առանձնացումն էր (40 - 27 հազարամյակներ)։ Դա այն ժամանակաշրջանի տարածքն էր, որով թվագրվում է արվեստի առաջացումը։ Ա.Բրեյլը ֆրանկո-կանտաբրիական հնագույն արվեստը բաժանում է հինգ շրջանի՝

ա) Վաղ օրինյակ՝ 40 - 27-րդ հազարամյակներ։ Այս շրջանում պատկերներն անվարժ են և կոպիտ։

բ) Վերին օրինյակ՝ 27 - 20-րդ հազարամյակներ։ Կենդանապատկերներն ընդհանրացված են, բայց ունեն ճշգրիտ ձևեր։

գ) Սոլուտրե - վաղ մադեն՝ 20 - 15-րդ հազարամյակներ։ Պատկերները կատարյալ են, մանավանդ պլաստիկան և կառուցումը։ Օգտագործված են տեխնիկական հարուստ հնարանքներ՝ գիծ, շտրիխ, գունային խալտ։

դ) Միջին մադեն՝ 15 - 13-րդ հազարամյակներ։ Պատկերները մասամբ փոքրանում են, աճում է գույնի դերը, ստեղծվում են պատկերներ՝ ծավալի ընկալմամբ։

ե) Ուշ մադեն՝ 13 - 10-րդ հազարամյակներ։ Կատարելագործվում են նախորդ շրջանի հատկանիշները, երևան են գալիս դեկորատիվ հակումներ։

Ժամանակագրական հարցերում օբյեկտիվ պատկերացում ունենալու համար անհրաժեշտ է ճշգրիտ դասակարգել անվերջ հարստացող հնագիտական նյութերը։ Եթե Ա.Բրեյլը իր դասակարգման և պարբերացման համար առավելապես հենվում էր տարիների ընթացքում մանրակրկիտ ուսումնասիրված ֆրանկո-կանտաբրիական ժայռապատկերների վրա, ապա հետագա ուսումնասիրողները կարևոր տեղ հատկացրին նաև հնագիտական արդյունքներին՝ իբրև համեմատական նյութի։ Ս.Բրեյլից հետո վերին հին քարի դարը պարբերացվում էր երեք հիմնական դարաշրջաններով, որոնք բաժանվում էին առանձին մասերով¹⁴։ Դարաշրջանների սահմանները առավել ճշտեց Ա.Լերուա-Գուրանը։ Նրա կարծիքով, արվեստը առաջացավ ոչ միանգամից, և 35-րդ հազարամյակում պատկերներ դեռևս չկային¹⁵։

Հարցին տեսական լուծման բնույթ տվեց Հ.Կյունը։ Նրա կարծիքով, բոլոր արվեստները անցնում են լինելիության միևնույն ուղին, վերացականից դեպի որոշակի, աբստրակցիայից նատուրալիզմ¹⁶։ Մեծ տարածում գտած այս տեսությունը հիմնված էր նախնական կարծիքի վրա, որի համաձայն, սկզբում, պարզունակության պատճառով, աշխարհը մարդկանց ներկայանում էր պայմանականությունների, խորհրդանիշների, ենթադրությունների տեսքով և ժամանակի ընթացքում գիտելիքների հստակության շնորհիվ հասնում որոշակիության նաև պատկերման եղանակներում։ Այսինքն՝ ռեալիզմը մտքի հասունացման արգասիք էր։ Այսօրինակ մտածողության առաջացման պատճառն այն էր, որ ուսումնասիրողներն անտեսել էին ոչ եվրոպական նյութը և անգամ չէին խմացել, որ նման

¹³ H. Breuil, L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne-Congrès préhistorique du France, Perigueux, 1-er Session, 1905.

¹⁴ D. Peyrony, Eléments de préhistoire, Paris, 1948, p. 61 - 63.

¹⁵ A. Leroi-Gourhan, Art et religion au Paléolithique supérieur, Paris, 1959-1960, p. 16, 17. Տե՛ս նաև նույնի՝ Préhistoire de l'Art occidental, Paris, 1965, p. 85.

¹⁶ H. Kühn, Kunst und Kultur..., էջ 251 - 260:

Հարցադրմամբ անկարելի է բացատրել, թե ինչո՞ւ է հիւրոպական նախնադարի ժայռանկարչությունը ուսուցիտական, ինչո՞ւ է այն այդպիսին վաղ ժամանակներից մինչև վերջ և ինչո՞ւ են ավելի ուշ դարերի նախնադարյան ասիական, ամերիկյան, ավստրալիական ժայռապատկերները սլաքմանական և սխեմատիկ, և ինչո՞ւ են ռեալիստական կերպավորումներն Արևելքում հազվադեպ ու երկչոտ: Ավելին, այն տարբերությունը, որի մասին խոսում է Հ. Կյունը ոչ թե ժամանակագրական է, այլ տարածական: Ռեալիստական և վերացական տարբերություններն ընկած են Արևմուտք-Արևելք տարածաշրջանների միջև:

Ինչպես ցույց են տալիս նախնադարյան արվեստի սլաքերացման հիշյալ տարբերակները, բոլոր հետազոտողներն էլ խոսում են կերպարվեստի կատարողական հատկանիշների աստիճանական զարգացման մասին: Ցավոք, որևէ մեկը չի բարձրացնում պատկերային մտածողության ձևավորման ու զարգացման պարբերությունը բացահայտելու հարցը:

Արվեստի ծագումը պայմանավորված էր բնականության ծագմամբ: Վերջինիս բնությունն աշխարհաճանաչողական ուղղվածություն ունեւր, իսկ դրսևորման միակ բնագավառը կերպարվեստն էր: Այս ամենով հանդերձ, սկիզբը եղել է պատկերային լաբստրակտ տարրը՝ գիծը, կետը, խայտը, սակայն դրանք միտքն արտահայտելու միջոցներ էին. իսկ պատկերն իրակա-նացնելու պատճառը բանական պահանջն էր: Ուստի զարգացումը պետք է գնար ոչ թե դեպի մեքենայական կարողությունների կատարելագործում, այլ պատկեր-պաղափարի արթնացում: Խոսքը արջի ճանկերի հետքերով գիծ քաշելու հոգեկան սլահանջի մասին չէ, որի գաղափարը պաշտպանում է Ա. Ստոյարը¹⁷: Բանական էակի զարգացումը պետք է շարունակվեր աշխարհաճանաչողական ուղղությամբ, որին օգնելու էին բնական «քանդակները», «մակարոնային» պլաստիկան, սեփական աչքի «կրթությունը» և, ամենակարևորը, սեփական ձեռքով իրեն հուզող աշխարհը վերարտադրելը: Վաղագույն շրջանում մարդիկ երկար ժամանակ միայն դիտել են շրջապատը աշխարհաճանաչողական տնհագուրդ հայացքով: Որքան է այդ տեսել հստակորեն ասել անհնարին է: Եթե բանական մարդը առաջացել է մոտ 50-ական հազարամյակներում, իսկ նկարել է 35 - 30-րդ հազարամյակներից, ապա դիտողական ընկալումը տեսել է մոտ 15 հազար տարի, որի ընթացքում նա առաջին հերթին աշխարհը ճանաչել է գոյություն պալքարի մեջ:

Կերպարվեստն սկսվել է իրերի ֆիզիկական ձևերի ճանաչումից, մանավանդ որ դրանց մեջ հաճախ գտնվում էին այնպիսիները, որոնք ինչ-որ չափով հիշեցրել են ծանոթ կենդանական ձևերը և բանական նախնադարցու, ասենք՝ նաև այսօրվա մարդկանց մեջ առաջ են բերում դրանք շտկելու պահանջ¹⁸, այսինքն՝ նորաբաց բանական հայելին, սկսում էր ճանաչել կերպարը: Ա. Օկլահոմիկովը գտնում է, որ առաջին նկարիչներին ստեղծագործել ստիպեց կյանքը պատճենելու հավերժական պահանջը: Անտարակույս, մեծապես հավանական է, որ բնական կենդանաձև քանդակները որոշակի խթանի դեր են կատարել պատկերավոր մտածողության ձևավորման գործում, սակայն, որպես այդպիսիք, դրանք կարող էին ներգործել միայն բանական մարդու հոգու վրա՝ արթնացնելով հիշողությունը, համադրելով դրանք կենդանու ձևերի հետ, վերացականորեն նույնացնելով կամ

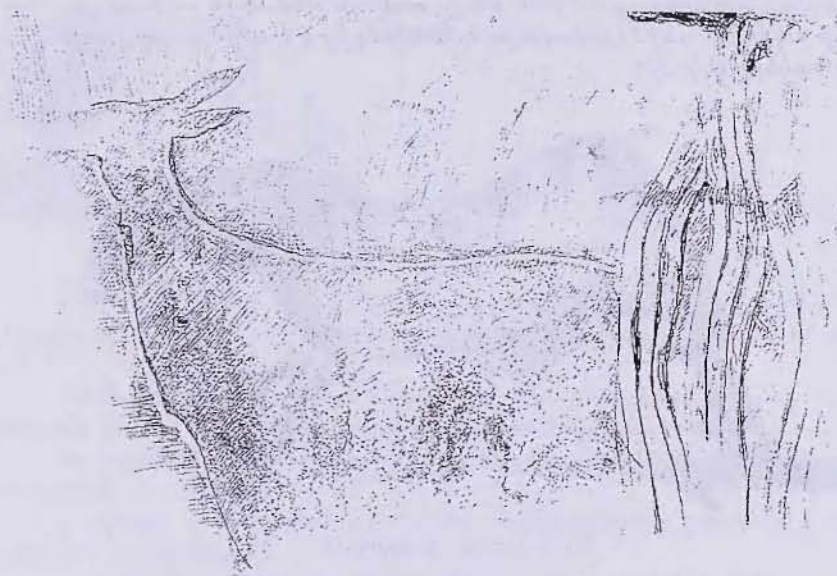
¹⁷ А. Д. Столяр, *Учп. ашп.*, էջ 51 - 52:

¹⁸ S. Giedion, *Ethernal Present*, New York, 1963, p. 55 - 81.

հակադրելով¹⁹: Այս ամենից հետևում է, որ կերպարվեստի առաջացումը զուտ հոգեկան պատճառ ունի և կապված էր արտահայտվելու պահանջի հետ: Այսպիսով, արվեստագիտական այս առաջին փուլը եղել է տնտեսական, այսինքն՝ նախնադարյան մարդիկ ճանաչել են բնության ֆիզիկական ձևերը, զարմացել են բնական քարագոյացումների և կենդանական մարմինների երբեմն հանդիպող նման ձևերի վրա, անշուշտ, հմայվել են աշխարհի գեղեցկությամբ: Թերևս այս շրջանում արել են գծեր, կետեր, կավով ներկել են: Սակայն այս ամենը տակավին եղել է անորոշ:

Երկրորդ փուլը նշանավորվեց պատկերային առաջին փորձերով, որոնց թվին կարող են պատկանել «մակարոնային» առաջին սխեմաները և ձեռնադրված: Եթե վերջիններս եղել են խաղի հետևանք, ապա «մակարոնային» պրակտիկան, անտարակույս, բխում էր հոգուց: Գծերը քաշում էին որոշակի ության զգացողությամբ, խճճված մտքերով կամ ինչ-որ հույզից դրված: Այս փուլը թվագրվում է 40 - 29-րդ հազարամյակներով: Այս փուլը նշանավորվեց բնական քարագոյացումները քանդակային կամ գեղանկարչական եղանակներով շտկելու առաջին փորձերով:

Երրորդ փուլի կարևորագույն երևույթը կենդանիների առաջին պատկերներն էին: Այս պատկերներում բացակայում է թեման: Կենդանին վերարտադրված է անշարժ, ընդ որում առավելապես մարմնի վերին ուղվագծով: Գլխի, պարանոցի, ողնաշարի ալիքաձև գիծը կամ եղջերվի կոտոշները, որոնք ներկայացվել են խճճված գծերով: Եղնիկի փորագիր պատկերը Ալտամիրայում գտնվում է «մակարոնային» գծերի տակ, որը առավել հստակ ճանաչողական հատկանիշ է (նկ. 1):



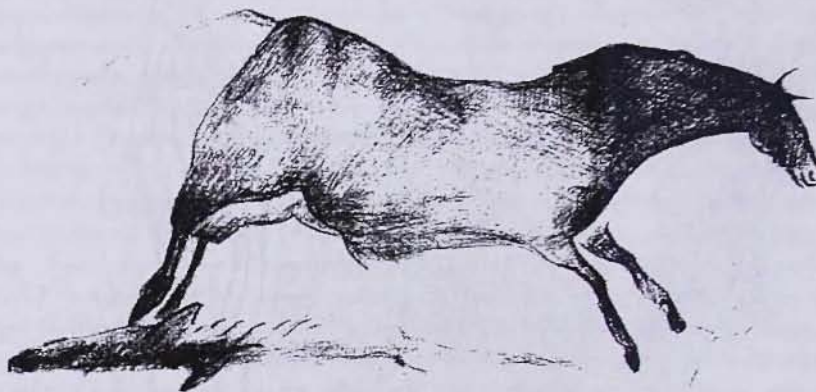
Նկ. 1. Ալտամիրա. եղջերվապատկեր:

¹⁹ А. П. Окладников, Утро..., с. 27.

Բացակայում են նաև կերպարային հատկանիշները: Գրականության մեջ հիշատակված մի շարք կատարողական կոպտություններ, անվարժություններ հիմք չեն ժամանակագրական հատկանիշներ լինելու համար: Դրանք, ավելի հավանական է, աշակերտի կամ անվարժ հեղինակի գործեր են: Այլ հարց է, թե կատարողական որակներից անկախ, լիարժեք չի տեսնվել պատկերվող կենդանին: Եղջերվապատկերում գտնված են կենդանու համաչափությունները, սակայն հստակ չեն ոտքերը, որոնք նա միշտ չէ, որ տեսել է և չի կարողացել զանազանել եղջյուրները, որոնք նրան հիշեցրել են ծառի ճյուղավորումները: Բոլոր կենդանապատկերները կատարվել են երևակայությամբ, հիշողության մեջ պահպանված սլաշարով և պատին էլ դրոշմել են, բնականաբար, այնքան, որքան կարողացել են տուն բերել, իսկ տեսել են և նրանց մեջ տպավորվել է կենդանու վերնամասը: Ստորին կեսը հաճախ ծածկված է եղել բուսականությամբ, քարով, անհարթ հողածածկով: Երբեմն կենդանուն տեսել են նստած, պառկած: Համենայն դեպս, կենդանին մշտապես երևացել է վերնամասով: Այստեղից հարկ է եզրակացնել, որ կենդանու կերպարանքի ընկալման պրոցեսը իրականացվել է տեսանկյունի թուլության գործոնի ներքո²⁰:

Երրորդ փուլը կարելի է թվագրել 29 - 20-րդ հազարամյակներով:

Այնքանով, որ կերպարավեստի լինելիությունն ու զարգացումը տեղի են ունենում պատկերային մտածողության ձևավորման հետ միասին, ուստի չորրորդ աստիճանում պետք է որոնենք պատկերային նորույթ: Այդպիսին է շարժման ընկալումը: Նախորդ փուլերում կենդանիներն ընկալված չեն իբրև կերպար: Նրանք կանգնած են անշարժ, թերևս այդպիսին են նրանք թվում վերջույթների բացակայության պատճառով: Շարժումը կենդանուն տալիս է բնութագրի: Այս պարագան, թեև թույլ, սակայն թեմատիկ լուծում տեսնելու որոշակի ակնարկ ունի: Լավագույն օրինակներից է Լասկո քարայրի ցատկող ձիու պատկերը (նկ. 2):



Նկ. 2. Լասկո. ցատկող ձի:

Այս բնութագրով չորրորդ փուլը կարելի է թվագրել 20 - 13-րդ հազարամյակներով:

²⁰ H. Breuil, *L'Occident...*, p. 6 - 11.

Չորրորդ փուլն իր արդյունքներին հասավ նաև տեխնիկական փորձի կուտակման շնորհիվ, սակայն առաջնայինը բանականությունն էր, որի շնորհիվ կենդանին տարբերվեց առարկայից, դարձավ կենդանություն կրող, ուժի կամ գեղեցկության մարմնավորում, դարձավ կերպար և որպես այդպիսին ունակ էր նաև տրամադրության ստեղծման:

Հինգերորդ փուլը բնորոշվեց ձևապաշտությանը, որը դարձյալ մտածողության հասունացման արգասիք էր: Այս փուլում կարելի է հանդիպել չափազանցությունների, ինչպես, օրինակ, կենդանու գլուխը փոքրացնելով ստեղծում էին վիթխարիության տպավորություն, պատկերում դեկորատիվ առանձնամասեր, ասենք, կենդանիների պուտավորությունը: Սակայն ամենակարևորը՝ պատկերներում երևաց գործողություն, այն էլ երկու կամ ավելի կենդանիների համատեղությամբ, այսինքն՝ առաջացավ թեման, որը թեև նախորդ փուլում շարժման մեջ արդեն ուներ դրա նախադրյալը, սակայն, իբրև նոր երևույթ, իմաստավոր դարձավ երկֆիգուր հորինվածքներում (նկ. 3):



Նկ. 3. Հասկո. վիրավոր բիզոն:

Թեմատիկ նկարը առանձնապես տարածվեց միջին քարի դարից, պատկերային մտածողության հետևողական զարգացման հաջորդականության մեջ:

Ժամանակագրական այս հատկանիշները դիտելով իբրև հիմք՝ պարբերացումը կարելի է ամփոփել հետևյալ կարևոր երևույթներով՝

ա. աշխարհի դիտողական ուսումնասիրություն, ֆիզիկական ձևերի ճանաչում,

բ. միտքը պատկերման եղանակով վերարտադրելը դառնում է արտահայտման բնագավառ,

գ. կենդանապատկերը դառնում է կերպարաստեղծման միջոց, որի հիմքում ընկած էր մարդու ումանտիկական պահանջը ինչպես նաև հավատքը,

դ. կերպարվեստը մարդկային մտքի կատարյալ ձևավորմամբ ստեղծում է պատմողական պատկերներ՝ որոշակի թեմաներով:

Այն, որ մարդը աշխարհը տեսնում է հուշափ, ընկալման բնատուր եղանակ է, սակայն այն, որ աշխարհը զերարտադրում է հուշափ, հասկանում է տարածության գեղարվեստական տրամաբանությունը և չի կաշկանդվում արարման մակերեսի (կտավի, հարթասպտի) երկչափ բնույթից, անտարակույս, բանական լինելու հետեանք է:

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

А. А. МАНУЧАРЯН

Резюме

Вопросы происхождения изобразительного искусства привлекали внимание многих ученых. Некоторые полагают, что искусство начинается с неандертальцев. Происхождение искусства целиком и полностью связано с Homo Sapiens, поскольку первобытное искусство датируется именно периодом его возникновения.

Вопросы развития первобытного искусства обычно рассматривают на основе сопоставления данных исполнительского мастерства, что вызывает множество проблем. Исполнительское мастерство связано с постановкой обучения. Уровень наскальных изображений может зависеть не от хронологических различий, а от самих художников. В настоящем абсолютно невозможно определить их личность, а следовательно и степень их возможностей. Ученика можно принять за мастера старшего поколения на основе исполнительских данных. Последовательность периодизации можно проследить в отношении художника к изображаемому. Наиболее древние писаницы представляют животных инертно, как предмет, статично. Плохо просматриваются конечности. На втором этапе появляется динамика, изображенное животное приобретает образ. Третий этап характерен темой и созданием двух и более фигурных композиций.

Если вначале ограничивались простым сопоставлением фигур, впоследствии, особенно в мезолите и тем более в неолите, создавались хорошо продуманные композиционные построения.