

ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀԻՑ

Համարժեք տեսութիւն գեղարուեստի դպրոցներու սկիզբէն մինչեւ նորագոյն շրջանները *):

Ինչպէս նկատեցի՝ նկարչութիւնը գեանափոքներէն դուրս գալով կը սկսի եկեղեցիները զարդարելու գործին, աշխատութիւն մը՝ որ միեւնոյն ժամանակ ժողովրդին քրիստոնէական կրօնքը ծանօթացնելու, անոր պատմութիւնը ճանչցնելու և սովորեցնելու պիտի ծառայէ:

Գունաւոր քարերով նկարչութիւնը (մոզայիք) աւելի գերիշխող կը հանդիսանայ այդ միջոցին, եկեղեցիներու պատերուն վրայ կենդանացնելով Յիսուսի կեանքին զանազան տեսարանները, անշուշտ այդ արուեստին այն ժամանակ տրամադրած որոշ կատարելութեան պայմաններուն մէջ:

Եւ նկարչութիւնը՝ ուսուցանելու ամենաուժեղ միջոցը կըլլայ:

«Անոնք, որոնց չէ տրուած գրքի մը մէջ կարդալ, պէտք է որ եկեղեցիի մը պատերուն վրայ կարդան» — կամ — «շմշակուած միտք մը ճշմարտութիւնը կը հասկնայ նիւթապէս արտայայտուած իրերու տեսքով»: Այդ մտքով նկարչութիւնը եկեղեցիներու պատերը գրքերու կը փոխարկէ, հոն դնելով տարօրինակ յղացումներ, մերձեցումներ՝ ինչպէս Մոհամմէտի և Եսայիի բանակիւիւր ևայլն, որոնց մէջ նկարիչներու տգիտութեան և ճաշակի զգաւսը նկատելէ առաջ, պէտք է տեսնել ժողովրդին հասկանալի ըլլալու, որոշ գաղափարներ ներշնչելու, տարածելու փորձեր:

Եկեղեցիներու պատուհանները թափանցիկ նկարներ ներկայացնող դուռնաւոր ապակիներով զարդարելու գիտը նոյնպէս կը նպաստէ քրիստոնէական աւանդութիւններու, հաւատալիքներու ուսուցումին, իր պայծառ գոյներու, միամիտ ու պարզ

*) Տես «Մուրճ» № 6:

դիժերու և կազմաւորութիւններու ուշագրաւ ամբողջութեամբ գրաւելով քրիստոնէական կրօնքը սովրելու, անոր ծագումը և պատմութիւնը ճանչնալու հետամուտ հաւատացեալները:

XIII-րդ դարէն յետոյ միայն գեղարուեստներու այդ ճիւղը տեղի է տուած իւղաներկ նկարչութեան առաջ, որ աւելի պերճախօս, հմայիչ և ուշագրաւ կը դառնար Զրօտտօներու, Ֆրանչիսկօներու, Սինեօրէլլիններու և Պերիւկէններու յայտնութեամբ:

Քրիստոնէական այդ առաջին շրջաններուն կրօնաւորները նշանակելի դեր մը խաղացած են գեղարուեստներուն մէջ, բացի այն անդնահատելի պաշտպանութիւններէն, որով պակերը և կարգինալները հովանաւորած են յայտնի արուեստագէտները:

Հասարակ կրօնաւորները իրենց վանքերը փոխարկած են տեսակ մը գեղարուեստական վառարաններու, դըպրոցներու, որոնց մէջ արուեստը իրենց կրօնական կարգին և բարքերու խառնութիւններուն համեմատ՝ ճոխ, լայն ու ազատ կամ խիստ, մոայլ ու ցամաք արտայտութիւններ կը ստանար:

Բայց մինչդեռ նկարչութիւնը պարարտ հող և անհուն նիւթ կը գտնէ քրիստոնէութեան մէջ, լայն ասպարէզ տալով մոլեռանդ և յափշտակուած երեակայութիւններուն արտայայտուելու, արձանագործութիւնը կը սկսի տկարանալ, վերջապէս հասնելով այնպիսի հիւանդ և անբնական արտայայտութիւններու, որոնց օրինակները մինչև այսօր կը տեսնուին XI—XII-րդ դարէն մնացած ֆրանսական եկեղեցիներու ճակատները զարդարող սուրբերուն մէջ:

Քրիստոնէութիւնը իր նախնական բռնակալ ու նեղ աշխարհայեացքով բարեբար դեր մը չէ կատարած արձանագործութեան նկատմամբ և չափազանցութիւն մը չըլլար եթէ ըսենք՝ թէ՛ նոյնիսկ տգէտ և անգութ դահիճի մը դերը ստանձնած է յանձին իր մոլեռանդ հաւատացեալներուն, որոնք՝ անշուշտ կրօնաւորներու քարոզներուն և ներշնչման ազդեցութեամբ՝ կոտորած, փշրած են այն բոլոր արձանները, որոնք յունական Գիգեցիկի հասկացողութեան, մարմնի ճկուն ձեւերու պաշտումին կնիքը կը կրէին:

Քրիստոնէութեան առաջին դարերուն, Հռովմ՝ զինուորական վարչութեան մը ամենատեժեղ կեդրոնը՝ իր նախորդ յաղթութիւններուն մէջ զարգացում և բարօրութիւն չէր գտած:

Կայսրութեան ստեղծման Ժամանակ, «տիրապետութիւններու սոսկալի ջախջախումներուն մէջ, քաղաքները հարիւրներով ու մարդիկ միլիօններով անհետացած էին», այնպէս որ յե-

տագայ օրերուն այդ դրութեան հակահարուածը կը զգացուի հասարակութեան և անոր միջոցաւ՝ գեղարուեստներուն վրայ, որը պերճանքի, հաճոյքի ու սանձարձակ վայելքի նկարագիրը կը կրէ, ներազդուելով ժողովրդին ապրելու և զուարճանալու տենջանքէն։ IV-րդ դարէն մինչև XI-րդ դարը գեղարուեստներու համար գրեթէ դադար մը կը գոյանայ։

Սահակիրներու արշաւանքները միայն Արևելքի և Արևմուտքի մէջ կրկին միութեան գիծ մը կը կազմեն, յունական արուեստի տարրերէն կազմուած բիւզանդական արուեստին արձագանքները բերելով Եւրոպա, ու Ֆրանսիայի մէջ ծնունդ առնող գոթական արուեստին իտալական ուման (Roman) ճարտարապետութեան և գունաւոր ապակիներուն հետ կը սկսին ձևակերպուիլ վերոյիշեալ սուրբերու արձանները, իրենց նախնական ձևերով, միամիտ շարժումներով և արտայայտութիւններով։

Արուեստի այդ խարխափող ու տղայական արտայայտութիւնները դիտելու ժամանակ, ժարդ կը փորձուի կասկածիլ նախապէս սմինափայլուն արուեստի մը գոյութեան ու Միլօի «Վէնիս»-ին կամ Բելվեդերի «Ապողոն»-ին իրականութիւն մը ըլլալուն։

Եւ այդ՝ կրօնաւոր-արուեստագէտներու մատներուն տակ՝ որոնք այդ առաջին վերածնութեան գործիչները եղած են՝ սուրբի մը արձանը այլապէս չէր կրնար ձևակերպուիլ, բայց եթէ իր ցաւազար և անրնական կազմուածքին մէջ։

«Այդ անձնաւորութիւնները — կը գրէ Իպոլիտ Տէն իր «արուեստի փիլիսոփայութիւնը» երկին մէջ — գեղեցկութիւնէ զուրկ են... նիհար, «հիւծուած, ճնշուած և տառապող... արդէն երկնքին խոստացեալներ՝ սպասումին կամ յափշտակութեան մէջ անշարժ՝ ապրելու համար՝ շատ տկարակազմ ու շատ մոլեռանդ են»։

Եւ այդ շատ ընական մէկ հետեանքն էր տիրող հայեացքներուն, մտապատկերներուն և ձգտումներուն։ Յունական առողջ կեանքի դաւանանքին փոխարէն քրիստոնէական կրօնքի առաջին ուղեցոյցները հոգիի պաշտամունքը հիմնած էին, արգիլելով մարմնականը յիշեցնող ու և է արտայայտութիւն։

Եւ այդ սկզբունքին արդիւնքը եղած է երկու ծայրայնութիւններու ծագումը, չամ մեռելային յանշարժութիւն մը ամբողջ մարմնին վրայ, և կամ գեղեցիկ ձևերու պակասը լրացնելու համար դէմքի վրայ հոգեկան յափշտակութեան արտայայտութիւններու ծայրայեղութիւն մը, որ մինչև «ծամածոութիւններու» հասած է։

Եւ սակայն այդ առաջին, նիհար, անճաշակ ու անընական արձաններն իսկ դատապարտուած են եկեղեցիի չափազանց մոլեռանդ պետերէն, իրենց իբր թէ համարձակ ձեւերուն համար:

Ոչ մի երկրաւոր զգացում ներշնչող, անարիւն, առանց կուրծքի, առանց ազդերելու, առանց կեանք արտայայտող շարժումներու, լոկ կմախքներ հաւկաւոր էին որպէսզի, իրենց վերացած դիրքերով և արտայայտութիւններով երկինքը միայն յիշեցնէին:

Արուեստը այդ պայմաններուն, կեանքի այդ արտառոց ու նեղ հայեցակէտին մէջ խեղդուած, անշուշտ չալիտի կրնար կենսունակ և շնորհալի գործ մը արտադրել:

Երկնայինի ձգտումին, մարմնական լքումին և հետևաբար արուեստին վերոյիշեալ ուղղութիւնը տալուն մէջ մեծ դեր մը խաղացած են բարբարոսներու արիւնահեղ ու աւերիչ արշաւանքները, որոնք Մ-րդ դարէն սկսելով շարունակաբար կատաղի վոհմակներով ամայութիւն ու մահ միայն սփռած են իրենց շուրջը:

X-րդ դարուն իրենց Եւրոպայի զանազան մասերուն մէջ հաստատուելէն յետոյ դրութիւնը չէ բարւոքած: Աւատական իշխաններու իրար մէջ ընդհարումները և աւերումները շարունակած են իրենց սպանիչ դերը խաղալ առհասարակ ամէն մի քաղաքակրթական շարժումի և մասնաւորապէս գեղարուեստական արտադրութիւններուն համար:

Այդ պայմաններուն արդիւնքը եղած է այն լքումը, «կեանքի զղուանք»-ը, որը մարդկանց կամովին հրաժարեցուցած է երկրային վայելքներէն, անդրերկրային ձգտումի մը մէջ որոնել տալով անբմբհելի երջանկութիւն մը:

Վանքերը նոյնիսկ թագաւորներու ապաստանները եղած են: Մինչև անգամ առողջ և բնական սիրոյ զգացումը տեղի է տուած-կինը իբր անբմբհելի երևոյթ մը պաշտելու զգացումին, իդէալական սիրոյն ծնունդ տալով:

«Բանաստեղծները իրենց սիրուհիները կը փոխարկեն Գերբնական Առաքինութեան մը, անոր աղաչելով զիրենք առաջնորդել դէպի հրեղէն երկինքը, Աստուծոյ խորանին առաջ:»

Ահա այդ հիւանդոտ մտքերու և անբնական զգացումներու դրութենէն է որ կը յառաջանայ արուեստի նոր ոճ մը՝ գոթական ճարտարապետութիւնը՝ որուն նպատակը կըլլայ «նոգիները դէպի Աստուած բարձրացնել» և որուն դէպի երկինք սլացող նուրբ և սրածայր աշտարակները, զանապատուանները իրենց երկնայինին ձգտող հոգիներուն խորհրդանշանները ըլլալ կը թուին:

Գոթական արուեստը՝ որը Կլէման 412—711-ին Սպարսիոյ և Ֆրանսայի հարաւային կողմերը եկած հաստատուած և քրիստոնէութիւնը ընդունած գոթերու արուեստը կը համարի՝ պրոֆ. Լոմ (Lhomme) կընդունի թէ ան «աւելի ֆրանսական կընայ կոչուիլ նկատելով որ գոթերը չեն ստեղծած զայն, այլ տիրող զանազան դպրոցներու ուղղութիւններէն, Բուրգունիի, Օվերնիի, Պրովանսի և Նորմանդիայի մէջ գործածուող ճարտարապետութիւններու նկարագրական (կարակտէրիստիք) տարրերէն կազմուած, խմորուած ոճ մ'է, որը ծնած է Ֆրանսայի մէջ։ Բայց աւելի տրամաբանական է Կլէմանի այն տեսութիւնը, թէ գոթերը թէպէտ պատերազմիկ և թափառական ցեղ մը, բայց իրենց հաստատումէն յետոյ զիրենք շրջապատող ուղղութիւններն են, որոնք կը միանան իրենց ստեղծած ոճին մէջ, ինքնուրոյն խառնուածքներուն և հասկացողութիւններուն կնիքը դնելով այդ ոճին վրայ՝ որ իրենց անունը կը կրէ՝ և նորը իր կատարելութեան հասած է XIII-րդ դարուն։

Արուեստի այդ նոր ձևին մէջ շէնքերու թէ հսկայ զանդուածով և թէ իր ներքին և արտաքին ամենանուրբ քանդակներով «կարելի է ըսել թէ կուզեն անհունին հասնիլ թէ հսկայականին և թէ մանրադիտականին մէջ. միտքը ճնշել երկու կողմէն միանգամայն ամբողջութեան հսկայականութեամբ ու մանրամասնութիւններու անչափ առատութեամբ։ Նկատելի է թէ նպատակ դրած են արտակարգ զգացում մը՝ շլացումի և հիացումի զգայնութիւնը պատճառել։» (Իպ. Տէն, Ար. Փիլ. եր. 83)։

Եւ այդ պծնազարդումի, շլացնելու ձգտումը իր զագաթնակէտին հասած է XIV-րդ և XV-րդ դարուն, Աւստրուրգի, Միլանի, Նիւրնբերգի և ուրիշ եկեղեցիներուն մէջ, քարացած նուրբ ժանեակներու հսկայական հիւսուածք մը դարձնելով զանոնք. ու մօտաւորապէս չորս դար տևող այդ ոճը հող գտած է զրեթէ ամբողջ Եւրոպայի՝ մանաւանդ Անգլիոյ և Գերմանիոյ մէջ, բարձրացնելով կրօնական կամ քաղաքական շէնքեր, կազմելով կահկարասիները և զարդարանքները, ու վերջապէս «արտայայտելով և ապացուցանելով այն մեծ բարոյական ճգնաժամը՝ միաժամանակ հիւանդագին ու վեհ՝ որ ամբողջ միջին դարու շրջանին մէջ մարդկային միտքը գրգռած և խանդարած է։»

Սակայն այդ պահուն Իտալիա իր նախորդներու ոճը որոշ չափով պահած էր։ Բիւզանդական արուեստը՝ որ յունականի և հռովմէականի տարրերէն կազմուած էր՝ Պոլսոյ մէջ իր փայլուն շրջանին կը հասնէր Ժիւստինիէնի օրով (527—565 Քրիստոսից առաջ)։

Իտալական ազդեցութեան նուազելովը բիւզանդական ընդորոշ գծեր սկսած էին երևալ մանաւանդ ճարտարապետութեան մէջ, որ աւելի կը շքեղանար, կը բարդանար, այլապէս տպաւորիչ ամբողջականութեամբ մը՝ քան զօթական ճարտարապետութիւնը:

Պարզ և ուժեղ ճարտարապետական ձևին վրայ կ'աւելանար դմբէթը, որ թէպէտ աւելի հին ժամանակ շատ փոքր տրամագծով գործածուած, բայց երբէք բիւզանդական դմբէթներու հակայութեան ու վեհութեան չէր հասած (օր. Կ. Պոլսոյ Ս. Սոփիայի եկեղեցին, այժմեան Այա-Սոփիայի մզկիթը):

Ներքին մասերու զարդերը, քանդակները և սիւնները իրենց ճոխութեամբ արեւելեան, մանաւորապէս մաւրիտանական արուեստը կը յիշեցնէին, բայց այդ ոճը ընդորոշ և ուշագրաւ կը դառնար իր արտաքին լայն ու յաղթ նստուածքով ու զանգուածներով, որոնք կատարելապէս միացած են ժխտութիւնի նի օրով կառուցուած (532—537) Ս. Սոփիայի եկեղեցիին վրայ:

Պատմութիւնը դժբաղդարար ոչ մի տեղեկութիւն կրցած է քաղել անոր ներքին պատերը զարդարող նկարներու արուեստագիտական արժանիքին վրայ, թուրքերու աւերիչ ձեռքով ներկի ծեփի մը տակ անհետացած ըլլալուն համար...

Բիւզանդական ոճին իր նախնական տարրերը մատակարարող հռոմէական (Romaine) ոճը Իտալիոյ մէջ XI-րդ և XII-րդ դարուն նոր ձևափոխութիւն մը կը կրէ, զօթանականին ժամանակակից Ռոման (Roman) ճարտարապետական ոճը ստեղծելով, որ իր մէջ բիւզանդական և հռոմէական ոճի խառնուրդներ ունենալով հանդերձ, ինքնուրոյն տարրեր ալ կը պարունակէ:

Եւ զօթական ոճի տիրապետութեան ժամանակ՝ XIII-րդ դարուն՝ Իտալիական Արուեստը հետզհետէ բիւզանդական ազդեցութիւնը թօթափելով իր առանձնայատկութիւնները կը գտնէ կրկին:

Արձանագործութեան նկատմամբ Իտալիոյ մէջ միևնոյն երևոյթը կը նկատուի: Կրօնաւոր-քանդակազործներու ձեռքին տակ, ամբողջապէս նուիրուած եկեղեցիներու զարդարումին, միակողմանի ու ցամաք արուեստ մընէ եղած:

Այդ ժամանակաշրջաններու ճարտարապետական գործերու յարաճուն զարգացումը, ճոխացումը և այլազանութիւնները կը բացատրուին այն պայմաններով, որոնք ստեղծուած են քրիստոնէական կրօնքին հետ:

Իրենց ամենագեղեցիկ և ջլապինդ մարտիկներով իրար հետ մրցող Հին Յունաստանի հանրապետութիւններուն նման միջին դարու կրօնաւորները, աւատական իշխանները անձ-

նական փառք մը, համայնական պարծանք մը համարած են դրացի քաղաքին կամ դաւառին ունեցած եկեղեցիներէն աւելի մեծը, ճորւը, գեղեցիկը ունենալ:

Եւ արուեստը փոխադրուած այդ հողին վրայ, փոխանակ Միլօի Վէնիսներու, Հերկիւլներու կամ Լաօգոններու, հսկայ և խորհրդաւոր եկեղեցիներու անվերջանալի շարք մընէ արտադրած:

XII դարուն գեղարուեստները վանականներու տիրապետութենէն խուսափելով կը մտնեն կղերի ազդեցութեան տակ, որը համեմատաբար աւելի լայն աշխարհայեացքով մը կը նայի անոնց վրայ, զգալի բայց ոչ ցանկալի ազատագրում մը տալով անոնց:

Սակայն հետզհետէ նոյնիսկ կղերական ճնշումէն ազատելու զգացումը կը նկատուի ամեն տեղ, և ճշդօրէն այդ ժամանակի գործերը ցոյց կուտան—կը գրէ Վիօլէ-Լը-Դիւկ—զգալի ռամկապետական (դէմոկրադիք) զգացում մը. ճնշումի դիմադրութիւն մը, որ ամեն տեղ կը յայտնուի, բայց վերջնականապէս Վերածնութեան արուեստագէտներուն բաժին կիյնայ արուեստը անգամ մ'ալ բարձրացնել իր գրեթէ նախնական դրութենէն և հասցնել կատարելութեան մը որ՝ ի՞նչ արձանագործութեան մէջ՝ հազիւ թէ պիտի հաւասարի իր Պէրիկլէսներու շրջանին մէջ ունեցած փայլին և շնորհին:

Վերածնութեան ամենափայլուն դէմքերը՝ Միլէլ-Անժելը, Ռաֆայէլները և Վինչիները՝ կանխած և՛ եթէ կարելի է այսպէս ըսել՝ զանոնք պատրաստած են արուեստագէտներու տպաւորիչ շարք մը, որոնց մէջ Զիօտտօ (1260—1334) նկարչութիւնը բիւզանդական պայմանական կաշկանդումներէն ազատողը կըլլայ, և թէպէտ յետագայ XV-րդ դարու արուեստագէտներէն նուազ կատարեալ, բայց իր նախորդները կը գերազանցէ իր բացառապէս կրօնական որմանկարներով, որոնք սակայն միշտ ունեցած են նախնական (պրիմիտիւ) արուեստին դէմքի, դիրքի, արտայայտութեան և ձևերու միամտութիւնները, արդիւնք Միջին Դարու պայմանական արուեստին, որ ընդունուած ձևերու և միօրինակ նիւթի մը մէջ սահմանափակուած էր. նկարչի երևակայութիւնը կը բաւէր այդ գործերը արտադրելու: Աւելի ուշ իտալացի արուեստագէտներն են որ կը սկսին նկարչութիւնը կենդանացնելու ջանքեր ընել, ուղղակի բնութեան դիմելով. բայց թէպէտ մանրամասնութիւններու մէջ երբեմն ուշադրաւ ճշտութեան հասած, երևակայութիւնը դեռ յաճախ կը մտնէ այդ գործերուն մէջ, իրապաշտ գործեր ըլլալէ հեռացնելով զանոնք, որուն ձգտումը ունեցած են սակայն: Ու այդ նախնա-

կան արուեստը ունեցած է իր տկար կողմերը՝ մարդակազմական, հեռանկարի և գծագրական օրէնքներու դէմ ակնյայտ մեղանշելով:

Իր դերը յետագայ արուեստը գուշակելու, անոր ճամբան հարթելու և զայն ցոյց տալու մէջ կը կայանայ:

Հոգեպաշտ և իրապաշտ դպրոցները այդ ժամանակաշրջանէն սկսած են ուրուագծուիլ Յրա-Ջիօվաննի-դա-Ֆիէզօլէի (սովորաբար Յրա-Անջելիկօ) և գրեթէ դար մը յետոյ Յրա-Բարթոլոմէօի անձնաւորութիւններով:

Յրա-Անջելիկօ (1387—1455) հոգեպաշտ դպրոցի մարմնացումը և իր դարուն գերազանցօրէն մոլեռանդ կրօնական նկարիչն է եղած, հասցնելով այդ մոլեռանդութիւնը մինչև քսան տարի կրօնական սքեմը հաղնելու որոշումին. իր ամբողջ գործերը նուիրուած են Քրիստոնէութեան փառաբանումին:

Քրիստոսի անձնաւորութիւնը գեղեցկութեան, բարութեան և շնորհի գերատիպարն է եղած իր և իր դպրոցին համար, և անխուսափելիօրէն իրենց վրձինին տակ ան կը փոխարկուէր, կ'այլափոխուէր, գիծերու մէջ ամփոփուած աննիւթական ու վերացական գոյութեան մը կը վերածուէր:

Այդտեղ արդէն նկարիչներու հոգին էր որ կը տեսնէր և կ'ուղղէր իրենց ձեռքը և ուղեղը, և որոնք դէպի վերածնումի, իրականի ընդհանուր ձգտումներուն մէջ կը յամառէին մնալ կրօնական երազներու ինքնախարէութեան, հիացական վերացումին մէջ, և արտադրել գործեր, որոնք աւելի իրական պիտի ըլլային անշուշտ, եթէ արուեստագէտներու աչքերը պահ մը երկնքէն իջնային իրենց շրջապատին վրայ, զիջելով ուսումնասիրել կեանքը և անոր բարդ ու բազմակողմանի երևոյթները:

Յրա-Անջելիկօ իր գործերով «ընտրեալներու» հոգիին միայն խօսած է, մինչդեռ աւելի ուշ Յրա-Բարթոլոմէօ (1475—1517) նւթապաշտական դպրոցի ուղղութիւնը յստակօրէն գրծելով իր ընդթեան հարազատ արտայայտութիւններով, դիւրամատչելի կըլլայ ամբոխի հասկացողութիւններուն, զայն կը հետաքրքրէ «և առանց իսկ կասկածել տալու զայն կ'առաջնորդէ շահագրգռուելու նոյն ինքը նիւթով»:

Իր սուրբերուն և սրբուհիներուն համար գտած է ժողովրդական ապրող տիպեր, որոնց՝ ինչպէս ըսուած է իր նախորդներէն Ֆիլիպպօ-Լիպպիի (1412—1469) տիպերուն համար՝ մատով ցոյց կուտային Ֆլորանսի հրապարակներուն վրայ:

Եւ այդ դպրոցն է որ իր նախորդներուն վրայ կոչուած է ապրելու:

Վերածնութիւնը կանխող արուեստագէտներուն մէջ մէկ

քանիները իրական և տևական արժանիքներ ունեցած են իրենց արուեստին կատարելութեամբ:

Արձանագործութեան մեծ վարպետը՝ Միշել-Անժը՝ գրեթէ դար մը կանխող Լուէնցո-Շիբէրտին (1381—1455) այդ հանճարներէն մէկը եղած է իր Ֆլորանսի Սուրբ-Յովհաննէս (Saint Jean) եկեղեցւոյ մկրտատան մեծ պղնձեայ հարթաքանդակ դռներով, որոնց առաջ Միշել-Անժ ինքը հիացած է «Արքայութեան դռները բլլալու արժանի» գտնելով զանոնք:

Այդ արուեստի գլուխ գործոցներու ծնունդին մէջ Ֆլորանսի ատենակալները իրենց խելացի և հեռատես կարգադրութեամբ շատ նշանակելի դեր մը կատարած են, այդ դռներու շինութեան համար 1400-ին մրցում մը բանալով ամբողջ Իտալիայի արուեստագէտներուն մէջ, կարգադրութիւն մը, որը յոյն օրէնսդիրներու անհետացումէն յետոյ, առաջին անգամ ըլլալով կը գործադրուէր կրկին, իր նշանակելի արդիւնքով ապացուցանելով թէ՛ այդ միակ միջոցն էր իսկական տաղանդներու քաջալերութեան և գեղարուեստական իրական արժանիքներով կատարեալ գործեր արտադրելուն:

Այդ կոչին բազմաթիւ արուեստագէտներ պատասխանած էին, որոնց ամենէն յայտնիներուն մէջէն առաջին եօթը հոգիներու ընտրութեամբ մը որոշուած էին Բրիւնէլլէշի, Դոնատէլլօ, Շիբէրտի, Ժ. Դէլլա-Գիւլիա, Նիկոլա Սրէզզօ, Ֆ. դը Վալդամբրինա և Սիմոն դը Կոլլը, մէկ տարուան ընթացքին մէջ պատրաստելու համար օրինակ մը, որուն նիւթը պիտի ըլլար Հայր-Աբրահամի զոհարելութիւնը:

Վերջացած օրինակներու քննութեան ժամանակ երկրի բոլոր արուեստագէտներուն առաջ Բրիւնէլլէշի, Շիբէրտի և Դոնատէլլօի գործերը միայն գեղեցիկ և արժանաւոր դատուեցան, բայց որովհետեւ դատաւորները այդ երեքին մէջ վերջին ընտրութիւն մը ընելու կը վարանէին, Դոնատէլլօ և Բրիւնէլլէշի վայրկեան մը առանձին խորհրդակցելէ և խոստովանելէ յետոյ թէ Շիբէրտի գործը աւելի կատարեալ էր քան իրենցը, կուգան ինքնաբերաբար հրաժարուիլ, յայտարարելով թէ «Շիբէրտի դիրենք գերազանցած է» և թէ «իրենց հայրենիքի փառքին համար պէտք է անոր յանձնելը»:

Անկարելի է չհիշնալ այդ արուեստագէտներու սրտի վեհութեան և զգացումներու ազնուութեան վրայ:

Այդ գեղեցիկ նախաձեռնութիւնը և ազնիւ անշահախնդրութեան զգացումները լիապէս կը վարձատրուին, գեղարուեստական գլուխ-գործոցով մը օժտելով աշխարհը, որուն վրայ

Շիրէրտի հայր և որդի բառասուն տարիներու աշխատանք մը
կը դնեն:

Վերածնութեան ամենափայլուն շրջանին՝ Ռաֆայէլներու,
Վինչիներու և Միշէլ-Անժերու շրջանին անցնելէ առաջ աւե-
լորդ չէ ակնարկ մը ձգել Սպանիոյ, Հոլանտայի, Բելժիկայի և
Գերմանիոյ գեղարուեստական դպրոցներուն, անոնց յարաբե-
րութիւններուն և առանձնայատկութիւններուն վրայ, որոնք
ոչ պակաս ուշագրաւ և կարևոր կեդրոններ են եղած, արտադ-
րելով Վէլասքէզներ, Մուրիլլօներ, Ռամբրանդներ, Ժէոառ
Դօուներ, Ռիւբէնսներ, Վան-Դիքներ և Դիւրէրներ, և որոնք
խոշոր ու նշանակելի դեր մը խաղացած են գեղարուեստական
աշխարհին մէջ, և կը խաղան դեռ իրենց անմահ գլուխ-գոր-
ծոցներով:

Հր. Ալեանաք

(Կը շարունակուի)