

ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀԻՑ

Համառօտ տեսութիւն գեղարուեստի դպրոցներու սկզբէն
մինչեւ նորագոյն շրջանները: ¹⁾

Հոլանդիայի մէջ գեղարուեստներու ծագումը շատ պատմաբաններ ժուրթ կը գտնեն. արուեստի ծանօթ առաջին արտայայտութիւնները կը սկսին յայտնուիլ այն ժամանակ, երբ՝ իրենց կեանքի պահպանումին համար՝ բնակիչները ծովի մակերևոյթին հաւասար և մերթ ցած երկրին մէջ խուժել սպառնացող կատաղի ալիքներուն առաջ հզօր պատնէշներ կանգնեցնելէ, լայնածաւալ ճահիճները ցամաքեցնելէ, և վերջապէս երկիրը ժաքրելէ յետոյ իրենց մէջ ազգային ինքնագիտակցութեան արթնանալը կը զգան, և միջոց կ'ունենան խորհիլ գեղարուեստներու մասին:

Հոլանդական արուեստը ծագումէն իսկ բնորոշուած է իրապաշտական զգալի հակումովը և ուղղութեամբը:

Տարերքներու դէմ մղած սնընդհատ կռիւր, վտանգի հաւանականութեան առաջ յարատեւ մտածումը, երկրի տափակ դիրքը և առանձնայատկութիւնները անխուսափելիօրէն ազգած են հասարակութեան մտածելու եղանակին վրայ դրական և իրապաշտ ուղղութեամբ, միջոց չտալով երեւակայելու, «փրկիսոփայելու» և վերացական մտապատկերներ յօրինելու:

Հոլանդացի արուեստագէտներու իւրաքանչիւրը բնութեան այս կամ այն երևոյթը առանձինն պաշտամունքով մը սիրած է, բաւականանալով զայն դիտել, ըմբռնել և անկեղծօրէն թարգմանել՝ անշուշտ աւելցնելով իր անձնական կնիքը:

Բակոնի մէկ ասացուածքը՝ «Արուեստը մարդն է, որ միացած է բնութեան»՝ կրնայ հոլանդական դպրոցը ճշգրտօրէն բնորոշել:

Եւ իսկապէս Հոլանդիայի բնութիւնը, մռայլ օրուան մը տակ դիտուած հիւսիսային երկրի իր մեղմադճոտ տեսարաններով՝ Ռիւյսդէլաներ, զարնանային արշալոյսի մը շողերուն տակ,

1) Տե՛ս «Մուրճ» № 7.

Պանայ մարգերուն մէջտեղ, գետակի մը եզերքին նիւհող գիւղով՝ Ալբեր Կիբեր, ցերեկուան տաքէն խոնջած ու ծառի մը աստուերում հանգչող հովիւին շուրջը ծուլօրէն պառկած կովերու տեսարաններով՝ Պոլիւս Պոտտներներ, երեկոյեան հանդարտ վերջալոյսով մը մարմնող երկնքի մը տակ իրենց գեղջկական երգերը եղանակող հովիւներու կեանքին երգիչ՝ Ադրիէն-Վան-Դէր-Վէլդներ, հանդարտ ճահճի մը մէջ իր դէմքը ցոլացնող լուսնին և գիշերային տեսարաններու սիրահար՝ Վան-Դէր-Հիյրներ ծնած է, որոնք կատարեալ իրապաշտներ եղած են, պառնայ սակայն աստով պակաս ուշագրաւ ըլլալու։

Սակայն Հոլանդիա բնական պայմաններու բերմունքով չէ կրցած արձանագործութեան մէջ աչքառու տեղ մը գրաւել։ Տարրական նիւթը գրեթէ բացարձակապէս պակաս է իրեն։ Երկրի ճախճախուտ և տափակ դիրքին պատճառաւ մարմարի հանքեր չէ ունեցած, որով, արուեստի այդ ճիւղէն զրկուած, հոլանդացիք մշակած են նկարչութիւնը, մարդկութեան տալով հանճարներու խորապէս տպաւորիչ շարք մը, որոնց գլուխ-գործոցները դեռ երկար դարեր պիտի կրնան իրենց անմահութիւնը ապահովել։

Քանդակագործութեան աւելի լուրջ ճիգեր եղած են դէպի հարաւ՝ Բրիւտի մէջ, ուր նկարչութեան առաջին արտայայտութիւններուն՝ հետ միաժամանակ երեցած են՝ XV-րդ դարու սկիզբները՝ քանդակագործական արտադրութիւններ, թագաւորական մահարձաններու, գերեզմաններու ձևին տակ. բայց այդ սկզբնաւորութիւնը շարունակութիւն չէ ունեցած գրեթէ։ Միայն նորագոյն ժամանակներս գեղարուեստի այդ ճիւղը սկսած է փայլիլ մի քանի յայտնի նոր ոյժերով։

Ինչպէս այլուր, նոյնպէս և Հոլանդա, արուեստը իր սկզբնաւորութեան ժամանակ, ուղղութեամբ թէպէտ կրօնական, սակայն աւելի մարդկային և միշտ բնական եղած է, քան թէ իտալական վարպետներու արտադրութիւնները, որոնք իրենց յղացումներուն մէջ վերացական տիպարի մը, գերբնականին ձգտումը ունեցած են։

Հոլանդացի արուեստագէտները իրենց Աստուածամայրերու տիպերը իրենց շուրջը, իրենց կիներուն մէջ են գտած, ներկայացնելով զանոնք իրական կեանքի պարզ արտայայտութիւններուն մէջ, ու շեշտելով այն իրապաշտ ձգտումը՝ որ ըսկըսած է XIV-րդ դարէն, և որուն մարմնացումը եղած էր՝ ինչպէս տեսանք՝ Իտալիոյ մէջ Ֆրա-Բարթոլոմէօ։

Սակայն արուեստը կեանքին մօտեցնելու, կեանքով բացատրելու այդ քարերար ձգտումը իտալական Վերածնութեան

առաջ կը տկարանայ, իր հիմնադիրներու և հետևողներու աստիճանական անհետացումովը:

Նորերու հոսանքն է որ կըսկսի դէպի Հոռով, ուր իրենց մայր-հողէն կտրուած, իրենց համար բոլորովին նոր հասկացողութիւններով և մտապատկերներով լեցուն միջավայրի մը մէջ, առանց ըմբռնել կրնալու իտալական խորհրդապաշտութիւնը, թափանցել կրնալու դասական գեղեցկութեան պաշտամունքին մէջ, կը վերագառնան կրկին իրենց հայրենիքը, արտադրելու համար գործեր, որոնք նախկին իրապաշտ դպրոցի սկզբունքներու մնացորդներու և նոր դասնաանքներու կեղծ ու բռնազբօսիկ նմանութեան խառնուրդներ կըլլան:

Իրերու այդ վիճակին մէջ քաղաքական նշանաւոր փոփոխութիւններ կուգան կարևոր ու պատմական յեղաշրջումներ կատարել նաև գեղարուեստներու մէջ, որոշելով գերերը, և յետապահօքն ու վերջնականապէս գծելով ծրագրուող ուղղութիւնները:

Գերմանական և սպանիական տիրապետութիւններու, և վերջինիս կղերին լուծը թօթափելու համար երկարատև յեղափոխութիւններէ յետոյ, հոլանդական Միացեալ-Նահանգներու կը կազմուին, ընդգրկելով բողոքական կրօնքը, մինչդեռ հարաւային մասը (Ֆլաման—այժմեան Բելգիան) կը մնայ կաթոլիկ կրօնքին և անոր մտապատկերներու հորիզոնին մէջ պարփակուած:

Այդ քաղաքական և կրօնական կարևոր փոփոխութիւնները՝ ինչպէս ակնարկեցի՝ իրենց անխուսափելի ազդեցութիւնը ու հետևանքները կ'ունենան երկու բաժնուած երկիրներու գեղարուեստներուն վրայ, և մինչդեռ հարաւակողմը Ֆլաման արուեստը միշտ սպանիական իշխանութեան ու կաթոլիկ կրօնքի ազդեցութեան տակ տակաւ առ տակաւ ամբողջովին կ'իւրացնէ իտալական Վերածնութեան սկզբունքները, հիւսիսում՝ հոլանդական արուեստը նոր հաւատքի մը ազդեցութեան տակ դարձեալ զուտ ազգային ու անձնական բնոյթը, իրապաշտ ուղղութիւնը կը վերընդունի, աւելի ժողովրդական ու պարզ գոյն մը ստանալով՝ ինչպէս իր ընդգրկած կրօնքը:

Կաթոլիկ կրօնքի նախընտրած նիւթերը բացարձակօրէն կը հեռանան հոլանդական արուեստի հողերէն: Կաթոլիկ հատուքի իր երկնայինի ձգտումով գրեթէ ամբողջապէս անտես ըրած երկրայինը Լուտերի վարդապետութեան դրդումով և հոլանդացի արուեստագէտներու միջոցաւ իր արժանաւոր տեղը կը ստանայ սկիզբ դնելով «Համաշխարհային մօր» այսինքն, ընութեան գաղափարին:

Եկեղեցական նկարներու այլևս ոչ մի պահանջ չըլլալով, կրօնական նկարչութիւնը կ'անհետանայ, իր տեղը ձգելով հասարակական կեանքի տեսարաններուն, գիւղական օճախին, խնձոյքներուն, բաց դաշտի աշխատանքներուն և բնութեան տեսարաններուն, ստեղծելով կեանքի տեսարաններու նկարչութիւնը (Genre):

Ովկիանոսի ալիքներու դէմ իր թումբերու շինութենէն և հաւատաքննական չարչարանքներէն վերջնականապէս — ազատելէ յետոյ, այդ փոքր ազգը՝ նոյնիսկ դատուած Ֆլաման Դըպրոցէն՝ գրեթէ մէկ դարի (1584—1682) ընթացքին մէջ գերազանցած է գեղարուեստի վառարաններ համարուող կեդրոնները, տալով յիստունէ աւելի արուեստագէտներ, որոնց մէջ Ռամբրանտները, Ժերար Դօունները, Ռիւյսդաէլները, Պոլլիս Պոտտէրները՝ որը կենդանիներու Ռաֆայէլը կոչուած է՝ Բրաուէրները, Հորբէմանները, և Թէյնիէները իրենց աիրակա՛ն հանճարներու շողողուն աստղերը կը դնեն:

Ռամբրանտ (1607—1669) այդ նորածին, բայց ինքնուրոյն և զօրեղ դպրոցին ամենափայլուն ներկայացուցիչը և մարմնացումն է եղած այնպէս, ինչպէս Ռիւբէնս (1577—1640) հղած է Ֆլաման դպրոցին համար:

Սակայն «ո՛չ մէկ դպրոցի մէջ—կը գրէ Թորէ (Thore)— Ռամբրանտի և Ռիւբենսի պէս իրարմէ տարբերուող նկարիչներ չկան: Իրարու տրամագծօրէն հակառակ են: Մէկը իր մէջ ամփոփուած նկարիչ մըն է, իսկ միւսը ինքզինքը ցուցադրող մը: Մէկը բնորոշ պարզութիւնը կը փնտռէ, միւսը փառասէր պճնազարդութիւնը: Մէկը իր էֆֆէկտները կը խնայէ, միւսը իր կտաւներուն չորս անկիւնները կը շալլէ զանոնք: Մէկը ամբողջ ներքինն է, միւսը համակ արտաքինը: Մէկը խորհրդաւոր, խորունկ և անբնական է... միւսը դիւրահաղորդ, քաշող և անդիմադրելի: Ռամբրանտի առաջ մարդ ինքն իր մէջ կ'ամփոփուի, իսկ Ռիւբէնսի առաջ մարդ կը ոգևորուի»

Այս կարճ բայց շատ բնորոշ տողերը երկու հակա՛յ վարպետները կը թարգմանեն, կը բացատրեն յստակօրէն:

Հոլանդիայի համար անկման շրջանը կը սկսի 1713—ին՝ Ժողովրդական կառավարութեան տապալումէն ու Թագաւորութեան հաստատումէն յետոյ, տժգունելով Վան-Դէլ-Ուէրֆերու և Հիւլզիւմներու մատներուն տակ, որոնք եգիպտական վերջին արուեստագէտներուն նման իրենց նախորդներու նկարագրաւորան ուժեղ կողմերը կը կոկեն, կը փայլեցնեն առողջ-գեղեցիկը հիւանդ-սիրունի փոխարկելով, և հոլանդական արուեստը իր զօրութեան գագաթնակէտին հասնելէ ու բովանդակ

փայլով դար մը շողշողալէ յետոյ, ալ բարձրանալու տեղ չու-
նենալով կը սկսի խոնարհիլ:

Ֆրանսական արուեստը զգալի չափերով օգտուած է հո-
լանդական առողջ սկզբունքներէն: «Մեր կեանքի (Ժանրը) և,
քնութեան տեսարաններու (պէյզաժ) երկու նկարչութիւնները
ուղիղ գծով կը սերին հոլանդացիներէն. անոնք մեր վարպետ-
ներն են, և մենք իրենց աշակերտները կը ֆնանք» կը գրէ Ժ.
Դիւֆուր (George Dufour) իր «Գեղարուեստները քաղաքակա-
նութեան մէջ» գրքում:

Հոլանդական արուեստը սակայն իր ծնունդը կը պարտի
Ֆլաման արուեստին, սերելով Բրիւժի առաջին գեղարուեստա-
կան դպրոցէն:

Աւելի ուշ Անվէրս՝ իր վաճառականական յարմարութիւն-
ներով, որոնք՝ ինչպէս տեսանք Աթէնքի վերաբերմամբ՝ այն-
քան կարևոր դեր մը խաղացած են գեղարուեստներու զար-
գացման մէջ, սկսած է նշանաւոր տեղ մի գրաւել գեղարուես-
տական, քաղաքական և վաճառականական տեսակէտներով:

Բրիւժի դպրոցը արուեստագէտ Վան-Էյկ եղբայրներով
(1366—1441) և անոնց իւղաներկի կատարելագործութեան
գիւտով յայտնի դարձած է պատմութեան մէջ:

Այդ գիւտը ամբողջ Եւրոպայի մէջ տարածուելով մեծա-
պէս նպաստած է գեղարուեստներու ծաւալման հետևաբար և
ընդհանուր քաղաքակրթական գործին, դիւրութիւն տալով
կտաներու վրայ և փոխադրելու յարմար պատկերներ պատ-
րաստելու. թէպէտ պրոֆ. Լոմ կառարկէ թէ XIV-րդ դարու կէ-
սին մէջ Ֆրանսայում Ժան Կոստ նկարիչը իւղաներկը կը
ճանչնար և կը գործածէր, ու կընդունի, թէ Վան-Էյկները մի-
այն աւելի կատարելագործած ըլլան զայն:

Նկարչութեան այդ շարժուն դրութեան մէջ գրուելը
պատմութեան մէջ միջակ կարևորութիւն ունեցող դէպք մը
չէ, ան (նկարը) այսուհետեւ պիտի կրնայ՝ ինչպէս քիչ յետոյ
տպագրուած գիրքը՝ ձեռքէ ձեռք անցնիլ, ծովերը կտրել,
մինչև այդ ժամանակ իր առաջ փակուած տուները մտնել,
և բոլորին բերել կրթութիւն, մխիթարանք և լոյս» կը գրէ
Պ. Մանց (Paul Mantz) այդ գիւտին ալնարկելով, մինչդեռ մին-
չև այդ գիւտը պատկերները եկեղեցիներու, մենաստաններու և
վանքերու մենաշնորհներն են եղած, և հետևաբար շատ անկա-
տար կերպով կրցած են կատարել այն բարերար ու կրթիչ դե-
րը, որուն պէտքը և նշանակութիւնը՝ միջանկեալ ըսելով՝ դեռ
հայերս կը վարանինք տեսնել և ըմբռնել:

Անվէրս XV-րդ դարուն է որ կը սկսի իսկական գեղա-

բրեւատական վառարան մը դառնալ, իր դպրոցի հսկայ վարպետներուն գերիշխանութեամբ ընկճելով և իր մէջ ձուլելով միւս ֆլաման դպրոցները:

Այդ փայլուն դպրոցին նախահայրը եղած է Կէնտին Մէցիս (1469—1531) անուն երկաթագործ մը, որ զեղարուեստի սիրով առլցուն, և ունենալով անշուշտ որոշ ընդունակութիւններ, թողած է մուրճը՝ վրձինը ձեռք առնելու համար:

Կէնտին Մէցիս յամառ ու համբերատար աշխատանքի գլուխ-գործոցներ արտադրած է, նկարելով հագուստի բանուածքներու իւրաքանչիւր թելը, ծառերու իւրաքանչիւր տերեւը կամ ըոյսերու շիւղերը: Նկարելու այդ ձևին մէջ գրեթէ մէկ ու կէս դար յետոյ՝ Ժերար—Դօու ոչ պակաս ապշեցուցիչ աշխատանքի գլուխ-գործոցներ արտադրած է, և այսօր Պարիզում Լուվրի թանգարանը այցելողները հոլանդական դպրոցի այնքան ուշադրաւ նկարներու բաժնին մէջ հիացումով կանգ կ'առնեն, իր հռչակաւոր «La Femme hydropique» նկարին առաջ, ուր մանրամասնութիւնները՝ անասելի ճշտութեամբ և բնականութեամբ մը՝ իրենց կատարելութեան գագաթակէտին հասած են:

Կ. Մէցիսի մահէն յետոյ է որ՝ ինչպէս տեսանք Ֆլաման արուեստագէտները Վինչիներու և Ռաֆայէլներու հանճարներէն մագնիսացած Իտալիա կը դիմեն, ինչպէս ժամանակակից Դիւրերի (1471—1528) մահէն յետոյ գերմանացիները գլիմած են, ըայց այս վերջիններուն նման հոն չմնալով կրկին իրենց հայրենիքը կը վերադառնան, իտալական գաղափարապաշտութիւնը (իդէալիզմ) Ֆլաման դպրոցին իրապաշտութեան հետ միախառնելու համար, պատրաստելով այն դպրոցը, որուն լուսապսակը պիտի կազմէ Ռիւբէնս:

Ու մինչդեռ այդ միջոցին հիւսիսում հոլանդական քոյր արուեստը առողջ ու խաղաղ մթնոլորտի մը մէջ իր կատարելագործման կը դիմէ, հարաւում նոր ապստամբութիւններէ ու նոր ճնշումներու արհաւիրքները տեսնելէ յետոյ, հասարակութիւնը կը նետուի կեանքի վայելքներու գիրկը, լիաթոք ու միանգամ ծծել ուզելով անոնց գինովցնող քաղցրութիւնները:

Այդ միջոցին է որ Ռիւբէնս կը յայտնուի՝ գրեթէ մարմնացում մը այդ կեանքին՝ իր ներկայացուցած տիպաբաներու առողջ ու լեցուն կազմուածքով, զուարթ խառնուածքով, ու կեանքի անդիմադրելի տենչանքը, զայն անփութօրէն ապրելու երջանկութիւնը ունեցողներու ուրախ ու գեղուն արտայայտութիւններով, որոնց այնքան հարազատ և թրթռուն յայտնի մէկ կտորը կը գտնուի այսօր Լուվրի թանգարանին մէջ (La Kermesse—Տօնավաճառը):

Իր կեանք բուրդող, կեանքի վայելքներով առլցուն, առողջ մարմինները, ուժեղ ու յաղթանդամ կազմուածքները անխուսափելի հետեանքները եղած են զինքը շրջապատող կեանքին, ժամանակին, հասկացողութիւններուն ու միջավայրին:

Ռիւբէնս իր ձեւի, աշխատութեան, գաղափարի և կազմաւորութեան ուժեղ արտայայտութիւններով, անբաղդատելի բեղունութեամբ այնպիսի կատարելութեան մըն է հասած, որ դեռ այսօր իր լայն ու հսկայ ոճով, ապշեցուցիչ բազմազանութեամբ և անսահման երեւակայութեամբ հիացում և պատկառանք կ'ազդէ: Իր բեղմնաւոր երեւակայութեան հլու վրձինը իր ճարտար ու անխնջ ձեռքին մէջ արտադրած է հազար հինգ հարիւրէ աւելի մեծ և փոքր՝ ծիծաղելի տեսարաններէն սկսելով մինչև կրօնական խոկումներ ներշնչող հաւասար վարպետութեամբ նկարուած կտաւները, որոնք իր ամբողջ գործերուն կէսը միայն ըլլալ կ'ենթադրեն՝ Լուվրի թանգարանը քառասուն երկու մեծ ու փոքր կտորներ կը հաշուէ վեժ վարպետին գործերէն:

«Մտեղծելու, կարգադրելու ձիրքը, նկարչական լեզուի պայծառութիւնը, տաքութիւնը, փայլը, շարժումը, այն բոլորը՝ ինչ որ առաջին կարգի նկարիչ մը կը կազմեն, այդ բոլորը Ռիւբէնս ունի իր մէջ» ըսած է Շարլ Բլան (Ch. Blanc), Անվերսում, Ռիւբէնսի երեք հարիւրամեակին առթիւ արտասանած բանախօսութեան մէջ:

Ռիւբէնսի և Ռամբրանտի մահէն յետոյ հաւատարիմ հետեւորդներ որոշ ժամանակ մը իրենց ոչ նուազ ուշադրաւ ու տիրական վրձինին շնորհիւ կրցած են արուեստը պահպանել իր կատարելութեան բարձրութեան վրայ, ինչպէս ժառ ժորդաէնս (1593—1678) Անտուան Վան Դիկ (1599—1641) Դաւիթ Թէնիէ (1610—1690) և այլն:

Վան Դիկ՝ Ռիւբէնսի աշակերտը՝ իր համեմատաբար կարճ կեանքին մէջ կրցած է իր վարպետին հաւասար փայլով մը, փայլիլ, եթէ ոչ հսկայ և բարդ կազմաւորութիւններու մէջ՝ ինչպէս են առհասարակ Ռիւբէնսի գործերը՝ գոնէ իր կենդանադիր նկարներուն մէջ, որոնք հասած են նրբութեան և շնորհալիութեան գրեթէ անմրցելի կատարելութեան մը:

Ժորդաէնս իր աշխատելակերպով շատ հարազատ մնացած է իր վարպետին՝ Ռիւբէնսի՝ սկզբունքներուն. իր առողջ ու հաղորդիչ ծիծաղի մի մէջ անփութօրէն ապրող կենսալից ու կարմիր դէմքերով անձնաւորութիւնները խաբուելու չափ կը յիշեցնեն այն տիպարները, որոնց պատմական դարձուցած է Ռիւբէնս իր տիրական վրձինով:

Պարիզի մէջ ապրած ու մեռած երկու արուեստագէտներ՝

Ֆիլիպ դը Շամպենսեր (1602—1674) և Վան-Դէր-Մէօլէն (1634—1690) գրեթէ ֆլաման և հոլանդական դպրոցներու անկումը կուրսուագրեն, որոնցմէ վերջը անորոշութեան մշուշը կը տիրէ այն երկրին վրայ, որ գեղարուեստական հզօր ու շլացուցիչ փայլով մը շուրջը լուսաւորելէ յետոյ, արիւնալից կոիւնքերու թատրը կը դառնայ, միայն անցեալ դարուն ֆրանսացի արուեստագէտ Դավիդի նոր դպրոցին հետ ունեցած շփումով վերակենդանանալու և այժմեան նոր հոսանքները կազմելու համար, որոնք սակայն չունին այն փայլը ու չին գրաւեր այն տեղը գեղարուեստներու աշխարհին մէջ, որ գրաւած էին Ռիւրէնմաներու և Ռամբրանտներու արուեստները:

Գերմանական արուեստի նախնական ուղղութիւնները թէպէտ յունական արուեստի ազդեցութեան կնիքը կրող ինչպէս այլուր՝ բայց աւելի ուշ, նկարչութեան մէջ միծապէս ազդուած են իրենց դրացիներու՝ Վան-Էյկ եղբայրներու հիմնած դպրոցէն, աւելի չափաւորելով այդ դպրոցի իրապաշտական ձգտումները:

Գերմանական նկարչութիւնը ունեցած է զանազան գեղարուեստական դպրոցներ, որոնք հիմնուած են նախ Բոհեմիայում՝ որը Բրիւլլի և Վիւսմաէրի ձեռքով, և ապա Կոլոնիի մէջ Վիլհէլմ և Ստէֆանի ձեռքով և որոնք հիւսիսի առաջին գեղարուեստական դպրոցները հիմնողները եղած են: Առաջինը կը ծաղկէ 1380-ին, իսկ երկրորդը՝ որ նախորդին հետեորդը կը համարին՝ 1410-ին:

Այդ երկու մայր-դպրոցներէն է որ ճիւղաւորելով կը յառաջանան Վերին-Գերմանիայի մէջ Աւգսբուրգի, Դրէզդէնի և Նիւրնբերգի դպրոցները, որոնցմէ վերջինը իր ազդեցութեան տևողութեամբ և առաջ բերած վարպետներով ամենաուշագրաւն է եղած:

Աւգսբուրգի դպրոցին հիմնադիրը եղած է Հանս Հոլբայն (հայր)՝ բայց Հանս Հոլբայն (որդին) (1448—1543) է որ կը նկատուի իբր գերմանական նկարչութեան առաջին վարպետը:

Իր՝ նախ Բազէլ, և ապա վերջնականապէս Անգլիա հաստատուելով՝ իր հօր հաստատած դպրոցը կը տփգունի:

Բայց Հանս Հոլբայնի (որդի) ազդեցութիւնը գերմանական արուեստին վրայ նշանակելի է եղած. ինքն է որ զիտցած է իտալական Վերածնութեան ձևերը և մտքերը պատուաստել «ազգային արուեստ»ին հետ, առանց սակայն զայն լաթարելու, թէպէտ Վերածնութեան գաղափարներուն իրական ներմուծողը կը համարուի Հանս Բիւրկմայէր, (1472—1531) գործակցելով այդ ուղղութեամբ Ա. Դիւրէրի (1471—1528) հետ,

որ աւելի յայտնի և հեղինակաւոր եղած է, և որը գերմանական Ռաֆայէլը կոչած են, գերմանական արուեստին ամբողջական արտայայտութիւնը և մարմնացումը ըլլալուն համար:

Դիւրէր օտար մնալով այդ ժամանակի կրօնական կոիւններուն, իտալական գաղափարապաշտ ոճին և հոլանդական իրապաշտութեան նրբութիւններով բարեխառնուած չէզոք արուեստը մըն է ստեղծած, հասնելով իր ժամանակի արուեստագէտներուն համար անմերձեհնալի կատարելութեան մը: Բայց ինչ որ իր արուեստին առաւելութիւնը կը ներկայացնէր, մասնաւորապէս Նիւրէնքէրգի դպրոցին և ընդհանրապէս գերմանական արուեստին այլասեռումը և ինքնուրոյնութեան կորուստը պիտի ըլլար:

Դիւրէրի մահէն անմիջապէս յետոյ իր աշակերտները և գերմանացի միւս արուեստագէտները երկու մասի բաժնուած են իւրաքանչիւրը հետեւելով իտալական կամ հոլանդական՝ այսինքն գաղափարապաշտ (իդէալիստ)՝ կամ իրապաշտ (ռէալիստ)՝ դպրոցներուն, որոնց ամենակենսունակ մասերէն քաղելով՝ սակայն՝ Դիւրէր կրցած էր բնորոշ և ինքնուրոյն գոյն կրող արուեստ մը ձևակերպել:

Յետագայ նկարիչները յօժարակամ գնացած են արուեստը ուսումնասիրել Տիցիանօյի կամ Ռաֆայէլի աշակերտներուն քով, ձգելով որ ազգային արուեստը անմշակ թառամի:

Վերածնութիւնը հիւսիսում՝ նոյնպէս և Գերմանիա՝ արեւմտագործութեան մէջ յայտնուած է իրականի ձգտումովը, մանրամասնութիւններու խնամոտ վերաբրտագրութեամբը՝ որ յաճախ սակայն մնասած է ամբողջութեան՝ ու դժմքերու, արտայայտութիւններու և հազուատներու հարազատ մնալու ճիգերովը:

Գերմանիա թէպէտ Իտալիոյ հետ բաղդատմամբ նուազ բարեյաջող պայմաններու մէջ գտնուած, բայց և այնպէս իր գլխաւոր երեք գեղարուեստական դպրոցներու վալլուն շրջանին ժամանակ արտագրած է նաև յայտնի քանդակագործական գործեր, որոնց մէջ մեծ տեղ մը գրաւած են փայտեայ արձանները, ապահովաբար աշխարհագրական դիրքի և պայմաններու բերմունքով մարմարի հանքերէ գրեթէ զրկուած ըլլալուն պատճառաւ:

Կրօնական բաժանումը, կոիւնները, բողոքական տիրող կրօնքին աննպաստ հող մը ստեղծելը, «երեսնամեայ պատերազմ» ին (1618—1648) սոսկումները անշուշտ մեծապէս շեշտած և այն անտարբերութիւնը, որ եկած է տարածուիլ նաև վերոյիշ-

եալ երեք դպրոցներուն վրայ, Դիւրէրի, Հոլբայնի և Պրասխի մահէն յետոյ:

Մինչև անցեալ դարու սկիզբները՝ երբ գերմանական արուեստը երկար, ընդարձացումէ մը և քաղաքական աննպաստ պայմաններէ ազատուելով վերազարթնում մը կ'ունենայ՝ գերման նկարիչները յայտնի եղած են աւելի հոլանդական կամ իտալական դպրոցներուն մէջ, օտար երկնքի տակ:

Սակայն այդ վերազարթնումի գործը գերմանացիք շատ տարօրինակէս հասկցած են: Ֆրանսայի մէջ Դավիդի գեղարուեստական հասկացողութիւններու յայտնի յեղաշրջումէն ազդուած, գերմանացիք փոխանակ նոր հոսանքներուն հետ դէպի ապագան դիմելու, արուեստը վերսկսած են այն վիճակէն, ուր ձգած էր Դիւրէր իր մահուան ժամանակ, այսինքն երեք դար առաջ:

1810-ին գերմանացիներու խմբակ մը կ'երթայ հաստատուել Հռովմի մէջ, հիմնելով «Արուեստագէտներու Տուն» մը, ուր յետագայ դպրոցներուն ապագայ պետերը կ'երթան կազմուել: Քրիստոնէութեան և պապականութեան աւերակներով շրջապատուած, ապրելով անցեալին մէջ, ներշնչուելով անցեալէն, անտես ընելով ներկան և իր ձգտում-պահանջները, ու մէկ խօսքով ծայրայեղութեան տանելով հիններուն դիմելու, հիներէն ներշնչուելու այն գաղափարը և ձգտումը, որը Դավիդ օգտակար և անհրաժեշտ էր գտած արուեստը անկումէ մը փրկելու համար...

Քրիստոնէական գաղափարին ջերմ երկրպագու, իրենց հայրական հաւատքն իսկ կը սկսին մոռնալ, և խուսափելու համար այն կարծեցեալ պակասէն՝ որուն մէջ հոլանդացի արուեստագէտները մեղադրուած են, այն է իրականը զաղափարականացնել չկրնալին, թափէն տարուած, իրենք կիյնան հակառակ սխալի մի մէջ, չկրնալով այլ ևս գաղափարական իրականացնել:

Գեթէ այդ առթիւ գեղեցիկ և խորունկ սրախօսութիւն մը ըրած է:

Օր մը քանի մը բարեկամներու թախանձանքէն ստիպուած ըլլալով գերմանական արուեստի այդ շրջանի ուղղութիւններուն վրայ իր կարծիքը յայտնելու, հառաչած և ըսած է:

«Կոկոնը շատ լաւ կը տեսնեմ, բայց ուր է ծաղիկը»:

Այդպէս, գերմանական արուեստը՝ Գեթէի բառերով իսկ՝ չէ ծաղկած. և թէ հիւսիսը գեղարուեստներու հազիւ մերձենալի բարձրութիւններուն հասած է, այդ կը պարտի հոլան-

դական գեղարուեստական դպրոցներուն և անոնց յայտնի ներկայացուցիչներուն:

Հետևարար նորագոյն շրջաններում, իտալական XV-րդ դարու արուեստը ներմուծելով Գերմանիա, կեղծ արուեստ մընէ յառաջացած, որ միջավայրին թարգմանը չէ, ուր տիպարները, բարքերը, շրջապատը, երկինքը խորթ են, և այդ ամենամեծ սխալն է որ գործած են գերմանացիք, քանի որ գեղարուեստները՝ ինչպէս տեսանք՝ կեանքին, ապրուած կեանքին և միջավայրին, սովորութիւններուն գերազանցօրէն հարազատ թարգմանը եղած ժամանակ կրցած են սնուիլ, զարգանալ և ապրիլ: Ծիծաղելի պիտի ըլլար հասկանալ ճգնիլ իտալական երկնքին տակ ապրուած տեսարան մը, հիւսիսի գորշ մառախուղներուն մէջ:

Բայց բարեբաղդարար անցեալ դարու առաջին կէսին Ռերլինի մէջ Ռուհի, Ֆրանկֆորտ-սիւր Մայնի մէջ Դէն-նըկէրի ջանքերով արձանագործութեան վերածնութեան փորձերը, և Դիւսէլդորֆի, Միւնխէնի դպրոցներուն արտադրած Կառլքախի, Լէմբախի նման արուեստագէտներու նկարչութիւնը իրական կեանքի հոսանքին մէջ դնելու ճիգերը յաջողած են արուեստը գետեղել միջավայրի, ժամանակի պահանջներու և ձգտումներու հողին վրայ, պատուաւոր տեղ մը սկսելով զբաւել գեղարուեստական աշխարհին մէջ:

Հր. Ալեանաք

(Կը շարունակուի)