

ԳԵՂԱՐՈՒԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀԻՑ

Համոռոս տնտեսիւն գեղարուեստի դպրոցներուն սկիզբէն մինչեւ նորագոյն օրօրանները *)

Յեղական, կլիմայական, տեղագրական և այլ կարգ մը բարդ պայմանները ինչպէս տեսանք՝ միշտ նշանաւոր և խոշոր դեր մը կատարած են գեղարուեստներու մէջ, յատկանշելով իւրաքանչիւր ցեղի արտագրած գործը և ձգտումները:

Անգլիան իր մասնաւոր պայմաններով՝ խառնուածքով, եթէ կարելի է ըսել՝ հակուած է Արուեստը ըմբռնելու հոլանդացիներու հայեցակէտէն, իրեն համանման պայմաններով քոյր ազգ մը:

Իրանց գեղագիտական (էսթէթիք) հասկացողութիւնները համանման են հոլանդացի արուեստագէտներու ըմբռնումին; սա տարբերութեամբ միայն, որ այստեղ բնութեան մանրազննին ուսումնասիրութիւնը, պաշտուածը հասած է աւելի ծայրագիծին:

Անգլիացի յայտնի գեղագէտ մը՝ Ճոն Ռիսքէն անցեալ դարու կէսին իր դասանանքը բացատրած է յստակօրէն, դատապարտելով յունո-լատինական սկզբունքը, և գտնելով որ «հիւսիսի հանճար»-ին (այսինքն իրանց) տրամագծօրէն հակառակ է ան:

«Ժայռերու իւրաքանչիւր դասաւորութիւնը, հողի իւրաքանչիւր փոփոխութիւնը, ամպերու իւրաքանչիւր տեսակը պէտք է ուսումնասիրուի և ներկայացուի (նկարչութեան միջոցով) երկրաբանական և օդերևութաբանական ճշմարտութեամբ մը»:

Անգլիացի գեղագէտի կարծիքով, նկարիչը ուրեմն՝ պարտաւոր է լինել լոկ ընդօրինակող մը և աւելի նեղ սահմաններու մէջ դրուած, որքան չէին հոլանդացի արուեստագէտները: Նախորդ հին դպրոցներու՝ մանրանասնութիւնները ընդ-

*) «Մուրճ», 1905, №№ 4, 6, 7, 9.

հանուր գեղեցկութեան և ճշտութեան զոհելու՝ սկզբունքին տրամագծօրէն հակառակն է սա:

Անգլիացի արուեստագէտները՝ նախամեծտրօրէն ուրեմն՝ բաւական ժամանակ ընդօրինակած են հոլլանդացի վարդապետներու գործերը, չունենալով սակայն՝ բառին իսկական առումով գեղարուեստական դպրոց մը:

Ներկայ քիչ թէ շատ գեղարուեստական դերքը շատ մօտաւոր ժամանակներու և լուրջ աշխատանքներու արդիւնք է միայն:

Հսկայ ոյժերը, իրենց ետեւէն քաշող, տանող, նոր ու լայն ուղիներ, անկասկածելի և անսահման հորիզոններ բացող հանձարները պակասած են Անգլիային: Այստեղ՝ դուցէ իրանց չափազանց անհատական և անկախ բնաւորութեան ազդեցութեամբ գեղարուեստը կրցած է անհատներ միայն ստեղծել, որոնք առաջին շրջաններուն մէջ օգտուած են հոլանդացի և ֆրանսացի արուեստագէտներէն:

Ի՛հ, թէն իր «Արուեստի փիլիսոփայութեան» մէջ իր հեղինակաւոր ու սեղծ տրամաբանութեամբ կը բացատրէ այդ երևոյթին պատճառը, ցուցադրելով անգլիացիին առեւտրական կեանքը, ընտանեկան կեանքը և պահանջները, որոնք կը ստիպեն զինքը աւելի ևս յամառաբար աշխատելու, դրամ շահելու մինչդեռ ազնուականը կամ հարուստը իրենց կողմէն՝ ունին քաղաքային հարցերու, միթինկներու, հսկայ լրագիրներու ամենօրեայ պարունակութեան վերահասու ըլլալու հոգը, որոնք միասնալով կարգ մը կլիմայական ու ցեղական պայմաններու հետ, արգելք մ'են հղած գեղարուեստական տրամագրութիւններու զարգացումին:

Միջին դարու ռճիրը կամ աւանդութիւնները աւելի երկար ժամանակ պահպանուած են Անգլիայի մէջ՝ քան այլուր, մինչև որ վերածնական շարժումը իտալացիներու միջոցաւ սկսած է հոն, ստիպելով հետաքրքրուել այդ հսկայ յեղաշրջմով, — և եթէ նորագոյն ժամանակներու մէջ գեղարուեստներու մասին աւելի մեծ շահագրգռում մը կը նկատուի, այդ ստացուած կրթութեան շնորհիւն է միայն:

«Գեղեցիկ ձևերու և գոյներու զգացումը այստեղ կրթութեան պտուղն է» կը գրէ Թէն:

Քաղաքական կրօնքը Անգլիայի մէջ դիցաբանական կամ այլաբանական նկարչութեան չծաղկելուն միակ պատճառն է եղած, որով անգլիական Արուեստը սահմանափակուած է սոսկ կեանքի տեսարաններու (ժանրը) շրջանակին մէջ:

Հոլլանդական վարպետներու բազմաթիւ ընդօրինակիչ-

ներուն մէջ Հօկարթ (1698—1764) միայն XVIII-րդ դարու սկիզբներուն, ինքնուրոյն, բնորոշ ուղղութեամբ և անգլիական բարոյախօս-ծաղրանկարչի խառնուածքով նոր ճիւղ մը կը բանայ, և հետզհետէ գեղարուեստի հորիզոնին վրայ կը յայտուին անհատներ, որոնց մէջ կը գտնուին Կէնսպօրունի (1727-1788), Պէնթամէն Ուէսթի (1787-1820), Լաուրանսի (1769-1830), Ճօն Քօնթապլի (1776-1837), Տաւրտ Ուիլքի (1785-1841), Գոնիւնկթընի (1801-1828), կամ Սըր Ճօզիւա Ռէյնօլտսի (1723-1792) նման արուեստագէտներ որը կենդանագրերու մէջ կթէ ոչ հաւասարած՝ գէթ ժօռեցած է Գան-Տիբի նըրութիւններուն և կատարելութեան, և որուն Անգլիական դպրոցի պետը կ'ընդունեն:

Հօկարթ անգլիական նկարչութիւնը դրած է բարոյախօսի մը դերին մէջ, վրձինի միջոցաւ ձաղկելով անգլիական բարքերու տգեղ կամ անհեթեթ կողմերը, և իր գտած յաջողութիւնը կ'ապացուցանէ որոշապէս, թէ նկարչութիւնը իր այդ ուղղութեան և պաշտօնին մէջ աւելի կը հասկացուէր ժողովուրդէն, քան միւս ճիւղերը:

Հօկարթի կեանքէն պատմուած հետեւեալ փոքրիկ պատմութիւնը լիովին կը բացատրէ իր նկարչական ուղղութիւնը:

Օր մը՝ աշակերտ ժամանակ՝ գինետան մը մէջ գտնուելով, ներկայ գտնուեցաւ երկու գինոջներու կուռի մը, որոնք արիւնաթաթաւ վիճակի մը մէջ դեռ վայրագօրէն կը ծծեկուէին: Հօկարթ շատ փոքր էր՝ միջամտելու համար, իսկ արտասուիլը ոչ մի օգուտ կրնար ունենալ:

Հօկարթ նախամեծար համարեց մատիտ մ'առնել և այդ տեսարանը գծել: Իր արտադրած նկարէն գոհ, իր ընկերներուն ցոյց տուաւ զայն՝ ըսելով «եթէ նկարս բոլոր գինետուններուն մէջ կախէին, ոչ որ պիտի ուզէր գինոջնալ»: Եւ այդ օրէն միշտ կը կրկնէր «ես օգտակար պիտի ըլլամ, ես օգտակար պիտի ըլլամ», և այդ օրէն իսկ իր ուղղութիւնը գրծուած էր:

Իր արտադրած գործերը նկարչական գեղեցկութենէ գրեթէ զուրկ են եղած: Ամեն բան սիրով դոհած է նկարի մտքին, պարունակած պատմութեան և գաղափարին. և այդ պատճառաւ է՝ որ քննադատ մը զինքը «ծաղրանկարիչ» մը անուանած:

Քանդակագործութիւնը միևնոյն ընդհանուր տլայմաններուն մէջ գտնուելով, բացի կենդանագիր-արձաններէ, չէ կրցած արտադրել այնպիսի գործեր, որոնք իրանց բարձր գաղափարներուն, վեհ զգացումներուն և հանճարեղ ստեղծա-

գործութեան շնորհիւ մարդկութեան կը պատկանեն, անոր քաղաքակրթութեան շաղին վրայ դարագլուխներ և սահմանագիծներ նշանակելով:

Գոյութիւն ունեցած միջակութիւններուն մէջ Ճօն Ֆլէքմէն (1755-1826) գրեթէ միակն է եղած, որ իր զարգացումին և յայտնի արտադրութիւններուն պատճառաւ տեղ գտած ըլլայ պատմութեան մէջ:

Տեղագրական դիրքով, կլիմայով, ազգարնակութեան բարեյաջող խառնուածքով, Սպանիան ընդհակառակը ամենանպաստաւոր պայմաններու մէջ գտնուած է:

Բնական դարձած օրէնքով մը, Սպանիոյ մէջ ևս ճարտարապետութիւնը կանխած է միւս արուեստները: Քանդակագործութիւնը իբր նախորդին անհրաժեշտ և զայն ամբողջացնող մէկ տարրը, եկած է անմիջապէս յետոյ, մինչդեռ նկարչութիւնը սկիզբները օտար հոսանքներու ընդօրինակութիւնը ըլլալէն յետոյ, միայն 1450 ին առաջին յայտնի նկարիչ Յուան Մանդէզ Տը Քասթրօի Սէվիլլի մէջ հիմնած առաջին դպրոցով կը սկսի նոր ու սեպհական ուղղութեան մը մէջ մտնել, մինչդեռ պատմաբան մը իբր Սպանիական դպրոցի առաջին նկարիչը կը համարի Լուի տը Մօրալես արուեստագէտը (1509-1586), ինչ որ սխալ է:

Սպանիա ունեցած է Վալանսի, Թօլէտի, Մատրիտի և Սէվիլլի չորս դպրոցները, որոնց առաջին երկուքը սակայն շուտով ձուլուած են վերջիններուն մէջ, երբ ժանաւանդ Մուրիլլօի (1618-1682) յայտնութեամբ և Սէվիլլի մէջ հիմնած ակադէմիայով, այդ դպրոցը կսկսի ուժեղանալ և փայլել:

Աթէնքի գեղարուեստական գերակայութիւնը ապահովող նպաստաւոր պայմաններու Սպանիոյ վերաբերմամբ կրթութիւնը, հզօր ազդակը կըլլայ գեղարուեստներու բարգաւաճման, երբ արդէն երկիրը տիրապետութենով ընդարձակուած Սմերիկայի գիւտով հպարտացած, վաճառականական ընդարձակ յարաբերութիւններով առաջնակարգ դիրք մը կը ստանայ քաղաքակրթուած աշխարհին մէջ:

Իտալիոյ հետ ունեցած վաճառականական յարաբերութիւնները շփման մէջ կը դնեն երկու երկիրներու արուեստները, այնպիսի ժամանակամիջոցի մը, երբ Իտալիոյ երկնքին տակ Միշէլ Անժեր, Վինչիներ, Դիցիանօներ, Ռաֆայէլներ և Քօրրէճիօներ կ'ապրին, ամբողջ Իտալիան իրանց հսկայ հանճարներու հզօր ու ներազդու շունչով ցնցելով:

Այդ հանճարներէն ազդուած սպանիացի արուեստագէտներ, վերադարձած են իրանց հայրենիքը, ուր միևնոյն ժա-

մանակ իշխաններու, Թագաւորներու կամ աղնուականներու առատածեռնութիւնէն քաջալերուած՝ դիմող օտար արուեստագէտներու հետ միացած, սպանիական արուեստին տուած են նոր փայլ մը, որու մէկ մասը սակայն իրաւամբ կը պարտին օտար ազդեցութեան և ճիգերուն:

Արարական արուեստը՝ որ բացառապէս ճարտարապետական մտացածին և ինքնատիպ ձևերէ և քանդակներէ կը բաղկանայ, բացի արձանագործական սակաւաթիւ և միամիտ փորձերէ՝ իր ամենափայլուն շրջանին հասած և ամենաքեզ շինութիւնները հիմնարկած է Սպանիոյ երկնքին տակ, շփուելով և պատուհաստուելով սպանիական արուեստին հետ:

Իրանց կեանքի, բնակայրի (Արարիա) և կրօնքի ներմուծած անբարեյաջող պայմաններուն պատճառաւ մահմէդական արուեստը սահմանափակուած է միմիայն ճարտարապետութեան մէջ: Նկարչութիւնը և արձանագործութիւնը արգելուած արուեստներ են եղած, կրօնքը արգելած ըլլալով մարդկային զէմքի մը կամ մարմնի մը ընդօրինակութիւնը ունենալ տան մը մէջ:

Անկասկած այդ սահմանափակումներու հետեանքներն են այն հազար ու մի աներևակայելի, մանուածապատ զարդնկարներու, ձևերու յօրինուածքները, որոնցմով այնքան հարուստ է արաբական ճարտարապետութիւնը (Arabesque), որ այդպիսով կը ներկայանայ այն միակ ասպարէզը, ուր արաբական տաք ու բեղուն երևակայութիւնը յորդած է, ոսնձարձակօրէն խաղալով գիծերու հետ:

Մահմէդական արուեստի նախափորձերը կը համարուին Ամրուի մզկիթը (Եգիպտոս), և Օմարի մզկիթը (Երուսաղէմ). բայց՝ ինչպէս և բոլոր պատմաբանները համաձայն են՝ իր կատարեալ արտայայտութիւններուն հասած է Կրքնատաի (Սպանիա) մէջ, Ալհամպարաի պալատին (Մետինաթ-Ալհամրա—Կարմիր-քաղաք) հսկայ և բարդ շինութեամբ, որուն շինութիւնը տեւած է 1248—1354:

Արաբական արուեստը Արևելքի մէջ «Բիւղանդական և մանաւանդ հայկական արուեստի ազդեցութիւնը «կրած է» *) կը գրէ Փրօֆ. Ռօշլայալ (B. Rocheblave) իր «Արուեստի Պատմութիւնը» երկին մէջ (եր. 94):

Օտար հեղինակութեան մը կողմէ եղած պատուաբեր, շահեկան ու կարևոր յայտարարութիւն մ'է այդ կէտը, որուն

*) Ստորագծումը մերն է (ծ. հ.)

քննութիւնը մեր գծած շաղէն դուրս ըլլալով, կը յանձնենք մեր աւելի ձեռնհաս մասնագէտներուն:

Սպանիոյ մէջ արարական ճարտարապետութիւնը երկու շրջաններու բաժնած են, որուն առաջինը կսկսի VIII-րդ դարէն և կը համապատասխանէ Գօթտուի խալիֆայութեան, իսկ երկրորդը կսկսի XLI-րդ դարէն համապատասխանելով կըը նստի խալիֆայութեան:

Այդ նորիկ տիրապետողները մեծապէս օգտուած են դեռ կանգուն հռովմէական շինութիւններու տարրերէն և զարդերէն: Իրենց պալատներու կամ մզկիթներու շինութեան պահաս չեն օգնած նաև այդ միջոցներուն ամէն աեղ ցրուած յոյն արուեստագէտները, որոնք իրենց բնորոշ կնիքը՝ բիզանդական ոճի զարդարանքները՝ դրած և միախառնած են արաբականներուն: Միակ անխառն և սեպական ոճը կիսալուսնի ձևով կաղմուած արաբական կամարներն են, որոնք ճնոր լուսնի ժամանակ Մէտինէի փախուստին խորհրդանշանը ըլլալ կը հաստատեն:

Երկրորդ շրջանին մէջ՝ Մաւրերու տիրապետութեան տակ՝ բիզանդական ազդեցութիւնը բոլորովին կ'անհետանայ. տեղ տալով Մաւրիտանական կոշուած ոճին (Mauresque), և որուն զուխգործոցը համարուած է և կը համարուի Ալհամպարն:

XVII-րդ դարը սպանիական գեղարուեստական դպրոցներուն ամենափայլուն շրջանը, ոսկեդարն է եղած:

Կրօնական նիւթերը սպանիական նկարչութեան կարևոր մէկ մասն են կաղմած: Գերազանցօրէն կաթոլիկ Սպանիան պարզ է որ չպիտի կրնար հասկանալ մտապատկերները Ռոմպրանտներուն, Հօպպէմաներուն կամ Պրաուէրներուն, որոնց՝ ինչպէս տեսանք նախընթաց էջերուն մէջ՝ իր քաղաքական լուծին հետ, ի դուր հարկադրեց ընդունել նաև իր ըմբռնումներն և մտապատկերները:

Սակայն պէտք է նկատել, որ սպանիացի խորհրդապաշտ նկարիչները իրենց արտադրութիւններու գոյներուն և ձևերուն մէջ անկեղծ իրապաշտներ ֆիացած են. իրական գոյներու սէրը բնական պահանջ մէ և դած անոնց համար, պահանջ մը առաջացած կլիմայական պայմաններէն:

Փրանզիսկօ տը Հէրրէրա (ծեր. 1576-1656)՝ Վէլասքէզի ուսուցիչը՝ և մանաւանդ Փրանզիսկօ Զիւպարան (1598-1662) գերազանցօրէն կրօնական նկարիչներ եղած են:

Այս վերջինը՝ աղքատ հողագործի մը զաւակ՝ իր հանճարին շնորհիւ կըցած է Ֆիլիք IV ի նկարիչը դառնալ, և այդ

դահակալի գեղեցիկ ստացուածքով «նկարիչներուն թագաւորը» կոչուիլ:

Իր գործերուն մէջ «իր յուղումնալից, ջերմեանդ, մը-
ռայլ, խորհրդաւոր և կոպիտ նկարչութեան մէջ ամբողջ Մպա-
նիան պարփակուած է» (այսինքն կրօնական Սպանիան):

Եւ իր նիւթերը գրեթէ բացառապէս առած է կրօնաւոր-
ներու կեանքէն, առանձին սիրով մը նկարելով անոնց ճգնա-
ւորական դէմքերը և հագուստները, և այդ հասկանալի կը լինի
երբ նկատի ունենանք Սէվիլի մէջ՝ ուր իր կեանքին մէկ մա-
սը անցուցած է՝ այդ ժամանակ կը գտնուէին 60 կրօնական
կարգեր և միաբանութիւններ:

Այդ կրօնական հոսանքին հակառակ ուղղութեամբ գոր-
ծողներէն ամենաուշագրաւը եղած է Վէլապէզ (1599—1660)
որուն իրապաշտ մ'ըլլալը մի քանի պատմաբաններ կը մեղադ-
րեն, նկատելով՝ որ «երբ կենդանագիրներ չէր նկարեր, առ-
հասարակ ոչ-ազնիւ և հասարակ տիպեր կ'ընտրէր իր նկար-
ներու անձնաւորութիւններուն համար»:

Իր կրօնասէր և ջերմեանդ կաթոլիկ մը ըլլալուն հակա-
ռակ, կրօնական գործեր գրեթէ չէ արտադրած: Իր մասին
գրուած յետագայ սուր տողերը իր ըմբռնումը և ճաշակը կը
ընտրողն, միևնոյն ժամանակ բացատրելով իր կրօնական նիւ-
թեր չմշակելուն պատճառը:

«Վէլապէզ չէր սիրեր երեակայութեամբ նկարել, և որով-
հետև հրեշտակները երբէք իր դէմը չկանգնեցան՝ իրը օրինակ
ծառայելու, չկրցաւ անոնց կենդանագիրները նկարել, բայց
փոխարինաբար իր շրջանակներուն մէջ ապրեցուց իր ժամա-
նակի և շրջապատի կիները և տղամարդիքը»:

Թէպէտ Զիւպարանի նման Ֆիլիբ IV-ի տան նկարիչ, և
մեծ մասամբ պալատական կեանքով ապրող, բայց նոյնպէս
գրեթէ երբէք պատմական նկարներ չէ արտադրած: Իր համո-
ղուած իրապաշտի խառնուածքը «աղտոտ մօրուքներու և
հասարակ տիպեր» ու միջավայրին մէջ աւելի լաւ և ազատ
ղգացած է իրեն:

Բնութիւնը ճշգրտօրէն թարգմանելու փորձերը երեք ո-
րոշ շրջաններէ անցած են իր գործերուն մէջ, որոնց վերջինը՝
գծերու նուազ խնամքով, և մարմիններու ընդհանուր մասերուն
գոյներու վերարտադրումով արտայայտելու ձևը, այս պահուս
հետևողներու ստուարացող թիւ մը կը կազմէ Փարիզի մէջ:

Իր դիմանկարիչ Վելապէզ այնքան յայտնի է դարձած
պատմութեան մէջ, որքան եղած են Վան-Տիք, Դիցիանօ,
Ռիւպէնս, Ռէյնօլտս ևն «և եթէ գերազանցած է իր հայրենա-

կիցները, իր միւս դպրոցներու հակառակորդներէն չէ գերադանցուած»

Կը պատմուի՝ թէ Տավրա Ուիլքի՝ Անգլիացի յայտնի նկարիչը, մասնաւորապէս Վէլաքէզը ուսումնասիրելու համար Լօնդօնէն Մատրիտ գնաց, սակայն հոն իր ուսումնասիրութիւնը ամփոփելով և կենտրոնացնելով մի միայն անոր հռչակաւոր գլուխ-գործոցին «խմողները» կոչուած նկարին վրայ, ամէն օր՝ ինչ եղանակ ալ որ լինէր՝ կերթար թանգարան, իր սիրելի նկարին դիմաց նստելու, և լռիկ հիացմունքի երեք ժամեր անցնելու, օր մը յետոյ, դիտելէ և հիանալէ սպառած, սրտին խորերէն «ուֆ» մը կարճակէր, ոտքի կելլար և գլխարկը առնելով կը մեկնէր:

Վէլաքէզի դարգացումն և հռչակին մէջ ապահովարար խոշոր դեր մը խաղացած են զինքը շրջապատող նպաստաւոր պայմանները, քաջալերութիւնները և համակրանքը:

Արուեստները զարգանալու համար խնամքի գուրգուրանքի և պատուի պէտքը ունեցած են: Անվիճելի ճշմարտութիւն մ'է այս: Պատմութեան մէջ արուեստին ամենափայլուն ներկայացուցիչները համարուող արուեստագէտները՝ գրեթէ բոլորն ալ՝ աննկատելի բացառութեամբ, թագաւորներու, իշխաններու, պապերու կամ ազնուականներու պաշտպանեալները եղած են, անոնց իշխանութեան հովանիին տակ գտնելով ինքնափոփոմի և խաղաղ աշխատանքի միջոցներ, իւրաքանչիւր օրուան ստացած յարգանքներէն և պատիւներէն խթանուելով, ձգտելով աւելի բարձրանալու՝ և հետեւեալ աւելի կատարեալ գործեր արտադրելու:

Նախորդ էջերուն մէջ տեսանք, թէ այդ միևնոյն ձևի քաջալերութեան խելացի գործադրութիւնը Յունական և Իտալական արուեստի գերակայութեան գլխաւոր աղբակն էր եղած: Շիպերթիի գլուխ-գործոցը ամենափայլուն ապացոյցն է պատմութեան մէջ: Միևնոյն գեղեցիկ և օգտակար հետեանքը ստածուած է այն ամէն տեղերը, ուր գեղարուեստները և արուեստագէտները ուշադրութեան և հոգածութեան առարկայ եղած են:

Վէլաքէզ առանց այն անսահման պատիւներուն, վայելած բացառիկ առանձնաշնորհումներուն՝ որոնք զինքը Սպանիոյ թագաւորին՝ Ֆիլիբ IV-ի մտերիմ բարեկամը ըրած էին, առանց այն լայն միջոցներուն և ստեղծուած նպաստաւոր միջավայրին՝ ուր կեանքի մանր հոգսերը, ջլատող ու քայքայող մտածումները չէին կրնար մտնել՝ առանց այդ բոլորին, ապահովաբար չպիտի հասնէր այն կատարելութեան աստիճանին, այն

բեղունութեան և նորութեան, որոնք զինքը Սպանիոյ վարիչ-ներուն ամենաառաջինը կը դասեն:

Սէվիլի մէջ ծնած՝ և անոր գեղարուեստական դպրոցին երկրորդ պետը եղած է Էստէրան Մուրիլլօ (1618—1682) որու զգալուն և քնքուշ վրձինը՝ ընդհակառակը՝ նախընտրած է կրօնական նիւթերու դերբնական աշխարհին մէջ ապրել, բայց և այնպէս միացնելով այդ նիւթերու վերարտադրութեան՝ բնութեան խորունկ ուսումնասիրութիւն մը, գոյներու անզուգական ներդաշնակութիւն մը, և աշխատանքի պարզ ու քնքուշ ձև մը՝ որ միանալով կը կազմեն այն անդիմադրելի հրապոյրը, որ, ունին իր նկարները, և որոնք կստիպեն գիտողին՝ երկար իրանց առաջ, յափշտակուել, խոկալ, ու ակամայ բաժնուելով հեռանալ:

Մուրիլլօ Սպանիական դպրոցներուն ամենէն շնորհալի և հանճարեղ կրօնական նկարիչն է եղած: Ինչպէս առ հասարակ Խտալացի և Սպանիացի նկարիչները, կլիմայական և աշխարհագրական պայմաններու բերումով Մուրիլլօ երանգագէտ (Coloriste) մ'է, բոլին ամենալայն հասկացողութեամբ: Իր գոյներու նրբութիւնը, բազմազանութիւնը և թարմութիւնը, լոյսի, օդի և տարածութեան խոր ըմբոսնումը, կատարեալ գեղագիտական հաճոյք մը կը դարձնեն զայն դիտելը:

Պատմաբան—քննադաներէն ոմանք՝ որոնք XVII-րդ և XX-րդ դարուն մէջ դեռ կրօնական կոյր մոլեռանչութիւնը պահպանած ըլլալ կը թուին, հակառակ Վօլթէններու և Զօլաներու գոյութեան՝ իր Աստուածամայրերուն կամ Յիսուսներուն մարդկային ըլլալը իբր թիրուծիւն մը կը մատնանշեն, կարծիք մը, որ իբր արժանիք մը կը նկատեմ, նա մանաւանդ՝ որ իր շնորհալի և հանճարեղ կազմաւորութիւններուն, բնական ձևերուն, դէմքերուն և դիրքերուն հետ կրցած է հոյակապօրէն միախառնել այն քնքոյշ, բանաստեղծական արտայայտութիւնները, որոնք գաղափարականացուցած են իր Աստուածամայրերէն շատերը, և որոնց մէկ փայլուն օրինակն է Լուվրի թանգարանին մէջ գտնուող «Ս. Կոյսի անարատ յղութիւնը» կոչուած նկարը (1852-ին գնուած 600,000 ֆրանքի):

Եւ իսկպէս Մուրիլլօ բացառապէս կրօնական նկարիչ մը չէ եղած: Իր ճկուն վրձինը երբեմն քմահաճօրէն քրքրած է կեանքի յատակը եռացող աիպարներու կեանքը, դանոնք ներկայացնելով իրանց ամենայատկանշական դիրքերուն և զբաղումներուն մէջ, ինչպէս Լուվրի թանգարանում հազուստներուն և մարմնին վրայ մանր միջատներ որոնող տղուն նկարը, որը այնքան մօտ իր յայտնի Աստուածամօր նկարին, այն-

քան ուժեղ կերպով կը արտայայտէ նկարչի լայն հայեացքը և ըմբռնումը, անվերապա՝ աշխատանքի և վերարտադրելու ձեւը, ու համոզուած իրապաշտի այն խորունկ զգացումը, որը առաջին նայուածքով հակասութիւն մը ըլլալ կը թուի, իր կրօնական ոգով նկարներուն հանդէպ:

Սակայն Մուրիլլօ իր յայտնի գլուխ-գործոցին «Հունդաբիոյ Սրբուհի Եղիսաբէթ»-ին մէջ կրցած է մեծ հմտութեամբ միախառնել բորոտներու և վիրաւորներու հասարակ ու ցաւազար դէմքերը, իրենց վէրքերը դարմանող և գլուխները լուացող իշխանուհի—սրբուհիին հանդարտ ու երկնային շնորհով մը պայծառացած դէմքին, ու զինքը շրջապատող պալատական կիներուն ալնիւ ձեւերուն հետ, ցոյց տալով որ ամպելէն վեր, թէ սալայատակին վրայ, իր աչքերը գերազանցօրէն դիտող և ուսումնասիրող նկարչի մը աչքերը եղած են, քան կրօնամոլի ու նեղ հաւատամքներու մէջ պարփակուած մոլեռանդի մը:

Շնորհիւ Վէլստքէզի՝ որ Մատրիտի պալատներուն և մեծաստաններուն դռները իր առաջ բանալ տուած է, Մուրիլլօ ուսումնասիրած է Թիցիանօի, Ռիպէնսի, Վէռօնէզի գլուխ-գործոցները, որոնք հաւանականաբար իր ճաշակին, զգացումներուն և ապագայ ուղղութեան վրայ որոշ դեր մը խաղացած են:

Սէվիլլ վերադարձէն յետոյ է որ Մուրիլլօ կ'արտադրէ յարատեաբար, և կը մեռնի՝ վրձինը ձեռքին՝ Քատիքսի մէջ, նկարած ժամանակ լաստակերտէն վար իյնալով:

Մուրիլլօի մահուամբ սպանիական երկու գեղարուեստական դպրոցները կը սկսին տժգունիլ, երկու դար ապրելէ, փայլելէ և Սպանիոյ պարծանքները համարուող արուեստագէտներ արտադրելէ յետոյ, որոնց կը յաջորդեն անկման շրջանին յայտնուող և զայն յատկանշող երկրորդական և անգոյն ընդօրինակիչները կամ դիմանկարիչները, որոնց մէջէն պատմութիւնը կը յիշէ Անթօնիօ Փէռէտաի, Ժիւան Քառէնիօի, տը Մեռաստաի, Ռիպալթաի և Ֆրանզիսկօ Կօյաի սնունդները:

Այս վերջինը (1746-1828) իր քմահաճ աշխատելակերպով ընդհատուող տարօրինակ, անյարգար, վայրենի, ոճէ և կանոններ է գերծ, բայց նիւթեղ և ինքնուրոյնութեամբ լեցուն տաղանդով—ինչպէս կը գրէ Վիարտօ—իր վրայ հրաւիրած է գեղարուեստասէրներու ուշադրութիւնը, մանաւանդ անոնց, որոնք՝ ներկայ տալաւորական դպրոցին երկրպագուներ՝ իր մէջ տեսած են այդ դպրոցին նախակարապետներէն մէկը:

Նկարչութեան կենդանագիրներու այդ ճիւղը իր օգտա-

կարութեան յայտնի մէկ տպացոյցը տուած է, կտաւներու վրայ յաւերժացնելով այնպիսի փաստեր, որոնք ընդհանուր պատմութեան տեսակէտէն այնքան թանգ են զնահատուած: Այդպէս՝ Սպանիական հինգ թագաւորներու՝ Շարլ-Քէն ևն սկսած մինչև Շարլ II-ը աստիճանաբար այլասերումը, Իիցիանօի կենդանադիրներէն սկսած մինչև Վէլասքէզի և Քառէնիօի նկարներու շնորհիւ դիտուած և հաստատուած է, անհերքելի փաստեր դնելով պատմութեան տրամադրութեան տակ:

Ներկայիս՝ Սպանիա՝ թէպէտ նախկին զեղարուեստական փայլը կորուսած, համեմատաբար որոշ գիրքի մը վրայ կը գտնուի, շնորհիւ այն տաք, զիւրադգած խառնուածքին, ընածին յատկութիւններուն, յարակապոյտ երկնքին, փայլուն արեւին և յարակից կլիմայական այն բոլոր պայմաններուն, որոնք կը պատրաստեն զեղագէտ և գեղասէր ժողովուրդ մը:

ՀՐ. Ալեանար

* *
*

Յրտահար, հողմավար
Դողացին մեղմաբար
Տերէնները դեղին
Ծածկեցին սև ուղին.
Ճաճանչները թռչնան.
Կանաչները աշնան՝—
Իմ խոհերը մոլար
Գընում են հողմահար...
Յրտահար հողմավար
Դողացին մեղմաբար
Անուրջները իմ հին
Գընացին, գընացին...

Վահան Տէր-Դրիգորեան