

**Թարգմանիչները սրտագին շնորհակալություն են հայտնում՝
հրատարակչական ոլորտի նվիրյալ գործիչ,
«Չանգակ-97» հրատարակչության տնօրեն Ս.Շ. Մկրտչյանին՝
«Արտասահմանյան արվեստի պատմություն» դասագրքի տպագրությունն
իրականացնելու, հայերեն լեզվով
անչափ անհրաժեշտ դասագիրքն
ուսանողների և արվեստասեր ընթերցողների լայն շրջաններին
ներկայացնելու համար:**

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА

Второе, переработанное издание
Под редакцией
М. Т. Кузьминой, Н. Л. Мальцевой

ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Դասագիրք

միջնակարգ գեղարվեստական ուսումնական հաստատությունների,
բուհերի համապատասխան բաժինների, սփյուռքի հայկական
կրթօջախների համար

Թարգմանված է

ռուսերեն երկրորդ, վերամշակված հրատարակությունից



ԵՐԵՎԱՆ, 2003

7(09)
Մ-84
ՀՏԴ 7(07)
ԳՄԴ 85g73
Ա 942

Գլխավոր խմբագիր՝
ԼԵՄՍ ՍՈՒՐԵՆԻ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ
մանկավարժական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

խմբագիր՝
ՄԵՐԻ ԳՈՐԳԵՆԻ ԵՐԶՆԿՑԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

Դասագրքի թարգմանությունն իրականացրել են՝
ՄԵՐԻ ԳՈՐԳԵՆԻ ԵՐԶՆԿՑԱՆԸ,

ՎԱՀԵ ԹԱՐԵՎՈՍԻ ՍՈՒՔԻՎԱՅԱՆԸ
գրահրատարակչական, խմբագրական, թարգմանչական աշխատանքի
վետերան, Հայաստանի ժուռնալիստների միության անդամ

Ա 942 Արտասահմանյան արվեստի պատմություն:– Եր.: Ձանգակ-97, 2003, 476 էջ:
Դասագիրքն ամփոփում է արտասահմանյան կերպարվեստի պատմության հետևողական շարադրանքը՝ սկսած նախնադարյան համայնական հասարակության ժամանակներից մինչև XX դարը: Նրանում ամենասեղծ ձևով քննության են առնվում արվեստի զարգացման առավել նշանակալի ժամանակաշրջանները, զնահատվում, տրվում է յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի բնութագիրը, նկարագրվում են արվեստագետ նկարիչների ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները, կյանքն ու գործունեությունը: Այն նախատեսված է միջնակարգ գեղարվեստական ուսումնական հաստատությունների, բուհերի համապատասխան բաժինների, սփյուռքի հայկական դպրոց-վարժարանների, քոլեջների սովորողների, ինչպես նաև արվեստասեր ընթերցողների լայն շրջանի համար:

Հրատարակչության գլխավոր տնօրեն՝	Ս. Ակրտչյան
Հրատարակչության տնօրեն՝	Մ. Մնացականյան
Գեղ. խմբագիր՝	Ա. Բաղդասարյան
Համ. ձևավորումը՝	Ե. Սավայանի
Արքագրիչ՝	Ն. Փարսադանյան

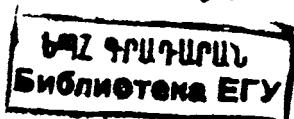
Տպագրությունը՝ օֆսեթ: Չափսը՝ 70x100 1/16:
Թուղթը՝ օֆսեթ:
Ծավալը՝ 29.75 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 500 օրինակ:

«ՁԱՆԳԱԿ-97» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
375010, Երևան, Կոմիտասի 49/2, հեռ.՝ (+374 1) 23 25 28
Էլ. փոստ՝ zangak@aminco.com,

Ա 4901000000 2003
0003(01) – 2003

ISBN 99930 – 2 – 718 – 9

«Ձանգակ-97» հրատ.



200690
500073429

ԳՄԴ 85g73

ԲՈՎԱՆՊԱԿՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ԲՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

«ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ» դասագիրքը գրված է միջնակարգ ուսումնական հաստատությունների, բուհերի համապատասխան բաժինների համար կազմված ծրագրերին համապատասխան: Այն բովանդակում է արտասահմանյան երկրների կերպարվեստի պատմության հետևողական շարադրանքը՝ սկսած նախնադարյան համայնական ժամանակներից մինչև մեր օրերը:

Դասագրքում ամենասեղմ ձևով գնահատվում, վերլուծվում են արվեստի զարգացման առավել նշանակալի դարաշրջանները, նշանավոր նկարիչների կյանքը և ստեղծագործական ուղին, նրանց կարևորագույն երկերը: Հեղինակները միևնույն ժամանակ բազմակողմանիորեն լուսաբանում են յուրաքանչյուր դարաշրջանի, երկրի արվեստագետ վարպետների ստեղծագործությունների անկրկնելի առանձնահատուկ բնույթը: Դասագրքի հիմքը կազմում են «Արվեստների ընդհանուր պատմությունը» և այն գիտական հետազոտությունները, որոնք շարադրված են նորագույն հրատարակություններում, մասնավորապես բազմահատոր «Համաշխարհային արվեստի հուշարձաններում»:¹

¹ Հայերեն թարգմանության և խմբագրման ընթացքում նկատի են առնված հայերենի լեզվաոճական, տերմինաբանական, ուղղագրական արդի պահանջներն ու մոտեցումները (ծանոթ՝ թարգմ.):

ԲՈՎԱՆՂԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ: <i>Ս. Տ. Կուզմինա, Ե. Լ. Մալցևա</i>6	Վաղ շրջանի դասականություն (մ.թ.ա. 500-449 թթ.).....	62
Արվեստի դերը հասարակության կյանքում.....6	Բարձր դասականություն (կլասիկա).....	67
Արվեստի տեսակները.....8	Ուշ շրջանի դասականություն (կլասիկա).....	73
Ճարտարապետություն.....9	Դելլենականություն: <i>Ս. Տ. Կուզմինա</i>	78
Քանդակագործություն.....10	Դելլենիստական Գունաստան.....	79
Գեղանկարչություն.....11	Ալեքսանդրիա.....	80
Գծանկարչություն (գրաֆիկա).....12	Պերգամոն.....	81
Ջարդարարական (դեկորատիվ)–կիրառական արվեստ.....	Հռոդոս.....	82
13	Հռոմ: Ե. Լ. Մալցևա.....	82
Ժանրեր.....13	Հռոմեական հանրապետություն (մ.թ.ա. VI դ. վերջ–I դ. վերջ).....	85
Ոճ.....14	Հռոմեական կայսրություն (մ.թ.ա. I դ. վերջ–մ.թ. 476 թ.).....	88
ՆԱԽՆԱԴԱՐՑԱՆ ԱՐՎԵՍ: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>16	ՄԻՋԻՆ ԴԱՐԵՆԻ ԱՐՎԵՍ	
Ներածություն: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>	Ներածություն: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>	100
16	Բյուզանդիա: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>	103
Հին քարի դար (պալեոլիթ).....	Բյուզանդիան V–VII դարերում.....	105
18	Բյուզանդիա (IX դ. սկիզբ–XIII դ. սկիզբ).....	109
Միջին քարի դար (մեզոլիթ).....	Բյուզանդիա (XIII-րդ դ. երկրորդ կես–XV դ. սկիզբ).....	113
21	Արևանյան և Լեւոնոսյան ելյուսաբ: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>	
Նոր քարի դար (նեոլիթ).....	Ումանական արվեստ (XI-XII դդ.).....	116
22	Գոթական արվեստ (մոտ 1130 թ.–XIV դ.).....	123
Բրոնզի դար (մոտ II հազարամյակ).....	Մերձավոր և Միջին Արևելք: <i>Տ. Պ. Կապտերովա</i>	136
24	Մերձավոր Արևելք.....	136
ՀԻՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՐՎԵՍ	Խալիֆայություն.....	136
Ներածություն: <i>Ե. Լ. Մալցևա</i>	Հյուսիսային Աֆրիկա և մավրիտանական Իսպանիա (VIII-XV դդ.).....	140
26	Միջին Արևելք.....	141
Եգիպտոս: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	Հնդկաստան: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	146
29	Հին Հնդկաստան.....	147
Մինչդիմաստիական ժամանակաշրջան (մ.թ.ա IV հազարամյակ).....	Միջնադարյան Հնդկաստան (VII-XVIII դդ.).....	152
30	Չինաստան: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	156
Հին թագավորություն (մ.թ.ա. XXX-XXIII դդ.).....	Հին Չինաստան.....	158
31	Միջնադարյան Չինաստան (IV-XIX դդ.).....	162
Միջին թագավորություն.....	Ճապոնիա: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	172
35	Վիետնամ: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	179
Նոր թագավորություն (մ.թ.ա. XVI-XI դդ.).....	Կորեա: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	181
38	Սոնդոլիա: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>	185
Ամառնա (մ.թ.ա. XVI դ. սկիզբ).....		
41		
Նոր թագավորության երկրորդ կես (մ.թ.ա. XIV-XI դդ.).....		
42		
Ուշ ժամանակներ (մ.թ.ա. XI դ. -332 թ.).....		
43		
Առաջավոր Ասիա: <i>Ե. Ա. Վինոգրադովա</i>		
43		
Ասորեստան.....		
48		
Նորբաբելոնական արվեստ.....		
49		
Եգեյան արվեստ: <i>Ս. Տ. Կուզմինա</i>		
50		
Տրոյա: Կրետե.....		
50		
Տիրիս: Միկենե.....		
52		
Հունաստան: <i>Ս. Տ. Կուզմինա</i>		
53		
Հուներոսյան Հունաստան		
56		
Արիստիկա		
56		
Հունական դասականություն (կլասիկա).....		
62		

ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅԱՆ ԴԱՐԱՇՆՉՆԻ ԱՐՎԵՍ

Ներածություն: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	188
Իտալիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	191
ՆախաՎերածնություն (XII-XIII-րդ դդ.): <i>Մ. Տ. Կուզմինա, Յու. Դ. Կալպինսկի</i>	191
Ֆլորենցիա	191
Վաղ վերածնություն (XV դ.).....	193
XV դ. առաջին կեսի և հետագա Ժամանակաշրջանի Ֆլորենցիան.....	194
XV դ. վերջին երրորդի Ֆլորենցիան.....	202
Միջին և Գյուսիսային Իտալիայի գեղանկարչությունը.....	205
Վենետիկի գեղանկարչությունը.....	208
Բարձր վերածնություն (1490-ական թթ.-XVI դ. առաջին երրորդ).....	209
Միջին Իտալիա.....	213
Ուշ շրջանի վերածնություն (XVI դ. երկրորդ կես): <i>Մ. Տ. Կուզմինա, Յու. Դ. Կալպինսկի</i>	230
Նիդերլանդներ: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	234
XV դ. գեղանկարչություն.....	237
XVI դ. գեղանկարչություն.....	243
Գերմանիա: Ե. Լ. Մալցա	250

XII ԴԱՐԻ ԱՐՎԵՍԸ

Ներածություն: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	260
Իտալիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	263
Ֆլամադիա: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	272
Գոլանդիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	283
Իսպանիա: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	298
Ֆրանսիա: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	314
XVII դ. առաջին կես.....	315
XVII դ. երկրորդ կես.....	325

XIII ԴԱՐԻ ԱՐՎԵՍԸ

Ներածություն: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	331
Ֆրանսիա: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	334
Իտալիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	353
Անգլիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	355

XIX ԴԱՐԻ ԱՐՎԵՍԸ

Ներածություն: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	365
Անգլիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	367
Իսպանիա: <i>Տ. Դ. Կաստերովա</i>	367
Ֆրանսիա: <i>Մ. Տ. Կուզմինա</i>	373
XVIII դ. վերջ-XIX դ. սկիզբ.....	374
XIX դ. առաջին երրորդ.....	379
XIX դ. կեսեր.....	387
XIX դ. վերջին երրորդ.....	399
Գերմանիա: Մ. Տ. Կուզմինա	408
Բելգիա: Ե. Լ. Մալցա	412
Կենտրոնական և Հարավարևելյան Եվրոպա: Մ. Տ. Կուզմինա	414
Բուլղարիա	415
Ռուսիա	416
Հունգարիա	419
Չեխոսլովակիա	420
Լեհաստան	422
Հարավսլավիա	425
ԱՄՆ: Մ. Տ. Կուզմինա	427
XVIII դարի վերջ-XIX դարի առաջին երրորդ.....	427
XIX դարի միջին մաս և երկրորդ կես.....	428

XIX ԵՎ XX ԴԱՐԵՐԻ ՎԵՐՁԵՐԻ ԱՐՎԵՍ

Արևանյան Եվրոպան XIX դ. վերջերից մինչև 1917թ.: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	458
Արևանյան Եվրոպան և Ամերիկյան 1917թ. հետո: <i>Ե. Լ. Մալցա</i>	458

ԱՐՎԵՍՏԻ ԴԵՐԸ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅԱՆ ԿՅԱՆՔՈՒՄ *

Արվեստը հասարակության գիտակցության ձևերից մեկն է: Նրա հիմքը կազմում է իրականության գեղարվեստական-պատկերավոր արտացոլումը: Արվեստն օգնում է ճանաչել աշխարհը, ձևավորում է մարդկանց հոգևոր նկարագիրը, նրանց զգացմունքներն ու մտքերը, նրանց աշխարհայացքը, դաստիարակում է մարդուն, ընդլայնում է նրա մտահորիզոնը, արթնացնում ստեղծագործական ընդունակությունները: Սկզբնավորվելով մարդու աշխատանքային գործունեությամբ՝ արվեստն սկսեց բարենպաստորեն ազդել նրա զարգացման վրա, առանձնապես նրա գեղագիտական պատկերացումների ընդարձակման վրա: Արվեստի ճանաչողական դերը նրան մերժեցնում է գիտության հետ: Նկարիչը, ինչպես և գիտնականը, ձգտում է ըմբռնել կենսական երևույթների իմաստը, պատահականի, անցողիկի մեջ բացահայտել առավել բնորոշը և տիպականը: Ի տարբերություն գիտության, արվեստը շրջապատի աշխարհի մասին իր պատկերացումներն արտահայտում է ոչ թե վերացական հասկացություններով, այլ կոնկրետ գեղարվես-

տական կերպարներով: Կյանքում տիպականը մարմնավորվում է գեղարվեստական ստեղծագործություններում, անկրկնելի անհատական-բնութագրական ձևերում: Մարդկության զարգացման գործում արվեստին գործունակ-տիվ դեր է պատկանում՝ տալիս է իրականության գեղագիտական գնահատականը՝ բացահայտելով կյանքի այլանդակ կողմերը, վճռական խոսք ասելով դրանց վերաբերյալ, կոչ է անում կրքոտությամբ մերժել, պայքարել դրանց դեմ: Մարմնավորելով գեղեցիկի իդեալը, հասնելով բարձր բանաստեղծականության, կյանքի ճշմարտությանը, արվեստը մարդուն ոգեշնչում է սխրագործության, նրան պայքարի կոչում հանում մարդկության լուսավոր ապագայի:

Արվեստի ներգործուն դերն առանձնապես աճել է մեր դարաշրջանում: Այն չի կարելի ըմբռնել հասարակական կյանքի մյուս երևույթների, գաղափարախոսության մյուս ձևերի հետ նրա փոխհարաբերություններից դուրս: Յուրաքանչյուր դարաշրջանի արվեստն անխզելիորեն կապված է ազգային մշակութի և պատմական պայմանների, հասարակության հոգևոր կյանքի մակարդակի

* Ոչ մի այլ արվեստ չի կարող անել լավ եւ անելի արդյունաւետ խրախուսել կրթութունը և լուսաւորութունը, քան գեղեցիկ արվեստները՝ պոեզիան, երաժշտութունը եւ գեղանկարչութունը:

հետ: Իրական աշխարհի արտացոլումը, գեղարվեստական վերարտադրության համար իրականության այս կամ այն երևույթի ընտրությունը որոշվում են նկարչի աշխարհայացքով, կատարվում են որոշակի իդեալների տեսանկյունով:

Հասարակության մեջ հետադիմական տարրերի ներգործությունը սահմանափակության իր կնիքն է դնում շատ նկարիչների ստեղծագործության վրա: Նկարչի կողմից մարդու իսկական շահերի արտահայտումը, կյանքի բարեփոխման գործին անձնագոհությամբ ծառայելու նրա պատրաստականությունն ընդլայնում են նրա ստեղծագործական մտահորիզոնը, արվեստի կերպարներում հասարակության առաջադիմական ծագումների գեղագիտական մարմնավորման նրա ընդունակությունը: Այդպիսի նկարիչների ստեղծագործությունները բարձրակետեր են դառնում համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ:

Արվեստի պատմությունը փոխադարձ ներգործության, պայքարի մեջ մտած տարբեր ազգային դպրոցների, ոճերի, ուղղությունների, ստեղծագործող անձնավորությունների զարգացման բարդ, հակասական պատկեր է ներկայացնում: Իրենց ստեղծագործություններում նկարիչները ելնում են ոչ միայն անմիջական տպավորություններից, դիտարկումներից և շրջապատի կյանքի ուսումնասիրությունից, այլև արվեստի ոլորտում մարդկության կողմից դարերի ընթացքում կուտակված փորձից. նկարիչները մերթ հենվում են ազգային դպրոցների ավանդույթների վրա, մերթ դրանց հակադրում են իրականության երևույթների իրենց նոր ըմբռնումը:

Արվեստի առաջադիմությունն առավել ուժեղ և ամենից ավելի ցայտում ձևերով դրսևորվում է յուրաքանչյուր դարաշրջանի մարդասիրական և իրատեսական միտումներում ու նվաճումներում: Եվ դա օրինաչափ է, որովհետև իրատե-

սությունն այն գեղարվեստական մեթոդն է, որն ամենից ավելի է համապատասխանում արվեստի ճանաչողական էությանը: Իրատեսությանը բնորոշ է կյանքում տիպականը, օրինաչափը վառ անհատական կերպարներում մարմնավորելու միտումը: Այնտեղ, որտեղ նկարիչը չի կարողացել հասնել ընդհանրացման ներդաշնակ միասնության և գեղարվեստական կերպարի անհատականացման, երևան են գալիս սխեմատիզմի գծեր, որոնք գեղարվեստական ստեղծագործությունը զրկում են կենսական լիարժեքությունից և համոզվածությունից:

Իրատեսությունն արվեստում պատմական հասկացություն է: Իրատեսական արվեստը տարբեր պատմական փուլերում տարբեր բովանդակություն ու ձև է ստացել՝ մարդկության գեղարվեստական մշակույթը հարստացնելով նոր նվաճումներով, որոնք պայմանավորված էին տվյալ դարաշրջանի հասարակության նյութական կյանքի կոնկրետ բնույթով, իրականության ճանաչման յուրահատկությամբ, նրա նկատմամբ դրսևորվող վերաբերմունքով: Յուրաքանչյուր դարաշրջանում կյանքի որոշ կողմեր բացահայտվում էին ավելի ամբողջական, ավելի խորը, որոշ կողմեր էլ կամ դուրս էին մնում մարդու տեսադաշտից, կամ ավելի աղոտ կերպով էին արտացոլվում: Այսպես, նախնադարյան հասարակության նկարիչը կենսական համոզվածությամբ պատկերում էր կենդանական աշխարհը: Բայց բնության և հասարակական կյանքի տարբեր երևույթները, որոնց դիմում էր արվեստը հետագայում, նրա աշխարհընկալման շրջանակից դուրս էին մնում, որովհետև նախնադարյան մարդու աշխատանքում աշխարհի իրական ըմբռնումը մեծ չէր: Իրատեսությունն անցնում է զարգացման մի շարք որակապես առանձնահատուկ աստիճաններ, որոնցում հակասական և բարդ ձևով է երևան գալիս մար-

դու գեղարվեստական ձևավորումը: Այդ աստիճանները որոշվում են ինչպես պատկերման հիմնական առարկայի՝ հասարակական նոր հարաբերությունների, նոր կացութաձևի, մարդու տիպի փոփոխմամբ, այնպես էլ հասարակական գիտակցության նոր մակարդակի մարմնավորմամբ, կյանքի և նրա իդեալների մասին պատկերացումների բնույթի տարբերությամբ:

Հասարակական զարգացման վաղ աստիճաններում կյանքի արտացոլումն արվեստում ձևավորվում է առանց աշխարհը դեռևս բավականաչափ տիրապետելու, տարերայնորեն և մեծ մասամբ կերպավորվում է երևակայական (ֆանտաստիկական) դիցաբանական ձևերով՝ ծնունդ առնելով կյանքի պարզամիտ-դիցաբանական ընկալումից (նախնադարյան հասարակության արվեստ, հին աշխարհի և միջին դարերի արվեստ): Աշխարհի, նրա օրինաչափությունների ճանաչման նկատմամբ գիտակցական նպատակադրվածությունը, իրատեսության՝ որպես արվեստում ծրագրայնորեն գիտակցված որոշակի մեթոդի ձևավորում՝ վերաբերում են Վերածնության դարաշրջանին, երբ արվեստը, ինչպես և գիտությունը, ազատվում է սխուլաստիկայի գերությունից, տիրապետում է մարդու կերպարի, նրա աշխարհայեցողության և հասարակական հարաբերությունների ճշմարտացի պատկերմանը: Սկսած Վերածնության դարաշրջանից և վերջացրած XVIII-XIX դարերի սահմանագծով, տեղի է ունենում դիցաբանական իրատեսության քայքայման գործընթաց և այն իրատեսության հաստատումը, որտեղ գլխավորը դառնում է սոցիալական կյանքի անմիջական պատկերումը:

XIX դարի ժողովրդավարական (դեմոկրատական) իրատեսությունը զարգանում էր սոցիալական հակասությունների պայմաններում: Այն վերջնականապես ազատվում է դիցաբանության հետ

ուներցած կապից, աշխարհընկալման նրա ձևերից, ավելի խորն է թափանցում ժամանակակից կյանքի, նրա հակասական երևույթների էության մեջ, ավելի լայնորեն է ընդգրկում դրանք, բացահայտելով իրականության այնպիսի կողմեր, ինչպիսիք նախորդ դարաշրջաններից ոչ մեկին մատչելի չէին:

Հասարակական հակասությունների խորացումով իրատեսությունը դառնում է հիմնականում քննադատական, հասարակության արատները մերկացնող ու բացահայտող, ժողովրդավարական, մարդասիրական իդեալներ հաստատող իրատեսություն: Զննադատական իրատեսությունն, իր գիտակցված գաղափարական ծրագրով, իր հուզական գեղարվեստական լեզվով, դառնում է մարտական ժողովրդավարական մշակույթի արտահայտիչ:

ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Արվեստի պատմական զարգացման ընթացքում սկզբնավորվել են նրա տարբեր տեսակները՝ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, գեղանկարչությունը, գծանկարչությունը (գրաֆիկան), զարդարարական (դեկորատիվ)-կիրառական արվեստը և այլն: Սրանք բոլորը խոսում են կյանքի էության մասին, բարոյագիտական վսեմ իդեալների, գեղեցիկի մասին, բայց դրանցից յուրաքանչյուրն այդ արտահայտում է յուրովի: Արվեստի մի տեսակը մյուսից տարբերվում է իր բովանդակությամբ, գեղարվեստական արտահայտման իր ձևերով ու միջոցներով, նյութով, իր պատկերաճանաչողական ներգործությամբ և կենսական դերով: Արվեստի ամեն մի տեսակ ապրում է վերելքի, վայրէջքի ժամանակաշրջաններ. դրանց զարգացումն անհավասարաչափ է տեղի ունենում: Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ ընդունակ

է ընդլայնելու իր ուղորտի և գեղարվեստական հնարավորությունների սահմանները: Այդ նպատակն իրականանում է երբեմն արվեստի մյուս տեսակների, ինչպես և գիտության ու տեխնիկայի նվաճումների օրգանական յուրացման միջոցով: Արվեստների պատմության ընթացքում ստեղծվել են դրանց նոր տեսակներ, որոնք գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական սկզբունքներն արտացոլել են նոր նյութերի ու միջոցների լույսի ներքո:

Անցյալում արվեստի ամենաբարձր ծաղկման դարաշրջանները վկայում են այն մասին, որ աշխարհի արտացոլման (պատկերման) լիակատարությունը և բազմակողմանիությունը հնարավոր է դառնում արվեստի բոլոր տեսակների միաժամանակյա ծաղկմամբ:

ՎԱՐՄԱՐԱԴԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ճարտարապետությունը՝ մարդկանց՝ մասնավոր, հասարակական կյանքի և գործունեության ամենօրյա պահանջների համար՝ նախատեսվող շենքերի, դրանց համալիրների կառուցման արվեստ է: Ամեն մի շենք իր մեջ ամփոփում է կենսականորեն անհրաժեշտ տարածական միջուկ՝ ինտերիեր: Արտաքին ձևում արտահայտվող բնույթը նախորդվում է նրա նշանակությամբ (դերով), կյանքի պայմաններով, հարմարության պահանջմունքով, շարժման լայնարձակությամբ: Իր զարգացման ընթացքում առնչվելով մարդու՝ մշտապես փոփոխվող նյութական պահանջմունքների, գիտության և տեխնիկայի զարգացման հետ՝ ճարտարապետությունը նյութական մշակույթի ձևերից մեկն է:

Ճարտարապետությունը միևնույն ժամանակ արվեստի տեսակներից մեկն է: Նրա գեղարվեստական ձևերում արտացոլվում են թե՛ հասարակական կյանքի

կառուցվածքը, թե՛ հասարակության հոգևոր զարգացման մակարդակը, թե՛ նրա գեղագիտական իդեալները: Ճարտարապետական մտահղացումը, նրա նպատակահարմարությունը բացահայտվում են ինտերիերի տարածությունների կազմակերպման, ճարտարապետական զանգվածների խմբավորման, մասերի և ամբողջի համամասնական հարաբերությունների մեջ, ռիթմիկ կառուցվածքում: Շենքի ինտերիերի և ծավալի հարաբերակցությունը բնութագրում է ճարտարապետության գեղարվեստական լեզվի առանձնահատկությունը: Մեծ նշանակություն ունի շենքի արտաքին տեսքի գեղարվեստական ձևավորումը:

Մարդկային զանգվածների գիտակցության վրա արվեստի ոչ մի այլ տեսակ մշտապես այնպես չի ներգործում, ինչպես ճարտարապետությունն իր գեղարվեստական և կոթողային (մոնումենտալ) ձևերով: Այն բացահայտում է շրջակա բնության առանձնահատկությունը: Քաղաքները մարդկանց նման ունեն անկրկնելի դեմք, բնույթ, կյանք, պատմություն: Դրանք ներկայացնում են ժամանակակից կյանքը, անցած սերունդների պատմությունը:

Մարդու հասարակական պահանջմունքների բազմազանությունն առաջ է բերում ճարտարապետության տեսակների (բնակելի, հասարակական-քաղաքացիական, արդյունաբերական) բազմազանություն: Քաղաքաշինությունը հաշվի է առնում տեղանքի, տնտեսության բնույթը, տրանսպորտի պայմանները, բնակչության տեղաբաշխումը: Գեղարվեստական վերելքի ժամանակաշրջաններում ճարտարապետությունը ներդաշնակորեն զարգանում է արվեստի մյուս տեսակների հետ համագործակցված: Քանդակագործությունը, գեղանկարչությունը, զարդարական (դեկորատիվ) արվեստները կոնկրետ կերպարներով մարմնավորում են կառուց-

վածքի բովանդակած գաղափարները: Թե՛ ճարտարապետությունը, թե՛ կերպարվեստը այդ համադրման մեջ (սինթեզում) հարստացնում են միմյանց:

ՔԱՆՊԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Քանդակագործությունը, ճարտարապետության նման, արվեստի ծավալային-տարածական տեսակ է, բայց իր բուն էությանը նա կերպավորող արվեստ է: Քանդակագործը իրական աշխարհն ստեղծում է նյութապես շոշափելի ծավալային ձևերով, որոնք առկա են տարածության մեջ և լուսավորության պայմաններում: Քանդակագործության գլխավոր թեման միշտ եղել է մարդը, որի արտաքին շոշափելի պատկերի միջոցով բացահայտվում է նրա ներքին հոգևոր աշխարհը, վսեմ զգացմունքները, մեծ ձգտումները, ուժեղ բնավորությունը, բարդ հոգեբանական վիճակները: Բոլորակերտ՝ բոլոր կողմերից մշակված քանդակի առանձնահատկություններն արտահայտվում են նրանում, որ մարդու կերպարը կարող է ընկալվել տարբեր դիտակետերից, որոնք ստեղծում են նոր տպավորություններ, մոդելը բացահայտում են նրա բազմազան տեսանկյուններից, շարունակ փոփոխվող ստվերանկարներում: Գեղակերպական (պլաստիկական) արտահայտչականությունը ներգործության առանձնահատուկ ձև է ստանում շնորհիվ լույսի և ստվերի հնուտ փոփոխության՝ օրվա ժամին և բնության վիճակին համեմատ: Այսպիսիով՝ քանդակն ասես մուտք է գործում իրական շրջապատ և տարածության ու ժամանակի մեջ կարող է ընկալվել իր ամբողջ բազմազանությամբ:

Քանդակի արտահայտչականությանը կարելի է հասնել իրական կշիռ ունեցող ձևերի ճարտարակերտության, հիմնական հատակագծերի կառուցման, լու-

սային հարթությունների, ծավալների, զանգվածների, գծերի, դրանց գունային և ռիթմիկ հարաբերությունների միջոցով: Հատկապես դրանք են արտահայտում պատկերի բովանդակությունը: Մեծ նշանակություն ունեն, առանձնապես կոթողային քանդակագործության մեջ, ստվերագծերի հստակությունը և ամբողջականությունը: XVIII դարի նշանավոր ֆրանսիական քանդակագործ Էտիեն Ֆալկոնեն իր «Մտորումներ քանդակագործության մասին» գրքում գրել է. «Հարկավոր է, որ ստեղծագործությունն առանձնանա օդի, ծառերի, ճարտարապետության ֆոնում, իր մասին հայտարարի հեռու՝ այն տարածությունից, որտեղից կարելի է նկատել: Լույսը և ստվերները, ազատորեն տարածվելով, նույնպես կմրցեն իրար հետ՝ որոշելու համար գլխավոր ձևերը և ընդհանուր տպավորությունը»: Մակերեսների ֆակտուրային մշակումը, մանրամասները միայն լրացնում են քանդակագործական կերպարի գեղակերպական (պլաստիկական) արտահայտչականությունը:

Օգտագործելով բնական նյութական իրերի լեզուն, քանդակագործն ընտրում է իր մտահղացմանը համապատասխանող նյութ՝ փայլփլող մարմար՝ անբիծ սպիտակությամբ, կարծրությամբ, որը և նրա առջև նրբորեն բացում է մարդկային մարմնի կերտման հարստագույն հնարավորություններ: Նրա հղկված, կիսաթափանցիկ մակերևութի փափկությունը և խտությունն ամենից ավելի մոտիկ է մարդկային մարմնի ֆակտուրային: Դիրիտը, գրանիտը, բազալտը, ծիրանաքարը դժվարությամբ են ենթարկվում մանրամասն մշակման, պահանջում են միաձույլ կոթողային ձևեր: Բրոնզով կարելի է առավել լիակատարությամբ արտահայտել դինամիկ վիճակներ: Բրոնզն օժտված է լույսի անդրադարձման ընդունակությամբ, ուժեղացնում է ուրվագծերի հստակությունը: Փայտը հրապուրում է իր ջերմությամբ, բաղադրիչ մա-

սերի (տեքստուրայի) և մակերևութի մշակման ձևերի (ֆակտուրայի) բազմազանությամբ:

Քանի որ քանդակագործական երկը ներգործում է պլաստիկայի լեզվով, ծավալը վերստեղծում է ծեփակերտման կամ քանդակման միջոցով, նկարիչը մեծ մասամբ օգտագործում է նյութի իրական գույնը, թեև երբեմն կիրառում է գունավորումը:

Բացի բոլորակերտ քանդակից, գոյություն ունի ռելիեֆային (ուռուցիկ) քանդակ, որը կարող է լինել բարձր (գորելիեֆ), ցածր (բարելիեֆ) և ներփորված (խորաքանդակ): Այն օժտված է քանդակի եռաչափությամբ և միաժամանակ, ինչպես նկարը, հարթության վրա տարածվող է: Ռելիեֆը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու այն թեմաները, որոնք կապվում են շատ մարդկանց հետ, բնանկարում (պեյզաժում) կամ ինտերիերում նրանց գործողությունների պատկերման հետ:

Իր նշանակմամբ (դերով) քանդակը լինում է հոյակերտ-կոթողային, հաստոցային և գեղազարդային (դեկորատիվ): Կոթողային քանդակը խոր գաղափարներն արտահայտում է կարճ ու կտրուկ (լակոնական) ձևերով: Ներգործելով հեռավորության վրա՝ հերոսների կոթողային հուշարձանները, մարդկային գեղեցկություն և ազնվաբարոյություն մարմնավորող արձանները զարդարում են հրապարակները, փողոցները, ճարտարապետական համալիրները: Հաստոցային քանդակը, որը նախատեսվում է մոտիկ տարածության վրա ընկալելու, ինչպես և հիմնականում ինտերիերներում զետեղելու համար, հաճախ լուծում է հոգեբանական բարդ խնդիրներ (օրինակ՝ դիմանկարում), գեղազարդային (դեկորատիվ) քանդակն օգտագործվում է ճարտարապետության հիմնական բաժանումներն արտահայտելու և կենցաղը զարդարելու համար:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ (ԵՐՓՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ)

Գեղանկարչությունն արվեստի տարածական տեսակներից տարբերվում է կյանքի երևույթները գույների, լուսաստվերի և գծերի միջոցով վերարտադրելու եղանակով՝ հարթության վրա տեղափոխելով իրական տարածական չափումները: Գեղանկարչությանը մատչելի են թե՛ մարդու, թե՛ նրան շրջապատող միջավայրի պատկերումները: Դրանում են արտահայտվում նրա առավելությունները քանդակագործության հնարավորությունների համեմատությամբ:

Օգտագործելով գիծը, գույնը և լուսաստվերը՝ գեղանկարիչն իրականությունը վերարտադրում է նրա ամբողջ գունեղ հարստությամբ: Ի տարբերություն գրականության, որը բացահայտում է մարդկանց ճակատագրերը և բնավորությունները զարգացման ընթացքում, գեղանկարչությունը կյանքի երևույթները պատկերում է ակնթարթային, ասես սևեռակայված վիճակներում: Գեղանկարչության առավել նշանակալի ստեղծագործություններում կենտրոնացված է կյանքի բարդ երևույթների էությունը: Դրանցում կռահվում են նախորդ իրադարձությունները, դեպքերը և կապը հաջորդ իրադարձությունների հետ:

«Գեղանկարչությունը բացբերան (գաղտնիք չպահող) արվեստ չէ, — գրել է XIX դարի ֆրանսիական ռոմանտիկների ղեկավար Դելակրուան, — և դրանում է, ըստ իս, նրա բարոյական մեծ արժեքը... Գեղանկարչությունն առաջ է բերում առանձնահատուկ հույզեր, որպիսիք չի կարող ստեղծել ոչ մի այլ արվեստ: Այդ տպավորություններն ստեղծվում են գույնի, լույսի և ստվերի խաղի որոշակի դասավորությամբ, մի խոսքով՝ այն ամենով, ինչը կարելի է անվանել նկարի երաժշտություն»:

Հոյակերտ (մոնումենտալ) գեղան-

կարչությունն իր ծագումով ավելի հին է: Այն առաջացել է օրգանապես կապվելով հասարակական և պաշտամունքային շենքերի ճարտարապետության հետ, նախատեսվում է ճարտարապետական համալիրի տրամադրած որոշակի տեղի համար: Նրան բնորոշ են խճանկարի, որմնանկարի տեխնիկաները:

Հաստոցային (հաստոցի՝ մուլբերտի վրա) նկարչությունը կախված չէ գեղարվեստական անսամբլից (բոլոր մասերի համաձայնեցումից), ունի ինքնուրույն նշանակություն: Այն լայն տարածում էր գտել դեռ Վերածնության դարաշրջանում:

Գեղանկարչական ստեղծագործությունը կերտվում է զանազան նյութերով և տեխնիկայով: Հոյակերտ գեղանկարչության ծաղկման դարաշրջանը հանգեցրեց խճանկարի տեխնիկայի (պատկերի ստեղծումը պատի վրա գունավոր քարերի և ապակու համաձուլվածքի՝ սմալտայի միջոցով), ինչպես և որմնանկարի (պատկերը խոնավ կամ չոր ծեփով պատի վրա ստեղծվում է հատուկ ներկերով) տեխնիկայի զարգացմանը: Հաստոցային նկարչությունը հին ժամանակներում կապված էր մոմանկարչության հետ (նկարչություն մոմաներկերով), միջին դարերում՝ տեմպերայի, Վերածնության դարաշրջանում և մեր ժամանակներում՝ փայտի կամ քաթանի վրա յուղաներկի նկարչության տեխնիկայի հետ, XVII-XVIII դարերից՝ նաև ջրաներկի և գունամատիտի տեխնիկայի հետ:

ԳՍԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ (ԳՐԱՖԻԿԱ)

«Գրաֆիկա» բառը ծագում է հունարեն «գրաֆո» (գրում եմ) բառից: Գծանկարչության մեջ որոշիչը նկարն է, առավել բնորոշ արտահայտչական տարրեր են գիծը և նրբագիծը, լույսի և ստվերի աստիճանավորությունը, սպիտակ ու սև

բծերի հարաբերակցությունը, դրանց համադրման հակադրությունը կամ մեղմությունը: Գծանկարչության մեջ գույնը հազվադեպ է օգտագործվում (լինում է գունավոր նկար, գունավոր գծանկարչություն, մեծ մասամբ գունավոր պլակատ), սակայն, տարատեսակ դարձնելով սևի ու սպիտակի հարաբերակցությունները, նկարիչը ստեղծում է բազմերանգության և երանգային բազմազանության պատրանք, ֆակտուրայի միջոցով նա կարող է վերարտադրել նյութի զգացողություն: Գծանկարչական լեզվի ուրույն առանձնահատկություններն են գծերի ու բծերի օգտագործման, խնայողական, ընդհանրացնող և պարզ արտահայտման միջոցներ կիրառելու ազատությունը, գլխավորի պատկերման արագ ընկալումը: Նկարը եզակի է, բայց արտատպության (փորագրանկարի ստացման) միջոցով նրա բազմացման հնարավորության շնորհիվ գծանկարչությունը զանգվածային բնույթ է ստանում: Այստեղից էլ արվեստի այդ տեսակի գերիշխող նշանակությունը հեղափոխական դարաշրջաններում: Գծանկարչության մեջ մտնում է նկարը (մատիտով, գրչով, ածխով, սանգինայով, վրձնով՝ թղթի վրա, խազերով՝ մետաղի, քարի վրա), միագույն և բազմագույն էստամպը (փորագրություն փայտի, մետաղի, ցինկի, քարի, լինոլեումի վրա), հաճախ գծանկարչությանն են վերագրում նաև ջրաներկը (ակվարելը), թեն նրանում ավելի քիչ է զգացվում գիծը, իսկ ավելի շատ՝ գունային բիծը:

Գծանկարչությունը կարելի է ստորաբաժանել. հաստոցային (ինքնուրույն կառուցումներ), գրքի նկարազարդումներ և ձևավորում, լրագրային և ամսագրային նկարներ, ինչպես և կիրառական (պիտակներ, փոստային նամականիշեր, տպատառեր-շրիֆտ և այլն): Գծանկարչության առանձնահատուկ մոնումենտալ ձևը պլակատն է, որն անմիջակա-

նորեն ուղղված է զանգվածներին, ներգործուն է, կերպարներն ընկալվում են հեշտությամբ: Պլակատն օժտված է ամենամեծ քարոզչական-կոչական ուժով:

Գծանկարչությունը ծնունդ է առել ժայռերի, խեցեղենի, մետաղի վրա նախնադարյան մարդու կողմից գծանշված, ոսկրի վրա փորագրված նկարներից: Ինչպես և հին ռելիեֆային պատկերները, որոշ գծանկարչական գործեր սկզբնական շրջանում փոխարինում էին մատենագրությամբ: Եվ հետագա պատմական զարգացման ընթացքում պատկերի սերտ կապը խոսքի, գրականության հետ այս կամ այն չափով շարունակվում է, սկսում է էականորեն տարբերվել գեղանկարչությունից:

ՉԱՐԿԱՐԱՐԱԿԱՆ

(ԴԵԿՈՐԱՏԻՎ)-ԿԻՐՈՍՈՒԿԱՆ ԱՐՎԵՍ

Ձարդարարական-կիրառական արվեստի շարքն են դասվում այն ստեղծագործությունները, որոնք ծառայում են մարդու կենցաղային կարիքներին, ունեն որոշակի գեղարվեստական-գեղագիտական առանձնահատկություններ, զարդարում են կենցաղը, բնակարանի ինտերիերը, հասարակական շենքերը, փողոցները, հրապարակները, զբոսայգիները: Այդպիսիք են կահույքը, գորգերը, գործվածքները, հագուստը, սկահակները, ամանեղենը, ոսկերչական առարկաները, ցուցանակները, փողոցների լապտերները և մետաղից, խեցեղենից, փայտից պատրաստված այլ առարկաներ: Ինչպես և ճարտարապետը, կենցաղային առարկայի վարպետը որոշում է նրա ձևը, հաշվի է առնում դերը, նպատակահարմարությունը՝ ձգտելով միաժամանակ գեղարվեստական արտահայտչականության:

Առարկաների գեղագիտական արժեքավորությունը որոշվում է նրանց ձևերի, գծերի, գույնի, ստվերանկարի գեղեցկու-

թյամբ և նյութերի մշակման հմտությամբ: Կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների (կահույք, իրեր և այլն) կառուցվածքը և ձևը օրգանական կապի մեջ են զարդանախշի հետ, որն ընդգծում է առարկայի ձևը և նշանակությունը:

Ձարդանախշն առանձնապես մեծ նշանակություն ունի ոճի ըմբռնման համար, որի գծերը մաքուր տիպական տեսքով ի հայտ են գալիս զարդանախշերում և զարդարանքներում: Ձարդանախշի մեջ հանդիպում են նույնպիսի բուսական կամ կենդանական թեմաներ (մոտիվներ), ինչպիսիք և գեղանկարչության, քանդակագործության, գծանկարչության մեջ, բայց դրանք գրեթե կորցնում են կերպավորման նշանակությունը՝ ենթարկվելով գեղարվեստական կանոնին, ռիթմին և գեղակերպական (պլաստիկական) լուծմանը:

ԺԱՆՐԵՐ

Կերպարվեստի պատմական զարգացման ընթացքում ձևավորվել են նրա ժանրերը՝ դիմանկար (դիմաքանդակ), բնանկար (պեյզաժ), նատյուրմորտ, պատմական և կենցաղային: Այս բաժանման հիմքում դրված է իրականության տարբեր կողմերի պատկերմանը, թեմաների և կերպարների որոշակի շրջանակի դիմելը: Արվեստում ժանրերի համակարգի ձևավորումը, ժամանակակից ըմբռնմամբ, վերաբերում է XV-XVI դդ-ին: Որոշ ժանրեր, առաջանալով պատմական որոշակի պայմաններում, անհետանում են, որոշ ժանրեր էլ արվեստի պատմական զարգացման ընթացքում ենթարկվում են փոփոխության: Ժանրերի միջև սահմանագծերն անկայուն են: Ժանրերը լիակատար արտահայտություն գտան հաստոցային նկարչության, քանդակագործության և գծանկարչության մեջ:

Դիմանկարում մարդու բնավորության անկրկնելի առանձնահատկության, նրա արտաքին կերպարի և հոգևոր կյանքի մասին բազմակողմանի պատկերացումները երբեմն զուգորդվում են կոնկրետ-պատմական գծերի բացահայտման հետ, որոնք պատկերացում են տալիս անձնավորության հասարակական հեղինակության մասին:

Պատմական ժանրը խոսում է հասարակության քաղաքացիական կյանքի կարևոր իրադարձությունների մասին, բացահայտում է պատմության ողբերգական հակասությունների, հավաստիորեն հաղորդում վաղուց անցած ժամանակների մարդկանց տիպերի, իրադրության, կոստյումների մասին և այլն:

Կենցաղային ժանրն արտացոլում է մարդկանց առօրյա կյանքը, սոցիալական և ազգային կացութաձևը, սովորությունները, կենցաղը:

Բնանկարը (պեյզաժը) մարդուն շրջապատող աշխարհը վերարտադրում է նրա ձևերի, պատկերների, վիճակների բազմազանության մեջ, ինչպես նաև քաղաքի, գյուղի, արդյունաբերական շրջանի այս կամ այն տեսարանը: Լավագույն բնանկարներում հուզականությունը զուգորդվում է գաղափարական մտահղացման խորության հետ: Երբեմն բնանկարը ներառում է մարդկանց պատկերներ, բայց դրանք ենթակա դեր են կատարում: Հիմնականը մնում է բնությունը՝ նրա կյանքի մասնակից մարդը:

Նատյուրմորտը (ֆրանսերեն «մեռյալ բնություն» արտահայտությունից) պատկերում է իրերի, կահույքի, աշխատանքի գործիքների, պտուղների, ծաղիկների աշխարհը: Այս ժանրը բացահայտում է իրերի, կահույքի, աշխատանքի գործիքների առանձնահատկությունները, բնութագրում է դրանց տիրոջը, իսկ երբեմն նպաստում այս կամ այն դարաշրջանի աշխարհայացքի և հասարակական կացութաձևի առանձնահատկությունների ավելի լավ ըմբռնմանը:

«ՈՃ» հասկացությունն ունի տարբեր մեկնաբանություններ: Ծագում է լատ. *stilus*, հուն. *stylos* բառերից, հին աշխարհում նշանակել է գրական հանգ, անհատական եղանակ: Ոճը որոշակի ժամանակաշրջանի կամ ուղղության գրականության մեջ և արվեստում, ինչպես և առանձին ստեղծագործության մեջ պատկերավորման հնարների գաղափարապես և գեղարվեստականորեն պայմանավորված ընդհանրությունն է, գրողի, նկարչի անհատական հնարանքը: Ընդհանրապես, մեր ժամանակներում նույնպես, ոճը, ինչպես և հայերենում, օգտագործվում է գրողի, նկարչի, քանդակագործի, երաժշտի և այլոց ստեղծագործության գեղարվեստական առանձնահատկությունները (օրինակ՝ Միքելանջելոյի ոճը, Ա. Ս. Պուշկինի ոճը) կամ գործունեության առանձին փուլերը (օրինակ՝ Մ. Սարյանի վաղ շրջանի ոճը) նշելու համար: «ՈՃ» հասկացությունը լայնորեն կիրառվում է նաև որևէ դարաշրջանի ուրույն հատկանիշներ ունեցող տիպական գեղարվեստական ուղղությունները կամ միտումները բնորոշելիս: Այդպիսի ոճերի («ոճական ուղղությունների») ինչպես բնույթն ու սահմանները, այնպես էլ անվանումները չափազանց բազմազան են (հին հուն. դասական կերպարվեստում՝ «խիստ ոճ», գոթական ոճի կերպարվեստում՝ «մեղմ ոճ» և այլն): Ոճ են կոչվում նաև որևէ ժողովրդի ճարտարապետությանն ու կերպարվեստին երկար ժամանակ հատուկ կայուն առանձնահատկությունները («հին եգիպտական ոճ», «չինական ոճ»): «Ոճ» հասկացությամբ նշվում են նաև արվեստի պատմության փուլերը («պատմական ոճեր», օրինակ՝ ռոմանական ոճ, գոթական ոճ, բարոկկո): Պատմական ոճերը մեծ մասամբ ունենում են ոչ միայն ժամանակագրական, այլև տարածքային սահ-

մաններ: Վերածննդի դարաշրջանից անհատական ոճերի նշանակությունը կտրուկ մեծացել է: Յուրաքանչյուր նոր պատմական ոճ, ավելի վաղ շրջանի ոճերի համեմատությամբ, կորցնում է իր համընդհանրության ինչ-որ մաս: Հելլենիզմի շրջանի ոճն արդեն ավելի բազմադեմ բազմաբաղադրյալ է հին եգիպտական արվեստի կամ հունական արխաիկայի համեմատությամբ: Ոճի հատկանիշները պատմական տարբեր դարաշրջաններում և արվեստներում դրսևորվել են տարբեր կերպ: Վերածնունդը և կլասիցիզմը ի հայտ են եկել բազմաթիվ արվեստներում, սակայն այնպիսի ոճեր, ինչպիսիք բարոկկոն և ռոկոկոն են՝ ականառու և որոշակի դրսևորվել են, հիմնականում, տարածական արվեստում:

Արվեստը ռճավորվում, ծև է ստանում իր զարգացման միայն բարձր աստիճանում, երբ այն ոչ միայն բավարարում է հասարակության առօրյա կենսական և գեղագիտական պահանջները, այլև հասնում է այս կամ այն դարաշրջանի ամբողջ գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին միասնությանը: Սիևնույն ոճի մեջ արվեստի տեսակները

և ժանրերը սերտ փոխհարաբերության մեջ են գտնվում:

«Ոճի»՝ որպես պատմականորեն առաջացած գեղարվեստական կատեգորիայի հասկացությունը պետք է տարբերել «նկարչի հնարք», «նկարչի ձեռագիր» հասկացությունից: Ոճն արտացոլում է ոչ միայն ժամանակակից կյանքը, այլև որպես մեծ օղակ միանում է համաշխարհային արվեստի պատմական շղթային:

Արվեստի իրական զարգացման ընթացքում ոճի շրջանակներում պայքար է տեղի ունենում տարբեր ուղղությունների միջև: Այդ պայքարը հանգեցնում է գոյություն ունեցող ոճի արմատական փոփոխությունների և նորի առաջացման: Դարաշրջանի ռճական միասնությունն ավելի ականառու կերպով արտահայտվում է ճարտարապետության մեջ և կիրառական արվեստներում: Անցյալում միասնական գեղարվեստական ծագումներն ավելի լիակատարությամբ արտահայտվում էին Հին Հունաստանի դորիական ոճի մեջ, միջնադարյան արվեստի ռոմանական և գոթական ոճերում*:

* Ոճի մասին ավելի ընդարձակ կարելի է ծանոթանալ նաև ՀԱՀ, հ. 8, 615-617 էջերում, «Ոճ արվեստում...», (Ծանոթ. թարգ.):

ՀԻՆ ԶԱՐԻ ԴԱՐ (ՊԱԼԵՈԼԻԹ)

ՄԻՏԻՆ ԶԱՐԻ ԴԱՐ (ՄԵԶՈԼԻԹ)

ՆՈՐ ԶԱՐԻ ԴԱՐ (ՆԵՈԼԻԹ)

ԲՐՈՆԶԻ ԴԱՐ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Արվեստի ակունքները շատ հեռավոր անցյալ ունեն։ Կերպավորման բազմաթիվ ստեղծագործություններ (ծայռային որմնանկարներ, քարե և ոսկրե արձանիկներ, զարդանախշեր՝ եղնիկի եղջյուրների և քարե սալերի վրա) հայտնաբերվել են գեղարվեստական ստեղծագործության մասին գիտակցված պատկերացումից անհամեմատ ավելի վաղ։ Արվեստի առաջին սեղծագործությունները զարմացնում են ընկալման անկրկնելի թարմությամբ, արտահայտման ցայտունությամբ և ուժով, այնքան կենսական են, որ իրենց գեղարվեստական նշանակալիությունը պահպանել են մինչև մեր օրերը։

Արվեստն սկիզբ է առել, մարդկության գեղարվեստական զարգացման առաջին քայլերը կատարվել են նախնադարյան հասարակարգում, երբ դրվում էին հասարակության նյութական և հոգևոր կյանքի հիմքերը։ Պատմաբանների և հնէաբանների հետազոտությունները հիմնավորապես հաստատում են, որ արվեստի առաջին հուշարձանները վերաբերում են վերին հին քարի դարին։ Դա նախնադարյան համայնական հասարակարգի համեմատական հասունության, տոհմի կազմավորման, մայրիչխանության առաջացման դարաշրջանն էր։ Իր ֆիզիկական տվյալներով մարդն արդեն ոչնչով չէր տարբերվում ժամա-

նակակից մարդուց։ Նա կարողանում էր խոսել, պատրաստում էր բավականին բարդ գործիքներ քարից, ոսկրից, եղջյուրից, փայտից, որսում էր գազաններ։ Մարդու հասարակական-աշխատանքային գործունեության ընդարձակմանը զուգընթաց ընդլայնվում էր նրա մտահորիզոնը։ Հին ցեղերի զարգացմանը նախորդած շատ հազարամյակներ դաստիարակել են մարդու տեսողության սրություն, ձեռքի ճկունություն, գլխավորը և բնորոշն առանձնացնելու ընդունակություն, բնությանը յուրահատուկ գեղեցկությունը և ձևերի ներդաշնակությունը տեսնելու կարողություն։ Դրա հիման վրա սաղմնավորվել են նրա գեղագիտական զգացմունքները։

Արվեստն իր ծագումով պարտական է ոչ թե մարդու կենսաբանական էությանը, ոչ թե կախարդությանը կամ խաղին, ինչպես դա պնդում է իդեալիստական արվեստագիտությունը, այլ հասարակական կյանքի զարգացմանը և նրա հիմքը կազմող աշխատանքին, որը, Գ. Վ. Պլեխանովի խոսքերով, «արվեստից ավելի հին է»։

Աշխատանքը ստեղծագործական գործընթաց է, այն կերպարանափոխում է հենց մարդուն, նրա ուղեղը և զգացմունքները, փոխում է նրա էությունը, «զարգացնում նրա մեջ նիրհող ուժերը»։ Որպեսզի արվեստը կարողանար ի հայտ

գալ, մարդը պետք է սովորեր տեսնել և զգալ. «Հինգ արտաքին զգայարանների կազմավորումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ նախորդ ամբողջ համաշխարհային պատմության աշխատանքը»: Առանց քարի վրա կատարած աշխատանքում ձեռքը վարժեցնելու մարդը չէր կարող նկարել սովորել: Պետք է զարգանար երաժշտական ականջ, ձևի ու գույնի գեղեցկությունը նկատելու ընդունակ աչք՝ երգի կամ գեղանկարչական ստեղծագործության ծննդի համար:

Ներգործելով բնության վրա՝ մարդը ծանաչում էր նրան: Մարդու մեջ սկզբնավորվում էին կերպարներ, որոնք արտահայտություն էին գտնում բառի, երաժշտական ծայների մեջ, նկարներում: Դրանք շրջապատի աշխարհի անխոհական պատճենումը չէին, այլ ամրապնդում էին աշխատանքային կենսափորձի արդյունքները՝ ընդլայնելով և խորացնելով պատկերացումը իրականության մասին: Աշխատանքը մարդու մեջ արթնացրեց շրջապատի աշխարհի որակական բազմազանությունը և հարստությունը տեսնելու ընդունակություն: Աշխատելով ստեղծել քարե, փայտե գործիքներ՝ մարդիկ ծանոթանում էին նյութի տարբեր տեսակներին ու հատկություններին, վարժվում ծավալի և մակերևույթի առանձնահատկությունների հստակ ընկալմանը: Որսորդությունը հնարավորություն էր տալիս հետևելու կենդանիներին, նրանց սովորություններին:

Աշխատանքը մարդու մեջ դաստիարակել է առարկայի ձևի նպատակահարմարության և նրա նշանակմանը (դերին) ու բովանդակությամբ համապատասխանելու ընթացությունը: Աշխատանքի գործիքների դերի բարդանալուն զուգընթաց՝ դրանք ստանում էին ավելի նպատակահարմար և նրբագեղ ձև: Աշխատանքային շարժումների ռիթմն արվեստում վերստեղծվում էր կրկնվող գծերով, ձևերով:

Աշխատանքը մարդուն ծանոթացնում էր համաչափության և ներդաշնակու-

թյան օրենքներին, ստեղծում չափի ու կանոնավորության զգացում, որն արվեստում կարևոր նշանակություն ունի:

Արդեն մի շարք քարե սալերում, որոնք գտնվել են Ֆրանսիայի Լը Մուստիե քարայրում (վերին հին քարի դարին նախորդած Մուստիեի ժամանակաշրջան), կարելի է նկատել գեղագիտական բնույթի տարրեր՝ ռիթմիկորեն կրկնվող գունեղ շերտեր ու բծեր, ինչպես նաև գոգավոր թասիկներ, որոնք տեղավորված են որոշակի կարգով: Մարդու ստեղծած իրերը ոչ միայն պիտանի են օգտապաշտական առումով, դրանք սկսում են գեղագիտական բավականություն պատճառել:

Արվեստի զարգացման համար վճռական նշանակություն ունեցան աշխատանքի նպատակասլացությունը, նախնական այն մտահղացման առկայությունը, որ մարդն աշխատանքի ընթացքում ձգտում էր իրականացնել: Դա մարդու աշխատանքը տարբերում է կենդանիների բնագոյային գործունեությունից, որին ծնունդ են տալիս կենսաբանական պահանջմունքները, օրինակ՝ սննդի որոնումները, թռչունների բույն հյուսելը, կուղբերի թմբեր կառուցելը և այլն: «Մարդը կատարում է գործողություններ, որոնք հիշեցնում են ջուլիակի գործողությունները, իսկ մեղուն մեղրամոմե բջիջներ կառուցելով, ամաչեցնում է որոշ մարդ-ճարտարապետների: Բայց և ամենավատ ճարտարապետն ամենալավ մեղվից տարբերվում է նրանով, որ նա, մեղրամոմից բջիջ կառուցելուց առաջ, այն ստեղծում է իր ուղեղում: Աշխատանքի վերջում ստացվում է մի արդյունք, որն այդ գործընթացի սկզբում կար մարդու պատկերացման մեջ, այսինքն՝ կատարելապես»:

Արվեստի ստեղծագործությունները քարի դարի ժամանակներում ծնունդ են առել կոնկրետ, գործնական պահանջմունքներից: Դրանք արտացոլում էին հնադարյան մարդու առօրյա աշխատանքային գործունեությունը և դրա հի-

ման վրա ստեղծված տարերային մատերիալիստական հայեցողություն: Աշխատանքը, արվեստը, դիցաբանությունը, կախարդությունը և գիտական պատկերացումների սաղմերը բաժանված չէին, հանդես էին գալիս միաձույլ: Նկարելով կենդանուն, որի որսը կենսականորեն անհրաժեշտ էր, նախնադարյան որսորդը ծանոթ էր նրան: Նախնադարյան մարդը նրան բնությունից չէր անջատում, նա իրեն նմանեցնում էր բնության երևույթներին և ուժերին, իրեն էր վերագրում նրանց վրա կախարդորեն ներգործելու հնարավորությունը:

Այս պատկերացումները հիմնվում էին բնությունը կախարդական թախանձանքներով վերափոխելու հնարավորության միամիտ հավատի վրա: Ինչպես որսորդական պարերը, որոնք որսի տեսարան էին պատկերում, ժայռերի վրա արված նախշերը և նկարները, պատկերելով կենդանիներ, կապված էին կախարդական ծեսի հետ, որը, նախնադարյան մարդու պատկերացումների համաձայն, պետք է ապահովեր որսի հաջողությունը: Տիրապետելով գազանների պատկերմանը՝ մարդը, թվում էր, ապահովում էր իր հաղթանակը նրանց նկատմամբ: Այս յուրօրինակ երևակայական մտածողության մեջ բանաստեղծորեն մարմնավորվում էր մարդու ձգտումը դեպի աշխարհի տիրապետումը: Դրանում բովանդակվում էին գեղագիտական ընկալման տարրեր, այդ ընկալումից էլ սկսել է զարգանալ արվեստը:

ՆԻՆ ԶԱՐԻ ԳԱՐ

(ՊԱԼԵՈԼԻԹ)

(Մ.Յ.Ա. ՄՈՏ XXXV-X ՀԱՁԱՐԱՍՅԱԿ)

Նախնադարյան մշակույթի հնագույն փուլը հին քարի դարի ժամանակաշրջանն է, երբ, հնագետների տվյալների համաձայն, երևան են եկել կերպարվեստի հիմնական տեսակները: Քանդակագործության, նկարչության, կիրառական

արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններ են գտնվել Եվրոպայում, Հարավային Ասիայում և Հյուսիսային Աֆրիկայում: Մարդու ստեղծագործական շնորհալիությունն առավել ակտիվորեն է դրսևորվել նրա կյանքի արշալույսին քարանձավների պատերի և առաստաղների, ստորգետնյա սրահների և անձավների որմնանկարներում:

Սառցադաշտի՝ դեպի հյուսիս նահանջելուց հետո Եվրոպայում հաստատվեց բարեխառն կլիմա: Չունենալով մշտական կացարան՝ մարդիկ շատ դեպքում ապաստան էին գտնում ժայռերի ծերպերին և քարայրերում, հազնում էին կենդանիների մորթի, բայց կարողանում էին կացարաններ կառուցել նաև հարթավայրերում (Կոստենկիի, Մեգինայի և այլ իջևանատեղեր), գիտեին կրակ առաջացնել, հոգում էին ազգականների թաղման մասին:

Հնադարում որսորդներին հատուկ էին մեծ եռանդը և խիզախությունը: Նրանց դիմակայող բնության ահեղ ու անհայտ ուժերի դեմ դաժան ու համառ պայքարը կլանում էր կոլեկտիվի գիտակցությունը և կամքը, այդ պայքարը որոշում էր արվեստի հիմնական թեման, արվեստ, որտեղ գերակշռում էին որսի օբյեկտ հանդիսացող վայրի կենդանիների պատկերները: Կենդանու բնավորության, նրա սովորությունների ուսումնասիրությունը գործնական արժեք էր ներկայացնում: Այստեղից էլ՝ դիտելու սրատեսությունը, հուզմունքի փայլուն անմիջականությունը, որոնցով նշված են հին քարի դարի արվեստի հուշարձանները:

Վաղ շրջանի նկարները պարզ ու հասարակ են: այդպիսիք են կրաքարային սալերի վրա գազանների գլխի ուրվագծային պատկերները (Ֆրանսիայի Լա-Ֆեռասի քարանձավ, վերին հին քարի դարի օրինակյան ժամանակաշրջան), մարդկային ձեռքի դրոշմվածքը, որի եզրագծերը ներկված են, ալիքաձև գծերի անկանոն հյուսվածքները, որոնք ձեռքի

մատներով սեղմված են հում կավի մեջ (այսպես կոչված «մակարոններ»)։ Ավելի ուշ ժամանակներում պատերի վրա և քարանձավների առաստաղների նկարներում և նկարչության մեջ երևան է գալիս այդ ժամանակների կենդանական ամբողջ աշխարհը։ Ճյուղավոր եղջյուրներով հսկա եղջերուներ, վայրի ձիերի երամակներ, վախեցած լանաներ, թավամազ զուբեր և արջեր, ծանրամարմին բիզոններ, հզոր մամոնտներ, որոնք պատկերված են զրեթե բնական չափերով։ Կենդանիների հոյաշեն պատկերները քարի վրա փորագրվում էին կայծքարե կտրիչներով կամ քարանձավների պատերի վրա ներկվում խոնավ կավի շերտում։ Նկարչության մեջ օգտագործվում էին հողաներկեր, դեղին և մուգ հանքաներկ, կարմրադեղին երկաթաքար, սև մանգան և ածուխ, սպիտակ կիր։ Նկարիչները երբեմն դիմում էին ռելիեֆի տեխնիկային։

Հին քարի դարի արվեստը բարձր ծաղկման հասավ մադլենյան ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. մոտ XX-X հազարամյակ)։ Մի քանի որմնանկարներում և նկարներում կենդանիների պատկերները ստացել են կոնկրետ հատկանիշներ, երևան են եկել ձևի ճշգրտություն, գծերի հստակություն և արտահայտչականություն, բազմաթիվ դիտումներից գլխավորն առանձնացնելու կարողություն։ Կենդանիները պատկերվում էին բազմազան շարժումներում, սրընթաց վազքում։ Նկարիչը նրբորեն նշում է գծերի ռիթմիկ կրկնությունները և գալարները, մարմնի մասերի տեղադրության համաչափությունը։

Նկարչության մեջ տեղի է ունենում անցում պարզ ուրվագծային, հավասարաչափ ներկած նկարից դեպի բազմերանգ որմնանկարը։

Կենդանիների պատկերներն արտահայտվում են խոշոր բծերով՝ երկու-երեք գույնով. գունային երանգների ուժի փոփոխության միջոցով մոդելվում էին ծավալուն ձևերը։

Այդ ժամանակաշրջանի որմնանկարներ գտնվել են Ֆրասիայում՝ Ֆոն դը Գոմ քարանձավներում, Յյուսիսային Իսպանիայում՝ Ալտամիրայի քարանձավի առաստաղում։ Դրանք պատկերում են գազանների հզոր տարերային ուժը։ Նախնադարյան մարդուն հետաքրքրել է կենդանու ոչ միայն արտաքին տեսքը, այլև նրա բնավորությունը, հակումները։

Ջարմացում են միևնույն թեմայի լուծման բազմազանությունը, կենդանու վայրկենական շարժումների, մեծ լարվածությամբ դիրքերի վարպետ պատկերումները։ Այդպիսիք են արածող, վազող, պառկած, վիրավոր, մահացող, կռվելու պատրաստ բիզոնների զգայուն, սևեռուն ուշադրությամբ հյուսիսային եղջերուների (Ֆոն դը Գոմ) արտահայտիչ պատկերները։

Մադլենյան ժամանակաշրջանի հուշարձաններում հանդիպում են կենդանիների՝ մեծ մասամբ եզակի պատկերներ, որոնք գործողությամբ զրեթե կապ չունեն միասնական կոմպոզիցիայի հետ։ Սակայն այդ նույն ժամանակաշրջանին են վերաբերում նաև ավելի բարդ լուծումների սաղմերը՝ պատկերները գործողությամբ միավորող, կոնկրետ կենսական միջադեպ պատկերող կոմպոզիցիաները։ Օրինակ կարող է ծառայել վերին հին քարի դարի ժամանակաշրջանի քարանձավային որմնանկարների ամենակատարյալ պարբերաշրջանը՝ Լյասկո քարանձավում (Ֆրանսիա, Դորդոն նահանգ, մ.թ.ա. XVIII հազ.), մինչպատմական «սիքստիենյան աղոթարանում»։ Կենդանիների (եզների, վայրի ձիերի, կովերի ու հորթերի, ոչխարների, բիզոնների) կյանքի տեսարանների հետ մեկտեղ այսպես կոչված աբսիդայում սև ներկով պատկերված է որսորդի (գլխին թռչնի դիմակ) զոհվելու ողբերգական տեսարանը, որին մահացու հարված է հասցրել բիզոնը կամ փախչող ռնգեղջյուրը։ Եղջերուների հոտի ընդհանրացված պատկերի փորձ կարելի է նկատել Տեյժայի (Ֆրան-

սիա) քաղաքային վարչության ոսկրաթիթեղիկի վրայի փորագրությունում, կենդանիների եզրային պատկերները վերարտադրված են ամբողջությամբ՝ հոտը տրված է հեռանկարում գլուխների, եղջյուրների նվազման, ոտքերի՝ գծիկներով նշված գծերի տեսքով, որը ստեղծում է բազմաքանակության տպավորություն:

Լիմեյլի քարանձավից բերված քարի վրա պատկերված է ոչ միայն եղջերուների հոտ, այլև ամեն մի եղջերուի սովորությունը: Լորտե քարանձավից (վերին հին քարի դար, մադենյան ժամանակաշրջան, Ֆրանսիա, Սեն-ժերմենի թանգարան) ստացված ոսկրաթիթեղիկի վրա ցույց են տրված եղջերուներ, որոնք անցնում են գետի ժանձաղուտով: Փորագրությամբ զարդարված առարկայի ոչ մեծ մակերեսը պայմանավորել է հարթության վրա պատկերների (կոմպոզիցիոն) խիտ տեղադրման որոնումները. այստեղ փորձ է արված վերարտադրելու բնական միջավայրը, գետը արտահայտված է եղջերուների ոտքերի միջև լողացող ձկների պատկերմամբ: Այդ բնության ստեղծագործություններում կարելի է գտնել նաև զարդարարական-կիրառական արվեստի ու գծանկարչության սաղմեր:

Վերին հին քարի դարի ժամանակաշրջանում զարգանում է քարի, ոսկրի, փայտի փորագրությունը, ինչպես և բուլորակաձև կերտարվեստը: Կենդանիների՝ արջերի, առյուծների, ձիերի հնագույն արձանիկներն աչքի են ընկնում հիմնական ծավալների ճշգրիտ վերարտադրություններով, արտահայտում են որոշ նյութերի ֆակտուրան, օրինակ՝ բրդինը: «Նախամոր» և «տարերքի տիրակալուհու» պաշտամունքի հետ են կապված գեր, մերկ կանանց պատկերները, որոնք հեզմանքով անվանված են «վեներաներ»: Մայրիշխանության շրջանում կնոջը՝ բնակարանի տիրուհուն և տնային օջախի պահապանին էր պատկանում գլխավոր տեղը հասարակական

կյանքում: Խուսափելով անհատական գծերի կոնկրետացումից՝ նկարիչը նրա պատկերում գերզարգացած տեսքով է ներկայացնում կնոջը՝ յուրահատուկ հատկանիշները, մոր դիմագծերը՝ նրա մեջ մարմնավորելով տոհմային կուլեկտիվի միասնության պատկերը, որն այն ժամանակ կարևոր նշանակություն ուներ: Կանանց հսկա, ծանրաքաշ արձանիկներն օժտված են բարեկերպական արտահայտչականությամբ և հոյաշենությամբ, պատկերներում արտահայտիչ ձևով տրված են ծավալների աստիճանականությունը, դրանց ռիթմիկ հերթագայումը: Մարդկային դեմքի հազվադեպ վերարտադրության հանդիպում ենք կնոջ դիմապատկերում (Դուլնիե Վեստոնիցի, Չեխսլովակիա, Բոնո, Մորավական թանգարան), որը քանդակված է մամոնտի ոսկրից: Նկարիչն ընդգծում է դեմքի երկարավուն ձվաձևությունը, քթի, աչքերի և բերանի բնորոշ ձևը:

Հին քարի դարի արվեստի հիմքը նախվ ռեալիզմն է (իրատեսությունը): Դրանում էին արտահայտվում նրա ուժը և թուլությունը: Նրան յուրահատուկ են կյանքի տարերային զգացումը, խիզախությունը և պարզությունը: Միևնույն ժամանակ այդ արվեստն առանձնանում է իր բովանդակության որոշակի սահմանափակությամբ, զգացմունքների և գիտակցության պարզունակությամբ, որոնք կապված էին սահմանափակ կոնկրետ գործունեության հետ: Մարդը դեռևս ինքը չէր ճանաչում իրեն, պատահական չէ, որ նախնադարյան «վեներաներում» մարդկային դեմքի գծերը չէին պատկերվում, ուշադրությունը կենտրոնացվում էր մարմնի անատոմիական առանձնահատկությունների վրա: Նոր էր միայն արթնանում մարդու բանականությունը, իսկ կենսական դիտումները զուգորդվում էին երևակայության, կախարդության հետ: Ճշտորեն ընկալելով առանձին առարկաներ՝ նախնադարյան մարդը դեռևս չէր կարող ընդգրկել աշխարհի ամբողջական պատկերը:

ՄԻՋԻՆ ԶԱՐԻ ՂԱՐ
(ՄԵԶՈՒԽԹ)
(Մ.Թ.Ա. X-VI ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿ)

Նախնադարյան արվեստի զարգացման նոր ու կարևոր փուլն սկզբնավորվեց այն ժամանակ, երբ միջին քարի դարի ժամանակաշրջանում սկսեցին վերելք ապրել արտադրողական ուժերը: Այն համընկավ ժամանակակից երկրաբանական դարաշրջանի հաստատման հետ (սառցադաշտերի նահանջից հետո): Խմբավորվելով ոչ մեծ կոլեկտիվների մեջ՝ մարդիկ ավելի մեծ տարածքներ էին յուրացնում, քան առաջ: Ծովափնյա վայրերում, գետերի ու լճերի ափերին նրանք ստեղծում էին կացարաններ բաց երկնքի տակ, զբաղվում էին մանր գազանների որսով, ձկնորսությամբ և պտուղների հավաքչությամբ, կատարելագործում էին քարե գործիքների մշակումը, օգտագործում էին նետ ու աղեղ, որոնք հեշտացնում էին որսը, ընտելացնում էին շանը և որոշ այլ կենդանիների: Այդ փոփոխությունների ազդեցության տակ մարդու կենսափորձը և շրջապատող աշխարհի մասին պատկերացումներն ընդլայնվեցին, ավելի զարգացավ մտածողությունը: Մարդն սկսեց իրեն ավելի անկախ զգալ որսի պատահականություններից: Այդ ժամանակների գերեզմանոցային վայրերում հայտնաբերված կենցաղային առարկաները վկայում են հանդերձյալ կյանքին վերաբերող հավատալիքների առաջացման մասին:

Միջին քարի դարի ժամանակաշրջանում փոխվում է գեղարվեստական պատկերների բնույթը: Մարդու տեսադաշտում հայտնվում են նոր երևույթներ, փորձեր են արվում պարզելու փոխադարձ կապերը, յուրացնելու կյանքի ընդհանուր օրինաչափությունները: Այդ դարաշրջանում ցայտունորեն արտահայտվում է արվեստի առաջընթաց զարգացման օրինաչափություններից մեկը: Դրա էությունն այն է, որ նոր նվաճումներն ու-

ղեկցվում են նախորդ ժամանակաշրջանում ձեռք բերածի որոշ կորստով: Պատկերման արվեստում երևան են զալիս ուրվագծայնության (սխեմատիզմի) տարրեր, նկարչության մեջ անհետանում է բազմերանգությունը: Այդ ժամանակների ժայռերի վրա արված որմնանկարներն ունեն սովորական կարի տեսք՝ հավասարաչափ ներկված կարմիր կամ սև գույնով, առանց ծավալը ծեփակերտելու: Միաժամանակ սկզբնավորվում է ավելի բովանդակալից ու ամբողջական աշխարհայացք՝ դեպքերը ցույց են տրվում փոխադարձ կապի մեջ: Թեև արվեստի կենտրոնական թեման մնացել էր որսորդությունը, միաժամանակ որմնանկարներում առաջին անգամ երևան եկան մարդու, նրա գործունեության, որսորդության ընթացքում կամ մարտական բախումներում բնության ուժերից նրա կրած պարտությունների կամ տարած հաղթանակների պատկերներ:

Երևույթների իմաստը բացահայտելու, հուզական-դրամատիկական ներգործությունը պարզելու ձգտումը ստեղծում է դինամիկ, հաճախ բազմապատկեր կոմպոզիցիա հարթության վրա: Ձարգանում է պատմողական սկզբունքը: Այս հատկանիշները բնութագրում են Արևելյան Իսպանիայի ծովափնյա լեռնային շրջաններում և Հյուսիսային Աֆրիկայում ստեղծված որմնանկարները: Դինամիկ նրբագծերով արված, մոլեգնած մարտիկների սլացող պատկերները (Իսպանիա, Մորելլի լյա Վիլլա) ասես ներկայացված են թռչնի թռիչքի բարձրությունից, դրանք տրված են հստակ, գործողությունները՝ նպատակասլաց: Արտահայտչությամբ հարուստ ճակատամարտի այս տեսարանը վկայում է հնադարյան մարդկանց լարված կյանքի մասին: Որմնանկարների թեմատիկան հարստանում է նաև նոր սյուժետներով (պտուղների, մեղրի հավաքում, անասունների՝ փարախ տեղափոխում): Պարերի պատկերներում (ժայռերի վրա արված նկարներ Բարեհուսո հրվանդանի

մոտերքում) շատ բնորոշ ձևերով տրված են յուրաքանչյուր կնոջ նրբագեղ, սահուն շարժումները և միաժամանակ երեք պատկերներ միավորող սրընթաց ռիթմի միասնությունը:

ՆՈՐ ԶԱՐԻ ԳԱՐ **(ՆԵՆԼԻԹ)** **(Մ.Թ.Ա. VI-II ՀԱԶՈՐԱՄՅԱԿ)**

Այս ժամանակաշրջանը բնութագրվում է մարդկության բնության արգասիքների պասիվ յուրացումից դեպի տնտեսական արտադրողական գործունեության անցմամբ: Երևան են գալիս արտադրության նոր ձևեր՝ անասնապահություն և հողագործություն, քարե գործիքների մշակման տեխնիկա, զարգանում են բրուտագործական արտադրությունը և շինարարական գործը, կատարելագործվում են ջուլիակությունը և կաշվի մշակումը: Գոյության աղբյուրների ընդարձակումը, մարդու աճող ակտիվությունը հանգեցրին նոր տարածքների առավել նպատակամետ բնակեցման, նոր հողերի ու լավագույն հանդակների համար միջտոհմական պայքարի սրման: Բնակավայրեր էին ստեղծվում կղզիներում, գետերի ուղրաններում, ոչ մեծ բլուրների վրա, որոնք օգտագործվում էին հարձակումներից պաշտպանվելու համար: Այս փոփոխությունները ստեղծեցին բնության հետ մարդու ավելի բարդ հարաբերություններ, որոնք անդրադառնում էին տարբեր բնագավառներում մշակույթի զարգացման վրա: Աշխատանքի աճող բաժանումը, տոհմային համայնքների ուժեղացումը և նրանց միջև կապի ամրապնդումը, մայրիշխանությունից անցումը հայրիշխանության բարդացրին հարաբերությունները մարդկանց միջև: Բնության պարզամիտ մատերիալիստական ընկալումն այնպես, ինչպես գոյություն ուներ հին քարի դարի մարդկանց մեջ, անհետացավ: Ուժեղացավ կախարչության դերը, զարգացավ հողագործա-

կան առասպելաբանությունը, ծագեցին կյանքի իմաստավորման ավելի բարդ ձևեր: Իր գոյությունը շարունակում էր նաև ոչ պաշտամունքային արվեստը, որն առաջվա նման առնչվում էր աշխատանքային գործունեության հետ: Նոր քարի դարի արվեստում սկսեցին արտահայտվել տեղային առանձնահատկությունները: Դրանք հնարավորություն են տալիս եգիպտոսի և Առաջավոր Ասիայի նոր քարի դարը տարբերելու Եվրոպայի նոր քարի դարից: Ժայռերի պատերի նկարչության մեջ շարունակում էր գոյատևել մարդկանց և կենդանիների պատկերների ուրվագծային (սխեմատիկ) ոճը՝ այսպես կոչված «Դահուկավորը» Ռյոդոյում (Նորդլանդ մահանգ, Նորվեգիա), «Արջը» Ֆիննհագ Աֆիորդում (Նորդլանդ, Նորվեգիա): Որսորդների և ձկնորսների կողմից բաց երկնքի տակ ժայռերին և գրանիտե գլաքարերին փորագրված քարազլիֆները (առանձին պատկերումների բարձրությունը հասնում է 8 մ-ի) պատկերում են որմզդեղներ, հյուսիսային եղջերուներ, արջեր, կետածկներ, փոկեր, ձկներ, սողուններ: Կենդանիների պատկերների մեջ հազվադեպ հանդիպող մարդկային պատկերները սխեմատիկ են: Եվրոպայի հյուսիս-արևելքում Սպիտակ ծովի շրջանում և Օնեգա լճի գրանիտե ավերին, նոր քարի դարի որսորդները փորագրել են ձիերի երկար շարք, ձկների ուրվանկարներ և մարդկային պարզ պատկերներ: Ռուսաստանի Դաշնության տարածքում, բացառությամբ Օնեգայի և Սպիտակ ծովի ժայռերին արարված պատկերների, որոնք մոտիկ են սկանդինավյաններին, կենդանիների համանման պատկերներ կան Դրիմում, Կովկասում, Ուրալում, Սիբիրում և Գեռավոր Արևելքում: Նշանակալի գեղարվեստական արժեքավորությամբ, վիպերգական հզորությամբ և լակոնականությամբ են աչքի ընկնում Անգարայի կղզիների քարազլիֆները: Դրանք թույլ են տալիս կապ տեսնելու նոր քարի դարի և հին քարի դարի արվեստների միջև:

Նոր քարի դարը հարստացրեց կերպարվեստը՝ ստեղծելով մարդակերպ հոյակերտ քարե արձաններ (Հարավային Եվրոպա, Միջերկրական ծովի շրջան): Դրանց թվին են պատկանում Հյուսիսային Մերձչերնոմորիեի, այսպես կոչված, «քարե կուռքեր» արձանները, որոնք նման են քարե սյուների՝ բոլորակերպ գլուխներով և գոտկատեղին դրված ձեռքերով: Ֆրանսիայում դրանք համարվում էին «մեռյալների հովանավորուհի» դիցուհու մարմնավորումը (քարանձավների պատերին պատկերվում էին նաև ռեիեֆի տեխնիկայով):

Գծապատկերման (սխեմատիզմի) պարզ արտահայտված միտումի առկայության պայմաններում (հսկայածև Կիկլադային կուռքեր, մարմար, մ.թ.ա. III-II հազարամյակ, Աթենք, Ագգային հնագիտական թանգարան) որոշ արձաններում կապը իրական ձևերի հետ չի կտրվում մինչև վերջ (կանացի պատկերներ, Տրիպոլիտե): Դարա-թեփեի՝ մարդու իրանը (Կարակուններ, նախկին ԽՍՀՄ, գտնվում է Էրմիտաժում, Ս. Պետերբուրգ) իրական է, մոտ է կերպարվեստի հելլենական ըմբռնմանը: Իր ժանրային թեմայով հետաքրքիր է «Նստած կին» արձանը (Մալթա կղզի, մ.թ.ա. մոտ II հազարամյակ, Մալթայի թանգարան):

Նոր քարի դարի մշակույթի բնորոշ գիծը մանր կերպարվեստի, գեղարվեստական արհեստների և զարդանկարի տարածումն է, որոնք դրեցին զարդարվեստի սկիզբը: Այն ժամանակ, երբ կենդանիների արձանիկները դեռևս շարունակում էին մնալ բնականին մոտ, հողագործության կանացի աստվածությունների պատկերներում հաճախ խախտվում էին պատկերման գծերը: Կերպարվեստի կենդանի զգացողությունը, որը հատուկ էր հին քարի դարի արվեստին, իր տեղը զիջում էր վերացական երկրաչափական ձևերին:

Նոր գծերը բնութագրում են նաև գեղարվեստական արհեստները. սրանց զարգացումը սերտորեն կապված էր աշ-

խատանքային գործընթացների գեղագիտական արտահայտչականության գիտակցման հետ: Իրական աշխարհին յուրահատուկ օրինաչափության զգացողությունն արտահայտվում է կենցաղային առարկաների ձևերի ճարտարապետական պարզության, դրանց ներդաշնակ ամբողջականության, զարդանկարի ռիթմիկ համաչափության մեջ, որը բացահայտում է նրա կառուցվածքը: Ձարդանկարի հիմքում դրված են բնության երևույթների պատկերումը և իրական կերպարների դիտումներն ընդհանրացնելու, վերացարկելու ձգտումը: Ամենապարզ դրվագը երևան եկավ որպես հյուսելու և կավով բոլորածեփելու արդյունք: Հետագայում զարդանկարի այս թեման նկարվում էր: Սկիզբ առան երկրաչափական նախշերը, որոնցով զարդարվում էին անոթները և կենցաղային այլ առարկաներ:

Հողագործությանը և անասնապահությանն անցնելը նպաստում էր շրջապատի աշխարհի համակարգված դիտումներին և բնության հետ ակտիվ փոխգործողությանը, նրա երևույթների ճանաչման խորացմանը:

Ստեղծվում էր ձևի, ռիթմի, համաչափության ընկալման հնարավորություն, որոնք կազմում էին զարդանկարի կոմպոզիցիայի հիմքը: Ձարդային-կավագործական առարկաների օրինակ կարող են ծառայել տարբեր ձևի, սպիտակ, սև կամ կարմիր զարդանկար տրիպոլյան ամանները (մ.թ.ա. IV-III հազ., նախկին ԽՍՀՄ Եվրոպական մասի հարավարևմուտք և Բալկանյան մի շարք երկրների տարածք): Ձարդանկարի բնորոշ թեմաներն են զուգահեռ շերտերը, կրկնակի պարույրները, որոնք զիգզագածև շրջանցում են ամանը, համակենտրոն շրջագծերը և այլն, ունեն տարբեր իմաստային նշանակություն: Միևնույն երկրաչափական նշանների կրկնությունից ծագեց կանոնավոր և բարդ զարդանախշը, որի գծերը բրոնզի դարում մեծ ճկունություն և առաձգականություն ստացան: Ձարդանկարի մեջ ամփոփվե-

ցին մարդկանց և կենդանիների գծապատկերներ, ֆոլկլորային կերպարներ, որոնք իրենց նշանակությունը պահպանեցին նաև հետագայում:

ԲՐՈՆԳԻ ԴԱՐ (Մ.Թ.Ա. ՄՈՏ II ՀԱԶԱՐԱՄՅԱԿ)

Բրոնգի դարում, երբ սկսեցին գործադրվել տնտեսության նոր ձևեր և մետաղյա գործիքներ (պղինձ, բրոնզ), կատարելագործվեց արտադրատեղանակը, տեղի ունեցավ աշխատանքի առաջին խոշոր հասարակական բաժանումը՝ ստեղծելով կանոնավոր փոխանակման և գույքային ամհավասարության ուժեղացման պայմաններ: Ցեղերի մեջ առանձնանում էին խաշնարածները, որոնք զբաղվում էին անասունների ընտելացմամբ ու բազմացմամբ: Երևան եկավ մանածագործական հաստոցը:

Դրա հիման վրա տեղի ունեցավ աշխատանքի երկրորդ խոշոր բաժանումը՝ արհեստն անջատվեց հողագործությունից: Շարունակվում էր նախնադարյան համայնական հարաբերությունների քայքայումը: Վերջնականապես հաստատվում էր հայրիշխանություն: Այս բուլորը մեծ դեր կատարեցին քաղաքակրթության զարգացման գործում: Նեղոսի հովտում, Միջագետքում և Չինաստանում առաջացան ստրկատիրական կարգեր, դասակարգային պետություններ: Մյուս շրջաններում տեղի էր ունենում մի քանի տոհմերի միավորում (կազմավորվում էր ցեղ), ավագի դերի ուժեղացում հայրիշխանական-տոհմական հասարակության մեջ: Տեղի էր ունենում անցում դեպի աշխատանքի ավելի բարձր կազմակերպվածություն, որն ապահովում էր լրացուցիչ մթերքների կուտակումը: Դա բարենպաստ պայմաններ էր ստեղծում մարդու հոգևոր գործունեության ոլորտների՝ արվեստի, բանահյուսության, վիպերգության, երգի, երաժշտության զարգացման համար:

Գերիշխող նշանակություն ստացավ հոյակերտ (մոնումենտալ) ճարտարապետությունը, որի սկզբնավորումն առնչվում էր կրոնական պատկերացումների զարգացման, նախնիների և բնության պաշտամունքի հետ, այսինքն՝ հասարակության հոգևոր պահանջումը քննելի հետ: Քարե վիթխարի, պարզ ձևի կառուցվածքները վեր էին խոյանում նախնադարյան ամբողջ համայնքի աշխատանքով և տոհմի միասնության, նրա զորեղության արտահայտությունն էին: Մեգալիթյան կառուցվածքների (այսինքն՝ վիթխարի քարերով կառուցված, հունարեն «մեգ»՝ մեծ, «լիթ»՝ քար) թվին են պատկանում մենհիրները, դոլմենները, կրոմլեխները, որոնք գտնվել են Եվրոպայի տարբեր երկրներում: Մենավոր, սիգարածն քարե սյուները, որոնց բարձրությունը երբեմն հասնում է 20 մ (մենհիրը Բրետանում, Ֆրանսիա), ունեն թե՛ ճարտարապետական, թե՛ քանդակագործական հատկանիշներ: Դրանց վրա երբեմն քանդակվում էին ռելիեֆներ, դրանց ձևերը հիշեցնում են մարդու պատկեր (Ռուսաստանի հարավ, Ֆրանսիա), ձկան պատկեր (Հայաստան) կամ զագանի պատկեր (Սիբիր): Հնարավոր է, մենհիրները եղել են երկրպագության առարկաներ կամ ծառայել որպես տապանաքարեր: Դրանք կանգնեցվում էին բարձունքներում, երբեմն բնակավայրերի կենտրոնում, զուգահեռ շարքերով ձգվում էին մի քանի կիլոմետր: Դիտողի վրա ներգործության ուժն արտահայտվում էր հզոր մենաքարի՝ հպարտորեն դեպի վեր ուղղածիզ զանգվածի, և ոչ մեծ փայտյա հյուղակների կամ գյուղերի գետնափորերի համադրման մեջ:

Ճարտարապետական սկզբունքն ավելի ուժեղ արտահայտված է դոլմեններում: Դրանք երկու կամ չորս տաշած, ուղղածիզ քարե գերեզմանային կառույցներ են՝ ծածկված հորիզոնական սալերով: Դոլմենի ներսի տարածությունը ծառայում էր տոհմական թաղումների համար: Դոլմենները լայնորեն տարած-

ված են Արևմտյան Եվրոպայում, Յուլիսի-սային Աֆրիկայում, մեզալիթյան կառուցվածքները՝ Ղրիմում և Կովկասում, վերաբերում են մ.թ.ա. II հազարամյակին: Այդպիսիք առաջացել են նաև հետագայում:

Այդ ժամանակների ճարտարապետության մեծավայելուչ բնույթն արտահայտվել է մենհիրների՝ ուղղահայաց վիթխարի, դեպի վեր ծովող քարուղիններում, որոնց (մենհիրների) թիվը հասնում է մինչև հազարի: Ձուգահեռ շարքերով, հավասարաչափ տեղադրված լինելով ընդարձակ տարածքում, դրանք ռիթմիկորեն կարգավորում էին կրոնական հանդիսավոր թափորը, նրան տալիս հասարակական բնույթ: Մենհիրների քարուղիներ հանդիպում են Անդրկովկասում, Հայաստանում («Քարագորք»), Արևմտյան Եվրոպայում, Միջերկրական ծովի և Ատլանտյան օվկիանոսի ափերին: Իր վիթխարիությամբ առանձնապես նշանավոր է Բրետանի (Ֆրանսիա) մենհիրների քարուղին:

Ավելի բարդ մեզալիթյան կառուցվածքներ են կրոմեխները: Սրանցից ամենավիթխարին կառուցված է Սթուն-հենջում (մ.թ.ա. II հազարամյակի սկիզբ, Հարավային Անգլիա) կոպիտ տաշված քառակող կապույտ, հսկա քարե զանգվածներից:

Հատակագծով՝ դա 30 մ տրամագծով ուղղահայաց դրված քարերի քառաօղակ է՝ փակ, փոքրիկ ու կլոր հրապարակ: Երեսուն քարայունից բաղկացած արտաքին օղակը, որոնք միացված են հեծաններով, նման է վիթխարի մի խմբապարի, ներքին օղակը, որի կենտրոնում է մեծ քարասալը, հավանաբար՝ զոհասեղանը, բաղկացած է ոչ բարձր մենհիրներից: Երկրորդ օղակը կառուցված է զույգ դրված և սալերով ծածկված յոթմետրանոց կապույտ բլոկներով: Կրոմեխի ճարտարապետական մտահղացումը պարզ-հասարակ է, բայց կառուցված է խորհրդանշական նպատակով: Այն, հավանորեն, եղել է արևի սրբավայր:

Սթուն-հենջի կրոմեխը բարդ տարածական կառույց է, որը մեծ նշանակություն ունեցավ ճարտարապետության հետագա զարգացման համար: Այստեղ առաջին անգամ երևան եկավ կենտրոնավորված կանոնավոր կոմպոզիացիա, ի հայտ բերվեցին տեկտոնիկայի հիմնական սկզբունքները կրող և կրվող մասերի փոխհարաբերությունները: Արտաքին պարսպի սյունամեջերի և հենասյունների ռիթմիկ հերթագայման մեջ նկատելի է սյունաշարի և կամարաշարի նախատիպը:

Երկաթի դարաշրջանում (մ.թ.ա. I հազարամյակի սկիզբ) երևան եկավ ճարտարապետության նոր տիպ՝ ամրոցներ, պաշտպանական կառույցներ, որոնք ստեղծվում էին հսկա քարե զանգվածներից՝ ժամանակակից Ֆրանսիայի տարածքում, Բալկանյան թերակղզում, Անդրկովկասում: «...նոր ամրացված քաղաքների շուրջը բարձրանում էին ահռելի պատեր. դրանց խանդակներում պարզ երևում է տոհմական կարգի գերեզմանը, իսկ դրանց աշտարակները հասնում են արդեն քաղաքակրթության»: Այս և այլ հուշարձաններ, օրինակ՝ թաղման ամենահարուստ կառուցվածքներում մեծ սենյակները ցեղի առաջնորդների դամբանաթմբային գերեզմաններում, վկայում են նախապատմական հասարակարգի վերահաս քայքայման մասին:

Նախնադարյան հասարակության մեջ գոյություն ուներ միայն անանուն գեղարվեստական ստեղծագործություն, որը պատկանում էր ամբողջ հասարակությանը, նրա միասնությունը հիմնված էր արյունակցա-տոհմական հարաբերությունների վրա: Ժամանակի ընթացքում խորանում էր արվեստի բովանդակությունը, ընդլայնվում էին նրա ճանաչողական և գեղագիտական հնարավորությունները, ձևավորվում և զարգանում էին նրա տարբեր տեսակները, ասպարեզ էին գալիս նկարիչ-պրոֆեսիոնալներ: Այդ գործընթացը, սակայն, ուղեկցվում էր նախնադարյան հասարակության արվեստին բնորոշ պարզամիտ անմիջականության կորստով:

ԵԳԻՊՏՈՍ

ԱՌԱՋԱԿՈՐ ԱՍԻԱ

ԵԳԵՅԱՆ ԱՐՎԵՍ

<ՈՒՆԱՍԱՆ

<ԵԼԼԵՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

<ԻՆ <ՈՈՍ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Նախնադարյան հասարակության արվեստն իր զարգացման հետագա (ուշ) ժամանակաշրջանում մոտեցավ կոմպոզիցիայի մշակմանը, հոյակերտ (մոնումենտալ) ճարտարապետության և քանդակագործության ստեղծմանը: Հին աշխարհում արվեստն առաջին անգամ հասավ ամբողջականության, միասնության, ավարտունության և բոլոր ձևերի համադրության՝ ծառայելով որպես մեծ, համապարփակ գաղափարների արտահայտություն. հասարակական բնույթ ունեցող արվեստի բոլոր ստեղծագործություններն սկսեցին կրել դյուցազնականության, առանձնահատուկ նշանակալիցության և հանդիսավորության կնիքը: Այս հատկանիշները զրավում էին հետագա սերունդների ուշադրությունը: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ խոր հակասությունները կործանման հասցրին հին աշխարհը:

Ստրկատիրական հասարակարգը, որը փոխարինելու եկավ համայնական-տոհմատիրական հասարակարգին, պատմականորեն օրինաչափական էր և, նախորդ դարաշրջանի համեմատությամբ, առաջադիմական նշանակություն ուներ: Նա դարձավ արտադրողական ուժերի և մշակույթի հետագա զարգացման հիմքը: Ստրուկների շահագործումը առաջ բերեց աշխատանքի բաժա-

նում ֆիզիկականի և մտավորի, որը հող ստեղծեց հողևոր ստեղծագործության, այդ թվում և արվեստի տարբեր ձևերի զարգացման համար: Արհեստավորների անանուն միջավայրից ասպարեզ են մտնում մեծ ճարտարապետներ, քանդակագործներ, փորագրողներ, ծուլողներ, նկարիչներ:

Եթե մինչդասակարգային հասարակարգում արվեստը կազմում էր մարդու նյութական-աշխատանքային գործունեության մի մասը, ապա դասակարգային պետության առաջացումից հետո այն դարձավ գիտակցության յուրահատուկ ձև, կարևոր նշանակություն ունեցավ հասարակական կյանքում և դասակարգային պայքարում: Գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքում պահպանվում էր ժողովրդական բնույթը՝ ձևավորվելով դիցաբանական մտածողության ոլորտում: Հասարակական կյանքի բարդացումը նպաստում էր արվեստի պատկերային-ճանաչողական սահմանների ու ծավալի ընդարձակմանը: Նախնադարյան մարդու կախարդական ծիսակատարությունները, թաղման արարողությունները վերափոխվեցին հանդիսավոր արարողակարգերի: Գերեզմանաթմբերը փոխարինվում էին դամբարաններով, տապանատները՝

տաճարներով, վրանները՝ պալատներով, կախարդական ժայռային որմնակարները՝ տաճարներ և դամբարաններ զարդարող պատկերային շարքերով. դրանք հրապուրիչ ձևով պատմում էին հին աշխարհի մարդկանց կյանքի մասին, պահպանում էին քարի մեջ անշարժացած ժողովրդական լեգենդներ, ավանդություններ և առասպելներ: Պարզամիտ ծիսական արձանիկների փոխարեն երևան եկան հոյակերտ, երբեմն հսկա արձաններ ու ռելիեֆներ, որոնք հավերժացնում էին երկրային տիրակալների և հերոսների կերպարները: Արվեստի տարբեր տեսակները՝ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, գեղանկարչությունը, կիրառական արվեստը համագործակցում էին միմյանց հետ: Արվեստների համադրությունը հին աշխարհի գեղարվեստական մշակույթի կարևորագույն նվաճումն էր:

Ստեղծագործության կերտման վրա սկսում է ազդել արհեստի և արվեստի տարբերությունը: Հասնում են ձևի կմտարելության, զարդանկարի նրբության, փայտի, քարի, մետաղի, թանկարժեք մետաղների մշակման նրբագեղության և այլն: Նկարչի սուր դիտումնակությունն այժմ զուգորդվում է ընդհանրացված հասկացություններով մտածելու կարողության հետ, որն իր արտացոլումը գտնում է հաստատուն տիպերի առաջացման, գեղարվեստական կառույցի զացողության, ռիթմի խստապահանջ օրենքների ամրապնդման մեջ: Գեղարվեստական ստեղծագործությունն այդ ժամանակաշրջանում, մինչդասակարգային հասարակության համեմատությամբ, դառնում է ավելի ամբողջական, այն միավորվում-համախմբվում է դարաշրջանի միասնական սկզբունքներով ու գաղափարներով: Սկզբնավորվում են հոյաշուք զորեղ ոճեր:

Կրոնի մեջ տեղի են ունենում զազանների երկրպագությունից մարդանման աստվածների պատկերացմանն անցնելու բարդ գործընթացներ: Միաժամա-

նակ արվեստում նույնպես հետզհետե ավելի է հաստատվում մարդու կերպարը, փառաբանվում են նրա գործուն ուժը, հերոսական սխրանք կատարելու նրա ընդունակությունը:

Հին աշխարհի ստրկատիրական հասարակությունների պատմական զարգացման ամբողջ բազմազանությամբ հանդերձ՝ նրանք բնորոշ էր երկու ձև:

Առաջին ձևը արևելյանն էր, որտեղ երկար ժամանակ պահպանվում էր համայնական կարգը՝ իր հայրիշխանական հիմքերով: Այստեղ ստրկատիրությունը դանդաղ տեմպերով էր զարգանում. շահագործական ճնշման տակ էր և՛ ստրուկների, և՛ ազատ բնակչության մեծ մասը: Ստրկատիրական բռնակալական պետություններ են ստեղծվում մ.թ.ա. V և IV հազարամյակների միջև Նեղոս (Եգիպտոս), Տիգրիս և Եփրատ (Միջագետքի հնագույն պետություններ) մեծ գետերի հովիտներում ու դելտաներում:

Հին բռնապետությունների արվեստի գաղափարական բովանդակությունը որոշվում էր գլխավորապես աստվածների, առասպելական հերոսների, թագավորների իշխանությունը փառաբանելու, հասարակական հիերարխիան հավերժացնելու պահանջով: Նկարիչները սյուժեներ էին քաղում նաև ժամանակակից կյանքից՝ առանձնահատուկ ուշադրություն նվիրելով կոլեկտիվ աշխատանքի, որսորդության, տոնախմբությունների (Եգիպտոս) տեսարաններին, պատմական ռազմական դեպքերին (Առաջավոր Ասիա), որոնք վերարտադրվում էին հոյակերտ դյուցազնական պլանով: Հասարակական հարաբերությունների տևական պահպանվելն արգելակում էր մարդու, նրա անձնական հատկանիշների նկատմամբ հետաքրքրության զարգացումը: Առաջավոր Ասիայի արվեստը մարդու կերպարում ընդգծում էր ընդհանուր տոհմական հատկանիշները, երբեմն սրում էր էթնիկական գծերը: Եգիպտոսում, որտեղ մարդու անձնավորությունը մեծ նշանակություն էր ստացել,

դիմանկարը պատմության մեջ առաջին անգամ ունեցավ կատարյալ զեղարվեստական մարմնավորում՝ նշանակալի չափով որոշելով այդ ժանրի հետագա զարգացման ուղին: Հին արևելյան բռնապետությունների արվեստում բնօրինակի դիտումը զուգորդվում էր ժողովրդական զեղարվեստական երևակայության կամ պայմանականության հետ՝ սովերարկելով պատկերվող անձնավորության սոցիալական նշանակալիությունը: Այդ պայմանականությունը դանդաղորեն էր հաղթահարվում հին արևելյան մշակույթի զարգացման պատմության մեջ: Արվեստը դեռևս մինչև վերջ չէր անջատվել արհեստից, ստեղծագործությունը մեծ մասամբ մնում էր անանուն: Սակայն հին արևելյան պետությունների արվեստում արդեն ցայտուն ձևով արտահայտվում է նպատակադրվածությունը դեպի նշանակալի ին և կատարյալը:

Ստրկատիրական հասարակության երկրորդ (անտիկ շրջանի) ձևը (կառուցվածքը) բնութագրվում է պարզունակ շահագործումն արագորեն զարգացածով փոխարինումով՝ բռնապետությունները հունական պետություն-պոլիսներով դուրս մղումով, աշխատանքով զբաղվող ազատ բնակչության հասարակական ակտիվությամբ: Անտիկ շրջանի պետությունների համեմատաբար դեմոկրատական բնույթը, անձնավորության ծաղկումը, ներդաշնակ զարգացման միտումները պայմանավորեցին անտիկ շրջանի արվեստի քաղաքացիականությունը և մարդկայնությունը: Ջարգանալով դիցաբանության հիման վրա, որը սերտորեն առնչվում էր հասարակական կյանքի բոլոր կողմերին, հունական արվեստն իրատեսության ամենավառ դրսևորումն էր հին աշխարհում: Հույն մտածողների համար տիեզերքը դադարել էր անհիմանալի, անհաղթահարելի ուժերին ենթակա ինչ-որ բան լինել: Ահեղ աստվածությունների առջև սարսափը փոխվեց բնությունը ճանաչելու, այն մարդու բարօրությանը ծառայեցնելու

ձգտման: Հին Հունաստանի արվեստում մարմնավորվեց ներդաշնակ զարգացած անձնավորության զեղեցկության իդեալը, որը հաստատում է մարդու բարոյագիտական և զեղագիտական գերազանցությունը բնության տարերային ուժերի նկատմամբ: Իր ծաղկման ժամանակաշրջանում անտիկ արվեստը Հունաստանում և Հռոմում դիմում էր ազատ քաղաքացիների զանգվածներին, արտահայտում հասարակության հիմնական քաղաքացիական, զեղագիտական և բարոյագիտական պատկերացումները: Հելլենիզմի դարաշրջանում անտիկ զեղարվեստական մշակույթի զարգացման հաջորդ փուլում, արվեստը հարստացավ կյանքի ընկալման բազմապիսի նոր տեսակետներով: Այն դարձավ հուզականորեն լարված, դրամատիզմով և դիմամիկայով ներթափանցված, բայց կորցրեց ներդաշնակ պարզությունը: Իր զարգացման վերջին փուլում, Հռոմեական հանրապետության և կայսրության ժամանակաշրջանում անտիկ արվեստը հանգեց անհատականորեն անկրկնելի անձի նշանակության հաստատմանը: Ուշ ժամանակների կայսրության ժամանակաշրջանի՝ անտիկ մշակույթի անկման շրջանի արվեստը բովանդակում էր սաղմնային վիճակում այն, ինչը պտուղներ տվեց հետագայում: Ստածողները և նկարիչները դիմում էին մարդու ներաշխարհին՝ նշագծելով միջին դարերի և Վերածնության շրջանի եվրոպական արվեստի զարգացման ուղիները:

Անտիկ արվեստի՝ պատմականորեն պայմանավորված սահմանափակությունն այն էր, որ նա շրջանցում էր առօրյա սոցիալական կյանքը, սոցիալական հակասությունները: Անտիկ արվեստը դիմում էր գլխավորապես ազատ քաղաքացիներին: Ո՛չ Հունաստանում, ո՛չ էլ Հռոմում չէս գտնի ճնշված դասակարգի՝ ստրուկների արվեստի ձևավորված համակարգ: Նյութապես և հոգեպես ճնշված ստրուկները հազվադեպ կարող էին զարգացնել իրենց ընդունակությունները:

ԵԳԻՊՏՈՍ

Եգիպտոսն աշխարհի հնագույն պետություններից մեկն է, իսկ նրա արվեստը՝ Հին Արևելքի մշակույթի պատմության մեջ ամենավաղ ներդրումներից մեկը: Վեց հազար տարի առաջ Նեղոսի արգավանդ հովտում, որն արտաքին թշնամիներից առանձնացած է անապատների ավազուտներով, առաջացել են առաջին պետությունները, որոնք մ.թ.ա. IV հազարամյակի վերջում-III-ի սկզբում միավորվել են կենտրոնացված բռնապետության մեջ: Այդ նույն ժամանակներին են վերաբերում հին եգիպտական կերպարվեստի և ճարտարապետության մեծագույն ստեղծագործությունները, որոնք մինչև այսօր էլ զարմացնում են իրենց փառահեղությամբ, վիթխարհությամբ ու հզորությամբ: Մինչև այդ ժամանակները ոչ մի տեղ և երբեք չեն ստեղծվել այնքան հասուն և կատարյալ դիմաքանդակներ, այնքան պարզ և հոյաշուք (մոնումենտալ) ճարտարապետական ձևեր: Մարդը և նրա կյանքն արվեստում դեռ երբեք չի կատարել այնքան կարևոր դեր, չի գրավել նկարիչների այդքան սենյուն ու շաղկությունը, իսկ մարդկային աշխատանքի թեման այդպես չի շեշտադրվել:

Հին եգիպտոսի արվեստում մարդու կերպարը թեև առնչվում էր կրոնական պաշտամունքի հետ՝ պետության ղեկավարի փառաբանման և աստվածացման հետ, վարպետները կարողացել են իրենց ստեղծագործություններում արտահայտել զգացմունքների ներքին նշանակալիցությունը և ուժը, սուր ու համարձակ ձևով ուրվագծել բնավորությունները:

Եգիպտական բուրգերը, ռելիեֆներով ու որմնակարներով զարդարված տաճարները, որոնք նպատակ էին դնում փառաբանելու երկրային ու երկնային տիրակալներին, վկայում էին աշխարհի հնագույն ժողովուրդներից մեկի գեղարվեստական մեծ շնորհալիության մասին,

գրավիչ ու վառ ձևով պատմում էին նրա կյանքի մասին, բնության և այն մարդկանց գեղեցկության մասին, որոնց անմահացրել էր արվեստը: Եգիպտոսի վեհասքանչ բնության առանձնահատկությունները՝ անապատի չոր ու ահեղ քամիների շունչը, ավազուտային հարթավայրերի մոխրագույնը, քարի զանազան տեսակներով հարուստ լեռների ընդերքը և անտառազրկությունը, շատ առումներով որոշել են այդ հիման վրա ծնունդ առած արվեստի խստաբարո գեղեցկությունը:

Եգիպտական մշակույթի զարգացումը դանդաղ էր ընթանում: Հին դարերում ստեղծված կանոնները, սկզբունքները և ավանդույթները, պահպանվելով հազարամյակներ, հաղորդվում էին սերնդից սերունդ: Դա բացատրվում էր հին եգիպտական համայնքների լծացածության բնույթով, փարավոնների բռնապետական իշխանությամբ, որն առավելագույնս սահմանափակում էր անձնավորության ազատությունը, և նախնադարյան համայնական կարգի մնացուկներով, որոնք պահպանվում էին մինչև հետագա ժամանակները: Կրոնական պատկերացումների հաստատունությունը և արվեստի հուշարձանների պաշտամունքային դերը որոշեցին թեմաների ընտրության և գեղանկարչության մեջ թեմաների ընտրության, ռելիեֆներում և գեղանկարչության մեջ տեսարանների տեղադրության, բուրգաքանդակներում կեցվածքների ու շարժմունքի՝ դարերով սահմանված խիստ կանոններ: Դարերի ընթացքում եգիպտական արվեստում ընտրվում էին պատկերման առավել կատարյալ հնարներ և արտահայտիչ միջոցներ: Վարպետները կանոնների սահմաններում կարողանում էին պատկերել մարդու բարդ ու վեհապանծ կերպարը, արտացոլել դիցաբանական պատկերացումների հարստությունը:

Հին եգիպտոսի, ինչպես և նրա մշակույթի պատմությունները, ընդունված է բաժանել հետևյալ մեծ ժամանակաշրջանների.

1) Մինչդիհնաստիական ժամանակաշրջան (մ.թ.ա. IV հազարամյակ), 2) Հին թագավորություն (մ.թ.ա. XXX-XXIII դդ.), 3) Միջին թագավորություն (մ.թ.ա. XXI-XVIII դդ.), 4) Նոր թագավորություն (մ.թ.ա. XVI-XI դդ.), 5) ուշ հետագա ժամանակներ (XI դ.-մ.թ.ա. 332 թ.): Այս ժամանակաշրջաններից յուրաքանչյուրը նշանակալի փուլ հանդիսացավ հին եգիպտական արվեստի զարգացման մեջ, արվեստ, որը, երկրի պատմական ճակատագրի հետ կապված, ունեցավ անկումներ և վերելքներ: Հին եգիպտոսի պատմության մեջ եզրափակիչ է համարվում մ.թ.ա. 332 թվականը, երբ Ալեքսանդր Մակեդոնացին նվաճեց երկիրը և այն մտցրեց հելլենիստական աշխարհի ոլորտի մեջ:

ՄԻՆՉԴԻԿՆԱՍՏԻԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՆՐՁԱՆ (Մ.Թ.Ա. IV ՀԱՀԱՐԱՄՅԱԿ)

Եգիպտոսի տարածքում հնագույն մշակույթի հետքերը տանում են մինչև նոր քարի դար և պղնձաքարի դար (Էնեոլիթ): Մ.թ.ա. IV հազարամյակի ընթացքում այստեղ տեղի է ունեցել հին եգիպտական հասարակության աստիճանական զարգացում, որը նշանավորվել է տոհմական համայնքների քայքայմամբ: Եգիպտոսը բաղկացած էր մի շարք առանձին մարզերից՝ նոմերից, որոնք մշտապես թշնամի էին միմյանց և կազմում էին Հյուսիսային ու Հարավային թագավորություններ: Ըստ հնագույն կրոնական պատկերացումների՝ յուրաքանչյուր նոմ ուներ իր հովանավորը՝ կոկորդիլոսը, ի-բիսը, օձը և այլն: Գերեզմանոցներում հայտնաբերված ներկման թերթաքարե աղյուսակները և կավե ամանները ցույց էին տալիս, թե ինչպես աստիճանաբար ստեղծվում էր տոտեմիստական պատկերացումների շրջանակ (տոտեմիզմ կենդանու, նրա ցեղի նախնիքների հետ մարդու կախարդական կապի հավան): Այդ-

պիսի աղյուսակներն ունեին աստվածացված կենդանու ձև: Քարի մշակման հմտությունը, այս կամ այն կենդանու բնորոշ ձևերն ընդհանրացնելու և հաջողությամբ օգտագործելու կարողությունը շատ բարձր էին: Դրանցում դրսևորվում էր պատկերների հոյակապ պարզության հասնելու ձգտում: Նույնքան պարզ ու խստաբարո են գեղազարդ և հարթ կավե ամանները, որոնք կապված են հոգեհամգստի արարողությունների հետ: Այդ ամանների վրայի նկարները՝ Նեղոսով լողացող նավակները ցույց են տալիս հանգուցյալի ճանապարհորդությունը հանդերձյալ աշխարհում:

Մ.թ.ա. IV հազարամյակի վերջերի արվեստի հուշարձանները պատմում են ոչ միայն հավատալիքների, այլև այն ժամանակներում տեղի ունեցած պատմական իրադարձությունների մասին: Դրանք ընդհանրացնում են արվեստի այն նվաճումները, որոնցով նշվում է մինչդասակարգային ժամանակաշրջանը: Պատմական փոփոխությունները, Հարավային Եգիպտոսի կողմից Հյուսիսի նվաճումը և երկրի միավորումը փարավոնի իշխանության ներքո ուղեկցվում էին հին պատկերացումների խորտակումով: Թերթաքարե վահանների պատկերված կենդանիները մարմնավորում են ոչ թե մարդկանց պաշտպաններին, այլ պարզապես աստվածացված տիրակալի ուժը՝ մերթ հզոր ցուլի տեսքով, որը պոզահարում է տապալված մարդուն, մերթ առյուծի տեսքով, որը խժռում է իր զոհին: Մարդու պատկերը նույնպես կարևոր դեր է նվաճում: Քանդակագործության և գեղանկարչության մեջ սահմանվում և երկար ժամանակ գործում են պատկերման որոշակի կանոններ:

Տիրակալի հզորությունն ընդգծվում էր նրա արտաքին չափերով, որոնք անհամեմատ գերազանցում էին մնացած բոլոր մարդկանց չափերը: Օրինակ՝ Նարմեր փարավոնի թերթաքարե սալի ռելիեֆում (մ.թ.ա. մոտ 3000 թ., Կահիրե,

ՀԻՆ ԹՎԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ (Մ.Յ.Ա. XXX-XXIII ԴԴ.)

Եգիպտական թանգարան), որը պատկերում է Նարմերի՝ Դյուսիսային Եգիպտոսի թագավորի, I դինաստիայի փարավոնի հաղթանակը Դարավային Եգիպտոսի դեմ, թշնամուն հարվածող փարավոնի քանդակապատկերը, մնացածների համեմատությամբ, տրված է շատ ավելի մեծ: Այն լի է ահեղ փառահեղությամբ և, չնայած ոչ մեծ չափին (սալի բարձրությունը 64 սմ է), արարված է մոնումենտալ հզորությամբ: Մշակվում են Եգիպտական արվեստին բնորոշ՝ հարթության վրա քանդակապատկերներ տեղադրելու հնարներ: Լայն ու զորեղ թիկունքը տարածվում է դեպի երեսակողը, ոտքերը և գլուխը դեմքի սուր գծերով, կիսադեմ են: Կերտման նման հնարը հմուտ վարպետին թույլ է տալիս երեսակողը և կիսադեմ կեցվածքներից ընտրել ամենաարտահայտիչները, միաժամանակ դրանք օրգանապես միավորելով մեկ միասնական ամբողջության մեջ՝ չխախտելով դրանց միավորման ներդաշնակությունը երկչափ հարթության, մակագրությունների հետ, որոնք սալը նմանեցնում են յուրատեսակ գրքի: Աստվածության երկրային մարմնավորում համարվող փարավոնը այս սալում համեմատված է արծվի, Գոռ աստծու հետ:

Ռելիեֆը կառուցվում է հորիզոնական շերտերով, մի դրվագը մյուսի տակ, դրա շնորհիվ ընկալվելով որպես պատմություն, որը զարգանում է կանոնավոր հաջորդականությամբ: Այս առանձնահատկություններն աստիճանաբար հասունանալով և հղկվելով՝ Եգիպտական ռելիեֆներին բնորոշ են դառնում նաև հետագայում՝ կազմելով հին Եգիպտական կանոնի համակարգ, կայուն ձևով սահմանելով նրա համամասնական հարաբերակցությունները, պատկերազրկական հնարները, ռիթմիկ զուգորդումները, հոգեհանգստի պաշտամունքի պատկերացումներով թելադրված քանդակապատկերի ամբողջական վերարտադրման նկատմամբ դրսևորած հետաքրքրությունը:

Դին Եգիպտոսի արվեստի ծաղկումն սկսվել է մ.թ.ա. III հազարամյակից՝ երկրի միավորումից հետո: Պետության դեկավար դարձավ բռնակալ-փարավոնը, լայնորեն օգտագործվում էր ստրկական աշխատանքը: Կառավարչի անսահմանափակ իշխանության ամրապնդումը, նրա աստվածացումը հետզհետե ավելի մեծ ուժ ու թափ էին ստանում: Իրենց լիազորությունները գերազույն քրմի աստիճանի հասցրած փարավոնները հռչակվեցին արևի որդիներ՝ Ռա: Մահացող փարավոնը նույնացվում էր Օսիրիսին, որի մեծարման հիմքում դրված էր բնության ամենամյա մահացող և հարություն առնող ուժերի մասին հին պատկերացումների աստվածացումը: Երկրի ոգի՝ հովանավոր համարվող փարավոնի աստվածացման առնչությամբ բարդացավ արարողությունների բնույթը:

Դետագա զարգացում ստացավ հոգեհանգստի հնադարյան պաշտամունքը: Եգիպտացիները հավատում էին, որ մարդն ունի մի քանի հոգի: Դոգիներից մեկին նրանք համարում էին նմանակ («կա»), որին միանալը նշանակում էր հետագա կյանք: Մեռածի արձաններն ասես փոխարինում էին քայքայման ենթակա մարմնին, որպեսզի հոգին կարողանա վերադառնալ և միանալ նմանակին: Այդ պատճառով Դին Եգիպտոսի քանդակագործությունն, իր ծագման իսկ օրվանից կապված լինելով հոգեհանգստյան պաշտամունքի հետ, ձգտում էր ժշգրիտ դիմանկարային պատկերման: Դամբարանում դրվող հանգուցյալը ասես տեղափոխվում էր նոր տուն՝ շարունակելով սննդի և կացարանի կարիք ունենալ:

ՃԱՐՏԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ: Մ.թ.ա. III հազարամյակից փարավոնի պաշտամունքի առնչությամբ սկսվեց առաջին վիթխարի դամբարանների կառուցումը: Դրանք բաղկացած էին ստորգետնյա գետեղարանից, որտեղ դրվում էին քարա-

դագաղը և այն բոլոր իրերը, որոնք անհրաժեշտ էին համարվում հանգուցյալին, և մաստաբայից՝ վերերկրյա բլրակից, որը երեսապատվում էր աղյուսով կամ կրաքարային սալերով: Երրորդ դինաստիայի փարավոնների՝ դեպի վեր ուղղված դամբարանների աճող վիթխարիության մեջ դրսևորվեց կառավարչի (պետության ղեկավարի) կյանքը դարերով փառաբանելու, հանդերձյալ կյանքի հավիտենականության գաղափարը երկրային կյանքի անկայունությանը և անհաստատունությանը հակադրելու աներեք ցանկությունը:

Դամբարանների և տաճարների ճարտարապետությունը Եգիպտոսի արվեստի մեջ առաջատար դիրք գրավեց, արվեստի մյուս տեսակները, լրացնելով նրան, կազմեցին միասնական ու անխզելի մի համալիր:

Դամբարանի առավել կատարյալ և հսկա ձևի որոնումները նկատելի են Ջոսեր փարավոնի հանգստարան-բուրգում (Սաքարա, մ.թ.ա. XXVIII դդ.), որի բարձրությունը 60 մ-ից ավելի էր, բաղկացած էր քարե բլուկներից, դեպի վեր փոքրացող յոթ հուժկու աստիճաններից: Գարտարապետ Իմհոթեպն այդ բուրգը կառուցեց պալատների ու տաճարների բարդ համակառույցում: Նա բուրգը նկատելի դարձրեց շրջապատի շենքերի մեջ՝ ստեղծելով վերընթաց շարժման պատրանք: Սակայն այստեղ դեռևս չէին կարողացել հասնել այն պարզությանն ու մատչելիությանը, որոնք արտահայտված են հաջորդ IV դինաստիայի փարավոնների բուրգերում:

Աշխարհի յոթ հրաշալիքներից մեկն անվանեցին Գիզայում կառուցված Քուֆու (Քեոփս), Քափրա (Քեփրեն), Սենքաուր փարավոնների բուրգերը (Միքերին, մ.թ.ա. XXVIII դ., նկ. 1): Հետագա սերունդների մարդկանց գիտակցության մեջ դրանք նմանեցվում էին Եգիպտոսի ամբողջ արվեստին, այդ երկրի բնությանը և պատկերին: Կառուցված լինելով փայլուն քարից, անապատի

մեջ, դրանք զարմանք են առաջացնում իրենց չափերով, խոժոռությանը ու խստությամբ: Դրանց պատկերն իր մեջ մարմնավորում է մարդկային մտահղացման վեհությունն ու համարձակությունը դարերին հակադրելու մարդու ձեռքի և բանականության ստեղծագործությունը: Խոշոր քարե բլուկներից կառուցված բուրգերի հսկա զանգվածը արգասիք է չափազանց պարզ ու հասարակ մտքի: Բուրգերից յուրաքանչյուրի հատակագիծը մի քառակուսի է, իսկ նրա կողմերը՝ հավասարասրուն եռանկյունիներ: Կուրացուցիչ արևի առաջացրած թափանցիկ ու հստակ ստվերներն էլ ավելի են ընդգծում այդ կառույցների բանական պարզությունը, որոնք ոչ թե երևակայության պակասության, այլ դարերով բյուրեղացած հմտության ընդհանրացման արդյունք են:

Երեք բուրգերից ամենավիթխարին Քեոփսի բուրգն է, որը կառուցվել է Գարտարապետ Քեմիոնի ղեկավարությամբ: Նրա բարձրությունը մոտավորապես 147 մ է, հիմքի կողմի երկարությունը՝ 233 մ է: Այն մասին, թե հեռավոր ժամանակների պարզ տեխնիկայի պայմաններում, որքան ժամանակ է ծախսվել այդ կառուցվածքի վրա, վկայում է Հերոդոտոսի նկարագրությունը, որտեղ ասվում է, որ տասը տարի շարունակ հազարավոր մարդիկ ճանապարհ են կառուցել քարե սալերը տեղափոխելու համար, ապա նաև քսանհինգ տարի՝ բուրգը կառուցելու համար: Բուրգը շարված է երկու միլիոն երեք հարյուր հազար սալաքարերից՝ յուրաքանչյուրը 2,5-ից մինչև 30 տոննա քաշով: Քեոփսի բուրգի ամբողջ մակերևույթը երեսապատված է կրաքարե հարթ սալերով, որոնք նրա պատկերին հաղորդում են առանձնահատուկ բյուրեղային պարզություն: Ներսում կառուցվել է ոչ մեծ, գրանիտով երեսապատված սենյակ, որտեղ տեղավորվում էր մումիայով քարատապանը (սարկոֆագը), դեպի սենյակ տանող միջանցքներ, օղափոխության նեղ ուղիներ: Այսպիսով՝ բուրգը

մի վիթխարի քարե զանգված է, որն ազդեցություն է թողնում հատկապես իր հզոր ձևով, իսկ հեռու տարածությունից՝ իր չափերով:

Ճարտարապետական հուշարձանները՝ իրենց կատարյալ, հստակ ձևերով, վեհնապանժ պատկերում մարմնավորում էր անմահության, ամեն տեսակ անկայունի և անհաստատունի հանդեպ խորթության, փարավոնների անսահմանափակ իշխանության ուժի ու բռնակալության գաղափարը:

Գիզայի բուրգերը կազմում էին վիթխարի համակառույցի մի մասը:

Նրա մեջ մտնում էին հոգեհանգստի տաճարները՝ կանոնավոր հատակագծերով, հստակ ու հանգիստ ռիթմերով: Սֆինքսի հսկա քանդակապատկերը դրված է դեպի Խեֆրենի բուրգն ուղղված գծի վրա, լրացնում է համակազմը: Փարավոնի խստադեմ պատկերն այն զուգակցում է առյուծի մարմնին: Միաձույլ ժայռի զանգվածից քանդակված սֆինքսը՝ լայն, դեպի հեռուները ուղղված հայացքով, ոչ մի երկրային բան չնկատելով, ասես հաստատում է դամբարանների՝ դարերին հակադրվող հավիտենական հանգստի գաղափարը: Քարի, նրա ֆակտուրայի զարդարարական առանձնահատկությունների անսովոր զգացումը դրսևորվում է նաև հոգեհանգստի տաճարների հզոր սյուների դրվագման, խնամքով ողորկված դիորիտի և գրանիտի մակերեսների գունային հնարների զուգորդման կարողության մեջ:

ՋԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՋԱՆՂԱԿ: Տաճարի և դամբարանների ամբաժանելի մասն էին կազմում փարավոնների, ավագանու, պալատական գրագիրների արձանները: Վերջիններիս պաշտամունքային դերը որոշվում էր խստագույն կանոնների համաձայն դրանց ստեղծմամբ: Սարդիկ պատկերվում էին միակերպ, խաղաղ, անշարժ վսեմությամբ և հաստատունությամբ լի կեցվածքով, ասես դարերի համար անշարժացած: Դրանք մեծ մասամբ կան

կանգնած քանդակապատկերներ են՝ ձախ ոտքը առաջ դրած, կան ուղիղ հանդիսատեսին նայող՝ նստած դիրքով, իրանին սեղմած ձեռքերով: Եվ միևնույն ժամանակ Յին թագավորության քանդակներն առանձնանում են սուր իրապաշտությամբ, երբեմն հսկայական ներքին եռանդով: Յին Եգիպտացիների պատկերացմամբ՝ ծիսական պատկերային արձանները հանգուցյալի կրկնօրինակի մարմնավորումն էին: Այդ պատճառով վարպետները ձգտում էին ստեղծել թե՛ առավելագույն նմանություն, թե՛ միաժամանակ արտահայտել իրենց պատկերացումներն իդեալական կերպարի մասին: Կենսական ուժը և դիտողականությունը յուրահատուկ են պատկերվողների անհատականացված դեմքերին: Վառ գունազարդումը, աչքերի գունավորումը վանակնով (լեռնա բյուրեղ) և էբենոսյան ներկով էլ ավելի էին աշխուժացնում դեմքերը: Ծալապատիկ նստած գրիչ Կահն (մ.թ.ա. III հազ. կեսեր, Փարիզ, Լուվր), որը կերտված է կրաքարից, մեծ, ասես հրամանի սպառող ուշադիր հայացքով և ամուր սեղմած շրթունքներով զարմացնում է իր սուր արտահայտված պատկերայնությամբ: Մեծատոհմիկ Քաափերի փայտյա արձանը (մ.թ.ա. III հազ. կեսեր, Կահիրե, Եգիպտական թանգարան), ուր նա հենված է ցուպին և մեծավայելույց կրում է գեր մարմինը, առանձնանում է մեծ ճշմարտացիությամբ և անհատականացմամբ, պեղումների ընթացքում արձանը հայտնաբերող բանվորներն այն անվանել են «գյուղական տանուտեր»: Չնայած կանոններով պայմանավորված են դիմանկարների կեցվածքների որոշակիությունը և կաշկանդվածությունը, դեմքերի անվորով արտահայտությունը վապետները կարողացել են այդ անշարժ արձաններում արտահայտել կյանքի իրական հավաստիությունը: Հաճախ դամբարաններում հանդիպում են ընտանեկան պատկերներ: Ընդհանրացված ձևերի պարզամտությունը, կերտ-

ման ազնվաբար կատարելությունը հատուկ են Ռահոտեպի և Նրա ամուսին Նուփրետի զույգ արձաններին (մ.թ.ա. III հազ. առաջին կես, Կահիրե, Եգիպտական թանգարան): Նրանք նստած են խորանարդաձև կոշտ գահերին, որոնք միմյանցից անջատված են ոչ միայն տարածությամբ, այլև ուղղակի առաջ նայող հայացքով: Ըստ ավանդության՝ տղամարդու արձանը գունազարդված է կարմրադեղնավուն գույնով, կնոջը՝ դեղին գույնով, մազերը՝ սև, շորերը՝ սպիտակ: Անշարժ, հստակ պատկերները մարդկային են, բավականին հմայիչ, անկեղծությամբ և լուսավոր պարզությամբ: Դամբարաններում և տաճարներում կանգնեցված փարավոնների քանդակները զարմացնում են կենսականությամբ և միաժամանակ արտահայտում են արձանների քարե զանգվածի զգացողություն: Նրանց կեցվածքները կանոնական են: Չախ ոտքը դրել է առաջ՝ ասես դանդաղորեն կատարում է առաջին քայլը դեպի հավիտենականություն: Նստած արձանները կերտված են համաչափության և հավասարակշռության սկզբունքներով, հաճախ դրանք համակված են ներքին լարվածությամբ, ինչպես Քեփրեն իշխանատենչ փարավոնը (մ.թ.ա. III հազ. առաջին կես, Կահիրե, Եգիպտական թանգարան), որն անշարժացել է հպարտ վեհությամբ: Հորա արծվի հովանու տակ, Նրա վրա տարածելով իր կոպիտ թևերը:

Կարևոր դեր էին խաղում դամբարանների ու տաճարների պատերի, ինչպես և հոգեհանգստի պաշտամունքին նվիրված ռելիեֆներն ու որմնանկարները: Դրանց դերը որոշվում էր թաղված տիրակալի հզորությունը փառաբանելու և հանդերձյալ կյանքում Նրա բարեկեցությունն ապահովելու ցանկությամբ: Ռելիեֆները և որմնանկարները տեղավորվում էին այնպես, որ ամրապնդվեր պատի հարթությունը, ընդգծվեին ճարտարապետական պատկերի հստակությունը և խստությունն ամբողջությամբ: Սրա-

նով է բացատրվում բազմապլան խորքային կառուցման ներդաշնակությունը, պատերի վրա եզրագարդ պատմության ծավալումը, մարդկանց յուրահատուկ պատկերումը: Փարավոնը և աստվածները պատկերվում էին մյուս մարդկանցից ավելի բարձր: Գույների զուգորդման և ռելիեֆների կառուցման պայմանականությունն առնչվում էր կանոնակարգված գեղարվեստական տևական ընտրության հետ. Եգիպտական վարպետներն ընտրում էին առարկայի նկատմամբ առավել սուր ու բնորոշ հայեցակետեր՝ դրանք զուգակցելով: Բուն ռելիեֆները, սովորաբար, հարթ են, պատի մակերևույթից գրեթե դուրս չեն գալիս: Հին Եգիպտացիները կիրառում էին ռելիեֆի երկու տեսնիկա՝ բարելիեֆ և ներփորված ռելիեֆ, որոնք նմանվում են որմնանկարների: Դեմքերի ստվերանկարները միշտ պարզ են և գծանկարչական, մարդը պատկերված է այնպես, որ երևում է դիմացից՝ ուսերի լայնությունը և կիսադեմ թեքված ոտքերի մկանուտ գեղակազմությունը: Այսպես՝ ճարտարապետ Քեսիրին պատկերող փայտյա ռելիեֆում (մ.թ.ա. III հազ. սկիզբ, Կահիրե, Եգիպտական թանգարան) ամբողջ պատկերը՝ հուժկու ուսերը, որոնք ավանդական սխեմայով տարածվում են ամբողջ լայնությամբ, կիսադեմ պատկերված նեղ ազդրերը, մազերի խիտ փունջը, համարձակ ու հպարտ դեմքը, ուժեղացնում են այդ մարդու ներքին անսովոր ուժի զգացողությունը, Նրա համառ շարժման գեղեցկությունը և ռիթմիկությունը: Հազիվ նկատելի ծավալների նուրբ մոդելումը ռելիեֆին հաղորդում է առանձնահատուկ ավարտվածություն, մեղմացնում է ստվերանկարի կոպտությունը:

Սյուժեի եզրագարդային զարգացման սկզբունքը բնորոշ է Հին թագավորության ռելիեֆներին: Նկարչին նա օգնում է հաջորդաբար վերականգնել տեսարանները, ժամանակի ընթացքում տեղի ունեցած զանազան կենցաղային

դեպքերը: Միատեսակ պատկերների երկար շարանի կրկնությունը Ահուտիոթեպի՝ մեկը մյուսի տակ տեղադրված մասշտաբային ռելիեֆում տող առ տող հնարավորություն է տալիս զգալու հավիտենականությանն ուղղված հանդիսավոր երթի դանդաղ շարժումը և նշանակալիությունը, ծիսական պարի ռիթմիկ գեղեցկությունը:

ՈՐՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: ՈՐՄԱՆԿԱՐՉՈՒՄ: Գծերի նույնպիսի մաքրություն, ռիթմերի նույնպիսի զսպվածություն, պարզություն և երանգանկարչական ելևէջ (զամմա), ինչպես և ռելիեֆներում, նկատվում է Հին թագավորության որմնանկարներում, օրինակ՝ Մեդումում, ճարտարապետ Նեփերմատի դամբարանում (մ.թ.ա. XXVII դ., Կահիրե, Եգիպտական թանգարան), որոնք գույների զուգորդումներում պայծառ ու մաքուր են: Պատերի որմնանկարներում, սովորաբար, կիրառվում էին ոսկեփայլ, նարնջագույն-կարմիր, կանաչ, կապույտ և փիրուզե ներկեր, որոնցով պատում էին չոր մակերեսները: Հատուկ խորացումները հաճախ լցվում էին գունավոր քսուքներով, որոնք նմանվում էին դրվագագործման: Ընդհանրացված եզրագծերը շեշտում էին պատի հարթությունը, համակառույցի հոյաշուք ամբողջականությունը:

ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԱՐՅԵՍ: Այդ ժամանակներում լայն զարգացում ստացան գեղարվեստական արհեստը և մանր գունեղ կերպարվեստը: Թանկարժեք քարերից՝ դահանակից (մալախիտից), փիրուզից և սարդիոնից պատրաստվող ոսկերչական արտադրանքը, ոսկեզօծ փայտյա կահույքը իրենց վառ գունեղությունը զուգորդում էին ներդաշնակության և ձևերի խիստ պարզության հետ, որոնք հատուկ էին Հին թագավորության բոլոր առարկաներին: Իր ընդհանրացվածությամբ և գեղակերպությամբ հիանալի է թագավորական թագով պսակված արծվի գլուխը, որը պատրաստված է ոսկուց և սև օքսիդիա-

նից, նրա հղկված կտորները ստեղծում են կենդանի ու պայծառ թռչնի աչքերի զգացողություն (Կահիրե, Եգիպտական թանգարան):

Հին թագավորության արվեստն իր յուրաքանչյուր արտահայտության մեջ հասել է բարձր աստիճանի: Հին Եգիպտական մշակույթին բնորոշ կերպարային աշխարհընկալման բոլոր առանձնահատկությունները սկզբնավորվել են այդ ժամանակներում:

ՄԻՅԻՆ ԹԱՎԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ

(մ.թ.ա. XXI-XVIII դդ.)

Բազմաթիվ պատերազմները, ինչպես և Հին թագավորության փարավոնների դամբարանների շինարարության վրա կատարված վիթխարի ծախսերը հանգեցրին երկրի պետական հզորության և տնտեսության աստիճանական թուլացման: Մ.թ.ա. մոտավորապես XXIII դարում Եգիպտոսը քայքայվեց՝ բաժանվեց մի շարք մարզերի, որոնց գլուխ անցան տեղական կառավարիչները: Մ.թ.ա. XXI դարում նորից պայքար ծավալվեց միավորման համար: Հարավի թերեյան կառավարիչները վերստին միավորեցին Եգիպտոսը, սակայն նրանք չկարողացան վերջնականապես իրենց ենթարկել Միջին Եգիպտոսի նոմարքեսներին: Հասարակական պայմանները փոխվեցին՝ առաջացան ինքնակա (անկախ) տեղական կենտրոններ, զարգացավ քաղաքային կյանքը: Հին թագավորության անկումը, տևական ներքին պայքարը, անընդմեջ դավադրությունները թուլացրին անսասան թվացող հիմքերը, վերանայվեցին մի շարք հին պատկերացումներ: Հիասթափությունների դառնություն ամեն ինչում, նույնիսկ կրոնական դոգմաներում, տարակուսանքներ են հնչում այն ժամանակների մարդկանց կարծիքներում: Միևնույն ժամանակ նոմարքեսների՝ անկախության ծգտումը, քաղաքների ուժեղացող աճը պայմանավորե-

ցին տեղական ուղղությունների բազմազանությունը: Դրանք էին առավելապես որոշում նոր որոնումները արվեստի, գրականության և գիտության բնագավառներում, ավելի կոնկրետ գիտելիքների նկատմամբ հետաքրքրության դրսևորումը: Ձգտելով ամրապնդել իրենց հզորությունը փարավոններն ընդօրինակում էին Դին թագավորության մեծավայելուչ նմուշները, սակայն սկզբնական փուլերում նրանք իրենց նախորդների չափ միջոցներ չունեին, նրանց աղյուսե բուրգերը մեծ չէին և ենթակա էին արագ քայքայման:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Նոր ճարտարապետական նմուշների որոնումները նշանավորող հուշարձաններից առաջինն էր Մենտուհոտեպ I-ի հանգստարան-տաճարը Դեյր-էլ-Բախարիում (մ.թ.ա. XXI դ.) Նեղոսի ձախ ափին (Միջին թագավորության մայրաքաղաք Թեբեի մոտերքում):

Մենտուհոտեպի հանգստարանն ավելի ուշ ժամանակների խոշոր տաճարային համակառույցների ստեղծման սկիզբն էր: Ամայի լեռների մեջ գեղատեսիլ հանգստարանը՝ երկու հողահարթակով և լայն պանդուսով (աստիճանական զառիկող վերելքով), հավանաբար, բուրգով պսակված, վերջանում էր բաց բակով՝ սյունասարահով, սյունազարդ դահլիճով և սրբավայրով, որը մասնակիորեն քանդակված է ժայռերում: Քարի ոսկեփայլ-վարդագույն երանգը, հովտից տաճար տանող և պատերով շրջափակված ճանապարհի հսկայական ձգվածությունը (1200 մ) այդ ինքնատիպ համակառույցին տալիս էին վեհասքանչ տեսք:

Երևան են գալիս նոր կառուցվածքային լուծումներ XII դինաստիայի ժամանակաշրջանում: Առանձնահատուկ նշանակություն ստացան սյունաշարերը, որոնք գոտևորում էին տաճարների պատշգամբները և բակերը: Նորամուծություն էին նաև հենասյուները (պիլոնները)՝ երկու հզոր աշտարակ՝ մեջտեղում նեղ անցարան, որը մի յուրատեսակ սահման է տաճար մտնող մարդկանց

ճանապարհին: Այս հնարամտությունը կանոնական դարձավ եգիպտական տաճարների հետագա հատակագծման մեջ:

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆԴԱԿ: Եգիպտական կերպարվեստում նոր որոնումները դրսևորվեցին մարդու՝ նրա անհատական գծերի արտահայտման նկատմամբ հարաճուն ուշադիր վերաբերմունքի պայմաններում: Դրանք առանձնապես սուր ձևով երևան եկան Միջին թագավորության երկրորդ կեսին, երբ նոր կառավարողները ձգտում էին իրենց իշխանությունը հաստատել: XII դինաստիայի ժամանակներից սկսեցին փարավոնների քանդակներ կանգնեցնել տաճարներում՝ աստվածությունների շարքում: Այդ կապակցությամբ ուժեղացավ կառավարիչների դիմագծերի ծավալային մոդելավորումը, մեծ ուշադրություն էր նվիրվում տարիքային առանձնահատկություններին, Դին թագավորության կերպարների վեհապանծ պարզությանը հաջորդեց լարվածությունը, արտաքնապես խաղաղ կեղևում ասես արթնանում էր զգացմունքների ավելի բարդ աշխարհը: Մենուսերտ III-ի դիմանկարային գլուխը՝ խոր ընկած աչքերով, հոնքերի սուր աղեղներով և սրված այտուսկերերով, որոնք շեշտված են հղկված մուգ օբսիդիանի փայլով, վկայում է մարդկային կերպարի բարդացման մասին (մ.թ.ա. XIX դ., Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան): Ընդգծված են լույսի և ստվերի սուր հակադրությունները, բերանի կողմերի խոր ծալերը: Մարդու բնավորության, նրա տարիքի արտահայտման նկատմամբ հետաքրքրությունը զգացվում է Մենուսերտ III-ի որդի Ամենեմհետ III-ի դիմանկարներում (մ.թ.ա. XIX դ., Մոսկվա, ԿՊՁ, Կահիրե, Եգիպտական թանգարան):

Աստիճանաբար փոփոխություններ տեղի ունեցան, հավանորեն, նաև ռելիեֆների կառուցման անխախտ սխեմաներում: Դրանց թեմաները դառնում էին ավելի բազմազան, կյանքի ընդգրկումը՝ ավելի լայն: Միջին թագավորու-

թյան ժամանակներում Մեիրում գտնվող Սենբի Նոմարքոսի դամբարանի ռելիեֆներում (մ.թ.ա. XX դ.), որոնք պատկերում են որսի տեսարաններ, գազանները պատկերված են ավելի ազատ ու աշխույժ, քան առաջներում: Դրանց պատկերները եզրագարդերով խստորեն չեն տեղաբաշխված, այլ ազատորեն զետեղված են բնանկարում, անապատի բլուրների միջև, որտեղ նրանք թաքնվում են որսորդներից: Մեիրում ռելիեֆները պատկերված են աշխատանքային կյանքի զանազան տեսարաններով՝ պապիրուսի հավաքում, արհեստավորներն աշխատանքի ժամին և այլն: Այսպիսով՝ նոր սյուժեները, թափանցելով արվեստի մեջ, մեծ չափով հարստացնում էին այն:

ՈՐՄԱՆԿԱՎՈՐՆԵՐ: Հանգստարանների և տաճարների պատերը զարդարող գեղանկարչության մեջ նույնպես նկատվեցին կոմպոզիցիոն ուրվագծերի հաղթահարման փորձեր: Հին թագավորության ժամանակների համեմատությամբ, որմնանկարները մեծ ինքնուրույնություն ստացան: Խիստ փառահեղությամբ հագեցած եզրագարդանման կոմպոզիցիաներին փոխարինելու եկան ավելի ազատ խմբավորված տեսարանները, գույները դարձան ավելի նուրբ և ավելի թափանցիկ: Որմնանկարներն արվում էին տեմպերայով՝ չոր նախաներկի վրա: Մարմինների ոսկեգույն փայլը զուգորդվում էր խոտերի կանաչի, հագուստի սպիտակության, երանգների կապույտի հետ: Չսահմանափակվելով տեղական երանգներով, վարպետներն օգտագործում էին խառը ներկեր՝ մերթ խիտ, մերթ հազիվ նկատելի չափերով, ուրվագծերը նշվում էին մերթ սուր, մերթ նուրբ ձևով, որի շնորհիվ հարթ ստվերանկարներն առաջվա նման ավելի թեթև ու գեղանկարչական էին դիտվում:

Բենի-Քասան Զնունհոտեպ II դամբարանում (մ.թ.ա. XX դ.) ստեղծվել են Միջին Եգիպտոսի արվեստի մի շարք նշանավոր որմնանկարներ, որոնք պատկերում են որսի տեսարաններ Նեղոսի ափերին:

Պատերի երկարությամբ գոտիների ձևով տեղաբաշխված որմնանկարներից յուրաքանչյուրին հատուկ է զարմանալի կոմպոզիցիոն ավարտվածությունը: Ծառերի ճյուղերին թափանցիկ տերևների նրբին ժանյակով պատկերված են գեղեցիկ փետուրներով բազմաթիվ գույնգույն, կլոր աչիկներով թռչուններ: Վայրի կատուն կամացուկ ու մեղմ շարժումներով թաքնվել է պապիրուսի կորացած ճկուն ցողուններում՝ կապույտ, նուրբ ծաղիկների մեջ: Այս որմնանկարներում զարմացնում է կատարման վարպետությունը, նուրբ զարդարարական ներդաշնակությունը: Նկարիչը վերարտադրել է կատվի մագերի նրբերանգները և նրա սահուն ուրվագիծը, որ նա գծել է նույնպիսի հաստ գծով, ինչպես և շրջապատի ծաղիկների հզոր ցողունները խիտ անտառի տեսքով: Այդ որմնանկարներում վարպետները մարմնավորել են շրջակա բնության գեղեցկության ըմբռնումը, կյանքի նկատմամբ մեծ հետաքրքրությունը:

ՄԱՆՐ ԿԵՐՏԱՐԿԵՍ ԵՎ ԽԵՑԵ-ԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: Ոչ թե առանձին առարկաներ, այլ գործողություն պատկերելու, ամբողջական խմբեր շարժման մեջ ցույց տալու նույն ձգտումն արտահայտվեց նաև Միջին թագավորության ժամանակների մանր կերտարվեստում,

որն ի հայտ է բերվել թաղման վայրերում: Հիմնաներկերով գունազարդված փայտե արձանիկները, ինչպես և գեղանկարչությունը, պատմողական են: Տաճարին զոհեր մատուցող շքեղ հագնված կանայք, հացթուխ բուլկիավաճառներ, վար անող գյուղացիներ, անասուններ համրող աստիճանավորներ. այսպիսիք են երբեմն իսկական նրբագեղության հասնող արձանիկների սյուժեները: Իրենց ձևերով կատարյալ են փիրուզյա և կապույտ երանգով հախճապակյա փայլվիլուն ամանեղենը և կենդանիների հախճապակյա պատկերները, որոնց պատրաստման ընթացքում կիրառվել է ենթաջրաներկ նախշանկարը:

ՆՈՐ ԹԱԳՎԱՌՈՒԹՅՈՒՆ

(Մ.Թ.Ա. XVI-XI դդ.)

XII դինաստիայի փարավոնների օրոք վերահաս սոցիալական ճգնաժամը վերջ դրեց Միջին թագավորությանը: Նրան հաջորդող Նոր թագավորության ժամանակաշրջանը նույնակերպ չէր: Այն կազմավորվում էր մի քանի փուլերով, որոնք բնութագրում էին Եգիպտոսի մշակութային կյանքի կարևոր վերափոխությունները:

Մ.Թ.Ա. XVI-XV դդ.

Մ.թ.ա. մոտ 1700 թ.-ին Եգիպտոսը նվաճեցին հյուկսոսները՝ Առաջավոր Ասիայից եկածները: Սակայն XVI դարի սկզբներին օտարերկրյա նվաճողներին դուրս քշեցին երկրից, Եգիպտոսը վերստին մեկ հզոր պետության մեջ միավորեցին թեբեյան փարավոնները, որոնք մի շարք մեծ նվաճումներ ձեռնարկեցին մ.թ.ա. II հազարամյակի կեսերին Եգիպտոսը դարձնելով ավելի հզոր տերություն: Եգիպտոսի գերիշխանությանն էր ենթարկվում շատ ընդարձակ մի տարածք, այդ թվում Առաջավոր Ասիան և Նուբիան: Հարստությունների հսկայական առիտքը, այլ մշակույթների հետ հաստատված կապերը բնորոշ են մ.թ.ա. XVI-XV դարերի Նոր թագավորության ժամանակաշրջանին: Վերստին Եգիպտոսի մայրաքաղաք դարձավ Թեբեն, որտեղ կատարվում էր հսկայածավալ շինարարություն: Այդ ժամանակների ճարտարապետությանը յուրահատուկ են պերճությունը և գեղազարդման նրբիությունը: Քրմերի դասը, որ հող և հարստություններ ստացավ, առանձնապես մեծահզոր էր: Պետությունը, ձգտելով ամրապնդել իշխանությունը, սահմանեց միասնական կրոնական պաշտամունքներ: Հիմնական տաճարային շինարարությունը նվիրվում էր հոգեհանգստի պաշտամունքին և Ամոն աստծուն, որի

նկատմամբ հարգանքը ներառում էր նաև արևի հին եգիպտական աստված Ռային երկրպագելը:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Բարձրագույն աստվածության պաշտամունքի հաստատումը որոշեց այն հանդիսավոր արարողությունների, հուղարկավորությունների նոր բնույթը, որոնք կապված էին Նեղոսի ափին հանդիպման ծիսակատարության և սուրբ նավակը սրբավայր տեղափոխելու հետ: Դա պայմանավորեց տաճարները երկայնական առանցքով տեղադրելու հետևողականությունը:

Նոր թագավորության ժամանակներում առավել մեծ չափերով տարածվեց հստակ ուղղանկյուն հատակագծով եռանաս տաճարների տիպը. սյուններով շրջապատված բաց գավիթ, սյունազարդ դահլիճ և սրբավայր: Համակառույցը նախատեսված էր կրոնական ճոխ հուղարկավորությունների բազմաթիվ մասնակիցների տպավորությունները շարունակ փոփոխելու համար:

Տաճարի ճակատն ուղղվում էր Նեղոսին, որից սկսվում էր երկու կողմերում քարե սֆինքսներով կամ սուրբ օվմաներով (ոչխարներով) զարդարված ճանապարհը: Դրանց պատկերների համաչափ կրկնությունը ստեղծում էր հանգիստ ռիթմ, տրամադրում աղոթողներին, որոնց առջև իր ամբողջ փառահեղությամբ տարածվում էր արևով ողողված աշխարհը, ծուլված քարե արձանների այդ յուրակերպ պատին և միևնույն ժամանակ նրանից անջրպետված: Սֆինքսներով զարդարուն ճանապարհը շարունակվում էր մինչև մուտքը՝ քանդակազարդ քարասյունները՝ վիթխարի, դեպի վերև նեղացող սեղանաձև պատը, որի մեջտեղում կար նեղ անցարան: Քարասյունների առջևում կային կոթողներ և փարավոնների հսկա արձաններ: Քարասյունների մյուս կողմում բացվում էր ուղղանկյուն հատակագծով, բաց սյունազարդ գավիթը: Նրա կենտրոնում (գլխավոր առանցքով) քարե սյունաշարն ուղիղ ճանապարհ էր նախատեսում դեպի սյունազարդ դահլիճ, աղոթա-

տեղեր, պահեստարաններ և այլ շինություններ: Հոյակերտ ռելիեֆներով պատվում էին տաճարների պատերը: Հզոր սյունաշարերը, բազմաթիվ քանդակները լրացնում էին դրանց համդիսային նկարագիրը:

Հին մայրաքաղաքի պահպանված սյունաշարերը և տաճարները մինչև մեր օրերն են հասցրել այդ ժամանակաշրջանի ճարտարապետական վսեմ ոգին: Թեբեյում վեր են խոյացել Ամոն աստծուն նվիրված Կառնակի և Լուքսորի՝ միմյանց հետ կապված վիթխարի տաճարային համալիրները: Կառնակի տաճարի առաջին կառուցողը (մ.թ.ա. XVI դ.) ճարտարապետ Ինենին էր, Լուքսորինը՝ Ամենհոտեպ Կրտսերը (մ.թ.ա. XV դ.), որն առաջինը ճարտարապետության մեջ կիրառեց գավթի սյունաշարը: Նրանք երկուսով նպաստեցին Նոր թագավորության ճարտարապետության առանձնահատկությունների ստեղծմանը: Դրանով կարծես ընդհանրացվում էր տաճարային շինարարության ամբողջ նախորդ փորձը և միևնույն ժամանակ դա հին եգիպտական ճարտարապետության նոր էջն էր, կապվում էր ծեսերի մեծ հանդիսավորության և ճոխության հետ: Յուրաքանչյուր հաջորդ կառավարիչ գոյություն ունեցող տաճարներին ավելացնում-կառուցում էր նորերը, դրանք զարդարելով արծաններով, որի շնորհիվ Կառնակի և Լուքսորի համալիրները դարերի ընթացքում վերածվեցին յուրատեսակ քարե քաղաքների՝ արծաններով զարդարուն ճանապարհներով ու հրապարակներով, սյունաշարերով ու տաճարներով:

Կառնակի դահլիճներից ամենամեծը հսկայածավալ (103X52 մ) սյունածև դահլիճն էր՝ կառուցվելով արդեն մ.թ.ա. XIV-XIII դարերի սկզբներին: Նրա ճարտարապետներն էին Իուպան և Քատիաին: Այն ներկայացնում է հզոր սյուների մի ամբողջ անտառ (բարձրությունը, առանց վերնախարսիսի՝ ծածկող սալի, միջին նավում՝ 19,25 մ, կողայինում՝

14,74 մ), շատ սերտորեն խմբավորված և ստեղծելով սուր ու անսպասելի տարածական տպավորություն: Սյուների կենտրոնական, ավելի բարձր շարքն ուներ բաց տեղեր՝ արևի լույսի համար, որն աստիճանաբար անհետանում էր կողաշարքերի կիսախավարում: Մարդը մերթ կարծես ազատվում էր քարի ճնշող ուժից, մերթ խճճվում սյունաշարերի բարդ լաբիրինթոսում. դրանց հաջորդում էին սրբատեղերի ու աղոթատեղերի ավելի ստվերավորված սրահները, որոնք կազմում էին տաճարի խորհրդավոր մասը: Սյուների պատերը և իրաններն ամբողջովին պատված էին գունավոր ռելիեֆներով:

Կառնակի և Լուքսորի սյուներն ունեին ուժեղ խոյակներ և նման էին հսկա ծաղիկների, լոտոսի ու պապիրոսի կոկոնի, ասես վերարտադրելով եգիպտոսի բնությունը՝ երևակայական քարի անտառի պատկերով, որտեղ մարդն իրեն զգում էր ինչպես խոտի ցողունը: Եվ միևնույն ժամանակ Նոր թագավորության եգիպտական տաճարներն իրենց տաք ոսկեփայլ երանգի, որմնակարի նուրբ գույների, ռելիեֆի գեղեցկության պատճառով քարի ճնշող ուժի տպավորություն չէին թողնում:

Նոր բնույթ ստացան թագավորների դամբարանները և հոգեհանգստյան փառավոր տաճարները, որտեղ հիմնական տեղը պատկանում էր սյունաշարերին: Թեբեի թագավորների դամբարանները կառուցվում էին ժայռոտ կիրճերի գաղտնարաններում, իսկ տաճարները՝ լեռների ստորոտներին: Հաթշեփսուս թագուհու հոգեհանգստյան տաճարը (մ.թ.ա. XV դարի սկիզբ), որը կառուցված է Թեբեի մոտերքում, Դեյր-էլ-Բահարիում, այն նույն հովտում, ուր նաև Մենտուհոտեպ I-ի տաճարն է, ներկայացնում էր մի հսկա համակառույց, որը բաղկացած էր երեք լայնածավալ հողահարթակներից (տեռասաներից), սրանք աստիճանածև բարձրանում և միանում են զառիկող պանդուսներով: Աստիճա-

նաբար բարձրանալով՝ տաճարն ասես ներաճում է այն ժայռերի խորքում, որոնց հարում է նա: Յուրաքանչյուր հողահարթակ եզրապատող սյունաշարերի և սյուների համաչափ ու խիստ ռիթմն իր արձագանքն է գտնում անապատային և վայրի բնության սքանչելի գեղեցկության մեջ, որն, ասես, բանականորեն ընդարձակել և համալրել է Սենմուտի՝ այդ համակառույցի կերտողի ստեղծագործությունը:

ԿԵՐՊՈՐԱԿԵՍ: Ինչպես և առաջ, դամբարանների և տաճարների անկապտելի մասն էին կազմում ռելիեֆները և որմնանկարները, որոնցից շատերը այդ ժամանակաշրջանում հագեցված էին դիմամիկայով: Սլացող մարտակառքերը, բարակոտն եղնիկները՝ որսորդների սուր նետերից փախչող խուճապային վազքում, քառատրոփ արշավող գեղակազմ ձիերը փոխարինեցին նախկին հանդիսավոր, խաղաղ թափորին:

Մյուս երկրների հետ առնչությունները հետաքրքրություն արթնացրին հեռավոր երկրների նկատմամբ, և այդ հետաքրքրությունը մարմնավորվեց արվեստում: Դեյր-էլ-Բահարիում Հաթշեփսուտ թագուհու տաճարի պատերի ռելիեֆները պատմում են ճանապարհորդությունների, օտարերկրյա դեսպանների, նավարկության պատրաստվող մեծ նավակների մասին: Դրանցում նախկին եզրագարդանման կառուցվածքը պահպանվում է, բայց զուգորդվում է ավելի բարդ կոմպոզիցիոն հնարների հետ, ուրվանկարի հստակությունն իր տեղը զիջում է մեղմ ուրվագծերին, սահուն եզրագծերին:

Նոր թագավորության գեղանկարչության մեջ նույնպես վարպետներն սկսեցին շրջապատի աշխարհի ավելի համարձակ և բարդ պատկերման որոնումներ: Բարձր ազնվականության կենցաղը, որսորդությունը, խրախճանքները և ուղևորությունները ցույց են տրված չափազանց գունեղ ձևերով: Բարդացավ կոմպոզիցիան, ավելի բազմազան դար-

ձան պատկերների շարժումները, երանգավորումը հարստացավ յասամանի, վարդենու երանգներով: Վարպետները պատկերների գունազարդման մեջ շեղվում էին կանոններից՝ երբեմն օգտագործելով ոսկեգույն-վարդագույնը: Կարմրաթուշ կանայք, թափանցիկ շորերով, որոնցում երևում են նրանց մարմնի ձևերը, պատկերված են պարելու և երգելու պահերին: Մարմինների ուրվագծման մեջ ի հայտ են գալիս այդ գծերի մեղմությունը և բոլորածևությունը, մեծ բարեկերպական (պլաստիկական) ազատությունը՝ թեթևում Նախտի դամբարանի որմնանկարները (մ.թ.ա. XV դ. վերջ):

Բոլորաքանդակը չխուսափեց Նոր թագավորության բնույթը որոշող փոփոխություններից: Մասնավոր անձանց կերտած կանացի արձանները և դիմանկարները դառնում են ավելի գեղակերպ, նուրբ՝ իրենց մշակված ծավալներով: Հաճախ պատկերվում են պատանեկան կատարյալ գեղեցկությամբ օժտված դեռատի աղջիկների մերկ մարմիններ: Արտակարգ շքեղ են մանր կերտարվեստում ստեղծված քանդակային դիմանկարները: Այդպիսիք են Ամոնի երգչուհի Ռանսաիի և Ամոն աստծու գլխավոր քուրմ Ամենհոտեպի արձանիկները, որոնք կերտված են էբենոսափայտից՝ արծաթով և ոսկով դրվագված (մ.թ.ա. XIV դ. սկիզբ, Մոսկվա, ԿՊՁ): Թանկարժեք նյութերի խիստ զուգորդման, սև փայտի ողորկման-փայլեցման աշխատանքում զգացվում է Նոր թագավորության մեջ ձեռք բերված զարդարվեստի բարձրագույն մակարդակը, փայտի ֆակտուրայի գեղեցկության հատուկ ըմբռնումը: Արտասովոր նրբությամբ են օժտված արդուզարդի բազմաթիվ առարկաներ, կենցաղում օգտագործվող ամաններ, փոքրիկ տուփեր, արդուզարդի փոքրիկ գդալներ («Լողացող աղջիկը», մ.թ.ա. XIV դ. սկիզբ, Մոսկվա, ԿՊՁ), որոնք կերտված են քնար նվագող, լողացող, ձեռքերին՝ ծաղիկներ, թռչուններ, վայելչակազմ կանացի մարմինների ձևով:

ՄԱՌԵԱ (Մ.Թ.Ա. XIV դ. սկիզբ)

Նոր թագավորության սկզբնական շրջանի արվեստում երևան եկող նորամուծությունները նախապատրաստեցին անսպասելի թվացող այն փուլը, որն ընդունված է առանձնացնել որպես եգիպտական իրատեսական արվեստի զարգացման գագաթնակետ: Մ.թ.ա. XIV դարի սկզբներին Ամենհոտեպ IV փարավոնը ավագանու և Ամոն-Ռա աստծու քրմության օրեցօր աճող իշխանությունը թուլացնելու նպատակով կատարեց սոցիալական և կրոնական բարեփոխություն՝ գլխավորելով մանր ստրկատերերի շարժումն ընդդեմ խոշոր ստրկատիրական ավագանու: Ամենհոտեպ IV-ի բարեփոխությունը, որն իր համարձակությամբ աննախադեպ էր եգիպտոսի պատմության մեջ, հասցրեց այն բանին, որ կեղծ հայտարարվեցին բոլոր հին աստվածները, փակվեցին նրանց տաճարները, ոչնչացվեցին պատկերները, իսկ արևի խորհրդանիշ Ամոն-Ռայի փոխարեն որպես նոր միասնական աստվածություն հռչակվեց հենց արևը՝ Աթոնը: Ամենհոտեպ IV-ը գտնում էր, որ մարդուն մատչելի է անմիջականորեն հենց աստծու հետ հաղորդակցվելը: Այդ առնչությամբ նա փոխեց նաև իր իսկ անունը՝ իրեն անվանելով էխնաթոն Աթոնի Ոգի: Էխնաթոնի բարենորոգության շնորհիվ բազմաթիվ փոփոխություններ կատարվեցին եգիպտոսի կյանքում: Մայրաքաղաքը Թեբեից փոխադրվեց Ախետաթոն, Աթոնի երկիրը՝ ժամանակակից Թել-Էլ-Ամառնա (այստեղից էլ՝ «ամառնայի ժամանակաշրջան» անվանումը), որը վերստին կառուցեցին տեղական վարպետները: Հին, այնքան կայուն թվացող ավանդույթները խախտվում էին: Գրականության մեջ գործածվեց խոսակցական լեզուն, նրանով գրվում էին նույնիսկ հիմները:

Երկրի կյանքում այդպիսի կտրուկ փոփոխությունները նշանակալի վերափոխումներ առաջացրին նաև արվեստում:

Ամառնայի ժամանակաշրջանի լավագույն ստեղծագործությունները, որոնք հրապարակ եկան Էխնաթոնի կառավարման երկրորդ կեսին, աչքի են ընկնում իրենց մարդկայնությամբ և ներթափանցվածությամբ, հագեցած են կյանքի իրական շնչով, համակված ներքին մեծ հմայքով: Նոր կերպարների որոնումները կապված էին Էխնաթոնի՝ հին կանոններից հեռանալու և կյանքին մոտենալու, նոր արտահայտիչ միջոցներ և պատկերագրական լուծումներ գտնելու ձգտման հետ:

Միևնույն ժամանակ հոգևոր կյանքում կատարվող փոփոխությունները մեծ մասամբ շոշափեցին կերպարվեստը: Հում աղյուսից, միասնական պարզ հատակագծով արագորեն կառուցված Ախետատոնը շուտով սկսեց փլուզվել: Դրանում հիմնական նորությունը տաճարներում սյունազարդ դահլիճների բացակայությունն էր և զոհարաններով հսկա գավիթների առկայությունը, քանզի եկեղեցական արարողություններն այժմ կատարվում էին բաց երկնքի տակ:

Այդ ժամանակաշրջանում ստեղծված լավագույնը Էխնաթոնի և նրա կնոջ՝ Նեֆերտիտի դիմաքանդակներն են, որոնք ստեղծված են ռելիեֆներով: Եգիպտական արվեստի պատմության մեջ առաջին անգամ երևացին թագավորի պատկերումներ ընտանեկան միջավայրում: Ռելիեֆներում Էխնաթոնը մերթ հիանում է իր երիտասարդ և շատ գեղեցիկ տիկնոջով, մերթ նրանք երկուսն էլ պատկերվում են իրենց երեխաների հետ, մերթ աղջկա մահվան մահճի մոտ լաց լինելիս: Աթոն աստծու արևային սկավառակը ամենուրեք տարածում է իր ճառագայթները, կարծես օրհնում է նրանց սերը և գործերը:

Մարդու հոգեկան էությունը դրսևորելու ցանկությունը վերափոխեց գեղեցիկի մասին նախկին պատկերացումները, որոնք հաստատում էին անագորույն տիրակալի ֆիզիկական ուժը և դաժան կամքը: Ընդհակառակը, Էխնաթոնի դի-

մանկարային գլուխը՝ ծանրացած կոպե-
րով, որոնք կիսով չափ փակում էին վշ-
տալի ացքերը (մ.թ.ա. XIV դարի առաջին
քառորդ, Բեռլին, Պետական թանգա-
րաններ), կերտվել է նշանավոր քանդա-
կագործ Թուփնուսի արվեստանոցում,
վկայում է մարդու կերպարի նոր քնարա-
կան մեկնաբանման մասին:

Այն մասին, թե ինչպիսի փոփոխու-
թյուններ տեղի ունեցան եգիպտական
արվեստում՝ մարդկային գեղեցկության
ըմբռնման ուղղությամբ, խոսում են նաև
Նեֆերտիտի երկու դիմանկարները, ո-
րոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի կատա-
րյալ է: Աքանջելի է Նեֆերտիտի գունա-
զարդ մարմարե՝ բարձր թագով դիման-
կարը (մ.թ.ա. XIV դարի առաջին քառորդ,
Բեռլին-Դալեմ, թանգարան, նկ. 2): Թա-
գուհու բարակ ու նուրբ պարանոցով սեգ
գլուխը զարմացնում է շատ գեղեցիկ դեմ-
քի հարթված գծերի կատարելությամբ,
արտասովոր ներդաշնակությամբ, կոմ-
պոզիցիայի զարմանալի ավարտվածու-
թյամբ, գույների հոյակապ զուգորդմամբ:
Կապույտ գլխարկը հյուսված է արծաթա-
զօծ ժապավեններով, որոնցում փայլփ-
լում են թանկարժեք քարերի՝ սարդիոնի,
լազուրիտի և այլ քարերի գույները: Ջերմ
ոսկեփայլ մաշկը նրբերանգված է բարձր
թագի պայծառ գույներով: Մի փոքր դեպի
առաջ ուղղված կզակը, ամուր փակված
շուրթերը և բարձր մուգ հոնքերը դեմքին
հաղորդում են ազնվաբարո զսպվածու-
թյան, սեգության և միաժամանակ մեղմ
կանացիության արտահայտություն: Ա-
նավարտ է մնացել բյուրեղային ոսկե-
փայլ ավազաքարից կերտված, կյանքի
շնչով, պատանեկան գեղեցկությամբ և
անըմբռնելի ներդաշնակությամբ համակ-
ված դիմանկարը (մ.թ.ա. XIV դարի առա-
ջին քառորդ, Բեռլին, Պետական թանգա-
րաններ):

Արվեստում հաստատված նոր ի-
դեալները, սակայն, նույնպես շուտով
փոխվում են յուրատեսակ կանոնների:
Էխնաթոնի անկանոն դիմազծերի թույլ
ոգեշնչվածությունը՝ մտախոհ հայացքով

և դեմքի ձգված գծագրությամբ. գծեր, ո-
րոնք նկարիչները ձգտում էին պատկե-
րել որքան հնարավոր է ճշմարտացիո-
րեն, փոխանցվում են այլ դիմանկարնե-
րի՝ ստեղծելով որոշակի ոճ:

ՆՈՐ ԹԱՎԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՆ (Մ.Թ.Ա. XIV-XI դդ.)

Էխնաթոնի մահից հետո սկսվում է
հետադիմությունը, վերականգնվում են
նախկին հավատալիքները և ծեսերը:
Ուխտադրուժ թագավորի անունն իսկ
համարվեց արգելված, իսկ նրա մայրա-
քաղաքն ավերվում է և լքվում: Էխնաթո-
նի ժառանգորդ Թութանհամոնը՝ նրա
աղջկա ամուսինը, քրմերի դասի ազդե-
ցությամբ վերադառնում է Թեբե: Նրա
թաղման ճոխությունը, հոգեհանգստյան
պաշտամունքի հետ առնչված զարդար-
վեստի բոլոր տեսակների առատությու-
նը արդյունք էին հին կրոնական հիմքե-
րի ճշտությունը ցույց տալու ձգտման:
Սակայն Ախեթաթոնի վարպետների
հիանալի ստեղծագործություններն ի-
րենց ներգործության ուժը պահպանե-
ցին նաև հետագա հարյուրամյակների
արվեստում: Թութանհամոնի՝ ծուլածո
ոսկուց, միջնորմային էմալով, դրվագ-
ված սարկոֆագը, որը վերարտադրում
էր պատանի թագավորի գեղեցիկ դեմքը,
զարմացնում է ոչ միայն նյութի մշակման
նրբությամբ, կերտարվեստի կատարե-
լությամբ, այլև ամառնական արվեստի
գեղարվեստական ավանդույթներով:
Ազնվաբարո են ոսկու հետ սև փայտի
զուգորդումներն ընծառյուծի վրա նս-
տած Թութանհամոնին պատկերող ար-
ձանիկում:

Մ.թ.ա. XIV-XI դարերի երկրորդ կե-
սին՝ հետագա նվաճողական պատե-
րազմները և նուբիական տարածքների
զավթումը նպաստեցին դեպի եգիպտոս
հարստությունների նոր հոսքին: Նոր թա-
գավորության երկրորդ կեսը նշանավոր-

վեց լայնամասշտաբ շինարարությամբ, որը կատարվում էր ոչ միայն եգիպտոսում, այլև նվաճված Նուբիայում: Բացի կառնակում գտնվող հին աշխարհի ամենամեծ դահլիճից, որն ունի 134 սյուն պապիրուսի ցողունների կապոցի ձևով, զարդարված բարձրաքանդակ անընդմեջ պատկերներով, ստեղծվեցին մի ամբողջ շարք հոգեհանգստյան տաճարներ, այդ թվում նաև իրենց չափերով աննախադեպ, ժայռերում քանդակված տաճարներ: Այդպիսին է Ռամզես II-ի Մեծ տաճարը Աբու-Սիմբելում (մ.թ.ա. XIII դարի առաջին կես, Նուբիա), որն ամբողջությամբ քանդակված է ժայռերում և Փոքր տաճարի հետ կազմում է միասնական մի համակառույց: Նրա ճակատը մի հսկա քանդակազարդ սյուն է (պիլոն), որի առջև կանգնեցված են նստած փարավոնների քսան մետրանոց չորս արձաններ, որոնք օժտված են Ռամզես II-ի դիմանկարային գծերով, նույնպես քանդակված քարե զանգվածից և տեսանելի են հեռու տարածությունից: Դրանք հաստատում էին ոչ միայն փարավոնների իշխանությունը, այլև հայացքի առջև տարածվող եգիպտական բնության անեզր լայնարձակությունների վսեմությունը:

Տաճարների և թագավորական դամբարանների պատերը, ինչպես նախկինում, զարդարվում էին ռելիեֆներով և որմնանկարներով, որոնք պատկերում են հաղթական ռազմերթեր, որսի տեսարաններ և բնանկարներ: Այդ ռելիեֆներում և որմնանկարներում (ճակատամարտ Կադշի մատույցներում: Աբու-Սիմբելում Ռամզես II-ի Մեծ տաճարի ռելիեֆը: XIII դարի առաջին կես) շատ են կենցաղային միջադեպերը, բնության դիտարկումները, երբեմն բարձր արտահայտչությունը, դիմամիկան: «Ազազողներ» ռելիեֆը Մեմփիսում (մ.թ.ա. XIV դար, Մոսկվա, ԿՊԹ) հազեցած է անհանգիստ ռիթմով, որն արտահայտվում է մերթ դեպի առաջ տարածված, մերթ դեպի վեր բարձրացած ձեռքերի ճկուն շարժումներով:

Եգիպտական արվեստի հետագա զարգացման վրա ծանր անդրադարձան պատերազմները և երկպառակությունները, որոնք հանգեցրին պետության կազմալուծմանը: Դադարեցվեցին շքեղ հանգստարանների կառուցումները, կրճատվեցին շինարարության մասշտաբները, որի հետևանքով նվազեցին որմնանկարների և ռելիեֆների կիրառման հնարավորությունները: Այդ ժամանակների հուշարձաններից առավել հետաքրքիր են մեծատոհմիկների քանդակային դիմանկարները, որոնք անհատական, հոգեբանական հատկանիշների վերարտադրման միտում ունեին:

Երկիրը Սաիսյան փարավոնների իշխանության ներքո միավորելու ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. VII դար) հին եգիպտական արվեստի վերջին ծաղկումը բնութագրվում է սառը, նրբին ոճի երևան գալով: Գեղանկարչության մեջ առատ էին վառ գույները: Բրոնզե արձանիկները, որոնք զարդարվում էին նուրբ նախշերով, դրվագվում էին ոսկով, գեղեցիկ էին, շքեղ, բայց զուրկ էին ամառնական դիմաքանդակների ներքին ջերմությունից: Սակայն այդ ժամանակաշրջանում նույնպես արվեստն իրեն չէր սպառել վերջնականապես: Մ.թ.ա. 332 թվականին Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճումներից հետո սկսվեց նոր, հելլենիստական ժամանակաշրջանը, որի արվեստում բարդ ձևով միահյուսվեցին անցյալի ավանդույթները և անտիկ աշխարհի հատկանիշները:

ԱՌԱՅՍՎՈՐ ՄԱՒԸ

Եգիպտական մշակույթի հետ միաժամանակ հնագույն մշակույթներից մեկն էր Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների մշակույթը: Տիգրիսի և Եփրատի (Միջագետքի) արգավանդ հովիտներ

րում, ինչպես և Միջերկրական ծովի առափնյա շրջաններում ու Փոքր Ասիայի կենտրոնական մասի լեռնային մարզերում քաղաքակրթության արշալույսին առաջացան հնագույն մշակույթի օջախներ: Երեք հազարամյակի ընթացքում (մ.թ.ա. IV հազարամյակի վերջերից) այստեղ ստեղծվում, կառուցվում էին, թշնամիների գրոհներից կործանվում և վերստին զորեղանում էին վաղ շրջանի այնպիսի ստրկատիրական պետություններ, ինչպիսիք էին Շումերը, Աքքադը, Բաբելոնը, Սիրիա-Փյունիկիան, Ասորեստանը, խեթերի պետությունները, Ուրարտուն և այլ պետություններ: Այս պետություններից յուրաքանչյուրը իր նշանակալի ավանդն է ներդրել ոչ միայն Հին Արևելքի, այլև ամբողջ համաշխարհային մշակույթի մեջ: Դասագրքի համառոտ շրջանակներում հնարավոր չէ հետամուտ լինել հին դարաշրջանում Առաջավոր Ասիայի տարածքում բնակվող բոլոր ժողովուրդների արվեստի անցած ուղուն: Ուստի այստեղ քննության են առնվում Միջագետքի առաջավոր այնպիսի պետությունների գեղարվեստական կյանքի զարգացման միայն առավել կարևոր փուլերը, ինչպիսիք են Շումերը, Աքքադը, Ասորեստանը և Բաբելոնը:

Առաջավոր Ասիան կարելի է անվանել համաշխարհային քաղաքակրթության յուրահատուկ օրրան: Շումերի, Բաբելոնի, Ասորեստանի և այլ պետությունների կազմի մեջ մտնող բազմապիսի ժողովուրդներ աշխարհագրական դիրքի շնորհիվ շփման մեջ էին ինչպես Ասիական մայրցամաքի, այնպես էլ Հարավ-Արևելյան Ասիայի և Կրետե-միկենյան աշխարհի հետ: Հատկապես այդ պատճառով հին աշխարհի մի շարք գեղարվեստական հայտնագործություններ դարձան շատ երկրների սեփականությունը:

Առաջավոր Ասիայի տարացեղ մշակույթը միևնույն ժամանակ միատարր չէր: Միմյանց փոխարինած ժողովուրդները, որոնք բերում էին իրենց նոր ուղ-

ղությունները, հաճախ անխնա ոչնչացնում էին այն, ինչ ստեղծել էին իրենց նախորդները: Եվ, այնուամենայնիվ, իրենց զարգացման ընթացքում նրանք անխուսափելիորեն հենվում էին անցյալի փորձի վրա:

Առաջավոր Ասիայի արվեստում զարգացան կերպարվեստի նույնպիսի տեսակներ, ինչպիսիք և Եգիպտոսում: Այստեղ նույնպես զխավոր դերը կատարում էր հոյակերտ ճարտարապետությունը, որը սերտորեն կապված էր արվեստի մյուս տեսակների հետ: Միջագետքի պետություններում կարևոր դերը պատկանում էր բուրրաքանդակին, ռելիեֆին, մանր կերտարվեստին, ոսկերչական արվեստին: Ստեղծվում էին նաև որմնանկարներ: Բայց շատ հատկանիշներ Առաջավոր Ասիայի արվեստը նկատելիորեն տարբերում են Եգիպտական արվեստից: Բնական այլ պայմաններ որոշեցին Միջագետքի ճարտարապետության առանձնահատկությունները: Գետերի հեղեղումներն առաջ քաշեցին շենքերը բարձրադիր վայրերում կառուցելու պահանջ: Քարի բացակայությունը հանգեցրեց ավելի պակաս դիմացկուն նյութից՝ հում աղյուսից շենքերի կառուցմանը: Դրա հետևանքով սկզբնավորվեցին ոչ միայն ճարտարապետական ձևի առանձնահատկություններ՝ պարզ խորանարդային ծավալներ, կորագիծ ուրվագծերի բացակայություն, այլև զարդաքանդակման այլ իմաստավորում: Պատերի հարթությունների՝ որմնախտրշերով և հիմնակմախքներով ուղղահայաց բաժանումը, գունային շերտերի կիրառումը նպաստեցին ոչ միայն աղյուսե շարվածքի միապաղաղության վերացմանը, այլև ճարտարապետական պատկերի հարստացմանը:

Հոգեհանգստյան պաշտամունքն անզարգացածության պատճառով Միջագետքում այնքան ուժգին զարգացում չստացավ, ինչպես Եգիպտոսում, խոշոր ձևերի հոյակերտ կերտարվեստը: Բայց աստվածությունների և կառավարողներ-

րի արծանները բազմաբնույթ էին իրենց բարեկերպական լուծումներով, նկատելի է նշանակալիության կոնիքը: Միջագետքի ռեչիեֆներում նույնպես սկզբնավորվում են նոր թեմաներ՝ կապված հաղթական պատերազմների, կառավարողների գործողությունների հետ: Ռեչիեֆների և բուրրաքանդակների կերպարվեստի հետ մեկտեղ տարածվում է գլխատիկան՝ զանազան գլանաձև կոնիք-հմայիլները՝ մարդկանց, կենդանիներ, երևակայական տեսարաններ պատկերող նրբագույն փորագրությամբ: Արվեստի այս տեսակում Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդները հասել են ամենաբարձր կատարելության:

Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների արվեստի հուշարձաններ զգալիորեն ավելի քիչ են հասել մինչև մեր օրերը, քան Եգիպտոսի արվեստի հուշարձաններ: Պատերազմները, հրդեհները, ինչպես նաև անկայուն շինանյութերը նպաստում էին դրանց քայքայմանը: Սակայն մինչև մեզ են հասել մի շարք բազմաբնույթ գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնք ստեղծվել են մ.թ.ա. IV-III հազարամյակների ընթացքում Միջագետքի հնագույն Շումերական և Աքքադական պետություններում, որոնք հնարավորություն են տալիս գաղափար կազմելու Առաջավոր Ասիայի արվեստի հիմնական առանձնահատկությունների մասին: Հին Շումերը և Աքքադը, որոնց պատմական ճակատագրերը սերտորեն միահյուսվել են միմյանց, կարծես թե դրել են Միջագետքի մշակույթի առաջին հզոր հիմքը: Հատկապես այստեղ է առաջացել մատենագրությունը, կազմավորվել են ճարտարապետության հիմնական ձևերն ու տիպերը, ձևավորվել են ռեչիեֆի և բուրրաքանդակի կերտարվեստը, գլխատիկան (քարի քանդակման արվեստը), գեղարվեստական արհեստը:

ՇՈՄՄԵՐԻ ԵՎ ԱՔՔԱԴԻ ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Այս հնադարյան պետությունների տաճարների մնացորդները վերաբերում են մ.թ.ա. IV-III հազարա-

մյակի վերջերին: Դրանք վկայում են այն մասին, որ այդ ժամանակաշրջանում ձևավորվել է ճարտարապետական ավանդույթ, որը ենթարկվում է մի շարք վերափոխությունների, բայց անփոփոխ պահպանելով իր հիմքերը:

Հնագույն շումերական քաղաք-պետությունները, օղակված պարիսպներով ու աշտարակներով, խմբավորվում էին շումերների կողմից երկրպագվող լուսատուների, պտղաբերության, քամու աստվածներին նվիրված տաճարների շուրջը և կազմում բնակավայրերի կենտրոնական մասը, դրանց հիմնական ուղեմիջոց: Նման տաճարի ամենավաղ շրջանի նմուշներից մեկն է, այսպես կոչված, Ուրուկի Սպիտակ տաճարը (մ.թ.ա. IV հազարամյակի վերջ): Կառուցված լինելով լցովի բարձր պլատֆորմի վրա խիստ ուղղանկյուն, որմնախորշերով բաժանված, զարդարանքից զուրկ տաճարը հողին միանում է երկու կողմից մոտեցող երկար աստիճաններով, ինչպես նաև թեք հարթակներով, ուներ ներքին փոքրիկ բաց զավիթ: Խորքում գտնվում էր աստվածության արձանը: Մ.թ.ա. III հազարամյակում առաջացել է, ճարտարապետական առումով, տաճարի ավելի տարաբնույթ միայ՝ գիկուրատը, որն աստիճանաբար գլխավոր պաշտամունքային կառույցի նշանակություն ունեցավ և իշխում էր կողքին կառուցված ներքևի տաճարի վրա: Ամենից ավելի լավ պահպանվել է Ուր-Նամու թագավորի հսկայածավալ գիկուրատը Ուրում (մ.թ.ա. III հազարամյակի վերջ): Ինչպես և ավելի վաղ ժամանակաշրջանի տաճարները, գտնվելով բարձրադիր տեղանքում, այն հիշեցնում, նմանվում էր լեռան: Դեպի վեր նեղացող նրա երեք հուժկու հողաթմբերը, որոնք տանում էին դեպի կառույցը պսակող ոչ մեծ սրբավայրը, միմյանց միանում են երեք ուղիղ հսկա աստիճաններով՝ հստակորեն ցուցադրելով նրա կառուցվածքը, և ներկված են տարբեր գույներով. ստորինը սև՝ (բիտում), միջինը՝ սպիտակ (կրաքար) և վերինը՝

կարմիր (թրճած աղյուս): Այսպիսով՝ բնական ձևերն այս կառույցում վերածվում էին ներդաշնակ գեղարվեստական համակարգի, իսկ երկրային և երկնային աշխարհների միացումը, որն արտահայտված էր նաև եգիպտական բուրգի ձևով, մարմնավորվել էր դեպի գազաթ տանող հանդիսավոր վերելքի խորիրդանիշում: Իր հստակ երկրաչափական կողերով, մոտենալով աստիճանավոր բուրգերին, զիկուրատն ավելի շատ է նյութական, ենթարկված է հորիզոնական բաժանումների ռիթմերին:

Նույնպիսի ոգով են ներթափանցված նաև Շուների կառավարողների պալատները (այսպես կոչված՝ «պալատ Ա»-ն Կիշում), որոնց կառուցումն սկսվել է մ.թ.ա. III հազարամյակի կեսերին: Իրենց հատակագծով բակի շուրջը խմբավորված մի շարք շինություններ ներկայացնող աշխարհիկ բնակելի տան տիպը վերարտադրելով՝ դրանք միևնույն ժամանակ շրջափակվում էին բերդապարիսպներով, քաղաքից ավելի բարձր էին, ունեին ժողովների համար բակ դուրս բերող աստիճանավոր հանդիսամուտք, նրա գազաթին թագավորը, աստվածության նման, երևում էր ժողովրդին: Պալատի արևմտյան մասում կենտրոնում, գտնվում էր քառասյուն դահլիճը: Պալատների ներսը զարդարված էր որմնանկարներով, սադափանման զարդերով: Ճարտարապետական ձևերի տիպերն ամուր դիրքեր գրավեցին շատ դարերի ընթացքում:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ: Միջագետքի քանդակները և ռելիեֆները երբեմն կոպիտ և ծանր են երևում՝ եգիպտականների համեմատությամբ, միաժամանակ դրանք զարմանք են պատճառում իրենց ներքին վիթխարի ուժով: Քանդակագործական պատկերների գեղարվեստական ոճը միմյանցից անջատ քաղաք-պետություններում՝ միասնական պանթեոնի, միասնական դիցաբանական համակարգի բացակայության պայմաններում, այստեղ ավելի

դանդաղորեն է բյուրեղանում: Հին Շումերի ռելիեֆների նշան-հմայիլների նախընտրելի թեմաներ էին գազանի, ընտանի կենդանիների, որսի և անասնապահական տեսարանների պատկերումները: Գազանը պատկերվում էր սևեռուն ուշադրությամբ, նրա պատկերի, շարժումների գեղեցկության ճշգրիտ իմացությամբ: Նա շումերական քարափորագրության բազմաթիվ և տարբեր լուծումներով կոմպոզիցիաների աղբյուր էր ծառայում: Մ.թ.ա. III հազարամյակի սկզբներին երևան եկավ նաև մարդու՝ հանդիսավոր երթերի, տաճարային արարողությունների մասնակցի պատկերը, իսկ III հազարամյակի կեսերից հանդիպում են երևակայական սյուժեներ:

Ստրկատիրական բռնապետությունների ամրապնդման հետ մեկտեղ արվեստը կատարում էր նոր խնդիրներ, ծառայում էր կառավարողի, աստվածության այլաբանական փառաբանմանը: Արդեն վաղ ժամանակների ռելիեֆը, Ուբայում տեղադրվելով տաճարի մուտքի վրա (մ.թ.ա. III հազարամյակ), որի կենտրոնական պատկերն առյուծագլուխ արծիվն է՝ երկու եղնիկ հոշոտող մագիլներով, դրեց մի շարք հերալդիկական (զինանշագիտական) խիստ համաչափ կոմպոզիցիաներով, պատկերների հիմքը, որոնք կրկնվում են Առաջավոր Ասիայի շատ հուշարձաններում:

Այլաբանության հետ մեկտեղ ռելիեֆում և բոլորաքանդակային կերտարվեստում երևան եկան պատմողական պատկերներ, որոնք փառաբանում էին կառավարողի իշխանությունը: Այդ բնույթի ամենանշանակալի հուշարձաններից մեկը հաղթական կոթողն էր, որը կոչվում էր «Ուրուրների կոթող» (մ.թ.ա. մոտ 2500 թ., Փարիզ, Լուվր), պատմում է հարևան Ումմա քաղաքի նկատմամբ Լագաշ-Էանաթուն քաղաքի կառավարողի տարած հաղթանակի մասին: Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է միասնական խնդրին՝ ցույց տալ զորքի հաղթական ուժը: Կոթողի մի կողմում Նինգիրսու

աստվածն է՝ Լագաշ քաղաքի հովանավորը, որի ձեռքերում կա մահակ ու ցանց՝ մեջը թպրտացող թշնամիներ, մյուս կողմում՝ միանման, իրենց ռիթմով զարդանման, ահարկու, կոպիտ ու վայրենի ռազմիկների խիտ տողան, որոնք պատրաստ են ոտնատակ տալու, ամեն ինչ ոչնչացնելու իրենց ճանապարհին: Դրանք ահեղ ուժի, բացարձակ հնազանդության մարմնացումն են:

Տաճարներում դրված աստվածությունների և աղոթող նշանավոր մարդկանց կավե զեղազարդ արձանիկները ցույց են տալիս, որ մ.թ.ա. III հազարամյակի կեսերին քանդակագործության բնագավառում արդեն գոյություն ուներ նշանակալի կերպարային տարբերացում: Ոճաբանական արվեստի առումով քանդակագործությունը բաժանվում է հյուսիսային և հարավային խմբերի: Հյուսիսային խմբին բնորոշ են ավելի ձգված-երկարացված համամասնությունները, դեմքի գծերի չափազանցումը: Աղոթողների ոչ մեծ արձաններում մարմնավորված պարզ և ոչ բարդ կերպարները նշված են հոգևոր վերելքի, լուսավոր ու մաքուր խոյանքի դրոշմով: Չափազանցված, մեծ կամ նախշած աչքերը, որոնք իրենց լազուր կապույտով մրցում էին երկնքի հետ, շումերական արձաններին հաղորդում են հուզականության հատկանիշներ: Հոգևոր նշանակալիության դրոշմը է՛լ ավելի մեծ չափով նշում է տաճարների համար կերտված աստվածուհիների մարմարե գլուխները, որոնց օրինակ կարող է ծառայել Ուրուկի աստվածուհու գլուխը (մ.թ.ա. III հազարամյակի սկիզբ, Բաղդադ, Իրաքի թանգարան): Մարմարի մեղմ մոդելումը՝ աչքերի դրվագման հետ զուգորդված (այժմ՝ կորսված), կերպարին նշանակալիություն էր հաղորդում:

Միջագետքի քանդակագործական կերպարներն առանձնապես ներքին ուժ ստացան մ.թ.ա. III հազարամյակի երկրորդ կեսին: Աքքադի կարճատև բարձրացման և Միջագետքը միասնական

պետության մեջ առաջին միավորման հետ մեկտեղ արվեստի բնագավառում երևան եկան նոր միտումներ, որոնք արտահայտվեցին կոմպոզիցիոն բազմապիսի հնարներով և թեմաների ընտրությամբ, ռելիեֆներում հրաժարվեցին վաղեմի ռիթմիկ միալարությունից:

Թեև Նարամ-Սուեն թագավորի կոթողը (մ.թ.ա. մոտ 2300թ., Փարիզ, Լուվր) նվիրված է լուլուբեյների դեմ տարած հաղթանակի թեմային, այն շատ կողմերով «Ուրուրների կոթողից» տարբերվում է մարմինների մոդելման մեղմությամբ, մեծ կոմպոզիցիոն ազատությամբ, ընդհանուր պատմողականության մեջ բնականարի տարրերի կիրառմամբ:

Աքքադական արվեստի ավանդույթներն իրենց զգալ էին տալիս նաև մ.թ.ա. XXII դարում, Աքքադական դինաստիայի անկումից հետո, լագաշցի Գուդեա կառավարչի քարային դիորիտե արձաններում, որը նշված է իսկական հոյակերտությամբ, բարեկերպական (պլաստիկական) կատարելությամբ:

ԳԵՂՈՒԿԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՅԵՍ: Շումերական պետության զարգացման ժամանակաշրջանում ստեղծված գեղարվեստական արհեստի առարկաները շատ բազմազան են, իսկ դրանք սնող ակունքներն սկիզբ են առել ամենահեռավոր ժամանակներում՝ շումերացի վարպետները գիտեին դրվագումը (քանդակադրոշմումը), ֆիլիգրանը, հատիկախաղը, հալում էին մետաղներ, առարկաներ էին պատրաստում ոսկուց, պղնձից, արծաթից: Արհեստների և, մասնավորապես, ոսկերչական վարպետության զարգացման աննախադեպ վերելքի մասին են վկայում Ուրի դամբարանների պեղումների ընթացքում հայտնաբերված առարկաները (մ.թ.ա. մոտ 2600 թ.): Գունեղ զուգորդումների նկատմամբ սերը, ոսկուն միացած կապույտ ու կարմիր երանգների գեղեցկությունը բնութագրում են գտածո առարկաների մեծ մասը: Դրանցից լավագույնների թվին են պատկանում ցուլի գլխի տեսքով պատ-

րաստված տավիղի ծայնադարձիկների վերնակալները: Ոսկե բաժակները, գավաթները, դաշույնը, սաղավարտը, մանյակները, պսակները և կախազարդերը դրվագվում էին վառ լազուրիտով, սարդիոնով և սադափով և նախշազարդվում էին նրբորեն: Կերտարվեստին առանձնահատուկ հատկանիշները շումերական գեղարվեստական արհեստի առարկաներում զուգորդվում են այն նրբինության հետ, որն անհայտ էր Միջագետքի կերպարվեստի շատ այլ տեսակներին:

ԱՍՈՐԵՍՏԱԼ

Մ.թ.ա. II հազարամյակում շումերական արվեստին զուգընթաց մասամբ նրան փոխարինելու համար սկիզբ առան մշակույթի նոր օջախներ: Միջագետքի հարավային կեսը միավորվեց Բաբելոնի իշխանության ներքո, աչքի ընկան Սիրիա-Փյունիկիայի և Պաղեստինի քաղաքները:

Մ.թ.ա. I հազարամյակում Առաջավոր Ասիայի արվեստում տեղի ունեցած մեծ փոփոխությունները կապված էին Ասորեստանի վերելքի հետ. երկիր, որը գրավում էր Տիգրիսի միջին հոսանքը (ժամանակակից Իրաքի հյուսիսը): Անժայրածիր տարածքներ նվաճած պետության հզորությունը, իշխանության կենտրոնացումը թագավորների ձեռքում, մշտապես արշավանքների պատրաստ լինելը նպաստում էին արվեստի ձևավորմանը, որը փառաբանում էր կառավարողների ուժը, նրանց փառքը և ռազմական արիությունը: Հսկա ամրոցները, հոյակապ պալատները, սուրացող մարտակառքերի և խոժոռադեմ ռազմիկների հոյակերտ, լուրջ կեցվածքով ռելիեֆներում որսի և կենդանիների տեսարանների պատկերները բնութագրում են ասորեստանյան արվեստը:

Պետության ռազմականացված բնույթն արտահայտվեց ճարտարապետության ոգու մեջ: Ասորեստանի քաղաքներ-

ըր հզոր ամրոցներ էին: Սարգոն II-ի պալատը Դուռ-Շարուկինում (այժմ՝ Խորսաբադ), որը կառուցվել է մ.թ.ա. VIII դարի վերջում, պատկերացում է տալիս այն ժամանակների ճարտարապետական մտահղացումների ուժի մասին: Պարսպապատ պալատը, ինչպես և ամբողջ քաղաքը, կառուցված էր արհեստական բարձր հողաթմբի վրա (14 մ բարձրությամբ) երեսպատված վիթխարի քարազանգվածներով: Պալատը բաժանվում էր երեք մասի (գլխավոր, բնակելի և պաշտամունքային շենքեր), որոնք խմբավորված էին ներքին բաց բակերի շուրջը: Աստիճանավոր բազմազույն յոթհարկանի զիկուրատը վեր էր խոյանում աշտարակների և թագավորի ընդունարանների կողքին: Հսկա դարպասների կողքերին տեղադրված էին թևավոր ցուլերի պատկերներ՝ մարդկանց գլուխներով, արծիվների թևերով «շեղուներ», որոնք ասես քայլում և միաժամանակ կանգնած են՝ շնորհիվ տրամատային (պրոֆիլավոր) պատկերում ավելացված ևս մեկ հինգերորդ ոտքի: Ստեղծողների երևակայության ծնունդ լինելով՝ դրանք մարմնավորում էին բնության ուժերի հզորությունը, կոչված էին պաշտպանելու թագավորին: Նման ցուլեր կամ առյուծներ տեղադրվում էին ասորեստանյան համարյա բոլոր պալատների մուտքերի մոտ: Բակի շենքերը բազմերանգ նախշերով և ռելիեֆներով էին: Հարթ, իրենց ռիթմով հստակ և խստորոշ, խստիվ կանոնարկված, ռելիեֆների եզրազարդանման ժապավենները պատկերում էին մերթ առասպելական հերոս Գիլգամեշին, մերթ թագավորների պատերազմական արշավանքները՝ փառաբանելով ռազմական թեման, ֆիզիկական ուժը:

Ամենից ավելի կատարյալ ռելիեֆներով էր զարդարված Աշուրբանիպալի պալատը Նինվեում (մ.թ.ա. 669-մոտ 635 թթ.): Այստեղ կատարյալ վարպետությունն արտահայտվեց ոչ միայն առաջադիմած դինամիկայում, պատկերների դր-

վազային ծեփակերտման, ուժեղ և արտահայտիչ մոդելավորման մեջ, այլև կյանքի ավելի հուզական ընկալման մեջ: Քառատրոփ սուրացող ծիերը, ինչպես և հեծյալների պատկերները, հագեցած են լարվածությամբ, պաթոսով և ուժով: Նկարիչն ընդգծել է զազանների տանջանքները, որոնց անխնա ոչնչացումն էին մարդիկ: Վիթերի, վայրի ծիերի և առյուծների զոհվելու տեսարանները պատկերված են իրական դրամատիզմով: Ռելիեֆների հարթ ֆոնը բազմախոս է: Այն կարծես հաղորդում է անապատի դաժան ոգին, որտեղ նետահարված վիրավոր էզ առյուծը մահվան իր վերջին մոմչոցն է արծակում (մ.թ.ա. VII դարի երկրորդ կես, Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան): Ուժեղ ու հպարտ առյուծի երախից արյուն է հորդում: Հնարների համարձակությունը և պարզությունը բացահայտում են լարված զգացումները:

Մ.թ.ա. 612 թվականին Բաբելոնի և Մարաստանի կողմից նվաճված Ասորեստանը կործանվեց: Սակայն նրա արվեստն ազդեցություն թողեց հին աշխարհի մյուս երկրների վրա:

ՆՈՐԲԱԲԵԼՈՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՏ

Հին Բաբելոնը, որն իր ծաղկման առաջին փուլն ապրեց մ.թ.ա. II հազարամյակում, նոր վելլեթի ժամանակաշրջանն սկսեց մ.թ.ա. VII դ. վերջում, այն բանից հետո, երբ Մարաստանի հետ դաշինք կնքած կործանեց Ասորեստանյան տերությունը: Բաբելոն քաղաքը, դառնալով խոշոր առևտրական կենտրոն, փայլ ու թափ ծեռք բերեց, կառուցապատվում էր հույակապ պալատներով ու տաճարներով:

Ճարտարապետությունը, սերտորեն համագործակցելով զարդարվեստի հետ, Նորբաբելոնական թագավորության արվեստի առաջատար տեսակն էր: Բաբելոնի և մյուս քաղաքների շինարարությունն առանձնահատուկ մասշտաբների հասավ Նաբուգոդոնոսոր II-ի օրոք

(մ.թ.ա. 605-562 թթ.): Բաբելոնն այդ ժամանակ դարձավ հանդիսավոր և տոնական միասնական մի համակառույց՝ հստակ քաղաքաշինության մտահղացումով: Քաղաքի հատակագիծը կանոնավոր ուղղանկյունի էր. մոտավորապես 10 քառ. կմ մակերեսով, պարսպված էր մի շարք հզոր ամրոցապատերով՝ գլխավոր աստվածների անունները կրող ութ դարպասներով: Դրանցից ամենաշքեղը (հանդիսայինը) կրկնակի «Իշտար դարպասն» էր: Բացելով քաղաք տանող մուտքը՝ այդ դարպասը նկատելի էր դեռ հեռվից, երևալով բարձր ատամնավոր աշտարակների նման՝ կամարակապ անցարաններով, որոնք մարդու հայացքը շլացնում էին երեսապատ հախճասալերի խիտ կապտությամբ, այդ ֆոնում վառ կերպով աչքի էին ընկնում ռիթմիկորեն փոփոխվող սպիտակ ու դեղին գրիֆանկարները: «Իշտար դարպասից» սկսվում էր շքերթների, թափորների սուրբ ճանապարհը, որը պատված էր կրաքարե և փշրաքարե սպիտակ ու կարմիր սալերով: Այդ ճանապարհը տանում էր դեպի Բաբելոնի էսագիլ գլխավոր տաճարը, որը նվիրված էր Մարդուկ աստծուն, սրա կողքին բարձրանում էր 90 մետրանոց վիթխարի զիկուրատը՝ Էտեմենանկին (նշանավոր Բաբելոնյան աշտարակը): Տարբեր գույներով ներկված նրա յոթ աստիճանների պսակն էր կազմում սրբավայրը, որը երեսապատված էր ոսկեզօծ եղջյուրներով զարդարուն ջնարակված կապույտ սալերով: Նույնքան գունեղ, վառ տպավորություն էին ստեղծում նաև Նաբուգոդոնոսոր II-ի պալատները՝ իրենց բազմերանգությամբ, զարդանախշերով, կամարավոր հողահարթակներով ստեղծված «կախովի այգիների» հեքիաթային զեղեցկությամբ:

Բաբելոնական արվեստի ծաղկումը համեմատաբար կարճ է տևել: 538 թվականին Բաբելոնը նվաճվեց և միացվեց Աքեմենների Իրանական պետությանը, որը յուրացրեց շատ ժողովուրդների մշակույթի նվաճումները:

ԵԳԵՅԱՆ ԱՐՎԵՍ

Արևելքի և Հիմ Յունաստանի միջև յուրատեսակ կապող օղակ էր եգեյան մշակույթը, որը գոյություն ուներ եգեյան ծովի կղզիներում (Կրետե) և նրա ավերիին, մայրցամաքային Յունաստանում (Միկենի և Տիրինս քաղաքներ), Փոքր Ասիայի արևմտյան ավերիին (Տրոյա քաղաք): Այդ հիմ մշակույթը ծաղկման շրջանն ապրեց մ.թ.ա. II հազարամյակում: Եգեյացիները պատկանում էին այն նույն ցեղին, որին և խեթերը՝ Փոքր Ասիա հզոր պետության ստեղծողները: Մ.թ.ա. III հազարամյակում այդ տարածքում բնակություն հաստատեցին պելասգները, հետագայում՝ հույն-աքքայացիները:

ՏՐՈՅԱՆ ԿՐԵՏԵ

Եգեյան մշակույթի հնագույն կենտրոններից մեկը Հոմերոսի գովերգած առասպելական Տրոյան էր: Հնագետները հայտնաբերել են բերդապատերի, փոքրիկ ամրոցների, շենքերի մնացորդներ, որոնք մի ժամանակ կազմել են միասնական ճարտարապետական համալիր, բերդապատի մեջ պահված, այսպես կոչված, Պրիամի գանձերը՝ դեկորատիվ-կիրառական և ոսկերչական արվեստների բազմաթիվ ոսկե և արծաթե առարկաներ:

Մ.թ.ա. III-II հազարամյակներում նշանակալի մշակութային կենտրոն դարձավ Կրետեմ՝ առասպելական թագավոր Մինոսի հարուստ պետությունը: Հատկապես այստեղ մ.թ.ա. II հազարամյակի սկզբում համայնական-տոհմական հասարակարգի ավերակների վրա Եվրոպայի տարածքում առաջացավ առաջին ստրկատիրական վաղդասակարգային հասարակությունը, ձևավորվեցին բարգավաճող քաղաքները՝ Կնոսոս, Ֆեստոս և այլն: Կրետե տերությունը այդ ժամանակաշրջանում հզորացավ ծովում: Միջերկրական ծովի արևելյան մասի կենտրոնում կղզու դիրքը բացառիկ բարեն-

պաստ պայմաններ էր ստեղծում առևտրի և ծովագնացության բարգավաճման համար: Ըստ երևույթին այստեղ նույնպես կարևոր դեր էր կատարում կրոնը, բայց նա ավելի մոտիկ էր բնությանը և չէր կաշկանդում Կրետեի բնակիչների աշխարհայացքն այնպես, ինչպես դա եղել է Հիմ Արևելքի երկրներում:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կրետեի ճարտարապետության մեջ գերիշխում էին ընդարձակ պալատային կառույցները: Դրանց մեջ, իր մասշտաբներով (մոտավորապես 16 հազ. քառ.մ մակերեսով) և բարդացված ազատ հատակագծմամբ, առանձնանում էր Կնոսոսյան պալատը: Նրա գահական դահլիճը զարդարված էր երկկողմ սակր-լաբրիս խորհրդանշանով, որը Կրետեում համարվում էր աստվածային, այդ պատճառով սկսեցին պալատն անվանել Լաբիրինթոս: (Հետագայում լաբիրինթոս խճճված հատակագիծ ունեցող կառույցների հասարակ անունը):

Կնոսոսյան պալատը ստեղծվել է մի քանի հարյուրամյակի ընթացքում (գլխավոր շինարարությունն սկսվել է մ.թ.ա. XVI դարում), ու թեև մի շարք աղետներից հետո հիմնականում պահպանվել են հիմքը և առաջին հարկի որմնածքը, այն շատ մեծ տպավորություն է թողնում: Նրա կենտրոնում գտնվում էր մի ընդարձակ ուղղանկյուն գավիթ, որը, հավանորեն, ծիսակատարությունների համար էր: Բոլոր կողմերից գավիթին էին հարում պատշգամբներով, պատշգամբասրահներով, ջրավազաններով, սյունաշարերով, աստիճաններով և թեք մուտքերով շինություններ: Դրանցից շատերը գտնվում էին տարբեր մակարդակների վրա. լուսասրահների միջոցով անհավասարաչափ լուսավորումը, զեղազարդ որմնանկարները դրանց հաղորդում էին զեղատեսիլություն: Պալատական ինտերիերների կառուցման մեջ էական դեր էին կատարում փայտյա սյուները, որոնք ստացել էին իռացիոնալ անվանումը: Սյուների բները դեպի վեր

հաստանում էին, ապա վերջանում խոյակներով՝ կլոր գլանիկի տեսքով, և սրա վրա հենված քառակուսի սալով: Զիգ-զագաձև նախշերով սյուներն ուժեղացնում էին տարածության գեղատեսիլ ու դիմամիկ լուծման տպավորությունը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Խոնավ ծեփի վրա արված որմնանկարները՝ ծոփորների (ֆրիզների) կամ տախտակադրվագի տեսքով, լրացնում էին Կնոսոսյան պալատի պատերը: Այստեղ պատկերվում էր նրա բնակիչների կյանքը, վերակերտվում էր կոոնական և դիցաբանական կերպարների աշխարհը՝ հանդիսավոր երթեր, կիսամերկ վայելչակազմ կանանց և պատանիների ծիսական պարեր, վառ ծաղիկներ հավաքող մարդիկ, փասիան որսացող կատուներ, ջրիմուռների մեջ լողացող ձկներ: Թագուհու սենյակներում հանդիպում են բաց զգեստներով, գեղեցիկ հագնված կանանց պատկերներ՝ շքեղ սանրվածքով, զարդարված մարգարիտներով, հանդիսության մասնակից, աշխույժ զրուցող «երկնագույն զգեստներով» կանայք (մ.թ.ա. մոտ 1500 թ., Գերակլիոն, Կրետե, Զնագիտական թանգարան): Աշխույժ ու հանդուգն է թխահեր աղջկա կիսադեմ պատկերը (այսպես կոչված՝ «Փարիզուիին»): Անկաշկանդ են սրընթաց բնական շարժումները՝ ցուլի վրայով թռչող ակրոբատների որմնանկարներում (մ.թ.ա. մոտ 1500 թ., Գերակլիոն, Կրետե, Զնագիտական թանգարան):

Որմնանկարներում գերիշխում էին պայծառ, աշխույժ դեղին, կապույտ, կանաչ, կարմիր գույները: Դրանցում դեկորատիվությունը (գեղազարդայնությունը) միանում էր աշխարհընկալման թարմությանը: Սակայն Կրետեի գեղանկարչության ընդհանուր բնույթը դուրս չէր գալիս հինարևելյան հադիսավորության և տեսալարայնության շրջանակներից՝ պահպանելով Դին Արեւելքին յուրահատուկ հարթապատկերայնությունը և գեղազարդայնությունը:

ՔԱՆՆԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿՐՈՒՄԱԿԱՆ ՎՐԿԵՍ:

Կրետեի մանր կերտարվեստը, ինչպես և գեղանկարչությունը, կրում է նրբաճաշակ գեղազարդային, դիմամիկ բնույթ: Այդպիսիք են կենդանիների՝ ուլիկների և այծիկների քանդակապատկերները, Կրետեում առանձնապես հարգի էին ցուլի արտահայտիչ պատկերները՝ գունավոր հախճապակուց և փղոսկրից, օձերը ձեռքերին գեղեցիկ կանանց, հավանաբար, բուսականության աստվածուհուն՝ ամբողջ կենդանի աշխարհի հովանավորուհուն մարմնավորող նրբագեղ կանանց արձանիկները:

Գեղարվեստական նուրբ ճաշակով առանձնանում են բազմաձև ու բազմագույն, սև լաքով պատած կերամիկական սկահակները (վազաները), լաք, որի վրա սպիտակ, դեղին և կարմիր ներկերով երկրաչափական և բուսական դրվագներ են պատկերված՝ պարույրների, զիգզագների, վարդազարդերի, պսակաթերթիկների տեսքով (սկահակներ Կամարես քարանձավից, մ.թ.ա. մոտ 1800 թ., Գերակլիոն, Կրետե, Զնագիտական թանգարան): Ավելի ուշ ժամանակների կլորավուն անոթները զարդարված են նրբին գույների բուսական թեմաներով: Այդպիսիք են մանուշակագույն մակերեսով և սրա վրա սպիտակ շուշաններով սկահակները, փիլակոսայան վարդակակաչով սկահակը (մ.թ.ա. մոտ 1500 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան): Սկահակների նախշանկարներում հաճախ հանդիպում ենք ծովային կենդանիների՝ ձկների, աստղիկների, խեցիների: Լավագույն մուշներից են պալեկաստրոյան ութտանիով սկահակը (մ.թ.ա. մոտ 1500 թ., Գերակլիոն, Կրետե, Զնագիտական թանգարան): Ալիքաձև գծերը շեշտում են նրա շրջահոս ձևը, այնտեղ պատկերված ութտանու ուրվագծերը լիովին համապատասխանեցված են սկահակի կլոր, սահուն եզրագծերին:

Կատարելության հասան մետաղների մշակման վարպետները: Շարժումներով ու կրքերով հարուստ են ցուլերի հետ մե- նամարտի տեսարանները, որոնցով դր- վագված են Վատիոյում պեղված ոսկյա գավաթները (մ.թ.ա. մոտ 1500 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան):

Տիրին: Միկենե

Եզեյան մշակույթի նշանավոր հու- շարձաններ են գտնվել (մ.թ.ա. XVII-XIV դդ. ծաղկման ժամանակաշրջան) մայր- ցամաքային Յունաստանի տարածքում՝ Միկենեում և Տիրինսում՝ Եվրոպայի հնագույն ամրոցներում: Ինչպես և Պելո- պոնեսի ու Փոքր Ասիայի մյուս քաղաք- ներում, Տիրինսի և Միկենեի մշակույթը սկզբնավորվել է տոհմական հասարա- կարգի քայքայման և բասիլևսների գլ- խավորած մի շարք մանր պետություն- ների կազմավորման ժամանակներում:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԶԱՆ- ՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: Մայրցամաքա- յին Յունաստանի գեղարվեստական մշա- կույթը Կրետեի մշակույթից տարբերվում էր իր խստությամբ ու զորեղությամբ, թեև ուներ նրա հետ նաև շատ ընդհանրու- թյուններ: Այդ մշակույթի ինքնօրինակու- թյունն առավել ցայտուն ձևով դրսևորվեց հոյակերտ ճարտարապետության մեջ: Ձառիկող ժայռոտ բլուրների վրա կա- ռուցվող պալատներում և բնակավայրե- րում (որոնք հետագայում ստացան «ակ- րոպոլ-միջնաբերդ» անվանումը, որ նշա- նակում է «վերնաքաղաք»), ամեն ինչ են- թարկված էր թշնամիներից պաշտպան- վելու խնդիրներին: Հսկա, կոպիտ տաշ- ված քարերով շարվում էին պաշտպանա- կան պատեր, որոնց հաստությունը մոտ 10 մ էր, բարձրությունը՝ 18-20 մ: Հին հույ- ներին թվում էր, թե միայն առասպելական միաջքանի հսկա կիկլոպները կարող են այդպիսի պատեր կառուցել: Գիտնական- ները դրանք անվանում էին «կիկլոպյան պատեր»: Տիրինսում կառուցված ակրո-

պոլ-միջնաբերդը լիակատար պատկե- րացում է տալիս նման պալատի նա- խագծման մասին: Ի տարբերություն Կրե- տեի պալատ-լաբիրինթոսի՝ Տիրինսի պալատում ամեն ինչ ենթարկված է պարզ կարգուկանոնի, համաչափության, որով հասել են կոմպոզիցիայի մեծ ամ- բողջականության: Միջնաբերդը շրջա- փակվում էր հզոր պատերով, մուտքը՝ փակվում երեք դարպասներով: Նրա կենտրոնը մեծ գավիթով պալատն էր: Պալատի կոմպոզիցիայում գլխավոր դեր է կատարում ուղղանկյուն հատակագծով մի շինություն, որի մեջտեղում կա օջախ՝ այսպես կոչված մեգարոն: Այն ծառայում էր պալատի տղամարդ բնակչության հանդիսավոր ժողովների համար: Դեպի մեգարոն են տանում նախասենյակը և երկայուն սրահը, որը նրան կապում է գա- վիթի հետ: Մեգարոնը հետագայում կազ- մեց հունական տաճարի ավանդական տիպի ձևավորման հիմքը: Մասնավորա- պես, երկայուն սրահով, այսպես կոչված, «կողապատերով տաճարն» անմիջապես սկսվում է մեգարոնից:

Միկենեյան ճարտարապետության մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն էր նվիրվում դարպասների ամրապնդմանը: Միկենեի ընդարձակ բազմահարկ ամրո- ցի կենտրոնական՝ «Առյուծի դարպասը» (մ.թ.ա. XIV-XIII դդ.) մի փառահեղ կա- ռույց է, որը խորհրդանշում է միկենեյան թագավորների հզորությունը: Այն կա- ռուցված է հսկա, ուղղաձիգ դրված սալե- րից, որոնք ծածկված են միակուռ քարե- րով: Դարպասի սյունամեջ տարածու- թյունը ծածկված է կրաքարե եռանկյուն սալով, որը զարդարված է եզեյան ար- վեստում եզակի հոյակերտ ռելիեֆով. երկու եզ առյուծներ են կանգնած վերըն- թաց լայնացող սյան երկու կողմում: Միանման շրջված, կիսադեմ նրանք ա- հեղորեն նայում են ներքև՝ կազմելով գե- ղազարդային (դեկորատիվ) համաչափ, այսպես կոչված հերալդիական (զինան- շագիտական) կոմպոզիցիա:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՐԱ-ՈՒԿԱՆ ԱՐԿԵՍ:

Տիրինսի և Միկենեի պալատների պատերը զարդարված էին որմնանկարներով, դրվագված էին ալեբաստրե եզրագարդերով: Ինտերիերի հարստությունը պալատի խիստ արտաքին տեսքի հակադրությունն էր: Այստեղ հաճախ հանդիպում են ճակատամարտի և որսի տեսարաններ, բայց դրանցում անհետանում են շարժումների ազատությունը և անբռնազբոսիկությունը: Կոմպոզիցիան ստանում է ինքնապարփակ և հավասարակշռված բնույթ, երանգավորումը դառնում է ավելի խայտաբղետ, այդպիսին է Տիրինսի որմնանկարը՝ «Որսորդ կանանց մեկնումը» (մ.թ.ա. XIV դար, Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան): Հոմերոսը Միկենեն անվանել է Ոսկեշատ: Իրոք, միկենեյան դամբարաններում գտնվել են նուրբ աշխատանքի զարմանալի, ոսկուց և արծաթից պատրաստված մեծ քանակությամբ զանազան առարկաներ՝ զավաթներ, սկահակներ, բաժակներ, ոսկե դիմակներ, փղոսկրե բռնակներով բրոնզե սրեր, ամենաբարդ զարդերով դաշույններ: Դրանց ձևը և բնույթը մոտիկ են կրետեի դաշույններին, բայց դրանցում կարելի է նկատել նաև արևելյան ազդեցություն:

Տրոյական պատերազմում (մ.թ.ա. XIII դ. սկիզբ) եգեյան աշխարհի վաղ ժամանակաշրջանի ստրկատիրական պետություններն անկում ապրեցին, որը հեշտացրեց Բալկանյան թերակղզու նվաճումը հունական դորիական ցեղերի կողմից, նոր մշակույթի սկիզբ դրեց: Հնագետներ Գ. Ելիմանի և Ա. Էվանսի կողմից եգեյան մշակույթի հայտնագործումը XIX-XX դդ. վերջին երրորդամասի հնագիտության կարևորագույն նվաճումներից մեկն է: Եգեյան աշխարհի ժառանգությունը քիչ դեր չի խաղացել Հունաստանի և Հռոմի զեղարվեստական արժեքների ստեղծման գործում:

ՀՈՒՆԱՍՏԱՆ

Հին հունական արվեստը բացառիկ կարևոր տեղ է գրավել մարդկության մշակույթի պատմության մեջ: Դա նշանակալի չափով բացատրվում է Հին Հունաստանի պատմական զարգացման առանձնահատկությամբ, երկիր, որտեղ, չնայած ստրկության գոյությանը, երկար ժամանակ մեծ դեր էր խաղում արիեստավորների և հողագործների ազատ աշխատանքը: Մ.թ.ա. V դ. վերջերին միայն ստրկատիրությունն սկսեց կործանարար ազդեցություն ունենալ ազատ արտադրողի աշխատանքի վրա: Հին Հունաստանի ստրկատիրական հասարակարգի շրջանակներում առաջացան պատմության մեջ ժողովրդավարության առաջին սկզբունքները՝ հնարավորություն տալով ձևավորվելու առաջադիմական գաղափարներ, որոնք հաստատում էին մարդու զեղեցկությունը և վեհությունը: Չնայած ժողովրդավարության բարիքներից օգտվում էին միայն պոլիսի ազատ քաղաքացիները (ստրուկները լիովին բացառվում էին հասարակական կյանքի ոլորտից՝ որպես սեփականության ձևերից մեկը), այդ սահմանափակ ժողովրդավարությունն, այդուհանդերձ, կարևոր քայլ էր հասարակության պատմության մեջ առաջադիմության ճանապարհին:

Հունական ցեղերը բնակություն էին հաստատել Բալկանյան թերակղզում, Եգեյան ծովի կղզիներում և փոքրասիական առափնյա նեղ շերտում: Նախնադարյան-համայնական կարգերից անցնելով դասակարգային հասակարգի՝ նրանք ստեղծեցին մի շարք ոչ մեծ քաղաք-պետություններ, այսպես կոչված պոլիսներ: Հին Արևելքի հսկա ստրկատիրական բռնապետությունների հետ համեմատած՝ հունական քաղաք-պետությունները շատ փոքր էին: Պոլիսը, այսինքն՝ քաղաքը և նրան հարող գյուղական շրջանները, հաճախ ուներ մի քանի հազար ընտանիք: Եվ, այդուհան-

դերձ, ոչ թե Հին Արևելքի հզորագույն տերությունները՝ իրենց հազարամյա մշակույթով, այլ համեմատաբար աղքատ և ոչ մեծ հունական պոլիսները մեծ բեկում առաջացրին մշակույթի և արվեստի զարգացման ասպարեզում:

Հունական արվեստի ստեղծագործությունները զարմանք էին առաջացնում հետագա սերունդների մեջ, իրենց իրատեսությամբ և ներդաշնակ կատարելությամբ, մարդու բարոյական բարձր սկզբունքի, գեղեցկության, ուժի, արժանապատվության հաստատումով: Սոփոկլեսը՝ ողբերգությունների մեծ արարիչը, իր «Անտիգոնեում» չէր կարող պատահականորեն ասել. «Բնության մեջ շատ են զարմանալի ուժերը, բայց մարդուց ավելի ուժեղը չկա»:

Հունական ստրկատիրական ժողովրդավարության ամենաբարձր ծաղկման ժամանակներում մ.թ.ա. V դարում, ազատ հույնի գիտակցությունը համակված էր քաղաքացիական պատասխանատվության զգացումով, օրգանական միասնությամբ էին միանում անձնական և հասարակական շահերը: Առավել նշանակալի կառույցները, ինչպես և հոյակերտ արձանները և գեղանկարչական ստեղծագործությունները պատկանում էին ամբողջ համայնքին, իսկ հետագայում՝ քաղաք-պետությանը: Ընդհուպ մինչև մ.թ.ա. IV դար առանձին քաղաքացիների կողմից մասնակիորեն օգտագործվում էին միայն ոչ մեծ արձանիկներ և կիրառական արվեստի ստեղծագործություններ (սկահակներ և այլն):

Հույները մեծ նշանակություն էին տալիս մարդու քաջարիությանը, որն արտահայտվում էր նրա կերպարում և արարքներում: Պոլիսի մարդ-քաղաքացին պատկերացվում էր որպես բազմակողմանի զարգացած անձնավորություն. նա մասնակցում էր պետական գործերին, մարմնամարզական խաղերում կոփվում էր ֆիզիկապես, անհրաժեշտության դեպքում նա դառնում էր ռազմիկ: Պոլիսը ձգտում էր ապահովել նաև

իր բազմակողմանի գեղագիտական զարգացումը: Այդ առնչությամբ առաջացավ ներդաշնակ մարդկային անձնավորության՝ իդեալի մասին հասկացությունը: Հույներն առանձնահատուկ ուշադրություն էին նվիրում քաջասիրտ մարդ-քաղաքացու դաստիարակմանը, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական հատկանիշներին: Ֆիզիկական և կամային կոփվածությունը հսկայական նշանակություն ուներ ժողովրդական աշխարհագրոյախնների՝ հայրենիքի պաշտպանների լիարժեք մասնակիցներ պատրաստելու գործում: Դրա հետ մեկտեղ սպորտը, մշտական մարզումներն ընկալվում էին որպես ներդաշնակ զարգացած, գեղեցիկ մարդու դաստիարակության անհրաժեշտ, պարտադիր պայման: Համահունական մարզական մրցումները Օլիմպիայում (Պելոպոնեսյան թերակղզում), որոնք կազմակերպվում էին չորս տարին մեկ անգամ, ֆիզիկական և հոգևոր քաջարիության յուրահատուկ ստուգատես էր: Ժամանակի հաշիվը (մ.թ.ա. III դարից սկսած) պահում էին ըստ օլիմպիակաների: Ի պատիվ հաղթողների արձաններ էին կանգնեցնում համաքաղաքացիները: Գեղեցիկ մերկ ձևերի մրցումներում հայեցությունը (դիտումը) և միաժամանակ բարոյագեղագիտական իդեալի հետ ֆիզիկական ուժի ու գեղեցկության անխզելի կապի պատկերացումը նպաստում էին արվեստի, հատկապես քանդակագործության ծաղկմանը:

Գեղագիտական զգացումը զարգացնելու ուղղությամբ մեծ դեր էին կատարում հանրային պաշտամունքային տոնակատարությունները, ապա նաև թատերական ներկայացումները, երգիչների մրցույթները, հանդիսավոր շքերթները՝ ի պատիվ աստծու՝ պոլիսի հովանավորի: Օրինակ՝ աթենացիների ավանդական շքերթը Աթենաս աստվածուհուն նվիրված Մեծ Պանաթեականքի տոնին, ըստ էության, հունական ժողովրդի հզորության և գեղեցկության ցուցադրումն էր:

Հին Հունաստանի արվեստը կապ-

ված էր կրոնական պաշտամունքի և դի-
ցաբանության հետ: Բայց հունական
կրոնը չուներ ո՛չ քրմերի կաստա, ո՛չ հա-
վատի դավանաբանություն, որն իր
կնիքն էր դնում եգիպտոսի և Միջագետ-
քի արվեստի վրա:

Հույները մեծարում էին իրենց հերոս-
նախնիների՝ նրանց օժտելով վսեմ
մարդկայնության բոլոր հատկանիշնե-
րով, հարգանքի տուրք մատուցում բնու-
թյան որոշակի վայրերին (սխրագործու-
թյունների վայրեր, կյանքում նշանակալի
դեպքեր): Վայրերի և հերոսների պաշ-
տամունքն ուներ պետական նշանակու-
թյուն: Այն հաստատում էր մարդու մա-
սին, հարազատ համայնքի, հարազատ
պոլիսի կյանքի մասին վսեմ պատկերա-
ցունը: Հունաստանում յուրաքանչյուր
համայնք ուներ իր աստված-հովանավո-
րը, որը մարմնավորում էր նրա (համայն-
քի) անդամների օրգանական միասնու-
թյունը: Հույների կրոնական հավատա-
լիքներն ընդհանուր ակունքներ ունեին
դիցաբանության հետ, որոնք սկզբնա-
վորվել էին դեռևս մինչդասակարգային
հասարակության վերջերին: Դրանք
պարզ-երևակայական և գեղարվեստա-
դիտողական կերպարներում մարմնավո-
րում էին հույների պատկերացումներն ի-
րականության մասին: Հին հույների շատ
բազմազան առասպելներում բովան-
դակվում էին գիտության, փիլիսոփայու-
թյան, այլ ոչ թե միայն կրոնի սաղմերը:

Հին հունական դիցաբանության բնո-
րոշ հատկանիշը նրա կերպարների
մարդկայնացումն էր: Ապոլլոնի (արևի
աստծու և արվեստի հովանավորի) կեր-
պարներում, Աթենասի (իմաստության
աստվածուհու, արհեստների, հողագոր-
ծության հովանավորի) և մյուս աստված-
ների ու հերոսների կերպարներում հույ-
ները մարմնավորում էին իրենց պատկե-
րացումը կատարյալ մարդու մասին, բա-
նականության, օրենքի, ներդաշնակու-
թյան, կարգ ու կանոնի՝ որպես հասարա-
կական հատկանիշների մասին, որոնք
հերոսական պայքարում հաղթահարում

են անբանականը, տարերային սկզբնա-
պատճառը: Հունական տաճարները մշ-
տապես զարդարվում էին այնպիսի
պատկերներով, որոնք հաստատում էին
մարդկային կոլեկտիվի գեղեցկությունն
ու վեհությունը, օրինակ, մարդկանց՝ Ա-
պոլլոնի գլխավորությամբ հույների հաղ-
թական պայքարն ահավոր տգեղ կեն-
տավորոսների դեմ (առասպելների համա-
ձայն՝ կենտավորոսները կիսամարդ, կի-
սածի են), որոնք՝ մարմնավորում էին
բնության մութ տարերային ուժերը:

Առասպելական կերպարների բա-
նաստեղծական ուժը և մարդասիրական
հիմքը նպաստում էին հունական արվես-
տում իդեալական ներդաշնակ անձնա-
վորության հերոսականության և կերպա-
րի հաստատմանը:

Հին Հունաստանի փիլիսոփայական
հայացքները, մասամբ քաղաքական
համոզումները և ամենից առաջ գրա-
կանությունն ու արվեստը անմիջականո-
րեն կամ հելլենիստական ու հռոմեա-
կան մշակույթի միջոցով հսկայական
ազդեցություն ունեցան մարդկային հա-
սարակության մշակույթի հետագա ամ-
բողջ պատմության վրա:

Հին Հունաստանի պատմությունը և,
համապատասխանաբար, հունական ար-
վեստի պատմությունն անցել են զարգաց-
ման հետևյալ ժամանակաշրջանները.

1. հոմերոսյան Հունաստան (մ.թ.ա.
XI-VIII դդ.),

2. արխաիկա՝ ստրկատիրական քա-
ղաք-պետությունների կազմավորման
ժամանակաշրջան (մ.թ.ա. VII-VI դդ.),

3. կլասիկա (դասական երկեր)՝ հու-
նական քաղաք-պետությունների բար-
գավաճման ժամանակաշրջան (մ.թ.ա. V
և IV դդ.): Այս ժամանակաշրջանում ըն-
դունված է առանձնացնել՝ վաղ շրջանի
կլասիկա (մ.թ.ա. 490-450 թթ.), բարձր
կլասիկա (մ.թ.ա. 450-410 թթ.), ուշ շրջա-
նի կլասիկա (մ.թ.ա. V-IV դդ. վերջ):

Մ.թ.ա. IV դարի վերջերից՝ այսպես
կոչված հելլենիստական շրջան, որը շա-
րունակվել է մինչև մ.թ.ա. I դարը:

ՀԱՄԵՐՈՍՅԱՆ ՀՈՒՆԱՍՏԱՆ

Հունական արվեստի զարգացման հնագույն ժամանակաշրջանն անվանվում է հոմերոսյան, Հոմերոսի՝ «Իլիական» և «Ռդիսական» վիպերգական պոեմների առասպելական հեղինակի անունով, որը նկարագրել է այդ ժամանակները:

Հոմերոսյան ժամանակաշրջանի հունական հասարակությունը դեռևս պահպանում էր տոհմական հասարակարգը, թեև աստիճանական անցումը երկաթե գործիքներին պայմաններ էր ստեղծում գույքային անհավասարության և հայրիշխանության բնույթ կրող ստրկության զարգացման համար:

Հատկապես այդ ժամանակներում դրվեցին հունական դիցաբանության և ժողովրդական վիպերգական բանաստեղծության հիմքերը, որոնք արտացոլում էին ժողովրդի կյանքը, նրա հոգևոր ձգտումները, հերոսական սխրանքները:

Ճարտարապետությունը և կերպարվեստը այդ ժամանակներում չհասան վիպերգական բանաստեղծության գեղարվեստական կատարելության բարձունքին: Հոմերոսյան ժամանակաշրջանում սկզբնավորված հոյակերտ (մոնումենտալ) ճարտարապետությունը, որը պահպանվում էր ավերակներում, միկենյան մեգարոնի տիպի վերամշակումն էր: Սակայն եգեյան աշխարհի արվեստի նրբացված դինամիկ կերպարային կառուցվածքն ամբողջապես օտար էր հին հույների գիտակցությանը:

Գրական աղբյուրներից հայտնի է պաշտամունքային դեր կատարող հունական պարզունակ, փայտից կամ քարից կոպիտ մշակված, այսպես կոչված, կտանների՝ կուռքերի քանդակների գոյության մասին: Մեծ քանակությամբ արձանիկներ են գտնվել կավից, բրոնզից կամ ոսկրից քիչ մասնատված, բայց բազմազան սուր բնութագրական կտրուկ ձևերով, գեղեցիկ, պարզ բերկրանք արտահայտող արձանիկներ. «Մաճկալ» (Բեովտիայից, թրծակավ, մ.թ.ա. VIII դ., Փարիզ,

Լուվր), «Հերոսը և կենտավրոսը» (բրոնզ՝ Օլիմպիայից, մ.թ.ա. VIII դ. կեսեր, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան):

Արհեստների զարգացման շնորհիվ ծաղկում են կիրառական արվեստները, մասնավորապես խեցեգործությունը, միաժամանակ և սափորագրությունը: Վերջինիս մեջ Հունաստանի զարդարվեստի ամենավաղ ժամանակների ստեղծագործությունների մասին պարզ պատկերացում են տալիս երկրաչափական դրվագներով զարդարուն սկահակները: Դրանց բազմապիսի ձևերն աչքի են ընկնում ազնվաբարոյությամբ, կոմպոզիցիայի հստակ լուծմամբ, ստվերանկարով, ընդգծված որմնանկարով: Սովորաբար, գոտիներով դասավորված զարդանկարն սկսվում էր մուգ դարչնագույն լաքով կավե անոթի դեղին ֆոնում՝ ծածկելով նրա վերին մասը, իսկ երբեմն՝ ամբողջ մակերեսը: Այդպիսիք են պաշտամունքային դեր կատարող, իրենց չափերով մեծ դիպիլոնյան սկահակները (գտնվել են Աթենքի Դիպիլոնյան դարպասների մոտերքում), բացի երկրաչափական զարդապատկերից, դրանց զարդարանքում հանդիպում են բուսական, ինչպես նաև սյուսետային գծանկարային կոմպոզիցիաներ: Կարևոր տեղ է գրավում հյուսկեն-ոլորամախշի թեման, որը պահպանվում է հունական արվեստի ամբողջ զարգացման ընթացքում: Դեկորատիվ լուծման կոնստրուկտիվությունը, ռիթմի բարձր զգացողությունը, զարդանկարի և բազմապատկեր տեսարանների միասնությունը որոշում են երկրաչափական ոճի սկահակների գեղարվեստական կատարելությունը:

ԱՐԽԱԿԱԿԱ

ԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՎԱՐ

ՇՐՋԱՆ

(Մ.թ.Ա. VII-VI դդ.)

Արխաիկայի ժամանակաշրջանը Հունաստանի պատմության և արվեստի մեջ

հայտնի է կարևորագույն տեղաշարժերով: Այդ ժամանակներում սկզբնավորվում է ստրկատիրական հասարակարգը, ձևավորվում են հունական քաղաք-պետությունները: Դեմոսի (հասարակության ազատ անդամների զանգվածի՝ հողագործների, արհեստավորների, առևտրականների) ժավալած կատաղի պայքարն ընդդեմ տաճարային ազնվապետության՝ հանգեցրեց ստրկատիրական ժողովրդավարության հաստատման: Ջարգանում են գիտական մտածողությունը, պր. Եզիան, զրականությունը, սկզբնավորվում են փիլիսոփայությունը և թատրոնը, հունական արվեստը ոտք է դնում իր առաջին ծաղկման ուղին:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Քաղաքների աճի հետևանքով լայն ծավալ է ստանում շինարարությունը: Այդ ժամանակաշրջանում կազմավորվում է ճարտարապետական օրդերների համակարգը, որը դրվեց ամբողջ անտիկ ճարտարապետության հիմքում: Դեռևս խոր հնադարում ստեղծվել էր շենքի մի տիպ, որը հետագայում մարմնավորեց քաղաք-պետության ազատ քաղաքացիների գաղափարներն ու զգացմունքները: Այդպիսի շենք հանդիսացավ աստվածների կամ աստվածացված հերոսներին նվիրված տաճարը, քաղաքի հասարակական կյանքի կարևորագույն իրադարձությունների կենտրոնը: Տաճարը հասարակական գույքի և զեղարվեստական գանձերի պահեստարան էր, նրա առջևի հրապարակը հաճախ դառնում էր ժողովների, տոնախմբությունների վայր: Այն մարմնավորում էր միասնության գաղափարը, քաղաք-պետության վեհությունը, նրա հասարակական կառուցվածքի անսասանությունը:

Հունական տաճարի ճարտարապետական ձևերն առաջացան ոչ միանգամից, արխաիկայի ժամանակաշրջանում կրեցին նշանակալի փոփոխություններ: Հույները տաճարը համարում էին աստվածության բնակարան, նրա կառուցումն սկսվում էր թագավորի գլխավոր

պալատից՝ մեգարոնից: Տաճարը կառուցվում էր քաղաքային հրապարակի կենտրոնում կամ ակրոպոլում (միջնաբերդում)՝ զբաղեցնելով ընդգծված իշխող դիրք քաղաքի կառույցների մեջ. նրա գլխավոր ճակատն ուղղված էր դեպի արևելք՝ դեպի արևածագ: Հունական տաճարը նվիրվում էր քաղաքի հովանավոր աստծուն, բայց կրում էր հասարակական, երկրային բնույթ, հունական կրոնի զարգացումն ընթանում էր դեպի նրա կերպարների հետզհետե ավելի լայն մարդկայնացում:

Քարե (կրաքարե կամ մարմարե) արխաիկ տաճարի պարզագույն և հնագույն տիպ էր, այսպես կոչված, «անտերով (պատի ելուստներով) տաճարը»: Այն բաղկացած էր մի ոչ մեծ շենքից՝ նաոսից, ուղղանկյուն հատակագծով, բաց էր դեպի արևելք, ուներ երկթեք տանիք, որը ծածկված էր կապե կամ մարմարե կղմինդրով: Նրա ճակատին անտերի, այսինքն՝ կողապատերի ելուստների միջև տեղադրված էր երկու սյուն: Տաճարի այդպիսի տիպը նախատեսված էր մեկ ճակատից ընկալելու համար. ավելի ուշ ժամանակներում այն օգտագործվում էր միայն ոչ մեծ կառույցների (օրինակ՝ Դելփիքի գանձատների համար):

Տաճարի ավելի կատարյալ տիպը պրոստիլն էր, որի առջևի ճակատում կանգնեցվում էր չորս սյուն: Ամֆիպրոստիլում սյունաշարը զարդարում էր ինչպես առջևի, այնպես էլ ետևի ճակատը, որն ուներ դեպի գանձատուն տանող մուտք:

Հունական տաճարի դասական տիպ դարձավ պերիպտերը՝ ուղղանկյուն հատակագծով տաճարը, որը բոլոր կողմերից փակված էր սյունաշարով: Նրա զեղարվեստական կառուցվածքն արտահայտվում էր հանդիսավոր խստաոճ պարզությամբ և ներդաշնակ ավարտվածությամբ:

Տաճարի հիմնական տարրերը պարզ են և օրգանապես կապված են շենքի բուն կառուցվածքի հետ: Դրանք սկս-

վում են կավաշեն պատերով փայտյա շինություններից: Այստեղից շարունակվում են երկթեք տանիքը, հեծանային ծածկերը: Սյունաշարի նախատիպ էին փայտյա սյուները: Բայց դա չի նշանակում, թե հունական տաճարների կառուցվածքը մեխանիկորեն է վերցվել փայտյա կառուցվածքներից: Հին Հունաստանի ճարտարապետները հաշվի էին առնում շինարարական նյութերի հատկությունները շենքի կառուցվածքի առանձնահատկություններին համապատասխան:

Տևական զարգացման հետևանքով այստեղ առաջացել է պարզ և ամբողջական ճարտարապետական համակարգ, որն ավելի ուշ՝ հռոմեացիների ժամանակ, ստացավ օրդեր անվանումը, որ նշանակում է կարգ, ներդաշնակություն: Հունական ճարտարապետության վերաբերմամբ «օրդեր» բառը ենթադրում է ճարտարապետության ամբողջ պատկերային և կոնստրուկտիվ ներդաշնակությունը: Ավելի նեղ իմաստով օրդերը սյուների հարաբերակցության ու դասավորության, դրանց վրա դրված անտաբլեմենտի (ծածկի) համար կարգն է, որի դեպքում տարբերվում են կրող և կրվող մասերը՝ սյուները և անտաբլեմենտը: Օրդերի արտահայտչականությունը հիմնված է համեմատականության, խիստ մաթեմատիկական հաշվարկի և մեկ ամբողջություն կազմող մասերի ներդաշնակ հարաբերակցության վրա:

Արխաիկայի դարաշրջանում հունական օրդերը կազմավորվեց երկու՝ դորիական և հոնիական տարբերակով: Դորիական օրդերը կապված էր մայրցամաքային Հունաստանի մարզերի հետ, հոնիականը՝ մայրցամաքային և փոքրասիական Հունաստանի մշակույթի հետ:

Դորիական օրդերը, հույների կարծիքով, մարմնավորում էր արիության, ուժի և խստության ներդաշնակության գաղափարը: Հոնիական օրդերը մեղմաբար էր, բարեկազմ, գեղեցիկ: Ոչ պատահականորեն հետագայում երբեմն դորիա-

կան օրդերում սյուները փոխարինվում կամ լրացվում էին տղամարդու պատկերներով (ատլանտներով), հոնիական օրդերում կնոջ պատկերներով (կարիատիտներով):

Օրդերը կանոնների և գեղագիտական նորմաների մի ընդհանուր համակարգ էր: Բայց հին ժամանակների ճարտարապետները յուրաքանչյուր տաճարի կառուցման ժամանակ դա կիրառում էին ոչ թե մեխանիկորեն, այլ ստեղծագործաբար: Եինարարները հաշվի էին առնում կառույցի նպատակները՝ այն համաձայնեցնելով շրջապատի բնության հետ կամ ճարտարապետական համակառույցի մյուս շենքերի հետ: Այստեղից էլ գեղարվեստական անկրկնելիության, անհատական յուրօրինակության այն զգացումը, որ դիտողի մեջ առաջ են բերում հունական տաճարները: Դորիական տաճարն ուներ քարե զանգվածային հիմք (ստերեոբատ), որը սովորաբար բաղկացած էր երեք աստիճանից: Ստերեոբատի վերին աստիճանը և ամբողջ մակերևույթը կոչվում է ստիլոբատ և ծառայում է որպես տաճարի պատվանդան: Ունի ուղղանկյուն հատկագիծ: Նրանում տեղավորվում էր բուն տաճարը, որի մեջ մտնում էր ոչ պրոնաոսը (տաճարի նախամուտքը) և նաոսը (սրբավայրը) ուղղանկյուն մի շինություն, որը լուսավորվում էր առաստաղի լուսամուտատեղերից: Երբեմն նաոսի հետևում տեղավորվում էր մի փոքր շինություն՝ օպիստոդոմը՝ դեպի հետևի ճակատ տանող ելքով: Նաոսը պրոնաոսի և օպիստոդոմի հետ, բոլոր կողմերից շրջապատված էր սյունաշարով, որը պահում և հանդիսավորապես իր վրա էր կրում շենքի վերին մասի ծածկի (հեծանների և քիվերի) ծանրությունը: Ծածկույթի վրա կառուցվում էր տանիքը՝ կղմինդրից կամ մարմարե սալիկներից:

Օրդերի կարևորագույն մասը սյունն էր՝ որպես նրա հիմնական կրող մաս: Դորիական օրդերում սյունը հիմք չունի, կանգնած է ուղղակի ստիլոբատի վրա:

Նրա համամասնությունները սովորաբար ցածրիկ-ամրակազմ են ու զորեղ: Բարձրության մեկ երրորդի վրա սյունն ունի էնտազիս՝ հավասարաչափ հաստացող մաս, որ ստեղծում է անտաբլեմենտի ծանրության առածգական դիմադրության զգացում: Սյունը բաղկացած է դեպի վեր նեղացող, ակոսիկներով (կաննեյուրներով) ծածկված բնից և սյունն ավարտող խոյակից: Խոյակը բաղկացած է կլոր քարե բարձիկից (էփինից) և վերնախարսխից՝ ոչ բարձր սալից, որն իր վրա է ընդունում անտաբլեմենտի ճնշումը:

Անտաբլեմենտը կազմվում է արխիտրավից (հեծանից, որը դրվում է սյունների վրա և կրում է ծածկի ամբողջ ծանրությունը), եզրագարդից (ֆրիզից) և քիվից: Դորիական օրդերի արխիտրավը հարթ է, եզրագարդը զարդարում են եռափորակները և մետոպները: Եռափորակներն իրենց ծագմամբ հիշեցնում են փայտե հեծանների դուրս մնացող ճակատները և ուղղահայաց ակոսներով բաժանվում են երեք շերտի: Մետոպներն ուղղանկյուն սալեր են, որոնք դրվում են եռափորակների արանքներում: Անտաբլեմենտը վերջանում է քիվով:

Երկթեք տանիքի տակ առջևի և հետևի ճակատների եռանկյունիները ճակտոնները, ինչպես նաև տանիքի զարդածին և նրա անկյունները զարդարվում էին քանդակներով:

Հոնիական օրդերի սյունը ավելի բարձր ու բարակ է իր համամասնություններով, քան դորիական սյունը: Այն ունի հիմք, իսկ նրա խոյակի բարձիկը կազմում է երկու գեղեցիկ պարուրազարդ՝ խխունջազարդ: Քովթարը (արխիտրավը) հորիզոնական գծով բաժանված է երեք շերտի, որի շնորհիվ ավելի թեթև է թվում: Եզրագարդը հոծ ժապավենի նման գոտևորում է ամբողջ անտաբլեմենտը: Քիվի զարդարանքը հարուստ է:

Ավելի ուշ ժամանակներում՝ կլասիկայի դարաշրջանում՝ զարգացավ երրորդ օրդերը՝ կորնթոսյանը, որը մոտիկ

էր հոնիականին, նրանից տարբերվում էր սյուների էլ ավելի մեծ գեղակազմությամբ, երկարավունությամբ և թեթևությամբ, սյուներ, որոնք պսակված էին բուսական զարդով՝ ականթի տերևներով, քիվածն շքեղ խոյակներով: Հունական օրդերների համակարգը և նրա տարրերը հետագայում լայն կիրառություն գտան ոչ միայն անտիկ աշխարհի ճարտարապետության մեջ, այլև Վերածնության դարաշրջանում, բարոկկո և դասական ոճի կառուցվածքներում:

Վաղ ժամանակների արխաիկ տաճարներն ունեին ծանրամարմին համամասնություններ, երբեմն շատ երկարավուն: Ժամանակի ընթացքում դրանք դառնում են ավելի համաչափ, համամասնական: Եվ եթե Պեստումի, այսպես կոչված, Բազիլիկում (մ.թ.ա. VI դ. կեսեր) ընդգծված են հզորությունը և հաստատուն ուժը, բայց դեռևս չի գտնված կողմերի հստակ հարաբերակցությունը, ապա Կորնթոսում Ապոլլոնի տաճարին (մ.թ.ա. մոտ 540 թ.) հատուկ են մասերի խիստ համաչափությունը և վսեմ ներդաշնակությունը: Այդ ժամանակների հոնիական տաճարները (Արտեմիսի տաճարը Էփեսոսում) ավելի շքեղ էին իրենց զարդարանքով, ավելի մեծ՝ իրենց չափերով:

Ինչպես դորիական, այնպես էլ հոնիական տաճարները, որոնք արխաիկայի ժամանակաշրջանում կառուցվում էին հաճախ կրաքարից, հիմնականում գունազարդվում էին կարմիր և կապույտ գույներով: Ճակտոնի եռանկյունածև դաշտի, մետոպների, եռափորակների ֆոնի, ինչպես նաև քանդակների գունազարդումը տաճարին հաղորդում էր ավելի տոնական տեսք՝ ընդգծելով նրա մասերի ճարտարակերտությունը (արխիտեկտոնիկան):

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆ-

ԴԱԿ: Արխաիկայի քանդակագործությունը զարգանում էր բարդ ուղիներով: Ընդհուպ մինչև մ.թ.ա. VI դ. կեսերը ստեղծվում էին աստվածների արձան-

ներ, քիչ մասնատված, խիստ ճակատա-
յին (երեսը հանդիսականին ուղղված),
ասես հանդիսավոր խաղաղության մեջ
անշարժացած: Այդպիսիք են՝ «Արտե-
միս» արձանը՝ Դելու կղզուց (մ.թ.ա. մոտ
650 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական
թանգարան) և «Յերա» արձանը՝ Սամոս
կղզուց (մ.թ.ա. մոտ 560 թ., Փարիզ,
Լուվր), որոնք ունեին կրոնական-կա-
խարդական նշանակություն և, հնարա-
վոր է, հիշեցնում էին հոմերոսյան դա-
րաշրջանի քստանները: Բայց «Յերա»
արձանում երևան է գալիս ձևերի մեծ գե-
ղակերպություն (պլաստիկություն), ո-
րոնք շեշտվում էին ստվերանկարի մեղմ,
սահուն գծերով, զարդարանքի ժալերով:
Նկարիչը ճիշտ է որոշում կանացի պատ-
կերի համամասնությունները, տարբե-
րակում է վերնազգեստի ծամր ու խիտ,
ներքնազգեստի բարակ՝ թափանցիկ,
գործվածքների բնույթը:

Այդ ժամանակներում հունական
քանդակագործությունն արդեն ի հայտ
էր բերում կյանքի ոլորտի նոր կողմեր:
Նրա ամենամեծ նվաճումները վերաբե-
րում են աստվածների ու աստվածուհի-
ների, հերոսների, ինչպես և մարտիկնե-
րի՝ կուրոսների արձաններում մարդու
կերպարի մշակմանը:

Ընդհանրացնելով իր դիտարկումնե-
րը՝ նկարիչը դրանք արտահայտում էր
տիպական կերպարներում՝ օրգանապես
միավորելով մասնավորը և հասարակա-
կանը, կենսականը և իդեալականը:
Մարդու կատարելությունը բացահայտ-
վում էր բնական սկզբունքը փառաբա-
նող առողջ մերկության ողջախոսի պատ-
կերման միջոցով: Կուրոսի՝ ուժեղ քաջա-
րի հերոսի կերպարը Յունաստանում
ծնունդ առավ մարդու քաղաքացիական
ինքնագիտակցության զարգացման
շնորհիվ: Կուրոսների արձանները որ-
պես մահարձաններ էին ծառայում,
կանգնեցվում էին ի պատիվ մրցումնե-
րում հաղթողների: Աստվածների հետ
մեկտեղ նաև մարդու՝ ատլետի և ռազմի-
կի, որպես հերոսի, մեծարումը վկայում

էր այն մասին, որ քանդակը ստանում էր
հասարակական-քաղաքական նշանա-
կություն: Կուրոսները տոգորված են ե-
ռանդով, կայտառ են, սովորաբար
նրանք պատկերվում էին շարժման մեջ
կամ քայլքում: Եվ ինչպես հին արևելյան
քանդակներում, քայլերը նույնպես տր-
ված են պայմանականորեն (երկու ներ-
բաններն էլ հենված են գետնին), կուրոս-
ների արձաններում զգացվում է անն-
կատ գործուն ուժը: Դրանցում արդեն
բացահայտված է ձևերի կառուցման ան-
տիկ սկզբունքը, որը հիմնված է հատա-
կազծերի և աճող ծավալների աստիճա-
նավորության, մանրամասների՝ ամբող-
ջությանը ենթարկվելու վրա: Ուրվագծե-
րի գլխավոր դիմում միավորում է արձա-
նի բոլոր ձևերը:

Ըստ ժամանակի՝ կուրոսների ամե-
նավաղ շրջանի արձաններն աչքի են
ընկնում ձևերի կտրուկ ու կոպիտ մեկ-
նաբանությամբ, պատկերի խիստ ճակա-
տայնությամբ ու անշարժությամբ, և
միաժամանակ դրանցում արտահայտ-
վում են հսկայական ներուժ ու զսպվա-
ծություն: Այդպիսին է կուրոսը Նյու Յոր-
քի Մետրոպոլիտեն թանգարանում
(մ.թ.ա. մոտ 600 թ.):

Կուրոսի տիպի զարգացումն ընթա-
նում էր համամասնությունների հետզհե-
տե ավելի մեծ ճշտություններ ի հայտ
բերելու, երկրաչափական պարզեցման
և սխեմատիզմի տարրերի հաղթահար-
ման ուղղությամբ: Մ.թ.ա. VI դարի կեսե-
րին կուրոսների արձաններում ավելի
ճշգրտորեն է ուրվագծվում մարմնի կա-
ռուցվածքը, ձևերի մոդելումը, աշխու-
ժանում է դեմքի ժպիտը: Այսպես կոչված
այս «արխաիկ» ժպիտը կրում է պայմա-
նական բնույթ, երբեմն կուրոսներին հա-
ղորդում է որոշ արհեստական տեսք
(Թենեսյան Ապոլլոն, մ.թ.ա. մոտ 560 թ.,
Մյունխեն, քանդակների հավաքածու-
թանգարան): Եվ այնուամենայնիվ, այն
արտահայտում է կենսուրախություն և
վստահություն, որոնցով ներթափանց-

ված է արձանի ամբողջ կերպարային կառուցվածքը (Կուրոս՝ Սունիոն հրվանդանից, մ.թ.ա. մոտ 600 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան): Նշանակալից են քանդակների այն խմբի կերպարները, որը նվիրված է Կլեոբիս և Բիտոն առասպելական հերոսներին (մ.թ.ա. մոտ 600 թ., Դելֆիք, հնագիտական թանգարան): Այս խմբի հետ են կապում մ.թ.ա. VI դարի առաջին կեսի հունական քանդակագործ Պոլիմեդ Արգոլիցու անունը:

Մարդկային մարմնի՝ շարժման մեջ պատկերման ձգտումը երևում է հաղթանակի աստվածուհի Նիկեի արձանում (Դելոս կղզուց, Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան), որը կերտված է մ.թ.ա. VI դարի առաջին կեսին (վերագրվում էր Արքերմիմ): Սակայն աստվածուհու շարժումը, այսպես կոչված «ծնկաչոք վազքը», նույնքան պայմանական է, որքան «արխաիկ ժպիտը»:

Մ.թ.ա. VI դարի երկրորդ կեսից քանդակագործության մեջ սկսեցին ավելի հետևողականորեն երևան գալ իրատեսական ամբողջական պատկերացումներ մարդու կերպարի մասին՝ վկայելով Գունաստանի հասարակական կյանքում և գեղարվեստական մշակույթում խոր փոփոխությունների մասին: Այդ ժամանակներում խոշոր տնտեսական կենտրոն է դառնում Աթենքը՝ Ատտիկայի գլխավոր քաղաքը: Հատկապես այստեղ առավել լիակատարությամբ արտահայտվեցին պոլիսի ստրկատիրական դեմոկրատիայի և նրա մշակույթի բնորոշ գծերը: Ատտիկյան դպրոցի ստեղծագործությունները նշված են կերտարվեստի նուրբ զգացողությամբ և մեծ մարդկայնությամբ: Աթենքի արխաիկ արվեստի նվաճումներից մեկը Ակրոպոլիսում գտնված գեղեցիկ հագուստով շատ սիրուն աղջիկների արձաններն էին: Նրանց վայելչակազմ մարմինները ըստ համամասնությունների կանոնավոր են, նուրբ դեմքերն աշխուժացված

են պարզ, մի փոքր զարմացկոտ ժպիտով: Հագուստների ծալերը և մազերի փունջը կարծես սահում-անցնում են բազմազան ռիթմերով: Դրանք կրկնում են պատկերների շարժումները և նրանց հաղորդում տոնական տեսք: Արձաններն ասես անփոփում են արխաիկայի գեղարվեստական զարգացման արդյունքները: Դրանցում պատկերվածներքին արթնացող կյանքը, որը լուսավորում է նուրբ գծերը, ներդաշնակ ձևերն ասես հաստատում են մարդկային անձնավորության հեղինակությունը: Գունազարդման շքեղ բնույթը, ստվերանկարի նրբագեղությունը, բարեկերպական կատարելությունը ստեղծում են բերկրանքի և բանաստեղծականության զգացողություն:

ՍՍՓՈՐԱՆՍԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ:

Հին հունական գեղանկարչության իսկական (բուն) ստեղծագործությունները գրեթե չեն հասել մինչև մեր օրերը: Դրանց մասին դատողություններ անելուն օգնում են պահպանված բազմաթիվ գեղազարդ կավագործական (կերամիկական) սափորները («կերամիկա» բառը ծագում է հունարեն «կերամուս» կավագործ բառից. Աթենքի արվարձաններից մեկը՝ Կերամիկը, մ.թ.ա. VI և V դարերում առանձնապես հռչակված էր իր կավագործներով): Արխաիկայի ժամանակաշրջանում ծաղկեցին գեղարվեստական արհեստները, առանձնապես կավագործությունը: Արխաիկ սափորանկարչության լավագույն ստեղծագործությունները, հիրավի, բարձր գեղարվեստական արժեք ունեին: Դա բացատրվում էր ամեն տեսակի աշխատանքի նկատմամբ վարպետների ստեղծագործական վերաբերմունքով, առարկայի գործնական դերի և գեղագիտական արժեքի միասնության խոր ըմբռնմամբ: Հունական սափորներն իրենց ձևերով ու չափերով շատ բազմազան էին, նախատեսվում էին զանազան նպատակների համար. նեղբերան և երկունկանի մեծ սափորները գինի, յուղ

ՀՈՒՆԱԿԱՆ ՊԱՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(ԿԼԱՍԻԿԱԿԱՆ)

(մ.թ.ա. V-IV դդ.)

պահելու համար էին, եռունկանի մեծ սափորները՝ ջուր բերելու, զեղակազմ նեղ լեկիֆները՝ անուշահոտ նյութերի համար էին, լայն կիլիկով գինի էին խմում: Հոմերոսյան ժամանակաշրջանի համեմատությամբ սափորների ձևերը դարձան ավելի խիստ ու կատարյալ: Դրանք զարմացնում են իրենց պարզ, նուրբ զգացողական ռիթմով, մասերի համաչափությամբ: Սափորների վրա նախշանկարների տեղադրությունը և դրանց կոմպոզիցիան սերտորեն առնչված են բարեկերպական (ալլաստիկական) ձևին: Սափորների նախշանկարման զարգացումը սխեմատիկ, վերացական-զարդային պատկերումներից ընթանում էր դեպի սյուսետային բնույթի կոմպոզիցիաները:

Սափորանկարիչների համարձակ իրատեսական որոնումները երբեմն առաջ էին անցնում արվեստի մյուս տեսակներից և նրանց համար նոր ուղիներ բացում:

Արխաիկայի ժամանակաշրջանում առավել մեծ տարածում ստացավ, այսպես կոչված, սևապատկեր սափորանկարչությունը: Ջարդի ձևերը պատվում էին սև լաքով և աչքի էին ընկնում թրծած կավի կարմիր ֆոնում: Ավելի մեծ արտահայտչականություն տալու համար երբեմն սև ստվերանկարների վրա խազեր էին արվում կամ սպիտակ նուրբ գծերով պարզ նկարվում առանձին մանրամասներ (Կլիտիա և Էրգոթիմ վարպետների մեծ բաժակը՝ Ֆրանսուա սափորը, մ.թ.ա. մոտ 560թ., Ֆլորենցիա, Հնագիտական թանգարան): Մ.թ.ա. VI դ. կեսերին հռչակված զեղանկարիչ էր էքսեկիասը: Նավակում Դիոնիսոսի պատկերով կիլիկի վրա նրա նախշանկարը (մ.թ.ա. 540 թ. հետո, Մյունխեն, Անտիկ կիրառական արվեստի թանգարան) աչքի է ընկնում բանաստեղծականությամբ, ռիթմի նուրբ զգացումով և կոմպոզիցիայի կատարելությամբ, որն օրգանապես կապված է անոթի դերի և ձևի հետ:

Մ.թ.ա. V դարի առաջին տասնամյակներից սկսվում է հունական մշակույթի և արվեստի բոլոր տեսակների զարգացման հին ժամանակաշրջանը: Հունական դասականության կատարյալ, վսեմ իրատեսությամբ ներթափանցված արվեստը ամբողջ համաշխարհային արվեստի զարգացման կարևոր փուլ հանդիսացավ:

Մ.թ.ա. V դ. առաջին քառորդում Հունաստանի վրա արշավեցին պարսկական հորդաները: Անկախության համար հունական միավորվող ժողովրդական աշխարհագրի պայքարն արագացրեց հելլենների հասարակական ինքնագիտակցության աճը: Պարսիկների դեմ վճռական հաղթանակները ծովում՝ Սալամինի մոտ (մ.թ.ա. 480 թ.), և ցամաքում՝ Պլատեաներում (մ.թ.ա. 479 թ.) անրապնդեցին հունական հասարակության հզորությունը, բարենպաստ պայմաններ ստեղծեցին պոլիսների, առանձնապես Աթենքի հետագա տնտեսական բարգավաճման համար: Այս ամենը նպաստում էր մարդասիրական աշխարհայացքի և մշակույթի հիմնական սկզբունքների հաստատմանը:

ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ

ՊԱՍՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

(մ.թ.ա. 500-449 թթ.)

Հույն-պարսկական պատերազմների ժամանակներում սկսվեց դասական արվեստի՝ վաղ շրջանի դասականության զարգացման առաջին փուլը, որը տևեց մինչև դարի առաջին կեսը: Այդ ժամանակների արվեստը հագեցած էր ընդհանրացված տիպական կերպարների, մարդու ճշմարտացի պատկերման հնարների և, առաջին հերթին, բազմա-

կերպ շարժումների արտահայտման եռանդուն որոնումներով: Արվեստը դիմում է իրական կյանքի տեսարանների, լուծում է խմբային կոմպոզիցիաների կառուցման խնդիրը, քանդակագործության և ճարտարապետության համադրության (սինթեզի) հիմնախնդիրը:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Վաղ շրջանի դասական ճարտարապետության մեջ առավել մեծ տարածում են ստանում դորիական օրդերի տաճարները, որոնք համապատասխանում էին քաղաքացիականության ոգուն, պոլիսի հերոիկային: Դրանցից յուրաքանչյուրում վառ կերպով դրսևորվում են անհատական հատկանիշները: Խիստ համամասնությունը, հերոսականացված հզոր ձևերի հավասարակշռությունը առանձնացնում են Գերայի տաճարը Պեստումում (մ.թ.ա. V դ. երկրորդ քառորդ, որը նախկինում համարվում էր Պոսեյդոնի տաճար): Քանդակներով զարդարուն լինելու շնորհիվ ավելի հանդիսավոր տեսք ունեն Ջևսի տաճարը Օլիմպիայում (Ոլիմպոսում, մ.թ.ա. 5-րդ դ. կեսեր):

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: **ՔԱՆԴԱԿ:** Հոյակերտ քանդակագործության մեջ, որն ազատ քաղաքացիների ամբողջ կոլեկտիվի սեփականությունն էր, հրապարակներում կանգնեցված կամ տաճարներ զարդարող արձաններում առավել վառ կերպով արտահայտվեց քաղաքացիական գեղագիտական իդեալը: Հոյակերտ կերտարվեստը ուժեղ հասարակական-դաստիարակչական ներգործությունն էր ունենում հունական պոլիսների կյանքի վրա: Այդ կարգի աշխատանքներում առավել ակնառու ձևով արտացոլվեց գեղարվեստական սկզբունքների այն հեղաբեկումը, որն ուղեկցում էր արխաիկայից դեպի կլասիկական անցմանը:

Այդ ժամանակների քանդակագործական ստեղծագործությունների անցումային բնույթը հստակորեն ի հայտ է գալիս լայնորեն հայտնի Աթենքի՝ Էփեմա կղզու Ափեյայի տաճարի ճակտոնային

խմբերում (մ.թ.ա. մոտ 490 թ., վերականգնել է դանիացի քանդակագործ Տորվալդսենը XIX դ. սկզբին, Մյունխեն, Քանդակների հավաքածու-թանգարան):

Երկու ճակտոնների կոմպոզիցիաները կառուցված են հայելու համաչափության հիման վրա, որը նրանց տալիս էր որոշ պայմանական-զարդարուն բնույթ: Արևմտյան ճակտոնի վրա, որն ավելի լավ է պահպանվել, պատկերված է հույների և տրոյացիների պայքարը հանուն Պատրոկլեսի մարմնի: Կենտրոնում Աթենաս աստվածուհու՝ հույների հովանավորուհու պատկերն է: Նա, հանգիստ ու անվրդով, ասես աննկատելի ներկա է մարտնչողների մեջ: Ռազմիկների պատկերներում չկա արխաիկ ճակատայնություն, նրանց շարժումներն ավելի իրական են և ավելի բազմազան, քան արխաիկայում, բայց ծավալվում են խստիվ ճակտոնի հարթությամբ: Յուրաքանչյուր առանձին պատկեր բավականին կենսական է, բայց մարտնչող և վիրավոր մարտիկների դեմքերին կա արխաիկ ժպիտ՝ պայմանականության հատկանիշ, որն անհամատեղելի է ճակատամարտի լարվածության և դրամատիզմի հետ:

Մանրամասների մեծ ազատությամբ և մարմնի մեկնաբանման իրական ճշգրտությամբ ու շարժումների արտահայտմամբ առանձնանում են արևելյան ճակտոնի արձանները, օրինակ՝ Գերակլեսի քանդակապատկերը, բայց դա առանձնապես նկատելի է, երբ համադրում ենք երկու ճակտոնների վիրավոր ռազմիկներին:

Արխաիկ արվեստի կաշկանդող պայմանականության քայքայմանը նպաստում էր որոշակի պատմական իրադարձություններին նվիրված քանդակագործական ստեղծագործությունների երևան գալը: Այդպիսին է բռնակալ-տանջողների խումբը (մ.թ.ա. մոտ 477 թ., Նեապոլ, Ազգային թանգարան): Ինչպես և բրոնզից կերտված հունական արձանների մեծ մասը, այն կորել է. մինչև մեր օրերը հասել է նրա հռոմեական մարմարե

պատճենը: Այստեղ փառահեղ քանդակներում առաջին անգամ պատկերված է գործողությամբ, սյուժեով միավորված խմբի կառուցվածքը: Բռնակալին հաղթող հերոսների շարժումների և ժեստերի միասնական ուղղությունը ստեղծում է խմբի գեղարվեստական ամբողջականության, նրա կոմպոզիցիոն և սյուժետային ավարտվածության տպավորություն: Սակայն շարժումները դեռևս բավականին ուրվագծային են մեկնաբանված, զուրկ են հերոսների դեմքերի դրամատիզմից:

Վաղ շրջանի կլասիկայի հասարակական-դաստիարակչական նշանակությունն անխաբի է նրա գեղարվեստական հմայքից:

Արվեստի խնդիրների նոր ընթացումն էր դրսևորվում նաև մարդու կերպարի, գեղեցկության չափանիշների ընթացման մեջ: Ներդաշնակ զարգացած գեղեցիկ մարդու իդեալը չափազանց համոզիչ ձևով բացահայտվում է «Դելփյան կառապանի» կերպարում (մ.թ.ա. մոտ 470 թ., Դելփի, Հնագիտական թանգարան): Սա մեզ հասած հինհունական բրոնզե իսկական արձաններից մեկն է՝ այն հոյաշուք քանդակային խմբի մի մասը, որը պատկերում է մրցումներում հաղթողին և մռայլ հանգստությամբ համակված կառապանին: Անխռով են գեղեցիկ դեմքի կանոնավոր գծերը, լարված-կենտրոնացած հայացքն ուղղված է հեռուներին: Պատանեկան քանդակապատկերի գեղակազմությունն ընդգծված է հագուստի ցած ուղղված ծալերի ուղղաձիգ գծերով: Բոլոր մանրամասները կատարված են մեծ կենսականությամբ, բայց ենթարկված են ամբողջի խստաբարո կառուցվածքին: Վաղ ժամանակաշրջանի հերոսական իդեալը՝ նրա դինամիկ տարբերակում, իր ցայտուն մարմնավորումն ստացավ «Պոսեյդոն» բրոնզե արձանում (նախկինում համարվում էր Շանթաձիգ Ջևա, մ.թ.ա. մոտ 460 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան): Այդ արձանում նույնպես, ինչ-

պես և «Դելփյան կառապանում», օգտագործված է գունապակիով դրվագումը՝ հայացքի սրությունը և փայլն արտահայտելու համար: Շարժման հիմնախնդիրը լուծված է նաև «Վազքում հաղթողը» արձանում (մ.թ.ա. V դ. երկրորդ քառորդ, Դոնո, Վատիկան): Վաղ ժամանակաշրջանի դասական արձանների կաշկանդվածությանը փոխարինում է ձևերի խիստ ներդաշնակությունը, որը բնականության և ազատության տպավորություն է ստեղծում «Փուշը հանող պատանին» (մ.թ.ա. V դ. երկրորդ քառորդ, Դոնո, Կոնսերվատորիայի պալատ):

Դիցաբանական թեման շարունակում է առաջատար տեղ գրավել արվեստում, բայց երևակայական (ֆանտաստիկ) կողմն ավելի ու ավելի է մղվում հետին պլան: Կերպարներում ամենից առաջ բացահայտվում է իրական մարդու ուժի ու գեղեցկության իդեալը: Դիցաբանական սյուժեով վերափոխաստավորման օրինակ է Ափրոդիտեի (սիրո և գեղեցկության աստվածուհու) ծնունդը ծովի փրփուրից պատկերող ռելիեֆը, այսպես կոչված, «Լյուդովիգի գահը» (մ.թ.ա. մոտ 460 թ., Դոնո, Ազգային թանգարան): Մարմարյա գահի կողմնասերում պատկերված են մի մերկ աղջիկ, որը ֆլեյտա է նվագում, և մի կին՝ երկար զգեստով, խնկամանի առաջ: Ձևերի և համամասնությունների պարզ ներդաշնակությունը, շարժումների հանգիստ բանականությունը հատուկ են այս քանդակապատկերներին:

Գահի կենտրոնական կողմում երկու հավերժահարսներ օգնում են ջրից դուրս եկող Ափրոդիտեին: Ջարմացում է նրա խստադեմ գեղեցկությունը: Ափրոդիտեի մարմինը կիպ ծածկող խոնավ հագուստը ալիքածև գծերի նուրբ ցանց է, և այդ գծերը նմանեցված են վազող ալիքների շիթերին: Ծովային կոպիճը, որի վրա հենվում են հավերժահարսների ոտնաթաթերը, խոսում է գործողության տեղի մասին: Թեև կոմպոզիցիայի համաչափության մեջ կան նաև արխանի

արվեստի արծագանքներ, հաղթանակում են կենսական ուժը և այդ ռելիեֆի կերպարների զարմանալի բանաստեղծական հմայքը:

Ընդհանուր գեղարվեստական լուծման ամբողջականությունը և ներդաշնակությունը պարզորեն երևում են Օլիմպիայում կանգնեցված Ջևսի տաճարի ճակտոնային խմբերում (մ.թ.ա. 468-456 թթ., Օլիմպիա, Յնագիտական թանգարան), որոնք ավարտում են վաղ ժամանակների դասականության ստեղծագործական որոնումների շրջանը: Իրենց մասշտաբով խոշորացված այս պատկերները ներկայացնում են ճակտոնային կերտարվեստի զարգացման հաջորդ փուլը՝ էգինայի տաճարի ճակտոնների (նրանց զարդարարական-պայմանական կոմպոզիցիայի) համեմատությամբ:

Չրաժարվելով քանդակային կերպարն ամբողջովին ճարտարապետական ձևերի զարդարման խնդիրներին ենթարկելուց՝ օլիմպիական ճակտոնների քանդակագործներն ավելի խոր կապեր էին հաստատում ճարտարապետական և քանդակագործական կերպարների միջև, որոնք հանգեցնում էին նրանց հավասարազորությանը և փոխադարձ հարստացմանը: Չրաժարվելով արխայիկ պայմանականության, համաչափության սկզբունքներից՝ նրանք ամենից առաջ օգտագործում էին կենսական՝ անհրաժեշտ դիտումները: Երկու ճակտոններում քանդակապատկերների տեղադրումը որոշվում է իմաստային բովանդակությամբ: Ջևսի տաճարի անեյան ճակտոնը նվիրված է Պելոպսի և Էնոմայոսի երկամիկ կառքերով մրցության առասպելին, որով դրվում է, ըստ ավանդության, օլիմպիական խաղերի սկիզբը: Չերոսները պատկերված են մրցումներն սկսվելուց առաջ: Ջևսի վեհասքանչ պատկերը ճակտոնի կենտրոնում, նախապատրաստվող մասնակիցների հանդիսային խաղադրությունը ճակտոնային կոմպոզիցիային հաղորդում են տոնական ոգևորության տրամադրություն,

ներքին լարվածության զգացողություն: Բնական, ազատ կեցվածքով կենտրոնական հինգ քանդակապատկերներն, ասես, համապատասխանում են այն սյունաշարերի ռիթմին, որոնց վերևում նրանք կանգնած են: Յուրաքանչյուր հերոս հանդես է գալիս որպես անձնավորություն, որպես ընդհանուր զործողության գիտակից մասնակից. այդպիսիք են «Կառապան» և «Փուշը հանող պատանին» ճակտոնի կողային խմբերը:

Կերտարվեստի իրատեսական բնույթն առանձնապես ակնառու ձևով բացահայտվում է արևմտյան ճակտոնի կոմպոզիցիայում, որը պատկերում է կենտավրոսների դեմ լապիֆների ճակատամարտը: Կոմպոզիցիան հարուստ է շարժումներով, ազատ է համաչափությունից, բայց խստիվ հավասարակշռված: Նրա կենտրոնում Ապոլլոնն է (նկ. 4), կողքերին՝ մարտնչող մարդիկ և կենտավրոսներ: Չկրկնելով միմյանց՝ խմբերը փոխադարձաբար հավասարակշռված են թե՛ ընդհանուր զանգվածով, թե՛ շարժումների ակտիվությամբ: Մարտնչողների պատկերները ճշգրտորեն ներգծված են ճակտոնի առիկող եռանկյան մեջ, ընդ որում, շարժումների լարվածությունն աճում է դեպի ճակտոնի անկյունները՝ հանգիստ, զուսպ, տիրաբար կանգնած Ապոլլոնից հեռանալուն համապատասխան, որի պատկերն առանձնանում է իր խոշոր չափերով և հանդիսանում այդ բարդ ու միաժամանակ հեշտությամբ տեսանելի կոմպոզիցիայի դրամատիկ կենտրոնը: Ներդաշնակ, շատ գեղեցիկ է Ապոլլոնի դեմքը, վստահ են ձեռքի՝ ուղղություն տվող շարժումները: Թեև ճակտոնում մարտը ցույց է տրված նրա ամենաթեժ պահին, բայց մարդկային կամքի և բանականության հաղթանակը կենտավրոսների դեմ, որոնք մարմնավորում են բնության տարերային ուժերը, ընկալվում են ակնհայտորեն կանխորոշված:

Քաղաքացու՝ ատլետի և ռազմիկի, կերպարը կլասիկայի արվեստում դառ-

նում է կենտրոնական: Մարմնի համա-
մասնությունները և շարժման բազմապ-
լան ձևերը դառնում են բնութագրման
կարևորագույն միջոց: Պատկերվող
մարդու դեմքը նույնպես աստիճանա-
բար ազատվում է քարացածությունից և
ստատիկությունից: Բայց ոչ մի տեղ տի-
պական ընդհանրացումը դեռևս չի զու-
գակցվում կերպարի անհատականաց-
ման հետ: Մարդու անհատական յուր-
փոհանությունը, նրա բնավորության
կերտվածքը դեռևս չէին արժանանում
վաղ ժամանակների հունական կլասի-
կայի վարպետների ուշադրությանը:
Ստեղծելով մարդ-քաղաքացու տիպա-
կան կերպար՝ քանդակագործը չէր ձգ-
տում անհատական բնավորության բա-
ցահայտման: Սրանում էին հունական
կլասիկայի իրատեսության և՛ ուժը, և՛
սահմանափակությունը:

Միրոն: Հերոսական, տիպական-
ընդհանրացնող կերպարների և շար-
ժումների նոր թեմաների որոնումը բնու-
թագրում է էլեֆտերցի Միրոնին, որն աշ-
խատել է Ատտիկայում մ.թ.ա. V դարում:
Զգտելով ներդաշնակորեն գեղեցիկի և
անմիջական-կենսականի միասնության
նա բոլորովին ազատվեց արխաիկ պայ-
մանականությունից:

Միրոնի արվեստի առանձնահատկու-
թյուններն ակնառու կերպով դրսևորվե-
ցին հռչակավոր «Սկավառակածիզ» ար-
ձանում (մ.թ.ա. մոտ 450 թ., Հռոմ, Ազգա-
յին թանգարան, նկ. 5): Ինչպես և շատ այլ
արձաններ, «Սկավառակածիզը» կերտ-
ված էր ի պատիվ որոշակի անձի, թեև չէր
կրում պատկերային բնույթ: Քանդակա-
գործը պատկերել է հոգով և մարմնով գե-
ղեցիկ, սրընթաց շարժման մեջ գտնվող
պատանուն: Սկավառակածիզը պատ-
կերված է այն պահին, երբ նա իր բոլոր
ուժերը լարում-ներդրում է սկավառակը
նետելու համար: Չնայած լարվածությա-
նը, որով համակված է քանդակապատկե-
րը, արձանը հաստատունության տպա-
վորություն է ստեղծում: Դա որոշվում է
շարժման պահի ընտրությամբ՝ նրա

բարձրագույն վիճակում: Կորանալով
պատանին ձեռքը (մատները սկավառա-
կին սեղմած) տարել է դեպի հետ, ևս մի
ակնթաթ և առածգական մարմինը, զս-
պանակի նման, վայրկենաբար կուղղվի,
ձեռքն ուժգնորեն սկավառակը կնետի
դեպի ազատ տարածություն: Անշարժու-
թյան ակնթաթը ստեղծում է պատկերի
հաստատունության զգացողություն:
Չնայած շարժման բարդությանը՝ «Սկա-
վառակածիզը» արձանում պահպանվում
է գլխավոր տեսադաշտը, որը թույլ է տա-
լիս անմիջապես տեսնել նրա ամբողջ
պատկերային հարստությունը:

Հանգիստ ինքնատիրապետումը,
ինքնազգացումներին իշխելը հունական
դասական աշխարհընկալման բնորոշ
գիծն է, որը որոշում է մարդու բարոյագի-
տական արժեքավորության չափանիշը:
Բանական կամքի գեղեցկության հաս-
տատումը, կամք, որը զսպում է կրքի ու-
ժը, արտահայտություն գտավ «Աթենաս
և Մարսիաս» քանդակախմբում, որ
ստեղծել է Միրոնը Աթենքի ակրոպոլիսի
համար (մ.թ.ա. V դարի կեսեր, Աթենասի
արձանը գտնվում է Մայնի Ֆրանկֆուր-
տում՝ Լիբիգհաուսի թանգարանում,
Մարսիասի արձանը՝ Հռոմի Ազգային
թանգարանում):

Ըստ առասպելի՝ Աթենասը հնարում է
ֆլեյտա, բայց նվագելիս նրա այտերն
անճոռնի ուռչում են: Հավերժահարսնե-
րը սկսում են ծիծաղել նրա վրա, որից
հետո Աթենասը ֆլեյտան նետում է, անի-
ծում գործիքը, որը խախտում է մարդկա-
յին դեմքի ներդաշնակությունը: Սիլենոս
Մարսիասը, բանի տեղ չդնելով Աթենասի
նզովքը, շտապում է վերցնել ֆլեյտան:
Միրոնը նրանց պատկերել է այն պահին,
երբ Աթենասը, հեռանալով, բարկացած
շուռ է գալիս դեպի անհնազանդը, իսկ
Մարսիասը սարսափած հետ է նայում:

Ընտրած իրավիճակը բովանդակում է
բախման ելթյան նաև լիակատար բա-
ցահայտումը: Աթենասը և Մարսիասն
ուղղակի հակառակ բնավորություններ
են: Սիլենոսի արագ հետ նայելու շար-

ծումը կոպիտ և կտրուկ է: Նրա ուժեղ մարմինը զուրկ է ներդաշնակությունից: Դեմքը՝ դուրս ընկած ճակատով և տափակ քթով, տգեղ է: Աթենասի տիրական, զուսպ շարժումը լի է բնական ազնվաբարոյությամբ: Զայրույթ են արտահայտում միայն ատելությամբ լի կիսակախ շուրթերը և դաժան հայացքը: Աթենասի գլուխը մարդու ֆիզիկական և հոգևոր գեղեցկության՝ քանդակային ձևով միասնացման օրինակ է:

«Աթենաս և Մարսիաս» խումբը պատկերավոր ձևով հաստատում է տարերայինի հանդեպ բանականության գերազանցության գաղափարը: Այս քանդակախումբը կանխագծեց իրատեսական սյուժետային կոմպոզիցիայի զարգացման ուղիները, որը ցույց է տալիս ընդհանուր գործողությամբ կապված բնավորությունների փոխհարաբերությունները:

ՍԱՓՈՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԵՆՏԱԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ:

Դասական ժամանակաշրջանում լայն տարածում ստացավ գեղանկարչությունը: Մեծ ծաղկման հասավ սափորանկարչությունը: Սկահակների վրա պահպանվող նվիրական ստորագրությունները թույլ են տալիս խոսել այն ժամանակների մեծ վարպետների՝ Եվփրոսիների, Եվփիմիդասի, Դուրասի, Բրիզի մասին: Հունական արվեստում իրատեսական միտումների աճին համեմատ սափորանկարչության մեջ նկատվում է ձգտում դեպի մակերեսայնության և պայմանականության հաղթահարումը, որը մ.թ.ա. V դ. սկզբներին հանգեցնում է կարմրապատկեր սափորանկարչությամբ սևապատկերի դուրս մղմանը: Սկահակները զարդարող կոմպոզիցիաների դրվագը և պատկերները պահպանում են թրժած կավի գույնը, հաղորդելով մարդու մարմնի երանգ, այն ժամանակ, երբ ֆոնը ծածկվում է սև լաքով: Կավի լուսավոր ֆոնում նկարի սև գծերը ճշգրտորեն երևան էին հանում մանրամասները: Դա հնարավորություն էր տալիս ավելի ճշտությամբ և ակնառու պատկերելու մարդկային մարմնի կա-

ռուցվածքը, նրա տարբեր շարժումները, բանականորեն և ազատորեն մշակել մակերեսը (բնօրինակել-մոդելել): Կարմրապատկեր սափորանկարչության վարպետները հանգեցին կոմպոզիցիայի ավելի ազատ ըմբռնման: Սափորի սահմաններում նրանք տեղավորում էին բազմապիսի տեսարաններ՝ դիցաբանության սյուժեներով, կամ նոր սյուժեներ՝ իրենց ժամանակակից կյանքի առօրյայից, որոնք համապատասխանում էին կոմպոզիցիային և անոթի դերին:

Վաղ ժամանակների կարմրապատկեր սափորանկարչության նշանավոր, ամենամեծ վարպետներից Եվփրոսիներն ստեղծել է նրբությամբ, բարեկազմությամբ և նկարի գեղեցկությամբ հրաշալի կոմպոզիցիաներ, որոնք շրջանակել է սևապատկեր զարդագոտիով՝ անոթների պատերին առանձնացնելով փոքրիկ նկարադաշտ:

Այդպիսին է «Ծիծեռնակով սկահակը», որի պատերին պատկերված պատանին, տղամարդը և տղան քայլում են զարման ընդառաջ:

Ազնվաբարո են ձևերը, բնական են Եվփրոսիների մարմնամարզական դպրոցի պատկերով մեծ գավաթի հերոսների շարժումները (մ.թ.ա. 510-500 թթ., Բեռլին, Պետական թանգարան): Բրիզի «Գինու ամանի» հատակին վարպետորեն պատկերված է ժանրային մի տեսարան. աղջիկը ափերի մեջ է առել գինի չարաշահած պատանու գլուխը՝ «խրախճանքի հետևանքները» (մ.թ.ա. մոտ 490 թ., Վյուրցբուրգ, Համալսարանական թանգարան):

ԲԱՐՉՐ ԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ (ԿԼԱՍԻԿԱ) (մ.թ.ա. 450-410-ական թթ.)

Մ.թ.ա. V դ. երկրորդ կեսն արվեստի բոլոր տեսակների ծաղկման և կլասիկայի գեղագիտական իդեալների առավել ներդաշնակ մարմնավորման ժամանակներ էին:

Հունաստանի քաղաքների շարքում շարունակում է առաջատար տեղ գրավել Աթենքը, որը Պերիկլեսի կառավարման ժամանակաշրջանում ապրում էր իր տնտեսական, քաղաքական և մշակութային զարգացման ոսկե դարը:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Պերիկլեսի օրոք ստեղծվում է դարաշրջանի ամենամշանավոր համակառույցը՝ Աթենքի միջնաբերդը (Ակրոպոլիսը), որն իշխում է քաղաքի և նրա շրջակայքի վրա: Ավերվելով պարսկական արշավանքի ժամանակ՝ Ակրոպոլիսը վերստին կառուցեցին մինչ այդ չտեսնված թափով: Մ.թ.ա. V դ. երրորդ քառորդի ընթացքում վեր խոյացան սպիտակ մարմարակերտ շենքեր՝ Պարթենոնը, Պրոպիլեոնը (սյունազարդ մուտքերը), Նիկե Ապտերոսի Անթև Նիկայի տաճարը: Համակառույցը բուրոդ էրեքթևի շենքը կառուցվել է ավելի ուշ՝ Պելոպոնեսյան պատերազմի ժամանակ:

Ակրոպոլիսի բլրի վրա տեղավորվել են աթենացիների հիմնական սրբավայրերը և, ամենից առաջ, Պարթենոնը՝ Աթենասի՝ իմաստության աստվածուհու և Աթենքի հովանավորուհու տաճարը: Նույն տեղում պահվում էր գանձարանը: Ակրոպոլիսի համար մուտք ծառայող Պրոպիլեոնի շենքում, նրա երկու կողաշենք-թևերում գտնվում էին գրադարանը և պատկերասրահը (պինակոտեկան):

Ակրոպոլիսի լանջին, որտեղ ժողովուրդը հավաքվում էր դրամատիկական ներկայացումներ դիտելու, կառուցվեց Դիոնիսոսի թատրոնը: Ջառիթափ և ուղղաբերձ, հարթ գագաթով, Ակրոպոլիսի բլուրը յուրատեսակ բնական մի պատվանդան էր ստեղծում նրան պսակող շենքերի համար:

Հույն ճարտարապետները կարողանում էին հիանալի վայրեր ընտրել իրենց կառուցվածքների համար: Տաճարը կառուցվում էր այնտեղ, որտեղ նրա համար ասես տեղ էր նախապատրաստել ինքը՝ բնությունը, և միևնույն ժամանակ նրա խաղաղ խստատեսք ձևերը, ներդաշնակ համամասնությունները, սյունաշարերի

լուսապայծառ մարմարը, վառ գունազարդումը տաճարը հակադրում էին բնությանը, հաստատում էին մարդու՝ խելացի ձևով կերտած կառուցվածքի գերազանցությունը շրջապատող աշխարհի հանդեպ: Հույն ճարտարապետները վարպետորեն էին նախագծում ամբողջական ճարտարապետական համակառույցներ: Դրանցից ամենակատարյալը Աթենքի Ակրոպոլիսն էր:

Ակրոպոլիսի հատակագծումը և կառուցումը իրականացվել են Հունաստանի մեծագույն քանդակագործ Ֆիդիասի ընդհանուր ղեկավարությամբ (մ.թ.ա. V դ., երկրորդ և երրորդ քառորդներ):

Ակրոպոլիսը մարմնավորում էր Աթենք տերության հզորության և վեհության պատկերացումը և, միևնույն ժամանակ, Հունաստանի պատմության մեջ առաջին անգամ արտահայտում էր համահեղինակական միասնության գաղափարը: Համակառույցի ամբողջ շարքը ներթափանցված է ազնվաբարո գեղեցկությամբ, խաղաղ-հանդիսավոր վեհությամբ, չափի ու ներդաշնակության հստակ զգացողությամբ: Նրանում կարելի է տեսնել Պերիկլեսի «Մենք իմաստությունը սիրում ենք առանց փափկակենցաղության, իսկ գեղեցկությունը՝ առանց քմաճաշակության» խոսքի կենսագործումը:

Ակրոպոլիսի հատակագծման իմաստը կարելի է հասկանալ՝ հասարակական տոնախմբությունների օրերին հանդիսավոր երթերի տեղաշարժը միայն պատկերացնելով: Շքերթը դեպի Ակրոպոլիս էր շարժվում արևմտյան կողմից: Ծանապարհը տանում էր դեպի վեր, դեպի տոնական դարպասները՝ Պրոպիլեյները (մ.թ.ա 437-432 թթ., ճարտարապետ՝ Մնեսիկլես): Պրոպիլեյների՝ դեպի քաղաք ուղղված հզոր դորիական սյունաշարը զարդարում են շենքի երկու անհավասար, բայց փոխադարձ հավասարակշռված թևերը, աջ՝ փոքր թևին հարում է Նիկե Ապտերոսի տաճարը (մ.թ.ա. 449-420 թթ., ճարտարապետ՝ Կալլիկրատես): Չափերով ոչ մեծ, ներդաշնակ և

ձևով պարզ այս տաճարը, ասես առանձնանալով բլրի ընդհանուր զանգվածից, առաջինն էր դիմավորում հանդիսավոր երթը: Տաճարի երկու կողմերից յուրաքանչյուրի գեղակազմ հոնիական սյունաշարերը (ըստ տիպի՝ ամֆիպրոստիլի) շենքն օժտում են նուրբ գծերով:

Անցնելով Պրոպիլեյների միջով՝ շքերթը դուրս էր գալիս մի լայն հրապարակ, որի կենտրոնում կանգնեցված էր Աթենաս Պրոմաքոսի («Ռազմասեր կին», մոտ 9 մ բարձրությամբ) բրոնզե արձանը, որը կերտել էր Ֆիդիասը (մ.թ.ա. 465-455 թթ.): Նրա նիզակի ոսկեգօծ սուր ծայրը երևում էր հեռվից, իսկ հենց այդ արձանն էր կազմում ամբողջ համակառույցի յուրատեսակ ուղղահայաց առանցքը:

Ակրոպոլիսի գլխավոր տաճարը՝ Պարթենոնը, երևում է պրոպիլեյների անկյունից: Դա հնարավորություն է տալիս միաժամանակ հայացքով ընդգրկել արևմտյան ճակատը և պերիպտերի երկար (հյուսիսային) կողմը (նկ. 7): Տոնական երթը շարժվում էր Պարթենոնի հյուսիսային սյունաշարի երկարությամբ դեպի նրա գլխավոր արևելյան ճակատը: Պարթենոնի գլխավոր շենքը հավասարակշիռ է հրապարակի մյուս կողմում կանգնեցված Էրեքթևսի նրբագեղ և համեմատաբար ոչ մեծ տաճարին, որն ազատ անհամաչափությամբ նրբերանգում է Պարթենոնի վսեմ խստությունը:

Պարթենոնը կառուցել են (մ.թ.ա. 447-438 թթ.) Իկտինոսը և Կալլիկրատը, քանդակները կերտել են Ֆիդիասը և նրա օգնականները: Պարթենոնը հունական դասական ճարտարապետության ամենակատարյալ ստեղծագործությունն է, պատմության մեջ ճարտարապետության ամենամեծ նվաճումներից մեկն ընդհանրապես: Այդ փառահեղ, վեհասքանչ կառույցը վեր է հանում Ակրոպոլիսում այնպես, ինչպես Ակրոպոլիսը քաղաքում և նրա շրջակայքում: Բայց կառույցի ձևերի ոչ թե չափերը, այլ բյուրեղային պարզությունը, համամասնությունների ներդաշնակ կատարելությունը, մասերի հիանա-

լի համաչափությունը, ճշգրտորեն գտնված մասշտաբները՝ թե՛ Ակրոպոլիսի բլրի, թե՛ մարդու նկատմամբ որոշել են Պարթենոնի վսեմ գեղեցկության, հերոիկայի, փառահեղության և նշանակալիության տպավորությունը:

Գունական տաճարի տիպը, որի ստեղծման վրա տքնել են շատ սերունդներ, Պարթենոնում ստացավ ամենից ավելի կատարյալ մեկնաբանություն: Իր հիմնական ձևերում այն դորիական պերիպտեր է (երկու կողմից սյուներով օղակված տաճար)՝ կարճ կողմում ութ, երկար կողմում տասնյոթ սյուներով: Բայց այն օրգանապես ներառում է նաև հոնիական կառուցվածքի (օրդերի) տարրեր, համաչափորեն ընթացող սյուներ, պարզեցված անտաբլեմենտ, ուղղանկյուն զուգահեռանիստ մարմարյա շենքը գոտևորող անընդմեջ եզրագարդ: Գունազարդումն ընդգծում էր կոնստրուկտիվ մանրամասները և ստեղծում մի ֆոն, ուր առանձնանում էին ճակտոնների և մետոպների արձանները:

Պարթենոնի վեհատեսիլ պարզությամբ և խստաբարո նեղաշնակությամբ ասես հակադրվում են Էրեքթևսի կոմպոզիցիայի նրբագեղությունը և ազատությունը՝ անհամաչափ մի շարք, որը կառուցվել է Ակրոպոլիսում անհայտ վարպետի կողմից մ.թ.ա. 421-406 թթ.: Նվիրված լինելով Աթենասին և Պոսեյդոնին՝ Էրեքթևսն աչքի է ընկնում ամբողջ ճարտարապետականի գեղանկարչական մեկնաբանությամբ, ճարտարապետական և քանդակագործական ձևերի հակադիր համադրությամբ, որը հանդիսատեսին հնարավորություն է տալիս տաճարը դիտել տարբեր, նրա բազմապիսի տեսանկյունները բացահայտող կետերից: Էրեքթևսի հատակագծումը հաշվի է առել հիմքի անհարթությունը: Տաճարը բաղկացած է տարբեր մակարդակների վրա գտնվող երկու շինությունից: Երեք կողմից այն ունի տարբեր ձևի սյունաստաններ, այդ թվում՝ նշանավոր կոր (կարիատիդ) սյունաստանը հարավային պատի վրա:

Շենքի տոնական մեղմության և գեղակազմության զգացողությունն են առաջացնում հոնիական կառուցվածքի (օրդերի) կիրառումը և թեթև սյունասրահների ու պատերի հարթությունների հիանալի օգտագործված հակադրությունները: Իր ձևերի մասնատվածությամբ ու գեղունությամբ՝ երեքթևը ուշ շրջանի կլասիկայի ուղիներ է հարթում մե՛րթ ավելի ողբերգական ալեկոծված, մե՛րթ քնարական նրբին արվեստի, բայց ավելի նվազ ամբողջական և հերոսական արվեստի ուղիներ, քան բարձր կլասիկան:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ: ՖԻԴԻԱՍ: Պարթենոնի քանդակագարդ կահավորությունը ստեղծվում էր Ֆիդիասի ղեկավարությամբ ու մասնակցությամբ. նա ծնվել էր Աթենքում, այդտեղ էր կերտել իր գլխավոր ստեղծագործությունները: Նրան էր պատկանում նաև Աթենաս կույսի (Աթենաս Պարթենոս կույսի, մ.թ.ա. 447-438 թթ.) տասներկու մետրանոց արձանը, որը գտնվում էր Պարթենոնի նաոսում (պահպանվել են հռոմեական ժամանակների փոքրացված մի քանի մարմարյա պատճեններ): Նա հանդիսավոր կանգնած էր տոնական զգեստով՝ վահանին հենված: Նրա ոտքերի մոտ տեղավորված էր օձը՝ իմաստության խորհրդանիշը, ձգված աջ ձեռքին՝ Հաղթանակի աստվածուհու փոքրիկ պատկերը: Աստվածուհու շատ գեղեցիկ պատկերը գերում էր իր հանգիստ վստահությամբ, խստաբարո իմաստությամբ: Աթենասի հանգիստ վեհությանը հակադրվում էր նրա վահանը ծածկող ռելիեֆի դիմամիկան՝ ամազոնուհիների (լեգենդար հեծյալ կին-ռազմիկների) դեմ հույների ճակատամարտի բուռն շարժմամբ լի պատկերով: Մարտնչող հույների մեջ Ֆիդիասը պատկերել է հենց իրեն և Պերիկլեսին:

Այդ ինքնավստահ հնարանքի համար նա մեղադրվեց աստվածամերժության մեջ: Աթենաս Պարթենոսի արձանը կերտված էր ոսկուց և փղոսկրից՝ այս-

պես կոչված, խրիստելեֆանտինային տեխնիկայով (արծանի հիմքը փայտից էր, հագուստը և մազերը պատված էին ոսկու բարակ շերտով, դեմքը, ձեռքերը, ոտնաթաթերը՝ փղոսկրի շերտիկներով): Տաճարի ներսում կանգնեցված Աթենաս աստվածուհու ոսկեշող արձանը ներդաշնակ էր շենքի գունային գամմայի ընդհանուր բնույթին: Կառույցի հետ լիովին ներդաշնակ էր նաև դրսի կողմից Պարթենոնը զարդարող արձանը: Այն պարզ պատկերացում էր տալիս և՛ Փիդիասի ստեղծագործության մասին, և՛ կլասիկայի ծաղկման ժամանակաշրջանի քանդակագործության մասին ընդհանրապես:

Պարթենոնի արևելյան ճակտոնում գետեղված էր մի կոմպոզիցիա, որը նվիրված էր Ջևսի գլխից Աթենասի ծնվելուն, արևմտյանում՝ ատտիկյան հողին տիրանալու մասին Պոսեյդոնի և Աթենասի վեճին: Իրենց շարժումներում ազատ՝ քանդակապատկերները կազմում էին խմբեր՝ բնականորեն գետեղվելով ճակտոնների եռանկյունիներում՝ միավորված որպես ավարտուն մի ամբողջություն: Փիդիասը հրաժարվեց համաչափ կոմպոզիցիայի կառուցումից և ուղղածիզ կանգնեցվող կենտրոնական քանդակապատկերներից, ինչպես դա անում էին վաղ ժամանակաշրջանի կլասիկայի վարպետները: Սյուների ռիթմի հետ ուղիղ կապը, որ այդպիսի լուծման դեպքում ստանում էր օլիմպիական ճակտոնի կոմպոզիցիա, փոխարինվեց ավելի բարդ կապով:

Համաչափորեն հավասարակշիռ ու խաղաղ, բայց արագորեն առաջ է ընթանում քանդակապատկերների խումբը: Արևելյան ճակտոնի արձանի մեջ, ուր ներկայացված էր ամբողջ Ոլիմպոսը, առանձնանում են երեք մոյրաները՝ ճակատագրի աստվածուհիները, գիշերվա աստվածուհու աղջիկը (որոնք հետագայում տեղափոխվել են տաճարից, գտնվում են Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում, այժմ համարում են, որ դա Ափ-

րողիտեն է, Դիոնան և Պեյթոն), նրանց պատկերները բարձր կլասիկայի ամենակատարյալ ստեղծագործություններն են: Այդ քանդակապատկերների անբռնազբոս ազնվաբարոյությունն ընդգծված է ցածրացող ծալերի գեղեցկությամբ, որոնց ետևում զգացվում է կենդանի մարդու մարմնի հարստագույն կերպարվեստը: Պանթենոնի ճակտոնային արձանների ներդաշնակությունը և փառահեղությունն արդյունք են բնական նուրբ շարժումների ընտրության, ազատ նպատակասլացության և մարդու գեղեցկությունն ու կատարելությունը փառաբանող կոմպոզիցիաների միասնության:

Տաճարի բոլոր իննսուներկու մետոպները զարդարված էին մարմարյա բարձրաքանդակներով, որոնցում առանձնանում են լապիֆների և կենտավրոսների ճակատամարտի պատկերումները (Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան, նկ. 8): Սրանք երկպատկեր կոմպոզիցիաներ են, որոնք հանդիսատեսի առջև հաջորդաբար բացում են պայքարի տեսարանները: Չարմացնում են շարժումների բազմազանությունը և դրանց շարժառիթների անսպառ հարստությունը: Յուրաքանչյուր մետոպի կոմպոզիցիան ենթարկված է պատկերների և տեսարանների շարժման տրամաբանությանն ամբողջությամբ, և միևնույն ժամանակ համապատասխանում է ճարտարապետության կողմից դրան հատկացված տարածության սահմաններին: Քանդակագործությունը լիովին իրականացնում է իր պատկերային խնդիրները՝ առանց խախտելու ճարտարապետական ամբողջականությունը:

Այդ նույն սկզբունքով է կառուցված եզրագարդը, կամ զոֆորը, որն ամբողջովին ծածկված է Աթենասին նվիրված տոնական շքերթ պատկերող ռելիեֆների ժապավենով (աստվածների պատկերով եզրագարդի մի մասն այժմ պահպանվում է Աթենքում, Ակրոպոլիսի թանգարանում, մի մասն էլ՝ Լոնդոնում, Բրիտա-

նական թանգարանում, «Աղջիկները» Փարիզում, Լուվրում): Պատի հարթության պահպանմանը նպաստում է բազմաթիվ պատկերների՝ շքերթի մասնակիցների միասնական, նրան զուգահեռ ուղղված շարժումը: Ռելիեֆներով եզրագարդի մոտ 200 մ տարածության մեջ, միևնույն մակարդակի վրա պատկերները տեղավորելու դեպքում, խուսափելով միալարությունից և խայտաբղետությունից, եզրագարդի կերտողները արտահայտել են ժողովրդական երթի ամբողջ հարստությունը և բազմազանությունը, վեհությունը և գեղեցկությունը, նրա հանդիսավոր ներդաշնակությունը: Այստեղ են և՛ հեծյալ պատանիներ, և՛ երկար զգեստներով գեղեցիկ աղջիկներ, և՛ զոհաբերման կենդանիներով երթի մասնակիցների խումբը: Շարժման այլեձև ռիթմով է հագեցած կոմպոզիցիան:

Տաճարի մուտքի վերևում, եզրագարդի արևելյան կողմում, զետեղված են աստվածությունների պատկերներ, որոնք նայում են շքերթին: Մարդիկ և աստվածությունները պատկերված են միատեսակ գեղեցիկ: Քաղաքացիականության և բարձր ինքնագիտակցության ոգին աթենացիներին թույլ տվեց հպարտորեն հաստատել մարդու և աստվածների գեղագիտական հավասարությունը:

ՊՈԼԻԿԼԵՏՈՒ: Մ. թ. ա. V դարի երկրորդ կեսի սկզբներին գեղարվեստական կյանքը բարգավաճում էր ոչ միայն Աթենքում, այլև մյուս քաղաքներում: Արգոսից (Պելոպոննեսոսից) էր սերվում Ֆիդիասի ժամանակակից Պոլիկլետոսը, որի արվեստն առանձնահատուկ հետաքրքրություն էր առաջացնում հանգիստ կանգնած մարդու պատկերման նկատմամբ: Պոլիկլետոսի ամենափառաբանված արձանը «Դորիֆորոսն» է («Նիզակակիրը», մ.թ.ա. V դ. կեսեր, Նեապոլ, Ազգային թանգարան), փառապանծ մարտիկ-քաղաքացու խիզախ իդեալի կատարյալ մարմնավորումը:

Բրոնզե այս արձանը, որը հայտնի է հռոմեական պատճեններով, պատկե-

րում է մի մկանուտ, ուժեղ պատանու՝ ուսին միգակ: Մարմնի հիանալի մոդելումը կերպարին հաղորդում է միանգամայն իրական լինելու զգացողություն, զորեղ համամասնությունները և շարժման հանդիսավոր զսպվածությունն ընդգծում են արձանի հերոսական-հոյաշք բնույթը: Դորիֆորոսը մարմնի ամբողջ ծանրությամբ հենված է աջ ոտքին, ծախը հետ է դրված, հողը շոշափում է միայն ձեռքերի մատներով: Պատկերի հավասարակշռությունն ստեղծվում է շնորհիվ այն բանի, որ մի փոքր բարձրացած աջ ազդրին համապատասխանում է իջեցված աջ ուսը, և, հակառակը, ցածրացած ձախ ազդրին՝ մի փոքր բարձրացրած ձախ ուսը: Մարդկային քանդակապատկերի կառուցման այդպիսի համակարգը որոշում է արձանի կենսունակությունը և միևնույն ժամանակ նրա համաչափ ռիթմիկ կառուցվածքը:

Պոլիկլետոսին էր պատկանում նաև «Կանոն» տեսական շարադրանքը՝ իդեալական համամասնությունների և օրենքների համակարգը, որոնցով պետք է կառուցվի մարդու պատկերը (այսպես՝ գլխի և կազմվածքի համամասնություններն արտահայտվում էին 1:7 հարաբերությամբ): «Դորիֆորոսում» Պոլիկլետոսը ճշտորեն հետևում էր իր տեսությանը: Դա հանգեցրեց հայտնի նորմատիվության և կազմվածքի որոշ ժանրակշիռ համամասնությունների հաստատման: Կյանքի վերջում քանդակագործը հեռացավ իր «Կանոնից»: Նրա «Դիադոմենը» (մ.թ.ա. 420-410 թթ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան) մի պատանի է, որն իրեն զարդարում է հաղթողի ժապավենով, առանձնանում է ավելի ներդաշնակ համամասնություններով, ավելի մեծ ոգեշնչվածությամբ և արտահայտության նրբությամբ, որոնք կանխագուշակում են ուշ շրջանի կլասիկան:

Մ.թ.ա. V դարի վերջերին բարձր կլասիկայում տեղի ունեցան նշանակալի

փոփոխություններ. նուրբ քնարականության և մտերմիկության հատկանիշներն սկսեցին դուրս մղել հոյակերտ հերոսականը: Այս միտումներն արտահայտվեցին Ակրոպոլիսի Նիկե Ապտերոս տաճարի բազրիքի մարմարյա ռելիեֆներում: «Նիկեն արձակում է սանդալը» ռելիեֆի քնարականությունը (մ.թ.ա. 411-407 թթ., Աթենք, Ակրոպոլիսիսի թանգարան) ծնվում է համամասնությունների կատարելությունից, շարժման նուրբ անբռնազբոսիկությունից, որոնք արտահայտված են հագուստի ծալերի շրջափոս գծերով: Աստվածուհու քանդակապատկերի խոնարհված դիրքի կարճատևությունն ընդգծում է այն իրական բնականությունը, թեթև դինամիկան, որոնք հակադրվում են բարձր դասականության կերպարների վսեմ հանգստությանը:

ՍԱՓՈՐԱՆՍԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ:

Բարձր դասական արվեստի դարաշրջանում սափորանկարչությունը, ինչպես և նախկինում, զարգանում էր հոյակերտ գեղանկարչության և քանդակագործության հետ միասնաբար՝ միևնույն ուղղությամբ: Նրանում երևան եկան ավելի շատ հերոսական պատկերումներ դիցաբանական թեմաներով: Սափորի ձևին համապատասխանող կոմպոզիցիաների պարզությունը և ներդաշնակությունը, շարժումների վսեմ ազատությունը, հերոսների բնութագրման արտահայտչականությունը տարբերակում են այն սափորների որմնանկարները, որոնք նման են Օրվետոյի «Մեծ զավաթին» (մ.թ.ա. մոտ 450 թ., Փարիզ, Լուվր), որի վրա պատկերված են արգոնավորդներ:

Ապշեցուցիչ են նկարի ազատությունը, անբռնազբոսիկությունը, թեթևությունը և ճշգրտությունը պաշտամունքային նպատակների ծառայող սպիտակաֆոն լեկիֆների որմնանկարներում:

Մեզ համարյա չիասած հոյակերտ գեղանկարչության մասին կարող ենք դատել ոչ միայն ըստ սափորանկարչության, այլև ըստ գրական աղբյուրների,

գեղանկարչական ստեղծագործությունների նկարագրությունների և ժամանակակիցների կողմից դրանց տրված գնահատականների: Հնում ավելի հաճախ կիրառում էին որմնանկարի տեխնիկան, բայց, հավանորեն, օգտագործում էին նաև սոսնձաներկեր և մոմաներկեր (մոմանկարչություն): Պահպանվել են ակամավոր գեղանկարիչների ամուսններ, որոնցից ամենանշանավորը եղել է Տասոսա կղզում ծնված Պոլիզոնոսը (մ.թ.ա. V դ. կեսեր): Պոլիզոնոսի և նրան աշխատակցած վարպետների գեղանկարչության պատմական և դիցաբանական թեմաները մոտ են քանդակագործական ճակտոնների և ռելիեֆների թեմաներին («Հույների ճակատամարտը ամազոնուհիների դեմ», «Ճակատամարտ Մարաթոսի մոտ» և այլն): Կատարման բնութեով գեղանկարչական կոմպոզիցիաները, ըստ երևույթին, նմանվել են սափորների նախշերին: Նկարիչը օգտագործել է, հիմնականում, չորս գույն՝ սպիտակ, դեղին, կարմիր և սև: Ըստ նկարագրության՝ Պոլիզոնոսի կոմպոզիցիաներում գույնը օգտագործվել է գունազարդման համար, բայց նկարը աչքի էր ընկնում կատարելությամբ:

ՈՒՇ ԵՐԳՆԵՒ ԳԱՍՏՎԵՆՈՒԹՅՈՒՆ **ԿԼԱՍԻԿԱ** **(մ.թ.ա.V-IV դդ. վերջ)**

Խոշոր ստրկատերերի ծեռքին ավելի ու ավելի մեծ հարստությունների կենտրոնացումը մ.թ.ա. V դարի վերջին հանգեցրեց պոլիսներում ազատ աշխատանքի նշանակության կորստի, ստրկատիրական դեմոկրատիայի ճգնաժամի: Պելոպոնեսյան երկպառակտչական պատերազմը խորացրեց ճգնաժամը:

Հունական պոլիսների ենթարկումը Բալկաններում ստեղծված հզոր մակեդոնական տերությանը, Արևելքում Ալեքսանդր Սակեդոնացու նվաճումները վերջ դրեցին հունական պատմության դասա-

կան ժամանակաշրջանին: Պոլիսների քայքայումը փլիխոփայության և արվեստի մեջ առաջ բերեց ազատ քաղաքացու իդեալի կորուստ: Հասարակական իրականության ողբերգական բախումների հետևանքով առաջացան կյանքի երևույթների, մարդու մասին ավելի բարդ հայացքներ, զգալի փոփոխություններ կատարվեցին արվեստի ասպարեզում, որը որոշակի հակասական բնույթ ուներ: Նրանում կորչում է ներդաշնակ և կատարյալ կյանքի հնարավորության հստակ հավատը, թուլանում է քաղաքացիական հերոսականի ոգին: Սակայն, ինչպես և նախկինում, գեղարվեստական գլխավոր խնդիր էր մնում գեղեցիկ մարդ պատկերելը. քանդակագործությունը նշանակալի չափով շարունակում էր կապված մնալ ճարտարապետության հետ: Բայց նկարիչները օրեցօր ավելի հաճախ էին դիմում մարդու կենցաղի այն կողմերին, որոնք չէին տեղավորվում դիցաբանական կերպարներում և անցյալի պատկերացումներում: Ջարգացնելով և խորացնելով բարձր կլասիկայի նվաճումները՝ մ.թ.ա. IV դ. առաջատար վարպետները դրեցին մարդու հակասական ապրումների պատկերման, խոր կասկածանքներով մորմոքվող, շրջապատի աշխարհի թշնամական ուժերի դեմ ողբերգական պայքարի ելնող հերոսին պատկերելու հիմնախնդիրը: Առաջին հաջողությունները ծեռք բերվեցին անձնավորության հոգևոր կյանքի բացահայտման ասպարեզում: Սկզբնավորվեց, թեև ամենաընդհանուր գծերով, հետաքրքրությունը մարդու կենցաղի և հոգեբանական կառուցվածքի բնորոշ առանձնահատկությունների նկատմամբ:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Ճարտարապետության զարգացումն անհամաչափ էր տեղի ունենում: Մ.թ.ա. IV դ. առաջին երրորդում նկատվում էր շինարարական գործունեության որոշակի անկում, որն ազդեցություն էր թողնում հունական պոլիսների (քաղաքների) տնտեսական և սոցիալական ճգնաժամի վրա:

Այդ անկումն առավել սրությամբ ազդեցություն ունեցավ Աթենքում, որը պարտություն կրեց Պելոպոնեսյան պատերազմում: Հետագայում շինարարությունը զարգանում էր բավական ինտենսիվորեն, առանձնապես ծայրամասերում:

Մ.թ.ա. IV դարում կառուցվածքներում հետևում էին օրդերային համակարգի սկզբունքներին: Տաճարների հետ միաժամանակ մեծ տարածում ստացավ թատրոնների շինարարությունը, որոնք սովորաբար տեղադրվում էին բաց երկնքի տակ: Բլրի լանջին փորվում էին հանդիսատեսների նստատեղեր (Եպիդավրի թատրոնում կար նստարանների 52 շարք), որոնք բոլորում էին կլոր կամ կիսակլոր մի հրապարակ, որտեղ ելույթ էին ունենում երգչախումբը և դերասանները: Ջարմանալի է իր կատարելությամբ թատրոնի հնչականությունը (ակուստիկան) Եպիդավրի թատրոնում:

Երևան եկան այնպիսի կառուցվածքներ, որոնք նվիրված էին անհատ անձնավորության կամ միապետ-ինքնակալի փառաբանմանը: Աթենքի հարուստ Լիսիկրատի աջակցությամբ, ի պատիվ երգչախմբի մրցումներում տարած հաղթանակի, Աթենքում կառուցվեց մի հուշարձան (մ.թ.ա. 334 թ.), որը պատկերում էր գեղաշար, զարդարուն մի գլանաձև գլխարկ: Կառուցված լինելով խորանարդաձև ցոկոլի վրա և ավարտվելով կոնաձև ծածկով՝ այն պսակվում է ակրոտերիայով՝ մրցանակի համար նախատեսված յուրահատուկ եռոտանի պատվանդանով:

Կորնթոսյան օրդերի հնուտ կիրառման շնորհիվ իր չափերով ոչ մեծ հուշարձանը թողնում է ներդաշնակության և վեհապանծության տպավորություն: Ձևերի բոլորովին այլ մասշտաբով ու բնույթով առանձնանում է Հալիկառնասի դամբարանը՝ Կարիա Մավզոլ կառավարչի հոյակերտ վիթխարի դամբարանը (մ.թ.ա. մոտ 353 թ.):

ՔԱՆՈՒԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: Ուշ շրջանի կլասիկայի քանդակագործության

ընդհանուր բնույթը որոշվեց իրական միտումների հետագա զարգացմամբ:

ՍԿՈՊԱՍ: Դարաշրջանի ողբերգական հակասություններն ամենից ավելի խոր մարմնավորում ստացան մ.թ.ա. IV դ. առաջին կեսի մեծագույն վարպետ Սկոպասի ստեղծագործության մեջ, որն աշխատում էր Հին Հունաստանի տարբեր քաղաքներում: Պահպանելով բարձր կլասիկայի հոյակերտ արվեստի ավանդույթները, Սկոպասն իր ստեղծագործությունները հագեցնում էր մեծ դրամատիզմով, ծգտում էր կերպարների, մարդու բարդ զգացմունքների և ապրումների բազմակողմանի բացահայտմանը: Սկոպասի հերոսները, բարձր կլասիկայի հերոսների օրինակով, մարմնավորում էին ուժեղ և անվեհեր մարդկանց կատարյալ հատկանիշները: Բայց տենչանքի բռնկումները խախտում էին կերպարների ներդաշնակ պարզությունը, դրանց հաղորդում հուզական բնույթ: Սկոպասը ողբերգականը գտավ հենց մարդու մեջ, արվեստում մտցրեց տառապանքի, ներքին ընկճվածության թեմաներ: Այդպիսիք են Տեգեայում Աթենասի տաճարի ճակտոնների վիրավոր ռազմիկների պատկերները (մ.թ.ա. IV դ. կեսեր, Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան): Արևմտյան ճակտոնի ռազմիկի գլուխը կերտված է պաթետիկ կտրուկ շրջադարձում, լուսաստվերի անհանգիստ խաղն ընդգծում է արտահայտության դրամատիզմը: Դեմքի ներդաշնակ կառուցվածքը խախտված է հանուն ներքին լարման բացահայտման:

Սկոպասը գերադասում էր աշխատել մարմարով, գրեթե հրաժարվելով բարձր դասական արվեստի վարպետների գերադասելի նյութից՝ բրոնզից: Մարմարը թույլ էր տալիս արտահայտել լույսի և ստվերի նուրբ խաղը, ֆակտուրային բազմազան հակադրությունները: Նրա «Մենադը» («Բաքոսուհին», մ.թ.ա. մոտ 350 թ., Դրեզդեն, Քանդակային հավաքածու), որը մեզ է հասել փոքր-ինչ վնասված անտիկ պատճենի տեսքով,

մարմնավորում է մի մարդու, որը լի է բուռն տենչով: Մենադի (բաքոսուհու) պարը արագընթաց է, գլուխը՝ հետ թեքված, մազերը ծանր ալիքի նման թափված են ուսերին: Նրա գոտևոր ներքնագգեստի թեք ծալերն ընդգծում են մարմնի սրընթաց խոյանքը:

Սկոպասի հերոսները մե՛րթ մտախոհ են, թախծոտ-երազկոտ, մե՛րթ աշխույժ ու եռանդուն, բայց միշտ ներդաշնակ են և նշանակալի: Պահպանվել է Չալիկառնասյան թանգարանի եզրագարդը՝ ամագոնուհիների դեմ հույների ճակատամարտի պատկերով (մ.թ.ա. մոտ 350 թ., Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան): Սրընթաց դիմամիկայով և լարվածությամբ լեցուն է Սկոպասի ստեղծած եզրագարդը: Պարթենոնի եզրագարդի համաչափ և աստիճանաբար աճող շարժմանը փոխարինում է ընդգծված-հակադրական հանդիպադրումների, անակնկալ դադարների, շարժումների բռնկման ռիթմը: Լույսի և ստվերի կտրուկ հակադրությունն ընդգծում է կոմպոզիցիայի դրամատիզմը: Սկոպասի անվան հետ են կապում պատանու նշանավոր մահարձանը («Ատտիկացի պատանու մահարձանը», մ.թ.ա. մոտ 340 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան):

Չունական կերտարվեստի հետագա զարգացման վրա Սկոպասի արվեստի ազդեցությունը հսկայական էր, և այն կարելի է համեմատել միայն նրա ժամանակակից Պրաքսիտելեսի արվեստի ազդեցության հետ:

ՊՐԱՔՍԻՏԵԼԵՍ: Իր ստեղծագործության մեջ Պրաքսիտելեսը դիմում էր այն կերպարներին, որոնք համակված էին պարզ ու մաքուր ներդաշնակության, խաղաղ մտախոհության, անվրդով հայեցողականության ոգով:

Պրաքսիտելեսը և Սկոպասը լրացնում են միմյանց՝ բացահայտելով մարդու տարբեր վիճակները և զգացմունքները, նրա ներաշխարհը:

Պատկերելով ներդաշնակորեն զարգացած, գեղեցիկ հերոսներ, Պրաքսի-

տելեսը առնչություն նկատեց նաև բարձր դասականության հետ, սակայն գեղանազությամբ և նուրբ զգացմունքներով հարուստ նրա կերպարները կորցրին ծաղկման դարաշրջանի ստեղծագործություններին հատուկ հերոսական կենսահաստատումը և հոյակերտ վսեմությունը՝ ստանալով ավելի քնարական-նուրբ և հայեցողական բնույթ:

Պրաքսիտելեսի վարպետությունը լիովին բացահայտվում է «Չերմեսը մանուկ Դիոնիսոսը» մարմարի խմբում (մ.թ.ա. մոտ 330 թ. Օլիմպիա, Չնագիտական թանգարան): Գեղեցիկ է Չերմեսի քանդակապատկերի թեքվածքը, անբռնազբոս է գեղակազմ երիտասարդ մարմնի խաղաղ կեցվածքը, հիանալի է ոգեշունչ դեմքը: Վարպետը փայլուն կերպով օգտագործում է մարմարի հնարավորությունը՝ լույսի և ստվերի շողշողացող մեղմ խաղը, լուսաստվերային ամենանուրբ երանգները հաղորդելու համար:

Պրաքսիտելեսը ստեղծել է կնոջ գեղեցկության նոր իդեալ՝ նրան մարմնավորելով Ափրոդիտեի կերպարում, որը հանելով հագուստը, պատրաստվում է մտնել ջուրը: Թեև արծանը նախատեսվում էր պաշտամունքային նպատակների համար, շատ գեղեցիկ մերկ աստվածուհու կերպարն ազատվում էր հանդիսավոր վեհ սքանչամքից: Այն գերում է իր կենսականությամբ, ծների և համամասնությունների կատարելությամբ, ապշեցուցիչ ներդաշնակությամբ: Արծանը չափազանց բարձր են գնահատել դեռ շատ հեռավոր անցյալում:

Կնիդոսյան Ափրոդիտեն բազմաթիվ ընդօրինակություններ է ունեցել հետագա ժամանակներում, բայց դրանցից ոչ մեկը չի կարող համեմատվել բնօրինակի հետ, քանզի դրանցում գերակշռում էր զգայական սկզբունքը, մինչդեռ Կնիդոսյան Ափրոդիտում մարմնավորված է մարդու գեղեցկության կատարելության առջև խոնարհումը: Կնիդոսյան Ափրոդիտեն (մ.թ.ա. մինչև 360 թ.) մեզ հասել է

հռոմեական պատճեններով, դրանցից լավագույնները պահպանվում են Վատիկանի և Մյունխենի թանգարաններում, Կնիդոսյան Ափրոդիտեի գլուխը Բեռլինի Կաուֆմանի հավաքածուում:

Դիցաբանական կերպարներում Պրաքսիտելեսը հաճախ կիրառել է առօրյա կյանքի հատկանիշներ, ժանրի տարրեր: «Սավրոկտոնոսի Ապոսոն» արձանը (մ.թ.ա. IV դ. երրորդ քառորդ, Դռոմ, Վատիկան) դեռահաս նրբագեղ տղայի պատկերն է, որը նշան է բռնել ծառի բնով փախչող մողեսին: Այսպես վերահմաստավորվում է աստվածության ավանդական կերպարը՝ ստանալով ժանրային քնարական երանգ:

Պրաքսիտելեսի որոշ արձաններ հմտորեն գունավորել է գեղանկարիչ Նիկիան:

Պրաքսիտելեսի արվեստի ներգործությունն հետագայում դրսևորվեց հելլենիզմի դարաշրջանի պուրականի քանդակագործության բազմաթիվ ստեղծագործություններում, ինչպես նաև մանր կերտարվեստում, մասնավորապես Տանագրայի հիանալի թրձակավե արձանիկներում (օրինակ՝ «Ափրոդիտե՝ խեցեղեն», Լենինգրադ, Էրմիտաժ, կամ «Թիկնոցով փաթաթված աղջիկ», մ.թ.ա. IV դ. վերջ, Փարիզ, Լուվր):

Այս վայելչակազմ կանացի կերպարները պահպանել են հունական դասականության ամբողջ հմայքը և մաքրությունը: Մանր կերտարվեստում դեռ երկար շարունակում էր ապրել Պրաքսիտելեսի ստեղծագործություններին առանձնահատուկ նուրբ պոեզիան:

Եթե Սկոպասի և Պրաքսիտելեսի արվեստում դեռևս զգալի են առնչությունները բարձր կլասիկայի սկզբունքների հետ, ապա մ.թ.ա. IV դ. վերջին երրորդի գեղարվեստական մշակույթի այդ առնչությունները թուլանում են:

Հին աշխարհի հասարակական-քաղաքական կյանքում առաջատար նշանակություն է ստանում Մակեդոնիան: Ալեքսանդր Մակեդոնացու հաղթական

արշավանքներից և հունական պոլիսների նվաճումից, ինչպես նաև Մակեդոնիայի տերության կազմի մեջ Ասիայի վիթխարի տարածություններ ներառվելուց հետո անտիկ հասարակության զարգացման մեջ սկսվեց նոր փուլի՝ հելլենիզմի ժամանակաշրջանը:

Արվեստում և, ամենից առաջ, քանդակագործության մեջ հնի խորտակումը և նորի ծնունդը հանգեցրին ուղղությունների սահմանազատման. դասականացման իդեալիստական ուղղություն և իրատեսական՝ դասականության լավագույն նվաճումների վերամշակման հիման վրա որոնվող զարգացման նոր ուղղություն:

Լեոքարես: Իդեալականացնող ուղղության ամենանշանավոր ներկայացուցիչը Լեոքարեսն էր՝ Ալեքսանդր Մակեդոնացու պալատական վարպետը: Նրա ամենից ավելի հռչակված արձանը Բելվեդերյան Ապոլլոնն է (մ.թ.ա. մոտ 340 թ., Դռոմ, Վատիկան), որը կերտված է բարձր պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, բնութագրվում է խաղաղ փառահեղությանը և սառը հանդիսավորությամբ:

Լիսիպոս: Իրատեսական ուղղության խոշորագույն քանդակագործ էր Լիսիպոսը՝ ուշ շրջանի դասականության վերջին մեծ վարպետը: Նրա ստեղծագործության բարգավաճումը վերաբերում է մ.թ.ա. IV դ. 40-30-ական թթ.: Ալեքսանդր Մակեդոնացու կառավարման ժամանակներին: Լիսիպոսի արվեստում, ինչպես և նրա մեծ նախորդների ստեղծագործության մեջ, լուծվում էր մարդու կերպարի անհատականացման, նրա ապրումների բացահայտման խնդիրը. նա մտցրեց տարիքի, սեռի, զբաղմունքների ավելի պարզ ձևով արտահայտվող առանձնահատկություններ: Լիսիպոսի ստեղծագործության մեջ նորություն էին նրա հետաքրքրությունները մարդու մեջ բնութագրական-արտահայտչականի նկատմամբ, ինչպես և քանդակի պատկերման հնարավորու-

թյունների ընդլայնումը: Նրան էր պատկանում նաև Ջևսի բրոնզե վիթխարի (20 մ բարձրությամբ) արձանը (որը չի հասել մինչև մեր օրերը) և Յերակլեսի՝ սեղանի արձանիկը, որը կերտված է ի պատիվ Ալեքսանդր Մակեդոնացու:

Լիսիպպոսը մարդու կերպարի իր ըմբռնումը մարմնավորեց պատանու «Ապոքսիոնեն» արձանում. մրցույթից հետո պատանին քերիչով մաքրում է իր մարմնի վրայի ավազը (մ.թ.ա. 325-300 թթ., Յոն, Վատիկան), նկարիչը նրան պատկերել է ոչ թե ուժերի լարման, այլ թուլացածության պահին: Ատլետի գեղեցիկ կազմվածքը ցույց է տրված բարդ ծավալման մեջ, հանդիսատեսին ասես առաջարկում է պտտվել արձանի շուրջը: Շարժումն ազատորեն ծավալված է տարածության մեջ: Դեմքն արտահայտում է հոգնածություն, խորն ընկած, ստվերոտ աչքերը նայում են հեռուն:

Լիսիպպոսը հմտորեն պատկերում է հանգստի վիճակից գործողության անցում և հակառակը: Այդպիսին է հանգստացող Յերմեսի կերպարը (մ.թ.ա. 330-320 թթ., Նեապոլ, Ազգային թանգարան): Լիսիպպոսի ստեղծագործությունը մեծ նշանակություն ստացավ դիմանկարի զարգացման համար: Նրա ստեղծած Ալեքսանդր Մակեդոնացու դիմանկարում երևան է գալիս խոր հետաքրքրություն հերոսի հոգևոր աշխարհի բացահայտման նկատմամբ: Ամենից ավելի նշանակալից է Ալեքսանդրի գլուխը (Ստամբուլ, Յնագիտական թանգարան), որտեղ բացահայտված է նրա բարդ և հակասական կերպարը:

Ուշ շրջանի կլասիկայի արվեստում հրապարակ եկան տարբեր տիպի, տարբեր վիճակում գտնվող մարդկանց ավելի տարբերակված պատկերումներ: Լիսիպպոսի աշակերտը քանդակեց օլիմպիացի բռնցքամարտիկ Սատիրոսի գլուխը (մ.թ.ա. մոտ 330 թ., Աթենք, Ազգային հնագիտական թանգարան), որը անողոք իրատեսական դիտողականությամբ արտահայտում է կոպիտ ֆիզիկա-

կան ուժը, հոգևոր կյանքի պարզունակությունը, բնավորության մռայլությունը: Բռնցքամարտիկի դիմանկարի հեղինակին չէին հետաքրքրում գնահատման և մարդկային բնավորության այլաճակ կողմերի դատապարտման հարցերը, նա դրանք միայն հաստատում էր: Այսպիսով՝ դիմելով իրականության՝ նրա անհատական դրսևորումներով, ավելի կոնկրետ պատկերումներին, քանդակագործությունը կորցնում էր հետաքրքրությունը իդեալական ընդհանրացված հերոսական կերպարի նկատմամբ, դրա հետ միասին նաև այն առանձնահատուկ դաստիարակչական նշանակությունը, որ նա ուներ նախորդ ժամանակաշրջաններում:

ՍԱՓՈՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԵՏՎԱԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Դասական ժամանակաշրջանի վերջերին սափորանկարչության բնույթը փոխվեց: Նրանում հետզհետե ավելի մեծ տեղ էր գրավում նախշավոր զարդաքանդակը, հերոսական թեմաներն իրենց տեղը զիջում էին ժանրային, քնարական թեմաներին: Այդ նույն ուղղությամբ էր զարգանում նաև գեղանկարչությունը: Կերպարային լուծմամբ Պրաքսիտելեսի Ափրոդիտեին արձագանքում է «Ափրոդիտե Անադիոնենեն» մ.թ.ա. IV դ. վերջերին, փառաբանված Ապելլեսի նկարը, հարստացնելով գունեղ ներկապնակը և ավելի ազատորեն օգտագործելով լուսաստվերային մոդելումը:

Ուշ շրջանի դասականության հոյակերտ գեղանկարչության միտումների բազմազանության մասին վառ պատկերացում են տալիս անհայտ հույն վարպետի եզակի որմնանկարները, որոնք գտնվել են Բուլղարիայի Կազանլիկյան դամբարանում 1940-ական թվականներին, ինչպես նաև Պելլոյում, Մակեդոնիայում հայտնաբերված գունեղ խճանկարները:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՅԵՍՏԵՐ: Ուշ շրջանի դասականության ժամանակներում շարունակում էին ծաղկել գեղար-

վեստական արհեստները: Սկահակները ստացան ավելի բարդ ձևեր, վարպետները երբեմն կավով ընդօրինակում էին թանկարժեք արծաթյա սկահակների դրանց բարդ դրվագմամբ և ռելիեֆներով, դիմում էին բազմերանգ գունազարդման: Տարածում ստացան մետաղյա առարկաները, արծաթյա ամանները, ոսկեզօծ խորանարդիկները և այլն:

Ուշ շրջանի հունական դասական արվեստն ավարտեց հին հունական արվեստի զարգացման մեծ ու բեղմնավոր ուղին:

ՇԵՆՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Մ.թ.ա. IV դ. վերջերին Ալեքսանդր Մակեդոնացու հսկայածավալ տերության ավերակների վրա առաջացան նոր տիպի պետություններ՝ բռնակալական միապետություններ, որոնք ուռջ դրեցին պատմական և մշակութային զարգացման նոր՝ հելլենականություն պայմանական անվանում ստացած ժամանակաշրջան: Այդ փուլն անտիկ հասարակության զարգացման մեջ բնութագրվում է հասարակական կառուցվածքի արևելյան և հունական ձևերի զուգորդմամբ, ստրկատիրական վերնախավի վիթխարի հարստության և ժողովրդական մասսաների աղքատության միջև աճող հակադրությամբ, միապետի անբաժանելի իշխանությամբ և, ըստ էության, քաղաքացիների լիակատար իրավագրկությամբ: Հունաստանը կորցնում է առաջվա տնտեսական և քաղաքական նշանակությունը: Առաջին դիրքեր են դուրս գալիս հելլենական մեծ պետությունները՝ Եգիպտոսը, Սելևկյան թագավորությունը Սիրիայում, Պերգամոնը՝ Փոքր Ասիայում, Ռոդոսը և այլն: Հելլենական մշակույթին բնորոշ է հունական արվեստի ավանդույթների լայն տարածումը վիթխարի հելլենիստական աշխարհի տարածքում՝ Սիցիլիայից (արևմուտքում) մինչև Միջին Ասիա և Հնդկաստան

(արևելքում), Հյուսիսային Պրիչերնամորիեից մինչև Նուբիա (հասարակածային Աֆրիկա): Կարևոր պահ էր նաև արևելյան ավանդույթների, տեղական մշակույթի հին տարրերի հետ հունական մշակույթի տարրերի օրգանական միացումը: Ընդ որում տեղական մշակույթի և նրա հետ փոխազդեցության մեջ մտնող անտիկ մշակույթի միջև հարաբերակցությունները տարբեր էին տարբեր բնագավառներում:

Հելլենիստական Հունաստանի արվեստում առավել ուժեղ էր պահպանվում կապը դասական ավանդույթների հետ: Առավելապես հունական մշակույթի հիման վրա էր զարգանում Սելևկյանների պետության, Պերգամոնի թագավորության և Ռոդոսի արվեստը: Հելլենիստական Եգիպտոսում ավելի նկատելի են տեղականի հետ հունական արվեստի ձևերի միաձուլման հատկանիշները: Իրանի և հունա-մակեդոնական ենթակայությունից ավելի վաղ ազատագրված Հայաստանի տարածքներում անտիկ ավանդույթները վերամշակվեցին ինքնօրինակ տեղական մշակույթի ոգով:

Հելլենիստական արվեստի ընդհանուր պատկերի ամբողջ բարդությամբ ու խայտաբղետությամբ հանդերձ նրա հիմնական նվաճումները կապված են հոյակերտ արվեստում մարդու կերպարի հետագա զարգացման հետ: Իդեալական հերոսի՝ հունական պոլիսի քաղաքացու ընդհանրացված կերպարը դուրս մղվեց ավելի անհատականացված կերպարներով, որոնցում ընդգծվում էր չափազանցված հերոսական սկզբունքը, հոգեկան հավասարակշռության և ինքնատիրապետման կորուստը: Սկզբնավորվեց հետաքրքրությունը սոցիալական շարժառիթների, քնարական-մտերմական և կյանքի առօրյա կողմերի նկատմամբ: Ավելի սուր ձևով էին արտահայտվում շրջապատի միջավայրի հետ ողբերգական բախման մեջ գտնվող մարդու զգացմունքները: Անհատապաշտությունը հանգեցրեց բոլոր միջոցներ-

րով իր նպատակին ձգտող նսամուլ անհատի փառաբանման: Հելլենականության դարաշրջանի լավագույն գեղանկարիչները կարողացան նրա վիթխարիությունը և հերոսականությունը պատկերել վիթխարի հուզականությամբ ու դիմամիկայով, չափազանց զգայական խանդավիցությամբ հագեցած կերպարներում:

Հելլենականության դարաշրջանը նշվեց որպես խոշոր գիտական հայտնագործությունների, ճշգրիտ և բնական գիտությունների, մատերիալիստական փիլիսոփայության զարգացման, բարոյագիտական և գեղագիտական հիմնահարցերի նկատմամբ խոր հետաքրքրության դարաշրջանում: Բուռն վերելքները և ճգնաժամերը, վիթխարի ռազմական ճակատամարտերը, ստրուկների և ճնշված ժողովուրդների ապստամբությունները նպաստեցին արվեստում նոր թեմաների ու կերպարների երևան գալուն: Այդ պատճառով բնական է, որ հելլենիստական արվեստն անհամեմատ ավելի լայն ձևով էր արտացոլում կյանքի տարբեր կողմերը, քան դասականության արվեստը: Ընդարձակվեց թեմատիկան, մշակվում էին բազմապիսի գեղարվեստական ժանրեր: Ճարտարապետությունը և հոյակերտ կերտարվեստը հակվում էին դեպի վիթխարի մասշտաբները, բազմապատկեր խմբերը, հսկայական ռելիեֆային կոմպոզիցիաները: Լայն զարգացում ստացավ կենցաղային բովանդակությամբ մանր կերտարվեստը, ինչպես նաև այգեպուրակային քանդակագործությունը: Դիցաբանական թեմաների հետ մեկտեղ տարածում ստացան նաև այլաբանական, պատմական, ժանրային թեմաները, դիմանկարը և բնանկարը: Ավելի ուժեղ էր դրսևորվում հետաքրքրությունը առօրյա կյանքի, բնապաշտական մանրամասների ու մանրամասնությունների նկատմամբ:

Հելլենիստական արվեստի լավագույն ստեղծագործություններ ստեղծվեցին հելլենիստական պետությունների

բարգավաճման, մի շարք ինքնուրույն մշակութային կենտրոնների առաջացման ժամանակաշրջանում: Այդ ընթացքում ձևավորվեցին քաղաքաշինության նոր սկզբունքներ: Եթե դասականության դարաշրջանում գլխավոր քաղաքային կառուցվածքը տաճարն էր, ապա այժմ առանձնանում էր քաղաքի վարչական և առևտրական կենտրոնը: Նրա խաչածևվող երկու փողոցները ծառայում էին որպես հիմնական ժողովրդական մայրուղիներ: Բացի տաճարներից, կառուցվում էին նաև բազմաթիվ քաղաքացիական, հասարակական և ինժեներական շենքեր: Ճարտարապետական համակառույցների մեջ ներառվում էին հոյակերտ քանդակային ստեղծագործություններ:

ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ՀՈՒՆԱՍՏԱՆ

Տնտեսական և քաղաքական իր առաջատար դերը կորցրած հելլենիստական Հունաստանի հոյակերտ քանդակային ստեղծագործությունների մեջ առանձնանում է այդ դարաշրջանի ամենանշանելի հուշարձաններից մեկը՝ «Սամոթրակիական Նիկեն» (մ.թ.ա. մոտ 190 թ., Փարիզ, Լուվր, նկ. 9): Արձանը կանգնեցվել է Սամոթրակիա կղզում՝ ի պատիվ սիրիական թագավորի նավատորմի դեմ տարած ծովային հաղթանակի: Չնայած խիստ վնասվածքների՝ Հաղթանակի աստվածուհու այս վեհապանծ կոթողը ներկայումս էլ զարմացնում է իր հսկայական կենսական ուժով: Աստվածուհու ամբողջ կերպարը, ներդաշնակ հզոր կազմվածքը՝ ուժեղ քամուն, հուժկու ալիքներին դեմ հանդիման, հագուստի ծածանվող յուրաքանչյուր ծալը ներթափանցված են հաղթանակի ցնծուն զգացումով:

Նափի առջևի մարմարագույն մասը, որի վրա ասես իջել է Նիկեն, պատվանդան էր ծառայում նրա համար: Հնում արձանը կանգնած էր ժայռի գագաթին: Աղ-

մուկով նրա ստորոտին էին զարնվում ալիքները, ծովային քամին վժժում, ասես ծածանում էր աստվածուհու թիկնոցի ծալերը: Խոնավ հագուստի մեջ զգացվում էր նրա ուժեղ ու զեղեցիկ մարմինը, նրա հզոր ու հպարտ հաղթական մարմարավուն թևերը կարծես ուրվագծվում էին կապույտ երկնքի ֆոնում: Շրջապատի բնանկարին անխզելիորեն առնչված արծանը պահանջում էր պտտվել, իրեն դիտել տալ բոլոր կողմերից: Դիտակետերից յուրաքանչյուրը ստեղծում էր փառահեղ, խորապես հուզիչ, կենսահաստատ կերպարի բացահայտման նոր հնարավորություն:

Բարձր կլասիկայի ավանդույթներին ամենից ավելի մոտիկ Միլոսյան Ափրոդիտեի արծանը (մ.թ.ա. մոտ 120 թ., Փարիզ, Լուվր) վերագրվում է Ալեքսանդրին (կամ Ագեսանդրոսին, նկ. 10): Հսկայական է այս վերին աստիճանի զեղեցիկ կերպարի զեղազիտական ներգործության ուժը, կերպար, որն արտահայտում է ազատ, ներդաշնակ անձնավորության մասին պատկերացումը:

Միլոսյան Ափրոդիտեի վսեմ զեղեցկությունը, մարմարի մշակման ապշեցուցիչ հմտությունը նրան կապում են կլասիկայի ամենաառաջադեմ ավանդույթների հետ: Բայց բարեկերպական (պլաստիկական) լուծման հարստությունը, մերկ մարմնի և նրա հագուստի ծալազարդը, որոնք ուժեղացնում են հոյակերտության տպավորությունը, և գլխավորը, պատկերի բուն դիրքը պտտական շարժման մեջ՝ իրանը մի փոքր թեք, նոր ժամանակների արարումներն են:

Կլասիկայի համեմատությամբ հելլենականության արվեստը կարևոր քայլ է կատարում դիմանկարի ասպարեզում: Պահպանելով դասական ժամանակաշրջանին յուրահատուկ տիպականացման սկզբունքները՝ նկարիչները զգալիորեն ավելի ուժեղ ձևերով են անհատականացնում մոդելի արտաքին տեսքի և հոգեկան վիճակի գծերը: Անհայտ փիլիսոփայի, այսպես կոչված, Սենեկայի կեր-

պարը (մ.թ.ա. III-II դդ., Նեապոլ, Ազգային թանգարան) տրված է ողբերգական ընկճվածությունը բացահայտող հուզական սուր լարվածության պահին, որը բնութագրում է ոչ միայն հերոսին, այլև դարաշրջանի ճգնաժամային ոգին:

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԻՍ

Հելլենիստական մյուս տերություններից ավելի հաստատուն էր Եգիպտոսը, որի մայրաքաղաք Ալեքսանդրիան դարձավ հելլենիստական աշխարհի խոշորագույն կենտրոնը: Լայն տարածված այդ քաղաքը հռչակված էր սպիտակամարմար տաճարներով, մի քանի հարկանի բարձր շենքերով, նշանավոր գրադարանով: Այստեղ էր Փարոսի վիթխարի լուսարձակը, որը համարվում էր աշխարհի յոթ հրաշալիքներից մեկը: Նրա լույսը ծովազնացները տեսնում էին ավելի քան հարյուր մղոն հեռավորությունից: Ալեքսանդրիայի հռչակավոր զբոսայգիները զարդարված էին քանդակներով: Դասական արվեստի ավանդույթները շարունակվեցին Կիթերյան Ափրոդիտեի արծանում (մ.թ.ա. IV-III դդ. վերջ, Յոնոմ, Ազգային թանգարան): Կոմպոզիցիոն առումով հետաքրքրական և դեկորատիվային է Նեղոս գետի այլաբանական, իր ձևերով մի փոքր ոչ աշխույժ մասնատված արծանը (Յոնոմ, Վատիկան):

Ալեքսանդրիացի վարպետներն աշխատում էին դիմանկարի ժանրի ասպարեզում: Նրանք կատարելության հասան քարի մշակման մեջ, մանր կերտարվեստում, ռելիեֆում: Ամենանշանավորների թվին է պատկանում «Քանդակած քար՝ Պտղոմեոս Փիլադելփոսի և Արսինոյի դիմանկարներով» (այսպես կոչված «Կամեյա Գոնզագան» մ.թ.ա. III դ., Պետրոզարո, Էրմիտաժ): Քանդակագործները դիմում էին կենցաղային ժանրին, տարբեր տարիքի («Տղան և սազը» քանդակագործ Բոնֆ խալկեդոնսկի, Յոնոմ, Կապիտոլիական թանգարաններ), տար-

բեր ազգությունների մարդկանց կերպարներին («Նուբիացի տղան», Փարիզ, Ազգային գրադարան): Երևան եկան աշխատանքային գործունեությանը նվիրված պատկերներ («Ծեր ձկնորսը», մ.թ.ա. II-1 դդ., Գոմ, Վատիկան): Դրանցում շեշտված պատկերվում էր միայն բնորոշը և անհատականը:

ՊԵՐՊԱՆՆ

Հելլենականության մյուս կենտրոնների շարքում առանձնանում էր Պերգամոնի թագավորությունը (Փոքր Ասիայում), որը դիմադրություն էր ցույց տալիս ահեղ Գոմին: Նրա մայրաքաղաք Պերգամոնում, Ակրոպոլիսում, կառուցվեց «Ջեսի Ջոհարանը» (մ.թ.ա. 180-160 թթ.), որը մի վիթխարի կառույց էր՝ ասես խորհրդանշելով Պերգամոնի հզորությունը: Ջոհարանի գետնախարիսխը (ցուկուլը) գոտևորված էր քանդակային եզրագարդի հսկա ժապավենով, որտեղ անօրինակ ուժով պատկերված է աստվածների և հսկաների լեգենդար ճակատամարտի վիթխարի դյուցազներգությունը: Ջգալի մասում պահպանված եզրագարդը համաշխարհային քանդակագործության բարձրակետերից մեկն է համարվում (Բեռլին, Պետական թանգարան): Այն ստեղծվում էր գալատների բարբարոս ցեղերի դեմ պերգամոնցիների հաղթական պայքարից հետո, բայց շատ էր դուրս եկել նեղ-ժամանակային և տեղական նշանակության սահմաններից:

Օտարերկրացիների արշավանքների դեմ պայքարում բոլոր ուժերի լարումը և կրած դժվարությունները առանձնահատուկ հետաքրքրություն առաջացրին հայրենասիրական և հերոսական թեմայի նկատմամբ: Արտասովոր կրթությունամբ են կերտված եզրագարդի բարձրաքանդակները, որոնք երբեմն փոխվում են բուրդակաձև կերտարվեստի:

Եզրագարդի ամբողջ երկարությամբ (երկարությունը՝ 120 մ, բարձրությունը՝

2,3 մ) ծավալվում են օլիմպիաբնակ աստվածների դեմ ապստամբած հսկաներին ճնշելու պատմական միջադեպերը: Եզրագարդի սալերը ծածկված են բարձրաքանդակ պատկերներով: Ջոհարանի արևելյան կողմում պատկերված են մարտի գլխավոր հերոսները՝ Ջեսը, Աթենասը, Ապոլլոնը: Կոմպոզիցիան լուծված է համոզորեն. կռվող երկու կողմերը տեղաբաշխված են այնպես, որ ստեղծվում է մարտում հակառակորդների պատկերների միահյուսման տպավորություն: Եվ միևնույն ժամանակ նրանում համարձակորեն առանձնացված են հաղթողները և պարտվողները:

Մարտի տեսարանները կազմում են անխզելի շղթայի օղակներ, որտեղ ներհյուսվել են տարբեր միջադեպերը: Այստեղ առկա է ցասումը և տառապանքը, ուժերի առավելագույն լարումը, մոլեգնությունը և հուսաբեկությունը, որոնք արտահայտված են գեղակերպական կատարելությամբ: Դրամատիկական է Աթենասի ճակատամարտը հսկա Ալկիոնեսի դեմ: Կատաղի մարտի պաթոսով է ներթափանցված այդ դինամիկ կոմպոզիցիան:

Պերգամոնյան եզրագարդում առավել լիակատարությամբ արտահայտվեց հելլենիստական արվեստին յուրահատուկ կերպարների վիթխարիությունը, դրանց գերմարդկային ուժը, բուռն դինամիկան, դրամատիզմը: Եթե դասական դարաշրջանի կոմպոզիցիաները մարդու մեջ ստեղծում էին խաղաղ վստահություն իր ուժերին, ապա Պերգամոնյան զոհարանի վիթխարի կերպարները կոչված են ցնցելու մարդուն, նրան ստիպելու զգալ իր թուլությունը բարձրագույն ուժերի առջև: Եվ, այնուամենայնիվ, հանդիսատեսի մեջ մնում է ամբողջականի հերոսական վեհության զգացումը: Հսկաների սարսափի, տառապանքի, հուսահատության ազդու շարժումների վրա իշխում են հզոր ու գեղեցիկ օլիմպիական աստվածների ծավալուն ցնծությամբ հագեցած շարժումները:

ՀՈՂՈՍ

Ուշ շրջանի հելլենիստական կերտարվեստի օրինակներ է տալիս Յոդոսի՝ Եգեյան ծովի արշիպելագի ամենաարևելյան կղզու արվեստը (մ.թ.ա. II-I դդ.): Յոդոսյան քանդակագործությանը մեծ չափով բնորոշ են իրենց թեմաներով սուր դրամատիկական բազմապատկեր խմբերը: Բայց հռոդոսյան վարպետները չէին ձգտում հերոսական կերպարի ներքին խանդալիցության (պոթետիկայի) բացահայտմանը: Նրանք մարմնավորում էին դրամատիկական բարդ բախումներն արտաքուստ միտումնավոր պատմողական ոճով: Այդպիսին է «Ֆարնեզյան ցուլ» քանդակային խումբը («Դիրկի մահապատիժը» մ.թ.ա. II դ. վերջ, Նեապոլ, Ազգային թանգարան) կամ հռոդոսյան դպրոցի ամենափառաբանված երկը՝ «Լաոկոոն» խումբը (Յոն, Վատիկան), որ կերտել են Աղեսանդրոսը, Պոլիդորոսը և Աթենոդորոսը մ.թ.ա. 40 թ.: Չափազանց խանդալից ու ակնառու է պատկերված վիշապների խեղդած տրոյական քրմի և նրա երկու որդիների զարհուրելի կործանումը. խումբը հմտորեն ծավալված է մեկ հարթության վրա և ընկալվում է ճակտոնային տեսանկյունից: Սակայն ընդհանուր մտահղացման մեղդրամատիզմը, ներքին խոր բովանդակության բացակայությունը, բնօրինակման չորությունը նվազեցնում են ստեղծագործության ներգործության ուժը: Մ.թ.ա. II-I դդ.ում սկսված հասարակական հարաբերությունների ճգնաժամն արտահայտվեց նաև արվեստում:

Յետագա դարերի ընթացքում Յին Յունաստանի և հելլենականության արժեքավոր ժառանգությունից շատ բան անհետացել է: Բայց հետո հունամիզմի ծաղկման յուրաքանչյուր փուլում աշխարհի բոլոր նկարիչները դիմում էին հունական արվեստի հուշարձաններին, քանզի դրանցում իրենց գեղարվեստական վսեմ մարմնավորումն էին գտնում քաղաքացիականության ոգին, մարդու

արժեքավորության հաստատումը, արվեստի հսկայական դաստիարակչական նշանակության պատկերացումը: Այդ պատճառով անտիկ արվեստի երկերը ոչ միայն վաղուց անցած դարաշրջանի հուշարձաններ են, այլև կենդանի կերպարներ, մարդկային ստեղծագործության գլուխգործոցներ, որոնք ցայսօր մեզ խոր գեղագիտական ուրախություն են պատճառում: Դրանք ոգեշնչում են արդի քանդակագործության մեծագույն վարպետներին:

ՀՈՍՍ

Մ.թ.ա. I դ. վերջերից՝ հելլենիստական պետությունների թուլանալուց հետո, անտիկ աշխարհում կարևորագույն նշանակություն ստացավ հռոմեական արվեստը: Յուրացնելով Յունաստանի մշակույթի ու արվեստի շատ նվաճումներ, այն դրանք մարմնավորեց վիթխարի Յոնեական տերության գեղարվեստական իրականության մեջ, տերութուն, որը տարածվում էր Յերկուլեսյան սյուններից (արևմուտքում, ժամանակակից Ջիբրալթարից) մինչև Յնդկաստան (արևելքում), Բրիտանական կղզիներից (հյուսիսում) մինչև Աֆրիկյան մայրցամաք (հարավում): Դասական հունամիզմի մեջ հռոմեացիները մտցրին ավելի լրջախոսի աշխարհընկալման հատկանիշներ: Մտածողության ճշգրտությունը և պատմականությունը, անողոք առօրյան կազմում են նրանց գեղարվեստական մշակույթի հիմքը, որը (մշակույթը) հեռու է հույների առասպելագրական վսեմ ստեղծագործական արվեստից:

Յոնեական մշակույթի գործնական բնույթն արտահայտվում էր ամեն ինչում՝ մտածողության լրջության, նպատակահարմար աշխարհակարգի մասին նորմավորող պատկերացման մեջ, բոլոր կենսական իրադրությունները հաշվի առնող հռոմեական իրավունքի չափազանց մանրակրկիտության մեջ, ճշգրիտ

պատմական փաստերի նկատմամբ հակվածության, գրական արձակի բարձր ծաղկման, կրոնի պարզունակ կոնկրետության մեջ: Հռոմեացիների աստվածությունները մարդկային, առաջին հերթին հասարակական գործունեության առանձին տեսակների հովանավորներ են (հաջողության, պտղաբերության, առաքինության, խաղաղության և այլ աստվածներ):

Կրոնը ստանում էր պետական նշանակություն, նրանում մեծ դեր էին կատարում հանդիսավոր ծիսակատարությունները:

Հռոմեացիների կողմից իրականության լրջմիտ, խոհական ընկալման առանձնահատկություններն արտահայտված են հավաստիության (վավերագրական ճշգրտության) մեջ, սուր և անողոք իրատեսության մեջ, որը կազմում էր հռոմեական արվեստի հիմքը և հետագայում հիացմունք պատճառում իտալական Վերածնության վարպետներին:

Հին Հռոմի արվեստի ժամանակագրական շրջանակներն ընդգրկում են մոտ մեկ հազարամյակ մ.թ.ա. VI դ. վերջերից մինչև մ.թ. V դ. վերջը՝ համաշխարհային կայսրության անկման ժամանակը: Հին հռոմեական արվեստը սկզբնավորվել է հանրապետության ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. V դ. վերջ- I դ. վերջ): Այդ արվեստը բարգավաճեց համաշխարհային ստրկատիրական՝ իր էթնիկական և սոցիալական կազմով տարատեսակ, բարդ տնտեսական և հասարակական կառուցվածքով տերության կազմավորման ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. I դ. - մ.թ. V դ.): Հռոմի գեղարվեստական մշակույթն առանձնանում էր ձևերի մեծ բազմազանությամբ և երկներանգությամբ, նրանում արտացոլվում էին Հռոմի կողմից նվաճված ժողովուրդների արվեստին բնորոշ հատկանիշները, ժողովուրդներ, որոնք երբեմն մշակութային զարգացման ավելի բարձր աստիճանի վրա էին կանգնած: Հռոմեական արվեստը ձևավորվեց տեղական իտալական ցեղերի ու

ժողովուրդների, առաջին հերթին բարձր զարգացած գեղարվեստական հին մշակույթ ունեցող հզոր էտրուսկների ինքնատիպ արվեստի բարդ փոխներթափանցման հիման վրա: Նրանք հռոմեացիներին ծանոթացրին քաղաքաշինության արվեստին (կամարների զանազան տարբերակներ, տոսկանյան օրդեր, ինժեներական կառուցվածքներ, տաճարներ, բնակելի տներ և այլն), հոյակերտ որմնանկարչությանը, քանդակային և գեղանկարչական դիմանկարին, որն առանձնանում էր բնօրինակի և բնավորության սուր ընկալմամբ: Հռոմեական մշակույթի ստեղծման գործում առանձնապես մեծ ավանդ ներդրեցին հունական գաղութաբնակները Հարավային Իտալիայում և Սիցիլիայում, նրանց հարուստ քաղաքները գիտական կյանքի և անտիկ աշխարհի գեղարվեստական մշակույթի կենտրոններ էին: Հռոմեացիները վերամշակում էին հունական ճարտարապետության տիպերը, օրդերային և գեղազարդային համակարգերի սկզբունքները: Հռոմեական արվեստի զարգացման գործում պակաս նշանակություն չունեին հելլենիզմի դարաշրջանի ճարտարապետական արվեստը, որը հակում ուներ դեպի վիթխարի մասշտաբները և խոշոր քաղաքային կենտրոնները, դեպի աստիճանաբար Հռոմեական կայսրության կազմի մեջ ներառվող բարբարոսական ժողովուրդների՝ գալլերի, գերմանների, կելտերի արվեստը: Նրանց ազդեցությունը դրսևորվեց կոնկրետ մանրամասների, կերտարվեստում պատկերման արտահայտչականության նկատմամբ բուռն հակման մեջ. կայսրության զոյության վերջերին նրանք զգալի ազդեցություն ունեցան մայր երկրի ճարտարապետության վրա: Ընկալելով բազմազան, ամենից ավելի արժեքավոր տարրերը, հռոմեական արվեստը պահպանում էր իր ինքնօրինակությունը:

Հին Հռոմի մշակույթը և արվեստը լուծում էին անտիկ հասարակության զարգացման վերջին փուլի առաջադրած

խնդիրները: Այն ժամանակ, երբ հունական պոլիսներում քաղաքացին իրեն զգում էր հասարակության անբաժանելի մաս և անձնական ու հասարակական շահերի զուգակցումը «ակտիվ քաղաքացիության» ազատ ու բնական ձևն էր, Հռոմեական պետությունը, կառավարման իր խիստ համակարգով, հակադրվում էր անհատ մարդուն՝ իրականացնելով բռնություն ոչ միայն ստրուկների, այլև ազատ հպատակների նկատմամբ: Գերագույն իշխանությունը կենտրոնացվում էր սենատի ձեռքում, որը քիչ էր հաշվի առնում համաժողովրդական շահերը: Հաճախ ժողովրդի ճակատագիրը կամայականորեն որոշում էին բռնակալները, զորավար-հաղթողները:

Կայսրության ժամանակաշրջանում անհատի և աշխարհի դրվածքի միջև երկպառակտումն արտահայտվեց Հունաստանում սկզբնավորված ստոիկյան փիլիսոփայության տարածման մեջ: Ստոիկները անձնական շահերը քաղաքացիական պարտքին, հակումները բանականությանը ենթարկելու, ինքնակատարելագործման մեջ էին որոնում կյանքի հակասություններից դուրս գալու ելքը:

Պատմական զարգացման առանձնահատկությունները որոշեցին հունական արվեստից հռոմեականի կարևորագույն տարբերությունները: Հին Հռոմի ամենահարուստ գեղարվեստական ժառանգության մեջ քանդակային դիմանկարը, որն ուներ խորապես ճանաչողական իմաստ, գրեթե առաջին տեղն էր գրավում: Նրանում առանձին հետաքրքրություն էր դրսևորվում անհատի հիմնահարցի և նրա ճակատագրի նկատմամբ, ինչպես և շարքային մարդուն՝ Հռոմեական պետության քաղաքացու կոնկրետ-պատմական բնավորության պատկերացումը, մարդ, որը գիտակցում է իր որպես ինքնազնահատելի անձնավորության նշանակությունը:

Ծաղկման ժամանակաշրջանի հռոմեական արվեստում առաջատար դեր էր խաղում ճարտարապետությունը, որի

հուշարձաններն այսօր էլ, նույնիսկ ավերակ վիճակում, հմայում են իրենց զորեղությամբ: Հռոմեացիները համաշխարհային ճարտարապետության նոր դարաշրջանի սկիզբը դրեցին, նրանում հիմնական տեղը պատկանում էր հասարակական կառույցներին, որոնք մարմնավորում էին պետության հզորության գաղափարները, նախատեսվում էին մեծաթիվ մարդկանց համար: Ամբողջ հին աշխարհում հռոմեական ճարտարապետությունն անզուգական է՝ իր բարձր ինժեներական հարստությամբ, շինարարության մասշտաբով: Ինժեներական կառույցները (ջրանցույցներ, կամուրջներ, ճանապարհներ, նավահանգիստներ, ամրոցներ), որպես ճարտարապետական օբյեկտներ, հռոմեացիները մտցրին քաղաքային, գյուղական համակառույցի և բնակարանի մեջ:

Հռոմեական ճարտարապետության գեղեցկությունն ու հզորությունը բացահայտվում են բանական նպատակահարմարության, շենքի կառուցվածքային տրամաբանության մեջ, գեղարվեստականորեն ճիշտ գտնված համամասնություններում և մասշտաբներում, ճարտարապետական միջոցների լակոնականության և ոչ թե ճոխ գեղարվեստականության մեջ: Հռոմեացիների հսկայական նվաճումն էր ոչ միայն իշխող դասակարգի, այլև քաղաքային բնակչության կենցաղային և հասարակական պրակտիկ պահանջմունքների բավարարումը: Քաղաքաշինության ծավալայնությունը, որ զարգանում էր ոչ միայն Իտալիայում, այլև նահանգներում, առանձնացնում է հռոմեական ճարտարապետությունը: Էտրուսկներից և հույներից ընկալելով նպատակահարմարորեն կազմակերպված, խստապահանջ նախագծումը, հռոմեացիները կատարելագործեցին այն և մեծ մասշտաբներով մարմնավորեցին քաղաքներում: Այդ նախագծումները համապատասխանում էին կյանքի պահանջներին՝ հսկայական չափերի առևտրին, զինվորականության

ոգուն և խիստ կարգապահությանը, տեսլարայնության և տոնականության ծգտումների: Հռոմեական քաղաքներում որոշակիորեն հաշվի էին առնվում ազատ բնակչության ընդհանուր, ինչպես և սանիտարական պահանջումները, կառուցվում էին գլխավոր փողոցներ սյունաշարերով, կամարներով, հուշարձաններով զարդարված: Հասարակական կյանքն ընթանում էր ֆորումում այն հրապարակում, որը ծառայում էր որպես մայրաքաղաքի առևտրական կյանքի կենտրոն, քաղաքական գործունեության, ժողովրդական հավաքների, ռազմական փայլուն հաղթանակների փառաբանման ասպարեզ: Ճարտարապետական համակառույցի մեջ մտնում էին տաճարներ, բազիլիկներ, առևտրականների խանութներ, շուկաներ: Հրապարակները զարդարվում էին նշանավոր քաղաքացիների, քաղաքական գործիչների արձաններով և օղակվում սյուներով, սյունասրահներով: Հռոմի հնագույն ֆորումը հանրապետական Ռոմանում հրապարակն է (մ.թ.ա. VI դ.), որտեղ գալիս-միանում էին մայրաքաղաքի բոլոր ճանապարհները: Նրա ամբիոններից հնչում էին հռոմեական մեծագույն հռետորների, զորապետների ճառերը: Հետագայում այդ հրապարակին միացան Կեսարի (Նկ. 13), Օգոստոս, Վեսպասիանոս, Ներվա և Տրայանոս կայսրերի հրապարակները:

Հռոմեական հասարակության պահանջումները հրամայականով ստեղծվեցին նոր տիպի շատ կառուցվածքներ՝ ամֆիթատրոններ, լողավազաններ, հաղթական արձաններ, ջրանցույցներ և այլն: Հռոմեական հիմունքներով նոր ճարտարապետական լուծում ստացան պալատները, առանձնատները, թատրոնները, տաճարները, կամուրջները, մահարձանները: Ճարտարապետության հիմքում դրված բանական մոտեցումը դրսևորվեց վիթխարի ճարտարապետական համալիրների տարածական թափի, կոնստրուկտիվ տրամաբանության և

ամբողջականության, ձևերի խստապահանջ համաչափության ու հստակության մեջ:

Հասարակական շենքերի շինարարության մեջ հռոմեացիների գլխավոր նվաճումը հենարաններից ազատ հսկայական ներքին տարածությունների ստեղծումն էր: Դրանք ծածկելու անհրաժեշտությունը զարկ տվեց հզոր կամարավոր և գմբեթային կոնստրուկցիաների ստեղծմանը, որոնք միայն սահմանափակ չափերով կիրառվում էին Արևելքում և Հունաստանում: Հռոմեական տեխնիկան սկսեց լայնորեն կիրառվել քաղաքացիական և պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ: Այն օրինակ էր ծառայում բյուզանդական և եվրոպական ճարտարապետության զարգացման համար:

Բոլոր նվաճումներով հանդերձ հռոմեական ճարտարապետությանը հատուկ են նաև սահմանափակության հատկանիշները: Հունանիստական էությունը, ազնվաբարո վեհությունը և ներդաշնակությունը, որոնք կազմում էին հունական արվեստի հիմքը, Հռոմում իրենց տեղը զիջեցին կայսրերի իշխանությանը, կայսրության ռազմական հզորությունը փառաբանելու միտումներին: Դա առաջ էր բերում մասշտաբային չափազանցությունների, արտաքին տպավորության ստեղծման միտումներ, հանգեցնում էր երբեմն վիթխարի կառույցների կեղծ պաթոսի, որոնք աղքատների՝ նեղ, ծուռունուռ փողոցներով և քաղաքային գետնախորշերով խղճուկ հյուղակների կատարյալ հակադրությունն էին:

ՀՌՈՄԵԱԿԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

(Մ.թ.ա. VI դ. վերջ - I դ. վերջ)

Մ.թ.ա. VI դ. վերջերին Հռոմը, որի պատմությունը սկսվել է Տիբեր (Տիբերիս) գետի ափերին տեղավորված ոչ մեծ տոհմական համայնքից, դարձավ ազնվականական ստրկատիրական

հանրապետություն: Նվաճելով Ապենինյան թերակղզին և իր տիրապետությունը հաստատելով ամբողջ Միջերկրական ծովի շրջանում Դոմոն մ. թ.ա. II դ. կեսերին դարձավ հզոր տերություն: Նվաճված մարզերից ստրուկների և արժեքների առհոսումը հարստացրեց պետությունը, բայց դա նպաստում էր գույքային անհավասարության աճին, խոշոր հողատիրության և ստրկատիրության մասշտաբների մեծացմանը, հռոմեական գյուղացիության քայքայմանը, դասակարգային հակասությունների խորացմանը: Դոմոնեական գյուղացիության պայքարը հողի համար, իսկ նվաճված իտալական ցեղերի պայքարը՝ քաղաքական իրավունքների համար, մ.թ.ա. I դ. քաղաքացիական պատերազմները, ստրուկների բազմաթիվ ապստամբությունները (ստրուկների ապստամբությունը Սիցիլիայում մ.թ.ա. II-ի դդ. Սպարտակի մեծ ապստամբությունը մ.թ.ա. I դ.-ում) վկայում էին Դոմոնեական հանրապետության ճգնաժամի մասին, որն ի վիճակի չէր կառավարել լայնածավալ բազմացեղ տերությունը: Ապստամբությունները ճնշելուց և քաղաքացիական պատերազմներն ավարտելուց հետո սկսվեց ստրկատիրական կազմավորման (ֆորմացիայի) կայունացման ու բարգավաճման ժամանակաշրջանը, բայց արդեն կայսրության դաժան դիկտատուրայի պայմաններում:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ: Դոյակերտ քանդակագործության ասպարեզում հռոմեացիներն այնպիսի նշանակալի հուշարձաններ չեն ստեղծել, ինչպիսիք հունականներն են: Բայց նրանք կերտարվեստը հարստացրին կյանքի նոր կողմերի բացահայտմամբ, մշակեցին կենցաղային և պատմական ռելիեֆը՝ նրան բնորոշ փաստագրական ճշգրիտ պատմողական սկզբունքով: Ռելիեֆը կազմում էր ճարտարապետական դեկորի անկապտելի մասը:

Հանրապետական ժամանակաշրջանում էտրուսկ վարպետները բոլորաբան-

դակ ստեղծագործությունները հաճախ կերտում էին բրոնզից և թծակավից: Դիմելով հունական դիցաբանության կերպարներին՝ էտրուսկները աստվածներին օժտում էին իրական ուժով և վճռական բնավորությամբ, իսկ իրենց ժամանակակիցների թաղման դիմակներում ձգտում էին առավելագույն կոնկրետության՝ դեմքի անհատական գծերի վերարտադրության մեջ: Էտրուսկների քանդակագործության հռոմեական թեմայով ուշ ժամանակների հուշարձանը, որ կերտված է Դոմոնեական հանրապետության կյանքի առաջին տասնամյակներին, բրոնզե «Կապիտոլիումի գայլը»՝ Դոմոնի խորհրդանիշը, առանձնանում է իրատեսական նույնպիսի սրությամբ, արտահայտչականությամբ և ծուլման հրաշալի տեխնիկայով:

Դոմոնեական քանդակագործության գեղարվեստական ժառանգության մեջ լավագույնը դիմաքանդակն էր: Որպես ինքնուրույն առանձնահատուկ գեղարվեստական երևույթ՝ դիմաքանդակով սկսել են զբաղվել մ.թ.ա. I դ. սկզբներից: Դոմոնում առաջացավ այդ ժանրի նոր ըմբռնում: Ի տարբերություն հունական վարպետների՝ որոնք դիմաքանդակում անհատական կերպարը ենթարկում էին իդեալական տիպին, հռոմեական գեղանկարիչները խիստ ուշադիր և սթափորեն էին ուսումնասիրում կոնկրետ մարդու դեմքը՝ նրա անկրկնելի հատկանիշներով, այդ ավադնության մեջ հետևելով էտրուսկներին:

Դիմաքանդակի ժանրում առավել վառ կերպով դրսևորվում է ինքնատիպ իրատեսությունը, սուր դիտողականությունը, հռոմեացիների պատմական նրբազգացողությունը, պարզ ու սեղմ ձևում դիտարկումներն ընդհանրացնելու կարողությունը: Դիմաքանդակներում պատկերված մարդիկ զուսպ են, լուրջ, դեմքերին արտացոլված է մտքի ու տենչի լարված ընթացքը:

Դոմոնեական դիմաքանդակի սկզբնավորումը, ինչպես և էտրուսկներինը,

կապված էր նախնիների, ընտանեկան օջախի պաշտպանների հոգեհանգստի հին պաշտամունքի հետ: Տոհմի մահացած անդամների դեմքերի՝ նկարված մոմե դիմակներով զարդարում էին ատրիումները (վերևից լուսավորվող շենք), ցուցադրվում էին ընտանեկան տոնախմբություններում, ուր ելույթներ էին ունենում հուղարկավորության թափոռին ուղեկցող դերասանները: Հետագայում այդ ավանդույթը շարունակում էր գոյատևել հետնորդների համար անհատական դեմքի ճիշտ պատկերը պահպանելու, ինչպես և պատմական իրադարձությունների մասնակիցներին փառաբանելու գործնական պահանջմունքով: Հռոմեական վարպետներն աշխատում էին տեղական քարով, մարմարով և բրոնզով:

Հռոմեական դիմաքանդակների ոճը շարունակում էր զարգանալ՝ հետևողականորեն արտացոլելով մարդկանց կերպարների, նրանց ներքին կերտվածքի, բարքերի, իդեալների փոփոխությունները: Հանրապետական դարաշրջանի դիմաքանդակներին, դեմքի անհատական գծերի վերարտադրության վավերագրական ճշգրտությամբ հանդերձ, հատուկ են ձևերի պարզեցումը, գծերի սուր խստությունը: Մանրամասները ոչ միշտ են միասնականացված, մոդելումը սառն է: Ապենինյան թերակղզին ընդգրկած կատաղի, լարված քաղաքական պայքարի քաջարի մասնակիցների կերպարները ներթափանցված են ինքնագիտակցմամբ, բարոյական ուժով, տոգորված են հանրապետական առաքինությունների անպարտելի ոգով: Դարաշրջանի իդեալը իմաստուն և հաստատակամ Կատոնն էր՝ մտքի գործնական կերտվածքով օժտված մարդը, խստաբարո բարքերի պահպանը: Այդպիսի կերպարի օրինակ է Միհար, անհամաչափ դեմքով, լարված հայացքով և բարակ ու կորված շուրթերի կասկածամիտ ծալով, խիստ անհատական հռոմեացու դիմաքանդակը (մ.թ.ա. III դ., Թուրին, Թանգարան): Վաղ ժամանակաշրջանի հռոմեական

դիմաքանդակի փոքրաթիվ հուշարձանների շարքն է դասվում, այսպես կոչված, «Բրուտոսը» (մ.թ.ա. III դ. վերջ - II դ. սկիզբ, Հռոմ):

Հետագոտողների մեծ մասը դիմաքանդակային արվեստի այդ գլուխգործոցը համարում է էտրուսկ վարպետի աշխատանք: Այստեղ մեծ արտահայտչությամբ դրոշմված է հանրապետական գործչի կերպարը՝ Միհարավուն, անհամաչափ դեմքով՝ վիթխարի եռանդի ու լարված կյանքի, տենչանքի հետքերով, բայց իր բանականության ու կամքի ուժով նշանակալի դեմքով: Ուշադրություն է գրավում նրա խոժոռ, լարված նպատակամետ հայացքը՝ կիտած հոնքերի տակ: Բարեկերպական (պլաստիկական) լուծումը զուգորդվում է խտացված ծավալի ընդհանրացվածությունը և դրվագված մանրամասների՝ բրոնզով ստեղծված նրբությունը: Փղոսկրով և մուգ քարով դրվագված աչքերը պահպանել են իրենց փայլը:

Հանրապետական ժամանակների քաղաքակրթական իդեալները մարմնավորված են ամբողջ հասակով կանգնած փառահեղ դիմաքանդակներում՝ Տոգատուսի արձաններում («պարեգոտ հագած»), որը սովորաբար պատկերվում է ուղիղ կանգնած, հռետորի կեցվածքով: Նշանավոր «Հռետոր» արձանը, որը կանգնեցվել է ի պատիվ Աբել Մեթելլի (մ.թ.ա. I դ. սկիզբ, Ֆլորենցիա, Հնագիտական թանգարան), հավանորեն պատկերում է հռոմեացի կամ էտրուսկ մագիստրոսի՝ ճառով համաքաղաքացիներին դիմելու պահին: Շարքային մարդու կերպարն արտահայտում է հանրապետական հրապարակների ոգին: Անձնավորության ինքնահաստատումն առավելագույնս արտահայտված է վճռական, բայց հռետորական զուսպ շարժմունքով և կենտրոնացած, ոչ երիտասարդ դեմքում: Կոշտ, բայց զուսպ շարժումները, պարեգոտու խստաբարո կուպիտ ծալերը, եռանդոտ պարզ նկարը և համաչափ դիֆան ընդգծում են քաջակու-

րով քաղաքացու դիմաքանդակային կերպարի խստությունը: Էտրուսկ վարպետի կերտած այս դիմաքանդակը կարծես ավարտում է էտրուսկյան դիմաքանդակի զարգացման գիծը: Այն սկզբնավորում է զուտ հռոմեական դիմաքանդակի զարգացումը, որը զարմացնում է իր անողոք ճշմարտացիությամբ, ոչ գեղեցիկ, հաճախ տգեղ, բայց փայլուն անհատական դեմքերի վերարտադրության նկատմամբ դրսևորված հետաքրքրությամբ: Ուշ ժամանակների հանրապետության տիպական դիմաքանդակային կերպարներից մեկը տրված է «Ձոհաբերություն կատարող հռոմեացի» արձանում (մ.թ.ա. I դ., Յոմ, Վատիկան):

Հանրապետության դարաշրջանի քանդակագործները ստեղծում էին ոչ միայն առանձին հռոմեացիների դիմանկարային կիսանդրիներ և արձաններ, այլև ազգականների խմբային գոտկահար պատկերներ, որոնք միավորված են քանդակի միասնական կոմպոզիցիայով, ամբողջ հասակով տրված խմբային դիմանկարներ: Դրանց ծագումը բացատրվում է հռոմեական ազնվական տոհմերի խստապահանջ ընտանեկան կացույթ պաշտամունքով: Այդպիսի խմբային դիմապատկերի օրինակ է գերեզմանաքարի վրա, ռելիեֆային մակագրությամբ, հռոմեացի Վիբիոսի և նրա ընտանիքի պատկերումը (մ.թ.ա. I դ., երկրորդ կես, Յոմ, Վատիկան): Հանրապետության դարաշրջանի մարդու դիմանկարային կերպարը պահպանում է ներքին ինքնամփոփությունը: Պատկերվողի հայացքը սովորաբար անտարբեր է դեպի շրջապատի միջավայրը (մարդը հենակետ է գտնում հենց իր մեջ):

Մ.թ.ա. I դարում, դիմանկարների հետ մեկտեղ, որոնք շարունակում էին ճշմարտացի դիմանկարի էտրուսկյան և վաղ իտալական ավանդույթը, երևան է գալիս նոր ուղղություն, որտեղ զգալի էր հունական և հելլենիստական դիմանկարի ազդեցությունը: Քանդակագործները չէին սահմանափակվում արտաքին նմա-

նությունն արտահայտելով, ծգտում էին ցույց տալ պատկերահանվողի բնավորությունը: Գծային-գրաֆիկական չոր ոճը դուրս էր մղվում մանրամասներն ընդհանրացնող գեղանկարաբարեկերպական ոճով («Կեսարի գլուխը», մարմար, մ.թ.ա. մոտ 30 թ., Յոմ, Տորլոնիա թանգարան): Մ.թ.ա. III-I դարերի հռոմեական քանդակային դիմանկարներում դրվեցին ամբողջ արևմտաեվրոպական դիմանկարային արվեստի հիմքերը:

ՀՐՈՄԵԱԿԱՆ ԿԱՅՐՈՒԹՅՈՒՆ

(Մ.Թ.Ա. I դ. վերջ- մ.թ. 476 թ.)

Մ.թ.ա. I դ. վերջերին Հռոմեական պետությունը ազնվականական հանրապետությունից վերածվեց կայսրության: Այսպես կոչված «հռոմեական խաղաղությունը» (դասակարգային պայքարում անդորրությունը), որ սկսվեց Օգոստոսի պրինցիպատի (կայսրության անցնող քաղաքական շրջանի) սկզբին, խթանում էին արվեստի բուռն ծաղկումը, շինարարության աճը: Անտիկ շրջանի պատմաբանները Օգոստոսի կառավարման ժամանակաշրջանը (մ.թ.ա. 27 թ.- մ.թ. 14 թ.) բնութագրում են որպես Հռոմեական պետության «ոսկեդար»: Նրա հետ են կապված ճարտարապետ Վիտրուվիոսի, պատմաբան Տիտոս Լիբիանի, բանաստեղծներ Վիրգիլիոսի, Օվիդիոսի և Հորացիոսի անունները:

Արվեստում զրպես պաշտոնական ուղղություն ձևավորվեց «օգոստոսյան դասականությունը» (կլասիցիզմը), որը հսկայական ազդեցություն գործեց արևմտաեվրոպական արվեստի հետագա զարգացման վրա: Հռոմեական նկարիչները կողմնորոշվում էին դեպի Ֆիդիասի ժամանակների Հունաստանի մեծ վարպետները, բայց հունական դասական արվեստի բնականությունը փոխարինվեց խոհայնությամբ, զսպվածությամբ:

ՃԱՐՏԱՐԱՎՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Հռոմը ծեռք բերեց համաշխարհային մայրա-

քաղաքի հեղինակությանը պատշաճող բոլորովին նոր կերպարանք: Աճեց հասարակական շենքերի թիվը, կառուցվում էին հրապարակներ, կամուրջներ, ջրանցույցներ, հարստացավ ճարտարապետական զարդարանքը: Պատմաբան Ավետոնիոսի խոսքերով՝ Օգոստոսը Հռոմն այնպես «զարդարեց, որ արդարացիորեն կարող էր պարծենալ, ասելով՝ Հռոմն ստացա աշյուսից, այն թողնում եմ մարմարից»: Քաղաքը ժամանակակիցներին ապշեցնում էր իր հրապարակի անծայրածիրությամբ՝ ոչ մի կողմից այն հստակ սահմաններ չուներ: Նրա արվարձանները կորած էին Կամպանիայի շքեղ ամառանոցների կանաչի մեջ: Հոյակապ շենքերը, սյունասրահները, կամարակապ, գեղեցիկ ճակտոններով տանիքները, հարուստ զարդարված ջրավազանները և շատրվանները հաջորդում էին պուրակներին ու ծառուղիներին:

Օգոստոսյան պաշտամունքային ճարտարապետության ոճի մասին պատկերացում է տալիս Նիմում կառուցված տաճարը (մ.թ. I դ. սկիզբ, Հարավային Ֆրանսիա), որը պատկանում է կեղծ սյունաշար շենքի տիպին, նրանում շեշտվում էր ներքին տարածությունը: Կորնթոսյան օրդերի դասական ձևերը խստիվ պահպանվում են, համամասնությունները գեղաշար են, հանրապետական տաճարների համեմատությամբ երևան եկավ նրբագեղության, շքեղության ձգտում: Տաճարը վերականգնված է վարդագույն կրաքարից, ունի վեցսյունանի սրահ: Ամբողջականի կոմպոզիցիայում տեղ-տեղ նկատելի են կամային լարվածությունը և բանական պարզությունը, որոնք շենքին հաղորդում են պաշտոնականության երանգ: Տոնականությունն ուժեղանում է մաև նրանով, որ տաճարը կառուցված է բարձր հիմքի վրա:

Իշխող դասական հոսանքի հետ միասին շարունակում էր զարգանալ ճարտարապետությունը, որն ուներ զուտ գործնական նշանակություն, օրինակ՝

ինժեներական կառուցվածքները: Մտահղացման իմաստուն պարզությամբ, ոչ շատ, բայց արտահայտիչ միջոցներով գեղարվեստական արդյունքի հասնելու կարողությամբ առանձնանում է Նիմում (Հարավային Ֆրանսիա) կառուցված վիթխարի բարձրության հասնող կամուրջը, որը Նեմուզ քաղաքին ջուր մատակարարող ջրանցույցի մի մասն է: Կամուրջը բազմահարկ խոշորաթռիչք կամարաշարք է Գար գետի հովտում: Ներքևի երկու հարկերի՝ բարձրությամբ գրեթե հավասար մեծ կամրջաթռիչքները վերջանում են ցածր կամարաշարքով: Կառուցվածքի հորիզոնականությունն ու մասշտաբայնությունը և միաժամանակ նրա թեթևությունը ընդգծված են միջին կամարաշարքի տարբեր կամարաթռիչքների ռիթմի դինամիկայով, որն ստացել է կոմպոզիցիոն կենտրոնի նշանակություն: Գարդի կամուրջը Հռոմի ինժեներական արվեստի խորհրդանիշն է:

Հին Հռոմի արվեստն իր զարգացման գագաթնակետին հասավ մեր դարաշրջանի առաջին երկու դարի ընթացքում, թեև հասարակական հակասություններն այդ ժամանակ սրվեցին: Կայսերական իշխանությունն ստացավ բռնակալական բնույթ, հաճախակի դարձան ընդհարումները սենատի հետ, ավելի ու ավելի հաճախ էր արտահայտվում մայր երկրի և նահանգների բնակչության ստորին խավերի դժգոհությունը: Սակայն նահանգների աստիճանական ռոմանացումը, ստրուկների շարժման և ապստամբությունների ճնշումը Հրեաստանում, Իլիրիայում, Աֆրիկայում, ֆինանսական ռեֆորմները, արտաքին դրության ամրապնդումը, ստրկատերերի իշխող խավի կոնսոլիդացիան, ապա և տարբեր ցեղային ստրկատիրական ավագանուն պետության կառավարման մեջ ընդգրկումը՝ այս ամենը չէր կարող չհանգեցնել կայսրության սոցիալական համակարգի տնտեսական ծաղկման ու կայունացման, հասարակական կյանքի որոշակի վերելքի:

Մեծ բարգավաճման հասան նահանգները: Հռոմեական կայսրությունը վերածվեց Միջերկրայքի (Միջերկրական ծովի երկրների) ստրկատերերի կայսրության: Բուն Հռոմը ստացավ համաշխարհային տերության կերպարանք:

Մ.թ.ա. I դ. վերջը և II դ. սկիզբը (Փլավիոսների և Տրայանոսի կառավարման ժամանակաշրջան) վիթխարի ճարտարապետական համալիրների, մեծ տարածական թափի կառուցվածքների ժամանակներ էին: Հին Հանրապետական հրապարակի կողքին կառուցվեցին հանդիսավոր արարողությունների համար նախատեսված՝ կայսրերի հրապարակներ (Տրայանոսի հրապարակը և այլն). նրանք ձգտում էին իրենց հավերժացնել շքեղ կառուցվածքներով: Կառուցվում էին բազմահարկ տներ, որոնք որոշում էին Հռոմի և կայսրության մյուս քաղաքների դեմքը: Մինչև այսօր իրենց խստաբարո վեհությանը զարմացնում են կայսրերի հսկայական պալատների ավերակները Պալատինում (մ.թ. I դ.): Կայսերական Հռոմի հզորության և պատմական նշանակալիցության մարմնավորում էին Հռոմի ռազմական հաղթանակները փառաբանող կառուցվածքները: Հաղթակամարներ և սյունաշարեր էին կառուցվում ոչ միայն Իտալիայում, այլև նահանգներում՝ ի փառս Հռոմի: Այնտեղ հռոմեական մշակույթի, զաղափարախոսության ակտիվ տարածողներ էին հռոմեական կառուցվածքները:

Հռոմեական Հրապարակի մուտքի մոտ, ի հիշատակ Հրեական պատերազմում հռոմեացիների տարած հաղթանակի, կառուցվեց Հրեաստանի ապստամբությունը ճնշած Տիտոսի մարմարե Հաղթակամարը (մ.թ. 81 թ.): Իր ձևով կատարյալ, սպիտակափայլ միաթռիչք կամարը (15.4 մ բարձրությամբ, 5.33 մ լայնությամբ) ծառայում էր որպես մարտականքի վրա կայսրի քանդակային խմբի հիմք: Դասական օրդերով քարե զանգվածի բաժանումը ձևերին հաղորդում էր արդիականություն և պարզություն: Կա-

մարի երևացող հեծանային ծածկը և նրա վրա դրված պատը, լույսի ու ստվերի հակադրությունը ուժեղացնում էին ձևերի բարեկերպական և գեղանկարչական արտահայտչությունը: Արտաքին շրջակալի վրա կամարի միջին մասը եզրափակում են հաղթանակի աստծո՝ Վիկտորիայի երկու թռչող պատկերները, որոնք կերտված են ոչ բարձր ռելիեֆով: Դրանք ասես պատկավորում են հաղթողին: Կամարի բացվածքի տարածությունն ընդարձակվում է կամարի կասետաներով (առաստաղի կամ կամարի մակերեսի ոչ մեծ խորություններով, որոնք հաճախ ունեն քառակուսու ձև) և պատերի վրա գեղանկարչորեն մեկնաբանված ռելիեֆային կոմպոզիցիաներով, որոնք պատկերում են հաղթանակով Հռոմ մտնողի և Երուսաղեմի տաճարներից հափշտակած ավարով անցնող լեգեոնների հանդիսավոր շքերթը: Բարձր ռելիեֆի կառուցումը, նրա լուսաստվերային ներգործությունն ուժեղացնում են կամարի բացվածքի խորության զգացումը: Լեգիոնների փոթորկալից շարժումներն ասես ռելիեֆի հարթությունից դուրս են հորդում իրական տարածություն: Նրանց շարժումների բուռն ոգևորությունն է ասես արծազանքում ճարտարապետության հաղթական թեմային: Գունազարդումը և ոսկեջրումն ուժեղացնում են տեսարանի գեղեցկությունը և կենսունակությունը:

Հետագայում կառուցվեցին եռակամար բարդ՝ Սեպտիմիոս Սևերոսի (մ.թ. II դ. վերջ), Կոնստանտինի հաղթակամարները (մ.թ. IV դ.): Հռոմեացիների կյանքում մեծ տեղ էին գրավում տեսլարանները: Թատրոնները և ամֆիթատրոնները բնորոշ են անտիկ քաղաքներին:

Դեռևս ուշ շրջանի հանրապետության ժամանակներում Հռոմում սկզբնավորվեց ամֆիթատրոնի յուրօրինակ տեսակ: Վերջինս ամբողջովին հռոմեական գյուտ էր: Եթե հունական թատրոնները տեղադրվում էին բաց երկնքի տակ, հանդիսատեսների նստատեղերը պատ-

րաստվում էին բլրի կտրվածքում, ապա հռոմեական թատրոնները ինքնուրույն փակ բազմահարկ շենքեր էին քաղաքի կենտրոնում՝ նստատեղերը համակենտրոն կառուցված պատերի մեջ: Ամֆիթատրոնները նախատեսվում էին մայրաքաղաքի բնակչության ստորին խավերի՝ ներկայացումների ծարավ ամբոխի համար, որի առջև տոնախմբությունների օլյոններին տեղի էին ունենում կրկեսամարտիկների (գլադիատորների) մրցամարտեր, ծովամարտեր և այլ նման ելույթներ:

Հին Հռոմի ամենավիթխարի տեսլարանային կառույցը Փլավիոսի ամֆիթատրոնն է՝ Կոլիզեյը (մ.թ. 75-90 թթ., նկ. 12), որը գտնվում է Հանրապետական հրապարակի մոտ: Կառուցողները պետք է նրա հսկայական քարե թասում տեղավորեին հիսուն հազար հանդիսատես: Կոլիզեյի հզոր պատերը (բարձրությունը՝ 55 մ) համատարած կամարաշարքերով բաժանված են չորս հարկի: Ներքևի հարկում դրանք ծառայում էին մուտքի և ելքի համար: Հատակագիծը ելիպսաձև է (156x198 մ): Նրա կոմպոզիցիայի կենտրոնն այժմ ավերակ ասպարեզն է (մրցարանը), որն օղակված է հանդիսատեսների համար աստիճանաձև նստարաններով: Ելիպսն ամենից ավելի լիակատար ձևով էր համապատասխանում ծավալվող ներկայացումների դինամիկայի՝ գլադիատորների մարտերի պահանջներին: Այն հնարավորություն էր տալիս առավելագույնս ակտիվացնելու հանդիսատեսին, արտոնյալ հասարակության տեղերը մոտեցնելու մրցասպարեզին: Ճազարածն ցած իջնող տեղերը բաժանվում էին հանդիսատեսների հասարակական աստիճանին համապատասխան: Հարկատակերի տարածություններն օգտագործված են կամավոր սրահ-ճեմասրահների և աստիճանների համար:

Կոլիզեյն այսօր նույնպես ապշեցնում է իր կոմպոզիցիաների ամբողջականությամբ և համարձակությամբ: Նրա

ներքևի երեք հարկերը ձևավորված են միջանցիկ կամարներով և կիսասյուներով: առաջին հարկում՝ տոսկանական, երկրորդում՝ հոնիական, երրորդում՝ կորնթոսյան: Չորրորդ՝ քարե հզոր պատի նմանվող հարկը, որը համատարած գոտիով ամուր կապում է շենքի ծավալը, ավարտում է այն և դրանով ուժեղացնում զսպող ուժի արտահայտությունը: Պատը բաժանող կորնթոսյան օրդերի քառանկյունի որմնասյուները չեն խախտում մոխրագույն ծակոտկեն կրատուֆով պատված շենքի մենաքարը: Կոլիզեյի արտաքին տեսքը՝ իր հզոր առածիզ ձվարդով, տոգորված է զսպող ուժով: Այդ զգացողությունն առաջանում է ոչ միայն շենքի վիթխարի մասշտաբները, այլև հիմնական ձևերի ընդհանրացումը, պարզ ռիթմերի հանդիսավոր հզորությունը:

Մտահղացման վիթխարիությանը և տարածական լուծման լայնությանը Կոլիզեյի հետ մրցում է Պանթեոն տաճարը (մ.թ. մոտ 118-125 թթ.), որը դիտողին գրավում է իր ազատ ներդաշնակությամբ: Կառուցված լինելով Ապոլլոդորոս Դամասկոսցու կողմից, այն անտիկ աշխարհում կենտրոնագմբեթային ամենամեծ և կատարյալ շենքի մի դասական օրինակ է: Պանթեոնի ռոտոնդը (կլոր կիսագնդաձև գմբեթով) արտաքինից թողնում է շքեղ քարե զանգվածի տպավորություն: Պատերի ընդարձակ հարթ մակերեսին հյուսիսից հակադրված է կորնթոսյան օրդերի հզոր սյունաշարը՝ աստիճաններով: Պանթեոնում գլխավորը՝ հանդիսատեսին զարմացնողը, գմբեթի տակի վիթխարի, ամբողջական, հանդիսավոր-մեծատեսիլ ու ներդաշնակ տարածությամբ ինտերիերն է: Պանթեոնի համամասնությունները լիակատար են գմբեթի տրամագիծը (43.5 մ), գրեթե հավասար է տաճարի բարձրությանը (42.7մ), իսկ քանի որ պատերի բարձրությունը հավասար է նրա շառավղին, գմբեթատակի տարածությունը ներգծվում է գնդի մեջ: Գմբեթն ունի կիսագնդի ձև,

որը հենվում է գլանաձև հիմքին: Գմբեթի գազաթի իննմետրանոց կլոր անցքը («Պանթեոնի աչքը») լույսի աղբյուր է, որտեղից լույսը հեղեղի նման թափանցում, լուսավորում է ամբողջական թողնված ինտերիերը: Կենտրոնական բարձր մասում լուսավորության կենտրոնացումը հանդիսատեսին ստիպում է սրությամբ ընկալել գմբեթի բարձրությունը: Դեռ հնում նշվել է, որ վիթխարի ռոտունդը գմբեթով ծածկելն ընդգրկում էր երկնականարի խորհրդանշական վերարտադրությունը: Այդպիսի լուծումը թելադրված էր «բոլոր աստվածների տաճարի» ստեղծման խնդրով, ոչ միայն աստվածությունների բնակարանի, ինչպես այդ հույների մեջ էր, այլև սուրբ տարածության ստեղծման խնդրով, որտեղ աղոթողներն են գտնվում:

Ներքին տարածքի երկրաչափական հստակ ձևերի պարզությանը համապատասխանում է կահավորության խստությունը: Պատերը երեսապատված են գունավոր մարմարով, իսկ դրանց բարեկերպական զարդահամակարգը նախատեսված է ճարտարապետական ձևերը դեպի վերև աստիճանաբար թեթևացնելու համար: Ինտերիերն ունի երեք հարկ: Ներքևինը բաժանված է կորնոսյան օրդերի սյուներով և արձանազարդ բարձր որմնախորշերով: Դրանց վերևում գտնվող աստիկակական հարկը՝ կեղծ պատուհաններով և քառակյունի որմնասյուներով, վերջանում է հեծանային ծածկով: Գմբեթը բաժանված է կասետաների հինգ օղակաձև շարքով, որոնք դեպի վերև փոքրանում են: Իրենց ուղղաբերձ բաժանումներով կասետաները արձագանքում են քառակյունի որմնասյուներին ու սյուներին, բարձրանում վերև, միջօրեականներով, փակելով գմբեթը, իսկ կասետաների հորիզոնականները կարծես երկրորդում են քիվի գծերը: Ռելիեֆի խորությամբ երևան հանելով գմբեթի ծածկի հաստությունը, կասետաներն ուժեղացնում են նրա նյութականության տպավորությունը: Պանթեոնի օրդերը

կարծես անցում է կատարում շենքի մեծավայելուչ մասշտաբից դեպի մարդը: Պանթեոնի պատկերավոր ուժը ճարտարապետական մտահղացման պարզության և ամբողջականության մեջ է: Հետագայում մեծանուն ճարտարապետները ձգտում էին գերազանցել պանթեոնը մասշտաբներով և մարմնավորման կատարելությամբ: Չափի դասական զգացումը մնաց անհասանելի:

Ապալլոդորոս Դամասկոսցին կառուցեց Հին Հռոմի կոմպոզիցիայով և զարդարանքի հարստությամբ համարձակ ճարտարապետական համակառույցը՝ Տրայանոսի Հրապարակը (մ.թ. 109-113 թթ.): Այն բաղկացած էր ուղղանկյուն հրապարակից, որը շրջապատված էր միջանցիկ սյունաշար մուտքով՝ Հադթակամարով, ինչպես և երկու կողմից հզոր կիսաշրջաններով: Հրապարակի կենտրոնում կանգնեցված էր Տրայանոսի ոսկեջուր բրոնզե արձանը: Հրապարակի աջ կիսաշրջանին միանում էր շուկայի հինգհարկանի շենքը, գլխավոր առանցքով՝ Ուլպիա հնգանավ բազիլիկը, պերիստիլային գավիթը՝ Տրայանոսի սյունաշարով և երկու գրադարաններով: Կոմպոզիցիան ավարտվում էր գավիթով և Տրայանոսի տաճարով:

Հռոմի քաղաքային կյանքի պահանջների առնչությամբ արդեն մ.թ. I դարում երևան եկավ շենքերի նոր տիպ. վիթխարի հասարակական բաղնիքների՝ նախատեսված երկու-երեք հազար մարդու համար: Դրանք իրենց դերով տարբեր բնույթի շենքերի մի ամբողջ համալիր էին, որոնք նախատեսված էին մարդու բազմակողմանի ներդաշնակ զարգացման համար: Կոմպոզիցիայի կենտրոնական միջուկը կազմող սառը և տաք բաղնիքների սրահներին միանում էին մարմնամարզական վարժությունների և մտավոր պարապմունքների շենքերը: Հսկա կամարակապ և գմբեթավոր սրահները զարմացնում էին իրենց մարմարե և խճանկար շքեղ զարդարանքով, ինչպես և բակ-այգիներով՝ կիսակլոր մեծ

որմնախորշերով (էքսեդերներով), որոնք վերջանում էին կիսազմբեթ կամարով և խաղերի փոքրիկ հրապարակներով: Կարակալլա կայսրի առավել նշանավոր հասարակական բաղնիքները (մ.թ. III դ. սկիզբ), իրենց չափերով երկրորդը Դոռնում, մեզ հասել են միայն ավերակների տեսքով: Դրանք հռոմեական շինարարության մեջ կիրառվող ճարտարապետական-գեղարվեստական և կառուցվածքային հնարների յուրօրինակ հանրագիտարան են: Հռոմեական կայսրության ազդեցության և հզորության վերականգնման ձգտումը երևան եկավ արտաքուստ վիթխարիության ձգտման մեջ, որը հատուկ էր մ.թ. III-IV դարերի առաջին կեսի ճարտարապետությանը և կերպարվեստին: Հռոմում Դիոկղետիանոսի բաղնիքները զերազանցում են Կարակալլայի բաղնիքների հսկայական չափերին:

Հռոմեական ճարտարապետության հետագա զարգացումն ընթանում էր, մ.թ. II դ. վերջերից սկսած, ստրկատիրական համակարգի խորացող ճգնաժամի պայմաններում: Այդ ժամանակներում հասարակության մեջ տարածվում էր ճակատագրին հնազանդությունը քարոզող պասիվ-հայեցողական փիլիսոփայությունը: Հռոմ էին թափանցում արևելյան միստիկական պաշտամունքներ, Պաղեստինում ծնունդ առած քրիստոնեական գաղափարներ: Այս ամենը ժողովրդական մասսաներին զրավում էր փրկության գաղափարով, որին ծարավի էին հարստահարվողները: Հաղորդակցվելով ստրիկների տեսությամբ՝ որոնք մարդու մեջ դաստիարակում էին դժբախտություն-ձախորդությունների դիմանալու կարողություն, մահվանից հետո մարդկանց հավասարություն նախագուշակող քրիստոնեությունը մեծագույն ճանաչում ստացավ հռոմեական չքավորության մեջ: Աստիճանաբար այն դուրս մղեց հին փիլիսոփայական ուսմունքները:

Մ.թ. III և IV դդ. հռոմեական արվեստի գեղարվեստական իդեալներն արտացո-

լում էին դարաշրջանի բեկումնային, բարդ բնույթը, կյանքի հին կացութաձևի աշխարհըմբռնման քայքայումն ուղեկցվում էր արվեստում կատարվող նոր որոնումներով: Վերջիններիս զարգացման մեջ ավելի ուժեղ դրսևորվեց նահանգների և բարբարոսական ազդեցությունների դերը: Հռոմում և նրա նահանգներում որոշ հուշարձանների վիթխարի մասշտաբները հիշեցնում են Հին Արևելքի ճարտարապետությունը: Միևնույն ժամանակ միտում դրսևորվեց առավելագույնս թեթևացնել ճարտարապետությունը, նրանում ուժեղացնել տարածականության դերը, ոգեշնչել այն:

Այդ ժամանակների եզրափակիչ հուշարձանը Մակսենցիոս-Կոնստանտինի բազիլիկն է՝ Հռոմի հրապարակում (մ.թ. 306-312 թթ.): Իր թափանցիկ հիմնականախքային կառուցվածքով այն կանխորոշում էր Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան քրիստոնեական բազիլիկները: Հռոմում բազիլիկը քաղաքացիական շենք է, որը սովորաբար մտնում է հրապարակի համակառույցի մեջ: Այն առևտրական գործարքների, դատավարության և քաղաքական ժողովների վայր է: Մակսենցիա բազիլիկը Հռոմի ամենավիթխարի կամարակապ շենքերից մեկն է (մակերեսը՝ 6 հազ. ա. մ): Նրա հիմքն ուղղանկյուն էր, արևելյան կողմից ուներ բաց սյունազարդ նախասրահ: Երեք նավի (ճեֆի) բաժանված ներքին տարածությունը եզրափակվում էր միջին նավում (իր լայնությամբ հսկայական) կիսաշրջանաձև ելուստով (աբսիդայով): Միջին նավը ծածկված էր խաչաձև կամարներով, որոնք հենվում էին ութ հզոր սյուներին և դրսից պահվում էին որմառեցներով (կողային ճնշմանը դիմադրող պատի գազաթափայաց ելուստներով): Բազիլիկի միայն կարճ կողմը՝ կիսաշրջանաձև ելուստով, կառուցված էր համատարած պատով: Շենքի մնացած մասերում կամարները հենվում էին սյուների վրա, որոնք ծառայում էին որպես ամբողջ կառուցվածքի հիմք:

313թ-ին՝ քրիստոնեությունը իշխող կրոն ճանաչվելուց հետո, սկսվեց քրիստոնեական տաճարների շինարարությունը, որոնց ձևերը հիմնականում ընդօրինակվում էին հին (անտիկ) բազիլիկներից:

ՔԱՆՆԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՆԱԿ: Կայսրության դարաշրջանում հետազայում զարգացան ռելիեֆը և բուրակերպ կերտարվեստը: Մարսյան դաշտում կառուցվեց հոյակերտ մարմարյա Խաղաղության զոհասեղան (մ.թ.ա. XII-IX դդ.) ի նշանավորումն Իսպանիայում և Գաղղիայում Օգոստոսի տարած հաղթանակի: Չոհասեղանի վերևի մասը եզրափակվում է մի ռելիեֆով, որը պատկերում է դեպի զոհասեղան շարժվող, Օգոստոսի, նրա ընտանիքի և արտահայտիչ պատկերներ տանող հռոմեական պատրիկների հանդիսավոր երթը: Պատկերման հմտությունը, ազատ նկարագիծը վկայում են հունական ազդեցության մասին: Սակայն կոմպոզիցիան միակերպ է իր ռիթմով, նրանում չկա հունական ռելիեֆների բարեկերպական ազատությունը: Նրբինությունը զուգորդվում է սառնության, խստության հետ: Պատմական ռելիեֆներում պատմողական կոմպոզիցիաներով, որոնք փառաբանում են հռոմեական զենքի մեծագործությունները, կառավարողների իմաստունությունը, զարդարվում են հաղթական մարները: Տրայանոսի հաղթական ռելիեֆների երկու հարյուր մետրանոց ժապավենը մանրամասնորեն և անվրդով պատմում է դակերի դեմ հռոմեական զորքի ռազմական արշավանքների մասին՝ ռազմերթեր, ճակատամարտեր, ամրոցների պաշարում, ռազմական խորհուրդներ և այլն՝ ցուցադրելով հռոմեական հաղթական զորքի ուժը, կազմակերպվածությունը:

Հռոմեական քանդակագործության մեջ, ինչպես և նախկինում առաջատար տեղ էր գրավում դիմաքանդակը: Նրա նոր ուղղությունը սկզբնավորվեց հունական արվեստի ազդեցությամբ, ստացավ

«օգոստոսյան դասականություն» (կլասիցիզմ) անվանումը: Օգոստոսի դարաշրջանում խիստ փոխվեց կերպարի բնույթը՝ նրանում արտացոլվում էր խստաբարո դասական գեղեցկության իդեալը. դա նոր տիպի մարդն էր, որի մասին չգիտեր հանրապետական Հռոմը: Երևացին պալատական մարդկանց ամբողջ հասակով պատկերված հանդիսալին և փառահեղ քանդակներ: Պրիմա Պորտում Օգոստոսի մարմարակերտ արձանը (մ.թ. I դ. սկիզբ, Հռոմ, Վատիկան, նկ. 11) կայսրին պատկերում է զորավարի տեսքով՝ զրահով և մականը ձեռքին: Ատլետիկ կազմվածքով Օգոստոսի կեցվածքը հանգիստ է, նշանակալի: Քանդակապատկերի կեցվածքը՝ հենված մեկ ոտքի վրա, հիշեցնում է Պոլիկլետեսի կոմպոզիցիաները: Բայց լեգեոններին կոչ անող բարձրացրած աջ ձեռքը տիրական է, վճռական. այն փոխում է քանդակապատկերի հիմնական ռիթմը, ընդգծելով վճռական շարժումը դեպի վեր և առաջ: Գլուխը կերտված է խստաբարո, դիմագծերն ընդհանրացված են, ձևերը տրված են նրբորեն բնօրինակված մեծ հարթություններով, որոնք կապված են սահուն ռիթմով և մեղմ լուսաստվերով: Խոժոռ դեմքում ցայտուն երևացող այտոսկրերը և կզակը, սուր հայացքում, կիպ սեղմած շուրթերում կամքի, մտավոր եռանդի արտահայտությունն է, ինքնատիրապետումը, ներքին կարգապահությունը: Քանդակագործը տպավորել է Օգոստոսի ձևավորված բնավորությունը, այն արդեն մի փոքր ավելի բարձր է շարքային մարդու ընդհանուր մակարդակից, հերոսականացված է: Օգոստոսի անձնավորության պատմական նշանակության արտահայտմանն է ծառայում նաև հռոմեական զորավարի հագուստը՝ պարեգոտն ու զրահը և այն զարդարող ռելիեֆները, որոնք պատմում են Գերմանիայի և Դակիայի դեմ Օգոստոսի տարած հաղթանակների մասին:

Օգոստոսի դարաշրջանի դիմանկարների խստաբարո ոգին, Հուլիոս-Կլավ-

դիոսի և Ֆլաբիոսի (մ.թ. 69-96 թթ.) դի-
նաստիաների օրոք, փոխարինեց ամ-
բողջ հասակով պատկերվող ավելի ազ-
դեցիկ, շքեղ դիմանկարը: Կայսրության
դարաշրջանում հաստատվեց կառա-
վարչի անձնավորությունը աստվածաց-
նելու սովորությունը, որը սկիզբ էր առ-
նում հին արևելյան միապետությունների
և հելլենիստական պետությունների ա-
վանդություններից (Կլավդիոս կայսրի
արձանը՝ Յուպիտերի տեսքով, մ.թ. 41-54
թթ., Դոն, Վատիկան): Սակայն մարմնի
իդեալականացված մեկնաբանությունը
հաճախ զուգակցվում էր դեմքի իրական
բնութագրի հետ: Միևնույն ժամանակ
ստեղծվում են (Ֆլաբիոսի օրոք) բացա-
ռիկ կենսական համոզվածությամբ
ստեղծագործություններ, և դիմանկարը
հասնում է զարգացման նոր բարձունքի:
Պատկերահանվողների թվում երևան ե-
կան միջին խավի ներկայացուցիչներ,
հարուստ ազատ արծակվածներ: Կեր-
պարի անհատականացման հակումը իր
արտահայտության մեջ երբեմն հասնում
էր գրոտեսկի, ինչպես օրինակ, պոմպեյ-
ցի հարուստ ազատ արծակված, վաշ-
խառու, խորամանկ գործանոլ Յուկուն-
դասի դիմանկարը (մ.թ. I դ. երկրորդ կես,
Նեապոլ, Ազգային թանգարան):

Սկիզբ են առնում նաև նոր գեղար-
վեստական ձևեր: Ի տարբերություն
հանրապետական ժամանակների փոքր-
ինչ չոր գրաֆիկական ոճի՝ Օգոստոսի
դարաշրջանի դիմանկարների դասա-
կան խստության, նկարիչներն այժմ
հասնում էին ձևի մեծ բարեկերպական
(պլաստիկական) արտահայտության,
ուժեղացնում էին նրա ծավալայնությու-
նը և գեղարվեստականությունը: Աշխար-
հընկալումը դարձավ ավելի սուր, հու-
զական: Մոդելի բնութագրերն ավելի
բազմաբնույթ են, ավելի ընդհանրաց-
ված: Դիմանկարում նկատելի էին անձ-
նավորության ինչպես ուժեղ, այնպես էլ
հազիվ նշմարելի կողմերը:

Ներոնի դիմանկարում (Դոն, Ազգա-
յին թանգարան) նեղ ճակատում, ուռած

կոպերի տակ կասկածոտ, ծանր հայաց-
քում, շուրթերի չարագուշակ ժպիտում
բացահայտվում է բռնակալի՝ ստոր,
սանձարձակ տենչանքով լի մարդու սա-
ռը դաժանությունը: Պարարտ դեմքի
ծանրացած, մի փոքր անորոշ ձևերը,
խիտ մազերի գալարները, պատկերված
են խոշոր բարեկերպական կուտակում-
ների հարադրությամբ: Նկարիչները
հրաժարվում են ավանդական ընդհա-
նուր կոմպոզիցիաներից, ընդգծում են
ծավալը և ավելի ազատորեն են քանդա-
կը տեղադրում տարածության մեջ՝ դրա-
նով խորտակելով հանրապետական ժա-
մանակների պատկերի մեկուսացածու-
թյունը: Այդ հատկանիշները կարելի է
նկատել «հռոմեացի կնոջ դիմանկա-
րում» (Դոն, Կապիտոլիական թանգա-
րան), որտեղ պատկերը թարմացված է
հազիվ նկատելի թեքությամբ և գլխի
դարձումով: Կեցվածքն ազատ է,
հպարտ, դեմքը՝ ինքնավստահ: Խոշոր
խոպոպների գեղանկար կուտակումնե-
րի ճիխ, բարձր սանրվածքը թագի նման
պսակում է գեղակազմ, ճկուն պարանո-
ցով երիտասարդ կնոջ նուրբ դիմագծե-
րը, սովերարկում է պատկերի բանաս-
տեղծականությունը:

Անտոնինոսի օրոք, անտիկ աշխար-
հայացքի ճգնաժամի տարիներին (մ.թ.
II դ.) դիմանկարում խորացավ անհատա-
կանությունը: Երևան եկան ոգեշնչվա-
ծության, ինքնախորասուզման և
միևնույն ժամանակ նրբացածության,
հոգնածության առանձնահատկություն-
ներ, որոնք բնութագրում էին անկման
շրջանը: Մարդիկ ներկայանում էին անն-
կատ հմայքով և ներքին խորությամբ լե-
ցուն, բայց նրանց համակել էր տազնա-
պը, նրանց վշտալի հայացքն ուղղված
էր հեռուներին: Պասիվ, մեղամաղձոտ-
հայեցողական տրամադրությունն ընդ-
գծվում էր խոր ընկած բբերով, ասես
վերևի կոպերով ծանրացած կիսաբաց
աչքերով: Դեմքի նրբագույն լուսաստվե-
րը և փայլուն տեսքը ստիպում էին լու-
սավորել մարմարը ներսից, վերացնում

էին եզրագծերի կտրուկությունը. շաղափի թողած խոր հետքերով, անկանոն գանգուր գեղատեսիլ կուտակներն իրենց փայլատ (անթափանց) ֆակտուրայով ստվերում էին դիմագծերի թափանցիկությունը: «Սիրիացի կին» դիմանկարի հմայիչ պատկերը (մ.թ. II-րդ դ. երկրորդ կես, Լենինգրադ, Էրմիտաժ) վսեմ է ամենամուրբ զգացումներով, որոնք արտացոլում են տխուր ու թաքուն մտքերի աշխարհը: Լուսավորությունից փոփոխվող դեմքի արտահայտության մեջ թափանցում է հեզմանքի նրբերանգով հազիվ նկատելի փախչող ժպիտը: Դիտակետը փոխելիս ժպիտն անհետանում է՝ երևում է այդ տխրության և հոգնածության երանգը:

Այդ դարաշրջանին է վերաբերում Մարկոս Ավրելիոսի բրոնզե հոյակերտ հեծյալ արձանը (մ.թ. մոտ 170 թ.), որը վերստին կանգնեցված է XVI դարում Զոռնի Կապիտոլիոնի հրապարակում (նկ. 14): Միքելանջելոյի նախագծով կառուցված կանոնավոր ձևի պատվանդանի վրա: Այն նախատեսված է տարբեր կետերից դիտելու, բարեկերպ ձևերի պերճությունն զգալու համար: Կյանքն արշավանքներում անցկացրած Մարկոս Ավրելիոսը պատկերված է պարեզոտով՝ հռոմայեցու հագուստով, առանց կայսերական շքանշանների: Կայսրի կերպարը քաղաքակրթության իդեալի և մարդկայնության մարմնավորումն է: Ստոիկի կենտրոնացված դեմքն արտահայտում է բարոյական պարտքի, ոգու խաղաղության գիտակցում: Ձեռքի խաղաղ լայն շարժումներով նա դիմում է ժողովրդին: Դա փիլիսոփայի, «Մտորումներ մեն-մենակ» -ի հեղինակի պատկերն է, որն անտարբեր է փառքի ու հարստության նկատմամբ: Զագուստի ծալերը նրան ծուլում են հիանալի կերտված, դանդաղ քայլող ձիու զորեղ իրանին: Ձիու շարժումն ասես արձագանքում է հեծյալի շարժմանը՝ լրացնելով նրա պատկերը: «Մարկոս Ավրելիոսի ձիու գլխից ավելի գեղեցիկը և ավելի բանականը չես գտնի

բնության մեջ», - գրել է գերմանացի պատմաբան Վինկելմանը: Երրորդ դարը հռոմեական դիմանկարի ծաղկման դարաշրջանն է, որը զնալով ավելի էր ազատվում ավանդական իդեալներից, գեղարվեստական հնարներից ու տիպերից, բացահայտում էր պատկերահանվողների բուն էությունը: Այդ ծաղկումը տեղի էր ունենում Զոռնեական պետության ու նրա մշակույթի անկման ու քայքայման, բարձր անտիկ արվեստի ձևերի վերացման և միաժամանակ անտիկ հասարակության ընդերքում նոր ֆեոդալական հասարակարգի առաջացման՝ նոր հզոր ստեղծագործական միտումների հակասական բարդ պայմաններում: Նահանգների դերի ուժեղացումը, բարբարոսների առիսքը, որոնք հաճախ կայսրության գլուխ էին անցնում, թարմ ուժ էին ներարկում խամրող հռոմեական արվեստին, որոշում էին ուշ շջանի հռոմեական մշակույթի դեմքը: Նրանում սկզբնավորվում էին այնպիսի հատկանիշներ, որոնք միջնադարում զարգացան Արևմուտքում և Արևելքում, Վերածնության դարաշրջանի արվեստում: Դիմանկարում երևացին այնպիսի մարդկանց կերպարներ, որոնք օժտված էին արտակարգ եռանդով, ինքնահաստատմամբ, ծայրահեղ եսամոլությամբ, իշխանատենչությամբ, կոպիտ ուժով՝ լինելով դաժան և ողբերգական պայքարի ծնունդ, պայքար, որն այն ժամանակ համակել էր հասարակությանը:

Կարակալլա կայսրի՝ ուժեղ, ակտիվ, բայց միաժամանակ իշխանատենչ, հանցագործ, ագահ մարդու (մ.թ. մոտ 211-217 թթ., Ազգային թանգարան) կերպարում հռոմեական արտահայտչական իրատեսությունը հասավ իր գագաթնակետին: Այն հարստացավ ներքին բարդ աշխարհի հոգեբանական ներթափանցմամբ, աշխարհ, որը առլեցուն էր դրամատիկ լարմամբ, արտաքին աշխարհի հետ ներքին աշխարհի բախումներով: Մարմարից կերտված, եռանդուն, անհամաչափ կոպիտ դեմքը, մռայլորեն կի-

տած հոնքերով, կասկածամիտ, չարասիրտ հայացքով, կնճիռներով ակոսված ճակատով, զգայական շուրթերով և փարթամ, գանգուր խիտ մազերով, ամուր տեղադրված գլխով այս բոլորը բարեկերպական բնութագրի սրությամբ և ուժով սևեռում է դիտողի ուշադրությունը: Կարակալլան ներկայանում է որպես մռայլ բռնակալի, ամենադաժան մարդու տիպիկ մարմնացում: Արտահայտչական կերպարին դրամատիկական ձև է տրվել գլխի կտրուկ դարձի շնորհիվ:

Այդ ժամանակաշրջանի դիմանկարային կերպարները տարբեր են իրենց բնութագրերով և զեղարվեստական ձևերով: Դրանցում սուր ձևով նկատված է դիմային արտահայտությունը, քանդակագործը ոչ միայն բացահայտում է մարդու կոպիտ և ուժեղ կրքերի դաժան պայքարը, նա նրբազգաց է տրամադրությունների նրբերանգների նկատմամբ: Ջգայուն քնքշությամբ է կերտված «Տղայի դիմանկարը»՝ տխուր մեծ աչքերով, որոնցում նկատելի է թաքուն կշտամբանք (մ.թ. III դ-ի առաջին կես, Մոսկվա, ԿՊԹ): Երեխայի սրտաշարժ քնքշության և անպաշտպանության մեջ նկատելի է կամազրկության նրբերանգ, որը դրսևորվում է մի փոքր բացված բերանի գծում: Նկարիչն այդ աշխատանքում հրաժարվել է շաղափ գործադրել, որը սովորաբար կիրառվում էր քանդակազանգվածը մասնատելու համար, վերջինս ստեղծում էր լույսի և ստվերի դիմամիկ խաղ, ինչպես Կարակալլայի դիմանկարում էր: Տղայի դիմանկարում հոգեբանական հուզիչ անկեղծությունը ձեռք է բերված բարեկերպական միջոցների չափավոր օգտագործմամբ, ծավալների խտությամբ և դեմքի կերտարվեստի նուրբ մշակմամբ: Մարմարի թափանցիկությունն ուժեղացնում է դեմքի հիվանդության տպավորությունը, իսկ թույլ ստվերները, լույսը և օդը, որ թրթռում են նրա դեմքին, նպաստում են ոգեշնչվածության արտահայտմանը:

Դիմանկարի զարգացման ուշ ժամա-

նակաշրջանը նշված է դեմքի արտաքին կոպտացմամբ և բարձր հոգեկան արտահայտությամբ, որը դրսևորվում է վառվռուն հայացքում: Բնավորության արտահայտման ուժով այդ ժամանակաշրջանի ստեղծագործությունները ներկայացնում են հռոմեական դիմանկարային արվեստի բարձունքներից մեկը:

Փիլիպոս Արաբացին դաժան զինվոր է, ավազակի որդի, որը դարձավ հռոմեական կայսր (մ.թ. մոտ 245 թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Սա «բարբարոսական» Զոռնի կերպարի, «զինվորական կայսրերի» դարաշրջանի ցայտուն մարմնավորումն է: Քաջությունը, անսասան բնավորությունը նրա մեջ գոյատևում էին լարվածությամբ, կասկածամտությամբ: Քանդակագործը նրա ոչ երիտասարդ, կոպիտ մեծ դեմքին շեշտել է դիմագծերի անհամաչափությունը, սինդրոնի հայացքը, ծանր կզակը և մեծ բերանը. միայն մի քանի գծերով ու ծրատումներով նա պատկերել է նրա փարթամ խիտ մազերը և մորուքը. կիսապատկերային կոմպոզիցիան կառուցել է մեծ ձևերով՝ հասնելով գրեթե ճարտարապետական փառահեղության: Բայց Սիրիայի և Եգիպտոսի կեսարի դիմանկարում (IV դ., Կահիրե, Եգիպտական թանգարան) դիմագծերի մեկնաբանման մեջ ընդգծված ձևով երևան է եկել կանոնավոր համաչափություն, հաղթանակել է արտաքին քարացած ձևերի գծապատկերային ձգտումը, ներքին լարվածությունը և խանդավառությունը դարձել են չափից ավելի:

«Կանացի դիմանկարում» (մ.թ. IV դ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) մարդու լայն բացված աչքերում, հեռուներին ուղղված սառը հայացքում հոգեկան խոյանքը կանխորոշում է վաղ բյուզանդական արվեստի սրբապատկերային դեմքերը: Մարդն ասես դիմում է արտաքին աշխարհին՝ խորհրդավոր գերբնական ուժերի մարմնավորմանը: Ապրելու կամքն անհետանում է, սկսում է իշխել ճակատագրին հնազանդությունը՝ մարդը գի-

տակցում է, որ ինքն անգոր էակ է: Սկզբնավորվեց մտածողության նոր համակարգ, որտեղ հաղթանակում էր հոգևոր սկզբունքների ոլորտ մտնելու նպատակադրվածությունը:

Հռոմեական արվեստում սկզբնավորվում էր սպիրիտուալիզմը, որը բնորոշ էր ծնունդ առնող միջնադարյան արվեստին: Բուն կյանքում բարոյագիտական իդեալը կորցրած մարդու կերպարում անհետացավ անտիկ աշխարհին բնորոշ ֆիզիկական և հոգևոր սկզբունքների ներդաշնակությունը:

ՖԱՅՈՒՄՅԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐ:

Հռոմեական արվեստում դիմանկարը լայն տարածում է ստանում նաև գեղանկարչության մեջ: Սակայն հռոմեական գեղանկարչական դիմանկարի զարգացմանը չի կարելի հետամուտ լինել այնպես, ինչպես քանդակային դիմանկարի զարգացմանը: Գեղանկարչական դիմանկարներ շատ չեն պահպանվել: Դրանց բնույթի մասին որոշակի պատկերացում են տալիս I -III դդ. ֆայումյան դիմանկարները, որոնք կոչվել են տվյալ վայրի՝ Եգիպտոսի արևելյան հռոմեական նահանգի Էլ-Ֆայում օազիսի նեկրոպոլի (մեծ գերեզմանատուն) անունով: Էլ-Ֆայումում գեղանկարչական դիմանկարը զարգանում էր հելլենիստական-հռոմեական ազդեցությամբ: Այստեղ նա դեռևս պահպանում էր իր պաշտամունքային դերը՝ շարունակելով հին եգիպտական դիմանկարի ավանդույթը: Ստեղծվելով բարակ փայտյա տախտակի կամ քաթանի վրա՝ դիմանկարը մարդու մահից հետո տեղավորվում էր երիզապատ մումիայի կամ Օսիրիսի պատկերով գեղազարդ ծածկոցի մեջ: Բայց երբեմն դիմանկարը՝ կլոր կամ քառանկյուն շրջանակով, ցուցադրվում էր ատրիումում (զլխ. շենքում):

Եգիպտական դիմանկար-դիմակների համեմատությամբ ֆայումյան դիմանկարը գեղանկարչական արվեստի նոր տեսակ էր: Նրանում այլևս չկար եգիպտական դիմանկարի ընդհանուր կոմպո-

զիցիայի կաշկանդվածությունը: Բնօրինակը պատկերվում էր բնական, երեք քառորդ թեք զլխով, սովորաբար զետեղվում էր չեզոք ֆոնում: Հարթապատկերային զարդային նախշանկարը փոխարինվեց ծավալի գեղանկարչական ծեփակերտումով: Այդ առնչությամբ տարածում ստացավ մոմանկարչության (մոմի և խեժի խառը հողաներկեր) և մոմային տեմպերայի տեխնիկան, որը բարձրացնում էր ձևերի բրեկերպական արտահայտչությունը, մաքուր ներկերի գունեղությունը: Օգտագործվում էր նաև մաքուր տեմպերա, ինչպես նաև այդ ներկերի խառնուրդը, որը ստեղծում էր գեղանկարչական բազմերանգության տպավորություն:

Ֆայումյան դիմանկարներում ուշադրություն է գրավում բնօրինակի (մոդելի) անհատական առանձնահատկությունների ցայտուն ուրվագծումը. մեր առջև ներկայանում է տարբեր՝ կենսուրախ, թախծոտ, կամազուրկ, եռանդուն, դաժան բնավորություններով և խառնվածքով մարդկանց երկար շարքը: Ծճարտորեն վերարտադրվում են նաև այն ժամանակ եգիպտոսում ապրող տարբեր ժողովուրդների տարիքային առանձնահատկությունները և էթնիկական գծերը:

Առանձնապես հրապուրում են կանացի հմայիչ կերպարները: Նրբագեղ «Երիտասարդ կնոջ դիմանկարում» (մ.թ. II դ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ) արտաքին սեզության և զսպվածության մեջ արտահայտված է հաստատական, պայծառ, չափազանց զգայական խառնվածքը:

Մոմանկարչության տեխնիկայում հիանալի օրինակների շարքն է դասվում «Կարճամորուք և ոսկեգույն պսակով երիտասարդի» դիմանկարը (II-րդ դ. սկիզբ, Մոսկվա, ԿՊՊ): Հագեցած գույները փայլվիլում, շողշողում են թանկարժեք քարերի մման: Նկարագծերով և ուղղվածությամբ բազմազան խիտ վրձնախազերն ընդգծում են միհարավուն դեմքի ձևերի քանդակակերտությունը: Դրան

նպաստում են ճակատին, այտերին և քթին տրված լուսային փայլքը և կզակի տակի խոր ստվերը: Նկարիչը վերարտադրել է հագեցած գույների՝ սպիտակ և բաց-կապույտ հագուստի, դեմքի մուգ-ոսկեփայլի, վարդագույն այտերին կապույտ արտացոլումների ներդաշնակությունը:

Մ.թ. II - III դդ. վերջում ֆայումյան դիմանկարներում երևան եկան սխեմաների հակման (սխեմատիզմի) տարրեր: Միևնույն ժամանակ ուժեղացավ տեղական հին եգիպտական ավանդույթի ներգործությունը: Կրկին վերակենդանացան ընդհանուր կոմպոզիցիան, ձևերի գրաֆիկորեն հարթապատկերային մեկնաբանությունը, տեղային (լոկալ) գույնը: Մոմանկարչությունը դուրս էր մղվում տեմպերանկարչության կողմից: Ձևերը վերարտադրվում էին հարթապատկերայնորեն, ստվերանկարի ուրվագիծն ավելի էր հստակվում, դիմագծերը վերարտադրվում էին մասնատված զարդավոր նկարագծով: Հայացքն արտահայտում էր լարվածություն, որը կանխորոշում էր Բյուզանդիայի սրբապատկերային դեմքերը («Պսակով զարդարված պատանու դիմանկար», III դ., Վիեննա, Գեղարվեստա-պատմական թանգարան, «Կանացի դիմանկար», III դ. սկիզբ, Մոսկվա, ԿՊՊ):

Հռոմեական արվեստը եզրափակեց անտիկ գեղարվեստական մշակույթի մեծ ժամանակաշրջանը: 395 թ. Հռոմեական կայսրությունը տրոհվեց Արևմտյանի և Արևելյանի: Բարբարոսների կողմից IV-VII դդ-ում ավերված, կողոպտված Հռոմը ամայացավ, նրա ավերակներում նոր բնակավայրեր էին առաջանում, բայց հռոմեական արվեստի ավանդույթները շարունակում էին ապրել: Հին Հռոմի գեղարվեստական կերպարները ոգեշնչում էին Վերածնության վարպետներին:

Հռոմի հերոսական և խստաբարո արվեստին դիմում էին XVII-XIX դդ. մեծագույն վարպետները: Նույնիսկ ֆեոդալիզմի դարաշրջանում, որն առաջացավ անտիկ ստրկատիրության ավերակների վրա և շատ առումներով հին, անտիկ աշխարհի հակապատկերն էր, Հռոմի հեղինակությունը հսկայական էր: Բյուզանդիայում միջնադարյան մշակույթը զարգացավ անմիջականորեն հելլենիստականի և հռոմեականի հիմքի վրա: Արևմուտքում անտիկ կերպարները և խորհրդանիշները վերաիմաստավորվում էին միջնադարյան մտածողության նորմաներին համապատասխան, շինարարության մեջ օգտագործվում էր հռոմեացիների տեխնիկական մեծ փորձը:

ԲՅՈՒԶԱՆԴԻԱ

ԱՐԵՎՍՏՅԱՆ ԵՎ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԵՎՐՈՊԱ

ՍԵՐՁԱԿՈՐ ԵՎ ՄԻՋԻՆ ԱՐԵՎԵԼՔ

ՀՆԴԱՍՏԱՆ

ՉԻՆԱՍՏԱՆ

ՃԱՊՈՆԻԱ

ՎԻԵՏՆԱՄ

ԿՈՐԵԱ

ՍՈՆՂՈՒԻԱ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Միջնադարյան արվեստն առաջացավ և զոյատևեց ֆեոդալիզմի՝ ստրկատիրական հասարակարգի համեմատությամբ ավելի առաջադիմական հասարակական կացութաձևի (ֆորմացիայի) պայմաններում: Ֆեոդալական հասարակարգի զեղարվեստական մշակույթը, իր բարոյական բովանդակությամբ տարբերվելով անտիկ աշխարհի բարոյական և զեղազիտական իդեալներից, աննախադեպ ներդրում կատարեց համաշխարհային արվեստի մեջ:

Ֆեոդալիզմի հաստատումն ուղեկցվում էր տեղական արտադրական ուժերի զարգացմամբ, մեծ կենտրոններից հեռու քաղաքներում ու գյուղերում մշակութային նվաճումների տարածմամբ: Հասարակության լայն խավերի մեջ ավելի խորը թափանցեց մշակույթը, քան հին աշխարհում, արվեստում ավելի ուժեղ էին զգացվում ժողովրդական պատկերացումները և ցայտունորեն էր դրսևորվում իր բնույթով դիցաբանական իրատեսությունը, որը նման չէր անտիկ աշխարհի իրատեսությանը: Միջին դա-

րերի ընթացքում եվրոպայում, Ասիայում, Հյուսիսային Աֆրիկայում առաջացան ժողովուրդների հսկայական էթնիկական խմբեր, ապա և ազգեր, որոնք առ այսօր բնակվում են այդ մայրցամաքների երկրներում: Միջին դարերում դրվեցին նրանց ազգային մշակույթների հիմքերը, և ստեղծվեցին տեղական բազմաթիվ դպրոցներ, որոնց իսկական ավանդույթները շարունակում են ապրել ժամանակակից ազգերի արվեստում նաև այսօր: Դրանք զանգվածների արվեստի բարգավաճման ժամանակներ էին. ժողովրդի անսպառ երևակայությունը, աշխարհի հանդեպ նրա բանաստեղծական վերաբերմունքն առանձնապես վառ կերպով արտահայտվեց զարդարական ձևերի և կիրառական արվեստի ծաղկման մեջ, որոնց հիման վրա ծնունդ առավ միջին դարերի փառահեղ համադրական (սինթետիկ) արվեստը: Ժողովրդական բանահյուսությունն առանձնապես լայն զարգացում ստացավ եվրոպայից դուրս ապրող ժողովուրդների արվեստում:

Արևմտյան Եվրոպայում միջին դարերի արվեստը դիմում էր ամբողջ հասարակությանը, ժողովրդին: Եկեղեցին ձգտում էր լինել «Յամբնդհանուր»։ Մա դիմում էր մարդկային կոլեկտիվին՝ ամբողջությամբ առած և համայնքի ամեն մի անդամին՝ առանձին: Կրոնական դաստիարակիչ գաղափարները պետք է որ հասանելի լինեին բոլորին: Չասարակության քաղաքացիական և հոգևոր կյանքից դուրս կանգնած հին աշխարհի ստրուկին փոխարինեց ճորտ գյուղացին, որն իր ամբողջ իրավագրությամբ հանդերձ ճանաչվում էր որպես քաղաքացիական կոլեկտիվի անդամ: Փոխվեց ժողովրդական զանգվածների գիտակցությունը: Ստրկատիրական համակարգի ճգնաժամի ժամանակաշրջանում ծնունդ առած՝ մարդկանց հավասարության մասին միտքը, ազատ ֆրանկ գյուղացու կյանքի մասին հիշողությունները վերակենդանանում էին հսկայական մարզերում տարածված միջնադարյան հերետիկոսություններում: Միջնադարյան գյուղացիությունը, որը միավորվել էր համայնքներում, քաղաքում բնակվողները՝ քաղաքային կոմունաներում, համախմբված հանդես էին գալիս ֆեոդալների դեմ: Ֆեոդալական հասարակության ներսում հասունանում էին այն ուժերը, որոնք նրան հասցրին կործանման և նոր հասարակական կացութաձևի ստեղծման:

Քրիստոնեության, բուդդայականության, մուսուլմանության կրոնական դավանանքներն իրենց ներգործությունն էին ունենում փիլիսոփայության, բարոյականության, բարոյական պատկերացումների վրա: Միջնադարյան կրոնները սրբագործում-օրհնում էին ֆեոդալական հասարակարգը՝ նրա դասային հիերարխիայով, արդարացնում էին ժողովրդի տառապանքները: Սակայն միջնադարյան սխուլաստիկայի ընդերքում, Արևմտյան Եվրոպայի փիլիսոփաների վեճերում, Մերծավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների գիտության մեջ, Չինաս-

տանի և Չնդկաստանի կրոնական հոսանքների պայքարում բացահայտվում էին աշխարհընկալման նոր կարևոր կողմեր, խորանում էր նրա ճանաչումը: Աշխարհի՝ որպես ինչ-որ ավարտուն և ներդաշնակ համակարգի մասին պատկերացմանը փոխարինեց իր դրամատիկ բարդությամբ, ընդհանրական վիթխարի մասշտաբով իրականության ընկալումը:

Միջնադարը ստեղծեց մարդու և նրա արժեքի չափանիշի այլ ըմբռնում, քան անտիկ աշխարհը:

Քրիստոնեության մեջ առաջացավ երկու աշխարհների գոյության ուսմունքը. վերին՝ աստվածային, հոգևոր աշխարհ, և ստորին՝ երկրային, իրական աշխարհ, որը նրա արտացոլումն էր միայն. հակասություններ երևացին նաև մարդկային բնավորության էության երկու՝ հոգևոր և մարմնական, նյութական ծագման միջև: Արվեստում մարդու կերպարը կորցրեց բանական պարզությունը և ներքին հավասարակշռությունը, որը բնորոշ էր անտիկ աշխարհի հերոսներին: Բայց մարդու հոգևոր աշխարհը հարստացավ, նրանում բացահայտվեց զգացումների ու ապրումների բազմապիստություն, որոնք երբեմն զարմացնում էին դրամատիզմով, կատարելագործման ծարավով: Միջնադարի անհայտ նկարիչների ստեղծած կերպարները ներգործում են մերթ ցերքին կենտրոնացածությամբ և փիլիսոփայական ինքնախորացմամբ, մերթ հոգեկան խոյանքով, բարձր հոգեկան վերելքով, մերթ երազկոտությամբ կամ ներդաշնակ դիտողականությամբ:

Ընդարձակվում է նաև արվեստում արտացոլվող երևույթների ոլորտը: Փիլիսոփաների և նկարիչների խնդիրը դարձավ տիեզերքի՝ իր անընդգրկելի, համաշխարհային և տիեզերական մասշտաբներով, կյանքի բազմապիսի երևույթներով ճանաչումը: Այդ ճանաչողական նպատակը թեև դրված էր կրոնական ձևի մեջ, մարդու մեջ ստեղծում էր երկրի վրա տիեզերքի մասին իրական

իմացության պահանջ: Միևնույն ժամանակ մարդկանց գիտակցության մեջ դարձեց մարդը տիեզերքի կենտրոն լինել: Նրա մեջ տեսնում էին տիեզերքի մի մասնիկին միայն, որը ենթակա է նրա խորհրդավոր ուժերին: Կյանքի առանձին երևույթներ այդ պատճառով նշանակալի դարձան, քանի որ դրանք դիտվում էին որպես ամբողջի վեհության արտահայտություններ:

Աշխարհի մասին համապարփակ հայացքն արտացոլում գտավ վիթխարի համադրական (սինթետիկ) համակառույցներում, հարյուրավոր արձաններով և բազմաթիվ որմնանկարներով զեղեցկացված հսկա տաճարներում: Արվեստների համադրման նոր կոնցեպցիան, որը ծնվեց Արևմտյան Եվրոպայի արվեստի դրամատիկական դինամիկայով և ոգեշնչված կրթությունամբ, միջնադարի մեծագույն նվաճումն է:

Միջնադարյան արվեստն իր ձևերով կրոնական էր, խորհրդանշական, վերացական: Նկարիչները կտավներ էին ստեղծում եկեղեցու համար (քրիստոնեական, բուդդայական, մուսուլմանական): Աշխարհիկ արվեստը գոյություն ուներ, բայց նա չէր որոշում դարաշրջանի զեղարվեստական մշակույթի բնույթը: Միջնադարի մարդկանց բուն մտածողությունը կրոնական էր: Դա իր դրոշմն էր դնում հասարակության կյանքի բոլոր ձևերի վրա և սահմանափակում էր արվեստի հնարավորությունները:

Քրիստոնեական կրոնը քարոզում էր, որ երկրի վրա ամեն ինչ երկնայինի միայն թույլ արտացոլումն է, որ երկրային կյանքը չնչին է հանդերձյալ կյանքի համեմատությամբ: Արվեստը չպետք է հետևի բնությանը՝ հանուն բարձր ոգեշնչվածության, երկրային կյանքի հանդեպ արհամարհանքը հանգեցնում էր արվեստում բնության հետ սովորական նմանության և մեծ գաղափարներ արտահայտելու համար դիմում էր խորհրդանիշների, այլաբանության: Միջին Արևելքում մուսուլմանությունն արգե-

լում էր մարդու պատկերը կրոնական հուշարձաններում:

Միջնադարյան արվեստի բովանդակությունը, սակայն, չէր սահմանափակվում միայն պաշտոնական կրոնական գաղափարների բնագավառով: Քրիստոնեության, բուդդայականության, մուսուլմանականության մեջ ապրում էին և՛ գաղափարներ, և՛ զգացումներ, որոնք ամմիջականորեն առնչվում էին ժողովրդի կյանքի հետ, իդեալների, բարոյական պատկերացումների և ձգտումների հետ: Ժողովրդական ավանդությունը հաստատում էր, որ բնության յուրաքանչյուր երևույթ աստվածության մարմնավորում է, որ բնության ամբողջ նյութական աշխարհը ոգիացած է, այդ պատճառով էլ արդարացված, իսկ յուրաքանչյուր մարդու մեջ ամփոփված է մի ինչ-որ սրբություն, որը նրան որոշ իմաստով դարձնում է թագավորին հավասար մարդ: Ժողովրդի մեջ պահպանված հեթանոսական հավատալիքները, դիցաբանությունը, երևակայությունը, աշխարհի հանդեպ բանաստեղծական վերաբերմունքը որոշեցին միջնադարյան արվեստի կերպարների ուժը և պայծառությունը, դրանց զեղարվեստական արժեքը: Արվեստում նկատելիորեն զարգացան մարդության բարոյական իդեալը, մարդու տառապանքների, ստիկկյան անվեհերության, կատարելագործման՝ նրա ձգտման, բնության և տիեզերքի զեղեցկության թեմաները: Միջնադարյան հասարակության մեջ սիրո զգացմունքն առաջին անգամ ստացավ առավել արդունավետության և երկարատևության այնպիսի աստիճան, որպիսին չգիտեր հին աշխարհի մարդը: Ասպետական սերը ստեղծում է շատ նրբաբարո ասպետական սիրավեպ, տրուբադուրների (գուսանների) ասպետական քնարերգություն: Միջնադարը աշխարհում ի հայտ բերեց չարիքը և հրեշտությունը՝ արվեստում մշակվում է բնորոշի, այլանդակի հիմնահարցը, որը, ի տարբերություն զեղեցիկի, ուներ դրսևորումների ան-

սահման բազմազանություն: Դրանով իսկ արվեստի համար նոր հեռանկարներ էին բացվում:

Միջնադարի մշակույթը բացառիկորեն հարուստ ու բազմազան է: Ֆեոդալական հարաբերությունների զարգացումը հանգեցնում է փոխազդեցության մեջ գտնվող մշակույթի բազմաթիվ կենտրոնների առաջացման աշխարհի տարբեր մասերում:

Եվրոպայի և Ասիայի շատ պետությունների (Հին Ռուսիայի, Չինաստանի, Հնդկաստանի) արվեստն այն ժամանակներում հասավ բարձր զարգացման: Որոշ (օրինակ՝ Չինաստանի) ժողովուրդների մեջ, հատկապես, միջնադարում իսկական բարգավաճում ապրեց արվեստը. կյանքի բազմապիսի կողմերի նկատմամբ հետաքրքրությունը ստեղծեց բնանկարի, նատյուրմորտի, կենցաղային ժանրի, դիմանկարի զարգացման պայմաններ: Մինչդեռ բյուզանդական արվեստում ուժեղ են ճգնավորական կյանքի, երկրի վրա շրջապատից խորթացածության գծերը, Հնդկաստանի արվեստում պայծառորեն արտահայտվում են աշխարհի զգայական ընկալումը, բնության հզոր, տարերային էության զգայությունը: Կյանքի և նրա զգայական բերկրանքի բանաստեղծորեն գունեղ արտացոլմամբ առանձնանում է արևելյան մանրանկարչությունը:

Միջնադարի մեծագույն նվաճումները մարմնավորվել են հոյակերտ (մոնումենտալ) ճարտարապետության մեջ: Այն արտահայտում էր գիտակցության ոչ միայն կրոնա-երևակայական կողմերը, այլև մարմնավորում էր մարդու ստեղծագործական կամքը, մեծ կոլեկտիվի աշխատանքի ուժը: Բյուզանդական տաճարները, Եվրոպայի ռոմանական և գոթական ճարտարապետությունը, արաբական մզկիթները, Հնդկաստանի, Չինաստանի պալատները և տաճարները համաշխարհային արվեստի դասական գանձերն են:

Միջնադարյան արվեստի կարևորագույն կենտրոններից մեկը Բյուզանդիան էր՝ մի պետություն, որը կազմավորվեց 395 թ. Արևելյան Հռոմեական կայսրության հիման վրա և գոյատևեց մինչև 1453 թ.: Բյուզանդական արվեստը միջնադարյան գեղարվեստական մշակույթի զարգացման կարևոր աստիճանն է: Նրանում արտահայտված է մարդու կերպարի վսեմ ոգեշնչվածության ծգտումը, ընդգծված են բարոյագիտական սկզբունքի նշանակությունը, բարոյական բարձր վերելքի հասնելու մարդու ընդունակությունը: Բյուզանդական վարպետների լավագույն ստեղծագործություններն այսօր էլ զարմացնում են մարդկային զգացումների ու մտքերի իրենց ընկալման խորությամբ, բարոյականության զեղեցկությամբ:

Արևելյան Հռոմեական կայսրության մեջ ֆեոդալիզմի զարգացման առանձնահատկությունները որոշեցին բյուզանդական մշակույթի և արվեստի առանձնահատկությունը: Բարբարոսական արշավանքներն այնքան վնաս չպատճառեցին նրան, որքան Արևմտյան Եվրոպային: Բյուզանդիայում պահպանվել էին Արևմուտքում արդեն անհետացած կենցաղի ու տնտեսական կացույթի հին ձևերը և վերապրուկները. զարգանում էին քաղաքները՝ իրենց աշխույժ առևտրով և արհեստներով: Հռոմեական կայսրությունից ժառանգություն էր մնացել նաև կենտրոնացված պետության ձևը: Հենվելով չինովիզիկության խիստ հիերարխիայի և եկեղեցու հեղինակության վրա՝ կայսերական իշխանությունը կանգնած էր ֆեոդալիզմի կենտրոնախույս ուժերին դեմ հանդիման: Միջնադարյան արվեստին անցնելը տեղի էր ունենում անտիկ մեծ մշակույթի հետ շարունակվող ժառանգական կապի հիման վրա: Կոստանդնուպոլիսը, Ալեքսանդրիան, Ամստերդամը, Եփեսոսը իրենց նկարագրով մնում էին որպես հելլենիստական քա-

ղաքներ: Կոստանդնուպոլիս բերվեցին անտիկ աշխարհի բազմաթիվ արձաններ: Այստեղ 425 թ-ին հիմնադրվեց համալսարան, որտեղ սկսեցին հավաքվել բոլոր երկրների նշանավոր գիտնականները: Նրանք հավաքում էին հին ձեռագրեր, ուսումնասիրում էին դասականներին: Բյուզանդացի ընդօրինակողներն աշխարհի համար պահպանել են 30մերոսի, Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի երկերը, ընդհուպ մինչև VII դ-ը գոյություն ուներ ժողովրդական անտիկ թատրոն: 30ւմարենը մնում էր խոսակցական լեզու:

Անտիկ ավանդույթը ցայտուն կերպով արտահայտվեց նաև արվեստում՝ մարդու իդեալական կերպարին հետամուտ ունակության պահպանման մեջ: Բյուզանդացի նկարչի ուշադրության կենտրոնում, ինչպես և անտիկ աշխարհում, գտնվում էր մարդը՝ մարմնավորված քրիստոնեական աստծու և սրբերի կերպարում. նրա պատկերում պահպանվում էին կազմվածքի ճիշտ համամասնությունները, ձևերի նուրբ կերտարվեստը, ճշգրիտ նկարագծերը: Սակայն բյուզանդական նկարիչների ստեղծագործություններում չէին կարող չարտացոլվել աշխարհի և մարդու մասին նոր պատկերացումները:

Բյուզանդական արվեստի ձևավորման գործում կարևոր նշանակություն ունեցան կայսրության արևելյան նահանգների հելլենականացված գեղարվեստական ավանդույթները, Միջագետքի, Սիրիայի, Պաղեստինի, Եգիպտոսի, Անտիոքի դրվագազարդային ժողովրդական արվեստը, ծնունդ առնելով քրիստոնեական դիցաբանության հիման վրա, որն այն ժամանակներում նշանակալիորեն կապված էր ժողովրդի կյանքի և իդեալների հետ: Ձևավորվող բյուզանդական արվեստին նա հաղորդում էր կենսականություն. զգացումների թարմություն և անմիջականություն էին հաղորդում նաև բարբարոսները, որոնց գեղարվեստական մշակույթի ներգործությունն ուժեղանում էր IV-V դարերից սկսած:

Բյուզանդական արվեստի բովանդակությունն արտացոլում էր կազմավորվող միջնադարյան հասարակության կրոնափիլիսոփայական հայացքները: Ստրկատիրական հասարակարգի հեղաբեկմամբ ուղեկցվող դաժան ցնցումները, ֆեոդալիզմի բարդ հասարակական և պետական կառուցվածքի ծնունդը մարդկանց մտքում ստեղծեցին պատկերացում այն մասին, թե աշխարհում շատ բան անհայտ է, շատ բան ենթակա չէ մարդկային բանականությանը և զգացումին: Աշխարհի բարդության, աններդաշնակության և անկատարության գիտակցումն արտահայտվեց գեղարվեստական կերպարներում. դա որոշակի դարձրեց բյուզանդական արվեստի նվաճումներն անտիկ աշխարհի արվեստի համեմատությամբ: Քանի որ Բյուզանդիայում աստվածությունը պատկերացվում էր ոչ միայն աշխարհից հեռու անմարմին արարչի կերպարանքով, այլև մարդու արտաքին կերպարանք պահպանող Քրիստոսի պատկերով, բյուզանդական արվեստը, ինչպես և անտիկ աշխարհինը, ընթանում էր մարդակերպության ուղիով: Սակայն մարդուն միանտորեն աստվածացնող արվեստին շուտով փոխարինում են նրա զգացումները, նրա բարոյական և գեղագիտական ուժերը մեծաբող արվեստը: Դա պայմանավորեց կերպարի հոգևոր վերացական արտահայտչության սաստկացումը:

Պասսիվ հայեցողականությունը, որն արևելյան քրիստոնեության փիլիսոփայության համաձայն, աստծուն ճանաչելու ուղի էր հարթում և ամենաբարձր ներդաշնակություն էր բովանդակում, արտահայտվում էր կերպարների անշարժ կենտրոնացածությամբ մեջ: Այդ հատկանիշների հետ մեկտեղ բյուզանդական արվեստում զարգանում էին աշխարհի մասին հունահռոմեական ժամանակներից ժառանգած հայացքի սրաթափանցությունը և նրա բանաստեղծական ընկալումը, որոնք ցայտունորեն արտա-

հայտվեցին մարդկային զգացումների նրբին երանգների բացահայտման մեջ:

Բյուզանդիայում, որտեղ կայսրը համատեղում էր աշխարհիկ և կրոնական իշխանությունը, բոլոր հպատակներին դիմող արվեստը կարևոր դեր էր կատարում կրոնական, պետական և անձնական սկզբունքները միավորող բարոյական իդեալների ստեղծման գործում: Այն կոչված էր զանգվածներին դաստիարակելու հնագանդության, հավատի քարոզման ոգով: Բյուզանդական արվեստի լավագույն ստեղծագործություններն արարել է Կոստանդնուպոլսի դպրոցը, որն ուներ փիլիսոփայական և աստվածաբանական գաղափարներով հագեցած ժառանգական բարձր մշակույթ և ստեղծագործական փորձ. դրանց շնորհիվ կանոնական պատկերները հարստանում էին բարձր բարոյագիտական բովանդակությամբ: Ուղղությունների բազմազանությունը բացառվում էր, սակայն պաշտոնական արվեստին ընդդիմադիր հոսանքները տեղական արևելյան դպրոցներում շարունակում էին գոյատևել և ներգործել բյուզանդական արվեստի վրա՝ հաղթահարելով պետության սահմանափակումները: Բյուզանդական արվեստը սկզբնավորվեց և զարգացավ բարդ հիմքի վրա:

ԲՅՈՒԶԱՆԴԻԱՆ V-VI ԳԱՐԵՐՈՒՄ

Բյուզանդական արվեստն առաջին վերելքն ապրեց VI դարում: Այն փայլուն բարգավաճման հասավ Դուստինիանոս I կայսրի օրոք (527-565 թթ.), երբ դրվում էին բյուզանդական պետականության հիմքերը և փորձեր էին արվում վերականգնելու կայսրության վաղեմի հզորությունը: Ձանգվածային ժողովրդական ապստամբությունների ճնշումը, հեթանոսության մնացուկների դեմ պայքարը և կառավարման ապարատի կարգավորվածությունն ամրապնդեցին զինվորական իշխանությունը, իսկ պարսիկնե-

րի, վանդալների և գոթերի դեմ հաղթական պատերազմները հաստատեցին Բյուզանդիայի համաշխարհային հզորությունը, ընդարձակեցին նրա սահմանները:

Գլխավոր գեղարվեստական կենտրոն դարձավ Կոստանդնուպոլիսն իր խառը՝ հունական, արևելյան և բարբարոս բնակչությամբ, աստվածաբանական վեճերով, զանգվածային ապստամբություններով: Այստեղ էր գտնվում արևելյան բռնապետության շատ հատկանիշներ յուրացրած կայսերական արքունիքը, այստեղ էին մնում պատրիարքը և բարձրագույն հոգևորականությունը, այստեղ էին կենտրոնացել հողատեր բարձր ազնվականությունը և բոլոր բարձր աստիճանավորները: Ձգտում էին մայրաքաղաք տեղափոխվել կայսրության գիտական և գեղարվեստական ուժերը, բերվում էին տարբեր ժողովուրդների արվեստի երկեր, այստեղ էին մշակվում արվեստի նոր ձևերը: Հսկայական հարստությունները, պաշտամունքային և արքունական արարողակարգերի արևելյան տոնականությունը և տեսլարանայնությունը ապշեցնում էին այն ժամանակների մարդկանց երևակայությունը:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Դուստինիանոս կայսրը տառապում էր ստրկատիրական կայսրության պահպանման ուտոպիական երազանքով՝ ձգտում էր բարձր անտիկ մշակույթը օրգանապես զուգորդել քրիստոնեական իդեալների հետ: Պետությունը բարբարոսների ներխուժումից պաշտպանելու նպատակով, ամբողջ կայսրության մեջ ստեղծվում էին վիթխարի պաշտպանական կառույցներ: Եինարարությունն առանձին թափ ստացավ Կոստանդնուպոլսում, որը ժամանակակիցներն անվանեցին «երկրորդ Հռոմ»: Դեռևս V դ. սկզբին քաղաքը՝ իր ընդարձակ հրապարակներով, զարդարուն հաղթականարներով, կայսրերի հուշարձաններով, բաղնիքներով, ջրանցույցներով, գմբեթաձև դահլիճներ ունեցող ձիարշավարաններով, ամրաց-

վեց հզոր պարսպով՝ որտեղ կային հրակնատներ, բազմաթիվ աշտարակներ և փոքրիկ ամրոցներ, ուներ վեհատես ոսկեգույն դարպասներ:

Առաջատար դեր սկսեց կատարել վանքային համակառույցների և տաճարների ճարտարապետությունը, որն առանձնանում էր տիպերի բազմազանությամբ: Դրանց թվում Բյուզանդիային առանձնապես բնորոշ են երկայնական-բազիլիկային և կենտրոնագմբեթային տաճարները, որոնք ստեղծվում էին անտիկ աշխարհի հասարակական շենքերի ավանդույթների հիման վրա: Դրանցում սկսում էր գլխավոր դեր խաղալ ներքին տարածությունը. այն լուծվում էր քրիստոնեական պաշտամունքի առանձնահատկություններին համապատասխան, որը պահանջում էր ամբողջ համայնքի ներկայությունը տաճարում: Իտալիայի հյուսիսում՝ Սանտ Ապոլլինարե Նուովո եռանավ բազիլիկը Ռավեննայում (VI դ. սկիզբ) պատկերացում է տալիս վաղ բյուզանդական երկայնակի տաճարի տիպի մասին, որտեղ դեռ չկա աշխարհականների՝ քաղաքի բնակիչների և եկեղեցական հոգևորականության խիստ բաժանում: Բազիլիկի մուտքը գտնվում էր արևմտյան կողմում. գերակշիռ նշանակություն էր ստացել կենտրոնական առանցքը, որն աղոթողներին ուղղություն էր տալիս դեպի արքեպիսկոպոսական կիսաշրջանաձև ելուստը, տաճարի առավել սուրբ մասը, որը միշտ ուղղված էր դեպի արևելք: Բազիլիկում լույսը թափանցում էր բարձր ու լայն կենտրոնական նավի լուսամուտներից: Պայծառորեն լուսավորված կենտրոնական նավը՝ իր ներդաշնակ համամասնություններով, կարծես հանդիսատեսին հրավիրում էր դեպի խորքը, որտեղ բարձր կամարի ետևում, արքեպիսկոպոսական կատարվում էր պաշտամունքային ծիսակատարությունը: Նրանց միջև սյուների և կամարների շարքերը, որոնք բազիլիկի տարածությունը բաժանում են նավերի, լուսամուտատեղերի, հատակի և պատերի գծերի,

ռիթմիկորեն արձագանքում են այդ սահուն շարժմանը: Պատերի խճանկարներում ներկայացված սուրբ աղջիկների և նահատակների հանդիսավոր թափորը, միասնական հոգևոր մղումով համակված ասես բացահայտում է շարժման իմաստը:

Կենտրոնահարմար տաճարի առավել կատարյալ տիպ է Ռավեննայի Սան Կիտալե եկեղեցին (532-548): Ութանիստ հիմքով այդ եկեղեցին ծածկված է գմբեթով (տրամագիծը 15 մ), որը հենված է սյուների վրա, օղակված է հորիզոնական ազդող ուժին դիմադրող շրջանցիկ սրահով: Գունավոր մարմարով և հարուստ սյուժետային խճանկարներով են պատված եկեղեցու որմերը և կամարները: Մարդկանց զանգվածներ տեղավորող շենքերի պահանջը V-VI դդ-ում ստեղծեց տաճարի նոր տիպ՝ գմբեթային բազիլիկը, որն ամենից ավելի էր հարմարեցված ժամերգության բարդ ծիսակատարությանը: Նրա կենտրոնական ենթագմբեթային մասում կատարվում էր եկեղեցական ժամասացություն:

Վերակազմության կտրվածք: Կենտրոնից առանձնացված կողային և վերին սրահները նախատեսվում էին քաղաքացիների և բարձր ազնվականության համար:

Պաշտամունքային ներգործության բոլոր միջոցների հուզական ընկալումն առավել սրությամբ էր արթնացնում երևակայությունը, առաջացնում բարձր հոգեկան մղումներ:

Ճարտարապետությունը, գեղանկարչությունը (խճանկարներ, որմնանկարներ, սրբապատկերներ), կիրառական արվեստը (թանկարժեք կահույք, հոգևորականների հարուստ զգեստավորում), եկեղեցական արարողակարգի տեսլարայնությունը, բազմաձայն երգչախմբերը՝ այս ամբողջ միասնական հսկայական գեղարվեստական համակառույցը պետք է ծառայեր եկեղեցու նպատակներին:

Կառուցվածքի նոր տիպը հանճարել մարմնավորում ստացավ Կոստանդնու-

պղսի Ար. Սոֆիայի վիթխարի տաճարում (532-537): Վերջինիս կառուցողները՝ փոքրասիայի ճարտարապետներ Անթեմիոսը (Տրալլից) և Իսիդորոսը (Միլեթից) ստեղծեցին գեղարվեստական կառուցվածք այլ պատկեր: Ար. Սոֆիայի տաճարի որպես կայսերական պալատի գլխավոր մասերից մեկի մտահղացման մեջ հաղթանակում է կայսերական իշխանությունից եկեղեցու կախվածության և մինևույն ժամանակ քրիստոնեության հզորության գաղափարը: Խաչածև կամարներով ծածկված գավիթը, կողանավերը և վերնասրահները նմանվում էին պալատի գլխավոր սրահներին: Սակայն տաճարի պատկերում բացահայտվում է նաև դարաշրջանի մարդկանց ավելի լայն պատկերացումը տիեզերքի անսահմանության, նրա համապարփակ ամբողջականության և բանական ներդաշնակության մասին: Կառուցողական հնարների համարձակությամբ Ար. Սոֆիայի տաճարը գերազանցում էր նախորդ և իր ժամանակակից բոլոր կառուցվածքները:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Բյուզանդական տաճարում եկեղեցական ինտերիերի դերի ուժեղացման շնորհիվ ձևավորվեցին արվեստի համադրման (սինթեզի) նոր սկզբունքներ, որոնք մարմնավորվեցին պատերի և առաստաղների որմնանկարներում: Ձարգացնելով ուշ ժամանակների անտիկ գեղանկարչության ավանդույթները՝ բյուզանդացիներն առաջինը հուզական հոգևոր բովանդակությունը միացրին զարդարական սկզբունքին: Աստիճանաբար ձևավորվեց Սուրբ գրքի պատկերագրությունը՝ սյուժետներ, կոմպոզիցիաներ, պատկերների տեսակներ, դեմքեր, քրիստոնեական սրբերի բնորոշ հատկանիշներ, որոնք հեշտությամբ ընկալվում և հիշվում էին հանդիսատեսի կողմից: Յետագայում պատկերագրական տեսակները և կոմպոզիցիաները վերածվեցին պաշտոնական եկեղեցու կողմից հաստատված կանոնների: Դրանց դասավորության

համակարգը կարծես հաստատում էր սրբերի եկեղեցական հիերարխիայի անխախտությունը: Բյուզանդացիները, սակայն, կարողանում էին կերպարների գեղեցկության ոգեշնչվածությունը բացահայտել արտահայտիչ ստվերանկարի, գծերի, ձևի, ներդաշնակ գունային զուգորդումների միջոցով:

Բյուզանդիայի որմնանկարչության ամենասիրված-նախընտրելի տեխնիկան դարձավ խճանկարչությունը: Անտիկ խճանկարչության գեղանկարչական սկզբունքը, որը (խճանկարչությունը) նախատեսված էր տեսողական ընկալման մեջ առանձին գունային բծերի միացման համար, այստեղ հետագա տարիներին շարունակեց զարգանալ: Տիրապետելով գունային լուսապատկերի, տարբեր լուսաուժի ու խտության երանգների ամբողջ հարստությանը՝ բյուզանդացիները ձևը վերարտադրում էին գունային բծերով: Գունավոր քարերի հետ մեկտեղ խճանկարի վարպետներն օգտագործում էին սմալտա (ապակյա ծուլվածքից ներկած խորանարդիկներ), որոնք աչքի էին ընկնում երանգների խորությամբ և հնչելությամբ: Խճանկարներում գույներն առկայծում-վառվում են, փայլատակում ինչպես թանկարժեք քարերում: Գույնը դառնում է հուզական հիմունքի արտահայտիչ: Ոսկերանգ ֆոներն ստեղծում են տոնականության և իրական կյանքից հրաժարվելու զգացողություն: Դրանց բարձրությունները տարբեր են, և կամարների գոգավոր մակերևույթներին տեղադրված խորանարդիկները հավասարաչափ չեն՝ այս ամենը նպաստում է փայլփլող միջավայրի տպավորության արարմանը:

Վաղ ժամանակների բյուզանդական որմնանկարների և դրանց զարգացման բնույթի մասին առավել լիակատար պատկերացում են տալիս Ռավեննայի հուշարձանները, որոնք, սակայն, բնորոշ են իրենց յուրատեսակ տեղական հատկանիշներով: Հինգերորդ դարի ռավեննական խճանկարներում կարելի է

որմանակարային սյուժեների հանդիպել քրիստոնեական կատակոմբներում («Քրիստոս՝ Բարի հոգևոր հովիվ», Գալլա Պլացիդիի հանգստարան): Քրիստոսի կյանքին նվիրված շարքում (Սանտ-Լպոլլինարե Նուովո տաճարի վերին մասը, VI դ. սկիզբ և կեսեր) արդեն երևան եկան միջնադարյան արվեստում զարգացող ոճաբանական հատկանիշներ, ճակտոնային կոմպոզիցիաներ, հստակ ուրվագիծ, ոսկեգույն ֆոն:

Բյուզանդական աշխարհիկ գեղանկարչության հազվագյուտ օրինակ են Ռավեննայի Սան Վիտալե եկեղեցու կիսաշրջանաձև ելուստի կողապատկերի երկու մեծ խճանկարները (546-548): Դրանք վկայում են VI դարի գեղանկարչության մեջ կերպարների բնույթի վրա պալատական և եկեղեցական արարողակարգի ուղղակի ազդեցության մասին: Խճանկարներից մեկում պատկերված է կայսր Զուստինիանոսը՝ իր շքախմբով, մյուսում՝ կայսրուհի Թեոդորան՝ իր մերձավորներով: Ժամանակակից կոնկրետ իրադարձությունը, ծիսական թափորը մեկնաբանված է որպես հանդիսավոր արարողակարգի և կայսերական իշխանության փառաբանման թեմա: Պատկերվածների սուր բնութագրերի մեջ բյուզանդացի վարպետը չի զիջում ֆայումյան դիմանկարների արարողներին: Կենտրոնում երիտասարդ անվեհեր կայսրն է: Նրա կողքերին՝ արքեպիսկոպոս Մաքսիմիանոսը՝ ֆանատիկոսի ճգնավորական դեմքով, գոռոզ և բուծ մի պալատական, թիկնապահը՝ խորամանկ քմծիծաղով, քահանաները՝ սաստիկ հուզված դեմքերով: Նրանց բուրրին, սակայն, հատուկ է միասնական գմայլանքի վիճակը: Գոգևոր սկզբունքի գերակշռող գաղափարն ընդգծված է բուրրի լայն բացված աչքերում՝ միատեսակ լայն բիբերով, ինքնահայացության մեջ սուզված փայլվիղղ հայացքով:

Խճանկարում գերակշռում են հարթապատկերային գունային բիծը, գծերի արտահայտչական գրաֆիկան, իշխում է

հանդիսավոր համաչափ ռիթմը: Այն որոշում է կոմպոզիցիաների գեղակազմությունը, ստեղծում է կայունության, կարգի անփոփոխության տպավորություն: Կայսրի ծիրանագույն հագուստը, որ շողշողում է ակնագործական զարդարանքներով, Մաքսիմիանոսի հագուստի սպիտակությունը, մարտիկների և թիկնապահների հագուստների վառ կարմիր, նարնջագույն, մանիշակագույն երանգները, կանաչ հողը և ոսկեգույն ֆոնը՝ ամեն ինչ ընդգծում է պատկերի արևելյան պերճությունը՝ նրան զրկելով նյութական-զգայական կոնկրետությունից:

Եթե Ռավեննայի խճանկարներում արտահայտված են բյուզանդական պաշտոնական արվեստի խստաբարո նորմաները, ապա VII դ. մի շարք հուշարձաններում նկատելի է ստեղծագործական որոնումների մեծ ազատություն: Դրանցում զգացվում է ձգտում դեպի վսեմ ներդաշնակ իդեալը, դրսևորվում հետաքրքրություն մարդկային ապրումների, շարժման մեջ ընկալվող իրական աշխարհի ձևերի բազմազանության նկատմամբ: Անտիկ աշխարհի ավանդույթն արտահայտվում է Նիկիայի Ուսպենիա եկեղեցու խճանկարային կամարի չորս հրեշտակների կերպարներում (VII դ., ավերված են 1917-1922 թթ., հույն-թուրքական պատերազմի ժամանակ): Գանդիսավոր շքեղ են հրեշտակները, որոնք հագնված են զառբաբե մուգ կապույտ գոտևոր ներքնազգեստներ՝ կարմիր լանջագոտիներով: Ծիածանի երանգներով շողշողացող հզոր թևերի բացվածքն արձագանքում է դրոշներին՝ ընդգծելով կերպարների վեհապանծությունը: Բայց դեմքերն արտահայտում են կենսունակություն ու հմայք, նրանց դասական գեղեցկությունը վսեմ ոգեշնչվածություն է արտահայտում. «Դինամիս» հրեշտակի դեմքը կենդանություն է արտահայտում հուզումնալից շարժումով, մեծ աչքերը փայլում են, կուպերը՝ կիսակախ, փոքրիկ բերանը կիսաբաց է, հոնքերի կորվածքը խախտում

է դեմքի համաչափությունը, ոսկեշող մազերը հետ են տարված, ազատորեն դուրս են բերված ընդհանուր զանգվածից: Ռավեմնական խճանկարների լարված արտահայտչությունն անհետացել է: Երևան է եկել ներքին անդորրություն: Ռավեմնայի գծահարթապատկերային ոճին փոխարինեց ձևերի՝ բծերով գեղարվեստական ծեփակերտումը: Խճանկարը հարստացնելով լրացուցիչ գույներով և ամենանուրբ, հաճախ հակադիր կիսաերանգներով, անհայտ վարպետը կարողացել է հասնել ձևերի ու գույնի միաձուլման, նկատել է շրջապատի առարկաների գույների փոխկապակցությունը՝ ուժեղացնելով կերպարի զգայական արտահայտչականությունը: Գրեթե իլյուզիոնիստորեն է կերտված բաց կանաչ, թափանցիկ ապակե ունելին հրեշտակի ձեռքում: Ունելիի շրջանի միջով թափանցում են ափի վարդագույն կանաչ և բաց կապույտ երանգները, լանջագոտու կապույտ աստառը՝ մանրամասներ, որոնք նկարիչը նկատում է իրականում:

Կենսական դիտումների պատկերման նույնպիսի միտումներ կարելի է նկատել Իտալիայի տարածքում գտնվող հուշարձաններում՝ Միլանի մոտերքի Սանտա-Մարիա դի Կաստելսեպրիոյի որմնանկարում (VII դ.-VIII դ. սկիզբ), ուր զգացվում է անտիկ աշխարհի նախապատկերների ազդեցությունը, Հռոմի հրապարակի Սանտա Մարիա Անտիկվա եկեղեցում (VII դ.- VIII դ. սկիզբ): Արվեստն այստեղ կողմնորոշվում է ոչ թե դեպի Մեծ կայսրության պետական գաղափարների ոգևորությունը, այն համապատասխանում էր սոցիալական կյանքի համեստ կացութաձևին:

Յոթերորդ դարի բյուզանդական գեղանկարչության մեջ թարմ հոսանքի ուժեղացումն արդյունք էր այն բանի, որ պաշտոնական պալատական արվեստի նորմաները որոշ ժամանակ դադարեցին նկատելի դեր կատարել, դա կապված էր VI դարի վերջերին -VII դարի սկզբներին Հուստինիանոսի համաշխարհային ստր-

կատիրական տերության թուլացման հետ: Բյուզանդիայից մի շարք մարզերի անջատումը նպաստում էր նրա՝ ոչ մեծ պետության վերածմանը՝ կենտրոնամալով Փոքր Ասիայում: Նվաճողները, «բարբարոս ժողովուրդները», իրենց համայնքային հարաբերություններով հանդերձ, փոփոխություններ մտցրին Բյուզանդիայի բնակչության էթնիկական կազմում, նոր սոցիալական պայմաններ ստեղծեցին գեղարվեստական ստեղծագործության համար:

ԲՅՈՒՀԱՆԴԻԱ

(IX դ. սկիզբ - XIII դ. սկիզբ)

Վաղ ֆեոդալիզմի ձևավորումը Բյուզանդիայում (VII դ. վերջ- IX դ. սկիզբ) ուղեկցվում էր սոցիալական խոր բախումներով՝ արտահայտելով հասարակության գյուղացիական-պլեբեյական խավերի կրոնահերետիկոսական շարժումներում՝ պատկերամարտության և պավլիկյանության մեջ, որոնք ընդգրկեցին ամենից առաջ բյուզանդական Արևելքը: Ժողովուրդը հանդես եկավ սոցիալական անհավասարության, եկեղեցական հիերարխիայի, վանքերի դեմ, բացասում էր մարդու կերպարանքով աստվածության պատկերման հնարավորությունը: Պատկերամարտության շրջանը տևեց 726-ից մինչև 843 թվականը: Պատկերամարտիկների պայքարը պաշտպանում էին նաև կայսրերը՝ շահագրգռված լինելով ռազմահողատիրական ավագանու ամրապնդմամբ, որը մեծ օգուտ էր քաղում պապական իշխանության և վանքապատկան հողատիրության դեմ ուղղված պայքարից: Պատկերամարտության մեջ վերածնվեցին անտիկ արվեստի աշխարհիկ ավանդույթը, հելլենիստական գեղագարդային (դեկորատիվ) որմնանկարների, Արևելքի ժողովրդական արվեստի, վերացական խորհրդանշական նշանակության (սիմվոլիկայի) թեմաները: Պատկերամար-

տության շարժման հետ կապված է գրքի նկարագրողումը: Ժողովրդական շարժումը ֆեոդալական հետադիմության (ռեակցիայի) ուժերի կողմից ջախջախվելուց հետո դարձյալ վերականգնվեց պատկերապաշտությունը, ժողովրդական ազդեցությունն արվեստում նահանջ ապրեց: IX դարի վերջերից մինչև XIII դարի սկիզբը տևեց հասուն միջնադարի ժամանակաշրջանը՝ իշխում էին ֆեոդալական հարաբերությունները: Մակեդոնական դինաստիայի (867-1056) և Կոմնենոսների դինաստիայի (1081-1185) դարաշրջանում բյուզանդական գեղարվեստական մշակույթը նոր ծաղկում ապրեց: IX-XII դդ-ում ավարտվեց հասուն միջնադարյան արվեստի և դասական միջնադարյանի համադրության (սինթեզի) ձևավորումը: Արվեստում ուժեղացան սպիրիտուալիստական միտումները, այն ենթարկվում էր խստիվ դոգմատիկ կանոնների:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: XII դ-ից եկեղեցական ճարտարապետության մեջ ինքնուրույն տեղ գրավեցին վանքերը, որոնք ամրոցային աշտարակներով պարսպված օգտապաշտական կառուցվածքների համալիրներ էին: Նախատեսելով աղոթքն առանձնացնելու համար վանքերի գեղատեսիլ համակառույցները սովորաբար գտնվում էին լեռների լանջերին կամ ժայռերում՝ ձուլվելով տեղանքի ռելիեֆին: Վանքի գավթի կենտրոնում գտնվում էր տաճարը (Կաթոլիկոնը)։ VII-X դդ. վերջերից իշխող դարձավ տաճարի խաչաձև գմբեթային տիպը: Առաջին անգամ այն մարմնավորվեց Կոստանդնուպոլսի Վասիլ I Մակեդոնացու բազիլիկում: Տաճարն ուներ եռանավ կամ հնգանավ հատակագիծ, ավարտվում էր շենքի կենտրոնում բարձր թմբուկի վրա դրված ոչ մեծ կիսակլոր գմբեթով: Թմբուկը և խաչաձև տարածվող թևերը, որոնք ծածկված էին գլանաձև կամարներով, ամրապնդվում էին ենթագմբեթային չորս սյունով: Լուսավորված ենթագմբեթային տարածությունը

զոհարանի դեր էր կատարում, կողային շրջանցումներից առանձնանում էր սյուներով կամ կամարաշարքերով: Խմբավորվելով գլխավոր գմբեթի թմբուկի շուրջը, արտաքին շրջանցումներն աստիճանաձև բարձրանում էին դեպի կենտրոն և կոմպոզիցիային հաղորդում գեղակազմ բուրգի բնույթ: Փակ տարածության ներդաշնակ զուգորդումը ինտերիերի զարգացումը և նրա հստակ երկրաչափական արտաքին կոմպոզիցիան պարզող, բարեկերպորեն արտահայտիչ ծավալը՝ սրանք բոլորը խաչագմբեթաձև տաճարները տարբերում են վաղ բյուզանդական տիպի տաճարներից: Խաչագմբեթաձև տաճարներում անհետանում է դրամատիկական պաթոսը, որը բնորոշ էր Դուստինիանոսի կայսրության հսկայական մտահղացմամբ ընդհանրական շենքերին: Իր նպատակահարմարությամբ, ամրությամբ և կայունությամբ նոր տաճարը համապատասխանում էր միջնադարյան հասարակության բազմապիսի պահանջումներին: Խաչագմբեթաձև տաճարի հուշարձանները Դոուփիոս Դուկասի վանքի Կաթոլիկոնը (մոտ 1020 թ.), Աբ. Թեոդորոս եկեղեցին Աթենքում (1049 թ.), Աստվածամոր Վերափոխման եկեղեցին Դաֆնի վանքում (1060-1070) առանձնանում էին հավասարակշռված համամասնություններով և նյութական ձևի ու տարածության ներդաշնակ հարաբերակցությամբ: Կառուցվածքային համակարգի ռացիոնալությունը և պարզությունը, տիպի ամրությունը և կայունությունը, կոմպոզիցիայի ավարտվածությունը նպաստում էին խաչագմբեթաձև տաճարների տարածմանը Բյուզանդիայի սահմաններից դուրս: Իրենց չափերով փոքր լինելով՝ այդպիսիք կայսրության նահանգներում կառուցում էին վանքերի համայնքները, եպիսկոպոսությունները, ծխական համայնքները, առանձին ընտանիքներ: Դետազայում բյուզանդական ճարտարապետության մեջ էական փոփոխություններ տեղի չունեցան: Տիե-

գերքի մասին ճարտարապետության մեջ մարմնավորված միջնադարյան պատկերացումը մնաց անփոփոխ:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Պատկերամարտիկների և պատկերապաշտների միջև բախումն ավարտելուց հետո IX-X դդ-ում սկսեց վերածնվել սյուժետային պատկերման եկեղեցական գեղանկարչությունը: Որմանկարներում ձևավորվում էր ավարտուն կանոնական համակարգ՝ սրբերի խստաբարո հիերարխիայով և գլխավոր ու երկրորդական թեմաների համաստորադասության ճշգրիտ կարգով, սյուժեների իմաստային կամ ժամանակային հաջորդականությամբ: Խճանկարների և որմնանկարների տեղադրությունը որոշվում էր տաճարների ճարտարապետական նոր կառուցվածքով և կրոնական կոմպոզիցիաների թեմատիկայով: Գեղանկարչությունն այժմ ամբողջովին զբաղեցնում էր պատերը, կամարները, հենարանները, զմբեթները, ճարտարապետության հետ մեկտեղ ստեղծում միասնական հուզական միջավայր: Տիեզերք մարմնավորող զմբեթում պատկերվում էին Քրիստոս Ամենակալը (Պանտոկրատորը), նրա չորս կողմում հրեշտակները՝ աշխարհի չորս կողմերի պահապանները, ավետարանիչները՝ զմբեթի չորս առաջատներում, Աստվածամայրը՝ կիսաշրջանաձև ելուստում, առաքյալները, մահատակները՝ կամարներում ու սյուներից և այլն:

Բարդանուն և հարստանուն է պատկերների բնույթը, ավելի նրբին ու կատարյալ է դառնում վարպետությունը: Ընդհանրացնող խորհրդանիշները և այլաբանությունները, որոնք մինչև պատկերամարտությունը ծառայում էին որպես փիլիսոփայական հայացքների արտահայտություն, կերպարների պասիվ հայեցականությունը դուրս են մղվում ակտիվ բարոյական քարոզով, որն արտահայտվում էր մարդու հոգևոր աշխարհի, նրա վիճակի հուզական մեկնաբանության միջոցով: Կոստանդնուպոլսի Սբ. Սոֆիայի վաղ խճանկարներում

(IX դ. կես), որոնք գտնվում էին կիսաշրջանաձև ելուստի (աբսիդայի) կոնխում և վիմում (աբսիդա տանող անցքում), Աստվածամոր (մանկան հետ) և հրեշտակապետ Գաբրիելի պատկերները արարվում են Նիկիայի գեղանկարչության ավանդույթներով: Նրանց երկրային բնույթը, սկայյն, զուգորդվում է խոր ոգեշնչվածության հետ:

XI-XII դարերի երկրորդ կեսին Կոմնենոսների օրոք հաստատվում է բյուզանդական հանդիսավոր դասական ոճը: Գեղանկարչությունը դիքքով, միմյանց հետ չկապված պատկերները կորցնում են նյութականությունը, գետեղվում են իրական միջավայրից դուրս, ոսկեգույն ֆոնում, դեմքերը ստանում են ճգնավորական բնույթ: Գեղանկարչության մեջ տարածվում է գծային սկզբունքը: Տարածական միջավայրը տրվում է ընդհանուր գծերով, հավասարաչափ գույնը խտանում, դառնում է պայմանական: Խճանկարները տեղադրվում են խորանարդների կանոնավոր շարքերով՝ աստիճանաբար անցնելով մոտավոր երանգների: Խճանկարի դիմաց, պատի վրա կազմելով իր նախշը, ուժեղացնում է կոմպոզիցիայի դեկորային արտահայտչությունը: Գլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացվում է մերթ դրամատիկ, մերթ խստաշունչ, մերթ վսեմ պարզ կերպարի հոգևոր բովանդակալիության, նուրբ մշակման վրա և այլն: Ուշ ժամանակների (XII դ.) լավագույն հուշարձաններից են Քրիստոսի, Մարիամի և Յովհաննես Մկրտչի ոգեշունչ կերպարները Կոստանդնուպոլսի Սբ. Սոֆիա տաճարի հարավային սրահում, որոնցում դեռևս պահպանվում են ձևերի ճիշտ համամասնությունները և մեկնաբանությունը: XI դարի վերջերի բյուզանդական գեղանկարչության դասական ստեղծագործություններ են Դաֆնի (Աթենքի մոտ) վանքի Ուսպենսիա տաճարի խճանկարները՝ ճարտարապետությանը և միմյանց խիստ համապատասխան կոմպոզիցիաներով: Համակառույցն ա-

ռանձնանում է արարման բարձր վարպետությամբ, լավ տեսանելի, կոմպոզիցիաների սյուժեի հաղորդման մերթ հանգիստ, մերթ ռիթմերի դինամիկ բազմազանությամբ ու պարզությամբ: Դրանք կերտող հեղինակն ազատորեն տիրապետել է ձևին, իր կոմպոզիցիաները հմտորեն ներառել ճարտարապետական հարթություններում, որոնք զետեղված էին շենքի վերին մասերում: Նա իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է պատկերների ներքին բնութագրի վրա, որոնք առանձնանում են նրբին գեղեցկությամբ և ներդաշնակությամբ: Կանոնավոր համասնությունների, խելացի, նուրբ դեմքերի, հանգիստ ու սահուն շարժումների արտահայտումը վկայում է ստեղծագործորեն օգտագործված անտիկ աշխարհի իդեալական նախատիպին ձգտելու մասին: Քրիստոսին և Աստվածամորը նվիրված այդ համակառուցում հատուկ տեղ է գրավում Ամենակալի հոյակերտ պատկերը, որն օժտված է հսկայական հուզականությամբ և բարոյական ուժով: Այն դաժան է, խստաբարո, լայն բացված աչքերը գրավում են հանդիսատեսի ուշադրությունը, արտահայտում հանդիմանություն և բարկություն, իմաստություն և ողբերգական ապրումների հետքեր: Կերպարի մեկնաբանության մեջ գերիշխում է գծային-գրաֆիկական արտահայտչությունը: Դաֆնիի խճանկարներում նրբին վարպետությունը զուգորդվում է սմալտայի գունային նրբերանգների հարստության հետ:

Բյուզանդիայում հաստոցային նկարչության հիմնական ձևը սրբանկարչությունն էր (պատկերանկարչությունը), նրա նշանակությունը մեծացավ հետպատկերամարտության շրջանում, մոմանկարչության և ձվե տեմպերայի տեխնիկայով կերտված սրբապատկերները, հնարավոր է, սկիզբ են առնում Ֆայումյան ծիսական դիմանկարներից: Սակայն սրբապատկերային կերպարում մարդն ասես հանդերձյալ կյանքում լինելու երկրային նկարագիրը կորցրած:

Անհատական հատկանիշները փոխարինվում էին սրբի կանոնականացված դեմքով, որը պայմանավորվում էր պատկերագրական կանոններով: Չնայած պատկերման հնարների կանոնականությանը՝ լավագույն սրբապատկերային կերպարներում արտահայտվում էր կենդանի մարդկային զգացմունքը:

XI-XII դարի սկզբի բյուզանդական գեղանկարչության գլուխգործոցն է մայրաքաղաքային դպրոցի Վլադիմիրյան աստվածամոր սրբապատկերը (Մոսկվա, ՊՏՊ)՝ «Գորովանք» պատկերագրական տիպարը (մանկիկը այտով սեղմվել է մոր այտին): Նախասկզբնական տեսքով պահպանվել են միայն Աստվածամոր և Քրիստոսի դեմքերը, որոնք վկայում են վարպետի դիտականության մասին. նա կարողացել է արտահայտել մարդկային զգացմունքների և մտքերի նրբերանգները: Մոր և մանկան ներքին մերձավորությունը նախկինում երբեք այդպիսի խորությամբ չի բացահայտվել արվեստում: Քրիստոսը քնքշորեն փարվել է Աստվածամոր պարանոցին, սեղմվել նրա այտին՝ զուրգուրվելով և ասես պաշտպանություն որոնելով: Ուշադրություն են գրավում Մարիամի աչքերը, որոնցում զարմանք է պատճառում ողբերգական ըմբռնման խորությունը: Խոնարիվելով դեպի մանկիկը՝ նրա հայացքը սրտառուչ է, նրանում անսահման է սերը, որը նրա սրտից դուրս է մղել մյուս զգացմունքները, մթազնել որդու թախճալի ճակատագրի կանխատեսմամբ: Աստվածամոր նուրբ դիմագծերը, մի փոքր կորացված, արտահայտում են զսպվածություն և ազնվաբարոյություն: Գեղանկարչության մեղմ կիսաերանգները, գույների, դեղնականաչ-վարդագույն տաք գամման համապատասխանում են խստորեն գծագրված նրբագեղ նկարին, մեղմ ստվերների թափանցիկությունը մեղմացնում է գծերի սրությունը: Քրիստոսի լուսավոր դեմքը նկարված է ավելի ազատորեն, գույները տրված են խիտ վրձնախազերով, ինչպես մոմանկարչության մեջ: Գծային և

գեղանկարչական ստեղծագործման հակադրությունն ընդգծում է Աստվածամոր կերպարի ոգեշնչվածությունը:

Անընդմեջ պատերազմները (սկզբում Բուլղարիայի դեմ, ապա նաև թուրք-սելջուկների և նորմանների դեմ), որ մղում էր Բյուզանդիան, քայքայում էին նրա էկոնոմիկան՝ սրելով դասակարգային հակասությունները:

Խաչակրաց արշավանքները և 1204 թ-ին խաչակիրների կողմից Կոստանդնուպոլսի գրավումը ողբերգական դեր խաղացին կայսրության ճակատագրում: Խաչակիրները կողոպտեցին քաղաքը, հույն նկարիչները վերաբնակվեցին Արևմտյան և Արևելյան Եվրոպայի երկրներում: Խաչակրաց արշավանքները միաժամանակ նպաստեցին տարբեր ժողովուրդների մշակույթների տարրերի փոխադարձ ներթափանցմանը:

ԲՅՈՒՀԱՆՌԻՍ

(XIII դ. երկրորդ կես - XV դ. սկիզբ)

XII-XIV դարերում, Պալեոլոգոսների դինաստիայի կառավարման ժամանակաշրջանում, բյուզանդական արվեստն ապրում է իր վերջին ծաղկումը: Բոլոր կողմերից պաշարված լինելով թշնամիներով, ծվատվելով ներքին հակասություններից՝ Բյուզանդիան հավաքում է իր վերջին ուժերը: Խաչակիրների դեմ տարած հաղթանակից հետո հայրենասիրական ոգևորությունը և հակաֆեոդալական շարժումը նպաստում էին արվեստում նոր միտումների առաջացմանը: Եկեղեցական դոգմաները ենթարկվում էին խոհական-բանական քննադատության, վերածնվեց հետաքրքրությունը ճշգրիտ գիտությունների, մարող անտիկ աշխարհի ավանդույթների նկատմամբ, որի մեջ գրողները և նկարիչները տեսնում էին ազգային մշակույթի հիմքը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Ուշ շրջանի բյուզանդական արվեստի կենսական ուղղությունն առավել վառ կերպով

դրսևորվեց գեղանկարչության մեջ, խճանկարում և Կոստանդնուպոլսի Քորա վանքի (Կահիրե Ջամի) որմնանկարներում (1312-1320 թթ.): Քրիստոսին և Աստվածամորը նվիրված նկարաշարքերի պատմողական ոճը շարունակեց գեղանկարչության մայրաքաղաքային դպրոցի ավանդույթը, բայց աստվածաբանական դոգմատիկան իր տեղը զիջեց ավետարանական առասպելի դրամատիկական ապրումներին, գծային ոճը՝ գեղանկարչական, երանգանկարչորեն ավելի ուժեղացված, երանգներով հարուստ գույներին: Մեղմ ու գեղեցիկ դեմքերը պատկերված են փոխազդեցության մեջ, սուր շարժումներում: Դրանք մի քանի պլանով են, առնչված են միջավայրի և իրադրության հետ: Քնարականությամբ են ներթափանցված Մարիամի կյանքին նվիրված տեսարանները, հուզական քնքշությամբ՝ մանկության և պատանեկության տեսարանների պատկերները, լարված ողբերգականությամբ՝ տառապանքների տեսարանները: Արտահայտիչ դեմքերը, ճշգրիտ շարժումները և կեցվածքները բացահայտում են հերոսների զգացումները: «Չվսեփի կշտամբանքը» կոմպոզիցիայում Մարիամի խոնարհված ստվերանկարում, ծալերի ռիթմում և սահուն շարժումներում արտահայտված են նրա թախիծը և շփոթումը, Չվսեփի կտրուկ շարժումներում՝ զայրույթը: Մտցված են կենսական մանրամասներ, դինամիկ ճարտարապետական բնանկար, որը որոշ օդային ֆոնի տպավորություն է ստեղծում: Արտասովոր ճարտարապետությունը, բլրակները և ծառերը գծերի ամենամուրբ ռիթմով միացված են մարդկանց պատկերներին: Գեղազարդայնորեն ստեղծված ամրամահիկները (լուսնետները), միջնապատերի հարթությունները, առանձին տեսարաններ առնչված են իրական ճարտարապետությանը, մինևույն ժամանակ յուրաքանչյուր տեսարան ստանում է նաև ինքնուրույն իմաստ («Ծանապարհի դեպի Բեթ-

ղեկեմ»)։ Գեղանկարչական ոճով է արտահայտված սրբապատկերների ընդօրինակումը։ Անցումային երանգներն ուժեղացնում են նուրբ-վարդագույն, ծիրանագույն, մանիշակագույն, բաց կանաչ գույների հագեցվածությունը, որոնք որոշում են այդ համակառույցի հմայքը։

Պալեոլոգոսների ժամանակների արվեստում սկսված արտահայտչականության որոնումները հետագա զարգացում չստացան։ Բյուզանդիան հավատարիմ մնաց կրոնական իդեալներին։ Ամբողջ փայլով հանդերձ Պալեոլոգոսների թույլ արվեստը մարմնավորում էր մեծ մշակույթի վերջալույսը։ Ֆեոդալական ռեակցիայի (հետադիմության) սկզբնավորմամբ գեղանկարչության մեջ վերականգնվում է կանոնավոր հարթապատկերային ոճը։ Ավանդական կանոններին բյուզանդացիների նվիրվածությունը կաշկանդում էր ստեղծագործական երևակայությունը։ XV դարում արվեստը կորցրեց իր հոյաշեն թափն ու նշանակությունը։ 1453 թ. Թուրքիայի կողմից Բյուզանդիայի գրավումը փոխեց նրա զառամող արվեստի հետագա ճակատագիրը։

Համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ Բյուզանդիայի բազմադարյան արվեստը մեծ դեր կատարեց։ Այստեղ ստեղծվեցին հոյակերտ հասարակական պաշտամունքային շենքերի նոր տիպեր՝ գեղազարդ հուզական-պատմողական նկարչական շարքերով, կերպարների խոր բնութագրերով, որոնք տարածվեցին Եվրոպայի, հարավային սլավոնների, Հին Ռուսիայի, Անդրկովկասի միջնադարյան արվեստում։ Նոր ձևով էին լուծվում տարածական արվեստների համադրման (սինթեզի) հիմնահարցերը, ստեղծվում էին յուրատեսակ գեղարվեստական ձևեր։ Բյուզանդիայի պատմական առաքելությունն այն է, որ նա զարգացրեց և հետագա դարերին հանձնեց անտիկ աշխարհի ավանդույթը և հելլենականացված Առաջավոր Արևելքի մշակույթի նվաճումները՝

դրանք հարստացնելով նոր հայտնագործություններով։ Բյուզանդական շատ վարպետներ աշխատում էին կայսրության սահմաններից դուրս։ Նրա արվեստին էին դիմում իտալացի, ռուս, բուլղար, սերբ, վրացի, հայ վարպետները։ Նրանց արվեստը հետագայում ազգային գեղարվեստական դպրոցների ստեղծման հիմք ծառայեց։

ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵՎ ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԵՎՈՐԱ

Արևմտյան և Կենտրոնական Եվրոպայի միջնադարյան արվեստի առանձնահատկությունները որոշվում էին նախկին Արևմտյան Հռոմեական կայսրության տարածքում ֆեոդալական հասարակության ձևավորման ընթացքի յուրահատկությամբ։ Այն տեղի էր ունենում այլ ուղիով, քան Արևելքում։ Ստրկատիրական հասարակարգի կործանումն արագացվեց IV դարի վերջում բարբարոսական ցեղերի (արևմտյան գոթերի, հոների և այլն) արշավանքով, որոնք ապրել էին ազատ գյուղական համայնքի ֆեոդալականացման շրջան։ V-X դարերում «բարբարոսական թագավորություններ» (ֆրանկների պետություն, Կարոլինգների կայսրություն, Օտտոնյան կայսրություն) ստեղծելու փորձերը չհասցրին կենտրոնացված պետությունների կազմավորման, ինչպես Բյուզանդիայում։ Արևմտյան կայսրությունը տրոհվեց տնտեսապես և քաղաքապես ինքնուրույն ավատների (ֆեոդների)։ Մշակույթը և արվեստն անկում ապրեցին, բայց միայն կարճ ժամանակ։

Երկրորդ հազարամյակի սկզբներին արևմտաեվրոպական հասարակության մեջ ֆեոդալական կացութաձևի հաստատումն առաջ բերեց գեղարվեստական մշակույթի վերելք։ Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան մշակույթի հեռանկարայնությունը որոշվում էր նրանով, որ բարբարոսները «երիտասարդացրին» Եվրո-

պան: Այդ նորացումը տեղի ունեցավ «ոչ թե նրանց ուրույն ազգային առանձնահատկությունների, այլ պարզապես նրանց բարբարոսության, նրանց տոհմային կարգի շնորհիվ»: Նրանք կարողացան պահպանել և ֆեոդալական պետություն փոխադրել տոհմային կարգի բեկորները գյուղական համայնքի ձևով: Նույնիսկ ամենադաժան ճորտատիրության պայմաններում նրանք հաստատեցին կախվածության, ստրկատիրականի համեմատությամբ, ավելի մեղմ ձև, ամրապնդեցին տեղային համախմբվածությունը և ֆեոդալական ճնշմանը դիմադրելու ընդունակությունը, որը հանգեցրեց ճորտ գյուղացիների՝ որպես դասակարգի, աստիճանական ազատմանը: Սոցիալական ընդհանրության զգացողության երևան գալը դարի կեսերին ուղեկցվում էր անկախության գիտակցման, ուժերի իրավունքի գիտակցության աճով, որոնք նվաճվել էին անձնական արիությամբ և անվեհերությամբ: Ֆեոդալական հասարակության մասնատվածությունը, ասպետների ինքնուրույնությունը, նրանց անօրինակ անվեհերությունն արթնացնում էին անկախության ոգի, որը հետագայում՝ հասարակական կյանքի նոր պայմաններում, դարձավ անհատականության զարգացման հիմք: Աշխարհիկ և հոգևոր իշխանության սահմանազատումը և հակամարտությունը, ազատ քաղաքների աճը և ժողովրդի ազատագրական պայքարը պայմաններ էին ստեղծում աշխարհիկ մշակույթի զարգացման և անձնավորության դերի, նրա ինքնագիտակցության զարգացման համար:

Ժողովուրդների վերաբնակեցման և բարբարոսական պետությունների (ֆրանկների, արևմտյան գոթերի, արևելյան գոթերի, կելտերի և այլն) կազմավորման դարաշրջանում Արևմտյան և Կենտրոնական Եվրոպայում տեղի էր ունենում անտիկ, բարբարոսական ժողովուրդների մշակույթների փոխադարձ ներթափանցման բարդ գործընթաց, ո-

րոնք գտնվում էին նախնադարյան համայնական կարգի փուլում: Ի տարբերություն բյուզանդական արվեստի անտիկ հիմքի՝ Արևմտյան և Կենտրոնական Եվրոպայի արվեստում V դարից սկսած առաջին պլան են մղվում նախաստեղծ ուժով օժտված «բարբարոսական» տարրերը՝ զառամող Դոնոնը կործանող ցեղերի ժողովրդական բանահյուսության ավանդական կերպարները: Սուր պարզամիտ արտահայտությամբ հագեցած լինելով՝ «գազանային ոճի», թռչունների, գազանների, զանազան հրեշների, դևերի զարդային թեմաներն ասես մարմնավորում էին կյանքի անձանձիր պայքարի ուժերը: Դաճախ այդ պատկերները միահյուսվում էին բարդ կոմպոզիցիայի և կամայական ռիթմի զարդերին: Դրանցում արտացոլում էին գտնում հին հեթանոսական պատկերացումները, բնության տարերքի և կախարդության զաղտնի ուժերի ազդեցության սարսափը, աշխարհի հանցավորության, մարդու հանդեպ նրա թշնամության մասին քրիստոնեական ուսմունքները:

Արևմտյան Եվրոպայի արվեստի ձևավորման վրա բեղմնավոր ներգործություն ունեցավ քրիստոնեական եգիպտոսի, Առաջավոր Ասիայի ժողովուրդների արվեստը: Սակայն անտիկ աշխարհի արվեստի նկատմամբ հետաքրքրությունը չսպառվեց: Ուշ ժամանակների անտիկ աշխարհից ժառանգած քրիստոնեության հետ միասին, արևմտաեվրոպական միջնադարն ընկալեց թե՛ գեղարվեստական շատ ձևեր, թե՛ պատկերագրությունը, ուր հաստատվում էր տառապող, բայց մեծարվող մարդը՝ Քրիստոսը: Արևմուտքում մշակույթի ամմիջական աղբյուր էր ծառայում ուշ ժամանակների Դոնմի մշակույթը, գիտական ոլորտում տիրապետում էր լատիներենը: Իր հեղինակությունը պահպանում էր անտիկ աշխարհի փիլիսոփաների, բանաստեղծների, հռետորների ժառանգությունը: Ճարտարապետության մեջ մշակվում էր հռոմեական բազիլիկի տիպը: Արևմտյան և

Կենտրոնական Եվրոպայի ժողովուրդները, սակայն, ավելի ազատորեն, քան բյուզանդացիները, կյանքում օգտագործում էին դասական ժառանգությունը: Անտիկ աշխարհի արվեստում նրանց գրավում էր ծավալաբարեկերպական արտահայտչությունը, հետագայում ստեղծված ռոմանական ոճի շենքերում զգացվում էր դասական կոմպոզիցիան, ձևերի ազնվաբարո պարզությունը:

Արևմտյան և Կենտրոնական Եվրոպայի միջնադարյան արվեստն իր հազարամյա զարգացման ընթացքում անցել է երեք փուլ. մինչռոմանական (V-X դդ.), ռոմանական (XI-XII դդ.) և գոթական (XII-XIV դդ. վերջ): Որոշ պետություններում գոթական արվեստը XV-XVI դդ-ում («քոցավառ գոթական ոճը») գոյատևեց վերածնության արվեստի հետ միասին: Մինչռոմանական ժամանակաշրջանում սկսեցին բյուրեղանալ, պարզորոշ դառնալ միջնադարյան արվեստի հիմնական սկզբունքները: Կարոլինգյան Վերածնության արվեստում (XIII-XIX դդ.) երևան եկավ ազգային ոճական ընդհանրություն, վերածնվեց հետաքրքրությունը անտիկ աշխարհի արվեստի նկատմամբ, միևնույն ժամանակ նկատելի էր ձգտում դեպի կերպարների ոգեշնչվածությունը: Օտտոնական կայսրության արվեստում (X դ.) հաստատվում էին ձևերի հանդիսավոր քարացածությունը, կոմպոզիցիայի ինքնամփոփությունը, հարթապատկերայնությունը և լուծումների խիստ գրաֆիկականությունը, բարբարոսական շքեղությամբ հրապուրվելը՝ հատկանիշներ, որոնք նախապատրաստեցին ռոմանական ոճը:

ՌՈՄԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏ (XI-XII դդ.)

«Ռոմանական ոճ» տերմինն օգտագործվում է XI-XII դարերի արվեստի մասին խոսելիս: Այն պայմանական է, առաջացել է XIX դարի առաջին կեսին, երբ

նկատելի դարձավ միջնադարյան ճարտարապետության կապը հռոմեականի հետ: Ռոմանական ժամանակաշրջանը միջնադարյան ճարտարապետության, քանդակագործության և գեղանկարչության համաեվրոպական հոյակերտ ոճի ստեղծման ժամանակներն է ֆեոդալիզմի ամենաբարձր զարգացման դարաշրջանում, երբ աշխարհիկ և հոգևոր ֆեոդալների իշխանությունը մեծագույն ուժ ստացավ: Ի տարբերություն Բյուզանդիայի՝ որտեղ արվեստի կարգավորիչը մայրաքաղաքային դպրոցն էր, ռոմանական ոճի միասնությունը չէր բացառում տեղական դպրոցների մեծաթիվությունը և բազմազանությունը, որը վկայում էր մեկ ոճի սահմաններում տարբեր որոնումների հնարավորության մասին:

Արևմտյան Եվրոպայի ռոմանական արվեստն առավելապես կրոնական էր, այնպես, ինչպես և ֆեոդալական հասարակության աշխարհայացքը: Կաթոլիկ եկեղեցին օժտված էր գաղափարական և տնտեսական հզորությամբ: Եվրոպայի ֆեոդալական մասնատվածության պայմաններում նա ժողովուրդներին միավորող միակ ուժն էր: Վանքերը խոշոր տնտեսական միավորներ էին, մտավոր կենտրոնակետեր և եկեղեցական կրթության ու գեղարվեստական ստեղծագործության կենտրոններ: Սակայն եկեղեցին այստեղ ավելի սերտորեն, քան Բյուզանդիայում, կապված էր քաղաքական պայքարի, առօրյա կյանքի հետ: Մարդու բարոյական վարքի, նրա աշխարհիկ գործունեության հայտերը լուծում էր եկեղեցին: Արևմտյան եկեղեցուն բնորոշ են աշխարհի՝ կրոնական և բանական բացատրությունների հաշտեցման փորձերը, որը նույնպես նրան տարբերում էր արևելյան եկեղեցուց և հնարավորություն էր ստեղծում ավելի ազատորեն մեկնաբանելու դոգմաները, իրական աշխարհի ճանաչումը: Այսպես՝ Դովիան Սկոտ Էրիուգենը քարոզում էր կամքի ազատության, եկեղեցու հեղինակության նկատմամբ բանականության գերազանցության միտքը:

Բարձր ոգեշնչվածության ծագումն առանձնացնում է ռոմանական արվեստի կերպարները, ինչպես և բյուզանդականները, բայց տարբեր են դրանց բովանդակությունը և արտահայտման ձևը: Արևմտաեվրոպական արվեստում կրոնականության հետ համատեղվում էր կյանքի նկատմամբ անմիջական գործնական վերաբերմունքը: Հոգեպես կատարյալ, իրական աշխարհից հեռացած մարդու կերպարն այստեղ չգարգացավ այնպես, ինչպես Բյուզանդիայում: Միջնադարյան մարդն Արևմտյան Եվրոպայում իր մեջ ուժերի գերառատություն էր զգում, ապրում իր նմանների հետ փոխհարաբերություններում, անընդհատ գործողության մեջ: Ռոմանական ճարտարապետությունը զարմացնում է իր հզորությամբ, քանդակագործությունը՝ անհանգիստ ոգով: Զգացմունքների բարձր արտահայտչության մեջ նկատելի են բարբարոսական արվեստի ավանդույթները, դարաշրջանի փոթորկալից ու ահեղ բնույթը:

Արևմտյան Եվրոպայում նոր քաղաքակրթության առաջացումը, ֆեոդալիզմի լինելիության տևական պրոցեսը, որոնք ուղեկցվում էին տոհմային հարաբերությունների քայքայմամբ, պատերազմներով և խաչակրաց արշավանքներով, առաջացնում էին կյանքի աններդաշնակության զգացմունք, գեղեցկության և իրականության անհամատեղելիություն: Ե՛վ եկեղեցու քարոզներում, և՛ ժողովրդի գիտակցության մեջ ապրում էր աշխարհի հանցավորության գաղափարը, աշխարհ, որը լեցուն է չարիքով, գայթակղություններով, ենթակա է ահավոր անհայտ ուժերի ներգործությանը: Այդ հիման վրա Արևմտյան Եվրոպայի ռոմանական արվեստում առաջացավ անտիկ աշխարհի արվեստին հակադիր բարոյագիտական և գեղագիտական իդեալը: Հոգեկանի գերազանցությունը մարմնականի համեմատությամբ արտահայտվում էր մոլեզվի հոգեկան արտահայտչության և կերպարի արտաքին

այլանդակության հակադրության մեջ, կերպար, որն ասես մարմնավորում է քարացած մատերիա: Աստվածաշնչային և ավետարանական զրույցներում ռոմանական արվեստի վարպետներն իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում էին ուժեղ կրքերի արտահայտման վրա, առանձնապես մարդկության տառապանքի և անխուսափելի ողբերգական կործանման կամ տիեզերքի մութ ուժերի հանդեպ քրիստոնեության հաղթանակի թեմայի վրա. ստեղծելով ժողովրդական արհավիրքների պատկերներ, նրանք այլաբանորեն արտացոլում էին իրենց ժամանակակից կյանքի բնորոշ կողմերը:

Միջնադարյան գեղարվեստական մշակույթի ձևավորման գործում հսկայական նշանակություն ուներ ժողովրդական ստեղծագործությունը: Նրա ազդեցությունն արտահայտվում էր ճարտարապետության հոյակերտ ձևերում, աստվածաշնչային և ավետարանական սյուժեների մեկնաբանման մեջ, երգանքի (ֆանտաստիկայի) անհաղթահարելի ձգտման մեջ: Ռոմանական արվեստը հիմնականում ստեղծվում էր վանքերում: Սակայն ժողովրդական ստեղծագործության ավանդույթը թափանցում էր նաև եկեղեցական արվեստի մեջ: Ռոմանական դարաշրջանում աշխարհիկ մշակույթը չվերացավ: Հերոսական վիպերգությունը («Երգ Ռուլանդի մասին», մոտ 1100 թ.), տրուբադուրների պոեզիան, ասպետական սիրավեպը, կոմիկական կամ կենցաղային բնույթի փոքր պատմվածքը, կենցաղային ժանրը, ֆարսերը (կոպիտ կատակները), ծաղրականությամբ հարուստ ասացվածքները, առակներն այդ ժամանակներում ծաղկման հասան:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Ռոմանական արվեստի առաջատար տեսակը ճարտարապետությունն էր: Նրա զարգացումն առնչված էր հոյակերտ շինարարության հետ, որն Արևմտյան Եվրոպայում սկսվել էր ֆեոդալական պետությունների կազմավորման և բարգավաճ-

ման, տնտեսական գործունեության, մշակույթի ու արվեստի նոր աճի աշխուժացման ժամանակներում: Արևմտյան եվրոպայի հոյակերտ ճարտարապետությունը ստեղծվեց դեռևս բարբարոսական ժողովուրդների արվեստում: Այդպիսիք են, օրինակ, Թեոդորիքի դամբարանը Ռավեննայում (526-530), Կարոլինգների դարաշրջանի եկեղեցական շենքերը Կարլոս մեծի պալատական կապելլան Ախենում (795-805), օտտոնովյան ժամանակաշրջանի Գերնռոդի եկեղեցին՝ իր խոշոր զանգվածների բարեկերպական ամբողջականությամբ (X դ. երկրորդ կես): Ձուգակցելով դասական և բարբարոսական տարրերը, առանձնանալով խստաբարո վեհությամբ, այն (ճարտարապետությունը) նախապատրաստեց ռոմանական ոճի ձևավորումը, որը հետագայում նպատակամետորեն զարգանում էր երկու հարյուրամյակի ընթացքում: Յուրաքանչյուր երկրում այդ ոճը ձևավորվում էր տեղական՝ անտիկ աշխարհի, սիրիական, բյուզանդական, արաբական ավանդույթների ներգործության և ուժեղ ազդեցության ներքո:

Ռոմանական կառուցվածքների խստությունը և զորեղությունը դրանց ամրության մասին հոգացողության արդյունք էին: Շինարարները սահմանափակվում էին քարե պարզ և զանգվածային ձևերով, որոնք ուժեղ տպավորություն էին թողնում իրենց հզորությամբ, արտաքին անդորրության հետ զուգորդվող ներքին ուժով:

Վաղ միջնադարում կյանքի կենտրոնակետը հզոր (աշխարհիկ և հոգևոր) ֆեոդալների ապարանքներն էին, եկեղեցիները և վանքերը: Տարերայնորեն ստեղծված քաղաքներում ճարտարապետությունը նոր էր միայն սկզբնավորվում, բնակելի տները կավաշեն էին կամ փայտաշեն: Ամրացված բերդը ֆեոդալի բնակարանն էր և միաժամանակ ամրոցը, որը պաշտպանում էր նրա կալվածը, ցայտուն կերպով արտահայտում էր ֆեոդալական պատերազմների ահեղ դա-

րաշրջանի բնույթը: Նրա հատկազման հիմքը կազմում էր գործնական հաշվարկը: Սովորաբար, լեռան գագաթին կամ գետի ժայռոտ ափին կամ ծովափին գտնվելով՝ ամրոցը պաշտպանում էր թշնամու պաշարումից և ծառայում որպես հարձակում նախապատրաստելու կենտրոն: Բացվող կամրջով և ամրացված գլխավոր մուտքով ամրոցը շրջապատված էր խանդակով, ամբողջական քարե պատերով՝ պակկված ատամնասյուններով, աշտարակներով և հրակնատներով: Ամրոցի միջուկը կազմում էր զանգվածային կլոր կամ քառանկյուն, մի քանի հարկից բաղկացած աշտարակը (Դոմժոնը)՝ ֆեոդալի ապաստարանը: Նրա շուրջն ընդարձակ բակն էր՝ բնակելի և ծառայական շինություններով: Ամրոցի բյուրեղային ծավալների հոծ խմբավորումը հաճախ եզրափակում էին զառիկող ժայռերը՝ ծուլվելով վերջիններիս հետ: Վերկանգնելով խղճուկ տնակներից ու տներից՝ ամրոցն ընկալվում էր որպես անսասան ուժի մարմնացում: Ամրոցների շինարարության փորձը հետագայում փոխանցվեց վանքերի համալիրներին, որոնք ոչ այլ ինչ էին, քան ամբողջ ավաններ և քաղաք-ամրոցներ: Վերջիններիս նշանակությունը եվրոպայի կյանքում աճեց XI-XIII դարերում: Նրանց հատկազոծելու, սովորաբար անհամաչափ, խստիվ պահպանվում էին պաշտպանության պահանջները, տեղանքի առանձնահատկությունների լրջախտի հաշվառումը և այլն:

ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ: Ռոմանական կերպարվեստը ենթարկված էր ճարտարապետությանը, այն տարասեռ էր տարբեր ձևերում: Տաճարը միավորում էր արվեստի բոլոր տեսակները և ժողովրդի ստեղծագործական գործունեության կենտրոնակետն էր: XI-XII դդ. կերպարվեստի նշանակալի հուշարձաններն ստեղծվել են Ֆրանսիայում, որը նոր արվեստի ձևավորման կենտրոնն էր:

Ռոմանական տաճարի ինտերիերի, ինչպես և Կարոլինգների դարաշրջանի

տաճարների կահավորության մեջ մեծ տեղ էր գրավում որմնանկարը: Նոր երևույթ էին ապակենկարները (գեղանկարչության տեսակ, գունավոր ապակուկտորներից, որոնք միացվում են կապարե հիմնամասով և ամփոփվում բրոնզե, մարմարե կամ փայտե շրջանակի մեջ), որոնք դրվում էին կիսաշրջանաձև ելուստների աղոթարանների լուսամուտներում, զարգացան հատկապես գոթիկայի դարաշրջանում: Տաճարի մթին պատին ապակենկարները ստեղծում էին պայծառ գունային բծեր, տարածությունն աշխուժացնելով արտացոլումներով: Ապակենկարներում պատկերվում էին սյուժեներ սրբազան պատմությունից, սրբերի կենսագրությունից՝ այն ժամանակների հանրամատչելի գրականությունից: Դրանցում երբեմն գետեղվում էին արհեստավորների, քաղաքացիների պատկերներ: Բազմերանգ, գույնզգույն գորգի նման, որմնանկարներով էին պատված կիսաշրջանաձև ելուստի (աբսիդայի), նավերի, զավթի և ծածկերի պատերը: Գեղանկարչության հարթապատկերային բնույթը՝ տեղային (լոկալ) երանգներով և ուրվագծանկարով, ընդգծում էր պատերի զանգվածայնությունը: Պատմության վիպերգական սահուն երանգը, որը երբեմն ընդհատվում է հույզերի արտահայտությամբ, պատկերների բարդ և քնահաճ շարժումներն ու դարձումները, ազատ ու թեթև ռիթմն առաջացնում են ներքին լարվածության և անհանգստության տպավորություն, որոնք յուրահատուկ են նաև ռոմանական քանդակագործությանը: Սեն-Սավեն եկեղեցու լավագույն կոմպոզիցիաների շարքում են «Բաբելոնյան աշտարակաշինությունը», որտեղ հարթապատկերայնությունն աշխուժությունից չի զրկում այն տեսարանը, ուր պատկերված են աշտարակաշինության պահերը: Ուրվագծային դյուրության մեջ է պատկերված նարտեքսի որմնանկարը Չայտնության (Ապոկալիպսիսի) սյուժեով: Սրարշավ սլացող հեծյալ Միքայել հրեշտակապե-

տը, հետապնդելով թևավոր վիշապին, հարուստ է իր արտահայտչականությամբ:

Աշխարհիկ գեղանկարչության մասին կարելի է պատկերացում կազմել ըստ, այսպես կոչված, Բայեյան գորգի (XI դ., Փարիզ, Բայե տաճար), նրանում նկատելի է ռոմանական գեղանկարչության այլ առանձնահատկություն՝ իրատեսական միտումներ: Խիտ գորգի վրա (երկարությունը 70 մ, լայնությունը՝ 50 մ) գունավոր բրդով գործված են 1066թ. նորմանների կողմից Անգլիայի նվաճման միջադեպերը: Պատմությունն առանձնանում է համաչափ վիպերգական կառուցվածքով: Միաժամանակ տեղի ունեցած իրադարձությունները պատկերվում են հաջորդաբար, մանրամասնորեն և հանգամանորեն տրվում են գրեթե բոլոր դեպքերը: Կտրուկ շեշտված են հեծյալների և ձիերի եռանդագին, երբեմն հրեշային շարժումները, ձեռնամարտի իրարանցումը, ծովում լողացող նավեր. եզրագարդին ներհյուսվում են ժողովրդական բանահյուսության թեմաներ: Արտահայտիչ գծագրված ստվերանկարները, պայծառ գեղագարդայնությունն ուժեղացնում են ասեղնագործության հուզական ներգործությունը և նրան տալիս առասպելական ֆոլկլորային երանգ: Պաստառները և գորգերը ինտերիերների կահավորման մեջ կատարում էին ոչ միայն կիրառական, այլև գեղագարդային դեր, դրանցով զարդարում էին շքանուտքերը և սենյակները, տոնական օրերին՝ տաճարների պատերը: Փոխարինելով որմնանկարերին՝ դրանք միջնադարյան մռայլ ինտերիերին տոնական տեսք էին հաղորդում:

Մեծ բազմազանությամբ առանձնանում է Ֆրանսիայում ծաղկում ապրող ռոմանական մանրանկարչությունը, որում պատկերագրվում էին ավետարաններ, աստվածաշնչեր, ժամանակագրություններ: Գծային-հարթապատկերային ոճի, ռոմանական մանրանկար-

չության երևելի օրինակների շարքում են թանձր, պայծառ գույնով պատկերված Սեն-Սևերի «Հայտնությունը» (1028–1072 թթ-ի միջև, Փարիզ, Ազգային գրադարան) և Ամիենի գրադարանի Ավետարանը (XI դ. վերջ):

ՔԱՆՆԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՈՒԿԱ: Մինչդեռ Բյուզանդիայում հեթանոսության հետ զուգորդվող քանդակագործությունը մերժվում էր եկեղեցու կողմից, ռոմանական արվեստում հոյակերտ քանդակագործությունը (առանձնապես ռելիեֆը) մեծ տարածում ստացավ և մոտավորապես 1100 թ. սկսեց ծաղկում ապրել: Բարբարոսների կռապաշտական հավատալիքների մնացորդները, եկեղեցու կողմից «քարին հավատալու քարոզին» դիմելը, ուրացողներին ահաբեկելու անհրաժեշտությունը կյանքի կոչեցին ռոմանական տաճարների հսկա հոյաշուք գեղազարդ համալիրներ, որոնք կերտվում էին ռելիեֆով և հաճախ նախաշանկարներով:

Ռոմանական կերտարվեստի կարևորագույն նվաճումը մարդկային պատկերի դերի ուժեղացումն է դրվագազարդային կոմպոզիցիաներում՝ բիբլիական և ավետարանական առասպելների ու հանելուկների թեմաներով: Մարդկային պատկերի թեման գոյություն ուներ դեռևս բարբարոսների հարթապատկերային դրվագազարդային փորագրության մեջ, որը նախորդել էր ռոմանական քանդակագործությանը:

Քանդակագործությունը, ինչպես և ռոմանական գեղանկարչությունը, ենթարկված էր ճարտարապետական ձևերին ու ռիթմերին: Այն հիմնականում օգտագործվում էր տաճարի արտաքին ձևավորման մեջ: Ռելիեֆներն առավել հաճախ տեղավորվում էին արևմտյան ճակատում՝ մերթ կենտրոնանալով գլխավոր մուտքի (պորտալի) շուրջը, մերթ գետեղվելով նրա մակերևույթին, կամարի արտաքին բացվածքի վրա և սյունագլխներին: Քանդակազարդ ճակատամասի (գլխավոր մուտքի վերևի կիսակլոր

կամարի ներսի դաշտի) մեջտեղում պատկերներն ավելի մեծ են անկյունայիններից. եզրագարդերում դրանք ունեն ցածիկ համամասնություններ, կրող սյուների և սյունաշարերի վրա՝ երկարավուն: Պատկերելով կրոնական սյուժեներ, ռոմանական նկարիչները չէին ձգտում ստեղծել իրական աշխարհի պատրանք: Նրանց համար գլխավոր խնդիր դարձավ տիեզերքի խորհրդանշական պատկերի ստեղծումը՝ նրա ամբողջ վեհությամբ: Տիեզերքի հիերարխիական գծապատկերը կառուցվում էր երկնքի և դժոխքի, բարու և չարի հակադրման վրա: «Տիեզերական» բովանդակությամբ կոմպոզիցիաները, սովորաբար, գետեղվում էին գլխավոր մուտքի վերևի քանդակազարդ ճակատամասում:

Ռոմանական ռելիեֆում երևան եկան կոմպոզիցիաներ, որոնցում մարդկային պատկերներն ունեին տարբեր մասշտաբներ, տարօրինակ, աղավաղված ձևեր ու համամասնություններ, շարժումների լարված ռիթմ: Դրանք մեկնաբանվում էին ոչ թե որպես ինքնուրույն արժեք, այլ որպես հսկա ամբողջականի՝ տիեզերքը մարմնավորող զարդային բազմաբարդ հյուսվածքի մի մաս: Մեկ տեսարանում հաճախ միանում էին տարբեր ժամանակներում կատարված դեպքեր: Գործողության վայրը տրվում էր պայմանականորեն, որևէ մանրամասով: Բայց այդ պայմանականությամբ հանդերձ ռոմանական քանդակագործությունը սուր արտահայտչական է սյուժետային իրավիճակի հաղորդման, կեցվածքների, շարժումների արտահայտման մեջ: Նրանում նկատվում է ծավալի զարգացած զգացողություն, հյուսթեղություն քանդակային ձևերի ժեփակերտման մեջ, կոմպոզիցիոն լուծումների բազմազանություն և նորություն:

Շենքի քանդակազարդ ճակատամասերում ռոմանական քանդակագործության կենտրոնական կերպարը՝ Քրիստոսը, սովորաբար, իր պատկերով և էությամբ մոտեցվում է Հայր աստծուն՝ աշ-

խարհի ահեղ դատավորին, որը մարդկությանն ազդարարում է անողոք դատավճիռը: Ռելիեֆներում մշակվում է բարու և չարի պայքարի թեման, որն արտահայտվում է մարտնչող առաքինությունների ու արատների այլաբանական պատկերներում: Համատարած քարե քանդակային գորգում հաճախ տարօրինակ ձևով հաշտ են քրիստոնեության առասպելները, խրատական առակները, ահարկու հայտնության ուրվականը, «Ահեղ դատաստանի» տեսարանները՝ հին ժողովրդական հավատալիքները, մերթ հրեշի կերպարանքով, մերթ հանդիսային դիմանկարների տեսքով՝ ծիծաղելի ծամածռություններով:

Բոլորաքանդակի ասպարեզում մարդկային քանդակապատկերի ռելիեֆին և հոյակապ մեկնաբանմանն անցնելն ամենից առաջ երևան եկավ «պատմողական խոյակում (սյունազվխում)»: Առանձին կորնթարդ-ցայտուն պատկերները և դրանց խմբերն ասես հայտնվում են քարե զանգվածից: Կլունիի եկեղեցու մի խոյակ կերտված է Ադամի և Եվայի խմբի տեսքով (1109-1113, Ֆրանսիա, Կլունի թանգարան): Մեծ գլուխներով քանդակապատկերները հնամյա են, ցածլիկ, անշնորհք, բայց ծավալների կայուն մոդելումը, շարժումների և դիմախաղի բնականությունը դրանց հաղորդում են յուրատեսակ արտահայտչություն: Ռոմանական քանդակում կրոնական սյուժեն հաճախ զուգորդվում է կատարման պարզամիտ իրատեսության, զարգացած պատմողական սկզբունքի հետ: Հիլդեսգեյմի Սբ. Միքայելի տաճարի (1008-1015) բրոնզե դռների ռելիեֆներում ավետարանական և բիբլիական առասպելները պատկերվում են որպես մշանակալի կերպավորման ուժով կապակցված պատմվածք: Գործողության վայրը բնութագրվում է միայն զուսպ մանրամասներով: Ադամին և Եվային արարելու տեսարանները, նրանց մեղսագործությունները և դրախտից վտարումը, չնայած պայմանականության գծե-

րին, գրավում են կենդանի պատմողականությամբ, ժողովրդական բանահյուսության սրամտությամբ, գործող անձերի, նրանց վիճակի՝ ցասման, հուսալքման, անսպառ եռանդի, բնութագրերի դիպուկությամբ: Կերպարներում ի հայտ է գալիս բարոյական սկզբունքի՝ մարդկային արարքների հիմքի ըմբռնումը:

XII դ. սկզբին պարզ պատմողականությունը և կենդանությունն անհետանում են: Երևան են գալիս շենքի քանդակագործականատմասերի (տիմպանների) հոյակերտ կոմպոզիցիկաներ՝ «Քրիստոսի չարչարանքները», «Ահեղ դատաստան» դրամատիկ տեսարաններով, Հովհաննու Հայտնության տեսիլքներով, աշխարհի վախճանի և վերահաս պատժի ահեղ մարգարեություններով («Հովհաննեսի տեսիլքը», Սեն-Պիեռ եկեղեցին Մուսսակում, Լանգեդոկ, մոտ 1115թ.): Ի տարբերություն հավասարակշռված հունական ճակտոնային կոմպոզիցիաների՝ յուրաքանչյուր պատկերի բարեկերպական առանձնացածությամբ և ոգեշնչվածության, կերպարների անմարմնականության տպավորության ստեղծման ձգտում:

Վեզելի Սենտ-Մադլեն եկեղեցում (1125-1130) առաջալներին խրատ կարդացող Քրիստոսի հսկա քանդակապատկերը զբաղեցնում է շենքի ճակատի կենտրոնական մասը, առաջալներից անջատված է աստվածությունից առաքվող ձևածն լուսապսակով: Քրիստոսը խանդավառ է: Առաջալների իրարանցումն արտահայտված է մուլեգին շարժումներով: Միտիկական-անհասկանալի պոռթկումները, ամենազոր աստվածության առջև խոնարհումը ռոմանական տաճարի կրոնական կոմպոզիցիաների հիմնական բովանդակությունն է: Նրանց պատկերները, սակայն անուղղակիորեն արտացոլում էին դարաշրջանի բուռն անհանգիստ ոգին՝ գոյության անկայունության զգացումը, խռովարար հերետիկոսական տրամադրությունները, հոգևոր կատարելագործ-

ման և հրաշքներին պարզամտորեն հավատալու նպատակադրվածությունը:

Ռոմանական կերտարվեստում հանդիպում է վսեմի և սովորականի, կոպիտ-մարմնականի և վերացական-մտահայեցականի, հերոսականի և կատակերգագրոտեսկայինի զուգորդումը: Օտենի Սեն-Լազար տաճարի (1130-1140) քանդակազարդ ճակատի «Ահեղ դատաստան» տեսարանում Քրիստոսի ահեղ և մեծավայելուչ կերպարի կողքին պատկերված է մահացածների բարի և չար գործերի կշռադատման գրեթե գրոտեսկային-կատակերգական միջադիպված, որն ուղեկցում է սատանայի և հրեշտակի խարդախությամբ, ընդ որում, սատանան միաժամանակ պատկերված է զարհուրելի, սաստիկ տգեղ և ծիծաղելի:

Բուրգունդյան դպրոցում երևան են գալիս նաև ավելի մարդավայել, բանաստեղծական-գեղեցիկ կերպարներ: Այդպիսին է այն ռելիեֆը, որտեղ պատկերված է ծփացող կանաչի և պտուղներով ծանրաբեռնված ծառերի միջով սահուն անցնող, ողջախոհ, չարիքին անտեղյակ, միամտորեն իմացության արգելված ծառից պտուղ քաղող եվային (Օտենի տաճար): Նրա դեմքը հմայիչ է, մարմինը՝ բարեկերպ ու ճկուն, շարժումները՝ սահուն և հոսանուտ: Սեն-Միշել դ'Անտրեզ (Շարանտ) եկեղեցու քանդակազարդ ճակատի ցածրաքանդակում պատկերված է դրակոնին (թևավոր հրեշից) սպանող հրեշտակապետ Միքայելը: Այն զարմացնում է ռոմանական կերտարվեստում մինչ այդ չհանդիպած իր ոգեշնչվածությամբ, համամասնությունների նրբագեղությամբ, շարժումների թեթևությամբ, ասես սավառնող թևերով:

Քաղաքների զարգացման և հերետիկոսության տարածման հետևանքով տաճարային քանդակագործության մեջ թափանցեցին իրենց առօրյա աշխատանքով զբաղված գյուղացիների, դարբինների, կրկեսային վարպետ մարզիկների (աշխատանքային հագուստով) կերպարներ. երևան եկան անձնավորու-

թյուններ հին և միջնադարյան պատմությունից, ժողովրդագրի ծածկան ստեղծագործություններից (Ռենար-լիսի արկածների մասին պատմվածքներից). վերջապես, ժողովրդական երևակայության կերպարներ՝ պատրանքներ, չար ոգիներ, սուր արտահայտությամբ կիսագազանային, կիսամարդկային դիմակներ, երևակայական ծիծաղելի, ծամածոված դեմքեր՝ չարանենգ սատանայական ուժերի մարմնացում: Ռոմանական քանդակագործությունը հակվում էր դեպի հրեշային և սաստիկ տգեղ կերպարները: Վերջիններս, սովորաբար, օգտագործվում էին զարդարանքում, դրանցով ծածկվում տաճարի արտաքին պատերը, զետեղվում էին խոյակներում և այլուր: Տաճարի նմանօրինակ զարդարման դեմ հանդես էին գալիս եկեղեցու գործիչները՝ նրանում տեսնելով հերետիկոսական ազատախոսություն:

Քանդակագործությունը մեծագույն զարգացման հասավ Ֆրանսիայում և Գերմանիայում: Ֆրանսիային բնորոշ էր պատերի ձևավորման քարե հոյակերտ քանդակը: Գերմանիայում բրոնզից և փայտից խոշոր ու մանր կերտարվեստը կենտրոնացվեց տաճարի ներսում:

Ռոմանական քանդակագործությունը ծաղկում ապրեց XII դարի կեսերին: Իլդը-Ֆրանս նահանգի (Ֆրանսիայի հյուսիս-արևելք) արձանագործների դպրոցում համադրվում (սինթեզվում) էր այն լավագույնը, որ ստեղծել էին այդ ժամանակաշրջանի ֆրանսիական վարպետները: Ստահղացման միասնությունը և գեղակազմությունը, կերպարների պայծառ ներդաշնակությունը երևելի էին դարձնում Շարտրի Նոտր-Դամ տաճարի արևմտյան թագավորական, զլխավոր մուտքի քանդակը (մոտ 1135-1155 թթ.): Քրիստոսի փառաշուք կերպարը՝ կենտրոնական մուտքի քանդակազարդ ճակատի կոմպոզիցիայում, արտահայտում է կենտրոնացածություն, եռանդ և հոգեկան մեղմություն: Չևերի մոդելումը բարեկերպորեն արտահայտիչ է: Արևմտյան

գլխավոր մուտքի սյուները, որոնք հղացված են (ինչպես դա ընդունված էր) մարդկային պատկերի ստատիկ ուրվանկարի տեսքով, հանկարծ աշխուժանում են դեպի վեր մեղմ շարժումով, մարգարեների, թագավորների և Քրիստոսի նախնիքների անհատականացված նուրբ մոդելումով: Գրավում է երիտասարդ թագուհու կերպարը, որն ասես հանկարծ արթնանալով, ազատվում է քնի կապանքներից: Նրա ջինջ գծերով սահող, միամիտ, մի փոքր ուռած շրթունքներում և նշածն աչքերում մարող անորսալի շարժումը ժպիտ է գուշակում:

ՊՈԹԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ

(մոտ 1130 թ.- XIV դ.)

Գոթական արվեստը միջնադարյան արվեստի զարգացման հաջորդ աստիճանն է՝ ռոմանականից հետո: Այս անվանումը պայմանական է: Այն բարբարոսության նույնանիշն է Վերածննդի դարաշրջանի պատմաբանների պատկերացման մեջ, որոնք այդ տերմինն առաջին անգամ օգտագործեցին, բնութագրելով միջին դարերի արվեստն ամբողջությամբ նրանում չնկատելով նրա արժեքավոր կողմերը:

Գոթիկան (գոթական ոճը) միջնադարի արվեստի ավելի հասուն ոճն է, քան ռոմանականը: Այն զարմացնում է արվեստի բոլոր տեսակներում գեղարվեստական արտահայտությունների իր միասնությամբ ու ամբողջականությամբ: Ձևով՝ կրոնական գոթական արվեստը կյանքի, բնության և մարդու հանդեպ ավելի զգայուն է, քան ռոմանականը: Այն իր մեջ ներառել էր միջնադարյան գիտելիքների, բարդ և հակասական պատկերացումների ու ապրումների ամբողջությունը: Գոթիկայի կերպարների անրջականության և հուզականության մեջ, հոգեկան խոյանքների խանդալից թռիչքում, նրա վարպետների անխոնջ որոնումներում զգացվում է նոր ոգևորու-

թյուն՝ բանականության և զգացմունքների արթնացում, գեղեցիկի նկատմամբ մոլեգին ծգտում:

Գոթական արվեստի բարձր ոգևորությունը, մարդկային զգացմունքների նկատմամբ, խիստ անհատականի, իրական աշխարհի գեղեցկության նկատմամբ աճող հետաքրքրությունը նախապատրաստեցին Վերածննդի դարաշրջանի արվեստի ծաղկումը: Գոթական ճարտարապետությունը համեմատվում էր առավոտյան արշալույսի հետ: Այս պատկերավոր բնութագիրը կարելի է վերագրել նաև ամբողջ գոթական արվեստին:

Գոթական արվեստն առևտրական և արհեստավորական ծաղկող քաղաք-կոմունաների արվեստներ, որը լարված պայքարի գնով որոշակի անկախության հասավ ֆեոդալական աշխարհի ներսում: Այն արդյունք էր եվրոպայի հասարակական կյանքի նոր պայմանների՝ արտադրողական ուժերի մեծ վերելքի, գյուղացիական հսկայածավալ պատերազմների բոցերի և XIII դարի սկզբում համայնական հեղափոխությունների հաղթանակի: Որոշ երկրներում թագավորական իշխանությունը, հենվելով քաղաքների հետ դաշինքի վրա, գերազանցեց ֆեոդալական մասնատված ուժերին:

Կրոնը առաջվա նման մնում էր աշխարհայեցողության հիմնական ձև, եկեղեցին շարունակում էր իր ազդեցությունն ունենալ արվեստի վրա: Սակայն առևտրաարհեստագործական քաղաքների կյանքի պահանջներն առաջ էին բերում ծգտում դեպի գիտելիքները և տևական որոնումները: Քաղաքային և եկեղեցական դպրոցների ստեղծման օրվանից զանգվածների վրա վանքերի ազդեցությունն սկսեց թուլանալ: Բոլոնիայում, Օքսֆորդում, Փարիզում ստեղծվեցին գիտության կենտրոններ՝ համալսարաններ: Սրանք դարձան կրոնական բանավեճերի ասպարեզներ, ազատախոհների օջախներ: Մխուլաստիկական (ձևական, կյանքից կտրված) փիլիսոփայության շրջանակներում, որը փորձում էր հաշտեց-

նել հավատը բանականության հետ, քննադատական մտածողության աճն առաջ բերեց հերետիկոսական ուսմունքներ, առաջադրվում էին լուրջ փիլիսոփայական հիմնահարցեր, մեծ ուշադրություն էր նվիրվում այն ընդհանուր հարցերին, որոնք կապված էին մարդկային հասարակության կյանքի և մարդուն իսկ ճանաչելու հետ: Փիլիսոփա Պիեռ Աբեյարը անհրաժեշտ էր համարում կրոնական դոգմաների ապացուցումը բանականության միջոցով, նրա համար գլխավորը «եկեղեցու հեղինակությունը դիմակայել էր»: Մխուստիկայի մեջ թափանցեց հետաքրքրությունը փորձի ճանաչման նկատմամբ, որը ցայտուն ձևով արտահայտվեց Ռոջեր Բեկոնի գործունեության մեջ: XII և XIII դարերի վերջերին տարածվեց արաբական փիլիսոփաներ Ավեռոեսի և Ավիցեննայի՝ մատերիալիզմին մոտիկ ուսմունքը: Փորձեր էին արվում հաշտեցնելու քրիստոնեական դոգմաները (հիմնական դրույթների համակարգը) և իրականության դիտարկումները: Իրական կյանքն արդեն ամբողջովին չէր բացասվում, այն դիտվում էր որպես աստծու արարչագործություն: Ողբերգական անելանելիությունը, որ եկեղեցին ներշնչում էր մարդկանց, փոխարինվեց աշխարհի գեղեցկության լուսավոր ու բերկրալի ընկալմամբ: Խստաբարո բարքերը մեղմացան: Միևնույն ժամանակ զարգանում էր ժողովրդի ինքնագիտակցությունը: Պայքարի ընթացքում, ժակերիաների (գյուղաց. ապստամբությունների) թե՛ օրերին համայնքային ազատությունների համար պայքարող, եկեղեցու ռեֆորմ պահանջող քաղաքների շիկացած մթնոլորտում ծնվեց եղբայրության և հավասարության գիտակցությունը, որը կարճ ձևով նշված է հետևյալ ասույթում. «Երբ Ադամը վար էր անում, իսկ Եվան՝ թել մանում, այդ ժամանակ ո՞վ էր ազնվական»:

XII-XIV դարերի պալատական ասպետական միջավայրում ծագեց աշխարհիկ, խորապես անձնական վերաբեր-

մունքն աշխարհի նկատմամբ: Վիպերգության (էպոսի) և ասպետական սիրավեպի հետ միևնույն ժամանակ բարգավաճեց տրուբադուրների սիրային քնարերգությունը՝ պրովանսալյան բանաստեղծությունը, նոր ժամանակի նախանշանակը: Բանաստեղծության մեջ թափանցեցին անհատական զգացմունքները: Ջարգանում էր քաղաքային գրականությունը, որը հակում ուներ դեպի առօրյա կյանքի վառ պատկերները: Երաժշտության մեջ մենաձայնությանը փոխարինեց բազմաձայնությունը: Հզոր խմբերգային հիմներում քաղաքային համայնքն անմիջականորեն արտահայտում էր իր զգացմունքները, գյուղական բնակիչները և համքարային արհեստավորները միստերիաներում (կրոնական ծեսերում, դրամաներում) ներկայացնում էին տեսարաններ սուրբ գրքից:

XII-XIII դարերի երկրորդ կեսի միջնադարյան քաղաքներում ծնունդ առան ճարտարապետության և կերպարվեստի նոր, ավելի բարդ ու բազմիմաստ ձևեր, դրանցում զուգորդվում էին միասնական և ռացիոնալիզմը, խաղաղ կենտրոնացածությունը և մուլեգին խոյանքը, անկեղծ կենդանի զգացմունքը և դոգմատիզմը, բուն երևակայությունը և միօրինակության, կանոնավորվածության ձգտումը, երազանքի նպատակադրվածությունը և սուր դիտողականությունը, տոնական գեղեցիկը և առօրեականը, տգեղը: Արվեստում ծնունդ առավ մարդու հոգևոր ուժերն ու ընդունակություններն արտահայտելու ձգտումը:

Ռոմանական և գոթական ոճերի միջև դժվար է ժամանակագրական սահման անցկացնել: XII դար՝ ռոմանական ոճի ծաղկման ժամանակներ. միևնույն ժամանակ 1130 թ-ից երևան են գալիս նոր ձևեր, որոնք դրին գոթական ոճի սկիզբը (վաղ շրջանի գոթական ոճ): Այդ ոճն Արևմտյան Եվրոպայում իր բարձունքին հասավ XIII դարում (բարձր գոթական ոճ): Ոճի մարումը տեղի է ունենում XIV և XV դարերում (բոցավառ գոթիկա):

Գոթական ոճը տարբեր երկրներում յուրատեսակ հատկանիշներ ուներ: Սակայն դա չի բացասում նրա ընդհանրությունը և ներքին միասնությունը: Ֆրանսիայում՝ գոթական ոճի հայրենիքում, այդ ոճի երկերը բնութագրվում են համամասնությունների պարզությամբ, չափի զգացողությամբ, հստակությամբ, ձևերի նրբագեղությամբ: Անգլիայում դրանք տարբերվում են իրենց ծանրակշռությամբ, կոմպոզիցիոն հատկանիշների գերբեռնվածությամբ, ճարտարապետական զարդահամակարգի բարդությամբ ու հարստությամբ: Գերմանիայում գոթական ոճը ստացավ ավելի վերացական, միստիկական, բայց իր արտահայտությամբ կրքոտ բնույթ: Իսպանիայում գոթական ձևերը հարստացան արաբների ներմուծած մուսուլմանական արվեստի տարրերով: Իտալիայի քաղաքների բարգավաճումը XIII դարի վերջերին բարենպաստ հող ստեղծեց Նախավերածնության մշակույթի սկզբնավորման համար, այնտեղ թափանցեցին գոթական ոճի միայն առանձին, առավելապես զարդարարական տարրեր, որոնք չէին հակասում ռոմանական ճարտարապետության սկզբունքներին: Բայց XIV դարում գոթական ոճը Իտալիայում տարածվեց ամենուրեք: Բոցավառ գոթական ոճն իր ավարտուն բարձր աստիճանին հասավ Միլանի տաճարում (XIV-XV դարերի վերջեր, կառուցումն ավարտվել է XIX դարի սկզբին):

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Արևմտաեվրոպական ազատ քաղաքների՝ միջնադարի փայլուն էջի ճարտարապետական դեմքը երկար ժամանակ որոշվում էր գոթական կառուցվածքներով՝ մայր տաճարներով, քաղաքային խորհրդարաններով, բորսաներով, ծածկած շուկաներով, հիվանդանոցներով, բնակելի տներով, որոնք կենտրոնացված էին հրապարակի մոտերքում, դեպի այնտեղ էին ձգվում կաշեզործների, ներկարարների, ատաղձագործների, ջուլհակների և այլոց ծուռ ու նեղլիկ փողոցները: Այժմ

չինարարություն էին իրականացնում ոչ միայն եկեղեցին, վանքերը և մասնավոր անձինք, այլև համայնքը (համքարություններ կազմած պրոֆեսիոնալ արհեստավորները և ճարտարապետները): Քաղաքից քաղաք շրջող չինարարական արտելների միջև գոյություն ունեին կապեր, փորձի, գիտելիքների փոխանակում: Ամենամշանակալի շենքերը, ամենից առաջ մայր տաճարները, կառուցվում էին քաղաքացիների միջոցներով: Հաճախ մի հուշարձանի ստեղծման վրա աշխատում էին շատ սերունդներ: Հսկա գոթական մայր տաճարները խիստ տարբերվում էին ռոմանական ոճի վանքերի եկեղեցիներից: Այդ տաճարները տարողունակ էին, բարձր, շքեղ, տեսարայնորեն զարդարված: Դրանց ձևերը զարմանալի էին իրենց դինամիկությամբ, թեթևությամբ և գեղարվեստականությամբ: Տաճարի գեղակազմ ուրվանկարը՝ սրածայր ծողով և աշտարակներով, որոշում էր քաղաքային բնանկարի բնույթը: Տաճարին անմիջապես հաջորդում էին դեպի վեր ձգվող բնակելի շենքերը, դրանցում ավելացվում էր հարկերի թիվը, դեպի վեր էին ձգվում երկլանջ սրագագաթ տանիքները: Առանձնառանգում ամրոցային պատերի օղակով՝ քաղաքը զարգանում էր դեպի վեր: Աշխարհականների բազմաքանակ ամբոխի համար նախատեսված տաճարը քաղաքի գլխավոր հասարակական կենտրոնն էր: Բացի եկեղեցական արարողություններից, այստեղ կազմակերպվում էին քաղաքային ժողովներ, տեղի էին ունենում բանավեճեր, կազմակերպվում էին համալսարանական դասախոսություններ, ներկայացվում էին հոգևոր դրամաներ՝ միստերիաներ:

Մայր տաճարի պատկերի մտահղացման մեջ արտահայտվեցին ոչ միայն կաթոլիկական կրոնի նոր գաղափարները, այլև նոր պատկերացումներն աշխարհի մասին, քաղաքացիների զարգացող ինքնագիտակցությունը: Տաճարի բոլոր ձևերի՝ դեպի վեր դինամիկ ուղղվածությունն

արդյունք էր իդեալիստական «հոգու՝ դեպի երկինք ձգտման», հոգի, որն արթնացել էր տիեզերքի կարոտից և միաժամանակ այն ռացիոնալ նկատառումներից, որոնք արդյունք էին քաղաքային կառուցապատման նեղվածության: Մայր տաճարի աշտարակները կատարում էին դիտանոցի և հրշեջ վերնակի դեր: Երբեմն դրանք ավարտվում էին աքլորի պատկերի՝ զգաստության խորհրդանիշով: Ընդարձակ ինտերիերներ ստեղծելու համար՝ դեպի վեր և դեպի խորքը մեծացող տարածությամբ, տաճարում կիրառվել է կամարի նոր, բարդ և տրամաբանական կոնստրուկտիվ համալիր, որը վկայում էր մտքի, տեխնիկայի հսկայական առաջադիմության մասին:

Գոթական մայր տաճարը, ռոմանականի համեմատությամբ, նոր աստիճան է բազիլիկայի տիպի կառուցվածքի զարգացման մեջ, որտեղ բոլոր տարրերն սկսում են ենթարկվել միօրինակ համակարգի: Գոթական տաճարի գլխավոր տարրերիչ հատկանիշը կայուն կմախքային համալիրն է, որտեղ կոնստրուկտիվ դեր են կատարում խաչաձև-կողային նետածև կամարները, որոնք կապակցված են առաջ կարկառվող կողմերվյուրների (քարով շարված) ցանցով, ներքին (սյունաշարեր, սյուներ) և արտաքին (որմահեցեր) հենարաններով: Ճարտարապետների ջանքերը նպատակ ունեին առանձնացնելու և ամրապնդելու շենքի հիմնական, կրող կմախքը և առավելագույնս թեթևացնելու կամարակապ ծածկերը: Այդ նպատակով փոփոխվեց աղեղակամարների ծանրության և հորիզոնական ազդող ուժերի տեղաբաշխումը: Գլխավոր նավն այժմ բաժանվում էր մի շարք ուղղանկյուն (հատակագծում) հատվածների: Դրանցից յուրաքանչյուրը խաչաձև ծածկվում էր նետանման կամարներով: Այդ կամարի ձևը փոքրացնում էր աղեղակամարի հորիզոնական ազդող ուժը: Նրա կշռի թեթևացմանը նպաստում էր ներվյուրների ցանցը, որն աղեղակամարը բաժանում էր ոչ մեծ

հատվածների, վերջիններս լրացվում էին աղեղակամարի ավելի բարակ թաղանթներով, քան առաջներում:

Ներքևից ներվյուրային աղեղակամարի բեռնվածքը իրենց վրա էին ընդունում հզոր սյուները: Ամեն մի սյանը բաժին էր ընկնում փունջ կազմող մի քանի ներվյուր, դրանց ծանրությունը իրենց վրա էին ընդունում սյունը շրջապատող օժանդակ սյունիկները: Կողային հորիզոնական ազդող ուժի մեծ մասը և նրա ուղղաձիգ ճնշման մի մասը փոխանցվում էին դուրս բերված որմահեցերին՝ սյուն-պիլոններին, արկբուտամների (բաց հենարանային կիսակամարների) միջոցով: Արկբուտամները կողային նավերի կտուրների վերևով անցկացվում - դրվում էին կենտրոնական նավի ծածկերի (կամարների) հիմքի վրա:

Այս բոլորը հնարավորություն էր տալիս ծածկելու տարածության լայն բացվածքները և տարբեր ձևի հատվածները, ինչպես նաև կամարը հասցնել գլխապտույտ բարձրության: Տաճարը ողողվում էր լույսով: Հենարանային դեր կատարելուց ազատված պատի մեջ ստեղծում էին նետածև պատուհաններ, խորշեր, սրահներ, գլխավոր դռներ, որոնք թեթևացնում էին նրա զանգվածը և տաճարի ինտերիերը կապում շրջապատի տարածության հետ:

Գոթական ճարտարապետության բնորոշ առանձնահատկությունը նետածև կամարն է, որը շատ առումներով որոշում է գոթական շենքերի ներքին և արտաքին դեմքը: Բազմիցս կրկնվելով ծածկի, պատուհանների, գլխավոր մուտքերի, սրահների ընդհանուր պատկերում, այն իր դինամիկ գծագրություններով ուժեղացնում է ճարտարապետական ձևերի թեթևությունը և ուժը:

Ուժեղ տպավորություն է գործում գոթական տաճարի ներսը: Նրա ինտերիերն ընդարձակ է, լուսավոր, նախատեսվում է բազմամարդ ամբոխի համար, անմիջապես բացվում է հանդիսատեսի առջև և արագորեն հրապուրում դեպի արևելք,

քանի որ գլխավոր մուտքն այժմ գտնվում է արևմտյան կարճ կողմում: Լայնակի նավի և նավերի երկայնական տարածության միջև սահմանները գրեթե վերանում են: Աղոթարանները միանում են կազմելով չընդհատվող պսակ. դրանք տաճարից առանձնանում են սյունաշարով, որի մեջ կարծես լուծվում են պատերը: Տաճարի ընդարձակ տարածությունը երևում է միաձույլ և դյուրընկալելի, դինամիկ, որն ստեղծում է տեսողական տպավորությունների անվերջամալի փոփոխություններ: Անսահման ձգվող նավերի տարածությունը արագորեն զարգանում է դեպի խորքը՝ զոհարան, դեպի երգչախմբի լուսավոր հատվածը, որը հարկադրում է տատանվելու ամբողջ մթնոլորտը, դեպի վեր արագացող ռիթմով այն հասնում է թեթև կամարների հովանուն: Մարդու հայացքը դեպի այնտեղ է ուղղում սյուների, ներվյուրների, սլաքածև կամարների բոլոր գծերի շարժումը, որոնք ասես տանում են դեպի անսահմանություն: Վերևից, գունավոր ապակեպատ պատուհաններից հորդող բազմերանգ լույսը խառնվում է տարածության մեջ, խաղում սյուների փնջերում: Տոնական օրերին տաճարը ներկայացնում է մի առանձին հանդիսավոր տեսարան. երգող երեխաների և երգեհոնի հնչյունները լցնում էին տարածությունը և ստեղծում միստիկական տրամադրություն: Դրանք ասես խլում-տանում էին ինչ-որ անհայտ, բայց դեպի իրեն հրապուրող, հողագնդի սահմաններից հեռու ընկած մի ոգեշունչ աշխարհ և միևնույն ժամանակ մարդուն հանում առօրյայից, տանում դեպի վսեմը, կատարյալը:

Նշանակալիորեն փոփոխվեց նաև տաճարի տեսքը, որովհետև շենքի ներքին կառուցվածքը նախատեսվում է նրա արտաքինին համապատասխան. շենքի երկայնակի մասի ներքին բաժանումները հայտնվում են նրա ճակատում: Ներքին տարածությունը կարծես սահուն ձևով անցնում է արտաքինին: Տաճարի պատկերը կորցրել է խստաբարո մեկու-

սացածությունը, և այն ասես նայում է հրապարակին: Նրանում աճել է արևմտյան՝ գլխավոր, վեհաշուք, զարդարված մուտքերով ճակատի դերը, մուտքեր, որոնք նախկինում գտնվում էին կողապատերում: Բարձր, թեթև աշտարակները, բազմաթիվ ուղղաձիգ գոտիները և սրածայր ձողերը, վիմպերգներով (պատուհանների և դռների վերևում սրածայր վերջավորություններով) պատուհանների և մուտքերի սլաքաման ձևերը ստեղծում էին ուժեղ, դեպի վեր շարժման տպավորություն, տաճարը կերպարանափոխում են Ռոդենի խոսքով ասած. «լույսի ու ստվերի սիմֆոնիայի»: Քանդակային զարդահամակարգի բարդ համալիրը քարե պատը նմանեցնում էր թեթև ժանյակի, ուրվագծերը փոխվում էին օդայինի, ասես լուծվում շրջապատի միջավայրում: Պատի վերևի մասն զբաղեցնող գունավոր պատուհանները, միջանցիկ սրահները նպաստում են շենքի ասես նյութականության վերացմանը, սակայն դա նրան չի զրկում իր փառահեղության տպավորությունից՝ մանրամասները ենթարկված են հստակ տրամաբանական և խստաբարո կառուցվածքին:

ՖՐԱՆՍՄԱ: Գոթական ոճը դասական արտահայտություն է ստացել Ֆրանսիայում՝ գոթական տաճարների հայրենիքում: XII - XIV դարերում տեղի է ունենում ֆրանսիական հողերի միավորում, ձևավորվում է պետությունը, դրվում է ազգային մշակույթի հիմքը: Ֆրանսիական գոթիկայի առաջին հուշարձանները ստեղծվել են Իլ-դե Ֆրանս նահանգում (Սեն-Դեմի աբբայության եկեղեցին), թագավորական տիրապետությունների կենտրոնում: Այդ տաճարներում պահպանվել են ռոմանական ճարտարապետության որոշ հատկանիշներ. հարթ պատերի զանգվածայնություն, ծավալների քանդակային ծեփակերտում, ճակատի աշտարակի ծանրակշռություն, կոմպոզիցիաների հստակություն, հորիզոնական քառահարկ բաժանումներ, զանգվածային ձևերի հոյա-

կերտ պարզություն, զարդարանքի ժա-
տություն:

Վաղ շրջանի գոթական ոճի մեծա-
գույն կառուցվածքը՝ Փարիզի աստվա-
ծամոր տաճարը, չնայած բազմաթիվ
լրացուցիչ կառուցումներին, առանձնա-
նում է իր արտաքին տեսքի ամբողջա-
կանությամբ: Այն կառուցված է Փարիզի
հին մասի կենտրոնում, Սենի հոսանքի
Սիտե կղզում:

Մայր տաճարի քանդակային զարդա-
րանքը պահպանվել է միայն քանդակա-
զարդ ճակատամասերում, գլխավոր
մուտքի գոգավոր մակերեսներում, գետ-
նախարսխային (ցոկոլային) հարկում:
Գոթական յուրաքանչյուր մայր տաճար
ունեն իր անհատական դիմագծերը, նրա
վրա երևում էր շինարար-որմնադիրների
անկեղծ ոգեշնչվածության հետքը:
Ֆրանսիական գոթական մայր տաճար-
ների նախասկզբնական նկարագրի մա-
սին առավել ստույգ պատկերացում է
տալիս Շարտրի տաճարը, որը կառուց-
վել է ֆրանսիական դասական գոթիկայի
ծաղկման նախօրեին: Հանդիսատեսին
նա գրավում է տարերային հզորության
զգացողությամբ: Նրա խստաբարո հոյա-
կերտ ձևերը, հզոր ուժով հագեցած կա-
մարները կրում են XIII դարի առաջին կե-
սի փոթորկալից, դաժան և հերոսական
դարաշրջանի հետքերը:

Սա հզոր ճարտարապետական զանգ-
վածների ու գծերի, քանդակների և հս-
կա, վարդապսակ երկտակ պատուհան-
ների մե'րթ փայլատակող, մե'րթ առկայ-
ծող վիտրաժների (գունավոր ապակեն-
կարների) միահյուսման սքանչելի օրի-
նակ է: Դրանք գրեթե ամբողջովին պահ-
պանվել են նախասկզբնական տեսքով,
ստեղծում են առանձնահատուկ լուսա-
գունային մթնոլորտ, որը մշտապես փո-
փոխվում է կախված բնության վիճակից:

Հասուն գոթական ոճի ժամանա-
կաշրջանն արտահայտված է կմախքի
կոնստրուկցիայի հետագա կատարելա-
գործմամբ, գծերի զագաթնահայացու-
թյան (վերտիկալիզմի) աճով և դեպի վեր

դինամիկ նպատակադրվածությամբ:
Քանդակների և ապակենկարների առա-
տությունը կրկնապատկում է մայր տա-
ճարների պատկերատեսարանային
բնույթը: Ռեյմսի մայր տաճարը (հիմ-
նադրվել է 1211 թ., ավարտվել է XV դա-
րում) ֆրանսիական թագավորների թա-
գադրության վայրը, մարմնավորել է
Ֆրանսիայի ազգային ստեղծագործա-
կան հանճարը: Ժողովրդի կողմից այն
ընկալվել է որպես ազգային միավորման
խորհրդանիշ: Հարյուր հիսուն մետր եր-
կարությամբ այդ հսկա տաճարը՝ ութ-
սունմետրանոց բարձր աշտարակներով,
գոթական ոճի ամենամամբողջական
ստեղծագործություններից մեկն է, ճար-
տարապետության և քանդակագործու-
թյան համադրության (սինթեզի) հիանա-
լի մարմնավորումը:

Փարիզի աստվածամոր տաճարի
համեմատությամբ Ռեյմսի տաճարի
արևմտյան ճակատի ձևերն ավելի գե-
ղակազմ են, ներդաշնակ, փիալաների
(թասերի), գլխավոր մուտքերի համա-
մասնությունները երկարացված են, սլա-
քածն կամարների ծայրերը՝ սրված: Դե-
պի վեր ձգվող գծերի ու զանգվածների
անսանձ հոսքը միայն մի փոքր դադար է
առնում հորիզոնական բաժանումնե-
րում: Առանձին ձևերի, հարկերի միջև
անցումները մեղմանում են գեղատեսիլ
լուսաստվերի խաղով, որը, սակայն, չի
վերացնում արխիտեկտոնիկ լուծման
խստությունները: Տաճարի բազմաթիվ
քանդակներն ասես արծազանքում են
հրապարակում տոներին հավաքվող
քաղաքային աղմկոտ ամբոխին: Սրբերի
պատկերները մե'րթ հանդես են գալիս
գեղակազմ շարքով՝ կազմելով եզրա-
զարդեր, մե'րթ հավաքվում խմբերով,
մե'րթ կանգնում միայնակ մուտքերի ֆո-
նում կամ որմնախորշերում՝ կարծես դի-
մավորելով այցելուներին: Արձանները
միահյուսվում-կազմում են զարդաքան-
դակների շարքեր, ենթարկվում հիմնա-
կան ճարտարապետական հատկանիշ-
ներին: Մայր տաճարի ճարտարապե-

տական-քանդակային զարդարանքը հազեցած է միասնական ռիթմով և ընկալվում է որպես ավարտուն մի ամբողջություն, որպես բարձրակարգ արտահայտություն, մի հղեալական կոթող, որն աշխարհին զարմացնում է իր բազմաբարդությամբ:

Ամիենի մայր տաճարում առավել ամբողջական արտահայտվեց Ֆրանսիայի գոթական ճարտարապետության ծաղկումը: Մինչդեռ Ռեյմսի մայր տաճարը տպավորիչ է իր արտաքին պատկերով, որտեղ առաջնային նշանակություն է ստացել քանդակագործությունը, Ամիենի մայր տաճարը հիացնունք է պատճառում իր ինտերիերով՝ թեթևապես հսկա, ազատ ներքին տարածությամբ: Լուսավորվելով գունավոր ապակեկարներով, այն տաք է, լուսաճաճանչ: Տաճարի կենտրոնական նավը առանձնանում է իր մեծ բարձրությամբ (40 մ) և երկարությամբ (145 մ):

Ամիենի տաճարում երևան են գալիս նաև գոթիկայի ուշ փուլի՝ բոցավառ գոթական ոճի հատկանիշները: Համամասնությունների դասական հավասարակշռությունը խախտվում է, անհետանում է մասերի չափակցությունը:

XIII-XIV դարերի երկրորդ կեսին դեռ շարունակում են կառուցել-ավարտել տաճարները, բայց տիպական է դառնում ոչ մեծ աղոթարանների շինարարությունը գիլդիաների (վաճառականների միությունների) կամ մասնավոր անձանց պատվերներով:

Ձարգացած ֆրանսիական գոթական ոճի հրաշալի ստեղծագործություն է երկհարկանի թագավորական Սուրբ աղոթարանը (Սենտ-Շապել, 1243-1248 թթ.), որը կառուցվել է Սիտե կղզում Փարիզում, Լյուդովիկոս IX օրոք: Այն առանձնանում է ընդհանուր կոմպոզիցիայի անթերի նրբագեղությամբ, բոլոր համամասնությունների կատարելությամբ, արտաքին տեսքի հաստատունությամբ և բարեկերպությամբ: Նրա վերևի եկեղեցու բոլոր պատերին փոխարինում են

բարձր (15 մ) պատուհանները, որոնք զբաղեցնում են կամարների բարակ հեմարանների միջպատային մասերը: Այդ չափազանց նուրբ շենքում ապշեցուցիչ տպավորություն են գործում բազմերանգ ծիրանագույն, ալ կարմիր ապակեկարները, որոնք փայլվում են մաքուր հնչել գույներով: Արևմտյան ճակատը զարդարված է ամբողջ լայնությամբ անցնող վարդաքանդակով, որն արված է XV դարում: XIII դարի նշանավոր հուշարձաններից է Մոն Սեն-Միշել կաթոլիկական վանքը (աբբայությունը):

ԳԵՐՄԱՆԻԱ: Գոթական ոճը Գերմանիայում զարգանում էր ֆրանսիացիների գեղարվեստական փորձի հիման վրա, որը փայլուն ձևով արտահայտվում էր հյուսիսային ֆրանսիական տաճարների համադրական (սինթետիկ) տիպի մեջ: Սակայն գերմանական արվեստն օժտված էր ֆրանսիական գոթական ոճի ամբողջականությամբ ու միասնությամբ: Գերմանական մայր տաճարները չունեն այն նրբագեղությունը, թափանցիկությունը և չափի զգացողությունը, որպիսիք հատուկ են ֆրանսիական տաճարներին: Դրամատիզմը, արտահայտչականությունը, որոնք տարբերում էին գերմանական գոթիկան, ճարտարապետության մեջ զուգակցվում էին պահպանվող ռոմանական ավանդույթների հետ: Տաճարների հատակագծերը պարզ են, նրանցում մեծ մասամբ բացակայում են երգչախմբի հատվածը և աղոթարանների պսակը: Շենքի արտաքին տեսքում գոթիկային յուրահատուկ դեպի վեր ուղղվածությունն ստացել է առավելագույն արտահայտություն: Հաճախ հանդիպում է մենաշտարակ մայր տաճարի տեսակը, որը հիշեցնում է հսկա մի բյուրեղ, որի սրածայր ծողը հպարտորեն մխրձվում է ամպերի մեջ: Արտաքին ձևերը խստաբարո են, ազատ զանազան և քանդակային զարդարանքից: Ֆրեյբուրգի հզոր աշտարակով տաճարի ճակատը (մոտ 1200 թ.- XV դարի վերջ), աշտարակ, որն ավարտվում է

քարե չորսուների թափանցիկ վրանով, ինտերիերը՝ ոչ բարձր միջին և կողային լայն նավերով, մռայլ տպավորություն է թողնում: Քյոլնի հսկա հնգանավ տաճարը (1248 -1880 թթ.) կառուցված է Ամիենի տաճարի տիպարով: Արևմտյան ճակատում սրագագաթ կտուրներով թեթև աշտարակները, արտասովոր բարձր միջին նավը և կոնստրուկցիայի բոլոր մանրամասների ճարտարապետական նրբագեղ զարդարանքը բնութագրում են նրա արտաքին տեսքը: Վարդաքանդակը սլաքածև պատուհանով փոխարինելն ուժեղացնում է շարժման ուղղվածությունը: Նրա արևմտյան մասն ավարտվել է XIX դարում միայն:

Գոթիկայի դարաշրջանում արվեստում աճեց աշխարհիկ մասնավոր, պալատական և հասարակական ճարտարապետության նշանակությունը: Ջարգացած քաղաքական կյանքը և քաղաքացիների աճող ինքնագիտակցությունն արտացոլվեցին քաղաքային խորհրդարանի հոյակերտ շենքի շինարարության մեջ:

ԻՏԱԼԻԱ: Աշխարհիկ ճարտարապետության հուշարձաններով առանձնապես հարուստ է Իտալիան: Վենետիկի Սբ. Մարկոսի կենտրոնական հրապարակը շատ առումներով որոշում է Դոմեթի (հանրապետության կառավարողների) իր չափերով ընդարձակ պալատի ճարտարապետությունը (XIV-XV դարեր), որը զարմացնում է իր հոյակապությամբ: Սա վենետիկյան գոթիկայի փայլուն օրինակ է, որն ընկալել է այդ ոճի ոչ թե կոնստրուկտիվ սկզբունքները, այլ գեղազարդայնությունը: Նրա ծակատային կոմպոզիցիան արտասովոր է. պալատի ներքևի հարկը գոտևորված է սպիտակամարմար սյունաշարով՝ իր սլաքածև միափյուս կամարներով:

Հսկա հոյակերտ շենքն, ասես գետնախարիսխ, իր սյուները մխրճում է հողի մեջ: Համատարած բաց սյունազարդ պատշգամբները՝ ողնուցածև կամարներով, բարակ, հաճախ սյունաշարերի

ձևով տեղավորված, կազմում են երկրորդ հարկը, որն առանձնանում է նրբագեղությամբ և թեթևությամբ: Փորագիր մարմարե ժանյակի վերևում կանգնած է արևից շողշողացող ու փայլվող երրորդ հարկի պատը՝ նոսր տեղադրված պատուհաններով: Պատի այդ մասի ամբողջ մակերեսը ծածկված է երկրաչափական սպիտակ զարդանկարներով: Հեռվից վարդագույն-մարգանման մոտիկից պալատը հիացնում է ձևերը թեթևացնող զարդային հնչեղությունը: Վենետիկի ճարտարապետությունը զուգորդում է Բյուզանդիայի խստաբարո ճոխությունն արևելյան և գոթական գեղազարդայնության, աշխարհիկ կենսուրախության հետ:

Ճորտական ռոմանական ճարտարապետության դիմագծերը պահպանում է Ֆլորենցիայում կառուցված հսկա դելլա Սինյորա պալատը (Վեկքիո պալատը, 1298-1314 թթ.): Պատուհանները ոչ մեծ խոռոչներով չափավոր բաժանված եռահարկ շենքը, որը երեսպատված է կոպիտ մշակված ուղղանկյուն զուգահեռանիստ քարերով, ընկալվում է որպես մեկ միասնական ամբողջություն: Նրա խստաբարո տեսքը, բարեկերպ հզորությունն ընդգծում են համարձակ առաջ կարկառված մաշիկուլների, ամրոցային ատամնասյուների հարկը և հպարտորեն դեպի վեր ուղղված անեղ պահպանական աշտարակը: Կառուցվելով ավերված ֆեոդալական ամրոցի տեղում՝ Վեկքիո պալատը ազատ քաղաքի հզորության մարմնացումն էր: Վեկքիո պալատում երևան են գալիս այն դիմագծերը, որոնք զարգացան Վերածնության դարաշրջանի բնակելի տան, պալատի ճարտարապետության մեջ:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: Գոթական ճարտարապետության հետ անխզելիորեն կապված է կերտարվեստի զարգացումը: Այն գրավում էր առաջին տեղն այդ ժամանակների կերպարվեստում, ուժեղացնում էր գոթական ճարտարապետության հուզականությունը և

տեսլարայնությունը, նրանում առավել ակնհայտորեն էր արտահայտվում ոչ միայն ժամանակի կրոնական պատկերացումների, այլև մարդու կողմից պարզամտորեն աստվածացված բնության և հենց իր՝ որպես նրա ծննդի, զգայական-բանաստեղծական կերպավորումը մարմնավորելու ձգտում:

Առանձնապես շքեղ էր զարդարվում գոթական մայր տաճարը, որը Վիկտոր Յուզոն պատկերավոր ձևով համեմատում էր հսկա գրքի հետ: Նրա արտաքին և ներքին զարդարանքի մեջ գլխավոր տեղը գրավում էին արծանը և ռելիեֆը: Քանդակային զարդարանքի կոմպոզիցիոն և գաղափարական մտահղացումը ենթարկված էր աստվածաբանների մշակած ծրագրին: Տաճարում, որը, ինչպես և նախկինում, մարմնավորում էր տիեզերքի պատկերը, այժմ ամենից ավելի լայն, տեսանելի զգայական ձևերով էր ներկայացվում մարդկության կրոնական պատմությունը՝ իր բարձր և ցածր կողմերով, իր կենսական բազմաբարդությամբ: Հազարավոր արձաններ ու ռելիեֆներ էին կերտվում տաճարների կից արվեստանոցներում: Դրանց արարմանը հաճախ մասնակցում էին նկարիչների և ենթավարետների շատ սերունդներ: Քանդակային կոմպոզիցիաների կենտրոնակետեր դարձան գլխավոր մուտքերը, որտեղ առաքյալների, մարգարեների, սրբերի արձանները տեղադրվում էին երկար շարքով, ասես դիմավորում էին այցելուներին: Քանդակագարդ ճակատամասերը, գլխավոր մուտքերի կամարները, սրանց միջև ընկած տարածությունը, վերին հարկերի սրահները, փոքր աշտարակների որմախորշերը, վիմպերգները զարդարվում էին բարձրաքանդակներով, գեղազարդ ռելիեֆներով և արձաններով: Բազմաթիվ փոքր քանդակապատկերներ և առանձին տեսարաններ գետեղվում էին լայնակի նավերում, բարձակների վրա, սենյակներում, պատվանդանների վրա, որմահեցերում, տանիքներում: Խոյակ-

ների և քիվերին ավելացվում էին թռչունների, սաղարթների, ծաղիկների, բազմապիսի պտուղների պատկերներ, փոքր աշտարակների քիվերի, կողերի, արկուտանների երկարությամբ ասես վազում էին քարե կիսաթեք տերևիկներ (կրաբներ), սրածայր ծողերը պսակվում էին ծաղկով (խաչածաղկով): Գեղազարդման այս բոլոր թեմաները կարծես կենդանի բնության զգացում էին հաղորդում ճարտարապետական ձևերին: Բուսական զարդարական տարրերի նմանօրինակ առատություն ճարտարապետական այլ ոճերում չի հանդիպում:

Գոթական քանդակագործությունը մայր տաճարի ճարտարապետության օրգանական մասն է: Այն ներառվում է ճարտարապետական կառուցվածքի, շենքի գործառնային (ֆունկցիոնալ) տարրերի կազմի մեջ: Ռեյնսի տաճարում քանդակագործությունը նույնիսկ որոշում է նրա արտաքին դեմքը:

Արձաններին հսկայական հուզական արտահայտչություն էին հաղորդում հագուստների ծալազարդարումները, որոնք ընդգծում էին մարդու մարմնի գեղակերպությունը (պլաստիկությունը) և ճկունությունը, նրա կյանքը տարածական միջավայրում: Ծալերը (փոթերը) ստեղծում էին բնական ծանրության պատրանք. խորապես տպավորվելով, դրանք ստեղծում էին լույսի և ստվերի հարուստ խաղ, նմանվում էին մե'րթ այուների մատնեքների (ակոսների), մերթ կազմում լարված սուր կոտրվածքներ, մե'րթ հոսում որպես թեթև շիթեր, մե'րթ թափվում որպես ազատ, ուժգին հեղեղ՝ կարծես կրկնելով մարդկային ապրումները: Հաճախ նուրբ հագուստում լույսի տակ երևում է մարմինը, որի գեղեցկությունը սկսում էին ընկալել և զգալ նաև այն ժամանակների բանաստեղծներն ու քանդակագործները: Ուշադրությունը կենտրոնացվում էր դեմքերի գեղակերպության և հոգևոր արտահայտչականության վրա: Սրբերի բնութագրերում ի հայտ էին գալիս մարդկայնություն, մեղ-

մաքարոյություն: Նրանց պատկերները դառնում էին բազմազան, խիստ անհատական, կոնկրետ, նրանցում վեհությունը զուգորդվում էր առօրյա կենցաղայինի հետ: Մարդկային դեմքը կենդանանում էր արտահայտիչ հայացքով, մտածողությամբ կամ ապրումներով:

Շրջապատին և միմյանց նայող սրբերը հոգեկան մերձավորությամբ համակված, կարծես մտերմիկ զրուցում են իրար հետ: Գոթական նկարիչը պատկերում էր նուրբ հոգեկան շարժումներ, բերկրանք և տագնապ, կարեկցանք, զայրույթ, կրքոտ հուզականություն, տանջալից մտորումներ:

Հրապարակ են գալիս քանդակային խմբեր, որոնք միավորված են սյուժեով և դրամատիկական գործողությամբ, բազմազան են կոմպոզիցիայով: Սուրբ կանայք հեկեկում են Փրկչի դագաղի մոտ, հրեշտակները ցնծում են, առաքյալները հուզվում են «Խորհրդավոր ընթրիքում», մեղավորները դժոխքում տառապում են: Վերածնելով հույների բարեկերպական (պլաստիկական) նվաճումները (դեմքի տրամատային-պրոֆիլային պատկերումը և պատկերի երեք քառորդ դարձը) գոթական վարպետներն ընթանում են ինքնուրույն ճանապարհով: Շրջապատի աշխարհի հանդեպ նրանց վերաբերմունքը կրում է առավել անձնական, հուզական բնույթ: Պատկերի զգայական արժանահավատությունն ուժեղացնելու ձգտումը դրսևորվեց սուր դիտականության մեջ և եզակիի, մասնավորի, անհատականի, դիմանկարայինի և նույնիսկ անսովորի, պատահականի նկատմամբ բուռն հետաքրքրության մեջ: Մարդկային դեմքը (ինչպես գեղեցիկը, այնպես էլ տգեղը), միջմադարյան վարպետի համար հավիտենական գեղեցկության և տիեզերքի իմաստության արտացոլումն է: Այստեղից էլ հետաքրքրությունը այն բնորոշ կենսական մանրամասների նկատմամբ, որոնցով նրանք հարստացրին կերտարվեստը:

Քանդակագործության ծաղկումը Ֆրանսիայում սկսվեց XII-XIII դարերի

սահմանագծում, երբ ազգային արթնացումը վերելք էր ապրում: Հստակ ձևերի պարզությունը և նրբագեղությունը, ուրվագծերի սահունությունը և մաքրությունը, համամասնությունների պարզությունը, զուսպ ժեստերը ֆրանսիական քանդակագործության մեջ բարոյական ուժի, հոգևոր կատարելության արտահայտությունն էին:

Գոթական քանդակագործության բարձր նվաճումները կապված են Շարտրի, Ռեյմսի և Ամիենի մայր տաճարների կառուցման հետ, որոնցում կար մինչև երկու հազար քանդակային ստեղծագործություն: Դրանք առանձնանում են բարձր գեղագիտական ոգեշնչվածությամբ: Այստեղ մշակվում էին քանդակային զարդարանքի դասական հնարներ, բոլոր արվեստների համադրումը կատարելագործվում էր ճարտարապետության հովանու ներքո:

Շարտրցի վարպետները ստեղծեցին անհատական պայծառ առանձնահատկությամբ և ոգեշնչվածությամբ մի շարք հրաշալի կերպարներ, օրինակ՝ արևմտյան գլխավոր մուտքի վաղնջական իմաստուն «թագավորների» կերպարները՝ դեմքերին ամբարտավանության և ծածկամտության կնիքը, կամ ներքին լարված վիճակը: Հասուն վարպետությամբ առանձնանում է հարավային գլխավոր մուտքի սուրբ Թեոդորոսի արձանը. նրանում մարմնավորված է քրիստոնեական ասպետի իդեալական, անբասիր կերպարը՝ կենտրոնացած, մի փոքր տխուր և միևնույն ժամանակ աներեր խիզախ պատանու դյուրահավատ բաց դեմքը: Փոխելով դիտակետը՝ հանդիսատեսը նկատում է մարտիկի բնավորության տարբեր գծերը: Ներքին աշխարհի բարդությամբ և բազմազանությամբ բացառիկ Շարտրի եպիսկոպոս Ռենիե դը Մուսոնի դիմանկարի գլուխը (Շարտրի մոտակայքի Իոստֆատ աբբայություն) շեշտված բանականությամբ, մտքի ուժով, նյարդային լարվածությամբ:

Շարտրի տաճարի հարավային գլ-

խավոր մուտքի Մարտինի, Գրիգորիի և Հիերոնիմոս սրբերի արձաններում վճռական քայլ է արված մարդկային պատկերի կառուցումը կատարելագործելու ուղղությամբ: Պահպանելով ճարտարապետությանն անհրաժեշտ ճակատային դիրքը՝ վարպետը սրբերի պատկերները կենդանացրել է հազիվ նկատելի շարժմամբ՝ գլուխների աննշան դարձով, զուսպ ժեստով: Յուրաքանչյուր կերպար որոշակի բնավորություն է՝ նրան համապատասխանող վիճակով: Մարտինին ահարկու է, տիրական, Գրիգորին՝ սիրալիր, հանգիստ, Հիերոնիմոսը՝ մտասույզ: Միևնույն ժամանակ բոլոր երեք քանդակապատկերները միավորված են բարոյական ուժի, հոգեկան ազնվաբարոյության միասնական զգացումով. այդ դարաշրջանի մարդիկ իրենց մտադրությունները և արարքները համապատասխանեցնում էին պատվի, հավատարմության, մեծահոգության վսեմ, բայց վերացական հասկացությանը: Հետագայում ֆրանսիական քանդակագործությունն ընթանում էր քանդակապատկերի կեցվածքի (դիրքի) ավելի մեծ ազատության ուղիով, դարձերը, ժեստերը, շարժումները դառնում էին հստակ ու բազմազան: Ռեյմսի արձանների շարքում բարեկերպական (ալլաստիկ) արտահայտության հատուկ ուժով նշված են կանացի երկու՝ Մարիամի և Եղիզաբեթի հզոր քանդակապատկերները: Նրանցից յուրաքանչյուրն ունի ինքնուրույն բարեկերպական նշանակություն: Միևնույն ժամանակ դրանք ներքուստ միավորված են լուռ երկխոսությամբ, ապրումներով: Պատանուի Մարիամը, որ սպասում է Քրիստոսի լույս աշխարհ գալուն, ասես ականջ է դնում նոր կյանքի արթնացմանը: Նրա գլուխն առավել բարեկերպորեն բարդ է: Գանգուր մազերից իջնող քողը մե՛րթ սովորավորում, մե՛րթ բացում է դեմքը և թույլ է տալիս տարբեր դիտակետերից նկատել դիմագծերում նշմարվող տրամադրության նուրբ երանգները՝ մե՛րթ հանգիստ, մե՛րթ թախծոտ, մե՛րթ

հոգեկան պարզություն, որն իշխում է կիսադեմում: Հոգեկան հուզմունքն արտահայտված է ոչ միայն դասականորեն գեղեցիկ դիմագծերում, այլև կրծքի շարժման մեջ, հագուստի զարդարանքի թրթռումներում, ուրվագծերի ճկուն ու գալարուն գծերում: Մարիամին՝ նրա հոգեկան ոգևորությանը, վեհ գեղանագույնանը հակադրված է հասակն առած, դաժան, իմաստնացած, արժանապատվությամբ ու ողբերգական նախազգացումով լի Եղիզաբեթի կերպարը: Ռեյմսի վարպետների ստեղծած կերպարները զրավում են իրենց բարոյական ուժով, հոգեկան խոյանքով և միևնույն ժամանակ դասական (անտիկ) իդեալին մոտեցող մարմնական կենսականությամբ, պարզությամբ և առանձնահատկությամբ, կանացի գեղեցկության հմայքով: Աննան՝ ֆրանսուհու նուրբ դիմագծերով, աշխույժ՝ վառ խառնվածքով, սբ. Հովսեփը («Ընդառաջում» խումբը, 1240-ական թթ.)՝ նրբագեղ աշխարհիկ, գաղիական փայլուն մտքի տեր մարդ: Արտահայտիչ են մանրամասները. սուր, կրակոտ հայացք, պճնամուլի ուղորած բեղեր, հարուստ գանգուր մազեր, խուճուճ կարճ մորուք, դեպի զրուցակիցն ուղղված գլխի դարձ: Եռանդուն լուսաստվերային մոդելն ուժեղացնում է արտահայտության աշխուժությունը:

Փոխվում է ավանդական կերպարների մեկնաբանությունը: Պատկերելով Քրիստոսի կյանքին նվիրված տեսարաններ, գոթական վարպետը հանդես է բերում նրա մերձավորությունը տառապող մարդկությանը: Այդպիսին է Քրիստոսափառականի կերպարը՝ ինքնասույզ, թախծոտ, իր վիճակի հետ հաշտված (Ռեյմսի մայր տաճար): Օրինություն տվող Քրիստոսի (Ամիենի մայր տաճար) կերպարում ներդաշնակ դիմագծերն արտահայտված են իմաստուն բարոյական գեղեցկության և անվեհեր ուժի դրոշմով: Ձեռքի հրամայական ժեստը կարծես հանդիսատեսին արժանապատիվ կյանքի կոչ է անում: Ժողովրդի մեջ սիրված

կերպար է Տիրամայրը՝ մանկիկը գրկին, որը մարմնավորում է կուսական մաքրությունը և մայրական քնքշությունը: XIII դարից սկսած նրան հաճախ են նվիրվում գլխավոր մուտքեր (պորտալարներ): Նա պատկերվում է դյուրաթեք իրանով, գլուխը՝ մանկիկին խոնարհած, ժպտացող, կիսափակ աչքերով: Ամիենի մայր տաճարի (XIII դարի վերջ) հարավային ճակատի «Ոսկեզօծ տիրամայր» - ին բնորոշ են կանացիական կախարդանքը և մեղմությունը: Ազդրից ներքան ուղղվող գծերի լայն ալիքները, որոնք արդեն նկատելի են Ռեյմսի արծաններում, այստեղ ստանում են պատշաճ շփոթով հարուստ շարժման բնույթ: Սահուն գիծը ի հայտ է բերում իրանի թեքվածքի, ազդրի և ծնկների նրբագեղությունը: Ամիենի տաճարի արծաններում համամասնությունները կանոնավոր են, զարդարանքը բնականորեն ծուլվում է պատկերներին: Դրանց յուրահատուկ չէ Շարտրի վարպետների ստեղծագործությունների արտահայտչությունը: Դրանք լիարժեք են ու պարզ, բարեկերպորեն ավելի կատարյալ: Ռեյմսի վարպետները ժամանակ առ ժամանակ մոտենում են հույն-հռոմեական աշխարհի դասականությանը (կլասիկային):

Գոթական քանդակագործության վսեմ կերպարների աշխարհում հաճախ երևան էին գալիս կենցաղային թեմաներ, որոնցում իրենց զգալ էին տալիս արվեստի ժողովրդական տրամադրությունները. վանականների գրոտեսկային քանդակապատկերներ, մսագործների, դեղագործների, հնձվորների, խաղող հավաքողների, առևտրականների ժանրային քանդակապատկերներ: Նուրբ հունորն է իշխում «Ահեղ դատաստանի» դաժան բնույթից զուրկ տեսարաններում: Այլանդակ մեղավորների թվում հաճախ հանդիպում են թագավորներ, վանականներ և հարուստներ: Պատկերվում են «Քարե օրացույցներ» (Ամիենի մայր տաճար), որոնք պատմում են գյուղացիների՝ յուրաքանչյուր ամս-

վա բնորոշ աշխատանքների ու զբաղմունքների մասին:

Գերմանիայում քանդակագործությունն ավելի քիչ էր զարգացած: Իր ձևերով ավելի ծանրաոճ լինեցնով, քան ֆրանսիականը, այն գրավիչ է իր դրամատիկական կերպարների ուժով: Բնավորության և զգացումների անհատականացման միտում է ստեղծում Բամբերգյան տաճարի (1230-1240 թթ.) եղիսաբեթի մոտավոր պատկերը՝ հաստատական անձնավորության խստաբարո դիմագծերով, մռայլ-տազնապոտ հայացքով: Դազուստի ցայտում անկյունավոր ձևերը, անկանոն ծալերն ուժեղացնում են կերպարի դրամատիզմը:

Գերմանիայում վաղ են երևան գալիս ծիավորների պատկերումները: Բամբերգի հեծյալն անվեհերության և ասպետական ավյունի մարմնացում է:

Գերմանական գոթիկան կարևոր դեր խաղաց պատկերային քանդակագործության զարգացման գործում: Նաումբուրգի մայր տաճարի (XIII դարի կես) մարկգրաֆ (Բդեշխ) էկերհարդի արծանը ներկայացնում է զգայական, ամբարտավան դիմագծերով, իշխանատենչ, բիրտ ասպետի տիպական պատկերը: Զափազանց քնքշությունը և քնարականությունն են առանձնացնում նրա կնոջը՝ Ուտային՝ մեղամաղձոտ, կենտրոնացած ուշադրությամբ, ասես ակնթաթորեն տպավորված շարժումների անկրկնելի արտահայտչականությամբ:

XIII դարի 60-ական թվականներից սկսած սիրունատես կերպարների արվեստականությունը, որը հատկապես արտահայտվում էր մանր կերտարվեստում, դուրս էր մղում ոգեշնչվածությունը: XIV դարում տիրապետող էին սառը նրբագեղությունը, բնապաշտական երկրամերձությունը: Անկեղծ ոգեշնչումը հաճախ նենգափոխվում էր պայմանական գծապատկերայնացմամբ (սխեմայացմամբ):

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Գոթական տաճարի ինտերիերի զարդային ձևավորման մեջ կարևոր դեր էր խաղում նրա

լուսագունային լուծույթ: Տաճարի ներքին և արտաքին կահավորության մեջ (վարդաձև պատուհաններ) ոսկեջուր շերտի առատությունը, պատերի ցանցկենությունը, ինտերիերի առատ լույսը, տարածության բյուրեղային բաժանվածությունը զրկում էին նյութը անթափանցիկությունից և ծանրակշռությունից և կարծես նոր շունչ էին հաղորդում նրան: Դրան նպաստում էին նաև ապակեակարները, որոնցով պատված էին պատուհանների հսկայական մակերևույթները, դրանց կոմպոզիցիաները վերարտադրում էին անհավաստի զրույցներ, պատմական իրադարձություններ, կրոնական և գրական սյուժեներ, ինչպես և տեսարանների պատկերումներ արհեստավորական միավորումների, գյուղացիների կյանքից ու աշխատանքից՝ ներկայացնելով միջնադարյան տնտեսաձևի մի յուրատեսակ հանրագիտարան: Ամեն մի պատուհան վերևից ներքև պատված էր մեդալիոնի մեջ դրված ձևավոր կոմպոզիցիաներով: Ապակեակարի տեխնիկան, թույլատրելով զուգակցել գեղանկարչության գունային և լուսային սկզբունքները, այդ կոմպոզիցիային հաղորդում է բարձր հուզականություն: Հրացայտ, նռան գույնի, մուգ կարմիր, կարմիր, դեղին, կանաչ, երկնագույն և մուգ կապույտ ապակիները, որոնք կտրտված են նկարի եզրագծերին համապատասխան, արգելք չլինելով արտաքին լույսի ներթափանցմանը, հուրհրատում էին թանկարժեք գունագեղ քարերի նման, կերպարիփայլով տաճարի ամբողջ ինտերիերը՝ մարդու մեջ ստեղծելով բարձր տրամադրություն: Գոթական գունավոր ապակին ստեղծեց նոր գեղագիտական արժեքներ՝ ներկին հաղորդելով մաքուր փայլով օժտված գույնի մեծագույն պայծառություն: Ստեղծելով օդային միջավայրի գունավոր մթնոլորտ, փայլփլելով հատակին, սյուների, ապակեակարն ընկալվում էր որպես լույսի աղբյուր՝ խորացնելով հեռանկարը: Տարբեր, բայց բավականին հաստ ապակիները պղպ-

ջակներով էին և ոչ բոլորովին թափանցիկ՝ սա ուժեղացնում էր ապակեակարի ստեղծած գեղարվեստական տպավորությունը: Թափանցելով անհավասարաչափ հաստ ապակիների միջով, լույսը մասնատվում է, փայլփլում: Գոթական լավագույն իսկական ապակեակարները գտնվում են Շարտրի («Աստվածամայրը մանկիկի հետ»), Փարիզի, Բուրժի մայր տաճարներում: Հոյակապ են Ռեյմսի տաճարի «Մուգ ծիրանագույն վարդ», Շարտրի մայր տաճարի «Շանթ ու կայծակ», «Հրեղեն անիվներ» պատկերները:

XIII դարի կեսերին գունային ելևջին (գամմային) ավելացնում էին բարդ գույներ՝ ապակիների երկրորդման միջոցով (Սենտ-Շապել, 1250 թ.): Նկարի ուրվագծերն ապակու վրա գոյանում էին նարնջագույն էմալային ներկից, ձևերն ունեին հարթապատկերային բնույթ:

Գոթական դարաշրջանում (XIII - XIV դարեր) բարձր ծաղկման հասավ մանրանկարչական արվեստը, միջնադարյան գրքի արվեստը: Դրանց զարգացումն արդյունք էր մշակույթի ասպարեզում աշխարհիկ միտումների ուժեղացման: Նույնիսկ կրոնական բովանդակությամբ բազմապատկեր կոմպոզիցիաներով նկարազարդման մեջ օգտագործվում էին նրբորեն նկատելի իրատեսական մանրամասներ՝ բուսական թեմաներով զարդեր, թռչունների, թիթեռների, գազանների, կենցաղային տեսարանների պատկերներ, որոնց բանաստեղծական հմայքը ներկայացրել է ֆրանսիացի մանրանկարիչ ժան Պյուսսելը: XIII - XIV դդ. ֆրանսիական մանրանկարչության մեջ առաջատար տեղ էր զբաղում փարիզյան դպրոցը: Սբ. Լյուդովիկոսի Սաղմոսագրքում (1270 թ., Փարիզ, Լուվր) բազմապատկեր կոմպոզիցիաները շրջանակված են գոթական ճարտարապետության միևնույն թեմայով, որը ներդաշնակություն էր հաղորդում պատմությանը: Ասպետների և տիկնանց քանդակապատկերները շատ գեղեցիկ են՝

ՄԵՐԾԱՎՈՐ ԵՎ ՄԻՋԻՆ ԱՐԵՎԵԼԵ

նրանց ձևերը տրված են սահուն գծերով, որոնք ստեղծում են շարժման պատրանք: Նկարի զարդարարական ճարտարապետությունը, գույների հոծությունը և հյութեղությունը զարդարանքի են վերածում էջի մանրանկարները:

Փոփոխուն անկյունավոր ռիթմը, սուր ձևերը, զիզգագած և գծերի նրբությունը, թափանցիկ զարդանկարների նրբիությունը գերադասելի են դարձնում գոթական գրքի ոճը: XIV - XV դարերում նկարազարդում էին նաև աշխարհիկ ձեռագրեր՝ գիտական շարադրություններ (տրակտատներ), ժամագրքեր, ժամանակագրություններ, սիրո երգերի ժողովածուներ, կուրտուազային* փոքրածավալ գրական ստեղծագործություններում մարմնավորվեց ասպետական սիրո իդեալը, վերարտադրվում էին շրջապատի կյանքի տեսարաններ (Մամես ձեռագիր, մոտ 1320 թ.): Ուժեղանում էր պատմողականությունը: «Ֆրանսիական մեծ ժամանակագրություններում» (XIV դ. վերջ) նկարիչը ձգտել է թափանցել պատկերվող իրադարձության իմաստի մեջ՝ դրանք գրական ստեղծագործության իսկական պատկերազարդումներ են: Միևնույն ժամանակ շրջանակների և փոքրիկ նրբին զարդանկարների միջոցով գրքին տրվում էր զարդարուն շքեղություն: Մանրանկարչությունը կենդանի ուղղություն հաղորդեց միջնադարյան արվեստին՝ ներգործելով նաև գեղանկարչության վրա:

Գոթական արվեստը մշակույթի ընդհանուր զարգացման կարևոր օղակն է. նրա ոճի ոգեշունչ և հոյակայելի ու ստեղծագործություններն ունեն անկրկնելի գեղագիտական հմայք: Գոթական արվեստն ստեղծեց արվեստի համադրման (սինթեզի) նոր ըմբռնողություն: Գոթական ոճի իրատեսական նվաճումները, որի վարպետները հաճախ իրենց ժամանակակցի կերպարը վերարտադրում էին բնական և առարկայական միջավայրում, նախապատրաստեցին անցում վերածնության դարաշրջանի արվեստին:

Միջնադարյան մշակույթի ստեղծման գործում կարևոր դեր կատարեցին Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդները: Բյուզանդիայի հետ մեկտեղ հնադարյան գեղարվեստական քաղաքակրթությունների օջախներ են արաբական երկրները, Իրանը և Միջին Ասիան՝ ամտիկ մշակույթի անմիջական ժառանգորդներն ու պահպանողները: Մերձավոր և Միջին Արևելքի ժողովուրդների ստեղծած գիտությունը, գրականությունը և արվեստը ներգործություն ունեցան շատ երկրների, այդ թվում նաև Արևմտյան Եվրոպայի վրա:

ՄԵՐԾԱՎՈՐ ԱՐԵՎԵԼԵ

Մերձավոր Արևելքի երկրներում միջնադարյան գեղարվեստական մշակույթի զարգացումը զգալիորեն կապված է արաբական մշակույթի հետ:

ԽԱՆԻՏԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

(VII դար - X դարի առաջին կես)

Արաբական թերակղզում բնակվող նստակյաց և քոչվոր ցեղերի մշակույթը հայտնի է հին ժամանակներից: Հարավային երկրագործական եմենում, որն ամենաքաղաքակրթված մարզն էր, և թերակղզու հյուսիսարևմտյան մասում, որն անվանվում էր քարքարոտ Արաբիա, դեռևս մ.թ.ա. I հազարամյակում գոյություն ունեին հարուստ ցեղային թագավորություններ: Սրանց բարգավաճումը, ինչպես և խոշոր, արաբական մասշտաբներով քաղաքների առաջացումը պայմանավորված էր նպաստավոր տնտեսական դիրքով համաշխարհային քարավանային ուղիներում և Եգիպտոսի, Առաջավոր Ասիայի ու Հնդկաստանի հետ կատարվող լայնածավալ միջնոր-

դական առևտրով: Հարավարաբական պետությունների ճարտարապետությունը և արվեստը, որոնք դեռ լիովին ուսումնասիրված չեն, իրենց բնույթով մտնում էին Առաջավոր Ասիայի ստրկատիրական հասարակությունների մշակույթների շրջանակի մեջ: Միջին և Կենտրոնական Արաբիայում բնակչության հիմնական զանգվածը անասնապահ քոչվորներ էին, որոնք ձգտում էին նվաճել նոր հողատարածություններ և առևտրական ուղիներ: Այդ միտումներն օգտագործեց տոհմական ազնվականությունը՝ միավորելով առանձին արաբական ցեղեր: VII դարում արաբական ցեղերի ապրած տնտեսական և սոցիալական ճգնաժամը, նոր հասարակական հարաբերությունների ստեղծումը կյանքի կոչեցին նոր կրոն՝ իսլամը, որը հռչակեց Ալլահի աստծու պաշտամունքը: Նրա հիմնադիրն էր Մուհամմեդ մարգարեն, որի հետևորդներն արաբերեն կոչվում էին մուսլիմներ (աստծուն հնազանդներ), որից էլ առաջացել է մուսուլման անվանումը: Մուհամմեդի և նրա ժառանգորդների՝ խալիֆների (այստեղից՝ պետության անվանումը՝ խալիֆայություն) նախասկզբնական բնակավայրեր են եղել արաբական քաղաքներ Մեդինան և Մեքքան, որտեղ հին մեքքայական Քաաբա եկեղեցուն պահպանվում էր Սև քարը (հավանաբար՝ երկնաքար)՝ մուսուլմանական սրբությունը: VII դարում արաբները նվաճեցին Պաղեստինը, Սիրիան, Միջագետքը, Եգիպտոսը և Իրանը, իսկ VIII դարի սկզբներին նրանք իրենց միացրին նաև մի հսկա տարածք, որն ընդգրկում էր, արևմուտքում՝ Պիրենեյան թերակղզին և ամբողջ Գյուստասյին Աֆրիկան, իսկ արևելքում՝ Անդրկովկասը և Միջին Ասիան՝ մինչև Հնդկաստանի սահմանները: Այսպես առաջացավ ընդարձակ խալիֆայություն ֆեոդալական պետությունը, որն իր չափերով գերազանցում էր Հռոմեական կայսրությանը նրա ծաղկման ժամանակներում: Խալիֆներ ի ծեռքում էին հսկայական հողատա-

րածություններ ու հարստություններ: Սակայն խալիֆայության՝ որպես քաղաքական միավորման գոյությունը կայուն չէր: VIII դարի վերջերից նա արդեն սկսեց տրոհվել մի շարք ինքնուրույն պետությունների:

Խալիֆայության քաղաքական տրոհումն ամենևին չէր նշանակում նրա կազմում գտնվող երկրների տնտեսական և մշակութային անկում: Օրինակ հատկապես այդ ժամանակներում արվեստն սկսեց մեծ ծաղկում ապրել: Յուրացնելով և վերամշակելով նվաճված ժողովուրդների մշակութային և գեղարվեստական ժառանգության նշանակալի մասը՝ արաբներն իրենք նույնպես մեծ հաջողության հասան ճարտարապետության ասպարեզում, հոյակերտ ճարտարապետական զարդահամակարգի, զարդարվեստի և գեղարվեստական արհեստի ասպարեզներում:

Արաբական աշխարհի յուրաքանչյուր մարզի՝ Արաբիայի, Իրաքի, Սիրիայի, Պաղեստինի, Եգիպտոսի, Գյուստասյին Աֆրիկայի, Հարավային Իսպանիայի (այնտեղ Կորդովյան խալիֆայության գոյության ժամանակաշրջանում) արվեստն ամուր կապված էր տեղական ավանդույթների հետ: Այն զարգացման երկար ճանապարհ անցավ, ուներ ցայտուն ձևերով արտահայտվող առանձնահատկություններ:

Սակայն ֆեոդալիզմի զարգացման ձևերի նմանությունը, առևտրական և մշակութային սերտ կապերը, տարբեր ժողովուրդների՝ մեկ լեզվի, մեկ կրոնի, միասնական իրավական և սոցիալական օրենքների ենթակայության բուն փաստը՝ այս ամենը չէր կարող չառաջացնել նաև ընդհանրության գծեր մուսուլմանական միջնադարի երկրների արվեստում: Նրա մասին պատկերացումը, սովորաբար, հիմնվում է այն բանի վրա, որ իսլամը արգելում էր կենդանի էակների պատկերումը: Մուսուլմանների սուրբ գիրքը՝ Դուրանը, երբեք չէր պատկերազարդվում, զարդարվում էր միայն նախշերով:

Արգելիչ հրամանները, սակայն, պահպանվում էին ոչ միշտ և ոչ ամենուրեք: Ստեղծագործության շատ բնագավառներ կապված էին մնում աշխարհիկ, պալատական մշակույթի հետ: Մուսուլմանական աշխարհի արվեստում ստեղծվեցին գեղեցիկ կերպարներ: Այնուամենայնիվ, իսլամի սահմանափակումները, որոնք ձևակերպված են որպես կրոնական օրենքներ, իրենց հետքը թողեցին արվեստի առանձին տեսակների զարգացման վրա, արվեստ, որտեղ գերիշխում էր ռիթմիկ-զարդարարական սկզբունքը: Գլխավոր դեր էր կատարում ճարտարապետությունը, բարձր կատարելության հասան գեղարվեստական արհեստը և մանրանկարչական արվեստը:

ՃԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Խալիֆայության ստեղծման դեռ առաջին տարիներից մեծ թափ ստացավ քաղաքացիական և մշակութային շինարարությունը: Արաբական Արևելքի միջնադարյան քաղաքները, Խալիֆայության մայրաքաղաք Դամասկոսը (Սիրիա), ապա Բաղդադը (Իրաք), XIII դարում Կահիրեն (Եգիպտոս) նուրբ գեղարվեստական մշակույթի կենտրոններ էին, այն ժամանակների հսկա քաղաքներ, որոնք հարուստ էին զարդարուն հոյակապ շենքերով: Այստեղ ծնունդ առան պաշտամունքային և աշխարհիկ նոր տիպի հոյակերտ կառույցներ՝ մզկիթներ, որոնք տեղավորում էին հազարավոր աղոթողների, մինարեթներ՝ աշտարակներ, որտեղից հավատացյալներին աղոթքի կոչ էին անում, մեդրեսեներ՝ մուսուլմանական ուսումնարանների շենքեր, ծածկած շուկաներ, քարավան-սարայներ, պալատներ, ամրացված միջնաբերդեր՝ շրջափակված դարպասներ ու աշտարակներ ունեցող պարիսպներով: Շինարարական տեխնիկան ստեղծեց հատուկ կառուցվածքներ կավից, աղյուսից ու քարից: Ստեղծվեցին կամարների բազմապիսի ձևեր՝ պայտածև ու նետածև, հայտնագործվեցին կամարակապ ծածկերի հատուկ համակարգեր:

VII դարում արդեն ստեղծվեց արաբական սյունակազմ մզկիթի տիպը: Նրա արտաքին տեսքը հիշեցնում է խուլ ու հարթ պատերով շրջափակված ամրոց՝ հզոր աշտարակածև մինարեթով: Կոմպոզիցիայի հիմնական միջուկը կազմում է քառակուսի կամ ուղղանկյուն բաց գավիթը՝ շրջապատված կամարակապ սրահով: Այդ գավթի մի կողմին, որն ուղղված է մուսուլմանների սուրբ քաղաք Մեքքային, մոտիկ է խոր, մի քանի մավից կազմված սյունազարդ աղոթարանը: Հարուստ զարդարված որմնախորշը՝ պատի մեջ գտնվող միհրաբը, ճշտորեն ցույց է տալիս դեպի Մեքքա ուղղությունը: Ի տարբերություն քրիստոնեական բազիլիկի՝ սյունազարդ սրահը չունի կենտրոնական առանցք, որն աղոթողներին ուղղություն տար դեպի սրբավայր: Ավելի շուտ՝ հակառակը. մտնելով մզկիթի կամարների տակ՝ պետք է կանգ առնել՝ դեպի չորս կողմ հեռացող սյուների շարքերը հայացքով ընդգրկելու համար, սյուներ, որոնք դրված են դեպի միհրաբ շարժման լայնքով: Ստեղծվում է վիթխարի և բարդ տարածության տպավորություն, որը շատ ընդարձակ բաց գավթի՝ երկրաչափորեն հստակ կոմպոզիցիայի հակադրությունն է:

Սյունազարդ մզկիթում արտահայտվում է ամբողջ արաբական արվեստին բնորոշ՝ տրամաբանորեն խստապահանջ, բանական մտածողության զուգորդումը խստաբարո և նրբին երևակայության հետ, բարդացածությունը՝ հստակ պարզության հետ:

Արաբական ճարտարապետության վաղ շրջանի հուշարձաններից է Դամասկոսի Օմայանների մզկիթը (705-715 թթ.): Այն վերակառուցվել է քրիստոնեական մեծ բազիլիկից, որն իր հերթին կանգնեցվել է Յուպիտեր անտիկ, գեղեցիկ տաճարի տեղում: Դամասկոսի մզկիթը՝ իր բարձր սյունազարդ դահլիճով, ուր ազատորեն կանգնեցված են կորնթոսյան խոյակներով սյուներ, վերաբերում են ավելի վաղ (բյուզանդական և,

հնարավոր է, նույնիսկ հռոմեական) ժամանակներին՝ քրիստոնեական բազիլիկը մուսուլմանական պաշտամունքային շենքի վերամարմնավորելու օրինակ է: Արաբական ճարտարապետության սկզբունքները մեծ հետևողականությամբ լուծված են Կահիրեի Իբն Թուլունի մզկիթում (876-879 թթ.): Այստեղ, որպես հենարաններ, կիրառված են ոչ թե սյուներ, այլ հզոր ուղղանկյուն սյուն-պիլոններ՝ սրանց վրայով անցնող սլաքածև կամարներով: Այս ճարտարապետական թեման մզկիթի ամբողջ կոմպոզիցիայի հիմնական միավորիչ տարրն է: Կամարասրահն ընդգրկում է բաց գավթի հսկա տարածությունը (92x92 մ), աղոթարանի հինգ նավերը, մի դահլիճ, որտեղ ստեղծվում են բազմապիսի դիտակետեր, տարածության բարդ ռիթմիկ խաղ: Մինևույն ժամանակ կառույցի շքեղությունը չափազանցված չէ, ամենուրեք իշխում են խստապահանջությունը և պարզությունը: Քանդակած բուսական զարդարանքը, որով պատված են կամարների ու քիվերի արխիվոլտերը, խստաբարո է, նման է թանկարժեք զարդի, չի խախտում ճարտարապետական խոշոր ձևերի հարթապատկերային բնույթը:

Մերծավոր Արևելքի ճարտարապետության մեջ, ինչպես և ամբողջ արվեստում, արտասովոր ուժով դրսևորվեց շինարարների երևակայությունը, որոնք կիրառում էին զանազան զարդարարական ձևեր: Օրինակ՝ շթաքարերը (ստալակտիտները)՝ ծածկույթների, որմնախորշերի և քիվերի լցում-լրացումը՝ հատվածակողմ ձևերի նման, որոնք դասավորված են մեկը մյուսից առաջ կարկառված շարքերով և նման են կտրտված մեղրախարիսխների կամ կրաքարային նստվածքի, վերջինս առաջանում է քարանձավներում հողի մեջ ջրի թափանցման հետևանքով, և կոչվում է շթաքար (այստեղից էլ զարդարարական թեմայի բուն անվանումը): Գեղեցիկ շթաքարերն օգտագործվում էին նույնիսկ սյուների խոյակներում, դրանք առանձ-

նապես տպավորիչ են իրենց պայծառ ու ոսկեշող տեսքով: Բացառիկ տեղ գրավեց զարդանկարը, որով զարդարում էին հոյակերտ շենքերի ճակատների և ներքին պատերի մակերեսները: Նկարիչը մակերեսը պատում էր ամենաբարդ, խառն հյուսված՝ արաբանախշով: Նրանում օգտագործվում էին բուսական թեմաներ և երկրաչափական զարդանախշ, որը կառուցվում էր բազմանկյունի և բազմաճաճանչ աստղերի զուգորդումով: Որպես զարդեր էին ծառայում նաև Դուրանից վերցված ասույթներ՝ գրված խստապահանջ և նուրբ արաբական տառատեսակով: Ամբողջ միջնադարյան Արևելքում գեղազրությունն այն ժամանակներում զնահատվում էր նաև որպես բարձր արվեստ՝ պատվավոր տեղ գրավելով նրա մյուս տեսակների շարքում: Դիրավի, անսահման էր վարպետների՝ հոյակապ զարդանախշերի անհամար զուգակցություններ ստեղծողների երևակայությունը, զարդանախշեր, որոնց նրբագույն ժանյակներով ծածկում էին շենքերի պատերը և կամարները:

Կիրառական արվեստ: Չարդանախշի գեղեցկությունը մեծագույն արտահայտչականությամբ բացահայտվեց կիրառական արվեստի ստեղծագործություններում, որը բացառիկ կարևոր դեր էր խաղում միջնադարյան Արևելքի բոլոր ժողովուրդների գեղարվեստական մշակույթում: Այդ բանի տնտեսական բազա էր ծառայում արհեստների առավել արդյունավետ զարգացումը: Կիրառական արվեստի ասպարեզում Սիրիայի, Իրաքի, Եգիպտոսի միջնադարյան վարպետները կերտում էին հրաշալի գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնք այժմ նույնպես գերում են իրենց զարդեր արարելու անսպառ երևակայությամբ, անբասիր ճաշակով և կատարյալ վարպետությամբ: Այդպիսիք են խեցեգործական առարկաները, որոնք նկարագարված են լյուստրով՝ հատուկ ներկախառնուրդով, որը երկրորդային վերականգնիչ թրծման շնորհիվ արտադրանքին

տալիս է տարբեր երանգի ոսկեշող փայլ նմանվելով մետաղի, թանկարժեք գործվածքները, սկսած ամենամուրթ մուսլիմներից և վերջացրած ծանր, ոսկեխլուս գառաբարով, մետաղյա արտադրանքներ, որոնց մակերեսը պատված է դրոշմված, փորագրված կամ դրվագված նախշերով, ամենամուրթ աշխատանքով կերտված գեղարվեստական ապակիներ:

ՀՅՈՒՍԻՍԱՅԻՆ ԱՖՐԻԿԱ ԵՎ ՄԱՎՐԻՏԱՆԱԿԱՆ ԻՍՊՈՒՆԻՍԻ (VIII - XV դարեր)

VII - VIII դարերում Հյուսիսային Աֆրիկայի երկրները (Թունիս, Ալժիր, Մարոկկո) և Հարավային Իսպանիան մտան խալիֆության կազմի մեջ: Այդ երկրների արվեստն անվանվեց մավրիտանական: Անտիկ դարաշրջանում մավրեր էին անվանում (հունարեն «սևավուն» բառից) հին, Աֆրիկայի հյուսիսարևմտյան մասում գտնվող պետության՝ Մավրիտանիայի բնիկներին: Այն բանից հետո, երբ 711 թվականին արաբ-բերբերական զորքերը ներխուժեցին Պիրենեյան թերակղզի, «մավրեր» անվանումը վերաբերեց նաև նրանց, ինչպես և այն բոլոր մուսուլմանական նվաճողներին, որոնք Իսպանիա էին մտել Հյուսիսային Աֆրիկայից:

X դարում Իսպանիայի օմայյանական կառավարողները ստացան խալիֆների տիտղոս: Կորդովա տերությունը, որն արևելյան տիպի ուժեղ պետություն էր, թևակոխեց ծաղկման դարաշրջան: Մավրիտանական Իսպանիան դարձավ եվրոպայի ամենահարուստ և ամենակուլտուրական երկրներից մեկը: Օտարերկրյա ճանապարհորդները հիանում էին ծաղկող Կորդովայի գեղեցկությամբ:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կորդովայի խալիֆայության մայրաքաղաքում կային հարյուրավոր մզկիթներ, գրադարաններ, ուսումնական հաստատություններ: Հոյակերտ կանուրջներ կառուցվեց Գվադալպիլիիր գետի վրա, փո-

ղոցները սալահատակվեցին, մեծ ջրմուղից սնվող բազմաթիվ շատրվանները թարմացնում էին օդը: Ստվերաշատ այգիներով շրջապատված, խալիֆի և բարձր ազնվականության պալատները չէին երևում փարթամ կանաչի մեջ:

Համաշխարհային համբավի արժանացավ մայրաքաղաքի ընդհանրական մզկիթը (նկ. 92): Կորդովայում այն հիմնադրվել է 785 թ., բայց կառուցումն ավարտվել է X դարում: Կորդովայի մզկիթը ավանդական սյունազարդ մզկիթի հատուկ տարբերակն է: Նրա հատակագիծն ուղղանկյունի է (180x130 մ): Այդ տարածության միայն մի փոքր մասն է հատկացված բաց գավիթին, որտեղ շատրվանի մոտ կատարում էին լվացումներ: Հիմնական տարածությունը զրավում է հսկա դահլիճը, ուր տեղադրված է ավելի քան ութ հարյուր սյուն, որոնք կազմում են տասնինը նավ: Երկհարկ կամարներ կրող սյուները հավասարաչափ շարքերով զրավում են ինտերիերը: Ներքին տարածությունը բաժանվում է մեծ թվով բջիջների, որոնցից յուրաքանչյուրը կազմում է երկու սյուներ՝ նրանց միացնող կամարով: Բացի դրանից, այդ գրեթե միակ ճարտարապետական թեման ասես վերստին արծազանք է գտնում կամարների վերին հարկում: Մզկիթի ճարտարապետությունը ենթարկված է հստակ, ճշգրտորեն մշակված կոնստրուկտիվ գծապատկերին (սխեմային): Եվ դրա հետ միասին նրա աղոթասրահը իրավացիորեն հպմեմատում են խիտ, լայնատարած անտառի հետ: Բազա չունեցող, կարծես հատակում աճած, բազմագույն մարմարե, հասպիսե, ծիրանաքարե ոչ բարձր սյուների փողերը հիշեցնում են ծառերի բներ: Նրանցից, միմյանց հյուսված ճյուղերի նման, տարածվում են պայտածև, սպիտակ և կարմիր քարերից ստեղծված կամարներ: Սյունաշարի կիսախավարի մեջ գտնվելով՝ թեև այն լուսավորվում է հարյուրավոր կախովի արծաթափայլ կանթեղներով, մարդն իրեն զգում է ա-

սես ոչ իրական, այլ երևակայական իրադրության մեջ:

XI դարի վերջերին իսպանացիներն արաբներին նեղեցին դեպի հարավ, բայց ընդհուպ մինչև 1492 թ. պահպանվեց Գրանադայի էմիրությունը՝ Իսպանիայում արաբական տիրապետության վերջին պատվարը:

Գրանադայի գլխավոր ճարտարապետական անսամբլը Ալգամբրա պալատն էր, որի կառուցվածքների հիմնական մասը ստեղծվել է XIV դարում: Պալատը գտնվում է բարձր բլրի վրա: Այն շրջապատված է կարմրագույն (արաբերեն՝ ալ-համրա) ամրոցապատով: Պալատը զարմացնում է ինտերիերների հարստությամբ, որոնք նախատեսված են և՛ ճոխ ընդունելությունների, և՛ արևելյան տիրակալի մտերմական (ինտիմ) կյանքի համար: Հիմնական շենքերը խմբավորվում են Մրտենու և Առյուծի՝ երկու մեծ ու բաց բակերի շուրջը: Բայց Ալգամբրայի հատակագիծը, որտեղ չկա խստիվ համաչափություն, առանձնանում է իր ազատությամբ: Բակերի հարուստ սյունաշարերի դասավորությունը պատահական է թվում: Հսկա խարիսխների նմանվող շքաքարեր են կախված կամարներից. պատերի, կամարների և քիվերի վրա ծավալվում են բարդ կապույտի, կարմրի և ոսկեգույնի զուգորդմամբ ստեղծված զարդանախշեր: Ինտերիերի կահավորության մեջ կիրառված են բազմերանգ մարմար և քար, գունազարդ ալեբաստր, խճանկար և քահի խեցեգործական առարկաներ: Պալատի ճարտարապետության մեջ օրգանապես ներառված են ջուրը և կանաչը: Շատրվաններից բխող ջրի փայլուն պարզ շիթերը կենդանություն են հաղորդում և լրացնում սյուների ուղղածիզ ռիթմը: Ջրավազանների հայելանման մակերևույթում դրանց արտացոլումն էլ ավելի է ուժեղացնում ճարտարապետական ձևերի թեթևության և չափազանց քնքշության տպավորությունը:

Ալգամբրան մարդուն տեղափոխում

է արևելյան կախարդական հեքիաթի աշխարհ, գերում խստաբարո անդորրությամբ, չափի ներքին ներդաշնակությամբ ու զգացողությամբ:

ԿԻՐԱՍԿԱՆ ԱՐՎԵՍ: Իսպանիայի կիրառական արվեստը, սովորաբար, անվանում են իսպանա-մավրիտական: Ինչպես արաբ, այնպես էլ իսպանացի անհայտ ժողովրդական վարպետների ստեղծագործությունը Արևելքի և Արևմուտքի միջնադարյան մշակույթների բեղմնավոր գեղարվեստական փոխադարձ հարաբերությունների օրինակ էր ծառայում: Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում համաշխարհային համբավ ստացած, այսպես կոչված, ալգամբրական սկահակվազաները, որոնք ստեղծվել են XIV դարի երկրորդ կեսին Մալագայում և, ըստ երևույթին, նախատեսված էին Գրանադայի պալատի զարդարման համար: Դրանք ձվածև վիթխարի անոթներ են՝ ներքևի մասում շատ նեղ, հարթ, թևեր հիշեցնող փոքր բռնակներով: Սկահակների մակերեսը պատված է քահի զարդանկարով՝ հորիզոնական եզրազարդերով: Ալգամբրական սկահակներում պարզ կլորավուն ծավալների հզոր գեղակերպությունը զուգորդվում է եզրագծերի նրբագեղության և մեղմության հետ: Ամենից ավելի վաղ շրջանի և գեղարվեստականորեն կատարյալների շարքն է դասվում, այսպես կոչված, Ֆորտունի սկահակը, որը պահպանվում է Լենինգրադի էրմիտաժում: XV դարում մեծ հռչակ ստացավ Վալենսիայի հախճապակեղենը՝ իր մուգ կապույտի և ոսկեփայլի հնչել զուգորդման շնորհիվ:

ՄԻՋԻՆ ԱՐԵՎԵԼ

Ֆեոդալիզմի դարաշրջանում, որին անցնելն սկսվեց մ.թ. V - VI դարերում, Միջին Արևելքի ժողովուրդներն իրենց զարգացման ընթացքում հենվում էին իրանական, անդրկովկասյան և միջինա-

սիական անտիկ աշխարհի ինքնօրինակ ավանդույթների վրա: Այլ ժողովուրդների (VII - VIII դարերում արաբների, XI դարում թուրք-սելջուկների և XIII դարում մոնղոլների) ամենաավերիջ ներխուժումները կարճ ժամանակով կասեցրին արվեստի զարգացման առաջընթաց շարժումը: Արաբական նվաճման հետևանքներից մեկն էր ամենուրեք իսլամի տարածումը: Իրանում, որի մշակույթը սկզբնավորվել է խոր հնադարում, բացառիկ ուժով դրսևորվեցին տեղական գեղարվեստական ավանդույթները:

Արվեստը պահպանել էր պատկերավորման բազմաթիվ թեմաներ և կենդանի էակների կերպարներ: Սակայն, իսլամի հաստատումով ստեղծվեց նոր աշխարհայացք և արվեստի նոր բնույթ:

ՃԱՐՏԱՐԱԿՆԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Սկզբնապես Միջին Արևելքում պաշտամունքային շենքերը կառուցվում էին արաբական սյունազարդ մզկիթի տեսքով: Բայց տարբեր երկրներում և մարզերում արագորեն երևան եկան ճարտարապետական կառույցների զանազան այլ տեսակներ: Ամենից ավելի տարածվածներից մեկը դարձավ չորսայվան կառուցվածքը, որը զարգանում էր ինչպես պաշտամունքային (մզկիթ, մեդրեսե), այնպես էլ քաղաքացիական ճարտարապետության մեջ (պալատ, իջևանատուն): Դա սովորաբար մեծ կառույց է՝ ներքին ուղղանկյուն բսկով, որի յուրաքանչյուր կողմում գտնվում է բարձր սլաքածև այվանը՝ կամարածև մի դահլիճ, որը բաց է դեպի բակի կողմը: Այվանների կամարներ պահող հզոր սյուները կազմում են գլխավոր վեհասքանչ ուղղանկյուն մուտքեր: Իր չափերով ամենամեծ մուտքը՝ կողքերին զարդարուն գեղաշար մինարեթներ, կառուցված է շենքի գլխավոր ճակատում:

Չորսայվան կոմպոզիցիաների հետ միասին տարածում ստացան նաև մուտք-գմբեթավոր հասարակ կառույցները, որոնք զուգորդում էին մուտքը և գմբեթով պսակված շենքի փակ խորանարդը:

Կառուցվում էին նաև գեղաշար կլոր մինարեթներ, վրանածև ծածկով դամբարաններ:

Հսկայական դեր ուներ զարդանկարը, որով գեղեցկացվում էին ճարտարապետական մեծ հարթություններ: Սկզբնապես զարդանկարը, ստեղծվելով ադյուսներից և թրծակավե քանդակասալիկներից, միագույն էր: Բայց XII դարից սկսեցին կիրառել գունեղ խեցեգործական խճանկար և ջնարակով նկարազարդված վառ գույնի սալիկներ: Ճարտարապետական զարդարանքն առանձնանում էր թեմաների և բուսական ու երկրաչափական նախշի ձևերի առատությամբ, ռիթմի՝ հարստությամբ, գույնի հնչեղությամբ, որտեղ գերակշռում էին արվեստում յուրատեսակ, լուրթ-երկնագույն և ոսկեփայլ -դեղնահողային երանգները:

Իրանի միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետության առանձնահատկություններն արտահայտիչ մարմնավորում ստացան Սպահանի համբավավոր տաճարային մզկիթի ճարտարապետության մեջ: Նրա կառուցման սկիզբը դրվել է IX դարում, բայց հիմնական մասի կառուցումն ավարտվել է XI - XII դարերում (առանձին կողաշենքերի կառուցումը վերագրվում է ուշ ժամանակների): Սզկիթի կենտրոնում հսկայական բաց բակ է՝ շրջապատված երկհարկանի սրահներով: Առանցքների երկարությամբ դրված է չորս գլխավոր դուռ՝ ստվերում գտնվող այվաններով: Սզկիթի համալիրի վիթխարիությունը, գմբեթային ծածկերի բազմապիսությունը և դրանց լուծման համարձակությունը, զարդարանքի պահանջկոտ նրբինությունը (ադյուսե ձևավոր շարվածք, թրծակավ, քանդակազարդ, հետագայում՝ բազմագույն հախճասալեր) այս բոլորը ստեղծում է մի պատկեր, որը լի է ուժով ու թարմությամբ:

XIV դարի վերջում Իրանը մտավ Թեմուրի (Լենկթեմուրի) տերության կազմի մեջ: Ամբողջ մուսուլմանական աշխարհի արվեստի պատմության ամենափայ-

լուն էջերից մեկը գրել է Միջին Ասիայի արվեստը: 1370 թվականներից դառնալով Թեմուրի հսկա կայսրության կենտրոն՝ Միջին Ասիայի ճարտարապետությունը և արվեստը XIV - XV դարերում ծաղկում ապրեց: Դաժան ու ահեղ նվաճողը ուզում էր, որ իր մայրաքաղաք Սամարղանդը գեղեցկությամբ ու վիթխարիությամբ գերազանցի աշխարհի մյուս քաղաքներին: Այստեղ տեղական վարպետների հետ միասին աշխատում էին Թեմուրի նվաճած երկրներից՝ Իրանից, Ադրբեջանից, Աֆղանստանից, Իրաքից, Սիրիայից, Հնդկաստանից բերված գեղանկարիչներ և շինարարներ:

Մինչև մեր օրերը հասած Սամարղանդի հոյակերտ շենքերը, որոնք կառուցվել էին Թեմուրի և նրա հաջորդների օրոք, դասվում են միջնադարյան շրջանի համաշխարհային ճարտարապետության երևելի հուշարձանների շարքը: Դրանց թվում է հոգևորականության և Շահ-ի-Ջինդի բարձր ազնվականության հանգստարանների (դամբարանների) համալիրը (XIV դար - XV դարի առաջին կես): Գտնվելով բլրի սեպ գառիթափին՝ դամբարանները ոչ մեծ մուտք-գմբեթային կառուցվածքներ են, բնույթով իրար նման, բայց չեն կրկնում ամբողջությամբ միմյանց: Համակառույցը ստեղծում է վսեմ բանաստեղծական պատկեր: Ճարտարապետական զարդարանքն այստեղ հասցված է կատարելության: Անհամար գունախաղերով փայլվում են երկնագույն գմբեթների և գլխավոր դռների լվացվող հախճաասալերը, որոնք պատված են նրբին ու բազմապիսի նախշերով: Ճարտարապետական պարզ ձևերի և նրբացված զարդարական երևակայության զուգորդումը Շահ - ի - Ջինդի համակառույցին հաղորդում է անկրկնելի հմայք:

Սամարղանդի պարծանքն էր ընդհանրական մզկիթը, որը նախատեսված էր հազարավոր աղոթողների համար, ժողովրդի մեջ Բիբի-խանըն էր անվանվում: Նրա շինարարությունն ավարտվեց

1404 թվականին: Թիմուրը պահանջում էր, որ Սամարղանդի մզկիթն իր փառահեղությամբ գերազանցի աշխարհի բոլոր շենքերին: Իր նախասկզբնական տեսքով մզկիթը մի բարդ ճարտարապետական համակառույց էր, որը ներառում էր գեղաշար մինարեթներ, գլխավոր մուտք-գմբեթային շենքեր, մուտքի հսկա դարպասներ: Ժամանակը չի խնայել ճարտարապետության այդ երևելի հուշարձանին: Բայց նրա նույնիսկ ավերակներն անջնջելի տպավորություն են թողնում: Համակառույցի գլխավոր շենքը, որը գտնվում էր մուտքի դեմ հանդիման, հսկա աղեղակամարով մզկիթն էր, կամար, որը հենվում էր ութանիստ մինարեթներին, պսակված էր փիրուզե, ասես երկնքին ծուլվող գմբեթով: Առանձնահատուկ վեհապանծությամբ, համամասնությունների ներդաշնակ զգացողությամբ առանձնանում էր ինտերիերը: Բիբի-խանըն մզկիթը վկայում է մտահղացման համարձակության և այն ստեղծող ճարտարապետների ոգեշունչ վարպետության մասին:

Հանդիսավոր փառահեղ է Թեմուրյանների Գուր-եմիր հանգստարանը Սամարղանդում (XV դարի սկիզբ, նկ. 18): Այդ շենքում գերիշխում են պարզ ճարտարապետական ծավալները, ութանիստ հիմքը, գլանաձև թմբուկը և հսկա կողավոր կապտա-երկնագույն գմբեթը: Դամբարանի ներքին կահավորումը չափազանց հարուստ է. պատերը երեսակալված են մարմարով, փորագրություններով, ծածկված են զարդանախշերով, տապանաքարերի շուրջը ստեղծված է մարմարե ցանցկեն պարիսպ, փորագրած փայտյա դռներն առանձնանում են նուրբ ոսկերչական աշխատանքով: Խստապահանջ գեղեցկությամբ առանձնանում է Թեմուրի տապանաքարը, որը պատրաստված է մուգ-կանաչ մեֆրիտից:

XIV դարի վերջերի - XV դարի սկզբի Միջին Ասիայի ճարտարապետությունը մեծ փոխազդեցության մեջ էր հարևան երկրների ճարտարապետության հետ,

մեծ ազդեցություն ուներ նրա վրա: XV դարում, չնայած Թեմուրի կայսրությունը տրոհվեց մի շարք ինքնուրույն ֆեոդալական պետությունների, Միջին Ասիայի ժողովուրդների միջև մշակութային-գեղարվեստական կապերը շարունակվում էին ամրապնդվել: XV դարի առաջին կեսին Սամարղանդի, Բուխարայի և Միջին Ասիայի մյուս քաղաքների կառուցատուները շարունակեց Թեմուրի թոռը՝ Ուլուգբեկը, որն իր ժամանակի ականավոր գիտնական-աստղաբաշխն էր:

Սամարղանդի Ռեգիստան հրապարակում կառուցվեց Ուլուգբեկի մեդրեսեն (1417-1420): Նրա նախագծումը նշանակալիորեն բացատրվում էր մուսուլմանական բարձրագույն ուսումնական հաստատության ինքնապարփակ բնույթով, որտեղ ուսանողները ոչ միայն սովորում էին, այլև ապրում: Բաց, ուղղանկյուն բակը շրջապատված է երկհարկանի շենքերով, որտեղ սովորողների մենախցերն են: Դրանք նայում են բակին բաց լոջաներով: Յուրաքանչյուր պատի կենտրոնում կա չորս պլվան, որտեղ պարապում են սովորողները: Ուլուգբեկի մեդրեսեն առանձնանում է համասնությունների գեղակազմությամբ, ճարտարապետական ձևերի միասնությամբ և խճանկարների նուրբ գեղեցկությամբ, որոնք իրենց ավելի քան հինգդարյա գոյության ընթացքում պահպանել են մաքուր գույների ամբողջ հրապույրը և թարմությունը:

Շինարարությունը Միջին Ասիայում շարունակվում էր նաև հաջորդ հարյուրամյակներում: Բուխարայում նշանակալի շենքեր կառուցվեցին XVI դարում: Սամարղանդում XVII դարում ստեղծվեց Ռեգիստան հրապարակի մեծահռչակ համակառույցը: Վեհասքանչ այդ կառույցն իշխում է շրջապատի փողոցների ցածր բնակելի շինությունների վրա: Այն բաղկացած է երեք մեդրեսեից, որոնք համաչափորեն տեղավորված են համարյա քառակուսի հրապարակի երեք կողմերում. արևմտյան կողմում էր արդեն

հիշատակված Ուլուգբեկի մեդրեսեն, արևելքում և հարավում Շիր-դոր և Թիլ-լա-կարի մեդրեսեն, որոնք կառուցվել են երկու հարյուրամյակ ավելի ուշ:

Մեդրեսեների ճակատներն այնպիսի դիրք ունեն, որ դրանք միավորող հրապարակը ընկալվում է որպես մի կողմից բաց հսկա բակ՝ երեք շատ մեծ գլխավոր մուտքերով: Երկրաչափորեն հստակ ծավալները համադրված են պարզ ռիթմով: Շենքերի զանգվածայնությունը հավասարակշռվում է գլխավոր մուտքերի, նետածև կամարների ազատ թռիչքով, մինարեթների գորեղ ուղղածիզներով: Անդորր վսեմության մեջ անշարժացել են ճարտարապետական կոթողները, որոնց պատերը, զմբեթները, սյուները և մինարեթները հարավային արևի տակ փայլում են հախճապսալե նախշերի և մակագրությունների պայծառ գույներով:

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ:

Միջին Արևելքի երկրների կիրառական արվեստն անցել է զարգացման մեծ և բազմաբնույթ ուղի: XII - XIV դարերը խեցեգործական արվեստի ծաղկման ժամանակներ էին Իրանում: Առաջատար նշանակություն ստացան ջահակերպ նախշերով առարկաները: Ջահի ոսկեփայլ-դեղին և դարչնագույն երանգները հարուստ են մեղմ վարդագունությամբ, ջնարակի տակից ասես լուսավորում են փղոսկրի գույնով: Անոթների մակերևույթը ծածկված է նախշանկարներով, որոնք պատկերում են արքունական կյանքի, որսի տեսարաններ, միջադեպեր «Շահ-նամե» վիպերգությունից, հեծյալներ, երաժիշտներ, իրական և երևակայական կենդանիներ: Իրանական խեցե առարկաների արտահայտչականությունը ցայտուն ձևով մարմնավորվեց XII - XIV դարերի որմնանկարչության նաև մեկ այլ տեսակում՝ դյուրահալ էմալային ներկերով «մինաի» բազմերանգ ամանեղենում: Իրանական վարպետները, որոնց հայտնի չէր ճենապակու արտադրության գաղտնիքը, կարողացան կավից ստեղծել զարմանալի նուրբ ու գեղեցիկ առարկաներ:

Իրանը հին ժամանակներից ի վեր հռչակված էր գեղեցիկ գործվածքներով և գորգերով: XVI-XVII դարերում դրանց արտադրությունը նոր վերելք ապրեց: Իրանական գործվածքները և գորգերը համաշխարհային հռչակ էին վայելում: Պարսկական գորգի պատկերը դարձավ Իրանի միջնադարյան արվեստի ամենագեղազարդ առանձնահատկության արտահայտությունը: Գորգերն առանձնանում էին գույնի հազվադեպ գեղեցկությամբ, դրանց զարդանկարը բարդ է, հարուստ՝ ճկուն, դյուրին միահյուսվող ձևերով, ներառում է մարդկային դեմքեր և կենդանիների պատկերներ: Սովորաբար, առանձնացվում են պարտեզի, որսորդական, գազանի և սկահակի պատկերներով գորգերը: Այս անվանումները վկայում են, որ գլխավոր թեմաները քաղված են շրջապատի բնական աշխարհից, մարմնավորում են գեղեցիկ այգու պատկերը:

Միջին Ասիան նույնպես հռչակված էր իր գործվածքներով ու գորգերով: Առանձին հռչակ էին վայելում թուրքմենական շքեղ գորգերը: Դեռևս XIII դարում Մարկո Պոլոն դրանք գնահատել է «որպես ամենանուրբ և գեղեցիկներն աշխարհում»: Թուրքմենական գորգերին բնորոշ է հստակ ու խիստ զարդանախշը՝ վարդազարդերի տեսքով, և ազնվաբարո մուգ կարմիր երանգը, որը փոփոխվում է տաք-վառ կարմիրից մինչև մուգ կարմիր, համարյա սև-կարմիր երանգները: Մեծ կատարելությամբ էին առանձնանում խեցեգործական առարկաները, փայտափորագրությունը և մետաղադրվագումը:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ: ՄԱՆՐԱՆԿԱՐ: Միջին Արևելքի երկրներում բացառիկ զարգացման հասավ գրքի ձևավորման արվեստը. այստեղ ամենինչ զարմացնող է՝ և՛ գեղագիր-ընդօրինակողների կատարյալ վարպետությունը, և՛ նրբին գլխազարդերի ու անվանաթերթերի զարդարունությունը, և՛ սքանչելի մանրանկարները: Մանրան-

կարչության արվեստն առանձնանում է ամենից առաջ գույնի նուրբ զգացողությամբ: Թերթի հարթության վրա պատկերները և առարկաները տեղաբաշխվում են գունամախշի ձևով, կերպարը կառուցվում է նրբին գծանկարի և հնչեղ ու զուսպ գունային բծերի զուգորդման հիման վրա: Մանրանկարչությունը՝ որպես գրքի նկարազարդման արվեստ, խորապես համահունչ է միջնադարյան Արևելքի վսեմ ու գունեղ բանաստեղծությանը: Նկարիչները վառ գույներով պատկերում էին լեգենդար հերոսների սխրանքները, ճակատամարտեր, հանդիսախաղեր, քնարական տեսարաններ, ուր գովերգվում էին սիրո ու հավատարմության վսեմ զգացումները:

Միջին Արևելքի մանրանկարչությունն իր զարգացման ընթացքում անցել է մի շարք փուլեր, նրա պատմության մեջ նշանակալի ներդրում են ունեցել Իրանի, Միջին Ասիայի, Աֆղանստանի գեղանկարչության դպրոցները: XV դարի վերջի - XVI դարի սկզբի մանրանկարչության մեծագույն վարպետ՝ Քեմալադդին Բեհզադն էր, որն աշխատում էր Չերաթում և Թավրիզում:

Բեհզադի ստեղծագործությունը դարձավ Միջին Արևելքի մի շարք ժողովուրդների ժառանգություն, որոնց գեղարվեստական մշակույթների միջև փոխադարձ սերտ կապեր կային: Պահպանելով պայմանական լեզուն, որը հատուկ է մանրանկարչական արվեստին, Բեհզադն իր ստեղծագործություններում դիմում էր անմիջական իրական դիտումներին: Շրջապատի կյանքի բազմազանությունը նա իր կտավներում մարմնավորում էր այնպիսի համոզությամբ, որին մինչ այդ արևելյան մանրանկարիչներից ոչ ոքի չէր հաջողվել հասնել: Բեհզադի վավերական աշխատանքների թիվը ներկայումս հասնում է մոտ քսանի: Նրա ամենից ավելի նշանավոր ստեղծագործություններից մեկը, որոնք բանաստեղծական են և առանձնանում են

իրենց նուրբ դիտողականությամբ, Սահրդիի «Քուսթան» պոեմի նկարագրողումներն են (1488 թ., Կահիրե, Եգիպտական ազգային գրադարան): Շատ ուշագրավ են «Ջաֆար-Նամե» («Թեմուրի հաղթանակների գրքի») պատկերագրողումները, գիրք, որը պատմում է իրական դեպքերի մասին: Մանրանկարները պատկերում են Թեմուրի արշավանքները, հանդիսավոր ընդունելությունները և մզկիթի կառուցումը:

Բեհզադի արվեստի նվաճումները՝ հետաքրքրությունը կյանքի և կենցաղային մանրամասնությունների նկատմամբ, բնանկարի և ճարտարապետական ինտերիերի լայնընդգրկուն ցուցադրումը, զանազան շարժումների, գործող անձերի կեցվածքների ու ժեստերի պատկերման վարպետությունը, XVI դարում ներգործեցին մանրանկարչության թավրիզյան դպրոցի զարգացման վրա: Բայց այդ դպրոցում գերիշխում էին պայմանական-զարդարական հատկանիշները, որոնք հատուկ էին մանրանկարչությանը որպես գեղանկարչության ժանր: Թավրիզյան վարպետներն ասես ընկալել-յուրացրել էին գույների անսպառ շռայլությունը: Նրանց ստեղծագործություններն արտակարգ տպավորիչ են իրենց երանգավորմամբ, բարդ են կոմպոզիցիայով:

Թավրիզյան դպրոցի ամենամեծ ներկայացուցիչը Սուլթան Մուհամմեդն էր՝ Նիզամու «Խսանես» ծեռագրի մի քանի նկարագրողումների հեղինակը (1539-1543 թթ., Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան), որոնք պայծառ և հուզական են, ներթափանցված են գեղեցկության, կյանքի զնայլանքի զգացողությամբ: Նրա ստեղծագործության մեջ իրականը վերածվում էր խոր բանաստեղծականի, գեղանկարչի երևակայությամբ վերափոխվում էր պատկերի:

Միջնադարյան արևելյան մանրանկարչության նշանակությունը չի սպառվում նրա բարձր զարդարվեստի հատկանիշներով: Նրա ամբողջ գեղարվես-

տական կառուցվածքը ստեղծում է երկրային կյանքի զգայական, բերկրալի ապրումներ: Իսլամի դոգմաները միայն կողմնակիորեն էին ներգործում մանրանկարչության վրա, որն, ըստ էության, մնում էր զուտ աշխարհիկ արվեստ:

ՇԵՊԿԱՏՆԸ

Չնդկական փայլուն և ինքնօրինակ արվեստն սկզբնավորվել է խոր հնադարում: Դիցաբանությունը, որ լեցուն է չափազանցումներով և անզուսպ երազանքներով, պայմանավորեց նրա բնույթը: Չնդկաստանի ծաղկող բնությունն իսկ ասես համակված է հին լեգենդների ու ավանդությունների ոգով: Չողմահարված ժայռերը կուրացուցիչ արևի ճառագայթների տակ պատկերվում են որպես ամրոցներ, որոնք կերտվել են անհիշելի ժամանակներում, ինչ-որ հզոր հսկաների կողմից. արևադարձային անտառներ, ուր թաքնվում են բազմաթիվ թունավոր օձեր, վայրի զազաններ և հազվագյուտ թռչուններ, թվում է, լեցուն են գաղտնիքներով: Ահա այդ բնությունն է հսկա-աստվածների, արքայական օձերի, ծառերի, լեռան վրա կամ գետում ապրող բարի և չար ոգիների մասին հնդիկ ժողովրդի հին ավանդազրույցներին հաղորդել առանձնակի վառ ու արտահայտիչ երանգավորում: Դրանց պատկերներն անմահացել են շնորհիվ այն ժամանակներում անհայտ նկարիչների ու քանդակագործների անսպառ երևակայության, որոնք դրանցում մարմնավորել են բնության գեղեցկության, նրա խորհրդավոր ուժի բանաստեղծական պատկերացումները:

Անխզելիորեն կապված լինելով միմյանց հետ՝ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և գեղանկարչությունը մինչև ամենաուշ ժամանակների հասցրին երկրային և զգայական, հաճախ զարհուրելի կերպարներով այն ամբողջ առասպելական-դիցաբանական աշխարհզգացությունը, որ կազմում

էր հնդիկ ժողովրդի պատկերավոր մտածողության առանձնահատկությունը հեռավոր անցյալում և միջնադարում:

Հնդկական մշակույթը հնագույններից մեկն է. այն սկզբնավորվել է մ.թ.ա. 3-րդ հազարամյակի սկզբներին: Իր զարգացման ընթացքում նա անցել է մի շարք պատմական փուլեր, շփման մեջ լինելով շումերական և հունական մշակույթների հետ հիմն ժամանակներում, Միջին Արևելքի մշակույթի հետ՝ Միջնադարում: Հսկայական տարածքում բնակվող բազմաթիվ ցեղերի և ազգությունների ստեղծած հնդկական արվեստը չափազանց առատ ու բազմազան է իր ձևերով, սերտորեն կապված է ժողովրդական արհեստների հետ, ժողովրդական հեքիաթների կերպարների հարստագույն աշխարհի հետ:

Հնդկաստանի պատմական զարգացման ուղիներն ունեցել են իրենց առանձնահատկությունները: Միջնադարն այստեղ տևեց մինչև XVIII դարի կեսերը: Ինչպես և հեռավորարևելյան պետությունները, Հնդկաստանը ծանոթ չէր այն մշակույթին, որպիսին կար եվրոպայի երկրներում՝ Վերածնության դարաշրջանում: Սակայն իր ծաղկման ժամանակներում նա ստեղծեց արվեստի շատ գեղեցիկ և ինքնօրինակ կերպարներ, մշակույթի համաշխարհային գանձարանին տալով իրականության գեղարվեստորեն անկրկնելի ըմբռնման ևս մեկ սահման: Իզուր չէ, որ առ այսօր ևս Հնդկաստանը հրապուրում է ամբողջ աշխարհի նկարիչներին որպես նրա ժողովրդի հանճարի արարած քաղցրաբույր հեքիաթների ու հրաշքների երկիր:

ՀԻՆ ՀՆԳԱՍՏԱՆ

Հնդկաստանի տարածքում հնագիտական հետախուզումներն ի հայտ բերեցին նյութական մշակույթի մնացորդներ, որոնք վերաբերում են հիմն քարի դարի (պալեոլիթի) և նոր քարի դարի

(մեոլիթի) ժամանակաշրջաններին: Ժամանակակից Հնդկաստանի և Պակիստանի տարածքներում նախնադարյան համայնական հասարակարգի քայքայմամբ սկսվեց դասակարգային հասարակության առաջացումը: Մոհենջո-Դարոյի (Սինդում) և Խարապպի (Փենջաբում) պեղումները պարզեցին, որ մ.թ.ա. 3-2-րդ հազարամյակում Հնդկաստանի հյուսիս-արևմուտքում ստեղծվել էին վաղ դասակարգային հարաբերություններ. մեծածավալ առևտուր էր կատարվում մյուս երկրների, առանձնապես Եգիպտոսի և Շումերի հետ, գոյություն ուներ դպրություն, բարձր կատարելության էին հասել արհեստները: Հայտնաբերվեցին լայն փողոցներով, թրծած աղյուսե եռահարկ տներով, ջրավազաններով և ջրատարներով քաղաքների ավերակներ: Այստեղ գտնվել են նաև բրոնզաձուլչ, ոսկերչական արվեստի, կարմիր-սև հղկված խեցե և քանդակագործական առարկաներ: Ստեատիտից վարպետորեն քանդակած դրոշմ-հմայիլները պատկերում են կամ կախարդական աստվածություններ, որոնք կապված են պտղաբերության պաշտամունքի հետ, կամ կենդանիներ: Դեռևս այդ հեռավոր ժամանակներում քանդակագործները տիրապետում էին մարդկային մարմնի բարեկերպ (պլաստիկական) մոդելման հմտությամբ՝ հնդկական արվեստում սկզբնավորելով մարդու պատկերման երկարատև ավանդույթը:

Մ.թ.ա. 2-րդ հազարամյակի կեսերին Ինդոսի հովտում բարգավաճող հին քաղաքների մշակույթի զարգացումն ընդհատվեց արիների քոչվոր ցեղերի հուժկու արշավանքով, ցեղեր, որոնք աստիճանաբար խառնվեցին բնիկներին: Այդ ժամանակներում ստեղծված գրական հուշարձանը՝ «Վեդաները» (գիտելիք, իմացություն), բանաստեղծական ոճով պատմում են երկրում բնակվող ցեղերի կրոնի, կյանքի ու կենցաղի մասին: Կյանքի մասին բոլոր պատկերացումները, վաղ շրջանի տեղեկություններն ընդ-

հանրացված են այդ ստեղծագործության մեջ, որը լի է միամիտ կենսասիրությանը, գերծ է կրոնական ճգնափորական կյանքից: Հիմներում գովերգվում են բնության ուժերն անծնավորող աստվածները. Ինդրան անծնավորում է ամպրոպը, Ագնին կրակը, Սուրյա Միթրան և Սավիթարուն՝ արեգակը: «Վեդաներում» պատմվում է երաժշտության և ճարտարապետության մասին:

Հնդկական ցեղերի գյուղերը բաղկացած էին բուլրածև հատակազծով փայտյա շինություններից՝ կիսազնդածև ծածկով, և, նախագծվում էին այնպես, ինչպես և Ինդոսի հովտի հնագույն քաղաքները:

Մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակում Հնդկաստանում կազմավորվում են խոշոր ստրկատիրական պետություններ, որոնցից հիմնականը Մագադհան էր, որը գրավում էր Գանգեսի գրեթե ամբողջ հովիտը: Այդ ժամանակամիջոցը մշակավորվեց երկրի տնտեսության և մշակույթի վերելքով, երկիր, որտեղ ստրկությունը չհասավ անտիկ պետություններին յուրահատուկ զարգացած ձևերի՝ նախնադարյան համայնական կացութաձևի կայունության պատճառով: Հին Հնդկաստանի կրոնական պատկերացումներում, գրականության մեջ և արվեստում նույնպես արտասովոր կայուն էին ավանդույթները, որոնք պահպանվեցին երկար ժամանակ:

Նոր պետության մեջ իշխանությունը զավթեցին քուրմ-բրահմանները, իսկ բրահմայականություն անվանված կրոնն ավելի վաղ ժամանակների պաշտամունքներից տարբերվում էր իր ցայտուն արտահայտվող դասակարգային բնութով և հաստատում էր մարդկանց բաժանումը դասերի՝ վարճանների, որոնցից բարձրագույնը քուրմ-բրահմանների վարճան էր, ամենից ավելի իրավագուրկը՝ սպասավոր-շուգրանները: Բրահմանները չընդունեցին հին աստվածներին, ստեղծեցին նորերը. Բրահման՝ աշխարհի արարիչ, Վիշնու՝ արևի աստված, Շիվա՝

ահավոր ավերիչ ուժով օժտված աստվածություն, Ինդրա՝ թագավորական իշխանության հովանավոր, և շատ այլ աստվածներ: Սրանք դարձան հնդկական արվեստի անփոփոխ կերպարները: Մ.թ.ա. 1-ին հազարամյակի երկրորդ կեսին ստեղծվեցին Հին Հնդկաստանի «Մահաբհարաթա» և «Ռամայանա» մեծագույն գրական երկերը, որոնցում գետեղվեցին ժողովրդի կյանքի, աստվածների և հերոսների մասին բոլոր առասպելները, ավանդազրույցները և պատմազրույցները: Հնդկական դիցաբանության այս ժողովածուները հարյուրամյակների ընթացքում, ընդհուպ մինչև մեր օրերը, սնել և սնում են հնդկական պատկերավորման կերպավորման արվեստը:

Մ. թ. Ա. 1-ին ՀԱՉԱՐԱՄՅԱԿԻ ՎԵՐՋ

Մ. թ. ա. 1-ին հազարամյակի վերջերին Հնդկաստանի մշակույթը հուժկու բարգավաճում ապրեց Մաուրյա դինաստիայի օրոք (մ.թ.ա. 322-185 թթ.): Ալեքսանդր Մակեդոնացու զորքի բուռն գրոհները հետ մղելուց հետո ժամանակակից Հնդկաստանի գրեթե ամբողջ տարածքը միավորվեց մեկ պետության մեջ, իսկ Սիրիայի, Եգիպտոսի և մյուս երկրների հետ առևտրական ու մշակութային առնչությունները լայն թափ ստացան: Այդ ժամանակներից պահպանվել են հնդկական ճարտարապետության և քանդակագործության որոշ հուշարձաններ, քանի որ տաճարային շենքերն արդեն քարից էին կառուցվում: Իսկ պալատներն ու տները կառուցվում էին փայտից: Մի առանձնակի փառահեղությանը էր տարբերվում Աշոկա թագավորի փայտյա հսկա տաճարը, որը զարդարված էր քանդակներով և դրվագներով:

Աշոկայի օրոք պետական կրոն հայտարարվեց բուդդայականությունը, որը լայն տարածում ստացավ Հնդկաստանում, ապա նաև Արևելքի մյուս երկրներում, քանզի քարոզում էր մարդկանց

հավասարություն կյանքի դժբախտությունների հանդեպ, չհակառակել չարին, խոնարհություն բռնությամբ. այդ ամենի համար բոլոր մարդկանց խոստանում էր փրկություն՝ անկախ դասերից, և հասնել նիրվանային, այսինքն՝ կատարյալ անդորրության, ազատվել տառապանքներից: Բուդդայականությունը հեշտությամբ հարմարվեց տեղական պաշտամունքների առանձնահատկություններին՝ նախկինում գոյություն ունեցող հնդկական շատ աստվածություններ ընդունելով իր պանթեոնում, և դարձավ իշխանության համար ստրկատիրական ավագանու պայքարի հզոր միջոց:

ՃԱՐՏԱՐՈՎՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿ: Բուդդայականության ասպարեզ գալը զարկ տվեց Բուդդային նվիրված տաճարների լայնածավալ շինարարությանը: Այդ կառուցվածքներում արտացոլում գտան նաև նախկինում գոյություն ունեցած ճարտարապետական ավանդույթները և ժողովրդական դիցաբանությունը՝ միանալով կյանքի մասին ավանդազրույցներին և Բուդդայի վերամարմնավորմանը: Բուդդայի իսկ կերպարը վաղ շրջանի բուդդայական հուշարձաններում վերարտադրվում էր միայն մի շարք խորհրդանիշների՝ օրենքի անիվի (նրա գիտակցության մեջ շրջադարձային պահի նշան), նրա քարոզը լսող եղնիկների, ծառի առջև խոնարհվող փղերի միջոցով, ծառ, որի տակ նա խորասուզվում էր մտորումների մեջ և այլն:

Հիմնական բուդդայական կառուցվածքներ էին ստուպաները՝ ի պատիվ Բուդդայի գործունեության կառուցված մահարձանները, որոնք պահպանում էին սուրբ մասունքներ, կային սյուներ-ստամբխաներ, դրանց վրա փորագրվում էր բուդդայական քարոզը, ինչպես և ժայռային տաճարներ, որոնք խորհրդանշում էին Բուդդայի ճգնավորական կյանքը քարանձավում:

Ստուպան վիթխարի կիսազնդածև հողաբլուր էր՝ երեսապատված աղյուսով

կամ քարով: Գտնվելով թմբկանման հիմքի վրա՝ այն ավարտվում էր մասունքարանով (կրոնական մասունքների պահեստարանով) և սրբազան սկավառակներով: Քարազանգվածի գեղակերպությունը (պլաստիկությունը) առանձնապես զգալի է Սանչիի ստուպայում (մ.թ.ա. III - I դարեր): Ծանրամարմին, երեսապատված քարով, ունենալով 32.3 մ հիմք, ստուպան հիշեցնում է շրջված հսկա կիսազնդածև անոթ: Նրա ձևի լակոնականությունը և հոյակերտությունը հեռու են եզիպտոսի բուրգերի երկրաչափական բյուրեղային հստակությունից: Հին Հնդկաստանում աշխարհի գեղեցկության մասին պատկերացումը կապվում էր պտղաբեր հողի, նրա արգասիքների նուրբ ու բուրդակերպ ձևերի գաղափարի հետ:

Սանչիում ստուպայի քարե պարիսպը, որ կառուցվել է մ.թ.ա. I դարում գյուղական պարսպի ձևով, ուներ չորս դարպաս, որոնք ամբողջովին զարդարված էին քանդակներով: Պատանի աղջիկ-յակչիհների տեսքով պատկերված պտղաբերության ոգիները, որոնց ամրակազմ ու ճկուն մարմիններն ասես հագեցած են երկրային հյութերով, ճոճվում են քարե շրջատաշ ճյուղերի վրա դարպասների կողամասերում: Գեղակերպությունը, ճկունությունը և յակչիհների հասուն փարթամությունն արձագանքում են բուն ստուպայի առածգական (ուժեղ և սահուն) կերտարվեստին: Դրանց կենսուրախությունը կապված է նաև «Վեդաների» քնարերգության լուսավոր կենսահաստատման հետ:

Ռելիեֆներում պատկերվում էին թե՛ «Մահաբհարաթայի» հերոսներ, թե՛ ավելի հին ժամանակների աստվածություններ և տեսարաններ՝ կապված բուդդայական ավանդազրույցների սյուժեների հետ: Ժողովրդական ստեղծագործական երևակայության բազմապիստությունը մարմնավորվել է այդ հուշարձանի քանդակային զարդարանքում, որտեղ ժանրային կոմպոզիցիաները պատմում են

ժողովրդի կյանքի մասին, պատկերում են մերթ քաղաքի պաշարումը, մերթ երևակայական երկրների բնակիչներին, մերթ փղերի երթը և այլն: Քանդակապատկերները տրված են մեկ հարթ, մեկ բարձր ռելիեֆով, մեկ բոլորակաձև քանդակով, որը ստեղծում է լույսի ու ստվերի հարուստ խաղ, ընդգծում է քարի փորագրության բարեկերպական կատարելությունը:

Վարպետ կատարմամբ հոյակապ են սյուն-ստամբխանների մշակումները, որոնք պսակված են խոյակներով՝ առյուծների պատկերներով (առյուծը Բուդդայի խորհրդանիշներից մեկն է): Առավել նշանավոր է մ.թ.ա. III դարում ստեղծված Սարնաթհայան ստամբխայի խոյակը, որը պատկերում է չորս առյուծ, սրանք միացած են թիկունքներով և իրենց վրա կրում են օրենքի բուդդայական անիվը: Նրանց ճկուն մարմինները հենված են կլոր թմբուկին՝ սուրբ կենդանիների՝ աշխարհի կողմերի նշանների պատկերներով: Հարթ ողորկված, յուրաքանչյուր մանրամասում ավարտուն խոյակն իր ձևերի ազդեցիկությամբ և հզորությամբ կարծես հաստատում էր բուդդայականության և ամբողջ պետության հզորության գաղափարը:

Բուդդայական ժայռափոր տաճարները քանդակվում էին ժայռերի խորքում և երբեմն միացվում իրար՝ ստեղծելով մեծ համալիրներ: Հիմնական կառույցներ էին քառակուսի դահլիճները՝ վիխարանները, որոնց հետևում քարազանգվածի մեջ տեղ էին զբաղեցնում վանականների մենախցերը և տաճար-չայթիաները: Չայթիայի մռայլ ու մեծավայելուչ բնակելի շենքերը, որոնք հասնում էին մինչև ժայռի խորքը և երկշաքք սյուններով բաժանվում երեք նավի, զարդարվում էին քանդակներով և գեղանկարչական պատկերներով: Տաճարի ներսում, կլորավուն պատի մոտ՝ մուտքի դիմաց, տեղավորվում էր ստուպան: Հին հնդկական ամենագեղեցիկ ժայռափոր տաճար-չայթիաներից մեկը գտնվում էր Կարլիում

(մ.թ.ա. I դար - մ.թ. I դար): Նրա հատակը և սյունները՝ ողորկ ու փայլուն, անդրադարձնում են մուտքի վերևի լուսամուտից թափանցող աղոտ ցերեկային լույսը կամ կանթեղների առկայծող լույսերը: Ինտերիերին առանձնահատուկ խորհրդավորություն էին հաղորդում միաձույլ խոյակները՝ ծնկաչոք փղերի խմբերի տեսքով՝ նրանց վրա բազմած հանճարներով:

Մ.թ. I - III դարերում, երբ Հնդկաստանի հյուսիսը նվաճեցին Միջին Ասիայից եկած քուշանները, ծավալուն առևտրական և մշակութային կապեր հաստատվեցին արևելքի և արևմտյան աշխարհի միջև: Զգալի փոփոխությունների ենթարկվեց բուդդայականությունը՝ տարածվելով նոր ուղղության՝ մահայանայի տեսքով (փրկության լայն ճանապարհ կամ Մեծ մարտակառք), որն անցյալից տարբերվում էր բուդդայական դավանական ուսմունքի հիմնադիր Գաուտմայի աստվածացմամբ և աստվածությունների զարգացած բուդդայական պանթեոնի ստեղծմամբ: Նրանում կարևոր տեղ գրավեցին գթասրտության աստվածությունները՝ բողիսատվաները: Հնդկական կերտարվեստում սկզբնավորվեց Բուդդայի կերպարը, նրանում արտահայտվեց հելլենիստական ազդեցությունը: Ամենից ակնառու ձևով դա երևում է Գանդահարայի մարզի (Փենջաբի և Աֆղանստանի ներկայիս տարածքի) ստեղծագործություններում, մի տարածք, որտեղ Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճումներից հետո հույներ էին ապրում: Քուշանները բուդդայական քանդակների կերտումը հանձնարարում էին հույներին և փոքրասիացիներին: Հատկապես Գանդահարայում ստեղծվեցին այն պատկերագրական հատկանիշները և կերպարները, որոնք հետագայում լայն տարածում ստացան Հարավարևելյան Ասիայում և Հեռավոր Արևելքի երկրներում:

Բուդդայի պատկերը որպես նորություն երևան եկավ իդեալական գեղե-

ցիկ մարդու տեսքով, որը ներկայանում էր վեսն անդորրի և ինքնախորասուզման մեջ:

Գանդահարայի քանդակներում հին հունական կերտարվեստի ոգեշնչվածություները և ներդաշնակությունը օրգանապես միահյուսվել են հնդկական աստվածությունների լիարյունության և զգայականության հետ: Կանգնած Բուդդայի քանդակապատկերի մախատիպեր էին հունա-հռոմեական քանդակները, իսկ նստած Բուդդայի դիրքը՝ խաչած ոտքերով և դեպի դուրս ուղղված կրունկներով, ինչպես և «մուդրա» քարոզի ժեստերը, տեղական էին: Սշակվեցին Բուդդայի և նրա աշակերտների պատկերման բարդ պատկերագրական կանոններ՝ ականջների երկար բլթակներ՝ ազնվական ծագման նշան, ճակատին իմաստության կոհակ, ճշտիվ որոշված կեցվածքներ և ժեստեր: Գանդահարայի դպրոցը հարստացրեց հնդկական արվեստն ամբողջությամբ՝ նրան հաղորդելով ոգեշնչվածություն և մեղմաբարոյություն:

IV - V դարեր

(Գուպտաների ժամանակաշրջան)

Ստրկատիրական ժամանակաշրջանի Գնդկաստանի վերջին խոշոր միավորումը տեղի ունեցավ մ.թ. IV-V դարերում (մ.թ. 320-450 թթ.) Գուպտաների դինաստիայի իշխանության ներքո, որը հզոր պետություն ստեղծեց Ինդոսի և Գանգեսի հովիտներում: Այդ ժամանակաշրջանը անցման փուլ եղավ դեպի ֆեոդալական հարաբերություններ, դեպի էլ ավելի դաժան կաստային համակարգ: Միևնույն ժամանակ երկրի միավորումը և տևական խաղաղությունը նոր վերելք առաջացրին գրականության ու արվեստի ասպարեզներում և որոշեցին դրանց նույնասեռությունը: Այդ ժամանակների գրականությունը և կերպարվեստն առանձնանում էին մարդկայնությամբ և բարձր վարպետությամբ:

Բնության և նրա հանդեպ մարդու հուզական աշխարհի մերձավորության նուրբ զգացողությամբ է ներթափանցված բանաստեղծ Կալիդասայի «Շակունտալա» դրաման: Ծաղկում է ապրում Գնդկաստանի բեմական արվեստը, որն իր սկզբունքներով մոտիկ էր այն ժամանակների գեղանկարչությանը և քանդակագործությանը:

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ:

Այդ ժամանակաշրջանում հատկապես ստեղծվեցին Աջանտայի քարանձավային տաճարների ամենամշանավոր որմնանկարները (մ.թ.ա. II դար - մ.թ. VII դար), որոնք փորագրվել են ժայռերի խորքում՝ Վազիստրա գետի գեղատեսիլ հովտի վերևում (Բոմբեյ նահանգում): Դա յուրահատեսակ վանք-համալսարան էր, որտեղ ապրում և սովորում էին վանականները: Նրա քարանձավներից հինգը տաճարներ էին (չայթիաներ), մինչդեռ քսանչորսը՝ վանք-վիխարաներ: Աջանտայում ստեղծվեց ճարտարապետության, քանդակագործության և գեղանկարչության սերտ համադրություն (սինթեզ), որն անխախտ միասնություն էր կազմում:

Գուպտաների ժամանակաշրջանին վերաբերող քարանձավների ճակատները շքեղորեն զարդարված են քանդակներով: Բուդդայի և նրա աշակերտների բազմաթիվ արձաններ են դրված պատերի բոլոր խորություններում: Բայց բուդդայական պատկերներից բացի տաճարներում հանդիպում են նաև ավելի հին հեքիաթային աստվածություններ: Դրանք քարայրերի խավարից հայտնվող, լիանաների նման ճկուն գեղեցկուհիներ են, բնության խորհրդավոր ոգիներ, ակնոցավոր յոթ օձից բաղկացած ծանր լուսապսակով օժ-թագավոր, օժաստվածուհիներ և այլն: Աջանտայի քանդակային կերպարները շարունակում են անցյալի ավանդույթները, բայց դրանք իրենց վարպետությամբ ավելի կատարյալ են, շարժուններում՝ ավելի ազատ:

Աջանտայի քարայրերի ներքին շենքերը, սրանց պատերը և առաստաղները գրեթե ամենուրեք ծածկված են փառահեղ որմնանկարներով, որոնցում մարմնավորվել են մարդկային ապրումներ և զանազան դեպքեր երևակայության և իրական աշխարհից, առասպելներ Բուդդայի կյանքից, զարմանալի շենքերով քաղաքներ: Առաստաղներին պատկերված են թռչուններ, նուրբ ու վառ գույնի ծաղիկներ՝ խոտերի հյութեղ կանաչի մեջ: Աստվածները, մարդիկ և գազանները՝ ամեն ինչ ներթափանցված է պեղծիայով, մարդկայնությամբ, բնության հանդեպ տածվող սիրով: Պատերի՝ գիպսով պատված քարերին գծանշած մուգ տաք գույները հանդիսատեսին ներկայացնում են մերթ երիտասարդ արքայադատեր մահվան տեսարան՝ վախեցած ընկերուհիների ու սպասավորների շրջապատում, մերթ շատ գեղեցիկ պատանի սիրահարների շրջապատում: Ինդրան՝ օդային թագավորության աստվածը, ասես լողում է երկնքում վայելչակազմ նաժիշտների՝ երկնային պարուհիների ուղեկցությամբ: Նա պարուրված է սպիտակ, երկնագույն և վարդագույն ամպերի առատ փրփուրով: Եկուն ու նուրբ գիծը, թեթև լուսաստվերային ծեփակերտումը մարմիններին հաղորդում են յուրատեսակ գեղակերպություն և մեղմություն, որը գեղանկարչությունը մոտեցնում է քանդակագործությանը: Ամենագեղեցիկ որմնանկարներից մեկում պատկերվում է մտախոհ ու երազկոտ պատանի արքայորդին՝ բողբոսատվան՝ մի աստվածություն, որը, ըստ առասպելի, երկրի վրա է մնացել մարդկանց փրկելու համար: Գեղեցիկի մասին, մարդու մեջ գեղեցկության և պատանեկության իդեալի մարմնավորման մասին բոլոր երազանքները կարծես միացել են այդ աղեղանման բարակ հոնքերով և կլորավուն դեմքով սևորակ արքայորդու կերպարում:

Հարստանալով անտիկ կերպարների հոգևոր գեղեցկությամբ՝ հնդկական ար-

վեստն այն օրգանապես միացրեց հին կերտարվեստի զգայական հրապուրանքին և բարեկերպական կատարելությանը: Հին Հնդկաստանի պատմության ժամանակաշրջանը կարևոր փուլ հանդիսացավ նրա կերպարվեստի և գրականության հիմնական կերպարների ու գեղագիտական սկզբունքների ձևավորման գործում:

ՄԻՋՆԳՈՐՅԱՆ ՀԵՂԱՍՏՆ

(VII - XVIII դարեր)

Հնդկաստանում ֆեոդալական կարգերի հաստատումը պայմաններ ստեղծեց երկրի մշակութային կյանքի, գաղափարախոսության և այն առանձնահատկությունների զարգացման համար, որոնք երևան եկան դեռ Գուպտաների ժամանակաշրջանում: Բրահմայականությունը վերջնականապես դուրս մղեց բուդդայականությանը՝ դառնալով նոր կրոնական հոսանք հնդուիզմի տեսքով՝ իր Վիշնա և Շիվա աստվածների պաշտամունքով: Այդ աստվածների անունով էր կոչվում տաճարների մեծ մասը, որոնց շինարարությունն առանձնապես արագ թափով էր զարգանում:

Եթե Աջանտայի տաճարներում արվեստի հիմնական բովանդակությունը մեծավայելուչ-գեղեցիկ մարդկանց և բնության գրկում նրանց կյանքի պատմություններ են, ապա միջնադարյան տաճարներում աստվածների կերպարներն աստիճանաբար ավելի չափազանցված, չափից ավելի ակտիվ բնույթ են ստանում: Ծակատամարտերի հսկա տեսարաններն արտահայտում են խանդավառություն և անելանելի վիճակ (դրամատիզմ): «Մահաբհարաթա» և «Ռամայանա» վիպերգությունը ասես առիթ է դառնում հսկա կոմպոզիցիաների ստեղծման, որոնք հարուստ են դինամիկայով, տիտանական հզորությամբ օժտված պատկերներով: Միջնադարյան Հնդկաստանի ճարտարապետությունը

հետզհետեւ ավելի սերտորեն ու անխզելիորեն է միահյուսվում քանդակագործութեանը՝ ամբողջովին գրավելով կառուցվածքների պատերը:

Հնդկական միջնադարի երկարատև փուլում կարելի է առանձնացնել վաղ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանը (VII - XI դարեր) և զարգացած ֆեոդալիզմի սկիզբն ու ավարտը (VIII - XVIII դարեր) նշանավորող ժամանակաշրջանը:

VII - XII դարեր

VI դարի մոտերքին Գուպտաների պետությունն ընկավ քոչվոր ցեղերի հարվածներից, Հնդկաստանը ոտք դրեց ֆեոդալական հարաբերությունների ժամանակաշրջան: Երկրի հարավը և հյուսիսը բաժանվեցին՝ տրոհվեցին մի շարք պետությունների:

ՃԱՐՏԱՐԱԴՅԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱ-ԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿ: VII - VIII դարերում Հնդկաստանի բարգավաճող կենտրոններում շարունակվում էին կառուցվել հսկա քարայրային տաճարներ, որոնցից խոշորագույններն էին Աջանտայի վաղ շրջանի քարայրերը (VII դար), Էլեֆանտա կղզու Շիվայի տաճարը (VII դար) և Էլորայի Կայլասամաթիա տաճարը (VIII դար): Այս հսկա համալիրները, որոնք կապված էին միջնադարի նոր ուղղությունների հետ, արդեն չէին համապատասխանում իրենց բուդդայական ճախակերպարներին, որոնց հիմքում դրված էր Բուդդայի ճգնավորության և մեկուսի կյանքի գաղափարը: Բրահմանական պատմողական տեսարանների ուժն ու թափը պահանջում էին ավելի մեծ ազատ տարածություն, քան հին քարանձավների տարածությունները: Ուստի չայտյաների և վիհարանների հատակագծերն ընդարձակվում էին, իսկ քանդակագործությունը գրավում էր առաջավոր դիրքեր:

Այդ փոփոխություններն առանձնապես նկատելի են Կայլասամաթիա ժայ-

ռափոր տաճարում (Կայլասա լեռան տիրակալի տաճարը Էլուրայում), որը քանդակված է ամբողջական և սուրբ լեռան գագաթը խորհրդանշող մենաքարից, ուր, ավանդության համաձայն, ապրել է Շիվան: Ճարտարապետները և արձանագործները, որոնց համագործակցությունն անխզելի էր, իրականացրին իր վիթխարիությամբ աներևակայելի մտահղացումը՝ ժայռերում քանդակելով մի հսկա տաճար (60 մ երկարությամբ և 30 մ բարձրությամբ), որն, ըստ էության, դադարեց քարանձավ լինելուց: Անջատվելով մենաքարից՝ այն ասես հառնում էր հատակից: Նրա կառուցումն սկսվել է գագաթից: Աստիճանաբար մաքրվելով քարից՝ շենքը ծնվում էր ժայռի մեջ՝ վարպետի բրիչով կերտված քանդակի նման: Այն բաժանվում է երեք մեծ մասի և լրացուցիչ շենքերի, որոնք կառուցվել են ինը մետրանոց միասնական զանգվածային գետնախարսխի վրա: Աստվածների և սուրբ կենդանիների քանդակապատկերները նրան գոտևորում են շարք առ շարք՝ չթողնելով դատարկ տարածություններ: Քանդակապատկերները ցուցադրված են այնպիսի համարձակ ռակուրսներով* և այնպիսի բարձր ռելիեֆով, որ պատը երբեմն դադարում է գոյություն ունենալ՝ ընկալվելով որպես մարմինների կենդանի, շնչող զանգված: Տաճարի ներսում տեղավորված են նաև հսկա քանդակներ, կերպարները տրված են դրամատիկ բախումներում: Շատ բարձր ռելիեֆով ստեղծված տեսարաններից մեկը պատկերում է Շիվային և նրա ամուսին Պարվատիին, որոնք պառկած են Կայլասա լեռան գագաթին. փորձում է լեռը կործանել բազմաձեռն և սարսափելի Ռավանան՝ գերմարդկային հզորության կենդանի մարմնավորումը:

Նույնպիսի հսկա և գերմարդկային տեսք ունի նաև Շիվա Մախտեշվարի մեծ կիսանդրին՝ Էլեֆանտա կղզու քարանձակային տաճարից: Նա երեք դեմք ունի, որոնք արտահայտում են նրա մեջ նիրհող կործանման, արարման և անդորրության

տիեզերական ուժերը, ծանր ու մռայլ ցանկասեր շրթունքներով և կիտած հոնքերով: Հսկայական չափերը և ներքին տիտանական ուժի արտահայտությունը նրան տարբերում են հին աստվածների հունանիզմով լի կերպարներից, որոնք իրենց մասշտաբներով համապատասխան էին մարդկանց չափերին:

Վաղ շրջանի երկրային քարե տաճարները դեռևս մոտիկ են քարանձավներից, և դրանցից մի քանիսը նման են Կայլասանաթափային: Այդպիսիք են այն յոթ տաճարները, որոնք կառուցվել են VII դարում Հնդկաստանի հարավում, Մահաբալիպուրամում (Մադրասի մոտ) և նվիրված են «Մահաբհարաթայի» հերոսներին: Աստիճանավոր բուրգեր ներկայացնող այն տաճարները, որոնց անկյունները պսակված են սաղավարտաման ոչ մեծ վրաններով, նմանակում են ռաթիա մարտակառքին, մյուսները վերարտադրում են երկթեք կտուրով տնակների ձևը:

Ամբողջ համալիրը հետաքրքրական է նրանով, որ նույնակերպ ձևերը կրկնվում են միասնական ռիթմով միավորված տարբեր մասշտաբներով: Հսկա վերժայռային ռելիեֆը, բաց երկնքի տակ լրացնելով տաճարների ճարտարապետությունը, պատմում է ժողովրդի համար Գանգես գետի վայրընթաց բարեբեր ջրերի մասին: Մարդիկ և գազանները մոտեցան ջրի հոսանքին՝ գետը դիմավորելու համար: Ժայռում բնական ճեղքվածքը խորհդանշում է գետի հոսանքը, այնտեղ պատկերված են օձ-աստվածներ, որոնց գալարուն պոչերն ուժեղացնում են հոսող ջրի սրընթացության զգացումը: Մեկ զանգվածի մակերևույթում ավանդազրույցների հավաքումը, անզսպելի շարժման մեջ պատկերների միավորումը թույլ են տալիս խոսել այդ հազվագյուտ հուշարձանի մասին, որի նմանը գոյություն չունի հնդկական արվեստի նախորդ պատմության մեջ:

XVIII դարում Հնդկաստանի քաղաքական և մշակութային կյանքում տեղի ունեցան նշանակալի փոփոխություններ: Երկիրը ոտք դրեց ֆեոդալական հարաբերությունների զարգացման նոր փուլ: Մուսուլմանների կողմից Հնդկաստանը նվաճվելուց հետո սկսվեց խոշոր կենտրոնացված պետությունների կազմավորման ժամանակաշրջան, որոնք ամենաբարձր բարգավաճման հասան XVI - XVII դարերում, Մեծ Մողոլների կառավարման ժամանակաշրջանում:

Օտարերկրյա կառավարողները նպաստում էին նոր կրոնի՝ իսլամի ներթափանցմանը Հնդկաստան, կրոն, որը շուտով դարձավ պետական և նշանակալի ազդեցություն ունեցավ մշակութային բոլոր բնագավառների վրա: Միևնույն ժամանակ շարունակում էին գոյատևել և զարգանալ տեղական պաշտամունքները, առանձնապես երկրի հարավում, որը դեռ չէր նվաճվել:

ՃԱՐՏԱՐԱԿՆԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: XIII դարում Հնդկաստանի հյուսիսում սկսվեց նոր մշակութային կառույցների, մինարետների, մզկիթների և դամբարանների ծավալուն շինարարություն, որոնց ձևերը և շինարարական հնարանքներն ընդօրինակվեցին Միջին Արևելքի երկրներից: Նախկին չոր շարվածքի փոխարեն աստիճանաբար սկսվում են կիրառել շաղախով շարվածք, այն թույլ էր տալիս կառուցել լայն կամարներ և գմբեթներ, որոնք նախկինում Հնդկաստանում երբեք չէին ստեղծվում: Իսլամի կրոնը, որը պաշտամունքային շենքերում արգելում էր մարդկանց պատկերումը, էական փոփոխություններ կատարեց նաև ճարտարապետության և քանդակագործության փոխազդեցության նախկին համակարգում: Հստակ երկրաչափական զարդաքանդակը փոխարինեց տաճարային քանդակների բարեկերպությանը (պլաստիկությանը), իսկ պատերի ողորկ հարթությունները՝ հնդկական պաշտամունք-

քային շենքերի բարդացված կորագիծ ծավալներին:

Այդ ժամանակների հյուսիսի հնդկական ճարտարապետության մեջ գրեթե չկա այն բարեկերպական համադրությունը (սինթեզը), որը կազմում էր նախորդ դարաշրջանների հնդիկ ճարտարապետների աշխարհըմբռնման հիմքը: Միևնույն ժամանակ հնդկական հիմքի վրա նոր ճարտարապետական կերպարները շուտով ձեռք բերեցին նաև իրենց տեղական առանձնահատկությունները: Հնդիկ վարպետները լայնորեն կիրառում էին քարի տարբեր տեսակների գուգորդումները, այդպիսով ընդգծելով նյութերի ֆակտուրայի հարստությունը: Շենքերը կառուցվում էին պլատֆորմի վրա՝ հին ավանդույթներին համապատասխան, և անկյունները զարդարում սաղավարտանման զմբեթներով, որոնք բնորոշ էին միջնադարյան քարակերտ տաճարներին:

XIII դարում Հնդկաստանի նոր մայրաքաղաք Դելիում կառուցված Կուտբ - Մինար մինարեթը նշանավորվեց երկու ճարտարապետական սկզբունքների միավորման սկիզբը. մտահղացման հստակությունը և գծերի մաքրությունը նրանում միանում էին ձևերի քանդակային շոշափելիությամբ: Մինարեթի գեղակազմ ուղղածիզ բնի երկարությունը հասնում է 73 մ: Նրա զանգվածային նիստերը, ոսկեգույն և կարմիր ավազաքարը, նախշավոր պատշգամբները, որոնք ավարտում են նրա սլացիկ վերընթացը, նրան հաղորդում են նյութականության, փառահեղության և գեղակերպության բնույթ: Քարի գեղեցկությունն ընդգծվում է պարզ, խստապահանջ և միևնույն ժամանակ հարկերում տարբեր ձևերով իրար հաջորդող, մերթ սուր, մերթ կլորավուն նիստերով՝ նրան տալով փնջի ձև:

XVI -XVII դարերի՝ Մեծ Մողոլների կառավարման ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունը նշանավորում է միջնադարյան հնդկական ճարտարապե-

տության զարգացման վերջին փուլը: Հսկա կենտրոնացված պետության մեջ կառուցվում էին նոր քաղաքներ (Ազրա, Ֆաթեհպուր - Սիկրի), զանգվածային պատերով շրջափակված հզոր ամրոցներ՝ ընդգրկելով այգիներ և սզկիթներ, պալատներ և դամբարաններ: Այդ ժամանակներում սկզբնավորվում է հնդկական ճարտարապետության նոր ոճը, որն առանձնանում էր փառահեղությամբ և վիթխարիությամբ: XVII դարի կառուցվածքներում դեպի ճոխություն, նրբագեղություն, զարդարանքներ ձգտումը նշանավորում է ոճի աստիճանական փոփոխություններ, որոնք առնչված էին Մեծ Մողոլների պետության հզորության դանդաղ մարման հետ: Նախընտրելի շինանյութ դարձավ սպիտակ մարմարը, որից կառուցվեց այդ ժամանակների Ազրայի ամենանշանավոր հուշարձաններից մեկը՝ Թաջ-Մահալ դամբարանը (1632-1650 թթ.), որի կառուցմանը մասնակցել են Հնդկաստանի, Թուրքիայի, Իրանի, Միջին Ասիայի և Աֆղանստանի շինարարները: Չյունափայլ մարմարը, որից կառուցված է շենքը, ընդարձակ զմբեթը և չորս մինարեթները նրան հաղորդում են մի առանձին ներդաշնակություն և անկշռելիություն: Այստեղ կիրառված մեծաթիվ կամարներն ասես ապանյութականացրել են պատը: Շենքը կարծես շնչում է՝ ներթափանցված լույսով և օդով: Թաջ-Մահալի գեղեցկությունը և նրբիությունը կատարյալ են, բայց դրանք միևնույն ժամանակ զուրկ են ջերմությունից, ձևերի շոշափելիությունից, որն այնքան յուրահատուկ է հին հուշարձաններին:

ԳԵՂԱՆՎԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Մեծ Մողոլների ժամանակաշրջանի արվեստի զարգացումը նշանավորվեց մանրանկարչության ծաղկմամբ, որը Հնդկաստան էր մուտք գործել, ինչպես և մուսուլմանական ճարտարապետության կերպարվեստը, Միջին Արևելքի երկրներից, որտեղից բերվեցին նաև վարպետանրանկարիչներ: Մողոլական ման-

րանկարչությունը սերտորեն կապված էր գրքի հետ, նկարագարովում էին գլխավորապես կառավարողների օրագրերը և հուշագրությունները:

Ֆաթեհպուր - Սիկրի քաղաքում գոյություն ունեին մանրանկարիչների արվեստանոցներ և դպրոցներ: Վաղ ժամանակների մոդուլական մանրանկարչությունը վառ է, գեղեցիկ, առանձնանում է զգայական գեղակերպական սկզբունքով: Հնդիկ մանրանկարիչները կիրառում էին լուսաստվերային ծեփակերտումը, օգտագործում էին ներկեր՝ բնականարային ձևերում ստեղծելով հեռու ձգվող տարածությունների պատրանք: XVII դարում հնդկական մանրանկարչությունն ավելի շատ հակվում է դեպի իրական միջավայրի և տարածության պատկերումը, միևնույն ժամանակ նրանում աճում է հետաքրքրությունը մարդու անձի նկատմամբ: հրապարակ են գալիս իմաստուն, խորամանկ, կենսունակությամբ հագեցած կառավարողների սուր բնութագրական դիմանկարներ:

Մշակվում են մարդու պատկերման որոշակի հնարներ: Պատկերի մեկնաբանությունը կրում է հարթապատկերային բնույթ: Գլխավորապես ընդգծվում է դեմքը, որն ավելի հաճախ ցույց է տրվում տրամատով (պոռֆիրով): Նկարն առանձնանում է ճշգրտությամբ, գեղագրական նրբությամբ և գծային ավարտվածությամբ: Թեթև լուսաստվերային մոդելումը, չխախտելով ուրվագծերը, ծեփակերտում է ծավալային ձևը: Այս բոլոր հնարները թույլ տվեցին դիմանկարային մանրանկարչության մեջ ուժեղացնել արտահայտչությունը, նրան օժտել առանձնահատուկ վարպետությամբ: Պետք է ասել, որ նոր ուղիների որոնումները հաճախ ուղեկցվում էին վաղ ժամանակների մանրանկարչության կերպարների հնչել հմայքի և պարզամիտ բերկրանքի կորստով:

XVII դարի վերջերից առավել արդյունավետ էին զարգանում տեղական

դպրոցները, որոնց ակունքը հին որմնանկարչությունն էր և ժողովրդական լորտախտականկարները: Դրանք ստացել էին «մանրանկարչության ռաջպուտական դպրոց» ընդհանուր անվանումը, որը փաստորեն միավորում էր տարբեր ուղղություններ: Առասպելական հերոսները, որոնք պատկերվում էին տեղական վառ գույներով, Շիվան, աստվածային հովիվ Կրիշնան՝ իր հոտերի հետ, սիրո և զարնանային ծաղկունքի տեսարանները դարձան պարզամիտ և բերկրալի ռաջպուտական մանրանկարչության հիմնական թեման: Նախատեսված լինելով ավելի դեմոկրատական շրջանների համար, քան մոդուլականը, տեղական դպրոցների մանրանկարներն իրենց գեղարվեստական կառուցվածքով պարզ են, ոչ բարդ և սերտորեն կապված են ժողովրդական արհեստների հետ, գործվածքների նախշերի, դաջվածքի հետ: Ռաջպուտական գուները մանրանկարչությունը մոդուլականից ավելի երկար գոյատևեց՝ ավելի մոտիկ գտնվելով ժողովրդական արվեստին:

XVIII դարով ավարտվեց տևական և իր մշակույթով բազմազան ֆեոդալական ժամանակաշրջանը: Երկրի գաղութային ստրկացումը կործանարար անդրադարձավ արվեստի վրա՝ երկար ժամանակ կասեցնելով նրա առաջընթաց զարգացումը:

ՉԻՆԱՍՏԱՆ

Չինական մշակույթը, ինչպես և հնդկականը, պատկանում է հնագույն մշակույթների թվին: Չինաստանն ապրել է նախնադարյան համայնական, ստրկատիրական և ֆեոդալական դարաշրջաններ, որոնք, ամբողջովին վերցրած, ընդգրկում են ժամանակի մի վիթխարի փուլ՝ մ.թ.ա. IV հազարամյակից ընդհուպ մինչև մ.թ. XIX դարի կեսերը: Այդ ժամանակաընթացքում չին ժողովուրդը ստեղ-

ծեց պայծառ ինքնօրինականությանը առանձնացող ճարտարապետական, քանդակագործական, գեղանկարչական և կիրառական արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններ:

Խոր հնադարում Չինաստանում ստեղծվեց դպրություն, ձևավորվեցին արվեստի հիմնական առանձնահատկությունները, որոնք դարձան հաստատուն ավանդույթներ և վավերական ճանաչված կանոններ: Միջնադարյան գեղանկարիչները և ճարտարապետները մշտապես դիմում էին դարերով կուտակված փորձին, օգտագործելով հին արվեստի ավանդական հնարները և կերպարները: Ֆեոդալական պետությունների ծաղկման ժամանակներում (VII - XIII դարեր) այդ կանոնները և օրենքները շարունակ ընդլայնվում էին և կատարելագործվում՝ չինական մշակույթի ամբողջ առաջընթաց զարգացման առնչությամբ: Վաղ փուլերում իր նվաճումներով առաջադեմ, Չինաստանի ֆեոդալական մշակույթը XVII - XVIII դարերում սկսեց լծացման բնույթ ստանալ, իսկ հնագույն արվեստի կանոնները և ավանդույթները, կորցնելով կենդանի կապը կյանքի հետ, արգելակ դարձան նրա հետագա աճի ճանապարհին: Իր առավել բարձր զարգացման ժամանակաշրջաններում Չինաստանը մեկուսացած չէր այն ընդհանուր իրադարձություններից, որոնք տեղի էին ունենում Արևելքի մյուս երկրներում: Հնդկաստանի, Հարավարևելյան Ասիայի, Իրանի և մի շարք այլ պետությունների ազդեցությունը բեղմնավոր էր Չինաստանի համար, որը ներգործվում էր համաշխարհային գեղարվեստական կյանքի ոլորտի մեջ:

Չինական միջնադարյան արվեստն իր զարգացման ընթացքում մի շարք ընդհանուր գծեր ուներ արևմտյան միջնադարի հետ: Միևնույն ժամանակ Չինաստանն ստեղծեց նաև գեղարվեստական աշխարհընկալման իր անկրկնելի առանձնահատկությունները, որոնք ար-

դյունք էին պատմական ուղու, կենսական պայմանների, կլիմայի և լանդշաֆտի յուրահատկության:

Չինաստանի՝ որպես հին հողագործական մշակույթի երկրի խորհրդանիշը հնուց կապված է բնության կերպարների հետ: Ժողովրդական իմաստությունը յուրաքանչյուր բույս, յուրաքանչյուր ծաղիկ համեմատում էր բնության կյանքի օրենքների դիտարկումների և մարդկային հատկանիշների հետ: Եթե Հին Հունաստանում գեղեցիկի չափանիշը մարդն էր, նրա միջոցով էին հաղորդվում կյանքի զգացողությունները և նրա մասին պատկերացումները, ապա Չինաստանում այդպիսի էտալոն (չափանիշ) դարձավ բնությունը, որի ուժերն աստվածացվում էին և ստանում կրոնական փիլիսոփայական մեկնաբանություն: Չինացիները հատկապես բնության միջոցով էին փորձում հասկանալ-իմաստավորել լինելիության գլխավոր օրենքները: Ուստի Չինաստանում, արդեն մեր դարաշրջանի առաջին դարերում, զգալիորեն ավելի վաղ, քան մյուս երկրներում, երևան եկավ բնանկարային գեղանկարչությունը, որն առաջատար տեղ գրավեց միջնադարյան արվեստում, բնությունը գովերգող նրան մոտիկ բանաստեղծական արվեստում:

Բնության այդ նույն վսեմ զգացումով, ինչպես և նկարիչ-դաշտանկարիչները, օժտված էին ճարտարապետները: Չինաստանի միջնադարյան ճարտարապետության ներգործած բանաստեղծական տպավորության գաղտնիքը այն հմտությունն էր, որով ճարտարապետը կարողանում էր կառուցվածքի համար գտնել բնական և գեղեցիկ վայր, այն կապել ընդարձակ շրջապատի տարածության հետ, որը նա պատկերացնում էր որպես ընդհանուր պատկերի անբաժանելի մաս:

Ամբողջ միջնադարի ընթացքում չին ճարտարապետները ստեղծեցին փառահեղ, շքեղ քաղաքային համակառույցներ, որոնք հատակագծի հստակությու-

նը միացնում էին տարածության մեջ շենքերի ազատ տեղաբաշխման հետ: Չինական արվեստի բոլոր տեսակները միջնադարյան մշակույթի ծաղկման ժամանակներում ներդաշնակորեն լրացնում էին միմյանց:

ՀԻՆ ՉԻՆԱՍՏԱՆ

Հին Չինաստանի արվեստն ստեղծվել է մի շարք փուլերի (տապաների) ընթացքում և ընդգրկում է երկարատև մի ժամանակաշրջան՝ սկսած մ.թ.ա. IV հազարամյակից ընդհուպ մինչև մ.թ. III դարը:

ԳԵՂԱԶԱՐԴ ԽԵՑԵ ՄՈՐԿԱՆԵՐԻ (ԿԵՐԱՄԻԿԱՅԻ) ՄՇԱԿՈՒՅԹ: Մ.թ.ա. արդեն IV հազարամյակում Չինաստանում, գետամերձ բերրի հարթավայրերում գոյություն ունեին բազմաթիվ հին բնակավայրեր, որոնք կառուցվել էին բարձր բլուրների վրա՝ հեղեղներից ապահով լինելու համար: Այն ժամանակներից պահպանվել են նուրբ, կանոնավոր և ընտիր ձևի կավե ամեններ, որոնք պատրաստված են կավագործի բոլորակով:

Դրանք վարպետորեն գեղազարդված էին՝ շեղանկյուն, ցանցաձև, պարուրաձև, կամ սև, կարմիր, սպիտակ և մանուշակագույն զարդանախշերով, որոնք հմտորեն զուգորդվում էին անոթի ձևի հետ: Ջարդանախշերն ունեին կախարդական իմաստ և կապված էին լավ բերքի, ամպրոպի ու կայծակի, հրդեհների մասին պատկերացումների հետ:

Գեղազարդ անոթներն ամվանվեցին «Յանշաո»՝ նախնական պեղումների վայրի անունով, մինչդեռ գտածո մեծ թվով փայլուն, սև նուրբ՝ ձվի կեղևի նման, գավաթները և սկահակները կոչվեցին «Լունշան»՝ նույնպես հին կացարանների տեղանունով: Հին խեցեգործական արվեստի այդ առարկաների բազմապիսի ձևերը, օրինակ՝ «լի» եռտանիները և երկունկանի մեծ սափորները, Չինաստանում պահպանվել են հաջորդ դարերի ընթացքում:

Մ.Թ.Ա. II - I ՀԱՆԱՐԱՄՅԱԿԻ ԿԵՍԵՐ (ՇԱՆԻՆ/ ԵՎ ԶՈՐՈՒ ԺԱՄԱՆԱԿԱՎՈՐՁԱՆՆԵՐ)

Մ.թ.ա. II հազարամյակում Չինաստանի տարածքում առաջացավ Շան (Ին) առաջին պետությունը, որն անվանվում էր այնտեղ բնակվող ցեղերի անունով, երևան եկան Չինաստանին բնորոշ կանոնավոր հատակագծով քաղաքներ: Այդ նույն ժամանակներում ստեղծվում են նաև հիմնական խորհրդանիշները և առասպելները, արտացոլվում են ծիսական ամանեղենը զարդարող նախշերում, քանդակագործական ստեղծագործություններում և տապանաքարերի նախշանկարներում: Այդ ժամանակների հոյակապ բրոնզե անոթները, որոնք նախատեսվում էին ավագանու առօրյա օգտագործման և զոհեր մատուցելու համար, առանձնանում էին գեղազարդման նրբությամբ և չափերի բազմազանությամբ (մի քանի գրամից մինչև 600 կգ կշռով): Դրանք պատրաստվում էին կավե հրակայուն սնամեջ կաղապարներում, ուր ներսի կողմում արտատպվում էր զարդանախշը:

Նրբագեղ փոքրիկ անոթները նույնպես ունեին հարուստ զարդանախշեր, ինչպես և ծանր գավաթները, կիսատակառները: Յուրաքանչյուր առարկայի երկրաչափական զարդանախշն առանձնանում էր գրաֆիկական նրբությամբ, կազմված էր այնպիսի բարդ, բազմիցս կրկնվող գծերից ու պարուրագծերից, որ դրանց պատրաստման վարպետությունն այսօր նույնպես հիացնում է դիտողին: Ջրային տարերքներ, թռչուններ, քամիներ խորհրդանշող թևավոր վիշապների ֆանտաստիկ ռելիեֆային պատկերները ծնվում էին ավելի հարթ զարդանախշի ֆոնում՝ հիշեցնելով մերթ արտասովոր ձևեր լողաթևեր, մերթ՝ եղջյուրավոր մողեսներ, որոնք դուրս են ցցում իրենց սուր մուռները բնափայտի փչակից, մերթ եզներ, մերթ՝ վագրեր: Երբեմն զարդանախշը ստանում էր հավաքական ի-

մաստ, պատկերելով դուրս ընկած աչքերով «տառտե» շատակերի գազանային ահարկու պայմանական դիմակը, որի մեջ միացել են վագրի, ոչխարի, թևավոր մողեսի հատկանիշները: Կապված լինելով տոտեմիզմի, կենդանիներից որևէ մեկի և մարդու ընդհանուր ծագման հավատի հետ (որը նրա ոգեղեն հովանավորն էր, նախնիների պաշտամունքը), ինչպես և թաղումների ճոխ արարողության հետ՝ բրոնզե անոթներն ասես կուտակել են ժողովրդական հավատալիքների և աշխարհի մասին պատկերացումների մի ամբողջ հարստություն: Ջարդանախշերի խստիվ տեղադրությունը, համաչափությունը և ռիթմը, զուգորդվելով ֆանտաստիկայի հետ, որոշում են չինական արվեստի նաև հետագա առանձնահատկությունները: Բացի բրոնզե անոթներից, բարձր ազնվականության գերեզմանատեղերում գտնվել են նաև անթափանց, սպիտակ կավե շատ նուրբ անոթներ, որոնք իրենց զարդանախշերով նման են բրոնզե անոթներին:

Դամբարանները նման են ստորգետնյա զետեղարանների, որտեղ պահպանվում էին զարդեր և տնային իրեղեններ: Մուտքերը պահպանում էին քարից քանդակված, կոպիտ, ծանրաքաշ, ցածլիկամրակազմ մարդ-վագրերի քանդակապատկերները, որոնք ծնկների վրա կայուն կեցվածքով բացել են իրենց զարհուրելի երախները: Ինչպես և բրոնզե անոթները, այդ քանդակապատկերները զարդարվում էին նախշերով: Սրանք պետք է վախեցնելով փախցնեին չար ոգիներին:

Մ.թ.ա. XI դարում Շան (Ին) պետությունը նվաճվեց Զժոու ցեղի կողմից: Զինական արվեստի պատմության այդ տևական փուլը, որն ավարտվեց, այսպես կոչված, Զժանգոյի (Պատերազմող թագավորությունների, մ.թ.ա. V - III դարեր), ժամանակաշրջանում իշխանության համար մղված պայքարով, նշանավորվեց հիմնական փիլիսոփայական ուղղությունների առաջացմամբ, գրա-

կանության և արվեստի շատ հուշարձանների ստեղծմամբ: Առավել նշանակալից փոփոխություններ սկսվեցին մ.թ.ա. I հազարամյակի կեսերից, երբ երկաթե գործիքների օգտագործման անցնելուց անմիջապես հետո փոխվեց հողագործության տեխնիկան, գործածության մեջ դրվեցին դրամներ, բարելավվում էր ոռոգման կառուցվածքների և քաղաքաշինության տեխնիկան: Կուտակվեցին և ընդհանրացվեցին բնության դիտարկումներից քաղված գիտական տեղեկությունները, կազմվում էին լուսնի օրացույցներ, աստղերի գրացուցակներ: Ամիսվեցին միահյուսված լինելով կրոնի և դիցաբանության հետ՝ այդ գիտելիքները միևնույն ժամանակ դրեցին հին ժողովուրդների՝ բնության երևույթներն իմաստավորելու փորձերի սկիզբը: Առաջացան նաև կարևորագույն փիլիսոփայական ուսմունքներ՝ կոնֆուցիականություն, դաոսիզմ և այլ ուսմունքներ, որոնք փորձում էին հիմնավորել և ընդհանրացնել աշխարհի և մարդկանց փոխհարաբերությունների մասին պատկերացումները: Այս ուսմունքները, որոնք շատ հարցերում հակադրվում էին միմյանց, ամբողջությամբ առած մեծ ներգործություն ունեցան չինական մշակույթի զարգացման վրա:

Երկրի տնտեսական կյանքում խոշոր տեղաշարժերից, արհեստների զարգացումից անմիջապես հետո նկատելի փոփոխություններ կատարվեցին նաև գեղարվեստական գիտակցության մեջ, սկզբնավորվեցին արվեստի նոր տեսակներ, ծնվեցին նոր կերպարներ:

Հատկապես Զժոու ժամանակաշրջանի ընթացքում զարգացան քաղաքաշինության սկզբունքները՝ քաղաքների հստակ հատակագծմամբ, որոնք ապահովվում էին բարձր կավածեփ ամրոցապատերով և բաժանվում էին ուղիղ, հյուսիսից հարավ ու արևմուտքից արևելք խաչաձևվող փողոցներով, սրանք էլ սահմանազատում էին առևտրական, բնակելի և պալատական թաղամասերը:

ԶԺԱՆԳՈ ՃԱՄԱՆԱԿԱՇՐՁԱՆ

Մ.թ.ա. I հազարամյակի վերջը նշանավորեց ոչ միայն ԶԺՌու ժամանակաշրջանի ավարտման փուլը, այլև նահապետական ստրկության ճգնաժամը: Այդ ժամանակներում դրվեցին չինական մշակույթի հիմքերը: Ընդարձակվեց արվեստի սյուժեների և թեմաների շրջանակը: Առօրյա կենցաղում երևան եկած գեղարվեստական առարկաների առատության մեջ, դրանց զարդանախշերի ճկուն հյուսվածքում արտացոլվեց ավելի լայն աշխարհայացք:

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍ: Լայնորեն տարածվում են բրոնզե հայելիները, որոնք ողորկված էին մի կողմից, և արծաթե ու ոսկե դրվագներով զարդարված՝ մյուս կողմից, ինչպես նաև նեֆրիտի, թափանցիկ փայլատ-կանաչ քարե զարդարանքները: Բրոնզե անոթները, որոնք հետզհետե ավելի մեծ կիրառական իմաստ էին ստանում, հներից տարբերվում են ձևերի պարզեցումով, զարդանկարի գեղեցկությամբ և հարստությամբ: Դրանց նուրբ պատերը դրվագվում են թանկարժեք քարերով և գունավոր մետաղներով, երևան են գալիս կենցաղային բազմաթիվ նուրբ առարկաներ՝ սկուտեղներ, երաժշտական գործիքներ, կահույք, ամանեղեն, իրեղեն՝ պատված լաքափայտի բնական հյութի շերտով, ապա նաև զարդարված մեղմ արծաթավուն, կարմիր ու սև նախշերով՝ պարուրագծերի տեսքով, որոնք հիշեցնում են թռչունի փետուրներ կամ փետրանման ամպեր: Ռիթմերը փոխվեցին նուրբ նկարի, որը նկատելի էր իր թեթևությամբ և ուժգնությամբ, ավելի ակտիվորեն կիրառվեց ազատ՝ չլրացված ֆոնի դերը:

ԶԺանգո ժամանակաշրջանին է վերաբերվում գերեզմաններից մեկում հայտնաբերված առաջին մետաքսանկարը, որը պատկերում է մի երիտասարդ կնոջ, նրա գլխավերևում ճախրում են թևավոր վիշապը և փյունիկը՝ մարմնավորելով կյանքի և մահվան տարերային

ուժերը: Զնայած մարդու պատկերի պայմանականությանը, այդ պատկերն իր խստապահանջ գծանկարով, մետաքսի չեզոք մակերևույթով իմաստավորված որպես ծնվող, իմաստավորված որպես երկնային տարածություն, որոշում էին տուշաններով չինական գեղանկարչության հետագա շատ առանձնահատկություններ:

Մ.Ջ.Ա. III ԿԱՐ - Մ.Ջ. III ԿԱՐ

(ՑԻՆ ԵՎ ԽՆՆ)

ՃԱՄԱՆԱԿԱՇՐՁԱՆՆԵՐ

Ցին ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. 221-207 թթ.) և առանձնապես Խան ժամանակաշրջանում (մ.թ.ա. 206 մ.թ. 220 թթ.), երբ երկիրը միավորվել և դարձել էր հզոր պետություն, արվեստում և գրականության մեջ առանձնապես կարևոր փոփոխություններ տեղի ունեցան: Զգալիորեն ընդարձակվեց և բարդացավ թեմաների շրջանակը: Հեքիաթային խորհրդանիշի հետ մեկտեղ հանդիպում էին մարդկանց և իրական կենդանիների պատկերներ:

ՃԱՐՏԱՐԱԴՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿ: Երկիրը կենտրոնացված կայսրության մեջ միավորելու ժամանակներին են վերաբերում ճարտարապետության հզոր ամրոցային հուշարձանները: Շատ հեռավոր անցյալի արարչագործություն է Չինական Մեծ պարիսպը (նկ. 20), որը կառուցվել է մ.թ.ա. IV - III դարերում՝ Չինաստանը հյուսիսային սահմանների երկարությամբ քոչվոր ցեղերի արշավանքներից պաշտպանելու համար: Սկզբում այն ձգվում էր 750 կմ, հետագայում բազմաթիվ լրացուցիչ կառուցումներից հետո նրա երկարությունը հասավ 3000 կմ: Լինելով լայն ու ամուր՝ պարիսպն անցնում էր մերկ լեռների անառիկ գագաթներով, կազմելով արտասովոր հանգույցներ՝ մարդուն ապշեցնելով իր խստությամբ, լեռնոտ բնության հետ ծուլվելով: Կա-

ռուցվելով փայտեղենով և եղեգով՝ պարիսպը միայն հետագայում երեսպատվեց քարով, բայց նախասկզբնական տեսքով նույնպես բացառիկ ամուր էր: Նրա միջին բարձրությունը 5-ից մինչև 10 մ էր, լայնությունը՝ 5-ից մինչև 8մ: Պարսպի վերևով անցնում էր ճանապարհը, որը ցանկապատված էր հրակնատներ ունեցող ատամնասյուներով: Ծանրամիտ ուղղանկյուն աշտարակները, գտնվելով յուրաքանչյուր հարյուր մետրի վրա, ծառայում էին լուսային ազդանշաններն արագորեն հաղորդելու համար:

Մեր դարաշրջանի սահմանագծում ստեղծվեցին բարձր ազնվականության դամբարանների բազմաթիվ համալիրներ: Հարուստ մարդկանց և հատկապես թագավորական ընտանիքների անդամներին թաղում էին, հին սովորույթի համաձայն, ստորգետնյա մեծ կառույցներում, դեպի ուր ուղղված էին, այսպես կոչված, ոգիների ծառուղիները՝ շիրիմը պահպանողները, որոնք զարդարված էին գազանների քանդակներով և քարե սյուներով: Համալիրի մեջ մտնում էին նաև վերերկրյա սրբավայրեր՝ ցիտաններ: Լռյանի մոտերքում, ինչպես նաև Շանդուն, Սիչուան նահանգներում, պահպանվել են ոգիների ճանապարհի հետքեր, ամբողջական գերեզմանատներ, ռելիեֆներ և կավագործական քանդակներ: Այն ամենը, ինչ շրջապատում էր մարդուն նրա կենդանության օրոք, պետք է ուղեկցեր նրան նաև մահից հետո: Գերեզմանոցներում հայտնաբերվել են բազմահարկ տների և աշտարակների կավե նկարազարդ շատ մոդելներ, որոնք պատրաստված են բարձր արվեստով: Հոյակապ են կոմպոզիցիաները, որոնք մարդկանց պատկերում են պատշգամբներում, կավածատներում բնակիչներով, օժանդակ շենքերով և մարգագետնում արածող անասուններով: Հաճախ այդ տեսարանները ճշմարտացի են, համակված կենդանի անմիջականությամբ:

Գերեզմանատների պատերի ռելիեֆները վկայում են այն մասին, թե որքան

բարդացել էին հին չինացիների պատկերացումները երկրային և երկնային կյանքի մասին: Միջանցքների պատերին, գերեզմանատների քարե դռների վրա կարելի է նկատել նուրբ և հստակ քանդակված մերթ երկար խալաթներով պահակների, որոնք մուտքը պաշտպանում են չար ոգիներից, մերթ փյունիկի, թևավոր մողեսի, կրիայի և վագրի հեքիաթային պատկերներ, որոնք նշանակում են աշխարհի կողմեր (արևելք, արևմուտք, հյուսիս, հարավ): Իրենց բովանդակությամբ առավել հարուստ են Շանդունի և Սիչուանի գերեզմանատնային համալիրների ռելիեֆները: Շանդուրում Ույանցիի գերեզմանատան ռելիեֆները պատմում են առասպելական հերոսների մասին, թագավորությունների միջև մղված պայքարի, ծնողների հանդեպ որդիական հարգանքի, երկրի և երկնքի արարիչների մասին: Դրանք կապված են նաև հնագույն պաշտամունքների ու հավատալիքների, բնության ուժերի՝ թևավոր մողեսի (դրակոնի), լեռների, ծառերի առջև խոնարհվելու հետ և այլն: Ռելիեֆներն ունեն եզրագարդերի ձև՝ բաղկացած ոչ մեծ արյուսե կամ քարե, միմյանց վրա դրված սալիկներից: Յուրաքանչյուր սալիկի վրա ցույց է տրված նոր տեսարան, իսկ կողքին՝ մակագրություն, որը պարզաբանում է բովանդակությունը: Աստվածները և մարդիկ պատին փորագրված այդ նուրբ պատկերում հազմված են միատեսակ, բայց աստվածներն ու թագավորները պատկերված են ավելի մեծադիր, քան հասարակ մարդիկ: Նրանց շարժումները, կեցվածքները բավականին միակերպ են: Եվ մինչև ժամանակ շատ տեսարաններ զարմանալիորեն ճշմարտացի ու դիպուկ են, դինամիկայով հագեցած, կառուցված են չինական արվեստին բնորոշ հստակ գծային ստվերանկարների ռիթմի կրկնությամբ:

Սիչուանում պեղված ռելիեֆներում հնձի կամ վայրի բաղերի որսի տեսարանները, ցեղական ձիերով սլացող

Ա.Բ. IV - VI ԴԱՐԵՐ

թեթև մարտակառքերը պատկերված են մեծ վարպետությանը: Ճշգրտորեն պատկերված են աղեղներով նետահարողների շարժումները, ինչպես նաև սարսափահար բաղերի թռիչքը, որոնք դեպի երկինք են սլացել հովհարածև: Կենցաղի իրական տեսարանների հետ մեկտեղ կան նաև հեքիաթային թեմաներով եզրագարդեր: Սեն կատաղի մրրիկից հալածված, քառատրոփ սլանում են պոչավոր հրեշները՝ երկար խուճուճ լեզուներով և վայրի կատունների մարմիններով, կամ պոզավոր գլուխներով մողես-վիշապները, որոնց պոչերը կերպափոխվում են բարդ հյուսված գարդաքանդակի: Այդ հարթ ռելիեֆների շարժման ռիթմերը կարծատև են, պատկերներն իրենց ստվերանկարով հիշեցնում են մերթ սլացող ամպեր, մերթ բոցկլտացող կրակի լեզուներ:

Հին ժամանակաշրջանը, որն ավարտվեց խան պետության անկմամբ, մ.թ. III հազարամյակում ստրուկների վիթխարածավալ ապստամբությունից հետո, սկիզբ առավ չինական արվեստի մեծ ավանդույթը, շատ առումներով որոշեց նրա հետագա ուղիները և ստեղծեց դիցաբանական հիմք, որից երկար ժամանակ կերպարներ և թեմաներ էին քաղում միջնադարի վարպետները:

ՄԻՏՆԱԳՐՅԱՆ ՉԻՆԱՍԱՆ (IV - XIX ԴԱՐԵՐ)

Ֆեոդալական հարաբերությունները, որոնք Չինաստանում սկզբնավորվեցին մ.թ. առաջին դարերում և հաստատվեցին IV - VI դարերում, պահպանվեցին ընդհուպ մինչև XIX դարը: Այդ մեծ, երկարաձիգ ժամանակաշրջանում միջնադարյան արվեստն իր գարգացմամբ ապրեց երկրի պատմության հետ կապված մի շարք փուլեր:

Քոչվորական ցեղերի արշավանքներից և ավերածություններից հետո երկիրը տրոհվեց մանր իշխանությունների: Հարավը և Հյուսիսը անջատվեցին միմյանցից: Նոր միավորման սկիզբ դրեց Հյուսիսային Վեյ պետության ստեղծումը Հյուսիսում, որը գոյություն ունեցավ IV - VI դարերում: Այդ ժամանակներում երկրի զգալի տարածքում վերստին կարգավորվում էր տնտեսությունը, կառուցվում էին քաղաքներ:

Ֆեոդալական իշխանության անրապնդմանը նպաստում էր բուդդայականությունը, որը Չինաստան ներթափանցեց Հնդկաստանից Կենտրոնական Ասիայով: Չինաստանում բուդդայական դավանաբանական ուսմունքը, որ տարածվեց շատ հոսանքների և աղանդների ձևով, հայտնի է Մահայանա (Մեծ մարտակառք) ընդհանուր անվամբ: Հին բուդդայականությունից այն տարբերվում է ավելի պակաս խստապահանջությամբ, շատ աստվածություն-փրկիչների՝ բողհիսատվաների դավանանքով: Շատ հատկանիշներ բուդդայականությունը փոխ է առել հին կրոնական փիլիսոփայական ուսմունքներից: Քարոզելով խոնարհություն, անտարբերություն երկրային բարիքների և կյանքի բոլոր բերկրանքների նկատմամբ, աստվածավախներին խոստանալով հանգստություն դրախտային աշխարհներում՝ բուդդայականությունը դարձավ պետական իշխանության հզոր հենարան:

ՃԱՐՏԱՐԱՂԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ԶՆՆՆԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶՆՆՆԱԿ: Ամբողջ երկրում սկսվեց հսկա վանքերի քանդակակերտում ուղղակի ժայռերում, երկրային փայտյա տաճարների և պագոդաաշտարակների կառուցումը ի պատիվ բուդդայական սրբերի և ուխտավորների: Այդ շենքերը կառուցում էին Հնդկաստանից, Աֆղանստանից, Կենտրոնական Ասիայից եկած վարպետները: Դարերի ընթացքում ժայռերում մի քանի կիլո-

մետրի վրա կառուցված տաճարները պահպանել են, ինչպես յուրահատուկ թանգարաններ, միջնադարի քանդակագործության և գեղանկարչության բազմաթիվ հուշարձաններ, արտացոլում են նրա ամբողջ պատմությունը: Բուդդայական վանքերից ամենավաղ շրջանին են վերաբերում Յունհանը (Երկնային տաճարը, IV - VI դարեր), Լուսնենը (Թևավոր մողեսի դարպասը, VI - IX դարեր) և Դունհուանը (կամ Ցյանֆոդունը՝ Հագարավոր Բուդդաների քարայրը, հիմնադրված IV դարում. նրա շինարարությունը շարունակվում էր նույնիսկ մինչև XIV դարը):

Հեռու հեռվից ուղևորներին երևում էին Յունհանի ժայռերը, որոնցում փորված էին որմնախորշեր և քարայրեր: Բուդդայական քարայրերը քանդակվում էին առանց որոշակի հատակագծի, ամայի, երբեմն գրեթե աննատչելի ժայռերի խորքում, ընդ որում թե՛ ճարտարապետությունը, թե՛ քանդակագործությունը և թե՛ բնությունը հանդես էին գալիս ամփազելի միասնությամբ: Բուդդայի և նրա աշակերտների հսկա քանդակներով, զանգվածային սյուներով՝ պագոդաների ձևով, առ այսօր էլ բազմաթիվ են Յունհանի քարայրերի կիսամթին դահլիճները՝ միաձուլվելով ժայռի զանգվածին: Վաղ միջնադարի բուդդաների քանդակապատկերներն ավելի շատ նման են հնդկական աստվածների արձաններին: Այս և մյուս վանքերի ճարտարապետությունը, քանդակագործական ձևավորումը նույնպես որոշակիորեն տարբերվում են Չինաստանի՝ թաղման պաշտամունքի հետ կապված հին քարայրերից: Լուսնենի և Յունհանի քարայրերում կենտրոնական տեղ էին գրավում բուդդայական աստվածների հսկա արձանները: Երկնային երաժիշտների, Շակյանուն արքայորդու կյանքից տեսարանների ռելիեֆային պատկերներով ծածկված էին առաստաղները և պատերը, նկարագարողված էին հանքային նուրբ ներկերով: Տարբեր ցեղային

ազդեցությունները, Արևելքի տարբեր երկրների պատկերներն արտահայտություն գտան քարայրերի ճարտարապետական և քանդակագործական ձևավորման մեջ: Այդ ազդեցությունները դարերի ընթացքում յուրացվեց չինական արվեստի կողմից: Արդեն V դարում օտար կերպարները հետզհետե ավելի մեծ չափերով են տեղական հատկանիշներ ձեռք բերում, որոնք առանձնապես արտահայտվում են հարթ որմնային ռելիեֆներում: Լուսնենի նվիրատուների (դոնատորների) գեղակազմ ու նուրբ պատկերման մեջ երևում է չինացի վարպետների ոճը՝ գծային ռիթմի նրանց մեծ հմտությունը:

Բացի քարայրային տաճարներից, մեծ տարածում ստացան նաև բուդդայական հուշարձան-պագոդաները: Վաղ շրջանի պագոդաները՝ իրենց մեղմ թեքությամբ և գծերի կլորավուն բնույթով, հիշեցնում են հնդկական աշտարակածև տաճարներ: Պահպանվածներից ամենահինը Սունյուեսայի պագոդան է (523 թ), որը չինական հին, վեր խոյացող հսկիչ աշտարակների խաղաղ պարզությունը և ձգվածությունը, դրանց հոյակերտ պարզությունը և բազմահարկությունը զուգորդում է դյուրաթեքության և քանդակագործական գեղակերպության հետ և յուրահատուկ չէր Չինաստանին անցյալում: Այսպիսով IV - VI դարերում չինական արվեստը հարստացավ ճարտարապետական և քանդակագործական հուշարձանների նոր տեսակներով:

VII - XIII ԳԱՐԵՐ

(ՏԱՆ ԵՎ ՍՈՒՆ

ժԱՄԱՆԱԿԱՆԵՐԶԱՆՆԵՐ)

Չարգացած ֆեոդալիզմի և չինական միջնադարյան մշակույթի բոլոր բնագավառների ամենամեծ ծաղկման փուլը համապատասխանում է VII - XIII դարերին՝ երկու մեծ՝ Տան (618-907 թթ.) և Սուն (960-1279 թթ.) պետությունների կազմա-

վորման ժամանակներին, որոնք լայն առևտրական և մշակութային կապեր էին պահպանում այլ տերությունների հետ: Քաղաքային մշակույթը և պալատների ու տաճարների շինարարությունն այդ ժամանակաշրջանում բարձր մակարդակի հասան:

ՃԱՐՏԱՐԱԿՆԵՐԻ ԾԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒՅՈՒՅՈՒՅՈՒՆ: Տան պետության հոյակերտ ճարտարապետությանը յուրահատուկ էր պարզ ներդաշնակության, տոնականության, դասական պարզության և ձևերի խաղաղ վեհության ոգին: Քաղաքները նման էին հզոր ամրոցների, որոնք գոտևորված էին պարիսպներով ու խանդակներով, պարզ էին իրենց ուղղանկյուն հատակագծով, պատերով բջիջների բաժանված թաղամասերով՝ հրդեհներից և արշավանքներից պաշտպանվելու համար: Հսկայածավալ այգիներով էին շրջապատված մի քանի կիլոմետր տարածվող պալատները, որոնք նույնպես պարսպապատ էին՝ բաղկացած բազմաթիվ փայտե շենքերից՝ ծածկված փայլուն ջնարակված կղմինդրե կտուրներով՝ դեպի վեր ծալվող անկյուններով: Հնագույն ժամանակների ավանդույթի համաձայն՝ շենքերն ունեին յուրօրինակությամբ պայտեր:

Պալատները և տաճարները կառուցվում էին փայտից, միասնական սկզբունքով՝ քարով երեսապատված բարձր կավաշեն պլատֆորմների վրա: Հիմնական դերը կատարում էր կմախքը, որը բաղկացած էր կարմիր լաքով պատած հենասյուներից, հեծաններից և բարդ զարդանկար բարձակներից՝ դուրբներից: սրանք, հենվելով հեծանների վրա, թեթևացնում էին շենքի վրա ծանր տանիքի ճնշումը: Կղմինդրե կտուրը, շատ լայն առաջացմամբ, պաշտպանում էր ինտերիերը ամառային կիզիչ արևից ու անձրևից:

Քաղաքներում և նրանց սահմաններից դուրս կառուցվում էին նաև աղյուսե ու քարե մեծավայելուչ աշտարակներ, ո-

րոնք առանձնանում էին իրենց երկրաչափական խստապահանջությամբ և մասնատումների պարզությամբ: Աշտարակները կառուցվում էին առավելապես բարձր տեղերում և նույնիսկ, եթե քաղաքի սահմանագծում էին, գեղեցկացվում կանաչ օղակով: Տանյան ժամանակների աշտարակներից ամենանշանավորը՝ Վայրի սագերի մեծ աշտարակն էր՝ Դայանտան, որը կառուցվել է 652-704 թթ. Սիանում: Ունենալով քառակուսի հատակագիծ՝ վաթսուն մետրանոց աղյուսե աշտարակն ամրոց է հիշեցնում: Նրա պատկառելի պարզությունը պատմում է այդ ժամանակների ճարտարապետության վեհապանծ ոգու մասին: Մեծ վայելչակազմության տպավորությունն ստեղծվում է միակերպ հարկերի, կամարակապ պատուհանների վերընթաց և փոքրացող համամասնությունների, մաթեմատիկորեն հստակ ռիթմի, շենքը պսակող կոնաձև տանիքի շնորհիվ: Արտաքին զարդարանքները՝ բաղկացած խիստ աստիճանաձև աղյուսե քիվերից, չափազանց համեստ են: Բուդդայական ժայռակերտ վանքերը և տաճարները այդ ժամանակաշրջանում, ինչպես և դրանից առաջ, մեծ դեր էին կատարում:

Սուների օրոք, երբ պետությունը չժուրջեցների (նվաճողների) հարվածներից հետո կորցրեց իր հողերի մի մասը, երբ երկրի հզորությունը խախտված էր, ճարտարապետությունն աստիճանաբար կորցրեց իր հոյակերտ հզորությունը, բայց ձեռք բերեց ավելի նուրբ ու մտերմիկ բնույթ՝ ձգտելով բնության հետ ներդաշնակ միաձուլման: Պագոդաների ձևերի խստապահանջ հստակությունը փոխարինվեց մեծ ձգվածությամբ, թեթևությամբ, ինչպես դա կարելի է տեսնել Բաոչուի պագոդայի օրինակում (խանջժողում): Այստեղ, ուր տեղափոխվեց մայրաքաղաքը Հյուսիսը գրավելուց հետո, ինչպես նաև Սուչժողում, սկսեցին կառուցվել փոքրիկ գեղազարդ այգիների համալիրներ, որոնք վերարտադրում էին իրական համեստ բնու-

թյունը, բաղկացած էին արհեստական հանգստ ջրամբարներից, բուսուտներով պատված փոքր մարգագետիններից և ժայռերից, ասես գեղատեսիլ վայրերում պատահականորեն պատսպարված փայտյա թեթև տաղավարներ:

ՋԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՋԱՆՂԱԿ: Տան ժամանակաշրջանում մեծ վերելք ապրեց քանդակագործությունը: Բուդդայական սրբերի արձանները քարայրային վանքերում օժտվեցին մեծ գեղակերպությամբ՝ ձևավորելիությամբ (օրինակ՝ Լուսննեհի Վայրոջանա Բուդդայի արձանը, 672-676 թթ.): Տաճարների պատերին երևան եկան կենցաղային շատ սյուժեներ, որոնք պատկերված էին ռելիեֆի հին տեխնիկայով, բայց ավելի երկրային էին և աշխարհընկալմամբ ավելի լիարյուն: Հատուկ ձևավորմամբ առանձնանում են Դունհուանի արձանները՝ ստեղծված դեղնահողային կավով: Այստեղ կարելի է տեսնել և՛ զարհուրելի ոգիներ՝ մուտքերի պահապաններ, որոնք սաստիկ զայրացած ոտնակոխ են անում չար ոգիներին, և՛ գթասիրտ աստվածությունների՝ պատանի բողիսատվաների, վառ գունազարդված, երկրային անթերի գեղեցկությամբ պատկերներ, և՛ գեղեցիկ երկնաբնակներ՝ ձեռքերին ծաղիկներ: Կայսրերի գերեզմանատներում, ինչպես և վանքերում, գետեղում էին քանդակներ, զարդարվում իրական կյանքի թեմաներով պատկերված ռելիեֆներով: Պահպանվել են, օրինակ, քարե վեց սալեր՝ Տայցզուս կայսրի ծիերի պատկերներով: Չիերը պատկերված են այնպիսի գեղակերպ կատարելությամբ, որ նրանց ցեղական դեմքերին զգացվում է կենդանի մկանների շարժումը, իսկ սրընթաց վազքում՝ լարվածություն և գեղեցկություն: Մարդկանց և կենդանիների կավե պատկերները, որոնք, ինչպես և առաջ, կազմում էին թաղման պարտադիր պատկանելիքը, ի տարբերություն հին քանդակի պարզամիտ կոպտավունության, ավելի կատարյալ են շարժումների, ձևերի գեղեցկու-

թյան հաղորդմամբ: Ետևի ուղքերի վրա կանգնած կրակոտ ծիերը, գեղեցիկ պարող պատանի դերասանուհիները, ձեռնածուները և երաժիշտները, խոնարհաբար աղոթող աստիճանավորներն արտակարգ ճշմարտացի են պատկերված:

X-XIII դարերի քանդակագործությունը Տանական կերտարվեստից տարբերվում է քանդակապատկերների համամասնությունների մեծ ձգվածությամբ, աստվածությունների կերպարները նշված են քնքշորեն և նրբին գեղեցկությամբ: Քարի և կավի փոխարեն հաճախ օգտագործվում էին չոր լաք, սանդալաներկ, մետաղ և այլն:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Տան և Սուն ժամանակաշրջանների արվեստի բարձրագույն նվաճումը գեղանկարչությունն էր: Ընդգրկելով կենսական երևույթների բազմազան շրջանակ, այն արտացոլում էր և՛ մարդկանց խոնարհումը բնության գեղեցկության առջև, և՛ այն ժամանակների քաղաքային առօրյա կենցաղը:

Գեղանկարիչներն ստեղծում էին նկարներ մետաքսյա երկար գալարների, ապա նաև ուղղաձիգ կամ հորիզոնական գալարաթերթերի վրա, որոնք պահպանվում էին հատուկ արկղներում և կախվում էին միայն ժամանակավորապես: Հորիզոնական թղթագալարներում, սովորաբար, պատկերվում էին ժանրային թեմաներ, առասպելների տեսարաններ: Դրանք ծառայում էին որպես յուրահատուկ գեղանկարչական գրքեր: Ուղղաձիգ գալարաթերթերում մեծ մասամբ պատկերվում էին բնանկարներ: Հաճախ նկարը լրացվում էր բանաստեղծական տեսքով՝ գրված գեղեցիկ գեղագրական ձեռագրով, պատկերի ոճին համապատասխան: Չինական բնանկարների ձևը՝ երկարավուն թղթագալարը, օգնում էր ստեղծելու անհուն տարածության զգացողություն, ցույց տալու բնության ոչ թե որևէ մաս, այլ ասես հաստատելու նրա արտասովոր գործողությունը, իշխանությունը մարդու նկատմամբ, որն իրեն

գգում է անհուն տիեզերքի մի փոքր մասնիկ:

Միջնադարյան Չինաստանում տարածվեց նաև «ծաղիկ - թռչուններ» յուրօրինակ ժանրը: Սովորաբար, դրանք հովհարների, վարագույրների (չիրմաների), գալարաթերթերի, ալբոմների թերթերի վրա պատկերվող տեսարաններ են, որոնք մեծ ճշգրտությամբ վերարտադրում են կենդանիների, բույսերի, ձկների և միջատների կյանքը:

Դեռ վաղ շրջանի միջնադարի տարիներին չին գեղանկարիչները գրում էին բանաստեղծություններ և գիտական շարադրություններ, որտեղ բացահայտում էին վարպետության գաղտնիքները: Այդ գիտական շարադրություններից, ինչպես և բուն ստեղծագործություններից երևում է, որ դեռևս հեռավոր անցյալում չին վարպետները մշակել են պատկերման հատուկ հնարներ: Նրանք բնօրինակից չէին նկարում, բայց, դեկավարվելով երկարատև դիտումներով, ծակոտկեն թղթի վրա կամ արագորեն խոնավություն ներծծող մետաքսի վրա տուշով ճիշտ և արագ գծանշում նկարը, որը հնարավոր չէր ո՛չ քերել-հանել, ո՛չ էլ ուղղել: Տուշի գծերը և բծերը, որոնք բավականին բազմազան ու նուրբ էին իրենց նրբերանգներով, կազմում էին չինական միջնադարյան գեղանկարչության հիմքը: Նրանում լուսաստվեր չէր կիրառվում, հեռանկարը կառուցվում էր տևական գործնական մշակված պայմանական օրենքների համաձայն, կարծես ամբողջ բնությունը, հեռացված բարձր լեռից, թատերական բեմազարդի նման, օդային ծխով բաժանվում էր միմյանց հաջորդող պլանների: Չինացի գեղանկարիչների ստեղծած կանոններն արտացոլում էին նրանց մտածողության կերպը, շրջապատի աշխարհի գեղեցկությամբ հիացմունքը:

Տանական ժամանակների գեղանկարչությունը գալարաթերթերում գեղեցիկ է, ուրախություն արտահայտող: VII - X դարերի առօրյա կենցաղի բնանկար-

ները և տեսարանները հարուստ էին ճարտարապետական ձևերի և շքեղ հագնված անձերի պատկերումներով: Գեղանկարիչները հումորով էին պատկերում հարբեցող աստիճանավորների կենցաղը, շախմատային խաղը և նրան հետևող շախմատասերների ապրումները: Այս կենցաղային տեսարանները, որոնք արտացոլում են պալատական ավագանու կենցաղը, ստեղծվում էին արքունիքի պատվերով. դրանք պատկերվում էին մեծ ոգևորությամբ և մեծ ճանարտացիությամբ:

Չատկապես այդ ժամանակներում բնությունը դարձավ գեղանկարչության կարևոր օբյեկտ: Տանական առավել նշանավոր բնանկարիչներն էին Լի Սիսյունը (651-716 թթ.), Լի Չժաոդաոն (670-730 թթ.) և Վան Վեյը (699-759 թթ.), որը նաև բանաստեղծ ու գեղանկարիչ էր: Նրանց ստեղծագործությունը ցույց է տալիս, թե որքան բազմազան էին բնանկարային գեղանկարչության նրանց ուղիները: Լի Սիսյունի և Լի Չժաոդաոյի բնանկարները պայծառ են և զույներով հագեցած: Կապույտ և դահանակագույն-կանաչ լեռները շրջանակված են ոսկեզօծ եզրանախշով, որ նկարը նմանեցնում է թանկարժեք զարդի: Վան Վեյի բնանկարները, որոնք ստեղծված են սև տուշով, ոսկեփայլ մետաքսի վրա, ավելի նուրբ ու թեթև են: Դրանցում հեռաստանները շատ աղոտ են պատկերվում, որոնք կարծես կորչում են հեռավոր մառախուղի մեջ, իսկ բնությունն ամբողջությամբ խաղաղ ու մեղմ է թվում: Նրա նկարներն այնքան բանաստեղծական էին, որ ժամանակակիցներն ասում էին. «Նրա բանաստեղծությունները գեղանկարներ են, գեղանկարները՝ բանաստեղծություններ»:

Վան Վեյի ոճը որպես հիմնական ընկալեցին սուևական գեղանկարիչները, որոնք գլխավորապես ծագում էին պատկերել բնության քնարական գեղեցկությունը և ներդաշնակությունը:

XI - XII դարերի բնանկարները հոյա-

կապ են ու վեհաքանջ: Դրանց մի մասը խստաբարո է ու պարզամիտ, ասես մարդուց հեռու է անսահմանորեն, ասես հեքիաթային գեղեցիկ օդատեսիլ լինի: Մյուսներն, ընդ որում, ներառում են բազմաթիվ նրբակերտ մանրամասներ բնության կյանքից: Նկարիչները կարծես հանդիսատեսի առջև բացում են այն վարագույրը, որը նրան պատմեցում է լեռների ու անտառների թաքցրած, գաղտնիքներով լեցուն կյանքը: Սովորաբար, նկարիչը տվյալ թղթագալարի վրա իր բնանկարը զետեղում է այնպես, կարծես ինքը նրան նայում է բարձր սարից: Նա հակադրում է պլանները և մասշտաբները. փոքր պատկերները հակադրում է մեծերին, կարծես ցույց տալով, թե մարդը կամ ծառերի խումբը որքան անսահմանորեն փոքր են՝ համեմատած ամայի ժայռերի հսկա զանգվածի հետ, որոնք բարձրանալով վեր՝ հասնում են երկնքին: Մառախուղի շղարշը, լեռների միջև ընկած լիճը, որոնք նկարված են նուրբ խոնավ վրձնով, նկարչին օգնում են մեծ ու պարզ պլանը միշտ առանձնացնել հեռավորից, թեթև ու նրբորեն նկարվածից:

Գեղանկարչի իսկ մտահղացած, նրա երևակայությամբ կառուցված բնանկարը միևնույն ժամանակ հագեցած է կյանքի շնչով, կապված է միասնական ուժով, ընդհանուր տրամադրությամբ, քանզի այն ամբողջապես արարված է միայն սև տուշով, մերթ թունդ, մերթ թափանցիկ՝ իր հարուստ երանգայնությամբ: Չլրացված ֆոնը նույնպես ազատություն է տալիս ստեղծագործական երևակայությանը: Գեղանկարիչ - բնանկարիչն ամեն ինչ մինչև վերջ չի ասում՝ հանդիսատեսին հնարավորություն տալով երևակայությամբ լրացնելու այն, ինչը նա հուշել է միայն ակնարկի ձևով: Մարդը, եթե նույնիսկ նա չկա էլ բնանկարում, կարծես անտեսանելի ձևով ներկա է որպես հանդիսատես՝ այնքան բնությունը ներթափանցված է քնարական տրամադրությամբ:

XI դարի գեղանկարիչ Գո Սին «Աշնա-

նային մառախուղ» երկարավուն գալարաթերթում տեղավորում է լեռների անվերջ շղթաներ, հին սոճիներ և նուր մառախուղի ալիքների մեջ կորած խրճիթներ: Անդորրության և հանգստության մեջ է բնությունը: Ուր էլ որ նայում ես, ամենուրեք ասես սառը և անդորր ընդարձակ տեսարաններ են: Հեռավոր ու անորոշ է թվում լեռների ստորոտների մոտերքի ջրային շերտը: Ամբողջ բնանկարն ստեղծված է սև տուշի նրբերանգներով, կառուցված է հստակ գրաֆիկական գծերի և մեղմ գեղանկարչական բծերի զուգորդումով: Սակայն հանդիսատեսը զգում է նաև աշնան խոնավ շունչը և մեղմացված գույների անվրդով թեթևությունը:

«Տապանաքար ընթերցողը» բնանկարը, որ ստեղծվել է X դարի գեղանկարիչ Լի Չենը, ներթափանցված է աշխարհի գեղեցկության նույնպիսի սուր զգացողությամբ: Հոգնած ճամփորդը, սպիտակ ձիու վրա նստած, մոտենում է լքված, հեռավոր ժամանակներից մնացած, արդեն անընթեռնելի մակագրությամբ տապանաքարին: Վերջինս այն աստիճան հնացած է, որ նրա մեջ աճել են սոճու կոշտուկավոր ծյուղեր, և շուրջը ամբողջ տեղանքը մոռացված, ամայի ու անուշադրության մատնված վայր է թվում: Տուշով ստեղծված այդ նկարը հագեցած է խստաբարո ռոմանտիկայով և հնադարյան ավանդագրույցների բանաստեղծական հրապուրանքով:

Չինական բնանկարների տրամադրությունը և ոճը XII - XIII դարերում, երկիրը քոչվոր ցեղերի կողմից նվաճվելուց հետո, փոփոխվեցին: Ցավն ու տառապանքը, դառը խոհերն ասես սաստկացնում էին հայրենիքի բնության հանդեպ նկարիչների սեր արտահայտող ուշադրությունը, որոնք իրենց ստեղծագործություններն օժտում էին քնարական երանգներով: Այդ ժամանակների բնանկարների տրամադրությունը հաճախ տխուր էր, տազնապալի. բնության վեհապանծ հզորությունն ավելի քիչ էր

գրավում նկարիչներին, որոնք ստեղծում էին ոչ մեծ նկարներ՝ զուրկ նախկին հանդիսավորությունից: Ահա դրանցից մեկը. «Միայնակ ձկնորսը լճում ձմռանը», որ ստեղծել է XII դարի վերջի - XIII դարի սկզբի մեծագույն գեղանկարիչներից մեկը՝ Մա Յուանը: Փոքրիկ նավակն անտեսանելի է ձմռային լճի մառախուղում: Բնությունն ասես նիրհում է, նիրհում է և ձկնորսն իր մենավոր նավակում: Այստեղ չկան ո՛չ ժայռ, ո՛չ ծառեր, միայն ջուրն է, ջուրն անծայրածիր՝ մինչև իսկ երկինք, և կորացած փոքրամարմին մարդն է նավակում, որն անշարժացել է այդ ամայի ու անշարժ բնանկարի մեջ: Նկարիչն ակնարկներով պատկերում է իր զգացմունքները՝ դիտողին ասես թույլ տալով իր երևակայության մեջ իմաստավորելու այդ նկարը: Նրա բնանկարները, որոնք սովորաբար միագույն էին, կառուցված էին անհամաչափորեն: Անտեսելով շատ մանրամասներ, նկարիչն ստեղծագործում է միայն տուշով՝ օգտագործելով մերթ սուր, կարծես բեկված զծի, մե՛րթ մեղմ սահող բծի բուրբ հնարները: Է՛լ ավելի քնարական է XII դարի գեղանկարիչ՝ Լի Դին, որն ստեղծում էր մեղմ ձմռային բնանկարներ, ուր փափուկ ծյունով ծածկված ծառերի մեջ հանգիստ քայլում են միայնակ ճամփորդներ՝ քշելով ալարկոտ գոմեշներից, կամ ցույց տրված ջահել հովիվներ, որոնք անտառային գետակներն անցնում են այդ դանդաղաշարժ կենդանիների վրա նստած:

Սույն ժամանակաշրջանի շատ գեղանկարիչներ ստեղծում էին կենցաղային թեմաներով նկարներ՝ շարունակելով տանական ժամանակների ավանդույթները: Նրանք իրենց երկար թղթագալարներում պատկերում էին Կայֆինի մայրաքաղաքի աղմկոտ քաղաքային կյանքի տեսարաններ, ժողովրդական տոներ, երեխաների խաղեր, դպրոց և աշխույժ դպրոցականներ, տեսարաններ ավագանու կյանքից: Որպես կանոն՝ այդպիսի նկարներն առանձնանում են մանրա-

մասն կենցաղագրությամբ, մեծ հետաքրքրաշարժությամբ:

Շարունակում էր զարգանալ ծաղիկների և թռչունների ժանրը, որը սունական ժամանակներում, որպես բնանկար, հասավ բարձր ծաղկման: Տանական և սունական ժամանակների ընդհանուր իրատեսական ձգտումները ներգործեցին գեղանկարչության բուրբ դպրոցների և ուղղությունների վրա, ինչպես նաև չինական միջնադարի մշակույթի այդ բարձր փուլերի արվեստի բուրբ տեսակների զարգացման վրա:

XIII - XVIII դարեր

(ՅՈՒՆԸ ԵՎ ՄԻՆ ժԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆՆԵՐ)

XIII - XIV դարերում մոնղոլների արշավանքը կործանիչ հարված հասցրեց Հինաստանի մշակութային կյանքին: Հետագա ժամանակաշրջանում փուլից փուլ երկրի ներսում նկատվում էր հակասությունների աճ և ֆեոդալիզմի հասունացող ճգնաժամ: XIV դարի վերջում Հինաստանը թրթափեց մոնղոլական լուծը: Սակայն մշակույթի բազմաթիվ ասպարեզներում, մասնավորապես պոեզիայում և գեղանկարչության մեջ, բարձր մակարդակը XII - XIII դարերում կատարյալ անկում ապրեց:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Չնայած գեղանկարչությունը երկար դարերի ընթացքում շարունակում էր մնալ արվեստի առաջատար տեսակ և XIII - XIV դարերում հարուստ էր նուրբ ու քնարական ստեղծագործություններով, բայց նկարիչների անհատականությունն աստիճանաբար սկսում էր մարել, բնանկարներում և կենցաղային տեսարաններում հաճախ կրկնվում էին միևնույն կերպարներն ու հնարները: Մին ժամանակաշրջանից սկսեց գեղանկարչության հիմք ընդունվել ոչ թե բնության ուսումնասիրությունը, այլ հին նմուշների ընդօրինակումը: Տաղանդավոր և ինքնօրինակ

շատ վարպետներ, իրենց հնարավորություններին համեմատ, ծագում էին հրաժարվել ֆեոդալական արվեստի հնացած օրենքներից: Այնպիսի նկարիչներ, ինչպիսիք են Սյույ Վեյը (1521-1593 թթ) և Չժու Դան (1625-1705 թթ.), օգտագործելով հին հնարները, ծագում էին նորարարության և համարձակ լուծումների: Նրանք խախտեցին անցյալի պասիվ դիտողականությունը և բնանկարների ներդաշնակությունը՝ անվեհերորեն մոտեցնելով նախկինում մարդու համար անմատչելի բնությունը, համարձակ վրձնով պատկերելով խաղողի հյութեղ ողկույզներ, ծաղիկներ, բամբուկ և արմավենիներ: Սակայն նրանք նույնպես ի գորու չեղան փոխել գեղարվեստական կյանքի ընդհանուր պատկերը, քանզի իրենք էլ չկարողացան դուրս գալ ավանդական, կանոնականացված կերպարների սահմաններից:

ՃԱՐՏԱՐԱՎԴԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: XV- XVIII դարերում Չինաստանում ավելի բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին ճարտարապետության ճակատագրի համար: Մոնղոլներին երկրից դուրս մղելուց հետո, ազգային ինքնահաստատման ալիքի հետ մեկտեղ, սկսվեցին լարված շինարարության ժամանակներ: Կառուցվեցին հոյակապ պալատներ և տաճարներ, նորից կառուցվեցին այնպիսի խոշոր քաղաքներ, ինչպիսիք են Պեկինը և Նանկինը: Պեկինը՝ պետության մայրաքաղաքը, 1921 թվականից կարծես ընդհանրացրեց անցյալի շինարարական հմտությունները: Առանձնակի ներկայանալով իր կանոնավորությամբ ու պարզությամբ, քաղաքը հիմնադրվեց միասնական հատակագծման համակարգով. տաճարների և պալատների համակառույցները կրում են հեռավոր անցյալի խստապահանջ ավանդույթների դրոշմը:

Չեռավոր անցյալի կանոնների համաձայն, որոնցով ղեկավարվում էին չինացի ճարտարապետները, բոլոր շենքերի ճակատներն ուղղված էին դեպի հա-

րավ, իսկ հարավից հյուսիս ամբողջ քաղաքը կտրում-անցնում էր լայն և ուղիղ մայրուղին: Սակայն աճող մայրաքաղաքը պատկերացվում էր նաև որպես հզոր ամրոց: Այդուհետև զանգվածային պատերը բարձր աշտարակներով, քաղաքը շրջափակում էին բոլոր կողմերից: Յնագույն մասին ներքին քաղաքին, հարավից միացավ արտաքին քաղաքը՝ իր պատերով, նրա հետ միանալով միասնական գլխավոր մայրուղիով:

Ամենանշանակալից համակառույցը, ստեղծվելով XV - XVII դարերում, Պեկինի կենտրոնում գտնվող Կայսրական պալատը, այսպես կոչված՝ Արգելված քաղաքը, որը շրջափակված էր խուլ պատերով՝ հզոր դարպասներով, որտեղով կարող էին մուտք ունենալ միայն ականավոր մարդիկ: Այդ պալատը միայն մեկ շենք չէր, որ կարելի լիներ դիտել միանգամից: Այն բաղկացած էր միմյանց հետ միացած լայն հրապարակներից, որոնք սալարկված էին սպիտակ քարով, տոնական շենքերից՝ փորակներով զարդարուն պատշգամբներով և աստիճաններով, նաև ստվերոտ այգիներից, որոնք գեղատեսիլ ձևով ստվերարկում են ճարտարապետության պայծառ գեղեցկությունը: Կայսրական պալատը՝ իր պարտեզներով ու զբոսայգիներով, շենքերի միջև անցումներով ու միջանցքներով, մի քաղաք է քաղաքի մեջ: Նրա հստակ կառուցվածքը կարծես վերարտադրում էր մայրաքաղաքի հատակագիծը: Խաղաղ տաղավարները և բազմահարկ հովանոցները, որոնք բացվում են, երբ մտնում են համակառույցի օղակներից որևէ մեկը՝ աստիճանը կամ շենքը, դիտողի համար ստեղծվում էին նոր տպավորություններ:

Պալատի պատկերի հոյակերտությունը որոշվում էր ոչ թե առանձին կառուցվածքների չափերով, այլ բոլոր մասշտաբային տարածական հարաբերությունների ամրապնդմամբ: Պեկինի հիմնական մայրուղին ընդգրկում էր Արգելված քաղաքի գեղակազմ կառույց-

ները՝ ընդունարանները և հանդիսարանները, որտեղ Չինաստանի կայսրերը կատարում էին արարողություններ և լսում հաղորդումներ: Այդ կառուցվածքները, ծավալվելով մեծ տարածության վրա, վեր խոյանալով սպիտակաքար աստիճանաձև պլատֆորմներով՝ իրենց սյուների վառ կարմիր լաքով և կրկնակի կղմինդրե կոր տանիքներով, արևային ոսկու փայլով, կազմում էին համակառույցի հանդիսային մասը: Շենքերից յուրաքանչյուրն ուներ իր անվանումը: Դրանցից գլխավորը՝ Տայիեդյանը, բարձրագույն ներդաշնակության տաղավարը, արտացոլում է Չինաստանի միջնադարյան ճարտարապետության բնորոշ առանձնահատկությունները՝ զարդարվածություն, պայծառություն և թեթևություն: Բարձր լաքապատ կլոր սյուները, ամրացվելով պլատֆորմի վրա, ծառայում են որպես ամբողջ կառուցվածքի հիմք: Դրանք կազմում են յուրատեսակ սրահ, պահում կարծես օդում սավառնող երկհարկանի կղմինդրե ջրիոս տանիքը, որը, դեռ հների արտահայտությամբ, պետք է հիշեցնեք թռչող փասիանի թևեր: Այդ տանիքի դեպի վեր կորված անկյուններն ամբողջ շենքին հաղորդում են առանձնահատուկ տոնականության զգացողություն, քողարկում դրանց զանգվածայնությունը: Վերևի մասի բարակ պատերը բաղկացած են աղուտ լուսային ծակոտկեն ցանցիկներից: Շենքի ներքին տարածությունը սահմանազատված է երկշարք սյուներով և առանձնանում է մեծ պարզությամբ ու խստությամբ:

Պեկինի տաճարները նույնպես տեղաբաշխված են մեծ համալիրներով: Վեհասքանչ «Երկնաքեր» տաճարը (XV դար, վերակառուցվել է XIX դարում), բաղկացած է մի քանի շենքերից, որոնք խիստ կարգով տեղաբաշխված են ընդարձակ տարածության վրա, խիտ կանաչի մեջ: Այստեղ աղոթում էին տարվա առատ հնձի համար: Տաճարի պլատֆորմների հատակագծերն ունեին երկն-

քի խորհրդանիշ՝ շրջանագիծ, երկրինը՝ քառակուսի: Այս բոլոր կառուցվածքները տեղավորված են մեկ առանցքի վրա և հանդիսատեսին երևում են մի շարք դարպասներով անցնելիս: Կոնաձև տանիքները, որոնք ծածկված են վառ կապույտ կղմինդրով, սյուների կարմիր լաքի և պատշգամբների սպիտակ մարմարի զուգորդմամբ ստեղծում են ուրախալի տպավորություն: Հեռավոր անցյալից չինական ճարտարապետությունը յուրահատուկ տարածական լայնարձակությունը դրսևորվեց XV- XVII դարերում Մին դինաստիայի (1368-1644թթ.) Պեկինի մերձակա արքայական գերեզմանոցների ճարտարապետական համակառույցներում: Դեպի գերեզմանոցներ է տանում Ոգինների ճանապարհը՝ 800 մ երկարությամբ մի ընդարձակ ծառուղի, որի երկու կողմերը զարդարված են կենդանիների և մարդկանց վիթխարի պատկերներով: Բուն գերեզմանոցներն ընդգրկում են տաճարներ, աշտարակներ, ստորգետնյա պալատներ, զետեղված են խստադեմ գեղատեսիլ լեռների ֆոնում, որոնք այնպես հմտորեն, ասես ճարտարապետներ, համաձայնեցված են հուշարձանների հետ և դրանք ներառել են իրենց վիթխարի ճարտարապետական մտահղացման մեջ:

XV- XVII դարերում ճարտարապետությունն ամբողջությամբ վերցրած հարուստ է իր փառահեղությամբ: XVIII դարի վերջում և XIX դարում ճարտարապետության մեջ, ինչպես և արվեստի մյուս տեսակներում, ավելի ու ավելի էր աճում ձգտումը դեպի պերճությունը, պաճուճվածությունը և ձևերի օտարոտիությունը:

Երբեմն երևան էր գալիս զարդարական ավելորդ դրվագներով, որմնանկարներով, փորագրություններով, բայց այք հոգնեցնող ծանրաբեռնվածությամբ: XIX դարը Չինաստանի երբեմնի փառահեղ միջնադարյան ճարտարապետության զարգացման եզրափակիչ ժամանակաշրջանն էր:

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ:

Լայն հռչակ է վայելում միջնադարյան Չինաստանի կիրառական արվեստը՝ ճենապակուց, թանկարժեք քարերից, փայտից, փղոսկրից պատրաստված առարկաները: Հնագույն ժամանակներից առօրյա կենցաղում նրբագեղ առարկաների պատրաստման վարպետության գաղտնիքները հաղորդվում էին սերնդից սերունդ: Չինական միջնադարի վարպետները շատ բան փոխ են առել, սովորել հին ժամանակների արվեստից, սակայն այդ ժամանակներում երևան եկան գեղարվեստական արհեստների զանազան նոր տեսակներ ու տեխնիկա: Տան ժամանակաշրջանում տարածվեցին ճենապակյա և բարձրորակ խեցեղ առարկաներ, որոնց նախատիպն են եղել սպիտակ կավե առարկաները: VII- X դարերի ամանեղենը կլորավուն է, մեծ չափերի. հատկապես, հռչակված էին եռագույն փայլուն ամանները, կանաչ՝ երկնագույն ու դեղին, սպիտակ ու դարչնագույն պլատերով, ծյունափայլ լիակշիռ ճենապակյա սավորներն ու գավաթները, որոնք պահպանում էին հնադարյան կավագործական առարկաների հոյակապությունը:

XI - XIII դարերի խեցեղ առարկաները նուրբ և բազմազան են: Ինչպես և սուր ժամանակների գեղանկարչության մեջ, գույների պայծառությունը փոխարինում է նրբագեղ պարզությունը, հանգիստ և ոչ վառ գունային անցումների մեղմ հոսունությունը: Այդ ժամանակներում ճենապակի և խեցեղ առարկաներ պատրաստում էին Չինաստանի շատ արհեստանոցներ: Սուր ժամանակների վարպետ- խեցեղագործները, ինչպես և գեղանկարիչները, բնաստեղծներ էին: Մոխրագույն - կանաչ աղոտ երանգների համեստ սկահակներ և գավաթներ ստեղծելիս նրանք հեռանում էին խստիվ համաչափությունից՝ հասնելով արտասովոր տպավորության՝ նմանեցնելով մերթ թանկարժեք նեֆրիտի, մերթ օգտագործելով մանրագույն ճաքերի ցանցը, բնության իսկ կողմից ասես անզուշո-

րեն ստեղծված առկայծող մակերևույթի հարուստ խաղը: Պատրաստվում էին նաև ծյունափայլ անոթներ՝ գույների փորագիր նուրբ զարդանկարով, և դեղնավուն սկահակներ ու երկունկանի մեծ սավորներ՝ սև նկարով: Հաճախ լինում էր առանց որևէ զարդանկարի: Այդ ժամանակների դրվագված կահույքը, ասեղնագործություններն առանձնանում էին նրբաճաշակությամբ: Կե - սի՝ կտրտված մետաքսի փափուկ և պուտավոր գործվածքները նման էին իսկական նկարների, ստեղծվում էին լավագույն գեղանկարիչներին ընդօրինակելով:

XV - XIX դարերում քաղաքների և առևտրի աճի հետ միաժամանակ զարգացավ նաև գեղարվեստական առարկաների արտադրությունը: Բարձր կատարելության հասավ քարի փորագրությունը՝ վարպետները կարողանում էին ի հայտ բերել նրա առանձնահատկությունները, գեղեցկությունը: Սկսվեց հարուստ և վառ զարդանկարով բազմա- գույն ճենապակու արտադրությունը: XVII - XVIII դարերի ճենապակյա առարկաներն առանձնանում էին գունային զուգորդումների պարզությամբ, խեցեղենի սպիտակությամբ, ընտրած ձևի, սյուժեների և տեխնիկայի արտահայտչությամբ: Յգինդենժենի խեցեղագործական վառարաններում, փայլուն և հարթ սև անոթներից բացի, արտադրվում էին նաև շողշողուն էմալներով նկարազարդ առարկաներ: Հաճախ սկահակների և ափսեների վրա, ինչպես նկարներում, վերարտադրվում էին բնանկարային և ժանրային տեսարաններ: Ընդհուպ մինչև XVIII դարի վերջը, նույնիսկ երբ արվեստի շատ տեսակներ անկում ապրեցին, ճենապակու գեղարվեստական մակարդակը բարձր էր մնում:

XVIII -XIX դարերի վերջերի միջնադարյան չինական մշակույթը հետզհետե ավելի էր թուլանում երկրում, որը ծվատվում էր հակասություններից, արհեստականորեն կտրված էր աշխարհից ու նրա նվաճումներից: Պալատների շքեղու-

թյունը և հոյակապությունը հակապատկերն էին ժողովրդի աղքատության, որը պատասպարվում էր կավածեփ քողտիկներում և խղճուկ խրճիթներում, աղտոտ ու նեղ նրբանցքներում: XIX դարի վերջերը ֆեոդալական մշակույթի խոր ճգնաժամի սուր հակասությունների ժամանակներ էին:

ՃԱԳՈՆԻՒ

Ճապոնական արվեստն սկզբնավորվել է մ.թ.ա. IV հազարամյակում: Բայց համաշխարհային մշակույթի մեջ ճապոնիան ամենից ավելի նշանակալի ներդրում կատարեց միջնադարում: Մ.թ. VI - VIII դարերում սկսված ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանը ճապոնիայում տևեց ընդհուպ մինչև XIX դարի կեսերը: Բնական է, որ միջնադարյան արվեստի զարգացումն անհամաչափ էր ընթանում ժամանակի այդ հսկայական հատվածում:

Ճապոնիայի՝ ֆեոդալիզմի դարաշրջան ուրբ դնելը պայմանավորված էր երկրի տնտեսական ու հոգևոր կյանքի զարթոնքով և Զինաստանի ու Կորեայի՝ հարևան պետությունների հետ ակտիվ փոխադարձ կապերով: Միջնադարյան ճապոնիայի մշակույթը շատ ընդհանրություններ ունի այդ երկրների մշակույթի հետ, իսկ Զինաստանում և Կորեայում տիրապետող բուդդայական կրոնը VI դարից դարձավ ճապոնիայի պետական կրոն՝ միանալով բնության երկրպագման հին պաշտամունքին (սինտոիզմին): Օտարերկրյա ազդեցությունները, օրգանապես միանալով տեղական ժողովրդական ավանդույթներին, փոփոխվելով, նպաստում էին ինքնօրինակ և մակարդակով ավելի բարձր արվեստի ստեղծմանը: Այգիների կանաչի մեջ մեծ տարածություն գրավող պալատները և տաճարները, զարդարարական պայծառությունը խստիվ հստակության հետ հմտորեն զուգորդող որմնանկարները, ի հայտ բերելով երևույթների բուն էություն-

ը, կատարվում էին բարձր ճաշակով: Իզուր չէ, որ հենց ճապոնիայում է ծագել «Ամեն մի ավելորդություն տգեղ է» բանաձևը:

ՃԱՍՏԱՐԱԴՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Ճապոնիայի ճարտարապետության յուրօրինակությունը պայմանավորված է ֆեոդալիզմի տևական ժամանակաշրջանի առանձնահատկություններով և երկրի ուրույն բնական պայմաններով: Այն առանձնանում է հիմնական կառուցվածքային սկզբունքների և ավանդական հնարների կայունությամբ, որոնք մշակվել են դարերի ընթացքում, անցել բազմակերպ կատարելագործումների ճանապարհ, կիրառվել են հավասարապես թե՛ բնակարանային, թե՛ տաճարային ճարտարապետության մեջ:

Ճապոնիայում, որտեղ հնուց ի վեր զգացվում էր կյանքի համար պիտանի հողի պակասը, որտեղ բնությունը միևնույն ժամանակ առատածեռն և ուխտադրուժ է մարդկանց նկատմամբ, մերթ երկնքից նրանց գլխին թափելով ջրի հեղեղներ, մերթ առափնյա գյուղերի վրա հարձակվելով օվկիանոսի վիթխարի ալիքներով, մերթ ստորերկրյա ցնցումներով քանդում և կործանում է ամեն ինչ, մարդիկ սովորել են տարածությունն օգտագործել առավելագույն խնայողությամբ և նպատակահարմարությամբ: Ի տարբերություն արևելքի մյուս երկրների՝ անցյալի ճապոնական ճարտարապետությունը զուրկ էր վիթխարիության ձգտումից, համեմատելի էր մարդուն, պարզ ու գրաֆիկական էր իր հատկանիշներով: Հին ժամանակներից ի վեր որպես գլխավոր շինարարական նյութ օգտագործվում էր փայտը: Փայտից կառուցվում էին թեթև տներ, որոնց հիմք էր դառնում կմախքը: Տան և հողի միջև տարածություն էր թողնվում՝ խոնավության մեկուսացման համար: Սյուների վրա հենվող շենքը դիմանում էր ստորերկրյա ցնցումներին: Հենարանային նշանակություն չունեցող պատերը կարող էին հեշտությամբ հեռացվել իրա-

րից, ցուրտ ժամանակ փոխարինվել ավելի ամուրներով, կամ հանվել՝ տան տարածությունը լայնորեն ազատ թողնելով այգու կանաչ ընդարձակության համար: Պատուհանների փոխարեն պատերի վանդակները փակվում էին սպիտակ թղթով, որի միջով համաչափ մեղմ լույս էր թափանցում: Տանիքի լայն քիվը պաշտպանում էր պատերը խոնավությունից և արևի կիզիչ ճառագայթներից: Ներսի բնակարանն ուներ շարժական պատեր՝ միջնապատեր, որոնց շնորհիվ կարելի էր ստեղծել մե'րթ մեկ, մե'րթ մի քանի առանձին սենյակներ:

Ժողովրդական ճարտարապետության հնագույն ավանդության հիման վրա ստեղծվեց տաճարային համակառույց Իսեում (հիմնադրվել է մ. թ. առաջին դարերում, վերակառուցվել է յուրաքանչյուր քսան տարին մեկ, ճշգրտորեն կրկնելով նախկինում ստեղծված օրինակը): Կառուցվելով անտառի մեջ՝ այն բաղկացած է իրարից հեռու, բայց միատեսակ երկու համալիրից, որոնցից մեկը նվիրված է արևի աստվածուհի Ամատերասին, մյուսը՝ պտղաբերության աստվածուհի՝ Տոյուկեին: Դրանցից յուրաքանչյուրն ընդգրկում է մի շարք նույնանման ուղղանկյուն հատակագծով կառույցներ, որոնք օղակված են ճապոնական ոսկեշող նոճիների պարսպով: Տաճարի զարդն է կազմում եղեգից կառուցված տանիքը, որի զարդածիուն ամրացված են մի շարք լայնակի հեծաններ: Կոնստրուկցիաներն առավելագույնս են արտահայտված՝ ընդգծելով կառուցվածքի գործառնային (ֆունկցիոնալ) տրամաբանությունը: Իզուր չէ, որ Իսեի համակառույցը ճարտարապետության տաճարի հռչակ է վայելում:

VI - VII դարերից ճապոնիայում սկսեցին կառուցել բուդդայական տաճարներ: Չինաստանում և Կորեայում ձևավորված այդ կառույցների տիպն ունի նաև իր առանձնահատկությունները: Դրանք պարզ երևում են Նարայի մերձակա Չոյոյուժի բուդդայական համակա-

ռույցում (VII դարի սկիզբ): Սյուների երանգավորումը կարմիր լաքով, կղմինդրե տանիքներով կորացված եզրերը, քարե պլատֆորմը, որի վրա բարձրացված են կառույցները, ենթատանիքային բարձակների համալիրը նորամուծություն էին ճապոնական ճարտարապետության մեջ: Խիտ կանաչի օղակում գեղատեսիլ և ազատ պլանավորված համակառույցը՝ հրապարակի մեջ տեղավորված գլխավոր կառուցվածքներով՝ հնգահարկ աշտարակով (պագոդայով) և Կոնդոյով (Ոսկեգօծ դահլիճով), առանձնանում է գծերի հստակ գրաֆիկականությամբ: Այն զգալիորեն ավելի մանրանկարչական-նրբագեղ է, քան տանական ժամանակների Չինաստանի շքեղ տաճարները:

Ամենագոր բուդդայական համակառույցներ սկսեցին ստեղծել 8-րդ դարից, որը հանընկնում է կենտրոնացված ֆեոդալական պետության հաստատման, առաջին ճապոնական մայրաքաղաքի՝ Նարայի (Խեյձյո-կյոյի) հիմնադրման ժամանակին: Տոդայձի համակառույցի հատակագծի հստակ համաչափության մեջ, նրա բոլոր կոմպոզիցիաների պարզության և հզորության մեջ արտահայտվեց ժամանակի իդեալների վսեմ ոգևորությունը:

Ճապոնական ճարտարապետության զարգացման նոր փուլն սկսվում է Խեյյան ժամանակաշրջանից (794-1185 թթ.), որը կոչվեց Չեյյան-կյո նոր մայրաքաղաքի անունով (այժմ՝ Կիոտո): Ազգային ինքնագիտակցության աճի և մայրաքաղաքի նուրբ քաղաքակրթության զարգացման հետ մեկտեղ այդ ժամանակներում բուդդայականի հետ միասին մեծ բարգավաճման հասավ նաև աշխարհիկ պալատական ճարտարապետությունը: Չեյյանի պալատական համակառույցները շքեղ են, տոնական: Դրանցում միահյուսվում են ազգային ճարտարապետության և մայրցամաքային ճարտարապետության ավանդույթները: Չեյյանյան կայսրական պալատական համակա-

ռույցին բնորոշ է սինդեն տիպի գլխավոր հանդիսակարգային դահլիճի առանձնացումը՝ կողային շենքերով բուրված, որի ընդարձակ տարածությունը՝ փայլուն հարթ հատակով, բաց նայում է կոպիճով պատված ընդարձակ բակի լուսավոր ընդարձակությամբ: Շենքերը միմյանց հետ սրահներով միացնելը, գլխավոր հրապարակի ավարտումը հարավային մասում բնանկարային այգով լճով և ժայռերով, նույնպես այդ ժամանակների ճարտարապետության բնորոշ հատկանիշն է:

XII դարի վերջում ճապոնիայի՝ հատում ֆեոդալիզմի փուլ ոտք դնելը և ֆեոդալական հիերարխիայի կազմավորվելը՝ զինվորական իշխանության գլխավորությամբ, ճարտարապետության մեջ նշանավորվեցին նոր միտումներով: XIII - XVI դարերի ընթացքում սինդեն հանդիսավոր - շքեղ ոճը փոխարինվեց ավելի պարզ և մտերմիկ սյուրն ոճով, որի տարբերիչ հատկանիշը դարձավ նեղ գործնականությունը: Շենքերը բաժանվում էին ոչ մեծ հատվածների: Սենյակներում երևան եկան որմնախորշեր, որտեղ զետեղվում էր գեղանկար թղթագալարը, պատերի մեջ ստեղծվում էին գրադարակներ: Հատակը պատվում էր խսիրներով: Սկսվեց անդրադարձային նստավայրերի, կիսապալատների - կիսատաճարների շինարարություն, որոնք ոչ մեծ եռահարկ Ոսկեփայլ տաճարի էին նման (Կինկակուծի, XIV դար), որն այդպես էր կոչվում տանիքի և պատերի ոսկեգույնի պատճառով: Հանդիսային հրապարակից զուրկ, թեթև ու գեղակազմ, արտացոլվելով խաղաղ լճի ջրերում, այդ տաղավար-հովնոցը կազմում էր ստվերաշատ այգու օրգանական մասը: Ավանդական հասարակ ձևերն ու դրանց պարզությունը այն զուգորդում է երանգավորման և կորավուն տանիքների զարդարվածության հետ: Էլ ավելի է մոտեցված բնությանը, այսպես կոչված, Արծաթափայլ տաղավարը (Գինկակուծին, XV դար)՝ պատերի փոխարեն շար-

ժական թեթև միջնորմներով, որը նպաստում էր ինտերիերի ամբողջական միացմանը այգուն:

Ճապոնական արվեստի յուրօրինակ տեսակը՝ ոճով բազմապիսի գեղազարդ այգիների ձևավորումը, սերտորեն կապված է XIV - XV դարերի ճարտարապետության խնդիրների հետ: Այն սկզբնավորվեց Դզեն բուդդայական աղանդի պանթեիստական (համաստվածական) ուսմունքի ներգործությամբ, որը Բուդդային նույնացնում է ամբողջ տիեզերքի հետ: Միայն կոպիճից և քարերից բաղկացած «Չոր այգիները», որոնց օրինակ կարող է ծառայել Կիոտոյում Ռյոանծի վանքի այգին, մի փոքրիկ հողակտորի վրա վերարտադրում էին մեծ աշխարհի պատկերը և երևակայության մեջ կարող էին ստեղծել անծայրածիր օվկիանոս՝ կղզիներով, լեռնային գետեր՝ լողացող նավերով: Գեղազարդ այգիները զարմանալիորեն ներդաշնակում էին գրաֆիկական հստակությամբ և ճապոնական տան խստադեմ ու զուսպ երանգավորմամբ՝ կազմելով նրա անբաժան մասը:

XVI - XVII դարերը նշանավորվեցին խոշոր այգեպուրակների պալատային համակառույցների շինարարությամբ, որոնք առանձնանում էին հատակագծի ազատ անհամաչափությամբ: Դրանցից առավել նշանավորը Կիոտոյի մոտերքի արտաքաղաքային Կացուրա համակառույցն է: Թեյի պաշտամունքի առնչությամբ այգիների խորքում ստեղծվում են ծածկված, թեյի գողտրիկ հովնոցներ, որոնք հիշեցնում են ճգնավորի հյուղակ: XVII դարը՝ ֆեոդալական ճարտարապետության ծաղկման եզրափակիչ փուլը, նշանավոր է նաև ճոխ, պաճուճա-դրվագավոր տաճարային կառուցվածքներով, որոնք նման էին Նիկկոյի Տոկուգավա Սյոգունների համակառույց - դամբարանին, ինչպես նաև պաշտպանական նշանակություն ունեցող ֆեոդալական հզոր բերդային ամրոցներին:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ճապոնական կերտարվեստի առաջին օրի-

նակները երևան են եկել մ.թ. III - V դարերում: Դրանք աշխույժ անմիջականությանը տողորված մարտիկների, քրմերի, սպասավորների, կենդանիների բազմապիսի կավե փոքր պատկերներ են, որոնք կազմում են թագավորական դամբանաքմերի անբաժանելի մասը:

VI - VII դարերի բուդդայական քանդակագործությունը, որը մուտք է գործել մայրցամաքից՝ իր նոր կերպարների աշխարհով, նախատեսվում էր տաճարների համար: Հարյուծի - Կոնդոյի գլխավոր շենքում զետեղված էր բրոնզե մի քանդակախումբ, որը կերտել էր քանդակագործ Տորին (623 թ.): Լոտոսե գահի վրա Բուդդայի այդ պատկերը, որը լուսապսակով միավորված էր երկու բողիխատվայի հետ, մարմնավորում էր գթասրտության գաղափարը: Երկրաչափական գծերի պարզությունը և խստությունը, ճակատայնությունը և համաչափությունը, համասանությունների երկարությունը, զգայական գեղեցկությանը կարևորություն չտալը և հոգևոր նշանակալիությունը բնութագրում են այդ ստեղծագործությունը, որին օտար չէր Վեյ ժամանակաշրջանի չինական կերտարվեստի ներգործությունը:

VIII դարում տաճարների մեծացման, նրանց ինտերիերների ընդարձակման հետևանքով փոփոխվեց նաև բուդդայական կերտարվեստի նկարագիրը, բազմապատկվեց արձանների թիվը: Որպես նյութեր գործածվում էին բրոնզը, լաքը, փայտը և կավը: Պետության ապրած վերելքն անդրադարձավ աստվածությունների հոյակերտ, հերոսականացված արձանների ստեղծման վրա: Մշակվում է բարեկերպական (ալլաստիկական) կերպարի ավելի կոնկրետ և անհատականացված ըմբռնում: Ծնունդ է առնում քանդակային դիմանկարը: Սուր առանձնահատկության որոնումները դրսևորվում են «Բուդդայի նիրվանան» մանրանկարչական ռելիեֆային տեսարանում, որն ընդգրկված է Խորյունիի տաճարի պագոդայի պատվանդանում

պատկերելով վանականների ողբը հանուն Բուդդայի:

Բուդդայական նոր աղանդների ստեղծման և ծիսակատարությունների բարդացման, ինչպես նաև Հեյանյան բարձր ազնվականության կենցաղի նրբին միտումների հետևանքով IX - X դարերում երևան եկան բազմադեմ և բազմաձեռն աստվածությունների ավելի զգայական կերպարներ: Ստեղծվեց ձեռքի ցուցական վարմունքի (ժեստերի) և շարժումների համակարգ, որոնք ստացան առանձնահատուկ արտահայտչություն և դինամիկություն: Այդ ժամանակների նախընտրելի նյութեր դարձան փայտը և լաքը: Փայտի առանձին չորսուկներից կազմում էին արձանիկներ, հում լաքով պատում գործվածքը, փայտե կամ կավե հիմքի վրա ձգած կաշին: Չորանալուց հետո հիմքը հանվում էր, մնում էր բարակ լաքե ձևը: Այդպիսի արձանները թեթև էին տեղափոխման համար, շատ հարմար էին եկեղեցական արարողություններ կատարելիս: Բոլոր արձանները գունազարդվում էին: Այլանդակ - կոմիկական (գրոտեսկային) դիմակներով էին տեղի ունենում տաճարային խորհրդավոր կրոնական ճոխ ծեսերը և պատերը:

XII - XIII դարերում նոր միտումներ դրսևորվեցին նաև կերտարվեստում: Կամակուրում Բուդդայի հսկա բրոնզե արձանում զգացվում է պարզության և նշանակալիության ձգտում: Բուդդայական բարդ արարողությունների վերացման հետ մեկտեղ աստիճանաբար անհետանում էին նաև քանդակագործության բուդդայական շատ կերպարներ: Տարածում գտան ձեռնական (ուսմունք) շրջանի վանականների և մեծ քաղաքական գործիչների դիմանկարները, որոնք պատկանում էին սրբերի կամ հատուկ մեծարվողների կարգին: Հայեցողականությունը, աշխարհից խորթացածությունը, դեմքերի արտահայտիչ անհատականացման հետ միասին, բնութագրում են այդ ժամանակների մոայլ կերպարները:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Գեղանկարչության Յամատո-է իսկական ճապոնական դպրոցը հիմնվում է միայն XI-XII դարերում: Յամատո-է դպրոցի գեղանկարիչները նկարազարդում էին վարագույրներ, հորիզոնական թրթազալարների վրա կատարում գրական երկերի պատկերազարդումներ: «Գեմծի մոնոգատարի» վեպի նկարազարդումները, կառուցված հստակ գունային ստվերանկարների զուգորդմամբ, համահունչ են հերոսների ոչ այնքան գործողությանը, որքան եղերեզական (երազկոտ) տրամադրությանը:

Գործողության, ճակատամարտերի, կենցաղային տեսարանների և անհատական բնավորությունների պատկերման նկատմամբ հետաքրքրությունը ի հայտ է գալիս XIII - XIV դարերում գեղանկարչական էմալի կոչվող բազմամետր գալարաթերթերում: Միաժամանակ զարգանում է դիմանկարային գեղանկարչությունը: Հանդիսավոր և նշանակալից է կամակուրյան կառավարիչ Մոնամոտո Յոհիտոմոյի սառը, տիրական դեմքը այն դիմանկարում, որ կերտել է Ֆուծիվարա Տականորուն (XII դարի վերջ - XIII դարի սկիզբ):

XV - XVII դարերը «սույբուկու» տուշով (ուղղածիզ և հորիզոնական գալարաթերթերում) միագույն բնանկարային գեղանկարչության արագ զարգացման և տարբեր գեղանկարչական դպրոցների հիմնման ժամանակներ էին: Բացի միագույն - անխառն գալարաթերթերից, 16-17 - ող դարերում ծնունդ առան նաև վառ դեկորատիվ նախշանկարների՝ բացովի վարագույրների, հովհարների, պաննոների վրա, որոնցով զարդարվում էին պալատների և տաճարների պատերը: Որմնանկարները՝ ոսկեգույն կամ կապույտ ֆոնով և գեղազարդային վառ հնչողությամբ, հիանալի ձևով լրացնում էին ֆեոդալական ամրոցների կիսամութ ինտերիերները:

ՓԱՅՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ: ՓԱՅՏԱՓՈՐԱԳՐՈՒՄ: ճապոնական արվեստի

կարևորագույն նվաճումը փայտափորագրությունն էր, որն սկիզբ առավ ուշ միջնադարի այն փուլում, երբ Արևելքի շատ երկրների արվեստն անկում էր ապրում: ճապոնական մշակույթում մեծ փոփոխություններ են տեղի ունենում ֆեոդալիզմի զարգացման ուշ ժամանակաշրջանում (XVII - ից մինչև XIX դարի կեսերը), որը նշանավորվեց, մի կողմից, քաղաքների բուռն աճով, ազգային ինքնագիտակցության զարգացմամբ, մյուս կողմից՝ ամբողջ աշխարհից տևական ինքնամեկուսացմամբ: Այդ ժամանակ ավանդական գեղանկարչությունն աստիճանաբար անկում է ապրում, ծնունդ է առնում ավելի դեմոկրատական, քաղաքային բնակչության լայն խավերին մատչելի փայտափորագրությունը:

Ջարդարուն ու վառ, մեծաքանակ տպագրված փորագրանկարը ծառայում էր և՛ որպես թատերական հայտարարություն (աֆիշա), և՛ գրքի նկարազարդում, և՛ շնորհավորական պատկեր, և՛ կենցաղի զարդարանք: Դերասանները, պարուհիները և երգչուհիները, սպիտակեղեն լվացող կանայք, աշխատող արհեստավորներն առաջին անգամ դարձան ճապոնական արվեստի հերոսներ: Փորագրություն կատարում էին մի քանի մարդ: Նկարիչը նախապատրաստում էր նկարը, փորագրիչը տախտակներ էր կտրում յուրաքանչյուր գույնի համար, տպագրիչը տպագրում էր: Ստեղծագործական կոլեկտիվ աշխատանքը, ինչպես և յուրաքանչյուր նրբագծիկի, ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեծ հմտությամբ կատարումը, ստվերանկարների հստակությունը և պարզությունը, մաքուր գույների նուրբ և հնչելու գամման փորագրությունը մերժեցրել են ճապոնիայի և՛ Յամատո-է գեղանկարչությանը, և՛ զարդարվեստին:

XVII դարում ստեղծվեց Ուկիյո-է (առօրյա աշխարհի արվեստ) դեմոկրատական դպրոցը, որին պատկանում էր ճապոնական փորագրության խոշոր վարպետների մեծ մասը:

ճապոնական փորագրության հիմ-

նադիրը համարվում է Հիսիկավա Մորունորուն (1618-1694 թթ.): Նրա փորագրությունների սյուժեները, դեռևս միագույն կամ ձեռքով գունավորված, գրավում են իրենց կենդանի, աշխույժ անմիջականությամբ: Աստիճանաբար բարդանում են տեխնիկան և փորագրությունների պատկերային բովանդակությունը: Դրանք ավելի քնարական են դառնում: Բանաստեղծական և մտերմական հուզիչ տրամադրություն ստեղծելու համար Մուժուկի Խարունորուն (1725 -1770 թթ.) օգտագործում է արդեն ոչ միայն սահուն, ծորուն գծերի ռիթմը, այլև ընդհանուր պայմանական երանգավորումը՝ մերթ արծաթավուն և սառնավուն («Ձովություն» փորագրության մեջ), մերթ տաք, ոսկեփայլ - դարչնագույն («Սիրահարները նվագում են մեկ սյամիսեն» փորագրության մեջ): Քնքուշ, տխուր ու նուրբ կնոջ կերպարը, շարժումների նագելի ռիթմի միջոցով մարդկային զգացմունքների բացահայտումը Խարունորուի ստեղծագործությունների հիմնական թեման է: Սակայն ճապոնական փորագրության ոչ բոլոր սյուժեներն են առնչված իրականության բանաստեղծականացման (իդեալականացման) հետ:

Գեղանկարիչ Տեսյուսայ Սյարակուն (ստեղծագործել է 1794 թ.) դերասանների դիմանկարներում՝ ջղաձգական ծամածռանքով կծկված դեմքերին, ձեռքերի շարժվող մատներում, արտահայտում է անհագություն և չարություն, քիճոտություն և մռայլ թախիծ: Թատերական դիմակը կարծես կենդանացել է, և դրա հետևում մի փոքր երևում է տառապող մարդու իրական դեմքը:

Փորագրության վարպետները նոր ուղիներ էին հարթում իրենց ժամանակակիցների ավելի արտահայտիչ կերպարներ ստեղծելու ասպարեզում: Ճապոնական փորագրության մեջ նորամուծություն համարվեց Կիտագավա Ուտամարոյի (1753-1806 թթ. նկ. 110) կանացի դիմանկարները: Նրա փորագրությունների գունային ելևէջումն անչափ հարս-

տացավ, մեկ մանրամասնի համար հաճախ օգտագործվում էր մի քանի տախտակ: Նկարիչը երբեմն երկարացնում էր մարմինների համամասնությունները՝ հաղորդելով կանացի մարմնի նուրբ վայելչակազմություն, երբեմն ստեղծելով ռազմական («հասարակ ժողովրդի») ուժեղ կանացի տիպեր, ինչպես, օրինակ, «Յամա Ուբա և Կինտարո» փորագրության մեջ:

XIX դարը ֆեոդալական ժամանակաշրջանի ճապոնական փորագրության զարգացման վերջին, ավարտական փուլն էր: Այդ ժամանակների ամենամեծ վարպետի՝ Կացուսիկա Յոկուսայի (1760-1849 թթ.) ստեղծագործությունը վերաբերում է արդեն ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի և արդիականության սահմանագծին: Իր ստեղծագործական դիպացունով չափազանց բազմակողմանի լինելով, Յոկուսայը թողել է մեծաթիվ ստեղծագործություններ՝ շնորհավորական պատկերներ, հին առասպելների թեմաներով փորագրություններ և, գլխավորը, հայրենի երկրի հոյակապ բնանկարներ: Վարպետը անցյալից քաղում է բնության պատկերման սկզբունքները: Սակայն նրա բնանկարները՝ մեծատեսիլ և ուժեղ, հագեցած կենսահամակ ուժով, բնական աշխարհը վերարտադրող միջնադարյան նկարներից տարբերվում են ոչ միայն իրենց ակտիվությամբ, այլև նրանով, որ դրանցում երբեմն գլխավոր տեղը պատկանում է մարդուն, իրենց առօրյա անհանգիստ գործերով զբաղված մարդիկ պատկերվում են Ֆուժի հրաբխի ֆոնում: Ամբողջական սերիաներ («Ֆուժիի 36 տեսարան», «Ֆուժիի 100 տեսարան») նվիրված են այդ թեմայի տարբեր իմաստավորմանը: Անսպառ եռանդը, ոգու ուժը և կյանքի դիմամիկան զգացվում են տարերքի դեմ մարդկանց մղած պայքարում («Ալիք» փորագրությունը), հզոր Ֆուժիի հավերժորեն փոփոխվող, բազմադեմ պատկերում: Չզոր լեռան նկարագրի մեջ Յոկուսայը խորհրդանշական ի-

մաստ է դնում՝ նրանում մարմնավորելով հայրենիքը, բնության գեղեցկությունը: Գծերի ռիթմիկ արտահայտչականության մեջ, մերթ սահուն և ճկուն, մերթ փշոտ և կտրտված, հակադրություններով կառուցված, նույնպես արտահայտվում է Դոկուսայի՝ ավանդույթներին նվիրված լինելը: Նրա փորագրությունների երանգավորումը ընդգծվում է լարվածությամբ: Գույները, առանց խառնվելու, փոփոխվում են՝ մերթ վերարտադրելով ջրվեժի կապույտ, սպիտակ, մուգ կապույտ շիթեր, մերթ՝ Ֆուժիյաման՝ ծյունապատ, բոսորագույն գագաթով, կապույտ ստորոտով՝ ասես արդեն խավարի մեջ սուզված: Քաղաքի բնակչի հեզնանքը և աշխարհի գեղեցկության առջև ակնածալից հրճվանքը զուգորդվում են Դոկուսայի ստեղծագործության մեջ, որի երկասիրությունները միաժամանակ պարզ են ու բարդ, դյուրին մատչելի և երկար մտորումներ պահանջող:

Բարձունքների հասնելով Դոկուսայի ստեղծագործության մեջ, փորագրությունը XIX դարի երկրորդ կեսին սկսեց անկում ապրել և վերածնվեց արդեն նոր փուլում միայն:

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍ: Ճապոնիայում արտասովոր սերտ փոխազդեցության մեջ էին կիրառական և մյուս արվեստները: Նույն վարպետները պատրաստում էին գեղազարդ և դրվագված լաքապատ փոքրիկ տուփեր՝ ստեղծելով հաստոցային գեղանկարչական ստեղծագործություններ, նկարազարդում էին գրքեր, նախշում խեցեգործական անոթներ, հովհարներ և խալաթանման զգեստներ (կիմոնոներ), բացովի վարագույրներ (շիրմաներ) և պալատների պատեր: Վարպետները ձգտում էին ընդօրինակել բնությունից՝ նրա բնականությանը ու փոփոխականությամբ, նրա անհամաչափությամբ ու անսովոր գեղեցկությամբ, բայց մշտապես խիստ օրինաչափ զուգորդումներով:

Այսպես, կիրառական արվեստի հնագույն տեսակում խեցե առարկանե-

րում, նկարիչները հասան զարդանկարի և ձևի ներդաշնակության՝ ազատ ֆոնի և բծերի կամ գծերի հակադրմամբ՝ օգտագործելով ջնարակի անհարթությունները, յուրաքանչյուր անոթի տալով եզակի տեսք: Թեյի հյուրասիրության համար նախատեսված ամանեղենը երբեմն ոչ մի զարդանկար չուներ. նրա գեղեցկությունը անհավասար և ծակոտկեն հաստամարմին գավաթների ձևերի նկատելի հմայքի մեջ է, որոնք պատված են դարչնագույն կամ արծաթավուն - վարդագույն ջնարակով: Դրանցում ի հայտ են բերվում, ընդգծվում են փափուկ բարեկերպական նյութի հատկանիշները: Երկրի տարբեր վայրերում պատրաստվում էին խեցեգործական առարկաների բազմաթիվ տեսակներ՝ մերթ մուգ - դարչնագույն, մերթ սև, մերթ կանաչ, մերթ գեղազարդ միագույն գրաֆիկական նկարով, հանգիստ ու մեղմ երանգներով: Կահույքից զուրկ շենքում յուրաքանչյուր առարկա ստանում էր առանձնահատուկ բարեկերպական և տարածական արտահայտչականություն՝ լինի դա խալաթանման վառ զգեստ (կիմոնո), սկահակ, կամ ծաղկեփունջ, որը դարձավ ճապոնական կիրառական արվեստի հատուկ տեսակ: Ծաղկեփունջերը զուգորդվում էին որոշակի տրամադրության, տարվա եղանակի հետ, ունեին խորհրդանշական բնույթ: Լայն տարածում ստացան նաև ճենապակյա առարկաները, ճկուն բամբուկից հյուսված զամբյուղները, մետաղյա առարկաները, նստարանները: Ճապոնացի վարպետները նրբորեն հաշվի էին առնում նյութի գեղազարդային առանձնահատկությունները, նրա ստեղծած տպավորությունը: Սև լաքով պատում էին գործվածքը կամ կաշվի մակերեսը մի քանի անգամ, ապա գեղազարդում վառ կարմիր և ոսկեփայլ գույներով, որից հետո առարկան արդեն ստանում էր թանկարժեք արտադրանքի տեսք:

Ճապոնական արվեստի ավանդույթները շարունակում են ապրել նաև ժա-

մանակակից արվեստում՝ գտնելով նոր կիրառություններ:

ՎԻՏՆԱՍ

Վիետնամի՝ Հնդկաչին թերակղզու արևելյան մասը զբավող երկրի վառ և ինքնօրինակ արվեստն անցել է զարգացման երկար ճանապարհ: Հին ժամանակներից ի վեր Վիետնամի հողում բնակվող ժողովուրդները դրել են հարուստ մշակութային ավանդույթների հիմքերը՝ սերունդներին թողնելով ճարտարապետության, քանդակագործության, գեղանկարչության և գեղազարդային (դեկորատիվ) արհեստների բազմապիսի, գեղարվեստական բարձր մակարդակի հուշարձաններ: Վիետնամի մշակութային կյանքը սկզբնավորվում էր յուրօրինակ պատմական պայմաններում: Ժամանակակից տարածքում ապրում էին իրենց էթնիկական կազմով շատ տարբեր ժողովուրդներ: Միջնադարի միասնական մշակույթն առաջացավ աստիճանաբար, երկու հանդիպակաց՝ հյուսիսային, ժամանակակից Վիետնամցիների նախնիների ստեղծած, և հարավային՝ տիան ազգության հիմնած ուղղությունների միացումից: Պակաս կարևոր մշանակություն չունեցան մշակութային կապերը Հարավարևելյան Ասիայի, Չինաստանի և Հնդկաստանի պետությունների հետ: Այդ երկրներից կոնֆուցիականության հետ միաժամանակ Վիետնամ թափանցեցին բուդդիզմի և հնդուիզմի կրոնները, տարատեսակ ճարտարապետական և գեղարվեստական կերպարներ, որոնք դարերի ընթացքում ծուլվեցին տեղական ավանդույթներին:

Վիետնամի գեղարվեստական մշակույթը սկզբնավորվել է նոր քարի դարի մոտերքին: Բրոնզի դարաշրջանի պահպանված հուշարձաններից ամենահինագույնը վերաբերում է մ.թ.ա. I հազարամյակի սկզբներին: Դրանց թվին են պատկանում ծուլածո, նուրբ փորագր-

ված, ծիսական բրոնզե թմբուկները: Ամենից ավելի արդյունավետ էր միջնադարի փուլը: Վիետնամում ֆեոդալական հարաբերություններն առաջանում են III - IV դարերում, իսկ XI - XIII դարերի սկզբներին միջնադարյան մշակույթը մեծ ծաղկում է ապրում: Ինչպես և Արևելքի մի շարք երկրներում, ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանն այստեղ տևեց նույնիսկ մինչև XIX դարի սկիզբը: Այդ ժամանակաընթացքում Վիետնամի արվեստն ապրում է մի շարք անկումներ և վերելքներ:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Տիյամպա (Կենտրոնական Վիետնամ) պետության հայտնի քաղաքներից առաջինները հիմնվել են III - V դարերում: Դրանցում բուդդայական և բրահմանական տաճարային համակառույցների ավերակները վկայում են. որ առաջին հազարամյակի ամբողջ ընթացքում այստեղ ստեղծվել է հաստատուն ճարտարապետական ավանդույթ: Պաշտամունքային կառուցվածքների հիմնական տեսակ են դարձել աշտարակած և տաճար - կալանները, որոնց դասական օրինակ կարող է ծառայել Միտնի Բո-Կիսատ-Ռե-Սոան (X դար): Կալանները կառուցվում էին թրծած աղյուսից, դրվագվում էին փորագրումով, զարդարվում քառանկյունի որմնասյուներով, քարե գլխավոր մուտքերով: Բաժանումների պարզությունը և համամասնությունների գեղակազմությունը միանում էին դրանց ձևերի պատկերավորությանը, զարդարանքի առատությանը: Վիետնամական ճարտարապետության մեջ բարեկերպական սկզբունքն իշխող դեր էր կատարում: Տաճարային շենքերից յուրաքանչյուրն ընկալվում էր որպես յուրատեսակ քանդակային կոթող: X դարում իշխող դարձած արտադրության ֆեոդալական եղանակի հիման վրա առաջացավ Վիետնամի յուրատիպ միջնադարյան մշակույթը: XI - XIII դարերում Հյուսիսային Վիետնամի հզոր վերելքի հետ մեկտեղ, որն աստիճանաբար իրեն ենթարկեց Տիյամպա

պետությունը, բարգավաճեցին արհեստները, առանձնապես մեծ թափ ստացավ քաղաքաշինությունը: Խոշոր քաղաքները, օրինակ՝ Թեանգլաունգը (Յանոյը), բաժանվում էին պարզ վարչական թաղամասերի, ուր կարևոր տեղը պատկանում էր գեղակազմ աշտարակ - պագոդաներին, պալատական և տաճարային համակառույցներին, որոնք ներառում էին բազմաթիվ թեթև ու շքեղ կառուցվածքներ, ջրավազաններ, տաղավարներ, զբոսայգիներ:

Հիմնական շինարարական նյութ էր ծառայում փորագրված և լաքապատ, նախշերով զարդարված փայտը: Պալատների և տաճարների տաղավարները, հրապարակները գտնվում էին ընդհանուր առանցքի վրա, ճակատներով ուղղված էին դեպի հարավ: Դրանց հիմք էր ծառայում փայտե կմախքը, որի պսակը կազմում էր կղմինդրե կոր տանիքը: Այդպիսին է Յանոյի գրականության տաճարը, որը նվիրված է Կոնֆուցիոսին (1070 թ.), բաղկացած է հինգ հրապարակից, զանազան շենքերից, հանդիսային կրկնահարկ դարպասներից: Փայտ և քար, բարեկերպական զարդավոր և գեղատեսիլ թեմաներ, լաքը և ոսկեջուրը՝ նրբորեն միացված բնական շրջապատին, կազմում են միասնական ներդաշնակ ճարտարապետական պատկեր: Վիետնամական կառուցողական հնարների առանձնահատկությունները ցայտուն կերպով դրսևորվեցին Յանոյի Մենասյուն (Մոտ Կոտ) տաճարում (1049 թ.), որը հենված է վիթխարի քարե սյան վրա՝ շենքը նմանեցնելով ջրավազանի մեջ աճած ճյուղավոր ծառի:

Ժողովրդական բնակարանային ճարտարապետության մեջ, բացի փայտից, լայն չափերով օգտագործվում էր հնդկեղեգ (բամբուկ): Բացի հենասյուներից, հնդկեղեգից պատրաստվում էին պատուհանների շրջանակներ, քիվեր, էկրաններ, որոնք ինտերիերը պաշտպանում էին արևից, տունն ստանում էր բազմապիսուության և զարդարվածության տեսք:

ՔԱՆՂԱԿՎԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ:

Վիետնամի քանդակագործական հուշարձանները, որոնք կերտվել են Տիյամպա պետության ծաղկման ժամանակներում, երևան են եկել VII - X դարերից սկսած: Անխզելիորեն կապված լինելով տաճարների գեղազարդային ձևավորման խնդիրների հետ՝ այդ ժամանակաշրջանի կերտարվեստը խստիվ ենթարկված է ճարտարապետական ձևերի տրամաբանությանը, շեշտում է շենքի տեկտոնիկան: Բոլորակերպ կերտարվեստի օրինակներն այստեղ հազվագյուտ են: Առավել մեծ բարձրաքանդակային պատկերումները, որոնք կերտված են քարի տեղական տեսակներից, սովորաբար տեղադրվում էին տաճարների պատվանդաններին և քիվերին, մինչդեռ ավելի մասնատված զարդային թեմաները, որոնք փորագրված էին ուղղակի աղյուսի վրա, զարդարում էին վերին հարկերը: Քանդակագործության լավագույն հուշարձանների շարքն են դասվում Չակիեի տաճարի պատվանդանի բարձրաքանդակները (VII - X դարեր): Պարուհիների և երաժիշտների՝ տաճարը հարստացնող քանդակապատկերները նազանի են, գեղակերպ, ոգեշունչ:

Տիյամպական տաճարների ռելիեֆներում առանձին տեղ են գրավում կենդանիների պատկերումները, բուսական և երևակայական թեմաները: Քանդակագործությունը ճարտարապետության հետ անխզելիորեն կապված էր նաև միջնադարի ավելի ուշ փուլերում: Չների բարեկերպությունը և արտահայտչականությունը յուրահատուկ են նաև տանիքների զարդարանքին, ենթածածկային մեծ չորսուներին, վիետնամական փայտե տաճարների ռելիեֆային պաննոներին:

XV - XVIII դարերում զարգանում է քանդակային դիմանկարը, որի օրինակ կարող է ծառայել Տայ Ֆիոնգ պագոդայի Տուետ Շոն իմաստունի արձանը: Եզնավոր - վանականը, որը մտորումների մեջ է, ուշ միջնադարի կերտարվեստի հիմնական հերոսն է:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՉԾԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Միջնադարյան վիետնամական գեղանկարչությունը, ինչպես և քանդակագործությունը, առնչվում է պաշտամունքային ճարտարապետության հետ: Այստեղ հիմնականում տարածում ստացան տաճարային որմնակարները, սրբապատկերները: Ավելի ուշ ժամանակներում կարևոր տեղ գրավեցին գրաֆիկայի զանազան տեսակները, ժողովրդական լորետախտական կարը՝ պայծառ, անմիջական, որոնք պատմում են դաշտային աշխատանքների, պտղի բերքահավաքի մասին և այլն: Միջնադարի բարձր գեղարվեստական ավանդույթները զարգացան ժամանակակից Վիետնամի արվեստում:

ԶԱՐԴԱՐՎԵՍ: Վիետնամում զարդարվեստի բազմազան բնագավառներ ունեն վաղ ժամանակներից եկող ավանդույթներ: Գեղարվեստական արհեստի ստեղծագործություններում մարմնավորում ստացավ բնության նուրբ և պայծառ զգացողությունը, առավել հագեցվածությամբ բացահայտվեց զարդաքանդակի գեղեցկությունը: Մ.թ.ա. I-ին հազարամյակի ոսկե և արծաթե առարկաները՝ զարդարված երկրաչափական և բուսական նախշերով, վկայում են տիյամպական թագավորների կենցաղի նրբաճաշակության մասին: Կարևոր տեղ էին գրավում մետաքսյա գործվածքների արտադրությունը, սադափով դրվագված ոսկրի և փայտի փորագրությունը, հնդկեղեգից ու եղեգից հյուսված արվեստը: Վիետնամը լաքի ծառի հայրենիքն է: Այդ երկրի վարպետները վաղուց ի վեր կարողանում էին լաքից ամենատարբեր ձևերով ու տեխնիկայով պատրաստել գունազարդ և ոսկեփայլ նախշերով, սադափով դրվագված առարկաներ:

ԿՈՐԵԱ

Կորեայի արվեստը և ճարտարապետությունը, մի երկիր, որը գտնվում է Կո-

րեական թերակղզում, զարգանում էին Ասիայի մյուս ժողովուրդների մշակույթների հետ սերտ փոխազդեցության մեջ: Կորեան ընկալել-յուրացրել է Զնդկաստանի և Չինաստանի արվեստի մի շարք նվաճումներ՝ իր հերթին էական ներգործություն ունենալով ճապոնական արվեստի ծնավորման վրա: Միևնույն ժամանակ, չնայած Արևելքի մյուս երկրների տարածաշրջանային ընդհանրության գծերին, Կորեայի մշակույթն օժտված է հստակորեն արտահայտված ազգային ինքնօրինակության գծերով: Կորեական արվեստն սկզբնավորվել է նոր քարի դարի ժամանակներում: Երկրի տարածքում բարձր գեղարվեստական մշակույթը ծնունդ է առել մ.թ.ա. առաջին դարերում, եռյակ պետությունների՝ Կոգուրյոյի, Պեկչեի և Սիլլայի ժամանակաշրջանում: Կորեական արվեստը փայլուն ծաղկման հասավ VIII - IX դարերում: Այդ ժամանակ, Կորեական թերակղզու տարածքը միավորվեց Սիլլա միասնական պետության մեջ, որը նպաստեց ֆեոդալական հարաբերությունների վերջնական հաստատմանը: Բարձր գեղարվեստական նվաճումներով է նշված նաև Կոռյոյի ժամանակաշրջանը (X - XIV դարեր): Միջնադարի երկարատև ժամանակաշրջանի ընթացքում, ընդհուպ մինչև XIX դարի վերջերը, կորեական մշակույթն ապրեց մի շարք անկումներ ու վերելքներ: Սակայն ընդհանուր գեղարվեստական մակարդակը չափազանց բարձր էր մնում: Միջնադարյան ճարտարապետական կերպարների և կերպարվեստի ձևերի կազմավորման սկզբնական փուլում պակաս կարևոր դեր չէր կատարում IV - V դարերում բուդդայականության ներթափանցումը Կորեա:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կորեայի կոթողային (մոնումենտալ) ճարտարապետությունը, որն անխզելի դաշինքի մեջ էր քանդակագործության և որմնակարչության հետ, սկսեց զարգանալ եռյակ պետությունների ժամանակաշրջանում: Փխենյանի մոտերքում և այլ վայրե-

րում հայտնաբերվել են թագավորական մեծ գերեզմանատների՝ մենաքար սյուններով, աստիճանաձև առաստաղներով:

VII դարի վերջում - VIII դարի սկզբում երկրի միավորումը նպաստում էր հիմնական ավանդույթների ստեղծմանը, միասնական իդեալների մշակմանը: Աճեցին քաղաքները, նորովի իմաստավորվեցին քաղաքաշինական խնդիրները: Սիլլա պետության մայրաքաղաք Կյոնջուն դարձավ խոշոր վարչական և կուլտուրական կենտրոն, ստացավ աննախադեպ փայլ և ուժ: Պարսպապատ քաղաքը, չինական քաղաքների նման, ըստ աշխարհի կողմերի հատվում էր ուղիղ մայրուղիներով, որոնց կենտրոնում գտնվում էր ընդարձակ պալատական համալիրը: Կյոնջուի և մյուս քաղաքների բոլոր պալատական և տաճարային շենքերը կառուցվում էին փայտից ընդհանուր սկզբունքով, հստակ կմախքային համալիրի հիման վրա՝ կազմելով մեծ պարտիզա - պուրակային համակառույցներ, ունեին կղմինդրե ջնարակված տանիքներ, որոնց հենարանն էր ենթատանիքային բարձակների համալիրը: Այդ հիման վրա ձևավորվում էին բացառիկ կայուն ավանդույթներ: Սակայն արդեն վաղ փուլերում դրսևորվեցին այդօրինակ հնարների օգտագործման տեղական առանձնահատկությունները, սեփական ավանդույթները և գեղագիտական սկզբունքները: Հարձակումների մշտական սպառնալիքը ֆեոդալիզմի արդեն վաղ փուլում խթանում էր պաշտպանական կառուցվածքների՝ բարձր պատերի, դարպասների կառուցման գործի զարգացումը: Փայտի և քարի առատությունը թույլ էր տալիս հավասարապես օգտագործել երկուսն էլ, քարե գետնախարսխի (ցոկոլի) խստությունը զուգորդել լաքապատ քիվերի և սյուների վառ գունազարդման հետ:

Բուդդայականության տարածումով, որը դարձավ Սիլլա պետության պաշտոնական կրոնը, սկսվեց եկեղեցիների և աշտարակավոր տաճարների բուռն շի-

նարարություն: VII - VIII դարերի այնպիսի համակառույցներում, ինչպիսիք են Բոնդոքսան, Կամինսան, Պուլզուկսան և այլն, որոնք իրենց տեսակով մոտիկ էին պալատական ճարտարապետությանը, կառուցվածքային հնարների տրամաբանական նպատակահարմարությունը զուգակցվում է աստղծագործական աշխատանքի գեղեցկության և բարդ ենթածածկային զարդարանքի դրվագման հետ: Գեղատեսիլորեն լեռան լանջին կառուցված Պուլզուկսայի տաճարային համակառույցը, բացի Թեուևջոն տաճարի գլխավոր տաղավարից, ընդգրկում է մի շարք այլ կառույցներ, այդ թվում բարձր ցոկոլով դարպասը՝ գլխավոր սանդուղքներով, ինչպես նաև կանոնավոր և միաժամանակ գեղեցիկ ոչ մեծ քարե աշտարակներ՝ Տաբոտհապը և Սոկհատհապը:

Բուդդայականության ընդունումը նպաստավոր պայմաններ ստեղծեց քարանձավային տաճարների շինարարության համար, որոնք կառուցվում էին հնդկական և չինական ժայռափոր վանքերի խառն ավանդույթներով: VIII դարի ամենամեծ քարանձավային տաճարը լեռան լանջին կերտված Սոկկուրամն է (742-764 թթ.), որի պատերը զարդարված են բազմաթիվ ռելիեֆներով: Գարտարապետական համամասնությունների ներդաշնակությունը և ռիթմը, հզոր գրանիտե սալերով հմտորեն ծածկված կիսագնդաձև գմբեթը Սոկկուրամը դասում են Արևելյան Ասիայի լավագույն տաճարների շարքը:

Սիլլայի ժամանակաշրջանից աշխարհիկ շինարարության հուշարձաններ չեն պահպանվել: Պարտեզապուրակային պալատական համալիրների մեջ ամենամեծը Կյոնջուի Անաբոկի պալատի համակառույցն է (ավերվել է XVI դարում), որն ընդգրկում էր հանդիսային, բնակելի սենյակներ, պարտիզային տաղավարներ և ջրավազաններ: Կյոնջուի մոտերքում էր նաև Զիսոմսոնդե աստղագիտական աշտարակը (632-647 թթ.)՝

Արևելյան Ասիայի հնագույն աստղադիտարանը, որը կառուցված էր գրանիտե մեծ բլուկներից:

X դարում՝ պետությունների կարճատև քայքայումից հետո, երկիրը միավորվեց Կորյո դինաստիայի իշխանության ներքո (918-1932 թթ.), որից էլ գործածական դարձավ եվրոպական Կորեա բառը: Մայրաքաղաք է դառնում Կեգյոնը (այժմ՝ Կեսոնը): Տարածքի ընդարձակումը և տնտեսության զարգացումը նոր նախադրյալներ ստեղծեցին արվեստի և ճարտարապետության զարգացման համար:

X դարի ճարտարապետությունն ավելի բարդացավ, ավելի հարստացավ, նրանում ավելի լայնորեն էին օգտագործվում փորագրությունը, քանդակագործական զարդարանքը, դրվագավոր որմնանկարները: Կեգյոն - Մանվոլդե մեծ համակառույցի շինարարությունում, բացի փայտից, օգտագործվում էին քար և մարմար: Պագոդաների ձևերը բարդանում էին: Երևան եկան վեց, ութանկյուն և նույնիսկ կլոր հատակագծով պագոդաներ՝ բազմաթիվ ելուստներով ու տանիքներով:

XV - XVI դարերի մոտերքին բուդդայական ճարտարապետության հուշարձաններն անկում էին ապրում, առավել արդյունավետ էր ընթանում աշխարհիկ, պալատական ճարտարապետության զարգացումը: 1392 թվականից նոր Լի թագավորական դինաստիայի հաստատումից հետո, մայրաքաղաք դարձավ Չանսոնը (ժամանակակից Սեուլը), որը շատ առումներով նախորդել էր Պեկինի հատակագծման առանձնահատկությունները: XIV դարում քաղաքը բոլորապատվեց հզոր ամրոցային պարսպով՝ հրակնատներով և դեպի քաղաք տանող ութ զանգվածային երկհարկանի դարպասներով: Սեղանակերպ ցոկոլով և զառիթափ աստիճաններով այդ դարպասների պատկերը, որոնք տանում են դեպի դրանց գագաթի փայտե աշտարակը, ստեղծվել է տեղական ճարտարա-

պետական ավանդույթների հիման վրա:

Թագավորական պալատների համակառույցները, ինչպիսիք են Կյոնգոկկունը (1394 թ., վերականգնվել է XIX դարում), Չխանդոկկունը, յուրահատուկ քաղաքներ էին, որոնք կառուցվել էին մայրաքաղաքի պարսպի սահմաններում, այնտեղ կային շքեղ հանդիսանքային շենքեր, խնջույքների տաղավարներ, պարտեզներ և ջրավազաններ: ճարտարապետական ձևերի գեղարվեստականությունը հարստացվում էր բնական ձևերի բազմազանությամբ:

ԵԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԵԱՆՂԱԿ:

Միջնադարյան Կորեայի քանդակագործությունը, ստեղծելով հուշարձաններ քարից, փայտից և բրոնզից, կապված է բարձր ազնվականության գերեզմանատների, դամբարանների և բուդդայական համակառույցների ձևավորման հետ: Դեպի գերեզմանատներ տանող ոգիների ծառուղիները երկու կողմից պաշտպանվում էին մարտիկների, աստիճանավորների, կենդանիների արձաններով, որոնք իրենց տիպարով շատ մոտ էին չինական արձաններին: Բուդդայական հոյակերտ կերտարվեստի բարգավաճումն սկսվել է VII - X դարերում: Այդ ժամանակների բուդդայական համակառույցներից ամենակատարյալի՝ Սոկկուրամի քանդակները բնութագրում են տիպարների բազմազանությունը, կերպարների ներդաշնակությունը և ոգեշնչվածությունը, դրանց զարմանալի համաձայնեցվածությունն ամբողջ համակառույցի հետ: Կենտրոնական արձանի շուրջը գետեղված Բուդդայի աշակերտների, գթասրտության աստվածությունների և մուտքի պահապանների ռելիեֆային քանդակապատկերները՝ ստեղծված չինական կերտարվեստի ավանդույթներով, ունեն պատկերագրական շատ տարբերություններ, արտացոլում են անձնավորությունների տեղական տիպարը, բնութագրվում են այլ, շարժման ավելի սահուն, մեղմ ու գեղակերպ հնարներով:

ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ:

Կորեայի որմնանկարչության առաջին նմուշները երևացել են նոր ժամանակաշրջանի առաջին դարերում և կապված են բարձր ազնվականության գերեզմանատների ձևավորման հետ: Դրանց սյուժեների և կերպարների շրջանակը շատ ընդարձակ է: Սիլլա ժամանակաշրջանում գեղանկարչության գոյության մասին վկայում են միայն գրավոր աղբյուրները: Արվեստի այդ տեսակին սկսեցին առանձնահատուկ նշանակություն տալ Լի ժամանակաշրջանում (1392-1910 թթ.), երբ գեղանկարչությունն սկսեց ծառայել ֆեոդալական բարձր ազնվականությանը: XIV դարում ստեղծվեց Գեղարվեստի ակադեմիա (Տոխվասո), սկսեցին զարգանալ գեղարվեստի հիմնական ժանրերը՝ գալարաթերթերի վրա՝ դիմանկար, բնանկար «ժողով - թռչուններ», կենցաղային գեղանկարչություն: Նկարներն ստեղծվում էին տուշով և հանքային ներկերով, մետաքսի կամ թղթի վրա տարբեր եղանակով՝ ավելի գրաֆիկական, պատմողական և գեղանկարչական, հոսանուտ՝ նրբերանգներով և ողողմամբ:

XV - XVII դարերի նշանավոր գեղանկարիչներն էին Կան Խիանը, Լի Անը, Չո Սոկը և ուրիշներ: Ազգային բնանկարի ստեղծող է համարվում Չոն Սոնը (XVII - XVIII դարի սկիզբ), որի համարձակ, կենսալից բնանկարները միաժամանակ հագեցած են ներգործությամբ և քնարական հնչեղությամբ:

XVIII դարում սկզբնավորվեց մի ավելի դեմոկրատական շարժում, որի արտահայտիչն էր գեղանկարիչ-կենցաղագիր Կիմ Խոնդոն՝ ժողովրդական կյանքի բազմաթիվ տեսարաններ արարողը: Նրա նկարներում ազգային գեղանկարչության դասական հնարները զուգորդվում էին պատկերման նոր, ավելի գործնական միջոցների որոնումների հետ: XIX դարում սկսեց զարգանալ փայտի փորագրությունը, որը լայնորեն կիրառվում էր գրքերի ձևավորման աշխատանքներում:

ԶԱՐԴԱՐԱՐԱԿԱՆ-ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ:

Սիլլա պետության ժամանակաշրջանում զարդարվեստն առանձնանում էր իր ձևերի բազմազանությամբ: Երևան եկան կապույտ ապակուց և նեֆրիտից, մետաղից պատրաստված առարկաներ: Խեցեգործական և ճենապակյա առարկաների արտադրության բարգավաճումն սկսվում է X - XI դարերում: Այդ ժամանակներում պատրաստվում են ճենապակու շատ տեսակներ՝ անզարդ հարթ անոթներ, ծաղիկների և կենդանիների պատկերներով, ոսկեգույն նախշով զարդարուն անոթներ: Կեդյոնում ստեղծվեցին նշանավոր կորեական սելադոնները՝ սանգամները, որոնք Չինաստանի սուն ժամանակաշրջանի առարկաներից տարբերվում էին սև ու սպիտակ կավի նրբին դրվագումով, նուրբ մոխրագույն - կապույտ և մոխրագույն - կանաչ ոչ վառ երանգների ջնարակներով: Սանգամ խեցեղենի ձևերը պարզ են և նրբին: Ջարդանկարներում շատ տարածված են բուսական թեմաները՝ մասնիկավոր դղում, դեղձ և այլն: Չոլլա - Նամդոն հանգում պատրաստվում էին նրբին մոխրագույն - կապույտ և ոսկեգույն երանգներով անոթներ (Պունչիոն), որոնք ասես պատված լինեին ծյան բյուրեղիկներով, սպիտակ կետամախշով: Առարկաների այդ տեսակը, որն առանձնապես համբավվոր էր XIV - XVI դարերում, գոյատևեց մինչև XIX դարը:

Լի ժամանակաշրջանում գեղարվեստական արհեստների շրջանակն ընդարձակվեց: Երևան եկան ճենապակյա առարկաներ՝ կոբալտե նախշանկարներով: Այդ ժամանակաշրջանում առանձնապես զարգացավ սադափով դրվագվող լաքապատ առարկաների և կահույքի արտադրությունը, որոնցում օգտագործվում էին փայտի ֆակտուրայի գեղեցկությունը և մետաղյա նախշավոր զարդարանքները: Սկուտեղներ, փոքրիկ սեղաններ, արկղեր՝ բոլոր առարկաները գրավիչ են ձևերի կատարելությամբ:

Հովհարները, վարագույրները, հնդկեղեգից հյուսված առարկաներն առանձնանում են ձևերի ազատությամբ ու բազմազանությամբ:

ՄՈՆՈԼԻԿ

Մոնոլիական արվեստը զարգացման երկար ճանապարհ է անցել, իր ինքնօրինակ ներդրումն է կատարել Ասիայի ժողովուրդների գեղարվեստական կյանքում: Կենտրոնական Ասիայում գտնվող Մոնղոլիայի տարածքում հայտնաբերվել են նախնադարյան մշակույթի շատ հետքեր՝ ժայռակերտ ռելիեֆներ, որմնանկարներ: Հազարամյակների ընթացքում Մոնղոլիայի տարածքում միմյանց փոխարինել են տարբեր ցեղեր ու ժողովուրդներ, և նրանց բազմադարյան մշակութային ավանդությունների հիմքի վրա ստեղծվել է միջնադարյան մոնոլիական արվեստը: Հոների, ուլգուրների, թյուրքերի, կիդանների ցեղերի ստեղծած վաղ քաղաքակրթությունն այս կամ այն ձևով ընկալվեց հետագա դարերի արվեստի կողմից: Մոնղոլների գեղարվեստական գիտակցության ձևավորման վրա ազդեցություն ունեցավ արաբների, պարսիկների, սկութացիների, Ալթայի և Սիբիրի ցեղերի արվեստը: Մոնղոլներն արվեստի և ճարտարապետության շատ կերպարներ, կրոնի առանձնահատկություններ յուրացրին Հնդկաստանից և Չինաստանից:

Ֆեոդալական պետությունը ձևավորվեց XIII դարի սկզբներին թենուչինի, կամ Չինգիզ-խանի օրոք՝ ընդունելով հսկա կայսրության բնույթ: Այդ ժամանակ Մոնղոլիայի մայրաքաղաք դարձավ Կարակորումը: XIII դարում հիմնական կրոն էր մնում շամանականությունը (ոգիների պաշտամունքը), բայց այդ ժամանակ արդեն սկսում էին տարածվել քրիստոնեությունը և բուդդայականությունը: Ֆեոդալական անջատվածության ժամանակաշրջանում, որն սկսվեց

XV - XVI դարերում, գեղարվեստական համալիրի կազմավորման գործում պակաս կարևոր դեր չխաղաց Տիբեթից ներթափանցած լամայականությունը: Ֆեոդալիզմի երկարատև, ընդհուպ մինչև XX դարի սկիզբը տևած փուլի ընթացքում Մոնղոլիայում ստեղծվեցին ճարտարապետության, քանդակագործության, գեղանկարչության, զարդարվեստի բազմաթիվ հուշարձաններ:

ՃԱՐՏԱՐԱՎԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Մոնղոլիայի տարածքում պահպանվել են մինչֆեոդալական և ֆեոդալական ժամանակաշրջանների կառուցվածքների ավերակներ: Թեև Մոնղոլիայի անասնապահ ցեղերը վարում էին քոչվորական կյանք, հայտնաբերված ճարտարապետական հուշարձանները հաստատեցին, որ դեռ հեռավոր ժամանակներում Մոնղոլիայի տարածքում գոյություն են ունեցել մեծ քաղաքներ, որոնցից կարևորագույնը XIII դարում եղավ Կարակորումը: XIII - XIV դարերում այն դարձավ բարեկարգ քաղաք՝ բազմաթիվ շենքերով, նրա հատակագծում նկատելի են չինական քաղաքաշինության սկզբունքները:

Քաղաքը ցանկապատված էր հոծ ու հսկա պարսպով, հում աղյուսից կառուցված պալատների տանիքները ծածկված էին ջնարակված կղմինդրով: Պալատի մնացորդները՝ վաթսուներս քարե խարիսխ-սյունահիմքով և զրանիտե աստիճաններով, ինչպես և ընդհատակյա ջեռուցիչ համակարգը վկայում են քաղաքային քաղաքակրթության բարձր մակարդակի մասին:

Քաղաքը ցանկապատված էր հոծ ու հսկա պարսպով, հում աղյուսից կառուցված պալատների տանիքները ծածկված էին ջնարակված կղմինդրով: Պալատի մնացորդները՝ վաթսուներս քարե խարիսխ-սյունահիմքով և զրանիտե աստիճաններով, ինչպես և ընդհատակյա ջեռուցիչ համակարգը վկայում են քաղաքային քաղաքակրթության բարձր մակարդակի մասին:

XV - XVI դարերի ընթացքում ֆեոդալական մասնատվածությունն արգելափակում էր մեծ կառուցվածքների շինարարությունը: Կոթողային ճարտարապետությունը վերածնվեց XVI դարի վերջերին, երբ երկիրը ծածկվեց վանքերի և տաճարների խիտ ցանցով: 1585 թ. կառուցվեց լամայականության էրդենի-ձու առաջին վանքը, որի համար օգտագործվեցին Կարակորումի ավերակներից բերված շինանյութերը:

XVI դարում, պաշտամունքային հոյակերտ շենքերի հետ միաժամանակ, որոնք կառուցվում էին հուն աղյուսից և քարից, զարգանում էր նաև ճարտարապետության բոլորովին ինքնուրույն մի բնագավառ, որը կապված էր քոչվորական կենցաղի ավանդույթների հետ: Թաղիքե «գեռ» կոչվող, հեշտությամբ հավաքվող կլոր յուրդի պատի մեջ ստեղծվում են «խան» վանդակներ. դրանք շքեղ զարդարվում են ասեղնագործություններով և նախշերով, բառիս հանրահայտ առումով շենք չլինելով, միևնույն ժամանակ բազմապիսի և բարդ ձևի կառուցվածքների սկիզբ դրեցին, հարմարեցվում էին նստակյաց բնակչության կենցաղի պայմաններին: Մոնղոլական պաշտամունքային շատ կառուցվածքների հիմքում դրվեց նմանօրինակ յուրդի կոմպոզիցիան՝ նրա ձևի լակոնականությամբ, ամրակազմությամբ, պարզությամբ և կայունությամբ:

Յուրդակերպ տաճարների առաջին շենքերը հիմնվում էին տախտակե հարթակների վրա, որոնց ամրացվում էին յուրդերի կառուցմանը բնորոշ փայտե վանդակներ, իսկ տանիքներն ստեղծվում էին թաղիքով ծածկվող ծողաններից: Հետագայում տաճարի չափերը մեծացնելու համար սկսեցին մի քանի համանման յուրդեր կառուցել համատեղ և դրանց կից ստեղծել առջևի մուտք: Հավաքովի յուրդը շուտով դարձավ մշտաբնակ վանքի հիմքը. ծողանները և թաղիքը փոխարինվեցին տախտակով, վանդակները՝ պատերով, երևան եկավ հիմքը, իսկ ներքին տարածության մեծացումն անհրաժեշտ դարձրեց բազմաթիվ հենասյուների կառուցումը: Կլոր յուրդն աստիճանաբար դարձավ քառակուսի, բազմանկյուն շենք, իսկ կոնաձև տանիքը ստացավ գմբեթի կամ գնդի ձև: Բուն մոնղոլական թեմաները միահյուսվում էին, հատկապես տանիքների ձևերում, տիբեթական և չինական թեմաներին: Զարգանալով ժողովրդական կացարանից, նմանօրինակ տաճարները զար-

դարվում էին թաղիքի վրա զարդանկար հիշեցնող դրվագներով: Պատերը և տանիքները ներկում էին սպիտակ, դռները՝ վառ կարմիր, պատուհանների շրջանակները՝ մուգ կարմիր գույներով:

Ամբողջ երկրով մեկ տարածվեցին վանքային և տաճարային կառուցվածքների բազմաթիվ տարբերակներ ու տիպեր: Ընդհանրական տաճարները՝ «ցուկչինները», ունեին հավաքովի փայտե կառուցվածք, «խուրե» տիպի վանքերն առանձնանում էին օղակաձև հատակագծով, որը կապված էր քոչվորական տնտեսաձևի հետ, «խիթ» տիպի վանքերում օգտագործում էին տիբեթական անսամբլների հատակագծեր՝ լեռան գագաթին հառնող գլխավոր տաճարով: Չինական տիպի վանքերի հատակագծումն աչքի էր ընկնում կանոնավորությամբ: Գլխավոր շենքերը տեղաբաշխվում էին կենտրոնական առանցքի վրա: Մոնղոլական, տիբեթական և չինական ավանդույթների օգտագործման բոլոր տարբերություններով հանդերձ՝ մոնղոլական տաճարների զարդահամակարգը և ձևերը զուգորդվում էին ամբողջական ձևով՝ ամեն ինչ ենթարկում էին մեկ գեղարվեստական գաղափարի: «խուրե» օղակաձև հատակագծման մոնղոլական ազգային համակարգին բնորոշ է XVI դարում հիմնված Իխ - Խուրեի՝ ժամանակակից Ուլան - Բատորի նախորդի կառուցումը: Քաղաքի կենտրոնական մասը զբաղեցնում էր վիթխարի շրջանաձև հրապարակը, որտեղ գտնվում էին ճակատով դեպի հարավ ուղղված, գլխավոր կառույցները՝ կառավարողի պալատը, Ցուկչին տաճարը և այլ շենքեր: Լամաների բնակելի յուրդերը և դրանց շուրջը այլ կառույցներ կազմում էին մի քանի փակ օղակ:

XVII - XIX դարերի վերջերին մանժուրների կողմից Մոնղոլիան նվաճվելու ժամանակաշրջանում տաճարների թիվը բավականին աճեց, ուժեղացավ նաև չինական ու տիբեթական ճարտարապետության ազդեցությունը: Այդ ժամանակ-

ներից ի վեր պահպանված կառուցվածքը՝ Էրդենի - ծու վանքի Լաբրան պալատը (XVIII դար) և չպահպանված Մայրարի տաճարը (XIX դար) առանձնանում են ձևերի պարզությամբ և հոյակերտությամբ: Մայրարի տաճարը զուգակցում էր տիբեթական և բուն մոնղոլական հատկանիշները՝ վերին մասում բաց պատշգամբ, ծածկի եզրերի երկարությամբ քանդակներ, ճակատի ձգվածություն լայնությամբ (տիբեթական ոճի հատկանիշներ), քառակուսի շենքը պսակող գմբեթ՝ ընդօրինակված մոնղոլական յուրդերից:

Բացի տաճարային կառուցվածքներից, XVII - XIX դարերում Մոնղոլիայում երևան եկան նաև սուբուրբաններ՝ տիբեթականի նմանությամբ, բայց զարդարանքով բազմազան, բաղկացած պատվանդանից, շշածև խորհրդատուփից և սրածայր ծողից (Էրդենի - ծուի Բողիսուբուրգանը): Ամբողջությամբ առած՝ մոնղոլական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ ձևավորվեց ճարտարապետության ինքնօրինակ հոյակերտ ոճ, որն առանձնանում էր ձևերի պարզությամբ և գունային զուգորդումների հանդիսային հնչեղությամբ:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XVI-XIX դարերի Մոնղոլիայի գեղանկարչությունը կապված է տաճարային ինտերիերների զարդարման հետ: Այն ներկայացված է բազմաթիվ սրբապատկերներով, որոնք ստեղծված են ենթաներկով տոգորված հատուկ կտավի վրա, խիտ, գուաշային տիպի ներկերով, լավ տարբերվում են տաճարի շենքում իշխող կիսախավարի մեջ: Կոմպոզիցիաների, սյուժեների, գունային զուգորդումների խստապահանջ կանոնականության մեջ արտացոլվում էր Տիբեթի և Նեպալի արվեստի ներգործությունը:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ: Քանդակագործությունը գեղանկարչության նման կարևոր դեր էր խաղում Մոնղոլիայի տաճարներում: Միջնադարյան տաճարային արձանները կերտ-

վում էին զանազան նյութերից՝ փայտից, կավից, թղթե զանգվածից, բայց հավասարապես ոսկեզօծվում և գունազարդվում էին: Բրոնզե կերտարվեստի ծաղկումն սկսվում է XVII դարում և կապված է Չանաբաժարի անվան հետ: Մոնղոլիայի սահմաններից դուրս գործող կանոններով նրա կերտած լամայական աստվածությունների արձաններն առանձնանում են նրբությամբ, գեղեցկությամբ, ոգեշնչվածությամբ: Տարբեր վանքերում ստեղծվում են կրոնական «ցամ» խորհրդավոր ծեսերի դիմակներ պատրաստելու նաև իրենց ավանդույթները: Մարջաններով դրվագումը, պայծառ գունազարդումը նպաստում էին դրանցում մարմնավորված ոգիների և կիսաստվածների կերպարների առանձնահատուկ արտահայտչականությանը:

ԳԵՂԱԶԱՐԴԱՅԻՆ (ՂԵՎՈՐԱՏԻՎ)

ԱՐՎԵՍ: Մոնղոլիայի գեղազարդային արվեստում գերիշխում էր իրեղենի, թամբերի, ծիսարքերի զարդարումը: Քարգահակար ասեղնագործումը և տարբեր նյութերից զույնզույն նախշերը բնորոշ են հագուստին, կոշիկեղենին, կացարանին: Գունեղ զուգորդումներով, արտասովոր պայծառ երկրաչափական բնույթի զարդեր էին կրում մոնղոլների հագուստները: Թաղիքե յուրդերը զարդարվում էին ինչպես պայծառագույն գործվածքներով, այնպես էլ նկարազարդ ու ասեղնագործ նախշերով: Կարմիր, կապույտ, բաց մանիշակագույն և կանաչ գույները ստվերարկում և աշխուժացնում են յուրդի սպիտակ թաղիքը՝ կացարանները դարձնելով արտակարգ զարդարուն - գեղեցիկ: Վաղ ժամանակներից Մոնղոլիայի վարպետները մեծ հաջողության էին հասել մետաղյա առարկաների, ամանեղենի, լծասարքի պատրաստման արվեստում, ինչպես նաև թանկարժեք քարերով մետաղի դրվագման, ոսկրի փորագրության, ոսկուց, արծաթից և այլ մետաղներից ցանցածև առարկաների պատրաստման, մետաղի փորագրության և դրվագման ասպարեզներում:

Ի Տ Ա Լ Ի Ա

Ն Ի Դ Ե Ր Լ Ա Ն Դ Ն Ե Ր

Գ Ե Ր Ս Ա Ն Ի Ա

Ն Ե Ր Ա Ծ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Վերածնությունը նոր փուլ էր համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ: Այդ ժամանակներում են դրվել արդիական գիտության, մասնավորապես բնագիտության հիմքերը, բարձր մակարդակի է հասել գրականությունը, որը գրքի տպագրության հայտնագործումով ստացավ մինչ այդ չտեսնված տարածման հնարավորություններ: Այդ նույն ժամանակներում էլ սկզբնավորվեց արվեստի իրատեսական համակարգը: Գիտնականների պատկերավոր բնութագրմամբ՝ «Դա մարդկության գլխով անցած հեղաշրջումներից մեծագույնն էր, դարաշրջան, որը տիտանների կարիք ուներ և որը ծնեց մտքի, կրքի ու բնավորության, բազմակողմանիության և գիտականության ուժով օժտված տիտաններ»:

«Վերածնություն» տերմինը կերտարվեստի վերաբերյալ սկսեց կիրառվել դեռևս XVI դարում: «Ամենից ավելի նշանավոր գեղանկարիչների, քանդակագործների և ճարտարապետների կենսագրությունների» հեղինակ (1550թ.) գեղանկարիչ Ջորջո Վազարին գրել է միջնադարի ժամանակաշրջանում անկման երկար տարիներից հետո Իտալիայում արվեստի վերածնության մասին: Յետագայում «Վերածնություն» հասկացությունը լայն իմաստ ստացավ:

Վերածնության (իտալերեն՝ Ռինաչիմենտոյի, ֆրանսերեն՝ Ռենեսանսի) մշակույթը սկզբնավորվել է Եվրոպայում,

տնտեսապես առավել զարգացած այն մարզերում, որտեղ առավել վաղ էին նախադրյալներ հասունացել ֆեոդալիզմից կապիտալիզմի սկզբնական փուլին անցնելու համար:

Նոր մշակույթը բացառիկ հետևողականությամբ և ուժով դրսևորվեց իտալական քաղաքներում, որոնք XIV-XV դարերի սահմանագծում արդեն ուտք էին դրել կապիտալիստական զարգացման ուղին. այն նշանակալի տարածում ստացավ Նիդերլանդներում, ինչպես նաև XV դարի մերձհռենոսյան և հարավգերմանական որոշ քաղաքներում: Սակայն Վերածնության մշակույթի ազդեցության շրջանակն անհամեմատ ավելի լայն էր՝ ընդգրկում էր Ֆրանսիայի, Իսպանիայի, Անգլիայի, Չեխիայի, Լեհաստանի տարածքները, որտեղ նոր միտումները երևան էին գալիս տարբեր ուժով և յուրահատուկ ձևերով:

Վերածնության մշակույթի հիմքում դրված է հումանիզմի, մարդու արժանապատվության և գեղեցկության, նրա բանականության ու կամքի, նրա ստեղծագործական ուժերի հաստատման սկզբունքը: Ի տարբերություն միջնադարի մշակույթի՝ Վերածնության հումանիստական կենսահամակ մշակույթը կրում էր աշխարհիկ բնույթ: Եկեղեցական սխոլաստիկայից և դավանաբանությունից ազատագրումը նպաստում էր գիտության վերելքին: Իրական աշխարհի ճանաչման բուռն ծարավը և նրանով

զմայլվելը հանգեցրին արվեստում իրականության ամենատարբեր կողմերի արտացոլմանը և վեհասքանչ պաթոս ու խորապես հուզիչ անկեղծություն հաղորդեցին գեղանկարիչների առավել նշանակալի ստեղծագործություններին:

Վերածնության արվեստի կայացման գործում կարևոր նշանակություն ունեցավ անտիկ ժառանգության նորովի ըմբռնումը: Անտիկ աշխարհի ներգործությունը Վերածնության մշակույթի ձևավորման վրա առավել մեծ ուժով արտահայտվեց Իտալիայում, որտեղ պահպանվել էին հին հռոմեական արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններ:

Բյուզանդիայի անկման օրերին փրկված ձեռագրերում, Հռոմի ավերակներում պեղված անտիկ աշխարհի արձաններում զարմացած Արևմուտքի առջև ներկայացավ նոր աշխարհ՝ հունական հին հուշարձանները. նրա պայծառ կերպարների առջև անհետացան միջնադարի ուրվանկարները. Իտալիայում սկսվեց արվեստի աննախադեպ ծաղկում, որն ասես դասական հնության փայլատակում եղավ և որին հասնել այլևս չհաջողվեց:

Վերածնության մշակույթում աշխարհիկ սկզբունքի հաղթանակն ուժեղացող բուրժուազիայի սոցիալական հաստատման հետևանք էր: Սակայն Վերածնության արվեստի հումանիստական ուղղվածությունը, նրա լավատեսությունը, կերպարների հերոսական բնույթն օբյեկտիվորեն արտահայտում էին ոչ միայն երիտասարդ բուրժուազիայի, այլև ամբողջ հասարակության բոլոր առաջադիմական խավերի շահերը:

Վերածնության դարաշրջանի արվեստը ձևավորվում էր այնպիսի պայմաններում, երբ խարխլվել էին ֆեոդալական կացութաձևի հիմքերը, իսկ բուրժուական-կապիտալիստական հարաբերությունները՝ իրենց այն ժամանակների բարոյականությամբ դեռևս չէին հաստատվել: Դեռևս չէին դրսևորվել անհատի զարգացման համար աշխատանքի բաշխման հետևանքները. խիզախու-

թյունը, միտքը, հնարամտությունը, բնավորության ուժը դեռ չէին կորցրել իրենց նշանակությունը: Դա ստեղծում էր մարդու ընդունակությունների հետագա առաջադիմական զարգացման անվախճանության պատրանք: Արվեստում հաստատվում էր տիտանական անհատի իդեալը:

Վերածնության դարաշրջանի արվեստը հասարակական բնույթ ուներ: Հատկապես այս հատկանիշն էր նրան մերժեցնում դասական Հունաստանի արվեստին: Եվ միևնույն ժամանակ Վերածնության արվեստում, առանձնապես ուշ շրջանում, մարմնավորում ստացավ մարդու կերպարը, որտեղ անհատական առանձնահատկության հատկանիշները զուգորդվում էին սոցիալ-տիպական հատկանիշների հետ:

Մինչ այդ ժամանակներն աննախընթաց ծաղկում ապրեց գեղանկարչությունը, որը հսկայական հնարավորություններ էր դրսևորում կենսական երևույթների, մարդու և նրան շրջապատող միջավայրի պատկերման ոլորտում: Գիտությունների զարգացումը, գծային, ապանակ օդային հեռանկարի մշակումը, մարդու համամասնությունների և անատոմիայի ուսումնասիրությունը նպաստում էին գեղանկարչության մեջ իրատեսական մեթոդի հաստատմանը:

Արվեստի առջև ծառայած նոր պահանջները պայմանավորեցին նրա տեսակների ու ժանրերի հարստացումը: Իտալական հոյաշուք գեղանկարչության մեջ իշխում էր որմնանկարը: XV դարից սկսած՝ հետզհետե ավելի մեծ տեղ էր գրավում հաստոցային նկարը, որի զարգացման գործում հատուկ դեր կատարեցին նիդերլանդացի վարպետները: Կրոնական և դիցաբանական գեղանկարչության մինչ այդ գոյություն ունեցող ժանրերի հետ միասին, որոնք նոր իմաստ էին ստանում, առաջընթաց ապրեց դիմանկարը, ծնունդ առավ պատմական և բնանկարային (պեյզաժային) գեղանկարչությունը:

Գերմանիայում և Նիդերլանդներում, որտեղ ժողովրդական շարժումներն առաջ բերեցին տեղի ունեցող իրադարձություններին արագորեն և ակտիվորեն արձագանքող արվեստի պահանջմունք, լայն տարածում ստացավ փորագրությունը (գրավյուրան), որը հաճախ օգտագործվում էր գրքերի զեղարվեստական ձևավորման ուղորտում:

Ավարտվեց դարի կեսերին սկսված քանդակագործության առանձնամալու գործընթացը. գեղազարդային (դեկորատիվ) կերտարվեստի հետ միասին, որը զարդարում էր շենքերը, երևան եկավ ինքնուրույն բուրգաքանդակը՝ հաստոցային և հոյակերտ: Գեղազարդային ռելիեֆը ստացավ հեռանկարայնորեն կառուցված բազմապատկեր կոմպոզիցիայի բնույթ:

Յուրմանիզմի իդեալներն արտահայտվեցին նաև ճարտարապետության մեջ, կառուցվածքների պարզ ներդաշնակ նկարագրի մեջ, դրանց ձևերի դասական լեզվում, մարդու հետ հարաբերակցած՝ համամասնություններում և մասշտաբներում:

Փոխվեց կիրառական արվեստի բնույթը, որը (արվեստը) կյանքում և անտիկ աշխարհում փոխ էր առնում զարդային տարրերի ամբողջականության ձևերն ու թեմաները և կապված էր ոչ այնքան եկեղեցական, որքան աշխարհիկ պատվերների հետ: Նրա ընդհանուր կենսուրախ բնույթի, ձևերի ու գույների ազնվաբարոյության մեջ արտահայտվեց Վերածնության դարաշրջանի արվեստի բոլոր տեսակներին յուրահատուկ ոճի միասնության զգացումը, որոնք կազմում էին արվեստի համադրություն՝ նրա բոլոր տեսակների իրավահավասար համագործակցության հիման վրա:

Վերածնության դարաշրջանի արվեստն ունեցել է իր Վաղ շրջանը (XV դար, համապատասխանում է Իտալիայի, Գերմանիայի, Նիդերլանդների առանձին քաղաքներում կապիտալիստական

արտադրության առաջացման ժամանակին), Բարձր շրջանը (XV դարի 90-ական թվականներ - XVI դարի առաջին երրորդ) և Ուշ շրջանը (XVI դարի երկրորդ կես): Տարբեր երկրներում այն արտահայտվել է տարբեր ձևով: Օրինակ՝ Նիդերլանդներում Բարձր Վերածնության փուլ չի եղել: Վերածնության դասական երկիր էր Իտալիան, որտեղ հստակորեն առանձնանում են, այսպես կոչված, նախառենեսանսի (Վերածնության նախաանշանի), Վաղ, Բարձր և Ուշ Վերածնության ժամանակաշրջանները, ընդ որում Ուշ Վերածնության շրջանակներում հումանիստական արվեստի հետ միասին տարածում է ստանում անկումային մաներիստական ուղղությունը, որը չէր նպաստում իրականության ճանաչմանը:

XVI դարի երկրորդ կեսին Արևմտյան Եվրոպայում հոգևոր մշակույթի ճգնաժամ է սկսվում, որը պայմանավորված էր հասարակական խոր ցնցումներով, այսպես կոչված, գների հեղաշրջումով, որն առաջացրեց հեռու տանող սոցիալական տեղաշարժեր, - ժողովրդական զանգվածների աղքատացում, ֆեոդալական խավերի քայքայում, քաղաքացիական պատերազմներ Ֆրանսիայում, Նիդերլանդական հեղափոխության հետ կապված քաղաքական ընդհարումներ, Յակառեֆորմացիայի կատաղի հարձակում: Մասնատված Իտալիայում, ինչպես և Գերմանիայում, հաստատվում է մանր իշխանապետական բռնակալություն: Եվրոպայում հայտարարվում է արշավանք հումանիզմի և նրա բոլոր դրսևորումների դեմ: Սակայն հումանիզմը չափազանց զորեղ և կենսական երևույթ էր, չէր կարող մարել առանց իր վսեմ իդեալների համար հերոսական պայքարի: Վերածնության ուշ, ավարտական փուլի այդ պայմաններում սկիզբ է առնում «ողբերգական հումանիզմը», որն ավելի խոր կերպով էր բացահայտում մարդկային անձնավորության և շրջապատող հասարակության միջև եղած հակասությունները, գի-

ԿԵՆՏՐԱԼՆՈՒԹՅՈՒՆ (XII-XIII դարեր)

տակցվում է ռենեսանսային իդեալների և թշնամական հակաիդեոմանիստական այն ուժերի միջև դաժան խզումը, որոնք սկսում են հաղթանակել հասարակության մեջ: Ուշ Վերածննդի փուլեր են անցնում, բացի Իտալիայից, Նիդերլանդները, Ֆրանսիան և Անգլիան: Այդ փուլի ընթացքում ստեղծվում են Վերածննդի ամենից ավելի հարուստ և հասուն արգասիքներ արվեստում և գրականության մեջ. դրանցում ծաղկում է ապրում ներքին ողբերգականությամբ համակված իրատեսությունը:

ԻՏԱԼԻԱ

Վերածնության դարաշրջանի իտալական արվեստը յուրահատուկ բնույթ ուներ և գրեթե երեքդարյա զարգացման բոլոր փուլերում բացառիկ ստեղծագործական բարձունքի հասավ: Վերածննդի մշակույթի վիթխարի թափը, մշանավոր ստեղծագործությունների հսկայական քանակը՝ համեմատաբար ոչ մեծ տարածքներում, ուր նրանք արարվել են, մինչև օրս էլ զարմանք ու հիացմունք են պատճառում: Վերելք էին ապրում արվեստների բոլոր տեսակները: Իտալիայի տարբեր մարզերում ստեղծված գեղանկարչության տեղական դպրոցները դաստիարակեցին այնպիսի նկարիչներ, որոնց ստեղծագործական որոնումները ամենաբարձր մարմնավորման հասան Վերածննդի հսկաների՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Տիցիանի արվեստում:

Արվեստը վիթխարի դեր կատարեց հասարակական կյանքում, կենսական պահանջմունք դարձավ այն ժամանակների մարդկանց համար: Հասարակական շենքերի կառուցումը դիտվում էր որպես քաղաքացիական կարևորություն ունեցող աշխատանք, ամենից ավելի մշանակալի կոթողների բացումը վերածվում էր համաժողովրդական տոնախմբության:

Նոր մշակույթի առաջին վերելք Իտալիայում սկսվել է XII-XIII դարերում: Պետության հյուսիսիտալական քաղաքները՝ Վենետիկի գլխավորությամբ, իրենց ձեռքը վերցրին Արևմտյան Եվրոպայի և Արևելքի միջև կատարվող միջնորդական առևտուրը: Արհեստավորական արտադրության մեծ կենտրոններ դարձան Ֆլորենցիան, Սիենան, Միլանը: Դրանցում քաղաքական իշխանությունը կենտրոնացված էր վաճառականների և արհեստավորների ձեռքում: Միավորվելով արհեստակցություններում՝ նրանք ակտիվորեն հակադրվում էին տեղական ֆեոդալներին և նպաստում օտարերկրյա նվաճողների (ամենից առաջ գերմանական կայսրերի) ուժգին ճնշման դիմադրմանը: Քաղաքական ինքնուրույնության պայմաններում առաջանում էին կապիտալիստական տնտեսակարգի նոր ձևեր քաղաքներում: Այդ փոփոխությունների հետևանքով արմատական տեղաշարժեր կատարվեցին աշխարհայացքում և մշակույթում, որը բնութագրվում էր մարդու՝ որպես մտածող ու զգացող էակի, անտիկ գեղեցկության նկատմամբ արտահայտվող հետաքրքրությամբ: Անցումային դարաշրջանի վաղ փուլում մշակույթը շատ կողմերով կրում էր հասարակական բնույթ, հաճախ նորը հաշտ էր ապրում հնի հետ կամ զգեստավորվում էր ավանդական ձևերով:

ՖԼՈՐԵՆՑԻԱ

Իտալական քաղաքների և նրանց մշակույթի զարգացումը չափազանց խայտաբղետ պատկեր ուներ: Վերածնության գեղարվեստական իդեալներն առավելագույն ակներևությամբ և ամենից առաջ դրսևորվեցին իտալական առաջավոր հանրապետություններում,

մասնավորապես՝ Ֆլորենցիայում: Այստեղ է իր «Աստվածային կատակերգությունը» գրել Դանթեն «միջնադարի վերջին պոետը և միևնույն ժամանակ նոր ժամանակների առաջին պոետը», այստեղ աշխատում էին քանդակագործներ, որոնց ստեղծագործություններում հստակորեն նկատվում էին իրատեսական միտումներ:

Ջոնսո: Ֆլորենցիական հիմքի վրա ձևավորվեց Վերածննդի իրատեսական արվեստի նախահայր, Ֆլորենցիայի առաջադեմ շրջանների հետ կապված Ջոտտո դի Բոնդոնեի (1266/67 - 1337 թթ.) հզոր տաղանդը: Գեղանկարչի բազմակողմանի հետաքրքրությունները թույլ են տալիս նրան համարել նոր մշակույթի տիտանական ներկայացուցիչ: Եւ ճարտարապետ էր, բանդակագործ, բանաստեղծ, բայց ամենամշանակալի ավանդ ներդրեց գեղանկարչության զարգացման գործում:

Ջոտտոյի արվեստը հաստատում է իրական մարդու արժեքավորությունը: Այդ արվեստն առանձնանում է հուզական ներգործության իր վիթխարի ուժով, բարոյաէթիկական խորությամբ, դրամատիզմով և բարոյական բնույթով: Իտալական գեղանկարչության մեջ առաջիններից մեկը Ջոտտոն էր, որ ստեղծեց մարդու տիպական կերպար: Գեներվելով առավելապես իր ներըմբռնողության, քան գիտակցական մեթոդի վրա՝ նա դնում է իրական եռաչափ տարածության, լուսաստվեղի միջոցներով մոտեցված բարեկերպական (այլաստիկական) ծավալի կշռելիության վերարտադրման խնդիրը: Եւ հասնում է ընդհանրացված նկարի հստակության, տրամաբանորեն նառուցված, ճշգրտորեն գտնված կոմպոզիցիայի պարզության:

Ջոտտոյի աշխատանքները գտնվում են Ֆլորենցիայում, Ռոմում և Պադուայում: Երա ամենից ավելի մշանակալի ստեղծագործությունը Սարիամի և Քրիստոսի կյանքին նվիրված որմնանկարնե-

րի վիպերգական շարքն է Պադուայի Կապելլա դել Արենայում (աղոթարան, կառուցվել է 1303-1305 թթ., հին հռոմեական ավերված կրկեսի խաղասպարեզի տեղում):

Կապելլա դել Արենայի հատակ, ներդաշնակ որմնանկարներն իրենց գեղագիտական հմայքը և մշանակությունը պահպանել են մինչև մեր օրերը: Ավանդական կրոնական սյուժեները գեղանկարիչը հարստացրեց նոր իմաստով՝ ըստ էության դրանցում բացահայտելով մարդու կերպարի վսեմ բարոյական կատարելությունը: Որմնանկարներով են պատված ոչ մեծ, ուղղանկյուն հատակագծով, կամարածածկ աղոթարանի պատերը: Մուտքի մեղ պատին տեղավորված է «Ահեղ դատաստան» տեսարանը, դիմացը՝ «Ավետումը»: Կողային պատերին որմնանկարները տեղավորված են եռահարկ: Գեղեցիկ շրջանակի մեջ առնված՝ դրանք հաջորդաբար կազմում են մի պատմություն, որը ծավալվում է խաղաղ-մեծավայելուչ ռիթմով, խստիվ ընդհանրացված ձևերով: Կոմպոզիցիաները միմյանց հաջորդում են պատի երկարությամբ՝ դրանք շեշտելով հարթության վրա: Դրանք, իրենց մեկնաբանությամբ, լինելով վիպերգական և հոյաշուք, լի աշխույժ զգացումներով ու ապրումներով, զարմացնում են տեսողական տպավորությունների հարստությամբ:

Կրոնական ավանդազրույցը գեղանկարիչը մեկնաբանում է որպես իրական դեպք: Սուրբ գրքի գործող անձերը նրա որմնանկարներում արտահայտում են կենսականություն, դառնում զսպվող խոր զգացումներ, պատկերները՝ մեծ գեղակերպություն: Բնանկարների և կառույցների տարրերը մշում են գործողության վայրը: Ժանրային պահերն ուժեղացնում են կրոնական տեսարանների իրատեսությունը: Բնանկարի ֆոնում պատկերված են հանգիստ - վեհապանծ, մտախոհ Գովակիմը, կարեկցանքով

նրան նայող հովիվները («Չովակիմի վերադարձը հովիվների մոտ»): Փոքրիկ շնիկը փաղաքշանքով է վերաբերվում Չովակիմին՝ չխախտելով ընդհանուր տրամադրության կենտրոնացված մտախոհությունը: Այստեղ ոչ մի խորհրդավոր, անբացատրելի բան չկա:

Ամենից ավելի նշանակալից են այն որմնանկարները, որտեղ պատմության դրամատիզմը վճռականորեն ավանդազրույցի կրոնական-միստիկական երանգը տեղափոխում է երկրորդ պլան: Ջոտտոն մինչ այդ աննախադեպ ուժով ներկայացնում է հեռոսների բնավորությունները, որոնք բազաիայտվում են նրանց արարքներով, դանդաղ շարժումներով, ժեստերով: Որպես դրամատիկական պատմություն դավաճանության մասին, որպես երկու հակադիր բնավորությունների բախում է ընկալվում «Չուդայի համբուրդ» տեսարանը (նկ. 23): Նրա կենտրոնում շարժումներով խոսող պահապանների ու առաքյալների մեջ, առանձնանում են Քրիստոսը և Չուդան: Բարոյական կատարելության և անսասան արիության վսեմ գաղափարի քարոզիչ Քրիստոսը շատ գեղեցիկ է իր ազնվաբարոյությամբ և զուսպ հանգստությամբ: Նրա լարված հայացքը լի է նախատինքով ու զայրույթով: Գարշելի ձևով վրդովեցուցիչ է կեղծավոր Չուդան՝ իր ուսուցչի դավաճանը: Կերպարների խոր բարոյաթիկական իմաստը, որ հասկանալի է յուրաքանչյուրին կազմում է կոմպոզիցիայի հմայիչ՝ անդիմադրելի ուժը:

«Ողբ առ Քրիստոս» տեսարանի վիպերգական վեհությունը և դրամատիզմը շեշտված են բնանկարի կառուցմամբ, լեռան լանջը ծավալված է այնպես, որ առանձնանան գլխավոր անձերը՝ մահացած Քրիստոսը և հայացքը նրան հառած, վշտալի Մարիամը: Նրանք կազմում են կոմպոզիցիայի գաղափարական կենտրոնը: Նրանց են ուղղված բոլոր ներկաների խոնարհված դեմքերն ու

հայացքները: Բազմակերպ են տխրալի դեմքերի շարժումները, դիմախոսությունը: Բարեկերպական արտահայտչականությամբ ապշեցուցիչ են տեսարանը եզրափակող և նրա դրամատիկական լարվածությունն ուժեղացնող կանացի դեմքերը: Անտեսելով երկրորդական մանրամասները, ընդհանրացնելով, փառահեղացնելով՝ Ջոտտոն ստեղծում է մեծ խորաթափանցությամբ օժտված կերպարներ: Պայծառ սառը գույները՝ դեղին, վարդագույն, կապույտ, կանաչ, կազմում են որմնանկարների հնչեղ, դյուրին ընկալվող ներդաշնակություն:

Ջոտտոյի արվեստը՝ իր անկեղծությամբ ու պարզությամբ, լի մարդու հանդեպ հավատով, հանդիսացավ վերածննդի գեղանկարչության սկիզբը: Այդ արվեստն իրատեսական արտահայտչականության ավելի կատարյալ միջոցների որոնման ոգեշնչեց ոչ միայն ժամանակակիցներին, Ջոտտոյի անմիջական հետևորդներին, այլև հաջորդ սերունդների բազմաթիվ նկարիչների: Մականյան 14-րդ դարի երկրորդ կեսին միջնադարյան ավանդությանը ժամանակավորապես վերադառնալը որոշ չափով արգելակեց իրատեսության զարգացումը և նպաստեց գոթական հատկանիշների աշխուժացմանը, որն առանձնապես արտահայտվեց Սիննայի արվեստում:

ՎԱՂ ՎԵՐԱՄՆՈՒԹՅՈՒՆ

(XV դար)

Իրատեսության հաստատման և միջնադարյան ավանդության հաղթահարման վճռական շրջադարձն իտալական արվեստում տեղի է ունենում 15-րդ դարում (կվատրոչենտո): Այդ ժամանակներում ձևավորվում են զանազան տարածքային դպրոցներ, որոնք իրատեսության մեթոդի ճանապարհն էին հարթում: Չունանիստական մշակույթի և իրատեսական արվեստի առաջատար կենտրոն է մնում Ֆլորենցիան:

XV դարի ԱՊՐԻՆ ԿԵՏՔ ԵՎ ՇԵՏԱՊԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱՆՈՒՄՆԵՐԻ ՖԻՐՄԵՆՅՈՒՆ

Ֆլորենցիայում XIV դարի վերջում չունայինների (համքարային բանվորների՝ բուրդ գողների) ապստամբության ճնշումից հետո իշխանությունը կենտրոնացավ մի քանի ամենահարուստ ընտանիքների ձեռքում: Դրանց երկպառակտչական պայքարն ավարտվեց Մեդիչիի բանկային տան հաղթանակով: Իր նպատակների համար ճարավորեն օգտագործելով մրցակիցների անհաջողությունները, 1434 թ. հեղաշրջումից հետո Կոզիմո Մեդիչին դառնում է Ֆլորենցիայի գաղտնի կառավարիչ, թեև սկզբում պահպանում է դեմոկրատական ազատությունների ձևակառուցումը: Նա ձգտում է ձեռք բերել արվեստի ու գիտության հովանավորի փառք:

Ֆլորենցիայում 1439 թ. հիմնվում են Պլատոնյան ակադեմիան, ինչպես և Լաուրենցիայի գրադարանը: Մեդիչիի ընտանիքը ձեռք է բերում նշանակալի գեղարվեստական հավաքածու, արքունիքում աշխատում են գրողներ, բանաստեղծներ, հումանիստներ, գիտնականներ: Ստեղծվում են գեղեցիկի գնահատման նոր չափանիշներ, նրա (գեղեցիկի) հիմքում դրվում է բնության նմանությունը և համաչափությունը: Արվեստում հատուկ ուշադրություն է նվիրվում ձևերի բարեկերպական մշակմանը և նկարին: Բնության օրինաչափությունների ճանաչման ձգտումը հանգեցնում է մարդկային կազմվածքի համամասնությունների, անատոմիայի, գծային հեռանկարի ուսումնասիրության:

ՃԱՐՏԱՐԱՎՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Ֆլորենցիայում ծավալված մեծ շինարարությունը փոխում է քաղաքի, ամենից առաջ նրա կենտրոնի դեմքը, որը պահպանվել է մինչև մեր օրերը: Հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացվում է կենտրոնական-գմբեթավոր տաճարային շինությունների և ամենահարուստ բուրժուա-

զիայի, բարձր ազնվականության քաղաքային պալատների մշակման վրա:

Իտալական ճարտարապետության մեջ նոր ուղղությունն իր առաջացման ընթացքում կապված էր անտիկ ավանդությունների և օրդերային համակարգի վերամշակման հետ՝ տեղական շինանյութերին ու կոնստրուկցիաներին համապատասխան: Այդ ժամանակների կառույցներում վերստին ընդգծվում է պատի հարթությունը, նրա նյութականությունը. հստակորեն սահմանափակվում է միասնականացնող ներքին տարածությունը: Ստեղծվում է նաև հենարանային ու ճնշող մասերի համամասնությունների համաչափություն, շենքի ռիթմիկ բաժանումներում սահմանվում է հորիզոնականների ու ուղղահայացների հավասարակշռություն:

ԲՐՈՒՆԵԼԼԵՍԿԻ: Վերածննդի ճարտարապետության նախահայր էր ծնունդով ֆլորենցիացի Ֆիլիպպո Բրունելլեսկին (1377 - 1446 թթ.): Որպես աշակերտ աշխատելով ոսկերչական համքարությունում՝ Բրունելլեսկին իր ստեղծագործական գործունեությունն սկսել է որպես քանդակագործ՝ մասնակցելով ֆլորենցիական կնքատան (Բապտիստերիայի) բրոնզե դռների ստեղծման մրցակցությանը: Օժտված լինելով բազմակողմանի ձիրքով, արվեստի նկատմամբ իր հետաքրքրությունը գուգորդելով ինժեներական գիտելիքների, գյուտարարի, մաթեմատիկոսի մտածողության հետ՝ նա շուտով ամբողջովին նվիրվում է ճարտարապետությանը:

Նրա առաջին մեծ աշխատանքը հսկա ութանիստ գմբեթն էր (1420-1436 թթ.), որ ստեղծվեց դեռևս XIV դարում կառուցված Սանտա - Մարիա դել Ֆիորե տաճարի վրա: Դեպի վեր ձգված գմբեթը, որի հիմքի տրամագիծը 42 մ է, ծածկում է զանգվածային բազիլիկի զոհարանային մասը: Նրա հզոր, հստակ սիլուետը (ստվերանկարն) այսօր էլ իշխում է քաղաքի վրա՝ շատ գեղեցիկ ընկալվելով հեռու տարածությունից:

Կիրառելով նոր կոնստրուկցիաներ, կմախքային համակարգ՝ Բրունելլեսկին կարողացավ գործն առաջ տանել առանց փայտանյութի՝ կառուցելով երկշերտ սնամեջ զմբեթ: Նա այդպիսով թեթևացրեց կամարի կշիռը և նվազեցրեց ութանիստ թմբուկի պատերին ճնշող ուժը: Արևմտաեվրոպական ճարտարապետության մեջ Բրունելլեսկին առաջինը տվեց զմբեթի ցայտուն արտահայտված բարեկերպական ծավալը, զմբեթ, որը երկինք էր հասնում և, ճարտարապետ Ալբերտիի արտահայտությամբ, «տոսկանական բուլոր ժողովուրդների» հովանին էր: Գմբեթի ձևերի մեծացված մասշտաբները, նրա հսկա զանգվածները, ամուր կողերով բաժանված, շեշտված են նրբագեղությամբ և այն ավարտին հասցնող ապակե երդիկի զարդարանքի նուրբ մշակմամբ: Այս կառույցում, որը կերտված է քաղաքի փառաբանման համար, մարմնավորված է բանականության, գաղափարի հաղթանակը, որոշում է Վերածննդի մշակույթի հիմնական ուղղությունը:

Եթե զմբեթի կառուցման ժամանակ Բրունելլեսկին պետք է հաշվի առներ տաճարի՝ ավելի վաղ կառուցված մասերի բնույթը, ապա ճարտարապետական պատկերի նոր ըմբռնումը նա ամբողջովին նվիրեց Ֆլորենցիայի Աննունցիատայի հրապարակի դաստիարակչական տանը (Օսպեդալե դելլի Ինոչենտի) (1419-1444)՝ Վերածնության դարաշրջանի առաջին քաղաքացիական կառույցին, որը համապատասխանում է ժամանակի առաջադիմական գաղափարին:

Տան երկհարկանի ճակատն առանձնանում է համամասնությունների պարզությամբ ու թեթևությամբ, հորիզոնական և ուղղաձիգ բաժանումներով: Ներքևի հարկում այն ձևավորված է նրբակերտ սյունազարդ պատշգամբով, որի կիսաշրջանաձև կամարները հենվում են զեղակազմ սյուների վրա: Դրանք ընդգծում են շենքի բարետես, հյուրընկալ բնույթը: Կամարների միջև տեղավորված են Անդրեա դելա Ռոբիայի կերտած

կլոր խեցեգործական մեդալիոններ՝ բարուրած մանկիկների պատկերով: Իրենց մանկական կերպարների կայտառությամբ ու պարզությամբ, քնքուշ հրապուրանքով այդ ռելիեֆները նրբորեն ներդաշնակում են շենքի ճարտարապետության և նրա նշանակման (դերի) հետ:

Դաստիարակչական տան համար կիրառված կառուցվածքային և զեղազարդային հնարները Բրունելլեսկին զարգացրեց Ֆլորենցիայի Սանտա - Կոչչե եկեղեցուն կից Պացցի աղոթարանը կառուցելիս (սկսված է 1430 թ.): Իր ներդաշնակ ամբողջականությամբ, չափերով ոչ մեծ այդ զարմանք առաջացնող աղոթարանը գտնվում է վանքապատկան փոքրիկ, նեղ բակի խորքում. ունենալով ուղղանկյուն հատակագիծ, այն ավարտվում է թեթև զմբեթով: Նրա ճակատը վեց սյունանի կորնթոսյան մի նախասրահ է՝ կամարակապ մեծ սյունամիջով: Սյուների զեղակազմ համամասնությունները, դրանց վրա դրվող բարձր պատը՝ զարդահամակարգի նոր տարրերի հետ զուգորդված, խոսում են չափի զգացումի մասին, անտիկ օրդերի կիրառման մասին: Օրդերային համակարգի միջոցով լուծված է նաև աղոթարանի ներքին տարածության հարցը: Քառանկյունի որմնասյուներով հավասար հատվածների բաժանված նրա պատերը զարդարված են որմնախորշերով և կլոր մեդալներով: Քառանկյունի որմնասյուներն ավարտվում են քիվով, որի վրա հենվում են կամարը և կիսաշրջանաձև ծածկերը: Քանդակային զարդարանքը և կերամիկան, գծերի գրաֆիկական նրբագեղությունը, գունային լուծման հակադրությունն ընդգծում են պատկերի հարթությունը, ամբողջականություն և պարզություն հաղորդում ընդարձակ լուսավոր ինտերիերին:

XV դարի իտալական ճարտարապետության կարևորագույն հիմնախնդիրներից մեկը դարձավ քաղաքային պալատի կառուցման հիմնական սկզբունքների մշակումը, որը ուշ ժամանակների

հասարակական կառույցների նախատիպ հանդիսացավ: Այդ ժամանակներում ստեղծվում է ուղղանկյուն հատակագծով, միասնական ներփակ ծավալով, ներքին բակի շուրջը տեղադրված բազմապիսի բնակելի շենքերով վեհաշուք կառուցվածքի տիպ: Բրունելլեսկիի անվան հետ են կապում Ֆլորենցիայի Պիտտի պալատի կենտրոնական մասի կառուցումը, պալատ, որը շարված է հսկա, կոպիտ տաշված քարաբլոկներով (շարվածքն անվանվեց ռուստա): Քարի ֆակտուրայի անողորկությունը մեծացնում է ճարտարապետական ձևերի հզորությունը: Հորիզոնական ամրապնդիչ գոտիները շեշտում են շենքի բաժանումը երեք հարկի: Ութ մետրանոց պատուհան - պորտալներն ավարտում են խստադեն, հպարտ այն ուժի տպավորությունը, որ թողնում է հիշյալ պալատը:

ԱԼԵՐՏԻ: Վերածննդի ճարտարապետության զարգացման հաջորդ փուլը Լեոն Բատիստ Ալբերտիի (1404 - 1472), հանրագիտակ-տեսաբանի, արվեստի մասին մի շարք գիտական շարադրությունների («Տասը գիրք ճարտարապետության մասին») հեղինակի ստեղծագործությունն էր:

Ֆլորենցիայում նրա նախագծած Ռուչելլայի ապարանքում (1446 - 1451), վերածննդյան եռահարկ պալատում ներքին բակով և շուրջը տեղաբաշխված շենքերով, Ալբերտին կիրառում է քառանկյունի որմնասյուների համակարգ, որոնք հարկերով բաժանում են պատը, անտաբլեմենտը և հղկված հարթ մակերևույթով թեթևացված ռուստաշարը: Անտիկ ժառանգությունը (հռոմեական ճարտարապետությունը) նրա մեկնաբանության մեջ նոր բարեկերպական արտահայտություն ստացավ, երևան եկան կրող և կրվող մասեր, որոնք նպաստում են նաև շենքի մասշտաբի արտահայտմանը և այն շրջապատող համակառույցի մեջ ընդգրկելուն: Ալբերտիի մտահղացման իրականացումը պատկանում է Բեռնարդո Ռոսսելլինոյին:

ԲԵՆԵՂԵՏՏՈ ՂԱ ՍԱՅԱՆ: XV դարում վաղ վերածնության պալատի տիպի զարգացումն ավարտվում է Բենեդետտո դա Մայանոյի (1442 - 1497) Ֆլորենցիայում կառուցած Ստրոնցի պալատով (սկսված է 1489 թ.): Այդ վեհաքանչ կառույցն առանձնանում է հիմնական զանգվածների ներդաշնակությամբ: Պլանի և ծավալի կոմպոզիցիայով լինելով պարզ, կանոնավոր՝ իր երեք կոշտաքար ճակատներով պալատն առաջանում է դեպի փողոց և անցումները: Կազմելով նրա պսակը՝ իր դասական ձևով հոյաշուք, հարուստ տրամատված (պրոֆիլացված) քիվը, հստակորեն ընկալվում է պատերի խստաբարո պարզության հակադրությամբ: Ներքին բակը, որը կապված է փողոց-մայրուղու հետ, կորցնում է իր մտերմիկ բնույթը և դառնում պալատի հանդիսային մասերից մեկը:

ՔԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՂԱԿ: Միջնադարում ամբողջովին կախման մեջ գտնվելով ճարտարապետությունից՝ Վերածնության դարաշրջանի քանդակագործությունը վերստին ձեռք է բերում ինքնուրույն նշանակություն: Որպես իրավահավասար բաղկացուցիչ մաս այն ճարտարապետական համակառույցի մեջ մտնում է համագործակցության հիման վրա, բայց ոչ որպես ճարտարապետությանը ենթակա: Ազատվելով իրեն կաշկանդող կրոնական-միստիկական բովանդակությունից՝ քանդակագործությունը դիմում է կյանքին, կյանքի իրական պատկերներին, մարդուն:

Քրիստոնեական դիցաբանության և անտիկ կերպարների նշանակությունը պահպանելու հետ միաժամանակ այժմ քանդակագործների պատկերումների օբյեկտ են դառնում նաև կենդանի մարդիկ, ժամանակակից հերոսները: Ջարգացում է ապրում դիմապատկերի ժանրը, ստեղծվում են հեծյալ արձաններ, որոնք զարդարում են քաղաքների հրապարակները: Նշանակալիորեն փոխ-

վում է գեղազարդային ռելիեֆի բնույթը, որի պատկերային հնարավորություններն ընդարձակվում են՝ գեղանկարչական-հեռանկարային պատկերման հնարների և նոր նյութերի, մասնավորապես, բազմագույն կերամիկայի օգտագործման հետևանքով:

Քանդակագործությունը գեղանկարչությունից ավելի վաղ հիմնավոր ծնով կանգնում է զարգացման ուղու վրա, որը բացատրվում է այն դիրքով, որ նա գրավում էր միջնադարյան պաշտամունքային կառուցվածքներում: Մեծ կառույցների համար ստեղծվում էին արվեստանոցներ, որոնք պատրաստում էին քանդակագործ - բեմագործիչներ, այդտեղ նրանք ստանում էին լավ պատրաստություն՝ ծանոթանալով ճարտարապետությանը, շինարարությանը և ոսկերչական գործին: Այս բոլոր գիտելիքները նրանց օգնում էին հոյակերտ կերպարվեստի աշխատանքներում, որն առանձնանում էր կատարման իր յուրահատուկ մանրակրկիտությամբ:

ՊԻԵՏՐՏԻ: Արիեստի հիմունքները ոսկերչական արիեստանոցում է ուսումնասիրել XV դարի նշանավոր քանդակագործներից մեկը՝ Լորենցո Գիբերտին (1378 - 1455 թթ.), որի արվեստում հստակորեն երևում էր նրա ձգտումը դեպի իրատեսություն: Նրա ամբողջ ստեղծագործական կյանքն ուստ իւթյան նվիրված էր միակ հիմնահարցի լուծմանը՝ գեղանկարչական հոյակերտ գեղազարդային ռելիեֆի ստեղծմանը: Նրա հիմնական ստեղծագործություններն նախատեսվում էին ֆլորենցիական բապտիստերիայի ձևավորման համար: Փայլուն վարպետ և նրբամիտ նկարիչ Գիբերտին 1401 թ. գրավեց առաջին տեղը բապտիստերիայի հյուսիսային դռան մրցույթում, որի վրա աշխատանքը շարունակվեց քսան տարուց ավելի (1404 - 1424): Այդ դռան քսանութ ռելիեֆային կոմպոզիցիաներից յուրաքանչյուրը կերտված էր կրոնական սյուժետով և ներգծվում էր քառատերև շրջանակներում,

որոնք իրենց հնարամիտ ձևով դեռևս առնչվում էին գոթական ավանդույթի հետ: Կոմպոզիցիաների գալարում գծերի ներքին ռիթմերը կրկնում են շրջանակները՝ ընդգծելով ընդհանուր լուծման գեղազարդայնությունը: Այս ռելիեֆներում միայն առաջին քայլերն են արվում տարածության տեսողական հաջողության ճանապարհին:

Միանգամայն այլ բնույթ էին կրում նկրտադանի արևելյան դռները (1425 - 1452 թթ.), որոնք նույնպես կերտել էր Գիբերտին, և որոնք դարձան ֆլորենցիայի տեսարժան կոթողներից մեկը: Միքելանջելոն դրանք անվանեց «Դրախտի դռներ»: Գոթական մանր կվադրիֆուների փոխարեն այդ դռները զարդարվում են ուղղանկյուն դաշտերում անկողնված տասը մեծ բազմապատկեր ռելիեֆներով, որոնք հիշեցնում են բազմապատկեր գեղանկարչական կոմպոզիցիաներ («Սողոմոն թագավորի այցը Սաբայի թագուհուն» և այլն): Կերպարների քնարաված գեղեցկությունը, պատկերների համամասնությունների ճշտությունը, ձևերի ու գծերի աշխույժ նրբագեղությունը, բնանկարային և ճարտարապետական ֆոների հարստությունը, շրջանակման բուսական զարդարանքի հյութեղությունը կազմում են նոր, իրատեսական արվեստի միասնական համակառույցը: Եվ միայն որոշ կոմպոզիցիոն հնարքներ, մասնավորապես յուրաքանչյուր դաշտում մի քանի սյուժե ներառելը, արևելյան դռների ռելիեֆները մերժեցնում են անցյալի արվեստին:

ԴՈՆԱՏԵԼԼՈ: Իտալական քանդակագործության իսկական բարենորոգիչը Դոնատելլոն էր (մոտ 1386 - 1466, լրիվ անունը՝ Դոնատո դի Նիկոլո դի Բետտո Բարդի): Իր որոնումների լայնածավալությամբ և տաղանդի բազմակողմանիությամբ նա հսկայական ազդեցություն ունեցավ Եվրոպական կերտարվեստի հետագա զարգացման վրա: Դոնատելլոն անցել է բարդ ստեղծագոր-

ծական ուղի՝ իր կենդանության օրոք վայելելով հռչակ ու փառք:

Դոնատելլոն սովորում էր Գիբերտիի արվեստանոցում, որտեղ նրա աչքի առաջ ստեղծվում էին մկրտարանի հյուսիսային դռների ռելիեֆները: Նրա ինքնօրինակ տաղանդը երևաց այն քանդակներում, որոնք զարդարեցին Ֆլորենցիայի Օր - Սան - Միքելե եկեղեցին: Ըստ հաստատված ավանդության՝ միջնադարյան կառուցվածքի որմնախորշերում դրված, բարեկերպորեն ինքնուրույն, Դոնատելլոյի արձանները դրսևորում են իրենց հումանիստական բնույթը: Դա առանձնահատուկ լիակատարությամբ երևում է սբ. Գեորգիի մարմարե արձանում (1417 թ., Ֆլորենցիա, Ազգային թանգարան): Սպառազեն, գեղակազմ, ոգեշունչ դեմքով, կենտրոնացած ուշադրությամբ՝ նա մարմնավորում է հերոսական, դարաշրջանին համահունչ անձնավորության իդեալը, լի է ինքնագիտակցությամբ, հանգիստ ու անվեհեր է:

Ավելի բնորոշ և յուրահատուկ են նաև մարզարեների արձանների կերպարները, որոնք կերտված են ֆլորենցիական տաճարի զանգակատան զարդարման համար: Ռամկական («հասարակ») են նրանց դեմքերը, ծանրակշիռ են քանդակապատկերները՝ երկար հագուստով, որոնք հազիվ են տեղավորվում որմնախորշերում: Դրանցից մի քանիսը նման էին ժամանակակիցների դիմանկարներին: Հովբ մարգարեի դիմակերպ գլուխը, նրա անհատականացված ցայտուն դիմագծերը առիթ են տվել այդ արձանի «Դդում» («Ցուկկոնե») ավելանվանը: Ընդհանրացված և համարձակորեն են մեկնաբանված նրա թիկնոցի ծալերը, որոնք ընդգծում են շարժումը և ի հայտ բերում քանդակապատկերի ամփոփությունը: Հարուստ կերտարվեստը շեշտում է արձանի ինքնուրույն նշանակությունը:

Վերածնության շրջանի քանդակագործության իդեալների հաղթանակը և արձանային սկզբունքի հաստատումը

նշանավորում է առաջին «Դավիթ» մերկ արձանը Վերածննդի իտալական կերտարվեստում (1430 - 1440-ական թթ., Ֆլորենցիա, Ազգային թանգարան): Մեդիչիի պալատի ներքին զավիթի շատրվանը զարդարող բրոնզե արձանը տարածության մեջ ընկալվում էր տարբեր դիտակետերից: Պատանի հովիվը, հսկա Գուլիաֆին հաղթողը, ներկայացված է մերկ տեսքով՝ անտիկ աշխարհի հերոսների նման: Դեռահասի կոշտուկոպիտ պատկերը տրված է հանգստի պահին՝ լարված մարտից հետո: Հովվի լայնեզր գլխարկի սովերն ընկած է նրա խաղամտախոհ դեմքին՝ ուժեղացնելով արտահայտության կենտրոնացածությունը: Մարմնի ծանրությունը տեղափոխված է մեկ ոտքի վրա, մյուսն ազատորեն հետ է դրված՝ ճնշելով պարտված թշնամու գլուխը: Քանդակապատկերի դրվածքի առանձնահատկությունը, պատանեկան մերկ մարմնի մեկնաբանման վարպետությունը ներշնչված են անտիկ կերտարվեստով և միաժամանակ ավելի անհատական են, երևան են հանում ձևերի և ռիթմերի այն սրությունն ու լարվածությունը, որոնք հատուկ են միայն Վերածնության դարաշրջանին:

Դոնատելլոյի Հռոմ կատարած ուղևորությունը նպաստեց այն բանին, որ նա էլ ավելի իմաստավորեց անտիկ արվեստը, որի ավանդույթները կիրառում են գտնում Ֆլորենցիայի տաճարի ամբիոնի ռելիեֆներում (1433 - 1439 թթ.): Այդ թեթև, ներդաշնակ և ամբողջական եզրագրող, որը բաղկացած էր պարող, ուրախ ու հրճվող մանկիկ - հրեշտակների քանդակապատկերներից, հագեցած է շարժման միասնական սրընթաց ռիթմով:

Հավանաբար, Մարկոս Ավրելիոսի անտիկ հուշարձանն է Դոնատելլոյին ոգեշնչել ստեղծելու վարձու զորապետ (կոնդոտիեր) Երազմո դա Նարնիի Գաթամելատա մականունով հեծյալ արձանը (1447 - 1453): Վերածննդի արվեստում այս առաջին հեծյալ հուշարձանը, նվիրված լինելով ականավոր անձնավորության,

բոլորովին այլ մեկնաբանություն ստացավ, քան անտիկ աշխարհում: Հզոր ծիու վրա վստահ մատած է կոնդոտիերը՝ ձեռքին հրամանատարի մական բռնած: Նրա բանական և մռայլ դեմքին նկատելի են անտարակուսելի դիմանկարային նմանության գծեր, աներեր կամք ու կորովի արտահայտություն: Կոնդոտիեր Գատամելատայի քանդակապատկերն ընկալվում է դանդաղ ընթացող ծիու հետ անխզելի միասնության մեջ, որի ծանրակշիռ ձևերը կարծես ընդգծում են հեծյալի ուժը: Պաղուայի Սանտ-Անտոնիո եկեղեցու առջև կանգնեցված կոթողը, տաճարի շենքի հարևանությամբ ոչ միայն պահպանում է իր նշանակալիությունը, այլև կազմակերպում է հրապարակի ամբողջ համակառույցը:

Հենց այստեղ Պաղուայում, Սանտ-Անտոնիո եկեղեցուն է գտնվում Դոնատելլոյի կերտած զոհարանը: Սբ. Անտոնիոյի կյանքից վերցրած սյուժեներով ռելիեֆները քանդակագործության այդ տեսակի մեծագույն նվաճումներից են: Բարդ բազմապատկեր կոմպոզիցիաներում՝ ճարտարապետության ֆոներով, ընդգրկված են մինչ այժմ չտեսնված բազմաթիվ գործող անձեր, արտահայտված են նրանց զգացմունքներն ու ապրումները: Կենսական երևույթների ընդգրկման լայնությամբ այդ ռելիեֆները, ըստ էության, կարող են մրցել գեղանկարչության հետ:

ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉՈՒԹՅՈՒՆ: Նույնպիսի զարգացում, ինչպիսին ունեցել էր քանդակագործությունը, ապրեց նաև Վաղ Վերածնության դարաշրջանի գեղանկարչությունը: Հաղթահարելով կերպարների գոթական վերացականությունը, զարգացնելով Ջոտտոյի գեղանկարչության հատկանիշները՝ 15-րդ դարի գեղանկարիչները դուրս են գալիս իրատեսության լայն ճանապարհ: Ամնախաղեպ ծաղկում է ապրում հոյակերտ որմնանկարային գեղանկարչությունը:

ՄԱՋԱԶՉՈՒ: Գեղանկարչության բարենորոգիչը, որ նույնպիսի դեր կատարեց,

ինչպիսին և Բրունելլեսկին ճարտարապետության մեջ, իսկ քանդակագործության մեջ՝ Դոնատելլոն, Ֆլորենցիացի Մազաչչոն էր (1401 - 1428), որը կարճ կյանք ունեցավ, բայց ժառանգություն թողեց երևելի ստեղծագործություններ, որոնցում շարունակություն ստացան մարդու ընդհանրացված հերոսական կերպարի, նրան շրջապատող աշխարհի ճշմարտացի արտահայտման որոնումները:

Այդ որոնումներն առավել մեծ ակնառությամբ ի հայտ եկան Ֆլորենցիայի Սանտա - Մարիա դել Կարմինե եկեղեցուն կից Բրանկաչչիի աղոթարանի, «Հրաշք՝ մաքսատուրքով» (նկ. 24) և «Դրախտից արտաքսումը» (երկուսն էլ՝ 1427 - 1428 թթ. միջև որմնանկարներում: Մազաչչոն հեռանում է XIV դարի երկրորդ կեսի գեղանկարչության մեջ իշխող գեղագարդայնությունից և մանրախնդիր պատմողականությունից: Հետևելով Ջոտտոյի սովորույթին՝ նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է մարդու կերպարի վրա՝ ուժեղացնելով նրա խստաբարո կորովը և ակտիվությունը, քաղաքացիական հումանիզմը: Մազաչչոն վճռական քայլ է կատարում քանդակապատկերը և բնանկարը միավորելու ուղղությամբ՝ առաջին անգամ օգտագործելով օդային հեռանկարը: Մազաչչոյի որմնանկարներում ոչ խոր, փոքր հարթակին (Ջոտտոյի որմնանկարներում՝ գործողության տեղին) փոխարինում է իրական խոր տարածության պատկերումը. ավելի համոզիչ և ավելի հարուստ է դառնում պատկերների գեղակերպական լուսաստվերային մոդելումը, ավելի ամուր է ստացվում դրանց կառուցումը, ավելի բազմազան՝ առանձնահատկությունները: Եվ միաժամանակ Մազաչչոն պահպանում է պատկերների հսկայական բարոյական ուժը, որը գերող է Ջոտտոյի արվեստում:

Ամենից ավելի նշանակալին «Հրաշք՝ մաքսատուրքով» որմնանկարն է՝ բազմապատկեր մի կոմպոզիցիա, որը ներառում է, ըստ ավանդության, առասպելի

տարբեր միջադեպեր այն մասին, թե ինչպես քաղաք մտնելիս Քրիստոսից և նրա առաքյալներից մաքսատուրք (մետաղադրամ) են պահանջում, թե ինչպես Քրիստոսի պատվերով Պետրոսը ծուկ է որսում լճում և նրա բերանում դրամ հայտնաբերում, հանձնում պահնորդին: Այս երկու լրացուցիչ միջադեպերը (ծուկ որսալը և մետաղադրամ տալը) ուշադրությունը չեն շեղում կենտրոնական տեսարանից՝ քաղաք մտնող առաքյալների խմբից: Նրանց պատկերները մեծավայելուչ են. մեծակորով, ժողովրդի մեջ անհատականացած այդ մարդկանց դեմքերն առնական են, աջ եզրում կանգնած մարդու մեջ որոշ հետազոտողներ նշարում են իր իսկ՝ Մազաչչոյի դիմանկարը: Տեղի ունեցածի նշանակալիությունն ընդգծված է զուսպ անհանգստության ընդհանուր մթնոլորտով: Շարժումների (ժեստերի), շարժումների բնականությունը, Պետրոսի՝ մետաղադրամ որոնելու տեսարանում ժանրային թեմա օգտագործելը, հանգամանալից պատկերված բնանկարը որմնանկարին հաղորդում են աշխարհական, խորապես ճշմարտացի բնույթ:

Պակաս իրատեսական չէ «Դրախտից արտաքսումը» տեսարանի մեկնաբանությունը, որտեղ առաջին անգամ Վերածնության դարաշրջանի գեղանկարչության մեջ պատկերված են մերկ մարդիկ՝ հուժկու ձևով մոդելված կողային լույսով: Նրանց շարժումները, դիմախաղն արտահայտում են շփոթություն, անոթ, զրջում: Մազաչչոյի կերպարների մեծ արժանահավատությունը և հանոզությունը առանձնահատուկ ուժ են հաղորդում մարդկային անձնավորության արժանապատվության և նշանակալիության հունանիստական գաղափարին: Իր նորարարական որոնումներով գեղանկարիչը իրատեսական գեղանկարչության հետագա զարգացման ուղիներ է հարթում:

ՈՒՉԵՆՆՈՒ: Հեռանկարչության ուսումնասիրության և օգտագործման ասպարեզում փորձարար էր Պաոլո Ուչելլոն (1397

- 1475 թթ.) առաջին իտալական մարտանկարիչը: Նա երեք անգամ փոփոխել է Սան - Ռոմանոյի մատույցներում տեղի ունեցած ճակատամարտի կոմպոզիցիաները (1450 -ական թթ. կեսեր, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ, Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի, Փարիզ, Լուվր), հափշտակված պատկերելով տարագույն ծիեր և հեծյալներ ամենատարբեր հեռանկարային կրճատումներով և ծավալումներով:

ԿԱՍՏԱՆՅՈՒ: Մազաչչոյի հետևորդների թվում առանձնացավ Անդրեա դել Կաստանյոն (մոտ 1421 - 1457 թթ.), որը հետաքրքրություն դրսևորեց ոչ միայն գեղանկարչական ձևի և հեռանկարային կառուցումների նկատմամբ, որոնք բնորոշ էին այդ ժամանակների ֆլորենցիական գեղանկարչությանը, այլև երանգավորման հիմնահարցի նկատմամբ: Մի փոքր կոպիտ, անվեհեր, անհավասարակշիռ բնավորությամբ այդ գեղանկարչի կերտած կերպարներից լավագույններն առանձնանում են իրենց հերոսական ուժով և անզսպելի կորովով:

Այդպիսիք են Պանդոլֆինի շքեղ ամառանոցի որմնանկարների հերոսները (մոտ 1450 թ., Ֆլորենցիա, Սանտա Ապոլլոնիա եկեղեցի)՝ աշխարհիկ թեմայի լուծման օրինակը: Կանաչ և մուգ կարմիր ֆոնում առանձնանում են Վերածնության դարաշրջանի ականավոր գործիչների պատկերները, այդ թվում Ֆլորենցիայի կոնդոտիերները (վարձու հրամանատարները)՝ Ֆարինատա դեյլի Ուբերտին և Պիպո Սպանոն: Վերջինս ամուր կանգնած է հողին՝ լայն տարածած ոտքերով, կաշկանդված զրահով, բաց զլխով, մերկացրած սուրը ձեռքին. դա կենդանի, անզսպելի կորովով և իր հնարավորություններին վստահ մարդ է: Ուժեղ լուսաստվերային մոդելումը պատկերին հաղորդում է գեղանկարչական ուժ, արտահայտչականություն, ընդգծում է անհատական բնութագրության սրությունը, պայծառ դիմանկարայնությունը, որպիսին մինչ այդ չի հանդիպել իտալական գեղանկարչության մեջ:

Սանտա Ապոլլոնիա եկեղեցու որմնանկարների թվում պատկերման ուժով և բնութագրությունների սրությամբ առանձնանում է «Խորհրդավոր ընթրիք» որմնանկարը (1445 - 1450 թթ.): Այս կրոնական տեսարանը (Քրիստոսի ընթրիքը աշակերտների միջավայրում) նկարել են շատ գեղանկարիչներ, որոնք միշտ հետևում էին կոմպոզիցիայի որոշակի տիպի: Կառուցման այդ տիպից չի հեռացել նաև Կաստանյոն: Պատի երկարությամբ դրված սեղանի մի կողմում նա տեղավորել է առաքյալներին: Նրանց մեջ կենտրոնում, Քրիստոսն է: Սեղանի մյուս կողմում երևում է դավաճան Դուրայի մեկուսի պատկերը: Եվ, այնուամենայնիվ, Կաստանյոն հասնում է կոմպոզիցիայի ներգործության և նորարարական հնչեղության տպավորիչ մեծ ուժի. դրան նպաստում են կերպարների ցայտուն առանձնահատկությունը, առաքյալների տիպարների և Քրիստոսի ժողովրդայնությունը, զգացմունքների արտահայտման խոր դրամատիզմը, ընդգծված է հագեցված և հակադրական գունային լուծումը:

ՍՆՋԵԼԻԿՈՒ: Անզուգական գեղեցկությամբ, ոսկու զուգորդությամբ նրբորեն շողշողացող գունային ներդաշնակությամբ, պոեզիայով և հեքիաթայնությամբ շնչող առանձնահատուկ գեղազարդայնությունն է դիտողին գերում ֆրա Բեստո Անջելիկոյի արվեստը (1387 - 1455 թթ.): Ոգով միստիկական, կրոնական պատկերացումների միամիտ աշխարհի հետ կապված՝ նրա արվեստը տոգորված է ժողովրդական հեքիաթի բանաստեղծական խոսքով: Պայծառ են «Մարիայի թագադրման» արտառուչ կերպարները (մոտ 1435թ., Փարիզ, Լուվր), Ֆլորենցիայի Սան-Մարկո վանքի որմնանկարները, որ արարել է այս ինքնօրինակ գեղանկարիչը՝ վանական - դոմինիկյանը:

ԴՊՄԵՆԻԿՈ ՎԵՆԵՑԻԱՆՈՒ: Երանգավորման (կոլորիտի) հիմնահարցերը գրավում էին նաև Դոմենիկո Վենեցիանոյին՝ վենետիկցուն (մոտ 1410 - 1461

թթ.), որն աշխատում էր, հիմնականում, Ֆլորենցիայում: Նրա կրոնական կոմպոզիցիաները («Կախարդների խոնարհումը», մոտ 1435 - 1440 թթ., Բեռլին - Դալեմ, Պատկերասրահ), որոնք թեմայի մեկնաբանությամբ պարզամիտ, հեքիաթային են, դեռևս կրում են գոթական ավանդության հետքերը: Վերածննդի հատկանիշներն ավելի պայծառորեն արտահայտվեցին նրա ստեղծած դիմանկարներում: XV դարում դիմանկարի ժանրը ինքնուրույն նշանակություն նվաճեց: Տարածում ստացավ տրամատային (պրոֆիլային) կոմպոզիցիան, որը ներշնչված էր անտիկ մեդալներով, հնարավորություն էր տալիս ընդհանրացնելու, հերոսացնելու պատկերահանվողի կերպարը: Ճշգրիտ գծով է ուրվանկարվում սուր բնութագրական պրոֆիլը «Կանացի դիմանկարում» (XV դարի կես, Բեռլին - Դալեմ, Պատկերասրահ): Գեղանկարիչը հասնում է անմիջական իրական նմանության և միաժամանակ նրբին երանգանկարչական միասնության՝ լուսավոր, շողացող, թափանցիկ, օդային, ուրվագծերը մեղմացնող գույների ներդաշնակության մեջ: Նա առաջինը ֆլորենցիացի վարպետներին ծանոթացրեց յուղաներկ նկարչության տեխնիկային: Կիրառելով լաքեր և յուղաներկեր՝ նա ուժեղացրեց իր կտավների պարզությունը և գույների հագեցվածությունը:

ՖԻԼԻՊՊՈ ԼԻՊՊԻ: Կատարման արտասովոր նուրբ, երանգավորմամբ շատ զուսպ, բնույթով աշխարհիկ ստեղծագործություններ կերտեց ֆրա Ֆիլիպպո Լիպպին (մոտ 1406 - 1469)՝ Վաղ Վերածնության դարաշրջանի տիպական ներկայացուցիչը, որն իր վանականի փարաջան փոխարինեց թափառական գեղանկարչի անհանգիստ մասնագիտությամբ: Քնքուչ քնարական կերպարներում՝ «Տիրամայրը՝ շղարշով» (մոտ 1465 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆիցի) նա կերտել է իր թմբիկ մանկիկի՝ սիրասուն, նրբագեղ եակի կերպարը:

XV դարի վերջին երրորդի Տևրենծին

Ատլանտյան օվկիանոսով առևտրական նոր ճանապարհների հայտնագործման, 1453 թվականին թուրքերի բուռն գրոհի արդյունքում, Կոստանդնուպոլսի անկման հետևանքով իտալական քաղաք-պետությունները կորցրին իրենց նշանակությունը Արևմուտքի և Արևելքի միջև տեղի ունեցող առևտրում: Վերահաս ճգնաժամն իր հետքն է թողնում հասարակական և տնտեսական կյանքի բոլոր բնագավառներում:

Միաժամանակ, առանձնապես XV դարի վերջերից, սկիզբ է առնում ֆեոդալական հետադիմության դիմադրության հզոր ալիք, աճում է քաղաքի արհեստավորական խավերի դեմոկրատական շարժումը: Այն հող է ստեղծում արվեստի հետագա առաջադիմության համար:

Վերածնության արվեստի զարգացման հաջորդ փուլի համար նախադրյալներ են ստեղծվում ամենից առաջ Ֆլորենցիայում, որտեղ XV դարի վերջին երրորդում Լորենցո Մեդիչիի կառավարման ժամանակաշրջանում, որն ստացել էր Յոյակապ մականունը, հասունանում է առանձնահատուկ մի նրբին մշակույթ, որը ներթափանցված էր անտիկ դիցաբանության նկատմամբ աշխույժ հետաքրքրությամբ, հակված էր դեպի ասպետական գոթական ավանդությունը: Լորենցո Յոյակապը իր ձեռքում էր պահում իշխանությունը՝ սառը դաժանությամբ ճնշելով դավադրությունները և խռովությունները: Արքունիքի փայլով, նշանավոր գեղանկարիչներ ու բանաստեղծներ հրավիրելով՝ նա ձգտում էր պետության մեջ ստեղծել բարեհաջողության տպավորություն:

Սակայն Ֆլորենցիայի արտաքին ծաղկման ետևում զգացվում էր անվստահություն վաղվա օրվա հանդեպ, այն արտահայտում էր պալատական զտարյուն մշակույթի թույլ նրբությունը, հն-

չում էր իր իսկ Լորենցոյի ստեղծած անհոգ բաքոսական երգում. «Եթե ուզում ես՝ բախտավոր եղիր, բայց վաղվա վրա հույս մի՛ դնիր»:

Գեղանկարչություն: XV դարի վերջին երրորդում բարդ էին գեղանկարչության զարգացման ուղիները, նրա վերածննդյան իրատեսական բազմապիսի հիմնահարցերը ստանում էին տարբեր լուծումներ՝ հոյակերտ-վիպերգականից, հերոսականից մինչև ժանրային-պատմողականը, վսեմ-բանաստեղծականը: Առօրեական թեմաների, իրադրության մանրամասների նկատմամբ աճող հետաքրքրությունը գեղանկարչական կոմպոզիցիաներին հաղորդում է ժանրայնության հատկանիշներ: Մարդկանց պատկերներն օժտվում են համամասնությունների մեծ բարեկազմությամբ, ճկունությամբ:

Գիւղանկարչութիւն: Դոմենիկո Գիուլանդայոյի (1449 - 1494 թթ.) ստեղծագործության մեջ և ամենից առաջ նրա որմնանկարներում ընդհանրացված են վաղ Վերածնության գեղանկարիչների որոնումները. դրանցում նա հանդես է գալիս որպես ֆլորենցիական պատրիկության դիտունակ կենցաղագիր, որը պահպանել է հոգեկան պարզությունը, հանգիստ և լուրջ աշխարհընկալումը: Մեդիչիի ընտանիքի և նրա մերձավոր մարդկանց պատկերով ստեղծված որմնանկարները պատմողական բնույթ ունեն, որը զուգորդվում է տոնականության և գեղազարդայնության, կենցաղային մանրամասների, լուսավորման ու տարածության հաղորդման նկատմամբ ունեցած հետաքրքրության հետ: Դրանք հաճախ ներառում են պատվիրատուների դիմանկարներ:

Գիուլանդայոյի արվեստի ավանդականությունը դրսևորվում է Օնյիսսանտիի եկեղեցու՝ «Խորհրդավոր ընթրիք» որմնանկարում (1480 թ.): Կրկնելով իր նախորդների հայտնագործած կոմպոզիցիան՝ նա առաքյալների պատկերները միավորում է խմբերով, ավելի համո-

զիչ է բացահայտում իրադրությունների բախման բնույթը, ուշադրություն է նվիրում գործողության տեղի բնութագրությանը:

Գիռլանդայոյի գլխավոր ստեղծագործությունը Սանտա-Մարիա Նովելլա եկեղեցու (1485 - 1490) որմնանկարներն են՝ Մարիա և Իոհանն Գովհաննես Սկրտչի կյանքին վերաբերող սյուժեներով: Մի քանի շարք իրար վրա տեղադրված դրանք նրա մեկնաբանության մեջ, ըստ էության, վերածվում են քաղաքացիների ժամանակակից կյանքի կենցաղային հանդիսակարգային տեսարանների: Գործողությունը տեղի է ունենում մերթ փոքրցում, մերթ հարուստ տան ինտերիերում: «Մարիայի ծնունդը» որմնանկարում ծննդկանին այցելության եկածների թվում պատկերված են այն ժամանակվա նորածն հագնված ֆլորենցիացի տիկիները՝ պատրիկ Տորնաբուոնի աղջկա գլխավորությամբ:

Գիռլանդայոյի մյուս աշխատանքների թվում նուրբ մարդկայնությամբ ու ջերմությամբ առանձնանում է «Ծերուկը՝ թռռան հետ» դիմանկարը (Փարիզ, Լուվր), որտեղ մանկական միամտությամբ և հմայվածությամբ հակադրվում է մարդու ծերությունը՝ խոր քնքշության և մանկան մասին հոգատարության վերափոխված:

ԲՈՏՏԻՉԵԼԼԻ: Եթե Գիռլանդայոյի արվեստը դրսևորում է XV դարի սկզբի՝ աշխարհակալմամբ ամբողջ գեղանկարչության ավանդույթի հետ կապը, ապա վսեմ բանաստեղծականության, նրբին և բարձր ազնվականական նրբաբարոյության հատկանիշներն ամենից ավելի վառ մարմնավորում են ստանում Սանդրո Բոտտիչելլիի (1445 - 1510)՝ Վերածննդի ամենադյուրահույզ և քնարական գեղանկարիչներից մեկի ստեղծագործության մեջ: Անձնական ապրումների հուզիչ թրթռով ներթափանցված Բոտտիչելլիի արվեստն զգալիորեն դուրս է գալիս Մեդիչիի պալատական մշակույթի շրջանակներից և արտացոլում այն ժամա-

նակների սուր հակասությունները: Նրա կերպարների բանաստեղծական հմայքը, դրանց խոր ոգեշնչվածությունը ուշ ժամանակի աշխատանքներում զուգորդվում են ողբերգական աշխարհընկալման հիվանդոտ ընկճվածության հետ:

Բոտտիչելլիի վաղ շրջանի ստեղծագործություններն առանձնանում են մեղմ քնարականությամբ և անդորրությամբ: Կրոնական կոմպոզիցիաների հետ միաժամանակ նա ստեղծում է ներքին կյանքով, հոգևոր պարզությամբ, կախարդանքով լի դիմանկարներ:

Նրա ամենից ավելի համբավ վայելած հասուն նկարները՝ «Գարուն» (մոտ 1485 թ.) և «Վեներայի ծնունդը» (մոտ 1484 թ., երկուսն էլ՝ Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի), ներթափանցված են Մեդիչիի պալատական բանաստեղծ Ա. Պոլիցիանոյի պոեզիայով, արժեքավորված են անտիկ առասպելների սյուժեների ու կերպարների մեկնաբանման ինքնօրինակությամբ, իրականացված են խոր անձնական բանաստեղծական աշխարհագրությամբ:

Գարնան մարմնավորումն է ծաղկեպսակով զարդարված երիտասարդ կինը՝ քնքուշ, գեղակազմ, ծաղիկներից հյուսված զգեստով: Նրա նուրբ դիմագծերը խոր իմաստ են արտահայտում. նա քայլում է թեթև, արագ՝ ծաղիկները շաղ տալով: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում մտախոհ, տխուր Վեներան է, նրանից աջ շուրջպար են բռնել երեք գեղեցկուհիներ, կանգնած է Մերկուրին, ծախից Ֆլորան է, որը փախչում է Ջեփյուռից: Բոլոր պատկերներն առանձնանում են լուսավոր նրբագեղ ստվերանկարներով անտառակի մուգ կանաչ ֆոնում: Արտասովոր ռիթմը սահուն գծերի նման թափանցում է կոմպոզիցիա, ամեն ինչ միավորում մեկ միասնական նուրբ, ներդաշնակ ամբողջականության մեջ՝ մարմնավորելով բանաստեղծի երազանքը:

Բայց նրա պատկերած զարման և սիրո տոնը համակված է նուրբ թախիծով ու հուզմունքով:

«Վեներայի ծնունդը» նկարում Բոտտիչելլին հասնում է զգայական գեղեցկության և վսեմ ոգեշնչվածության օրգանական զուգորդման: Ուժեղացնելով գեղազարդայնության հատկանիշները՝ նա կիրառում է աստվածուհու մազերի ոսկե-զօծման պայմանական հնարը, որոնք միախլուսված են բարդ գծային մեկ նախշանկարում: Շողշողուն ոսկեգույնը հարստացնում է նկարի մուրթ գունեղությունը, միանում է ծովի կանաչավուն թափանցիկ, բույսերի մուգ, հագեցած, երկնքի կապույտ երանգներին: Գծային ռիթմի ուժգնությունը, սառը երանգների պարզությունը և նրբությունը ստեղծում են գեղեցիկ իդեալի աշխույժ զգացողություն: Եվ սլացող զեփյուռը, և՛ հավերժահարսը, Վեներայի առջև բացվող թիկնոցը, և՛ ինքն աստվածուհին՝ իր մտախոհ, տխուր դեմքով, որն արտահայտում է զգացումների աննկատ շարժումներ, ընկալվում են որպես բնությունը ոգեշնչող կերպարներ:

Վեներայի և Գարնան պատկերներում Բոտտիչելլիի հայտնագործած կանացի կերպարի (տիպարի) նրբին ու գեղեցիկ հատկանիշները կարելի է ճանաչել նաև նկարչի կերտած տիրամայրերի կերպարներում: Դրանցից ամենից ավելի հռչակվածը՝ «Փառաբանված տիրամայրն» է (1481 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի), որը պատկերված է նրան պսակադրող հրեշտակների շրջապատում:

Բոտտիչելլին կոմպոզիցիայի կառուցման ընթացքում գտնում է ամենաբարդ երաժշտական գծային ռիթմերը. գիծը նրա համար հուզական արտահայտության գլխավոր միջոցն է:

Միևնույն ժամանակ, ի տարբերություն Ֆլորենցիայի գեղանկարիչների մեծամասնության, Բոտտիչելլին հիանալի զգում և հաղորդում է ընտիր գունային զուգորդումների գեղեցկությունը:

1490-ական թվականներին խորանում են գեղանկարչի հոռետեսական տրամադրությունները, սուր բնույթ է ստանում նրա ստեղծած կերպարների գրաֆիկական արտահայտչականությունը և

հուզականությունը: Լորենցո Մեդիչիի մահը, ֆրանսիական զորքերի կողմից Ֆլորենցիայի զավթումը, դոմինիկյան վանական Սավոնարոլայի կարճատև կառավարումը և պապության ու ֆլորենցիական պատրիկության դեմ, աշխարհիկ մշակույթի դեմ նրա մոլեռանդ քարոզները հեղաշրջում առաջացրին Բոտտիչելլիի գիտակցության մեջ: Տարվելով քրիստոնեական կրոնի գաղափարներով, նա ստեղծում է թախժոտ, հուսահատությամբ համակված մի շարք կոմպոզիցիաներ: Անելանելիությամբ և հուսահատությամբ է համակված «Լքված կինը» (մոտ 1495 թ., Յոմ, Պալլավիչինիի հավաքածու)՝ երիտասարդ միայնակ կնոջ պատկերը, որը լաց է լինում ամուր փակված դարպասի առջև կանգնած: Արտահայտիչ են «Ձրպարտություն» նկարի չափազանց քնքուշ կերպարները (1495 թ-ից հետո, Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի): Զրաշալի նկարիչ - գծագրիչ Բոտտիչելլին Դանթեի «Աստվածային կատակերգություն» գրքի առաջին պատկերազարդողն է: Նուրբ գծային եղանակով արարված նրա նկարները (1492 - 1497 թթ., Բեռլին, փորագրության աշխատասենյակ, Յոմ, Վատիկանի գրադարան) հագեցած են դրամատիզմով և խոր քնարականությամբ:

ԸՆՍԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԸՆՍԴԱԿ: Նոր միտումները, որոնք դրսևորվեցին XV դարի վերջին երրորդի գեղանկարչության մեջ, հստակորեն երևան եկան քանդակագործության ոլորտում, որը զարգացնում էր XV դարի առաջին կեսի իրատեսական կերտարվեստի ավանդույթները:

ՎԵՌՈՎԵԻՆ: Բոտտիչելլիի հետ մեկտեղ XV դարի վերջին երրորդի Ֆլորենցիայի մշակույթի բնորոշ ներկայացուցիչներից էր քանդակագործ և գեղանկարիչ՝ Անդրեա Վեռոկքիոն (1435/36 - 1488 թթ.), որը նույնպես հիմնականում աշխատում էր Մեդիչիի պատվերներով: Իր գործունեությունն սկսելով որպես ոսկերիչ՝ նա մանրամասների դրվագման

ճշգրտությունն ու ավարտվածությունը կիրառեց նաև հաստոցային ու հոյակերտ կերտարվեստում: Նրա արվեստանոցը, որը հրապուրում էր բազմաթիվ աշակերտների, դառնում է բնօրինակային, կազմախոսության (անատոմիայի) և շարժման ուսումնասիրման կենտրոններից մեկը: Նրա ստեղծած բրոնզե «Դավիթ» արձանը (1476 թ., Ֆլորենցիա, Ազգային թանգարան) իր մեկնաբանությամբ ակնհայտորեն տարբերվում է Դոնատելլոյի «Դավթից»:

Հաղթողի համդիսավոր տեսքով, զայրացուցիչ հպարտ կեցվածքով կանգնած է հերոսը տապալված հսկայի գլխավերևում: Դոնատելլոյի «Դավթի» դեմկրատականությանը և համեստությանը Վեռոկքիոն հակադրում է շքեղ հագնված, սպառազեն թույլ պատանու ազնվականական նրբագեղությունը և գեղանագությունը:

Վեռոկքիոյի արվեստի և նրա նշանավոր նախորդի արվեստի տարբերությունն առավել ակնառու է դառնում նրանց ամենից ավելի նշանակալից ստեղծագործություններում՝ վարձու հրամանատար Կոլլեոնիի արձանը (1479 - 1488՝ կանգնեցված է Վենետիկի Սանտի - Ջովաննի է Պաոլո հրապարակում Վեռոկքիոյի մահից հետո) Գաթամելատայի հանգիստ ու վստահ արձանի հետ համեմատելիս Կոլլեոնիի կերպարը հազեցած է ներքին լարվածությամբ, հաղթելու անզուսպ մղումով, կատաղի դաժանությամբ, ռազմատենչությամբ:

Տարածության մեջ նրա կտրուկ շրջադարձը թույլ է տալիս ի հայտ բերել բնորոշ հստակ ստվերանկարը: Հեծյալի և ձիու ձևերի ծեփակերտման խստիվությունը, մանրամասների նրբին մշակումը հնարավորություն են տալիս այդ կոթողը դիտելու ինչպես հեռու, այնպես էլ մոտիկ տարածությունից: Դոնատելլոյի «Գաթամելատայի» հետ մեկտեղ Վեռոկքիոյի «Կոլլեոնին» դարձավ Վերածննդի դարաշրջանում ստեղծված հեծյալ արձանի դասական օրինակ:

ՄԻՋԻՆ ԵՎ ՀՅՈՒՄԻՍԱՅԻՆ ԻՏԱԼԻԱՅԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Ծավալի արտահայտման, կերտարվեստի, գեղանկարչության, ֆլորենցիացի գեղանկարիչների հեռանկարային կառուցումների ասպարեզում կատարված հայտնագործությունները շուտով դառնում են մյուս բնագավառների վարպետների սեփականությունը, որտեղ ավելի երկար էին զոյատուում գոթական ավանդույթները: XV դարի կեսերին Վերածննդի գեղանկարչության ձևավորումն սկսվում է Միջին և Հյուսիսային Իտալիայի մարզերում:

ՊԻԵՌՈ ԴԵԼԼԱ ՖՐԱՆԶԵՍԿԱ: Վերածնության սկզբունքների տարածման ուղղությամբ մեծագույն դեր կատարեց Պիեռո դելլա Ֆրանչեսկան (մոտ 1410/20 - 1492 թթ.) Վաղ Վերածննդի գեղանկարչության խոշորագույն մոնումենտալիստներից և տեսաբաններից մեկը: Նա աշխատել է Միջին Իտալիայի շատ քաղաքներում՝ Արեցցոյում, Ուրբինոյում, Ֆեռարայում, Հռոմում: Վիպերգական խաղաղությամբ և լուսավորչական հերոսականությամբ ներթափանցված նրա արվեստն ուժեղ ներգործություն ունեցավ ումբրիական և իտալական շատ այլ դպրոցների մի շարք նշանավոր վարպետների զարգացման վրա:

Դելլա Ֆրանչեսկան սովորել է Դոմենիկո Վենեցիանոյի մոտ, որոշ ժամանակ ապրել է Ֆլորենցիայում, խոր հետաքրքրություն հանդես բերել գեղանկարչության տեսական հիմնահարցերի նկատմամբ. հետագայում նա գիտական շարադրություններ է գրել «Գեղանկարչական հեռանկարի մասին» և «Կանոնավոր մարմինների մասին»: Իր ստեղծագործության մեջ նա լույսի և գույնի հիմնահարցի նկատմամբ հետաքրքրությանը ավելացրեց պատկերների խստիվ համամասնության, կանոնավոր ծավալների պարզության և հեռանկարային կառուցումների որոնումները:

Հրաժարվելով երկրորդականից, խոշորացնելով և ընդհանրացնելով իրատեսական ձևերը՝ նա ստեղծում էր տիպական կերպարներ, որոնք ներթափանցված էին զսպվածությամբ, սեփական արժանապատվության զգացումով, բարոյական անաղարտության և մարդու բանականության կատարելության հավատով:

Նրա առավել փառաբանված ստեղծագործությունը՝ կենսատու խաչի մասին ավանդազրույցի թեմայով ստեղծված որմնանկարների անսամբլը, զարդարում է Արեցցոյի Սան Ֆրանչեսկո եկեղեցին (1452 - 1466 թթ.): Ջարգացնելով Ջոտտոյի և Մազաչչոյի ավանդույթները՝ Պիեռո դելլա Ֆրանչեսկան ստեղծում է գեղազարդման ամբողջական մի համակարգ, որն ընդգծում է կառույցի ճարտարակերտությունը. նա տեղի ունեցող գործողությունը ծավալում է պատերի հարթությանը զուգահեռ, բայց ավելի խոր, քան իր նախորդներն էին անում, ասես օդով հագեցած տարածության մեջ: Միասնական ռիթմը միավորում է ճարտարապետական ֆոները և գեղակերպորեն մշակված պատկերները: Նկարիչը հաճախ ստեղծում է տրամատավոր (պրոֆիլային) պատկերներ, գերադասում է բոլորակաձև ուրվանկարները, սահուն եզրագծերը, հստակ բաժանումները: Իր թափանցիկությամբ՝ զարմանալի նուրբ վարդագույն, կիտրոնագույն, դեղին, բաց մանիշակագույն, կապույտ, գմրուխտ կանաչ գույներով ստեղծած կոմպոզիցիաները կազմում են միասնական մի լուսաճաճանչ ներդաշնակություն, որն հարստացված է տարբեր լուսաուժի նրբերանգներով:

Դանդաղորեն ծավալվում է «Սաբայի թագուհու այցը Սողոմոն թագավորին» որմնանկարի կոմպոզիցիան: Վեհասքանչ և նշանակալից են երիտասարդ կանանց պատկերները՝ երկար, ազատ ծալերով հարուստ զգեստներով, համաչափ է շքախմբի ազնվաբարո շարժումների ռիթմը, սահուն են գծային ուրվան-

կարները: Համամասնական են հարաբերությունները կոմպոզիցիայի առանձին մասերի, ծավալների, գունային հարթությունների միջև: Տարածական ընդհատումներով պարզորեն առանձնացված են հերոսները՝ Սաբայի թագուհին և Սողոմոն թագավորը: Լուսավոր արծաթափայլ ելևէջով ուրախ, ցայտուն գույները ենթարկված են միասնական նպատակին՝ գեղատեսիլ, հանդիսային և տոնական համակառույցի արարմանը:

Այլ բնույթ ունի «Կոստանդինի երազը» որմնանկարը, որտեղ անդորրության և խորհրդավորության տպավորություն է ստեղծում գիշերային կիսախավարը. այստեղ որոշ տեղերում թափանցում է լույսը: Գիշերային պահակության մեջ անշարժացել են պահապանների պատկերները, ճրագը լուսավորում է վրանում քնած Կոստանդինին, նրան այցելած հրեշտակից պայծառ լույս է սփռվում, որը թագավորին հաղթանակ է գուշակում վերահաս ճակատամարտում: «Կոստանդինի ճակատամարտը Մաքսենցիոսի դեմ» բազմապատկեր կոմպոզիցիան հագեցած է լարված հստակ ռիթմով: Ցերեկային արծաթավուն լույսը տեսարանին հաղորդում է վիպերգական վսեմություն: Լուսավոր բաց կապույտ երկինքը, հաղթականորեն ծածանվող դրոշը, Կոստանդինի զորքի շարքերի գեղակազմությունը հստակորեն բացահայտում են ստեղծագործության գաղափարը: Հերթով փոխելով տարապլան կոմպոզիցիաները, գեղանկարիչը ստեղծում է որմնանկարների լիարժեք ներդաշնակություն, հակադրական և միասնական Սան - Ֆրանչեսկո եկեղեցու ընդհանուր համակառույցում:

Եթե հոյակերտ որմնանկարներում Պիեռո դելլա Ֆրանչեսկայի գործող անձերն օժտված են ընդհանրացված, տիպական հատկանիշներով, ապա ուրբինյան հերցոգների՝ եռանդուն, խելամիտ և տիրական Ֆեդերիգո դա Սոնտեֆելտրոյի և նրա խստաբարո կնոջ՝ Բատիստա Սֆորցայի սքանչելի զույգ դիմանկար-

ներում (երկուսն էլ՝ մոտ 1465 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի) բացահայտված են մոդելների անհատականորեն անկրկնելի հատկանիշները: Տրամատավոր (պրոֆիլային) կոմպոզիցիաները գեղանկարչին չեն խանգարել արտահայտելու ձևերի ծավալայնությունը, սուր բնութագրությունները: Հրաշալի են ասես օդային շղարշով պարուրված բնանկարները, որոնց ֆոնում իշխում են պատկերահանվողների կերպարները՝ վեհապանծ, ինքնապարփակ:

ՍԱՆՏԵՆՅԱ: Հյուսիսային Իտալիայի Վերածննդյան դարաշրջանի գեղանկարչության գլխավոր ներկայացուցիչն էր Անդրեա Մանտենյան (1431 - 1506 թթ.), որի գործունեությունը կապված է Պադուայի՝ համալսարանական քաղաքի, Վադ Վերածնության դարաշրջանի հումանիզմի և գիտական կենտրոններից մեկի հետ: Վերածնության իդեալների ձևավորումը Հյուսիսային Իտալիայում, որտեղ ազատ քաղաք-կոմունաները XV դարից վերածվել էին բռնակալության, դանդաղ էր տեղի ունենում, ընթանում էր գոթական ավանդույթի դեմ մղվող լարված պայքարում՝ արքունական մշակույթի սկզբնավորման պայմաններում:

Մանտենյան ոչ միան գեղանկարիչ և նկարիչ-գծագրիչ էր, այլև գիտնական, տեսաբան, հնագետ, անտիկ աշխարհի լավագույն գիտակներից մեկը: Նա սովորել է Սկվարչոնեի արվեստանոցում, նրանից էլ ընկալել է գոթական ավանդույթի տարրերը և անտիկ ժառանգության նկատմամբ խոր հետաքրքրությունը:

Մանտենյան որոշ խստություն և անճկունություն է հանդես բերել նույնիսկ բուն վերածննդային, անտիկ աշխարհայացքով տոգորված գործերում: Նրբին ճիշտ կերտված նկարը դրանցում զուգորդվում է զգալի ծավալային, գրեթե քանդակային ձևի հետ՝ մռայլ, զուսպ երանգավորմամբ հանդերձ: Անտիկ աշխարհում գեղանկարիչը գտավ մարտիկ մարդու իր իդեալը, որը և մարմնավորեց Վերածնության դարաշրջանի մարդ-

կանց կերպարներում, մարդիկ, որոնք օժտված էին ապրումների ուժով և կրքոտությամբ, ներքին արժանապատվությամբ: Նրա ձևավորման գործընթացում քիչ դեր չխաղացին Ֆլորենտական դպրոցի նվաճումները:

Ավանդադրույցների և իրականության դրամատիզմն ու հերոիկան օրգանապես զուգորդվում են նրա ստեղծագործություններում: Դրանցում կյանքը ներկայացվում է որպես դաժան պայքար՝ լի հակասություններով ու բախումներով: Որմնանկարներում Մանտենյան գտել է տարածության կառուցման երևակայական նոր հնարներ, պատկերման անսպասելի ռակուրսներ և կերպեր: Դրանցում մշտապես երևում է վերլուծողի հաշվարկը, կոմպոզիցիայի տրամաբանական սկզբունքներ մշակողը, հեռանկարչական կառուցումների գիտակը: Միաժամանակ Մանտենյային բնորոշ են անհատականի սուր զգացողությունը, բարձր արտահայտչականության, արտասովոր կրքոտության և խանդալիցության հատկանիշները, որոնք շեշտում են նրա բարդ խստաբարո կերպարների կենսունակությունը: Մանտենյայի հոյակերտ որմնանկարներով է զարդարված Պադուայում Էրեմիտան եկեղեցու Օվետարի աղոթարանը (1449 - 1455): «Աբ. Հակոբի թափորը դեպի մահապատիժ» որմնանկարում արտասովոր է թե՛ տեսարանի կոմպոզիցիոն կառուցումը, թե՛ ներքևի դիտակետը, այնպես, որ կտրուկ հեռանկարային կրճատմամբ նկարագծվում է անտիկ կամար, որի միջով երևում է Հռոմեական կայսրության քաղաքներից մեկը՝ Մանտենյան՝ ժամանակակից ճարտարապետական տներով: Առջևի պլանում է մարտիկի պատկերը՝ մեծացված մասշտաբով, ծավալուն, զրահավորված: Ներկաների դեմքերը խիստ են, ազնվաբարո, խոհական:

Լոդովիկո Գոնզագի պատվերով՝ Մանտենյան նկարագարողեց Մանտուայի պալատի հանդեսների դահլիճը, առաջին անգամ ստեղծելով զարդային

որմանակարների ամբողջական համակարգ, որը հիմնված էր բուն ինտերիերի ճարտարապետական կառուցվածքի հետ դրանց տրամաբանական հստակ կապի վրա: Այստեղ դեյլի Սպոզի պալատի դահլիճում գեղանկարիչը ներկայացրել է հերցոգ Գոնզագի ընտանեկան պատկերը: Համադրելով աշխույժ ու բնական ձևերով՝ նա այդ մեծ ընտանիքի բոլոր անդամներին միավորում է միասնական հոյակերտ կոմպոզիցիայում: Գեղանկարիչը խորաթափանցորեն բացահայտում է մարդկային բնավորությունները, նրանց միակուռ ամբողջականությունը և տիպականությունը: Մինչ այդ չտեսնված համարձակությամբ ու հմտությամբ Մանտենյան կարողանում է ստեղծել իրական տարածությունից դեպի գեղանկարչության մեջ կերտվածին անցնելու տպավորություն: Կենդանի պատկերային բնութագրումները գեղանկարիչը պահպանում է նաև «Լոդովիկո Գոնզագի հանդիպումը կարդինալ Ֆրանչեսկո Գոնզագի հետ» տեսարանում: Յուրահատուկ է առաստաղի լուծումը՝ ներքևից վերև դիտակետից, որն ստեղծում է միջանցիկ կլոր անցքի պատրանք: Նկարված ճաղաշարքի մյուս կողմում կարծես բացվում է պայծառ կապույտ երկինքը՝ սլացող ամպերով: Ճաղաշարքին խոնարհված կանանց և երեխաների ծավալուն մարմինները, որոնք պատկերված են ցայտուն ռակուրսով, էլ ավելի են ուժեղացնում պատկերման պատրանքայնությունը:

Անտիկ աշխարհը խորապես ըմբռնած Մանտենյան, այդ աշխարհի հերոսիկայի պաշտամունքը պատկերեց «Կեսարի հաղթանակը» շարքում (1485 - 1492 թթ. միջև, Լոնդոն, Հեմպտոն - Կորտ), ուր գեղանկարիչը հանդես է եկել որպես պատմական ժանրի սկզբնավորողներից մեկը: Գրիգայլով ստեղծած ինը կոմպոզիցիաներում, ասես անտիկ աշխարհի ռելիեֆների ոգով համակված, արտահայտված են և՛ ռազմական ավար տանող հռոմեական լեգեոնների

չքերթի հստակ ռիթմը, և՛ մարտականքերի հանդիսավոր շարքը, և՛ գերիների դանդաղ շարժումը, որը աղմկոտ հաղթական շքերթի մի մասն է: Հերոսության և արիության, խիզախության և հայրենասիրության այստեղ արտահայտված գաղափարներն արձագանքում են Մանտենյայի՝ ժամանակակից պատմական զարգացման առաջադիմական միտումներին, քաղաքացիական ազատության և Իտալիայի քաղաքական համախմբման ձգտումներին:

Կատարյալ մարդու գեղեցկությունը գովերգող անտիկ բանաստեղծության քնարական թեման, իդեալի մասին երազանքը արտահայտվեցին «Պառնաս» կոմպոզիցիայում (1497 թ., Փարիզ, Լուվր): Կատարյալ վարպետությամբ են առանձնանում Մանտենյայի երևելի նկարները («Յուդիֆ», 1491 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի) և փորագրանկարները, նկարիչ, որն իր արվեստով Բարձր Վերածնության ուղի էր հարթում:

ՎԵՆԵՏԻԿԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՊՈՒԹՅՈՒՆ

Պատմական զարգացման առանձնահատուկ պատճառներով Վերածնության դարաշրջանի մշակույթը Վենետիկում ձևավորվեց միայն XV դարի երկրորդ կեսին՝ զգալիորեն ավելի ուշ, քան Իտալիայի մյուս մարզերում ու քաղաքներում: Հարուստ առևտրական ազնվապետական հանրապետությունը, որը սերտորեն կապված էր Բյուզանդիայի, ինչպես և Արևմտյան Եվրոպայի հետ, ընկալեց և՛ Արևելքի գունեղ գեղազարդայնությունը, և՛ Եվրոպական գոթական արվեստի ավանդույթները: Բուն Վերածննդի արվեստի և ամենից առաջ Վենետիկի գեղանկարչության ձևավորման մեջ հատուկ տեղ գրավեցին Բելլինիի ընտանիքի նկարիչները:

ԲԵՆԼԻՆԻ: Նրանից առավել տաղանդավորը Ջովաննի Բելլինին էր (մոտ 1430 - 1516 թթ.), որը կատարելագործեց

յուղաներկ նկարչության տեխնիկան և հասավ երանգների հնչեղության ու խորության, դրանց նուրբ անցումներին: Ազատվելով մանրամասներից և մանրախնդրությունից՝ նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է մարդու բարոյական աշխարհի նշանակալիության բացահայտման վրա: Մարդու կերպարը նա կապում է պատկերվողի տրամադրության արտահայտմանը նպաստող բնության հետ:

Բելլինիի արվեստում սկզբնավորվում են Վաղ Վերածնությունից Բարձր Վերածնությանն անցնելու հատկանիշները: Նրա «Տիրամայրը՝ սրբերի հետ» գոհարանային պատկերը (1480 - 1490 թթ., Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ) գրավում է իր հավասարակշռված կոմպոզիցիայով, երանգանկարչական հարստությամբ, մտախոհի հերոսների բնավորության վեհապանծությամբ: Գեղանկարիչը նրբորեն նկատում է դիմանկարային նմանությունը, առանձնապես պատանեկան և ծերունական դեմքերը, ձգտում է զուներդ շքեղության: Դոժ Լորեդանի դիմանկարում (մոտ 1502 թ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ) հանդիսավոր վայելչատեսությունը նա զուգորդում է բնութագրի գեղարվեստականության և կոնկրետության հետ: Սա խելացի, եռանդուն մարդ է՝ կամային բնավորությամբ, միհարավուն դեմքով, աշխույժ, վստահ հայացքով: Բելլինին վենետիկյան մեծ գեղանկարիչներ Ջորջոնեի և Տիցիանի ուսուցիչն էր:

ԲԱՐԾՐ ՎԵՐԱԾՆՈՒԹՅՈՒՆ

(1490 - ական թթ. - XVI դարի առաջին երրորդ)

Բարձր Վերածնության արվեստն սկզբնավորվել է XV դարի վերջերին և XVI դարի առաջին երեք տասնամյակներին: Իտալական արվեստի «նսկեդարը» ժամանակագրականորեն շատ կարճ տևեց, և միայն Վենետիկում այն ավելի

երկար գոյատևեց՝ ընդհուպ մինչև դարի կեսերը: Բայց հատկապես այդ ժամանակ ստեղծվեցին Վերածնության տիտանների սքանչելի երկերը:

Մշակույթի ամենամեծ վերելքն սկսվեց Իտալիայի կյանքի ամենաբարդ պատմական ժամանակաշրջանում՝ իտալական պետությունների տնտեսական ու քաղաքական կտրուկ թուլացման պայմաններում: Թուրքական նվաճումներն Արևելքում, Ամերիկայի և Յոդկաստան տանող ծովային ուղու հայտնագործումը իտալական քաղաքներին զրկեց կարևորագույն առևտրական կենտրոնների դերից. մեկուսացվածությունը և մշտական երկպառակտչական թշնամանքը նրանց դարձնում են դյուրին ռազմական ավար ամրապնդվող կենտրոնացված հյուսիսարևմտյան պետությունների համար: Երկրի ներսում առևտրից և արդյունաբերությունից կապիտալի տեղափոխումը հողագործության մեջ և բուրժուազիայի աստիճանական վերափոխումը հողային սեփականատերերի խավի՝ նպաստում էր ֆեոդալական ռեակցիայի ուժեղացմանը: 1494 թ. - ին ֆրանսիական զորքերի ներխուժումը, XVI դարի առաջին տասնամյակների ավերիչ պատերազմները, Յոնի ավերումը չափազանց թուլացրին Իտալիան: Չատկապես այդ ժամանակ, երբ երկրին սպառնում էր լիակատար ստրկացում օտարերկրյա նվաճողների կողմից, ծավալվում են ժողովրդի ուժերը, որը պայքարի է ելնում հանուն ազգային անկախության, հանուն կառավարման հանրապետական ձևի, աճում է նրա ազգային ինքնագիտակցությունը: Այդ մասին են վկայում XVI դարի սկզբի ժողովրդական շարժումները իտալական շատ քաղաքներում և հատկապես Ֆլորենցիայում, որտեղ հանրապետական կառավարում է հաստատվում երկու անգամ՝ 1494 -ից մինչև 1512 և 1527 - ից մինչև 1530 թ.: Վիթտորիո հասարակական վերելքը դարձավ Բարձր Վերածնության հզոր մշակույթի ծաղկման

հիմք: XVI դարի առաջին տասնամյակների բարդ պայմաններում ձևավորվեցին նոր ոճի մշակույթի ու արվեստի սկզբունքները:

Բարձր Վերածնության մշակույթին բնորոշ առանձնահատկությունը նրա ստեղծողների հասարակական մտահորիզոնի արտակարգ ընդլայնումն էր, աշխարհի և տիեզերքի մասին նրանց պատկերացումների մասշտաբայնությունը: Փոխվում է հայացքը մարդու նկատմամբ և նրա վերաբերմունքն աշխարհի նկատմամբ: Գեղանկարչի իսկ տիպարը, նրա աշխարհայացքը, հասարակության մեջ նրա դիրքը հիմնովին տարբերվում են այն դիքից, որ գրավում էին վարպետները XV դարում, սրանք շատ հարցերում դեռևս կապված էին արհեստավորների խավի հետ: Բարձր Վերածնության շրջանի գեղանկարիչները ոչ միայն մեծ մշակույթի մարդիկ էին, այլև արարող անձնավորություններ, համքարային հիմունքների շրջանակներից ազատ, որոնք կառավարող դասակարգերի ներկայացուցիչներին հարկադրում էին հաշվի նստել իրենց մտահղացումների հետ:

Գեղարվեստական լեզվով ընդհանրացված նրանց արվեստի կենտրոնում է կատարյալ գեղեցիկ, ֆիզիկապես և հոգեպես հարուստ, իրականության հետ կապված մարդու, ներքին ուժով ու նշանակալիությամբ, ինքնահաստատման տիտանական զորությամբ լի կյանքով ապրող մարդու կերպարը: Ֆլորենցիայի հետ միաժամանակ XVI դարի սկզբներին նոր արվեստի կարևորագույն օջախներ են դառնում պապական Յոռնը և պատրիական Վենետիկը: 30-ական թվականներից Միջին Իտալիայում աճում է ֆեոդալակաթուղիական ռեակցիան, միաժամանակ տարածում է ստանում անկումային ուղղությունն արվեստում, որը կոչվում է մաներականություն (մաներիզմ): Եվ XVI դարի երկրորդ կեսին արդեն երևան են գալիս հակամաներիստական արվեստի միտումներ:

Այդ ուշ ժամանակաշրջանում, երբ իրենց դերը պահպանում են Վերածնդի դարաշրջանի մշակույթի միայն առանձին օջախներ, հատկապես, նրանք են ստեղծում գեղարվեստական արժանիքներով ամենից ավելի նշանակալի ստեղծագործություններ: Այդպիսիք են Միքելանջելոյի, Պալադիոյի և մեծ վենետիկցիների ուշ շրջանի երկերը:

ՃԱՐՏԱՐԱՎՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Բարձր Վերածնության ճարտարապետության սկզբունքները սկզբնավորվում և զարգանում են Յոռնում, որտեղ նախորդ ժամանակաշրջանի որոնումների հիման վրա ձևավորվում է միասնական համագային ոճ: Փառահեղությամբ, հոյակերտությամբ և ազնվաբարո զսպվածությամբ համակված՝ այն հիմնվում է ավելի համարձակ և ազատ անտիկ դասական օրդերների օգտագործման վրա: Յոռնում ավարտին է մոտենում կենտրոնական - առանցքային համաչափական կոմպոզիցիայով, փակ տարածությամբ և բազմակողմանիորեն զարգացած շենքի ճարտարապետական տեսքը, այդ պատկերը կարծես մարմնավորում է երկրի հերոսության և փառահեղության գաղափարները:

ԲՐԱՍԱՆՏԵ: 16-րդ դարի սկզբում նոր ոճի հիմնադիրն ու մեծագույն ներկայացուցիչն էր Դոնատո դ'Անջելո Բրամանտե (1444 - 1514): Նա իր ստեղծարար գործունեությունը սկսել է Միլանում, բայց Յոռն փոխադրվելով միայն անտիկ հուշարձանների հետ ծանոթանալուց հետո, նրան հաջողվում է իր կառուցումներին տալ այն վեհապանծ հոյակերտ տեսքը, որ բնորոշ էր ճարտարապետության նոր սկզբունքներին:

Դրանք իրենց ամբողջ պարզությամբ դրսևորվեցին Բրամանտեի հռոմեական առաջին կտավում, փոքրիկ մի տաճարում, այսպես կոչված, Տեմպիետտոյում կառուցված 1502 թ., Սան-Պյետրո ին Մոնտորիո վանքի բակում: Դա կլոր հատակազծով մի ոչ մեծ, գմբեթած շենք է՝ ներդաշնակորեն մեծացված ծավալով,

աննկատելի կլորացող գմբեթով: Երեք լայն աստիճանները կազմում են տաճարի հիմքը: Անտաբլեմենտը պահող հռոմեադորիական օրդերի սյունաշարով շրջապատված՝ Տեմպլետտոն թողնում է խստապահանջ համամասնություններով և լիարժեք ձևերով, հոյակերտ վեհասքանչ շենքի տպավորություն:

Յուլիոս II Պապի գլխավոր ճարտարապետ դառնալով՝ Բրամանտեն հսկայական աշխատանք է կատարում Վատիկանի վերակառուցման ուղղությամբ՝ հին Վատիկանի առանձին՝ միմյանցից անջատ կառուցվածքները և Բելվեդեր շքեղ ամառանոցները միավորելով միասնական համալիրի մեջ: Նրա նախագծով կառուցվում են ծածկած երկարավուն սրահներ, որոնք ավարտվում են երկու մեծ հանդիսային գավիթով. սրանք գտնվում են տարբեր մակարդակների վրա, դրվագված են որմնախորշ-էքստերամներով (կիսաբլորակերպ մասերով) և միմյանց միացված բաց աստիճաններով:

Բրամանտեի գլխավոր ստեղծագործությունը Յոմի սբ. Պետրոսի մեծ եկեղեցու (1506 թ.) նախագիծն էր, որը մարմնավորում էր համաչափ կոմպոզիցիայով իդեալական կենտրոնագմբեթ շենքի մտահղացումը: Եվ չնայած այդ նախագծով հիմնած մայր եկեղեցին հետագայում վերակառուցել են ուրիշ շինարարներ, նրա գաղափարները տարածում գտան իտալական շատ ճարտարապետների կառույցներում: Մայր եկեղեցու հատակագիծը ոչ այլ ինչ է, քան քառակուսու և հունական հավասարաթև խաչի զուգորդումը: Շենքի պսակը հանդիսացող մեծ գմբեթը կազմված է ավելի փոքր ծավալի զանգվածներից, որոնք ստեղծում են մի բրգածև կոմպոզիցիա: Նրա յուրաքանչյուր մասն ունի ինքնուրույն նշանակություն և միաժամանակ ենթարկված է ամբողջին: Բրամանտեն առանձնակի դեր կատարեց պալացցոյի (պալատի) ճարտարապետության զարգացման գործում: Նա ավարտեց Կան-

չելերիա պալատի կառուցումը, որ հիմնել էր ճարտարապետ Ա. Բրենյոն 1485 թ - ին, դեռ մինչև Բրամանտեի Յոմ գալը: Այդ պալատում գլխավոր դեր խաղացին հարթ ռուստայով (բլոկներով) երեսպատված, վերին երկու հարկերում քառակյունի զույգ սյուներով բաժանված պատերը: Նրբորեն դրվագված հորիզոնական գոտիները և քիվերն ընդգծում են շենքի հոյակերտությունը և վեհասքանչությունը:

ԱՆՏՈՆԻՈ ԴԱ ՍԱՆՉԱԼԼՈ: Յոմեական ճարտարապետության (պալատների) մեջ զարգացումն ավարտում է Անտոնիո դա Սանգալլոն (1483 - 1546): Ֆարնեզե պալատի՝ բլոկներով շարվածքը նա թողնում է միայն անկյուններում և գլխավոր մուտքի ձևավորումներում, սվաղված պատերը գեղազարդում է հորիզոնական գոտիներով, զանազան շրջանակներ ստեղծում յուրաքանչյուր հարկի պատուհաններում՝ շենքին հաղորդելով տոնականություն և զարդարունություն:

XVI դարի կեսերին, երբ Բարծր Վերածնությանը երկրի մի շարք մարզերում փոխարինելու է գալիս Ուշ Վերածնության ժամանակաշրջանը, Իտալիայում ստեղծվում են մի քանի ակադեմիաներ, մասնավորապես Վիտրուվիոսյան ակադեմիան (մոտ 1530 թ.), որի գործիչները ձգտում էին տեսականորեն հիմնավորել անտիկ Յոմի ճարտարապետության օրինաչափությունները, ուսումնասիրում էին Վիտրուվիոսի գիտական շարադրությունը: Այդ ժամանակներին է վերաբերում այնպիսի տեսական աշխատությունների ստեղծումը, ինչպիսիք են Ջակոմո Վինյուլայի «ճարտարապետության հինգ օրդերների կանոնները» (1562) և Անդրեա Պալլադիոյի «Չորս գիրք ճարտարապետության մասին» երկը (1570): Այդ ժամանակներում են սկզբնավորվում հռոմեական անտիկ ճարտարապետության հիմունքների ակադեմիականության և կանոնականացման հատկանիշները, դրսևորվում են գե-

ղազարդայնության և զեղունության, բարոկկո ճարտարապետություն նախորդող լուծումների տարածականության միտումներ:

ՊԱԼԼԱԴՈՒ: Նույն հատկանիշներն արտահայտվեցին Անդրեա Պալլադիոյի (1508 - 1580 թթ.) XVI դարի երկրորդ կեսի տեսաբանի, հետազոտողի և մեծագույն պրակտիկ շինարարի ստեղծագործության մեջ: Ի տարբերություն Բրամանտեի՝ որն անտիկ ճարտարապետության մեջ որոնում էր վերամշակման ձևեր, Պալլադիոն անտիկ շրջանի մեջ էր տեսնում այն իդեալը, որով ձգտում էր աշխուժություն հանդրդել իր կառուցումներին:

Կրթությունն ստանալով հյուսիսիտալական հումանիստների շրջանում՝ Պալլադիոն այն համալրեց Հռոմում՝ ուսումնասիրելով անտիկ շրջանի հուշարձանները: Նրա մեջ ձգտում է առաջանում դասական նորմայի, ճակատների և հատակագծերի խստիվ (կանոնավոր) համաչափության նկատմամբ, բայց նրա արվեստը միաժամանակ մնում է կենսահաստատ, լի որոնումներով՝ դրսևորվելով գունեղության և լուսաստվերային լուծման հարստության մեջ: Պալլադիոն բարեկերպական և լուսային շենտերի, ընդգծումների վարպետ է:

Նա ավարտում է ֆեոդալական պալատը քաղաքային տան վերածելու գործընթացը, որ սկսել էին ֆլորենտացիները: Նրա ճարտարապետության մեջ տունը դառնում է փողոցի մաս, քաղաքային համակառույցի տարր: Պալլադիոն ստեղծում է նաև մերձքաղաքային շքեղ ամառանոցի նոր տիպ, ուր հանդիսությունների և բնակելի շենքերը միանում են տնտեսականներին, նա շենքը նուրբ ձևով զուգորդում է շրջապատի գյուղական բնության ազատ տարածություններին հետ:

Հանդիսավոր հոյաշքությամբ և ազնվաբարո վեհապանծությամբ է առանձնանում Վիչենցայում նրա նախագծով կառուցված սպիտակամարմար Բազիլիկը

(1549 - 1614), որը ծառայում էր նաև որպես քաղաքային խորհրդարանի և դատարանի շենք: Օգտագործելով XV դարի շենքի հիմքը՝ Պալլադիոն այն բուրբեց երկհարկանի սրահով՝ անտիկ հռոմեական տարրերը միացնելով ավանդական վենետիկյան տարրերին: Այդպիսի լուծման դեպքում պատերն ասես անհետանում են՝ լուծվելով միջանցիկ կամարներում և բազրիկներում, որոնք հագեցած են օդով և շենքին հաղորդում են բարեհամբույր, սրտաբաց տոնական տեսք:

Պալլադիոյի ներդրումն առավել նշանակալից է պալատների և շքեղ ամառանոցների ճարտարապետության զարգացման գործում: Պալատների կառուցման նպատակով նա, Ալբերտիից անմիջապես հետո, կիրառում է մեծ օրդերը: Շենքը կառուցելով բարձր գետնախարսիսի (ցոկոլի) վրա և այն ավարտելով քիվի վրա դրվող պատով (ատտիկով)՝ նա ստեղծում է վիթխարիության տպավորություն (Վալմարանի պալատը Վիչենցայում, 1566 թ.): Պալլադիոն ճարտարապետության մեջ ճակատի մշակմանն ավելի մեծ ուշադրություն էր նվիրում, քան նրա նախորդները:

Պալլադիոյի մերձքաղաքային շքեղ ամառանոցներից ամենից ավելի կատարյալ և ավարտուն լուծում է ստացել Ռոտոնդայի ամառանոցը Վիչենցայի մոտերքում (1551 - 1567 թթ.): Դա իդեալական կենտրոնահարմար կառույց է ծածկված գմբեթով, որն ունի քառակուսի հատակագիծ, յուրաքանչյուր կողմում չորս նրբագեղ հոնիական այլոնազարդ նախասրահ: Այդ կառույցի համամասնությունների և ձևերի խստապահանջ ազնվաբարոյությունը հոյակապ ձևով ներդաշնակվում է շրջակա բնանկարի հետ:

Պալլադիոյի ստեղծագործությունը, նրա կերպարների վսեմ գեղեցկությունը, ազնվաբարո վեհությունը, հանդիսավորությունը, չափի զգացումը, ինչպես և նրա տեսական շարադրանքը հսկայական ներգործություն ունեցան ճարտա-

րապետության զարգացման վրա՝ շատ առումներով պայմանավորելով դասակարգական ճարտարապետության բնույթը Անգլիայում, Ֆրանսիայում և Ռուսաստանում:

ՄԻՋԻՆ ԻՏԱԽԻ

Բարձր Վերածնության արվեստի առանձին միտումներ նախորոշվում էին XV դարի ականավոր նկարիչների ստեղծագործություններում և արտահայտվում էին կերպարի վեհատեսության, փառահեղացման և ընդհանրացման ձգտման մեջ:

ԼԵՈՆԱՐՊՈ ՂԱ ՎԻՆՉԻ: Սակայն Բարձր Վերածնության ոճի իսկական հիմնադիրը Լեոնարդո դա Վինչին էր (1452 - 1519), մի հանճար, որի ստեղծագործությունը վիթխարի որակական տեղաշարժ նշանավորեց արվեստում: Նրա համապարփակ, գիտական և գեղարվեստական գործունեության նշանակությունը պարզ դարձավ միայն այն ժամանակ, երբ հետազոտվեցին Լեոնարդոյի թողած ձեռագրերը: Նրա գրառումներում ու կտավներում ակնհայտ են գեղանկարչի հանճարեղ մտքի փայլատակումները գիտության և տեխնիկայի ամենատարբեր բնագավառներում: Նա, հանրահայտ արտահայտությամբ, «ոչ միայն մեծ գեղանկարիչ էր, այլև մեծ մաթեմատիկոս, մեխանիկ և ինժեներ, որին պարտական են իրենց կարևոր հայտնագործություններով ֆիզիկայի ամենատարբեր բնագավառները»:

Արվեստը Լեոնարդոյի համար աշխարհամասշնման միջոց էր: Նրա շատ ուրվանկարներ գիտական աշխատանքի լուսաբանումներ են, և միաժամանակ դրանք բարձրարվեստ ստեղծագործություններ են: Լեոնարդոն ինքը մարմնավորում էր գեղանկարիչ-գիտնականի, մտածողի նոր տիպար, որը զարմացնում է իր հայացքների լայնու թյամբ, տաղանդի բազմակողմանիությամբ:

Լեոնարդոն ծնվել է Անկիանո գյուղում՝ Վինչի քաղաքից ոչ հեռու: Նա նոտարի և հասարակ գեղջկուհու արտամուսնական որդի էր: Սովորում էր Ֆլորենցիայում՝ քանդակագործ և գեղանկարիչ Անդրեա Վեռոքքիոյի արվեստանոցում: Լեոնարդոյի վաղ շրջանի գործերից մեկը հրեշտակի պատկերն է Վեռոքքիոյի «Մկրտություն» նկարում (Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի), որն անշարժացած գործող անձանց թվում առանձնանում է նրա՝ արարողի հասունության մասին:

Լեոնարդոյի վաղ ստեղծագործությունների շարքին է դասվում նաև էրմիտաժում պահպանվող «Տիրամայրը՝ ծաղիկով» (այսպես կոչված՝ «Բենուայի Աստվածամայրը», մոտ 1478 թ.), որը որոշակիորեն տարբերվում է XV դարի բազմաթիվ աստվածամայրերից: Հրաժարվելով ժանրայնությունից և մանրազնին մանրամասնումից, որոնք հատուկ են Վաղ Վերածննդի վարպետների երկերին, Լեոնարդոն խորացնում է բնութագրումները, ընդհանրացնում ձևերը: Կողային լույսով երիտասարդ մոր և մանկիկի պատկերները զբաղեցնում են նկարի գրեթե ամբողջ տարածությունը: Բնական ու գեղակերպ են օրգանապես միմյանց հետ կապված պատկերների շարժումները: Դրանք հստակորեն են երևում պատի մութ ֆոնում: Պատուհանից երևացող պարզ կապույտ երկինքը պատկերները կապում է բնության, այն անծայրածիր աշխարհի հետ, ուր իշխում է մարդը: Կոմպոզիցիայի հավասարակշռված կառուցվածքում զգացվում է ներքին օրինաչափություն: Բայց դա չի բացառում կյանքում նկատելի ջերմությունը, պարզ հրապուրանքը:

1480 թ. Լեոնարդոն արդեն ուներ իր արվեստանոցը և պատկերներ էր ստանում: Սակայն գիտությամբ բուռն հրապուրվածությունը հաճախ նրան շեղում էր արվեստով զբաղվելուց: Անավարտ մնացին «Մոգերի երկրպագությունը» զոհարանային մեծ կոմպոզիցիան (Ֆլոր-

րենցիա, Ուֆֆիցի) և «Աբ. Հիերոնիմոսը» (Յոռն, Վատիկանյան պատկերասրահ): Առաջինում գեղանկարիչը ծագում էր զոհարանային պատկերի հոյակերտ բարդ կոմպոզիցիան վերափոխել բրգածև դյուրին տեսանելի խմբի, հաղորդել մարդկային զգացմունքների խորությունը: Երկրորդում՝ ճշմարտացի պատկերել մարդկային մարմնի, բնանկարի տարածության բարդ ռակուրսները (հեռանկարային դիրքերը):

Իր տաղանդի պատշաճ գնահատականը չգտնելով Լորենցո Մեդիչիի արքունիքում, ուր իշխում էր նրբնության պաշտամունքը, Լեոնարդոն պաշտոն է ստանում Միլանի Դուքս Լոդովիկո Մորոյի մոտ: Նրա ստեղծագործության միլանյան ժամանակաշրջանը (1482 - 1499 թթ.) ամենաբեղմնավորը եղավ: Այստեղ իր ամբողջ ուժով արտահայտվեց գիտնականի, գյուտարարի և գեղանկարչի՝ նրա ձիրքի բազմակողմանիությունը:

Նա իր գործունեությունն սկսեց դուքս Լոդովիկո Մորոյի հոր՝ Ֆրանչեսկո Սֆորցայի քանդակային հուշակոթողի՝ հեծյալ արծանի կերտումով: Հուշակոթողի մեծ մոդելը, ստանալով ժամանակակիցների միահամուռ բարձր գնահատականը, կործանվեց 1499 թ. ֆրանսիացիների կողմից Միլանը գրավելու ժամանակ: Պահպանվել են միայն նկարները՝ հուշակոթողի զանազան տարբերակների ստվերանկարները, մերթ ժառս ելած, լի դինամիկայով, մերթ հանդիսավոր ընթացող ձիու պատկերները, որոնք հիշեցնում են Դոնատելոյի և Վեռոկքիոյի կոմպոզիցիոն լուծումները: Հավանորեն հենց այս վերջին տարբերակն էլ իրականացվել է արծանի մոդելում: Այն իր չափերով զգալիորեն գերազանցում էր Գատամեյատայի և Կոլլեոնիի հուշարձանները, որը ժամանակակիցներին և հենց Լեոնարդոյին առիթ է տվել անվանելու «վիթխարի հուշակոթող»: Այս ստեղծագործությունը թույլ է տալիս Լեոնարդոյին համարել այն ժամանակների մեծագույն քանդակագործներից մեկը:

Մեզ չի հասել Լեոնարդոյի իրականացրած նաև ճարտարապետական որևէ նախագիծ: Եվ, այնուամենայնիվ, նրա շենքերի նկարները և նախագծերը, իդեալական քաղաքի ստեղծման մտահղացումները խոսում են ականավոր ճարտարապետի տաղանդի մասին:

Միլանյան ժամանակաշրջանին են վերաբերում նրա հասուն ոճի գեղանկարչական ստեղծագործությունները՝ «Աստվածամայրը քարանձավում» և «Խորհրդավոր ընթրիքը»:

«Աստվածամայրը քարանձավում» (1483 - 1494, Փարիզ, Լուվր) Բարձր վերածննդի առաջին հոյաշեն զոհարանային կոմպոզիցիան է: Նրա պատկերած Մարիամը, Հովհաննեսը, Քրիստոսը և հրեշտակը օժտված են վեհության հատկանիշներով, բանաստեղծական ոգեշնչվածությամբ և կենսական արտահայտչականության հարստությամբ: Մտախոհ տրամադրությամբ և գործողությամբ ներդաշնակ բրգածև խմբում միավորված՝ մանուկ Քրիստոսը օրհնում է Հովհաննեսին, ասես լուսաստվերի աղոտ շղարշի մեջ, ավետարանական ավանդազրույցի գործող անձերը ներկայանում են որպես խաղաղ երջանկության իդեալական կերպարների մարմնավորումներ:

Իրական կրքերի և դրամատիկական զգացմունքների աշխարհն է մեզ տեղափոխում Լեոնարդոյի կոթողային որմնանկարներից ամենանշանակալին՝ «Խորհրդավոր ընթրիքը», որն ստեղծվել է 1495 - 1497 թթ. Միլանի Սանտա Մարիա դելլե Գրացիե վանքի համար: Հրաժարվելով ավետարանական միջադիպվածի ավանդական մեկնաբանությունից՝ Լեոնարդոն ներկայացնում է թեմայի, կոմպոզիցիայի նորարարական լուծում, որը խորապես բացահայտում է մարդկային զգացմունքներն ու ապրումները: Նվազագույնի հասցնելով հացկերույթի պարագան, միտումնավոր նվազեցնելով սեղանի չափերը և այն առաջին պլան տեղափոխելով՝ նա ուշադրությունը կենտրոնացնում է եղելության

դրամատիկական բարձրակետի, տարբեր խառնվածքի մարդկանց հակադրական բնութագրերի, զգացմունքների բարդ գամմայի դրսևորման վրա, որոնք արտահայտվում են և՛ դիմախաղերով, և՛ ծեռքի շարժումներով, այդ ձևով առաքյալները պատասխանում են Քրիստոսի «Ձեզանից մեկը կդավաճանի ինձ» խոսքին: Առաքյալներին վճռականորեն հակադրված են արտաքուստ հանգիստ, բայց տխուր, մտախոհ Քրիստոսի կերպարը, որ գտնվում է կոմպոզիցիայի կենտրոնում, և սեղանի եզրին արմուկով հենված դավաճան Յուդայի կերպարը, որի կոպիտ ու գիշատիչ դեմքի կեսն ընկղմված է ստվերում: Ձեռքի շարժումներով շեշտված շփոթումները, տագնապալի սեղմելով քսակը և մռայլ դեմքը նրան առանձնացնում են մյուս առաքյալների մեջ, որոնց լուսավորված դեմքերին կարելի է կարդալ զարմանքի, կարեկցության, զայրույթի արտահայտություն: Լեոնարդոն Յուդայի պատկերը չի անջատում առաքյալների պատկերներից, ինչպես դա անում էին Վաղ Վերածնության դարաշրջանի վարպետները: Եվ, այդուամենայնիվ, Յուդայի վանող պատկերը բացահայտում է դավաճանության գաղափարն ավելի սուր, ավելի խոր կերպով: Քրիստոսի բոլոր տասներկու աշակերտները տեղաբաշխված են երեքական մարդ խմբերով, ուսուցչի երկու կողմում: Նրանցից ոմանք հուզմունքից ընդոստնել են իրենց տեղերից՝ դիմելով Քրիստոսին: Առաքյալների ներքին բազմազան շարժումները գեղանկարիչն արտահայտում է խստիվ կանոնով: Որմնանկարի կոմպոզիցիան զարմացնում է իր միասնականությամբ, ամբողջականությամբ, այն խստիվ հավասարակշիռ է, կառուցվածքով՝ կանոնադրական: Կերպարների փառահեղացումը, որմնանկարի չափագիծը նպաստում են պատկերման խոր նշանակալիության արտահայտչականությանը, որն իրեն է ենթարկում սեղանատան ամբողջ մեծ տարածությունը: Լեոնարդոն հանճարե-

ղորեն լուծում է գեղանկարչության և ճարտարապետության համադրման հիմնահարցը: Սեղանը տեղավորելով պատին զուգահեռ, որը զարդարված է որմնանկարով, նա հավաստում է նրա հարթությունը: Որմնանկարում պատկերված կողապատերի հեռանկարային կրճատումը կարծես շարունակում է սեղանատան իրական տարածությունը:

Որմնանկարը խիստ քայքայված է: Նոր նյութեր օգտագործելով՝ Լեոնարդոյի փորձերը չդիմացան ժամանակի քննությանը, ամենաուշ ուղղումները և վերականգնումները համարյա ծածկել էին նախօրինակը (հսկականը), որը մաքրվեց միայն 1954 թվականին: Բայց պահպանված փորագրանկարները և նախապատրաստական նկարները թույլ են տալիս համարել կոմպոզիցիայի բոլոր մանրամասները:

Ֆրանսիական զորքերի կողմից Միլանը գրավվելուց հետո Լեոնարդոն՝ հեռացավ քաղաքից: Սկսվեցին ճամփորդական կյանքի տարիները: Ֆլորենցիայի հանրապետության պատվերով նա ստեղծեց «Անգիարիի ճակատամարտը» որմնանկարի էտյուդը, որը պետք է զարդարեր Վեկքիոյի պալատի խորհրդի (քաղաքային ինքնակառավարման վարչության) դահլիճի պատերից մեկը: Այդ էտյուդը ստեղծելիս Լեոնարդոն մրցության մեջ մտավ երիտասարդ Միքելանջելոյի հետ, որը կատարում էր այդ նույն դահլիճի մյուս պատի համար «Ճակատամարտ Կաշինի տակ» որմնանկարի պատվերը: Այդ նկարները, սակայն, որոնք համընդհանուր ճանաչում են ստացել ժամանակակիցների կողմից, չեն հասել մեր օրերը: Հին պատճենները և փորագրություններն են միայն հնարավորություն տալիս գաղափար կազմելու ճակատամարտեր պատկերող գեղանկարչության անդաստանում Բարձր Վերածնության հանճարների նորարարության մասին:

Լեոնարդոյի՝ դրամատիզմով ու դիմանկարյով լի կոմպոզիցիաներում, դրո-

շի համար մղվող մարտի միջադեպում, պատկերված է մարտնչողների ուժերի մեծագույն լարման պահը, բացահայտված է պատերազմի դաժան ճշմարտությունը:

Այդ նույն ժամանակներին է վերաբերում Սոնա Լիզայի («Ջոկոնդա», մոտ 1503 թ., Փարիզ, Լուվր) դիմանկարի՝ համաշխարհային գեղանկարչության ամենափառաբանված ստեղծագործություններից մեկի ստեղծումը: Արտասովոր են պատկերված կերպարի խորությունը և նշանակալիությունը, կերպար, որտեղ անհատականի հատկանիշները զուգորդվում են մեծ ընդհանրացման հետ: Լեոնարդոյի նորարարությունն արտահայտվեց Վերածնունդի մասնական կարային գեղանկարչության զարգացման ոլորտում:

Երիտասարդ կնոջ՝ բարեկերպորեն մշակված, սովերանկարով ինքնապարփակ, վեհասքանչ պատկերն իշխում է հեռավոր, բաց կապույտ մշուշով ծածկված ժայռերում գալարվող գետակներով բնանկարի վրա: Բարդ կիսաֆանտաստիկ բնանկարը նրբորեն ներդաշնակում է պատկերահանվողի բնավորության և բանականության հետ: Թվում է, թե բուն կյանքի անկայուն փոփոխությունն է զգացվում նրա հազիվ նկատելի ժպտով աշխուժացած դեմքի արտահայտության մեջ, նրա հանգիստ, վստահ, խորաթափանց հայացքում: Պատրիկուսի ողբերգությունը և փափկասուն ծեռքերը պատկերված են զարմանալի զգուշավորությամբ, մեղմությամբ: Լուսաստվերի նրբին, ասես անհետացող շղարշը, որ պատել է պատկերը, մեղմացնում է ուրվագծերը և ստվերները. նկարում չկա ոչ մի կտրուկ վրձնախազ կամ անհարթ ուրվագիծ:

Կյանքի վերջին տարիներին Լեոնարդոն իր ժամանակի մեծ մասը հատկացնում էր գիտական որոնումներին: Նա մահացավ Ֆրանսիայում, ուր եկել էր Ֆրանսիայի թագավոր Ֆրանցիսկա I - ի հրավերով և որտեղ ապրեց ընդամենը երկու տարի:

Նրա արվեստը, գիտական և տեսական հետազոտությունները, նրա իսկ անձնավորությունը հսկայական ներգործություն ունեցան համաշխարհային մշակույթի զարգացման վրա: Նրա ծեռագրերը բովանդակում են անհամար նրբեր, և նկարներ, որոնք ապացուցում են Լեոնարդոյի հանճարի բազմակողմանիությունը: Այստեղ կան և՛ մանրագին, պարզ նկարված ծաղիկներ, և՛ ծառեր, անծանոթ գործիքների, մեքենաների և ապարատների ճեպանկարներ: Վերլուծականորեն ճշգրիտ պատկերումների հետ մեկտեղ հանդիպում են նկարներ, որոնք առանձնանում են իրենց արտասովոր չափերով, դյուցազներգականությամբ կամ նրբին քնարականությամբ: Լինելով փորձի վրա հիմնված իմացության կրքոտ երկրպագու՝ Լեոնարդոն ձգտում էր դրանց քննադատական իմաստավորմանը, որոնում ընդհանրացնող օրենքներ: «Փորձը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ իմացության միակ աղբյուր», - ասում էր գեղանկարիչը: «Գիրք գեղանկարչության մասին» նրա աշխատությունը բացահայտում է իրատեսական արվեստի տեսաբանի հայացքները, որի համար գեղանկարչությունը միաժամանակ նաև «գիտություն է, բնության օրինական դուստր»: Գիտական շարադրության մեջ բովանդակվում են Լեոնարդոյի ասույթներն անատոմիայի, հեռանկարչության վերաբերյալ, նա որոնում է ներդաշնակ մարդկային պատկերի կառուցման օրինակալիություններ, գրում է գույների փոխազդեցության, ռեֆլեքսների մասին: Լեոնարդոյի հետևորդների և աշակերտների թվում, սակայն, տաղանդով իր ուսուցչին նմանվող ոչ մի նկարիչ չի եղել. զուրկ լինելով արվեստի վերաբերյալ ինքնուրույն հայացքից՝ նրանք միայն արտաքուստ էին յուրացնում նրա գեղարվեստական ոճը:

ՌԱՖԱՅԵԼ: Վերածննդի հումանիզմի ամենալուսավոր և վսեմ իդեալների մասին պատկերացումն իր ստեղծագործության մեջ առավել մեծ լիակատարու-

թյանը մարմնավորեց Սանտի Ռաֆայելը (1483-1520): Լինելով Լեոնարդոյի կրտսեր ժամանակակիցը, որը կարճ, չափազանց հագեցված կյանք ունեցավ, Ռաֆայելը համադրում էր իր նախորդների ծեռքբերումները և ստեղծում գեղեցիկի, ներդաշնակ զարգացած մարդու իր իդեալը վսեմ ճարտարապետության կամ բնանկարի ոլորտներում:

Ռաֆայելը ծնվել է Ուրբինոյում, համեստ գեղանկարչի ընտանիքում, որը նրա առաջին ուսուցիչն է եղել: Հետագայում նա սովորել է Տինտորեո դելլա Վիտիի և Պերուջինոյի մոտ՝ կատարելապես տիրապետելով վերջինիս նկարչական ոճին: Պերուջինոյի մոտ Ռաֆայելը յուրացրեց նկարագծերի այն սահունությունը, տարածության մեջ պատկերի դիրքի այն ազատությունը, որոնք բնորոշ եղան նրա հասուն կոմպոզիցիաների համար: Նա տասնյոթ տարեկան պատանի էր, երբ դրսևորեց իսկական ստեղծագործական հասունություն՝ ստեղծելով ներդաշնակությամբ և հոգեկան պարզությամբ լի մի շարք կերպարներ:

Քնքուշ քնարականությունը և նուրբ ոգեշնչվածությունը գերադասելի են դարձնում նրա վաղ ստեղծագործություններից մեկը՝ «Մադոննա Կոնեստաբիլեն» (1502, Ս. Պետերբուրգ, Էրմիտաժ)՝ ունբրիական բնանկարի ֆոնում պատկերված երիտասարդ մոր պայծառ կերպարը: Տարածության մեջ պատկերն ազատորեն տեղադրելու, միմյանց և շրջապատի հետ նրանց կապելու կարողությունը դրսևորվում է նաև «Մարիամի նշանադրությունը» կոմպոզիցիայում (1504 թ., Սիլան, Բրեդայի պատկերասրահ): Բնանկարի կառուցման լայնարձակությունը, ճարտարապետական ձևերի ներդաշնակությունը, կոմպոզիցիայի բոլոր մասերի հավասարակշռությունը և ամբողջականությունը վկայում են Ռաֆայելի Բարձր Վերածնության վարպետի կայացած լինելիության մասին:

Գալով Ֆլորենցիա՝ Ռաֆայելը հեշտությամբ յուրացնում է ֆլորենտական

դպրոցի գեղանկարիչների կարևորագույն ծիռքբերումները, նրա վառ արտահայտված գեղակերպական սկզբունքը և իրականության լայն ընդգրկումը:

Նրա արվեստի բովանդակությունը մնում է մայրական լուսավոր սիրո քնարական թեման, որին նա առանձնահատուկ նշանակություն էր տալիս: Այդ թեման ավելի հասուն արտահայտություն է ստանում այնպիսի կտավներում, ինչպիսիք են «Տիրամայրը կանաչների մեջ» (1505 թ., Վիեննա, Գեղարվեստա-պատմական թանգարան), «Տիրամայրը կարմրակատարիկի հետ» (Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի), «Գեղեցիկ այգեպանուհին» (1507, Փարիզ, Լուվր):

Ըստ էության, դրանք բոլորը տարակերպում են այն կոմպոզիցիայի միևնույն տիպը, որը կազմված է Մարիամի, մանուկ Քրիստոսի և Մկրտիչի (կնքողի) պատկերներից, սրանք գյուղական բնանկարի ֆոնում կազմում են բրզանման խմբեր՝ Լեոնարդոյի՝ նախկինում ստեղծած կոմպոզիցիոն հնարների ոգով: Շարժումների բնականությունը, ձևերի մեղմ կերտարվեստը, բարեհնչուն նկարագծերի սահունությունը, տիրամոր իդեալական տիպի գեղեցկությունը. բնանկարային ֆոների պարզությունը և մաքրությունը նպաստում են այդ կոմպոզիցիաների պատկերային կառույցի վսեմ բանաստեղծականության դրսևորմանը:

1508 թ. Ռաֆայելը հրավիրվում է աշխատելու Հռոմում՝ Հուլիոս II պապի արքունիքում, մարդ, որին բնորոշ էր իշխանատենչությունը, փառասիրությունը, եռանդունությունը: Նա ձգտում էր հարստացնել իր մայրաքաղաքի գեղարվեստական զանձարանը և իր մոտ ժառանգության ներգրավել այն ժամանակների մշակույթի ամենատաղանդավոր գործիչներին: XVI դարի սկզբներին Հռոմը երկրի ազգային միավորման հույսեր էր ակնկալում: Համազգային բնույթի իդեալները հող ստեղծեցին ստեղծագործական վերելքի, արվեստում առաջադի-

մական ձգտումների մարմնավորման համար: Այստեղ, անտիկ շրջանի ժառանգությանն անմիջականորեն մոտ լինելու պայմաններում, ծաղկում, առնականանում է Ռաֆայելի տաղանդը՝ ստանալով նոր թափ ու խաղաղ վսեմության հատկանիշներ:

Ռաֆայելին պատվիրում են Վատիկանի պալատի՝ հանդեսների սենյակների (այսպես կոչված՝ ստանցանների) որմնանկարային աշխատանքները, որոնք ընդհատումներով տևեցին 1509-ից մինչև 1517 թ., Ռաֆայելին դասեցին իտալական հոյաշուք արվեստի մեծագույն վարպետների շարքը. նա կարողանում էր վստահորեն լուծել Վերածննդի շրջանի ճարտարապետության և գեղանկարչության համադրման հիմնահարցը: Ռաֆայելի՝ փառահեղ հուշակոթողների հմուտ վարպետի և գեղագարդողի տաղանդն իր ամբողջ փայլով դրսևորվեց Ստանցա դելլա Սենյատուրայի (մամուլի սենյակի) որմնանկարների արարման ընթացքում: Առազաստային գմբեթներով ծածկված այդ սենյակի երկար պատերին պատկերված են «Դիսպուս» և «Աթենքի դպրոցը», նեղ պատերին՝ «Պառնաս» և «Իմաստություն, պատժամիջոց և ուժ» կոմպոզիցիաները, որոնք մարմնավորում են մարդու հոգևոր գործունեության չորս բնագավառներ՝ աստվածաբանություն, փիլիսոփայություն, բանաստեղծություն և իրավագիտություն: Չորս մասի բաժանված կամարը զարդարված է այլաբանական պատկերներով, որոնք պատերի որմնանկարների հետ կազմում են միասնական զարդահամակարգ: Այսպիսով՝ սենյակի ամբողջ տարածությունը զբաղեցված է գեղանկարչությամբ:

Որմնանկարներում քրիստոնեական կրոնի և հեթանոսական դիցաբանության կերպարների միավորումը վկայում էր այն ժամանակների հումանիստների շրջանում անտիկ մշակույթի հետ քրիստոնեական կրոնի հաշտեցման գաղափարների տարածման մասին և եկեղե-

ցականի նկատմամբ աշխարհիկ սկզբունքի անվերապահ հաղթանակի մասին: Նույնիսկ եկեղեցական գործիչների պատկերմանը նվիրված «Դիսպուսում» (հաղորդության մասին եկեղեցու հայրերի վիճաբանությունում) նրա մասնակիցների թվում կարելի է ճանաչել Իտալիայի բանաստեղծներին և գեղանկարիչներին՝ Դանթեին, Ֆրա Բեատո Անջելիկոյին և ուրիշներին:

Վերածննդի արվեստում հումանիստական գաղափարների հաղթանակի, անտիկ շրջանի հետ նրա կապի մասին է խոսում «Աթենքի դպրոցը» կոմպոզիցիան, որը փառաբանում է գեղեցիկ և ուժեղ մարդու բանականությունը, անտիկ գիտությունը և փիլիսոփայությունը: Որմնանկարչությունն ընկալվում է որպես լուսավոր ապագայի երազանքի մարմնավորում: Վիթսարի կամարների սյունամեջ սենեկաշարքի (անֆիլադայի) խորքում երևում է անտիկ շրջանի մտածողների խումբը. նրա կենտրոնում են վեհապանծ սպիտակամորուք Պլատոնը և հաստատական, ոգեշունչ Արիստոտելը, որը ձեռքի շարժումներով ցույց է տալիս երկիրը, ինչպես և իդեալիստական ու մատերիալիստական փիլիսոփայության հիմնադիրները: Ներքևում՝ աստիճանների ձախ կողմում, գրքի վրա խոնարհվել է Պյութագորասը՝ աշակերտներով շրջապատված, աջից՝ Էվկլիդեսն է, և հենց այստեղ, հենց եզրի մոտ, գեղանկարիչ Սոդոմայի կողքին Ռաֆայելը պատկերել է իրեն: Նա այստեղ նուրբ, գրավիչ դիմագծերով մի երիտասարդ է:

Որմնանկարի բոլոր անձնավորությունները համախմբված են բարձր հոգևոր վերելքի, խորունկ մտքի տրամադրությամբ: Իրենց ամբողջականությամբ և ներդաշնակությամբ՝ նրանք կազմում են անբաժանելի խմբեր, որտեղ յուրաքանչյուր անձնավորություն ճշգրտորեն գրավում է իր տեղը և որտեղ բուն ճարտարապետությունը՝ իր խստապահանջ չափվածությամբ և վեհասքանչությամբ, նպաստում է ստեղծագործա-

կան մտքի բարձր վերելքի մթնոլորտի վերաստեղծմանը:

Լարված դրամատիզմով առանձնանում է «Ելիոդորոյի արտաքսումը» որմնակարը դ'Ելիոդորո ստանցայում: Կատարվող հրաշքի հանկարծակիությունը՝ երկնային հեծյալի կողմից տաճարի կողոպտչի արտաքսումը, պատկերված է գլխավոր շարժման սուր անկյունագծով, լուսային տպավորության օգտագործմամբ: «Ելիոդորոյի արտաքսումը» դիտող հանդիսատեսների թվում է նաև Յուլիոս II պապը: Սա ակնարկ է Ռաֆայելի ժամանակների դեպքերի՝ Պապական մարզից ֆրանսիական զորքերին դուրս քշելու մասին:

Ռաֆայելի ստեղծագործության հռոմեական շրջանը մեծ նվաճումներով է նշված նաև դիմանկարի անդաստանում: Սուր բնութագրական դիմանկարային հատկանիշներ են ձեռք բերում «Մեսսա Բոլսենայի» կենսունակությամբ լի գործող անձինք (Ստանցա դ'Ելիոդորոյի որմնանկարները): Ռաֆայելը դիմանկարային ժանրին դիմել է նաև հաստոցային գեղանկարչության մեջ՝ հանդես բերելով իր ինքնօրինակությունը՝ մոդելում բացահայտելով առավել բնորոշը և նշանակալին: Նա ստեղծել է Յուլիոս II պապի դիմանկարը (1511 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի), Լևոն X պապի դիմանկարը՝ կարդինալներ Լյուդովիկոս դեի Ռոսսի և Ջուլիո դեի Մեդիչիի հետ (մոտ 1518 թ., նույն տեղը), և այլ դիմանկարներ: Նրա արվեստում շարունակում է կարևոր տեղ գրավել աստվածամոր կերպարը, որն ստանում է վեհության, փառահեղության, հաստատունության, ուժի հատկանիշներ: Այդպիսին է «Մադոննա դելլա սեդիա» («Տիրամայրը բազկաթռին», 1516 թ., Ֆլորենցիա, Պիտտիի պատկերասրահ)՝ իր ներդաշնակ, շրջանի մեջ ամփոփված կոմպոզիցիայով:

Այդ նույն ժամանակներում է Ռաֆայելը ստեղծել իր մեծագույն ստեղծագործությունը՝ «Սիքստինյան տիրամայրը» (1515-1519, Դրեզդեն, Պատկերաս-

րահ, նկ. 29), որը նախատեսված էր Պալատինգայի Սբ. Սիքստոս եկեղեցու համար: Ի տարբերություն վաղ տրամադրությամբ ավելի պայծառ քնարական տիրամայրերի, սա մի վեհապանծ կերպար է՝ հագեցած մեծագույն նշանակությամբ: Վերևից միմյանցից հեռացող վարագույրներ՝ երևում է ամպերի միջով սահուն կերպով անցնող Մարիամը՝ մանկիկին գրկած: Հայացքը հնարավորություն է տալիս թափանցելու նրա ապրումների աշխարհը: Մարիամը լրջախոհ, վշտալի, տագնապալից նայում է անորոշ հեռուների՝ ասես նախագուշակելով որդու ողբերգական ճակատագիրը:

Տիրամոր ձախ կողմում պատկերված է Սիքստոս պապը, որը հիացմունքով դիտում է հրաշքը, աջ կողմում սբ. Վարվառան է, որն ակնածանքով հայացքը հանել է գետնին: Ներքևից վերև նայող հրեշտակները կարծես մեզ վերադարձնում են գլխավոր կերպարին՝ տիրամորը, և ոչ մանկաբար մտախոհ նրա մանկանը:

Կոմպոզիցիայի անբասիր ներդաշնակությունը և դիմամիկ հավասարակշռությունը, սահուն ուրվագծերի նուրբ ռիթմը, շարժումների բնականությունը և ազատությունը կազմում են ամբողջական, շատ գեղեցիկ այդ կերպարի հմայիչ ուժը: Կենսական ծնարտությունը և իդեալի հատկանիշները զուգորդվում են Սիքստինյան տիրամոր ողբերգական բարդ բնավորության հոգեկան մաքրության հետ: Որոշ հետազոտողներ նրա նախապատկերը գտնում էին «Քողով կինը» պատկերի հատկանիշներում (մոտ 1513 թ., Ֆլորենցիա, Պիտտիի պատկերասրահ), բայց Ռաֆայելն ինքն իր բերեկան Կաստանյոյին ուղղած նամակում գրել է, որ իր ստեղծագործական մեթոդի հիմքում դրված է կենսական դիտումների ընտրության և ընդհանրացման սկզբունքը. «Գեղեցկուհի նկարելու համար ինձ հարկավոր է բազմաթիվ գեղեցկուհիներ տեսնել, բայց գեղեցիկ կանանց ... պակասության պատճառով ես գեղեցիկ

կանանց պատկերումներում օգտագործում են այն գաղափարը, որն անցնում է իմ մտքով»: Այսպես է գեղանկարիչն իրականում գտնում այն հատկանիշները, որոնք համապատասխանում են պատահականից և անցողիկից ավելի վեր կանգնած նրա իդեալին:

Ռաֆայելը մահացավ երեսուներթ տարեկանում կիսատ թողնելով Ֆառնեզիայի շքեղ ամառանոցի որմնակարները, Վատիկանյան սյունասրահները և մի շարք այլ աշխատանքներ, որոնք սկզբնական ուրվագծերի և նկարների հիման վրա ավարտեցին նրա աշակերտները: Ռաֆայելի ազատ, նրբագեղ, անբռնազբոս նկարներն իրենց ստեղծողին դասեցին աշխարհի մեծագույն նկարիչ-գծագրիչների շարքը: Ծարտարապետության և կիրառական արվեստի անդաստաններում նրա կատարած աշխատանքները վկայում են նրա՝ որպես Բարձր Վերածնության դարաշրջանի բազմակողմանի շնորհալի գործչի մասին, որը մեծ համբավ էր վայելում ժամանակակիցների շրջանում: Ռաֆայելի անունն իսկ հետագայում դարձավ իդեալական գեղանկարչի հասարակ անուն:

Ռաֆայելի բազմաթիվ իտալացի աշակերտներ ու հետևորդներ ամառարկելի դոգմա դարձրին իրենց ուսուցչի ստեղծագործական մեթոդը, որը նպաստում էր իտալական արվեստում նմանակության տարածմանը և նախագուշակում հումանիզմի հասունացող ճգնաժամը:

ՄԻԷԼԼՍԶԵԼՈ: Բարձր Վերածնության գագաթնակետ և միաժամանակ դարաշրջանի մշակույթի խոր հակասությունների արտահայտություն հանդիսացավ իտալական հսկաներից երրորդի՝ Միքելանջելո Բուոնարոտիի (1475-1564 թթ.) ստեղծագործությունը: Նույնիսկ Լեոնարդոյի և Ռաֆայելի համեմատությամբ, որոնք զարմացնում էին իրենց բազմակողմանի շնորհալիությամբ, Միքելանջելոն առանձնանում է

նրանով, որ գեղարվեստական ստեղծագործության անդաստաններից յուրաքանչյուրում նա թողել է մասշտաբներով և ուժով հոյակապ ստեղծագործություններ, որոնք մարմնավորում են դարաշրջանի առավել առաջադիմական մեծ գաղափարները: Միքելանջելոն հանճարեղ քանդակագործ էր, գեղանկարիչ, ճարտարապետ, նկարիչ-գծագրիչ, ռազմական ինժեներ, բանաստեղծ և միևնույն ժամանակ բարձր հումանիստական իդեալների համար մարտնչող, քաղաքացի, որը զենքը ձեռքին պաշտպանում էր իր հայրենիքի ազատությունն ու անկախությունը:

Մեծ գեղանկարիչն ու մարտիկն անբաժան են Միքելանջելոյի մասին պատկերացման մեջ: Նրա ամբողջ կյանքը հերոսական անդուլ պայքար է հանուն մարդու ազատության, հանուն ստեղծագործման իրավունքի հաստատման: Երկար ստեղծագործական ուղու ամբողջ ընթացքում նկարչի ուշադրության կենտրոնում էր մարդը՝ գործուն, ակտիվ, սիրագործության պատրաստ, մեծ կրքով տոգորված: Ուշ շրջանի նրա ստեղծագործություններում արտացոլված է Վերածնդդի իդեալների ողբերգական կործանումը:

Միքելանջելոն ծնվել է Կապրեզեում (Ֆլորենցիայի շրջակայք)՝ քաղաքային կառավարչի ընտանիքում: Տասներեք տարեկանում նա ընդունվում է Գիռլանդայոյի արվեստանոցը, իսկ մեկ տարի հետո՝ Լորենցո Մեդիչի Սքանչելիի արքունիքի գեղարվեստական դպրոցը: Այստեղ՝ Մեդիչիի, այսպես կոչված, այգիներում՝ Սան Մարկո վանքում, նա շարունակում է ուսումը Բերտոլդո դի Ջովաննիի՝ անտիկ շրջանի արվեստի հանոգված երկրպագուի ղեկավարությամբ: Ծանոթանալով Մեդիչիի արքունիքի նրբագեղ, հարուստ մշակույթին, անտիկ և ժամանակակից արվեստի նշանավոր երկերին, փառաբանված բանաստեղծներին և հումանիստներին՝ Միքելանջելոն չպարփակվեց արքունական նրբաբարո

մթնոլորտում: Վաղ տարիների ինքնուրույն ստեղծագործություններն արդեն հաստատում են նրա հակումը դեպի հերոսականությամբ և ուժով լի հոյակերտ մեծ կերպարները: «Կենտավրոսների կռիվը» ռելիեֆը (1490-ական թվականների սկիզբ, Ֆլորենցիա, Կազա Բուոնարոտի) բացահայտում է գոտեմարտի դրամատիզմը և բուռն դինամիկան, մարտիկների անվեհերությունն ու ավյունը, միասնական սրըթաց ռիթմով հագեցած, փոխադարձաբար կապված ուժեղ պատկերների հզոր կերտարվեստը:

Միքելանջելոյի հասարակական գիտակցությունը վերջնականապես ձևավորվում է Մեդիչիին՝ Ֆլորենցիայից վտարելուց և այնտեղ հանրապետական կարգեր հաստատելուց հետո: Բուլոնիա և Հռոմ կատարած ուղևորությունները նպաստավոր եղան գեղարվեստական կրթությունն ավարտելու համար: Անտիկ աշխարհը նրա առջև բացում է քանդակագործության ներքին հսկայական հնարավորություններ: Հռոմում կերտեց «Պիետա» մարմարակերտ խումբը (1498-1501, Հռոմ, Աբ. Պետրոսի մայր տաճար) վարպետի առաջին մեծ ինքնօրինակ երկը, որը տոգորված է Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական իդեալների հաղթանակի հավատով: Քրիստոսի համար Տիրամոր ողբի դրամատիկական թեման քանդակագործը լուծում է խոր հոգեբանական պլանով՝ անսահման վիշտն արտահայտելով գլխի խոնարհմամբ, որը ճշտորեն գտնված է տիրամոր ծախ ձեռքի դիրքով: Մարիամի կերպարի բարոյական պարզությունը, նրա զգացմունքների ազնվաբարո զսպվածությունը բացահայտում են բնավորության ուժը և արտահայտում դասականորեն պարզ ձևերով, զարմանալի կատարելությամբ: Երկու պատկերներն էլ համադրված են որպես մի անբաժանելի խումբ, որտեղ ոչ մի մանրամասն չի խախտում ինքնամփոփ սովորական կարը, նրա գեղակերպ արտահայտչականությունը:

Խոր համոզվածությամբ, մեծագործության ծագող մարդու հուզական զգացումով է հանդիսատեսին գրավում Դավթի արձանը (Ֆլորենցիա, Գեղարվեստի ակադեմիա), որը կերտված է 1501-1504 թթ-ին քանդակագործի՝ Ֆլորենցիա վերադառնալուց հետո: Առասպելական հերոսի կերպարում մարմնավորում ստացավ քաղաքացիական սխրագործության, անվեհեր արիության և անհաշտության գաղափարը: Միքելանջելոն հրաժարվեց իր նախորդների պատմողականությունից: Ի տարբերություն Դոնատելլոյի և Վեռոկքիոյի, որոնք Դավթին պատկերել են թշնամուն հաղթելուց հետո, Միքելանջելոն նրան ներկայացնում է մարտից առաջ: Նա ուշադրությունը կենտրոնացրել է հերոսի բոլոր ուժերի կամային պատրաստության ու լարվածության վրա, դրանք ցուցադրում է բարեկերպական միջոցներով: Այդ վիթխարի արձանում պարզորեն արտահայտված է Միքելանջելոյի բարեկերպական լեզվի առանձնահատկությունը. հերոսի արտաքուստ հանգիստ կեցվածքով հանդերձ նրա ամբողջ քանդակապատկերը՝ ուժեղ իրանով և հոյակապ մոդելացված ձեռքերով ու ոտքերով, նրա գեղեցիկ ոգեշունչ դեմքն արտահայտում են ֆիզիկական ու հոգևոր ուժեղի առավելագույն հավաքվածություն: Բոլոր մկանները, թվում է, շարժման մեջ են: Միքելանջելոյի արվեստը մերկությանը վերադարձրեց այն էթիկական իմաստը, որով նա օժտված էր անտիկ կերտարվեստում:

Դավթի կերպարն ավելի լայն նշանակություն է ստանում նաև որպես ազատ մարդու ստեղծագործական ուժերի արտահայտություն: Դեռ այն ժամանակներում Ֆլորենտացիներն ըմբռնեցին արձանի քաղաքացիական ոգևորությունն ու նշանակությունը, այն կանգնեցնելով քաղաքի կենտրոնում՝ Վեկքիոյի պալատի շենքի առջև՝ որպես հայրենիքի պաշտպանության և արդարացի կռաւլարման կոչ:

Գտնելով արծանի կերտման համոզիչ ձև (մեկ ոտքին հենված), հմտորեն այն մոդելելով՝ Միքելանջելոն իրեն ստիպում է մոռանալ այն դժվարությունները, որ հարկ եղավ հաղթահարել նյութի վրա աշխատելիս: Արծանը քանդակված էր մարմարի զանգվածից, որը, ինչպես կարծում էին բոլորը, այլանդակել էր անհաջող մի քանդակագործ: Միքելանջելոն կարողացավ քանդակապատկերը ներգծել մարմարի պատրաստի բլոկում այնպես, որ այն նրա մեջ իր տեղը գրավի առավելագույն ամբողջական ձևով:

Դավթի արծանի հետ միաժամանակ ստեղծվեց «Կաշինի ճակատամարտի» նախնական ուրվագիծ (կարտոնի վրա) Վեկքիոյի պալատի խորհրդի դահլիճի նկարազարդման համար (հայտնի է փորագրանկարներով և գեղանկարչական պատճեններով): Մրցության մեջ մտնելով Լեոնարդոյի հետ՝ երիտասարդ Միքելանջելոն ստացավ իր աշխատանքի ավելի բարձր հասարակական գնահատականը. պատերազմի և նրա զագանությունների մերկացման թեմային նա հակադրեց Ֆլորենցիայի զինվորների քաջարիության և հայրենասիրության վսեմ զգացմունքների փառաբանությունը, զինվորներ, որոնք շեփորի ազդանշան-կանչով շտապում էին մարտադաշտ՝ սիրագործություն կատարելու:

Յուլիոս II պապից դամբարանի կառուցման պատվեր ստանալով, Միքելանջելոն, առանց «ճակատամարտ Կաշինի տակ» կտավն ավարտելու, 1505 թ. տեղափոխվում է Յոմ: Նա ստեղծում է բազմաթիվ արծաններով ու ռելիեֆներով զարդարված վեհասքանչ դամբարանի նախագիծ: Նյութի՝ մարմարի բլոկների նախապատրաստման համար քանդակագործը մեկնեց Կառարա: Նրա բացակայության ընթացքում պապը անտարբեր դարձավ դամբարանի կառուցման գեղափարի նկատմամբ: Վիրավորված Միքելանջելոն հեռացավ Յոմից և պապի համառ կանչերից հետո միայն վերադարձավ: Այս անգամ նա ստացավ

մի նոր հսկայածավալ պատվեր՝ Սիքստինյան աղոթարանի առաստաղի նկարազարդումը, որին համաձայնեց մեծ դժվարությամբ, քանզի իրեն համարում էր ամենից առաջ քանդակագործ, ոչ թե գեղանկարիչ: Այդ որմնանկարչությունը դարձավ իտալական արվեստի մեծագույն ստեղծագործություններից մեկը:

Ամենադժվարին պայմաններում, չորս տարի շարունակ (1508-1512 թթ.) աշխատում էր Միքելանջելոն՝ անձամբ կատարելով հսկա առաստաղի (600 քառ. մ) նկարազարդումը: Աղոթարանի ճարտարակերտությանը համապատասխան նա այն ծածկող կամարը մասնատեց մի շարք դաշտերի (ֆոների), կենտրոնական լայն դաշտում գետեղելով ինը կոմպոզիցիա՝ աշխարհի արարման և երկրի վրա առաջին մարդկանց կյանքի մասին: Աստվածաշնչի սյուժեներով. «Լույսի բաժանումը խավարից», «Ադամի ստեղծագործությունը», «Մեղսագործություն», «Նոյի արբելը» և այլն: Նրանց շուրջը, կամարի լանջերին, նկարված են մարգարեների և գուշակուհիների պատկերներ, դաշտերի (ֆոների) անկյուններում՝ նստած մերկ պատանիներ. կամարի առաստաղներին, պատուհանների վերևի կամարամածներին և լյուներտներին՝ միջադիպածներ Աստվածաշնչից, և Քրիստոսի, այսպես կոչված, նախահայրեր: Յսկա համակառույցը, որն ընդգրկում էր ավելի քան երեք հարյուր պատկեր, ներկայանում է որպես ոգեշունչ օրհներգություն մարդու գեղեցկությանը, ուժին, բանականությանը, որպես նրա ստեղծագործական համձարի և հերոսական գործերի փառաբանություն: Նույնիսկ աստծու՝ վեհասքանչ զորեղ ծերունու կերպարում ընդգծված է ամենից առաջ ստեղծագործական այն ոգևորությունը, որ արտահայտում են նրա ձեռքերի շարժումները, ասես իրոք ընդունակ են աշխարհ արարելու և մարդուն կյանք պարգևելու համար: Տիտանական ուժը, բանականությունը, խորաթափանց իմաստությունը և վսեմ գեղեց-

կությունն են բնորոշում մարգարեների՝ վշտալի, մտորումների մեջ խորասուզված երեմիայի բանաստեղծորեն ոգեշնչված եսայիի, ուժեղ Կումյան սիբիսայի (զուշակուհու), գեղեցիկ պատանի Դելփյան սիբիլլայի կերպարները: Միքելանջելոյի ստեղծած բնավորություններին ներհատուկ է ընդհանրացման մեծ ուժը, յուրաքանչյուր գործող անձի համար նա գտնում է հատուկ կեցվածք, դարձ, շարժում, շարժումներ:

Եթե մարգարեների առանձին կերպարներում մարմնավորում է ստացել ողբերգական մտորմունքը, ապա մերկ պատանիների, այսպես կոչված, ստրուկների կերպարներում արտահայտված է գոյության բերկրանքի, անզսպելի ուժի ու եռանդի զգացումը: Բարդ ռակուրսներով, շարժումներով տրված նրանց պատկերները ենթարկվում են ամենահարուստ բարեկերպական մշակման: Այս բոլորը, չխախտելով կամարների հարթությունները, հարստացնում են դրանք, ի հայտ բերում տեկտոնիկան՝ ուժեղացնելով ներդաշնակության ընդհանուր տպավորությունը: Վիթխարի մասշտաբների, գործողության խստաշունչ ուժի, գեղեցկության և զուսպ գույնի զուգորդումն ստեղծում է ազատության և մարդու հաղթանակի հանդեպ համոզվածության զգացողություն:

Չուլիոս II պապի մահից հետո Միքելանջելոն ավարտեց նրա մահարձանի կերտման աշխատանքները, արձան, որն ավելի համեստ էր, քան սկզբնապես մտահղացված տարբերակը: Այդ աշխատանքների առնչությամբ քանդակվեցին երկու գերու արձաններ (մոտ 1513 թ., Փարիզ, Լուվր), որոնք, սակայն, չէին մտնում վերջնական լուծման մեջ, ինչպես և Մովսեսի արձանը (1515-1516թթ., Յոմ, Սան Պիետրո ին Վինկոլի եկեղեցի), որը հավերժացրեց տապանաքարը:

Գերիների կերպարներում որոշակիորեն ուժեղացվում է ողբերգական անհամաձայնության, մարդու և նրա թշնամի ուժերի անհաշտելի բախման այն զգա-

ցումը, որ ունեին Սիքստինյան կապելլայի մի քանի կերպարներ: Ազատությունից զուրկ «Շղթայված գերին» դեռևս տիտանական դիմադրություն է ցույց տալիս՝ ձգտելով ազատվել կապանքներից: «Մահացող գերին» կտավում իշխում է տառապանքի, ուժասպառ դիմադրության, հարատև քնի փոխվող հանգստի թեման: Ողբերգականի զգացողությունն այդպիսի լիակատարությամբ դեռ երբեք չէր բացահայտվել:

Որպես անխորտակ, անընկճելի ուժի կերպար երևում է խիստ զայրացած Մովսես մարգարեն, որը վրդովված է իր ժողովրդի ուխտադրությամբ և հանդես է գալիս ի պաշտպանություն արդարացիության ու ազատության: Նկարիչը վիթխարի բարեկերպական ուժի է հասել դրամատիկական բախման գազաթնակետը բացահայտելու խնդրում: Այն արտահայտելու համար նա չափազանցում է հերոսի ուժը, շարժումն ուժեղացնում է իրանի, լայն ուսերի դարձով: Մարգարեի դեմքը տիրաբար գրավում է հոգեկան շարժման կենտրոնացածությամբ, հայացքի սրությամբ: Կոմպոզիցիայի բազմապլանայնությունը, որ նախատեսված էր առջևից և անկյան տակ դիտելու միտումով, շեշտված է բարեկերպական ներգործություններով, ինքնապարփակ ստվերանկարի արտահայտչականությամբ:

Միքելանջելոյի աշխարհայացքում վճռական բեկում տեղի ունեցավ 1530-ական թվականներին, այն կապված էր Վերածննդի մշակույթի վերահաս ճգնաժամի հետ: Օտարերկրյա նվաճողների հուժկու գրոհների հետևանքով Յոմի անկումը, Մեդիչիի երկրորդ արտաքսումը Ֆլորենցիայից, հանրապետական Ֆլորենցիայի հերոսական պաշտպանությունը, որին մասնակցում էր Միքելանջելոն, հանրապետության անկումը՝ այս բոլորը շատ ծանր են ազդում մեծ գեղանկարչի ստեղծագործության վրա:

Ուժեղացող ահաբեկման պայմաններում նա շարունակում է աշխատել Մեդիչիի մահարձանների վրա Սան Լորենցո

եկեղեցու աղոթարանում, որը կառուցվել էր նրա նախագծով: Ոչ մեծ, զմբեթով ծածկված, քառակուսի հատակագծով աղոթարանի՝ սպիտակ պատերով շենքը, որոնք բաժանված են մուգ մոխրագույն մարմարյա քառանկյունի որմնասյուներով (պիլյաստրներով), թողնում է զեղակազմ միասնության ու դրամատիկական ուժի տպավորություն: Աղոթարանի հակադիր պատերին իրար դիմաց տեղավորված են հերցոգներ Լորենցոյի և Ջուլիանոյի շիրիմները (1520-1534): Նրանց արձանները զետեղված են որմախորշերում. դրանք դիմապատկերներ չեն, այլ ավելի շուտ մարդկային բնավորությունների տարբեր տիպերի մարմնավորումներ, իդեալական հերոսների կերպարներ: Որմախորշերի առջևում դրված քարադագաղներում տեղավորված են հզոր մերկ քանդակապատկերներ՝ «Առավոտ», «Երեկո», «Ցերեկ» և «Գիշեր» այլաբանությունները՝ որպես ընթացիկ ժամանակի խորհրդանիշներ, տազնապով ու անհանգստությամբ համակված կերպարներ: Օրվա ժամանակների պատկերները հազիվ մնում են քարադագաղների վրա, խոր լարվածության զգացողությունն ուժեղացվում է ֆիզիկական ուժի, նրանց մարմինների համամասնությունների և դեմքերին նկատվող տառապանքի ու ներքին ընկճվածության արտահայտության միջև ստեղծված հակադրությամբ: Իդեալական, անչափ զեղեցիկ է Գիշերվա պատկերը, որն ընկղմված է ճնշող երանգների մեջ: Ողբերգականությամբ ու վիթխարիությամբ զարմացնում է Ցերեկվա պատկերը: Նրա կիսախավար դեմքը համարյա սպառնալից է:

Աղոթարանի բոլոր բաղադրիչները զուգակցվում, դառնում են միասնական, նրա ճարտարապետությունը և քանդակագործությունը կազմում են միասնական գաղափարով ներթափանցված վեհապանծ հոյաշուք համակառույց:

Միքելանջելոյի՝ Մեդիչիի աղոթարանի կերպարներում արտահայտված տրամադրությունները հաստատված են նրա նաև այն քառատողով, որով Գիշերվա անունից նա պատասխանել է բանաստեղծ Ստրոցիի՝ Գիշերվան նվիրված սոնետին.

*Լոիր, խնդրում եմ, չհամարձակվես
արթնացնել ինձ:*

*Օ՛հ, հանցավոր ու ամոթալի այս դարում
Չապրել, չզգալ՝ բախտ նախանձելի ...*

*Չաճելի է քնել, ավելի հաճելի է քար
լինել*:*

Հայերեն թարգմ.՝ Վ.Թ. Սուքիասյանի: Կյանքի վերջին տարիներին Միքելանջելոն ապրում էր Ռոմում, շարունակվող հոգեկան մենության պայմաններում: Բայց նույնիսկ հասարակական հետադիմության ուժեղացման, կաթոլիկական եկեղեցու նոր հարձակման այդ տարիներին Միքելանջելոն չի դադարում հավատալ մարդուն: Նա Սիքստինյան կապելլայում ստեղծում է բողոքի ու մերկացման խռովահույզ ոգով հագեցած մի հսկա որմնանկար՝ «Աիեղ դատաստանը» (1535-1541 թթ.): Վերջինս մեկնաբանված է որպես տիեզերական հսկայական աղետ: Տարերային շարժման անողոք ընթացքը հրապուրում է հրեշտակների, սրբերի, մեղավորների մերկ մարմինները, շարժում, որին նրանք չեն կարող դիմակայել: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում տիտանական ուժով օժտված Քրիստոսն է: Ջայրույթով է նա ավարտում դատը մարդկության հանդեպ: Ողբերգականություն, վեհություն՝ և ներքին ոգեշնչվածություն են արտահայտում «Պիետա» (մոտ 1550-1555 թթ., Ֆլորենցիա, Սանտա Մարիա դել Ֆյորե տաճար) և «Պիետա Ռոնդանինի» (1555-1564 թթ., Միլան, Կաստելլո, Աֆորցեսկո) քանդակային խմբերը:

Այդ նույն ժամանակաշրջանին է վերաբերում Միքելանջելոյի ճարտարապետական կառուցվածքներից մեծագույնը՝ Ռոմի Սբ. Պետրոսի տաճարը

* Թարգմ.՝ Ֆ.Ի. Տյուտչևի:

(Նկ. 143), որտեղ նորից հաղթանակում են բարձր մարդասիրական գաղափարները: Աք. Պետրոսի տաճարի ստեղծմանը, որը պետք է վկայեր կաթոլիցիզմի և Պապական պետության ուժի մասին, հերթականորեն մասնակցում էին Բրամանտեն և Ռաֆայելը, Պերուցցին և Անտոնիո դա Սանգալո Կրտսերը, բայց Հռոմի այդ խոշորագույն պաշտամունքային շենքի կառուցման աշխատանքներում վճռական դեր կատարեց Միքելանջելոն: Ճարտարապետական խնդիրը նա լուծեց որպես քանդակագործ, որի համար արտահայտման գլխավոր միջոցը շարժումով, ռիթմով հագեցած զանգվածն էր: Նրա նախագծով ընդունվեց կենտրոնարկող հատակագիծ, բայց այնտեղ ուժեղացված էին միաձուլությունը և դինամիկ լարվածությունը: Մեծ օրդերի քառանկյունի որմնասյուներով բաժանված պատերը վերջանում են քիվի ծանր պատով (ատտիկով): Ամեն ինչում իշխում է հզոր գմբեթը, որը հենվում է զանգվածային թմբուկին և պսակավորված է լապտերով: Գմբեթի կառուցումն ավարտվեց նրա հանճարեղ ստեղծողի մահից հետո միայն:

Հսկայական է Միքելանջելոյի ազդեցությունն իր ժամանակակից գեղանկարիչների և հետագա սերունդների վրա: Սակայն նրա հետ ամօջականորեն առնչվող վարպետներն ընդօրինակում էին միայն արտաքին ձևերը, նրա ստեղծագործությունների առանձին թեմաներ՝ դրանք չկապելով դարաշրջանի այն խոր հակասությունների և ողբերգականության ըմբռնման հետ, որոնք արտացոլում գտան Միքելանջելոյի արվեստում:

ՄԱՆԵՐԻՋՍ: 1520-1530-ական թթին Իտալիայում տեղի ունեցած փոփոխությունների հետևանքով արվեստում տարածում են ստանում Վերածնության դարաշրջանի մշակույթին խորք երևույթներ, որոնք հետագայում ստացան «մաներիզմ» անվանումը:

Ներքին երկպառակությունների և անլուծելի հակասությունների առջև ան-

զորության զգացումը, որ ապրում էին շատ գեղանկարիչներ, նրանց հանգեցնում էին ներդաշնակ անձնավորության իդեալներից հրաժարման, հոռետեսական ընկճվածության, մեմակության գիտակցման: Նրանք իրենց ստեղծագործությունները համակում էին տազնապի և անհանգստության, կրոնական հուզավառության, երբեմն նաև զգայականության տրամադրություններով: Նրանց ստեղծած կերպարները մեծ մասամբ առանձնանում են ներքին թուլությամբ, անայացածությամբ և սառնությամբ: Չևախեղումը, պատկերների չափից ավելի երկարավուն համամասնությունները, արտասովոր ձևերով ոլորուն գծերը, անհանգիստ ռիթմերը բնորոշ են այդ ուղղությանը հետևող վարպետների ստեղծագործություններին. Պոնտոմորո (1494-1557 թթ.), Պարմիջանինո (1503-1540) և ուրիշներ:

Մաներիստների արվեստը, որ իր էությամբ հակաժողովրդական էր, կեղծ, բովանդակության նկատմամբ գերակշռող էր նրա արտաքին ձևը, սկզբնավորվեց սուբյեկտիվիզմի և հիվանդագին ընկճվածության տարածման հետևանքով, որոնք հումանիզմի ճգնաժամի արտահայտություն էին: Այն ֆեոդալական հետադիմության յուրատեսակ արտացոլումն էր, որ տարածում ստացավ ոչ միայն Հռոմում և Ֆլորենցիայում, այլև ստրկացված և մասնատված Իտալիայի արսուլուտիստական ոչ մեծ կենտրոններում:

ՎԵՆԵՏԻԿ

Մինչդեռ Միջին և Հարավային Իտալիայում Բարձր Վերածնության կարճատև «ոսկե դարը» ավարտվեց XVI դարի առաջին երեք տասնամյակներում, իսկ հետագա տարիներին նրա ամենամեծ բարձունքի՝ Միքելանջելոյի ստեղծագործության հետ մեկտեղ զարգանում էր անկումային մաներիստական ուղղությունը, Իտալիայի հյուսիսում, Վենետի-

կում, իր առատ պտուղներն է տալիս Բարձր և Ուշ Վերածննդի հումանիստական արվեստը: Թուրքերի ճնշման տակ Կոստանդնուպոլսի անկումը խիստ խարխլեց «Ադրիատիկի թագուհու» առևտրական դիրքերը: Եվ, այնուամենայնիվ, վենետիկյան վաճառականների կուտակած հսկայական դրամական միջոցները նրան հնարավորություն տվեցին պահպանելու իր անկախությունը, Վերածնության դարաշրջանի կենսածառ ՎՄԻ դարի զգալի մասի ընթացքում:

ՃԱՐՏԱՐԱՎՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Տոնական շքեղությամբ էին փայլում Վենետիկի սպիտակ մարմարե պալատներն ու տաճարները, որոնք գտնվում էին շքեղ գլխավոր ջրային ճանապարհի՝ Մեծ ջրանցքի երկարությամբ: Ճարտարապետ Յակոպո Սանտովինոյի (1486-1570 թթ.) իրականացրած քաղաքաշինական աշխատանքները կերպարանափոխեցին Վենետիկի կենտրոնը՝ այն կապելով ջրային տարերքի՝ ջրանցքի մուտքի հետ: Նրա կառուցած Սան Մարկո գրադարանի հոյակերտ շենքը՝ երկհարկանի օրդերային կամարասրահով, նպաստում էր Պիյացետայի (ոչ մեծ հրապարակի) կազմակերպմանը, դեպի ծովալճակ բացելով գլխավոր հրապարակը՝ Սան Մարկո տաճարի առաջ: Համաշխարհային ճարտարապետության այս շատ գեղեցիկ համակառույցն ավարտել է Պալլադիոն: Ծովալճակի հակադիր կողմում՝ Սան Ջորջո Մաջորե կղզում, նա կառուցեց վեհաշուք մի եկեղեցի և բարձր զանգակատուն, որոնք կարծես քաղաքի կենտրոնական համակառույցի մեջ են ներառում ծովալճակի վիթխարի ջրային ավազանը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Առանձնահատուկ բարգավաճում ապրեց վենետիկյան գեղանկարչությունը, որն առանձնանում էր երանգավորման հարստությամբ ու հագեցվածությամբ: Ֆիզիկական գեղեցկության առջև կռապաշտական խոնարհումն այստեղ զուգորդվում էր հոգևոր կյանքի նկատմամբ դրսևոր-

վող հետաքրքրությամբ: Աշխարհի զգայական ընկալումն ավելի անմիջական էր, քան ֆլորենտացիների մեջ, այն զարկ տվեց բնանկարին:

ՋՈՐՋՈՆԵ: Վենետիկում Բարձր Վերածնության փուլն սկսվում է Ջորջո Բարբարելլի դա Կաստելֆրանկոյի արվեստով: Նրան անվանում էին Ջորջոնե (մոտ 1477-1510 թթ.), որն վենետիկյան գեղանկարչության համար նույնպիսի դեր կատարեց, որպիսին Լեոնարդոն միջին իտալական գեղանկարչության համար:

Լեոնարդոյի արվեստի պարզ ռացիոնալիության համեմատությամբ Ջորջոնեի գեղանկարչությունը ներթափանցված է խոր քնարականությամբ և հայեցողականությամբ: Նրա կատարյալ կերպարների քնարականության և ներդաշնակության բացահայտմանը նպաստում է բնանկարը, որը նշանակալի տեղ է զբաղում նրա ստեղծագործության մեջ: Բնության հետ մարդու ներդաշնակ կապը Ջորջոնեի ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկությունն է:

Ձևավորվելով հումանիստների, երաժիշտների, բանաստեղծների միջավայրում, ինքն էլ լինելով շնորհալի երաժիշտ՝ Ջորջոնեն իր կոմպոզիցիաներում գտնում է ռիթմերի ամենամուրբ երաժշտականություն: Դրանցում հսկայական դեր է կատարում երանգավորումը: Թափանցիկ շերտերով ստեղծած հնչեղ գույները մեղմացնում են ուրվագծերը: Նկարիչը վարպետորեն է օգտագործում յուղաներկ նկարչության առանձնահատկությունները: Նրբերանգների և անցումային երանգների բազմազանությունը նրան օգնում է հասնել ծավալի, լույսի, գույնի և տարածության միասնության: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններից քնքուշ երազկոտությամբ, նուրբ քնարականությամբ զբաղվում է «Հուդիթ» նկարը (մոտ 1502 թ., Լենինգրադ, Էրմիտաժ): Բիբլիական հերոսուհին պատկերված է շատ գեղեցիկ երիտասարդ կնոջ տեսքով, խաղաղ բնու-

թյան ֆոնում: Սակայն այդ, թվում է, ներդաշնակ կոմպոզիցիայում մի օտարոտի տազնապալից նուտա է մտցնում հերոսուհու ծեռքի սուրը, ոտքերի տակ՝ թշնամու կտրած գլուխը:

«Փոթորիկ» (մոտ 1505 թ., Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ) և «Գյուղական համերգ» (մոտ 1508-1510 թթ., Փարիզ, Լուվր) նկարներում, որոնց սյուժեները դեռ պարզված չեն, տրամադրություն են ստեղծում ոչ միայն մարդիկ, այլև բնությունը: Մինչամպոպային վիճակ է առաջինում, խաղաղ, լուսապայծառ, հանդիսավոր՝ երկրորդում: Բնակարի ֆոնում պատկերված են մտորումների մեջ ընկած, ասես ինչ-որ բանի սպասող կամ երաժշտությամբ զբաղվող մարդիկ, որոնք անխախտ միասնություն են կազմում իրենց շրջապատող բնության հետ:

Ջորջոնեի ստեղծած դիմանկարներն առանձնանում են մարդու բնութագրման մեջ կոնկրետ - անհատականի և իդեալական - ներդաշնակի զուգորդմամբ: Մտքի խորությամբ, բնավորության ազնվաբարոյությամբ և ոգեշնչվածությամբ գրավում է Անտոնիո Բրոկարդոն (մոտ 1508-1510 թթ., Բուդապեշտ, Կերպարվեստի թանգարան): Վսեմ գեղեցկության և բանաստեղծականության կատարյալ կերպարն իր իդեալական մարմնացումն ստանում է «Քնած Վեներան» նկարում (մոտ 1508-1510 թթ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ): Այն ներկայացված է խաղաղ քնած գյուղական բնակարի ֆոնում: Նրա կազմվածքի ուրվագծերի սահուն ռիթմը նրբորեն ներդաշնակում է գառիկող բլուրների մեղմ գծերի, բնության խոհուն անդորրության հետ: Մեղմացված են բոլոր ուրվագծերը, շատ գեղեցիկ է կերտարվեստը, համամասնորեն համաչափ են նրբորեն մոդելված ձևերը: Ոսկեփայլ նրբերանգներն ստեղծում են մերկ, ջերմ մարմնի տպավորություն:

Ջորջոնեն մահացավ ստեղծագործական ուժերի ծաղկման տարիքում համա-

ճարակից՝ այդպես էլ չավարտելով իր ամենակատարյալ ստեղծագործությունը: «Քնած Վեներայի» բնանկարն ավարտեց Տիցիանը, որը կատարել էր Ջորջոնեի հանձնարարած նաև մի շարք այլ պատվերներ:

ՏԻՑԻԱՆ: Գեղանկարչության վենետիկյան դպրոցի զարգացման երկար տարիների ուղիները նախորոշել էր նրա ղեկավարի՝ Տիցիանի (1485/90-1576) արվեստը: Լեոնարդոյի, Ռաֆայելի և Միքելանջելոյի արվեստի հետ մեկտեղ այն ներկայանում է որպես Բարձր Վերածնության բարձրակետ: Տիցիանի հավատարմությունը հումանիստական սկզբունքներին, մարդու կամքի, բանակառության և հնարավորությունների նկատմամբ նրա հավատը, հուժկու կոլորիզմը հսկայական ձգողական ուժ են հաղորդում նրա երկասիրություններին: Նրա ստեղծագործությանը մշտապես բնորոշ է գեղանկարչության վենետիկյան դպրոցի իրատեսության առանձնահատկությունը: Գեղանկարչի աշխարհագացողությունը լիարժեք է, կյանքի իմացությունը՝ խոր ու բազմակողմանի: Նրա տաղանդի բազմակողմանիությունն արտահայտվեց տարբեր ժանրերի և քնարական ու դրամատիկական թեմաների մշակման ոլորտում:

Ի տարբերություն անժամանակ մահացած Ջորջոնեի՝ Տիցիանը ապրեց երկար ու երջանիկ կյանքով՝ լեցուն ոգեշունչ ստեղծագործական աշխատանքով: Նա ծնվել է Կադրոե գյուղաքաղաքում, ամբողջ կյանքում ապրել է Վենետիկում, այստեղ էլ սովորել է՝ սկզբում Բելլինիի, ապա Ջորջոնեի մոտ: Միայն կարճ ժամանակով, համբավը տարածվելուց հետո, նա պատվիրատուների հրավերով մեկնում էր Հռոմ և Աուգսբուրգ՝ գերադասելով աշխատել հյուրընկալ ընդարձակ տան պայմաններում, ուր հաճախ հավաքում էին նրա հումանիստ ընկերները և գեղանկարիչները, այդ թվում՝ գրող Արետինոն, ճարտարապետ Սանսովինոն:

Տիցիանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններն արժեքավորվել են իրենց աշխարհընկալման բանաստեղծականությամբ: Բայց ի տարբերություն իր նախորդի երազկոտ, քնարական հերոսների՝ Տիցիանը ստեղծում է առավել լիարժեք, ակտիվ, կենսուրախ կերպարներ: «Երկրային և երկնային սեր» նկարում (1510 - ական թթ., Ղոռն, Բորգեզեի պատկերասրահ) շատ գեղեցիկ հովվերգական բնանկարի ֆոնում ներկայացված է երկու կին: Նրանցից մեկը, ճոխ հագնված, մտախոհ, հանգիստ լսում է մյուսին՝ ոսկեգանգուր, ջինջ աչքերով կնոջը, որի մերկ մարմնի կատարյալ գեղեցկությունը ստվերարկված է նրա ուսերից սահող վառ կարմիր թիկնոցով:

Այս այլաբանության սյուժեն, ինչպես և Ջորջոնեի մի շարք նկարներ, միասնական մեկնաբանություն չունի: Բայց նկարչին այն հնարավորություն է տալիս պատկերելու երկու տարբեր բնավորություն, իրավիճակ, երկու իդեալական կերպար, որոնք նրբորեն ներդաշնակում են տաք լույսով լուսավորված ճոխ բնության հետ:

Երկու բնավորությունների հակադրությամբ Տիցիանը կառուցում է «Կեսարի դինարը» կոմպոզիցիան (1515-1520, Դեզդերեն, Պատկերասրահ). Քրիստոսի ազնվաբարոյությունը և վսեմ գեղեցկությունը շեշտվում են շահասեր - կեղծ բարեպաշտի դեմքի գիշատիչ արտահայտությամբ և իրեշավորությամբ:

Տիցիանի ստեղծագործական հասունության շրջանին են վերաբերում մի շարք զոհարանային կերպարներ, դիմանկարներ և դիցաբանական կոմպոզիցիաներ: Նրա փառքը տարածվեց Վենետիկի սահմաններից դուրս, պատվերների թիվը շարունակ մեծանում էր: 1518-1530 թվականների նրա ստեղծագործությունների հսկա թափն ու ոգևորությունը զուգորդվում են կոմպոզիցիայի կառուցման դինամիկայի, հանդեսային վեհության հետ, կյանքի լիարժեքության հաղորդման, հագեցած գունային ներդաշ-

նակությունների հարստության ու գեղեցկության հետ: Այդպիսին է «Մարիամի համբարձվելը» («Ասսունտա», 1518 թ., Վենետիկ, Սանտա Մարիա Գլորիոզա դեի Ֆրարի եկեղեցի), որտեղ կյանքի հզոր շնչառությունն զգացվում է բուն մթնոլորտում, սահող ամպերում, առաքյալների մեծ խմբում, որոնք հիացմունքով և զարմանքով դիտում են երկինք համբարձվող Մարիամի խստաբարո-վեհական, հուզիչ պատկերը: Եռանդով լեցուն է յուրաքանչյուր պատկերի լուսաստվերային մոդելումը, բնական են բուռն ոգևորությամբ համակված բարդ ու լայն շարժումները: Հանդեսային - հնչել են կարմիր ու կապույտ մուգ երանգները: «Պեզարո ընտանիքի տիրամայրը» նկարում (1519-1526, Վենետիկ, Սանտա Մարիա դեի Ֆրարի եկեղեցի), հրաժարվելով զոհարանային կերպարի ավանդական կենտրոնացված կառուցումից, Տիցիանը ստեղծում է աջ տեղաշարժված անհամաչափ, բայց պայծառ կենսականությամբ հարուստ հավասարակշիռ կոմպոզիցիա: Սուր դիմանկարային բնութագրերով է օժտված Մարիամի առջև կանգնած պատվիրատուն՝ Պեզարո ընտանիքը:

1530-1540 թթ-ին Տիցիանի վաղ շրջանի կոմպոզիցիաների ոգևորությանը և դինամիկային փոխարինում են կենսականորեն անմիջական կերպարները, հստակ հավասարակշռվածությունը, դանդաղ պատմականությունը: Կրոնական և դիցաբանական թեմաներով նկարներում գեղանկարիչն ընդգրկում է կոնկրետ միջավայր, ժողովրդական տիպեր, կենցաղի ստույգ դիտված մանրամասներ: «Մարիամի մուտքը տաճար» տեսարանում (1534-1538 թթ., Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ) պատկերված է փոքրիկ Մարիանը, որը լայն աստիճաններով մոտենում է քահանայապետերին: Եվ հենց այստեղ՝ տաճարի առջև հավաքված քաղաքացիների աղմկոտ ամբոխի մեջ, առանձնանում է ձվերով լեցուն զամբյուղի կողքին նստած

ամևտրական ծեր կնոջ պատկերը: «Վենետրա Ուրբինսկայա» (մոտ 1538 թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի) նկարում զգայական մերկ գեղեցկուհու կերպարն իջեցվում է բանաստեղծական բարձունքներից՝ տեղավորվելով սնդուկից ինչ-որ բաներ հանող սպասավորների պատկերների երկրորդ պլանում: Գունային ելեջումը, պահպանելով հնչեղությունը, դառնում է գույս ու խոր:

Իր ամբողջ կյանքի ընթացքում Տիցիանը դիմում էր դիմանկարի ժանրին՝ հանդես գալով որպես նորարար նաև այդ ոլորտում: Նա խորացնում է պատկերահանվողների բնութագրերը՝ ի հայտ բերելով կեցվածքի, շարժումների, դիմախաղի, շարժումների, կոստյում հագնելու սովորության առանձնահատկությունները: Նրա դիմանկարները երբեմն կերպավորվում են նկարների, որոնք բացահայտում են մարդկանց միջև հոգեբանական բախումները և փոխհարաբերությունները: «Ձեռնոցով պատանին» (1515-1530 թթ., Փարիզ, Լուվր) վաղ շրջանի դիմանկարում կերպարն արդեն ստանում է անհատական կոնկրետություն: Բայց միաժամանակ դրանում արտահայտվում են Վերածննդի դարաշրջանի մարդու տիպական հատկանիշները՝ նրա նպատակասլացությունը, ավյունը, անկախության զգացումը. պատանին ասես հարց է տալիս և սպասում պատասխանին: Սեղմած շրթունքները, փայլուն աչքերը, հագուստում սպիտակի և սևի հակադրությունը սաստկացնում են բնութագիրը: Ներքին աշխարհի, հոգեբանական և սոցիալական ընդհանրացումների մեծ դրամատիկականությամբ և բարդությամբ առանձնանում են ուշ ժամանակների դիմանկարները, երբ Տիցիանի ստեղծագործության մեջ երևան են գալիս շրջապատի աշխարհի հետ մարդու բախումները: Նուրբ հոգևոր աշխարհի բացահայտմամբ զարմանալի է Իպպոլիտո Ռիմինալդիի դիմանկարը (1540-ական թվականների վերջ, Ֆլորենցիա, Պիտ-

տիի պատկերասրահ), որի գունատ դեմքը տիրաբար գրավում է իր բնութագրի բարդությամբ, հուզական ոգեշնչվածությամբ: Ներքին կյանքը կենտրոնացած է հայացքի մեջ, որը միաժամանակ լարված ու ցրված է, նրանում երևում է տարակուսանքի և հիասթափության դառնությունը:

Որպես դարաշրջանի յուրատեսակ փաստաթուղթ է ընկալվում Պողոս III պապի՝ հասակով մեկ կանգնած խմբային դիմանկարը՝ ազգականների, կարդինալներ Ալեքսանդրո և Օտտավիո Ֆառնեզների հետ (1545 -1546 թթ., Նեապոլ, Կապոդիմոնտե թանգարան), որը մերկացնում է եսամոլությունը և երեսպաշտությունը, դաժանությունը և անհոգությունը, իշխանամոլությունը և թքնողությունը, զառամությունը և համառությունը՝ այն ամենը, ինչ այդ մարդկանց կապում է միմյանց: Ցայտուն իրատեսական է Կարլ V - ի հերոսական հեծյալ դիմանկարը (1548 թ., Մադրիդ, Պրադո)՝ ասպետական գեներալ զորահով, մայր մտնող արևի շողերով լուսավորված բնանկարի ֆոնում: Այդ դիմանկարը հսկայական նորգործություն ունեցավ XVII - XVIII դարերի բարոկկո դիմանկարի ձևավորման վրա:

1540-1550-ական թթ-ին Տիցիանի ստեղծագործության մեջ կտրուկ աճում են գեղանկարչության հատկանիշները, նա ստեղծում է բարեկերպական (պլաստիկ) լուսային և գունային լուծման լիակատար միասնություն: Լույսի հուժկու ճաճանչները գույներին ստիպում են փայլել և երփներանգվել: Բուն կյանքում նա գտնում է լիարյուն, կատարյալ գեղեցկության իդեալը՝ մարմնավորված դիցաբանական կերպարներում՝ «Վենետրան հայելու առջև» (մոտ 1555 թ., Վաշինգտոն, Արվեստի ազգային պատկերասրահ), «Դանայա» (մոտ 1554 թ., Մադրիդ, Պրադո):

Ֆեոդալակաթուղիական հետադիմության ուժեղացումը և Վենետիկյան հանրապետությունում սկսված խոր ճգնա-

ժամը սաստկացնում են ողբերգության եռությունը նկարչի ու շրջանի ստեղծագործություններում: Վերջիններիս շարքում գերակշռում են նահատակության և տառապանքների, կյանքի հետ անհաշտ գոտության, ստոիկյան արիության սյուժեները՝ «Աբ. Լավրենտիոսի տանջանքները» (1550-1555 թթ., Վենետիկ, Ճիզվիտների եկեղեցի), «Չղջացող Մագդալինան» (1560-ական թվականներ, Ս. Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), «Թագադրում փշե պսակով» (մոտ 1570 թ., Մյունխեն, Պինակոտեկա), «Աբ. Սեբաստյան» (մոտ 1570 թ., Ս. Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), «Պիետա» (1573-1576 թթ., Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ): Այդ կտավներում մարդու կերպարն առաջվա նման օժտված է գորեղ ուժով, բայց կորցնում է ներքին ներդաշնակ հավասարակշռության հատկանիշները: Կոմպոզիցիան պարզեցվում է, կառուցվում մեկ կամ մի քանի պատկերների զուգորդմամբ՝ ճարտարապետական կամ կիսախավարի մեջ ընկղմված բնանկարային ֆոնով: Իրիկնային կամ գիշերային տեսարանները լուսավորվում են չարագուշակ փայլատակումներով, ջահերի լույսով: Աշխարհն ընկալվում է փոփոխականության և շարժման մեջ: Այդ նկարներում լիապես դրսևորվեց նկարչի ու շրջանի գեղանկարչական ոճը, որն ստանում էր ավելի ազատ ու լայն բնույթ և դնում XVII դարի տոնային (գունային) գեղանկարչության հիմքերը: Հրաժարվելով պայծառ, ցնծուն գույներից՝ նա դիմում է մռայլ, պողպատի, դեղնականաչ ամենաբարդ նրբերանգներին՝ ամեն ինչ ենթարկելով ընդհանուր ոսկեշող երանգին: Նա ստեղծում է կտավի գունային մակերեսի զարմանալի միասնություն՝ կիրառելով զանազան ֆակտուրային հնարներ, ձևափոխելով ամենանուրբ լեսումները և ներկի խիտ պաստայանման բաց քսուքները, որոնցով ծեփակերտվում են ձևեր, գծանկարը լուծվում է ձևերին հուզմունք հաղորդող լուսաստվերային միջավայրում:

Ուշ շրջանի, Մույնիսկ իրենց հնչեղությունը ամենաողբերգական ստեղծագործություններում Մույնպես Տիցիանը չի կորցրել հավատը հումանիստական իդեալի նկատմամբ: Նրա համար մարդը մինչև վերջ մնում էր որպես կենդանի էակի բարձրագույն արժեք:

Լիովին գիտակցելով սեփական արժանապատվությունը, հավատը բանականության հաղթանակի նկատմամբ՝ իմաստնացած կենսափորձով նկարիչը մեզ ներկայացնում է «ինքնանկարով» (մոտ 1560 թ., Մադրիդ, Պրադո) ամբողջ կյանքում հավատալով հումանիզմի լուսավոր իդեալներին:

ՈՒՆ ԵՐԶԱՆԻ ՎԵՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՕՎԻ ԳԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՆ

XVI դարի երկրորդ կեսը Վենետիկի արվեստում բարդ անցման ժամանակաշրջան էր, որը նշանավորվեց ամենատարբեր միտումների միախուսմամբ: Վենետիկում տնտեսական ճգնաժամի ուժեղացման, ամբողջ Իտալիայում ֆեոդալակաթուխական ռեակցիայի աճի հետևանքով վենետիկյան մշակույթում իրականացվում է Բարձր Վերածնության գեղարվեստական իդեալներից աստիճանական անցում դեպի Ուշ Վերածնունդ: Աշխարհը նկալումն ավելի է դժվարանում, ավելի ուժեղ ձևով է գիտակցվում մարդու կախումը շրջապատի միջավայրից, զարգանում են կյանքի փոփոխականության մասին պատկերացումները, մոռացության են մատնվում ներդաշնակության և տիեզերքի ամբողջականության իդեալները:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Առանձին հերոսների կերպարների հետ միասին այդ ժամանակների ակամավոր գեղանկարիչների ստեղծագործություններում օրըստօրե ավելի հաճախ էր երևան գալիս ամբոխի կերպարը:

ՎԵՐՈՆԵՁԵ: Հումանիզմի իդեալները, սակայն, շարունակում էին ապրել նաև

վենետիկյան Ուշ շրջանի Վերածննդի արվեստում: Տիցիանի կրտսեր ժամանակակից, բնածին գեղանկարիչ Պաոլո Կալյարին, որին Վերոնեզե (1528-1588 թթ.) էին անվանում, գունեղությամբ փայլուն, իրենց ուժով վիթխարի զոհարանային նկարների և գեղազարդային (դեկորատիվ) որմնանկարների հեղինակ էր: Նա դիմում էր ժամանակակից կյանքի ավելի անմիջական արտացոլմանը: Կրոնական և այլաբանական կոմպոզիցիաներում ասես կենդանանում էր տոնական, աղմկոտ ազնվականական Վենետիկը՝ շռայլ ճոխության հանդեպ դրսևորվող սիրով: Վերոնեզեի համար կյանքը տոնական պայծառ տեսարան էր: Մարդը վառ ձևով է տպավորվում կոնկրետ սոցիալական միջավայրում: Կերպարներն օժտվում են անհատական պայծառությամբ, երբեմն դիմանկարային անկրկնելիությամբ:

Վերոնեզեի որմնանկարների կենսականությունը, կրոնական թեմաներում նրա կողմից «կողմնակի անձանց» պատկերումն առաջացրին ինկվիզիցիայի որոշակի դժգոհությունը, բայց գեղանկարչի հռչակն այնքան մեծ էր, որ պատվերների թիվը չէր պակասում, նա հազիվ էր հասցնում դրանց կատարումը: Վենետիկին ենթակա Վերոնայում ծնված լինելով՝ Վերոնեզեն ուսանում է Անտոնիո Բարդիլիեի մոտ, վաղ է սկսում աշխատել ինքնուրույն: 1553թ-ին, հրավեր ստանալով մասնակցելու Դոժերի պալատի որմնանկարների կերտմանը, որոնք պետք է հռչակ բերեին հանրապետության հզորությանը և բարօրությանը, նա փոխադրվում է Վենետիկ: Լինելով հանգիստ խառնվածքի գեղանկարիչ, յուրացնելով պատրիկական շրջանների հայացքները՝ Վերոնեզեին խորթ էր իդեալի և իրականության ողբերգական աններդաշնակությունը՝ գժտությունը: Տիցիանի գեղանկարչության ներգործությամբ նրա գեղարվեստական ձևը լայն տարածում և ազատություն ստացավ: Վերոնեզեն կտավի «գեղահինչու-

նացման» մեծագույն գեղանկարիչ էր: Նա գունեղությունն արարում էր գունային հագեցած բծերի և ամենանուրբ երանգների հերթագայությամբ, բայց միաժամանակ գերադասում էր սառը արծաթափայլ գունային գամման, որի մեջ գտնում է բազմաթիվ ապշեցուցիչ տարբերակներ: Որոշ թատերակայությունը և գեղազարդային խնդիրների լուծմամբ հափշտակվածությունը նվազեցնում են Վերոնեզեի կերպարների նշանակալիությունը՝ նրանց զրկելով բնութագրերի լիարժեքությունից և բազմակողմանիությունից, այն փառահեղությունից և հոգևոր զորեղությունից, հերոսականությունից, որոնք բնորոշ էին Բարձր Վերածնության դարաշրջանի հսկաների ստեղծագործություններին: Նրա երկերի ամենասիրած թեմաներն էին հանդիսավոր խնջույքների և տոնախմբությունների խանդավառ պատկերները, որոնցով այդ ժամանակ փառաբանվում էր ազնվականական Վենետիկը: Կապուտակ երկնքի և վենետիկյան պալատների գեղազարդային սպիտակամարմար ճարտարապետության ֆոնում ծավալվում է շքեղ խնջույքը: Վերոնեզեն այն պատկերել է «Ամուսնություն Կանայում» կտավում (1563 թ., Փարիզ, Լուվր), 6.6x9.9 մ չափերով, որն ընդգրկում է մոտ հարյուր երեսուն պատվեր: Խնջույքի մասնակիցների թվում, եվրոպական կառավարողների դիմանկարների հետ միասին, Վերոնեզեն երաժիշտների կերպարանքով պատկերել է վենետիկյան մեծագույն գեղանկարիչներին՝ Տիցիանին, Տինտորետոյին և իրեն: Այդ կտավի գլխավոր հմայքը նրա ամբողջականության, ներդաշնակության, բերկրալի, հագեցած երանգավորման մեջ է՝ միավորված արծաթափայլ-կապտավուն շղարշով, որը գեղանկարիչը հաղորդում է ուրախ ու շքեղ տոնի, եռուն կյանքի տրամադրությամբ: Նույնպիսի աշխարհի կենսուրախ բնույթ ունի «Խնջույք Լեվիի տանը» (1573 թ., Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ) նկարը, որտեղ կրոնա-

կան սյուժեն միայն առիթ է ծառայում պատրիկական Վենետիկի կյանքի գունեղ տեսարանը վերակերտելու համար:

«Կուչչինա ընտանիքի տիրամայրը» կտավում (մոտ 1570 թ., Դրեզդենի պատկերասրահ), որն ընդգրկում էր պատվիրատուների դիմանկարներ, արտահայտվեց կյանքի ավելի բարդ, դրամատիկ զգացումը: Մյուս կողմից, Դոժերի պալատի որմնանկարներում, հատկապես մեծ դահլիճի նկարազարդ առաստաղում (պլաֆոնում) «Վենետիկի հաղթանակում» (1585 թ.), նկատելի էին հանդեսային ճարտասանական հատկանիշները, իյուդիոնիստական բարդ հնարները, գեղազարդային շքեղությունը և խրոխտությունը, որոնք կանխորոշում էին XVI դ. բարոկկո արվեստը:

ՏԻՆՏՈՐԵՏՏՈ: Վերածնության իդեալների ուժեղացող ճգնաժամը սուր կերպով զգալ է տալիս Վերածնության դարաշրջանի վերջին մեծ գեղանկարչի՝ Տինտորետտոյի ստեղծագործության մեջ (հսկական անունն էր՝ Յակոպո Ռոբուստի, 1518-1594): Նրա ստեղծագործություններն իրենց խորությամբ, նշանակալիությամբ, վարպետության աստիճանով չեն զիջում Վերածնության դարաշրջանի մեծագույն երևույթներին: Նրա ըմբոստ, խռովահույզ արվեստը, որն առատ է բուռն զգացականությամբ, տիտանական ուժով, ներթափանցված է զուսպ երևակայությամբ, ոգեշնչվածությամբ, հուզական պոռթկումների դիմամիկայով: Նա համարձակորեն մերժում էր Վերածնության համար սովորական աշխարհի ընդհանրացված-իդեալական ընկալումը, հեռանալով կրոնական թեմաների ավանդական մեկնաբանումից, ուժեղացնելով ժանրային և հոգեբանական արտահայտչականությունը, որոնք զուգակցվում են զմայլիչ ոգևորության հետ: Նա կյանքն ընկալում է ժամանակավոր ընթացքում, շարժման մեջ: Սետաքսի ներկարարի որդի լինելով («տինտորետտո»՝ «ներկարար», այստեղից էլ նրա մականունը)՝ նա ամբողջ

կյանքում պահպանեց իր արվեստի պայծառ դեմոկրատականությունը: Բարձր բարոյական հատկանիշներով օժտված, անշահախնդիր և համեստ մարդը, կամքի վիթխարի լարման գնով ստեղծում էր չափերով հսկայական գեղազարդերի և որմնանկարների ամբողջական շարքեր, համակառույցների մեջ միավորված գոհարանային նկարներ, ժամանակակիցների դիմանկարներ:

Տինտորետտոյի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները կատարված են Բարձր Վերածնության ավանդույթներով, նրա վեհությամբ, հերոիկայով, լավատեսությամբ: Սակայն դրանցում արդեն զգացվում է գեղանկարչի առավել մեծ հետաքրքրությունը խիստ լուսավորված ձևի դիմամիկայի, արտասովոր հեռանկարային դիրքերի (ռակուրսների) նկատմամբ, միասնական գործողությամբ, տրամադրությամբ, իրավիճակով համակված ամբոխի պատկերման նկատմամբ: Բուռն շարժումով է շնչում «Աբ. Մարկոսի հրաշքը» բազմապատկեր մեծ կոմպոզիցիան (1548, Վենետիկ, Ակադեմիայի պատկերասրահ), որտեղ հուզված ամբոխը դիտում է հրաշքը՝ երկնքում հայտնվող սուրբ Մարկոսին, որը կանխում է անարդարացի դատապարտված մարդու մահապատիժը: Բայց ոչ թե առանձին մի հերոս, այլ մարդկանց մի ամբողջ բազմությունն է գրավում գեղանկարչի ուշադրությունը: Վերևից սրբի մարմնի արագընթաց վայրէջքը, ներկա գտնվողների ձեռքերի բուռն շարժումները, ձևերի ուժեղ մոդելումը և, ամենազվխավորը, ասես վառվող պայծառ և մուգ կարմիր գույները, կանաչի և ոսկեգույնի հետ, տեսարանին հաղորդում են վսեմ, հուզական բնույթ:

Առավել մեծ հուզականությունը, շեշտված դիմամիզմը և լուծումների տարածականությունը նշանավորում են Տինտորետտոյի ստեղծագործությունների հետագա փուլերը: Դիմամիկ պարուրածն զծով է կառուցվում «Մարիամի մուտքը տաճար» (մոտ 1555 թ., Վենե-

տիկ, Սանտա Մարիա դել Օրտո), որտեղ շեշտված է գործողության զարգացումը, բարձր հոգևոր վերելքի զգացումը: Աստիճաններով բարձրացող Մարիամի նրբագեղ կազմվածքը հատուկ սովորանկարով առանձնանում է երկնքի լուսավոր ֆոնում, իսկ առջևի պլան դուրս բերված երկրորդական անձանց անսպասելի ուժեղ հեռանկարային դիրքերը տեղաշարժում են կառուցումների ներդաշնակ տրամաբանության մասին բոլոր պատկերացումները: Տինտորետտոյի դրամատիկական աշխարհընկալումը և ձևերի հզոր կերտարվեստը վառ ձևով արտահայտվեցին «խորհրդավոր ընթրիքում» (մոտ 1560 թ., Վենետիկ, Սան Տրովագո եկեղեցի): Գրաժարվելով այդ սյուժեի ավանդական լուծումից՝ գեղանկարիչը գործողությունը տեղափոխում է պանդոկի կիսանկուղային շենքը՝ սեղանը և նրա շուրջը նստած առաքյալներին տեղավորելով նկարի հարթության նկատմամբ անկյան տակ: Վերևի կողային լույսը նպաստում է ծավալների արտահայտմանը, շարժումների անկանոնությունը ստեղծում է պատահական նկատված տեսարանի տպավորություն, իսկ աննշան ժանրային միջադեպերը միայն ուժեղացնում են գլխավոր գործողության դրամատիզմը:

Տինտորետտոյի տաղանդի վիթխարհի ուժն արտահայտվեց Սկուոլա դի Սան-Ռոկկո համակառույցում: Այդ երկհարկանի շենքի պատերին և առաստաղներին զետեղվեցին հսկա բազմապատկերային կոմպոզիցիաներ, որոնցում զգացվում է Տինտորետտոյի ստեղծագործության իսկական ժողովրդական հիմքը:

Այդ կոմպոզիցիաների թվում խոր դրամատիզմով և բարձր հուզականությամբ առանձնանում է «Խաչելություն» (1565-1588) հոյակերտ կոմպոզիցիան, որը պատկերում է հուզված ու հետաքրքրասեր, վշտադեմ ու հաղթական մարդկային խմբեր խաչ հանելու պահին: Խաչի բուն պատվանդանի մոտ է մերձավորների խումբը, որը ցնցված է

իր առջև բացված տանջանքի տեսարանով: Եվ մարդկանց այդ ամբողջ ծովի վրա՝ արշալույսի ֆոսֆորափայլ շողերի մեջ հառնում է խաչված Քրիստոսը, որը կարծես տարածել է հուզումնալի, անհանգիստ աշխարհը ներառող իր թևերը:

Մարտնչող ռազմիկների անհամար բանակը դարձել է «Ձարայի ճակատամարտը» պատմական նկարի գլխավոր գործող անձը (մոտ 1585 թ., Վենետիկ, Դոժերի պալատ): Մարդկանց բազմությունը զբաղեցնում է Դոժերի պալատի և Սան Ջորջո Մաջորե եկեղեցու մյուս հոյակերտ որմնանկարները (նկ. 33): Տինտորետտոյի՝ կոմպոզիցիոն կառուցումներով այս ուշ շրջանի բազմապլան ստեղծագործություններն առանձնանում են իրենց հուզումնալի բարդ մթնոլորտով, մարդու բարոյական վերածնության երազանքով, խոր մտորումներով:

«Մանանայի հավաքում» նկարում (1594 թ., Վենետիկ, Սան Ջորջո Մաջորե եկեղեցի) կրոնական սյուժեն ծավալվում է կոմպոզիցիայի երկրորդ պլանում: Շողացող արծաթականաչավուն լույսով ողողված են հեռուները, լուսավորվում են պատկերները՝ կարծես նպաստելով աշխատանքով զբաղված մարդկանց գեղեցկության բացահայտմանը՝ լվացարարուհիներ և դարբիններ, մանող կանայք և գեղջուկներ: Եվ նկարիչն իր ստեղծագործության մեջ ոչ թե երկնային մանանայի առասպելական հավաքումն է ցույց տալիս, այլ իրական աշխատանքը՝ բանաստեղծականացնելով, իդեալականացնելով այն: Տինտորետտոյի հանճարն այդ աշխատանքներում կանխորոշում է XVII դարի իրատեսների ուշ շրջանի նվաճումները և, ամենից առաջ, Ռենբրանդինը, որը խորապես զգում էր առօրեականի պոեզիան, կարողանում էր բացահայտել սովորական մարդու բարոյական աշխարհը:

Տինտորետտոյի դրամատիկ, հուզական ուժով առեցցուն արվեստը ոչ միայն ավարտում է Ուշ շրջանի վերածնության փուլը, այլև նշում է եվրոպական արվեստի հետագա զարգացման ուղիները:

ՆԻՊԵՐԼԱՆՊԵՐ

XV - XVI դարերում Վերածնության դարաշրջանի արվեստի ինքնատիպ օջախ էին Նիդերլանդները՝ եվրոպայի ամենահարուստ և առաջավոր երկրներից մեկը, որը առևտրի և արդյունաբերության բնագավառներում հաջողությամբ մրցակցում էր Իտալիայի քաղաքների հետ, աստիճանաբար նրանց դուրս մղում համաշխարհային շուկայից: Սակայն, Վերածննդի մշակույթի ձևավորման գործընթացը Նիդերլանդներում ավելի դանդաղ էր ընթանում, քան Իտալիայում, ուղեկցվում էր հին ու նորի փոխզիջումներով: Մինչև XIV դարի վերջը նիդերլանդական արվեստը զարգանում էր ավանդական կրոնական ձևերով՝ յուրացնելով ֆրանսիական և գերմանական գոթական ոճի առաջադիմանակ նվաճումները: Արվեստի ինքնուրույն զարգացման սկիզբը վերաբերում է XIV դարի վերջերին, երբ նիդերլանդական նահանգները բուրգունդյան հերցոգների իշխանության ներքո (1363-1477 թթ.) բռնությամբ միավորվեցին անկախ «Միջակա» պետության մեջ, որը գտնվում էր Ֆրանսիայի և Գերմանիայի միջև, այն ընդգրկում էր Ֆլանդրիան, Գոլանդիան և Մասսի ու Շելդայի միջև գտնվող բազմաթիվ նահանգներ: Էթնիկական, տնտեսական և քաղաքական առումներով տարատեսակ, ռոմանական և գերմանական տարբեր բարբառներով խոսող այդ նահանգները, դրանց քաղաքները միասնական պետություն չստեղծեցին մինչև XVI դարի վերջը: Տնտեսական բուռն զարգացման վերելքի, ազատ առևտրաարհեստավորական քաղաքների դեմոկրատական շարժման և դրանցում ազգային ինքնագիտակցության աճի հետ միաժամանակ ծաղկում է ապրում մշակույթը, որը շատ առումներով նման էր իտալական Վերածննդի մշակույթին: Նոր արվեստի ու մշակույթի գլխավոր կենտրոններ դարձան Ֆլանդրիայի և Բրաբանտի հարավային նա-

հանգների հարուստ քաղաքները (Բրյուգեն, Գենտը, Բրյուսելը, Տուրնեն, հետագայում՝ Անտվերպենը): Քաղաքային բյուրգերական մշակույթը՝ իր զգաստամիտ գործնականության պաշտամունքով, այստեղ զարգանում էր իշխանական արքունիքի ճոխ մշակույթի հետ մեկտեղ, որը աճել էր ֆրանս-բուրգունդականի հիման վրա:

Նիդերլանդների պատմական զարգացման առանձնահատկությունները պայմանավորեցին արվեստի յուրահատուկ երանգավորումը: Ֆեոդալական հիմքերը և ավանդույթներն այստեղ պահպանվում էին մինչև XVI դարի վերջը, թեև դասային ինքնապարփակությունը խախտող կապիտալիստական հարաբերությունների առաջացումը հանգեցրեց մարդկային անձնավորության գնահատման փոփոխության այն դիրքին համապատասխան, որ այն սկսեց գրավել կյանքում: Նիդերլանդական քաղաքները չկարողացան նվաճել այն քաղաքական ինքնուրույնությունը, որպիսին ունեին քաղաք - կոմունաներն Իտալիայում: Արդյունաբերության մշտապես դեպի գյուղ տեղաշարժվելու շնորհիվ կապիտալիստական զարգացումը Նիդերլանդներում միաժամանակ ընդգրկեց հասարակության ավելի լայն շերտեր՝ հիմքեր ստեղծելով հետագա համազգային միասնության և կորպորատիվ ոգու ամրապնդման համար, ոգի, որը միմյանց հետ էր կապում որոշակի սոցիալական խմբավորումների: Նրանում վճռորոշ մարտական ուժ էր գյուղացիությունը: Ֆեոդալիզմի դեմ մղվող պայքարն այդ պատճառով ընդունեց ավելի սուր ձևեր: XVI դարի վերջում այն վերածեց Ռեֆորմացիայի շարժման և ավարտվեց բուրժուական հեղափոխության հաղթանակով:

Նիդերլանդների արվեստն ավելի դեմոկրատական բնույթ կրեց, քան իտալականը: Նրանում ուժեղ էին ժողովրդական բանահյուսությունը, ֆանտաստիկայի, գրոտեսկի, սուր երգիծանքի հատ-

կանիչները, բայց նրա գլխավոր առանձնահատկությունը կյանքի, մշակույթի ժողովրդական ձևերի, կենցաղի, բարքերի, տիպերի ազգային առանձնահատկության խոր զգացումն էր, ինչպես և հասարակության տարբեր շերտերի կյանքում սոցիալական հակադրությունների արտացոլումը: Հասարակության կյանքի սոցիալական հակասությունները, նրանում թշնամանքի ու բռնության թագավորությունը, հակամարտ ուժերի բազմազանությունը սաստկացնում էին նրա աններդաշնակության գիտակցումը: Այստեղից էլ նիդերլանդական Վերածնության քննադատական միտումները, որոնք դրսևորվեցին արվեստի ու գրականության ասպարեզում արտահայտչական և երբեմն ողբերգական գրոտեսկի ծաղկման ընթացքում, հաճախ քողարկվելով կատակի դիմակով՝ «Արքաներին ճշմարտությունը ժպտալով ասել»: (Էրազմ Ռոտերդամցի, «Գովք հիմարության»): Վերածնության դարաշրջանի նիդերլանդական գեղարվեստական մշակույթի մյուս առանձնահատկությունը միջնադարյան ավանդույթների կայունությունն է, որը շատ առումներով որոշեց XV-XVI դարերի նիդերլանդական իրատեսության բնույթը: Բոլոր նորածնությունները, որ հայտնի էին դառնում մարդկանց երկար ժամանակաշրջանի ընթացքում, կիրառվում էին հայացքների միջնադարյան հին համակարգի նկատմամբ, որը սահմանափակում էր նոր հայացքների ինքնուրույն զարգացման հնարավորությունները, բայց միաժամանակ հարկադրում էր իրեն ծուլել այդ համակարգի ներառած արժեքավոր տարրերը:

Ճշգրիտ գիտությունների, անտիկ շրջանի ժառանգության և իտալական Վերածննդի նկատմամբ հետաքրքրությունը Նիդերլանդներում սկսեց երևան գալ դեռ XV դարում: XVI դարում էրազմ Ռոտերդամցին իր «Ասացվածքների» (1500 թ.) միջոցով խորագիտակների «միստերիաների գաղտնիքը հայտնեց շատե-

րին» և կենդանի, ազատասիրությամբ հարուստ անտիկ իմաստություն մտցրեց «անիրազեկների» լայն շրջանների առօրյա կենցաղում: Սակայն արվեստում դիմելով անտիկ ժառանգության և Վերածնության դարաշրջանի իտալացիների նվաճումներին նիդերլանդացի գեղանկարիչներն ընթանում էին իրենց ճանապարհով: Բնության պատկերման նկատմամբ գիտական մոտեցմանը փոխարինեց ներըմբռնողությունը (հնտուիցիան): Իրատեսական արվեստի գլխավոր հիմնահարցերի մշակումը՝ մարդկային կազմվածքի համամասնությունների յուրացումը, տարածության, ծավալի կառուցումը և այլն, իրականացվում էր կոնկրետ անհատական-մասնավոր երևույթների անմիջական նրբամիտ դիտումների միջոցով: Այդ հարցում նիդերլանդացի վարպետները ղեկավարվում էին ազգային գոթական ավանդույթով, որը մի կողմից՝ հաղթահարում, մյուս կողմից՝ վերահիմաստավորում և զարգացումն ուղղում էին դեպի կերպարի գիտակցված, նպատակադիր ընդհանրացում, անհատական բնութագրությունների բարդացում: Այդ ուղղությամբ նիդերլանդական արվեստի հաջողությունները նախապատրաստեցին XVII դարի իրատեսության նվաճումները: Ի տարբերություն իտալականի՝ Վերածնության նիդերլանդական արվեստը, չհանգեց կատարյալ մարդ-տիտանի կերպարի անսահման իշխանության հաստատմանը: Ինչպես և միջին դարերում, նիդերլանդացիներին մարդը պատկերանում էր որպես տիեզերքի անբաժանելի մաս՝ նրա ոգեշնչված բարդ ամբողջականությանը ներհյուսված: Մարդու վերածննդի էությունը որոշվում էր միայն նրանով, որ նա ճանաչվում էր որպես մեծագույն արժեք տիեզերքի բազմաթիվ երևույթների մեջ: Նիդերլանդական արվեստին բնորոշ են աշխարհի նոր, գործնական տեսումակությունը, իրականության գեղարվեստական արժեքավորության հաստատումը, այն արժեքավորության,

որպիսին գոյություն ունի, մարդու և նրան շրջապատող միջավայրի օրգանական կապի արտահայտությունը, այն հնարավորությունների ըմբռնումը, որոնցով մարդուն օժտում են բնությունը և կյանքը: Մարդու պատկերման մեջ գեղանկարչին հետաքրքրում է բնորոշը և առանձնահատուկը, առօրյա և հոգևոր կյանքի ոլորտը. խանդավառված, նրանք ցայտուն ձևով արտահայտում են մարդկանց անհատականությունների բազմազանությունը, բնության անսպառ գույները հարստությունը, նրա նյութական բազմապիստությունը, հստակորեն զգում են առօրյա, աննկատելի, բայց մարդուն հարազատ առարկաների պոեզիան, նրան ընտելացած ինտերիերների հանգստավետությունը: Աշխարհընկալման այդ առանձնահատկությունները XV-XVI դարերի Սիդերլանդական գեղանկարչության մեջ և գրաֆիկայում արտահայտվեցին կենցաղային ժանրում, դիմանկարում, ինտերիերում, բնանկարում: Դրանցում երևան եկան Սիդերլանդացիներին բնորոշ սերը մանրամասների, սրանց պատկերման կոնկրետությունների նկատմամբ, պատմողականությունը, կառուցման արտահայտման նրբինությունը և միաժամանակ տիեզերքի ու նրա անհունության ամբողջական պատկերի վերարտադրման զարմանալի կարողությունը:

Նոր ուղղություններն արվեստի տարբեր տեսակներում անհամաչափ արտահայտվեցին: Ճարտարապետությունը և քանդակագործությունն ընդհուպ մինչև XVI դարը զարգանում էին գոթական ոճի շրջանակներում: XV դարի առաջին երրորդի արվեստում տեղի ունեցած բեկումն առավել լիակատարությամբ արտահայտվեց գեղանկարչության մեջ: Նրա մեծագույն նվաճումը կապված է Արևմտյան Եվրոպայում հաստոցային նկարչության ծննդի հետ, որը եկավ փոխարինելու ռոմանական եկեղեցիների դրմանկարներին և գոթական ապակեկարներին: Կրոնական թեմաներով հաս-

տոցային նկարները սկզբնական շրջանում փաստորեն սրբանկարչական ստեղծագործություններ էին: Գեղազարդ ծալովի սրբապատկերներների տեսքով, ավետարանական և աստվածաշնչական սյուժեներով՝ դրանք զարդարում էին եկեղեցիների զոհասեղանները: Աստիճանաբար սկսեցին զոհարանային կոմպոզիցիայի մեջ ներառել աշխարհիկ սյուժեներ, որոնք հետագայում ինքնուրույն նշանակություն ձեռք բերեցին: Հաստոցային նկարն առանձնացավ սրբանկարչությունից, դարձավ ունևոր և ազնվականական տների անբաժան սեփականությունը:

Նիդերլանդական գեղանկարիչների համար գեղարվեստական արտահայտչականության գլխավոր միջոցը երանգավորումն էր (կոլորիտը), որը հնարավորություն է տալիս վերստեղծելու տեսողական պատկերները՝ հարուստ գույնեղությամբ և առավելագույն շոշափելիությամբ: Նիդերլանդացիները նրբորեն նկատում էին առարկաների ամենանուրբ տարբերությունները՝ վերարտադրելով նյութերի ֆակտուրան, օպտիկական տպավորությունը՝ մետաղի փայլը, ապակու թափանցիկությունը, հայելու անդրադարձումը, անդրադարձված և սփռված լույսի բեկման առանձնահատկությունները, բնանկարի հեռու տարածությունների օդային մթնոլորտի տպավորությունը: Ինչպես և գոթական ապակեկարներում, որոնց ավանդույթը կարևոր դեր խաղաց աշխարհընկալման զարգացման գործում, գույնը կերպարի հուզական հագեցվածության հաղորդման գլխավոր միջոցն էր: Իրատեսության զարգացումը Նիդերլանդներում առաջ բերեց անցում տեմպերայից դեպի յուղաներկը, որը հնարավոր դարձրեց ավելի երևակայական ձևով վերարտադրել աշխարհի նյութականությունը:

Միջին դարերում հանրահայտ յուղաներկ գեղանկարչության տեխնիկայի կատարելագործումը, նոր բաղադրությունների մշակումը վերագրվում են Յան վան

էլյին: Յուդաներկի և խեժանյութերի օգտագործումը հաստոցային գեղանկարչության մեջ, թափանցիկ նուրբ նախաներկը և սպիտակ կամ կարմիր կավճային ենթաներկը շեշտում էին վառ գույների հագեցվածությունը, խորությունը և պարզությունը, ընդարձակում էին գեղանկարչության հնարավորությունները՝ թույլ էին տալիս հասնել գույնի հարստության և բազմազանության, նրբագույն երանգային անցումների:

Յան վան Էյքի՝ հաստատուն գեղանկարչությունը և նրա մեթոդը համարյա առանց փոփոխությունների շարունակում էին գոյատևել XV-XVI դարերում Իտալիայի, Ֆրանսիայի, Գերմանիայի և այլ երկրների գեղանկարիչների գործնական աշխատանքներում:

XV դարի գեղանկարչություն

Նիդերլանդական գեղանկարչության կրոնական սյուժեների մեջ աստիճանաբար թափանցեցին ժանրային թեմաներ, ուշ շրջանի արվեստի գեղագարդային նրբին ոճի շրջանակներում մեծանում էր կոնկրետ մանրամասների թիվը, ուժեղանում էին հուզական շեշտերը: Այդ գործընթացում առաջատար դեր խաղաց մանրանկարչությունը, որը լայնորեն տարածված էր XIII-XV դարերում ֆրանսիական և բուրգունդյան բարձր ազնվականության արքունիքներում, որոնք իրենց շրջապատում էին քաղաքային արհեստակցությունների տաղանդավոր վարպետներով: Սրանցից մեծ հռչակ էին վայելում նիդերլանդացիները (Լիմբուրգ եղբայրները, Բուսիկո արարողապետը): Ժամագրքերը (աղոթագրքերի տեսակ, որտեղ աղոթքները, որոշակի ժամի համար նախատեսված, դասավորված են ըստ ամիսների) սկսեցին նկարագարողվել տարվա տարբեր եղանակներին աշխատանքի և զվարճությունների տեսարաններով, դրանց համապատասխան բնանկարներով: Սիրով

ու ջանասիրությամբ վարպետները վառ գույներով պատկերում էին իրենց շրջապատի աշխարհի գեղեցկությունները՝ վառ, նուրբ, բարձր գեղարվեստական ստեղծագործություններ. (1400-1450 թթ., Թուրին - Միլանյան ժամագիրք): Պատմական ժամանակագրություններում երևան եկան մանրանկարներ, որտեղ պատկերվում էին պատմական դեպքեր և դիմանկարներ: XV դարում տարածում է ստանում դիմանկարային գեղանկարչությունը: 16-րդ դարի ընթացքում որպես ինքնուրույն ժանրեր առանձնանում են կենցաղային գեղանկարչությունը, բնանկարը, նատյուրմորտը, դիցաբանական և այլաբանական սյուժեներով պատկերները:

Յուդեթի և Յան վան Էյք:

Նիդերլանդական գեղանկարչության զարգացման մեջ XV դարի առաջին քառորդում արմատական բեկում ստեղծեցին վան Էյք եղբայրները՝ Նիդերլանդներում իրատեսության հիմնադիրները, որոնք իրենց ստեղծագործություններում ընդհանրացրին XIV դարի վերջի և XV դարի սկզբի ուշ շրջանի գոթական քանդակագործության և մանրանկարչության վարպետների որոնումները: Յուդեթի մասին (՝ - մահացել է 1426 թ.), որի մոտ սովորել է Յանը, քիչ տեղեկություններ են պահպանվել, հայտնի չէ նույնիսկ նրա ծննդյան թիվը: Յան վան Էյքը (մոտ 1390-1441 թթ.) համարձակ նորարար էր, կյանքի փիլիսոփայական ըմբռնման, նրա նուրբ, խորաթափանց գեղարվեստական մեկնաբանման գեղանկարիչ: Ստեղծագործության հիմք դարձնելով բնօրինակը՝ նա առաջինն իր ստեղծագործություններում վառ ձևերով արտահայտեց կյանքն՝ իր ամբողջականությամբ և անհատական դրսևորումների բազմազանությամբ:

Գեղանկարիչը աշխարհը տեսնում էր մանրամասներում և ասես մոտիկ տարածությունից. միաժամանակ նա ընդհանրացնում էր իր դիտարկումները և հասնում միասնության, որը հիմնվում էր

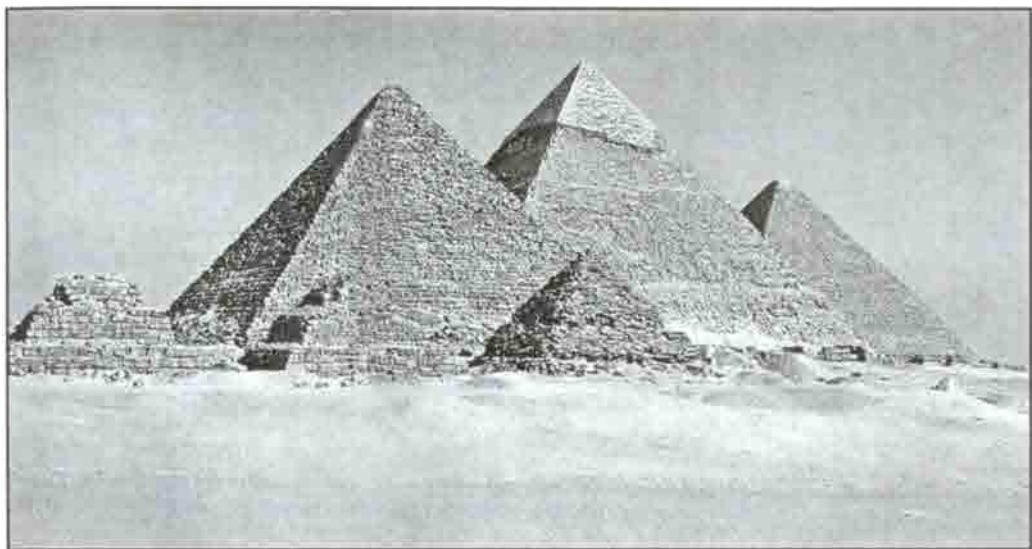
գույնի և զանգվածների գեղազարդային դասավորության նրան յուրահատուկ զգայության վրա:

Յան վան Էյքը ծնվել է Մասեյկայում, կրթված այր էր, գիտեր երկրաչափություն, աշխարհագրություն և քիմիա: Հասուն տարիքում նա բուրգունդյան հերցոգ Ֆիլիպոս Անբասիրի պալատական գեղանկարիչն էր, մինչև 1429 թ. ապրել է Լիլլ քաղաքում, 1430թ-ից՝ Բրյուզելում՝ այն ժամանակվա գեղարվեստական կենտրոնում, այցելել է Իսպանիա, Անգլիա և Պորտուգալիա:

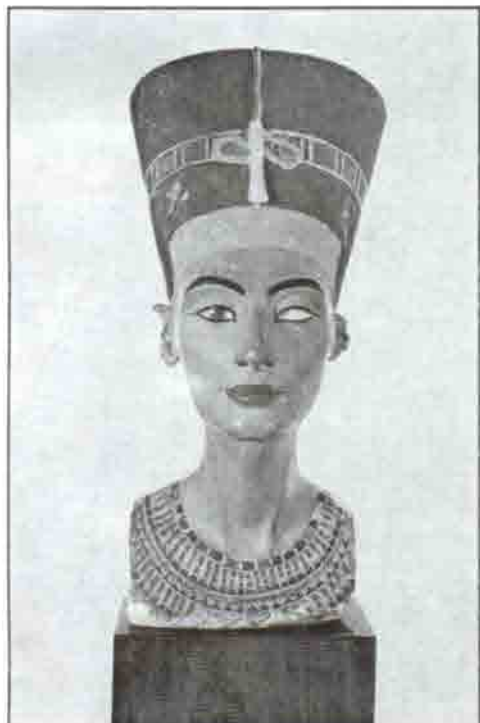
Վան Էյքի նոր կենսահաստատ աշխարհայացքը, որն արտահայտվում էր նյութական աշխարհի ճանաչման բերկրանքի մեջ, աշխարհ, որը նրա համար հավերժական գեղեցկության աղբյուր էր, դրսևորվեց Վեյդի աղոթարանի համար ստեղծված Գենտի զոհասեղանում (1426-1432 թթ., Գենտ, Սբ. Բավոնի եկեղեցի)՝ Հյուսիսային Վերածնության նշանավոր ստեղծագործություններից մեկում: Հնարավոր է՝ Հուլբերտի հետ միասին սկսած զոհարանը Յանը ավարտել է եղբոր մահից հետո:

Գենտի զոհասեղանը երկշարք բազմամաս, ծալովի մեծ սրբապատկեր է, ուր նկարների շարքերը և հարյուրավոր պատկերներ միավորված են ըստ գաղափարի և ճարտարակերտության: Կոմպոզիցիաների բովանդակությունը վերցված է Հովհաննես Հայտնությունից, Աստվածաշնչից և ավետարանական տեքստերից: Սակայն միջնադարյան սյուժեներն ասես վերաիմաստավորված և մեկնաբանված են կոնկրետ կենդանի կերպարներում: Աստվածության փառաբանման, նրա ստեղծման, մարդկության ճակատագրի մասին խորհրդածությունների թեման, մարդկության և բնության միասնության գաղափարը, մտքի պայծառության զգացությունը, աշխարհի ձևերի բազմազանությամբ հիացմունքն առաջին անգամ այստեղ՝ նիդերլանդական արվեստում, գտան կատարյալ գեղանկարչական արտահայտություն: Ծա-

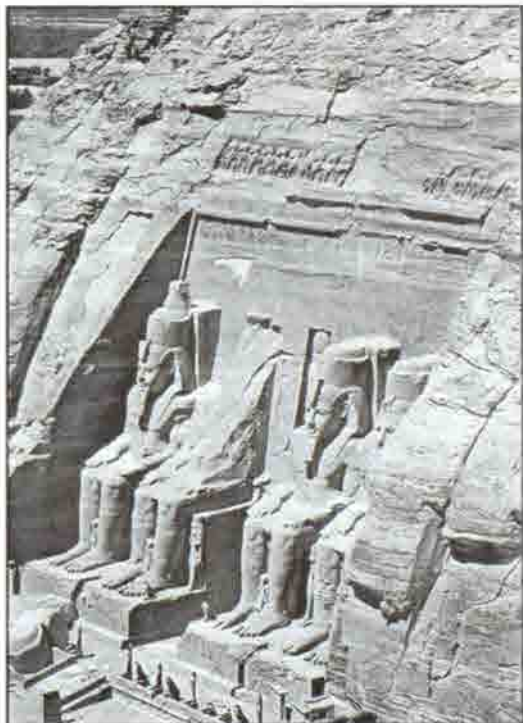
լովի սրբապատկերի ներքևի շարքում զետեղված է «Գառան երկրպագությունը»: Կոմպոզիցիան բնանկարում լուծված է որպես վեհասքանչ զանգվածային տեսարան, որի տարածությունն ունի բարձր հեռանկարայնություն՝ հայացքն անմիջապես ուղղվում է դեպի բնանկարի խորքը: Հսկայածավալ համայնապատկերը վերարտադրում է երկնքի, երկրի, ծաղկուն մարգագետինների, անտառների, ժայռերի, գետերի անծայրածիր ընդարձակությունները, որոնք մարդու հայացքն ուղղում են դեպի հորիզոնները, ուր կան սլացիկ նոժիններ, դափնիներ, լեռնագագաթներ: Լուսաօդային միջավայրը մեղմացնում է անցումները պլանից պլան: Այդ բնանկարում, որը մարմնավորում է երկրի պատկերը, զուգորդում համեստ հյուսիսային բնությունը հարավային բնության ճոխության հետ, շարժման մեջ են հետիոտներ և հեծյալներ, կան մարգարեներ, ուխտավորներ, ճգնավորներ, տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ: Նրանք հզոր տոհմի մարդիկ են՝ բարոյական կայուն համոզմունքներով, մարմնավորում են մարդկությունը, որը պատշաճն է հատուցում արարածին: Նրանցից մի քանիսը օժտված են փայլուն դիմանկարային բնութագրով, մյուսները ներկայացնում են դիպուկ ու վառ արտահայտված տիպական կերպարներ: Յուրաքանչյուրը համակված է ինքնահաստատմամբ, բայց նրանց բոլորին միացնում է հոգևոր խոյանքը: Նրանք միասնորեն ձգտում են դեպի երջանկության երկիր խորհրդանշող մարգագետին: Ծալովի նկարների վերին շարքում պատկերված են երկնային բնակելի ոլորտներ, կենտրոնում մարդկային հասակից բարձր ոսկեգօծ գահերի վրա Հայր Աստվածն է՝ թագավորական թագով, Մարիամը և Հովհաննես Սկրտիչը: Արևի ճառագայթներով լուսավորված կողածալերում են երգող և երաժշտությամբ զբաղվող հրեշտակները: Բոլոր անձնավորությունները տոնական՝ զառբաբից, թավչից, մուշտակից կարված, թանկար-



Բուրգեր Գիզայում. մ.թ.ա. XXVII դար



Թագուհի Նեֆերտիտիի դիմանկարը.
մ.թ.ա. XIV դարի սկիզբ



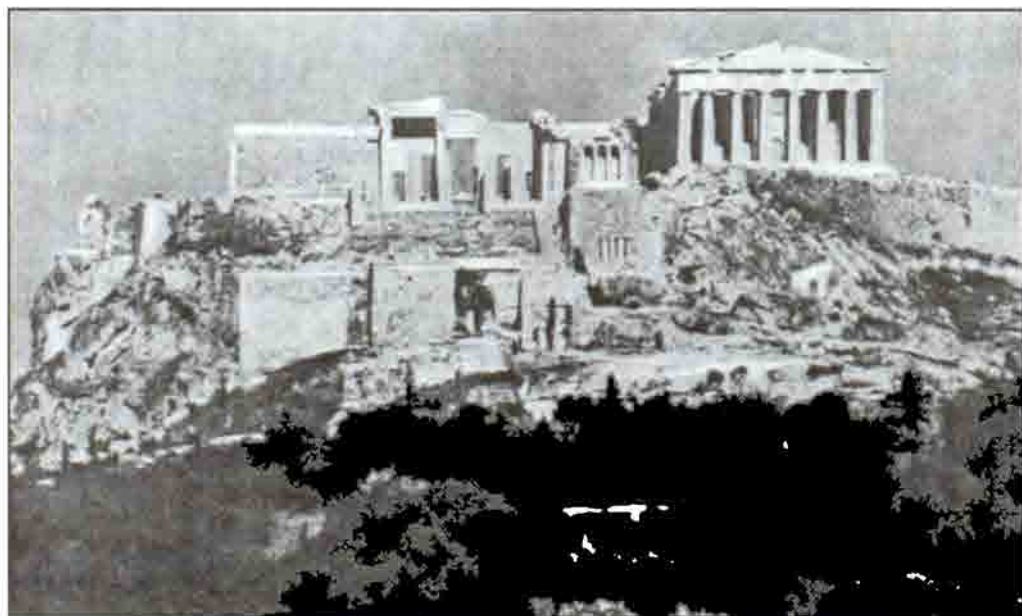
Ռամզես II-ի տաճարը Աբու-Սիմբելում.
մ.թ.ա. XIII դարի առաջին կես



Ապոլլոն. Օլիմպիայում Ջևսի տաճարի
արևմտյան ճակտոնից,
մ.թ.ա. 468- 456 թթ.



Միրոն. «Սկավառակաձիգ», մ.թ.ա. մոտ 450 թ.



Աթենքի միջնաբերդը. Ակրոպոլիս, մ.թ.ա. V դարի երկրորդ կես (տեսքը արևմուտքից)



Իկտին և Կալիկրատ. Պարթենոն, մ.թ.ա. 447 - 438 թթ. (տեսքը հյուսիս-արևմուտքից)



Ֆիդիասը և նրա աշակերտները. «Լապիֆի մենամարտը կենտավրոսի դեմ»,
Պարթենոնի մետոպ, մ.թ.ա. 447 - 432 թթ.



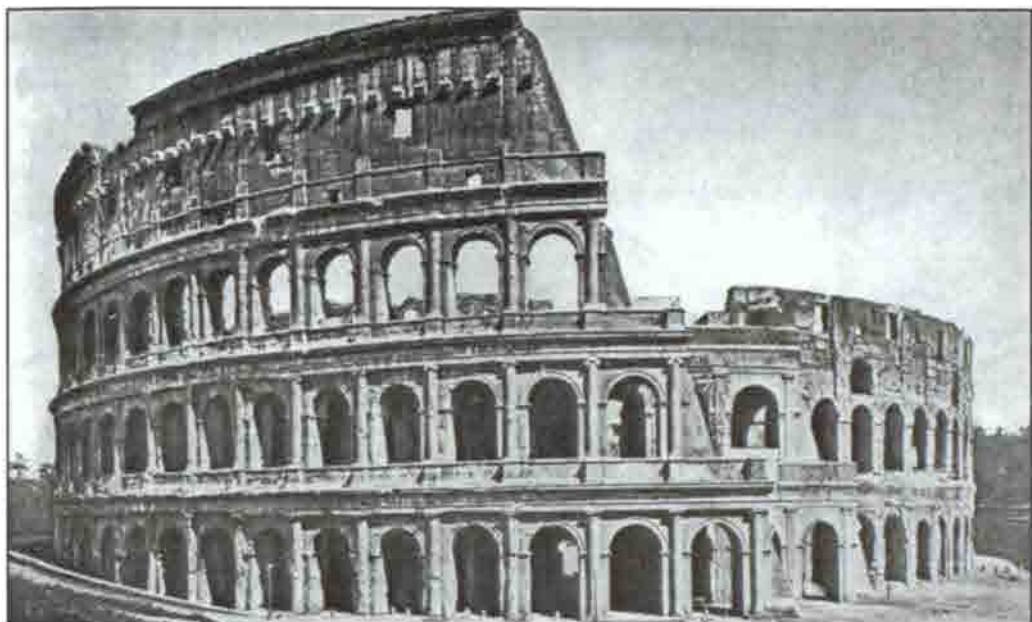
Սամոթրակիական Նիկե. մ.թ.ա. մոտ 190 թ.



Ադեսանդր. «Միլոսյան Աֆրոդիտե», մ.թ.ա. մոտ 120 թ.



Օգոստոսի արձանը Պրիմա Պորտոմ.
մ.թ. I դարի սկիզբ



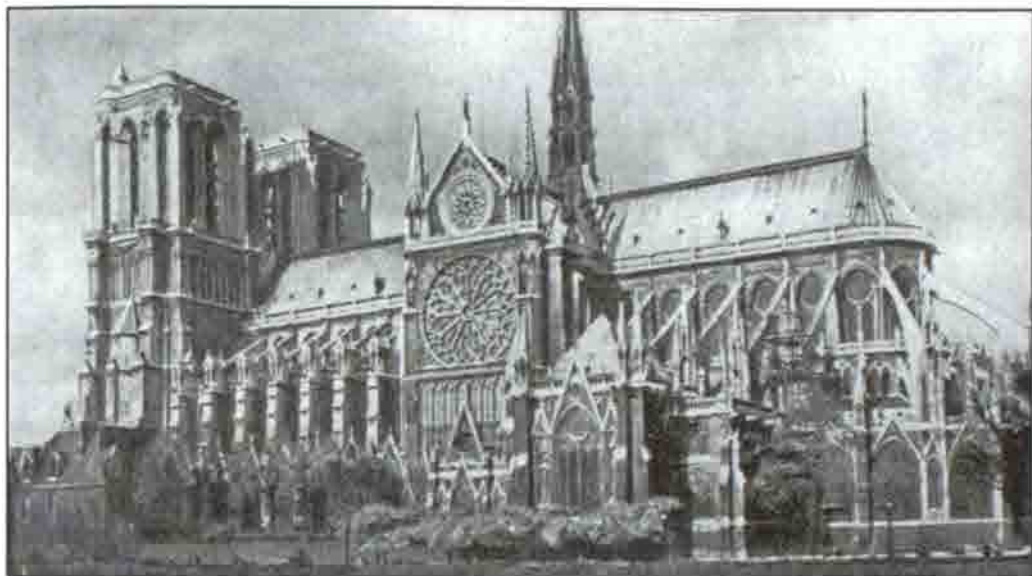
Հռոմի կոլիզեյը. մ.թ. 75 - 90 թթ.



Կեսարի հրապարակը Հռոմում.
մ.թ.ա. I դար



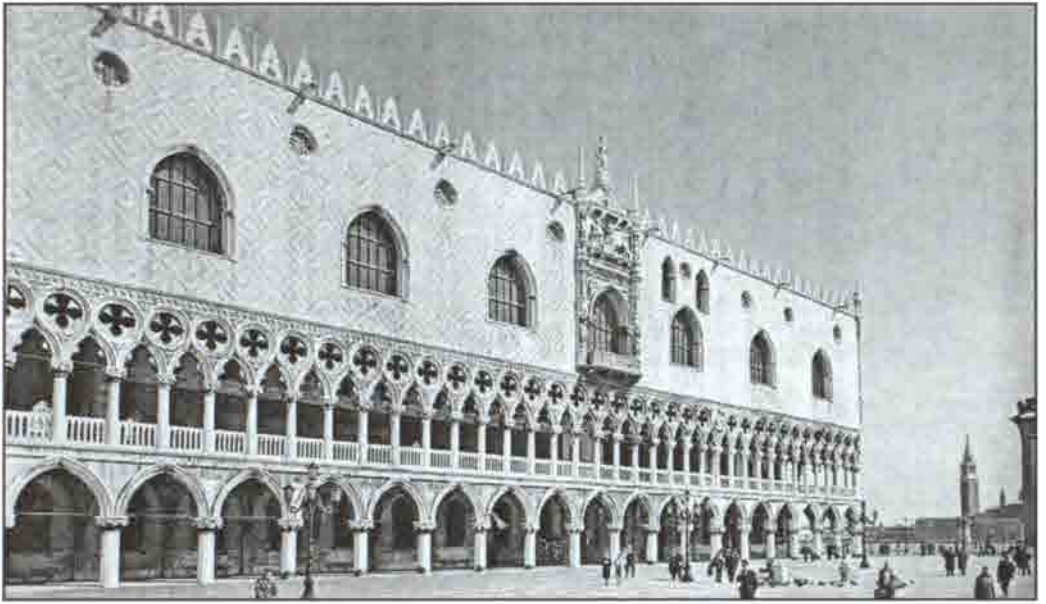
Մարկոս Արեելոսի հեծյալ արձանը Դռոմում. մ.թ. նոս 170 թ.



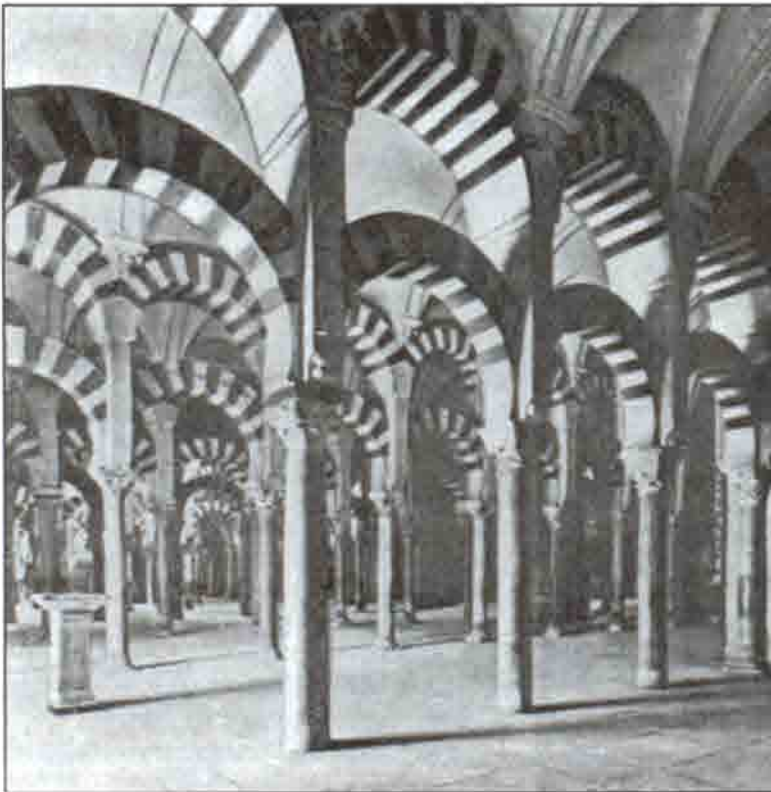
Փարիզի աստվածամոր տաճարը.
հիմնվել է 1163 թ., հիմնականում ավարտվել է XIV դարում (տեսքը հարավ-արևելքից)



Մոն Սեն-Միշել Աբբայությունը Նորմանդիայի ափերի մոտ.
XIII դար (ընդհանուր տեսքը)



Ղոժերի պալատը Վենետիկում. XIV-XV դարեր (ընդհանուր տեսքը)



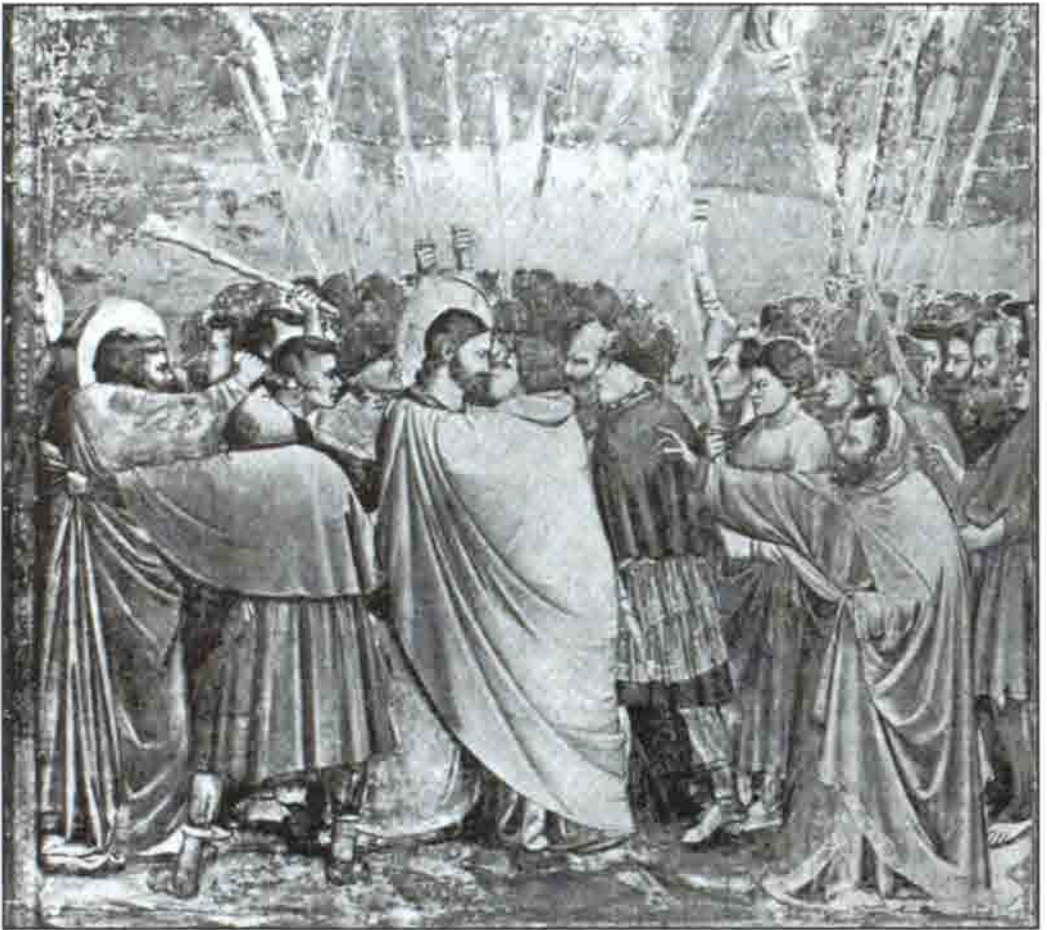
Տաճարային սգկիթ Կորդովայում. հիմնվել է 785 թ., ընդարձակվել և ավարտվել է IX - X դարերում (ներքին տեսքը)



**Գուր - շիր դամբարանը Սամարղանդում.
XV դարի սկիզբ (տեսքը հյուսիս-արևելքից)**



Զինական մեծ պարիսպը. շինարարության սկիզբը՝ մ.թ.ա. IV-III դարեր



Զոտտո. «Հուդայի համբույրը», Պաղուայում դել Արենի աղոթարանի որմնանկար, մոտ 1305 թ.



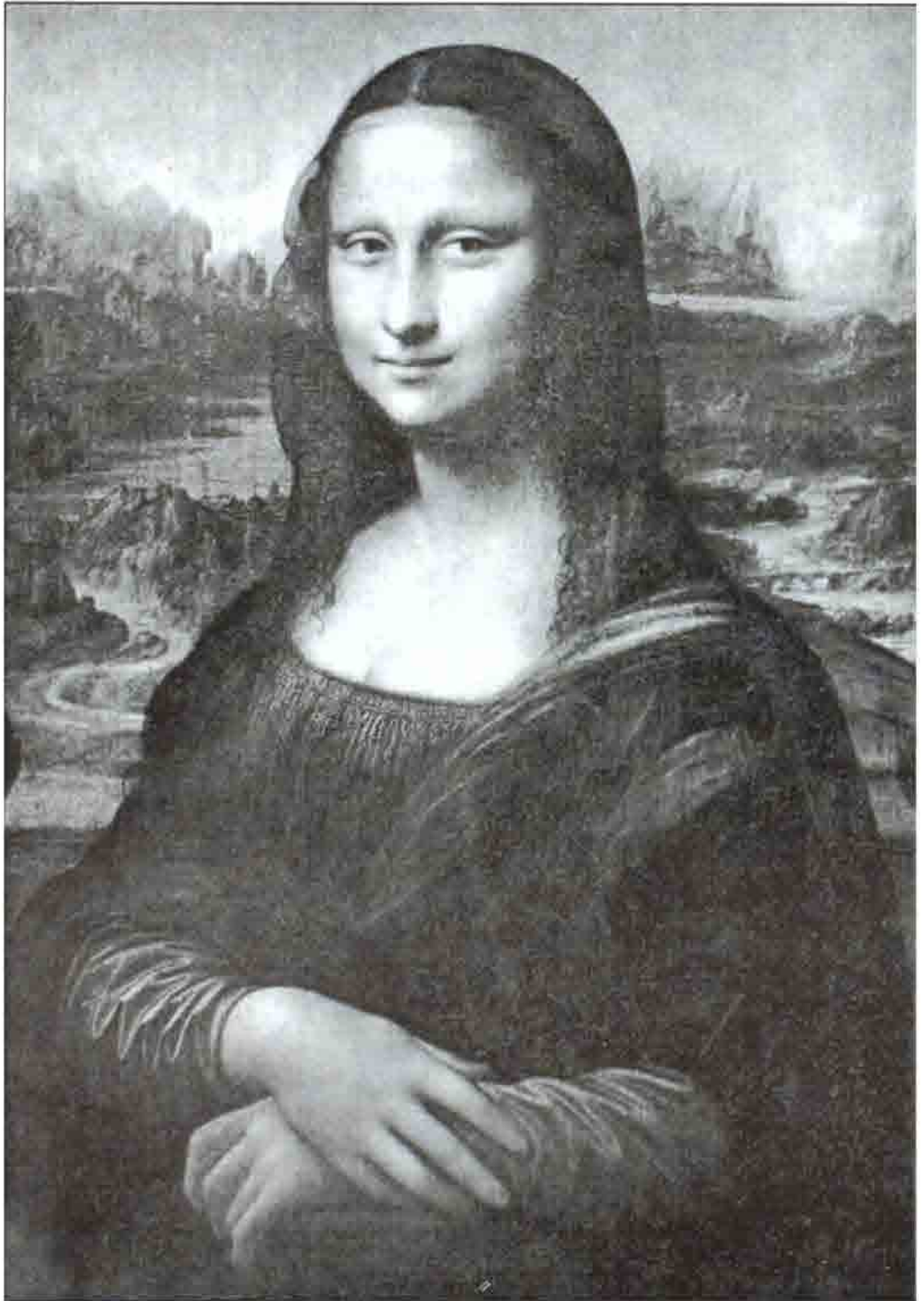
Մազաչչո. «Հրաշք՝ մաքսատուրբով», Ֆլորենցիայում Սանտա-Մարիա դել Կարմինե եկեղեցու Բրանկաչի աղոթարանի որմնանկար, 1427-1428 թթ. միջև



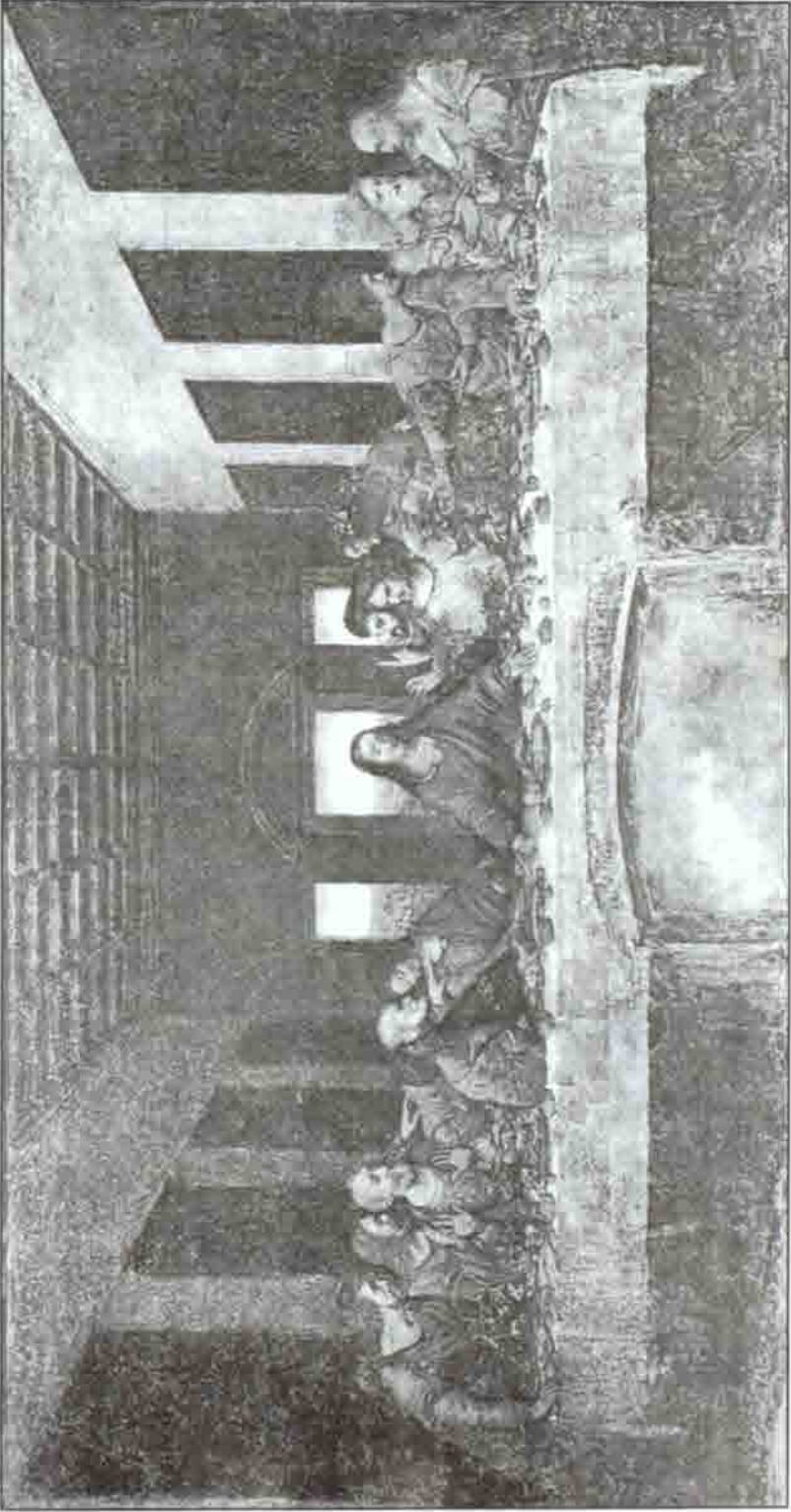
Ֆիլիպպո Լիպպի.
«Տիրամայրը՝ շղարշով»,
մոտ 1465 թ.



Վեռուքիո. Կոնդոտիեր
Կոլլեննիի հեծյալ հու-
շարձանը Վենետիկում,
1479-1488թթ.



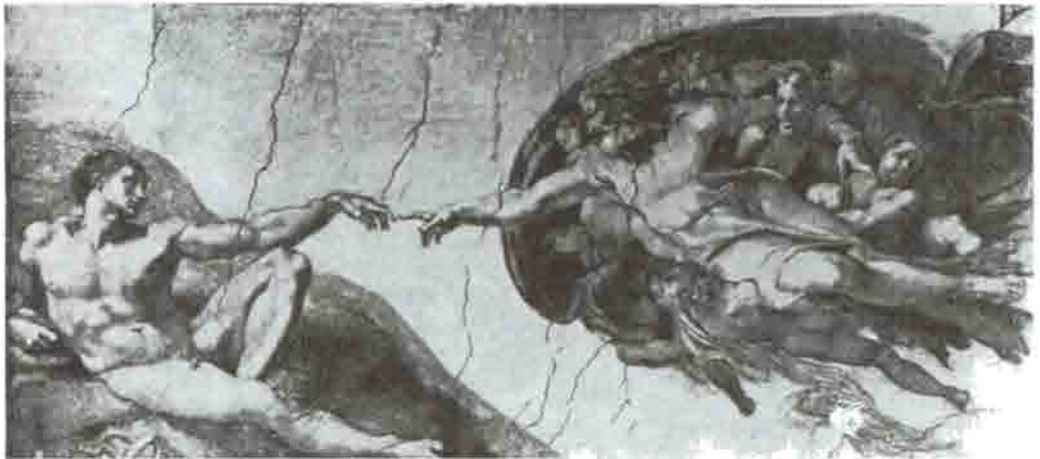
Լեոնարդո դա Վինչի. Մոնա Լիզայի («Ջոկոնդա») պատկերը, մոտ 1503թ.



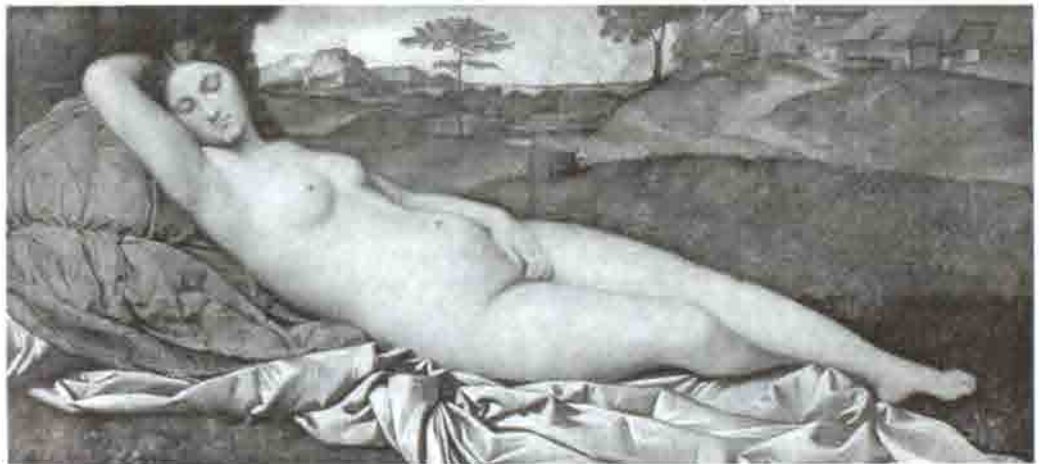
Լեոնարդո դա Վինչի. «Խորհրդավոր ընթրիք», Միլանում Սանտա-Մարիա ղելլա Գրացիե վանքի սերահատան որմնանկար, 1495-1497 թթ.



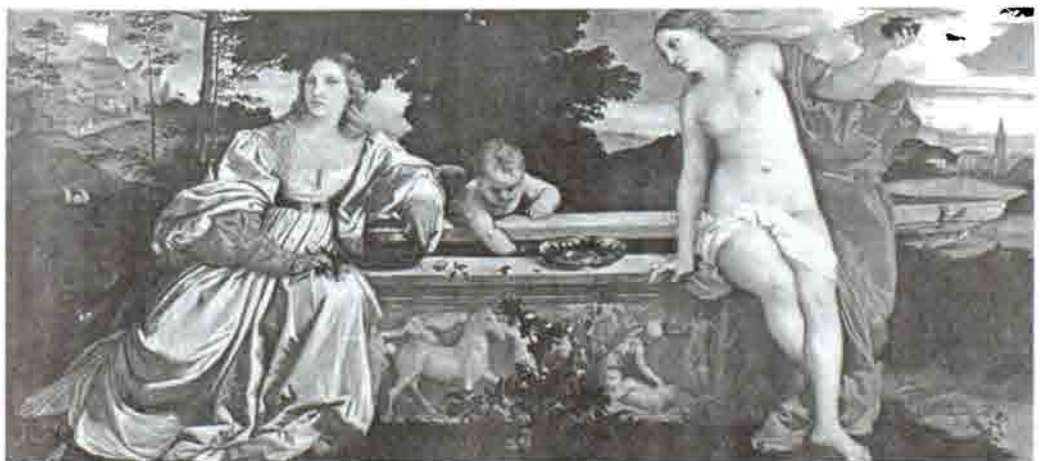
Ռաֆայել. «Սիրստինյան Տիրամայր», 1515-1519թթ.



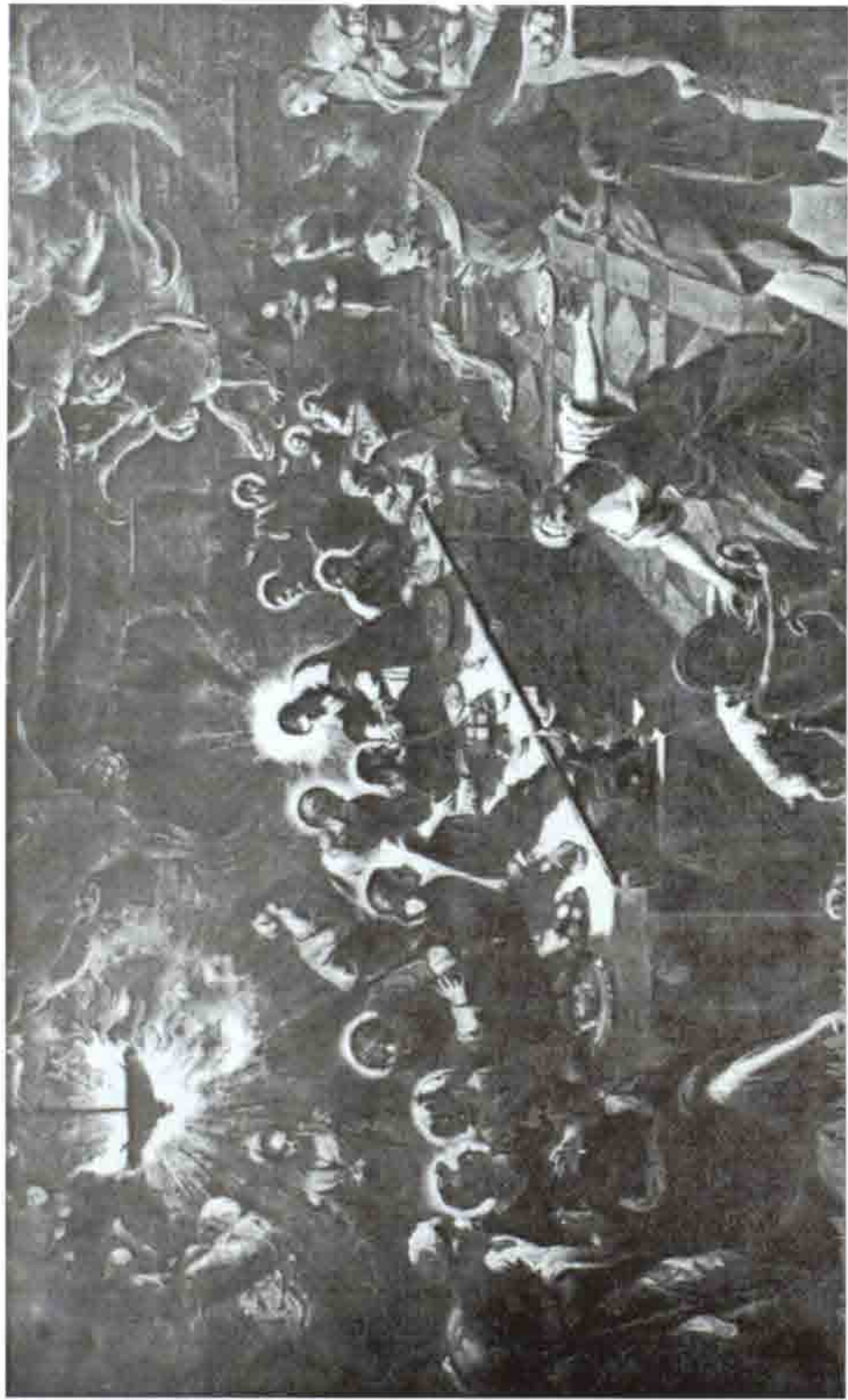
Միքելանջելո. «Ադամի ստեղծագործությունը», Վատիկանում Սիքստինյան աղոթարանի առաստաղի որմնանկար, 1508-1512թթ. (հատված)



Ջորջոնե. «Քնած Վեներան», մոտ 1508-1510 թթ.



Տիտիան. «Սեր երկրային և երկնային», 1510-ական թթ.



Տիստոպետտո. «Խորհրդավոր ընթրիք», 1594թ.

ժեք զարդերով փայլող հագուստներով են: Շարքն ավարտվում է Ադամի և Եվայի՝ մարդկության նախահայրերի մերկ պատկերներով, որոնք մարմնավորում են կատարյալ մարդկանց կերպարները: Նրանք առաջինն են համարձակորեն համեմատվել երկնաբնակների հետ: Բուլդոն օժտված են իրատեսության միատեսակ աստիճանով և վառ ձևով անհատականացված, բայց կենտրոնական խմբի անձնավորությունները գտնվում են վսեմ անդորրության մեջ, նրանք կարծես առանձնացված են կյանքի հոսանքից:

Մարդկային էությունը վան էյքի համար բացահայտվում է ամենից առաջ մարդկանց բարձր բարոյագիտական կոչման, հոգևոր գեղեցկության և հատկանիշների բարեկերպության մեջ. այդպիսին է ներկայացված Ադամը՝ բնության բարձրագույն արարածը:

Գեղանկարիչը նոր ձևով է լուծում նաև մարդկային մերկ մարմնի պատկերման հիմնախնդիրը: Ադամի կերպարում չկա անտիկ դասականության ազդեցության որևէ հետք, դասականության, որի հիման վրա իտալացիները նկարեցին համամասնություններով իդեալական մերկ մարմին: Վան էյքը մարդկային մարմնի կառուցումը համապատասխանեցնում է միայն տվյալ կոնկրետ անհատականությանը: Մարդու այդ նոր, ավելի անմիջական դիտունակությունը կարևոր հայտնագործություն է արևմտաեվրոպական արվեստում:

Գենտի զոհասեղանը զարմացնում է իր գեղանկարչական կատարելությամբ, արվեստ, որը մարմնավորում է աշխարհի գեղեցկության, նրա անսահման գունեղ և նյութական բազմազանության գաղափարը: Գույնի միջոցով արտահայտված են ֆակտուրայի բնույթը, կշռականությունը, ժավալների նյութականությունը, լուսաօդային միջավայրով առատ տարածությունը, արեզակնային ճառագայթների բարդ խաղը: Գեղանկարիչը մանրամասն նրբիմության է հասնում մանրամասների վերարտադրության մեջ. դրանցից յուրա-

քանչյուրը թանկարժեք զարդ է: Կենտրոնական խմբի՝ երանգով խորունկ, փայլփլող, տաք, մուգ կարմիր, կապույտ, կանաչ գույնի հագուստները, արծաթե պսակները և թագերը, որոնք ոսկե ֆոնում փայլատակում են գունագեղ քարերի և մարգարիտների նման, արևի ճառագայթներով ողողված բնանկարը, որ վերաստեղծում է բնության ձևերի հարստությունը, միահյուսվում են հանդիսավոր և բերկրալի համահնչունության մեջ՝ արծազանքներ ստեղծելով կոմպոզիցիայի բոլոր մասերում:

Զոհասեղանի գլխավոր մասի ցնծացող գեղեցկությունը ստվերարկվում է արտաքին փեղկերի մեներանգությամբ, դրանց կոմպոզիցիայում իշխող անդորրության և խաղաղության տրամադրությամբ: Այստեղ պատկերված է երկրային առօրյա կյանքը, որը հարուստ է հանգիստ գործարարությամբ և հոգեկան ջերմությամբ: Ավետումի տեսարանը (վերևում) տրված է բարեհարման, համեստ ինտերիերի մթնոլորտում, որը ողողված է լույսով, օդով, պատուհանից երևացող Գենտ քաղաքի տեսարանով՝ ասես մարմնավորելով բանաստեղծական սկզբունքն իրական կյանքում: Ներքևի մասում ժամանակակիցների՝ դոնատորների (նվիրատուների) հոյաշուք դիմապատկերներն են՝ ճշգրիտ անհատական բնութագրերով: Զուսպ աստվածավախությունը չի թաքցնում նրանց դեմքերի՝ բուրգերական լրջմտության, ինքնագոհության դրոշմը:

Գենտի զոհասեղանում հաստոցային պատկերի գեղարվեստական լեզուն, որը մանրամասներում նկատի է ունեցել մոտիկից դիտարկումը, ճարտարապետական համալիրի հետ կապից դուրս, զուգորդվում է հոյակերտ գեղանկարչության լեզվի հետ՝ նրան բնորոշ ձևերի ընդհանրացմամբ, որն ընկալվում է հեռվից՝ ճարտարապետական միջավայրի առնչությամբ: Թեմաների բազմազանությունը, առանձին տեսարաններում պատկերների տարբեր մասշտաբայնու-

թյունը. տարբեր մասերի վերաբերյալ միասնական տեսակետի բացակայությունը չեն խախտում ընդհանրացված մեծ ձևերի ու գծերի հանդիսանքային ռիթմով հազեցած ամբողջականության ներդաշնակությունը: Միջին դարերից ժառանգած ճտահղացման հանրագիտարանային լայնածավալությունը, զուգորդված Վերածննդի կենսահամակ, ներդաշնակ աշխարհագրության հետ, անհասանելի դարձավ վան էյքի հետևորդների համար:

Հասուն տարիքում Յան վան էյքը ստեղծում է այնպիսի երկեր, որոնցում հուզականությունը, ծավալուն պատմողականությունը, որը բնորոշ է Գեմտի գոհասեղանին, փոխարինվում են ամբողջական փառահեղ կոմպոզիցիաներով: Դրանք բաղկացած են երկու, երեք պատկերից՝ «բազմաքանակ» միջավայրի, գեղեցիկ ու թանկարժեք առարկաների, ամբողջի ներդաշնակությանը ենթակա շրջապատում: Հերոսների և նրանց շրջապատի միջավայրը միավորված են ոչ թե սյուժետային գործողությամբ, այլ ընդհանուր հայեցողական տրամաբանությամբ, ներքին կենտրոնացվածությամբ: Գեղանկարչի գիտակցության մեջ հետզհետե ավելի է հաստատվում պատկերացումը մարդկային անձնավորության և նյութական աշխարհի նշանակության մասին: Նրա հերոսների պատկերներն իշխում են տարածության վրա, բնանկարային միջավայրը մի փոքր նահանջում է ռոմանական և գոթական եկեղեցիների հանդիսավոր-գարդարուն ինտերիերներից: Ավելի անհատականացված բնութագրերով նվիրատուների կերպարներն օժտված են կոնկրետ պատմական անձնավորությունների կենսական ակտիվությամբ, սեփական արժանապատվության գիտակցմամբ:

«Կանոնիկոս վան դեր Պալեի Տիրամայրը» կտավում (1436 թ., Բրյուգե, Համայնքի թանգարան) հաստամարմին արտաքինով և իշխանատենչ ու գոռոզ, խստադեմ, ինքնամփոփ ծերուկ կանո-

նիկոսի հոյակերտ կերպարն ապսիդայի տարածության մեջ ստանում է զրեթե նույնպիսի նշանակություն, ինչպիսին է սրբերի իդեալականացված կերպարներինը: Կանոնիկոսի կեցվածքում և դեմքի արտահայտության մեջ չկան նաև հնազանդության ու բարեպաշտության նշաններ: Ուշադրություն են գրավում տարածության կառուցման առանձնահատկությունները: Վան էյքը վերացնում է ինտերիերի առանձնացածությունը՝ պատուհանից երևացող լանդշաֆտի միջոցով այն կապելով բնության անժայրածիր ազատ տարածությունների հետ:

Կոմպոզիցիան լուծվում է այնպես, որ պատկերվածն ընկալվում է որպես ամբողջական աշխարհի մի մաս: Պատկերները ռիթմիկորեն և լուսավորության բարդ խաղով կապվում են ինտերիերի տարածության հետ: Կենցաղային մանրամասները, շքեղ հագուստները, զենքը, զրահը, նատյուրմորտները կարևոր դեր են կատարում մարդու կերպարի բացահայտման, աշխարհի միասնական պատկերի ստեղծման մեջ, սակայն նրանում չկա կյանքի դրվածքի առօրեականությունը, մթնոլորտը հազեցած է հանդիսավորությամբ և անդորրությամբ: Կոմպոզիցիայի տարածական կառուցման նույնպիսի սկզբունք ունի նաև «Ռոլենի վարչապետի տիրամայրը» (մոտ 1434 թ., Փարիզ, Լուվր), որտեղ պալատի սյունազարդ պատշգամբից երևացող հեռանկարը մարդու հայացքն ուղղում է դեպի հեռու տարածություններ՝ քաղաքի բանաստեղծական պատկերը, նրա նեղ փողոցները, դաստակերտները, տաճարները, ծառերը, բլուրները, լայն ու հանգիստ հոսող գետը՝ ոսկեփայլ օդային մշուշով ծածկված: Այստեղ տրված է մարդու կողմից բնակեցված բնության պատկերը: Նորովի է բացահայտվում նաև հերոսների փոխգործողությունը: Մարիամի հետ բուրգունդյան հերցոգ վարչապետի արտաքուստ հանգիստ և զուսպ հոգեբանական երկխոսության մեջ դրսևորվում են կամային բնույթի

այնպիսի ակտիվություն, վարչապետի բուռն կրքերի և տազնապաների այնպիսի հետքեր, որ նրա կերպարն ստանում է ինքնուրույն դիմանկարային կոմպոզիցիային անհրաժեշտ ամեն ինչ:

Վան էյքը հաստատում է անհատ մարդու դիմապատկերի ինքնանշանակությունը, այն մարդու, որն աչքի է ընկնում անկանխակալությամբ, կոնկրետությամբ և անձնավորության անկրկնելի առանձնահատկության խոր բացահայտմամբ: Գեղանկարիչը ճշտությամբ վերարտադրում է մոդելի նկարագիրը՝ անհատական ձևերի բնորոշ առանձնահատկություններով, որոնցում այն հատուկ օրինաչափություն և նշանակություն է ստանում: Պատկերահանվածները զուսպ են, համակված են արժանապատվության զգացողությամբ, հաճախ մտորումների մեջ խորասուզված, որն ազնվաբարոյության տեսք է հաղորդում ամենահասարակ դեմքերին: Հաճախ նրանց հայացքն ուղղված է այն աշխարհին, որը նրանց առջև է, որի հետ նրանք դեռևս մտուփի կապված են անխզելիորեն:

Վան էյքը հարժարվում է հերոսական տրամատավոր (պրոֆիլավոր) դիմանկարի տիպից, որը բնորոշ էր XIV դարի մանրանկարիչներին և XV դարի իտալական գեղանկարիչներին: Հաղթահարելով իտալացիների դիմանկարային կերպարների օտարացածությունը և առանձնացածությունը՝ նա պատկերահանվողի դեմքը թեքում է երեք քառորդ, ընդգծելով կերպարի խորքայնությունը՝ այն մոտեցնելով հանդիսատեսին, ձեռքերը սովորաբար պատկերում է հեռանկարային դիրքում, ֆոնն աշխուժացնում է կիսաստվերի խաղով: Օգտագործելով ոչ այնքան կիսաստվեր, որքան երանգային հարաբերություններ և սփռվող լույս, հանոզորեն վերարտադրելով գլխի կառուցվածքը, նա մանրամասնորեն նշում է ծավալների ամենափոքր աստիճանավորությունը, գույնի, ֆակտուրայի փոփոխությունը և այլն: Կարդինալ Ալ-

բերգատիի դիմանկարում (մոտ 1431 թ., Վիեննա, Պատմա - գեղարվեստական թանգարան)՝ նրա բերանի ծայքերում, աշխույժ և խելացի հայացքում, մի փոքր բարձր պահած հոնքերում, աչքերի շուրջը առաջացած կնճիռներում արտահայտված են ծերունական բարեհոգություն և հոգնածություն, մտքի պարզություն և հազիվ նշմարվող խորամանկություն: Դիմանկարային կերպարների բազմազանությունը ստեղծում է կոմպոզիցիոն և երանգանկարչական լուծումների անկրկնելիություն: Սրտաբաց «Տիմոթեոսի» (1432 թ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), հնարավոր է հունանիստի կամ գիտնականի, անբջականությանը համապատասխանում են դեմքի մոդելման նրբությունը, ռիթմի սահունությունը, մտախոհ հայացքը, ասես, հանդիսատեսին ուղղված ձեռքի վեհերոտ շարժումը: Վառ կարմիր գլխադիրի (տյուրբանի) դրամատիկական բեկվածքները, համառ չոր հայացքը, ասես, հետամուտ հանդիսատեսին, սաստկացնում են սուր կասկածավոր մտքի քողարկված կորովը՝ «Կարմիր գլխադիրով մարդու» մեջ (1433 թ., նույն տեղում), որը վարպետի ինքնանկարն է համարվում:

Առնոլֆինի ամուսինների դիմապատկերում (1434 թ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), վան էյքը սյուժեով և կոմպոզիցիոն առումով ընդարձակում է դիմանկարային ժանրի շրջանակները՝ սովորական մարդուն, նրան շրջապատող կենցաղային միջավայրին և կոնկրետ կենսական փաստին տալով առաջնակարգ նշանակություն: Երիտասարդ մարդիկ ներկայացված են քաղաքային բյուրգերական տան համեստ իրադրության մեջ՝ ամուսնական երդում տալու հանդիսավոր պահին: Նկարում ամեն ինչ կառուցված է հոգեկան զուսպ ապրումների, կերպարների հակադրության վրա: Խելացի, խորամանկ և հաստատական իտալացի վաճառականին հակադրված են նրա պատանի ամուսնու

խոնարհ մեղմաբարոյութիւնը և հոգեկան պարզութիւնը: Նրանց զգացմունքները միավորող ջերմութիւնը շեշտված է ոչ միայն նորապսակների ծեռքերը միացնող զուսպ ժեստերի հուզիչ անկեղծությամբ, այլև մտքի խոր կենտրոնացածությամբ, որը նկատելի է նրանց կիսախոնարհ հայացքներում: Պատուհանից ներթափանցող լույսն ավելի ցայտուն է դարձնում Առնոլֆինիների խստաբարո սովերանկարը, լուսավորում և մեղմացնում է նրա պատանի ընկերուհու նուրբ դիմագծերը, նրա խոնարհ ու վստահ նրբագեղ մարմինը, սահելով առարկաների վրայով, լույսը երևան է բերում նրանց ֆակտուրան, կապակցում նրանց ձևերը: Յետևելով միջնադարյան ավանդույթներին՝ վան էյքը առարկաներն օժտում է խորհրդավոր նշանակությամբ. ջահում վառվող մոմը խորհրդանշում է հարսանեկան արարողութիւն, շնիկը՝ հավատարմութիւն, պատից կախված համոզիչ բարեպաշտութիւն և այլն: Սակայն իրերի բնութագրության մեջ նկատելի է նաև դրանց առօրյա նշանակութիւնը, որը վկայում է այդ տանն իշխող ընտանեկանութեան ոգու, տանտերերի կյանքի դրվածքի մասին, ներքին մաքրության, համեստության, կարգուկանոն սիրելու մասին: Տաք երանգանկարչական ելևէջը, հավասարաչափ ռիթմը, որով հագեցած է ամբողջ կոմպոզիցիան, «իրերի խաղաղ կյանքը» ստեղծում են ընտանեկան հանգստավետութիւն, որը սովորաբար բացակայում է իտալացիների նկարներում: Վան էյքի հաջողութիւնները հայտնութիւն էին ոչ միայն Յուսիսային Եվրոպայի, այլև իտալական Վերածննդի վարպետների համար, որոնց որոնումները նա կանխորոշեց շատ առումներով: Նրա կողմից լուծված առանձին գեղարվեստական խնդիրներ նիդերլանդական որոշ գեղանկարիչներ մշակել էին նաև XVI դարում: Սակայն նրանցից ոչ մեկը չկարողացավ հասնել վան էյքի աշխարհընկալման խորութեանն ու ամբողջա-

կանութեանը: Անհետացավ, կորստի մատնվեց նրա ստեղծագործութիւններում իշխող մեծ խաղաղարարութիւնը, դրանց մեջ բնութեան պարզ աստվածացումը:

XV դարի 40-ական թվականներից նիդերլանդական գեղանկարչության մեջ ուժեղանում էին մի կողմից՝ պատմականության, մյուս կողմից՝ դրամատիկ գործողության և տրամադրության տարրերը: Միջնադարյան հասարակության կյանքը ցեմենտող մահապետական կապերի քայքայման հետևանքով անհետանում է աշխարհի և մարդու ներդաշնակության, կանոնավորվածության և միասնության զգացումը: Մարդը գիտակցում է իր ինքնուրույն կյանքի նշանակութիւնը, սկսում է հավատալ իր բանականութեանը և կամքին: Նրա կերպարն արվեստում անհատականորեն ավելի ու ավելի անկրկնելի, խորունկ է դառնում, նրանում բացահայտվում են խորհրդավոր զգացմունքներ ու մտքեր, դրանց բարդութիւնը: Նա դառնում է սյուժետային տեսարանների կենտրոնական գործող դեմք կամ հաստոցային դիմանկարների հերոս, նուրբ մտքի տեր, ոգու յուրատեսակ արիստոկրատ: Միաժամանակ մարդը նկատում է իր մենակութիւնը, իր կյանքի, իր ճակատագրի ողբերգականութիւնը: Նրա կերպարում սկսում է երևալ տագնապ, հոռետեսութիւն:

Աշխարհի և երկրային երջանկության կայունութեանը չհավատացող մարդու նոր ըմբռնումն արտացոլում գտավ Ռոգիր վան դեր Վեյդենի ողբերգական արվեստում (մոտ 1400 - 1466 թթ.), նրա կրոնական սյուժեներով կոմպոզիցիոն կտավներում («Խաչից իջեցնելը», Մադրիդ, Պրադո) և սքանչելի հոգեբանական դիմանկարներում, որոնց մեծագույն վարպետն էր նա:

Խորհրդավորութեան ու անհանգստության զգացումը, գեղեցիկի զգացողութիւնը, առօրյայում անմախաղեպ և խորապես ողբերգականը որոշում են

խիստ արտահայտված անհատականությանը և բացառիկ տաղանդով օժտված գեղանկարիչ Յուզո վան դեր Գուսի (1440 - 1482 թթ.) ստեղծագործությունը, այն հեղինակի, որը հմայում է իր «Պորտիմարիի զոհարանի» հզոր տրամադրությամբ ու բարեկերպական ուժով (1476-1478 թթ., Տլորենցիա, Ուֆֆինցի):

Գուսը առաջինն ստեղծեց երկրային պարզ կյանքի պատկերը՝ նրա նյութական կոնկրետությամբ: Պահպանելով հետաքրքրությունը կյանքի բազմազանության նկատմամբ՝ նա իր ուշադրությունը բևեռեց մարդու, նրա հոգևոր ավյունի և ուժի վրա, իր կոմպոզիցիաներում ընդգրկեց զուտ ժողովրդական տիպեր, իրական բնանկարներ, որոնք իրենց հուզական հնչեղությամբ ներառում էին նաև մարդուն: Աշխարհագրության ողբերգականությունը նրա անվեհեր արվեստում առնչվում էր հակասություններով նշվող, բայց հիացմունքի արժանի երկրային գոյության նշանակության հետ:

XV դարի վերջին քառորդում ակտիվանում է հյուսիսային նահանգների (մասնավորապես Յուլանդիայի) գեղարվեստական կյանքը: Այստեղ աշխատող գեղանկարիչների արվեստում ավելի մեծ ուժով, քան Նիդերլանդների հարավում, դրսևորվում է կապը ժողովրդական հավատալիքների, ժողովրդական բանահյուսության հետ, ավելի սուր ձևով է արտահայտվում ծգտումը դեպի բնորոշը, ստորությունը, հրեշավորությունը, դեպի այլաբանական, կրոնական կամ մռայլ ֆանտաստիկական ձևերով զգեստավորված սոցիալական երգիծանքը: Այս հատկանիշները ցայտուն ձևով արտահայտված են կրքոտ մերկացնող Յիերոնիմուս Բոսխի (մոտ 1450-1516 թթ.) խոր հռետեսությամբ համակված գեղանկարչության մեջ, գեղանկարիչ, որն իր շրջապատի աշխարհում նկատեց չարիքի ահեղ թագավորությունը, անողորմ մերկացրեց կամազուրկ, անզոր, մեղքերի մեջ կորած մարդկության ա-

րատները: Նրա ստեղծագործության հակակղերական բարոյախոսական միտումները, անողորմ վերաբերմունքը մարդու նկատմամբ արտահայտված են «Յիմնարների նավը» այլաբանական նկարում (Փարիզ, Լուվր): Բոսխի գեղարվեստական կերպարների արտահայտչականությունը, նրա կենցաղային սրատեսությունը, մարդկային ցեղի պատկերման մեջ հակումը դեպի գրոտեսկը և կծու ծաղրը որոշեցին նրա կտավների տպավորիչ ուժը, որոնք առանձնանում էին գեղագիտական կատարման նրբությամբ և կատարելությամբ: Բոսխի արվեստն արտացոլում էր XV դարի վերջերի սոցիալական բախումների աճի պայմաններում Նիդերլանդական հասարակությանը համակված ծգնաժամային տրամադրությունները: Այդ ժամանակներում Նիդերլանդական հին քաղաքները (Բրյուգե, Գենտ), որոնք կապված էին տեղական նեղ տնտեսական կարգավիճակով, կորցրել էին վաղեմի հզորությունը, նրանց մշակույթն անկում էր ապրում:

Որոշ գեղանկարիչների ստեղծագործության մեջ նկատելի էր գեղարվեստական մակարդակի անկում, դրսևորվում էին ընդօրինակման հին միտումներ կամ աննշան կենցաղային մանրամասնությունների ավելացման հակվածություն, որոնք արգելակում էին իրատեսության զարգացումը:

XVI դարի գեղանկարչուհիներ

Նիդերլանդական գեղանկարչության նոր վերելքն սկսվեց XVI դարում: Ամերիկայի հայտնագործման, համաշխարհային առևտրի կենտրոններն Ատլանտյան օվկիանոս տեղափոխվելու հետևանքով Նիդերլանդներն սկսեցին ապրել բուռն տնտեսական բարգավաճմամբ և կարևոր նշանակություն ստացան Եվրոպայում: Առևտրի առաջնությունն անցավ Ամստերդամին, որը համաշխարհային

Ֆակտորիա դարձավ (առևտրական ավան և համաշխարհային բորսա): Սակայն XVI դարի երկրորդ կեսին արդեն սրվեցին հակասությունները առաջավոր հարուստ նիդերլանդական նահանգների, որոնք դարերով պաշտպանել էին իրենց անկախությունը, և Յաբսբուրգյան հետադիմական կայսրության, Ֆեոդալական Իսպանիայի միջև, որը XV դարի վերջերից տիրապետում էր Նիդերլանդներին: Յակաֆեոդալական շարժումը Նիդերլանդներում, ընդունելով մերթկրոնական պայքարի ձևեր (յութերականություն, անաբապտիզմ, կալվինականություն) ընդդեմ կաթոլիկական հետադիմության, մերթ ազգային անկախության պայքարի ձևեր ընդդեմ Իսպանիայի արյունոտ բռնապետության, Եվրոպական պատմության մեջ առաջին անգամ բոլոր ստրկացնողների դեմ բնակչության լայն զանգվածների հզոր ապստամբությունն ավարտվեց Նիդերլանդական հեղափոխությամբ (1656-1677 թթ.):

XVI դարում առևտրի լայն թափը նպաստում էր միջնադարյան առանձնացածության հաղթահարմանը. Նիդերլանդները դառնում էին «բոլոր ազգերի համար ընդհանուր» երկիր և ավելի ու ավելի էին ներգրավվում համաեվրոպական մշակույթի շրջանակում: Կրոնական իդեալներին հակադրվում էին ռացիոնալիստական աշխարհընկալումը, պրակտիկ գործունեությունը: Քննադատվում էին հնացած ավանդույթները, դավանանքները, դասային և արհեստակցական կարգի սահմանափակությունը, հետամնացությունը: Տարածվում էին այլ կրոնի նկատմամբ հանդուրժողության և մարդկանց հավասարության սկզբունքները: Երազմ Ռոտերդամցին գիտության և լուսավորության, Վերածնության դարաշրջանի նոր մշակույթի և իդեալների մուսեոսիկը հանդիսացավ: Անձնավորությանը կաշկանդող ամեն ինչի դեմ հանդես եկավ Դ. Կոռնիեոտը: Նոր կրոնական ուսմունքներն արդարացնում էին

մարդու ակտիվ նպատակասլաց աշխարհիկ գործունեությունը երկրի վրա, իսկ հումանիզմը մարդկային անձնավորությունը դարձրեց իդեալ: Մարդկանց աշխարհայացքում և Նիդերլանդների մշակույթում այդ տեղաշարժերը, սակայն, ուղեկցվում էին կյանքի անկատարելության, հասարակական կառուցվածքի անարդարության գիտակցումով: XVI դարի երկրորդ կեսին հումանիզմի ուտոպիական իդեալները ճգնաժամ էին ապրում: Սոցիալական բախումների դրամատիզմը, Յաբսբուրգյան կայսրության և Իսպանիայի կողմից ուժեղացող քաղաքական, ազգային և կրոնական ճնշումը, Յակառեֆորմացիայի ահաբեկչությունը, ինչպես և առանձին անձնավորության ճակատագրի նախասահմանման մասին Կալվինի ուսմունքը հանգեցրին նրա աննշանության, կյանքը փոփոխելու նրա անկարողության, հարկադրաբար իր «կոչմանը» հետևելու մտքին: Այս ամենը որոշեց գեղարվեստական աշխարհըմբռնման զարգացման ուղիների մեծ բարդությունը XVI դարի նիդերլանդական գեղանկարչության մեջ, որը չէր հասել այնպիսի ամբողջական և փայլուն զարգացման, ինչպես դա եղավ XV դարում: Աշխարհի և մարդու մասին նոր պատկերացման առաջացումն ուղեկցվում էր բազմազան որոնումներով, հին ավանդույթների տազնապալից հեղաբեկմամբ, նոր գեղարվեստական հոսանքների միջև մղվող պայքարով: Դա, բնականաբար, հանգեցնում էր XV դարի գեղարվեստական ավանդույթներից որոշակի հրաժարման: Գեղանկարիչները դիմում էին իրականության, արդիականության ավելի անմիջական արտացոլմանը, որն արվեստի զարգացման նոր ուղիներ էր հարթում: Ընդհանրացման որոնումներում նրանք դիմում էին իտալական Վերածնության արվեստի մեծ հայտնագործությունների ուսումնասիրությանը: Այդ հիման վրա առաջացավ «Ռոմանիզմ» («ռոմանական» - «հռոմեական» բառերից) հոսանքը: Սակայն,

մեծ մասամբ սահմանափակվելով դասական արվեստի պատրաստի գեղարվեստական բանաձևերի ու ձևերի՝ նիդերլանդացիների համար նոր գեղանկարչական լեզվի միայն արտաքին փոխառությամբ, ռոմանականների մեծ մասը ինքնօրինակ և գեղարվեստականորեն ամբողջական համարյա ոչինչ չստեղծեց: Նրանցից միայն քչերը կարողացան իտալացիներից ընկալածին տալ իսկական ազգային երանգ:

Նրանց թվում առանձնանում է Լուկաս Լեյդենցին (վան Լեյդենը, 1489/94 - 1533 թթ.), որի ստեղծագործության մեջ ուժեղ էին ազգային հիմքերը. գտնվելով իտալական արվեստի ազդեցության տակ, ուսումնասիրելով Դյուրերի երկերը՝ նա ստեղծեց սյուժեով և կոմպոզիցիայով ինքնօրինակ ստեղծագործություններ, կարևոր դեր կատարեց Նիդերլանդների իրատեսական գրաֆիկայի և գեղանկարչության զարգացման գործում: Նիդերլանդների կյանքին նվիրված տեսարաններում, որոնք լուծված են կենցաղային տեսանկյունով («Կաթնավաճառուհի», «Ուլենշպիգել») առանձնապես ցայտուն ձևով արտահայտվեցին նրա տաղանդի ժողովրդական արմատները:

Ռոմանիզմին և Անտվերպենում զարգացող մաներիզմին հակառակ՝ նիդերլանդական գեղանկարչության մեջ ամրապնդվեց ժողովրդական իրատեսական արվեստի կենդանի աղբյուրը, արվեստ, որն ազատագրվում էր եկեղեցու խնամակալությունից, կապված էր ազգային ազատագրական շարժման իդեալների հետ: XV դարի արդեն 20-ական թվականներին սկիզբ առավ բնականարային գեղանկարչությունը, որը հաստատում էր բնության նշանակությունն ու կարևորությունը, անկախ տիեզերքի մասին կրոնական պատկերացման հետ կապից:

XVI դարի կեսերին ոչ միայն փոխվում էր կրոնական գեղանկարչության բնույթը, այլև զնալով ավելի էին հաս-

տատվում ժողովրդական զանգվածների՝ գյուղացիների, չքավորների, թափառաշրջիկների, աղքատների կյանքին նվիրված թեմաները. զարգացան հոյակերտ կենցաղային ժանրը, նատյուրմորտները (Պ. Արտսեն, Ի. Բեյլելար), անհատական և հոյակերտ խմբային դիմապատկերը: Առանձնակի բարգավաճման հասավ «գրոտեսկային իրատեսությունը»՝ սրան բնորոշ հեքիաթային, ծիծաղաշարժ սյուժեներով և ֆուլկլորային թեմաներով:

ԲրեՅգել: Պիտեր Բրեյգել Ավագի (մոտ 1525/30 - 1569 թթ.) ստեղծագործությունը, որն անվանվում էր Ռամկական, XV-XVI դարերի նիդերլանդական արվեստի բարդ զարգացման արդյունք էր: Այն որոշեց նրա զարգացման նոր, վերջին, ամենանշանակալի փուլը, երբ բացահայտվեցին ողբերգական հումանիզմի առանձնահատկությունները:

Շարունակելով Բոսխի և Լուկաս Լեյդենցի ավանդույթը՝ Բրեյգելը արտասովոր ձևով ընդլայնեց ժանրային գեղանկարչության թեմատիկան, իր ստեղծագործություններում ցայտուն ձևերով բացահայտեց մարդու և արգասաբեր բնության միասնությունը, որոնք գտնվում են անվերջ շարժման և նորացման մեջ. ցույց տվեց ժամանակակից կյանքը, նախահեղափոխական ժամանակի լարվածությունը, նրա տիպերը, բարքերը, ապրելակերպը, անսպառ եռանդը, նրա տոնական աշխարհագրությունը: Գեղանկարչին գրավում էին առօրյա կյանքի ոչ միայն մասնավոր դրսևորումները, որոնցով սահմանափակվում էին նրա ժամանակակիցները: Պատկերելով ֆլամանդական քաղաքների ու գյուղերի բուռն կյանքը՝ նա սուր կերպով նկատում էր սոցիալական հակասությունները, իր ժամանակի հակադրությունները: Նրա համար կյանքի գեղեցկությունը ժողովրդի անխոնջ, անդուլ աշխատանքային գործունեության մեջ է: Բրեյգելի ստեղծագործության մեջ զանազան թեմաների արտաքին կերպարանքում ար-

տահայտվում էր մեկ գլխավոր՝ իր դրսևորումներով բազմադեմ գյուղական կյանքը: Կյանքի՝ նրա ընտրած մի պահի հայելու մեջ նա պատկերել է գյուղի դեմքը՝ նրա տեսակետների բազմազանությամբ: Իր ինքնուրույնությամբ ուժեղ լինելով, ընկալելով դարի առաջադիմական ձգտումներից ամենից ավելի արժեքավորը՝ Բրեյգելի արվեստը զարմացնում է կերպարների ուժով ու արտահայտչությամբ, դարաշրջանի հետ ստեղծած ամուր կապով, նրա հիմնական հիմնահարցերի ըմբռնումով:

Բրեյգելը լուսավորության մարդ էր: Բարեկամական կապերով էր նա կապված Նիդերլանդների և Իսպանիայի հումանիստ գրողների հետ: Նրա բարձր կրթվածությունը զուգորդվում էր առողջ դատողության, մտքի ազատության, իմաստության, հումորի, մարդկանց և կյանքը ճանաչելու հետ: Նրա՝ որպես գեղանկարչի, ձևավորումն ընթանում էր Անտվերպենում՝ XVI դարի Նիդերլանդների մշակութային և քաղաքական կյանքի կենտրոնում: Բրեյգելը այստեղ սովորում էր ռոմանագետ Կուկ վան Ալստի մոտ, 1551- 1552 թվականներին ուղևորություն կատարեց Իտալիայում, որից հետո բնակություն հաստատեց Անտվերպենում, ապա Բրյուսելում: Իտալական արվեստի ուսումնասիրությունն ընդլայնեց նրա գաղափարագեղարվեստական մտահորիզոնը, հնարավորություն տվեց ավելի հստակորեն գիտակցելու իր վերաբերմունքը աշխարհի նկատմամբ, նորովի տեսնելու այն: Դիմելով ֆոլկլորի պատկերավոր լեզվին, ժողովրդական ֆանտաստիկային, ապավինելով այլաբանություններին, ավանդական ավետարանական և բիբլիական սյուժեներին, առակներին, ասացվածքներին, օգտագործելով թատերական ներկայացումների թեմաները՝ Բրեյգելը դրանք ազատեց եկեղեցական դավանաբանությունից՝ այդ միջնադարյան ավանդույթում հետևելով «ժողովրդական զվարճալի մշակույթին»: Նրա

կոմպոզիցիաները հազեցած են անվերջանալի կատակներով, ծաղրով, խաթոցներով, խորամանկություններով:

Արդեն վաղ, բնօրինակից կատարած աշխատանքներում (1552 - 1553 թթ.), Տիրոլի, Ալպերի, հայրենիքի համայնապատկերներում (Նկարներ, ակվարել) Բրեյգելն իրեն դրսևորեց որպես բանկարի նորարար, ի հայտ բերեց բնության կյանքի օրգանական զգացողություն՝ նրա դրսևորումների միասնության և անսահման բազմազանության մեջ: Բարձր հայեցակետից վառ ձևերով արտահայտելով ժայռերի շղթաները՝ հովիտները, ծովային լայնարձակությունները, լեռնային գետակները՝ նա հասավ վիթխարիության արտահայտության՝ ցույց տալով տարածության վիթխարի անժայրածիրությունը:

XVI դարն իր հետ բերեց նոր վերաբերմունք աշխարհի նկատմամբ: Կոպեռնիկոսի և այլ գիտնականների բնագիտական և աշխարհագրական հայտնագործությունների ներգործությամբ առաջին անգամ պատկերացում կազմվեց տիեզերքի անհունության մասին. միաժամանակ ծնունդ առավ մարդու աննշանության գիտակցումը: Կյանքի իմաստի մասին գեղանկարչի մտորումների արձագանքն էր «Իկարոսի անկումը» նկարը (Բրյուսել, Թանգարան): Անտիկ հերոսի խորտակումը, որը խիզախաբար սլանում էր դեպի արևը, առօրյա կյանքում անհետացող մի աննշան միջադեպ եղավ: Բրեյգելը պատկերում է ծովի մեջ սուզվող Իկարոսի միայն ոտքերը: Ուշադրության կենտրոնում է արեգակի լույսով ողողված ծովային բնանկարը՝ իր անհուն տարածությամբ, և խաղաղ աշխատանքի տեսարաններ: Մաճկալի, հովվի և ձկնորսի մեջ գեղանկարիչը գտնում է իր հերոսներին: Այդ ստեղծագործության մեջ դրվում է այն աշխարհըմբռնումը, որը զարգացում ստացավ Բրեյգելի հետագա ստեղծագործության մեջ: Բնության-փառահեղության և ներդաշնակության համեմատությամբ՝ հասա-

րակության կյանքը, թվում էր, լեցուն է բարու և չարի պայքարով: Դադարում է տիեզերքի կենտրոն լինել մարդը, նա կորչում է անհանգիստ ամբոխի մեջ: «Բարեկենդանի և պասի ճակատամարտը» նկարում (1559 թ., Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան), որտեղ վառ ձևով պատկերված է ժողովրդական տոնը, գեղանկարիչն ընդգրկում է դիպուկ բնութագրված բազմաթիվ մանր միջադեպեր, որոնք բացահայտում են գլխավոր, դրանք միավորող թեման: Խայտաբղետ, խռնված ամբոխը՝ զանազան գործող անձինք, դիմակահանդեսի շորեր հագած, ինչպես և առևտրականներ, երաժիշտներ, հարբած քեֆասերներ, վանականներ, հանդիսատեսներ, զարմացնում է շարժումների արտահայտությամբ: Գլխավոր հերոսները տեղավորված են առաջին պլանում:

Ամեն մի պատկեր իմաստավորվում է միայն մյուսների առնչության մեջ: Ուրախ տրամադրությամբ համակված մարդիկ անընդհատ շարժման մեջ են, բայց կյանքի տոնական պայծառության մյուս կողմում զգացվում է գեղանկարչի հեզմանքը և դառնությունը: Բրեյգելը նկատում է ոչ միայն ծիծաղելին, այլև այլանդակը, գրոտեսկայինը (այլանդակ-կոմիկականը), կյանքը նրան թվում է անմիտ ունայնություն: Բարձրացնելով հորիզոնը, այդպիսով մեծացնելով տեսանկյունը՝ նա դեպքերը ցույց է տալիս հեռու տարածությունից՝ ընդգրկելով դրանց բազմապիստությունը: Բուռն շարժումով հագեցած «մանկական խաղեր» (1560 թ., Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան) նկարում ցույց են տրված այն ժամանակներին բնորոշ խաղերի տեսակներ: Գեղանկարիչը հանդես է գալիս որպես պատմող՝ ունենալով բնութագրման բացառիկ ծիրք: Տեսարանը ներկայացված է որպես մեծ ամբողջականի պատահական հատված. նկարի հարթությունը հավասարապես զբաղեցված է հավասարազոր միջադեպերով, կոմպոզիցիայով անցնող շարժումը

պատկերացվում է նաև նկարի շրջանակներից դուրս: Բրեյգելը կյանքը նկարագրում է ընթացքի և լինելիության մեջ. նա արձանագրում - նշում է մշտապես փոփոխվող կյանքի մի ակնթարթը միայն:

Դիմելով ժողովրդական բանահյուսությանը և ասացվածքներին, Բրեյգելը ստեղծում է ժամանակակից հասարակությանը վերաբերող երգիծանքի հիմքը: Վերացական հասկացությունները՝ ժլատությունը, եսամոլությունը, բթամտությունը, սահմանափակությունը, վախկոտությունը, որկրամոլությունը, կոպտությունը մարմնավորվում են կենդանի մարդկանց կերպարներում, նրանց արարքներում («Առածներ», 1559 թ., Բեռլին - Դալեմ, Պետական թանգարանի պատկերասրահ): Այստեղ դրսևորվում է Բրեյգելի բուռն հակումը՝ պատկերել այլանդակը, գրոտեսկայինը (այլանդակ-կոմիկականը), բայց կծու ծաղրի քողի տակ գեղանկարչի սերն է մարդկության նկատմամբ: Բնորոշ է Բրեյգելի մեթոդը՝ նա հանդիսատեսին չի պարտադրում իր հետևությունները: Արատներ կրող պատկերներն առանձնացված չեն գյուղական կյանքի ընդհանուր համայնապատկերից:

Բրեյգելը փայլուն, առանձնահատուկ գեղանկարիչ է: Իրական կյանքի՝ երգիծական բովանդակությամբ սյուժեները նա կարողանում է ներկայացնել որպես հարուստ ու զուներդ տեսարան: Սուր կերպով ուրվագծելով և պարզեցնելով ձևերը, նա չափազանցնում է առարկաների բնորոշ հատկանիշները, դրանք շեշտում լարված հոծ գունային բծերով (կարմիր, կապույտ, կանաչ, մանուշակագույն), պայծառ կամ դարչնագույն ֆոնով՝ հմտորեն օգտագործելով երանգանկարչական հակադրությունները: Խորության զգացողությանը նա հասնում է հեռավոր պլանում բնանկարի աղտոտ խառն երանգների միջոցով, որոնք հարուստ են տաք և մեղմ անցումներով: Լույսով և օդով ողողված նրա բնանկարները, սովորաբար, կազմում են մարդկային պատկերների խայտաբղետ

խճանկարի հակադրություն, որոնք բնութագրված են գլխավորապես դիպուկ նկատված կեցվածքով, պատկերի դարձումով, սոցիալականորեն տիպական հագուստով:

Բրեյգելի ստեղծագործական հասունության տարիներն անցնում են ուժեղացող հեղափոխական իրադրության պայմաններում: Այդ ժամանակ նկարիչը հաղթահարում է իր հոռետեսական վերաբերմունքն աշխարհի նկատմամբ, որի արտացոլումն ինքնաբուխ է դառնում: Նրան գրավում է գյուղացիության առօրյա կյանքը՝ իր բազմակողմանիությամբ, բնության կյանքի հետ օրգանական կապի մեջ: Մեծ պատկերներ, կորացած մեջքեր, ծանր քայլվածք, կոպիտ հագուստ, թեթև փքված բուք դեմքերը հաճախ ստանում են գրոտեսկի հատկանիշներ: Բայց Բրեյգելը ժողովրդի մեջ տեսնում է եռանդ, աշխատասիրություն, ամբողջականություն և գտնում է իրեն զբաղեցնող գլխավորը՝ աշխարհում մարդու տեղի հիմնահարցի լուծումը: «Ամիսներ» (1565 թ.) գեղանկարչական շարքում՝ միմյանց հաջորդող տարվա եղանակների խորհրդանիշ է դառնում գյուղացու աշխատանքը: Բնության շրջապատույտի գաղափարը, մարդկային կյանքի նկատմամբ նրա վերաբերմունքն արտացոլված է ավանդական միջնադարյան օրացույցում: Բայց Բրեյգելի համար տարվա եղանակների հերթափոխությունը վկայությունն է ամենագոր բնության, որը գտնվում է անընդհատ լինելիության և նորացման մեջ՝ առատորեն մարդուն տալով իր պարզևեղերը: Նա նրբորեն է զգում գյուղական բնության պոեզիան, նկարում նրա փոփոխական պատկերը, նրա մթնոլորտային վիճակները, տարվա տարբեր եղանակներին համապատասխանող հուզական և գունեղ երազները՝ նրա կյանքի բուռն արտահայտությունը զարթոնքի ամիսներին («Ամպամած օր», Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան), ամառային օրվա լարված ռիթմը

(«Չունձ», Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան): «Որսորդները ծյան վրա», կամ «Դեկտեմբեր» (Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան), նկարներում դիպուկ նկատված են ձմեռային ծյունառատ բնանկարի գլխավոր գծերը՝ թափանցիկ սառնամանիքային օդ, կանաչ - մոխրավուն երկինք, ծառերի ու թփուտների թույլ ճյուղերի նուրբ նախշեր, ծյունածածկ դաշտեր և լեռների հեռավոր տարածություն, մարդկանց բնակարաններից փչող տաքություն: Նկարիչն ընտրում է բարձր դիտակետ, հեռավոր պլանն ավարտում է լեռների շրթայով: Առջևի պլանից հեռուներ ուղղված որսորդների խումբը եռանդուն շարժում է հաղորդում քնած բնությանը: Այդ շարժումը շեշտված է մերկ ծառերի անշարժությամբ, որոնք կազմել են միասնական ուժեղ ռիթմ՝ մարդկանց պատկերների ուրվանկարներով: Բնանկարի՝ դեպի հեռուներ ձգվող տարածական անկյունագիծը, շարունակելով այդ շարժումը, մարդկանց պատկերները կապում է բնության, առջևի պլանի և հեռուների հետ, ուր երևում է մշուշում կորած լեռնային գյուղը: Ինչպես և վան էյքը, Բրեյգելը բնության կյանքը պատկերում է նրա դրսևորումների բազմազանության մեջ: Վաղ շրջանի նկարների արագ փոփոխությունն անհետանում է: Նրա աշխատանքների կոմպոզիցիաները նոր փուլում դարձան համակենտրոն, կառուցված են բոլոր տարրերը միավորող անկյունագծերով, դրանցում գլխավոր դեր են կատարում մեծացված մասշտաբներով գյուղացիների հոյակերտ պատկերները, նրանց գործունեությունը:

Յետագա աշխատանքներում արտացոլված են արդիականության դաժան իրադարձություններ, հանգիստ պատմողականությանը փոխարինում է հուզականը: «Չաշվեհամար Բեթլեհեմում» նկարում (1566 թ., Բրյուսել, գեղարվեստի թագավորական թանգարան) պատկերում է իսպանացիների կողմից հաշվեհամարի պատրվակով հարկերի գան-

ծունը ֆլամանդական ժողովրդից: «Մանուկների կոտորածը» նկարում (1566 թ., Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան) փաստորեն ներկայացված է իսպանական պատժիչ ջրկատի հարձակումը խաղաղ ֆլամանդական գյուղի վրա: Այստեղ իշխում են ավերիչ ուժերը, անողոք ճակատագիրը: Ահեղորեն շարժվում է զորականների համախմբված կոհորտան, վեր է խոյացել միզակների անտառը, ողբերգական են անպաշտպան գյուղացիների կերպարները, որոնք անզոր են դաժան ուժի առջև:

Այդ նկարների լիակատար հակադրությունն է «Գեղջկական պարը» (Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան), Բրեյգելի՝ զուտ կենցաղային ժանրի առաջին նկարներից մեկը: Նրանում սուր ձևով նկատված են գյուղացիների անհատականությունները, նրանց ինքնօրինակ ուժեղ բնավորությունները, հաստամարմին կազմվածքները, անդյուրաշարժ ժեստերը և շարժումները, կոպտավուն, խորամանկ, պարզամիտ, բայց վճռական դեմքերը: Անհատական կերպարներն ընհանրացված են՝ բարձրացված տիպականի մակարդակի: Պարզեցված եզրագծերով պատկերների մասշտաբները տարածության համեմատ մեծացված են, մղված դեպի առջևի պլան: Նկարի բովանդակությունը գրավում է իր բուռն խանդավառությամբ, ուրախ պարերով: Կանաչ, սև և առանձնապես կարմիր, սպիտակ գունային բծերը շեշտում են պարի բարախուն ռիթմը, ուժեղացնում գլխապտույտ մրրիկի տպավորությունը: Հեռանկարում պատկերների կտրուկ կրճատումը շեշտում է գյուղացի զույգի արագ պարի թափը՝ ասես ներխուժում է ամբոխի խորքը: Բրեյգելը դիպուկ ձևով նկատում է անցողական շարժումը: Կանգ առնելով առանձին մի պատկերում՝ ժամանակի ընթացքում այն ասես շարունակվում է հաջորդներում: Պարզորոշ ծանր ռիթմով միավորված՝ այդ զորեղ շարժումներն ասես արտահայտում են ժողովրդի տարերային

ուժերը: Անկյունագծորեն կառուցված տարածության և շարժման դինամիկան, հեռանկարի որոշ չափազանցված կրճատումն ընդլայնում են նկարի շրջանակները, զգալ են տալիս նրանցից դուրս շարունակվող կյանքը: Այդ տեսարանի կառուցվածքում Բրեյգելը հիշեցնում է իտալացիներին (Տինտորետո): Բրեյգելի ուշ շրջանի ստեղծագործությունները հայտնի են տխուր խորհրդածություններով: Նկարիչն ավելի խորն է թափանցել մարդու ներաշխարհը, հոգեբանական լուծմամբ կերտել ամենից ավելի ուժեղ ստեղծագործություններ: Փոխվել է աշխատանքի մեթոդը: Բնության և հասարակության կյանքի ընկալումը դարձավ ավելի մտերմիկ, քնարական, իսկ երբեմն նաև ողբերգական: Սոցիալ-փիլիսոփայական խոր իմաստը հաճախ բացահայտվում էր այլաբանորեն: «Կույրեր» նկարում (1568 թ., Նեապոլ, Կապոդիմոնտեի Ազգային թանգարան) ավետարանական առակն օգտագործված է իր ճակատագիրը չիմացող անհեռատես մարդկության կուրության ողբերգությունը մարմնավորելու համար: Խաղաղ բնանկարի հակադրությունն է մոլեգնող աղետը: Հաշմանդամ - կույրերի շղթան գլխավորող առաջնորդն ընկնում է պատնեշի զառիվայրում, մնացածները, սայթաքելով, անարգել հաջորդում են նրան: Ջղածգական են նրանց շարժումները՝ սարսափից՝ քարացած նրանց դեմքերին սուր ձևով արտահայտվում է քայքայող արատների հետքը, որոնք նրանց վերածում են սարսափելի դիմանկարների: Կոմպոզիցիայի դինամիկ կառուցումը, պատկերների շարժման ընդհատում - անհավասարաչափ ռիթմը զարգացնում են անխուսափելի կործանման թեման:

Հավանաբար, Նիդերլանդական հեղափոխության առաջին փուլի պարտությունն առաջ բերեց մարդկանց՝ իրենց ուժերին, իրենց արարքների իրավացիությանը չվստահելու ողբերգական զգացում:

Ուշ շրջանի ստեղծագործություններում նկարիչը հրաժարվեց տեղային (լուկայ) գույների օգտագործումից՝ բնանկարի հագեցման երանգային և լուսային միասնության հասնելով պայծառ արևային կամ սփռվող լուսյի միջոցով: Բնանկարի ոլորտում Բրեյգելն առաջ է անցնում իր դարից՝ հաղթահարելով գեղանկարչության այլաբանական-խրատական ըմբռնումը, նա հանդիսատեսի առջև անմիջականորեն բացահայտում է նրա ներգործության ուժը: «Փոթորիկ» նկարում (Վիեննա, Գեղարվեստապատմական թանգարան) ծովային բնանկարի կառուցման համատեսիլ պատկերայնությունը զուգորդվում է քնարական կարեկցանքով: Մարդու չնչինության թեման արտահայտված է հզոր տարերքների (փոթորկալից ծովի, քամու, ցածր ամպերի, անձրևի) դեմ պայքարի զգացողությամբ, որոնք վերարտադրված են առարկայորեն, շոշափելիորեն, խառնվածքով:

Իր ստեղծագործությամբ՝ Բրեյգելն ավարտեց XV-XVI դարերի նիդերլանդական գեղանկարիչների որոնումները: Միաժամանակ նա ճանապարհ հարթեց XVII դարի արվեստի, Ռուբենսի և Ռեմբրանդի արվեստի համար: Նիդերլանդական հեղափոխության ժամանակաշրջանում հանդես եկած նկարիչների սերունդը չկարողացավ հասնել սոցիալական ընդհանրացման և այն ոգևորությանը, որով տարերային ժողովրդական շարժման մեծ վերելքի ժամանակներում նշվեց, արժեքավորվեց Բրեյգելի ստեղծագործությունը:

ԳԵՐՄԱՆԻԱ

XV դարի վերջերին և XVI դարի առաջին երրորդին Վերածնության դարաշրջանի արվեստը զարգանում էր նաև Գերմանիայում: Վերջինս ապրում էր մեծագույն ստեղծագործական լարվածության, մարդու անհատականության նկատմամբ բուռն հետաքրքրություն

արթնացնելու, իրականության ըմբռնման նոր միջոցներ որոնելու ժամանակներ: Իտալական և նիդերլանդական արվեստի հարուստ փորձն օգնեց գերմանական գեղարվեստական մշակույթի առաջընթաց շարժմանը: Բայց գերմանական նկարիչներին գրավում էին կյանքի այլ կողմեր, իտալացիներին՝ այլ: Ինչպես և նիդերլանդացիները, նրանք դիմում էին մարդու խորհրդավոր հոգևոր կյանքին, նրա ապրումներին, հոգեբանական բախումներին: Մարդու կերպարն այստեղ գրավում է մե՛րթ իր երազկոտությամբ և խոր անկեղծությամբ, մե՛րթ՝ դաժանությամբ և խռովահույզ սաստկությամբ, կրքերի դրամատիզմով:

Հավատարիմ մնալով կյանքի ճշմարտությանը՝ գերմանական արվեստն ավելի պակաս բանական (ռացիոնալ) էր: Նա գիջում էր իտալականին՝ գիտական հիմունքների մշակմամբ, նրանում չկային հետևողականորեն ռացիոնալիստական, փիլիսոփայական այն հայացքները, որոնք իտալացիներին հանգեցրին մարդկային բանականության անվերապահ համոզմունքին: Աշխարհի գիտական ճանաչման ձգտումը չէր նսեմացնում երևակայության դերը: Գերմանական արվեստում մշտապես դրսևորվում էր նրա արարողների անձնական հուզական վերաբերմունքն աշխարհի նկատմամբ, կյանքն՝ իր բարդությամբ և փոփոխականությամբ, տեսնելու կարողությունը: Ներդաշնակ իդեալի և ավարտուն դասական ձևերի նկատմամբ դրսևորվող ձգտումը զուգորդվում էր անհատականորեն անկրկնելի սուր զգացողության հետ: Պատահական չէ, որ առավել մշանակալի նվաճումներն այստեղ կապված են դիմանկարի հետ:

Գերմանական Վերածննդի դարաշրջանի արվեստը շատ կողմերով մոտիկ է նիդերլանդականին. նրանում անհատականի զարգացած նույն զգացողությունը, կյանքի երևույթների նույն ընկալումը սերտ փոխկապակցության մեջ են շրջապատի միջավայրի հետ: Դա որոշում է

բնանկարի և ինտերիերի առանձնահատուկ նշանակությունը կերպարների հուզական լուծման հարցում: Ձևերի բարեկերպական ըմբռնումը զուգորդվում է լույսի ու երանգայնության հիմնահարցերի հուզական գեղանկարչական լուծման հետ, որը կարևոր նշանակություն ունի երևույթների փոխադարձ կապի բացահայտման համար, XVI դարի գերմանական դպրոցի կարևորագույն նվաճումն էր, որը նախորոշեց XVII դարի վարպետների որոնումները:

Իտալիայի և Նիդերլանդների համեմատությամբ, որտեղ Վերածննդի արվեստի ծաղկումն սկսվեց ավելի վաղ, գերմանական արվեստում իրատեսական ավանդույթները դրսևորվեցին ուշացումով: XV դարում Գերմանիայի արվեստը գրեթե բացառապես կրոնական էր, նրանում շարունակում էին ապրել միջնադարյան ավանդույթները: XV-XVI դարերի սահմանագծում տեղի ունեցած հանկարծակի և կտրուկ թռիչքը առաջացրեց հակադրություններ, հակասություններ, հին և նոր միտումների անսպասելի զուգորդումներ Վերածնության գերմանական արվեստում՝ ամբողջությամբ առած, ինչպես և առանձին վարպետների ստեղծագործություններում: Գերմանական արվեստին հայտնի չէր ճարտարապետության, կերտարվեստի և գեղանկարչության այն համադրական (սինթետիկ) զարգացումը, որն ուղեկցվում էր իտալական Վերածնության ծաղկմամբ, որտեղ մեծ թվով նշանավոր նկարիչներ աշխատում էին արվեստի տարբեր տեսակների ոլորտում: Այն կրում է աններդաշնակության և ողբերգականության կնիքը, որոնցով առատ էր XVI դարի Գերմանիայի հասարակական կյանքը:

Գերմանիայի արվեստի զարգացման ուղիների բարդության պատճառը երկրի պատմական զարգացման առանձնահատկություններն էին, երկիր, որը XV-XVI դարերում դարձավ սոցիալական ամենախոր բախումների ասպարեզ: XVI

դարի առաջին կեսին Գերմանիան, որը մտնում էր Դաբսբուրգների հզոր կայսրության մեջ, մնում էր տնտեսապես հետամնաց և քաղաքականապես մասնատված: Գերմանիայի մեծ թվով քաղաքներ և գյուղեր, գտնվելով առաջադեմ կենտրոններից հեռու, ներգրավված լինելով համաշխարհային առևտրի մեջ, գորշ կյանք էին վարում միջնադարի դաժան պայմաններում: Ինչպես ոչ մի այլ երկրում, այստեղ ֆեոդալիզմի դեմ մղվող բուրժուազիայի, գյուղացիության և պլեբեյական զանգվածների պայքարն ընդունեց ընդհանուր ճգնաժամի բնույթ: XVI դարի սկզբում Գերմանիայում տեղի ունեցավ բյուրգերականության՝ ազգային մասշտաբով առաջին խոշոր ելույթը: Ազնվական դասի դեմ, խոշոր ֆեոդալական իշխանների դեմ նրա պայքարը, բյուրգերականության ելույթը և լայն ժողովրդական շարժումը վերածեցին Ռեֆորմացիայի: Գյուղացիական մեծ պատերազմը՝ համընդհանուր գուլքային հավասարության իր իդեալներով, նշանավորում էր հեղափոխական շարժման գագաթնակետը: Հեղափոխությանն ուղեկցող՝ հասարակության ստեղծագործական ուժերի վերելքը պայմաններ ստեղծեց գերմանական մշակույթի բազմակողմանի, բայց կարճատև ծաղկման համար: Գերմանիայում, նրա խոշորագույն քաղաքներում, տարածվում էին հումանիզմի գաղափարները, զարգանում էր գիտությունը: Ի տարբերություն միջնադարյան հերետիկոսության՝ Ռեֆորմացիան համառորեն պաշտպանում էր երկրայինի արժեք - նշանակությունը, յուրաքանչյուր մարդու կոչ էր անում հետևելու իր հակմարը, ինքնակատարելագործմանը: Լյութերի ուսմունքն անձնավորության մեջ դաստիարակում էր գործուն սկզբունք: Մյուսները ժողովրդի մեջ քարոզում էր ակտիվ գործունեություն, հրաժարում անձնական կրքերի բավարարումից: Ինչպես XVI դարի սկզբի արևմտաեվրոպական ոչ մի այլ երկրում, արվեստը Գերմանիայում ներքաշ-

վեց գյուղացիական ազատագրական պայքարի հորձանուտի մեջ: Նրանում հաստատվեցին իրատեսության սկզբունքներ, նոր իդեալներ: Չարգացում է ապրում քաղաքական գրաֆիկան՝ թռուցիկները, պարսավագրերը, ծաղրանկարը: Գերմանական շատ նկարիչներ մասնակցում էին քաղաքական և կրոնական պայքարին, ենթարկվում հետապնդումների (քանդակագործ Թ. Ռիմենշնայդեր, նկարիչներ՝ Մ. Գրյունեվալդ, Գ. Գրեյֆենբերգ, Գ. Պլատտներ, Պ. Լաուտենգակ): Գրքի տպագրության գյուտը նպաստում էր գիտական գրականության, քաղաքական գրքույկների, մարտական երգիծանքի («Չանցավոր մարդկանց նամակները»), պարսավագրերի տարածմանը ոչ միայն գրականության մեջ, այլև կերպարվեստում (Դյուրերի աշակերտներ Բ. և Գ. Բեխամներ, Գ. Պենց): Լյութերը «ստեղծեց ժամանակակից գերմանական արծակը և հաղթանակի նկատմամբ վստահությամբ համակված այն բազմաձայն օրհներգության տեքստն ու մեղեդին, որը դարձավ XVI դարի «Մարտեյեզը»: Այդ ժամանակներում է սկսվել գրքի նկարագրադրման, ծաղրանկարի, հաստոցային փորագրանկարի բարգավաճումը:

Նոր ուղղությունները ցայտուն ձևերով արտահայտվեցին փորագրական արվեստի առավել մասսայական՝ ավանդույթով ավելի քիչ կաշկանդված տեսակի ուղորտում (փորագրությունը սկզբնավորվեց XV դարի առաջին տասնամյակներին): Սակայն արվեստի մյուս տեսակները նույնպես ուտք դրին վերափոխության ուղին:

ՂՅՈՒՐԵՐ: Ահեղ ու փոթորկուն դարաշրջանի բովանդակությունը, նրա գաղափարական նվաճումները խոր արտացոլում գտան Ալբրեխտ Դյուրերի (1471 - 1528 թթ.) Գերմանիայի մեծ նկարիչ-մտածողի ստեղծագործության մեջ: Նա իր նախորդների և ժամանակակիցների իրատեսական որոնումներն ընդհանրացրեց գեղարվեստական հայացք-

ների մի ամբողջական համակարգի մեջ և դրանով գերմանական արվեստի զարգացման նոր փուլի սկիզբը դրեց: Մտքի հարցախուզությունը, հետաքրքրությունների բազմակողմանիությունը, նորի հանդեպ դրսևորվող նպատակադրվածությունը, մեծ նախաձեռնությունների համարձակությունը, կյանքի լարված ու լայն ընկալումը նրան դասում են մեծ իտալացիների՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Ռաֆայելի և Միքելանջելոյի շարքը: Աշխարհի իդեալական ներդաշնակ գեղեցկության նկատմամբ հակումով, դեպի բնության նպատակահարմար օրենքների իմացություն տանող ուղի գտնելու ձգտումով է տոգորված նրա ստեղծագործությունը: Չուզմունքով ընկալելով արդիականության փոթորկուն իրադարձությունները՝ Դյուրերը գիտակցում էր նրա անհամապատասխանությունը դասական իդեալներին, ստեղծում էր իր երկրի մարդկանց խորապես ազգային տիպական կերպարներ, որոնք հարուստ են ներքին ուժով ու տարակուսանքներով, կամային եռանդով ու վարանումներով: Դիտելով իրականությունը՝ նա հանդգնում է, որ կենդանի բնօրինակը չի կարող տեղավորվել դասական բանաձևերում: Դյուրերի ստեղծագործությունը զարմացնում է իր հակադրություններով: Նրանում համերաշխ են խոհայնությունը և զգացմունքայնությունը, ձգտումը դեպի հոյակերտությունը և մանրամասների նկատմամբ հետաքրքրությունը: Ապրելով երկու դարաշրջանների սահմանագծերում՝ Դյուրերն իր արվեստում արտացոլեց սոցիալական ճգնաժամերի ողբերգականությունը, որոնք ավարտվեցին գյուղացիական պատերազմի պարտությամբ:

Դյուրերը ծնվել է Նյուրնբերգում: Վաղ տարիքից լինելով հոր՝ ոսկերիչ վարպետի արհեստանոցում, ապա՝ նկարիչ Վոլգենուտի մոտ, նա գերադասեց XV դարի գերմանական արվեստի ժառանգությունը, բայց նրա գլխավոր ուսուցիչը եղավ բնությունը: Դյուրերին, ինչպես և Լեո-

Մարդոյին, արվեստը պատկերանում էր որպէս իմացության ձևերից մեկը: Այստեղից էլ նրա արտակարգ հետաքրքրությունը բնության, այն ամենի նկատմամբ, որին հանդիպել է նկարիչը ճանապարհորդությունների ժամանակ: Դյուրերն առաջինը Գերմանիայում բնօրինակից նկարեց մերկ մարմին: Նա ստեղծում էր բնանկարային ջրաներկ նկար (ակվարել), պատկերում էր կենդանիներ, վարագույրներ, ծաղիկներ և այլն: Նրա անբասիր, ճշմարտացի նկարները հագեցած են մանրամասների նկատմամբ սրտազին, սիրալիք վերաբերմունքով: Դյուրերն ուսումնասիրում էր մաթեմատիկա, հեռանկարչություն, անատոմիա, հետաքրքրվում էր բնագիտությամբ և հումանիտար գիտություններով: Նա երկու անգամ ճանապարհորդել է Իտալիայում և ստեղծել մի շարք գիտական շարադրություններ, («Չափումների ձեռնարկ», 1526 թ., «Չորս գիրք մարդու համասնությունների մասին», 1528 թ.):

Նկարչի նորարարական ձգտումները դրսևորվեցին Գրավային Գերմանիա, Եվեյցարիա, Վենետիկ կատարած ուղևորությունների ժամանակ: Նյուրնբերգ վերադառնալուց հետո, որտեղ Դյուրերը հիմնեց իր արվեստանոցը, ծավալվեց նրա բազմակողմանի գործունեությունը: Նա ստեղծում էր դիմանկարներ, դնում գերմանական բնանկարի հիմքերը, կերպարանափոխում էր ավանդական և ավետարանական սյուժեները՝ դրանք օժտելով նոր կենսական բովանդակությամբ: Նկարչի հատուկ ուշադրությունը գրավեց փորագրանկարը (գրավյուրան), սկզբում փայտագրությունը (քսիլոգրաֆիան), ապա նաև փորագրությունը պղնձի վրա: Դյուրերը ընդարձակեց գծանկարչության (գրաֆիկայի) թեմատիկան՝ ներառելով գրական, կենցաղային սյուժեները: Նրա գծանկարներում երևան եկան գյուղացիների, քաղաքացիների, բյուրգերների, ասպետների և այլոց կերպարներ: Այդ տարիների մեծագույն ստեղծագործական

ձեռքբերումն էր Հայտնության թեմայով տասնվեց թերթից բաղկացած փորագրանկարների շարքը (1498 թ.), որը տարածված էր այն ժամանակվա Գերմանիայի ժողովրդական զանգվածների մեջ: Դյուրերի այդ շարքում միջնադարյան կրոնական հայացքները միահյուսվել էին արդիականության հասարակական իրադարձությունների առաջացրած տագնապալի տրամադրությունների հետ: Հայտնության մեջ նկարագրված կործանման և պատժի ահավոր տեսարանները նախահեղափոխական Գերմանիայում ստացան հրատապ իմաստ: Դյուրերը փորագրանկարի մեջ օգտագործեց բնության ու կյանքի բազմաթիվ նրբին դիտարկումներ՝ ճարտարապետություն, կոստյումներ, տիպեր, ժամանակակից Գերմանիայի բնանկարներ: Աշխարհի ընդգրկման լայնությունը, նրա հուզական ընկալումը, ձևերի ու շարժումների լարվածությունը, որը հատուկ էր Դյուրերի փորագրանկարներին, հայտնի չէին XV դարի գերմանական արվեստին: Միաժամանակ Դյուրերի նկարների մեծ մասում ապրում է գերմանական ուշ գոթիկայի անկայուն ոգին: Կոմպոզիցիաների բազմաբարդությունը և խճճվածությունը, գծերի բուռն զարդայնությունը, ռիթմերի դինամիզմը կարծես համահունչ են Հայտնության տեսիլների միստիկական հուզավառությամբ:

Ահեղ խանդավառությամբ է շնչում «Չորս հեծյալներ» նկարը: Խոյանքի ամենակործան ուժով և մռայլ արտահայտությամբ այդ կոմպոզիցիան իր հավասարը չունի այն ժամանակվա գերմանական արվեստում: Մահը, դատաստանը, պատերազմը և համաճարակն են մոլեգնում երկրի վրա՝ իրենց ճանապարհին ոչնչացնելով ամեն ինչ: Կտրուկ շարժումները, մռայլ դեմքերն արտահայտում են սաստիկ զայրույթ և ցասում: Ամբողջ բնությունը լեցուն է հուզումներով: Ամպերը, հագուստների զարդարանքները, ձիերի երկար մազերը ծածանվում են, թրթռում կազմելով գեղագ-

րական գծերի ռիթմիկ մի բարդ նախշ: Սարսափի ու զարհուրանքի մեջ են տարբեր տարիքի ու դասի մարդիկ: «Հրեշտակապետ Միքայելի ճակատամարտը վիշապի դեմ» նկարում կատաղի գոտեմարտի բուռն կիրքը շեշտված է լույսի և ստվերի հակադրությամբ, գծերի անհանգիստ, ընդհատուն ռիթմով: Պատանու հերոսական կերպարում՝ ոգեշունչ և վճռական դեմքով, արևով լուսավորված բնանկարի անծայրածիր տարածություններում, արտահայտված է լուսավոր սկզբունքի հաղթանակի հավատը: Օգտագործելով այն ժամանակների սովորական փայտագրության (քսիլոգրաֆիայի) տեխնիկան՝ Դյուրերը նրա արտահայտչությունն ուժեղացնում է պղնձի փորագրության որոշ հնարներ գործադրելով: Նկարի՝ նախկինում իշխող սուր ուրվագիծը, որը լրացված է թույլ զուգահեռ նրբագծումով, նա փոխարինեց ավելի դյուրաթեք նկարով, որն արվում էր մե'րթ հաստացող, մե'րթ բարակող գծով, կիրառում էր մթին ստվերներ առաջացնող խաչաձև գծեր:

1500 թ-ին Դյուրերի ստեղծագործության մեջ բեկում տեղի ունեցավ: Վաղ պաթոսին և դրամատիզմին փոխարինեցին հավասարակշռվածությունը և ներդաշնակությունը: Ուժեղացավ հանգիստ պատմողականության դերը, որը ներթափանցված էր քնարական ապրումներով («Մարիամի կյանքը» շարքը): Նկարիչն ուսումնասիրում էր համամասնությունները, աշխատում էր մերկ մարմնի պատկերման հիմնախնդրի լուծման վրա: Պղնձի վրա կատարված «Ադամ և Եվա» հատիչային փորագրանկարում (1504 թ.) Դյուրերը ձգտում էր մարմնավորել գեղեցկության դասական իդեալը: Գրեթե քանդականման, մեծածավալությունը շեշտված է ձևի կառուցվածքի լայնքի մակերևույթով սահող կլորավուն նրբագծերով: Գեղատեսչորեն մեկնաբանված անտառային բնանկարի մեջ օրգանապես ներառված են մարդկանց և կենդանիների պատկերներ, որոնք մարմնա-

վորում են զանազան խորհրդանիշներ: Նույնպիսի որոնումներով աչքի է ընկնում նաև գեղատեսիլ «Ինքնանկարը» (1500 թ., Մյունխեն, Հին պատկերասրահ), որտեղ Դյուրերն իր պատկերը կերտում է դասական իդեալի լույսի ներքո, կիրառում դասական կոմպոզիցիայի սկզբունքներ: Միաժամանակ նա այստեղ որոնում է բարոյական կատարելագործման խոր արտահայտություններ՝ ինքնաճանաչման կոչ անող քարոզչի հատկանիշներ: Վաղ շրջանի ինքնանկարների ազատ կոմպոզիցիային փոխարինելու եկավ ընդհանուր, ստատիկ, խիստ ռիթմիկ համամասնություններով, պայծառ գունեղությունը՝ մեղմ, մի փոքր դարչնագույն երանգավորումով: Անհատական հատկանիշները որոշ չափով իդեալականացվեցին: Բայց լարված հայացքը, անհանգիստ ոլորվող մազերի ակիքները, ձեռքի ջղաձգական շարժումները նկատելի են դարձնում տրամադրության հուզումնալիցությունը: Այդ դարաշրջանի մարդկանց մասին պատկերացումների՝ վերածննդյան պարզությունը համահունչ էր աշխարհի հուզական ընկալման հետ:

Երկրորդ՝ Վենետիկ կատարած ուղևորության ընթացքում (1506 - 1507 թթ.) ծանոթանալով վենետիկցիների գեղանկարչական մշակույթին, Դյուրերը զարգացրեց գույնի զգացողությունը, ձեռնամուխ եղավ լույսի, հիմնախնդրի լուծմանը: Նա «մեծագույն ջանասիրությամբ» էր աշխատում յուղաներկ գեղանկարչության տեխնիկայով՝ կիրառելով հիմնվեց, երբեմն նաև ութ մոխրագույն նախաներկ ներդիր:

«Ամուսնական զույգերի տոնը» երկու մետրանոց գոհարանային կոմպոզիցիայում (1506 թ., Պրահա, Ազգային պատկերասրահ) նա լուծեց մի կրոնական թեմա, որն, ըստ էության, տարբեր դասերի բազմաթիվ նվիրատուների մի խմբային դիմանկար էր, որոնք պատկերված են Մարիամի գահի մոտ՝ արևաշող լեռնային բնանկարի ֆոնում: Ամբողջի

ներդաշնակ հավասարակշռությունը, կենտրոնական մասի պատկերների խստաբարո բուրգը կոմպոզիցիան մոտեցնում են Բարձր Վերածննդի ստեղծագործություններին: Նկարիչը հասավ իր համար արտակարգ գեղանկարչական ոճի մեղմության, գույնի նրբերանգների հարստության, օդային միջավայրի ազդեցության: «Կնոջ դիմանկար»-ում (1506 թ., Բեռլին, Պետական թանգարաններ) Դյուրերը ցուցադրեց լուսաստվերի ամենամուրթ անցումների վերարտադրության կատարյալ հմտություն, որոնք նրան մոտեցնում են Ջորջոնեի գեղանկարչությանը: Պատկերը հրապուրում է հոգեբանական նրբերանգների անկեղծությամբ և հարստությամբ:

Իտալական վարպետների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը Դյուրերին հանգեցրեց ուշ գոթիկայի արվեստի վերապրուկների հաղթահարմանը, բայց իդեալական դասական կերպարներից նա կրկին անցավ սուր անհատական, դրամատիզմով հարուստ կերպարներին: Ծնվեցին պղնձի վրա երեք կատարյալ փորագրանկարներ՝ «Ասպետը, մահը և սատանան» (1513 թ.), «Աբ. Դիերոնիմոս» (1514 թ.), «Մելամաղծություն-մելանխոլիա» (1514 թ.), որոնք նշանավորեցին նրա ստեղծագործության բարձրակետը: Խորհրդանիշներով և ակնարկներով առատ ավանդական սյուժեներում Դյուրերը ընդհանրացրեց այդ ժամանակների հումանիստների պատկերացումը մարդու հոգևոր գործունեության տարբեր կողմերի մասին: «Աբ. Դիերոնիմոս» փորագրանկարում բացահայտված է բարձրագույն ճշմարտությունների ըմբռնմանը նվիրված հումանիստի իդեալը: Թեմայի լուծման, գիտնականի կերպարի կենցաղային մեկնաբանության մեջ առաջատար դեր է խաղում ինտերիերը, որը նկարիչն իրականացնում է հուզական բանաստեղծական միջավայրում: Սուրբ գրքերի թարգմանության մեջ խորասուզված Դիերոնիմոսի պատկերը կոմպոզի-

ցիոն գծերի կենտրոնակետն է, որոնք իրենց են ենթարկում ինտերիերի բազմաթիվ առօրյա մանրամասներ, գիտնականին պաշտպանում աշխարհի ալեկոծությունից և անհանգստությունից: Դիերոնիմոսի խուցը ճգնավորի մոայլ ապաստարան չէ, այլ ժամանակակից տան համեստ սենյակ: Նրա կերպարի կենցաղային մտերմական դեմոկրատական մեկնաբանությունը տրված է պաշտոնական եկեղեցական մեկնաբանությունից դուրս, հնարավոր է, ռեֆորմատորների ուսմունքների ազդեցության տակ: Պատուհանից թափանցող արևի ճառագայթները սենյակը ողողում են հուզական շարժումով: Լույսի և ստվերի անորսալի խաղը կենդանացնում է տարածությունը, օրգանապես նրա հետ կապում առարկաների ձևերը, ոգեշնչում միջավայրը, ստեղծում հանգստավետության տպավորություն: Կոմպոզիցիայի կայուն հորիզոնական գծերը շեշտում են անդորրության տրամադրությունը:

«Ասպետը, մահը և սատանան» փորագրանկարը բացահայտում է շրջապատի աշխարհի հետ մարդու սուր բախումային հարաբերությունների աշխարհը, պարտքի և բարոյականության նրա ըմբռնումը: Ջրահավորված հեծյալի ուղին հղի է վտանգներով: Անտառի մթին բացատից նրա ճանապարհը կտրելով արշավում են ուրվականները՝ տապառատեգով զինված սատանան և ավագե ժամացույցով մահը՝ հիշեցնելով երկրի վրա ամեն ինչի վաղանցիկության, կյանքի վտանգների և գայթակղությունների մասին: Ուշադրություն չդարձնելով այդ ամենին՝ հեծյալը վճռականորեն շարժվում է ընտրած ճանապարհով: Նրա խոժոռ դեմքին կամքի լարվածությունն է, բանականության լույսով ողողված, պարտքին հավատարիմ, վտանգին խիզախորեն դիմագրավող մարդու բարոյական գեղեցկությունը:

«Մելամաղծության» մտահղացումն առ այսօր բացահայտված չէ, բայց հզոր թևավոր կնոջ կերպարի վառ արտահայ-

տությունը նշանակալից է, օժտված է հոգեբանական խորությամբ: Կազմված լինելով բազմաթիվ իմաստային երանգներից, ամենաբարդ խորհրդանիշներից և ակնարկներից՝ նա արթնացնում է տազնապալի մտքեր, զուգորդումներ, ասոցիացիաներ, ապրումներ:

Մելամաղծությունը բարձրագույն էակի, հանճարի մարմնավորումն է, այդ էակն օժտված է բանականությամբ, տիրապետում է ժամանակի մարդկային մտքի բոլոր նվաճումներին, ձգտում է թափանցել տիեզերքի գաղտնիքների մեջ, բայց տառապում է կասկածանտությամբ, տազնապներով, հիասթափությամբ և թախծոտությամբ, որոնք նրան ուղեկցում են ստեղծագործական որոնումներում:

Գիտնականի առանձնասենյակի և հյուսնի արհեստանոցի մեծաթիվ առարկաների մեջ թևավոր Մելամաղծությունը դառնում է անգործույն: Գիսաստղի և ծիածանի ֆոսֆորափայլ լույսով ողողված կիսախավար սառը երկինքը, ծովախորշի վրայով թռչող չղջիկը՝ մթնշաղի և մենակության նախագուշակը ուժեղացնում են պատկերի ողբերգականությունը: Բայց Մելամաղծության խոր մտախոհության մեջ թաքնված է լարված ստեղծագործական դատողությունը, որը հանդգնորեն թափանցում է բնության գաղտնիքների մեջ: Մարդկային ոգու անսահման ուժի արտահայտությունը մոտեցնում է Մելամաղծության կերպարը Սիքստինյան աղոթարանի, Մեդիչիի դամբարանի առաստաղի դրամատիկ կերպարներին: «Մելամաղծությունը» պատկանում է այն ստեղծագործությունների թվին, որոնք «հիացմունք են պատճառել ամբողջ աշխարհին» (Վազարի):

Դյուրերի գեղարվեստական լեզուն պղնձի վրա կատարած փորագրանկարներում նուրբ ու բազմազան է: Նա կիրառում էր զուգահեռ և տրամախաչվող (խաչաձևվող) նրբագծեր: Չոր ասեղի տեխնիկայի կիրառման շնորհիվ («Սբ. Հիորոնիմոս») կարողանում էր ստեղծել ստվերներ

րի ապշեցուցիչ թափանցիկություն, կիսաերանգների տարբերակների հարստություն և երերուն լույսի զգացողություն: 1515- 1518 թթ-ին են վերաբերում այդ ժամանակներում նոր միայն սկզբնավորվող օֆորտի (պղնձի և ցինկի վրա փորագրության) տեխնիկայի ասպարեզում Դյուրերի կատարած փորձերը:

Նրա ստեղծագործության մեջ գլխավոր տեղը պատկանում է այն դիմապատկերներին, որոնք ստեղծված են գծանկարով, փորագրանկարով և գեղանկարչությամբ: Նկարիչը շեշտում էր մոդելի առավել բնորոշ հատկանիշները: Ածխով կերտած «Մոր դիմանկարը» կտավում (1514 թ., Բեռլին, Պետական թանգարաններ, Փորագրանկարի առանձնասենյակ) նիհար դիմագծերով ծերունական դեմքին, աչքերում դրոշմված են կյանքի դժբախտությունների և ավերածությունների հետքերը: Լարված հյուսվող արտահայտչական գծերը ուժեղացնում են կերպարի վառ արտահայտչականությունը: Ուրվագծայնությունը, տեղ - տեղ խիստ ու սև, տեղ - տեղ մեղմ ստվերագծերը դիմամիկություն են հաղորդում գծանկարին:

XVI դարի 20-ական թվականներին Դյուրերի արվեստում սկսեցին ավելի շատ զգացվել գյուղացիական պատերազմների և Ռեֆորմացիայի ահեղ ու անվեհեր դարաշրջանի միտումները: Նրա դիմանկարներում հանդես են գալիս հզոր ոգով, խռովահույզ, ապագային ապավինող մարդիկ: Նրանց կեցվածքն արտահայտում է կամքի լարվածություն, դեմքերը՝ զգացմունքների ու մտքերի հուզականություն: Այդպիսիք են հաստատական, հոգեկան բարձր խոյանքով ու տազնապով համակված Բեռնհարդ Ֆոն Ռեստենը (1521 թ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ), եռանդուն Հոլցշուերը (1526 թ., Բեռլին - Դալեմ, Պատկերասրահ), «Սև բերետով անհայտ մարդը» (1524 թ., Մադրիդ, Պրադո)՝ իշխանատենչ հատկանիշներով և անզսպելի տենչանքի կնիքով: Դյուրերի ստեղծագործական ո-

րոնումներն ավարտին հասցրեց «Չորս առաքյալներ» նկարը (1526 թ., Մյունխեն, Հին պատկերասրահ): Առաքյալների՝ Պողոսի հաստատական, քաջարի, բայց մռայլ, զայրալից հայացքով, Պետրոսի սառնարյուն, մեղմ, Հովհաննեսի փիլիսոփայահայեցողական, ոգեշնչված դեմքով և Մարկոսի վրդովված, գործուն հայացքով կերպարները խիստ անհատական են, ներքին այրումով համակված: Միաժամանակ դրանցում մարմնավորված են գերմանական Գյուղացիական պատերազմի դարաշրջանի առաջադեմ մարդկանց հատկանիշները. դարաշրջան, որը «մարգարեաբար կանխանչեց վերահաս դասակարգային ճակատամարտերը»: Դրանք ճշմարտության եռանդուն պաշտպանների քաղաքացիական կերպարներ են: Հագուստների բաց կանաչ, վառ կարմիր, բաց կապույտ, սպիտակ հնչեղ գունային հակադրություններն ուժեղացնում են կերպարների արտահայտչությունը: Շրջափակելով հզոր, ամբողջ հասակով կերտված պատկերները, հանգիստ դիրքով երկմետրանոց նեղ թևերի սահմաններում՝ նկարիչը կարողանում է ստեղծել հոգևոր լարվածություն, զուսպ փառահեղության արտահայտչություն: Դյուրերի ուշ շրջանի այդ ստեղծագործությունն իր հոյակերտությամբ գերազանցում է գեղանկարչության մեջ առաջներում իր իսկ ստեղծած երկերը:

Դյուրերի ստեղծագործությունը նախորդեց գերմանական Վերածնության դարաշրջանի արվեստի առաջատար ուղղությունը: Ժամանակակից նկարիչների վրա նրա ազդեցությունը մեծ էր. այն նույնիսկ ներթափանցեց Իտալիա, Ֆրանսիա:

Դյուրերի հետ միաժամանակ և նրանից անմիջապես հետո հանդես եկավ մեծ նկարիչների կաճառը: Նրանց թվում էին բնության և մարդու ներդաշնակությունը նրբորեն կերտող Լուկաս Կրանախ Ավագը (1472 - 1553 թթ.) և երևակայության վիթխարի ուժով օժտված

Սատտիաս Գոթխարդ Նեյտխարդը, որը հայտնի էր Սատիաս Գրյունվալդ անունով (մոտ 1475 - 1528 թթ.), կապված էր միստիկական ժողովրդական ուսմունքների և գոթական ավանդույթների հետ: Նրա ստեղծագործությունը ներթափանցված է բունտարարության, հանդուգն մոլեգնության կամ ցնծության ոգով, գույնի և լույսի մերթ բռնկվող, մերթ մարող, մերթ հանգչող, մերթ բորբոքվող զգացմունքների և տանջալից արտահայտչության բարձր լարվածությամբ:

ՀՈՒԼԱՅՍ: Դասական ուղղության վերջին նկարիչը, ուղղություն, որ սկզբնավորվել էր Դյուրերի ստեղծագործությամբ, գերմանական Վերածնության դարաշրջանի արվեստում Հանս Հոլբայն կրտսերն էր (1497-1543թթ.): Նրա ստեղծագործության մեջ արդեն ոչինչ չէր մնացել գոթական արվեստից: Նա, որ օժտված էր սուր դիտումնակությամբ, առանձնանում էր հանգիստ բնավորությամբ, զգաստամտությամբ, դատողությունների պարզությամբ և չափի զգացողությամբ: Իր հոգևոր զարգացմամբ, որը նրան մոտեցնում էր իտալական Վերածնության նկարիչներին, նա պարտական էր հունահիստների՝ Էրազմ Ռոտերդամցու, Թոմաս Մորի և մյուսների հետ ունեցած բարեկամությանը: Գիտելիքների նկատմամբ սերը, անտիկ գեղեցկության հանդեպ հետաքրքրությունը, եկեղեցու հանդեպ կասկածամիտ վերաբերմունքը բնութագրում էին նրան պատանեկան տարիներից, թեև նրան հատուկ չէին այն խոր մտորումները, լարված որոնումները, գիտական ոգու գերակշռությունը, որոնք առանձնացնում էին Դյուրերին: Նրա մեջ ավելի շատ էր սերը դեպի գեղեցիկ ձևը, դեպի շրջապատի աշխարհի այն նյութական գեղեցկության վերարտադրությունը, որը նա զուգորդում էր տեսումնակության առավելագույն օբյեկտիվության հետ: Հոլբայնն աշխատում էր դեկորատիվ - հոյակերտ և հաստոցային գեղանկարչության, փորագրանկարի ոլորտում. նրա ստեղծագործական անհա-

տականությունն առավել վառ ձևով արտահայտվեց դիմանկարային ժանրում, որն իր բարձրակետին հասավ XVI դարի գերմանական արվեստում:

Յուլբայնը սովորել է իր հոր՝ Յանս Յուբայն Ավագի մոտ, գործունեությունն սկսել է Աուգսբուրգում, կրել Բագելի ազատ ստեղծագործական մթնոլորտի ազդեցությունը, եղել է Իտալիայում, բայց հետագայում ապրել է աշխատել է Անգլիայում, թագավորական արքունիքում՝ նշանակալի չափով ներգործելով անգլիական արվեստի զարգացման վրա:

Բնավորության ընկալման սրատեսությունը, արտաքին կերպարանքի արտահայտման անթերի ճշգրտությունը Յուլբայնի ստեղծած դիմապատկերներում զուգորդվում են սուր արտահայտված տիպական դասային հատկանիշների երևան բերելու հետ: Դիմանկարային կոմպոզիցիաները հարստանում են գործողությամբ, ինտերիերի կահավորության, նատյուրմորտի ներառմամբ, որոնք բնութագրում են պատկերահանվողի մտավոր կերտվածքը, մասնագիտությունը, սոցիալական դեմքը: Էրազմ Ռոտերդամցու բարելյան առանձնասենյակի (1523 թ., Փարիզ, Լուվր) մեկուսությունը, անդորրությունն ընդգծում են գիտնականի կենտրոնացած ուշադրությունը: Ինտերիերի կիսախավարից լույսով առանձնացված է սուր նյարդային կիսադեմը՝ կասկածամիտ քմծիծաղով, ձեռքերի շողոքորթ շարժումներով: Գևորգ Գիսցեի դիմանկարում (1532 թ., Բեռլին - Դալեմ, Պատկերասրահ) կահավորանքը խոսում է դանցիգյան վաճառականի գործիմացության, զուշավորության մասին: Ձեռքով ցույց տալով փաստաթղթերը՝ նա ասես լրջմտորեն պատմում է գրասենյակի սահմաններից շատ հեռու տարածվող իր գործունեության մասին: Բովանդակությունը բացահայտում է սիրով պատկերված առարկաների միջոցով: Նատյուրմորտի գունային բծերի և մասնատված ձևերի բազմազանությունը ենթարկված է հիմնա-

կան գունեղ շեշտերին. զգեստինը՝ սևին ու վարդագույնին, պատինը՝ ավելի սառը կանաչին:

Ուշ շրջանի դիմանկարներում (1530-ական թթ.) կերպարներն աշխույժ են. նկատելի են հանդիսավորության հատկանիշները, գերակշռում են ընդհանուր կոմպոզիցիաները՝ սեղմ տարածությամբ և ուղղածիզ չափսով, որոնք հնարավորություն են տալիս առավելապես ցույց տալ զգեստները, ընդգծել ձևերի փառահեղությունը: Նկարիչը կարողանում է ստեղծել ամենափոքր մանրամասների, դիմագծերի, հանդեսային զգեստի բազմաթիվ լրացուցիչ մանրամասների վերարտադրությունների լիարժեք պատրանք: Սակայն մասնակիությունների և զարդադրվագային տարրերի նյութական հավաստիության նկատմամբ հետաքրքրությունը չի մթազնում գլխավորը՝ պատկերված մարդկանց բնավորությունը: Նկարիչը ներգործում է հիմնականում մեծ գունային զանգվածներով, ծավալով, ստվերանկարով. մանրամասների ռիթմիկ տեղադրությունն օգնում է կերպարի էության բացահայտմանը: Զգեստի շքեղությունը ստվերարկում է Ջեյն Սեյմուր թագուհու համեստ դեմքը (1536 թ., Վիեննա, Պատմագեղարվեստական թանգարան), նրա հոգու մաքրությունը և ողջախոհությունը: Բնավորության ուժը զարմացնում է Մորետի (1534 - 1536 թթ., Պատկերասրահ) հանդեսային կոստյումով պատկերված ֆրանսիական դեսպանորդի դիմանկարում: Արտաքին վայելչատեսության և լարված ուշադրության մեջ արտահայտված է խելացի, իշխանատենչ, կամքի անկոտրում ուժով, դարի բախտախնդրական ոգով տարված մարդու կրքերի զուսպ խաղը: Ձեռքն ամուր սեղմող ուժեղ ձեռքերը սուր կոմպոզիցիոն շեշտեր են: Գունավորման մուգ կանաչ և մուգ դարչնագույն երանգները, դրանց հակադրված թևքերի բացվածքների սպիտակ բծերը, որոնք անմիջականորեն խորանում են կանոնավոր ներդաշնա-

կության մեջ, ուժեղացնում են կերպարի մռայլությունը: Հոլբայնն այստեղ հանդես է բերում իր հմտությունը, սուր ձևով զգում է ժամանակի՝ «երկաթի դարի» անողորմ դաժանությունը Անգլիայի պատմության մեջ, հանդես է գալիս որպես ճշմարտացի պատմական դիմանկարի ստեղծող:

Հոլբայնի խորաթափանցությունն աչքեցուցիչ է դիմանկարային ուրվանկարներում, որոնք նրան բնութագրում են որպես աշխարհի մեծ նկարիչ գծագրիչներից մեկի: Որպես բնօրինակից արված նախապատրաստական ուրվագծեր (եսքիզներ)՝ նրա մատիտանկար դիմանկարները զուգորդում են բնօրինակային ուրվագծի իմպուլսիվությունը և բնութագրերի անբասիր ճշգրտությունն ու կատարելությունը՝ պատկերահանվողի սուր վերլուծության արդյունքը:

Նկարիչը ձևերն ստեղծում էր ազատ և միաժամանակ կանոնավոր, սուր ու երերուն գծով: Գծի շարժումները երբեմն ստեղծում են առանձնահատուկ յուրակերպ տատանում, որը շնչավորում է Հոլբայնի կերպարները, բայց միաժամանակ ձևերը պահպանում են իրենց բարեկերպական լիարժեքությունը: Մոդելումն իրագործվում է մեղմ երանգով, ստվերները ժլատ են. դեմքին լույսի աստիճանականությունը նուրբ է, աննկատ («Ջոն Պոյնսի դիմանկարը», 1530-ական թվականներ, Վինձոր, Թագավորական գրադարան): Հետագայում Հոլբայնի կտավներում գիծը կորցրեց իր ուրվագծային բնույթը, դարձավ լայն ու նրբին: Նա օգտագործում էր իտալական սև կամ արծաթանման մատիտ, գրչածայր կամ տուշ, սանգինայով երանգ

տալու համար երբեմն զգալի չափով ավելացնում էր գունավոր կավճի կտորներ և ածուխ:

Փայտի փորագրության մեջ Հոլբայնի աշխատանքներում շարունակվում են Դյուրերի վեսն ավանդույթները: Դիմելով ժողովրդական վաղնջական թեմաներին՝ նա փայտի վրա ստեղծեց «Մահվան պատկերներ» փորագրանկարների մի շարք (1524 - 1526 թթ.), դրանք ներթափանցված են սոցիալական և հակակղերական գաղափարներով՝ մահվան առջև հավասար են բոլոր դասերի մարդիկ: Միաժամանակ այդ շարքում տազնապալի տրամադրություններ են հնչում: Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Նիդերլանդներում՝ ամբողջությամբ վերցրած, Վերածննդին բնորոշ է իրականության հակադրական ընկալումը՝ կյանքի բավականության էպիկուրյան մոտիվները մթազնվում են քայքայման և մահվան հարատևող մտքերով: Այդ գաղափարով է ներթափանցված նաև Հոլբայնի շարքը:

Հեզանքի և խանդալիցության, երգիծանքի և ողբերգության, բուռնեկի փիլիսոփայական մտքի խառնուրդում արտահայտվեց նկարչի անխառն վերածննդյան ազատամտությունը:

Գյուղացիական պատերազմի ողբերգական վախճանը և ֆեոդալական ռեակցիայի հաղթանակը վերջ դրեցին գերմանական Վերածննդի ծաղկմանը: Դարի կեսերին շատ վարպետների ստեղծագործության մեջ նկատելի էր շեղում XVI դարի իրատեսությունից, երևան եկավ արհեստականությունը: XVI դարի երկրորդ կեսին Գերմանիայի արվեստն սկսեց ապրել տևական լճացման ժամանակներ:

Ի Տ Ա Լ Ի Ա

Ֆ Լ Ա Ն Գ Ր Ի Ա

< Ո Լ Ա Ն Գ Ի Ա

Ի Ս Պ Ա Ն Ի Ա

Ֆ Ր Ա Ն Ս Ի Ա

ՆԵՐՎԾՈՒԹՅՈՒՆ

XVII դարն առանձնահատուկ նշանակություն ունեցավ նոր ժամանակների ազգային մշակույթների ծնավորման համար: Այդ դարաշրջանում ավարտվեց ազգային մեծ գեղարվեստական դպրոցների տեղայնացման գործընթացը, որոնց առանձնահատկությունը բնորոշվում էր յուրաքանչյուր երկրի (Իտալիայի, Ֆլամանդիայի, Յուլանդիայի, Իսպանիայի, Ֆրանսիայի) ինչպես պատմական զարգացման պայմաններով, այնպես էլ գեղարվեստական ավանդույթներով: Դա թույլ է տալիս XVII դարը դիտել որպես նոր փուլ արվեստի պատմության մեջ: Ազգային առանձնահատկությունը, սակայն, չէր բացառում ընդհանուր հատկանիշները: Շատ առումներով զարգացնելով Վերածնության դարաշրջանի ավանդույթները, XVII դարի նկարիչները նշանակալիորեն ընդարձակեցին իրենց հետաքրքրության շրջանակները, ընդլայնեցին արվեստի ճանաչողական սահմանները:

Վերածնության դարաշրջանի համեմատությամբ XVII դարի արվեստն ավելի բարդ է, հակասական բովանդակությամբ և գեղարվեստական ձևերով: Աշխարհի բանաստեղծական ամբողջական ընկալումը, որը բնորոշ էր Վերածնությանը, խարխլվում է, ներդաշնակու-

թյան և պարզության իդեալն անհասանելի է դառնում: Բայց մարդու կերպարն առաջվա մնան մնում է նկարչի ուշադրության կենտրոնում: Վերածնության արվեստի ստեղծագործություններում գովերգված տիտաններն իրենց տեղը զիջում են այն մարդուն, որը գիտակցում է իր կախումը հասարակական միջավայրից և կեցության օբյեկտիվ օրենքներից: Նրա մարմնավորումը դառնում է ավելի կոնկրետ, հուզական և հոգեբանորեն բարդ: Մարդու մեջ դրսևորվում է ներքին աշխարհի անսահման բազմազանությունը և հարստությունը, ավելի ցայտուն ձևով և ավելի որոշակիորեն են արտահայտվում ազգային հատկանիշները, ցույց է տրվում նրա տեղը հասարակության մեջ: Իրական կյանքը XVII դարի նկարիչները բացահայտում են դրամատիկական բախումների ու ընդհարումների, գրոտեսկային-երգիծական կատակերգական իրավիճակների բազմազանության մեջ: Գրականության մեջ դա ողբերգության, կատակերգության ծաղկման ժամանակներ էին (Շեքսպիր, Լոպե դե Վեգա, Կալդերոն, Կոռնել, Ռասին, Մոլիեր):

XVII դարի գեղարվեստական մշակույթն արտացոլում է այդ դարաշրջանի բարդությունը, որը նախապատրաստեց

կապիտալիստական հասարակարգի հաղթանակը տնտեսապես զարգացած եվրոպայի երկրներում: XVII դարի սկզբներին հեղափոխական նվաճումներն ամրապնդվում են Յուլանդիայում՝ եվրոպայի առաջին կապիտալիստական երկրում: Անգլիայում տեղի է ունենում համաեվրոպական մասշտաբի՝ 1640-1660 թթ. բուրժուական հեղափոխությունը: Ֆրանսիայում ստեղծվում է ինքնակալական (միահեծան) պետության դասական օրինակ: Ծառայելով ֆեոդալական ազնվականության շահերին՝ ֆրանսիական միահեծանությունը հովանավորական քաղաքականությամբ ապահովեց բուրժուազիայի աճը: Սակայն ֆեոդալիզմը դեռ հաստատուն էր: Իսպանիան, որ XVI դարում աշխարհի ուժեղագույն տերությունն էր, դարձավ եվրոպայի հետամնաց ռեակցիոն պետություններից մեկը: Իտալիայում և Գերմանիայում ֆեոդալական մասնատվածության պահպանման պայմաններում ձևավորվում էր փոքր իշխանական բռնապետություն: Նույնիսկ Անգլիայում բուրժուազիան իշխանությունը կիսում էր հողատիրական ազնվապետության հետ:

Եվրոպական պետությունների զարգացման առաջադիմական ուղու համար մղված պայքարում կարևոր դեր կատարեցին ժողովրդական շարժումները: Նախնական կուտակման դարաշրջանի ինքնակալական ճնշման և անխնա շահագործման դեմ ժողովրդական զանգվածների բողոքը XVII դարի հասարակական կյանքի հիմնական բովանդակությունն էր: Մշակույթի զարգացումն այս կամ այն չափով ենթարկվում էր այդ կյանքի ներգործությանը:

Ֆեոդալիզմի դեմ առաջադեմ մտածողների ելույթները կապված էին կաթոլիկական եկեղեցու քննադատության հետ, որը կրկին ուժեղացրել էր իր ազդեցությունը, կաշկանդում էր հասարակական միտքը:

Միևնույն ժամանակ տնտեսության ընդհանուր վերելքը եվրոպայի առաջա-

վոր երկրներում, մանուֆակտուրայի, առևտրի ծաղկումը պայմաններ ստեղծեցին ճշգրիտ և բնական գիտությունների առաջադիմության համար: Գալիլեյի, Կեպլերի, Նյուտոնի, Լայբնիցի, Դեկարտի մեծ հայտնագործությունները մաթեմատիկայի, աստղագիտության, ֆիզիկայի, փիլիսոփայության բնագավառներում, նպաստում էին մատերիալիստական գաղափարների հաստատմանը (Բեկոն, Գոբս, Լոկ, Սպինոզա), բնության և տիեզերքի մասին պատկերացումների ընդլայնմանն ու խորացմանը: Մինչդեռ վերածնության դարաշրջանի գիտնականների համար երևույթների օրինաչափությունների սահմանունը հիմնվում էր եզակիի, անհատականի փորձարարական դիտարկումների վրա, XVII դ. մտածողներն իրենց գիտական տեսություններում հիմնվում էին ամբողջական համակարգերի և աշխարհի վերաբերյալ իրենց գիտական տեսությունների վրա:

Նկարիչների ստեղծագործության մեջ նույնպես հաստատվում է իրականության ավելի ամբողջական և խոր ընկալումը: Նոր մեկնաբանություն է ստանում արվեստի համադրությունը (սինթեզը): Արվեստի առանձին տեսակներ, ինչպես և առանձին ստեղծագործություններ, կորցնում են առանձնացածությունը և ձգտում են միանալ միմյանց: Շենքերը օրգանապես մտնում են փողոցի, հրապարակի, զբոսայգու տարածության մեջ: Քանդակագործությունը դառնում է դինամիկ, թափանցում է ճարտարապետության մեջ և պարտեզների տարածություն: Ձարդարարական գեղանկարչությունը տարածական-հեռանկարային ներգործությամբ համալրում է ճարտարապետական ներսույթի (ինտերիերի) բովանդակությունը:

Իրականությունը լայնորեն ցույց տալու ձգտումը XVII դարում հանգեցրեց ժանրային ձևերի բազմազանության: Կերպավորման արվեստում ավանդական դիցաբանական և բիբլիական ժանրերի հետ մեկտեղ ինքնուրույն տեղ են

գրավում աշխարհիկ ժանրերը՝ կենցաղայինը, բնանկարը, դիմանկարը, նատյուրմորտը:

Բարդ փոխհարաբերությունների և սոցիալական ուժերի պայքարի հետևանքով սկիզբ է առնում նաև գեղարվեստա-գաղափարական հոսանքների բազմազանություն: Ի տարբերություն նախորդ պատմական ժամանակաշրջանների, երբ արվեստը զարգանում էր միատարր մեծ ոճերի շրջանակներում (ռոմանական ոճ, գոթիկա, Վերածնություն), XVII դարին բնորոշ են երկու մեծ ոճ՝ բարոկկո՝ և կլասիցիզմ (դասականություն՝ անտիկ մոտիվների գերակշռություն կերպարվեստի մեջ), որոնց տարրերը ցայտուն կերպով արտահայտված են ճարտարապետության և արվեստի համադրության նոր ըմբռնման մեջ: Բարոկկո արվեստը կյանքի էությունը բացահայտում է պատահական փոփոխուն տարերային ուժերի շարժման և պայքարի մեջ:

Ճարահեղ դրսևորումներում բարոկկո արվեստը հանգում է իռացիոնալիզմի, միստիկայի. հանդիսատեսի երևակայության և զգացողության վրա ներգործում է դրամատիկական լարվածությամբ, ձևերի արտահայտչությամբ: Իրադարձությունները մեկնաբանվում են վիթխարի պլանով, նկարիչները գերադասում են պատկերել տանջանքների, զնայլանքի կամ սխրագործության, հաղթանակի համար ուժեղ ներբողի տեսարաններ:

Դասական արվեստի հիմքում դրված է բանական, նպատակահարմար (ռացիոնալ) սկզբունքը: Դասականության տեսակետից շատ գեղեցիկ է միայն այն, ինչը կանոնավոր է, բանական, ներդաշնակ: Դասականության հերոսներն իրենց զգացումները ենթարկում են բանականության վերահսկողության, նրանք

զուսպ են և վեհապանծ: Դասականության տեսությունը հիմնավորում է բարձր և ցածր ժանրերի բաժանումը: Այդ արվեստում միասնությունը ձեռք է բերվում ամբողջի բոլոր մասերի միացման և համապատասխանության միջոցով, որոնք, սակայն, պահպանում են իրենց ինքնուրույն նշանակությունը: Ե՛վ բարոկկոյին, և՛ դասականությանը բնորոշ է ընդհանրացման ձգտումը, բայց բարոկկոյի վարպետները ձգտում են դիմամիկ զանգվածայնության, բարդ, լայնածավալ համակառույցների:

Այդ երկու մեծ ոճերի հատկանիշները հաճախ միահյուսվում են մեկ երկրի արվեստում և նույնիսկ միևնույն նկարչի ստեղծագործության մեջ՝ ստեղծելով հակասություններ:

Բարոկկոյի և դասականության հետ միաժամանակ կերպավորման արվեստում ծնունդ է առնում կյանքի ավելի անմիջական հզոր իրատեսական արտացոլումը, որն ազատ է ոճական տարրերից: Իրատեսական ուղղությունը կարևոր ուղենիշ է արևմտա-եվրոպական արվեստի զարգացման մեջ: Նրա դրսևորումները արտակարգ բազմազան են և փայլուն, ինչպես տարբեր ազգային դպրոցներում, այնպես էլ առանձին վարպետների աշխատանքում: XVII դարին են պատկանում իրատեսության մեծագույն վարպետները՝ Կարավաջոն, Վելասկեզը, Ռեմբրանդը, Խալսը, Վերմեր Դելֆտացին:

XVII դարում առաջին տեղն են դուրս գալիս այն ազգային դպրոցները, որոնց արվեստում ձեռք են բերվել բարձրագույն ստեղծագործական արդյունքներ: Իտալիան, Իսպանիան, Ֆլանդրիան, Յուլանդիան, Ֆրանսիան արագորեն դառնում են ազդեցիկ գեղարվեստական կենտրոններ: Մյուս եվրոպական երկրներում՝ Անգլիայում, Գերմանիայում,

1.«Բարոկկո» տերմինի ծագումը պարզված չէ (իտալերենից թարգմանած՝ տարօրինակ, պաճուճված):XVI-XVIII դարերի կերպարվեստի ոճ, որ բնորոշվում է գեղազարդման մանրամասնությունների առատությամբ:

Ավստրիայում, Չեխիայում, Լեհաստանում, Դանիայում, գեղարվեստական մշակույթը պահպանում է տեղային հատկանիշների կնիքը և նախորդ դարաշրջանների ավանդույթների հետ փոխադարձ կապը:

ԻՏԱԽԱ

Ֆեոդալա-կաթոլիկական հետադիմության հարձակումը, XVI դարից սկսած, ամենաբացասական ձևով անդրադարձավ իտալական մշակույթի և արվեստի զարգացման վրա: Վերածնության դարաշրջանի հումանիստական իդեալները դուրս են մղվում հոռետեսական և տազնապալի տրամադրություններով, որոնք ուժեղանում էին անհատապաշտական միտումներով: Եվ այնուամենայնիվ, ազատախոհության և դեմոկրատիայի գաղափարները չվերացան: Այդ մասին վկայում են Նեապոլում և Սիցիլիայում տեղի ունեցած ապստամբությունները, Կամպանելլայի՝ «Արևի քաղաք» գրքի հեղինակի, ուտոպիական կոմունիզմը, այդ ժամանակների Իտալիայի մի շարք առաջադիմական նկարիչների գործունեությունը:

Քաղաքական և տնտեսական անկման, իտալական մի շարք մասնատված պետությունների ինքնուրույնության կորստի, սոցիալական ստրկացման և ժողովրդական զանգվածների աղքատացման, սրվող դասակարգային հակասությունների պայմաններում արվեստի բնույթը վճռականորեն փոխվում է: Նրանում սուր հակադրություններ են ի հայտ գալիս մի կողմից՝ հետադիմական, պայմանական-գարդարարական և մյուս կողմից՝ առաջադիմական իրատեսական ուղղությունների միջև:

Կաթոլիկության և ֆեոդալական հետադիմության ուժեղացման հետ է կապված բարոկկո ոճի ձևավորումը, որի գլխավոր կենտրոններից մեկը դառնում է Յոռնը: Եկեղեցին, մասնավորապես իր

միջազգային հզորությունը հաստատող եզվիտների միաբանությունը, և աշխարհիկ կառավարողները ձգտում էին արվեստն օգտագործել իրենց նպատակներով, ժողովրդական լայն զանգվածներին երկյուղածության զգացում ներշնչել իշխանության հանդեպ, ապշեցնել և կուրացնել արվեստի շքեղությամբ, սասանել եկեղեցու նախանձախնդիրների մեծագործությունների և մարտիրոսությունների օրինակներով: Այստեղից էլ բարոկկո ոճի վարպետների ձգտումը դեպի վիթխարի չափերը, բարդ ձևերը, փառահեղ ոգևորությունը, խանդավառությունը՝ դեպի այն միջոցների որոնումները, որոնք ուժեղացնում են ստեղծվող կերպարների գործունեությունը: Այստեղից էլ կերպարային լուծումների իդեալականացումը, սյուժեների դրամատիզացումը, բարձր հուզականությունը, չափազանցականությունը, նատուրալիստական ներգործության չափազանցումը, լրացուցիչ մանրամասնությունների առատությունը և հարստությունը, բարդ ռակուսրների (առարկայի հեռանկարային դիրքերի), լուսային և գունային հակադրությունների օգտագործումը, որոնք կոչված են ստեղծելու «կենդանի նկարների» խաբուսիկ տպավորություն:

Արվեստների բարոկկո ոճի սինթեզում քանդակագործությունը և գեղանկարչությունը ենթարկվում են ճարտարապետությանը՝ նրա հետ գտնվելով մշտական փոխազդեցության մեջ: Գունեղ նկարանախշերով զարդարվում են գմբեթները, առաստաղները և պատերը՝ ստեղծելով ամեզր տարածության պատրանք: Դինամիկայով հագեցած քանդակագործական երկը գեղատեսիլ ու անբաժան է ճարտարապետությունից: Ընդարձակ ճարտարապետական և զարդարարական համակառույցների ստեղծողները դրանց կազմի մեջ մտցնում են նաև մարդու ձեռքով վերափոխված բնությունը: Նրանք առավել վայելչակազմ շենքերին հարող հրապարակներ-

րը, փողոցները միացնում են սյունաշարերով, սանդղավանդներով, քանդակագործական պատկերներով, շատրվաններով, աստիճանածև ջրվեժներով (կասկադներով): Բարոկկո արվեստում իրականությունը լայնորեն ընդգրկելու ծագումը համահունչ է այն ժամանակների առաջավոր գիտական աշխարհայեցողությանը, երբ Ջորդանո Բրունոյի և Գալիլեյի գաղափարները մարդկության առջև բաց էին անում տիեզերքի ճանաչման նոր հորիզոններ:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Բարոկկո ճարտարապետությունը ծառայում էր կաթոլիկության և միահեծանության գաղափարների հաստատմանը, բայց նրանում արտացոլում ստացան նաև ճարտարապետության առաջադիմական միտումները, որոնք դրսևորվեցին ժողովրդական զանգվածների համար նախատեսված քաղաքների, հրապարակների, շենքերի հատակագծման աշխատանքներում: Բարոկկո ճարտարապետության փայլուն կենտրոն դարձավ կաթոլիկական Հռոմը: Բարոկկոյի հիմքը դրվել է Վինյուլայի, Պալլադիոյի և հատկապես Միքելանջելոյի ուշ շրջանի ստեղծագործություններում: Բարոկկո ոճի ճարտարապետները շենքերի նոր տիպեր չեն կիրառում, բայց հին տիպի կառուցվածքների՝ եկեղեցիների, առանձնատների, շքեղ ամառանոցների համար գտնում են նոր կոնստրուկտիվ, կոմպոզիցիոն և զարարական հնարներ, որոնք հիմնովին փոխում են ճարտարապետական կերպարի ձևն ու բովանդակությունը: Նրանք ձգտում են դիմամիկ տարածական լուծման, գեղատեսիլ զանգվածներով ծավալների մեկնաբանության, կիրառում են բարդ հատակագծեր, ուր գերակշռում են կոր ուրվագծերը: Նրանք քանդում են տեկտոնիկ կապը շենքի ինտերիերի և ճակատի միջև՝ բարձրացնելով նրա գեղագիտական և զարդարարական ներգործությունը: Ազատորեն օգտագործելով անտիկ օրդերի ձևերը՝ նրանք ուժեղացնում են ընդհանուր լուծ-

ման գեղակերպությունը և գեղատեսիլությունը:

Առանձնահատուկ ուշադրություն է նվիրվում տաճարի տիպի մշակմանը: Տաճար՝ ուր XVI դարի վերջերից արդեն աճում են բարոկկոյի հատկանիշները: Իր կառուցվածքով բարդ է եզվիտական միաբանության (օրդեն) Իլ Ջեզու եկեղեցու (1568-1584, Ջակոմո Վինյուլա. ճակատը՝ 1575, Ջակոմո դելա Պորտայի) շարժումով հագեցած ճակատը: Երկտակ քառանկյունի որմնասյուներով պատերի ուղղաձիգ անհավասարաչափ մասնատումն ուժեղացնում է դրանց գեղակերպությունը, իսկ օրդերային տարրերի դեպի կենտրոն կուտակումը շեշտում է շարժման ուղղությունը: Առաջին հարկի գլխավոր մուտքի վերևում առաջադիր կիսակլոր ճակտոնը և երկրորդ հարկի ուժեղ գալարագարող երկու հարկերը կապում են միմյանց՝ ստեղծելով ճակատի ամբողջականության տպավորություն, դիմամիկություն և բարձր հուզականություն: Աշխուժանում է տաճարի նաև ներքին տարածությունը, ընդարձակվում և աչքի է ընկնում կենտրոնական նավը: Մարդու հայացքը դեպի խորք ուղղող տրամատված (պրոֆիլված) հուժկու քիվերը ստեղծում են շարժում դեպի զոհարան և կենտրոնական գմբեթ: XVII դարում ճարտարապետական ձևերը դառնում են ավելի դիմամիկ ու լարված:

ԲՈՌՈՍԻՆԻ: Իռացիոնալության, արտահայտչականության և գեղարվեստականության իր ծայրահեղ արտահայտությունը բարոկկոն ստանում է Ֆրանչեսկո Բոռոմինիի (1599-1667) ստեղծագործության մեջ: Անտեսելով կոնստրուկցիաների տրամաբանությունը և նյութերի հնարավորությունը, նա՝ ուղիղ գծերը և հարթությունները փոխարինում է կորացրածներով, կլորացրածներով, ուլորածներով:

Շեղանկյուն ձևով դասավորված գոգավոր և ուռուցիկ գծերի հերթազայման միջոցով նա ստեղծում է Սան Կարլո

փոքր եկեղեցու հատակագիծը(1634-1667)՝ Հռոմի չորս շատրվանների մոտ: Նրա ալիքածև բարդ ճակատը, մասնատված երկհարկանի սյունաշարով, ծվածև գեղատեսիլ պաննոներով, որոնք կտրատում են քիվերը և խախտում կոմպոզիցիայի հավասարակշռությունը: Պատերի մասնատած կերպարվեստը, պատուհանների անհամգիստ ռիթմը, բարդ և տրամատված հորիզոնական գոտիները շեշտում են շենքի լարված դինամիզմը:

ՊԱԼԱՏՆԵՐ ԵՎ ՇՔԵՂ ԱՍՏՈՒՆՈՆՆԵՐ: Բարոկկո ճարտարապետության մեջ մեծ տեղ է պատկանում պալատներին՝ սեզ-զարդարուն, գլխավոր մասնաշենքի կողքերի առանձնաշենք-թևերով, պատվո բաց գավիթներով: Դրանցում վայելչատեսությունը և փառահեղությունը զուգակցվում են շքեղության հետ (Բարբերինի պալատը Հռոմում): Արտակարգ գեղեցիկ են մերծքաղաքային ամառանոցները, որոնք ունեն պատշգամբներ, շրջապատված են այգիներով, գտնվում են բլուրների լանջերին (դ'Եստե ամառանոցը Տրիվոլիում): Սրանցում վարպետորեն օգտագործված են տեղանքի բարդ ռելիեֆը, հարավային բուսականության հարստությունը, ջրամբարները՝ տաղավարների քանդակային խմբերի հետ զուգորդված: Նախատեսվելով ազնվականական պատվիրատուների համար՝ այդպիսի համակառույցները որոշակիորեն արտահայտում էին նաև այն հետաքրքրությունը բնութայն նկատմամբ, որ հանդես էին բերում XVII դարի բնախույզ-գիտնականները:

Բարոկկո ոճի սկզբունքները կարևոր նշանակություն ունեին ոչ միայն քաղաքային և պուրականին համակառույցի կոմպոզիցիայի զարգացման, այլև քաղաքաշինության համար: Բարոկկո ոճի ճարտարապետները ստեղծեցին հատակագծման համակարգ, կարգավորեցին միջնադարյան քաղաքի քառասյին կառուցապատումը, փողոցներին տվեցին ուղղագիծ գծագրություն՝ դրանք ավար-

տելով հրապարակներով, որոնք իրենց հերթին դարձան ճարտարապետական կոմպոզիցիաների օբյեկտներ:

Նոր քաղաքաշինական սկզբունքները մարմնավորվեցին Հռոմում, որը հատկապես այդ ժամանակաշրջանում ստացավ իր անկրկնելի տեսքը: Դոմենիկո Ֆոնտանի նախագծով իրականացվեց դել Պոպուլոյի հրապարակի իամակառույցի շինարարությունը, հրապարակ, որտեղից ճառագայթածև բաժանվում էին խիտ կառուցապատված շենքերով երեք կենտրոնական փողոց:

Բազմաթիվ կոթողներով և շատրվաններով էին ավարտվում հրապարակները՝ տարածությունը կազմակերպելով սլացիկ կանոնավոր ուղղածիզ հուշակոթողներով, ցայտող ջրերի դինամիկայով, բարեկերպական ձևերի բազմազանությամբ ու հարստությամբ, կոմպոզիցիոն կառուցումների անսպառ երևակայությամբ: Այդ տիպի առավել կատարյալ կառույցների թվին են պատկանում Նավոնի հրապարակի Ջորս գետի շատրվանները և Բեռնինիի ստեղծած Տրիտոնի շատրվանը Բարբերինի հրապարակում:

Բեռնինի: Ինչպես և Վերածնության վարպետները, հասուն բարոկկո ոճի հիմնադիր Լորենցո Բեռնինին (1598-1680) բազմակողմանի շնորհալի մարդ էր: Ճարտարապետ, քանդակագործ, գեղանկարիչ, տաղանդավոր գեղագարդիչ(դեկորատոր) լինելով՝ նա կատարում էր, հիմնականում, Հռոմի պապերի պատվերները և գլխավորում էր իտալական արվեստի պաշտոնական ուղղությունը: Նրա ամենաբնորոշ կառույցներից մեկը Հռոմի Սանտ-Անդրեա ալ Քվիրինալե եկեղեցին է (1653-1658):

Բեռնինիի մեծագույն ճարտարապետական աշխատանքը Հռոմի Աբ. Պետրոս մայր տաճարի բազմամյա շինարարության ավարտումը և նրա առջևի հրապարակի ձևավորումն է (1656-1667): Նրա նախագծով կառուցված հոյաշուք (մոնումենտալ) սյունաշարի երկու հզոր թևերը միացան-փակեցին հրապարակի

ընդարձակ տարածությունը: Տաճարի գլխավոր՝ արևմտյան ճակատից ճյուղավորվելով, սյունաշարերը նախ ստեղծում են սեղան (տրապեցիա), ապա փոխվում են մի հսկա ծվածություն՝ շեշտելով կոմպոզիցիայի առանձնահատուկ շարժունակությունը, որ կոչված էր կազմակերպելու զանգվածային թափորների շարժումը: 284 սյուն-կոթողները և 19-ական մետր բարձրությամբ 80 սյուները կազմում են այդ քառաշարք ծածկած սյունաշարը, 96 մեծ արձաններ պսակում են նրա քիվի պատը: Հրապարակով շարժվելուն և տեսանկյունը փոփոխելուն համեմատ թվում է, թե սյուն-կոթողները մեկ տեղաշարժվում են ավելի սեղմ շարքով, մեկ իրարից հեռանում, և ճարտարապետական համակառույցը կարծես ծավալվում է հանդիսատեսի առջև: Հրապարակի ձևավորման մեջ վարպետորեն ներառված են զարդարական տարրեր. երկու շատրվանների ջրերի թոթուկ շիթեր և նրանց միջև եզիպտական գեղակազմ կոթող, որոնք շեշտում են հրապարակի կենտրոնը:

Բեռնինիի իսկ արտահայտությամբ, հրապարակը նման է «սրտաբաց ընդունարանի», հրապուրում է այցելուին, նրա շարժումն ուղղելով դեպի տաճարի ճակատը (ճարտարապետ՝ Կարլո Մադեռնա), որը զարդարված է կորնթոսյան վիթխարի կողադիր սյուներով. սրանք վեր են բարձրանում և իշխում այդ ամբողջ հանդիսավոր բարոկկո ոճի համակառույցի վրա: Չնավ բարդ հրապարակի և տաճարի ընդհանուր լուծման տարածականությունը շեշտելով՝ Բեռնինին որոշում է նաև տաճարի դիտման գլխավոր կետը, որը հեռվից ընկալվում է իր անզուգական վեհությամբ: Ճարտարապետ Մադեռնայի կողմից XVII դարի սկզբին լրացուցիչ (կողքին) կառուցված նրա բազիլիկային մասը զարդարում ճակատի հետ միասին միանում է Միքելանջելոյի կենտրոնադիր գմբեթային կառույցին:

Բեռնինին լավ գիտեր և հաշվի էր առնում օպտիկայի օրենքներն ու հեռան-

կարները: Հեռավոր դիտակետից, կրճատվելով հեռանկարում, սեղանակերպ հրապարակի՝ անկյան տակ կանգնեցված սյունաշարերն ընկալվում են որպես ուղղանկյուն, իսկ ծվածն հրապարակը՝ որպես շրջան: Արհեստական հեռանկարի այս նույն հատկանիշները հմտորեն կիրառված են թագավորական գլխավոր աստիճանների («Սկալա ռեջա») կառուցման ժամանակ (1663-1666), որը Սբ. Պետրոս տաճարը միացնում է Պապական պալատի հետ: Այն հսկայական տպավորություն է թողնում սանդղաբացվածքի աստիճանական նեղացումը ճշգրտորեն հաշվարկելու, ծածկի սնամեջ կամարի և այն շրջանակող սյուների փոքրացման շնորհիվ: Դեպի խորքն ուղղված աստիճանների հեռանկարային կրճատման տպավորությունն ուժեղացնելով՝ Բեռնինին կարողացել է ստեղծել դրանց չափերի և տարածականության ավելացման պատրանք:

Բեռնինի գեղազարդիչի վարպետությունն իր ամբողջ փայլով դրսևորվեց Սբ. Պետրոս մայր տաճարի ինտերիերի ձևավորման մեջ: Նա առանձնացրեց տաճարի երկայնական առանցքը և նրա կենտրոնը ենթագմբեթային տարածությունը բրոնզե շքեղ ամպիոլամիով (1624-1633), որտեղ չկա ոչ մի հանգիստ եզրագիծ: Այդ գեղազարդային կառույցի բոլոր ձևերն ալեծփում են: Կտրուկ վեր են խոյանում ոլորուն սյուները դեպի տաճարի գմբեթը. ֆակտուրային բազմազանության միջոցով բրոնզը նմանվում է շքեղ գործվածքի և զարդարանքի ծոպերիզի:

ԶԱՆՈՎԱԿՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՈՎԱԿ: ԲԵՆՆԻՆԻ: Սբ. Պետրոս մայր տաճարում են գտնվում նաև Բեռնինիի՝ մեծագույն հմտությամբ կերտած քանդակագործական ստեղծագործությունները՝ սբ. Պետրոսի զոհարանային ամբիոնը (1657-1666)՝ եկեղեցու հայրերի, սրբերի և հրեշտակների քանդակապատկերներով, ամբիոն, որը շողշողում է ոսկեջուր փայլով: Տաճարի ինտերիերների

արդթարաններում տեղավորված են պապական շքեղ մահարձաններ. սրբերի արձաններն ուժեղ շարժումներով ու դարձերով, դեմքի և ձեռքի արտահայտչական ձևերով կարծես ցուցադրում են սգի փառաբանման դրամատիկական տեսարաններ: Ձարդարարական քանդակները Բեռնինին նմանեցնում է ինքնօրինակ նկարի՝ այն տեղավորելով մերթխոր որմնախորշերում, մերթ պատի առջև՝ օգտագործելով գունային տպավորությունը, որը ստեղծվում է տարբեր նյութերի՝ բրոնզի, ոսկեջրի, տարբեր գույնի մարմարների զուգորդմամբ:

Բարոկկո ոճի զարդարարական կերտարվեստի հետ միաժամանակ Բեռնինին ստեղծում է մի շարք արձաններ ու դիմապատկերներ, որոնք հաճախ դուրս են գալիս բարոկկո արվեստի շրջանակներից: Նրա նորարարական որոնումների բնույթը պարզորեն զգացվում է բուռն ոգևորություն արտահայտող «Դավիթ» արձանում (1623, Յոն, Բորգեզի պատկերասրահ): Ի հակադրություն Դոնատելոյի և Վեռոկքիոյի կերտած արձաններում արտահայտվող ավարտուն գործողության՝ Վերածնության դարաշրջանի հանգիստ-հավասարակշռված հերոսների, Բեռնինին, ասես զարգացնելով Միքելանջելոյի գաղափարը, Դավթին պատկերում է դրամատիկական ոգևորության, սաստիկ զայրույթի և մոլեգին խոյանքի պահին: Յերոսը պատրաստ է պարսետով քարեր նետել թշնամու վրա: Նրա քանդակապատկերը կտրուկ պտույտի և թեքված դիրքում է՝ խախտելով կոմպոզիցիոն հավասարակշռությունը, պահանջում է պտտվել նրա շուրջը՝ տարբեր կողմերից այն դիտելու համար: Դեմքն արտահայտում է բուռն ատելություն, շրթունքները՝ զայրույթից սեղմված են, հայացքը՝ կատաղի: Բեռնինիի քանդակագործական երկերում ի հայտ են գալիս իրատեսական նոր բնույթի հատկանիշներ, որոնք ներառում են բազմաթիվ կոնկրետ զգացումներ ու դիտարկումներ: Կենսական դիտարկումների նր-

բությամբ է հագեցած Բեռնինիի ու շրջանի երկերից մեկը՝ «Սբ. Թերեզայի զմայլանքը» զոհարանային խումբը (1645-1652, Յոն, Սանտա Մարիա դելա Վիտտորիա եկեղեցի), որն օրինակ էր ծառայում բարոկկո ոճի բազմաթիվ քանդակագործների համար ոչ միայն Իտալիայում, այլև մյուս երկրներում: Բեռնինին զարմանալի հմտությամբ է զոհարանում տեղավորում ասես նահանջող սյուների միջև սավառնող Թերեզայի և հրեշտակի մարմարանման պատկերները: Միստիկական տեսիլքի այս պատկերը քանդակագործը վերածնում, դարձնում է կենսահույզ պատկերներ: Բացվել են Թերեզայի՝ վանականի հագուստի ծալերը, ուժասպառ կախվել է նյարդայնացած նուրբ ձեռքը, ետ է ընկել գլուխը՝ շատ գեղեցիկ դեմքով, կիսաբաց շրթունքներով, սքանչացման, երանության և տառապանքի արտահայտությամբ: Յոգեկան հուզմունքն արտահայտված է մինչ այդ չտեսնված համոզվածությամբ: Թերեզան չի տեսնում հրեշտակին, բայց նրա ներկայությունն զգում է իր ամբողջ էությամբ: Երկու մարմարանման պատկերները միանգամայն իրական են թվում և միաժամանակ ներկայացնում են միստիկական տրամաբանությամբ լի տեսարան: Մեկ ստեղծագործության մեջ իրականության և երևակայության զուգորդումը նպաստում է երկակիության տպավորության ստեղծմանը, որն այնքան բնորոշ է ամբողջ բարոկկո ոճի արվեստին: Եկեղեցական գաղափարն այստեղ գտել է իր կոնկրետ, համոզիչ զգացողական արտաքին կերպարանքը շքեղ տեսարանում, որը հանդիսատեսին հրապուրում է իր արտասովորությամբ: Իլյուզիոնիզմի ձգտման մեջ Բեռնինին հեռանում է Վերածնության քանդակագործության տեկտոնիկական սկզբունքից: Քանդակագործական խումբը նրա մեկնաբանության մեջ կորցնում է ինքնուրույնությունը և, որպես մի հատված, ներառվում ընդհանուր պատկերի մեջ, որը նախատեսված է լուսաստվերային և գու-

նային բժերի տպավորիչ հակադրություններ ստեղծելու համար, շրջանակման բազմազույն մարմարը, մոխրագույն գրանիտը, որոնք վերափոխված են թեթև ամպերի և սրանց ֆոնում զետեղված են պատկերները, ուժեղացնում են նրա գեղազարդայնությունը:

Բեռնիմիի նորարարությունը դրսևորվեց նաև բազմաթիվ դիմապատկերներում, քանդակագործական կիսանդրիներում: Նա մարդկային դեմքը դիտում և ըմբռնում էր որպես բարեկերպական մի ամբողջություն, որը հաստատուն շարժման մեջ է: Ապշեցուցիչ սրությամբ նա արտահայտում է պատկերահանվողների բնութագիրը: Կարդիմալ Բորգեզեի դիմանկարում (1632, Դոմ, Բորգեզեի պատկերասրահ) նա վերակերտել է ինքնավստահ, մեծամիտ, բանական և իշխանատենչ մարդու կերպարը: Համարձակորեն ընդհանրացնելով բարեկերպական ձևը, նրբորեն օգտագործելով մանրամասները, քանդակագործը կարողացել է հասնել մոդելի առավել էական հատկանիշների արտահայտման, նյութի ֆակտուրայի շոշափելիության: Բեռնիմիի կերտած Լյուդովիկոս XIV -ի ֆրանսիական «արեգակ-թագավորի» շքեղ ներկայացուցչական դիմանկարը (1665, Վերսալ) օրինակ հանդիսացավ բարոկկո ոճի հետևորդ քանդակագործների համար:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Բարոկկոն XVII դարի իտալական արվեստի իշխող ոճն էր, և ամենից առաջ ճարտարապետության ու քանդակագործության մեջ: Բայց նրա հետ միաժամանակ գոյություն ուներ իրատեսական ուղղություն, որն առավել լիակատար արտահայտություն գտավ Կարավաջոյի ստեղծագործություններում. նա հսկայական ներգործություն ունեցավ Եվրոպայի ամբողջ իրատեսական գեղանկարչության վրա:

ԿԱՐԱՎԱՋՈ: Միքելանջելո Մերիզի դա Կարավաջո (1573-1610). այսպես էին նրան անվանում Լոմբարդիայի գյուղաքաղաքներից մեկում, որտեղ նա ծնվել

էր, գեղարվեստական կրթություն էր ստացել Միլանում: Կենսագիրները նրան նկարագրում են որպես խռովահույզ, անհաշտ բնավորությամբ, մոլեգին խառնվածքով, դրված նպատակին հասնելու մեջ արտասովոր համառություն դրսևորող մարդ: Նա ամբողջ կյանքում պահպանում էր հավատարմությունն իր համոզմունքներին, իր ներքին անկախությամբ: Կարավաջոն ստեղծագործական մեծ համարձակության գեղանկարիչ էր: Շատ լավ ճանաչելով հասարակ ժողովրդի կյանքը՝ նա իր համար հերոս ընտրեց նրան: Նկարչի կյանքի առաջին տարիները Դոմում, ուր նա եկավ մոտ 1590 թ-ին, մշայլ էին: Վաստակելու համար նա ծաղիկներ ու մրգեր էր նկարում ուրիշ նկարիչների գործերում, ապա սկսեց ինքնուրույն ստեղծել յուրահատուկ ժանրային տեսարաններ և մատյուրմորտներ: Պատկերելով փողոցային երեխաների, զինետուն հաճախողների, մրգերով լի զամբյուղներ, նա առաջիններից մեկն էր, որ հաստատեց այդ ժանրերի գոյության իրավունքը: Նրա ստեղծագործություններում գլխավորը ոչ թե պատմումն է, այլ բնորոշ տիպաժը:

Այդպիսի նկարների թվում է՝ «Զնարով (նվագարանով) պատանին» (մոտ 1595, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), նրա առջև, սեղանին, դրված են ջութակ, նոտաներ, մրգեր: Նրբին վարպետությամբ են պատկերված այդ բոլոր առարկաներն իրենց բոլորաձևությամբ, նյութականությամբ, շոշափելիությամբ: Լուսաստվերով է կերտված դեմքը և կազմվածքը, մուգ ֆոնը շեշտում է առջևի պլանի բաց երանգների հագեցվածությունը, ամբողջ պատկերվածի առարկայականությունը: Կարավաջոն հաստատում է կյանքի անմիջական վերարտադրման գերազանցությունը: Դեռևս տարածվող մաներականության հիվանդոտ նրբագեղությամբ և զարգացող բարոկկոյի խանդավիցությամբ, նա հակադրում է սովորականի (առօրյայի) պարզությունը և բանականությունը: Ընդհան-

րացնելով ձևերը, ի հայտ բերելով էականը՝ նա նշանակալիությանը և փառահեղությանը է օժտում ամենապարզ առարկաները: Մինչև գոտկամաս հատած քանդակապատկերների նրա կոմպոզիցիաները ճշգրտորեն են կառուցված, դրանցում կան խստաբարո օրինաչափություն, ամբողջականություն, ինքնամոտիվություն, որոնք Կարավաջոյին մոտեցնում են Վերածննդի վարպետներին: Դա փառահեղություն և նշանակալիություն է հաղորդում նրա ստեղծագործական ոչ միայն կենցաղային, այլև կրոնական տեսարաններին, օրինակ, «Թովմասի անհավատությունը» (մոտ 1603թ., Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի, տարբերակը՝ Պոտսդամ, Սան Սուսի պատկերասրահ):

Ձևերի զարմանալի կոնկրետությունը և նյութականությունն են առանձնացնում նկարչի պատվերային կրոնական ստեղծագործությունները, որոնք ոչ սովորական կենսականությամբ ու դեմոկրատականությամբ նրան վատ (սկանդալային) համբավ բերեցին: Կարավաջոն համարձակությամբ է մեկնաբանում կրոնական կերպարները՝ չվախենալով կոպտությունից և սրությունից, դրանք օժտելով հասարակ ժողովրդին նմանվելու հատկանիշներով: Նա իր հերոսներին գտնում է ձկնորսների, արհեստավորների, զինվորների՝ ներքին միասնականությամբ, բնավորության ուժով օժտված մարդկանց մեջ: Լուսաստվերի սուր հակադրություններով նա ուժեղացնում է ձևերի հուժկու, համարյա բարեկերպական մոդելումը՝ պատկերները մոտեցնելով նկարի առջևի պլանին, դրանք ցույց տալով բարդ ռակուրսներով (առարկայի հեռանկարային դիրքով), շեշտում է դրանց նշանակալիությունը, փառահեղությունը:

Որպես ժանրային տեսարան է արարված «Առաքյալ Մատթեոսի հրավերը» (1599-1600 Յոռն, Կոնտարելիմ աղոթարանը Սան Լուիջի դեի Ֆրանչեզի եկեղեցում) կոմպոզիցիան, ուր պատկերված է երկու պատանհի՝ այն ժամանակվա մոդայական կոստյումներով, որոնք հե-

տաքրքրությամբ դիտում են ներս մտնող Քրիստոսին: Իր հայացքը Քրիստոսին է ուղղում Մատթեոսը, երրորդ պատանին, առանց գլուխը բարձացնելու, շարունակում է հաշվել դրամը: Լույսի պայծառ ճառագայթը, թափանցելով բաց դռնից, սենյակի մթության մեջ երևան է բերում կենդանի, սուր-բնութագրական պատկերներ: Լուսաստվերային լուծումը նպաստում է ոչ միայն ձևերի ծավալների դրսևորմանը, այլև ուժեղացնում է դրամատիկական գործունեությունը, պատկերման հուզականությունը:

Ամրակազմ, լիարյուն մարդկանց տեսքով են Կարավաջոյի ստեղծագործություններում ներկայանում սրբերը և մեծ մարտիրոս-նահատակները՝ մի փոքր կոպիտ, պարզամիտ Մատթեոսը, խիստ, ոգեշունչ Պետրոսը և Պողոսը: Ոչ մի արտասովոր բան չկա նաև նրանց բարեկերպական, շոշափելի պատկերներում: «Պողոսի դիմումը» (1600-1601, Յոռն, Սանտա Մարիա դել Պոպոլո եկեղեցի) կոմպոզիցիայի մեծ մասը գրավում է ձիու պատկերը, որի սմբակների տակ երևում է պայծառ լուսավորված երիտասարդ Պողոսի մարմինը, որը պատկերված է արտասովոր բարդ ռակուրսով (հեռանկարային դիրքով): Օգտագործելով օպտիկական արտահայտման միջոցներ՝ նկարիչը կարողացել է հասնել փառահեղության (մոնումենտալության) և ընդհանուր լուծման ազդեցության:

Կարավաջոյի ուշ շրջանի երկերում ուժեղանում է աշխարհընկալման դրամատիզմը, միաժամանակ դրսևորվում է փառահեղացման էլ ավելի մեծ ծգտում: Գործողության, տրամադրության միասնությունը և լարվածությունը, կոմպոզիցիոն կառուցվածքների ավարտվածությունը և անկրկնելիությունը, լուսաստվերային մոդելման զարմանալի ուժը կտավներին հաղորդում է մեծ զգացումներով ու մտքերով հարուստ իրական տեսարանների բնույթ:

Նկարից նկար աճում է Կարավաջոյի կերպարների ողբերգական ուժը: «Դա-

գաղի մեջ անփոփելը» նկարում (1604, Յոն, Վատիկանի պատկերասրահ) խոր ու մութ ֆոնում պայծառ լույսով առանձնանում է Քրիստոսի մտերիմների համերաշխ խումբը, որոնք նրա մարմինը գերեզման են իջեցնում: Նրանց զգացմունքները մի փոքր կոպիտ, զուսպ են, յուրաքանչյուրի շարժումը տրված է յուրահատուկ զսպվածությամբ: Եվ Մարիամի ձեռքի հուսահատ շարժումներն են միայն նրբերանգուն մյուս գործող անձանց խոր վիշտը՝ կազմելով Քրիստոսի մեռյալ մարմնի ժանրության ճշման հակադրություն: Գերեզմանաքարը, որի եզրին կանգ են առել նրա մարմինը բերողները, շեշտում է ամբողջ խմբի արձանանմանությունը, միաձուլությունը՝ նմանվելով յուրատեսակ հուշարձանի: Ներքևից տեսադաշտն ուժեղացնում է վեհության տպավորությունը:

Նկարիչը հսկայական հուզականություն է ստեղծում «Մարիամի հավիտենական քունը» կոմպոզիցիայում (1605-1606, Փարիզ, Լուվր), որը գրավում է այն ապրումների անկեղծությամբ, որ արտահայտված են ննջեցյալի մահճի շուրջը կանգնած Քրիստոսի վշտահար աշակերտների կեցվածքում, շարժումներում, դեմքերին: Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է կյանքի ողբերգականության վշտալի գիտակցմանը, նրա վախճանի անխուսափելիության արտահայտմանը: Ըստ էության, դրանք ժողովրդի քաջասիրտ մարդկանց կերպարներ են, որոնք օժտված են ընկալման խորությամբ, նշանակալիությամբ և միաժամանակ հոգեկան բարդ շարժումների արտահայտման անմիջականությամբ: Դիտումների սրությունը յուրաքանչյուր գործող անձի բնութագրման մեջ միանում է փառահեղ լակոնականության և ողբերգական վեհության հետ:

Կարավաջոյի անողոք իրատեսությունը չըմբռնեցին նրա ժամանակակիցները, «բարձր արվեստի» հետևորդները: Նա դիմում էր իրականությանը, որը դարձրել էր պատկերման անմիջական օբյեկտ իր

ստեղծագործություններում, և նրա մեկնաբանության ճշմարտացիությունը պատճառ դարձավ, որ բազմաթիվ հարձակումներ կատարվեցին նկարչի դեմ՝ հոգևորականության և պաշտոնատար անձանց կողմից: Կարավաջոյի դյուրագրգիռ բնավորությունը և շրջապատի հետ մշտական բախումները սաստկացնում էին կյանքի դժվարությունները: Գնդակ խաղալով սպանելով իր խաղակցին, նա հարկադրված էր փախչել Յոնից: Նրա կյանքի վերջին տարիներն անցան թափառումների մեջ: Եվրոպական արվեստում իրատեսության զարգացման վրա Կարավաջոյի ազդեցությունը հսկայական էր: Բուն Իտալիայում նա շատ հետևորդներ ունեցավ, որոնք անվանվեցին կարավաջոյականներ: Բայց էլ ավելի նշանակալից էր նրա ազդեցությունը Իտալիայի սահմաններից դուրս: Այն ժամանակների ոչ մի գեղանկարիչ չէր կարող չհրապուրվել կարավաջոյիզմով, որը կարևոր փուլ եղավ եվրոպական իրատեսական արվեստի ճանապարհին:

ԲՈՒՆՅԱՆ ԱԿՎԴԵՍԻԱ: XVI-XVII

դարերի սահմանագծում ընդհանուր մշակութային փոփոխությունների կապակցությամբ և որպես մաներականության հակազդեցություն՝ գեղանկարչության մեջ առաջանում է ակադեմիական ուղղությունը: Սրա սկզբունքները մշակվել էին Իտալիայի դեռ առաջին գեղարվեստական դպրոցներից մեկում՝ այսպես կոչված Բոլոնյան ակադեմիայում: Նրա հիմնադիրներից էին եղբայրներ Լոդովիկո, Ազոստինո և Աննիբալե Կառաչչիները, որոնք ծագում էին լայնորեն օգտագործել վերածննդյան ժառանգությունը՝ միաժամանակ բնության ուսումնասիրման կոչ անելով: Սակայն մատուրան(իրականությունը) նրանց տեսակետից, պետք է վերամշակվի և ազնվացվի (վեհացվի) գեղեցկության իդեալներին ու կանոններին համապատասխան, որպիսիք նրանք տեսնում էին Բարձր Վերածնության արվեստում: «Ծիշտ ուղի ընտրածների ակադեմիան» բացվեց

1585 թ. և դարձավ ամենաուշ ժամանակների գեղարվեստական ակադեմիաների նախակերպարը: Դա մի մեծ արվեստանոց էր, որտեղ դասավանդում էին ոչ միայն գործնական, այլև տեսական առարկաներ՝ հեռանկարչություն, կազմախոսություն (անատոմիա), պատմություն, դիցաբանություն, նկարչություն՝ անտիկ պատճեններից, և գեղանկարչություն: Համբարային ուսուցման փոխարեն աշակերտն առանձին նկարիչների մոտ հնարավորություն էր ստանում յուրացնելու տեսության և գործնականի հիմունքները ըստ մշակված միասնական մանկավարժական համակարգի, որն ամրապնդում էր անցյալի գեղարվեստական փորձը: Սակայն, իր ամբողջ դրական նշանակությամբ հանդերձ, որ ուներ ուսուցման ակադեմիական համակարգը նկարի, հեռանկարչության և վարպետության մյուս առարկաների հիմունքների ասպարեզում, գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրությանը այն մոտենում էր իդեալական դիրքերից՝ նախկինում ձեռք բերված արդյունքները հաստատելով որպես անգերազանցելի իդեալ: Բնության, իրականության ուսումնասիրման սկզբունքներն աստիճանաբար դուրս մղվեցին, Վերածննդի նկարիչներին էլեկտիկորեն ընդօրինակելով, կաղապարներ և նորմաներ սահմանելով, որոնք խոչընդոտում էին կյանքի միտված արվեստի առաջընթաց զարգացումը:

ԱՆՏԻԲԱԼԵ ԿԱՌԱՉՅԻ: Կառաչչի եղբայրներից առավել տաղանդավորն Աննիբալեն էր (1560-1609)՝ դիցաբանական սյուժեներով մի շարք զոհարանային կերպարների ու նկարների հեղինակը: Իր եղբայրների հետ նա նկարել և զարդարել է Հռոմի Ֆառնեզեի պալատը (1597-1604): Աստվածների սիրո թեմայով որմնանկարների շարքը զարդարում է սրահի կամարների և պատերի մի մասը: Առաստաղային մեծ կոմպոզիցիաների և դրանք շրջապատող եզրազարդի միջև, որոնք կազմված են ուղղանկյուն

պանոններից և կլոր մեդալիոններից, տեղավորված են նստած ատլանտներ՝ կազմելով դեկորի մի բարդ, ավարտուն համակարգ: Որմնանկարների դասավորության մեջ Կառաչչին ելնում էր այն սկզբունքներից, որ կիրառել էր Միքելանջելոն Սիքստինյան աղոթարանում, սակայն դրանց պատկերները կորցնում էին այն նշանակալիությունը և խորությունը, որոնք բնորոշ էին Վերածնության մեծ վարպետներին: Քանդակագործական երկ հիշեցնող շքեղ շրջանակումներ կիրառելը և պատրանքային տարածականությամբ հրապուրվելը հանգեցնում են գեղազարդայնության սկզբունքների տիրապետության:

Կառաչչի եղբայրների ակադեմիան մեծ թվով համախոհներ ու հետևորդներ ունեցավ: Նրանց թվում էին Գվիդո Ռենին (1575-1642), որը Կառաչչիից հետո գլխավորում էր Բոլոնիայի դպրոցը, և Գվերչինոն (Ֆրանչեսկո Բարբյերին, 1591-1666), որը Կարավաջոյի ուժեղ ազդեցության տակ էր: Ակադեմիայի սկզբունքները տարածվեցին Բոլոնիայի և Հռոմի սահմաններից շատ հեռու:

ԲԱՐՈԿԿՈ ՂԵԿՈՐԱՏԻՎ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XVII դարի երկրորդ կեսի շատ նկարիչներ, տարվելով «մեծ ոճի» ստեղծմամբ, հեռանում են իրենց ուսուցիչների զուսպ ոճից, զարգացնելով և ծայրահեղության հասցնելով նրանց որոնումները դեկորատիվ լուծումների ոլորտում: Բարոկկո ոճի շքեղ շենքերին համապատասխան, որոնք բավարարում էին ժամանակի պահանջները և պատվիրատուների ցանկությունները, գեղանկարիչները նկարազարդում են բազմաթիվ եկեղեցիների ու պալատների առաստաղներ՝ կրոնական և դիցաբանական սյուժեների վրա հիմնված կոմպոզիցիաներով, հագեցած դինամիկայով և վառ գույներով: Նրանք կարողանում են ստեղծել առաստաղների իլյուզիոնիստական բացվածքներ՝ կարծես ճեղքում են ամպամած երկինքը, այնտեղ երևում են սավառնող հրեշտակ-

ներ ու սրբեր: Ամենաբարդ ռակուրսները, պատկերների շարժումները, հեռանկարային կառուցումները կատարված են շատ մեծ վարպետությամբ: Սակայն ավելի բարդ դեկորատիվ հնարների որոնումները հանգեցրին կերպարի ներքին բովանդակության բացահայտման նկատմամբ հետաքրքրության վերջնական կորստի:

Արտասովոր շքեղությամբ, գույների պայծառ տոնայնությամբ առանձնանում են Պյետրո դա Կորտոնի նկարագրողումները Բարբերիմի պալատում (1633-1639): Էլ ավելի բարդացված են Ջովաննի Բատիստա Գաուլլիի (1639-1709) դեկորատիվ կոմպոզիցիաները. նա է նկարագրողել Դոմոնի Իլ Ջեզու եկեղեցու առաստաղը, գմբեթը, աբսիդայի կիսագմբեթը: Դեռանկարային և պատրանքային գլխապտույտ տպավորություն է ստեղծում Անդրեա Պոցցոն (1642-1709) Դոմոնի Սանտ-Ինյացիո եկեղեցու որմնանկարներում (1691-1694):

Պաշտոնական բարոկկո ուղղության հետ միասին, որն իշխում էր խոշոր կենտրոններում, ամբողջ XVII դարի ընթացքում գավառներում շարունակում էին աշխատել շատ նկարիչներ, որոնք իրենց ստեղծագործություններում պահպանում էին իրատեսության ավանդույթները: Նրանցից առանձնանում էր իր հուզական հագեցվածությամբ և հարուստ ու զուսպ կոլորիտի յուրահատկությամբ բոլոնիացի Ջուզեպպե Մարիա Կրեսպիի արվեստը, որը հաջորդ ժամանակաշրջանի իրատեսության զարգացման ուղիներ էր հարթում:

ՖԱՆՏԻԿ

XVII դարը Ֆլանդրիայի ազգային գեղանկարչության դպրոցի ստեղծման ժամանակաշրջանն էր: Ինչպես Իտալիայում, այստեղ ևս իշխող ուղղություն դարձավ բարոկկոն: Սակայն ֆլամանդական բարոկկոն շատ առումներով էա-

պես տարբերվում էր իտալականից: Բարոկկո ձևերը ներթափանցված էին կյանքի ակտիվության և աշխարհի գուներդ հարստության գիտակցմամբ, զորեղ մարդու ուժի և պտղաբեր բնության տարերայնության զգացողությամբ: Բարոկկոյի շրջանակներում Ֆլանդրիայում, ավելի մեծ չափով, քան Իտալիայում, սկսում են զարգանալ իրատեսական հատկանիշները:

Ֆլանդրիայի գեղարվեստական մշակույթի առանձնահատկությունները՝ աշխարհի ճանաչման ծարավը, ժողովրդայնությունը, կենսուրախությունը, հանդիսավոր տոնականությունը մեծագույն լիակատարությամբ էին արտահայտվում գեղանկարչության մեջ: Ֆլամանդական գեղանկարիչներն իրենց կտավներում փայլուն ձևերով արտահայտել են բնության բանաստեղծականացված զգայական-նյութական գեղեցկությունը և առողջ, անսպառ եռանդուն, ուժեղ մարդու կերպարը:

Բարձր ազնվականության և քաղաքային հարուստ պատրիկության տոհմական սպրանքների, պալատների, ինչպես նաև կաթոլիկական տաճարների զարդարման խնդիրը նպաստում էր գեղանկարչության մեջ երանգանկարչական ներգործության վրա հիմնվող ուժեղ դեկորատիվիզմի լայն տարածմանը:

Ֆլանդրիայի ազգային մշակույթի և արվեստի ծաղկման ժամանակաշրջանն ընդգրկում է XVII դարի առաջին կեսը, որը պայմանավորված է XVI դարի վերջերի վաղ բուրժուական հեղափոխության առանձնահատկություններով: Նիդերլանդների հյուսիսային գավառները, որոնք իսպանական տիրապետության դեմ մղած պայքարում նվաճեցին անկախություն, ստեղծեցին Դոլանդական բուրժուական հանրապետություն: Ֆլանդրիայի հարավային նահանգների ազնվականությունը և խոշոր բուրժուազիան փոխզիջման համաձայնության եկան իսպանական միապետության հետ: Ֆլանդրիայում պահպանվում էին իսպա-

նական պրոտեկտորատը, կաթոլիկական եկեղեցու տիրապետությունը, ֆեոդալական կարգերը: Նվազել էր քաղաքային կոմունաների առևտրական նշանակությունը, թեև չէին կորցրել իրենց տնտեսական դերը և ներգործում էին ֆլամանդական ժողովրդական մշակույթի ազգային հատկանիշների ձևավորման վրա:

Հարավային Նիդերլանդներում ազատագրական շարժման պարտությունը չէր կարող կասեցնել երկրի տնտեսության աճը: Հեղափոխության ընթացքում ժողովրդի արթնացած հոգևոր եռանդը ստեղծագործական ուժերի հզոր վերելքի պայմաններ էր ստեղծում, որը պայմանավորեց ֆլամանդական մշակույթի և արվեստի բուռն ծաղկումը: Ֆլանդրիան գյուղացիական երկիրը, հռչակված էր դեռ միջնադարում ծնունդ առած ժողովրդական տոնական մշակույթի առանձնահատուկ ձևերով, որի մեջ վառ ձևով դրսևորվում էր բնության, պտղավետության փառաբանման հետ կապված մարդու տարերային հզոր ուժի պաշտամունքը:

Մասսայական տոնախմբություններ-կայացումները, հարսանիքները, խաղերը ամենասիրելին էին ժողովրդի մեջ: Դրանք ծնում էին կերպարներ և թեմաներ, որոնք տիպական էին դառնում XVII դարի ֆլամանդական գեղանկարչության համար:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XVII դարի սկզբներին ֆլամանդական արվեստում վերջնականապես հաղթահարվեցին միջնադարյան կրոնական ձևերն ու ժանրերը: Տարածում էին ստանում աշխարհիկ սյուժեներն ու ժանրերը՝ պատմական և այլաբանական, դիցաբանական, դիմանկարային ու կենցաղային, բնանկարը: Մաներիզմից անմիջապես հետո Իտալիայից թափանցեցին Բոլոնիայի դպրոցի ակադեմիականությունը և կավաջոյականությունը:

Հին նիդերլանդական գեղանկարչության իրատեսական ավանդույթի և կա-

րավաջոյականության տրամախաչման հիման վրա զարգանում էր իրատեսական ուղղությունը, ծաղկման հասավ բարոկկո հոյաշուք(մոնումենտալ) ոճը: XVII դարի երկրորդ կեսից Ֆլանդրիայի խոշորագույն գեղարվեստական կենտրոն դարձավ Անտվերպենը, որը պահպանել էր եվրոպական խոշոր դրամական շուկայի նշանակությունը:

ՌՈՒԲԵՆՍ: Գեղանկարչության ֆլամանդական դպրոցի ղեկավարը, վրոնժի անցյալի մեծագույն վարպետներից մեկը Պիտեր Պաուել Ռուբենսն էր (1577-1640): Նրա ստեղծագործության մեջ վառ կերպով արտահայտված են և՛ հուժկու իրատեսությունը, և՛ բարոկկո ոճի ազգային յուրահատուկ տարբերակը: Լինելով բազմակողմանի շնորհալի, փայլուն կրթությամբ անձնավորություն՝ Ռուբենսը վաղ հասունացավ և աչքի ընկավ որպես վիթխարի ստեղծագործական ավյունով, անկեղծ մղումներով, համարձակ խոյանքով, մոլեգին խառնվածքով օժտված նկարիչ: Բնածին գեղանկարիչ-մոնումենտալիստը, գեղանկարիչը, ճարտարապետ-գեղագարդիչը, թատերական տեսարաններ ձևավորողը, մի քանի լեզուների տիրապետած տաղանդավոր դիվանագետը, գիտնական-հումանիստը հարզանք էր վայելում Մանտուայի, Մադրիդի, Փարիզի, Լոնդոնի իշխանական և արքունական պալատներում:

Ռուբենսը բարոկկո ոճի բուռն ոգևորությամբ համակված, մեծ կոմպոզիցիաների արարիչ էր, որոնք մերթ հերոսի հանդիսավոր մեծարումն են վառ ձևով արտահայտում, մերթ համակված են ողբերգականությամբ: Բարեկերպական երևակայության ուժը, ձևերի և ռիթմերի դինամիկությունը, գեղազարդային սկզբունքի հաղթանակը նրա ստեղծագործության հիմքն են կազմում:

Ռուբենսը ծնվել է Ձիգեն քաղաքում (Գերմանիա), ուր արտագաղթել է նրա հայրը՝ ազատվելով ինկվիզիցիայի հետապնդումներից: Կրթություն է ստացել Անտվերպենի լատինական դպրոցում,

գեղանկարչություն սովորել է ռոմանիստ Օտտո Վան Վեենիուսի և Վան Նոորտի՝ ազգային ավանդույթի հետևորդի մոտ: Իտալիա կատարած ուղևորությունը, որի ընթացքում նա ուսումնասիրում էր Միքելանջելոյի, Լեոնարդո դա Վինչիի, Տիցիանի, Վերոնեզեի, Կոռեջոյի, Կարավաջոյի ստեղծագործությունները, ինչպես նաև անտիկ աշխարհի հուշարձանները, նպաստեց նրա ստեղծագործական արագ աճին:

1608 թ-ին Անտվերպեն վերադառնալուց հետո Ռուբենսը դարձավ Նիդերլանդների իսպանական փոխարքայի կնոջ պալատական նկարիչը: Նրա փառքը տարածվում էր արագորեն: Բազմաթիվ պատվերները Ռուբենսին ստիպեցին կազմակերպել գեղանկարչական արվեստանոց. այնտեղ աշխատում էին երկրի լավագույն նկարիչները: Իր գեղանկարչական աշխատանքներով Ռուբենսը ստեղծեց փորագրիչների ազգային դպրոց:

Ռուբենսի վաղ (անտվերպենյան) շրջանի ստեղծագործությունները (մինչև 1611-1613թթ.) պահպանում են վենետիկցիների և Կարավաջոյի ազդեցության կնիքը: Այդ նույն ժամանակներում դրսևորվեց նրան բնորոշ դինամիկայի, կյանքի փոփոխականության զգացումը: Նա ստեղծեց այնպիսի հսկա կտավներ, որ Նիդերլանդցիները չէին տեսել XVI դարում: Նա առանձնահատուկ ուշադրություն էր նվիրում կաթոլիկական տաճարների զոհարանային կոմպոզիցիաներին: Դրանցում հանդիսականների առջև պատկերվում են տանջանքների և մարտիրոսական մահվան, միաժամանակ նաև կործանվող հեռուսի բարոյական հաղթանակի տեսարաններ, որոնք ասես հիշեցնում են նորերս անցյալի գիրկն անցած Նիդերլանդական հեղափոխության դրամատիկական դեպքերի մասին: Այդ ձևով է լուծված «Խաչի կանգնեցումը» կոմպոզիցիան (մոտ 1610-1611թթ., Անտվերպեն, Մայր տաճար), որտեղ կանգնեցված խաչը՝ լույսի

ճառագայթների նուրբ փնջով լուսավորված, Քրիստոսի պատկերով, իշխում է հուսահատ, վշտացած մեծավորների և նրա թշնամի անողորմ մարդկանց, ինչպես և Աստծուն անարգող պահնորդների խմբի վրա: Քրիստոսի գեղեցիկ գլուխը, նրա ոգեշունչ և տանջալի, քաջասիրտ, հանգիստ ոգին, պոեմի բարձրակետը և ամենաարտահայտիչ նոտան է, այլ խոսքով՝ նրա ամենավսեմ քառյակը (Ֆրոմանտան): «Խաչի կանգնեցումը» ցույց է տալիս, թե ֆլամանդացի նկարիչը ինչպես է վերաիմաստավորել իտալացիների փորձը: Ռուբենսը Կարավաջոյից ընդօրինակել է ձևերի զորեղ լուսաստվերը և բարեկերպական համոզվածությունը: Միևնույն ժամանակ Ռուբենսի արտահայտիչ պատկերները շատ սրտաշարժ են, համակված սրընթաց շարժումով, որպիսիք խորթ էին Կարավաջոյի արվեստին: Քանու ուժից խոնարհված ծառը, ատլետիկ կազմվածքով անողորմ մարդկանց կատաղի ծիգերը, որոնք շտապկոտ բարձրացնում են խաչը, միմյանց հյուսվող պատկերների կտրուկ ռակուրսները, լույսի և ստվերի անհանգիստ փայլքը, որոնք սահում են լարվածությունից թրթռացող մկանների վրայով, ամեն ինչ ծուլվում է միասնական սլացքին՝ միավորելով և՛ մարդուն, և՛ բնությունը: Ռուբենսն ընդգրկում է ամբողջականը՝ նրա բազմազան միասնության մեջ: Յուրաքանչյուր անհատականություն բացահայտում է իր բնավորությունը՝ մյուս գործող անձանց հետ փոխազդեցության մեջ: Խարխվում են Վերածնության արվեստի դասական կոմպոզիցիայի հիմունքները՝ պատկերվող տեսարանի նրան բնորոշ ինքնամփոփությամբ և մեկուսացածությամբ: Նկարի տարածությունը լուծվում է որպես անձայրածիր շրջապատի աշխարհի մի մաս: Այս տպավորությունը շեշտված է խաչի անկյունագծով, ասես ծառի ու պատկերի համարձակ կտրվածքով դուրս է գալիս շրջանակի սահմաններից: Ռուբենսի զոհարանային փառահեղ

կոմպոզիցիաներն օրգանապես ներառվում են եկեղեցական ինտերիերի բարոկկո շքեղության մեջ, հրապուրում են իրենց տեսարանությամբ, ոճի լարվածությամբ, պրկված ռիթմերով («Խաչից իջեցնելը», 1611-1614, Անտվերպեն, Մայր տաճար):

Կյանքի ընկալման թարմությունը և պատկերվածին ճշմարտության համոզվածությունն հաղորդելու ձգտումը նրա ստեղծագործությունների էությունն են: Դասական (անտիկ) առասպելների, քրիստոնեական լեգենդների, Ռուբենսի ժամանակների պատմական գործիչները և հասարակ մարդիկ նրա կտավներում ապրում են անխոնջ կյանքով, ընկալվում են որպես նախաստեղծ հզոր բնության մասնիկ: Ռուբենսի վաղ շրջանի նկարներն առանձնանում են ներկայանակի գունեղությամբ, ուր զգացվում է եռանդ ու հնչեղություն, դրանք ներթափանցված են զգացմունքների բուռն ոգևորությամբ, որոնք մինչ այդ անհայտ էին նիդերլանդական արվեստին, վերջինս ձգտում էր դեպի մտերմականը, դեպի առօրյայի պոեզիան: Ռուբենսը դիցաբանական և այլաբանական թեմաներով նկարների մեծ վարպետ էր: Ժողովրդական երևակայության ավանդական կերպարները նրան առիթ էին ծառայում հերոսական զգացմունքների և սխրանքների պատկերման: Անտիկ շրջանի վարպետների նման, Ռուբենսը մարդու մեջ տեսնում էր բնության կատարյալ էակին: Այստեղից է նկարչի առանձնահատուկ հետաքրքրությունը մարդկային կենդանի մարմնի պատկերման նկատմամբ: Նա մարդու մեջ գնահատում էր ոչ թե իդեալական, այլ լիարյուն, կենսական ուժերով հարուստ գեղեցկությունը: Անտիկ շրջանի աստվածների և հերոսների սխրանքների մասին պատմությունները Ռուբենսի ազատ հանպատրաստից ստեղծագործումներն են (իմպրովիզացիաները), որոնք նվիրված են կյանքի գեղեցկության, գոյության բերկրանքի փառաբանմանը: «Բա-

քոսի տոնը» նկարում (1615-1620, Մոսկվա, ԿՊՊ), ուր պատկերված է գինու աստված Բաքոսի պատվին կազմակերպված տոնախմբություն, դիցաբանական կերպարները բնական տարերային սկզբունքի, պտղաբերության, անսպառ կենսասիրության կրողներ են:

XVII դարի երկրորդ տասնամյակից սկսած ուժեղանում է Ռուբենսի կոմպոզիցիաների դրամատիկական դինամիկան: Պլաստիկական զանգվածների շարժումը, շարժումներ (ժեստերի) խանդավառությունը շեշտվում են զարգացող հյուսվածքների արտահայտչականությամբ, բնության փոթորկոտ կյանքով: Բարդ կոմպոզիցիաները կառուցվում են անհամաչափորեն՝ ըստ անկյունագծի, էլիպսի, պարույրի, մուգ և լուսավոր երանգների համդիպադրումներով, գունային բծերի հակադրություններով, միահյուսվող բազմաթիվ ալիքաձև գծերի ու արաբանախշերի միջոցով՝ միավորելով և հագեցնելով խմբերը: «Լևկիայի աղջիկների առևանգումը» նկարում (1619-1620, Մյունխեն, Դին պատկերասրահ) հերոսներին հրապուրող ցանկությունների դրամատիզմը հասնում է իր գագաթնակետին: Հափշտակողների դեմ մաքառող երիտասարդ կանանց մարմինները, ծառս լինող ձիերը կազմում են գծային և գունային ռիթմերով մի բարդ զարդանկար՝ շեշտելով կոմպոզիցիայի կառուցվածքը: Խմբի անհանգիստ ուրվանկարը խզվում է մուլեգին շարժմունքներով: Կոմպոզիցիայի խանդավառությունն ուժեղանում է ցածր հորիզոնով, որի շնորհիվ հերոսների պատկերները վեր են ելնում հանդիսատեսից և հստակորեն դիտվում փոթորկալից երկնքի ֆոնում:

Ռուբենսը հաճախ դիմում էր բնության դեմ մարդու մղած պայքարի թեմաներին, ստեղծում որսորդության տեսարաններ՝ «Վարազի որս» (Դրեզդեն, Պատկերասրահ), «Առյուծների որս» (մոտ 1615թ., Մյունխեն, Դին պատկերասրահ. էսքիզը՝ Պետրոգրադ, էրմիտաժ): Մենամարտի մուլեգնությունը, ֆի-

գիկական և հոգևոր լարումը հասցված են առավելագույն շիկացման: Կյանքի հուզմունքը նկարիչը հաղորդում է նյութական աշխարհի բոլոր երևույթներում, նրա բնական ձևերում:

Ռուբենսի գեղանկարչական տաղանդը ծաղկման հասավ 1620-ական թվականներին: Հուլյան արտահայտման հիմնական միջոց դարձավ գույնը, կոմպոզիցիաների կազմակերպական սկզբունքը: Նա հրաժարվեց տեղային (լուկալ) գույնից, սկսեց զբաղվել սպիտակ կամ կարմիր նախաներկի բազմերանգ գեղանկարչությամբ, մոդելման ճշտակատարությունը զուգորդում էր մեղմ ուրվագծայնության հետ: Կապույտ, դեղին, վարդագույն, կարմիր գույները տրվում են միմյանց հարաբերող նուրբ ու հարուստ նրբերանգներով, դրանք ենթարկվում են հիմնական արծաթամարգարտանման կամ տաք դեղնականաչ երանգներին: Նուրբ կապտավուն ստվերները, որոնք հեշտությամբ մոդելում են ծավալները, փոփոխվող և փայլփլող կարմրավուն ռեֆլեքսները, հագեցնում են ձևերը կենսական հույզերով, նկարիչը շեշտում է որոշ երանգների ուժը, որոշ երանգների մեղմությունը: Այնտեղ, որտեղ պետք է, նախաներկը և նախանկարը լուսարկում են ակտիվ գույների միջոցով: Անթափանց գույներին ավելացվում են ներկի ջրային թափանցիկ շերտեր, որոնք ուժեղացնում են երանգի խորությունը, ուրվագծերը մեղմացնող նկարի թարմությունը և թեթևությունը, բաց տեղերն առանձնանում են խիտ ցուլքերով: Ստեղծվում է թրթռացող լուսաօդային միջավայրով պարուրված առարկայի փոփոխականության տպավորություն:

Ռուբենսի լուսաշող ներկապնակի այդ առանձնահատկությունները բնորոշ են էրմիտաժում գտնվող գլուխգործոց «Պերսես և Անդրոմեդա» կտավին (1620-1621), ուր փառաբանվում է ծովային հրեշին հաղթող հերոսի ասպետական քաջարիությունը, հրեշ, որին պետք է զոհաբերվեր Անդրոմեդան: Ռուբենսը գո-

վերգում է արգելքներ հաղթահարող սիրո մեծ ուժը: Հերոսական թեման բացահայտված է գեղանկարչական-պլաստիկական միջոցներով, զծերի, ձևերի, ռիթմերի լարված ներքին դինամիկայով: Անշարժացել է կատաղած Մեդուսայի դեմքը, որը թևավոր վիշապին հաղթում է իր մահաբեր հայացքով: Ահեղորեն փայլատակում է Պերսեսի գեմք ու զրահի մետաղը: Բերկրալի հուզված է հաղթական հզոր Պեգասը: Ալեկոծուն ռիթմիկ շարժումը, որով հագեցած է կոմպոզիցիան, մրրիկի նման, ընկալվում է որպես նոր միայն տեղի ունեցած ճակատամարտի արծագանք: Անդրոմեդային մոտենալով այն սկսում է մարել, հագիվ զգացվում է նրա պատկերի սահուն ուրվագծերի տատանումներում: Անվեհեր, վստահ ու արագ քայլերով նրան է մոտենում Պերսեսը, թեթև ու սրընթաց թռչում է հաղթանակի աստվածուհի Վիկտորիան, որը Պերսեսին զարդարում է դափնեպսակով:

Պերսեսի թիկնոցի վառ կարմիր գույնը, նրա զրահի սառը արծաթը ստեղծում է Անդրոմեդայի տաք ու նուրբ մարմնի երանգի հակադրությունը՝ ասես հյուսված է փայլփլուն ոսկեծամ պսակով շրջանակված լույսից: Լուսաօդային միջավայրն իր մեջ լուծում է նրա մարմնի ուրվագծերը: Բաց կապույտ, վարդադեղնագույն, առկայծուն կարմիր արտացոլումներով երանգների զուգադրումները հուզականություն են հաղորդում բոլորաձևերին: Ծփացող հագուստի բաց դեղնագույնի, վարդագույնի, կարմրի և կապույտի առկայծող բծերը, որոնք միավորված են ոսկեգույն նախաներկով, ստեղծում են միասնական գունաչյին հոսք, ցնծության մթնոլորտ:

Այդ ժամանակներում են ստեղծվել «Մարի Մեդիչիի կյանքը» (1622-1625, Փարիզ, Լուվր) թեմայով քսան մեծադիր կոմպոզիցիաները, որոնք նախատեսված էին Լյուքսեմբուրգի պալատի զարդարման համար: Սա գեղանկարչական յուրատեսակ գովերգ է ի պատիվ Ֆրան-

սիայի կառավարչուհու: «Մարի Մեդիչիի ժամանումը Մարսել» կտավում ամբողջականության թատերականությունը զուգորդվում է պատկերների տեղաբաշխման բնականության և ազատության հետ:

1620-ական թվականներին Ռուբենը երկար ժամանակ աշխատեց որպես պատկերանկարիչ (պորտրետիստ): Նա շարունակեց Բարձր Վերածնության դիմապատկերի հումանիստական ավանդույթը, բայց հանդես բերեց ավելի անմիջական, անձնական վերաբերմունք մարդկանց նկատմամբ, զգալիորեն ավելի մեծ մասշտաբով էր բացահայտում կյանքի զգայական լիարժեքությունը և մոդելի հրապույրը: «Երիտասարդ կնոջ դիմանկարը» (մոտ 1625 թ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ) կախարդում է կյանքի բաբախյունով, պատանի կերպարի քնարականությամբ: Աղջկա դեմքը, պսակված օձիքի մարգարտանման սպիտակ փրփուրով, առանձնանում է մուգ ֆոնում: Պատկերման թեթևությունը, ոսկեփայլ առկայծումները և թափանցիկ ստվերները, համադրվելով, ազատորեն տրված են սառը փայլքի հետ, արտահայտում են նրա հոգեկան աշխարհի պարզությունն ու մաքրությունը: Թաց, մի փոքր տխուր, կանաչ աչքերում շողում է լույսը: Այն թրթռում է ոսկեփայլ մազերում, շողշողում մարգարիտներում: Վրձնախազի ալիքածև գիծը ստեղծում է մակերևույթի երերունության պատրանք, ներքին կյանքի, շարժման զգացողություն:

Ռուբենը դիմանկարների բնութագիրը խարստացնում է պատկերահանվողի հասարակական դերի բացահայտումով: Դա համապատասխանում է պատկառագող բարոկկո դիմանկարի ընթրմանը, որը կոչված էր պատկերել «հարգարժան» և «նշանավոր» մարդկանց: Ռուբենսի հերոսներն օժտված են սեփական գերազանցության զգացումով, բարձրամիտ պատկառելիությամբ: Դիմանկարի կոմպոզիցիաներում կարևոր դեր են կա-

տարում անձնավորության հանգիստ, զուսպ դիրքը, գլխի առանձնահատուկ դարձը, բազմանշանակալից, արժանապատվությամբ լի հայացքը և շարժումները, տպավորիչ կոստյումը, ծանր վարագույրներով կամ սյունաշարերով շեշտված իրադրության հանդիսավորությունը, տարբերանշանները և խորհրդանշանները: Պատկերահանվողի կոստյումի օգնությամբ բացահայտվում է այն, ինչը լրիվ չի ասված մոդելի դեմքում, նրա շարժումներում: «Ինքնանկարում» (մոտ 1638թ., Վիննա, Պատմա-գեղարվեստական թանգարան) գլխի դարձը, մի փոքր մեծամիտ, բայց բարեհաճ հայացքը, լայնեզր գլխարկը, չափազանց ազատ պերճաշուք կեցվածքը՝ ամեն ինչ նպաստում է լայն մտահորիզոնով, նշանավոր դիրքով, տաղանդավոր, խելացի, իր ուժերին վստահ մարդու իդեալի բացահայտմանը:

1630-ական թվականներից սկսվեց Ռուբենսի գեղարվեստական գործունեության ուշ շրջանը: Իզաբելա Բրանտի մահից հետո նկարիչն ամուսնացավ Ելենա Ֆոուրմենի հետ: Մեծ հռչակ և մեծարանքներ վայելելուց զոհ, նա հեռացավ դիվանագիտական գործունեությունից, հրաժարվեց պաշտոնական պատվերներից, կյանքի մեծ մասն անց էր կացնում քաղաքամերձ Սթեն ապարանքում: Նա ստեղծում էր ոչ մեծ նկարներ, որոնք կրում էին նրա անձնական ապրումների կնիքը: Նրա աշխարհընկալումն ավելի խորացավ, ավելի հանգիստ բնույթ ստացավ: Կոմպոզիցիաներն ունեն բովանդակալից և հավասարակշռված բնույթ: Նկարիչն ուշադրությունը կենտրոնացրեց դրանց գեղանկարչական կատարելության վրա, երանգավորումը (կոլորիտը) կորցրեց բազմագունությունը, ստացավ ընդհանրացված բնույթ: Ռուբենսի ստեղծագործության վերջին այդ տասնամյակները նրա գեղարվեստական զարգացման գագաթնակետն էին: Ռուբենսը դիմեց ժողովրդական կյանքի պատկերմանը, ստեղծեց

բնանկարներ, իր մերձավորների, կնոջ, երեխաների, իր և նրանց շրջապատի մարդկանց դիմանկարները, առանձնապես նրան հաջողվում էր երեխաների կերպարները («Ելենա Ֆոուրմենը երեխաների հետ», 1636, Լուվր, Փարիզ): Նրա ստեղծագործություններում հաճախ են փայլում մտերմական երանգները: Առանձնահատուկ թարմությամբ է շնչում Ելենա Ֆոուրմենի՝ երիտասարդ ֆլամանդուհու՝ ճկուն մարմնով, ատլաս մաշկով, փափուկ, շատ խիտ մազերով, փայլուն աչքերով, շքեղ, ծաղկուն կանացիական-հմայիչ կերպարը: Նուրբ սադափի գույներով շողացող մարմինը նրբերանգված է փափկամազ մուշտակի մուգ երանգով («Մուշտակ», 1638-1639, Վիեննա, Պատմա-գեղարվեստական թանգարան): Գեղանկարիչը նրբորեն զգում է կիսաթափանցիկ գույների երանգները, վարդագույն վրձնախազերը, որոնք փոխարինում են միմյանց և ասես կազմում արծնային (եմալե) միահալույթ:

Այդ շրջանի կենտրոնական թեմաներից մեկը գյուղական բնությունն է՝ ստեղծված մերթ փոփոխական վեհությամբ, հմայիչ գեղեցկությամբ ու հարստությամբ, մերթ հրապուրող պարզությամբ ու քնարականությամբ: Ռուբենսի կտավներում կենդանանում են դաշտերի ու արոտավայրերի, բարձր բլուրների անծայրածիր տարածությունները, փարթան պսակներով ծառերի անտառակները, հյութեղ կանաչը, քուլա-քուլա կուտակվող ամպերը, ոլորապտույտ գետերը և միջգյուղական ճանապարհները, որոնք տրամախաչվում են կոմպոզիցիայի անկյունագծերով: Բնության նորաստեղծ ուժին, նրա հզոր շնչառությանը համահունչ են առօրյա աշխատանքով զբաղված գյուղի կանանց ու տղամարդկանց պատկերները: Նկարիչը բնանկարն ստեղծում է գունային մեծ զանգվածներով՝ հաջորդաբար փոխելով պլանները («Դաշտից վերադարձող գյուղացիները», 1635թ-ից հետո, Ֆլորենցիա, Պիտիի պատկերասրահ):

Ռուբենսի ստեղծագործության ժողովրդական հիմքը փայլուն ձևով արտահայտվում է «Գեղջկական պար» նկարում (1636 և 1640թթ., Մադրիդ, Պրադո), որտեղ երիտասարդ գյուղացիները շատ գեղեցիկ, առողջ, անչափ կենսուրախ են ներկայացված պտղաբեր հողի երևակայական պատկերի հետ օրգանական կապի մեջ: Հետագայում Ռուբենսի արվեստը հսկայական ներգործություն ունեցավ եվրոպական գեղանկարչության զարգացման վրա: Այն առանձնահատուկ նշանակություն ունեցավ ֆլամանդական գեղանկարչության ձևավորման և, ամենից առաջ, Վան Դեյքի համար:

ՎԱՆ ԴԵՅԷ: Անտոնիս Վան Դեյքի (1599-1641) ստեղծագործության զարգացումը կանխատեսեց և որոշեց XVII դարի երկրորդ կեսի ֆլամանդական դպրոցի զարգացման ուղին դեպի արիստոկրատականացում և նրբակրթություն: Բացառիկ ծիրքով օժտված նկարիչ Վան Դեյքը պահպանեց նվիրվածությունը ֆլամանդական իրատեսությանը: Իր լավագույն ստեղծագործություններում տարբեր խավերի, սոցիալական մակարդակի, հոգևոր և մտավոր կերտվածքով տարբեր մարդկանց դիմանկարներում, նա ճշտորեն գտավ անհատական նմանությունը և թափանցեց մոդելի ներքին հոգեկան էության մեջ: Վան Դեյքի տիպական կերպարները պատկերացում են տալիս եվրոպայի պատմության մի ամբողջ դարաշրջանի բնույթի մասին:

Վան Դեյքը Ռուբենսի արվեստանոց ընդունվեց տասնիննամյա պատանի հասակում՝ վան Բալենի մոտ ուսումնառությունն ավարտելուց հետո: Վան Դեյքի վաղ շրջանի կրոնական-դիցաբանական թեմաներով կոմպոզիցիաներն ստեղծված են Ռուբենսի ազդեցությամբ, որից նա ժառանգել է գեղանկարչական մեծ վարպետություն, բնության ձևերի վերստեղծման կարողություն՝ ֆլամանդացիներին բնորոշ զգայական կոնկրետության և հավաստիության զգացումով: Վան Դեյքի ստեղծագործության հե-

տազա զարգացումն ընթանում էր Ռուբենսի լիարյունության կորստի ուղիով: Կոմպոզիցիաները դառնում էին ավելի արտահայտչական, ձևերը՝ նրբացած, պատկերելու եղանակը՝ նուրբ ու զգայուն: Նկարչին գրավում էր թեմաների դրամատիկական լուծումը, նա ուշադրությունը կենտրոնացնում էր առանձին հերոսների կյանքի հոգեբանական կողմերի վրա: Դա Վան Դեյքին կողմնորոշեց դեպի դիմանկարային գեղանկարչություն: Այստեղ նա ստեղծեց ազնվականական փայլուն դիմանկարի տիպար, նրբին, մտավոր, ազնվաբարո, ազնվականական կուլտուրայի կերտված, մաքրված և շատ քնքուշ մարդու պատկերկերպար: Վան Դեյքի հերոսները նուրբ դիմագծերով, մելամաղձության երանգով, երբեմն նաև թաքցրած տխրությամբ, երազկոտ մարդիկ են: Նրանք նրբագեղ են, դաստիարակված, ներթափանցված են հանգիստ վստահությամբ և անկախության զգացողությամբ, միաժամանակ՝ հոգեպես անգործունյա: Նրանք ասպետներ չեն, նրանք կավալերներ (երկրպագուներ) են, պալատական աշխարհիկ մարդիկ, կամ նուրբ մտքի տեր, հոգևոր արիստոկրատիզմով հրապուրվող մարդիկ:

Վան Դեյքն իր գործունեությունն սկսեց ֆլամանդական բյուրգերների («Ընտանեկան դիմանկար» , 1618 և 1626 թթ. միջև, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), բարձր ազնվականության, նրանց ընտանիքների խստաբարո դիմանկարներից: Նա նկարում էր նաև գեղանկարիչներին. հետագայում, աշխատելով Ջենովայում (1621-1627), դարձավ բարձր ազնվականության նորաձևության պատկերանկարիչ, պաշտոնական տոնական դիմանկարի արարիչ: Երևացին նրա բարդ կոմպոզիցիաները՝ զարդային ֆոներով և բնանկարի ու ճարտարապետության թեմաներով: Երկարացված համամասնությունները, կեցվածքի սեգությունը, շարժմունքի (ժեստի) ցուցադրականությունը, զգեստի ծալերի տպավորությունն ուժե-

ղացնում էին կերպարների ազդեցիկությունը: Վենետիկցիների գեղանկարչությանը ծանոթանալը հարստացրեց-հագեցրեց նրա ներկայակը, ստեղծեց հարստագույն նրբերանգներ, զուսպ բարեհնչունություն: Շարժմունքը և կոստյումը ստվերարկում, ընդգծում էին պատկերահանվողի բնավորությունը: Նրա ոճի զարգացմանը կարելի է հետամուտ լինել հետևյալ դիմանկարներում: «Տղամարդու դիմանկար»-ում (1620-ական թթ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ) հոգեբանական բնութագիրը շեշտվում է գլխի վայրկենական դարձումով, այրող հարցական հայացքով, ձեռքերի ասես զրուցակցին դիմող արտահայտչական շարժմունքով: Գեղեցկուհի Մարիա Լուիզա դը Տասիսի դիմանկարում (1627-1632 թթ. միջև, Վիեննա, Լիխտենշտեյնի պատկերասրահ), որի դեմքը պայծառացված է չարածճի արտահայտությամբ, շքեղ զգեստը շեշտում է երիտասարդ կնոջ նրբագեղությունը և ներքին գեղանագությունը: Դիմանկարային ֆոնի փառահեղ սյունաշարն ընդգծում է Գվիդո Բոնտիվոլիոյի կերպարը (մոտ 1623 թ., Ֆլորենցիա, Պիտիի վերնասրահ), որը կատարված է արժանապատվության զգացումով: Լուսավորությունը և կարդինալական քղամիդի հագեցած կարմիր գույնն ուշադրությունը կենտրոնացնում են դեմքի և երկարամատ նրբագեղ ձեռքերին: Կենտրոնացած լարված միտքն արտացոլված է մտախոհ, հոգնածություն ու տխրություն արտահայտող դիմագծերում:

Կյանքի վերջին տասը տարին Վան Դեյքն անց է կացրել Անգլիայում՝ Կարլ I-ի արքունիքում՝ պարծենկոտ բարձր ազնվականության միջավայրում: Այստեղ նա ստեղծում էր թագավորական ընտանիքի, այժմանոլ պալատականների դիմանկարներ, որոնք հաճախ պատկերի նրբագեղության տակ քողարկում էին իրենց ներքին իմաստազրկությունը: Դիմանկարների կոմպոզիցիաները բարդանում էին, դառնում զարդարարական,

զունային գամման՝ սառը բաց կապտաարծաթավուն:

Անգլիայում ապրած ժամանակաշրջանի՝ մտահղացմամբ ինքնօրինակ ստեղծագործությունների թվին են պատկանում Կարլ I-ի՝ ջենտլմեն-թագավորի, մեկենասի (գիտության և արվեստի հովանավորի) տոնական դիմանկարը (մոտ 1635թ., Փարիզ, Լուվր): Սյունաշարերի և զարդարանքի ֆոնում արքունական դիմանկարի ավանդական ուրվագծին նկարիչը հակադրել է դիմանկարի լուծումը ժանրային թեմայով բնանկարի միջավայրում: Թագավորը պատկերված է որսորդական կոստյումով, նրբաբարոանքնազբոս կեցվածքով, մտազբաղ, դեպի հեռուն ուղղված հայացքով, որը ռոմանտիկ երանգ է հաղորդում նրա նկարագրին: Ցածր հորիզոնն ուժեղացնում է նրա նրբագեղ կազմվածքի ուրվանկարի դիմամիկան: Մուգ դեմքի հոգեկան նրբնությունը շեշտված է ծաղկող, բայց ծին կապող պատանի սպասավորի հասարակ կերպարանքի հակադրական զուգահեռությամբ: Նկարի կախարդանքը շատ առումներով որոշել է դարչնաարծաթագույն երանգավորումը: Կերպարի բանաստեղծականացումը չի խանգարել՝ հստակ բնութագրելու խորամանկ և թեթևամիտ, բնավորության ուժից զուրկ պետական գործչին:

Անգլիայում ստացած բազմաթիվ պատվերները Վան Դեյքին ստիպեցին դիմել աշակերտների օգնությանը, դիմանկարներ ստեղծելիս օգտագործել մանեկեններ, որը, իհարկե, անդրադարձավ նրա ուշ շրջանի աշխատանքների որակի վրա: Եվ այդուամենայնիվ, դրանց մեջ նույնպես կային վառ ստեղծագործություններ («Թոմաս Չալոների դիմանկարը», 1630-ական թթ-ի վերջ, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Վան Դեյքի մշակած ազնվականական և մտավոր դիմանկարի տիպարներն ազդեցություն ունեցան անգլիական և եվրոպական դիմանկարային զեղանկարչության հետագա զարգացման վրա:

ՅՈՐՈՂԱՍ: Վան Դեյքի արվեստի ազնվականական նրբնությանը հակադրվում էր հասարակության դեմոկրատական շրջաններին մոտ կանգնած կենսուրախ, պլեբեյական անմիջականությամբ և ուժով առլեցուն Յակոբ Յորդանսի (1593-1678) արվեստը, որն ստեղծեց բնորոշ ժողովրդական տիպարների պատկերասրահ: Ինչպես և Ռուբենսը, որի օգնականն էր Յորդանսը, վերջինիս արվեստը ներթափանցված է բնության կյանքի հզոր զգացողությամբ և նրա զգայական տարերքով: Յորդանսը ստեղծել է զոհարանային կերպարներ, դիցաբանական թեմաներով նկարներ, բայց դրանք մեկնաբանում է ժանրային պլանով: Գյուղերում, քաղաքի արհեստավորական թաղամասերում նա գտնում էր իր հերոսներին: Նրանց մեջ նա նկատում էր առողջության, եռանդի լիություն, կյանքի բավարարվածություն: Նրանք պարզ են, հասարակ, զգացմունքների դրսևորումներում առատ են տարերային անմիջականությամբ, անզսպելի են նրանց միտումները և կրքերը: Նկարիչը վառ ձևով կերտել է նրանց մեծ պատկերները, մոլի բղավոցով հուզված դեմքերը, նրանց յուրահատուկ բարքերն ու սովորույթները: Յորդանսը կապված էր հին միդերլանդական զեղանկարչության իրատեսական ավանդույթների հետ, նա հաճախ իր նկարների սյուժեները գտնում էր առածներում, ասացվածքներում, առակներում. միևնույն ժամանակ նրա զեղանկարչության մեջ զգացվում է Կարավաչոյի արվեստի՝ նրա մեծածավալ կոմպոզիցիաների և հակադիր լուսաստվերի ազդեցությունը: «Գյուղացու հյուրն է սատիրոսը» (այծամարդը) նկարում (մոտ 1620 թ., Մոսկվա, ԿՊՊ) սյուժեն առնված է Եզոպոսի առակից, բայց վերամաստավորված է ժամանակակից ժողովրդական ոգով, ֆլամանդական արվեստի ավանդույթներով: Նկարիչը պատմում է անտառի հեքիաթային բնակիչ սատիրոսի և գյուղացու բարեկամու-

թյան՝ որպես իրական եղելության մասին: Դյուր լինելով գյուղացուն՝ սատիրոսը զարմանքով նկատում է, որ նա մի դեպքում՝ փչելով տաքացնում է ձեռքերը, մի այլ դեպքում՝ հովացնում է ապուրը: Սատիրոսն իր համար անհասկանալի՝ գյուղացու այդ գործողություններն ընկալում է որպես երկերեսանիություն և զայրացած հեռանում է:

Այժմ պոչով անտիկ աստվածության կերպարը Յորդանսի համար նույնքան իրական է, կոնկրետ, որքան և «հասարակ մարդկանց» կերպարները. նա մարմնավորում էր նույն հզոր ֆիզիկական և բնական ներքին ուժը, որ նկարիչը պատկերում էր ժամանակակից մարդու մեջ: Գյուղացիների և սատիրոսի՝ բնականին մոտիկ զորեղ ծավալները ծեփակերտվում են գեղանկարչական բծերով՝ հակադրելով լուսաստվերին, խիտ պատելով մեծապատկեր կոմպոզիցիայի սեղմած տարածությունը: Ցածր հորիզոնի շնորհիվ դրանք վեր են բարձրանում հանդիսատեսից և ստանում առանձնահատուկ նշանակալիություն: Թարմ վրձնով արարված տաք-դեղնահողի կապույտ, դարչնադեղնագույն, կարմիր խիտ գույները հնչում են ինչպես ուժեղ կենսահամակ ալկորդ:

Յորդանսի ստեղծագործության առանձնահատկությունն ավելի վառ ձևով արտահայտվում է ժանրային մեծապատկեր կոմպոզիցիաներում: Ամենից ավելի բնորոշների թվին է պատկանում «Բաքլա արքայի տոնը» (մոտ 1638թ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Սա կյանքի «ժողկաման շրջանի», «լիառատ» կյանքի պատկերումն է: Բուռն ուրախություն է համակել ուտելիղենով ծանրաբեռնված սեղանի շուրջը խմբված տարբեր տարիքի մարդկանց: Նրանք բոլորը շարժման մեջ են, ասես այն դուրս է գալիս շրջանակի սահմաններից՝ հանդիսատեսին հրապուրելով-ներքաշելով թեթև կերուխումի մեջ: Ձևերի կերտարվեստը, խառնվածքային դիմախոսությունը և շարժումները շեշտված են լույսի՝ դե-

պի կիսաթափանցիկ ստվերներ նուրբ անցումներով, որոնք բնորոշ են Յորդանսի հասուն վարպետությանը. նրա ստեղծագործության մեջ ժանրային պատկերն ստացել է հոյաշուք-տեսարանային բնույթ:

Ռուբենսի և Վան Դեյքի մահվանից հետո գեղանկարչության ֆլամանդական դպրոցի ղեկավար մնաց Յորդանսը: Բայց նկարից նկար նրա աշխատանքում աստիճանաբար զգացվում էր անմիջականության կորուստ, զոհարանային մեծ կոմպոզիցիաներում երևաց կեղծ խանդավառություն:

ՖԼԱՄԱՆՂԱԿԱՆ ՆԱՅՈՒՐՈՒՄՆԵՐ:

XVII դարում նատյուրմորտը հաստատվեց որպես ինքնուրույն ժանր: Նրանում արտացոլվեց նյութական աշխարհի նկատմամբ հետաքրքրությունը, որն առաջացել էր դեռ XV դարի սկզբի Միդելլանդական «իրերի գեղանկարչության» մեջ: Ֆլամանդական «Ընտանի թռչունների կրպակները» զարմացնում են աղմկոտ կենսուրախությամբ և տոնական գեղազարդանությամբ: Իրենց չափերով մեծ, երանգավորմամբ պայծառ կտավներով զարդարվում էին ֆլամանդական ավագանու ընդարձակ պալատների պատերը՝ փառաբանելով երկրային կյանքի գեղեցկությունը, գյուղական կյանքի հարստությունը, հողի, ծովերի, գետերի արգասիքները:

ՍՆԱՅՈՒՐՄ:

Բնության ընծաներ բովանդակող հոյաշուք զարդարարական նատյուրմորտի և «որսորդական տեսարանների» մեծ վարպետ էր Ռուբենսի բարեկամ Ֆրանս Սնայդերսը (1579-1657): Նրա նատյուրմորտները զանազան ուտելիքների հեքիաթային առատությունն է: Դյուրեղ պտուղներ, բանջարեղեն, որսած թռչուն, եղջերու, վարագ, ծովի ու գետի ձկներ կիտված են պահեստասենյակների և խանութի փայտե մեծ սեղանների վրա («Նատյուրմորտ՝ կարապի հետ», Մոսկվա, ԿՊՊ), զբաղեցնելով գեղատեսիլ տարածությունը՝ առարկաները ծածկում են միմյանց, կախվում

սեղաններից և թափվում հատակին: Հակադրված պայծառ գույները, բազմապիսի ֆակտուրաները դրանց առանձնացնում են չեզոք ֆոնում, ի հայտ բերում դրանց գեղազարդային հատկությունները: Չափազանցված մասշտաբներով առարկաներն ասես արտասովոր կենսական ուժ ունեն, նրանց ուրվանկարային անհանգիստ գծերն ստեղծում են դիմամիկ հուժկու ռիթմ: Սակայն գունային զանգվածների հավասարակշռությունը, սեղանների և նստարանների պարզ հորիզոնականները կազմում են կոմպոզիցիաներ, ստեղծում ամբողջականություն, փառահեղության տպավորություն:

Բոյուզե քաղաքի արքեպիսկոպոս Տրիստի քաղաքամերձ որսորդական պալատի համար Սմայդեբսի կերտած «Կրպակներ» շարքը (1620-ական թթ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), փայլուն ձևով բնութագրում է նրա ստեղծագործությունը:

ՃԱՆՐԱՅԻՆ ՁԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Փառահեղ (մոնումենտալ) գեղանկարչության հետ մեկտեղ Ֆլամդրիայում զարգանում էր հաստոցային գեղանկարչությունը, որը սկզբնավորվել էր XVI դարի միդերլանդական գեղանկարչության ավանդույթների հիման վրա: Նրանում առաջատար դեր գրավեց կենցաղային ժանրը, որտեղ ֆլամանդական նկարիչները սուր քննադատական վերաբերմունք էին դրսևորում շրջապատի կյանքի և պաշտոնական արվեստի նկատմամբ, արտացոլում գտան նաև մտերմիկ տրամադրությունները, միդերլանդական ժողովրդի կյանքի տարբեր կողմերը:

ԲՐԱՈՒՎԵՐ: Ֆլամանդական գեղանկարչության ամենից ավելի դեմոկրատական ուղղությունը Անդրիան Բրաուվերի (1605/06-1638) Ֆրանս Հայսի աշակերտի ստեղծագործությունն էր: Բրաուվերը արարում էր ոչ մեծ նկարներ՝ շարունակելով Պիտեր Բրեյգելի ժանրային գեղանկարչության ավանդույթները: Ի տարբերություն Բրեյգելի՝ ժողովրդական կյանքի լայն համայնապատկերների ստեղծողի, Բրաուվերը ընտրեց կոնկ-

րետ կենցաղային իրավիճակներ և սուր արտահայտիչ բնութագրեր: Նա հակված էր դեպի հոգեբանական բախումների հաստատումը, գինարբուքի տեսարանների, թղթախաղի և զառ զցելու տեսարանները, որոնք հաճախ վերածվում էին ծեծկռտոցի: Բրաուվերն իր գործող անձին գտնում էր ապադասակարգայնացած տարրերի միջավայրում: Գործողության վայրեր են կիսախավար, խղճուկ ոչ մեծ պանդոկները, ուր հավաքվում էին գյուղացիները, քաղաքային չքավորությունը, շրջմոլիկներ, զվարճասերներ, կովարարներ, ծխամոլներ, փողոցային շառլատաններ և այլք («Փոքրիկ գինետուն», 1630-ական թթ., Մյունխեն, Հին պատկերասրահ): Բրաուվերի վաղ շրջանի նկարների հերոսները չարացած, կարիքից ճնշված մարդիկ են, անիշխանական, անզուսպ են կրքերի արտահայտման մեջ («Ծեծկռտոց թղթախաղում», Մյունխեն, Հին պատկերասրահ): Չարությունը, ցավը, մոլի հարբեցողների զվարթությունն է փայլում նրանց դեմքերին՝ վերածվելով ծամածռությունների: Սակայն կույր անզսպության մեջ հաճախ ի հայտ է գալիս ակտիվությունը, մոլեգին խառնվածքը: Նկարիչը հանդես է բերում դիմախոսության, շարժմունքի արտահայտման սուր դիտողականություն, զարմացնում կոմպոզիցիաներ կառուցելու հմտությամբ, որոնք իրական են, գրավիչ՝ սրընթաց գործողության դրամատիկ լարվածությամբ, և միաժամանակ առանձնանում են բարեկերպական պարզությամբ: Բրաուվերը պատկերներն օրգանապես կապում է շրջապատի միջավայրի հետ, շենքը պատում պատկերների ուրվագծերը ծածկող կիսախավարով: Նա գլխավոր գործող անձանց հաճախ տեղավորում է երկրորդ պլանում, որի հետևում պատկերում է որևէ լրացուցիչ տեսարան: Առջևի պլանը շեշտվում է նատյուրմորտներով՝ կավե սափոր, տակառ և այլն, որի շնորհիվ գլխավոր խումբը զրկվում է իր բացառիկությունից:

1630-ական թթ-ի կեսերից Բրաուվերը սուր գրոտեսկայնությունը («Երաժշտական քառյակ», Փարիզ, Մասնավոր հավաքածու) փոխարինեց մեղմ հումորով, որին զուգակցվում էին դառնությունն ու թախիծը, («Ձնարահարը», Մասնավոր հավաքածու, Ամստերդամ): Եւ թափանցում էր հերոսների բնավորությունների խորքը, պարունակների մեջ: Ի հայտ եկավ մտորմունքների մեջ ընկած միայնակ երազողի, փիլիսոփայի կերպարը («Քնած ծխամուկը», Փարիզ, Լուվր):

Բրաուվերը մեծ երանգանկարիչ էր օժտված երանգի զգացողությամբ: Նրա նկարները կառուցված են լուսաստվերի, արծաթավարդագույն, պղնձակարմրագույն, դարչնագույն, բաց կապույտ-կանաչ երանգների մեղմ անցումների հարաբերակցությամբ, որոնք ծնվում են հիմնական մուգ արծաթավուն երանգից:

Ուշ շրջանի կտավների թվին է պատկանում «Տեսարան փոքրիկ գինետանը», (մոտ 1631թ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), որը հազեցած է հումորով՝ արտահայտելով ինտերիերում ափերից դուրս եկող տրամադրության նուրբ պոեզիան:

ՂԱՎԻՂ ՏԵՆԻՐՍ ԿՐՏՄԵՐ: XVII դարի երկրորդ կեսին ֆլամանդական գեղանկարչության բովանդակությունը նեղանում էր: Ակսում են դրսևորվել իդեալականացման և արտաքին ուշագրավության միտումներ: Այս հատկանիշները բնութագրում են XVII դարի կեսերի ականավոր գեղանկարիչներից մեկի՝ Ղավիղ Տենիրս Կրտսերի (1610-1690) ստեղծագործությունը: Չափերով մեծ, բայց մանրապատկեր, գույներով և գեղազարդային լուծումներով գեղեցիկ կոմպոզիցիաներում նա սիրում էր պատկերել ուրախ սեղաններ՝ պարերով, բաց երկնքի տակ, գյուղական հարսանիքներ («Գյուղական տոն», 1646, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ)՝ ստեղծելով բերկրալից, անհոգ, կյանքի բավականությամբ լեցուն անդորր նկարներ: Նկարչի նուրբ դիտողականությունն արտահայտվում է ոչ

միայն բնորոշ տիպաժում, այլև բնականարներում, որոնք գրավում են քնարականությամբ: Իրագործվելով մեղմ գծերով, գրեթե թափանցիկ գույներով՝ դրանք ասես հազեցած են օդով, որը սփռված լույսով և թրթռացող ստվերներով թափանցում է խավոտ տերևների միջից («Տեսարան Բրյուսելի շրջակայքից», Պետրոգրադ, Էրմիտաժ):

ՀՈՒՍՆԳԻՍ

Բուրժուական հեղափոխության հաղթանակով Գյուսիսային Նիդերլանդներում ստեղծվեց ինքնուրույն պետություն՝ Յոթ միացյալ նահանգների հանրապետություն՝ Գոլանդիա (այդ նահանգներից ամենամեծի անունով), առաջին անգամ Եվրոպայի երկրներից մեկում հաստատվեցին բուրժուական հանրապետական կարգեր: Գեղափոխության շարժիչ ուժերն էին գյուղացիները և քաղաքային բնակչության չքավոր խավերը, բայց նրա նվաճումներից օգուտ քաղեց իշխանության գլուխ անցած բուրժուազիան:

Իսպանական միապետության (աբսոլյուտիզմի) և կաթոլիկական եկեղեցու ճնշումից ազատագրվելը, մի շարք ֆեոդալական կազմակերպությունների ոչնչացումը ուղիներ հարթեցին հանրապետության արտադրողական ուժերի բուռն զարգացման համար: Այն ժամանակներում միայն Գոլանդիայում էր քաղաքային բնակչությունը գերակշռում գյուղականին, բայց շահույթի գլխավոր աղբյուրը ոչ թե արդյունաբերությունն էր (չնայած այստեղ զարգացած էին տեքստիլի արտադրությունը և հատկապես նավաշինությունը), այլ միջոցորդական առևտուրը, որն ընդարձակվում էր գաղութային քաղաքականության շնորհիվ: Կառավարող դասակարգերի հարստացմանը զուգընթաց՝ աճում էր աշխատավորների աղքատությունը, քայքայվում էին գյուղացիները և արհեստավորները,

XVII դարի կեսերին սրվեցին դասակարգային հակասությունները:

Սակայն հանրապետության հաստատման առաջին տասնամյակներին դեռ ապրում էին հեղափոխության ժամանակի դեմոկրատական ավանդույթները: Ազգային-ազատագրական շարժման լայն թափը, ժողովրդի ինքնագիտակցության աճը, օտարերկրյա լծից ազատագրման բերկրանքը միավորել էին բնակչության ամենատարբեր խավերին: Երկրում ստեղծվել էին գիտության և արվեստի զարգացման պայմաններ: Այստեղ էին ապաստան գտել այն ժամանակվա առաջադեմ մտածողները՝ մասնավորապես ֆրանսիացի փիլիսոփա Դեկարտը, ձևավորվում էր Սպինոզայի՝ բովանդակությամբ հիմնականում մատերիալիստական համակարգը: Մեծագույն հաջողության հասան Գոլանդիայի նկարիչները: Նրանք Եվրոպայում առաջինը ազատագրվեցին պալատական շրջանների և կաթոլիկ եկեղեցու ազդեցությունից, ստեղծեցին անմիջականորեն սոցիալական իրականությունն արտացոլող դեմոկրատական և իրատեսական արվեստ:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ և ԶԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿ: Գոլանդական ճարտարապետության զարգացման ուղիները որոշվում էին նոր հասարակական կացութաձևով և առանձնահատուկ բնական պայմաններով: Օվկիանոսի դեմ մշտապես պայքար կազմակերպելու անհրաժեշտությունը, իսկ այն սպառնում էր հեղեղել երկրի մեծ մասը, դրեց հզոր հիդրոտեխնիկական կառույցների՝ պատվարների ու ամբարտակների, ջրարգելակների և ջրանցքների սկիզբը: Ջրի առատությունը, կանաչ տարածությունները, շենքերի յուրահատուկ տեսքը, որոնք հաճախ մոտենում էին գրեթե ջրին, այստեղ՝ մեծ քաղաքներին և, ամենից առաջ, Ամստերդամին և Գառլեմին արտակարգ գեղեցիկ տեսք էին տալիս: Քաղաքային հասարակական շենքերը՝ խորհրդարանը, բորսանե-

րը, առևտրական խանութների շարքերը, բյուրգերական տները՝ բարձր ու թեթ տանիքներով, խստաբարո բազմահարկ ճակտոններով, XVII դարի սկզբին մեծ մասամբ կառուցվում էին աղյուսից և դրվազվում սպիտակ քարով:

XVII դարի երկրորդ կեսին ճարտարապետության մեջ տարածում ստացավ դասականությունը (կլասիցիզմը): Սակայն ճարտարապետական այդ ոճի հոլանդական տարբերակն աչքի էր ընկնում իր պարզունակ և սառն հատկանիշներով: Է՛լ ավելի նշանակալից էին գեղազարդային (դեկորատիվ) և հուշային կերտարվեստի ոլորտում ծեռք բերված արդյունքները: Բայց եվրոպական համբավ ծեռք բերեցին կիրառական արվեստի վարպետները, մասնավորապես դելփյան հախճապակու ստեղծողները, որի բազմապիսի ձևերը նրբորեն ներդաշնակում էին դեկորի կոբալտի մուգ կապույտ երանգների հետ:

ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ: Գոլանդական արվեստի զարգացման տարբերիչ հատկանիշը նրա բոլոր տեսակների մեջ գեղանկարչության նշանակալի գերակշռությունն էր: Նկարներով զարդարվում էին հասարակության ոչ միայն կառավարող վերնախավի ներկայացուցիչների, այլև ոչ հարուստ բյուրգերների, արհեստավորների, գյուղացիների տները. նկարները վաճառվում էին աճուրդով և շուկաներում. նկարիչները երբեմն դրանք օգտագործում էին որպես վճարման (հատուցման) միջոց: Նկարչի մասնագիտությունը հազվագյուտ չէր, գեղանկարիչներ շատ կային, և նրանք անողորմաբար մրցակցում էին միմյանց հետ: Նրանցից քչերը կարող էին ապրել գեղանկարչությամբ, շատերը կատարում էին ամենատարբեր աշխատանքներ. Յա. Ստենը պանդոկապան էր, Մ.Գոբբեման՝ ակցիզային պաշտոնյա, Յակոբ վան Ռյոյսդալը՝ բժիշկ:

Գեղանկարչության բուռն զարգացումը բացատրվում էր ոչ միայն այն մարդկանց պահանջմունքներով, ովքեր ցան-

կանում էին դրանցով զարդարել իրենց բնակարանները, այլև այդ մասին ունեցած հայացքով՝ դիտելով որպես ապրանք, որպես օգուտ ունենալու միջոց, շահադիտության աղբյուր: Ազատվելով անմիջական պատվիրատուից՝ կաթուղիկական եկեղեցուց կամ ազդեցիկ հովանավոր-ֆեոդալից՝ նկարիչն ամբողջությամբ կախման մեջ էր ընկնում շուկայի պահանջարկից: Բուրժուական հասարակության ճաշակն ու հակումները կանխորոշեցին հուլանդական արվեստի զարգացման ուղիները, և նրանց դեմ հանդես եկող նկարիչները, ստեղծագործական հարցերում պաշտպանելով իրենց ինքնուրույնությունը, մեկուսացման մեջ էին հայտնվում, վաղաժամ մահանում կարիքի ու միայնակության մեջ: Ընդ որում, նրանք, սովորաբար, տաղանդաշատ վարպետներ էին: Բավական է հիշատակել Յալսի և Ռեմբրանդի անունները:

Յուլանդական նկարիչների համար կերպավորման գլխավոր օբյեկտ էր շրջապատի իրականությունը, որը մինչ այդ երբեք լիակատար արտացոլում չէր գտել այլ ազգային դպրոցների գեղանկարիչների ստեղծագործություններում: Կյանքի ամենատարբեր կողմերին դիմելը հանգեցնում էր գեղանկարչության մեջ իրատեսական միտումների ամրապնդմանը, որտեղ առաջատար դիրքեր էին գրավել կենցաղային ժանրը և դիմանկարը, բնանկարը և նատյուրմորտը: Որքան նկարիչներն ավելի ճշմարտացիորեն, ավելի խորն էին արտացոլում իրենց առջև բացվող իրական աշխարհը, այնքան ավելի նշանակալից էին դառնում նրանց ստեղծագործությունները:

Յուրաքանչյուր ժանր ուներ իր ճյուղավորումները: Օրինակ՝ բնապատկերիչների (պեյզաժիստների) մեջ ծովանկարիչներ, հարթավայրեր կամ անտառային թավուտներ գերադասող գեղանկարիչներն այն վարպետներն էին, որոնք հմտացել էին ծնեռային, ինչպես և լուսնկա ժամերի բնանկարներում. կենցա-

ղանկարիչների (ժանրիստների) մեջ առանձնանում էին այն նկարիչները, որոնք պատկերում էին գյուղացիների, բյուրգերների, խնջույքներ և ընտանեկան կյանքի տեսարաններ, որսի և շուկայի տեսարաններ. կային եկեղեցական ինտերիերների և տարբեր նատյուրմորտների՝ «նախաճաշիկների», «անուշեղենների», «խանութների» վարպետներ և այլն: Դրսևորվեցին հուլանդական գեղանկարչության սահմանափակության հատկանիշներ, որը նրա ստեղծողների համար ավելի էր սեղմում լուծման ենթակա խնդիրների շրջանակը: Բայց նկարիչներից յուրաքանչյուրի որոշակի ժանրում կենտրոնանալը միաժամանակ նպաստում էր նրա հմտության կատարելագործմանը: Յուլանդացի նկարիչներից միայն ամենամեծերն էին աշխատում տարբեր ժանրերում:

Յուլանդական իրատեսական գեղանկարչության լինելիությունն ընթանում էր իտալականացնող ուղղության և մաներականության (մաներիզմի) դեմ մղվող պայքարում: Այդ ուղղությունների ներկայացուցիչներից յուրաքանչյուրը յուրովի, բայց զուտ արտաքուստ էին փոխառնում իտալական նկարիչների հնարները, որոնք խորապես խորթ էին հուլանդական ազգային գեղանկարչությանը:

Յուլանդական գեղանկարչության լինելիության վաղ փուլում, որն ընդգրկում էր 1609-1640թթ., իրատեսական միտումներն ավելի ցայտուն ձևով արտահայտվեցին դիմանկարում և կենցաղային ժանրում:

ՅԱԼՍ: Յուլանդական իրատեսական դիմանկարի հիմնադիրն էր Ֆրանս Յալսը (մոտ 1580-1666), որի գեղարվեստական ժառանգությունն, իր սրությամբ և մարդու ներաշխարհի ընդգրկման ուժով, դուրս է գալիս հուլանդական ազգային մշակույթի շրջանակներից: Լայն աշխարհընկալման նկարիչ, համարձակ նորարար լինելով՝ նա հիմնովին փոփոխեց իրենից առաջ ստեղծված՝ XVI դարի դասային (ազնվականական) դիմանկա-

րի կանոնները: Նրան հետաքրքրում էր ոչ թե մարդը, որն իր հասարակական դիրքին համեմատ պատկերված է մեծավայելուչ-համդիսային կեցվածքով և տոնական հագուստով, այլ մարդն իր ամբողջ բնական ելքյամբ, առանձնահատկությամբ, իր զգացումներով, բանականությամբ, հույզերով: Հալսի դիմանկարներում ներկայացված են հասարակության բոլոր խավերը՝ բյուրգերներ, նետածիգներ, արհեստավորներ, հասարակության ստորին խավի ներկայացուցիչներ: Վերջիններիս կողմն է նրա առանձնահատուկ համակրանքը, իսկ նրանց պատկերներում նա ցուցադրեց իր լիարժեք հզոր ծիրքի խորությունը: Նրա արվեստի դեմոկրատականությունը պայմանավորված է նիդերլանդական հեղափոխության դարաշրջանի ավանդույթների հետ ունեցած կապերով: Հալսն իր հերոսներին պատկերում էր առանց գունազարդման, նրանց անկաշկանդ բարքերով, ուժեղ կենսասիրությամբ: Նա դիմանկարի շրջանակներն ընդարձակեց սյուժետային տարրեր կիրառելով՝ պատկերահանվողներին կերպավորելով գործողության մեջ, կոնկրետ կենսավիճակում՝ շեշտելով վայրկենապես և ճշգրտորեն տպավորված դիմախաղը, շարժումը, կեցվածքը: Նկարիչը հասնում էր պատկերահանվողների բնութագրերի հուզական ուժգնության և կենսականության, նրանց անզսպելի եռանդի արտահայտման: Նա ոչ միայն բարեփոխում էր անհատական պատկերային և խմբային դիմանկարները, այլև դառնում կենցաղային ժանրին գրեթե մոտեցող դիմանկարի արարիչ:

Հալսը ծնվել է Ամստերդամում, ապա տեղափոխվել Հառլեմ, ուր և ապրել է իր ամբողջ կյանքում: Նա ուրախ, սրտաբաց մարդ էր, բարի և անհոգ: Հալսի ստեղծագործական դեմքը ձևավորվեց XVII դարի 20-ական թթ. սկզբին: Նրան մեծ համբավ բերեցին սբ. Քևորդի հրաձգային վաշտի (1627, Հառլեմ, Ֆրանս Հալսի թանգարան), և սբ. Ադրիանոսի

հրաձգային վաշտի (1633, նույն տեղում) սպաների խմբանկարը: Ուժեղ, վճռական մարդիկ, որոնք ակտիվորեն մասնակցել են իսպանական նվաճողների դեմ ազատագրական պատերազմին, ներկայացված են փոքր խնջույքի պահին: Ուրախ, հումորի նրբերանգով համեմված տրամադրություն է միավորում տարբեր բնավորությամբ և շարժուձևերով սպաներին: Այստեղ չկա գլխավոր հերոս: Բոլոր ներկաները տոնախմբության իրավահավասար մասնակիցներ են: Հալսը հաղթահարել է գործող անձանց զուտ արտաքին կապը, որը բնորոշ է նրա նախորդների ստեղծած դիմանկարներին: Անհամաչափական կոմպոզիցիայի միասնությունն ստեղծված է կենդանի շփման միջոցով, ալեձև ռիթմով միավորված պատկերների տեղադրման անբռնազբոս ազատությամբ:

Նկարչի զորավոր վրձինը փայլուն ձևով ու ավյունով է կերտում ձևերի ծավալները: Արևի լույսի ճառագայթները սահուն են դեմքերով, փայլվում ժանյակներում և մետաքսում, առկայծում գավաթներում: Գունային գամման, ուր իշխում են սև զգեստները և սպիտակ օձիքները, կենդանություն են հաղորդում հնչեղ ոսկեգույն-դեղին, մանուշակագույն, բաց կապույտ և վարդագույն սպայական ուսագոտիներին: Սեփական արժանապատվության կատարյալ գիտակցմամբ և միաժամանակ ազատանբռնազբոս շարժումքներով են ներկայանում հողանդացի բյուրգերները Հալսի դիմանկարներում, նկարիչ, որը կարողանում է կերպավորել վայրկենական վիճակ: Չռեքերը կանթելով ժպտում է լայնեզր գլխարկով կրակոտ սպան (1624, Լոնդոն, Ուոլլեսի հավաքածու): Հմայում են դիրքի բնականությունը և աշխուժությունը, բնութագրման սրությունը, սպիտակի և սևի աշխույժ հակադրության մեծագույն վարպետությունը:

Հալսի կերտած դիմանկարները բազմազան են թեմաներով ու կերպարներով: Բայց պատկերահանվողներին միավոր-

րում են ընդհանուր հատկանիշները՝ բնավորության ամբողջականությունը, կենսասիրությունը: Հալսը ծիծաղի, տպավորիչ ուրախ ժպիտի գեղանկարիչ է: Նա պայծառ, ուրախ ձևերով աշխուժացնում է «հասարակ մարդկանց» ներկայացուցիչների, գինետների այցելուների, փողոցի տղաների դեմքերը: Նրա գործող անձինք ինքնամփոփ չեն, նրանք իրենց հայացքով և շարժումներով դիմում են հանդիսատեսին:

Ազատասիրության շնչով հարուստ է «Գնչուհու» կերպարը (մոտ 1630թ., Փարիզ, Լուվր): Հալսը հիանում է նրա շատ փափուկ ու խիտ մազերի ճաճանչապսակ գլխի հպարտ դիրքով, հրապուրիչ ժպիտով, աչքերի կրակոտ փայլով, անկախության արտահայտությամբ: Ստվերանկարի թրթռացող ուրվագիծը, լույսի սահող ճառագայթները, վազող ամպերը, որոնց ֆոնում պատկերված է զնչուհին, կերպարը հագեցնում են կյանքի թրթիռով: Մալլե Բաբբեի՝ պանդոկի տիրուհու դիմանկարը (1630-ական թթ-ի սկիզբ, Բեռլին-Դալեմ, Պատկերասրահ), որը ոչ պատահականորեն է անվանվել «հառլեմյան կախարդուհի», մեծանում դառնում է ոչ մեծ ժանրային տեսարան: Տգեղ պառավը, այրող խորամանկ հայացքով, դեմքը կտրուկ շուռ տալով և ատամները լայն բացած, կարծես պատասխանում է իր գինետան մշտական հաճախորդներից մեկին: Նրա ուսին մռայլ ուրվանկարի նման հայտնվում է չարագուշակ բուն: Ձարմացնում է նկարչի սուր տեսունակությունը, նրա ստեղծած կերպարի դժկամ ուժը և կենսունակությունը: Կոմպոզիցիայի անհամաչափությունը, դիմամիկան, անհարթ վրձնախազի հյութեղությունն ուժեղացնում են տեսարանի տագնապալիությունը:

XVII դարի կեսին հոլանդական հասարակության մեջ հստակորեն նկատելի են դառնում նոր տեղաշարժեր: Ժողովրդական զանգվածների հետ կապը կորցրած բուրժուազիայի դիրքերի ամրապնդմանը համեմատ հասարակույթ-

յունը օրեցօր ավելի պահպանողական է դառնում: Փոխվում է պատվիրատուների վերաբերմունքը իրատես նկարիչների նկատմամբ: Իր ժողովրդականությունը կորցրեց նաև Հալսը, որի դեմոկրատական արվեստն արդեն խորթ էր վերասերված բուրժուազիայի համար, վերջինս ձգտում էր ազնվականական նորաձևության:

Վարպետի կենսահամակ լավատեսությունը փոխվեց խոր մտորումների, հեզմանքի, դառն զգացումների, կասկածամտության: Նրա իրատեսությունը հոգեբանորեն ավելի խորացավ և քննադատական բնույթ կրեց, վարպետությունն ավելի նրբամիտ և կատարյալ դարձավ: Փոխվեց Հալսի նաև երանգավորումը (կոլորիտը)՝ դառնալով ավելի զուսպ. գերակշռող արժաթամոխրագույն, սառը տոնային գամման, սևի և սպիտակի մեջ առանձնահատուկ հնչեղություն են ստանում վարդագույն կամ կարմիր ոչ մեծ, ճիշտ գտնված կետերը: Դառնություն, հիասթափություն է զգացվում «Սևագետ տղամարդու դիմանկարում» (մոտ 1660թ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), ուր դեմքի նրբին, զուները երանգները հարստացվում և աշխուժացվում են զուսպ, գրեթե անխառն սև ու սպիտակ երանգների կողքին:

Հալսի մեծագույն նվաճումը ծերանոցների ժամանակավոր կառավարիչների և կառավարչուհիների (հոգաբարձուների)՝ նրա վերջին խմբային դիմապատկերներն են, որոնք նա ստեղծել է 1664թ-ին, իր մահվանից երկու տարի առաջ՝ կյանքի ճանապարհն ավարտելով ծերանոցում:

Սառը և հոգեպես ամայացած, իշխանատենչ են սեղանի մոտ նստած պարծենկոտ հոգաբարձու պառավները «Ծերանոցի հոգաբարձուհիների դիմապատկեր» խմբանկարում (Հառլեմ, Ֆրանս Հալսի թանգարան): Անսխալ և դիպուկ են ծեր նկարչի ազատ ու բնութագրական վրձնախազերը: Կոմպոզիցիան ստացել է խաղաղ ու խստաբարո

տեսք: Տարածության նոսրացածությունը, պատկերների տեղադրությունը, հավասար տարածվող լույսը, որ միատեսակ է լուսավորում բոլոր պատկերվածներին, նպաստում է նրանցից յուրաքանչյուրի բնութագրման վրա ուշադրություն բեռնելուն: Լակոնիկ է գունային գամման, ուր գերակշռում են սև, սպիտակ և մոխրագույն երանգները: Հալսի ուշ շրջանի դիմանկարներն իրենց տեղն ունեին համաշխարհային դիմանկարային գեղանկարչության նշանավոր ստեղծագործությունների շարքում. իրենց հոգեբանությամբ նրա դիմանկարները հիշեցնում են հոլանդական գեղանկարիչներից մեծագույնի՝ Ռեմբրանդի դիմանկարները, որը, ինչպես և Հալսը, հռչակ էր վայելում իր կենդանության օրոք՝ բախման մեջ գտնվելով հոլանդական հասարակության վերասերվող բուրժուական վերնախավի հետ:

ՌԵՄԲՐԱՆԴ: Հանճարեղ Ռեմբրանդի (1606-1669) ստեղծագործությունը համաշխարհային գեղանկարչության գագաթնակետերից մեկն է: Թեմատիկ դիապազոնի արտասովոր լայնությունը, խոր հումանիզմը, որով ներշնչված էին նրա ստեղծագործությունները, նրա արվեստի իսկական դեմոկրատականությունը, առավել արտահայտիչ գեղարվեստական միջոցների հարատև որոնումները, անգերազանցելի վարպետությունը նկարչին հնարավորություն են տալիս մարմնավորելու ժամանակի ամենախոր և առաջադիմական գաղափարները: Ռեմբրանդի հասուն և ուշ շրջանի նկարների երանգավորումը (կոլորիտը), որը հիմնված է նրբին գույներով շողացող, ասես առկայծող և կենտրոնացող տաք երանգների զուգորդման վրա, ինչպես և առարկաների իսկ ճառագայթած լույսը նպաստում են նրա ստեղծագործությունների արտասովոր հուզականությանը: Բայց դրանց առանձնահատուկ արժեք են հաղորդում այն վսեմ, ազնվաբարո զգացումները, որոնք առօրեական իրերին տալիս են բանաստեղ-

ծականություն և վսեմ գեղեցկություն: Ռեմբրանդը ստեղծել է պատմական, բիբլիական, դիցաբանական և կենցաղային նկարներ, դիմանկարներ և բնանկարներ. նա օֆորտի և ուրվանկարի մեծագույն վարպետներից մեկն էր: Բայց ինչպիսի տեխնիկայով էլ աշխատեք Ռեմբրանդը, միշտ նրա ուշադրության կենտրոնում էր մարդն՝ իր ներաշխարհով, իր ապրումներով: Իր հերոսներին նա հաճախ գտնում էր հոլանդական աղքատների միջավայրում, բացահայտում էր նրանց բնավորության լավագույն հատկանիշները, անսպառ հոգևոր հարստությունը: Մարդու հանդեպ հավատը նկարիչը պահպանեց իր ամբողջ կյանքում, իր ծախսորդություններում ու փորձություններում: Այդ հավատը նրան օգնեց մինչև իր կյանքի վերջին օրերը կերտել այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք արտահայտում են հոլանդական ժողովրդի լավագույն ծգտումները:

Հարմենս վան Ռեյն Ռեմբրանդը ծնվել է Լեյդենում՝ ջրաղացի սեփականատիրոջ ընտանիքում: Նրա ուսուցիչներն էին Սվաննենբուրխը, իսկ հետո՝ Լաստմանը: 1625թ. Ռեմբրանդը սկսեց աշխատել ինքնուրույնաբար: Նրա վաղ շրջանի կտավներում երևում է Լաստմանի, երբեմն՝ Կարավաջոյի հետևորդ գեղանկարիչների ազդեցության կնիքը: Շուտով երտասարդ Ռեմբրանդը գտավ իր ուղությունը, որը վառ ձևով արտահայտվեց գլխավորապես իր իսկ և իր մերձավորների դիմանկարներում: Արդեն այդ ստեղծագործություններում լուսաստվերը նրա համար գեղարվեստական արտահայտչության միջոցներից մեկը եղավ: Նա ուսումնասիրում էր մարդկանց բնավորությունների, դեմքերի արտահայտությունների զանազան դրսևորումները, դիմաշարժությունը, անհատական հատկանիշները:

1632թ. Ռեմբրանդը տեղափոխվում է Ամստերդամ և շատ շուտ հռչակ ձեռք բերում «Բժիշկ Տյուլպի անատոմիայի դասը» նկարով (1632, Հաագա, Մաուրիցի-

յոյս): Ըստ էության, դա դիսհերժման ժամին բժիշկ Տյուլպին շրջապատող և նրա բացատրություններն ուշադրությամբ ունկնդրող բժիշկների մեծ խմբի դիմապատկերն է: Կոմպոզիցիայի նման կառուցումը նկարչին հնարավորություն է ընձեռել արտահայտելու յուրաքանչյուր պատկերահանվողի անհատական հատկանիշները և ազատ խմբի մեջ նրանց հարաբերակցելու խոր հետաքրքրության ընդհանուր վիճակը, շեշտելու իրավիճակի կենսականությունը: Ի տարբերություն Չալսի խմբային դիմապատկերների, ուր պատկերահանվողներից յուրաքանչյուրը զբաղեցնում է համազոր դիրք, Ռեմբրանդի նկարում բոլոր անձինք հոգեբանորեն ենթարկված են Տյուլպին, որի պատկերն առանձնացված է լայն ստվերակարով և ձեռքերի ազատ շարժումներով: Պայծառ լույսը տեսանելի է դարձնում կոմպոզիցիայի կենտրոնը, նպաստում խմբի կենտրոնացածության տպավորությանը, մեծացնում արտահայտչությունը:

Առաջին նկարի հաջողությունը բազմաթիվ պատկերներ բերեց նկարչին, դրանց հետ՝ նաև բարեկեցություն, որը մեծացավ պատրիկուհի Սասկիա վան էյլենբուրխի հետ ամուսնության շնորհիվ: Մեկը մյուսի հետևից Ռեմբրանդը ստեղծում է կրոնական մեծ կոմպոզիցիաներ, որոնք «Աբրահամի զոհաբերությունը» կտավի նման հարուստ էին դիմանկայով և ոգևորությամբ (1635, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), ինչպես և համդիսային դիմանկարներ: Նրան գրավում են հերոսական-դրամատիկական կերպարները, արտաքուստ տպավորիչ կառուցումները, արտասովոր շքեղ զգեստները, լույսի և ստվերի հակադրությունները, կտրուկ ռակուրսները: Նա հաճախ նկարում է Սասկիային և իրեն՝ երիտասարդ, երջանիկ, բուռն ավյունով: Այդպիսիք են «Սասկիայի դիմանկարը» (1634թ., Կասսել, Պատկերասրահ), «Ինքնանկարը»-ը (1634, Փարիզ, Լուվր), «Ինքնանկար Սասկիայի հետ

ծնկաչոք» նկարը (մոտ 1636թ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ):

Ռեմբրանդը երկար է աշխատել օֆորտի բնագավառում, հրապուրվելով ժանրային թեմաներով, դիմանկարներով, բնանկարներով, ստեղծել է սոցիալական ստորին խավերի ներկայացուցիչների մի ամբողջ շարք:

Արդեն 1630-ական թթ. վերջերին նկարչի մեծ մասշտաբի նկարներում դրսևորվեց նրա հակումը դեպի իրատեսական կերպարները: Արտասովոր ձևով կենսական և համոզիչ լուծում ստացավ դիցաբանական թեման «Պանայա» նկարում (1636, նկարի մեծ մասը վերանկարված է 1640-ական թթ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Հրաժարվելով բուռն ոգևորությունից և արտաքին տպավորություն ստեղծելուց՝ Ռեմբրանդը ձգտում էր հոգեբանական արտահայտչության: Ավելի հարստացավ նրա տաք գունային գամման, առավել մեծ դեր ստացավ լույսը, որը ստեղծագործությանը հաղորդում էր առանձնահատուկ հուզականություն:

Նկարչի իրատեսական վարպետության խորացումով մեծանում էին նրա տարածայնությունները շրջապատող բուրժուական-պատրիկական միջավայրի հետ: 1642թ. նետաձիգների վաշտի պավերով նա ստեղծեց մի մեծ կտավ (3,87x5, 02մ), որը ժամանակի ընթացքում գույների խունամալու հետևանքով հետագայում ստացավ «Գիշերային դետրե» անվանումը (Ամստերդամ, Ռեյքսմյուզեում): Ավանդական փոքր խնջույքների փոխարեն՝ դրանց մասնակիցների դիմանկարներով, որտեղ յուրաքանչյուրը պատկերված է իր անհատական բնութագրի ամենայն ճշտաջանությամբ, ինչպես այդ կատարվում էր առաջներում, նկարիչը պատկերել է երթի դուրս եկած նետաձիգներին: Պարզելով դրոշը՝ նրանք կապիտանի գլխավորությամբ, թմբուկի հնչյունների տակ, քայլում են լայն կամրջով՝ գիլդիայի շենքի մոտով: Լույսի արտասովոր պայծառ ճառագայթը, լուսավորելով առանձին

պատկերներ, երթի մասնակիցների դեմքերը և գուտկատեղին աքլոր պահած փոքրիկ աղջնակին, որն ասես աննկատելիորեն միացել է նետաձիգների շարքին, շեշտում է պատկերի անսպասելիությունը, դինամիկան և հուզականությունը: Հերոսական ոգևորությամբ համակված քաջարի մարդկանց կերպարներն այստեղ զուգորդվում են հուլանդական ժողովրդի ընդհանրացված կերպարի հետ, որը ոգևորված է միասնության և իր ուժերին հավատալու գիտակցությամբ: Այսպես խմբային դինամիկությունը ստանում է յուրատեսակ պատմական նկարի բնույթ, որտեղ նկարիչն աշխատում է տալ արդիականության գնահատականը: Նա մարմնավորել է քաղաքացիական բարձր իդեալների, ազատության և ազգային անկախության պայքարի ելած ժողովրդի մասին իր պատկերացումը: Այն տարիներին, երբ օրեցօր ավելի ուժգին էին արտահայտվում երկիրը ջլատող ներքին հակասությունները, նկարիչը հանդես եկավ քաղաքացիական սիրագործություն կատարելու կոչով: Նա ձգտում էր ստեղծել հերոսական Հոլանդիայի կերպարը, գովերգել նրա քաղաքացիների հայրենասիրական ոգևորությունը: Սակայն նման մտահղացումն արդեն նշանակալի չափով խորթ էր նրա պատվիրատուներին:

1640-ական թթ. ընթացքում ուժեղանում են բուրժուական հասարակության հետ նկարչի տարակարծությունները: Դրանց նպաստում են նրա անձնական կյանքի ծանր դեպքերը, Սասկիայի մահը: Բայց հատկապես այդ ժամանակներում է սկսվում Ռեմբրանդի ստեղծագործության հասունության շրջանը: Նրա վաղ շրջանի նկարների տպավորիչ դրամատիկական տեսարաններին փոխարինում է առօրյա կյանքի բանաստեղծականացումը՝ գերակշռող են դառնում քնարական բնույթի սյուժեները, ինչպիսիք են «Դավիդը հրաժեշտ է տալիս Իոնաֆանեսին», (1642), «Սուրբ ընտանիք» (1645, երկուսն էլ՝ Պետրոգրադ, էրմի-

տաժ), որոնցում մարդկային զգացմունքների խորությունը հմայիչ է զարմանալի նուրբ ու զորեղ մարմնավորմամբ: Թվում էր, պարզ առօրեական տեսարաններում և զուսպ ու ճիշտ գտնված շարժմունք-շարժումներում նկարիչը բացահայտում է հոգեկան կյանքի ամբողջ բարդությունը, հերոսների մտքերի ընթացքը: Նա «Սուրբ ընտանիք» կտավի գործողության վայր է ընտրում աղքատ գյուղացու տունը, որտեղ հյուսնություն է անում հայրը, իսկ երիտասարդ մայրը հոգատարությամբ պաշտպանում է մանկան քունը: Ամեն ինչ այստեղ համակված է բանաստեղծության շնչով, ընդգծում է անդորրության, հանգստության, խաղաղության տրամադրությունը: Դրան նպաստում են մոր և մանկան դեմքերը պայծառացնող մեղմ լույսը, ոսկեշող գունեղության ամենանուրբ տաք երանգները:

Ներքին խոր նշանակալիությամբ հարուստ են Ռեմբրանդի գրաֆիկական աշխատանքների՝ գծանկարների և օֆորտների կերպարները: Նրա արվեստի դեմոկրատականությունն առանձնահատուկ ուժով արտահայտված է «Հիվանդներ բուժող Քրիստոսը» օֆորտում (մոտ 1649թ., «Հարյուր գուլդենանոց տերև»՝ այսպես է անվանվել այն բարձր գնի հետևանքով, որ ձեռք է բերել աուկցիոններում):

Ապշեցուցիչ է հիվանդների և տառապյալների, մուրացկանների և աղքատների կերպարների մեկնաբանման հուզական անկեղծությունը, որոնց հակադրված են ինքնագոհ, ճոխ հագնված կեղծ բարեպաշտները: Իսկական հոյակերտ(մոնումենտալ) ուժը, զեղարվեստականությունը, լուսաստվերի նրբին և կտրուկ հակադրությունները, տոնային արտահայտության հարստությունն առանձնացնում-գրավում են նրա օֆորտները և գրչանկարները ինչպես թեմատիկ, այնպես էլ բնանկարային:

Ուշ շրջանում հսկայական տեղ են գրավում պարզ կոմպոզիցիայով, ամեն-

նից հաճախ հարազատների ու մերձավորների տոհմաբանական դիմանկարները, որոնցում նկարիչն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է պատկերահանվողների հոգեկան աշխարհի բացահայտման վրա: Նա շատ է նկարել Չենդրիկյե Ստոֆֆելսին, արտահայտելով նրա հոգու բարությունը և սիրալիրությունը, ազնվաբարոյությունը և արժանապատվությունը. այդպիսին է, օրինակ, «Չենդրիկյեն պատուհանի մոտ» կտավը (Բեռլին, թանգարան): Չաճախ որպես մոդել ծառայում է նրա Տիտուս որդին, հիվանդոտ, թուլակազմ մի պատանի՝ ոգևորված նուրբ դեմքով: Գիրքը ծեռքին դիմանկարում (մոտ 1656, Վիեննա, գեղարվեստա-պատմական թանգարան) կերպարն ասես ներթափանցված է արևի ճառագայթներով: Ամենասրտառուչների թվին են դասվում Բրեյնինգի (1642, Կասսել, Պատկերասրահ), երիտասարդ, ոսկեզանգուր մազերով, փոփոխուն, ներքին լույսով ողողված դեմքով մարդու և ինքնամիտք-մռայլ Յան Սիքսի դիմանկարները (1654, Ամստերդամ, Սիքսի հավաքածու), որն ասես կանգ է առել մտորումների մեջ՝ ձեռնոց հագնելիս:

Այդ տիպի դիմանկարներին են վերաբերում նաև նկարչի ուշ շրջանի ինքնանկարները, որոնք ապշեցնում են հոգեբանական բնութագրումների բազմապլանայնությամբ, հոգու ամենանուրբ շարժումների արտահայտությամբ: Ազնվաբարո պարզությամբ և վեհապանծությամբ է ստեղծված Վիեննայի թանգարանի «Ինքնանկարը» (մոտ 1652թ.). Լուվրում գտնվող «Ինքնանկարում» (1660) նկարիչն իրեն պատկերել է մտասույզ, կենտրոնացած ու թախծոտ:

Այդ նույն ժամանակներում է ստեղծել եղբոր ծեր կնոջ դիմանկարը (1654, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ)՝ դիմապատկերկենսագրությունը, որը պատմում է ապրած դժվարին կյանքի, այն դաժան օրերի մասին, որոնք ամեն ինչ տեսած, վերապրած այդ կնոջ կնճռոտ դեմքին և հոգնած ծեռքերին թողել են իրենց ար-

տահայտիչ հետքը: Կենտրոնացնելով լույսը դեմքին և ծեռքերին՝ նկարիչը հանդիսատեսի ուշադրությունը բևեռում է դրանց վրա՝ բացահայտելով պատկերահանվողի հոգեկան հարստությունը և մարդկային արժանապատվությունը: Այս բոլոր դիմանկարները պատվերային չեն. տարեցտարի դրանց քանակը նվազում էր:

Վերջին տասնամյակը Ռեմբրանդի կյանքի ամենաողբերգական տարիներն են. հայտարարվելով անվճարունակ պարտապան՝ նա տեղափոխվում-բնակություն է հաստատում Ամստերդամի աղքատ թաղամասում, ապա կորցնում իր լավագույն բարեկամներին ու մերձավորներին: Մահանում են Չենդրիկյեն և Տիտուս որդին: Բայց նրան պատուհասած դժբախտությունները չէին կարող կասեցնել նկարչի ստեղծագործական հանճարի զարգացումը: Ամենավսեմ ու ամենագեղեցիկ ստեղծագործությունները նա ավարտել է հատկապես այդ տարիներին: «Սինդիկներ» (մահուղագործների արտադրամասի ավագներ, 1662, Ամստերդամ, Ռեյքսմուզեում) խմբային դիմանկարով ավարտվում են նկարչի հաջողություններն այդ ժամրում: Նրա կենսական ուժը պատկերահանվողներից յուրաքանչյուրի հոգում և առանձնահատկության մեջ է, կոմպոզիցիայի բնականության, պարզության և հավասարակշռվածության մեջ, ժլատության և մանրամասների ճիշտ ընտրության մեջ, զուսպ գունային լուծումների ներդաշնակության և միաժամանակ հետաքրքրությունների ընդհանրությամբ միավորված մարդկանց խմբի ամբողջական պատկերի ստեղծման մեջ, հետաքրքրություններ, որոնք պաշտպանվում էին նրանց կողմից: Արտասովոր ռակուրսը շեշտում է պատկերի փառահեղ բնույթը, տեղի ունեցածի նշանակալիությունը և հանդիսավորությունը:

Ուշ շրջանին են վերաբերում վարպետ նկարչի նաև մի շարք թեմատիկ մեծ կտավներ. «Չուլիոս Ցիվիլիսի դա-

վաղորությունը» (1661, Ստոկհոլմ, Ազգային թանգարան) պատմական կոմպոզիցիան, ուր պատկերված է նիդերլանդացիների նախահայրեր համարվող բատավների ցեղի առաջնորդը, որն առաջին դարում գլխավորել է ժողովրդի ապստամբությունն ընդդեմ Հռոմի, ինչպես նաև նկարներ բիբլիական թեմաներով՝ «Աստուր, Աման և Էսֆիր» (1660, Մոսկվա, ԿՊՌ):

Անառակ որդու մասին աստվածաշնչային առակի սյուժեն նկարչին գրավում էր նաև առաջներում, այն հանդիպում է նրա օֆորտներից մեկում: Բայց իր կյանքի միայն վերջում Ռեմբրանդը հանգեց նրա ամենախոր բացահայտմանը: Հոր առջև ծնկի եկած, հոգնած, զղջացող մարդու կերպարն արտահայտում է կյանքի ճանաչման ողբերգական ուղին, իսկ անառակ որդուն ներող հոր կերպարում մարմնավորված է մարդուն մատչելի ամենամեծ երջանկությունը, սրտագին զգացմունքների սահմանը: Պարզապես ցնցող է մեծ չափի այդ կոմպոզիցիայի լուծումը, որտեղ գլխավոր հերոսները կարծես պայծառացած են ներքին լույսով, որտեղ նորից որդուն գտած հոր ձեռքերի շարժումքն արտահայտում է նրա անսահման բարությունը, իսկ թափառականը՝ ընկճված, աղտոտված, պատառոտված հագուստով փարվել է հորը՝ նշելով զղջման ամբողջ ուժը, որոնումների ու կորստի ողբերգությունը: Մյուս գործող անձինք տեղաշարժված են երկրորդ պլան՝ կիսաստվերի մեջ, և նրանց կարեկցությունն ու մտախոհությունը միայն առավել մեծ ուժով է առանձնացնում ասես տաք լուսապսակով փայլող հայրական սերն ու ամեն ինչ ներող հայացքը, որը որպես պատվիրան է թողել մարդկանց հուանդացի մեծ նկարիչը:

Հսկայական էր Ռեմբրանդի արվեստի ազդեցությունը: Այն արտահայտվեց ոչ միայն նրա անմիջական աշակերտների ստեղծագործություններում, որոնցից ամենից ավելի իր ուսուցչի ընթռնմանը մոտեցավ Կարել Ֆաբրիցիուսը, այլև յու-

րաքանչյուր քիչ թե շատ նշանակալի հոլանդական նկարչի ստեղծագործություններում: Ռեմբրանդի արվեստը հետագայում ամենախոր ներգործությունն ունեցավ ամբողջ համաշխարհային իրատեսական արվեստի զարգացման վրա:

Այդ ժամանակ էր, որ հոլանդական մեծանուն նկարիչը, բախման մեջ լինելով բուրժուական հասարակության հետ, մահացավ կարիքի մեջ, մյուս գեղանկարիչները, տիրապետելով պատկերվողի ճշմարտացի կերպավորման վարպետությանը, կարողացան ճանաչման և բարեկեցության հասնել իրենց կենդանության օրոք:

Կենտրոնացնելով իրենց ուժերը գեղանկարչության այս կամ այն ոլորտում նրանցից շատերն ստեղծեցին նշանակալի ստեղծագործություններ:

ԿԵՆՑԱՂԱՍԻՆ ԺԱՆ: Հոլանդական գեղանկարչության մեջ ամենաժողովրդականը կենցաղային ժանրն էր, որը շատ առումներով որոշեց նրա զարգացման յուրահատուկ ուղիները՝ մյուս երկրների արվեստի համեմատությամբ: Առօրյա կյանքի ամենատարբեր կողմերին դիմելը, նրա բանաստեղծականացումը պայմանավորեցին ժանրային նկարների բազմապիսի տիպերի ձևավորումը: Դրանց ստեղծողների գեղանկարչական բարձր վարպետությունը, լավատեսական բնույթը, մեղմ քնարականությունը նկարներին հաղորդում են այնպիսի հմայք, որն արդարացնում է նույնիսկ ամենափոքր թեմաների կերպավորումը:

Սակայն այստեղ դրսևորվում են նաև հոլանդական կենցաղանկարիչների (ժանրիստների) և կենցաղագիրների սահմանափակության գծերը, որոնց խորթ էին հասարակական կյանքի մեծ թեմաները: Բուրժուականի կնիքն է երևում հոլանդական կենցաղային գեղանկարչության վրա, դրսևորվում այն սյուժեի ընտրության մեջ, որը վերցվում է հիմնականում բյուրգերի և նրա ընտանիքի մասնավոր կյանքից: Դրանք տնային

գործերով կամ երեխաներով զբաղված տանտիկնոջ, պանդոկային և փոքրիկ գինետնային տեսարանների, հանգստի և զվարճալիքների ժամերին գյուղացիների պատկերներ են: Ոչ մեծ այդ նկարներում մի քանի, հաճախ երկու կամ երեք պատկերով, գործողությունը զարգանում է պատմողական հանգիստ ռիթմով: Մեկնաբանությամբ մտերմական պատկերներում նկարիչը երբեմն օգտագործում է հումորի, զվարճալի (ամեկդոտային) հետաքրքրականության տարրեր: Բուրժուական պատվիրատուների պահանջներին համեմատ, հատկապես XVII դարի երկրորդ կեսից, կենցաղային նկարներում բանաստեղծականացման հատկանիշները հետզհետե ավելի նկատելիորեն դուրս են մղվում մանրամասների կատարման պրոզայիկ (ոչ բանաստեղծական) ճշտակատարմամբ և բյուրգերական բարեկեցության հիացումով: Բուրժուական պատվիրատուների շրջանում մեծագույն հաջողություն էին վայելում այն նկարիչները, որոնք չբացահայտելով մարդկային զգացմունքների իրական աշխարհը, պատկերավոր լուծման խորությունը նենգափոխում էին մանրամասների կատարման չափազանց ճշգրիտ ջանադրությամբ:

Հուլանդական կենցաղանկարիչներից լավագույններն այնուամենայնիվ կարողացան այդ բարդ պայմաններում ստեղծել կենսականորեն ճշմարտացի ստեղծագործություններ:

ՕՍՏԱՂԵ: Բարեսիրտ հումորի, հեզմանքի հատկանիշներով են օժտված գյուղացիների կերպարները Ադրիան վան Օստաղեի (1610-1685) նկարներում: Եթե վաղ շրջանի նկարները, պանդոկային տեսարանների պատկերներով, ունեին խոր բնույթ, ապա ավելի հասուն ստեղծագործությունները ներթափանցված են խաղաղարարության, քնարականության, նուրբ հումորի տրամադրություններով («Գյուղական փոքրիկ գինետանը», 1660, Դրեզդեն, Պատկերասրահ): Մտերմիկ և հուզիչ անկեղծությամբ

է պատկերված հոլանդացի գյուղացու աշխույժ կերպարը «Ֆլեյտահարը» նկարում (մոտ 1660թ., Մոսկվա, ԿՊՊ): Ստեղծագործական աշխատանքի թեման է բացահայտում «Գեղանկարիչն իր արվեստանոցում» պատկերը (1663, Դրեզդեն, Պատկերասրահ)՝ նկարչի յուրահատուկ ինքնանկարը: Մեղմ լույսը, թափանցելով նախապոր հյուսվածքով մեծ պատուհանից, լուսավորում և միավորում է անկանոն թափված իրերը, արվեստանոցի համեստ կահավորանքը և նկարակալի մոտ աշխատանքով տարված գեղանկարչի պատկերը:

ՍՏԵ: Թեմատիկայով ավելի լայն, դեմոկրատական կենցաղանկարիչ էր Յան Ստենը (1626/27-1679)՝ պայծառ խառնվածքով և կենսուրախ, բյուրգերների մասնավոր կյանքը պատկերող նկարների արարողը, որը գերադասում էր թեթև խնջույքների և ժողովրդական տոնախմբությունների տեսարանների պատկերումը: Նույնպիսի ոգով նա մեկնաբանում էր նաև բիբլիական սյուժետները՝ գործողությունը տեղափոխելով ժամանակակից հոլանդական իրականություն և դրանք կենդանացնելով հումորիստական միջադեպերով: Բնավորությունների բնութագրման նրա վարպետությունը անենավառ ձևով դրսևորվում է մտերմական կամերային նկարներում, ինչպիսին է, օրինակ, «Հիվանդը և բժիշկը» (մոտ 1660թ., Ամստերդամ, Ռեյքսմուզեում), որը գրավում է իր զգացմունքների անկեղծությամբ, գեղանկարչական գեղեցկությամբ, մեղմ հումորով:

ՏԵՐԲՐԻՄ: ՄԵՏՍՅՈՒ: Եթե Օստաղեի և Ստենի կենցաղային ժանրն ավելի դեմոկրատական բնույթ էր կրում, ապա Գերարդ Տերբորխի (1617-1681) և Գաբրիել Մետսյուի (1629-1667) արվեստում գերակշռում է մտերմական-քնարական մոտեցումը հարուստ բուրժուազիայի և պատրիկական ընտանիքների կենցաղի թեմատիկային: Հիշյալ նկարիչները զարմանալի վարպետությամբ պատկե-

րում են զանազան նյութերի՝ առածգական մետաքսների և մուարների, թանկարժեք գորգերի և մորթիների ֆակտուրան: Պատմողականության նրանց եղանակը դանդաղ ու հանգիստ է: Աչքի չընկնելով բովանդակության խորությամբ՝ Տերբորխի նկարները կառուցված են գործող անձերի բնավորությունների և փոխհարաբերությունների ավելի նուրբ ուրվագծմամբ, քան Սետայուի նկարները: Նրա «Լիմոնադի բաժակը» (1655 և 1660թթ-ի միջև, Պետրոգրադ, էրմիտաժ) և «Գյուղական փոստատարը» բովանդակում են թերասացության, ինքնահատուկ բանաստեղծական հիացման տարրեր, որը որոշվում է նկարի գործող անձերին կապող հուզական վիճակով: Ազնվականական զսպվածությունը և մոդելների ու դրանց բնութագրերի ընտրության նրբինությունը Տերբորխի կյանքի վերջում փոխվում են անտարբերության և սառնության՝ մարդկանց զգացմունքների և առավել ճշտակատարությամբ թանկարժեք նյութերի ու կահավորանքի ցուցադրումն արտահայտելու մեջ:

Ղե ՎիՏտե: Կենցաղային ժանրի հռչակական վարպետների շրջանում ղեմնկրատական իդեալներին և նորարարական որոնումներին իր հավատարմությամբ առանձնանում է էմանուել դը Վիտտեն (1617-1692), որի արվեստում երևան եկան իրականության երևույթների ավելի լայն պատկերավոր ընդգրկման միտումներ:

Սկզբում նկարիչը զեղեցիկ մարգարտանման-մոխրավուն, սառը գամմայով ստեղծում էր եկեղեցական, վարպետ կատարմամբ, աղոթող ծխականների պատկերներով աշխույժ ինտերիերներ: Բայց կյանքի տարբեր կողմերի նկատմամբ հետաքրքրությունը նրան տանում էր քաղաքի փողոցներ, շուկաներ, ուր առևտրականներն ամեն տեսակի ուտելիչ են առաջարկում բազմաթիվ գնորդների: Այսպես աստիճանաբար դը Վիտտեի արվեստում սկզբնավորվում է

կենցաղային ժանրի հատուկ տեսակ՝ շուկաների պատկերումը: «Ձկան շուկա» (1662, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), «Շուկա նավահանգստում» (մոտ 1668թ., Մոսկվա, ԿՊԹ) և շատ այլ նկարներ նրան թույլ տվեցին միասնական նկարում միացնել բնանկարը, նատյուր-մորտը և ժանրային տեսարանները:

Այդ կենսալից նկարներում երևաց նկարչի ձգտումը ազատվելու բուրժուական ինքնապարփակ նեղ շրջանից: Դը Վիտտեն դիմում է համարձակ տարածական կառուցումների, առջևի և ետևի պլաններում պատկերների մասշտաբների հակադրությունների, ներդաշնակ, գունեղ և երանգային լուծումների:

Նա կյանքի ճշմարտացիությանը և իր իդեալներին չդավաճանեց նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հոլանդական գեղանկարիչներից շատերը բուրժուական պատվիրատուների հետ հարաբերություններում դիմեցին փոխադարձ զիջումների: Մնալով առանց ապրուստի միջոցների՝ յոթանասունհինգամյա նկարիչը իրեն կախեց կամրջի ճաղաշարքից:

Ղե Յոոու: Կյանքի և ստեղծագործական այլ ճանապարհով անցավ Պիտեր դե Յոոսը (1629-1683թ-ից հետո), որի կենցաղային գեղանկարչությունն ունի հայեցողական-քնարական բնույթ: Նրանում իշխում են բյուրգերական առօրյա կենցաղի թեմաները: Նկարչի ուշադրությունը հավասարապես գրավում է հանգիստ-դանդաղկոտ մարդկանց և կահավորանքի բազմաթիվ մանրամասներով փոքրիկ հանգստավետ սենյակների ինտերիերների, մաքուր բակերի բաց պատուհաններից, դռներից և պարտեզներից թափանցող լույսի խաղի պատկերումը: «Տիրուհին և աղախինը» (մոտ 1657թ., Պետրոգրադ, էրմիտաժ), «Մառան» (մոտ 1658թ., Ամստերդամ, Ռեյքս-մուզեում) կտավները, որոնք ստեղծված են տաք գույներով, դրանցում գերակշռում են ոսկեշող երանգները, գրավում են իրենց բանաստեղծական հմայքով, հասարակ մարդու նկատմամբ տածվող

համակրանքով: Նկարչի ուշ շրջանի կտավները, որոնք կերպարային լուծումներով խորը չեն, կորցնում են դեմոկրատականությունը՝ հետևելով պատրիկական ճաշակներին:

ՎԵՐՄԵՐ ԴԵԼՖՏՍՅԻ: Բանաստեղծական խոր զգացումը, անթերի ճաշակը, նրբագույն կոլորիզմն են որոշում ժանրային գեղանկարչության վարպետներից ամենաականավոր, Յալսից և Ռեմբրանդից հետո, հոլանդական երրորդ մեծ գեղանկարիչ Յան Վերմեր Դելֆտացու (1632-1675) ստեղծագործությունը: Օժտված լինելով զարմանալի սրատեսությամբ, մանրամուրբ տեխնիկայով՝ նա հասնում էր կերպարային լուծման բանաստեղծականության, ամբողջականության և գեղեցկության՝ հսկայական ուշադրություն նվիրելով լուսաօդային միջավայրի վերարտադրմանը: Վերմերի գեղանկարչական ժառանգությունը համեմատաբար մեծ չէ, քանի որ յուրաքանչյուր նկարի վրա նա աշխատում էր դանդաղ և արտասովոր ջանադրությամբ:

Վաստակելու համար Վերմերը հարկադրված էր զբաղվել նկարների առևտրով:

Նա ծնվել է Դելֆտում: Թե ով է եղել նրա ուսուցիչը՝ հայտնի չէ, բայց նրա ստեղծագործության վրա անտարակուսելի ներգործություն է ունեցել Կարել Ֆաբրիցիուսը: Սակայն Վերմերի ստեղծագործական անհատականության ջինջակարմիր առանձնահատկությունը դրսևորվեց նրա դեռ վաղ շրջանի նկարներում: «Կավատուհու մոտ» (1656, Դրեզդեն, Պատկերասրահ) նկարը սյուժեով շատ քիչ է տարբերվում հոլանդական մյուս կենցաղանկարիչների այդ բնույթի նկարներից, բայց նրա մեծ չափերը՝ համարձակ հարուստ ներկապակը, որը կառուցված է ջինջակարմիր, դեղին, սև ու սպիտակ երանգներով, արտասովոր առանձնահատկությունը և կերպարային լուծման ուժը՝ այս ամենը իրական նշանակալիություն և նորա-

րարական բնույթ է հաղորդում Վերմերի ստեղծագործությանը:

Նրա հետագա նկարները ևս իրենց սյուժեներով, իսկ երբեմն նաև կոմպոզիցիոն հնարներով, մոտ են մյուս վարպետների գործերին. այդպիսիք են ինտերիերում մեկ կամ մի քանի դեմքերի, պատուհանի մոտ նամակ ընթերցող կամ մանյակ փորձող կանանց, մթերքներ դասավորող աղախիմների, տիկնոջ և նրան գինու բաժակ առաջարկող ասպետի պատկերումները: Սակայն այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական կառուցվածքն առանձնանում է բանաստեղծականությամբ, գեղեցկությամբ և ներդաշնակությամբ, որոնցում նկարիչը ստեղծում է առօրյա կյանքի իրական կերպարներ:

Իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով առանձնապես ներդաշնակ ու պարզ է «Նամակ ընթերցող աղջիկը» (1650-ական թթ-ի վերջ, Դրեզդեն, Պատկերասրահ) նկարը, որը ողողված է օդով ու լույսով, արարված է բրոնզականաչավուն, կարմրավուն, ոսկեշող երանգներով. այստեղ շողշողում են դեղին և կապույտ գույները, որոնք գերակշռում են առջևի պլանի մատյուրմորտում: Ի տարբերություն տաք, մեղմ լույսի, որը Ռեմբրանդի նկարներում ասես ճառագայթում էր հենց պատկերվող առարկաներից, Վերմերը սենյակի ամբողջ ինտերիերը ողողում է ցերեկային սառը օդով: Նա հստակորեն մոդելում է առարկաների ծավալները, ցուցադրում դրանցից յուրաքանչյուրի մակերևույթի ֆակտուրան: Գեղարվեստական ստեղծագործության ամբողջ կառուցվածքի ազնվաբարոյությամբ, կենսական հարստությամբ և զսպվածությամբ համապատասխանում է երիտասարդ խաղաղ կնոջ կերպարը, որը խորասուզված ընթերցում է նամակը, անխզելիորեն կապված է այդ նկարում մարմնավորված անդորրության և հանգստության հետ:

Անշտապկոտ, վստահ է իր շարժումներում, հմայիչ ու բնական է հասարակ-

պարզ «Աղախինը՝ կաթի սափորով» պատկերված կինը, որը համակված է լուսավոր լավատեսությամբ (1657-1660թթ. միջև, Ամստերդամ, Ռեյքսմուզեում) և վերստեղծում է առօրյա կյանքին բնորոշ բանաստեղծականացված մթնոլորտը: Երիտասարդ կնոջ կերպարը շնչում է ողջախոհ ուժով, բարոյական մաքրությամբ, նրան շրջապատող առարկաները պատկերված են կենսական զարմանալի ճշտությամբ, թվում է՝ զգում են հացի թարմությունը, սափորի հարթ մակերևույթը, լցվող կաթի խտությունը: Այստեղ, ինչպես և Վերմերի մյուս ստեղծագործություններում, արտահայտվում է իրերի վիճակը պատկերելու, իրական առարկաների հարստությունը, ձևերի բազմազանությունը, դրանց շրջապատի լույսի և օդի տատանումները նրբորեն զգալու, արտահայտելու նրա ապշեցուցիչ ծիրքը:

Վերմերի համար մարդը անբաժանելի է բանաստեղծական աշխարհից, որով զմայլվում է նկարիչը, և որը այնպիսի յուրահատուկ ձևով է պատկերվում նրա ստեղծագործություններում, որոնք յուրովի են մարմնավորում գեղեցկության, կյանքի համաչափ, հանգիստ ընթացքի, մարդու երջանկության պատկերացումը:

Վերմերի զարմանալի վարպետությունը դրսևորվում է նաև նրա արարած երկու բնանկարներում, որոնք վերաբերում են գեղանկարչության այդ ժանրի երևելի օրինակներին՝ ոչ միայն հոլանդական, այլև համաշխարհային արվեստում: Չափազանց պարզ է «Փոքրիկ փողոցի» թեման (մոտ 1658թ., Ամստերդամ, Ռեյքսմուզեում), ավելի ճիշտ նրա փոքր՝ աղյուսե տան ճակատի մասը, որը պատկերված է մռայլ, մառախլապատ մի օր: Հիացնում է յուրաքանչյուր առարկայի նյութական շոշափելիությունը, յուրաքանչյուր մանրամասնի ոգեշնչվածությունը: Բոլորովին այլ բնույթ ունի «Դելֆտ քաղաքի տեսքը» (1658-1660թթ-ի միջև, Չաազա, Մաուրիցհեյս): Նկարիչը դիտում է հայրենի քաղաքը

ամռան մի օր անձրևից հետո: Արևի ճառագայթներն սկսում են թափանցել արծաթավուն խոնավ ամպերի միջից, և ամբողջ նկարը շողշողում, փայլփլում է բազմաթիվ երանգներով ու լուսային շողերով, միաժամանակ գերում ամբողջականությամբ և բանաստեղծական գեղեցկությամբ:

Արեգակնային լույսի, օդային միջավայրի պատկերման հակումը, աշխարհի ներդաշնակության և տեսունակության պարզությունը, մանրամասի զարմանալի զգացողության և գունային նրբերանգի զուգորդման մեջ ընդհանրացման վարպետությունը, հայեցողական հանգստությունը և իրականության բանաստեղծականացումը՝ այս բոլոր հատկանիշները Վերմերին դասում են բանաստեղծական կերտվածքի ամենամեծ գեղանկարիչների շարքը համաշխարհային գեղանկարչության մեջ:

ԲՆԱՆԿԱՐԱՅԻՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐ-

ՉՈՒԹՅՈՒՆ: Հոլանդական իրատեսական բնանկարի սկզբունքներն առաջացան XVII դարի առաջին երրորդի ընթացքում: Իտալականացված ուղղության վարպետների նկարներում պայմանական կանոնների և իդեալականացված, հորինած բնության փոխարեն իրատեսական բնանկարի ստեղծողները դիմեցին Հոլանդիայի իրական ավազաթմբերով ու ջրանցքերով, տնակներով ու գյուղերով հարուստ բնության պատկերմանը: Նրանք վառ կերպով պատկերում էին ոչ միայն տեղանքի բնույթը՝ իր բոլոր նախանշաններով, ստեղծելով ազգային բնանկարի տիպական թեմաներ, այլև ձգտում էին պատկերել տարվա եղանակի մթնոլորտը, խոնավ օդը և տարածությունը: Դա նպաստում էր տոնային (երանգային) գեղանկարչության զարգացմանը, նկարի բոլոր բաղադրամասերը մեկ միասնական երանգի ենթարկելուն:

Հոլանդական իրատեսական բնանկարի մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկն էր Յան վան Գոյեմը (1596-1656): Նա աշխատում էր Լեյդենում և Չաազայում:

Նրա ոչ մեծ բնանկարների ամենասիրած թեմաներն էին հովիտները և լայնահուն գետերի ջրային տարածությունները, սրանց ավերին գտնվող քաղաքներն ու գյուղերը՝ մռայլ, ամպամած օրերին: Նա մեծ տեղ էր թողնում (նկարի մոտ երկու երրորդը) երկնքի՝ խոնավությամբ հագեցած ավեժն ամպերի համար: Այդպիսին է «Վաալ գետի տեսարանը Նեյմեգենի մոտ» (1649, Մոսկվա, ԿՊԹ), որը ստեղծված է գույների նուրբ դարչնա-մոխրագույն գամմայով:

Բնանկարի հատուկ տեսակը, ուր պատկերվում են կենդանիներ, արոտավայրեր՝ արածող կովերով, ոչխարներով, ստեղծել է Պաուլյուս Պոտտերը (1625-1654): Կատարելապես ուսումնասիրելով կենդանիների սովորությունները, նկարիչը հաճախ նրանց պատկերում է մեծ պլանով, մանրամասն նկարելով յուրաքանչյուր նյութի, փափուկ մազի ֆակտուրան, ամենամանշան մանրամասնությունները: Այդպիսի նկարներից են «Ցուլը» (1647, Գաագա, Մաուրից-խեյս), «Շղթայով շունը» (Պետերբուրգ, էրմիտաժ):

ՌՅՈՅՍՏՐԱԼ: Գոլանդիայի ականավոր նկարիչ էր Յակոբ վան Ռյոյսդալը (1628/29-1682), որն իր բնանկարները շնչավորում էր անձնական մեծ զգացմունքներով ու ապրումներով: Ինչպես Գոլանդիայի մյուս մեծ նկարիչները, նա նույնպես զիջումներ չարեց բուրժուական պատվիրատուների ճաշակին՝ միշտ պահպանելով իր ինքնուրույնությունը: Ռյոյսդալը չէր սահմանափակվում պատկերման որոշակի թեմաներով: Նրա բնանկարների թեմաների շրջանակը շատ լայն է՝ գյուղական տեսարաններ, հարթավայրեր և ավազաթմբեր, անտառային ճահճուտներ և ծով, որոնք պատկերված են տարվա տարբեր եղանակներին ու օրերին:

Նկարչի ստեղծագործական հասունությունը ի հայտ եկավ XVII դարի կեսերին: Այդ ժամանակ նա ստեղծում է խոր դրամատիզմով հագեցած ստեղծագոր-

ծություններ, որոնք արտահայտում են բնության ներքին կյանքը՝ «Էգմոնդ գյուղը» (Մոսկվա, ԿՊԹ), «Անտառային ճահճուտ» (1660-ական թթ., Պետերբուրգ, էրմիտաժ), «Գրեական գերեզմանատուն» (1660-ական թթ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ), որոնք իրենց զուսպ, մռայլ երանգավորումով, ձևերի ու կառուցումների փառահեղացմամբ համապատասխանում էին նկարչի ապրումներին: Ամենամեծ հուզական ուժի և փիլիսոփայական մտքի խորության նա հասավ հրեական գերեզմանատան սպիտակին տվող տապանաքարերի և ավերակների, այստեղով անցնող փրփրադեզ գետակների, կայծակի բռնկումով լուսավորվող ծառերի չորացած ծուռուճուռ ճյուղերի, մատաղ ընծյուղի թարմ կանաչի պատկերման մեջ: Այսպես մռայլ մտորումների մեջ ևս հաղթանակում է մշտնջենապես նորոգվող կյանքի գաղափարը:

Ռյոյսդալին պատկանում են մի շարք ծովային բնանկարներ՝ լայն, վեհասքանչ, ուր գերակշռում են սառը, մոխրակապտագույն և շիկակարմիր երանգները: Ալեբախությունը, վազող ալիքները, անհուն լայնարձակությունները առատ են սպասման, երազկոտ տխրության տրամադրությամբ «Ծովափին» կտավում (Պետերբուրգ, էրմիտաժ): Բանաստեղծական զգացումը, որով ներթափանցված են Ռյոյսդալի բնանկարները, շնչավորում է նրա ստեղծած բնապատկերները՝ նախորոշելով բնանկարային ժանրի վարպետների նվաճումները 18 և 19-րդ դդ. եվրոպական արվեստում:

Իրատեսական բնանկարի այդ նույն ուղղություններում աշխատող՝ Ռյոյսդալի կրտսեր ժամակակիցների թվում էր Մ. Գոբբեման (1638-1709)՝ մտորումների և քնարականության շնչով հարուստ «Ծառուղի Սիդդելիանիսում» բնանկարի ստեղծողը (1689, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ):

ՍԱՏՈՒՐՄՈՐՏ: Բնանկարային գեղանկարչության հետ մեկտեղ Գոլանդիայում նշանակալի տարածում ստա-

ցավ նատյուրմորտը, որն առանձնանում էր իր մտերմիկ բնույթով: Հոլանդական նկարիչները նատյուրմորտի համար ընտրում էին ամենատարբեր առարկաներ, կարողանում էին դրանք դաշնավորել-համադրել շատ հմտորեն, երևան հանել յուրաքանչյուր առարկայի առանձնահատկությունները և նրա ներքին կյանքը, որն անխազելիորեն կապված է մարդու կյանքի հետ:

Պիտեր Կլասը (մոտ 1597-1661) և Վիլլեմ Հեդան (1594-1680/82) ստեղծել են «Նախաճաշերի» բազմաթիվ տարբերակներ՝ պատկերելով սեղանի վրա բուդ, կարմրաթուշ բուլկիներ, մոշով կարկանդակներ, նուրբ ապակյա բաժակներ՝ կիսատ լցված գինով՝ զարմանալի վարպետությամբ հաղորդելով գույնը, ծավալը, յուրաքանչյուր առարկայի ֆակտուրան: Քիչ առաջ մարդու ներկայությունը նկատելի է դարձնում անկանոն դրված, նրան ծառայող առարկաների տեղերի պատահականությունը: Բայց այդ անկանոնությունը միայն թվացյալ է, քանի որ յուրաքանչյուր նատյուրմորտի կոմպոզիցիան ամենախիստ ձևով է մտածված և գտնված: Ձուսպ մոխրաոսկեգույն, դեղնականաչ երանգային զամման համախմբում է առարկաները և առանձնահատուկ հնչեղություն հաղորդում այն մաքուր գույներին, որոնք շեշտում են նոր միայն կտրած լիմոնի թարմությունը կամ կապույտ փոքր ժապավենի փափուկ մետաքսը:

Ժամանակի ընթացքում Կլասի և Հեդայի «Նախաճաշերը» իրենց տեղը զիջում են Աբրահամ վան Բեյերենի (1620/21-1690) և Վիլլեմ Կալֆի (1622-1693), «անուշեղեններին» (դեսերտներին): Բեյերենի նատյուրմորտները խստաբարո են իրենց կոմպոզիցիաներով, հուզականորեն հագեցած, գույներ ու պայծառ: Կալֆը ամբողջ կյանքի ընթացքում ազատ եղանակով նկարում էր նաև դեմոկրատիկ «խոհանոցներ»՝ կաթսաներ, բանջարեղեն և ազնվականական թանկարժեք, նուրբ առարկաների նատյուրմորտներ, որոնք լի էին զուսպ ազնվաբարոյությամբ, գույների ներքին այրումով հագեցած արծաթավուն անոթներ, գավաթներ, խեցիներ:

Հետագա զարգացման ընթացքում նատյուրմորտն ընթանում է նույնպիսի ուղիներով, ինչ և ամբողջ հոլանդական արվեստը, որը կորցնում է դեմոկրատականությունը, ոգեշնչվածությունը և բանաստեղծական բնույթը, հմայքը: Այն վերածվում է բարձր դիրք գրավող պատվիրատուների բնակարանների, զարդարանքի: Իր ամբողջ գեղագարդայնությամբ և կատարման վարպետությամբ հանդերձ՝ ուշ շրջանի նատյուրմորտները նախորդում են հոլանդական գեղանկարչության մայրամուտը:

Սոցիալական վերասերումը, հոլանդական բուրժուազիայի որոշակի արիստոկրատացումը XVII դարի վերջին երրորդում առաջ են բերում ֆրանսիական ազնվական դասի գեղագիտական հայացքներին մերժեցալու միտում, հանգեցնում գեղարվեստական կերպարների իդեալականացմանը, դրանց մանրացմանը: Արվեստը շուտով կորցնում է կապը դեմոկրատական ավանդույթի հետ, զրկվում իրատեսական հիմքից և ապրում տևական անկման շրջան: Անգլիայի դեմ մղած պատերազմներում խիստ ուժասպառ եղած Հոլանդիան կորցնում է մեծ առևտրական տերության և խոշորագույն գեղարվեստական կենտրոնի իր դիրքերը:

ԻՄՊԱՆԻՍ

XVI դ. վերջ- XVII դ. առաջին կեսն իսպանական մշակույթի փայլուն ծաղկման ժամանակաշրջան էր, որը նշանավորվեց Տիրսո դե Մոլինայի, Լոպե դե Վեգայի, Սերվանտեսի՝ անմահ «Դոն Կիխոտի» հեղինակի՝ XVII դարի Իսպանիայի ժողովրդական կյանքի իսկական հանրագիտարանի գործունեությամբ: Իրատեսական ուղիով էր ընթանում կեր-

պավորող արվեստը և, ամենից առաջ, գեղանկարչությունը: ԵՉճարտության նկատմամբ, ազգային-կենցաղային երանգավորման (կոլորիտի) նկատմամբ համակրություն-կապվածությունը գեղանկարչական ստեղծագործություններում զուգորդվում էր գեղեցիկի և վսեմի եռանդուն որոնումների հետ: Իսպանիայում արվեստի վերելքն սկզբնավորվում է ավելի ուշ, քան Եվրոպայի այն ժամանակների առաջավոր երկրներում՝ Իտալիայում և Նիդերլանդներում: Այն համընկավ երկրի տնտեսական ու քաղաքական կյանքի թուլացման և այնտեղ միահեծանության ռեակցիոն ձևի հաստատման ժամանակի հետ: Սակայն XVII դարի սկզբներին ճախորդ դարերի ազատագրական գաղափարները դեռևս չէին մարել, իսկ հետադիմության հաղթանակը լիակատար չէր:

Իսպանիայի կյանքում մեծ դեր կատարող կաթոլիկական եկեղեցին ուժեղ ազդեցություն ուներ կերպավորող արվեստի, նրա թեմատիկայի վրա: Այստեղ գերակշռություն ունեին կրոնական սյուժեները, որոնք, սակայն, նկարիչների կողմից մեկնաբանվում էին միայն իրական կյանքի տեսանկյունից: Բանաստեղծական երևակայության ամենահամարձակ թռիչքը վերածվում էր առօրյա կյանքում անբացահայտ նկատված կերպարների: Իսպանական նկարիչները կարողանում էին պատկերել ազգային բնավորության այնպիսի գծեր, ինչպիսիք են սեփական արժանապատվության, հպարտության գիտակցումը, անձնական ծառայությունների հետ կապված պատվի զգացումը: Մարդը պատկերվում է մեծ մասամբ ազնիվ, խստաբարո և վսեմ տեսակետից:

XVII դարի իսպանական մշակույթի առանձնահատկությունը որոշվում էր դասակարգային ուժերի հարաբերակցությամբ այն հասարակության մեջ, որը բաղկացած էր մի կողմից՝ մեծահզոր բարձր ազնվականությունից և մյուս կողմից՝ ժողովրդական լայն զանգված-

ներից, գյուղացիությունից և պլեբեյական տարրերից: Տնտեսապես թույլ, վատ համախմբված բուրժուազիան կշիռ չուներ երկրի հասարակական կյանքում և գրեթե չէր մասնակցում նրա մշակույթի ստեղծմանը: Դա պայմանավորեց իսպանական մշակույթում հետադիմական-դասային, ազնվականական և կրոնական պատկերացումների տարածումը, որոնք ճնշում էին անձնավորությանը, և միաժամանակ ժողովրդական սկզբունքի ուժգին արտահայտությունը մշակույթի բոլոր ոլորտներում: Անձնավորությունն Իսպանիայում ավելի շատ կապված էր նրան շրջապատող հասարակության հետ, որը դեռևս նահապետականորեն միասնական էր, նրան հայտնի չէին անհատականության այն ծայրահեղ ձևերը, որոնք հաճախ դրսևորվում էին Իտալիայում Վերածնության դարաշրջանում: Միայն Իսպանիայում կարող էր գոյություն ունենալ մի արվեստ, «որը հողի բույր ուներ» և միաժամանակ նրբաճաշակ, ցավոտ, չափազանց քնքուշ մի արվեստ «իրագեկ մարդկանց» համար: Իսպանական մտավորականությունն օտար չմնաց դարաշրջանի առաջադիմական գաղափարների հանդեպ: Քաղաքական շարադրություններում երևան էին գալիս մտքեր ժողովրդի ինքնիշխանության մասին. հետաքրքրություն առաջացավ բնական և հասարակական գիտությունների նկատմամբ, հայտնագործություններ էին արվում աստղագիտության, ֆիզիկայի, մաթեմատիկայի, աշխարհագրության ասպարեզներում: Այն ժամանակների ոչ մի եվրոպական թատրոնում չէս գտնի սոցիալական բողոքի այնպիսի սուր արտահայտություն, ինչպես «Արժանապատվության իսպանական դրամաներում»:

XVII դարի իսպանական արվեստի առանձնահատուկ գծերը, նրա դեմոկրատականությունը և նրբին ինտելեկտուալիզմը, տեղային և ստեղծագործական ուղղությունների բազմազանությունը

կարելի է հասկանալ՝ ելնելով Իսպանիայի պատմական զարգացման առանձնահատկություններից: Հարյուրամյակների (VIII-XV դդ.) ընթացքում, որոնք անցնում էին զավթիչ-մավրերի դեմ իսպանական ժողովրդի մղած ազգային-ազատագրական պայքարի (ռեկոնքիստայի¹) նշանաբանով, Իսպանիայում առաջացան պետականության ձևեր, հասարակական հարաբերություններ և ազգային բնույթի ցայտուն արտահայտվող հատկանիշներ: Ռեկոնքիստան ձևավորում էր մշակույթի ժողովրդական հիմքը, քանի որ նրա շարժիչ ուժերն էին քաղաքի ժողովրդական զանգվածները, գյուղացիությունը, որն արդեն ազատագրվել էր ճորտատիրական կախվածությունից և գիտակցում էր իր քաղաքացիական իրավունքները: Միջնադարյան Իսպանիայի արվեստում զգացվում էին ժողովրդական ստեղծագործության ուղղություններ՝ համակված կյանքի ընկալման թարմությամբ:

Ռեկոնքիստան նպաստում էր տեղական ինքնուրույն գավառական կյանքի զարգացմանը, ժողովրդի մեջ դաստիարակում էր գործարար բնավորություն, ամրապնդում նրա ազգային ինքնագիտակցությունը և հպարտությունը: Իսպանիայի կենտրոնացումն այնքան ուժեղ չէր, որ հետագայում էլ նա կարողանար ճնշում գործադրել ժողովրդական մշակույթի, նրա տեղական օջախների վրա: Նրա լայն զարգացմանը նպաստում էին տեղական ինքնավարության կայունությունը, նահապետական հարաբերությունների միասնության պահպանումը, ժողովրդի գավառային կյանքի անկախությունը համապետականից: Իսպանական արվեստի զարգացման վրա մեծ ազդեցություն ունեցան արաբական կուլտուրան և արվեստը, որն առանձնանում էր իր գեղունությամբ, դեմոկրատականությամբ, դինամիկությամբ:

XV դարի վերջում- XVI դարի սկզբում Վալենսիա, Սևիլիա, Տոլեդո քաղաքները դարձան նոր, վերածննդյան մշակույթի կենտրոններ, որի ազատասիրական իդեալները նույնպես հսկայական ներգործություն ունեցան իսպանական ժողովրդի գիտակցության ձևավորման վրա: Կառլոս V-ի և Ֆիլիպ II-ի օրոք համաշխարհային քաղաքականության մեջ ներքաշված Իսպանիան, նվաճելով Ամերիկան, դուրս եկավ բազմադարյան մեկուսացվածությունից, շփման մեջ մտավ առաջադիմական եվրոպայի հետ: Կորտեսի և Ալբայի զինվորները, անվեհեր-խիզախ վաճառականները, որոնք ոսկի էին որոնում աշխարհի բոլոր մասերում, մարտերում և արկածներում կորցրին պապենական շատ պատվիրաններ: Իսպանական ազնվականությունը իտալացիներից յուրացրեց Վերածննդի հեթանոսական ճաշակները, շքեղության ձգտումը հաճույքների և անձնական երջանկության ծարավը, ֆրանսիացիներից՝ բարքերի ազատությունը: Մարդասիրության գաղափարները, հոգեբանության հիմնախնդիրների նկատմամբ հատուկ հետաքրքրությունն արտահայտվեցին այն ժամանակների գրականության մեջ և արվեստում: Վերջինս, սակայն, չկարողացավ հասնել նոր իդեալների գեղարվեստական արտահայտման լիակատարության և մինչև վերջ ձևավորվել որպես Բարձր Վերածնության արվեստ: Իսպանական թագավորների քաղաքականության սնանկությունը, որոնք փորձում էին ստեղծել համաշխարհային կայսրություն, քաղաքների աղետալի քայքայումը, որը տեղի ունեցավ համաշխարհային մասշտաբով գների հեղաշրջումից հետո, սնանկացման հասցրին երկիրը: Երկրում սկիզբ առավ ֆեոդալական հետադիմությունը, իրենց զգալ էին տալիս հակառեֆորմացիայի հետևանքները:

¹Ռեկոնքիստա՝ մավրերի գրաված տարածքների հետգրավումը Պիրենեյան թերակղզու ժողովուրդների կողմից (ծանոթ.՝ թարգմ.):

XVI դարի երկրորդ կեսի իսպանական արվեստը կրում էր մռայլ վեհության և ողբերգականության կնիքը: Պալատները, գերեզմանատները, վանքերը ճնշում են իրենց անսասան ուժով: Իտալական Վերածնության դասական ժառանգությունը վերածվում էր դոգմաների, որոնք վարպետների ստեղծագործությունը կանոնավորում էին կաթոլիկ եկեղեցու և թագավորական արքունիքի կանոնական պահանջների ոգով: Իսպանիայում տարածվում էր Իտալիայից ներթափանցած մաներականության (մաներիզմի) հոսանքը, պահպանվում էին գոթիկայի վերապրուկները: Ազգային իրատեսական արվեստի վերելքն սկսվեց XVI դարի վերջերից: Այն ցայտուն ձևով արտահայտվեց գեղանկարչության մեջ, որը ձևավորվում էր տանջալից որոնումներում:

ԷԼ ԳՐԵԿՈՒ: XVI դարի երկրորդ կեսի-XVII դարի սկզբի իսպանական գեղանկարչության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում էլ Գրեկոն (Դոմենիկո Թոտոկոպուլին, 1541-1614), փիլիսոփայական մտածողությամբ և խռովահույզ պոռթկումներով, բնածին բազմակողմանի տաղանդով օժտված, լայն հումանիստական կրթությամբ նկարիչը: Նրա ազնվականական նրբին-մտավոր ստեղծագործությունն առանձնանում է մեծ զգայականությամբ, բուռն երևակայությամբ, որը հասնում էր միստիկական խանդավառության: Էլ Գրեկոյի կերպարների ողբերգականությունը, դրանց բարձր արտահայտչությունն արտացոլում էին նրա ժամանակակից կյանքի ոգին՝ մարդասիրական իդեալների սուր ճգնաժամը, որը եվրոպայում սկսվել էր XVI դարի երկրորդ կեսին: Մենակության զգացումը, հոգեկան անհավասարակշռությունը, ինչպես և խռովահույզ անվստահ և տազնապային տրամադրությունը պատահական չէին: Էլ Գրեկոյի՝ նուրբ հոգեկան կերտվածքով մարդու համար շրջապատի աշխարհը կործանման վիճակում էր: XVI դարի սոցիալական և գաղափար-

րական սուր տեղաշարժերը, փիլիսոփայական և կրոնական ուղղությունների անհաշտ պայքարը ստիպում էին կասկածանքով նայել ամեն ինչին՝ նույնիսկ աշխարհի գոյությանը: Էլ Գրեկոյի արվեստը հասարակության հետ անհատի անհամաձայնությունն արտացոլող ներքին ողբերգական բախումների հոգեբանական արտահայտությունն էր:

Էլ Գրեկոն ծնվել, նախնական կրթություն է ստացել Կրետե կղզում, քսանհինգ տարեկանում տեղափոխվել է Իտալիա: Նրա գեղանկարչության ակունքները բազմաբնույթ են: Այստեղ պետք է նշել Բյուզանդիայի պատկերանկարչության և խճանկարչական արվեստի ավանդույթները, հագեցած երանգների հնչեղ գունախաղերը: Էլ Գրեկոն այդ ամենն ընկալեց Կրետեում՝ իր առաջին ուսուցիչներից: Դա վեներտիկյան վարպետ երանգանկարիչների ազդեցությունն է, որոնցից սովորեց յուղաներկի գեղանկարչության տեխնիկան: Դա XVI դարի իսպանական արվեստի իրատեսությունն է՝ հոգևոր ինքնախորացման նկատմամբ նրա հետաքրքրությունը. վերջապես, դա իտալական մաներականությունն է (մաներիզմը), որը էլ Գրեկոյին, հրապուրեց միայն արտաքին գեղարվեստական հնարներով: Մաներիստ-նկարիչների քմահաճությունը, սառը խոհայնությունը և զգացմունքների կեղծաբարոյությունը խորթ էին էլ Գրեկոյին, որի կերպարները ներշնչված են ներքին այրմամբ:

Արդեն հասուն վարպետ էր էլ Գրեկոն, երբ նրան հրավիրեցին իսպանական արքունիք, բայց նրա արվեստն այստեղ ճանաչում չգտավ՝ չգնահատվեց: Նկարչի ստեղծագործական գործունեության վայր դարձավ հին Տոլեդոն՝ մարտնչող դավանանքի և վանքերի, թագավորին թշնամի կաստիլյան ամբարտավան ավագանու քաղաքը:

Կրթված մարդկանց, գրողների, նկարիչների, երաժիշտների այդ ընտրյալների միջավայրում մարդիկ, որոնք հաս-

կանում էին էլ Գրեկոյին, ժամանակակից Իսպանիայի հակասությունները, նկարչի դրամատիկորեն-արտահայտիչ արվեստն ընկալվեց և հասավ ծաղկման: Նա ստեղծում էր առավելապես կրոնական սյուժեներով, սրբերի, միստիկական զմայլանքի վիճակում տանջահար ճգնավորների նկարներ: Արտահայտչական միջոցների որոնումները նրան օրըստօրե ավելի էին հանգեցնում սուբյեկտիվիզմի: Նրա նկարների կոմպոզիցիաները կառուցվում էին ուռուցիկ անհարթ ձևերի, անհանգիստ ալեձև գծերի, ազատ կերպափոխվող պլանների՝ համարձակ ռակուրսների ռիթմիկ հարաբերությամբ, լույսի ու ստվերի հակադրություններով, որոնք մտցնում էին դիմամիկայի տարրեր և հաղորդում հուզական զգացողություն: Խիստ երկարացված պատկերները մոլի խոյանքով ձգտում են դեպի վեր: Պատկերվող ցածր հորիզոնը սովորաբար մեծացնում է դրանց մասշտաբները: Ծառերը, ժայռերը, երկինքը, ամպերը և զգեստները իրական են երևում: Դրանք երերուն ուրվագծերը կրկնում են մարդկային պատկերների մոլեգիմ ռիթմը: Ամբողջ աշխարհն ընկալվում է որպես ոգեշնչված, շարունակ փոփոխվող մի փոթորկուն տարերք, որին սամձելի վիճակի չէ մարդը: Տեսարանները լուսավորված են ֆոսֆորափայլ սառը լույսով: Նյարդային ռիթմն ուժեղանում է շնորհիվ երկար ու անհանգիստ վրձնահարվածների:

Էլ Գրեկոն երանգավորման (կոլորիտի) մեծագույն վարպետ էր: Նա սիրում էր թափանցող-պայծառ, բաց կապույտ-մոխրապողպատագույն երանգը, վառ ջինջարակի, կիտրոնադեղնագույն, զմրուխտ-կանաչ, կապույտ, աղոտ վարդամանիչակագույն երանգները՝ բազմաթիվ նրբերանգներով, յուրաքանչյուր գունային կետի ուժը մեծացնում էր լրացուցիչ նրբերանգներով: Սակայն էլ Գրեկոյի համար գույնը առարկայի հաստատուն հատկանիշ չէ, այլ հուզումնալից զգացումների արտահայտիչ: Հակադրական սառը և տաք գույները կարծես

լարված պայքարի մեջ լինեն: Դրանք հագեցած են առկայծող լույսով, թվում է ճառագայթող առարկաներից:

Էլ Գրեկոյի ստեղծագործության ծաղկման ժամանակաշրջանի ամենամշանակալի ստեղծագործությունը՝ «Կոմս Օրգասի թաղումը» (1586-1588, Տոլերո, Սան Տոմե եկեղեցի) կտավը բացահայտում է նկարչի արվեստի հիմնական հատկանիշները, նրա մտորումները մահվան անխուսափելիության, այն բարոյական սխրանքների մասին, որոնք հատուցվելու են հանդերձյալ աշխարհում:

Սյուժեի հիմքում դրված է իր բարեգործություններով հայտնի տոլեդոցի կոմս Օրգասի մասին միջնադարյան ավանդազրույցը: Կոմպոզիցիայի ներքևում գիշերային կիսախավար լուսավորության մեջ պատկերված է հանդիսավոր թաղման արարողությունը: Իդալգոների (մանրակալվածք ասպետների) սև զգեստների և վանականի մոխրագույն հագուստի ֆոնի վրա ոսկեփայլ առկայծում են Օրգասին թաղելու համար երկնքից հրաշքի ձևով իջած սրբերի զառբաթ թիկնոցները: Ջահերի արծաթադեղնավուն հուրհրամքը լուսավորում է հափշտակված-ոգեշնչված քահանայի սպիտակ հագուստը, ստիպում է փայլատակել կոմսի արծաթե զրահները, ստեղծում մթնոլորտի խորհրդավորություն: Երանգավորումն ստեղծում է հանդիսավոր-տխուր սգո ներդաշնակություն: Նկարում ամենանշանակալին տոլեդոցիների սուր հոգեբանական դիմանկարներն են: Այստեղ տարբեր տարիքի ու բնավորության մարդիկ են՝ հոգևոր գեղեցկության մարմնավորումներ. նրանց խստաբարո, ինքնամփոփ, գունատ դեմքերին կարելի է նկատել զգացումների ուժը, տրամադրությունների նրբերանգները, մտքի նրբությունը, ինքնախորասուզումները, հպարտությունը, անսասանությունը: Միևնույն ժամանակ բոլորը կատարվող հրաշքի առջև միաբան են իրենց զարմանքով, անխուսափելի մահվան մասին մտորումների խոր վշտով: Մութ ստվերները հանդիսավոր-անշարժ

են, կաշկանդված, բայց ձեռքերի զուսպ շարժումները ցույց են տալիս աննկատելի հուզվածություն: Կյանքի թեման, նրա աներևույթ դրամատիզմն արտահայտված է երկնքի թեմայի հետ զուգորդված, որը բնորոշ է էլ Գրեկոյի արվեստին:

Կոմպոզիցիայի վերին մասը ներկայացնում է տազնապալի երևակայական ուրվականների մի աշխարհ: Այստեղ ամեն ինչ գտնվում է դրամատիկ շարժման մեջ: Սառը լույսի բռնկումներով լուսավորված երկնքում Քրիստոսը սրբերի խմբի հետ ընդունում է Օրգասի հոգին: Տազնապալի սառը լույսով և պայծառ գույներով փայլող երկնային ոլորտը, ըստ կոմպոզիցիայի, կազմում է թաղման տեսարանի հակադրությունը՝ սևի, մոխրագույնի, սպիտակի լարված ներդաշնակությամբ: Երկարավուն անհարթ պատկերներն անմարմին են, ենթարկված են զծերի ու գունային կետերի հուժկու ռիթմին: Հենց դրանց էլ արձագանքում են զգեստների, ամպանման, չբեկվող ծալերի ծփացող ռիթմերը: Ամբողջ կոմպոզիցիան ծավալվում է առջևի պլանի սահմաններում, տարածությունը խտացված է պատկերներով, որն ուժեղացնում է հուզական մթնոլորտի թանձրությունը: Վարպետորեն են արարված զենք ու զրահի պողպատի, մարգարիտների արտացոլումները, սև թավշի վրա սպիտակ ժանյակների նախշերը և այլ զարդարարական մանրամասներ, որոնք իսպանացիները սիրում էին վերարտադրել զեղանկարչության մեջ:

Մարդկային բնավորությունների իր ըմբռնումը էլ Գրեկոն արտահայտել է Պետրոս և Պողոս առաքյալների կերպարներում (1614, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Այստեղ հակադրված են մարդկանց տարբեր տիպարներ: Չախից մտախոհ Պետրոսն է՝ տանջահար նուրբ դիմագծերով: Սառը, երփներանգ, ոսկեփայլ-կանաչ երանգավորումով, որով նկարված է նրա պատկերը, համապատասխանում է թախծի, անհամոզվածության տրամադրությանը: Հրամայողական-իշխանատենչ Պողոսը խստաբարո

և զուսպ է, բայց լի է հոգեկան այրմամբ: Մուգ կարմիր թիկնոցի հուրհրատող գույնը նպաստում է նրա բնավորության բացահայտմանը: Կոմպոզիցիոն հանգույց կազմող ձեռքերի շարժումնքն արտահայտում է ոչ թե գործողություն, այլ ներքին ապրումներ, երկխոսություն, որը միավորում է երկու առաքյալներին:

Նկարչի նուրբ խորաթափանցությունն արտահայտվեց այն նշանավոր դիմապատկերներում, որոնք սրատեսորեն որոշում են մարդկանց արտաքին և առանձնապես հոգևոր կերպարի նախանշանները: Էլ Գրեկոյի պատկերահանվողների շրջանակը լայն է. այն պատկերացում է տալիս այն ժամանակվա Իսպանիայի մարդկանց տարբեր տիպարների մասին: Նկարիչն ստեղծել է սրտաշարժ երեխաների, գիտնականների, նրբաճաշակ բանաստեղծների, գրողների, խելացի ոգեշնչված դեմքերով խոժոռ մարտիկների, գոռոզ ու գունատ կարդինալների, կյանքից հրաժարված իսպանական իդալոգների (մանրակալվածք ասպետների), հասարակ մարդկանց դիմանկարներ: Նկարչին խորթ է XVI դարի իսպանական պալատական դիմանկարների հոգեբանական ստատիկան՝ դրանց բնորոշ խստաբարոյությամբ, որն արտացոլում էր իսպանական արքունիքի անկենդան, մռայլ հոգին: Ի տարբերություն Վերածնության դարաշրջանի վեներտիկյան գեղանկարիչների դիմանկարների՝ էլ Գրեկոյի ստեղծած կերպարներում ավելի շատ է անձնականը, սուբյեկտիվորեն սուր շեշտվածը, զգացվում է նկարչի հուզական վերաբերմունքը մոդելի նկատմամբ: Ձևերի արտաքին քարացածության և պատկերահանվողների դեմքերի անվրդովության մեջ նկատելի են նրանց ներքին այրող կրակը, լարված կյանքը: Ինկվիզիտոր Նինյո դե Գևարայի շքեղ դիմանկարում (1601, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն-թանգարան) տրված է ահեղ դատավորի պատմականորեն արժանահավատ կերպարը: Նա արտաքուստ զուսպ է, ձգված մարմնի հանդիսավոր անշարժությունը շեշտված

է արծաթաուկեգույն ֆոնով, որն ուղղա-
ծիգով բաժանված է երկու հավասար
մասի: Ներքին արտահայտչությունն ա-
սես ճեղքում, թափանցում է բաց կարմիր
թիկնոցի ցրիվ ծալերի շարժման մեջ,
թիկնոց, որի մեջ բեկվում են լույսի ճա-
ռագայթները, սև սովերները, բազկաթո-
ռից բռնած ձեռքի ջղածգական շարժ-
մունքը մատնում են մոլեռանդի գազա-
գած կրքերը: Կասկածամիտ, խեթ ու
ծանր հայացքն է հետամտում հանդիսա-
տեսին: Բացահայտելով ինկվիզիտորի
լարված ներքին աշխարհը, նկարիչը
հնարավոր է դարձնում զգալ մռայլ դա-
րաշրջանի բնույթը:

Ստավոր և հոգեկան նրբությամբ,
կենսական հույզերով բնորոշ է գիտնա-
կան և բանաստեղծ-միստիկ Պարավիսի-
նոյի (1609, Բոստոն, Գեղարվեստի թան-
գարան) ռոմանտիկ կերպարը՝ անվեհեր,
բայց նուրբ, հուզված դեմքով, երազկոտ
հայացքով. դիմապատկերն արարված է
եռանդուն վրձնախազերով: Էլ Գրեկոն
կարողացել է նրա դեմքին ու վայրկենա-
կան շարժումքներում նկատել հազիվ
նշմարվող վաղանցիկ տրամադրություն-
ներ: Նա բանաստեղծի կերպարում ար-
տահայտում է անմիջականություն, հո-
գու տագնապ և ներքին ազատություն:
Մարդու հոգեկան աշխարհը, որը միշտ
եղել է Էլ Գրեկոյի ուշադրության կենտ-
րոնում, նկարիչը բացահայտեց լինե-
լիության, փոփոխականության մեջ, այս
հարցում նա բավականին առաջ անցավ
իր ժամանակից: Տիեզերական ուժերի
գոյության զգացումը, որոնք իշխանու-
թյան ներքո է մարդը, արտահայտություն
գտավ «Տոլեդոն ամպրոպների մեջ»
նշանավոր բնանկարում (1610-1614,
Նյու-Յորք, Մետրոպոլիտեն-թանգա-
րան), որը լի է խոր փիլիսոփայական ի-
մաստով, հուզումնալի աշխարհագրո-
ղությամբ: Իր ստեղծագործությամբ Էլ
Գրեկոն մախապատրաստեց իսպանա-
կան գեղանկարչության հոգեբանական
հիմնախնդիրների զարգացման նոր
փուլ, գեղանկարչական խնդիրների
լուծման նոր ուղի հարթեց:

Իսպանական իրատեսական դպրոցի
ծաղկումը, որը զարգանում էր հիմնա-
կանում կրոնական գեղանկարչության
շրջանակներում՝ պայքարելով պալա-
տական իդեալականացող ուղղության
դեմ, սկսվեց XVII դարի առաջին կեսին:
Իրատեսության զլխավոր օջախներ
դարձան Սևիլիան և Վալենսիան, սրանց
գեղարվեստական կյանքում վառ կեր-
պով արտահայտվեցին առաջադիմա-
կան ուղղությունները:

ՌԻԲԵՐԱ: Վալենսիայի իրատեսա-
կան դպրոցի առաջին ներկայացուցիչ-
ներից մեկը նկարիչ և գծանկարիչ (գրա-
ֆիկ) Խուսեպե Ռիբերան էր (մոտ 1591-
1652): Նա սովորել է իսպանացի իրա-
տես նկարիչ Ռիբալտայի մոտ, Կարավա-
ջոյի հետևորդն էր: Այցելելով Յռոմ և
Պարմա, Ռիբերան բնակություն հաստա-
տեց Նեապոլում և իր կյանքի մեծ մասն
ապրեց այնտեղ, սակայն մնաց որպես
խորագագ ազգային նկարիչ: Ռիբերայի
ստեղծագործության մեջ գերակշռում
էին կրոնական թեմաները, որոնք մեկ-
նաբանվում էին կյանքի արժանահավա-
տությամբ, կենցաղային կոնկրետու-
թյամբ և դրամատիկությամբ: Նկարիչը դի-
մում էր նաև դիցաբանական սյուժեների,
ստեղծում դիմապատկերներ՝ մարմնա-
վորելով, ինչպես և կրոնական կոմպոզի-
ցիաներում, հասարակ իսպանացիների
ազգային-յուրօրինակ անհատական
բնավորություններ:

Ռիբերան պատկերում էր մռայլ ճգնա-
վորների, ուժեղ քաջարի մարդկանց,
ազնվաբարո դեմքով և կրակոտ հայաց-
քով մենակյացների: Նրանք ուժեղ և ան-
կեղծ զգացումնքներով օժտված մարդիկ
են, մոլեռանդորեն պայքարում են իրենց
իդեալների համար, ստրկաբար կրում
տառապանքները: Սովորաբար դրանց
պատկերները կան կիսապատկերները
տրված են առջևի պլանում և զբաղեց-
նում են նկարի գրեթե ամբողջ հարթու-
թյունը: Ի տարբերություն Էլ Գրեկոյի՝ Ռի-
բերան ձգտում էր բնորոշի վերարտադր-
ման և ճշգրտության՝ ներառելով բազմա-
թիվ մանրամասնությունները և բնութագ-

րելով ձևի առանձնահատկությունները: Նրա նկարը և մոդելումը մանրազնին են, բայց լույսի և ստվերի մեծ զանգվածներով ծավալների ընդհանրացված եռանդուն ծեփակերտումը ստեղծում է փառահեղության տպավորություն: Իրեն բնորոշ միապատկեր կոմպոզիցիաներում Ռիբերան սկսում էր բնական էտյուդներից պատկերում էր ձկնորսների, փողոցներում թափառողների, բեռնակիրների, հափշտակված նկարում էր նրանց բնորոշ արտահայտիչ արևակեզ դեմքերը՝ քամուց կոշտացած և արևակեզ մաշկով, կյանքի ծախորդությունների թողած հետքերով: Խիտ պաստայանման վրձնախազով եռանդուն ծեփակերտումը բարեկերպական ուժ է հաղորդում նրա պատառոտված հագուստներով և մուրացկանի ցնցոտիներով հերոսների մռայլ պատկերներին:

Ռիբերայի վաղ շրջանի նկարների շարքին է դասվում «Սուրբ Դիերոնիմոսն ունկնդրում է երկնային փողի ծայնը» (1626, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Շչմարտացիորեն պատկերված են շփոթմունքը մահվան հանդեպ, ճգնավորի դիմագծերն այլանդակող սարսափը: Լույսի պայծառ ճառագայթները, ասես անսպասելի ներխուժելով մենախցի խավարի մեջ, սրում են տեսարանի դրամատիզմը և իրողության անսպասելիության զգացողությունը: Սակայն հոգեկան հուզմունքը բնութագրված է արտաքուստ՝ դիմաշարժության և շարժումըների չափազանցված արտահայտչությամբ, ընդհանուր ուժգին շարժմամբ, որը ներառում է առջևի պլանի առարկաները: Վառ լուսաստվերը գունային երանգներին ծանրակշռություն է հաղորդում: 1630-ական թթ. կեսերից Ռիբերայի գեղանկարչական եղանակը (մաներան) կրում է ավելի դյուրին, ազատ, թեթև բնույթ, գույներն ավելի հարուստ երանգներ են ստանում: Անհետանում են անթափանց կարմրավուն ստվերները, խաղաղ մուգ ֆոնը, որոնք բնորոշ էին նրա վաղ շրջանի նկարներին, լույսը թափանցում է նրանց մեջ, տարածությունը

լցվում է օդով: Նկարիչն անցնում է մի երանգավորման (կոլորիտի), ուր գերիշխում են սառն-արծաթավուն, իսկ հետագայում՝ ոսկեշող երանգները, զուսպ գամմայի սահմաններում հասնում ավելի մեծ գունային հագեցվածության, լույսի ազդեցությամբ արտահայտում գույնի փոփոխականությունը: Նա դիմում է քնարական թեմաների, ստեղծում յուրատեսակ ժանրային դիմանկարներ: Նրա հերոսների կերպարներն ավելի ոգեշնչված են, նրան գրավում են ոչ թե արտաքին դրամատիկ բախումները, այլ ներքին ապրումները («Սբ. Օնուֆրիոս», 1637, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), բնավորության բնածին ուժեղ կողմերը:

1640-ական թթ-ին Ռիբերայի կոմպոզիցիաները հանգիստ և հավասարակշռված բնույթ են կրում: «Սբ. Ինեսսա» նկարում (1641, Դրեզդեն, Պատկերասրահ պատանեկության սրտառուչ քնքշությունը և անճկունությունը զուգորդվում են գեղանագության հետ, ողջախոհությունը՝ ներքին ուժի հետ: Շողշողուն հայացքով լուսավորված աղջիկ-նահատակուհու դեմքը պատկերված է լայն ու ազատորեն: Սփռված լույսը նրա պատկերի շուրջը ստեղծում է շողալույս օդային միջավայր, մեղմացնում է ուրվագծերը՝ ուժեղացնելով պատկերի ոգեշնչվածությունը: Ռիբերան այդ նկարն ստեղծել է հոծ գույների երկար ու տարբեր ուղղության բազմազան վրձնախազերով, գույնի փոփոխվող նրբին երանգներով՝ շեշտելով պայծառ ցուլացումները:

Ռիբերան հաճախ նկարում էր հասարակ մարդկանց՝ օգտագործելով հանդիսային դիմանկարի կոմպոզիցիոն հնարներ: «Կաղիլիկ» նկարում (1642, Փարիզ, Լուվր) նա զուգակցում է հանդիսային դիմանկարի և ժանրի տարրերը: Դեռահաս-մուրացկանը՝ խայտառակ արտաքինով, աղքատիկ հագուստով, պատկերված է անկախության և նույնիսկ հանդուգն ծաղրական երանգով: Նրա տարօրինակ ստվերանկարն առանձնանում է բնանկարի լայնարձակության մեջ, գեղանկարչական հոծ զանգվածով

արված անճոռնի կազմվածքը հստակ նկատելի է երկնքի ֆոնում՝ հորիզոնի ցածր գծի շնորհիվ: Օդով և կեսօրյա ոսկեշող լույսով հազեցած բնանկարն օգնում է նկարչին հաղորդելու իրրատեսական մտահղացումը:

ՍՈՒՐԲԱՐԱՆ: XVII դարի Իսպանիայի գեղարվեստական իդեալներն այլ կերպ մարմնավորվեցին Ֆրանսիսկո Սուրբարանի (1598-մոտ 1664) ստեղծագործության մեջ, արվեստագետ, որը կարևոր դեր խաղաց իսպանական իրատեսության զարգացման գործընթացում: Նա ծնվել է գյուղական միջավայրում, գեղարվեստական կրթություն է ստացել Սևիլիայում: Սուրբարանը նկարել է տեսարաններ վանականների, նահատակների, սրբերի կյանքից, բայց կրոնական սյուժեների շրջանակներում համոզիչ ձևով պատմում է Իսպանիայի ժամանակակից կյանքի մասին, առօրեական տեսարանները պատկերում է խստաբարո համաչափ ռիթմերով և կոմպոզիցիաներով, փառահեղ (մոնումենտալ) ձևերով: Սուրբարանի գործող անձերն օժտված են հոգևոր ազնվաբարոյությամբ, ուժեղ զգացողության ընդունակությամբ: Նրանք լի են բարեպաշտությամբ, բայց նրանց կրոնականությունը բթացված չէ, ինչպես էլ Գրեկոյի կտավներում, խոր դրամատիզմը սքողված է արտաքին զսպվածությամբ: Գործող անձինք, սովորաբար, նկարված են բնօրինակից և հաճախ տարբերվում են դիմանկարայնությամբ: Ծագումով գյուղացի լինելով՝ Սուրբարանը կապված մնաց հողի, առարկաների, իրերի հետ. դրանց պատկերները նա օգտագործեց կոմպոզիցիաներում, որոնք, սակայն, ժանրային երանգ չստացան, քանզի նկարիչը առօրեականի մեջ տեսնում էր նշանակալիցը, իսկ վսեմը գտնում էր խստաբարո պարզության, սովորույթի, հստակության մեջ:

Իրական կյանքի խոր զգացողությունը, գեղարվեստական լեզվի լակոնիզմը և գեղանկարչության բարեկերպական ուժը Սուրբարանի ստեղծագործություն-

ներում ստեղծում են հանդիսային լրջության տպավորություն: Նկարիչը սուր ձևով զգում էր խստաբարո նկարի, հասարակ, պարզ հոյաշուք ծավալների գեղեցկությունը, որոնք կառուցված էին մեծ հարթություններով՝ լուսաստվերի հակադրությամբ: Նրա ստեղծագործություններում առաջատար դեր են խաղում գունային կետերը, դրանց միջոցով նա արտահայտում է ծավալը և շարժումը: Խիտ տրված գույները խորն են, հնչեղ, հազեցված, հարուստ կիսաերանգներով և համարձակ հակադրություններով, վրձնախազվածքը լայն ու հանգիստ է: Սուրբարանը սիրում էր բաց կապույտը, վարդագույն-կարմիր, կանաչ, նարնջագույն, մանուշակագույն, մոխրագույն-սև, մոխրադարչնագույն երանգները:

1629թ. Սուրբարանն ավարտեց սբ. Բոնավենտուրի կյանքին նվիրված նկարների շարքը՝ գործողության տեղ ընտրելով ժամանակակից վանքը, ճշմարտացիորեն հաղորդելով կյանքի միապաղաղ նահապետական դրվածքը, վանականների ծանրաբարոյությունը: Շարքի ամենամշանակալի նկարն է «Ֆոնա Ակվինսկու այցելությունը սբ. Բոնավենտուրին» (չի պահպանվել): Գիտնական վանականի մենախցի խստաբարո կահավորությունը՝ փայտե կահույքը, դարակները, մեծածավալ գրքերի հատորները, նկարված է առավելագույն համոզչությամբ, կանոնավոր դասավորության շնորհիվ դրանք ստեղծում են առօրյա կյանքի համաչափ ռիթմի զգացողություն: Կարմրամանիշակագույն և կապույտ գույները, ներդաշնակորեն ծուլված արծաթադարչնագույնի հետ, ընդգծում են խաղաղ անդորրի և տեղի ունեցածի կարևորության տրամադրությունը: Բաց դռնից թափանցող լույսն այցելուի հայացքն ուղղում է գլխավոր գործող անձանց, որոնք ապրել են XII դարում, այն է՝ Բոնավենտուրի՝ հարավ-ցի երիտասարդ իսպանացուն՝ բաց ոգեշունչ դեմքով, և փաղաքուշ, խելացի աչքերով Ֆոնա Ակվինսկուն: Նկարիչը նրանց պատկերել է՝ նկատի ունենալով

ամանակակից վանականներին, ուստի սրբերի պատկերները, ինչպես և ընդ շրջապատող վանականների ենտրոնացած դեմքերը, դիմանկարա-րն են: Հակադարական լուսաստվերով ողելված պատկերների մեծ ծավալնե-ը տեղավորված են նեղ տարածության ընկարի հարթությանը զուգահեռ, ու-եղացնելով բարեկերպական հագեց-ածության տպավորությունը:

Սուրբարանը նկարել է ծանր գործ-ածքե հագուստով աստվածաբանների, թողների բնանկարի կամ ճարտարապե-տության ֆոնում, նրանց առատորեն լու-ավորելով վերևից: Պատկերահանվող-երը սովորաբար նկարված են ամբողջ ասակով, հանգիստ կեցվածքով՝ ասես յատնում են իրենց գործերի մասին: ուռն քնարական ապրումները նրանց ենքերին հակադրություն են ստեղծում ուսպ, բայց արտահայտիչ շարժումքնե-ի հետ: Շատ կերպարներ զուրկ են կրո-ականությունից: «Աբ. Կասիլդան» (1640-ական թթ-ի սկիզբ, Մադրիդ, Պրադո), ըստ վանդագրույցի, Տոլեդոյի մավրիտանա-ան կառավարչի հերոսուհի դուստրը, ստ էության, խստաբարո գեղանագու-սմբ լի անվանի մի հպարտ տիկին է. նա յատկերված է թանկարժեք գործվածքնե-ից կարված շքեղ զգեստով՝ ծաղիկներով ամբյուղը ձեռքին:

Տիրական սևորակ դեմքը՝ վճռական յիստ հայացքով, դիտողին ստիպում է իշել նրա սխրանքի՝ քրիստոնյա գերի-երին գաղտնի օգնության հասնելու ասին: Առասպելի համաձայն՝ նա հրաշ-ով է փրկվում հոր՝ իսլամի հետևորդի յատժից. — հացը անսպասելի փոխվում է ջեղ, փարթամ ծաղիկների: Կասիլդայի երպարը տիպական է XV դարի Իսպա-իայի համար՝ չնայած դոմոստրոյան յահապետականորեն դաժան, քարա-ած և կոպիտ) կացութաձևին, զարգա-ել էր կնոջ ինքնագիտակցությունը, կա-անց շրջանում երևան էին գալիս գիտ-ականներ, քաղաքագետներ, կոնկիս-ւադորներ (նվաճողներ): Ծնվում էին ռո-անտիկայով հափշտակված կերպար-

ներ: Հագուստի տպավորիչ, մուգ կա-նաչ, բաց դեղնագույն և բաց մանիշա-կագույն երանգները, մետաքսի, մարգա-րիտի փայլը, ֆոնի նրբությունն անթերի է տպավորել գեղանկարիչ-երանգանկա-րիչը (կոլորիստը):

Հանապազօրյա առարկաների նկատմամբ Սուրբարանի ակնածալից վերաբերմունքը զգացվում է նրա նատ-յուրմորտներում, որոնք լի են խիստ լա-կոնականությամբ և նյութական ուժով («Նատյուրմորտ՝ չորս անոթներով», 1632-1634, Մադրիդ, Պրադո, «Նատյուր-մորտ՝ նարինջներով և կիտրոններով», 1633, Ֆլորենցիա, Կոնտինի-Բոնակոս-սիի հավաքածու): Իսպանիայում արդեն 17-րդ դարի սկզբին տարածում ստա-ցավ մրգեր, ծաղիկներ և խոհանոցային գործածության առարկաներ նկարելը: Ա-ռավել բնորոշն այն ամենում, ինչ ստեղծվել է այդ ժամրում, պատկանում է Սուրբարանին: Օժտված լինելով պլաս-տիկական (բարեկերպական) կատարե-լությամբ՝ պտուղներն ու առարկաները նրա նատյուրմորտներում ապրում են ա-ռօրյա կյանքի մթնոլորտից դուրս: Այն խիստ կարգը, որի դեպքում առարկանե-րից ոչ մեկը չի քողարկում մյուսին, փա-ռահեղ ճարտարապետական-ռիթմիկ կոմպոզիցիան, նրբին երանգավորման ուժը ստեղծում են նրանց անդորր գո-յության և հադիսավոր նշանակալիութ-յան զգացում: Ամեն մի առարկա սուր ձևով է բնութագրված, լույսով շեշտված կայուն ձևերն օժտված են կշռականութ-յամբ: Առարկաներում ի հայտ է բերված միաժամանակ այն, ինչը նրանց մոտեց-նում է միմյանց, ձևերի, ֆակտուրայի, գույների, գծերի հարաբերությունը, ո-րոնք կազմում են մի գեղակերտ ներ-դաշնակ ամբողջություն:

Սուրբարանի կյանքի վերջում փոխ-վեց նրա արվեստի բնույթը: Կերպարնե-րում երևան եկան մեղմություն, ջերմութ-յուն, քնքշություն. «Մարիամի պատանե-կությունը» նկարում (մոտ 1660թ., Պետ-րոգրադ, Էրմիտաժ) վառ ձևով պատկեր-ված է մի համեստ աղջնակ, ձեռագոր-

ծուհի՝ հեզաբարյուքյան և հոգևոր անաղարտության մարմնացում: Միաժամանակ Սուրբարանի շատ ստեղծագործություններում նկատելի է հոգնածության արտահայտությունը, ձևերը զուրկ են գեղակերպությունից: Ուժեղացել են միստիկական միտումները և իդեալականացումը:

ՎԵԼԱՍԿԵՁ: Իսպանական գեղանկարչությունն իր բարձրակետին հասավ Դիեգո Ռոդրիգես դե Սիլվա Վելասկեզի (1599-1660) եվրոպական արվեստի մեծագույն իրատեսներից մեկի ստեղծագործության մեջ: Պալատական ծառայության երկար տարիներին նա իրականացնում էր հումանիզմի գաղափարները՝ հավատարիմ մնալով իսպանական մշակույթի դեմոկրատական ավանդույթներին, պահպանում էր սերը հասարակ մարդկանց նկատմամբ: Ավելի անմիջականորեն ու համարձակորեն, քան նրա նախորդները, նա դիմում էր իրականությանը՝ ընդլայնելով գեղանկարչության թեմատիկան, նպաստելով նրանում գանազան ժանրերի զարգացմանը: Իսպանական արքունիքը և ազնվականությունն աշխուժացան նրա դիմանկարներում իրենց հպարտությամբ, տրտմությամբ, իրենց արատներով, սաստիկ լարված կյանքով: Դիցաբանական և ժանրային նկարներում Վելասկեզը ցույց է տվել իսպանական ժողովրդի ազգային-ինքնօրինակ կերպարներ:

Վելասկեզի ստեղծագործության ուժը հոգեբանական վերլուծության և բնութագրությունների նուրբ հղկվածության խորության մեջ է: Իր դիմանկարներում նա չէր տարվում մոդելներով, բայց յուրաքանչյուրը ներկայացնում էր անհատական անկրկնելիությամբ, ազգային և սոցիալական առանձնահատկությամբ: Վելասկեզի մեթոդի յուրօրինակությունն արտահայտվեց հուզական զսպվածությամբ, որով նա ձգտում էր ամբողջական միասնության մեջ բացահայտել մարդու բնավորության, հոգևոր և մտավոր կերտվածքի էական հատկանիշները՝ դրանց բարդությամբ և հակասություններով:

Վելասկեզը վայրոբային գեղանկարչության առաջին վարպետներից մեկն էր: Նրա նկարների մոխրագույն երանգները փայլվում են բազմաթիվ նրբերանգներով, սև երանգները մեղմ ու թափանցիկ են: Պայծառ տաք, սառը երկնագույն, մուգ երանգները գրեթե միշտ լուսավորված են համաչափ և կազմում են զուսպ նրբին ներդաշնակություն: Վելասկեզի օգտագործած վալերները ոչ միայն հարստացնում էին գույները, այլև մոդելում էին ձևերը, դրանք պատում փայլվող լուսաօդային միջավայրով: Երանգավորման արժանիքները Վելասկեզի նկարներում զուգորդվում են կոմպոզիցիայի հատկության և վսեմ պարզության, չափի զգացման հետ:

Վելասկեզը ծնվել է Սևիլիայում, ուսանել է Էռերա Ավագի՝ նկարիչ-իրատեսի, դրամատիկ խստաբարո կերպարներ ստեղծողի մոտ, ապա ռոմանիստ Ֆրանսիսկո Պաչեկոյի՝ հումանիստի, բանաստեղծի, գեղանկարչության գիտական շարադրության հեղինակի մոտ: 17 տարեկանում Վելասկեզը ստացել է արվեստի վարպետի կոչում: Ստեղծագործության (1617-1621) վաղ շրջանում նա մոտ էր կարավաջոիզմին, սկսեց զբաղվել Իսպանիայում տարածված «բոդեգոնես» ժանրային գեղանկարչությամբ՝ պատկերելով հասարակ մարդկանց կյանքի պարզ տեսարաններ առօրյա պայմաններում՝ աղքատ մութ ճաշարաններում, խոհանոցներում, համեստ իրեղենի և աղքատիկ նախաճաշի պահերին, որոնք ժլատ ձևով բնութագրում են ժողովրդական կենցաղի մռայլ գեղեցկությունը: Արդեն վաղ շրջանի նկարներում արտահայտվում են պատկերման վստահությունը, հանդիսատեսին ասես մոտեցող ձևերի փառահեղությունը, մեծապատկեր կոմպոզիցիաների խստապահանջությունը, որոնք առանձին նշանակալիություն են հաղորդում պատկերներին («Նախաճաշ», մոտ 1617թ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ. «Ջրկիր», մոտ 1620թ., Անգլիա, Լոնդոն, Ուելինգտոն հավաքածու): Երևան է գալիս Կարավաջոյին բնու-

որոշ լուսավորումը՝ լույսի ճառագայթը, որը պատուհանից թափանցում է մուօ ինտերիեր՝ պարզելով ձևերի պլաստիկական արտահայտչությունը: Հրաժարվելով ծավալուն պատմողականությունից՝ նկարիչն ուշադրությունը կենտրոնացնում է ժողովրդական կերպարների ազգային առանձնահատկության՝ հպարտ զսպվածության, դրսևորվող դյուրագրգռության, խիզախության, բարեսրտության վրա: «Բողեգոնեսի» հերոսները գունեղ են, բայց ներքուստ, հոգեբանորեն դրանք դեռևս ստատիկ են:

1623թ. Վելասկեզը տեղափոխվում է Մադրիդ, որտեղ ապրում է շուրջ 40 տարի. նա ստացավ Ֆիլիպ IV թագավորի պալատական գեղանկարչի պաշտոն: Պալատական կարիերան եվրոպայի ամենաբժախնդիր և պահպանողական արքունիքում նրա կյանքը ենթարկեց պալատական դրվածքի դաժան հանդիսակարգին: Միևնույն ժամանակ այստեղ՝ արքունիքում, Վելասկեզը ազատ էր եկեղեցու պատվերներով նկարելու անհրաժեշտությունից, որը նրան առանձնահատուկ վիճակի մեջ էր դնում ժամանակակիցների շրջանում: Հաբսբուրգների կայսրության համաշխարհային մայրաքաղաքում ապրելը նպաստում էր կենսական և գեղարվեստական մտահորիզոնի ընդլայնմանը: Վելասկեզը հաղորդակից դարձավ այն ժամանակների հասարակական մտքի դեմոկրատական ձգտումներին: Միևնույն ժամանակ արվեստի թագավորական գանձատնում, ուր կային բազմաթիվ գլուխգործոցներ, նա ծանոթացավ եվրոպական գեղանկարչության մեծագույն նվաճումներին: Վելասկեզի որոնումների մոր ժամանակաշրջանն առաջին հերթին արտահայտվեց դիմանկարում և կենցաղային ժանրում: Պատկերելով թագավորին և բարձր ազնվականությանը, նա ելնում էր XVI դարի իսպանական ժողովրդական դիմանկարի ավանդույթից, բայց պատկերահանվողների ներքին բնութագիրը Վելասկեզի արվեստում ավելի բազմակողմանի էր:

Ֆիլիպ IV-ի դիմանկարում (1628,

Մադրիդ, Պրադո) նրա դժգույն սառը դեմքն է՝ անվրդով հայացքով և ծանր ծնոտով. բայց ամբողջ հասակով տրված երկարավուն համամասնությունների ներդաշնակ պատկերը՝ ուսերի լայն բացվածքով և ոչ մեծ գլխով, պատկառազու է: Այն գրավում է գրեթե ամբողջ կտավի հարթությունը, սև թիկնոցը ընդհանրացվածություն և փառահեղություն է հաղորդում խստապահանջ ուրվանկարին, որն առանձնանում է մուգ բծերով մոխրագույն ֆոնում: Կեցվածքի հանդիսավորությունը և ստատիկությունը, շարժումների զսպվածությունը, սեզ դեմքի ինքնամպիփությունն արտահայտում են ոգու անվրդովություն, ներքին զսպվածություն և բարձրամիտ խորաթափանցություն: Վելասկեզը թագավորի կերպարում մարմնավորել է իսպանական հասարակության մեջ տարածված ինքնազսպության և պատվի զգացումով լի հարգարժան անհատի իդեալը: Դիմանկարը գրեթե խստապահանջ է իր երանգավորմամբ, կառուցված է գունատ դեմքի, սպիտակ օձիքի և մուգ կոստյումի հակադրությամբ: Սեղանի կարմիր սփռոցը մեղմորեն ներգծվում է մոխրագույն ֆոնում և աշխուժացնում այն:

Վելասկեզը համարձակորեն ընդարձակեց կենցաղային ժանրի սահմանները՝ հագեցնելով նրա բովանդակությունը: «Բաքոս» նկարում («Գինեմուլներ», 1628-1629, Մադրիդ, Պրադո) նա դիմել է դիցաբանական թեմային, բայց այն մեկնաբանել է կենցաղային տեսակետից: Ջվարթ շրջմուլիկների մի խումբ, որոնց հարբած դեմքերին երևում են անհանգիստ կյանքի հետքեր, պատկերված է դաշտերի ու լեռների ազատ տարածության մեջ: Նրանց հետ են գինու անտիկ աստված Բաքոսը և ֆավնոսները: Բաքոսի ներկայությունը թեթև կերուխումին հաղորդել է գործողության բնույթ, որը հասարակ մարդկանց ասես մասնակից է դարձնում բնության հավերժական ուժերի կյանքին: Դաշտերի ազատ ոգով համակված շրջմուլիկների մեջ, նրանց խիզախությամբ և բնավորությունների լայնությամբ հանդերձ, ի հայտ

է բերված տարերային, բնական, նշանակալի ինչ-որ բան՝ նկարիչը կարծես ջնջելվերացրել է վսեմի և ստորի միջև սահմանը: Կենցաղային ժանրը սկսում է ձեռք բերել նոր հնչեղություն: Նկարված լինելով արվեստանոցում՝ բնանկարը պահպանում է պատմականության հետքերը, այն կապված չէ այն պատկերների հետ, որոնց ձևերը կերտված են հակադրական լուսաստվերով: Բայց Բաքոսի մարմնի արծաթասաղափագույն, բաց կարմիր, բաց մանիշակագույն երանգների նրբությունը, որոնք ստվերարկված են վարդագույն-կարմիր թիկնոցով, կանխորոշում է Վելասկեզի հասունացած գեղանկարչական եղանակը:

Վելասկեզ-գեղանկարչի ձևավորման համար մեծ նշանակություն ունեցան Իտալիա կատարած ուղևորությունը (1629-1631), Վերածնության մեծ վարպետների ստեղծագործությունների հետ ծանոթությունը: Նա ստեղծեց ժամանակակից պատմական թեմայով մի մեծ նկար՝ «Բրեդայի հանձնումը» (1634-1635, Մադրիդ, Պրադո): Այն նվիրված է 1625թ-ին իսպանական զորքերի կողմից հոլանդական ամրոցի գրավմանը: Նկարիչը հրաժարվել է XVII դարի գեղանկարչության մեջ տարածված ռազմանկարչական թեմայի հանդիսավոր-այլաբանական մեկնաբանությունից: Վելասկեզը իրատեսության սկիզբը դրեց պատմական գեղանկարչության մեջ: Պատմության դրամատիկական դեպքերը նա բացահայտում է գլխավոր գործող անձանց նուրբ հոգեբանական բնութագրումներով, որոնք պատկերված են դիմանկարային արժանահավատությամբ: Իսպանական ծովակալ Սպինոլան պարտված հոլանդական զորավարի ձեռքից ընդունում է քաղաքի խորհրդանշական բանալիները: Սպինոլայի արտաքին աշխարհիկ զսպվածության մեջ զգացվում է թե՛ հաղթանակի հպարտ գիտակցումը, թե՛ նրա բնավորության ազնվաբարոյությունը. նա քաղաքակիրթ ձևով է դիմավորում պարտվածին՝ լիովին զնահատելով հոլանդացիների

խիզախությունը և անխորտակ ոգին: Նրանց պարագլուխը, պարզասիրտ հերցոգ Յուստին Նասսաուսկին՝ թիկնավետ, ռազմերթի հագուստով, առանց աշխարհիկ փայլի, պարտության պահին չի կորցնում մարդկային արժանապատվությունը, հասնում ամրոցի հանձնման պատվարժան պայմանների: Երկու բանակներն էլ՝ իսպանական և նիդերլանդական, բնութագրված են օբյեկտիվորեն՝ բացահայտելով նրանցից յուրաքանչյուրի ազգային և սոցիալական առանձնահատկությունների տարբերությունները: Հպարտ իսպանական գրանդները՝ նուրբ դեմքերով, խստապահանջ կեցվածքով, կազմում են մի հոծ խումբ, որի գլխավերևում հաղթականորեն բարձրացել է նիզակների անտառ: Նիդերլանդական զինվորները հասարակ խիզախ մարդիկ են: Ու թեև թշնամու առջև խոնարհված են նրանց նիզակներն ու դրոշները, ազատ կեցվածքով և բաց դեմքով գերիշխում է ոգու անկախության արտահայտությունը: Խմբերի հավասարակշռությամբ կառուցված կոմպոզիցիան ծավալվում է հարթավայրի՝ դեպի խորքը հասնող հսկայական տարածության վրա, Բրեդայի և նրա հզոր ֆորպոստների ֆոնում: Կոմպոզիցիայի կենտրոնը բանալիների հանձնման պահն է, հենց դա էլ կազմում է նկարի հոգեբանական հանգույցը, շրջապատված է գործող անձանց կիսաշրջանով, որոնք հանդիսատեսին կարծես ներգրավում են իրադարձության մեջ: Մտահղացման լայնությունը շեշտված է բնանկարով, որտեղ բոցի շողքերը և հրդեհի ծուխը խառնվում են ամռան առավոտվա արծաթավուն մառախուղին: Ճշտորեն արտահայտված են տեղանքի նշանները, օրերս մղված ճակատամարտերի հետքերը: Թափանցիկ վալերներով ստեղծված գունային ներկապնակի հարստությունը, լուսաստվերային միջավայրում մարդու պատկերման հիմնահարցի լուծումը բնութագրում են Վելասկեզի ստեղծագործության նոր փուլը: Անհետանում են մուգ ստվերները,

կտրուկ գծերը, արծաթափայլ լույսը և օղը պատում են պատկերները:

1630-ական և 1640-ական թվականները Վելասկեզի դիմանկարային արվեստի ծաղկման ժամանակներ էին: Նա ստեղծեց իսպանական հասարակության ներկայացուցիչների՝ արիստոկրատների, բարձր աստիճանավորների, զորավարների, կարդինալների պատկերասրահ: Փոփոխվեցին դիմանկարային կոմպոզիցիաների ավանդական շրջանակները: Վելասկեզը ստեղծում էր դիմապատկեր-նկարներ՝ բնանկարային ֆոնով, որը վերարտադրում էր օդային խորությունը, պատկերը ծածկող մեղմ արծաթափայլ լույսը պատկերահանվողների կեցվածքին հաղորդում էր կատարյալ նրբագեղություն, բնականություն («Արքայազն Ֆերդինանդի դիմանկարը», մոտ 1632թ., Մադրիդ, Պրադո): Որսորդական դիմանկարների հետ մեկտեղ նկարիչը ստեղծել է նաև ավանդական հեծյալների պատկերներ, դրանցում երբեմն հասնելով անմիջականության և կերպարի կախարդվածության («Արքայազն Բալտասար Կառլոսի հեծյալ դիմապատկերը», մոտ 1635թ., Մադրիդ, Պրադո): Նա ավելի ուշադիր է պատկերվող մարդկանց ներաշխարհի նկատմամբ:

Ֆիլիպ IV -ի տոհմագրական հանդիսային դիմանկարում (1644, Նյու Յորք, Ֆրիկ թանգարան) նա հաստատում է իրատեսական դիմանկարի նոր սկզբունքներ: Փայլուն կերպով վերարտադրված շքեղ կոստյումը միայն ուժեղացնում է սովորականության, հոգեկան հուլության և ծերացած թագավորի թուլակազմության տպավորությունը:

Իտալիա կատարած երկրորդ ուղևորության ժամանակ Վելասկեզը ստեղծեց Իննովկենտիոս X պապի դիմանկարը (1650, Յոն, Դորիա-Պամֆիլի պատկերասրահ): Բնութագրման իր անողորմությամբ և բազմակողմանիությամբ, գեղանկարչական մարմնավորման իր շքեղությամբ դա իրատեսական լավագույն դիմանկարներից մեկն է համաշխարհային արվեստում: Խեթ, ծանր հայացքով, չա-

րակամորեն է Իննովկենտիոսը նայում հանդիսատեսին:

Արտաքուստ անհրապույր բազմապլան կերպար Իննովկենտիոսը խորամանկ է, դաժան, երկերեսանի, բայց միաժամանակ բանական, վճռական, խորաթափանց, այն է՝ որպես անձնավորություն միակուռ, աչքի ընկնող է: Կապույտ սառն աչքերը, ժանեկավոր սպիտակ շապիկի ծյունափայլ օձիքը և փայլվիլուն ծալերը հակադրվում են կարմիր երանգներին, ստեղծում լարվածություն՝ համահունչ ուժեղ, բայց դաժան մարդու կերպարին, որը կերտված է դրանց խտացման պահին: Արևի ճառագայթները, մեղմացնելով ուրվագծերը, համախմբում են գույները, կապույտ թափանցիկ ստվերները և ռեֆլեքսները ստեղծում են հարուստ կիսաերանգներ: Իննովկենտիոս X-ի դիմանկարով սկսվում է Վելասկեզի ստեղծագործության ուշ փուլը, երբ նա ստեղծում է նաև մի շարք հոյակապ մանկական դիմանկարներ, որոնք պահպանում են լուսաստվերի խաղով կերպափոխված կենդանի բնօրինակի տպավորությունների ամիջականությունը և թարմությունը («Արքայադուստր Մարգարիտ», մոտ 1660թ., Մադրիդ, Պրադո, Կիև, Արևմտյան և արևելյան արվեստի թանգարան): Նկարիչը հաճախ գերադասում է լրացուցիչ մանրամասներից ազատ լանջային ձևը, որտեղ պատկերահանվողը շրջապատված է օդային ոսկեշող ֆոնով: Առանձնահատուկ հուզիչ անկեղծությամբ է նա պատկերում ստեղծագործական, մտավոր կերտվածքի մարդկանց՝ բազմակողմանի բարդ ներաշխարհով («Անծանոթը», 1630-ական թթ., Լոնդոն, Ուելլինգտոնի հերցոգի հավաքածու): Մավր հուլան Պարեյսի աշակերտի և սպասավորի դիմանկարը (1649, Սոլսբերի, Ռադնոր հավաքածու) ազնվաբարոյության, մարդկայնության և անկախ բնավորության ուժի մարմնացում է:

Առանձնահատուկ ուշադրություն է սևեռում իր վրա իսպանական արքունիքի ծաղրածուների և թզուկների՝ այն

մարդկանց դիմանկարների շարքը, որոնք կանգնած էին հիերարխիական սանդուղքի ներքևում: Դրանցում վառ կերպով արտացոլվել է նկարչի հարգանքը մարդկային արժանապատվության, ընչազուրկների ներքին աշխարհի նկատմամբ: Ճշմարտացիորեն արտացոլելով հոգևոր և ֆիզիկական թերաթեքությունը՝ Վելասկեզը նրանց կերպարներում բացահայտել է մարդկայնությունը, հասել վշտալի ողբերգականության: Էլ Պրիմոյի (1644, Մադրիդ) տկար մարմնին հակադրված է նրա խելացի, կենտրոնացած դեմքը՝ զուսպ-վշտալի, լի հոգևոր գեղեցկությամբ ու նշանակալիությամբ: Իրեն կորցրած էլ Բորոն (մոտ 1648թ., Մադրիդ, Պրադո) փակվել է անկյունում: Ջերմով, անօգնական՝ նա շփում է դողացող ձեռքերը, աչքերում երևում է անորոշ հոգեկան շարժում, բայց տառապալից վեհերոտ ժպիտում մեծ է հուզական-մանկականը, պայծառացածը: Մեղմ դիմազծերը լուծվում են լույսի հեղեղում՝ ուժեղացնելով հուզականության արտահայտությունը: Նկարչի ընտրած վերից վար դիտակետը, սեղմ տարածությունը, որը կարծես ճնշում է պատանուն, ուժեղացնում է մենակության, ճնշվածության զգացումը:

Ստեղծագործության ուշ շրջանում Վելասկեզը ստեղծում է ընդհանրացման ուժով և կոմպոզիցիայի բարդությամբ սքանչելի կտավներ: Իսպանիայում կաթոլիկական ռեակցիայի հարձակման պայմաններում նա վերակենդանացրեց անտիկ թեման, որը հուզում էր իտալական Վերածննդի վարպետներին: «Յայելիով Վեներան» կտավում (մոտ 1657, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), զարգացնելով Տիցիանի ավանդույթները, Վելասկեզը շարունակում է առաջ ընթանալ՝ աստվածուհու կերպարը իրական կնոջ կերպարին մոտեցնելու ուղիով: Անչափ հմայիչ մի երիտասարդ իսպանուհի պատկերված է օթյակում ազատ կեցվածքով: Թիկունքում նկարչի ընտրած անսպասելի դիտակետն ընդգծում է նրա ճկուն մարմնի նուրբ գեղեց-

կությունը: Դեմքի հայելանման արտացոլումը ցույց է տալիս այն ինքնահայեցությունը, որի մեջ խորասուզված է երիտասարդ կինը:

«Մենիմներ», կամ «Ֆրեյլիմներ» (1656, Մադրիդ, Պրադո), նկարում Վելասկեզը նրբորեն նկատել է կյանքի ներքին շարժունակությունը և փոփոխականությունը, նրա հակադրական դիտակետերը: Յանդիսատեսի առջև է կյանքից ասես պատահական վերցված թագավորական արքունիքի առօրյա կենցաղի մի տեսարան: Սենյակի ձախ մասում Վելասկեզը պատկերել է իրեն՝ թագավորական զույգի հանդիսային դիմանկարի վրա աշխատելու ժամանակ: Բայց հանդիսատեսն այն տեսնում է միայն հետևի հայելու արտացոլման մեջ: Արքայազնուհի Մարգարիտի, մենիմների և թզուկների սեանսում ներկա գտնվողները հանդիսավոր կեցվածքով պատրաստվում են ողջունել թագավորական անձանց: Ժանրային միջադեպերը՝ չարածի թզուկն իր քնած շան հետ, իրար հետ զրուցող պալատականները, արքայազնուհուն բաժակով ջուր մատուցող օրիորդը, պատուհանի վարագույրը հետ քաշող հոֆմարշալը, առօրյա կյանքի պատահականություններ են, որոնք խախտում են պալատական հանդիսակարգային դրվածքի ստատիկությունը: Երկու տարածությունների՝ մեկը ուղիղ, դեպի պատուհան խորացող, որտեղից թափանցում է արևի լույսը, մյուսը՝ տարածությունն ընդարձակող հայելակերպ երևակայական համադրությունը, խախտում է կոմպոզիցիայի առանձնացածությունը, այն ներառում իրական կյանքի հոսանքի մեջ: Դիմամիկ տարածության այդ շրջապատում իշխում է ստեղծագործական ինքնախորասուզմամբ լի նկարչի իսկ կերպարը, որն ավելի բարձր է թե՛ հանդիսայինից, թե՛ կյանքում պատահականից:

«Մենիմներ» նկարն ստեղծվել է զարմանալի համարձակությամբ, թեթևությամբ և թարմությամբ: Վելասկեզը կիրառում է մաքուր գույների վրձնախազեր՝ առանց դրանք ներկապնակում խառնե-

լու. նկարից որոշ տարածության վրա գտնվող հանդիսատեսի համար դրանք ծուլվում են միմյանց՝ ստեղծելով ծորող, արծաթավուն լույսով հագեցած օդի տպավորություն, որը մեղմացնում է պատկերների կտրուկ ուրվագծերը՝ մեկ ամբողջության մեջ միավորելով առջևի և հեռու պլանները: Նկարի ընդհանուր մոխրադարչնագույն երանգները մեղմացնում են վառ գույները, իշխում են սև, արծաթավուն-սպիտակ, մոխրավուն-մարգարտանման, դարչնամոխրագույն և կանաչ գույները: Դրանցում մեղմ ձևով ներգծվում են արքայազնուհու վարդագույն զգեստը, նրա սիրունիկ, հուզական-նուրբ գծերով, մեծամիտ դեմքը՝ աշխույժ աչքերով, ոսկեշող մազերով բուլրոված, արքայազնուհու և օրիորդների զգեստներին ու մազերին կապված մարջանագույն-կարմիր, կապույտ ժապավենները, սենյակի առաստաղին ընկած լուսացույքը: «Դա ոչ թե նկար է, այլ բուն կյանքը», «Մեմինների» մասին գրել է ֆրանսիացի գրող Թեոֆիլ Գոթեն: Կատարյալ է պատկերների հավասարակշռության և ճարտարապետական ձևերով կառուցված նկարի կոմպոզիցիան: Կառուցվածքային տեսակետից նկարը բաժանվում է երկու մասի. վերևինը ազատ մասն է, ներքևինը՝ պատկերներով զբաղեցվածը: Յուրաքանչյուր կեսն իր հերթին ունի իր ներքին բաժանումները: Համամասնությունների պարզությունը հանդիսատեսի մեջ ստեղծում է ներդաշնակության զգացողություն:

Արևմտյան Եվրոպայի նկարիչների մեջ Վելասկեզն առաջիններից մեկն էր, որ գովերգեց մարդկային առօրյա աշխատանքի գեղեցկությունը՝ պատկերելով գոբելենի արվեստանոցը և նրա աշխատանքային կահավորանքը: «Մանոլ կանայք» փառահեղ կոմպոզիցիայում (1657, Մադրիդ, Պրադո) միաժամանակ պատկերված են աշխատանքային (առջևի պլանում՝ իսպանացի կանայք աշխատելիս), աշխարհիկ կյանքի տեսարաններ (սքանչելի գոբելենը դիտող շքեղ հագնված տիկնայք՝ հեռավոր պլանում) և

գոբելենի վրա գործված առասպել (Աթենասի և ջուլիակուհի Արաքնեի մասին), որը կախված է հեռու պլանի պատից: Աշխարհն ընդգրկելու լայնությամբ՝ Վելասկեզը «Մանոլ կանայք» կտավում ավելի է հեռու գնում, քան «Մեմինների»-ում: Նկարը շատ գեղեցիկ է համադրված, աշխատանքում կենտրոնացած մանոլ կանայք, եռանդով լեցուն, միասնական են շարժման համաչափ շփումում, նրանց կեցվածքը գեղեցիկ է ու ազատ, հմուտ շարժումները վստահ են, հատատուն: Նրանց մեջ կանացիական հրապուրանքով առանձնանում է աջակողմյան աղջիկը: Արևի լույսի երկու աղբյուր ստեղծում են գոբելենի արվեստանոցի ինտերիերի տարածության և խորության զգացողություն: Թափանցիկ ստվերների կիսամթության մեջ սուզված միջավայրը հագեցած է շողացող ոսկեճաճանչ լույսով: Հեռավոր պլանի մթնոլորտում անհետանում են առարկաների ուրվագծերը, և գորգերում գործված դիցաբանական պատկերները գեղատեսիլ միասնության մեջ ծուլվում են նկարված իրականներին: Ամենանուրբ մոխրաերկնագույն, վարդագույն, բաց կապույտ, բաց մանիշակագույն-վարդագույն, ադոտ-դեղնագույն, բաց կարմիր և արծաթավուն-սպիտակ երանգների ներդաշնակ համահնչունությունը կերպավորում է հեռու պլանը մաքուր պոեզիայի աշխարհի: Առջևի պլանի տեսարանի գեղեցկությունն արտահայտված է զուսպ, բայց հագեցած կարմիր-դարչնագույն, կապտականաչ, սև-դարչնագույն մուգ կարմիր երանգներով: Վելասկեզի կոմպոզիցիոն գյուտ-հնարանքը՝ բնույթով երկու տարբեր տեսարանների զուգորդումը, հնարավորություն է ընձեռել ճշմարտացիորեն արտահայտելու նկարչի պատկերացումը իրական աշխարհի բազմազանության մասին, երկու իրականությունները զուգակցող կյանքի գեղեցկության մասին, այն է՝ երևակայական-բանաստեղծականը, որն արարված է հասարակ աշխատավորուհիների ձեռքերով՝ փառաբանելով ստեղծագործական ուժով օժտված մանորդուհի Արաքնեին, և

նյութապես շոշափվողը, կոնկրետը, որը մարմնավորված է շատ գեղեցիկ գորգեր ստեղծող կանանց մեջ: «Մանող կանայք» նկարը ակնառու կերպով բացատրում է իսպանական իրատեսության էությունը և, մասնավորապես, Վելասկեզինը՝ դեպի գեղեցկություն տանող ուղին անցնում է առօրեական իրականության միջով:

Գույնի և լույսի ոլորտում Վելասկեզի հայտնագործությունները, նրա գործը իրատեսությունը ներգործություն ունեցան XVIII-XIX դդ. գեղանկարչության վրա:

XVII դարի կեսերից իսպանական արվեստը կորցնում է անմիջական կապը կյանքի հետ: Արվեստում ուժեղանում են իդեալականացման գծերը, արտաքին տպավորությունը, դրսևորվում են միստիկական միտումներ: Սևիլյան դպրոցի վերջին մեծ գեղանկարիչը, դպրոց, որտեղ գեղանկարչությունն ավելի երկար պահպանեց հավատարմությունը իրատեսությանը, Բարտոլոմեո-Էստեբան Մուրիլլոն էր (1617-1682), մեծ գեղանկարիչը, որի ստեղծագործություններն առանձնանում էին երանգավորման ներդաշնակությամբ, նրբորեն էին վերարտադրում լույսի արտահայտչականությունը, միջավայրի օդայնությունը: Նրա լավագույն ստեղծագործությունների շարքը դասված զառ խաղացող, փողոցում քաղցրեղեն և այլն անուշ անող փոքրիկ տղաները («Տղան շան հետ», 1650-ական թթ., Պետրոգորադ, էրմիտաժ): Ժողովրդի կյանքի և կրոնական թեմաներով տեսարանների մեկնաբանման խստապահանջ պարզությունը հետագայում դուրս մղվեց անհաստատականությամբ, սենտիմենտալությամբ, արտաքին գեղեցկությամբ և կատարման սառնությամբ:

XVII դարի երկրորդ կեսին Իսպանիայի տնտեսական և քաղաքական անկումը ծանր անդրադարձավ կյանքի բոլոր բնագավառների վրա: Հիասթափության տրամադրությունը հարկադրեց իրականությունից հեռանալու միջոցներ որոնել: XVII դարի վերջին-XVIII դարի սկզբին իսպանական արվեստում հաստատվեց բա-

րոկկո ոճը՝ նրան բնորոշ շքեղ գեղազարդայնությամբ և թատերականությամբ:

ՖՐԱՆՍԻԱ

XVII դարի ֆրանսիական արվեստում առավել լիակատար ձևերով արտացոլվեցին մարդու և հասարակության մեջ նրա տեղի մասին պատկերացումները, որոնք եվրոպայում ծնունդ էին առել կենտրոնացած միապետությունների ձևավորման ժամանակներում: Միապետության դասական երկիր Ֆրանսիան, ուր ապահոված էր բուրժուական հարաբերությունների աճը, տնտեսական վերելք էր ապրում, դարձավ հզոր եվրոպական տերություն: Ֆեոդալական կամայականության և անարխիայի դեմ ազգային միավորման համար մղվող պայքարը նպաստեց բանականության բարձր կարգապահության, իր արարքների համար անձնավորության պատասխանատվության զգացման, պետական հիմնախնդիրների նկատմամբ հետաքրքրության ամրապնդմանը: Փիլիսոփա Դեկարտը մշակեց «կամայական» և «ոչ կամայական» շարժումների տեսությունը՝ հռչակելով մարդկային բանականության տիրապետությունը: Նա ինքնաճանաչման և բնությունը նվաճելու կոչ էր անում՝ աշխարհը դիտելով որպես բանականորեն կազմակերպված մեխանիզմ: Ռացիոնալիզմը դարձավ ֆրանսիական մշակույթի բնորոշ գիծը: XVII դարի կեսերին կազմավորվեց համազգային գրական լեզուն՝ նրանում հաստատվում էին տրամաբանական պարզության, ճշգրտության և չափի զգացման սկզբունքները: Կոռնելիոսի և Ռասինի ստեղծագործություններում իր բարձրակետին հասավ ֆրանսիական դասական ողբերգությունը: Մոլիերն իր դրամաներում վերստեղծում էր «մարդկային կատակերգությունը»: Ֆրանսիան ապրում էր ազգային մշակույթի ծաղկման շրջան, և Վոլտերը ոչ պատահական

նորեն XVII դարն անվանեց «մեծ դար»:

XVII դարի ֆրանսիական մշակույթը ձևավորվում էր միահեծանության հաստատման պայմաններում: Սակայն նրա բազմազանությունը և հակասականությունը որոշեցին ազգային միավորման համար սկսվող լայն շարժումը: Նրանում բուռն արծագանք գտան սոցիալական սուր բախումները, որոնք ուղեկցվում էին նոր հասարակության ծննդով: Գյուղացիական և քաղաքային ապստամբությունները, պառլամենտական Ֆրոնդայի մեծ դեմոկրատական շարժումը XVII դարի առաջին կեսին ցնցեցին պետության հիմքերը: Այդ հողի վրա ծնվեցին ուտոպիաներ, երազանքներ՝ բանականության և արդարության օրենքների վրա հիմնված իդեալական հասարակության մասին, և միահեծանության ազատախոհական քննադատությունը:

XVII դարի ֆրանսիական արվեստի զարգացումն անցել է երկու փուլ, որոնք համընկել են հարյուրամյակի առաջին և երկրորդ կեսերի հետ:

XVII դարի սուսնի կես

Միջնադարյան նահապետական կացութաձևի վերապրուկներն արգելակում էին կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը և ուժեղ ազդեցություն ունեին XVII դարի առաջին կեսի ֆրանսիական գեղարվեստական մշակույթի վրա: Քաղաքները, պլեբեյա-գյուղացիական զանգվածները, մանր ազնվականությունը, ինչպես և ֆեոդալական բարձր ազնվականությունը դեռ պայքարում էին իրենց վաղնջական արտոնությունների պահպանման համար, միապետությունը ձգտում էր վերացնել դրանք: Հասարակական ակտիվությունը դեռ վերջնականապես ճնշված չէր միապետի անսահման իշխանության կողմից: Այդ ժամանակաշրջանը նշանավոր էր նորի և հնի բախմամբ, արվեստում, գրականության և փիլիսոփայության մեջ զանա-

զան գաղափարա-գեղարվեստական ուղղությունների պայքարով: Արքունիքում հաստատվում էր պաշտոնական ուղղությունը՝ բարոկկո ոճի արվեստը: Նրա ներկայացուցիչ և ղեկավար դարձավ Սիմոն Վուեն (1590-1649), որի ստեղծագործության վրա ներգործություն ունեցավ Իտալիայի արվեստը, որտեղ նա երիտասարդ տարիներին սովորել էր Բոլոնիայի դպրոցի վարպետների մոտ: Բիբլիական, դիցաբանական սյուժեներով նրա նկարներն առանձնանում էին տիպաժի իդեալականացմամբ, ձևերի գեղեցկությամբ ու շքեղությամբ, լրացուցիչ մանրամասների հարստությամբ:

Բարոկկո ուղղության դեմ պայքարում ձևավորվեցին դասականությունը (կլասիցիզմը) և իրատեսությունը (ռեալիզմը):

Ֆրանսիայի գեղարվեստական կյանքի ամենամեծ երևույթը դասականությունն էր, որտեղ արտացոլվեցին XVII դարի 30-ական թթ, մոտերքին սկզբնավորված համազգային գեղարվեստական իդեալները: Գլխավոր էթիկական հիմնախնդիրը՝ մարդու և հասարակական միջավայրի հարաբերությունը խոր արտացոլում ստացավ: Կենտրոնական տեղ գրավեց բանական, քաջարի, հասարակական պարտքի գիտակցությամբ օժտված մարդու կերպարը: Գրողներին և նկարիչներին ոգեշնչում էր բանականության օրենքների վրա հիմնված կատարյալ հասարակական կառուցվածքի իդեալը, ներդաշնակ մարդու կերպարը, որը նրանք փնտրում էին Հին Հունաստանում և հանրապետական Հռոմում: Բայց եթե վերածնության հումանիստները բարձր արժեքը տեսնում էին իրեն ազատ դրսևորող մարդու բնական էության մեջ, ապա XVII դարի հումանիստները՝ դասականության հիմնադիրները, մոլությունը պատկերացնում էին որպես եսապաշտության ստեղծած կործանարար, անիշխանական ուժ: Այդ էր պատճառը, որ նրանք մշտապես դիմում էին բանականությանը՝ որպես կարգավարժման սկզբունքի, այստեղից էլ հոգատարությունն ամբողջի ընդհանուր ներդաշնա-

կության և հավասարակշռության մասին: Մարդու գնահատման մեջ այժմ մեծ նշանակություն ունեին բարոյական տարրերը, նորմայի հասկացությունը, առաքինությունները: Սուր ձևերով հակադրվում էին բարին և չարը, վսեմը և ստորը: Դասականության հիմնական բովանդակություն դարձան մարդու բնական էության և քաղաքացիական պարտքի, ողբերգական բախումներ առաջացնող նրա կրքերի և բանականության միջև հակասությունները: Դասականության հերոսներն իրենց զոհաբերում էին հանուն պարտքի զգացման:

XVII դարի դասականության բովանդակությունը կազմում էին ոչ միայն ուտոպիական իդեալները, այլև մարդու կենսական դիտարկումները, հոգևոր շարժումների, հոգեբանության, արարքների ուսումնասիրությունը: Դասականության նկարիչները, երևան բերելով բնավորության բնորոշ ընդհանուր առանձնահատկություններ, միաժամանակ կերպարը զրկում էին անհատական յուրօրինակությունից: Նրանք գտնում էին, որ բնության օրինաչափությունները՝ նրա ձգտումը դեպի ամբողջի ներդաշնակություն և հավասարակշռում, իրենց արտացոլումը գտնում են արվեստի համապարփակընդհանրական այն օրենքներում, որոնք մշակվել են անտիկ աշխարհի և իտալական Վերածնության ավանդույթների հիման վրա: Նրանք գեղարվեստական ստեղծագործության պարտադիր պայմաններ էին համարում համաչափությունը, ներդաշնակությունը, ժամանակի և գործողության տեղի միասնությունը, գեղարվեստական լեզվի առանձնահատուկ ոգևորությունը, քանի որ նկարների բովանդակությունը կազմում էին «խստաբարո, կարևոր և իմաստությամբ հարուստ» սյուժեները: Կանոնարկված այդ սկզբունքները նկարիչներին հաճախ շեղում էին հակասություններով լի կյանքի բազմազանությունը ճշմարտապես արտացոլելուց:

Մինչդեռ դասականության ուշադրու-

թյան կենտրոնում էր պատմականորեն նշանակալի անձնավորությունը, իդեալական հերոսը, իրատեսական ուղղության վարպետներն իրենց ստեղծագործություններում արտացոլում էին առօրյա կյանքը, որոնում էին անհատական բնավորություններ: Իրատես-նկարիչները զլխավորապես դիմում էին կենցաղային ժանրի նկարին, դիմանկարին, բնանկարին: Գրաֆիկայում նույնպես ասպարեզ մտան ինքնօրինակ վարպետներ, որոնք իրենց գործերում շոշափում էին կյանքի նաև երգիծական տեսակետներ: Այդ նկարիչների մեծ մասը ձևավորվել և աշխատում էր նահանգային քաղաքներում՝ Նանսում, Լանում, Թուլուզում, որտեղ ուժեղ էր դիմադրությունը կենտրոնական իշխանությանը և պալատական մշակույթին:

ԿԱԼԼՈ: Ժակ Կալլոն (մոտ 1592-1635) Նանսիից՝ Լոթարինգիայի խռովարար հերցոգության մայրաքաղաքից էր, որը (հերցոգությունը) երկար ժամանակ պաշտպանում էր իր անկախությունը. Կալլոն Ֆրանսիայի ինքնօրինակ փոռագրիչներից (օֆորտիստներից) և նկարիչ-գծագրիչներից մեկն էր: Նկարչի կյանքն անցավ թափառումներում՝ եվրոպական բարձր ազնվականության շքեղ արքունիքներում: Պատանի հասակում նա ուղևորություն կատարեց Իտալիայում, ապրեց, ուսումնառությունն անցավ Դոմոնում և Ֆլորենցիայում (1608-1621):

Դիտողականությամբ օժտված զգայուն Կալլոն սուր ձևով էր ընկալում իր ժամանակի հակասությունները: Նահապետական հարաբերությունների քայքայումը, թալանը և զավթումները, ժողովրդական աղետները, աղքատության և շռայլության հակադրությունները նրա արվեստում ծնում էին զրոտեսկի տարրեր, ֆանտաստիկա, տագնապալի, աններդաշնակության աշխարհագրորդություն: Իր ստեղծագործության մեջ Կալլոն նկատի էր ունենում ժողովրդական ակունքները՝ տոնավաճառային թատրոնները, դիմանկարների իտալա-

կան կատակերգությունը, ժողովրդական լրբետախտականկարը, «կառնավալային զվարճալի մշակույթը»: Այստեղից նա ընդօրինակեց և՛ նուրբ հումորը, և՛ տարբեր մարդկային տիպերի, բնավորությունների երգիծական պատկերումը, դիմախոսության, շարժումների ու շարժման հարուստ մշակումը: Ֆրանսիական նկարիչներից Կալլոն առաջինն սկսեց բազմադեմ ամբոխի պատկերումը: Նա զանգվածային տեսարանները վարպետորեն պատկերում է որպես սոցիալական հակադրություններով հագեցած համայնապատկեր: Նկարիչը հաճախ օֆորտների կոմպոզիցիան կառուցում է այնպես, որ տեղի ունեցածին նա հեռվից նայում է ասես հսկայական թատերական գործողություն: Նման համայնապատկերային կառուցումը հնարավորություն էր տալիս ընդգրկելու հսկայական տարածություն և իրադարձությունն ամբողջությամբ, միաժամանակ ներառել բազմաթիվ զանազան տեսարաններ ու միջադիպվածներ («Կադրիլ ամֆիթատրոնում», 1617, «Տոնավաճառ Իմպրունտում», 1620): Նա ամբոխի մեջ նկատելի է դարձնում բազմաթիվ գործող անձանց՝ իրենց սոցիալապես տիպական հատկանիշներով, զնչուների, շրջմուկների, խեղկատակների, գյուղացիների, ազնվականների, փողոցի չարիների, թզուկների, պարողների: Հանդիսային կյանք է թափանցում սովորականը, գրոտեսկայինը, ողբերգականը և կատակերգականը: Կալլոն կյանքն ընկալում է նրա բազմազանությամբ, հարատև հոսանքում, փոփոխականությամբ. համամասնություններով երկարացված պատկերները օժտվում են արտասովոր շարժունությամբ:

Անսպառ երևակայությունը, կերպավորման հմտությունը և դյուրինությունը՝ կենսական երևույթների ընդգրկման հետ մեկտեղ, նրա փոքրիկ գործերին հաղորդում են զեղարվեստական մեծ ստեղծագործություններին բնորոշ նշանակալիություն: Նա կատարելագործում

է օֆորտի (ժանտաջրով փորագրման) տեխնիկան, այն զուգորդում է չոր ասեղի և հատիչի հետ: Կալլոյի ստեղծագործական եղանակը (մաներան) բազմազան է, ազատ ու գեղեցիկ, նրբագծումները հարուստ են, ճկուն գծերը ենթարկվում են ձևին՝ մերթ հաստանալով, մերթ խտանալով խոր ստվերներում, մերթ դառնալով արտասովոր նուրբ՝ լույսի փոխարկվելու դեպքում: Կալլոն երևույթները շարժման մեջ ճեպանկարելու փայլուն վարպետ է:

«Կապրիչչի» նկարաշարը (1617) XVII դարի առաջին քառորդի Ֆլորենցիայի կյանքի վառ պատկերն է: Կալլոն անթաքույց հեզմանքով պատկերում է ճոխության և աղքատության ահռելի խառնուրդը. շռայլող ազնվականության անզուսպ զվարճությանը նա հակադրում է աղքատների և թափառաշրջիկների վիճակը՝ ավերակներով հարուստ անապատներում, խարխուլ խրճիթներով խուլ նրբանցքերում: Նկարչի մեթոդի առանձնահատկությունն այստեղ արտահայտվում է գրոտեսկային չափազանցման ու ձևափոխման մեջ, բարդ ռակուրսներում և շրջադարձերում, բարդացված հուզումնալից շարժումների պատկերման մեջ: Օգտագործելով առջևի և հեռու պլանների պատկերների հակադիր զուգորդումները, հանդիսատեսից գլխավոր գործողությունն առանձնացնող տարածության հեռանկարային կրճատումը՝ նա կարծես խախտում է այն սովորական պատկերացումը, թե ո՞րն է գլխավորը և ո՞րը երկրորդականը՝ դրանով ընդգծելով ամեն ինչի հարաբերական նշանակությունը կյանքում: Տարեցտարի Կալլոյի արվեստը ավելի խաղաղ բնույթ է ստանում, նա ավելի արտահայտիչ և ավելի պարզ միջոցներ է գտնում տիպականը պատկերելու համար: «Աղքատներ» շարքում (1622) նկարիչը կարեկցորեն ցույց է տալիս կյանքից խեղճացած, այլանդակված մարդկանց: Մտորումների մեջ խորասուզված կույր մարդու կերպարն արտահայտում է խոր ազնվաբա-

րոյութուն և ստոիկյան անվեհերութուն: Հայրենիքում Լոթարինգիայում, որ զավթել էին թագավորական զորքերը, դաժան պատերազմի վկան լինելով, Կալլոն ստեղծեց «Պատերազմի մեծ աղետները» շարքը (1632-1633), ուր նրա իրատեսական ընկալումը հասավ ամենամեծ քննադատական սրության: Նկարիչը պատերազմի մեջ տեսնում էր ժողովրդի մեծ դժբախտությունը: Նա պատկերեց պատերազմում այլասերված զինվորներ, մեծ ճանապարհների վրա կատարված թալան, գյուղերի կողոպուտ, գյուղացիների ապստամբություն, դատաստան նրանց նկատմամբ: Արտահայտման առանձնահատուկ ուժով աչքի է ընկնում «Կախաղան հանվածների ծառը» նկարը, ուր պատկերված է կողոպտիչների մահապատիժը: Հուժկու կաղնու ծառից կախվածների սարսափելի ուրվանկարն ընկալվում է որպես դաժան ժամանակաշրջանի խորհրդանիշ:

Սրությամբ նկատելով մարդու մեջ սոցիալապես բնորոշը՝ Կալլոյի՝ սկեպտիկ-նկարչի համար մարդը դադարում է տիեզերքի կենտրոն լինել, որպիսին նա պատկերացվում էր Վերածնության դարաշրջանում: Մարդը լուծվում է ամբոխի մեջ, թեև երբեմն դառնում է նաև կոմպոզիցիայի զաղափարահուզական կենտրոն («Սբ. Սեբաստիանի նահատակությունը», 1632-1633):

Կալլոյի սկեպտիկական (կասկածատական) տրամադրությունները հաղթահարեցին «իրականության գեղանկարիչները»՝ ֆրանսիական ժանրային գեղանկարչության, իրատեսական դիմանկարի և բնանկարի ստեղծողները: Պատկերելով գյուղացիների, մանր արհեստավորների, քաղաքաբնակների, աղքատների կյանքը, իրատես-նկարիչները նրբորեն ի հայտ էին բերում իրենց հերոսների անհատական առանձնահատկությունները, նրանց մեջ բացահայտում բարձր բարոյական արժեքներ: Նրանք ժողովրդի մեջ պահպանվող բարքերի նահապետական մաքրությունը ասես հակադրում

էին բարձր ազնվականության անբարոյականությանը և ծնունդ առած խռոչ բուրժուազիայի շահամոլությանը, տնային կացության ինքնապարփակ պոեզիային՝ աշխարհիկ կյանքի անհոգությանը և վատնողությանը:

Ժորժ դե Լյուսոր: Հիշյալ միտումների փայլուն արտահայտիչն էր ժորժ դե Լատուրը (1593-1652)՝ խիստ վիպերգական կերտվածքի նկարիչը: Հասարակ բուլկիավաճառի որդի Լատուրն իր ամբողջ կյանքում ապրեց Լոթարինգիայի Լյունսիլ քաղաքում, որտեղ անկախության համար իր հայրենակիցների համառ, բայց անհույս պայքարի վկան եղավ: Բայց նա այդ պայքարն ընկալեց այլ կերպ, քան Կալլոն. Լատուրը լի էր մարդու հանդեպ հավատով: Նրա հերոսները զուսպ են, պարզ ու խստաբարո, հաճախ կյանքից հրաժարված, նրանք ասես խրատուզվել են ինքնահայեցության մեջ պարփակվելով թաքուն ապրումների ներաշխարհում: Լատուրը նկարում էր կենցաղային տեսարաններ («Թղթախաղ», Նանտ, Թանգարան), դրանցում պատկերելով գյուղացիների, արհեստավորների, աղքատների՝ օժտված բարոյական մաքրությամբ և ազնվությամբ, բայց նրա ստեղծագործության մեջ գլխավոր տեղ են գրավում կրոնական թեմաները: Կենցաղային պլանում դրանք մեկնաբանելով որպես գյուղացիների կյանքից վերցրած տեսարաններ՝ նկարիչը արտահայտում էր կյանքի մասին իր մտորումները: Լատուրի նկարներում մարդիկ պահպանում են բնավորության ամբողջականությունը, հուզիչ հոգեկան մաքրությունը և բարոյականությունը: Ազգային ավանդույթի հատկանիշները դրսևորվում են հնության յուրահատուկ արձանայնության, փառահեղ հանդիսավորության, նկարագծերի դասական պարզության նկատմամբ վարպետի հակման մեջ, սուր ձևով նկատված մանրամասների նրա ընտրության մեջ: Լատուրը միաժամանակ յուրահատուկ ձևով օգտագործում է Կարավաջոյի նվաճումները: Բովանդա-

կությամբ դրամատիկական տեսարանները սովորաբար պատկերվում են հակադրական գիշերային լուսավորման դեպքում: Սևեռուն լույսը ոչ միայն շեշտում է ձևերի եռանդագին կերտարվեստը (պլաստիկան), ստվերանկարների մաքրությունը, այլև առաջացնում է իրական կյանքի բովանդակած խորհրդավորության զգացողություն: Նրա ստեղծագործությունների հուզականությունն ուժեղանում է այն երանգավորմամբ, որը կառուցվում է միմյանց մոտիկ տեղային գույների, ծիրանագույն-կարմիր և մանիշակագույն երանգների համադրությամբ:

«Նորածինը» նկարում (Ռենն, Թանգարան) պատկերված է երիտասարդ մայրը, որը հոգատարությամբ գրկել է մանկիկին: Նա օրորելով քնեցնում է երեխային, մի կին էլ ակնածալից հայացքով զննում է նորածնի դիմագծերը, ասես նրան պաշտպանելով ձեռքի իր զգայուն զգուշավոր շարժումներով: Գիշերային հանդիսավոր լռությունը, խոր մտորումը, որի մեջ խորասուզվել են այդ կանայք, ստեղծում են իրավիճակի առանձնահատուկ նշանակալիության տպավորություն: Մտերմիկ տեսարանն արտահայտված է հոյաշուք ձևերով, լուռ բերկրանքի ու տրտմության, մայրական քնքշության, սիրո հոգածության նրբին երանգները բացահայտում են մայրական հոգու հմայքը: Նրա շրջագզեստի կարմիր գույնի պարզությունը, որն ասես հուրհրատում է լույսի ազդեցությամբ, ստեղծում է ողջախոհության, ջերմ վերաբերմունքի մթնոլորտ: Տեղայնանալով ձևերում, առավելագույնս սևեռված լույսը կարծես բխում է ներսից և ուժգին հակադրվում գրեթե սև ֆոնին: Դա Լատուրի կերպարներին հաղորդում է արտասովորություն, դրանցում ուժեղացնում ներքին կյանքի կենտրոնացածությունը, նրա անփոփոխ պարզությունը և ամբողջականությունը կարծես հակադրում է աններդաշնակ արտաքին աշխարհի հոսանքին:

Լատուրի «Աբ.Սեբաստիան» նկարում

(1640-1650-ական թթ., Փարիզ, Լուվր) հերոսի տառապանքի թեման հնչում է որպես վեհասքանչ սգո երգ (ռեկվիեմ): Ջահի բոցով լուսավորված, Սեբաստիանի ընկած մարմնին խոնարհվել են Սուրբ Իրինան և վերքերը լվանալու եկած կանայք: Նրանց պատկերների արծանային կաշկանդվածության մեջ, ասես ծիսական երթի ավանդական կեցվածքներում ու շարժումներում նկարիչը բացահայտել է հսկայական բարոյական ուժ: Սուրբ կանանց համակած վշտի զգացմունքն արտահայտվում է զանազան ելևէջներում, բայց նրանց միավորում են ներքին հավաքվածությունը, արտահայտման ստոիկյան զսպվածությունը: Թեմայի մռայլ դրամատիզմն արտահայտված է բարեկերպական (պլաստիկ) ձևերի զորեղությամբ, շարժումներով ժլատությամբ, լույսի մեծացող արտահայտչությամբ: Մեծավայելուչ ռիթմով ներթափանցված կոմպոզիցիայի խստապահանջ կառուցվածքով, բովանդակության փիլիսոփայական խորությամբ նկարը կանխորոշում է դասականական (կլասիցիստական) ստեղծագործությունները:

XVII դարի առաջին կեսի Ֆրանսիայի գեղանկարչության իրատեսական զարգացման գործում կարևոր դեր են կատարում Լենեն եղբայրները՝ Անտուանը, Լուիս և Մատիեն (Պիկարդիայի Լան քաղաքից):

ԼՈՒԻ ԼԵՆԵՆ: Այդ դարի ֆրանսիական նկարիչներից մեծագույնը Լուի Լենենն էր (1593-1648), որը Փարիզ էր տեղափոխվել 20-ական թթ. սկզբներին, ուր նա աշխատում էր եղբայրների հետ մի արվեստանոցում: Իր հերոսներին նա գտավ գյուղացիական համեստ խրճիթներում, որտեղ նկատելի էին նրանց բարքերը, կերպարները, հագուստը. նրանց պատկերում էր աշխատանքի գործիքներով, կռանի և զնդանի մոտ, դարբնոցի հեղձուցիչ մթնոլորտում կամ գյուղական բնության մեջ, համզստի պահերին, ոտաբոբիկ, պատռված շորերով, հոգնած ու մտահոգ դեմքերով:

Այդ համեստ աշխատավորների մեջ Լե-
նենը գտնում էր բարոյական մաքրու-
թյուն, արժանապատվություն ունեցող,
մտածող և զգացող մարդիկ:

Լենենի կոմպոզիցիաներում չկան
գործողություններ կամ հետաքրքրա-
շարժ պատմություններ, դրանք դեպքե-
րով հազեցված չեն: Ժանրային նկար-
ներն ստեղծված են որպես խմբային դի-
մապատկերներ՝ առանձին անհատակա-
նությունների պայծառ բնութագրումնե-
րով: Նկարիչն իր հեղոսներին միավորում
է սեղանի շուրջը, խաղաղ զրույցի, նա-
խաճաշյան աղոթքի, աղքատիկ ճաշի
պահերին, ուր իշխում են ընտանեկան
դրվածքի նահապետական սովորույթնե-
րը. «Գյուղացու սեղան» (Փարիզ, Լուվր),
«Աղոթք ճաշից առաջ» (մոտ 1645թ., Լոն-
դոն, Ազգային պատկերասրահ): Հանդի-
սատեսի առջևով անցնում է, որպես ժա-
մանակագրություն, սերունդների կյան-
քը՝ ծերունիներ և պառավներ, որոնք
փորձով իմաստնացած են, բայց ծակա-
տագրի կողմից դեռ ուժասպառված չեն.
աշխատասեր, բայց կյանքում տառա-
պած միջին սերունդ. նիհարավուն, բայց
տարիքի համեմատ ավելի լրջախոհ դե-
ռահասներ և երեխաներ: Նրանք իրենց
հանգիստ են պահում, զուսպ են, որը
նրանց ավելի է բարձրացնում կենցաղա-
յին համեստ իրադրության մեջ: Լենենի
կոմպոզիցիաներն առանձնանում են ի-
րենց դասական հավասարակշռությամբ,
մանրամասների պարզությամբ, ժլատու-
թյամբ: Նկարիչը սեղմում է տարածու-
թյունը, հստակորեն հերթագայում պլան-
ները: Կողային, հավասարաչափ, սփռ-
վող լույսն առանձնացնում է ձևերը ին-
տերիերի կիսախավարից. յուրաքանչ-
յուր զործող անձի բարոյական մարդկա-
յին նշանակությունն ընդգծվում է նրա
բարեկերպական ամբողջականությամբ,
շարժումըների դանդաղ շփումով:

Լենենի բանաստեղծական նկարնե-
րից մեկը, որն արարված է դասական
պարզությամբ, մարդու և բնության ներ-
դաշնակության զգացողությամբ, «Հեծ-

յալի կանգամ» է (Լոնդոն, Վիկտորիայի
և Ալբերտի թանգարան): Ցածր հորիզոնը
հնարավորություն է ընձեռում արտա-
հայտելու գյուղացիների պատկերների
բարեկերպական (պլաստիկ) արտա-
հայտչությունը և վեհությունը: Պայծառ
երանգավորումը, արևով ողողված գյու-
ղական խաղաղ բնությունը, երկնքի ան-
հուն ընդարձակությունները համահունչ
են կերպարների ներքին պայծառացմա-
նը: Սրտառուչ բանաստեղծականութ-
յամբ է ներթափանցված գեղջուկ աղջկա
կերպարը, որի զեղակազմ պատկերը
նման է կնոջ անտիկ արձանասյան:

Լուի Լենենը նկարագծերի վարպետ է,
նրբամիտ երանգանկարիչ: Նրա նկարնե-
րը մեղմ են, հյութեղ ու պայծառ. գույնե-
րը թափանցիկ են, զուսպ, հարուստ են
նրբերանգներով: Լուսաստվերն առանձ-
նանում է բազմազանությամբ և մեղմութ-
յամբ: Հանգիստ արծաթավուն-մարգար-
տանման և կապույտ երանգները լույսով
օղայնություն և հազեցվածություն են
հաղորդում «Կաթնավաճառուհու ընտա-
նիքը» հոյաշուք կոմպոզիցիային (1640-
ական թթ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Ար-
ծաթավուն գունեղ գամմայի զսպվածու-
թյամբ հանդերձ Լենենի կտավները հա-
րուստ են նրբին երանգներով, նկարիչը
դրանցով արտահայտում է առարկայի
նյութականությունը և ֆակտուրան: Գույ-
նը և լույսը Լենենին ծառայում են որպես
կերպարի հուզական ներդաշնակության
արտահայտիչներ: «Դարբնոց» նկարում
(Փարիզ, Լուվր) շիկացած հնոցի պայ-
ծառ կրակը, թափանցելով ինտերիերի
կիսախավարի մեջ, ստեղծում է լարված
տրամադրություն, լուսավորում գյուղա-
ցիների մռայլ դեմքերը, հարկադրում
հուրհրատել դարբնի բլուզի կարմիր բի-
ծը՝ գլխավոր հուզական շեշտը:

Արմատական-դեմոկրատական շար-
ժման վերելքի ժամանակաշրջանում,
շարժում, որն ավարտվեց պառլամեն-
տական Ֆրոնդայով (ընդդիմադրութ-
յամբ), ֆրանսիական արվեստում հետզ-

հետե ավելի ուժգին էին հնչում հասարակական պարտքի, պետությանը, հասարակությանը մարդու ծառայության թեմաները, առաջին պլան էին մղվում բարոյական մեծ հիմնախնդիրները: Դեկարտի ռացիոնալիզմը և ստոիցիզմը դարձան իշխող աշխարհայացք: Ռացիոնալիզմի և ստոիցիզմի գաղափարները առաջատար դարձան արվեստում, որը XVII դարի 30-40-ական թթ-ին ապրեց հասունության ժամանակներ:

ՊՈՒՍՏԵՆ: Գեղանկարչության մեջ դասականության հիմնադիրն էր Նիկոլա Պուսսենը (1594-1665): Նրա ամբողջ կյանքը նվիրված էր մեծ գաղափարի, խոր մտքի և զգացմունքի արվեստին, այն արվեստին, որը կոչված է մարդուն մշտապես հիշեցնել «առաքինության և իմաստության հայեցողության մասին», դրանց շնորհիվ մա կկարողանա կայուն, անհողդողդ մնալ ճակատագրի հարվածների հանդեպ:

Անտիկ դիցաբանությունից և հին պատմությունից ընտրած սյուժեների շրջանակներում, Աստվածաշնչում, ավետարանական ավանդազրույցներում, անտիկ աշխարհի և Վերածնության շրջանի բանաստեղծական երկերում Պուսսենը բացահայտում էր ժամանակակից դարաշրջանի թեմաները: Դրանցում մա քաղում էր քաղաքացիական արիության, բարձր բարոյականության, բանաստեղծական զգացմունքների օրինակներ, որոնք անձնավորության դաստիարակության ու կատարելագործման գործը միջոցներ էին: Պուսսենը իր ստեղծագործություններում ձգտում էր վեհաշունչ անդորրության, ազնվաբարո զսպվածության, ներդաշնակ համաձայնեցվածության և հավասարակշռվածության, բայց մա կյանքը դիտում էր մրա բարդության մեջ և ըմբռնում, որ մարդը կախում ունի բնության և հասարակության ընդհանուր, երբեմն իր հանդեպ թշնամական օրենքներից: Նրա իդեալն այն հերոսն էր, որը կյանքի փորձություններում պահպանում է հոգու անվրդովու-

թյան, արժանապատվության զգացմունքը, վստահում է միայն իր ուժերին, ընդունակ է սխրանք գործելու: Պուսսենին ոգեշնչում էր Վերածնության և անտիկ շրջանի արվեստը:

«Պուսսենի կյանքն արտացոլված է մրա ստեղծագործություններում, որը մույնքան գեղեցիկ ու ազնվաբարո է, որքան և այդ ստեղծագործությունները: Դա շատ գեղեցիկ օրինակ է մրանց համար, ովքեր որոշել են իրենց նվիրել արվեստին», - Պուսսենի մասին գրել է ֆրանսիական ռոմանտիկների ղեկավար Դելակրուան:

Պուսսենը ծնվել է մորմանդական ոչ մեծ քաղաք Լե Անդելիի մոտերքում: Նկարիչ Վարենի մոտ ուսանելուց և ուղևորություն կատարելուց հետո մա բնակություն է հաստատում Զոռնում: 1640թ-ին Լյուդովիկոս XIII -ի պնդմամբ գալիս է Փարիզ, բայց ապրելով այնտեղ երկու տարի՝ հեռանում է մայրաքաղաքից: Արքունիքը՝ իր բռնապետությամբ և խարդավանքներով, շողոքոթ ու սին արվեստի նկատմամբ իր մոլորությամբ, խորթ էր հունանիստ նկարչին: Նա վերադարձավ Զոռն, որտեղ որպես նկարիչ ձևավորվեց, ըստ էության, ինքնուրույնաբար: Մշտապես խորանալով արվեստի մասին խորհրդածումներում մա ապրում է մեկուսի, փակված. մրան չէին հրապուրում հարստությունը և հաջողությունը:

Պուսսենի վաղ հռոմեական շրջանի աշխատանքները (1620-ական թթ.) նշանակալի են կյանքի լիակատարության զգացողությամբ: Եռանդունությամբ ու գործողությամբ լի մրա հերոսներն իրենք են վճռում իրենց ճակատագիրը, որոշում պատմական դեպքերի ընթացքը: Նրա «ճակատամարտ» կտավում (Մոսկվա, ԿՊՁ) զգացվում է առասպելական պատերազմների հերոհկայի շունչը: Պատկերների կուտակման մեջ, շարժումների քառսում ուղի է հարթում կազմակերպման, հստակության, ռիթմիկության սկզբունքը: Բանականությունը և կամքը հաղթում են կրքերի տարերքին:

Պուսսենին գրավում էին պաստորալները՝ և վակխանալիաները, որոնք մարմնավորում էին ներդաշնակ աշխարհի և երջանկության, «ոսկե դարի» XVI-XVII դդ. ուտոպիստ-մտածողների լուսեղեն երազանքի պատկերացումները: Գոյության լիակատարության զգացողությունը, կյանքի գեղեցկությանը սիրահարվածությունն են գերում «Քնած Վեներան» նկարում (1620-ական թթ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ): Աստվածուհու ծառի հովանու տակ ազատ տարածված ամեն ինչ արարված է գեղանազությամբ, թարմ, կենսասիրությամբ: Սակայն Վեներայի քունը տագնապալի է, դիրքն՝ անհանգիստ: Ամառային մախամպրոպային երեկոյի մռայլ, դեղնականաչ-ոսկեշող, կարմիր, նարնջագույն երանգներն արտահայտում են բնության լարված կյանքի զգացումը: Պուսսենի Վեներան երկրային է, բայց մնում է անհասանելի իդեալ: Աստվածուհու մարմնի պայծառ երանգը, հստակ ստվերակարը նրան առանձնացնում են բնանկարում, զատում հովիվներից, միաժամանակ շարժումների ռիթմը նրա պատկերը առնչում է բնության բանաստեղծական կերպարին: Դյուբեդ, տաք երանգավորման հագեցվածությունը, նկարելու ազատությունը և ընդարձակությունը խոշորահատիկ կտավի վրա, ուշադրությունը լույսի հաղորդման նկատմամբ Պուսսենին մոտեցնում են Տիցիանին: Պուսսենի «Գեմանիկոսի մահը» կտավը (1627, Դոն, Բարբերինիի պալատ) դասականության ծրագրային երկ է: Նրանում զգացվում է այն ժամանակվա Ֆրանսիայում տարածված բռնակալության գաղափարների արծագանքը: Նկարիչը մարդկային արժեքի չափանիշ է հաստատում անձնական արժանիքները, հերոսի ծառայությունները երկրի հանդեպ: Նկարի ողբերգական սյուժեն վերցված է հին հռոմեական պատմաբան

Տակիտոսից: Պատկերված է հոգեկան ազնվաբարոյությամբ լի զորապետ Գերմանիկոսին, նրա ընտանիքին և լեզիոներներին հրաժեշտ տալու պահը, զորապետ, որին թունավորել էր նախանձ կայսր Տիրերիոսը: Վերևի պայծառ լույսը և կարմիր պարեգուղը շեշտում են Գերմանիկոսի թույլ ու զուսատ մարմինը, բայց ստոիկաբար քաջարի դեմքը՝ պահպանելով հոգու անխռով անդորրությունը: Դերոսի կործանումն ընկալվում է որպես հասարակական նշանակություն ունեցող ողբերգություն: Անձնական ապրումները խլացված և արտահայտված են Գերմանիկոսի գլխավերևում կանգնած կանանց ու երեխաների ոչ մեծ խմբի լուռ վշտի մեջ: Զորապետի մահճին միաբան ձգտող լեզոներները պատրաստ են կատարելու սխրանք հանուն արդարության. բուռն ձևով արտահայտելով իրենց զգացմունքները, նրանք հանդես են գալիս որպես կոլեկտիվ կամքի մարմնացում: Կանոնավոր ռիթմը, որը շեշտված է մարտիկների առաջնապլան պատկերներով և կոմպոզիցիայի հստակ ծարտարապետական բաժանումներով, կազմակերպական սկզբունք է հաղորդում շարժմանը: Արտահայտելով մարդկանց տարբեր բնավորություններ և ճակատագրեր, կոմպոզիցիան ստեղծելով ինքնուրույն տարրերից՝ Պուսսենը դրանք ենթարկում է խստապահանջ ներդաշնակ հաջորդականության, որը, դասականության տեսակետից, իշխող է կյանքում: Պուսսենի նկարներում առարկաների և պատկերների դասավորությունն ստացել է առաջնակարգ նշանակություն, այն կարծես ստեղծում էր ռիթմին, տեմպին և հնչեղությանը ենթարկված առանձին աշխարհ:

«Գերմանիկոսի մահը» կտավում երևան են գալիս դասականության հիմնական հատկանիշները՝ գործողության պարզությունը, խմբավորումների հան-

Պաստորալ-հովվերգական թատերական երկ, երաժշտություն՝ գյուղական երաժշտության գերակշռությամբ (ծանոթ.՝ թարգմ.):

դիպադրումը, կոմպոզիցիայի արխի-տեկտոնիկությունը: Անտիկ շրջանի ռե-լիեֆների օրինակով Պուսսենը գործող անձանց տեղավորում էր ոչ խոր տարածության մեջ՝ այն մասնատելով մի շարք պլանների: Կոմպոզիցիայի առանձնացածությունն ուժեղացնում էր գործողության կենտրոնացածությունը:

Այլ բանալիով է լուծված «Տանկրեդ և Էրմինիա» կոմպոզիցիան (1630-ական թթ., Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), նրա սյուժեն ոգեշնչված է Տորկվատո Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմ» պոեմով: Նկարիչն այստեղ զովերգում է ամազոնուհի Էրմինիայի զգացմունքը, որն անսպասելիորեն սիրահարվում է դեռ վերջերս ատելի թշնամուն՝ վիրավոր ասպետ Տանկրեդին: Էրմինիայի կերպարը բարդ է, նա քնքուշ, բայց քաջասիրտ է, հուզված և վճռական, նրա դեմքին և սարսափ կա, և՛ հույս: Բովանդակությունը բացահայտվում է տարբեր բնավորությունների և վիճակների բախումներով: Իր երկար մազափունջը կտրող մուլեգին Էրմինիային հակադրված են ուժասպառ Տանկրեդը և սևեռուն հայացքով նրա զինակիրը: Շողշողացող արծաթավուն-կապույտ հագուստները փողփողում են և կրկնում հերոսուհու շարժումները՝ ուժեղացնելով տազնապային տրամադրությունը: Մայրամուտի կարմիր շողերն ընկալվում են որպես անցած ահեղ դեպքերի, բոցավառ տենչանքի արծագանք:

Մարդու ներքին աշխարհը շարժման մեջ, շարժումը քննարկում, ռիթմում արտահայտելու կարողությունը Պուսսենի բնորոշ հատկանիշներից մեկն է: Նա շարժումն անվանում էր «մարմնի լեզու» և հասնում էր բոլոր պատահականություններից նրա զարմանալի մաքրման-զտմանը: Նրա ստեղծագործություններում քիչ նշանակություն չունի երանգավորումը: Սառը կապտապողպատագույն և լարված կարմրաոսկեգույն երանգների հակադրությունը «Տանկրեդ և Էրմինիա» կտավում ընդգծում է կերպարների խոր ողբերգականությունը:

1630-ական թթ-ին Պուսսենի ստեղծագործության մեջ հաստատուն տեղ գրավեց պարզ բանականությամբ և ուժեղ կամքով մարդու իդեալը: Մինևույն ժամանակ խորանում էր ողբերգականի զգացողությունը, նրա ստեղծագործություններում օրեցօր ավելի հաճախ էին հանդիպում ժամանակակիցներին անհանգստացնող երկրային կյանքի արագընթացության պրոբլեմը: «Արկադիայի հովիվները» նկարում (1632 և 1635թթ-ի միջև, Չեզուորտ, մասնավոր հավաքածու, 1650-ի տարբերակ, Փարիզ, Լուվր) Պուսսենը դիմեց երջանիկ Արկադիա մարզի մասին հին հռոմեական ավանդազրույցին՝ նրան տալով փիլիսոփայական իմաստ:

Մարմարե շիրմի վրա հայտնաբերված «Եվ ես եղա Արկադիայում» կարծ մակագրությունը պատանի հովիվներին տխուր մտորումների հանգեցրեց՝ կյանքում ամեն ինչ անցողիկ է, ավարտվում է մահով: Վերաբերմունքը մահվան հանդեպ, արթնացած զգացմունքները և մտքերը նկարիչը քննության է առնում դրանց աստիճանավորության և բարձրակետի, բնավորությունների նուրբ երանգավորման տեսակետից: Ողբերգական լարվածությունը ներդաշնակորեն լուծվում է երիտասարդ կնոջ կերպարում: Տխուր մտորումների մեջ ընկած՝ նա ասվածի իմաստն ընկալում է որպես կյանքի անխուսափելի օրենք: Այդ ստեղծագործության հիմքում ընկած խոր փիլիսոփայական միտքն արտահայտված է դասականորեն խստապահանջ ձևով, մտահղացման ամբողջականությամբ:

«Սցիպիոնի մեծահոգությունը» նկարում (1643, Մոսկվա, ԿՊՊ) հաղթանակում է բանականությունը, իշխում է զգացմունքների և շարժումը քննարկի զսպվածությունը: Յուրաքանչյուր պատկեր օժտված է ինքնուրույնությամբ և ազատությամբ, բայց միաժամանակ ամեն ինչ հասցված է ներդաշնակ միասնության: Այժմ մեծ դեր է կատարում ոչ թե գույնը, այլ հստակ նկարագիծը, ուրվագիծը, որն առանձնացնում է նիստերը, եզրափա-

կում է քանդակա-բարեկերպական (պլաստիկ) ձևը: Կոմպոզիցիայի խստապահանջ կազմակերպվածությունը շեշտված է ռիթմիկ համապատասխանություններով և կրկնումներով, մեծ պլանների զուգադրումներով, տեղային գույներով:

1750-1760-ական թթ-ին Պուսսենը ավելի հաճախ էր դիմում բնանկարին: Իր դարի ուստոպիստ գրողների և պանթեիստ մտածողների նման, որոնք հայտնի էին բնությանը նվիրված իրենց անկեղծ գովերգերով (հիմներով), Պուսսենը խոնարհվում էր նրա վեհության առջև: Ոգեշնչվելով Գոթմեական Կամպանիայի բանաստեղծական կերպարներով և Վերգիլիոսի Դին Դելլադայի նկարագրություններով, նա ստեղծեց բնության որպես հզոր, կազմակերպված ամբողջականի, համադրական պատկերը՝ ծնունդ առավ հերոսական բնանկարը: Բնության կյանքը նկարչի բնանկարներում պատկերված է դրամատիկական լարվածությամբ, սակայն դա միշտ ստանում է ներդաշնակ լուծում:

Պուսսենին բնությունը գրավում է իր լայնարձակությունների անծայրածիրությամբ, դրանց պարզ շրջադիտելությանը («Բնանկարում Դերկուլես և Կակուս», 1649, Մոսկվա, ԿՊՊ): Նա սովորաբար ընտրում էր միջին հորիզոնը, երկրի վրա կանգնած մարդու մակարդակը, ձգտում էր դեպի այն վայրերը, ուր մարդու հայացքը կարող է ընդգրկել ընդարձակ տարածություններ՝ հարթավայրեր, լեռնային զանգվածներ և ժայռեր, ծովային լայնարձակություններ: Բնանկարում պահպանելով գեղանկարչական ավելի ազատ ձևեր (մաներա), քան կոմպոզիցիայի պատկերներում, ուշադրությունը կենտրոնացնելով լուսավորության արտահայտչության վրա՝ Պուսսենը հանդես էր բերում պլանների հստակ հերթագայություն, ձևերի, գծերի, ռիթմերի ներդաշնակ համապատասխանություններ: Նրա բնանկարներում թափանցիկ օդն ամեն մի առարկայի ծավալին հաղորդում է բյուրեղային մաքրություն, խստիվ հավասարակշիռ են զանգվածները:

Պուսսենի կտավներում բնությունը առասպելական հերոսների գործողությունների ասպարեզ է, որոնք մարմնավորում են տարերքի սկզբունքները: «Բնանկարում Պոլիփեմոս» (1649, Պետրոգրադ, էրմիտաժ), կտավում սրինգ նվագող Պոլիփեմոսի կերպարը ասես ծնվում է ժայռից և իշխում հովիտների ու ծովերի վրա: Սիրո թովիչ երգը կախարդում է բնությունը: Անդորրության մեջ անշարժացել են հզոր ժայռերը, ծառերը, ամպերը: Խորքում երևում է նախիրը, մաճկալների, հովիվների պատկերները, նրանց հետ հեշտ ապրում են ֆավները, ջրահարսները և անտառային աստվածները: Պուսսենի մտահղացմամբ, մեծահզոր բնությանը ծուլվելու, նրա հայեցողության մեջ է մարդը ձեռք բերում իր իսկական էությունը: Ներդաշնակության և ամբողջության վսեմության տպավորությունը որոշվում է նկարի ընդհանուր մեղմացած արտահայտության երանգով, որն ստեղծվել է արծաթավուն-կանաչի, մոխրա-գորշագույն, երկնագույնի զուգորդմամբ:

Անձնավորության ինքնաճանաչման և հոգևոր կատարելագործման կոչը մարմնավորում ստացավ Պուսսենի «Ինքնանկարում» (1650, Փարիզ, Լուվր): XVII դարի հանդիսային դիմապատկերների խանդավիցությանը (պաթետիկային) հակադրված է կատարյալ մտածող անձնավորության իդեալը: Այստեղ ամեն ինչ շնչում է անդորրությամբ: Մեծավայելուչ է նկարչի պատկերը: Առնական դեմքն արտահայտում է ներքին արժանապատվություն, գլխի վճռական դարձը՝ ինքնահաստատում: Լարված ու կենտրոնացած հայացքը վկայում է ներքին բախումների մասին: Պուսսենի հերոսների ներդաշնակությունը բանականության և կամքի հսկայական ջանքերի արդյունք է: Մեծ արժեք են ներկայացնում Պուսսենի կոմպոզիցիոն և բնօրինակից ստեղծած նկարներն, ազատ, գեղանկարչական եղանակով (գրչածայր, վրձին, դարչնագույն ջրաներկ):

Պուսսենի հետևորդները չըմբռնեցին

գեղեցիկի մասին երազանքով ոգեշնչված նրա ստեղծագործության խորությամբ: Անտիկ գեղեցկության ստեղծագործական բեկումը նրանց գործերում փոխարինվեց անկատար բնօրինակն ուղղելու ձգտումով, անտիկ արվեստի դասական նորմաներին ենթարկելով: Միայն բնանկարում Պուսսենի ավանդույթն ապրեց արգասալից զարգացում:

Լոռես: Դասական բնանկարը նոր բովանդակություն ձեռք բերեց Լոռեն անունով Կլոդ ժելի նկարներում (1600-1682): Ծնվելով Լոթարինգիայում՝ նա մանկության տարիներին հայտնվեց Իտալիայում, ուր հետագայում իր ստեղծագործական կյանքը կապեց Հռոմի հետ: Ոգեշնչվելով իտալական բնության թեմաներով՝ Լոռենը դրանք կերպարներում է իդեալական կերպարների, սակայն, նա Հռոմեական Կամպանիայի վեհասքանչ բնությունն ընկալում է ավելի անմիջականորեն, հայեցականորեն, անձնական ապրումների լույսի ներքո: Նրա բնանկարները երազկոտ են, թախծոտ: Լոռենը բնանկարները հարստացնում է բազմաթիվ թարմ դիտարկումներով, նրբորեն զգում լուսաօդային միջավայրը, բնության փոփոխությունները օրվա տարբեր ժամերին՝ արևածագին կամ արևամուտին, նախալուսաբացի մառախուղին կամ մթնշաղին:

Լավագույն բնանկարների շարքն է դասվում Պետական էրմիտաժում պահվող նրա նկարների ցիկլը՝ «Կեսօր» (1651), «Երեկո» (1666) և «Գիշեր» (1672): Դրանցից ամենաբանաստեղծականը «Առավոտն» է, որը թարմությամբ և անդորրությամբ է շնչում: Պատկերելով ծովի անծայրածիր հեռաստաններ, լայնածիր բաց ընդարձակություններ՝ Լոռենը լույսի աղբյուրը տեղավորում է նկարի խորքում, հորիզոնին մոտիկ, կամ նրանից բարձր, ասես նկարի սահմաններից դուրս՝ նկարի միջին մասը թողնելով ազատ՝ նրա առանձին տարրերը միացնելով:

Տարածության լայնության, դեպի խորքը շարժման տպավորություն է

ստեղծում պլանների լուսավորման հաջորդականությամբ՝ դրանց հեռանալուն համեմատ, առաջին պլանի ծառերի ստվերարկված ուրվանկարներից դեպի նուրբ լույսով ողողված հեռուներ անցումների միջոցով: Գեղանկարչական մեղմ եղանակը և ներդաշնակ երանգավորումն ուժեղացնում են անվրդով անդորրության զգացումը, որով լի է բնությունը: Լոռենն իր բնանկարներում ընդգրկում է միջադեպեր առասպելական ավանդազրույցներից: Բայց դրանք այնքան կարևոր դեր չեն խաղում, որքան Պուսսենի նկարներում: Ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ առաջինը Լոռենը պատկերեց Ֆրանսիական նավահանգիստներ՝ ավելացնելով ժանրային տեսարաններ ձկնորսների կյանքից: Հռոմեական սյուժեներով՝ Լոռենի տուշով ստեղծած նկարներն առավել ռոմանտիկ և հուզական են, քան նրա գեղանկարչական աշխատանքները: Ստեղծելով բնանկարի դասական ձև՝ Լոռենը մեծ ազդեցություն ունեցավ բնանկարի այդ տեսակի հետագա զարգացման վրա Ֆրանսիայում և Արևմտյան Եվրոպայի մյուս երկրներում:

XVII ԳԱՐԻ ԵՐԿՐԱՐԳ ԿԵՍ

Ֆրոնդայի (ընդդիմադրության) ջախջախումից հետո (1653) Ֆրանսիայում վերացվեցին ֆեոդալական մասնատվածության հետքերը: Սկսվեց միահեծանության և հասարակական ուժերի հարաբերական հավասարակշռության շրջան, որը նպատում էր կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանը: Փոխվեցին նաև արվեստի խնդիրները: Նկարիչների ուշադրության կենտրոնում էր միահեծան պետության ապրթեոզը՝ հանդիսավոր մեծարումը: Նահանգներում մշակույթի և արվեստի օջախները՝ նրանց տեղական պայծառ երանգավորումով, մարեցին: Գեղարվեստական կյանքի կենտրոն դարձավ Լյուդովիկոս

XIV-ի արքունիքը՝ իր թատերականացված կենցաղով, խստագույն միստոկացով, շքեղությամբ և պերճությամբ: Արքունիքը հրապուրում էր նշանավոր գրողների և նկարիչների, մայրաքաղաքում ծավալվում էր վիթխարի շինարարություն: Նոր ազնվականական մշակույթի կենտրոն դարձավ Վերսալը:

Ղեկավար դեր ստանձնեց Գեղանկարչության և քանդակագործության թագավորական ակադեմիան: 1648-ին, ստեղծելով մասնավոր կազմակերպություն արհեստակցության դեմ մղվող պայքարում, այն վերածվեց պետական հիմնարկության: 1671թ. հիմնադրվեց ճարտարապետության ակադեմիա: Միաժամանակ աճեց ազնվականական սալոնների դերը, որոնք դարձան ազնվականական հասարակության մշակութային կյանքի հիմնական օջախներ:

XVII դարի երկրորդ կեսին դասականությունը կորցրեց իր մտքի և զգացման խորությունն ու անկախությունը, ստացավ պաշտոնական, հավատարիմ հպատակի բնույթ: Հաստատվում էր արվեստի բոլոր տեսակներն ընդգրկող «մեծ ոճը»: Գեղանկարիչների ուշադրությունը կենտրոնացվում էր գեղեցիկի նորմաների մշակման, «բարձր» և «ցածր» ժանրերի խիստ սահմանազատման վրա: Ռացիոնալիզմի, խիստ կարգավորման, կարգապահության ոգին, հեղինակության անսասանությունը դառնում էին դասականական գեղագիտության ղեկավար սկզբունքներ:

Եթե XVII դարի առաջին կեսի արվեստում առաջնակարգ դեր էր կատարում գեղանկարչությունը, որը մարդու կերպարում մարմնավորված բարոյագիտական բարձր իդեալների կրողն էր, ապա 60-ական թթ. գեղանկարչությունը, ինչպես և քանդակագործությունը, ձեռք բերեց գերազանցապես գեղագարդային (դեկորատիվ) բնույթ և ենթարկվում էր ճարտարապետությանը: Շքեղ կտավների և քանդակային դեկորի ստեղծումն ընթանում էր թագավորի առաջին նկարչի՝ գեղանկարիչ-գեղագարդիչ Շառլ

Լեբրենի մասնակցությամբ ու ղեկավարությամբ (1619-1690):

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կենտրոնացված պետության հաղթանակի գաղափարն արտահայտվեց ճարտարապետության փառահեղ կերպարներում, որն առաջին անգամ աննախադեպ մասշտաբով լուծում է ճարտարապետական համակառույցի հիմնախնդիրը: Տարերայնորեն առաջացած միջմադարյան քաղաքին, Վերածնության պալատին, XVII դարի առաջին կեսի մեկուսացած արքունական դաստակերտին փոխարինելու է գալիս պալատի և կենտրոնացված կանոնավոր քաղաքի նոր տիպ: Ֆրանսիական ճարտարապետության նոր գեղարվեստական առանձնահատկությունները դրսևորվում են անտիկ շրջանի օրդերային համակարգի կիրառման, շենքերի ծավալների և կոմպոզիցիաների ամբողջական կառուցման մեջ, խստիվ օրինաչափության, հաջորդականության և համաչափության հաստատման մեջ, որոնք զուգակցվում էին գլխավոր պուրակային համակառույցներ ներառող հսկա տարածական լուծումների հետ: Այդ տիպի առաջին մեծ համակառույցը Վո լե Վիկոնտ պալատն էր (1655-1661), որի կերտողներն էին Լուի Լևոն (1612-1670) և այգեգործ-հատակագծող Անդրե Լենոտրը (1613-1700):

Հետագայում նոր ավանդույթները մարմնավորվեցին Վերսալի հսկա համակառույցում (1668-1689), որը զետեղված է Փարիզից 17 կմ դեպի հարավ-արևմուտք: Նրա կառուցմանը և զարդարմանը մասնակցել են բազմաթիվ ճարտարապետներ, քանդակագործներ, նկարիչներ, կիրառական և պարտեզապուրակային արվեստի վարպետներ: Վերսալի՝ կառուցած դեռևս 1620-ական թթ-ին ճարտարապետ Լեմերսյեի կողմից որպես Լյուդովիկոս XIII-ի որսորդական ոչ մեծ ամրոց, շինարարության ավարտական աշխատանքները շատ անգամ են շարունակվել: Վերսալի՝ որպես կենտրոնացված համակառույցի գաղա-

փարը, կառույց, որը բաղկացած լիներ ճշգրտորեն հատակագծված քաղաքից, պալատից և զբոսայգուց, ճանապարհներով կապվեր ամբողջ երկրի հետ, ամենայն հավանակությամբ, պատկանում էր Լուի Լևոի և Անդրե Լենոտրին: Շինարարության ավարտին է հասցրել ժյուլ Արդուեն-Մանսարը (1646-1708). նա պալատին տվել է խստաբարո տպավորիչ-պատկառազդու բնույթ:

«Վերսալը թագավորի գլխավոր աթոռանիստն էր, փառաբանում էր ֆրանսիական միառեծնության անսահման հզորությունը: Բայց նրա գաղափարական և գեղարվեստական մտահղացման բովանդակությունը դրանով չէր վերջանում: Մանրագնին մտածված, յուրաքանչյուր մասում ռացիոնալ համակառույցը ներառում էր բանականության և ներդաշնակության օրենքների վրա խարսխված պետության և հասարակության պատկերի գաղափարը: Վերսալը մի համակառույց է, որն իր հավասարը չունի աշխարհում, այն «մի վիթխարի տաճար է բաց երկնքի տակ, բնությանը սիրահարված մարդկության պոեմ, որն իշխում է այդ նույն բնության վրա» (Ա. Բենուա):

Վերսալի հատակագիծն առանձնանում է հստակությամբ, համաչափությամբ և ներդաշնակությամբ: Լայնությամբ ձգվող պալատն իշխում է շրջապատի տարածության վրա և դառնում կազմակերպող: Քաղաքի կողմից պալատի առջևում տեղավորված են կենտրոնական Պատվո և Մարմարե գավիթները: Հրապարակից՝ պալատի մոտից, ճառագայթաձև ճյուղավորվում են երեք պողոտա. միջինը տանում է դեպի Փարիզ: Պալատի մյուս կողմում պողոտան փոխվում է զբոսայգու թագավորական գլխավոր ծառուղու, որը վերջանում է մեծ ավազանով: Ամբողջ համակառույցի այդ հիմնական առանցքի նկատմամբ ուղիղ անկյան տակ պալատի ճակատը կազմում է մի հուժկու հորիզոնական:

Քաղաքի կողմում պալատը պահպանում է XVII դարի սկզբի ճարտարապե-

տության հատկանիշները: Նրա կենտրոնական մասը՝ մտերմիկ Մարմարե գավթի հետ, պատկերացում է տալիս Լյուդովիկոս XIII-ի որսորդական ամրոցի բնույթի մասին, որը Լուի Լևո ճարտարապետը արտաքին երեք կողմում կառուցել է նոր կորպուսներ՝ եզրափակելով Մարմարե գավթով. նոր բնակելիները միացրել է շենքերի ճակատներին, պալատի՝ դեպի քաղաք առաջացող երկու կողմերի միջև կազմելով երկրորդ կենտրոնական գավիթը: Այս ճակատում աղյուսի և տաշած քարի հաջորդականությունը նրան հաղորդել է զուներդություն և զուգվածություն. գահավեժ տանիքներով և գեղաշար վառարանային ծխնելույզներով աշտարակները, պալատին միացող ծառայական կողաշենքերը գեղարվեստականություն են հաղորդում ամբողջ կոմպոզիցիային: Աստիճանաբար փոքրացող գավիթները, որոնք առաջացել են ճակատի հսկա թևերի աստիճաններով, այցելուին ասես հրավիրում են պալատ և միաժամանակ այն կապում տարբեր կողմեր ուղղվող լայն պողոտաներով:

Լևոյի սկսած, բայց ժյուլ Արդուեն-Մանսարի ավարտած զբոսայգու ճակատն առանձնանում է միասնականությամբ և հանդիսավոր խստությամբ: Նրա քարակերտ զանգվածում գերակշռում են հորիզոնականները: Սրագագաթ տանիքները փոխարինված են հարթերով: Բոլոր կորպուսների նույնական բարձրությունը և գծայնությունը համահունչ են զբոսայգու ուրվագծերին և պարտերների նախագծման «հարթապատկերային ոճին»: Ճակատի կոմպոզիցիայում առանձնացված է երկրորդ հարկը (բելետաժը), որտեղ գետեղված են գլխավոր բանկելիները: Այն բաժանված է հոնիական գեղակազմ սյուներով ու քառանկյունի որմնասյուներով, հենվում է ծանր բլոկաշար գետնախարսխի (ցոկոլի) վրա: Երրորդը, փոքր հարկը, որ մեկնաբանված է որպես ատտիկ (քիվի վրա դրվող պատ), ավարտվում է զինագարդ կրող բազրիքով:

Կենտրոնական թևի՝ ռիթմիկորեն առաջացած սյունազարդ նախասրահներով, քանդակներով պսակված զորեղ ելուստն իր գեղարվեստականությամբ խախտում է ճակատի միալարությունը և նրան տպավորիչ տեսք հաղորդում: Պալատի կենտրոնական մասնաշենքերում զետեղված են հանդիսավոր ընդունելությունների և պարահանդեսների շքեղ, փառահեղ, դրվագված դահլիճները՝ Մանսարի կառուցած հայելազարդ սրահը, որին հարում են Պատերազմի և Խաղաղության սրահները: Հանդիսային շենքերի շղթան, որոնք մինչև հաջորդում են ուղիղ առանցքով, շեշտելով դռների նույնպիսի առանցքային դասավորությունը, տանում է դեպի թագավորի ննջարանը: Միջանցիկ շարժում ստեղծում էր միայն սենեկաշարքը (անֆիլադան): Այդ շարժումն առանձնապես արտահայտված է Հայելազարդ սրահում, որը զարմացնում է իր տարածականությամբ (երկարությունը՝ 73մ): Այն ուժեղացված է պատերի ռիթմիկ բաժանվածությամբ, կամարածև լուսամուտատեղերի շարքերով, քանդակազարդ սյուներով, քառանկյունի որմնասյուներով, հայելիներով, ինչպես և պլաֆոնային որմնանկարների խոշոր պանոններով, որ ստեղծել էին Շառլ Լեբրենը և նրա արվեստանոցը: Այդ որմնանկարներն իրենց այլաբանական շքեղ կերպարներով փառաբանում էին Լյուդովիկոս XIV-ի գործունեությունը:

Վերսալի հանդիսավորության և ինտերիերների փառահեղության տպավորության ստեղծման գործում վիթխարի դեր էր խաղում զարդարվեստը, որը XVII դարում աչքի ընկնող ծաղկման հասավ: Նրա վարպետներին բնորոշ էին կատարման բարձր տեխնիկան, նյութի տիրապետումը, նրբին ճաշակը: Հանդիսային կահույքի ստեղծող էր ատաղձագործ Անդրե Շառլ Բուլլը (1642-1732): Նա կատարելագործման հասցրեց փայտաներդրվագման (մոզաիկայի՝ այլազան տարրերի խայտաբղետ խառնուրդի) և նախշման տեխնիկան՝ կիրառելով փայ-

տի տարբեր տեսակներ, կրիայի զրահի վահանիկներ, բրոնզ, սադափ, փղոսկր: Պատերի դեկորացիայում քանդակների, զարդարարական բրոնզի հետ միասին օգտագործվում էին թագավորական գրեյտենային կտորեղենի վրա արված քանդակակերպ նախշեր:

Կամարակապ Հայելազարդ սրահի բարձր պատուհաններից երևում է Վերսալի զբոսայգու հեռանկարը՝ նրա հովհարածև առանցքային կոմպոզիցիայով և հետզհետե ավելի ընդարձակվող տարածությամբ: Այստեղից ցած են ուղղվում սանդղավանդները, դեպի զբոսայգու հեռուներն են գնում ծառուղիները, որոնք վերջանում են Մեծ ջրանցքի հայելիով: Համակառույցի խստաբարո գեղեցկությունը բացահայտվում է կանաչ ճարտարապետության երկրաչափական պլանի պարզ ճարտարակերտության (արխիտեկտոնիկայի) մեջ, լայնորեն դիտելի ընդարձակ տարածություններում և ներդաշնակության մեջ: Փերիշխող ուղիղ գծերը, ողորկ հարթությունները և պարտերի, ջրավազանների, գեղեցկացված ծառերի, ծաղկաթմբերի երկրաչափական ձևերը միավորում են պուրակի համակառույցը: Վերսալում ամենուրեք երևում է բնությունը մարդու բանականությանը և կամքին ենթարկելու ձգտումը: Դա ֆրանսիական, այսպես կոչված, կանոնավոր զբոսայգու զարգացման բարձրակետն է:

Արքունական զբոսայգիների համակառույցի ձևավորման գործում մեծ դեր էին կատարում արձանները, քանդակախմբերը, ռելիեֆները, հերմաները (քառանիստ սյուները), շատրվանային կոմպոզիցիաները: Դրանք անտառների, Ֆրանսիայի գետերի, դաշտերի, աստվածությունների, տարվա եղանակների, այլաբանությունների պատկերումներ են, գորտեսկային կերպարներ: Քանդակները հիշեցնում էին նաև Իսպանիայի դեմ Ֆրանսիայի հաղթանակի մասին, փառաբանում էին թագավորի քաջարիությունը: Արձանների և դրանց խմբերի դասավորությունը ենթարկվում էր

համակառույցի տարածական ռիթմին: Ձրոսայգու ընդարձակ տարածքը ներառում էր բազմաթիվ ջրավազաններ, ջրանցքներ. մինչ շատրվանները առաջացնում էին ջրի հզոր կասկադներ, ջրային պարտերում ջուրը հոսում էր համաչափ հարթություններով՝ կազմելով հայելանման մակերևույթներ: Վերսալում շքեղության ծագումը զուգորդվում էր չափի զգացման, կարգ ու կանոնի սկզբունքի հետ:

Վերսալի կառուցման հետ միաժամանակ ուշադրություն էր սվիրվում հին քաղաքների և ամենից առաջ Փարիզի վերակառուցմանը: Փարիզը զարդարվեց Սուրբ Լյուդովիկոսի (այժմ՝ Վանդոմյան) պալատներով զուգված գլխավոր հրապարակով, Հաղթության կլոր հրապարակով, որը դարձավ քաղաքի փողոցների ցանցի կենտրոն, ինչպես և Վոգեզների հրապարակով: Փարիզի հասարակական կենտրոնի ստեղծման գործում մեծ դեր կատարեց, այսպես կոչված, Հաշմանդանների տունը՝ իր տաճարով և ընդարձակ հրապարակով: Հռոմի Սբ. Պետրոս տաճարի մնանողությամբ Արդուեն-Մանսարի ղեկավարությամբ կառուցված Հաշմանդանների տունը և տաճարը՝ իր վեհասքանչ գմբեթով, ավելի թեթև ու խստաբարո իր համամասնություններով:

Դարաշրջանի մեծ ոճը վառ ձևով ներկայացված է Կլոդ Պեռոյի (1613-1688) կառուցած Լուվրի արևելյան ճակատը (1667-1678), լրացնելով շենքի հիմնական մասերը, որոնց կառուցումն իրականացրել են ճարտարապետներ Լեսկոն և Լեմերսիեն XVI դարում: Ձարդարված լինելով կորնթոսյան օրդերի սյունաշարով՝ այն ձգվում է 173 մ և նախատեսված է հեռվից տեսնելու, ընկալելու համար: Լուվրի ճակատը ուղղաձիգով բաժանվում է երեք մասի. գետնախարսխային (ցոկոլային) հարկ, սյունաշար, վերին մաս (անտաբլեմենտ): Սյունաշարը ներառում է բարձրությամբ շենքի երկու հարկը (մեծ օրդեր): Ճակատի մեջտեղում և անկյուններում առաջացած ե-

լունները՝ երեք դասական սյունազարդ նախասրահների տեսքով, իրենց համամասնություններով ստվերարկում են նրանց միջև տեղավորված սյունաշարերի ազդեցիկությունը: Հզորության տպավորությունն ուժեղանում է մեծացված մասշտաբներով: Այդ նույն նպատակով սյունաշարերը կրկնապատկված են, դրանց հաճախացված ռիթմիկ դասավորությունը նպաստում է շենքի վերին մասի (անտաբլեմենտի) ծանրության զգացողությանը:

Լուվրի սյունաշարն ընկալվում է որպես անխախտ օրենքի ու կարգի արտահայտություն: Բարձր ցոկոլային հարկում օրդերի դրվածքը շենքն անջատում է հրապարակից և ստեղծում սառը վեմնության տպավորություն: Հասուն ֆրանսիական դասականության ստեղծագործություն լինելով՝ Լուվրը օրինակ դարձավ եվրոպայի կառավարողների և պետական հիմնարկությունների շատ նստավայրերի համար:

ԸՍՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԸՍՆՂԱԿ:

XVII դարի երկրորդ կեսին ֆրանսիական քանդակագործությունը նշանակալի ծաղկման հասավ, բայց նրանում գերակշռում էին գեղազարդային (դեկորատիվ) այն ձևերը, որոնք կապված էին ճարտարապետության և պարտեզա-պուրակային արվեստի հետ: Սառը բանական դասականության հատկանիշները զուգորդվում էին բարոկկոյի բուռն ոգևորության տարրերի հետ: Վերսալում աշխատող քանդակագործներից առավել նշանավոր են Ֆրանսուա Ժիրարդոնը (1628-1715)՝ դիցաբանական և այլաբանական քանդակային խմբերի հեղինակը («Լոդացող հավերժահարսները») և Լյուդովիկոս XIV-ի հեծյալ հուշակոթողները (պահպանվել են պատճենները Լուվրում և Էրմիտաժում), ինչպես և Անտուան Կուազոքսը (1640-1720)՝ հանդիսային և իրատեսական դիմանկարների, Վերսալի գետերի այլաբանական պատկերների, մահարձանների հեղինակը:

Ֆրանսիական արքունիքում ճաշակների խիստ կանոնավորումը, սակայն, չէր կարող լիովին բացառել ստեղծագործական կյանքի արտահայտությունները: Իրատեսական ձգտումները XVII դարի երկրորդ կեսի արվեստում արտահայտություն գտան Պիեռ Պյուսեի ստեղծագործության մեջ, որոնք խիստ աչքի էին ընկնում ֆրանսիական քանդակագործության իշխող զարդարարական բարոկո-դասական ուղղության ֆոնում:

ՊՅՈՒԺԵ: Պիեռ Պյուսեի (1620-1694)՝ ճարտարապետի, քանդակագործի, գեղանկարչի յուրօրինակ բազմակողմանի տաղանդը կազմավորվեց Վերսալից հեռու: Նա աշխատում էր գլխավորապես Տուլոնում և Մարսելում: Դրամատիկ խառնվածքով նկարիչ Պյուսեն անսպառ էր իր մտահղացումներով: Մարսելի որմնադրի որդին իր գործունեությունն սկսեց որպես փայտի վրա փորագրող, զարդարելով թագավորական ռազմական թիանավերը: Փորագրության արվեստը նրա համար ուղի հարթեց դեպի կոթողային քանդակագործություն: Տուլոնի քաղաքապետարանի պատշգամբի ճաղաշարքի նեցուկ ատլանտներում նա ստեղծեց անհաթախարելի ճակատագրի դեմ մաքառման դատապարտված տիտանների ողբերգական կերպարները («Ատլանտներ», 1656):

Մարդկային տառապանքի և ստոիկյան հերոսականության մարմնավորում է ընկալվում «Միլոն Կրոտոնսկի» արձանը (1682, Փարիզ, Լուվր), որը Պյուսեն կերտել է Վերսալի զբոսայգու համար: Սա այն ուժեղ ատլետի պատկերն է, որի ձեռքը պատահամաձեռք մնացել է ծառի սեղմող

ճեղքի մեջ, և նա կատաղած առյուծի զոհ է դառնում: Չերոսի ամբողջ էությունը ներթափանցված է կաշկանդող կապանքներից ազատվելու մոլեգին ձգտումով: Տանջանքներից այլակերպված դեմքի, ուռչող մկաններով մարմնի լարված պարուրած և շարժման մեջ բացահայտված է մարդու անզսպելի ուժը: Միլոնի՝ զգացումների հուրհրացող, հուժկու բոցերով արձանը կտրուկ առանձնանում էր Վերսալի զբոսայգու շրջապատի խստապահանջ կանոնավորված տեղանքի ֆոնում: XVII դարի վերջին քսան տարիները Ֆրանսիայում անցնում էին անսահմանափակ միապետության աստիճանական այլասերման և հետադիմության ուժեղացման նշանաբանով: Պատերազմները, Վերսալի անսանձ շռայլումները, պետական պարտքերը և օրեցօր աճող հարկային ծնշումն արյունաքամ էին անում Ֆրանսիան: Լյուդովիկոս XIV-ի ներքին քաղաքականության բռնապետական բնույթն առաջ բերեց ժողովրդական ապստամբությունների ալիք: Արվեստի անդաստանում տեղի էր ունենում դասականության՝ նրա կարգավորումով հանդերձ քայքայման գործընթաց, ուժեղացնում էր հետաքրքրությունը ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ, այն ժամանակվա հասարակության տարբեր խավերի կյանքի նկատմամբ:

Իրատեսական ավանդույթների զարգացումն ուղեկցվում էր նոր ժանրերի երևան գալով և մարդու կյանքի մասնավոր, մտերմիկ (ինտիմ) կողմերի նկատմամբ հետաքրքրության սկզբնավորմամբ, այս ամենը նախորոշում էր XVIII դարի արվեստը:

Ֆ Ր Ա Ն Ս Ի Ա

Ի Տ Ա Լ Ի Ա

Ա Ն Գ Լ Ի Ա

ՆԵՐՎԾՈՒԹՅՈՒՆ

XVIII դարը Արևմտյան Եվրոպայում ֆեոդալիզմից կապիտալիզմի տևական անցման վերջին փուլն է: Դարի կեսերին ավարտվեց կապիտալի նախնական կուտակման գործընթացը, պայքար էր մղվում հասարակական գիտակցության բոլոր ոլորտներում, հասունանում էր հեղափոխական իրադրությունը: Հետագայում այն հանգեցրեց զարգացած կապիտալիզմի քաղաքական ձևերի տիրապետմանը: Ամբողջ դարի ընթացքում տեղի էր ունենում բոլոր հասարակական և պետական հիմքերի, հակասությունների և հին հասարակության գնահատման չափանիշների հսկայական հեղաբեկում: Ծնունդ առավ քաղաքակիրթ հասարակայնություն, երևան եկավ պարբերական մամուլ, կազմավորվեցին քաղաքական կուսակցություններ, պայքար էր մղվում ֆեոդալական-կրոնական աշխարհայեցողության կապանքներից մարդու ազատագրման համար:

Պատկերավորման-կերպավորման արվեստում աճում էր կյանքի արտացոլման անմիջական իրատեսական նշանակությունը: Ընդարձակվում էր արվեստի ոլորտը, այն դառնում էր ազատագրական գաղափարների ակտիվ արտահայտիչ, համակվում առօրեականությամբ, մարտական ոգի առնում, երևան հանում ոչ միայն ֆեոդալական, այլև ծնունդ առնող բուրժուական հասարակության արատները և անհեթեթություն-

ները: Արվեստն առաջ քաշեց նաև մարդու ոչնչով չկաշկանդված, հիերարխիական պատկերացումներից ազատ, անհատական ընդունակություններ զարգացնող և միաժամանակ քաղաքացիականության ազնիվ զգացմունքներով օժտված անձնավորության նոր դրական իդեալ: Արվեստը դառնում էր համազգային, դիմում էր ոչ միայն նուրբ գնահատողների շրջաններին, այլև դեմոկրատական լայն միջավայրին:

Արևմտյան Եվրոպայի սոցիալական և գաղափարական զարգացման հիմնական միտումները XVIII դարում տարբեր երկրներում արտահայտվեցին անհամաչափորեն: Եթե Անգլիայում XVIII դարի կեսերին կատարված արդյունաբերական հեղաշրջումն ամրապնդեց բուրժուազիայի և ազնվականության փոխադարձ զիջումը, ապա Ֆրանսիայում հակաֆեոդալական շարժումն ուներ ավելի զանգվածային բնույթ, և բուրժուական հեղափոխություն էր նախապատրաստվում: Բոլոր երկրների համար ընդհանուր էր ֆեոդալիզմի, նրա գաղափարախոսության ճգնաժամը, լայն հասարակական շարժման՝ Լուսավորության ձևավորումը:

XVIII դարը Բանականության դար է, ամենակործան կասկածամտությամբ և հեզմանք-ծաղրի դար, փիլիսոփաների, սոցիոլոգների, տնտեսագետների դար. զարգանում էին տեխնիկայի հետ առնչ-

վող ճշգրիտ բնական գիտությունները, աշխարհագրությունը, հնագիտությունը, պատմությունը, մատերիալիստական փիլիսոփայությունը: Խառնվելով-միջամտելով դարաշրջանի մտավոր առօրյա կենցաղին՝ գիտելիքները ճշգրիտ դիտարկումների և իրականության վերլուծության հիմքեր ստեղծեցին նաև արվեստի համար: Լուսավորիչներն արվեստի նպատակ հռչակեցին բնության ընդօրինակումը (նմանակումը), բայց կարգավորված, կատարելագործված բնության ընդօրինակումը (Դիդրո, Ա. Պոպ), որը բանականությամբ մաքրված է ձեռակերտ քաղաքակրթության կործանարար ներգործությունից, ստեղծված է աբսոլյուտիստական ռեժիմի կողմից, հասարակական անհավասարության, անբանության և շռայլության հետևանքով: Սակայն XVIII դարի փիլիսոփայական-գեղագիտական ռացիոնալիզմը չէր ճնշում զգացմունքների թարմությունը և անկեղծությունը, բայց ստեղծում էր ձգտում դեպի համաչափություն, նրբագեղություն, արվեստի գեղարվեստական երևույթների ներդաշնակ ավարտվածություն՝ սկսած ճարտարապետական համակառույցներից և վերջացրած կիրառական արվեստով: Լուսավորիչները կյանքում և արվեստում հսկայական նշանակություն էին տալիս զգայությանը՝ մարդկության ազնվագույն ձգտումների կենտրոնակետին, նպատակասլաց գործողության ծարավի զգայությանը, որն օժտված էր կյանքը հեղափոխականացնող ուժով, մի զգայություն, որն ընդունակ է վերստեղծելու «բնածին մարդու» վաղնջական առաքինությունները (Դեֆո, Ռուսո, Մերսիե), հետևելու բնության բնականոն օրենքներին:

Ռուսոյի «Մարդը մեծ է միայն իր զգայություններով» աֆորիզմը (կարճ, իմաստալից խոսքը) արտահայտում է XVIII դարի հասարակական կյանքի ուշագրավ կողմերից մեկը, որն ստեղծեց խորունկ նրբին հոգեբանական վերլուծություն իրապաշտական դիմանկարում և

ժանրում, զգայությունների պոեզիայով էին ներթափանցված քնարական բնականորը (Գեյնսբորո, Վատտո, Ժ. Վերնե, Ռոբեր), «քնարական վեպը», «արձակ պոեմները» (Ռուսո, Պրևո, Մարիվո, Ֆիլիմո, Ստեռն, Ռիչարդսոն), այն առավել բարձր արտահայտության հասավ երաժշտության վերելքի ընթացքում (Դենդել, Բախ, Գլյուկ, Գայդն, Մոցարտ, Իտալիայի օպերային կոմպոզիտորներ):

XVIII դարի գեղանկարչության, գծանկարչության (գրաֆիկայի), գրականության և թատրոնի գեղարվեստական երկերի հերոսներ դարձան, մի կողմից, «փոքր մարդիկ», որոնք ինչպես և բոլորը, գտնվում էին դարաշրջանի սովորական պայմաններում, չէին շփացել ուղևորությունից և արտոնություններից, ենթակա էին հոգու սովորական բնական շարժումներին, բավարարվում էին համեստ երջանկությամբ: Նկարիչներին ու գրողներին հիացմունք էին պատճառում նրանց անկեղծությունը, բնությանը մոտիկ հոգու նրանց պարզամիտ անմիջականությունը: Մյուս կողմից, ուշադրության կենտրոնում էին լուսավորչական մշակույթով դաստիարակված ազատախոհ, քաղաքակրթ մտավոր մարդու իդեալը, նրա անհատական հոգեբանության, հակասական հոգեկան վիճակների ու զգացմունքների վերլուծությունները (նուրբ երանգներով, անսպասելի պոռթկումներով և ինքնաբերական տրամադրություններով հանդերձ):

Սուր դիտումնակությունը, մտքի ու զգայության նուրբ կուլտուրան են բնորոշ XVIII դարի բոլոր գեղարվեստական ժանրերին: Նկարիչները ձգտում էին բազմերանգ գույներով պատկերել առօրյա կյանքի իրավիճակներ, յուրօրինակ անհատական կերպարներ, ձգտում էին կերպավորել հետաքրքրաշարժ պատմություններ և մոգական տեսարաններ, սուր բախումային գործողություններ, դրամատիկական բանասարկություններ և կատակերգական ոգով կառուցված ֆարսուկներ, նրբին գրոտեսկ, խեղկատա-

կություններ, վայելչատես պաստորալներ, նրբակիրթ տոնախմբություններ:

Նոր հիմնախնդիրներ դրվեցին նաև ճարտարապետության առջև: Նվազեց եկեղեցական շինարարության նշանակությունը, աճեց քաղաքացիական՝ նրբաճաշակ, բայց պարզ, նորացված, ավելորդություններից ազատ շինարարության դերը: Որոշ երկրներում (Ֆրանսիա, Ռուսաստան, մասամբ Գերմանիա) լուծվում էին ապագայի քաղաքների հատակագծման հիմնախնդիրներ: Ծնունդ էին առնում ճարտարապետական երազանքներ՝ ուտոպիաներ (գրաֆիկական ճարտարապետական բնանկարներ-Դ.Բ. Պիրանեսի և այսպես կոչված «թղթե ճարտարապետություն»): Բնորոշ էին դառնում մասնավոր, սովորաբար մտերմիկ բնակելի տան տեսակը և հասարակական շենքերի քաղաքային համակառույցները: Մինևույն ժամանակ XVIII դարի արվեստում, նախորդ դարաշրջանների համեմատությամբ, նվազեցին կյանքի համադրական ընկալումը և ընդգրկման լիակատարությունը: Խախտվեցին ճարտարապետության հետ մոնումենտալ գեղանկարչության և քանդակագործության անցյալի կապերը, դրանցում ուժեղացան հաստոցանկարչության և գեղագարդայնության հատկանիշները: Հատուկ պաշտամունքի առարկա դարձավ կենցաղի զարդարվեստը: Միաժամանակ աճեցին արվեստի տարբեր տեսակների փոխազդեցությունը և փոխհարստացումը, արվեստի որոշակի տեսակի ձեռք բերած նվաճումներն ավելի ազատորեն էին օգտագործում մյուս տեսակները: Օրինակ՝ բավականաչափ արդյունավետ էր թատրոնի ազդեցությունը գեղանկարչության և երաժշտության վրա:

XVIII դարի արվեստն անցել է երկու փուլ: Առաջին փուլը շարունակվեց մինչև 1740-1760թթ.: Այն բնութագրվում է ուշ շրջանի բարոկկո ձևերը զարդարարական ռոկոկո ոճի կերպափոխմամբ: XVIII դարի առաջին կեսի արվեստի առանձնահատկությունը սրամիտ և ժաղ-

րական կասկածամտության ու նրբիմության զուգորդման մեջ է: Այդ արվեստը մի կողմից՝ նրբացված է, զգացումների և տրամադրությունների նրբերանգները վերլուծող, ուղղված է դեպի նրբագեղ մտերմիկություն, զուսպ քնարականություն, մյուս կողմից՝ հակվում է դեպի «հաճույքի փիլիսոփայություն», դեպի Արևելքի՝ արաբների, չինացիների, պարսիկների հեքիաթային կերպարները: Ռոկոկոյի հետ միաժամանակ զարգանում էր իրապաշտական ուղղությունը՝ որոշ վարպետներ նրան տվեցին սուր մերկացման բնույթ (Հոգարթ, Սվիֆթ): Բացահայտ բնույթ ստացավ գեղարվեստական ուղղությունների պայքարն ազգային դպրոցներում: Երկրորդ փուլը կապված է գաղափարական հակասությունների խորացման, բուրժուազիայի և ժողովրդական զանգվածների ինքնագիտակցության, քաղաքական ակտիվության աճի հետ: 1760-1770-ական թթ. սահմանագլխին Ֆրանսիայում թագավորական ակադեմիան հանդես եկավ ռոկոկո արվեստի դեմ, փորձում էր վերաստեղծել XVII դարի վերջերի ակադեմիական արվեստի հանդիսային, իդեալականացնող ոճը: Նրբակիրթ և դիցաբանական ժանրերն իրենց տեղը զիջեցին պատմական ժանրին՝ այն սյուժեներով, որոնք փոխ էին առնված հռոմեական պատմությունից: Դրանք կոչված էին շեշտելու հեղինակագրկված միապետության վսեմությունը «լուսավորյալ արսոյլուտիզմի» գաղափարների հետադիմական մեկնաբանությանը համապատասխան:

Առաջադիմական մտքի ներկայացուցիչները դիմեցին անտիկ աշխարհի ժառանգությանը: Ֆրանսիայում կոմս Դ. Կեյլուսը հետազոտությունների գիտական դարազլխի սկիզբ դրեց այդ բնագավառում («Հնությունների ժողովածու», 7 հատորով, 1752-1767): XVIII դարի կեսերին գերմանացի հնագետ և արվեստների պատմաբան Վինկելմանը («Հեռավոր անցյալի արվեստի պատմու-

թյուն», 1764) նկարիչներին կոչ էր անում վերադառնալու «անցյալի արվեստի ազնվաբարո պարզությանը և խաղաղ վեհությանը, որն արտացոլում է հանրապետության դարաշրջանի հույների և հռոմեացիների ազատությունը»: Ֆրանսիացի փիլիսոփա Դիդրոն անտիկ աշխարհի պատմության մեջ գտավ սյուժեներ, որոնք մերկացնում էին բռնապետերին, կոչ էին անում ապստամբելու նրանց դեմ: Ծնունդ առավ դասականությունը (կլասիցիզմը), որը ռոկոկո գեղազարդայնությանը հակադրում էր բնական պարզությունը, կրքերի սուբյեկտիվ կամայականությանը՝ իրական աշխարհի օրինաչափությունների ճանաչումը, չափի զգացումը, մտքի և արարքների ազնվաբարոյությունը: Նկարիչներն առաջին անգամ հին հունական արվեստն ուսումնասիրում էին վերստին հայտնաբերված հուշարձանների հիման վրա: Իդեալական, ներդաշնակ հասարակության հռչակումը, զգացմունքի նկատմամբ պարտքի առաջնությունը, բնականության բուռն ոգևորությունը (պաթոսը) XVII-XVIII դդ. դասականության ընդհանուր հատկանիշներն էին: Սակայն ազգային միավորման հիման վրա առաջացած XVII դարի դասականությունը զարգանում էր ազնվականական հասարակության ծաղկման պայմաններում: XVIII դարի դասականությանը բնորոշ է հակաֆեոդալական հեղափոխական ուղղվածությունը: Այն կոչված էր միավորելու ազգի առաջադիմական ուժերը միահեծանության դեմ պայքար մղելու համար: Ֆրանսիայից դուրս դասականությունը հեղափոխական բնույթ չէր կրում, որով այն աչքի էր ընկնում ֆրանսիական հեղափոխության առաջին տարիներին:

Դասականության հետ միաժամանակ, ենթարկվելով նրա ազդեցությանը, շարունակում էր ապրել իրատեսական ուղղությունը: Նրանում երևան եկան ռացիոնալիստական միտումներ. նկարիչները ձգտում էին ընդհանրացնել կենսական երևույթները:

XVIII դարի երկրորդ կեսին ծնունդ առավ սենտիմենտալիզմը՝ զգացմունքի և կրքի իր պաշտամունքով, ամեն մի պարզամտության, միամտության և անկեղծության առջև խոնարհումով: Առաջացավ նաև դրա հետ կապված նախառոմանտիկական ուղղությունն արվեստում, հետաքրքրությունն արթնացավ միջնադարի և արվեստի ժողովրդական ձևերի նկատմամբ: Այդ ուղղությունների ներկայացուցիչները հաստատում էին մարդու ազնվաբարո և ակտիվ զգացմունքների նշանակությունը, բացահայտում էին շրջապատի միջավայրի հետ նրա բախումների դրամատիզմը, որոնք նրան հարկադրում էին միջամտել իրական հասարակական գործերին՝ հանուն արդարության հաղթանակի: Նրանք ուղի էին հարթում «դեպի մարդկային սրտի ճանաչումը և մեծ կրքերի ծնունդը, զարգացումը և կործանումն ակնառու ներկայացնելու կախարդական արվեստը» (Լեսսինգ), արտահայտում էին հուզական, պաթոսով լի արվեստի հասունացող պահանջմունք:

ՖՐԱՆՍԻԱ

XVIII դարի երկրորդ տասնամյակից սկսվեց ֆրանսիական արվեստի զարգացման նոր ժամանակաշրջան: Այդ ժամանակների Ֆրանսիայի գաղափարական կյանքի բովանդակությունը որոշվում էր քայքայվող աբսոլյուտիզմի, արքունիքի և ազնվականության ծրիակերության և շռայլության դեմ, ազատախոհներին հետապնդող եկեղեցու դեմ դեմոկրատական ուժերի կողմից մղվող պայքարով. այդ պայքարը գաղափարապես երկիրը նախապատրաստեց XVIII դարի վերջերի բուրժուական հեղափոխության:

Հասարակական կարգի նկատմամբ ժողովրդի մեջ սկիզբ առած դժգոհությունը, բուրժուազիայի ահազնացող բողոքը ֆրանսիական Լուսավորչական շարժ-

մանն ավելի անհաշտ և լայն դեմոկրատական բնույթ տվեցին, քան Եվրոպայի մյուս երկրներում, որոշեցին նրա ուժը: Ֆրանսիական լուսավորիչներն ամենից առաջ «տիեզերական քաղաքացիներ էին»՝ նրանք հասարակությանը դիմում էին որպես ազգի, հանդես էին գալիս ոչ միայն հեղափոխական բուրժուազիայի, այլև ամբողջ «տառապաղ մարդկության» անունից: Լուսավորիչները հանդես էին գալիս կրոնի, դոգմատիզմի, բարոյականության քարացած նորմերի, սնոտիապաշտության դեմ՝ հանուն մտքի ազատության, հանուն մարդկանց հավասարության և դասային նախապաշարմունքներից ազատագրման, հանուն յուրաքանչյուրի ուրախ կյանքի իրավունքի: Ամենակործան քննադատության, կասկածանքի և նուրբ հեզմանքի կրքոտ ոգին կործանում էր հնացած օրենքներն ու կարգերը, արթնացնում էր նոր համարձակ քայլեր կատարելու միտքը: Միևնույն ժամանակ իդեալական «բանականության թագավորություն» ստեղծելու երազանքները, առաջադիմության նկատմամբ հավատը, այն բանի հավատը, որ վերահաս հասարակական հեղաշրջումը բարեկեցություն կբերի լայն զանգվածներին, ստեղծում էին մի լավատեսություն, որով ներթափանցված էր XVIII դարը: Մոնտեսքյոն հավատում էր բարեկեցության և արդարության «ոսկե դարին», որոնց մարմնավորումը տեսնում էր անտիկ աշխարհում:

Ռուսոն «Հասարակական պայմանագրում» համարձակորեն հռչակեց ժողովրդական սուվերենության գաղափարներ, մշեց իդեալական հավասարության վրա հիմնված ապագա հասարակության ուտոպիական ծրագիր: Հեղափոխությունից առաջ Ֆրանսիան ծաղկում էր ապրում: Այն դարձավ առաջավոր մատերիալիստական փիլիսոփայության և այլ գիտությունների, քաղաքականության մեջ նոր գաղափարների օջախ: Գրողներ և քաղաքական գործիչներ Մոնտեսքյոն, Վոլտերը, «հեղա-

փոխության նախագուշակ» Ռուսոն, հանրագիտակները՝ Դիդրոյի զխավորությամբ, գրողներ Լեսաժը և Բոմարշեն XVIII դարի ֆրանսիական մշակույթին տվեցին համաեվրոպական մշանակություն: Ժ.Լ. դը Բյուֆոնը ստեղծեց «Բնական պատմությունը»՝ բնության մասին վեհասքանչ պոեմը: Ի փառս մարդկային գիտելիքների և աշխատանքի՝ մարդկային պատմության մեջ առաջին անգամ կանգնեցվեց մի հսկա հուշարձան՝ գրվեց բազմահատոր հանրագիտարան: Այդ հիմքի վրա զարգացող ֆրանսիական գեղարվեստական մշակույթն սկսեց իր վերելքի ժամանակաշրջանը: Նոր բովանդակությունը հզոր հոսանքով ներխուժում էր արվեստի անդաստան: Երաժշտության մեջ թափանցեց ժողովրդական երգային սկզբունքը: Պալատական թատրոնի հանդիսավորությանը փոխարինելու եկավ դրամատիկական օպերան, ֆրանսիական կատակերգության թատրոնը շարունակում էր Մոլիերի քննադատական ավանդույթը, ծաղկում էր ապրում միայն ազատ երևակայությանը ենթակա մարտական տրամադրություններով ներշնչված դիմակների տոնավաճառային թատրոնը, գյուղացիների շրջանում տարածում էին ստանում զանգվածային տեսարանները՝ խաղերով և շուրջպարերով: Անցյալի գիրկն էին անցնում կրոնական գեղանկարչությունը և պալատական արվեստի կանոնները, օրեցօր ավելի էր մեծանում առաջադեմ աշխարհիկ իրապաշտական և «ներբակերտ» ժանրերի թիվը: Ընդարձակվում էր ֆրանսիական արվեստի դիապազոնը: XVIII դարի սկզբում նկարիչները դիմեցին մարդկային կյանքի ու զգացումների մտերմիկ ուլորտներին, փոքր ձևերին, իսկ հարյուրամյակի վերջում նախագծում էին վաղվա հասարակության իդեալական քաղաքներ:

Դարաշրջանի անցումային բնույթը որոշեց XVIII դարի ֆրանսիական գեղարվեստական մշակույթի բարդությունը, հակվածությունը դեպի հակադրություն-

ները և բազմազանությունը: Նրա զարգացումն ընթանում էր իրատեսական, նախառոմանտիկական և կլասիցիստական ձևերով արտահայտվող գաղափարապես նշանակալի արվեստի և ուշ շրջանի բարոկկո, ռոկոկո ոճերի, ակադեմիզմի իշխող ազնվականական արվեստի միջև մղվող պայքարի ու փոխազդեցության նշանաբանով: XVIII դարի իրատեսությունն ամբողջովին արտահայտվեց մարդու կերպարի բացահայտման մեջ: Անհատի ազատագրման համար իրատես-նկարիչների պայքարը, նրա անհատական և քաղաքացիական ինքնագիտակցության աճն արտացոլվեց «բնական մարդու» կերպարի, նրա կենդանի մտերմիկ զգացումների, կյանքի և դասային հիերարխիայի պաշտոնական Նորմերի ազդեցության ոլորտներից դուրս հետաքրքրության մեջ: Դա որոշակի դարձրեց նաև բնության վաղմջական օրենքները պահպանող անհատ մարդու առօրյա կյանքի թեմաներին դիմելը: Հաստատուն դարձավ հետաքրքրությունը անհատականի, անկրկնելիի և հաստատականի, նուրբ հոգեբանական վերլուծության նկատմամբ:

Ռոկոկո ուղղությունը նույնակերպ համասեռ չէր: XVII դարի «մեծ ոճի» դրամատիկությունը և ավյունը կորցնելով՝ ազնվականական հասարակության անկմանը հակված արվեստը նուրբ էր, հաճույքի, զգայական բերկրանքի կոչ էր անում: Այն դարձավ անհոգ, փայփայանքի սովորած բարձր ազնվականության բովանդազուրկ կյանքի զարդը, գեղագիտական հաճույքի առարկան: Սակայն գեղեցիկի նկատմամբ զգայուն լինելով՝ ռոկոկո արվեստը ներթափանցված էր կայտառությամբ, ծաղրասիրությամբ և սրամտությամբ, նրանում արտացոլում էին գտնում էպիկուրյանությունը,¹ ազատամտությունը և թեթևամտությունը, որոնք դարձել էին XVIII դարի բարձր հասարակայնության մոդա: Ռոկոկո գեղանկարչությունը տարբերակվում է տրա-

մադրության նրբերանգներով, նրբին գունեղությամբ:

XVIII դարի տիպական երևույթներ դարձան Լուվրում կազմակերպվող Թագավորական ակադեմիայի պարբերական ցուցահանդեսները՝ Սալոնները, ինչպես և սբ. Ղուկասի Ակադեմիայի ցուցահանդեսները, որոնք բացվում էին անմիջականորեն հրապարակներում: Նոր՝ XVIII դարին բնորոշ էր գեղագիտության սկզբնավորումը և գեղարվեստական քննադատության զարգացումը, որոնք արտացոլում էին հոսանքների պայքարն արվեստի անդաստանում:

Հավատալով լուսավորության և «բնական մարդու» ոգով դաստիարակության միջոցներով հասարակության խելամիտ-բանական վերակառուցման հնարավորությանը՝ լուսավորիչները մեծ նշանակություն էին տալիս արվեստին: Նրանք մերժեցրին գեղեցիկի և բարոյականի, առաքինիի հասկացությունները: Դիդրոյի «Սալոններ», «Փորձ գեղանկարչության մասին» քննադատական աշխատությունները, Ռուսոյի «Արվեստը և բարոյականությունը», «Դատողություններ գիտությունների և արվեստների մասին» և «Էմիլ, կամ դաստիարակության մասին» երկերը կարևոր դեր խաղացին գաղափարական իրատեսության համար մղված պայքարում: Դիդրոն և Ռուսոն առանձնահատուկ սրությամբ մերկացնում էին ռոկոկո արվեստի թեթևամտությունը. նրանք հանդես էին գալիս երրորդ դասի գեղարվեստական իդեալների պաշտպանությամբ: Վերլուծելով ժամանակակից արվեստի ստեղծագործությունները՝ Դիդրոն դրանք գնահատում էր զգաստամտության և դիտարկումների, իրատեսական ամբողջականության և դեմոկրատական նպատակասլացության տիպականության արտահայտման տեսակետից, չմոռանալով, իհարկե, գեղարվեստական կատարելության մասին: Ճշմարտության,

1 Զգայական վայելքների և փափկակյաց կյանքի հակում:

բովանդակալիցության և խրատականության պահանջի հետ մեկտեղ նա նկարիչների առջև դնում էր արվեստի հասարակական ակտիվության և գեղարվեստական ստեղծագործության նկատմամբ բանականության մշտական վերահսկման հիմնախնդիրը: «Բնության ընդօրինակության» Ռուսոյի բանաձևը զուգակցվում էր երևակայության հսկայական դերի, զգացմունքների արտահայտչության ճանաչման հետ, որի մեջ նա կանխատեսում էր ռոմանտիկներին: Կենտրոնացնելով ուշադրությունը անհատականության հիմնախնդրի վրա՝ անհատի զգացմունքների պաշտամունքի վրա՝ Ռուսոն հանդես էր գալիս ժողովրդական, զանգվածային արվեստի պաշտպանությամբ:

Չեղափոխական վերելքի աճին համեմատ, լուսավորական քննադատությունը մասնավոր-կենցաղային առաքինության հաստատումից անցնում էր հասարակական, հեղափոխական-հերոսական, հանրապետական առաքինության հասկացությանը: Ռուսոն երազում էր հայրենասիրական իդեալը «գեղեցիկ խստաբարո ծնով» արտահայտելու մասին, այն նկարիչ-քաղաքացու մասին, որը կարողանար գեղարվեստական կերպարներով իրականացնել «անվեհեր, ուժեղ գեղեցկությունը»:

ՃԱՐՏԱՐԱԿՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Ռոկոկո:

«Մեծ դարի» վերջալույսին, XVII դարի երկրորդ կեսի մոնումենտալ ճարտարապետական ոճին փոխարինելու եկավ նոր գեղարվեստական ուղղությունը՝ գունեղ-չքեղ, նրբին ռոկոկոն: Առաջանալով XVIII դարի 20-ական թվականներին ռոկոկոն ծաղկման հասավ 30-40-ական թվականներին: Այդ ժամանակ շինարարությունը վերսալից վերջնականապես տեղափոխվեց Փարիզ, որը պահպանեց Եվրոպայի ամենահարուստ և գեղեցիկ քաղաքի փառքը:

Ճարտարապետությունը կորցնում էր Վերսալի վիթխարի համակառույցներին ընդօրինակելու միտումը, բայց շքեղու-

յան անսահման հակումն ընդունում էր միայն նոր ձևեր: XVII դարի դաստակերտական դրյակին փոխարինելու եկավ քաղաքային տունը, հյուրատունը՝ ֆրանսիական բարձր ազնվականության, բուրժուազիայի վերնախավի, հարստացած վաշխառուների, այգիների մեջ կորած, ոչ մեծ առանձնատունը: Լույսով ողողված, նրբակերտ սալոնները և հյուրատների զարդասենյակները դառնում էին կախարդական ֆոն ազնվական վերնախավի մասնավոր կյանքի ու կենցաղի համար, որը Լյուդովիկոս XIV-ի մահից հետո ազատվել էր թագավորական արքունիքի բռնակալական խնամակալությունից: Ռոկոկո ոճով կառուցված առանձնատներում արդեն անհետացել էին դասականությանը բնորոշ արտաքին ծավալի և ներքին տարածության լուծման միասնությունը, ճարտարապետները հաճախ նահանջում էին տրամաբանական պարզությունից և ամբողջովին առանձին մասերի նպատակահարմար ստորադասումից: Եթե հյուրատան ճակատին նույնիսկ պահպանվում էին XVII դարի պալատի վայելչատեսությունը և խստաբարոյությունը, ապա համամասնությունները դառնում էին մեղմ, իսկ ներքին հատակագծումը փոխվում էր: Յանդիսային տողահարության (անֆիլադայնության) սկզբունքը չէր պահպանվում, դրսևորվում էր հակում դեպի սենյակների դասավորության բազմապիսությունը, դեպի անհամաչափ, կտրտված, միավորող առանցքից զուրկ կոմպոզիցիաները: Ներքին տարածությունը ստանում էր ազատ ու նպատակահարմար տեղաբաշխում բարեհարմարության պահանջներին համապատասխան: Իրենց ոչ մեծ չափերով, հանգստավետ սենյակները, որոնք նախատեսվում էին առօրյա օգտագործման համար, և ընդարձակ սենյակները (հանդիսասրահները) առանձնացվում էին, դրանց տրվում էին տարբեր ձևեր՝ իրենց նշանակմանը համապատասխան: Բնակելի սենյակները, սովորաբար, տեղա-

բաշխվում էին երկրորդ ճակատի՝ այգու կողմի երկարությամբ: Ուշադրություն էր նվիրվում նաև հարմարություններին:

Ռոկոկո ոճի հյուրատների ինտերիերները զարմացնում էին իրենց անզուսպ պերճանքով, ոսկերչական նրբությամբ կատարված դրվագներով: Հանդիսասրահների գերադասելի ձվաձևությունը՝ իր կորագիծ ուրվագծերով, վերացնում էր պատի կոնկրետ որոշակիությունը, իսկ զարդարանքի համակարգը դրանք զրկում էր նյութականությունից: Բոլոր անցումները և նիստերը (երեսակները) կլորացվում էին: Մեղմ երանգներով փայլող քարերը, նուրբ-վարդագույն, երկնագույն և սպիտակ պաստառները, նրբագեղ փորագրված տախտակադրվագները (պանելները) ուժեղացնում էին թեթևության և կենսունակության տպավորությունը: Բուսական ծեփակերտ զարդանկարի ոչ բարձր ռելիեֆը մերթ բարձր է երևում պատերի մակերևույթից, մերթ կարծես տարածվում է դրանց մակերևույթով: Անզուգաչափ պարուրազարդները ճյուղավորվում են, մերթ ընդարձակվելով, մերթ ներքաշվելով նեղ շերտերի մեջ: Ծաղիկների, դիմակների, ժայռաբեկորների, կենդանիների խեցիների թեմաները տարածվում են նախշազարդի ձևով և ստեղծում «Կախարդական որմնային զարդարանք»:

Ռոկոկո ոճի տիպական օրինակ է Սուբիզ հյուրատան ինտերիերը, որի հեղինակն է ճարտարապետ Ժերմեն Բոֆորանը (1667-1754): Հյուրատան ձվաձև հանդիսասրահը (1730-ական թթ.) առանձնանում է իր ձևերի գեղանագույնությամբ, անբռնազբոս նրբագեղությամբ: Ամբողջական տարածության ստեղծման մեջ մեծ դեր է խաղում հատակագծի ձվաձևությունը: Նրա սահուն դիմամիկան զարգանում է կլորացված, պատից առաստաղին, պատուհանների կամարներին մեղմորեն անցման մեջ, հայելիների, դռների, դեկորատիվ շրջանակների ձևերում, գեղանկարչական պաննոների ալիքաձև ուրվագծերում, անզուգաչափ

զարդանկարի գծերի նուրբ խաղում՝ ստեղծելով առաստաղի և պատերի դեկորի նուրբ ժանյակ:

Թեթև պանելներով բուրրակարված պատերը որմնախորշերով բաժանվում են երեք մասի. ներքևի ուղղանկյուն պանելները ստեղծում են կայուն հիմք, դրանց վրա հենվում են կիսաշրջանաձև կամարներ, վերջանում են գեղատեսիլ պաննոներով («Ամուր և Պսիքե» և այլք): Պատերի սահմանագծերում, որոնք սահուն ձևով փոխվում են առիկող գմբեթի, տեղավորված են պաննոները՝ բուսական զարդի արձատսովոր հյուսվածքով, նրա շառավղային շերտերը ձգվում են դեպի առաստաղի կենտրոն: Նուրբ, գեղեցիկ ծեփածո ռոկայները (տափակ խեցիների ձևերը) հյուսվում են ծեփածո ծաղկաշղթաներով և ցողուններով, ժպավենաձև շրջանակներով: Դեկորի կոմպոզիցիան ներթափանցված է թեթև, հնարամիտ ռիթմով: Արտասովոր շրջանակների մեջ առնված հայելիները և նկարները ամփոփված են ճարտարապետական կահավորման մեջ՝ բազմազան դարձնելով պատերի մակերևույթը: Դեմ հանդիման տեղավորված հայելիներն ստեղծում են բազմաթիվ արտացոլումներ, որոնք խաբուսիկ ձևով ընդարձակում են մտերմիկ սալոնի տարածությունը՝ ճարտարապետական կերպարը մարդուն ասես տեղափոխում է երազանքի ու պատրանքների աշխարհը: Օդային բնանկար ֆոնով գեղանկարչությունը, պահպանելով պատի հարթությունը և ռիթմիկորեն միանալով դեկորին, շեշտում է ինտերիերի կապը իրական բնության՝ զբոսայգու հանգստավետ անկյան հետ:

Ինտերիերի անկապտելի մասն է կահույքը. տարբեր շքեղ, երկտանի փոքրիկ սեղան-բարձակներ, դրվագներով զարդարուն փոքր պահարաններ ու գրասեղաններ, հարմար փափուկ բազկաթոռներ ու բազմոցներ՝ նախշավոր ծածկոցներով, թիկնակների ու ոտքերի ճկուն արտասովոր ուրվագծերով: Նո-

րածն չինական վարագույրների հետ զուգորդվում են արևելյան մանր զարդարանքներ և փայլփլուն բյուրեղապակյա, նրբերանգ շողշողուն ջահեր, փաթաթվող ճյուղերի նմանվող պատի աշտանակներ, բյուրեղապակյա ծխնիներով սեղանի զարդարուն աշտանակներ, ծենապակյա դյուրաբեկ արծանիկներ, գոբելեններ, նրբագեղ մանրուք՝ արծաթե, կրեոսկրե, սադափե, էմալե, սաթե թանկարժեք խաղալիքներ և այլն: Դրանց ուրուրուն ձևերը, գալարվող դրվագը՝ իր բարդ ռիթմով, բոլոր առարկաները կապում են մեկ միասնական համակառույցի և նրա ինտերիերի հետ: Շքեղության պահանջումը XVIII դարում Ֆրանսիայում ասպարեզ բերեց բազմաթիվ վարպետների, որոնք օժտված էին երևակայությամբ, նրբին ճաշակով և սրամտությամբ՝ ատաղձագործների, փորագրիչների, ծուլողների, ոսկերիչների, ջուլիակների և այլն. սրանք իրենց վարպետության գաղտնիքները փոխանցում էին սերնդից սերունդ: Ինտերիերի ճարտարապետության ձևավորմամբ և կիրառական արվեստով շատ էին զբաղվում Ժ.Օ. Մեյսոնիեն (1693-1750) և Ժ.Մ. Օպենորը (1672-1742):

ԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ (ԿԼԱՍԻՑԻԶՄ): 1750-ական թթ ռոկոկո ոճը քննադատվեց գեղատեսիլ և գեղազարդային տարրերի արհեստականության, զգայականության և կոմպոզիցիայի բարդացածության համար: Ռացիոնալիստական լուսավորչական գաղափարների ազդեցությունն ամենից առաջ արտահայտվեց ճարտարապետության մեջ: ճարտարապետների ուշադրությունը գրավում էին անտիկ, գլխավորապես հունական օրդերային ճարտարապետության խստիվությունը և ամրությունը՝ զանգվածների ընդհանուր լուծման պարզությունը, հիմնական ծավալների և հատակագծերի հստակությունը, համամասնությունների կոնստրուկտիվությունը և ընտիրությունը, ուղղահայաց և հորիզոնական մասնատումների առատու-

թյունը: Հնության նկատմամբ աճող հետաքրքրությանը նպաստում էին 1755թ-ին Պոմպեյի հայտնագործումը՝ ամենահարուստ գեղարվեստական հուշարձաններով, Հերկուլանումում կատարված պեղումները, անտիկ ճարտարապետության ուսումնասիրությունը Իտալիայի հարավում, որոնց հիման վրա նոր հայացքներ էին ձևավորվում հունական ճարտարապետության վերաբերյալ:

ճարտարապետության նոր ուղղությամբ կատարվող առաջին քայլերը դեռևս հաստատուն չէին: Ակադեմիան փորձում էր սկզբնավորված շարժման գլուխ անցնել: Դասականությունը մոդայական էր դառնում արքունիքում:

ԳԱԲՐԻԵԼ: Դասականության զարգացման բնագավառում անցման ժամանակներին է վերաբերում Ժակ-Անժ Գաբրիելի՝ (1699-1782)՝ լուսավորական իդեալներ արտահայտողի ստեղծագործությունը: XVIII դարի նվաճումներին համապատասխան վերաիմաստավորելով XVII դարի ճարտարապետության ավանդույթները՝ Գաբրիելը ձգտում էր այն մոտեցնել մարդուն, դարձնել ավելի մտերմական. նա ուշադրություն էր նվիրում պարզ նկարված նուրբ զարդային մանրամասներին՝ օգտագործելով անտիկ օրդերը և զարդատարրերի ամբողջականությունը (օրնամենտիկան): Գաբրիելի գործունեությունը միաժամանակ սերտորեն կապված էր ընդլայնվող քաղաքաշինության հետ, համակառույցի նոր խնդիրների լուծման հետ:

Կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումն առաջադրում էր տարերայնորեն առաջացած, միջնադարյան քառսային քաղաքների վերակառուցման, նոր թաղամասերի ու հրապարակների, շուկաների, առևտրական և հասարակական շենքերի կառուցման խնդիրներ: Թագավորի նստավայրի նախամուտքը, փակ հրապարակն այժմ վերածվում էր քաղաքային կյանքի կենտրոնի, շրջանի հիմնական մայրուղիների հանգույցի:

XVIII դարի կեսերին Գաբրիելը նախագծեց Փարիզի՝ Լյուդովիկոս XVI-ի հրապարակը (այժմ՝ Համերաշխության հրապարակ). նրա ստեղծումը կենտրոնական համակառույցի ձևավորման սկիզբ եղավ: Դա բաց հրապարակի առաջին օրինակն էր՝ ընդարձակ ազատ տարածությամբ, հրապարակ, որը բնորոշ դարձավ նոր ժամանակների քաղաքներին: Գաբրիելը ներգործում է քաղաքային բնանկարի կազմակերպված տարածության և մայրուղիների դիսանկլի հեռանկարների բուռն ոգևորությամբ: Համերաշխության ուղղանկյուն հրապարակը ստեղծված է Սենի ավերի ազատ տարածության վրա՝ Տյուիլրիի կանաչ այգիների զանգվածի և Ելիսյան դաշտերի միջև: Դեպի հրապարակ է տանում ծառուղիների երեք ճառագայթ, որոնք նրան կապում են քաղաքի հետ: Նա երկու կողմից փոխվում է կանաչ զանգվածների, երրորդ կողմից՝ գետի հարթության, և միայն մի կողմը կառուցապատված է Ռազմական և Ռազմածովային նախարարությունների երկու վարչական շենքով: Դրանց ճարտարապետությունը համապատասխանում է ընդհանուր համակառույցի ճարտարապետությանը. հորիզոնական ուղղությամբ տարածվող ճակատները լուծված են կորնթոսյան ոճի երկու սովորական սյունաշարի ձևով, որոնք հենվում են բլրկաշար քանդակազարդ բարակ սյուներով կամարաշարքի վրա: Երկու շենքերն էլ վերածված են դրանց միջև անցնող և դրանց վրա իշխող Թագավորական փողոցի թևերի, որը կազմում է հրապարակի առանցքը և ապա Մադլեն եկեղեցու ինքնապարփակ սյունազարդ նախասրահի: Գաբրիելի մշակած հրապարակի ծավալատարածական կառուցման սկզբունքը հետագայում զարգացավ հասուն դասականության ճարտարապետության մեջ, կանխանչեց ֆրանսիական քաղաքաշինության զարգացման ուղին: XVII դարի դասականության ճարտարապետության համեմատությամբ

յամբ (Կ.Պետր) Գաբրիելի կառուցած շենքերը գերադասելի են իրենց մեծ նրբագեղությամբ ու նրբինությամբ:

Գաբրիելը նորովի լուծեց արտաքաղաքային պալատի թեման: Նրա Փոքր Տրիանոնը (1762-1768) Վերսալյան զբոսայգում առաջին կառուցվածքներից մեկն է XVIII դարի երկրորդ կեսի դասականության իր ոճով: Դա պալատ չէ, այլ ավելի շուտ արտաքաղաքային առանձնատուն՝ դասական սյունասրահով, որը միացնում է երկու հարկ: Երկրաչափորեն մասնատված ճարտարապետական ձևերով խստաբարո, համամասնություններով ներդաշնակ և ուղիղ գծերի դասդաղ ռիթմով պարզ լինելով, Փոքր Տրիանոնը միաժամանակ պարզ է, մտերմիկ և հանդիսային՝ շքեղ: Մանրամասներում նրբին, ազատորեն կանգնած և օրգանապես կապված է շրջապատի զբոսայգու տարածական բնանկարային միջավայրի հետ, այն կարծես կողմնորոշվում է դեպի «բնական մարդը»: Տրիանոնի տարածական կոմպոզիցիան ընդգծված է ճակատի յուրաքանչյուր կողմի ինքնուրույն նշանակությամբ, շենքի թևը կազմող ցածր ճաղաշարով և չորս սանդուղքով, որոնք խմբավորված են զույգերով: Այս ամենը փառահեղության հատկանիշներով է օժտում ոչ մեծ չափի շենքը՝ XVIII դարի ֆրանսիական ճարտարապետության ամենակատարյալ կառուցվածքներից մեկը:

1760-1770-ական թթ. ճարտարապետությունը հարուստ չէր զարդատարներով: Սյունաշարերին, անտամբլեմենտներին, ճակտոններին վերադարձվում էր նրանց կոնստրուկտիվ նշանակությունը: Կանոնավոր արհեստականին փոխարինելու եկավ զբոսայգին, որն ազատորեն ստեղծվում էր ըստ բնանկարային համակարգի, մեկուսացված անկյուններով, պուրակներով և արհեստական լճակներով, ոչ մեծ տաղավարներով, որոնք անվանվում էին «բարեկամության տաճարներ»:

ՍՈՒՅՆ: Նախահեղափոխական տասնամյակների ճարտարապետության

մեջ գերակշռում էին հասարակական կառուցվածքները: Փարիզում, Բորդոյում, Բեզամսոնում կառուցվում էին համդիսատեսների լայն շրջանի համար նախատեսված թատրոններ, երևան էին գալիս գործարար առևտրական շենքեր, բորսաներ և այլն: Այդ ժամանակների խոշորագույն կառուցվածքը Փարիզում ստեղծված Պանթեոնն է, որն իրականացրել է ժակ-ժերմեն Սուֆլոն (1713-1780): Մտադրվելով կառուցել Փարիզի հովանավորուհի սբ. ժնելայի եկեղեցի, որը հասարակական մեծ նշանակություն ուներ, 1791թ. վերափոխվում է Պանթեոնի՝ Ֆրանսիայի մեծ մարդկանց ներկայողի (մեծ գերեզմանատան): Հատակագծով խաչակերպ շենքը պսակված է հսկա զմբեթով՝ թմբուկին լապտեր, սյուներով օղակված: Գլխավոր ճակատը շեշտված է վեցսյունանի կորնթոսյան սյունասրահով: Նրա կոմպոզիցիան արարված է մասերի հստակ սահմանազատմամբ, զանգվածների աստիճանական թեթևացմամբ՝ ծանր սյունասրահից դեպի թեթև, ձվածև զմբեթը, որն ստեղծում է խաղաղ վեհության տպավորություն: Սուֆլոն ինտերիերին ավելացրեց հստակ հորիզոնական, ուղղահայաց գծերով և կանոնավոր ծավալներով կորնթոսյան սյուներ, որոնք նեցուկ են կամարներին ու ծածկերին, սրանց վրա հենվում են նաև զմբեթները: Այդ սյուները միաժամանակ ստեղծում են ինտերիերի տպավորիչ հեռանկար, որը շքեղ ու նուրբ ձևերով հարդարված է դասական զարդահամակարգով և ռելիեֆներով: Պանթեոնն ընկալվում է որպես լուսավորման, պայծառ բանականության, քաղաքացիականության հուշարձան:

ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ: Ինչպես և ճարտարապետությունը, նույն ուղղությամբ էվոլյուցիոն զարգացում էր ապրում ֆրանսիական գեղանկարչությունը. հանդիսային խստաբարո ակադեմիական ոճի ավանդությունն աստիճանաբար կորցնում էր իր նշանակությունը: Ակադեմիա էին թափանցում նոր ուղղութ-

յուններ: XVII դարի վերջերից սկսեց տարածվել միմիայն զարդարարական ժողովրդական գեղանկարչությունը, սկիզբ առավ հետաքրքրությունը երանգավորման նկատմամբ, նրանում նկատելի էր վեներտիկցիների, Ռուբենսի, ինչպես և հոլանդացի վարպետների ազդեցությունը: Ռոկոկո ոճի գեղանկարչությունը, սերտորեն առնչվելով հյուրատան ինտերիերի հետ, զարգացավ զարդարարական և հաստոցային կամերային ձևերով: Առաստաղների, պատերի, դռան վերևի պաննոների մախշանկարներում, գրեթե նմանում գերակշռում էին բնանկարները, դիցաբանական և ժամանակակից նրբակիրթ թեմաները, որոնցում պատկերվում էին բարձր ազնվականության մտերմիկ կենցաղը, հովվերգական ժանրը (հովվական տեսարաններ), իդեալականացված դիմանկարը, որը պատկերում էր դիցաբանական հերոսի կերպարային մոդել: Մարդու կերպարը կորցնում էր ինքնուրույնության նշանակությունը, պատկերը վերածվում էր ինտերիերի զարդային կահավորման մանրամասնի: Ռոկոկո ոճի նկարիչներին յուրահատուկ էր գույնի նուրբ կուլտուրան, համատարած զարդաթեթրով կոմպոզիցիա կառուցելու հմտությունը, պայծառ ներկայանակով շեշտված ընդհանուր թեթևության հասնելը, խամրած, արծաթ-երկնագույն, ոսկեգույն և վարդագույն երանգների գերադասությունը:

Ռոկոկո ոճի գեղանկարչության զարգացմանը զուգընթաց ուժեղացավ իրատեսական ուղղության դերը. ծաղկում ապրեցին դիմանկարը, մատյուրմորտը, կենցաղային ժանրը, բնանկարը:

ՎՍՏՈՒ: XVIII դարի սկիզբը նշված է Անտուան Վատտոյի (1684-1721)՝ նրբակիրթ ժանրի, տրամադրության մտերմիկ գեղանկարչության ստեղծողի, նուրբ հոգեկան մղումների ու զգացմունքների երգչի ստեղծագործությամբ: Վատտոյի ստեղծագործությունը՝ բարդ ու հակասական, ծաղկում ապրեց բեկման տարիներին, երկու ճանապարհներից մեկի

ընտրանքի պայմաններում, որոնցով հետագայում ընթանում էր XVIII դարի ֆրանսիական արվեստը: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները նշանավորեցին իրատեսական գեղանկարչության նվաճումները, սակայն Վատտոյի արվեստը հեռու էր մնում բարձր ազնվականության ընդդիմադիր շրջանակներից: Վատտոյի արվեստի թելերը, որ հաստատում էր ժամանակակից թեմայի դերն արվեստում, տանում էին ոչ միայն դեպի Պեռոննոյի, Շարդենի, Ֆրագոնարի իրատեսություն, այլև դեպի ռոկոկո անհոգ հեղոնիստական գեղանկարչություն՝ Կիյժար, Պատեր, Լանկրե, Բուշե: Վատտոյի՝ կյանքի նուրբ դիտորդի արվեստը հաճախ ստանում էր ռոմանտիկական գունավորում, թևավորվում էր գեղեցիկի մասին երազանքով, միաժամանակ նրանում հնչում էին մերթ կասկածանալի, հեզնական, մերթ հոռետեսական ծայրի ելևէջներ:

Վատտոյի կտավներում և բազմաթիվ, անկրկնելի հրապույրներով հարուստ նկարներում նկատելի է կյանքում դիտված բնորոշ տիպարների լայն շրջանակ: Դրանք Ֆրանսիայի խայտաբղետ աստանդական բնակիչներն են, բոկոտն գյուղացիներ, արհեստավորներ («Յեսանիչ», Փարիզ, Լուվր. «Բասկ գյուղացի», Շանտիլիի թանգարան, երկուսն էլ սանգինայի՝ փափուկ մուգ կարմիր մատիտի տեխնիկայով), ճամփորդող երաժիշտներ, զինվորներ, աղքատներ, դերասաններ և որպես դրանց հակադրություն՝ աշխարհական տիկնայք և կավալերներ, սևամորթ ծառաներ:

Խայտաբղետ ամբոխում Վատտոն անսպառ նյութ էր գտնում նուրբ հոգեբանական էսքիզների համար, նա ընդունակ էր յուրաքանչյուր թեմայում գտնելու անկրկնելի հմայք: Նրան հրապուրում էին հերոսի կերպարի անորսալի փոփոխականությունը, հպանցիկ ըմբռնված, փոփոխվող իրավիճակները, անորոշ, մելամաղձոտ-երազկոտ և հեզնական զգացումների ոլորտը: Նա հայտնագործեց

անցողականության գեղեցկությունը, հաստատեց անկրկնելի, անցնող ակնթարթի բանաստեղծական արժեքավորությունը:

Վատտոն ծնվել է Վալենսիենում՝ Ֆլանդրիայի սահմանային փոքր քաղաքում, տանիքագործի ընտանիքում: 18 տարեկանում նա մեկնում է Փարիզ, որտեղ անցնում է կյանքի դժվարին դպրոց, այնուհետև ուղևորություն կատարեց, եղավ Լոնդոնում: Վատառողջ, ինքնամփոփ, մելամաղձության հակված Վատտոն միշտ դժգոհ էր իր աշխատանքներից:

Նկարչի ստեղծագործական ուղին սկսվեց պատերազմի հետևանքով քայքայված Վալենսիենի կյանքի ոչ մեծ ժանրային տեսարանների պատկերումով: Ջարգացնելով Կալլոյի, Լուի Լենենի, ֆլամանդացիներ Տենիրսի, Ռուբենսի ժանրային ուղղությունը, Վատտոն դրսևորեց թեմայի իր ըմբռնումը՝ «Բիվուակ» (մոտ 1710թ., Մոսկվա, ԿՊՁ), «Պատերազմի ծանր տարիներ» (մոտ 1716թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) նկարներում, որոնք ստեղծված են գեղեցիկ և բանաստեղծական ճշմարիտ պատմության հանդավածությամբ: «Սավոյար»-ում (մոտ 1709թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) տկզարով և արջանկան արկղով գյուղացի թափառաշրջիկ տղայի կերպարի քնարականությունը նրբերանգված է պարզասիրտ հումորի հատկանիշներով: Յուզականորեն մեկնաբանված աշնանային բնանկարը, ուր պատկերված են սառը բաց կապույտ երկինքը, դեղնող մարգագետինը և հեռվում նշմարվող գյուղակի տների սրագագաթ տանիքները, համապատասխանում է դեռահասի թախծոտ մենակության տրամադրությանը: Հետագայում մարդուն մտերիմ և բանաստեղծականացված բնությունը դառնում է Վատտոյի հերոսների անփոփոխ հուզական միջավայր:

Վատտոյի ստեղծագործությունն սկսեց հասունանալ 1710-1717 թթ-ին: Նրա ուսուցիչ Կ.Ժիլլոն հետաքրքրություն

արթնացրեց նրա մեջ թատրոնի, թատերական թեմաների նկատմամբ, որոնք նրան կապում են ժամանակի կենդանի մտքի արտահայտիչ թատերական մշակույթի և տոնավաճառային ներկայացումների դեմոկրատական ուղղության հետ: Թատրոնը Վատտոյի համար պակաս դպրոց չէր, քան Ռուբենսի գեղանկարչությունը, որը նա ուսումնասիրել էր Լյուքսեմբուրգի պատկերասրահում, ուր նրան այցելելու հնարավորություն ստեղծեց Կ.Օդրանը՝ նրա երկրորդ ուսուցիչը: Մարդկային տենչանքը, տիպական բնավորությունները թատրոնում ավելի են մերկացվում և մաքրվում պատահականից: Թատերական թեման, բացահայտելով բնավորությունների և զգացմունքների հակադրմամբ, Վատտոն գտավ մարդկային հոգու ուսումնասիրման ուղին: Նա պատկերում էր շքահանդեսներ և հասարակության առջև դերասանների ելույթները՝ հաճախ իր նկարները կերպավորելով յուրատեսակ խմբային դիմապատկերների: Իտալական կատակերգության (Պիեռո, Արլեկին և ուրիշներ) դիմակներով Վատտոն կերտել է դիմապատկերային փայլուն կերպարներ («Իտալական կատակերգության դերասաններ», մոտ 1712թ., Պետերբուրգ, էրմիտաժ): «Սերը իտալական թատերաբեմում» նկարում (մոտ 1717-1718 թթ., Բեռլին, Պետական թանգարաններ) դերասանները միավորված չեն արտաքին գործողությամբ, բայց հերոսների վիճակի նուրբ վերլուծությունը, նրանց շարժումները, անհամաչափ կոմպոզիցիան և գիշերային սերենադ երգող անձանց աշխույժ խումբը, ջահերով և լուսնային պատկերների անհավասարաչափ լուսավորումը հնարավոր են դարձնում զգալու հանպատրաստից ստեղծագործելու (հմարովիզացիայի) առանձնահատկությունը: Բարձր աշխարհիկ զսպվածությունը, անբռնազրուկեցվածքը, հիանալի ձևերը և նրբությունը, շարժումների հանգիստ ռիթմը գրավիչ են դարձնում ֆրանսիական թատրո-

նի դերասաններին «Սերը ֆրանսիական թատերաբեմում» նկարում (մոտ 1717-1718 թթ., Բեռլին, Պետական թանգարաններ):

Թատերական թեմաների հետ ընդհանրություններ ունեն Վատտոյի ամենաբանաստեղծական ստեղծագործությունները՝ «Նրբակիրթ տոնախմբությունները», որոնց ժամանակակից սյուժեները կարող էին ներշնչված լինել այն ժամանակների սիրավեպերով, ինչպես և կենդանի դիտումներով: Այցելելով մեկենաս Կրոզի տուն՝ Վատտոն տեսնում էր թատերական ներկայացումներ բնության գրկում, զբոսայգու խաղաղ հանգստավետ անկյուններում, ծառերով շրջափակված մենաստեղծում, դիտում էր այն ժամանակներում Փարիզում մոդայական նրբակիրթ տոնախմբություններ՝ մեծատոհմիկների զվարճություններ՝ համերգներ, մնջակատակներ, դիմակահանդեսներ: Վատտոյի «Նրբակիրթ տոնախմբությունները» ներթափանցված են հազիվ նկատելի հոգեկան մղումով, հակասական տրամադրություններով, դրանցում հնչում են մերթ քնքուշ, մերթ խորամանկ-հեզմական, մերթ վշտալի ծայնի ելևեջներ, մերթ անհասանելի գեղեցիկի մասին նախկին բանաստեղծական երազանք, մերթ թերահավատություն հերոսների անկեղծության նկատմամբ: Սյուժետային իրավիճակները և հերոսների ապրումները պատկերվում են բնության հետ օրգանական կապի մեջ: Բնությանն է վերաբերում նաև կյանքի անցողականության, երջանիկ ակնթարթների անկայունության զգացումը, որը հատուկ է նաև նրա հերոսներին, որոնց թվում չկան հաստատական բնավորություններ:

«Չասարակությունը զբոսայգում» նկարում (Փարիզ, Լուվր) շքեղ հագնված աղջիկներն ու տղաները հանգիստ զրուցում են՝ ասես հմայված են բնության բանաստեղծական-արարչագործական գեղեցկությամբ, որը համահունչ էր նրանց տրամադրությանը: Բնանկարում իշխում

է մտախոհ լռութիւնը, և Վատտոյի գործող անծանց հատուկ չեն զգացմունքների բուռն դրսևորումները: Ինքնամփոփ, կենտրոնացած, նրանք քայլում են հանգիստ ռիթմով, հազիվ նկատելի կիսաժպիտով, հայացքով, անավարտ շարժումից միայն կարելի է կռահել նրանց ապրումների մասին: Վատտոն նկատելի է դարձնում նրանց յուրահատուկ ներքին գեղանազությունը և նրբանկատությունը, պատկերելով խաղաղ զրույցներ, պարզաբանումներ, զբոսանքներ, պարեր: Զգացմունքների զաղտնամիտ, չգիտակցված, անկայուն, հակասական նրբերանգների հազիվ նկատելի ակնարկների փոփոխությունը մտահղացման, բարձրակետից զուրկ ներքին դրամատիզմի բացահայտման միջոցներ են:

Հաճախ նկարիչը կողմնակի հեզմոդդիտորդի դերում է լինում: Ձմայլվելով իր առջև բացվող տոնական տեսարանների գեղեցկությամբ, նա նկատում է աշխարհիկ կյանքի դատարկություն-ունայնությունը և սնամիառությունը («Հասարակայնությունը զբոսայգում», մոտ 1717-1718 թթ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ):

Ամեն ինչ, որն անհնարին է արտահայտել շարժումների, հայացքի, կեցվածքի, դարձի, շարժման, ռակուրսի (առարկայի հեռանկարային դիրքի) լեզվով, բացահայտվում է գեղանկարչության միջոցներով, վրձնախազի, երանգի մեղմ, հուզումնալից, շողշողուն, փոփոխվող շարժմամբ:

Վատտոն նկարում էր նուրբ, կիսաթափանցիկ բաց գույներով՝ հասնելով վարդագույն, երկնագույն, ոսկեգույն, կանաչավուն երանգների և նրբին գունախազերի ներդաշնակության՝ համահնչունության, երանգների խորությունն ուժեղացնելով սև, կապույտ-սև բծերի առանձին եռանդուն գունեղ հարվածներով: Գույները մերթ գոյանում են միմյանցից, մերթ ստեղծում հակադրություն, մերթ բռնկվում պայծառորեն, մերթ ընդհատվում, մարում:

«Ուխտագնացություն դեպի Կիֆերա կղզի» նշանավոր նկարը (1717, Փարիզ,

Լուվր) ավարտին է հասցնում նախորդ տարիների որոնումները: Սովորաբար Վատտոյի նկարներում հանգույցային պահերից և զլխավոր հերոսներից զուրկ գործողությունը զետեղվում է այնպես, ինչպես բեմահարթակներում: Այդ գործողության մեջ չկա ոչ հանգույց, ոչ գազաթնակետ, ոչ էլ հանգուցալուծում, որոնք ինքնուրույն նշանակություն ունենային, առանձին պատկերներ և խմբեր միավորված են ընդհանուր տրամադրությամբ և սահուն ռիթմով: Իրիկնամուտի լույսով ողողված ծառերի թափանցիկ պսակներով ռոմանտիկական բնանկարի ֆոնում միմյանց են հաջորդում գեղեցիկ զույգերը. նրանց թեթև, սկսված և չավարտված նազանի շարժումները, ասես մի ակնթաթ ընդհատվում են, ստեղծում ալեծև գիծ, որը մարդու հայացքն առջևի պլանից տեղափոխում է նրա խորքը՝ դեպի միզամած, երազանքի մշուշով պատված հեռուներ, որտեղից ուրվագծվում են երջանկության երևակայական կղզու անորոշ սահմանները: Պարզ ֆրանսիական սրատեսությամբ նկարիչը վառ գույներով արտահայտել է փոփոխական զգացմունքների նրբին խաղը՝ սկսած փոխադարձ համակրանքի անվճռական սկզբից: Կոմպոզիցիան ներթափանցված է սրտատրոփ ռիթմով, երանգավորման մեջ գերիշխում են ոսկեշող նրբերանգները, որոնք մեղմորեն միավորում են առկայծող պայծառ բծերը: Հանդիսատեսը հեշտությամբ նկատում է սպասման, բնազդական տխրության, տանջանքի տրամադրությունը, ռոմանտիկական երազանքի անիրագործելիության զագացումը, որոնք համահունչ են աղոտացող աշնանային բնությանը:

Վատտոն հաճախ դիմում էր միայնակ հերոսի կերպարին, մերթ համակրում նրան, մերթ հեզմում, բայց մշտապես նրա մեջ բացահայտում էր թատերական դիմակի տակ նրան ասես համընկնող իրական մարդկային բնավորությունը, միամիտ կամ բարդ մարդկային զգա-

ցումները: Այդպիսին է Պիեռոն («Կեն-վոր», 1720, Փարիզ, Լուվր) միայնակ, տխուր երազող անհաջողակ, սակայն հանդիսատեսին չվիրավորող, սիրտն ուղղակի չափից ավելի բացելով, որն արտաքին զսպվածության մեջ թաքցնում է իր ներքին խռովքը: Վատտոյի նկարներում սերը երբեմն միայն տարօրինակ խաղ է, կոնկրետություն կամ կեղծավորություն («Կամակոր կինը», մոտ 1718թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ, «Մեցե-տեն», մոտ 1719թ., Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան), թատրոնի և կյանքի միջև սահմանները գրեթե վերանում են: Վատտոյի վերջին մեծ ստեղծագործությունը՝ «Ժերսենի անտիկվարային խանութի ցուցանակը» (մոտ 1721թ., Բեռլին, Շարլոտենբուրգ ամրոց), արված է ընկերոջ անտիկվարային խանութի համար: Դա փողոցի տախտակադրվազ և խանութի ինտերիեր է, որտեղ արվեստի գիտակները և սիրահարները, գնորդները՝ աշխարհական տիկնայք և ասպետներ, ընտրում և դիտում են վաճառասեղանին դրված, պատերից կախված տարբեր դարաշրջանների և ոճերի նկարներ: Փողոցում գտնվող սպասավորները փաթեթավորում են զնումները, դրանց թվում «արեգակ-թագավորի» դիմապատկերը, որն ասես խորհրդանշում է անցյալի գիրկն անցնող դարաշրջանը: Գնորդների և սպասավորների հոգեբանական բնութագրերը, մերթ հիացած, մերթ հեզմորեն տրամադրված, բացահայտում են ներկա գտնվող անծանց տարբեր վերաբերմունքը թե՛ ժամանակակից, թե՛ անցյալ դարի արվեստի նկատմամբ: Բնավորությունների շարանն ավարտվում է ինքնամոռացության մեջ զլուխգործոցը դիտող գեղեցիկ տիկնոջ կերպարով, զլուխգործոց, որը նրա համար բարձր գեղագիտական բավականության առարկա էր: Վատտոն կարծես խախտում է սահմանը արվեստի վսեմ աշխարհի, աշխարհիկ սալոնների նրբին հասարակության և փողոցի առօրյա կյանքի միջև, նրբին-հոգևոր անձնա-

վորության և հասարակ մարդկանց միջև: Կոմպոզիցիան առանձնանում է շարժումների բարեկերպական հարստությամբ, միզանցեմաների և տարածական ընդհատումների ռիթմիկ հերթագայությամբ: Երանգավորումը կախարդում է իր մարգարտանման երանգների միախուսությամբ, որոնք շողշողում են բազմաքանակ ոսկեգույն, սև, դարչնագույն, բաց մանիշակագույն և սպիտակ երանգներով: «Ժերսենի անտիկվարային խանութի ցուցանակը» ոչ միայն XVIII դարի Փարիզի յուրատեսակ ժամանակագրությունն է, այն բացահայտում է նկարչի անսահման սերն արվեստի նկատմամբ, գեղեցիկի նկատմամբ, որը նա կարողանում էր նկատել առօրյա կյանքում:

Բուլե: XVIII դարի 20-30-ական թթ. սկզբնավորվում է ռոկոկո ոճը, որը ծաղկում ապրեց 40-ական թթ-ին: Նրա հասուն ժամանակի փայլուն ներկայացուցիչն էր Ֆրանսուա Բուլեն (1703-1770): Տաղանդավոր գեղագարդիչ, անհոգ-տոնական ոչ այնքան կյանքի ուսումնասիրման, որքան հանպատրաստից ստեղծագործման (իմպրովիզացիայի) արվեստի արարիչ: Լյուդովիկոս XV թագավորի «առաջին նկարիչ», բարձր ազնվականության սիրելի, ակադեմիայի տնօրեն Բուլեն ձևավորում էր գրքեր, ինտերիերների զարդարարական պաննոներ, նկարներ՝ պաստառագորգերի համար, զլխավորում էր ջուլիակային մանուֆակտուրաները, ստեղծում էր բեմանկար-զարդարանքներ և կոստյումներ Փարիզի օպերայի համար: Իր գեղանկարչական աշխատանքներում Բուլեն դիմում էր դիցաբանությանը, այլաբանությանը և հովվերգությանը, որոնց մեկնաբանության մեջ հաճախ դրսևորվում էին դյուրազգացության (սենտիմենտալության) և քաղցր-մեղրության հատկանիշներ: Նրա շքեղ նկարների հերոսներն են զարդարուն Վեներան և հավերժահարսները, անհոգ-չարածի սիրաբանությունները, սիրո զվարճությամբ տարված հովվերգական անձնավորու-

յունները: Եկարիչը վառ գույներով պատկերել է նրանց նուրբ-վարդագույն մարմինները՝ ստվերների և կիսաերանգների բաց կապույտ և մարգարտաման անցումներով, հրապուրիչ դեմքեր, նազանի շարժումներ՝ հաճախ տարվելով սեթևեթությամբ: Նա կոմպոզիցիաներն ստեղծում էր զծերի ու պատկերների բարդ միահյուսությամբ, փայլուն ձևով տիրապետում էր ռակուրսներին, տպավորիչ ձևով օգտագործում էր ծալազարդանք, ծաղկաշղթաներ, ծաղիկներ, քուլանման ամպեր՝ դրանցով պարուրելով հերոսներին: Կոմպոզիցիաները կապակցելով ռոկոկո ոճի ինտերիերների լուծման հետ, նկարիչը գերադասում էր բաց թափանցիկ երանգավորումը, որն ստեղծվում էր վարդագույն-կարմիր, սպիտակ և նուրբ երկնագույն երանգներով: Օժտված լինելով դիտականությամբ, որի մասին խոսում են նրա նկարները և ժանրային տեսարանները, Բուշեն, սովորաբար, չէր ձգտում, իր մեկնաբանմամբ, զգայական-իդեալականացված միակերպ կերպարների ճշմարտացիության:

Բուշեի ստեղծագործության ծաղկման շրջանին է վերաբերում «Վեներայի զարդասեղանը» (Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), մի կոմպոզիցիա, որը հազեցած է ալեձև ռիթմով, նրանում իշխում են կենսուրախությունը և անդորրությունը: «Չովվական տեսարանը» (Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) պատկերացում է տալիս Բուշեի՝ հեզնանքով լի հետաքրքրաշարժ և աշխույժ հովվերգական պաստորալների մասին: Բուշեի ծիրքի քնարական հատկանիշները դրսևորվեցին գյուղական բնության թեմայով, կիսավեր հողմաղացների ու խրճիթների մտերմիկ անկյունների զարդարարական բնանկարներում:

XVIII դարի 50-ական թթ. երկրորդ կեսին Բուշեի ստեղծագործությունը աղոտ էր, գեղանկարչությունը՝ խստաշունչ, կոմպոզիցիաներում երևաց կեղծ խանդավառություն: Բուշեի ստեղծագործական ճգնաժամն արտացոլում է ռոկոկո

ոճի աստիճանական վատթարացումը, որի պատճառն ազնվականական մշակույթի ընդհանուր անկումն էր:

ՇԱՐՂԵՆ: Ռոկոկո արվեստին զուգընթաց զարգացող իրատեսական ուղղությունն արտահայտում էր, հիմնականում, երրորդ դասի իդեալները, դրսևորվում էր տարբեր ձևերով: XVIII դարի մեծ իրատես ժան-Բատիստ Սիմեոն Շարդենը (1699-1779) ծագումով, ապրելակերպով և արվեստով կապված էր արիեստավորական միջավայրի հետ, նահապետական կենցաղի և համքարական կարգի ավանդույթների հետ: Արիեստավորների համեստ բնակարաններում նկարիչը թեմաներ էր գտնում կենցաղային նկարների, նատյուրմորտների և դիմանկարների համար: Շարդենը ակադեմիական կրթություն չստացավ: Բնօրինակից կատարած աշխատանքը կազմում էր նրա ստեղծագործության հիմքը: Նա պոեզիա էր գտնում առօրյա կենցաղի մանրուքներում, որոնց պատկերման մեջ դնում էր զգացմունքների ջերմություն: Արվեստի ակադեմիայի տեսակետից Շարդենը «հասարակ» ժանրերում հասավ այնպիսի կատարելության, որը նրան դարձրեց ակադեմիայի անդամ (1728):

Շարդենի կենտրոնական թեման նատյուրմորտն է: Հեռանալով հոլանդացիներից՝ Շարդենը այդ ժանրում հասավ լիակատար ստեղծագործական ինքնուրույնության, հասավ այնպիսի նշանակալիության ու բովանդակության, որպիսիք չէին կարողացել ստեղծել նրա նախորդները: Շարդենի նատյուրմորտների բովանդակությունը կազմում է արդեն օգտագործված տնային իրերի աշխարհը, որոնք դարձրել են զգացմունքների ու մտքերի մտերմիկ ոլորտի մի մասը: Անկենդան բնօրինակը նրա վրձնի տակ կերպարանափոխվում է ոգեշնչված կենդանի նյութի, որն արարված է օդով պարուրված նրբին գուներանգներով ու արտացոլումներով: Կատարյալ վայրդային գեղանկարչությամբ, որը, Դիդրոյի

խոսքերով, աչքի էր ընկնում երանգի ու գույնի երաժշտական ներդաշնակությամբ, նկարիչը բացահայտեց իրերի որակական բազմապիսությունը, առօրեականի գեղեցկությունը: Վաղ շրջանի նատյուրմորտներում Շարդենը հրապուրվում էր զարդարարական տպավորություններով («Կատվածուկ», Փարիզ, Լուվր): Հասունության տարիներին նա հասավ կոմպոզիցիայի դասական պարզության, ձգտում էր ամեն ինչում բացահայտել էականը՝ նրա կառուցվածքը, նյութական առանձնահատկությունը («Նատյուրմորտ՝ նապաստակով», մինչև 1741թ., Ստոկհոլմ, Ազգային թագարան): Նրա կտավներում երևացին զամբյուղներ, պուլիկներ, կիսատակառներ, սափորներ, շշեր, բանջարեղեն, մրգեր, վայրի թռչնամիս: Շատ հաճախ Շարդենի նատյուրմորտների կոմպոզիցիաները, տարածվելով հորիզոնական գծով (որը թույլ է տալիս առարկաները զուգահեռ տեղադրել նկարի հարթության վրա), ամբոնագրոս ձևով ազատ են, բայց դրանցում խստիվ ներքին օրինաչափություն, կառուցվածքայնություն է զգացվում: Ջանգվածները և գունային բծերը հավասարակշռված են, ռիթմիկ ձևով կանոնավորված: Մարդուն շրջապատող առարկաների աշխարհը լիակատար է իր ներդաշնակությամբ, հանդիսավորությամբ, զարմացնում է նկարչի գեղանկարչական տեսունակության ամբողջականությամբ: «Արվեստի բնորոշ հատկանիշները» նկարում (1766թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) սեղանի վրա տեղավորված առարկաներում Շարդենը արտահայտեց այն վեհությունը, որն իշխում է Պուսսենի բնանկարներում: Հասարակ, գործածված իրերի լավորակության մեջ արտահայտվում է տնային օջախի պաշտամունքը («Պղնձյա բաք», մոտ 1733թ., Փարիզ, Լուվր): Լուսային արտացոլումների համակարգի միջոցով առարկաները կապվում են միմյանց և շրջապատի հետ՝ որպես մի գեղանկարչական ամբողջություն: Տարբեր լու-

սառուծի մերթ խիտ, մերթ նոսր գույների մանր վրձնախազերով նկարված իրերը, թվում է, գտնվում են լույսով ողողված օդային միջավայրում: Շարդենը հաճախ, առանց ներկապնակի գույները խառնելու, դրանք առանձին վրձնախազերով հանձնում է կտավին: Նա հաշվի էր առնում դրանց ներգործությունը միմյանց վրա որոշ հեռավորությունից դիտելու պարագայում:

1740-ական թվականները Շարդենի ժանրային գեղանկարչության ծաղկման շրջանն է: Նրբորեն զգալով ընտանեկան օջախի պոեզիան՝ նրա խաղաղ ուրախություններով, միամիտ անմիջականությամբ, ամենօրյա հոգսերով ու խաղաղ աշխատանքով, նկարիչը XVIII դարի արվեստում առաջինը վերակերտեց երրորդ դասի կենսածնը: Այստեղ իշխում են առողջ բարոյական սկզբունքները: Բարոյականության և ընտանիքի ընթրման մեջ Շարդենը մոտենում է Ռուսոյին, որը ազնվականական հասարակության այլանդակված բարքերին հակադրում է հասարակ մարդկանց միջավայրում պահպանված խղճի և սրտի մաքրությունը, մտերմիկ զգացմունքների անկեղծությունն ու առաքինությունը: Բարեհարմար ինտերիերներում նկարիչը պատկերում է երեխաների և տնտեսության հոգսերով տարված համեստ մայրեր, ջանադիր գործարար սպասավորներ, դասեր պատրաստող կենտրոնացած-հանգիստ, դպրոցի համար պատրաստվող, խաղացող երեխաներ («Կարտոնե տնակ», 1735, Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի): Շարդենը բացահայտում է իր հերոսների կերպարները, նրանց կյանքը ոչ թե դեպքերի մեջ, այլ տիպական վիճակներում, իրադրություններում, սովորական կեցվածքներում, կենտրոնացած դեմքերով, հայացքներով, նրանց շրջապատող անդորր պայմաններում: Հասարակ մարդկանց առօրյա կյանքում ևս նա ներդաշնակություն է նկատում («Լվացարարուհի», մոտ 1737թ., «Աղոթք ճաշից առաջ», 1744, երկուսն էլ՝ Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Շար-

դենը կոմպոզիցիաները կառուցում է ոչ խոր տարածության մեջ՝ ժլատորեն տալով արտահայտիչ մանրամասները, որոնք դիպուկ կերպով բնութագրում են բնակիչներին: «Լվացարարուհի» նկարի կոմպոզիցիան հստակ է, համաչափ ռիթմով, զարդարարական զամման զուսպ է, մեղմ: Առանձին գունային բծերը բաց կապույտ են, վարդագույն, արված են երանգային անցումներով, մեղմացված են թույլ գույների նրբին երանգներով: Խոնավ օդը մեղմացնում է ուրվագծերը, ձևերը կապում շրջակա միջավայրի հետ: Հանդիսատեսի հայացքը հետևողականորեն անցնում է առարկայից առարկա, լվացարարուհուց՝ փուչիկներ բաց թողնող փոքրիկ տղային, բակում սպիտակեղեն փռող կնոջը՝ ամենուրեք ցույց տալով առօրեականի բանաստեղծական հրապույրը:

1770-ական թթ. Շարդենը սկսեց ստեղծել դիմանկարներ, նա դրեց դիմանկարի նոր ըմբռնման հիմքը. նրան գրավում էին, Ռուսոյի խոսքերով ասած, «սիրված մարդիկ», նա բացահայտում էր մարդու մտերմիկ աշխարհը, ստեղծում երրորդ դասի ներկայացուցչի տիպար: «Ինքնանկար՝ կանաչ հովարով» կտավում (1775, Փարիզ, Լուվր) նկարիչը պատկերված է իր աշխատանքային հագուստով, աշխույժ պահի դարձում-դիրքում: Կանաչ հովարի ստվերն ուժեղացնում է հանդիսատեսին ուղղված խորաթափանց և վճռական հայացքի կենտրոնացածությունը: Նեղ շրջանակը ստեղծում է բարեհարմար ինտերիերի տպավորություն և միաժամանակ շեշտում կազմվածքի ծավալը, նրա հոյակապությունը: Ծերունական դեմքն արարված է խստությամբ, մաքրությամբ, անկեղծությամբ: «Ինքնանկարը» գունամատիտային տեխնիկայի գլուխգործոց է, որով Շարդենը գերադասում էր աշխատել իր կյանքի վերջում:

LUSNIR: Իրատեսության խորացումը հարյուրամյակի կեսերին արտահայտված է դիմանկարի՝ այդ դարի առա-

ջատար ժանրերից մեկի նկատմամբ աճող հետաքրքրությամբ: Անհատի արթնացող զգացողությունը, անհատականության աճն արտացոլում ստացան բնավորության և արտաքինի անկրկնելի հատկանիշների բացահայտման մեջ: Շատ դիմանկարիչներ դիմում էին գունամատիտի տեխնիկային, որը լայն տարածում էր ստացել XVIII դարի ֆրանսիական արվեստում: Նրանց թվում առանձնանում էր Սորիս Կանտեն դը Լատուրը (1704-1788), գունամատիտի հնարավորությունների օգտագործման, հոգեբանական նկարի բազմապիսության մեջ նա չունեւ իրեն հավասարը: Թագավորի քարտուղար Դյուվալ դը Լ'էպինեի՝ նրա ստեղծած դիմանկարի համար (մոտ 1745թ., Փարիզ, Ռոտշիլդի հավաքածու) նրան անվանեցին «գունամատիտի արքա»: Կոմպոզիցիայով բնական, կատարմամբ ազատ, գունեղությամբ նրբին, մերթ զուսպ, մերթ հնչեղ, ներդաշնակ, նրա գունամատիտով արարված նկարները բարձր էր գնահատում Դիդրոն. ոչնչով չկաշկանդված անհատականության կենսաուժի լիակատար դրսևորման համար դարի գեղանկարիչներից միայն Լատուրին էր հարգում ժան-ժակ Ռուսոն: Հանրազիտակաների բարեկամ, անկախ և սուր քննադատական մտածողությամբ անձնավորություն լինելով՝ Լատուրը չէր շողքորթում իր բնորդներին: Անկողմնակալ ձևով վերլուծելով պատկերահանվողին, նա ձգտում էր արտահայտել նրա պրոֆեսիան և սոցիալական դիրքը, ի հայտ բերել նրա ներքին աշխարհը: Նկարչին ամենից շատ հետաքրքրում էր անհատի աշխույժ դիմախոսությունը, որն ակնթաթորեն արտացոլում է մարդկային տենչանքի և մտքերի վաղանցիկ շարժումը: Լատուրի ժառանգության մեջ լավագույնը նրա «նախապատրաստություններն են», որոնք կատարվել են մատիտի, սանգինայի կամ գունամատիտի տեխնիկայով՝ դիմամիկ նյարդային գեղանկարչական ստվերագծիկով և լու-

սային հակադրությամբ, ընդգծում են դեմքերի արտահայտության փոփոխականությունը:

Լատուրն օգտագործեց մոտիկ տեսադաշտը, որն ուժեղացնում է պատկերահանվողի հետ շփման հնարավորությունը. նա շեշտում էր հայացքի աշխուժությունը և սրությունը, նկատում նրա արտահայտության շուտանցիկ երանգները: Լատուրի հերոսները ներքուստ ակտիվ բնավորություններ են հոգեկան լարված կյանքով: Նրանց բնավորություններն արտահայտվում են տաքարյուն, խոսք ու զրույցից հուզված դեմքերում, ծաղրական, կասկածամտականփիլիսոփայական ժպիտներում: Այդպիսին է Վոլտերը (1730-ական թթ., Փարիզ, մասնավոր հավաքածու)՝ հեզնական հայացքով, նյարդային շարժում շրթունքներով, Լատուրի խայթող հեզնանքով լի բազմաթիվ ինքնանկարները: Առավել սուր, արտահայտիչ է «Ինքնանկար՝ բերետով» նկարը (մոտ 1741թ., Սեն-Կանտեն, Լատուրի թանգարան): Հմայիչ է դերասանուհի օրիորդ Մարի Ֆելի կերպարը (ցուցադրված է Սալոնում, 1755, Սեն-Կանտեն, Լատուրի թանգարան):

Ավարտուն գունամատիտային նկարների շարքում առանձնանում է «Վանահայր Յուբերի դիմանկարը» (ցուցադրված է Սալոնում, 1742, ժնև, Արվեստի և պատմության թանգարան): Դիմամիկ, ժանրորեն մեկնաբանված կոմպոզիցիան արտահայտում է կենդանի, կենսասեր, ազատախոհ, զգայական մարդու բնավորությունը: Տիկին Պոմպադուրի ամբողջ հասակով հանդիսային դիմապատկերում (1755, Փարիզ, Լուվր) կերպարը տրված է Լուսավորության հոգևոր հումանիստական իդեալներին համապատասխան: Ամենակարող հովանավորյալը (ֆավորիտը) շրջապատված է հանրագիտարանի հատորներով և արվեստի ստեղծագործություններով: Լատուրի գործող ամենը հեռու են այն նահապետական ներդաշնակությունից, որի շրջապատում ապրում էին Շարդենի հա-

մեստ, պարզասրտությամբ, աշխատասիրությամբ հարուստ և բարոյապես առողջ հերոսները, նրանց յուրահատուկ չեն Շարդենի կերպարների հոգևոր ամբողջականությունը, պարզամիտ անկեղծությունը և ջերմությունը, բայց հոգեպես նրանք ավելի հարուստ են առանձնանում են խորաթափանց, հաճախ հեզնական մտքի աշխուժությամբ, նյարդային կազմակերպման նրբությամբ և հոգեբանական բարդությամբ. ամենից հաճախ նրանք Փարիզի աշխարհիկ սալոնների մարդիկ են, ֆրանսիական Լուսավորության փայլուն մշակույթի ներկայացուցիչներ, մտավորականներ, փիլիսոփաներ, գիտնականներ, դերասաններ:

ԳՐՅՈՋ: Երրորդ դասին, նրա ընտանեկան առաքինություններին է իր ստեղծագործությունը նվիրել Ժան Բատիստ Գրյոզը (1725-1805): Նրա արվեստում Շարդենի հայեցողականությունն իր տեղը զիջում է դյուրազգայուն մելոդրամատիկությանը, սուր բարոյախոսականությանը: Նկարչի ուշադրության կենտրոնում է զգայուն մարդու կերպարը, որը ներթափանցված է այն ժամանակներում մոդայական «սրտածմլիկ կատակերգությամբ» և Ռուսոյի գաղափարներով, սակայն հեռու էր այդ գաղափարի մարմնավորումից: Իդեալականացված նահապետական բարոյականության և ազնվաբարո զգացմունքների համեստ առաքինության ու հասարակ մարդկանց վսեմ բարոյական արարքների քարոզի մեջ, չարի դեմ հանդիսատեսի մեջ զայրույթ և բարու հանդեպ համակրանք ներշնչելու ցանկության մեջ Գրյոզը դառնում էր ճարտասան, դիմում միտումնավորության, թատերայնության, այդ նպատակով հաճախ օգտագործում էր ակադեմիական կոմպոզիցիայի հնարներ: Զգայունության պաշտամունքը նրա մեջ ամեն ինչում վերածվում էր դյուրազգացության սեթևեթանքի, որը ցայտուն ձևով արտահայտվում էր սիրունատես աղջիկների գլուխների պատկերումներում: Գրյոզի ստեղծագործությամբ

յան բնորոշ հատկանիշներն ի հայտ եկան բազմապատկեր ծավալուն ժանրային կոմպոզիցիաներում, որոնց մեջ նա առանձնապես սիրում էր հովվերգական ընտանեկան ողբերգությունները՝ «Գյուղական հարսնացու» (1761, Փարիզ, Լուվր), «Անդամալուծ» (1763, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ)։ Վերջինիս մեջ զգացմունքների չափազանցված անբնականությունը, քաղցր-մեղցր դիմաշարժությունը, կեցվածքների միտումնավոր սրտաշարժությունը, միզանցեմայի արհեստականությունը զրկում են ստեղծագործությունը համոզականությունից և իրական գեղարվեստականությունից։ Արվեստի դաստիարակչական դերի պարզունակ ըմբռնումը Գրյոզին հանգեցրեց պարզամտության, պայմանականության։ Սակայն նրա ստեղծագործության հրապարակախոսական միտումները ժամանակի պահանջների որոշակի արձագանքն էին։ Գրյոզի ստեղծագործության ուժեղ կողմերը երևան եկան նկարներում և գեղանկարչորեն հիանալի դիմանկարներում («Երիտասարդ մարդու դիմանկար» 1750-ական թթ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ)։ Փորագրիչ Վիլյայի կերպարը (1763, Փարիզ, Ժակեմար Անդրեի թանգարան) կերտված է այնպիսի ավյունով և անձնավորության քաղաքացիական ինքնագիտակցությամբ, որոնցում կանխագուշակում էին հեղափոխական տարիների մարդու հատկանիշները։ Դիմանկարի ոլորտում ձեռք բերված նվաճումները հետագա զարգացում են ստանում Դավիդի ստեղծագործության մեջ, Գրյոզի ժանրը XIX դարում երկրպագուներ է գտնում միայն քաղբենիական կենցաղի երգիչների շրջանում։

Ֆրագոնար: XVIII դարի երկրորդ կեսի նկարի փայլուն վարպետ և նուրբ երանգանկարիչ էր ժան Օնորե Ֆրագոնարը (1732-1806)։ Բուշեի և Շարդենի աշակերտ, Տիեպոլոյի լուսավորյալ ներկայանակի հետևորդ լինելով՝ նա իր երևակայության հարստությունը, կա-

տարման գեղազարդային նրբությունը զուգորդում էր աշխարհի բանաստեղծական ընկալման հետ, իրապաշտի դիտականության։ Նրա արվեստի կենսուրախ Դեղոնիզմը կերպարանափոխված է աշխույժ ծաղրասիրական մտքի։

Ռոկոկո ոճի հետ կապն արտահայտվում է սուր-նրբանկատ և միևնույն ժամանակ հեզնական իրավիճակներում («Ելորթի», 1767, Լոնդոն, Ուոլլես հավաքածու)։ Նկարիչը ձգտում էր արտահայտել իրական աշխարհի առավել արդյունավետ գունեղությունը, սիրում էր ոսկեշող տաք գամման, լույսի խաղը։ Ֆրագոնարի նկարչական ոճը և ձևը բազմազան են, դրանք փոխվում, զարգանում են գեղազարդային լուծումից մերթ դեպի դասականը, նրան բնորոշ ճշգրիտ, առածական նկարով և տեղային զուսպ գույնով, ձևի սահմաններում տրված («Թաքուն համբույր», 1780-ական թթ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), մերթ դեպի ռոմանտիկականը՝ վրձնախազի նրան բնորոշ արտահայտչությամբ, գեղունությամբ (1760-ական թթ. դիմանկարների շարքը), լուսաօդային ազդեցությամբ։ Նա բնօրինակի ճեպանկարի վարպետ է։ Դյուբեր Ռոբերի հետ մեկտեղ Ֆրագոնարը մի շարք էտյուդներ է ստեղծել Դիեստեի շքեղ ամառանոցում և մասնակցել է Նեապոլին ու Սիցիլիային նվիրված հրատարակությանը՝ ստեղծելով փորագրությունների համար անհրաժեշտ նկարներ։

Դիմանկարներում Ֆրագոնարը ձգտում էր փայլուն ձևով արտահայտել ստեղծագործական իմպուլսիվությունը, հոգեկան համոզվածությունը, ապրումների մոլեգնությունը, որոնք պետք է անխուսափելիորեն վերածվեին գործողության, դուրս գալիս առօրեականության սահմաններից, կյանքի մտերմական ոլորտից։ Նկարիչը համարձակորեն վերացնում էր XVIII դարի ազնվականական դիմանկարի կանոնները։ «Դիդրո» դիմանկարում (Փարիզ, մասնավոր հավաքածու) նա փառահեղ ձևով պատկերել է ընթերցանությունը ընդհատած փիլիսո-

փայլի՝ ներքին պայծառացման պահին հեռուներին ուղղված ոգեշունչ հայացքը: Լույսի արտահայտչական դերը, կոմպոզիցիոն և գեղանկարչական լուծման դիմամիկան ստեղծում են բնության փոփոխականության տպավորություն: Դիմանկարային ժանրի սահմաններից փոքրինչ դուրս է գալիս «Ռեկորդայան» պատկերը (1769, Փարիզ, Լուվր), որը ենթարկված է մեկ տենչանքի՝ մտքի, երազանքի խանդավից թռչչեքին: Ֆրանսիացի մտերմական-քնարական դիմանկարներում երևան եկան XIX դարի ռոմանտիզմին բնորոշ միտումներ:

ՔԱՆՈՎԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՔԱՆՈՎԱԿ: Դարի սկզբից քանդակագործությունը նշանակալի չափով զարգանում էր ռոկոկո ոճի ինտերիերի կահավորմանը համեմատ, հաճախ այն կորցնում էր փառահեղությունը՝ ստանալով ավելի կամերային և գեղազարդային բնույթ: Նրանում, ինչպես և գեղանկարչության մեջ, փոփոխվում էին թեմատիկայի բնույթը և գեղարվեստական հնարները, կատարվում էր անցում դեպի աշխարհիկ անբռնազբոսիկություն և նրբին գեղանազություն, ձևի դիմամիկություն և թեթևություն, կերպարի մտերմիկ մեկնաբանում: Գեղազարդային սկզբունքն իր տեղը զիջում էր գեղանկարչականին: Մոդելումը մեղմանում էր, օգտագործվում էին լուսաստվերի նրբագույն անցումների արտահայտման բոլոր հնարավորությունները: Բայց XVIII դարի կեսերից դրսևորվեց ձգտում դեպի պարզությունը, խստությունը և լակոնականությունը: Դեպի իրատեսություն շրջադարձն ուղեկցվում էր հերոսական կերպարների որոնումներով, անտիկ գեղեցկությանը դիմելով, ֆրանսիական քանդակագործները հակված չէին կանոնականացնելու այն, նրանք ձգտում էին, ըստ Ֆալկոնեի, «դիմակազերծ անել, տեսնել և ճանաչել բնությունը, գեղեցիկն արտահայտել անկախ որևէ մոդայից»:

ՖԱԼԿՈՆԵ: XVIII դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական մոնումենտալ (փառահեղ)

կերտարվեստի մեծ նվաճումները պատկանում են, առաջին հերթին, Էտիեն-Մորիս Ֆալկոնեին (1716-1791) Դիդրոյի բարեկամին, ազատախոհ դեմոկրատին, որի բուռն գործունեությունը նշված է անխոնջ որոնումներով գեղարվեստական աշխատանքը փիլիսոփայորեն իմաստավորելու ձգտումով: Ֆրանսիայում քնարական-հովվերգական ժանրի վարպետ լինելով՝ նա իրեն հռչակեց Պետերբուրգում Պետրոս Առաջինի նշանավոր «Պղնձե հեծյալ» բրոնզե փառահեղ հուշարձանի ստեղծմամբ (1766-1782): Հասարակական վերելքը, որ ապրում էր Ռուսաստանն այդ ժամանակ, ռուս մեծ մտածողների կողմից միահեծանության քննադատությունը, ռուս ժողովրդի հասարակական, տնտեսաձևի ու կյանքի արմատական փոփոխման մասին երազանքները ոգեշնչում են Ֆալկոնեին: Պետրոսի կերպարը նա մեկնաբանում է ամենալայն պլանով՝ որպես մարդկային մտքի և գործողության հանդուգն խիզախման մարմնավորում, որպես կամքի խոյանք դեպի լուսավոր ապագան: Պետրոս Մեծի հուշարձանը նա կերտել է հետևի ոտքերին հենված ծիու վրա, որն անսպասելի կանգ է առել զառիթափ ժայռի եզրին: Նրա երկարած ձեռքի՝ ուղղություն տվող շարժումների մեջ առաջ ընթանալու և ամեն ինչ հաղթահարելու կամքի արտահայտությունն է. հպարտորեն բարձրացրել է գլուխը, դեմքը լուսավորված է վսեմ մտքի լույսով: Փառահեղ ուժն այստեղ զուգորդվում է բնականության և ազատության հետ, վճռական շարժումը՝ վեհապանծ ու խաղաղ կեցվածքի հետ: Տարերքը սանձող հզոր հեծյալի ստվերանկարն իշխում է հրապարակի վրա և միաժամանակ ներառվում քաղաքի համայնապատկերում: Կերպարի բարեկերպական հարստությունը բացահայտվում է տեսադաշտի տարբեր կետերից հեծյալին դիտելուն համեմատ:

«Պղնձե հեծյալ»-ում Ֆալկոնեն ստեղծել է իդեալական անձնավորության, երկրի օրենսդրի կերպարը, որի մա-

սին երազում էին XVIII դարի լուսավորիչները:

ԳՈՒԴՈՆ: Հեղափոխական դարաշրջանի հետ անմիջականորեն կապված է ժան-Անտուան Գուդոնի (1741-1828) ֆրանսիական քաղաքացիական դիմանկար ստեղծողի հրապարակախոսական ստեղծագործությունը: Բնութագրումների բազմակողմանիությունը, պսիխոլոգիզմը, դաժան ճշմարտությունը և մարդու հանդեպ հավատն են առանձնացնում նրա ստեղծած ժամանակի ակամավոր մարդկանց՝ փիլիսոփաների, գիտնականների, քննադատների, հեղափոխության մարտիկների, քաղաքական գործիչների քանդակային դիմապատկերները, մարդիկ, որոնք «կազմում էին իրենց հայրենիքի փառքը, երջանկությունը»: Ճգրտորեն վերարտադրելով մոդելի արտաքին տեսքը, հասարակական դիրքը, նկատելով տրամադրության փոփոխականությունը, ժպիտը, աշխույժ հայացքը՝ քանդակագործը չէր մոռանում կերպարի կայուն ամբողջականության պահպանման մասին: Նա իր աշխատանքներում մարմնավորում էր անհատի հոգևոր կյանքի հարստությունը, մտքի ներդաշնակությունը, բնավորությունը, ինքնագիտակցության զգացումը: Գուդոնի հերոսները գործուն են, նպատակասլաց, ապրում են լարված կյանքով: Խոժոռադեմ, զննող, ջերմոտ հայացքով է ներկայանում Ռուսոն (1778, Օռլեան, Քաղաքային թանգարան), ասես ականջ է դնում, զրույցի բռնվելու պատրաստ է Դիդրոն (1771, Փարիզ, Լուվր), 1789թ. տրիբուն Սիրաբոն (1790-ական թթ. Վերսալ), ամբարտավան հայացքով ասես սավառնում է ամբոխի գլխավերևում ճառով դիմելով նրան, Անգլիայի հյուսիսամերիկյան գաղութների անկախության քաջարի մարտիկ Ջորջ Վաշինգտոնի՝ ամբողջ հասակով կանգնեցված արծանը (ԱՄՆ, Ռիչմոնդ, Վիրջինիա, 1787-1792) ամբողջությամբ քաղաքացիականության, ինքնակարգապահության և ինքնահրաժարման մարմնա-

վորում է: Մեծ դարաշրջանի շնչով է համակված կոմպոզիտոր Գյուլի բանաստեղծորեն-աշխույժ կերպարը (1775, Վայմար, Գրադարան): Անմիջականության և կանացիական հմայքով է փայլում նկարչի կնոջ կերպարը (մոտ 1787թ., Փարիզ, Լուվր), որը ծիծաղի բարեկերպորեն ավարտուն մեկնաբանության հազվագյուտ օրինակ է:

Գուդոնի գլուխգործոցը՝ 84-ամյա Վոլտերի մարմարե արձանն է (1781, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ): Փիլիսոփան պատկերված է բազկաթռում նստած, մի փոքր առաջ հակված: Կոմպոզիցիայի բրգածև կառուցվածքը նրան դրել է հոյաշուք հավասարակշռության մեջ: Լայն ծավվածքներով դասական պարեզոտու նման զարդարում է նրա թույլ մարմինը և քաղաքացիական հերոսականացման երանգ հաղորդում կերպարի մեկնաբանությանը: Հեռվից Վոլտերը, թվում է, խորասուզված է մտորումների մեջ: Դիմագծերում երևում են հոգնածության, ծերունական թուլության հետքեր: Նրան մոտենալիս փիլիսոփա-հմաստունի կերպարն արագորեն փոխվում է՝ Վոլտերը լի է լարված արտահայտչությամբ: Հագուստի ծավվածքների ետևում, բազկաթռոնի հենված դողացող ձեռքերում զգացվում է սրընթաց շարժում: Դեմքը հարուստ է ներքին կրակով և բանավիճողի եռանդով, պայծառատես է հեզական ժպիտով: Ջարմացնում է սուր հայացքի ուժը, նրա սրաթափանցությունը: Վոլտերի՝ մարդկային մտքի հսկայի կերպարը մեծանուն-դառնում է դարաշրջանի ընդհանրացում:

Հողափոխության նախօրեին դասականության արվեստ են մուտք գործում նոր կերպարներ: Դրանցում ուժեղանում է մոնումենտալ և հերոսական խանդալիցությունը: Պատմական ժանրի ստեղծագործություններում օրեցօր ավելի հաճախ են զուգահեռներ երևում անտիկ պատմության և արդիականության իրարարժությունների միջև:

ԻՏԱԽԱ

XVIII դարում ավարտվում է իտալական արվեստի զարգացման դասական ժամանակաշրջանը: Նկարիչների վարպետության պրոֆեսիոնալ մակարդակը շարունակում էր շատ բարձր մնալ, նրանց հրավիրում էին եվրոպական տարբեր երկրների կառավարողներ: Սակայն նույնիսկ ամենանշանավոր նկարիչների ստեղծագործական որոնումները, ըստ էության, սահմանափակ էին, և նրանց մեծ մասը դուրս չէր գալիս բարոկկո ոճի արվեստի շրջանակներից: Նյութական միջոցների և մեծ պատվերների բացակայությունը նվազեցնում էր աշխատանքի հնարավորությունները հայրենիքում:

Պատերազմների հետևանքով բաժանված, տնտեսապես ուժասպառ իտալական պետությունները մեծ մասամբ գտնվում էին օտարերկրյա տարբեր նվաճողների լծի տակ:

Միայն Պապական մարզը՝ Հռոմի հետ և Վենետիկյան հանրապետությունը պահպանել էին պետական անկախությունը, իսկ դրանց արվեստը նշանակալի դեր էր կատարում XVIII դարի եվրոպայի գեղարվեստական կյանքում:

ՃԱՐՏԱՐԱԿԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Հռոմեական ճարտարապետության մեջ շարունակում են զարգանալ գեղանկարչական տարածական կոմպոզիցիայի այն սկզբունքները, որ ստեղծել էին նախորդ ժամանակաշրջանի բարոկկո ոճի ճարտարապետները: Քաղաքային համակառույցում առաջին անգամ կիրառվելով՝ դրանք առավել ցայտուն մարմնավորում են ստանում իսպանական սանդուղքում (1721-1726), որը Իսպանիայի հրապարակը միավորում է բլրի վերևում գտնվող Սանտա-Տրինիտա դեի Մոնտի խտաբարո եկեղեցու հետ:

Հռոմում ավարտվում է մի շարք վաղ քրիստոնեական լայնատարած բազիլիկների շինարարությունը, որոնք ունենին նոր պատկառելի ճակատներ՝ շքեղ

բարոկկո ոճի ճարտարապետության ոգով, ինչպիսիք են Սան Ջովաննի ին Լատերանո (1736) և Սանտա Մարիա Մաջորե (1734-1750) բազիլիկները: Այդ ժամանակների գեղազարդային կառուցվածքների շարքում իր բարդությամբ և դինամիկ արդյունավետությամբ, բայց կոմպոզիցիայի որոշ ծանրաբեռնվածությամբ, առանձնանում է Նիկոլո Սալվիի ստեղծած Տրևի շատրվանը (1732-1762):

ՎԵՂԱՎԵՍՏՈՒԹՅՈՒՆ:

Առաջին դարում Վեգուլի ժայթքումների ժամանակ, կործանված անտիկ շրջանի Պոմպեյ և Հերկուլանոմ քաղաքների պեղումների առնչությամբ վերստին աճում է հետաքրքրությունը անտիկ շրջանի մշակույթի նկատմամբ: Հռոմը դառնում է ոչ միայն Իտալիայի, այլև եվրոպական գեղարվեստական կյանքի կենտրոններից մեկը: Հռոմ ուղևորությունը՝ «Հռոմի մրցանակը», դարձավ եվրոպական արվեստների շատ ակադեմիաների պարզ: Հռոմում է ստեղծել անտիկ շրջանի մշակույթի մասին իր աշխատությունները Ի.Վինկելմանը: Նրա «Հին արվեստի պատմությունը» հնարավորություն էր տալիս ծանոթանալու հունական արվեստի զարգացման բնույթին և մեծ ազդեցություն ունենալու XVIII դարի դասականության ձևավորման վրա:

Հռոմում աշխատում էին ֆրանսիացի, գերմանացի, դանիացի նկարիչներ, իրենց վարպետությունը կատարելագործելու էին գալիս ռուս նկարիչներ: Ութն իրենք՝ հռոմեացի գեղանկարիչների մեծ մասը, միջին մակարդակից չբարձրացավ և չստեղծեց նշանավոր ստեղծագործություններ գեղարվեստական պրակտիկայում, անտիկ գեղեցկության նրանց քարոզը խոր արծազանք գտավ ոչ միայն XVIII, այլև XIX դարի եվրոպական արվեստում:

XVIII դարի իտալական արվեստում առանձնահատուկ տեղ էր գրավում գեղանկարչության վենետիկյան դպրոցը՝ ասպարեզ հանելով մի շարք մեծագույն նկարիչների, որոնք շարունակում էին

բարոկկո ոճի և մասամբ Վերածննդի գեղազարդիչների (դեկորատորների) բարձր վարպետության ավանդույթները:

ՏԻԵՊՈՒՆ: Փայլուն գեղազարդիչ, գեղանկարիչ և գծանկարիչ էր Ջովաննի Բատտիստա Տիեպոլուն (1696-1770), որն աշխատում էր ոչ միայն Իտալիայում, այլև Գերմանիայում, Իսպանիայում. նրա ստեղծագործություններով էին զարդարվում ռուս մեծատոհմիկների պալատները:

Տիեպոլոյին են պատկանում մեծ թվով հաստոցային նկարներ, զոհասեղանի (բեմի) ձևեր, հոյաշուք-գեղազարդային համակառույցների որմնանկարներ, առավել տպավորիչներից են Վյուրցբուրգի պալատի որմնանկարները (1751-1753)՝ միջին դարերի պատմությանը և Ֆրիդրիխ Բարբարոսայի գործունեությանը վերաբերող սյուժեներով: Անսովոր թեթևությամբ և վիրտուոզ վարպետությամբ էր Տիեպոլուն ստեղծում հսկա կոմպոզիցիաները, որոնք զարդարում էին եկեղեցիների և պալատների առաստաղները: Ամենաբարդ և բազմազան ռակուրսներով էր նա ստեղծում թռչող հրեշտակների կամ ամպերում սավառնող անտիկ աստվածների ու հերոսների պատկերները: Ի տարբերություն XVII դարի բարոկկո ոճի գեղազարդիչների՝ Տիեպոլուն ստեղծում է ավելի նոսր կոմպոզիցիաներ՝ մարդկանց խմբերն իրարից անջատում է յուրատեսակ ընդհատումներով, դրանք լցնում օդային տարածությամբ՝ ստեղծելով յուրատեսակ թեթևություն: Սառը պայծառ ներկայանակը նրան հնարավորություն էր տալիս ստեղծելու ցերեկային լույսի և թեթևության տպավորություն: Տիեպոլոյի ամենաբարդ հեռանկարային կառուցումներն, իրենց պատրանքային տպավորությամբ, զարմանք են առաջացնում նաև մեր օրերում: Թվում է, թե իրական հարթությունները նահանջում են նրա վրձնի առջև, տարածությունը տեղ է բացում՝ երևան հանելով գեղեցիկ գույներով փայլող կյանքի պատկերներ կամ հեքիաթային տեսիլներ:

Վենետիկյան Լաբիա ապարանքը զարդարված է 1745թ. նրա ավարտած որմնանկարներով՝ «Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի խնջույքը», «Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի հանդիպումը», որոնք հանդիսարանը հիշեցնում են գունեղ քատերական տեսարան (այդ կոմպոզիցիաների հեղինակային տարբերակներից մեկն այժմ պահվում է մերձմոսկովյան «Արխանգելսկոյե» թանգարանում): Իրական ճարտարապետությունն այստեղ զուգակցվում է երևակայական նկարվածի հետ, ինտերիերի իրական տարածությունն ասես շարունակում է հերոսների հանդիպման և խնջույքի տեսարաններում: Պայծառ գույների ցնձացող ներդաշնակությունը շեշտվում է՝ հագեցած վառ կարմիր, նարնջագույն, կապտավուն-սև երանգներ օգտագործելու միջոցով: Թեթև ու նուրբ երանգների հակադրության այդ նույն հնարքը նկարիչն օգտագործում է հաստոցային նկարներում: Կարմրամարնջագույն վերարկուն ծովային աստվածուհուն նկատելի է դարձնում «Ամփիտրիտեի հաղթարշավը» նկարում (մոտ 1740թ., Դրեզդեն, Պատկերասրահ), այն փայլվիւում է ալիքների և բաց կապույտ պարզ երկնքի ֆոնում, ուր թռչում են սիրո աստվածությունները (ամուրները): Տարածության, պայծառ լույսի արտահայտման ձգտումը հարազատ է այն ընդհանուր գիտական որոնումներին, որոնք բնութագրում են տվյալ դարաշրջանը: Տիեպոլոյի կտավների հիանալի մարդկանց, հերոսների կերպարների փառահեղությունը և խաղաղ համոզվածությունը դրանք մոտեցնում են նրա փայլուն նախորդի՝ Վերոնեզեի ստեղծագործություններին: Տիեպոլուն կարողացավ ոչ միայն զարգացնել Վերածննդի գեղազարդային (դեկորատիվ) գեղանկարչության սկզբունքները, այլև դրանք կիրառեց նոր ձևով: Վերածննդի վարպետների մեծան առգեշնչվում էր իրականության կերպարներով:

Իրական կյանքի հետ նկարչի կապը դրսևորվում է նաև նրա ստեղծած դի-

մանկարներում, որոնք վառ կերպով արտահայտում են այն ժամանակների մարդկանց հատկանիշները, և բազմաթիվ նկարներում ու օֆորտներում, որոնք ստեղծված են սուր գեղանկարչական եղանակով:

ԳՎԱՐՂԻ: Իրական աշխարհին, Վենետիկի անկրկնելի գեղեցիկ բնությանը և նրա շքեղ ճարտարապետությանը դիմելու մեջ է նկարիչ-բնանկարիչների հաջողության հիմքը, որոնց թվում կատարման բարձր վարպետությամբ և նուրբ երանգայնությամբ առանձնանում է Ֆրանչեսկո Գվարդին (1712-1793): Նա չի հեռացել իր հարազատ քաղաքից և չի դադարել հիանալ նրանով իր ամբողջ կյանքի ընթացքում: Օրվա և տարվա տարբեր եղանակներին նա նկարում էր Վենետիկի՝ օդային մշուշում ասես լուծվող ջրանցքները և ծովալճակները, նրանցով սահող գոնդոլները (վենետիկյան մակույկները), աղմկալի հրապարակները և մեկուսի փոքրիկ բակերը՝ ոգեշնչելով այդ բնանկարներն անձնական զգացումով:

Վենետիկում մի քանի հարյուրամյակի ընթացքում իշխել է պատկերման գեղարվեստականության (գեղունության) ծագումը՝ մարդկանց և նրանց շրջապատող բնությունը լուսաօդային միջավայրի մեջ ընկղմելու ծագումը: Գեղանկարչության մեջ դրան հասնում էին ամենանուրբ տոնայնության մշակմամբ, տեղային (լուկա) գունավորումներից և մուգ ուրվագծերից հրաժարվելով: Սկսում են կիրառել կտրտված ուրվագիծ և վրձնով արված ուրվանկար: Մշակվում է ներքին շարժմամբ հարուստ լուսային կոմպոզիցիա: Տիեպոլոյի և նրա ժամանակակիցների շնորհիվ վենետիկյան կոլորիզմը դարձավ ամբողջ եվրոպայի նվաճումը:

ԱՆՈՒԽ

Աշխարհագրական դիրքի, քաղաքական և տնտեսական զարգացման առանձնահատկության շնորհիվ Անգլիան

եվրոպական երկրների մեջ փոքր-ինչ առանձնակի տեղ էր գրավում, թեև նրանց հետ հաստատուն փոխազդեցության մեջ էր: Կապիտալիստական հարաբերությունների ձևավորման ժամանակներում Անգլիան, իր քաղաքական հասունությամբ, առաջ է անցնում եվրոպական մայրցամաքի շատ երկրներից: XVIII դարից սկսվում է անգլիական ազգային արվեստի ծաղկումը, որը կապված էր անգլիական մշակույթի ընդհանուր վերելքի հետ, նրա առանձնահատկությունները որոշվեցին 1640-1660 թթ. բուրժուական հեղափոխությամբ:

Նախընթաց ժամանակաշրջաններում անգլիական արվեստը չի ապրել ծաղկման այնպիսի տևական և հուժկու ժամանակաշրջաններ, ինչպես իտալականը Վերածնության դարաշրջանում կամ XVII դարի եվրոպայի առաջավոր ազգային դպրոցները: Բայց անգլիական մշակույթը աշխարհին տվել է այնպիսի հանճար, ինչպիսին Շեքսպիրն է, այնպիսի փիլիսոփաներ, ինչպիսին է Թոմաս Մորը կամ Ֆրենսիս Բեկոնը: Անգլիայի կերպարվեստում առաջատար դերը երկար ժամանակ պատկանում էր օտարերկրացիներին, XVI դարում՝ Դանս Գոլբեյն Կրտսերին, իսկ XVII դարում՝ Վան Դելկին: Գաջողություններն անհամեմատ ավելի նշանակալից էին ազգային ճարտարապետության ասպարեզում, որը ներկայացնում էին այնպիսի ականավոր վարպետներ, ինչպիսիք են Այնիգո Ջոնսը XVII դարի առաջին կեսին (նրա խոշորագույն կառույցը՝ Լոնդոնի վեհաքանչ բանկետինգ-հաուսը) և Քրիստոֆեր Ռենը՝ XVII դարի երկրորդ կեսին (Լոնդոնի Սբ. Պողոս տաճարի հեղինակը):

XVIII դարում գեղանկարչության անգլիական դպրոցն ստեղծում է տաղանդավորագույն վարպետների կաճառ և գրավում առաջին տեղերից մեկը եվրոպայում:

Բուրժուական հեղափոխության հաղթանակը նպաստեց ֆեոդալական մասնատվածության մնացուկների վերաց-

մանը և առաջ բերեց արտադրողական ուժերի բուռն աճ: Անգլիայում նախադրյալներ են ստեղծվում XVIII դարի վերջերի արդյունաբերական հեղաշրջման համար: Սահմանափակելով թագավորի իշխանությունը՝ բուրժուազիան, հողային ազնվականության հետ դաշնակցած, գերիշխող դիրք գրավեց երկրում: Նրա գործունեության պրակտիկ բնույթին համապատասխան՝ ավելի զգաստամիտ և իրատեսական ձևեր ընդունեց նրանց աշխարհայացքը: Չարգացման ճշգրիտ գիտությունները, մատերիալիստական փիլիսոփայությունը, դասական քաղաքատնտեսությունը, Լուսավորական շարժումը՝ հանուն «բնական մարդու» գաղափարի: Հեղափոխությունից հետո սկսված ժամանակաշրջանի Անգլիայում ստեղծագործական մտքի ամենահամարձակ նվաճումները դրսևորվեցին գրականության ասպարեզում, Սվիֆտի («Գուլիվերի ճանապարհորդությունը» և Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո») ստեղծագործություններում: Դրանք մարմնավորվեցին նաև անգլիացի մեծագույն նկարիչների ստեղծագործություններում:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՀՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳԾԱՆԿԱՐՀՈՒԹՅՈՒՆ (ԳՐԱՖԻԿԱ): ՀՈԳԱՐԹ: Անգլիական գեղանկարչության մեջ իրատեսության հիմնադիրն էր Ուիլյամ Հոգարթը (1697-1764): Լինելով հասարակական և քաղաքական երգիծանքի հիմնադիր՝ նա ձգտում էր խորապես իմաստավորել իր ժամանակի իրականությունը և նրան բնորոշ երևույթները՝ գիշատչական շահասիրությունը, սոցիալական հակադրությունները, ֆեոդալական նախապաշարմունքների և արտոնությունների դեմ բուրժուական օրենքների բախումները: Դա Հոգարթին մերձեցնում է թատրոնի նշանավոր գործիչների և իրատես-գրողների հետ, և ամենից առաջ Ֆիլդինգի հետ, որը մերկացնում էր ֆեոդալական անցյալի և կյանքի բուրժուական տնտեսաձևի վերապրուկները: Իր արվեստը նա հասցեագրում է ընթերցողների լայն շրջա-

նին, որը նոր երևույթ էր Անգլիայի գեղարվեստական կյանքում:

Հոգարթը ծնվել է Լոնդոնում, ուսուցչի ընտանիքում. նա պրոֆեսիոնալ վարպետություն է սովորել փորագրիչի մոտ. սկսել է ինքնուրույն աշխատել փորագրության և պատկերազարդման ասպարեզում: Այդ տարիներին սկզբնավորվում է կյանքի դիտարկումների վրա հիմնված նրա մեթոդը: Նրա առաջին գեղանկարչական ստեղծագործությունները որոշակիորեն կապված են գեղանկարչական աշխատանքների հետ: Դա սյուժետային գծերով միավորված նկարների շարք է, որոնք գեղանկարչորեն պատմում են տարբեր սոցիալական խավերի՝ երբեմն գրականությամբ ներշնչված գործող անձանց ճակատագրի մասին: Այդպիսիք են «Վատնող-շռայլողի զբաղմունքը» (1732-1735, Սոունի թանգարան), «Մոդայական ամուսնություն» (1743-1745, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), որոնք բացահայտում են այն ժամանակների իրականությանը բնորոշ անվայելուչ և երբեմն ողբերգական երևույթները: Յուրաքանչյուր շարք ավարտվում է ցայտուն ձևով արտահայտված բարոյախոսական վերջնականարով: Տարածված լինելով նկարչի փորագրություններում՝ այդ շարքերն ունեցան հասարակական մեծ արձագանք:

«Վատնողի կարիերան» (ուր նկար) պատմում է անսպասելի ձևով հարստացած մի պատանու մասին, որը ժռանգություն է ստացել և այն մսխել խրախճանքներում, ապա ընկել խելագարանոց: «Մոդայիկ ամուսնությունը» Հոգարթի՝ մտահղացման խորությամբ առավել նշանակալի շարքը բաղակացած է վեց կտավից, դա հաշվով ամուսնության ճշմարտացի և ուսանելի պատմություն է, յուրատեսակ գեղատեսիլ «բարքերի սիրավեպ»: Առանձին գործող անձինք այստեղ, ըստ էության, մարմնավորում են ամբողջ սոցիալական խմբեր և նրանց փոխհարաբերությունները: Շարքն սկսվում է ամուսնության նկարից, որը փաս-

տորեն նմանեցված է սնանկացած կոմսի որդու և հարուստ վաճառականի դուստրի առևտրական գործարքի: Սրտնեղված, երեսները միմյանցից թեքել են երիտասարդները, մինչդեռ նրանց ազգականները ամուսնական պայմանագիր են ձևակերպում: «Հարսանիքից շատ չանցած» նկարը շարունակում է պատմությունը. այնտեղ յուրաքանչյուր մանրամաս վկայում է ամուսնական զույգի գոյության անիմաստության մասին, միմյանց նկատմամբ երիտասարդ ամուսինների անտարբերության, խրախճանքների և ընտանիքի քայքայման մասին, որտեղից կառավարիչը չվճարված հաշիվների մի ամբողջ կապոց է դուրս բերում: Շարքն ավարտվում է ողբերգական ձևով՝ նրա հերոսների կործանմամբ: Հոգարթը զարմանալի վարպետությամբ պատկերում է դեպքերի հաջորդական ընթացքը, բացահայտում գործող անձանց բնավորությունները, նրանց փոխհարաբերությունները, բարքերը, սովորույթները: Նրա նկարների հիման վրա կարելի է գրել ամբողջական պատմվածքներ: Նկարներից յուրաքանչյուրն ինքնուրույն ավարտուն ստեղծագործություն է, բոլորը միավորվում են նույն գաղափարով և լրացնում միմյանց: Նկարիչը ուշադրությունը բևեռում է պատմության հանգուցային պահերի վրա՝ պատկերվածի հավաստիությունն ուժեղացնելով գործողության կոնկրետ տեղի վերաստեղծմամբ: Նա դիմում է անսպասելի կտրուկ զուգահղումների և հակվում դեպի վերլուծություն: Սուր և ծաղրական ձևով դիտված մանրամասները թույլ էին տալիս կռահել նախորդ և դրան հաջորդած իրադարձությունները: Մեղմ վարդագույն, արծաթագույն, դեղնականաչ երանգների ներդաշնակությունը նպաստում է ներքուստ դատարկ աշխարհի արտաքին բարեկեցության արտահայտմանը, որի դատապարտվածությունը արտահայտություն է գտնում կոմպոզիցիաներ թափանցած գծերի անկանոն ռիթմում:

Հոգարթի ուշադրությունը գրավում էին կյանքի նաև այլ կողմեր՝ արտասովոր ոգևորությամբ նա մերկացնում էր լոնդոնյան «հատակը», հարբեցողության սուկալիությունները, որը չքավորությանը հասցնում է կատարյալ բթացման, ամբողջ մարդկայինի կորստի («Պիվի փողոցը», «Ջինի նրբանցքը» փորագրությունները, 1751): Մի շարք գործերում նա ծաղրում է կրոնի ցուցամուլական կողմը («Քնած ծխական համայնք» փորագրությունը, 1736): «Նորհրդարանի ընտրությունները» (մոտ 1754թ., Լոնդոն, Սոուն թանգարան) նկարների շարքը համարձակորեն մերկացնում է Անգլիայի հասարակական կյանքի ամենամռայլ կողմերից մեկը. կուսակցությունների պայքարը «Նեխած ավաններում և հիվանդներից ու հիմարներից ծայների հավաքումը. նկարիչը, ըստ էության, մերկացնում է բուրժուական ընտրական համակարգի ամբողջ ծախվածությունը: Ծաղրելով ժամանակակից անգլիական հասարակության արատները՝ Հոգարթը շատ հաճախ չի աղավաղում իրականությունը, որով նրա աշխատանքները տարբերվում են ծաղրանկարներից, բայց երբեմն դիմում է գրոտեսկային չափազանցության հնարներին:

Հոգարթի կենցաղային գեղանկարչությունը՝ իր հրատապ թեմատիկայով, անխնա մերկացնող ուժով, բավականին առաջ է անցնում իր ժամանակից՝ XIX դարի արվեստում ճանապարհի հարթելով քննադատական իրատեսության, ինչպես և կենցաղային ու քաղաքական ծաղրանկարի զարգացման համար: Այս տեսակետից ևս Հոգարթը նորարար էր:

Հոգարթի հումանիզմը և դեմոկրատիզմը սուր ձևով դրսևորվում են իրատեսական դիմանկարներում, որոնք նա ստեղծել է իր ամբողջ կյանքի ընթացքում: Աշխարհիկ դիմանկարի կաղապարի անհաշտ հակառակորդ լինելով՝ նա սովորաբար ստեղծում է ազգականների, իրեն մոտիկ մարդկանց դիմանկարներ: Հուզիչ անկեղծությամբ ու ջերմությամբ

հագեցած «Ինքնանկարը» (1745), «Օրիորդ Սուլթերի դիմանկարը» (1741-1744), սպասավորների դիմանկարները (բոլորը՝ Լոնդոնում, Թեյթ պատկերասրահ) հաստատում են դրական հերոսների կերպարները, բարձրացնում անհատի նշանակությունը՝ անկախ նրա սոցիալական աստիճանից: Դրանց շարքում ամենաիրական և նշանակալի կերպարը «Ծովային խեցգետիններ վաճառողն» է (1760-ական թթ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), որն ասես վերցված է ուղղակի փողոցի ամբոխի հոսքից: Ազատ և համարձակորեն ստեղծված այս էտյուդում արտահայտված է նկարչի խոր հարգանքն աշխատանքի մարդկանց նկատմամբ և, միևնույն ժամանակ հաստատելով անկրկնելիորեն առանձնահատուկ հատկանիշները, ստեղծում է խորապես ընդհանրացված կերպար: Դեռատի, աշխույժ վաճառուհու հմայքը, նրա վառվռուն ժպիտը, արագ շարժումները շեշտված են հուզումնալից վրձնախազի ազատ դիմամիկայով: Այստեղ նույնպես առավել պայծառորեն դրսևորվեցին Զոգարթի գեղագարդչի նորարարական որոնումները՝ գույնի տարրալուծման տպավորությունը, գեղանկարչության լայն ֆակտուրան: Այս ամենը «Ծովային խեցգետիններով աղջկան» մոտեցնում է այդ ժանրում համաշխարհային գեղանկարչության երևելի ստեղծագործություններին:

Զոգարթը արվեստի անգլիական առաջին տեսաբաններից մեկն է: «Գեղեցկության վերլուծություն» գիտական շարադրության մեջ (1753) նա հանդես էր գալիս որպես իրատեսության ջատագով, որը գեղեցկությունը փնտրում էր իրականության բազմակողմանի ձևերում, բուն կյանքում՝ պաշտպանելով կենցաղային ժանրի առաջատար տեղը գեղանկարչության մեջ: Նրա տեսական և գեղարվեստական գործունեությունը սերտորեն միահյուսվում էր հասարակականին, գեղարվեստական ցուցահանդեսների կազմակերպման, դեմոկրատական

սկզբունքներով գործող գեղարվեստական դպրոցում դասավանդման վերականուցման հետ: Զոգարթը ձգտում էր արվեստն օգտագործել որպես հասարակական մեծ ուժ: Նրա երգիծական շարքերը լայն արձագանք գտան XIX դարի եվրոպական արվեստում: Բայց Անգլիայում նա արժանավոր ժառանգորդներ չունեւր. XVIII դարի անգլիական գեղանկարչության մեջ հետագա զարգացում չստացավ նաև կենցաղային ժանրը:

XVIII դարի երկրորդ կեսի անգլիական արվեստի մեծագույն նվաճումները վերաբերում են դիմանկարի ժանրին, որն ուներ կայուն, հաստատված ավանդույթներ. սրանք գալիս էին Զոլբայնից և ազգային դիմանկարային մանրանկարից: Իր ժամանակն ապրած, հնացած գծապատկերների (սխեմաների) դեմ մղվող պայքարում ծնունդ էին առնում իրատեսական դիմանկարի սկզբունքները: Եվ հատկապես դիմանկարային գեղանկարչության մեջ ամենայն ակնառությամբ դրսևորվեց նրա ստեղծողների աշխարհայացքի երկակիությունը, որոնք կողմնակի ձևով արտացոլում էին փոխզիջումը զարգացող բուրժուազիայի իդեալների և ծերացող պահպանողական ազնվականության միջև: Անգլիական դիմանկարների մեծ մասին բնորոշ են նկարիչների լիարյուն կենդանի բնավորություններ ստեղծելու հակումը, միաժամանակ նաև հանդիսային դիմանկարի հին ավանդական գծապատկերների (սխեմաների) օգտագործումը:

ՌԵՅՆՈՒՆՍ: Անգլիայի շատ պատկերանկարիչների շարքում առանձնահատուկ տեղ էր գրավում Ջոշուա Ռեյնոլդսը (1723-1792): Նա 1768 թ. հիմնված Գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայի կազմակերպիչն ու առաջին նախագահն էր: Նպատակադրվելով արվեստում հաստատել ազգային իրականության հետ կապված իդեալը՝ Ռեյնոլդսը աշխարհիկ հանդիսավորության և ազնվականական դիմանկարին բնորոշ

փառահեղության հատկանիշները զուգակցում էր հոգեբանական բնութագրի դիպուկության հետ: Նա ստեղծեց իր ժամանակակիցների, մեծ մասամբ հասարակության բարձր խավերի ներկայացուցիչների դիմանկարների պատկերասրահ:

Ռեյնոլդսը ծնվել է Փլիմպտոնում՝ քահանայի ընտանիքում, սովորել է պատկերանկարիչ Չադսոնի մոտ: Իտալիա և Ֆրանսիա կատարած ուղևորություններով ավարտվեց նրա գեղարվեստական կրթությունը՝ նպաստելով ազատ գեղանկարչական եղանակի և ներդաշնակ հագեցած երանգավորման ձևավորմանը: Նրա ստեղծագործության զորեղ կողմերն արտահայտվեցին այնտեղ, ուր նա հետևում էր բնօրինակին: Կենսականորեն ճշմարտացի և միաժամանակ վեհացված կերպարների ստեղծման՝ Ռեյնոլդսի հակվածությունն արտահայտվեց «Գրող Ստեռնի դիմանկարում» (1760, մասնավոր հավաքածու): Նա սիրում է պատկերահանվողներին նկարել աշխատանքի պահին, ընտանիքի շրջապատում: Բնականությամբ և գեղանագությամբ հմայիչ է Նելլի Օ'Բրայնը (մոտ 1762թ., Լոնդոն, Ուոլլես) ծառերի ստվերում նստած: Արևի պայծառ ճառագայթները, թափանցելով խիտ սաղարթների միջով, փայլվում են նրա զգեստին, նրա ծնկներին նստած փոքրիկ շնիկի մարմնին: Երիտասարդ կնոջ խաղաղ սևեռուն հայացքը դիտողի ուշադրությունը բևեռում է նրա բարեհամբույր, նուրբ դեմքին:

Իրատեսական, ազատ-անբռնազբոս դիմանկարներիկից բացի Ռեյնոլդսը ստեղծում էր հանդիսային-տոնական և այլաբանական պատկերներ «արծանակերպ մեծ ոճով» (ինչպես այն անվանում էր ինքը՝ նկարիչը) պատկերներ՝ վառ անհատականության, իրատեսության, ռացիոնալիզմի ոգևորության հատկանիշները զուգակցելով: Գեղեցիկ զգեստներով պատկերահանվողները նկարվում էին այլոնաշարերի, զարդարանքների,

գեղազարդային բնանկարների Ֆոնուս: Կոմպոզիցիայով բարդ է արտիստուևի Սառա Սիդոնսի դիմանկարը՝ ողբերգության մուսայի կերպարանքով (1784, Սան Մարինո, ԱՄՆ, Չանտինգտոն պատկերասրահ): Վեհապանծ կեցվածքով նա բազմել է գահին, որի հետևում երևում են այլաբանությունները՝ Չանցագործությունը և Չատուցումը: Դիմանկարը վերածված է գունեղ թատերական տեսարանի, դիմապատկերային բնութագրի սրությունը զուգակցվում է այլաբանության, հանդիսավորության հետ: Չատկապես այդ բնույթի դիմապատկերները հասարակական համակրանք ստեղծեցին նկարչին բազմաթիվ ազնվականական և բուրժուական պատվիրատուների շրջանում: Չհասցնելով անձամբ կատարել պատկերները՝ Ռեյնոլդսը ստիպված էր դիմել աշակերտների օգնությանը, որը և ազդում էր նրա աշխատանքների որակի վրա: Սակայն հանդիսային լավագույն դիմանկարներում բազմաթիվ լրացուցիչ մանրամասնությունները չեն մթագնում հոգեկան ոգևորության, ոգեշնչման պահերին ներկայացվող պատկերահանվողների բնութագիրը: Այդպիսիք են ճակատամարտի դաշտում սպաների դիմապատկերները: Կերպարների մեկնաբանությունը նպաստում է դրանցում հերոսական հատկանիշների բացահայտմանը: Ծովային մարտերի և ճանապարհորդությունների ռոմանտիկայով է հագեցած ծեր ծովակալ լորդ Յիթֆիլդի կերպարը (1787-1788, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Նա կանգնած է իրանոթների մոտ: Ուժեղ, ամուր կազմվածք, խստաբարո, եռանդուն, հողմահար դեմք՝ փոքր սրատես մոխրագույն աչքերով, սևեռուն հայացքով նայում է թավ հոնքերի տակից, Ջիբրալթարի ամրոցի բանալին սեղմող ձեռքի շարժմանը. այս բոլորն արտահայտում է զգաստություն և համառություն, գործելու պատրաստվածություն: Կարմիր երանգների (ծովակալի համազգեստում) մուգ կանաչավուն և մոխրավուն,

հակադրությունը (որ գերիշխում է նախասամարոպային բնանկարում) շեշտում է կերպարի փառահեղությունը և լարվածությունը: Եռանդուն հոծ գեղանկարչությունը և վճռական բարեկերպական մոդելումն ուժեղացնում են նրա արտահայտչությունը:

Մինչև կյանքի վերջին օրը, գրավելով Գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայի նախագահի պաշտոնը, Ռեյնոլդսը ստեղծում էր պատմական և դիցաբանական կոմպոզիցիաներ, մեծ ջանքեր էր գործադրում մանկավարժական և հասարակական գործունեության մեջ: Որպես արվեստի տեսաբան՝ կոչ էր անում ուսումնասիրել անցյալի գեղարվեստական ժառանգությունը, մասնավորապես անտիկ աշխարհի և Վերածնության արվեստը: Հետևելով դասականությանը մոտիկ հայացքներին՝ նա միաժամանակ ընդգծում էր երևակայության և զգացման առանձնահատուկ նշանակությունը՝ այդպիսով կանխատեսելով ռոմանտիզմի գեղագիտությունը:

ԳԵՅՆՍԵՐՐՈՒ: Զգացմունքների, տրամադրությունների աշխարհը, նուրբ քնարականությունը և բանաստեղծականությունն են բնորոշ Ռեյնոլդսի կրտսեր ժամանակակցի, անգլիական մեծագույն գեղանկարիչ Թոմաս Գեյնսբորոյին (1727-1788): Նա աշխատում էր գլխավորապես դիմանկարի ոլորտում, բայց միաժամանակ դարձավ անգլիական բնանկարի ստեղծողներից մեկը: Իր ծիրքով, աշխարհընկալմամբ, մոտիկ լինելով Ստեռնի սենտիմենտալիզմին գրականության մեջ, Գեյնսբորոն լավագույն ստեղծագործություններում իրատես էր, սրությամբ էր զգում պատկերահանվողների բարդ, նրբին բնավորությունները, անհատներ, որոնց համապատասխանում են գույների նրբորեն մեղմացված ներդաշնակությունները:

Գեյնսբորոն ծնվել է Սուֆֆոլկում, մահուդի վաճառականի ընտանիքում: Որոշ ժամանակ սովորել է Լոնդոնում՝ ֆրանսիացի Գրավելոյի մոտ, ապա՝ Խեյ-

մանի մոտ: Նրա առաջին աշխատանքները վերաբերում են բնանկարային գեղանկարչության ասպարեզին: Ձեռք բերելով դիմանկարի վարպետի համբավ՝ նա սկսեց պատվերներ ստանալ իր ժամանակի մեծանուն մարդկանցից և տիտղոսավոր ավագանուց: Ինքնամփոփ և քիչ հաղորդակցվող լինելով՝ նկարիչը հայրենիքի սահմաններից դուրս ոչ մի տեղ չէր գնում: Գեղանկարչությամբ և երաժշտությամբ նրա հափշտակվածությունը նպաստում էր ամենաբարդ գունային ներդաշնակությունների ստեղծմանը, գունանկարչական ստեղծագործությունների ռիթմի երաժշտականությանը: Դեռ վաղ շրջանի իր կտավներում Գեյնսբորոն ստեղծում է դիմապատկերային կոմպոզիցիայի առանձնահատուկ տիպար: Նա պատկերահանվողներին նկարում է բնանկարային ֆոնում, զբոսնելու կամ հանգստանալու պահերին: Մշտապես ազգային բնանկարի թեմաներին դիմելը նկարչին հանգեցրեց դիմանկարային կոմպոզիցիաները բնանկարային ֆոնով հարստացնելուն: Սքանչելի է արված գյուղական բնանկարը՝ հասուն ցորենի արտ և կանաչ հովիտ, իսկական, շատ բնորոշ գույզի՝ «Ենդրյուն կնոջ հետ» դիմանկարում (մոտ 1749թ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ):

Ժամանակի ընթացքում նկարչի դիմանկարներում ուժեղանում են նուրբ ոգեշնչվածության հատկանիշները: Սոցիալական բնութագրերը մղվում են երկրորդ պլան: Այդ ստեղծագործություններում մարդու շրջապատի իրավիճակը, ամենից առաջ բնությունը՝ հին զբոսայգու կամ անտառային բացատի բնանկարը, դառնում է իդեալական միջավայր, պատկերահանվողի տրամադրությանը ներդաշնակորեն համահունչ:

Մի շարք դեպքերում Գեյնսբորոն, ինչպես և Ռեյնոլդսը, կատարում էր նույն անձնավորությունների պատվերները: Այդ դիմանկարներն ընդգծում են նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական

մեթոդի տարբերությունը և գեղարվեստական եղանակի առանձնահատկությունը: Եթե Ռեյնոլդսը Սառա Սիդոնսին պատկերում էր ողբերգության մուսայի տեսքով, շքեղ հագնված և գահին բազմած, ապա Գեյնսբորոն նշանավոր արտիստուհուն ներկայացրել է կյանքում, զբոսնելու պերճաշուք կոստյումով, բազկաթոռին հանգիստ նստած «Սառա Սիդոնս արտիստուհու դիմանկարը» (1784-1785, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Նկարիչը շեշտում է երիտասարդ կնոջ ինտելեկտը, նրա հմայքը, նրբագեղությունը, ճաշակը՝ առանց այլաբանությունների դիմելու: Սև, բարձր լայնեզր գլխարկը՝ փետուրներով, ուրվագծվում է սև-կարմիր ֆոնում, սովերակելով նրա նուրբ դեմքի սպիտակությունը և մաշկի նրբությունը: Ձգեստի կապույտ երանգներն ստանում են առանձնահատուկ հնչունություն՝ շարֆի և շիկակարմիր ձեռնամուշտակի հակադրական ոսկեշող նրբերանգների կողքին:

Գեյնսբորոյի դիմանկարների երանգավորումը, որ ամենից հաճախ կառուցված է սառը բաց կապույտ-արծաթավուն, դեղնականաչ-մոխրագույն, մարգարտանման երանգների զուգորդմամբ, հմայում է ազնվաբարոյությամբ և ներդաշնակությամբ: Նկարիչը վերարտադրում է Անգլիային բնորոշ սփռված լույս, խոնավ մթնոլորտ, որը մեղմացնում է առարկաների ուրվագծերը: Նա չի ձգտում քողարկել վրձնի թեթև ու դինամիկ խազվածքները: Եզրտորեն տեղադրելով՝ մոտիկից դիտելու դեպքում դրանք հստակ են երևում իրենց սուր բնույթով, փոփոխվում են ամենաուրբ երանգներով: Իսկ հեռվից վրձնախազվածքները՝ միանալով մի ամբողջության մեջ, ստեղծում են կյանքի այն շարժումը, այն աննշմարելի հուզականությունը, որոնք ամհնարին են արտահայտել այլ միջոցներով: Գեյնսբորոյի գեղանկարչական եղանակի առանձնահատկությունները պարզորեն երևում են «Ղերցագուհի դը Բոֆորի» դիմանկարում, որի գերող հմայքն արտա-

հայտում է թարմ երանգով անչափ պայծառ դեմքը՝ մի փոքր կարմիր, աշխույժ և մտախոհ շագանակագույն աչքերով (1770-ական թթ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Ձգեստի սպիտակ, մարգարտամոխրագույն և բաց կապտավուն երանգների փայլվիլումներն ուժեղացնում են նրա դեմքի նրբինության, ազնվաբարոյության տպավորությունը:

Ամենասիրելի արծաթավուն-բաց կապտավուն գունեղ գամմայով (ելևէջով) է նկարված «Երկնագույն հագուստով տղան» (Ջ. Բատտոլի դիմանկարը, մոտ 1770թ., Սան Մարինո, ԱՄՆ, Յանտիգտոն պատկերասրահ), որտեղ Գեյնսբորոն առանձնահատուկ նրբինությամբ զարգացնում է ազնվականական ամբողջական դիմանկարի ավանդույթը, այն սկիզբ էր առել դեռ Վան Դեյկի ստեղծագործության մեջ: Բայց այդ դիմանկարում ավելի շատ նկատելի են մտերմիկությունը, բանաստեղծականությունը, երաժշտականությունը և գեղանկարչական վարպետության նրբինությունը: Ուշադրություն է գրավում դեռահասի նյարդային գունատ դեմքը՝ հոգեկան բարդ կյանքի հետքերով: Նրա մելամաղձոտ տրամադրությանը համահունչ է ավելոծված բնությունը: Իր կեցվածքում անբռնազբոսիկ կանգնած է շքեղ հագնված և թուլակազմ տղան՝ ձեռքում սև, լայնեզր մեծ գլխարկ: Նրա կազմվածքն առանձնանում է ամպամած երկնքի և իրիկնային բնանկարի ֆոնում: Բաց կապույտ, մարգարտա-մոխրագույն, մի փոքր մանիշակագույն և դեղնականաչ բազմաթիվ երանգները կազմում են այդ սքանչելի դիմապատկերի գունեղ սիմֆոնիան:

Բացի ամբողջ հասակով, գոտկամասով, կրծքամասով դիմանկարներից, Գեյնսբորոն նկարել է զույգ և խմբային դիմապատկերներ, որոնք երբեմն նմանվում են ժանրային տեսարանների: Խմբային դիմանկարի հիշյալ տեսակետը լայն տարածում ստացավ այդ ժամանակների անգլիական արվեստում: Վարպետորեն ստեղծած, կոմպոզիցիոն ձևով

կառուցված խմբային դիմանկարներում Գեյնսբորոն հմտորեն շեշտում է մարդկանց հարաբերությունների ջերմությունը, նրանց մտերմությունը բնության հետ, նրանց երազկոտությունը, և դա նրա ստեղծած կերպարները մերժեցնում է անգլիական գրող-լուսավորիչների ու սենտիմենտալիստների գրական երկերի հերոսներին, մարդիկ, որոնք հաստատում էին բնական պարզության և ճշմարտացիության իդեալները: Խոր զգացմունքներն են միավորում Սկվայր՝ Խալլետին և նրա տիկնոջ «Առավոտյան զբոսանք» անվանված պատկերում (1785, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Զբոսնելով հինավուրց այգում՝ գեղեցիկ երիտասարդ մարդիկ մեծ հաճույք են զգում բնությունից, զգացմունքների ազնվաբարոյությունը նրբորեն արտահայտված է նրանց ձեռքերի շարժումներում, հայացքներում, դեմքերի արտահայտություններում: Փոքրիկ, սպիտակ շնիկը փաղաքշում է իր տիրուհուն՝ լրացնելով այդ անվորդով, անամպ երջանկության, բարեբախտության, ներքին համերաշխության պոեզիայով լի պատկերը: Վրժնի սուր խազվածքների զարմանալի ճշգրտությունը, գեղարվեստականությունը կտավի մակերևույթին հաղորդում են շարժունություն: Գույների նուրբ, մեղմացած ներդաշնակությունը համահունչ է նկարի ընդհանուր մտախոհ տրամադրությանը, քնարականությանը: Մարդու մեջ բարդ հոգեկան շարժումները նկարչին հետաքրքրում են անկախ նրա սոցիալական դիրքից: Նա նուրբ բնավորություններ է գտնում նաև հասարակ մարդկանց մեջ: Այդպիսիք են նրա ստեղծած գյուղական բնության գրկում երեխաների հմայիչ, միամիտ-ամմիջական և բանաստեղծական կերպարները («Ջախ հավաքողներ», 1787, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն-թանգարան):

Հայրենի եզերքի գեղեցկությանը սիրահարված՝ նկարիչն իր ամբողջ կյանքի

ընթացքում նկարում էր գյուղական բնանկարներ: Նա կտավին էր հանձնում բնության բազմապիսի տեսարաններ, դեղնած աբստրակտ հագեցած մուգ գույներ, անտառեզրերի խիտ կանաչ, գեղատեսիլ զբոսայգիների, լուսավոր-թափանցիկ պուրակների խիտ կանաչ («Ջրելատեղ», մոտ 1775-1777 թթ., Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ. «Տոնավաճառ մեկնող սայլ», 1786, Լոնդոն, Թեյթ պատկերասրահ): Գեյնսբորոյի՝ բնության պատկերները կանխորոշում են XIX դարի բնանկարային գեղանկարչությունը և ամենից առաջ Կոնսթեբլի արվեստը:

Ռեյնոլդսից և Գեյնսբորոյից անմիջապես հետո հանդես է գալիս անգլիական դիմանկարի վարպետների մի ամբողջ կաճառ: Նրանց շարքում առանձնանում է վիրտուոզային, բայց փոքր-ինչ սառը Ջորջ Ռոմնին (1734-1802), որը հակված էր դեպի դասականություն՝ առանձնահատուկ ուշադրություն նվիրելով ձևերի կերտարվեստին, գծերի մաքրությանը և սահունությանը, ուրվագծերի պարզությանը: Նա ստեղծել է մեծ թվով կանաչի և մանկական պատկերներ, որոնք արտաքուստ գրավիչ են, սիրունատես, բայց ներքուստ, այդուամենայնիվ, քիչ նշանակալի: Այդպիսիք են նշանավոր տիկին Համիլտոնը, որին նա նկարել է բազմիցս, ինչպես զարդարուն-նրբագեղ Հարիեթ Գրիորի դիմանկարը՝ գլխին սպիտակ փետուրով լայնեզր գլխարկ (1781, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ):

ԼՈՒՐԵՆՍ: XVIII դարի վերջի-XIX դարի սկզբի ամենահամբավվոր դիմանկաիչը Թոմաս Լուրենսն է (1769-1830), որի արվեստում էլ ավելի են ուժեղանում իդեալիստական միտումները:

Զբաղեցնելով թագավորի գլխավոր նկարչի, իսկ 1820-ից՝ գեղարվեստի թագավորական ակադեմիայի նախագահի պաշտոնը՝ Լուրենսը բազմաթիվ պատկերներ էր ստանում: Նա աշխատում էր

¹Սկվայր- ազնվականի, պաշտոնատար անձի կոչում:

ոչ միայն Անգլիայում, այլև Ֆրանսիայում, Ավստրիայում, Իտալիայում, Նրբին վիրտուոզային հմտությամբ նա կերտում էր թագավորական ընտանիքի անդամների, ականավոր քաղաքական և զինվորական գործիչների, կանանց և երեխաների դիմանկարներ: Առավել աշխույժ և անմիջական են նրա ստեղծած դիմանկարային էտյուդները: Այդպիսիների շարքը պետք է դասել դեռատի Սալլի Սիդոնսի դիմանկարը (Մոսկվա, ԿՊՁ), նրանում վառ կերպով ներկայացված է ինքնատիպ կանացի Նրբին գեղեցկության տիպար:

ՌԵՔՅՈՒՆ: Մի փոքր առանձնակի դիրք է գրավում, անգլիական դիմանկարի զարգացման ընդհանուր զօի համեմատ, շոտլանդական յուրօրինակ, խիզախ գեղանկարիչ, էդինբուրգում կրթություն ստացած Յենրի Ռեյլոնի (1756-1823) արվեստը: Նա եղել է իր հայրենակիցների՝ հասարակական գործիչների, գրողների, գիտնականների դիմանկարային հսկա պատկերասրահի ստեղծողը: Ռեյլոնի դիմանկարներից լավագույնները, որ ստեղծել է մեծ ու ազատ վրձնով, հզոր պաստայանման ձևով, ուժեղ ու համարձակ ոճով բացահայտում է ազգային բնավորությունների առանձնահատուկ հատկանիշները՝ փառաբանված վիպասան Վալտեր Սկոտի դիմանկարը, Շոտլանդիայի գլխավոր դատավոր լորդ Նյուտոնի դիմանկարը (երկուսն էլ՝ էդինբուրգ, Ազգային պատկերասրահ):

XVIII դարի անգլիական դիմանկարային գեղանկարչության մեջ մեծ տեղ է գրավում խմբային դիմանկարը՝ եվրոպական ոչ մի այլ երկրում անհնար է նշել նման որևէ բան: Այդպիսի բուռն հակման մեջ, հավանորեն, դրսևորվեց այն նոր հասարակական աշխարհագրացողությունը, որի սկիզբը դրեց XVIII դարի անգլիական լուսավորական մշակույթը:

Խմբային դիմանկարում բացահայտվում են մարդկային առնչությունների

զանազան տեսակներ՝ ընտանեկան, կորպորատիվ, անբռնագրոսիկ-ընկերական, հանդիսավոր-պաշտոնական: Սկզբնապես անգլիական խմբային դիմանկարների առանձնահատուկ տարատեսակ էին ընտանեկան դիմանկարները. դրանք անվանվում էին «զրույցների տեսարաններ»: Դրանցում ընտանիքի անդամները պատկերվում էին ընտանեկան միջավայրում, սովորաբար միավորված ընդհանուր զբաղմունքով՝ թեյ խմելիս, թուղթ խաղալիս և այլն: Ունենալով ոչ մեծ չափեր, այդ նկարներն ամենից ավելի էին համապատասխանում անգլիական բուրժուազիայի պահանջմունքներին, ընտանեկան հիմքերի պաշտամունքի արտահայտություն էին: Նմանօրինակ բազմապատկեր դիմանկարների ավանդույթները ծնունդ էին առնում XVII դարի հոլանդական և ֆլամանդական բյուրգերական դիմանկարներից, որոնք առանձնանում էին կոմպոզիցիաների բազմազանությամբ և զգացմունքների արտահայտման աշխուժությամբ: Անգլիայում դիմանկարի զարգացման վրա ներգործում էին ֆրանսիական գեղանկարչությունը՝ Լարժիլիերան, Վատտոն և շատ ուրիշներ. անգլիական մեծադիր դիմանկարի կոմպոզիցիան համակվեց բարեկրթության, նրբակրթության և գեղանազության ոգով: Հոգարթի ինքնօրինակ արվեստը խմբային դիմանկարի ժանրը հասցրեց խոշոր գեղարվեստական երևույթի աստիճանի: Նրա ավանդույթը շարունակեցին Ռեյնոլդսը և ուրիշներ: 1870-ական թվականները դարձան Անգլիայում խմբային դիմանկարների ամենալայն տարածման ժամանակներ, աստիճանաբար դրանք մոտենում էին ժանրային նկարին:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Մինչդեռ բարոկկոն եվրոպական ճարտարապետության մեջ հասնում էր իր բարձրակետին, անգլիական ճարտարապետությունը շարունակում էր մնալ ռացիոնալիզմի և դասականության դիրքերում: XVIII դարի անգլիական դասականութ-

յան տեսաբանները և գործնական մարդիկ քարոզում էին վերադարձ դեպի Վիտրուվիոսի և Պալադիոյի կանոնները: Այդ ուղղության մեծագույն ներկայացուցիչներ էին Գրանտ Վուդը (1705-1754), Ուիլյամ Քենտը (1684-1748) և Ջեյմս Ջիբսը (1682-1754): Անգլիական վարպետներին, սակայն, խորթ էր վայելչատեսության, ճակատների ծավալվածության և գեղազարդայնության հասնելու ձգտումը, որոնք բնորոշ էին ֆրանսիական ճարտարապետությանը: Ճարտարապետական ձևերի արտահայտչության, հարստության էին հասնում միմիայն բարեկերպական միջոցներով: Անգլիական վարպետներն առանձնահատուկ յուրակերպության հասան բնակարանային ճարտարապետության գյուղական շքեղ ամառանոցների, պալատների նախագծման ասպարեզում, որոնք շրջապատվում էին գեղատեսիլ զբոսայգիներով: Գեղեցկության իդեալն այստեղ զուգորդվում էր շենքի առանձին մասերի բանական տեղաբաշխման և մասնատած հատակագծման պահանջների հետ (Ռոբերտ Ադամ, 1728-1792):

XVIII դարի երկրորդ կեսին կանոնավոր (ֆրանսիական) զբոսայգուն Անգլիայում փոխարինում է լանդշաֆտայինը, որտեղ կոմպոզիցիան կազմում են ծառերի ազատ խմբերը, փոքր բաց մարզագետիկները, ոլորապտույտ ափերով լճերը:

ԿԻՐԱՌԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍ: Անգլիայում XVIII դարում՝ քանդակագործության ոլորտում, նշանակալի ոչ մի բան չի ստեղծվել: Բայց հատկապես այդ ժամանակների գեղազարդային-կիրառական արվեստի՝ մետաղների, ապակու մշակման և առանձնապես ճենապակու արտադրության բարձր վերելքի շրջան էր:

Անգլիայի սահմաններից շատ հեռու տարածվեց իր յուրահատուկ ձևերով հախճապակին, որը պատրաստվում էր Ջոսայա Ուեդվուդի (1730-1795) ձեռնարկություներում խեցեգործական այսպես կոչված քարե զանգվածի նոր տեսակներից: Արտակարգ ամուր լինելով՝ այն միաժամանակ թույլ էր տալիս նաև արտադրանքի մշակման մեծ նրբություն՝ հաճախ ներկայացնելով անտիկ սկահակների (վազաների) պատճեններ կամ դրանց ազատ նմանությունը: Կպույտ, սև, կանաչ երանգների քարե զանգվածը զարդարվում էր կանոնավոր ուրվագծերի ու ձևերի սպիտակ ռելիեֆներով՝ վերարտադրելով անտիկ թեմաներ: Սպասքները (սերվիզները), սկահակները, արդուզարդի պարագաները, կահույքի խստապահանջ ձևերի և ինտերիերի ձևավորման հետ մեկտեղ, մարմնավորում էին անգլիական արվեստում նրբագեղ դասական գեղեցկության որոնումները:

ԱՆԳԼԻԱ

ԻՍՊԱՆԻԱ

ՖՐԱՆՍԻԱ

ԳԵՐՄԱՆԻԱ

ԲԵԼԳԻԱ

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԵՎ

ՀԱՐԱՎԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱ

Ա Մ Ն

ՆԵՐՎԾՈՒԹՅՈՒՆ

XIX դարի ընթացքում կապիտալիզմը տիրապետող ֆորմացիա է դառնում ոչ միայն Եվրոպայում, այլև մյուս մայրցամաքներում: Հատկապես այդ ժամանակաշրջանում է խիստ սրվում երկու՝ առաջադիմական դեմոկրատական և հետադիմական բուրժուական մշակույթների պայքարը:

Արտահայտելով ժամանակի առաջադիմական գաղափարներ՝ XIX դարի իրատեսական արվեստը հաստատում էր իրականության և աշխատանքի մարդու գեղեցկությունը: 19-րդ դարի իրատեսությունը նախորդներից տարբերվում էր նրանով, որ անմիջականորեն արտացոլում էր դարաշրջանի հիմնական հակասությունները, ժողովրդի կյանքի սոցիալական պայմանները: Քննադատական դիրքերը որոշեցին XIX դարի իրատեսական արվեստի մեթոդի հիմքը: Նրա առավել հետևողական մարմնավորումն էր քննադատական իրատեսությունը՝ ամենից ավելի արժեքավոր ներդրումը դարաշրջանի գեղարվեստական մշակույթի մեջ:

Անհավասարաչափ էին զարգանում XIX դարի մշակույթի տարբեր բնագա-

վառները: Ամենաբարձր զարգացման հասավ համաշխարհային գրականությունը (Հյուգո, Բալզակ, Ստենդալ), երաժշտությունը (Բեթհովեն, Շոպեն, Վագներ): Ինչ վերաբերում է ճարտարապետությանը և կիրառական արվեստին, ապա վերելքից հետո, որը վճռեց ամպիր ոճը, արվեստի այդ երկու տեսակներն սկսեցին ճգնաժամ ապրել: Տեղի է ունենում կոթողային ձևերի, ոճական միասնության՝ որպես ամբողջական գեղարվեստական համակարգի քայքայում, համակարգ, որը ներառում էր արվեստի բոլոր տեսակները: Առավել լիակատար զարգացում են ստանում գեղանկարչության հաստոցային ձևերը, գծանկարչությունը և մասամբ քանդակագործությունը, որն իր լավագույն դրսևորումներում հակվում էր դեպի կոթողային ձևերը:

Կապիտալիստական ամեն մի երկրի արվեստում, ազգային առանձնահատկության պայմաններում, ուժեղանում են ընդհանուր հատկանիշները՝ կյանքի երևույթների քննադատական գնահատումները, մտածողության պատմականությունը, այսինքն՝ ինչպես անցյալ

պատմական փուլերի, այնպես էլ արդիականության հասարակական զարգացման շարժիչ ուժերի ավելի խոր օբյեկտիվ ըմբռնումը: XIX դարի արվեստի գլխավոր նվաճումներից մեկը պատմական թեմատիկայի մշակումն է, որտեղ առաջին անգամ բացահայտվում է ոչ միայն առանձին հերոսների, այլև ժողովրդական զանգվածների դերը, ավելի կոնկրետ ձևով է վերակերտվում պատմական միջավայրը: Լայն տարածում են ստանում դիմանկարի բոլոր տեսակները, կենցաղային ժանրը, բնանկարը՝ փայլուն արտահայտված ազգային բնույթով: Ծաղկում է ապրում երգիծական գծանկարչությունը:

Կապիտալիզմի հաղթանակի շնորհիվ արվեստի ռեալիստական և դեմոկրատական միտումների սահմանափակման ճնշման գլխավոր շահագրգռված ուժ է դառնում խոշոր բուրժուազիան: Եվրոպական մշակույթի առաջադեմ գործիչներ Կոնստեբլի, Գոյայի, Ժերիկոյի, Դելակրուայի, Դոմինեի, Կուրբեի, Է. Մանեի ստեղծագործությունները հաճախ հալածանքի էին ենթարկվում: Ցուցահանդեսները լցվում էին այսպես կոչված սալոնային նկարիչների արտաքինապես փայլեցված, այսինքն՝ գեղարվեստական սալոններում գերիշխող տեղ զբաղեցնող գործերով: Բուրժուական պատվիրատուների ճաշակը և պահանջմունքները բավարարելու համար նրանք արմատավորում էին մակերեսային նկարագրականություն, մշակում սիրատարփական և զվարճություն պատճառող թեմաներ, բուրժուական հիմունքների և ռազմամոլության ոգի:

Բուրժուազիային արվեստը հետաքրքրում է գլխավորապես կամ որպես միջոցների շահավետ ներդրում (հավաքածուի կազմում), կամ որպես պերճասիրության առարկա: Անշուշտ, լինում էին նաև արվեստի ու նրա մշակությունը ճշմարտացի ըմբռնում դրսևորող հավաքածու կազմողներ, բայց այդպիսիք առանձին անհատներ

էին, բացառություններ: Իսկ ամբողջությամբ վերցրած՝ հանդես գալով որպես ճաշակների օրենսդիր և արվեստի հիմնական սպառող, բուրժուազիան նկարիչներին պարտադրում էր արվեստի իր սահմանափակ ըմբռնումը: Ձանգվածային լայնածավալ արտադրության՝ նրա դիմազրկությամբ, շուկայական հաշվենկատությամբ, զարգացումն առաջացրեց ստեղծագործական սկզբունքի ճնշում: Կապիտալիստական արտադրության մեջ աշխատանքի բաժանումն արմատավորում է անհատի միակողմանի զարգացում, բուն աշխատանքը զրկում է ստեղծագործական ամբողջականությունից:

Արվեստի դեմոկրատական ուղղությունը, որը բացահայտում է ժողովրդի՝ որպես պատմության շարժիչ ուժի դերը, և հաստատում է ազգի դեմոկրատական մշակույթի գեղագիտական արժեքները, անցնում է զարգացման մի շարք փուլեր: Առաջին փուլում, 1789-1794 թթ-ի Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունից մինչև 1815թ-ը (նապոլեոնյան ագրեսիայի դեմ ժողովուրդների ազգային-ազատագրական պայքարի ժամանակները), բուրժուական հասարակության շահագործողական էությունը դեռևս լիովին գիտակցված չէր: Դեմոկրատական արվեստը ձևավորվում է ազնվականական վերապրուկների, ինչպես նաև բուրժուական գնդափարախոսության սահմանափակության դրսևորումների դեմ մղվող պայքարում: Արվեստի ամենաբարձր նվաճումներն այդ ժամանակ կապված էին ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական խանդավառության հետ, որոնք հավատում էին ազատության, հավասարության և եղբայրության իդեալների հաղթանակին: Դա հեղափոխական դասականության ծաղկման և ռոմանտիկական ու իրատեսական արվեստի սկզբնավորման ժամանակաշրջան էր:

Երկրորդ փուլը, 1815 թ-ից մինչև 1849 թ-ը համընկնում է Եվրոպայի երկրների մեծ մասում կապիտալիստական

հասարակարգի հաստատման ժամանակին: Այդ փուլի առաջադիմական դեմոկրատական արվեստում տեղի է ունենում անցում դեպի բուրժուական հասարակության շահագործողական էության վճռական քննադատությունը: Դա հեղափոխական ռոմանտիզմի և քննադատական իրատեսության կազմավորման ժամանակաշրջան էր:

Բուրժուազիայի և բանվոր դասակարգի միջև հակասությունների սրման հետևանքով, որոնք իրենց գագաթնակետին հասան Փարիզի կոմունայի ժամանակ (1871), էլ ավելի ուժգին է արտահայտվում հակամարտությունը բուրժուական հետադիմական և դեմոկրատական մշակույթների միջև:

ԱՆՎԻՍ

Անգլիայում ավելի վաղ է հաստատվում կապիտալիստական հասարակական տնտեսածև, քան Եվրոպայի մյուս երկրներում: XIX դարի առաջին տասնամյակներին կապիտալիզմի զարգացման արագ տեմպերը պայմանավորեցին դասակարգային հակասությունների սրումը, ժողովրդական հուզումների ալիքը: 1789-1794 թթ. ֆրանսիական մեծ հեղափոխության արձագանքները, լուդիթների ապստամբությունները, իռլանդական խռովությունները, չարտիստական շարժումը զգաստացրին Անգլիայի կառավարող շրջաններին, որոնք չէին հանդուրժում, մեծում էին ազատախոսության ու դեմոկրատիայի դրսևորումները: Հալածվում կամ լռության էին մատնվում մշակույթի առավել տաղանդավոր առաջադեմ գործիչների ստեղծագործությունները: Հարկադրված եղավ հայրենիքից հեռանալ Անգլիայի մեծագույն պոետ Բայրոնը, թերագնահատված մնաց Շելլիի և Քիթսի պոեզիան, Կոնստեբլի գեղանկարչությունը, որոնք մտել էին համաշխարհային մշակույթի ոսկե ֆոնդը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XIX դարի առաջին տասնամյակներին է համընկնում XVIII դարի կեսերին սկսված անգլիական արվեստի ծաղկման ավարտական փուլը: Բայց եթե 18-րդ դարում գեղանկարչության մեջ առաջատար տեղը պատկանում է դիմանկարին, ապա XIX դարում այդ տեղը գրավում է բնանկարը, որը զգալիորեն առաջ անցավ այդ ժանրի զարգացումից մայրցամաքում: Գեյնսբորոյի ստեղծագործության մեջ սկզբնավորված քնարական բնանկարն իր զարգացումն ստացավ XVIII դարի վերջում-XIX դարի սկզբին իրատեսական ուղղության նկարիչների արվեստում:

ԿՈՆՍՏԵՔԼ: XIX դարի իրատեսական բնանկարի ստեղծման ոլորտում իսկական նորարար էր Ջոն Կոնստեբլը (1776-1837): Զգացմունքների դեմոկրատականությունը և խորությունը նրա ստեղծագործություններում զուգակցվում են բանաստեղծականության և ճշմարտացիության հետ: Նա գովերգում էր հայրենի բնությունը՝ լույսով և օդով ասես ողողելով նկարների և էսքիզների տարածքները, հաղորդելով երկնքի դիմամիկան, ծառերի սաղարթների և կանաչի թարմությունը, բնության և մարդու անխզելի կապը:

Կոնստեբլը ծնվել է Սուֆֆոլկում՝ ջրաղացպանի ընտանիքում: Ստուր գետի գեղատեսիլ ափերը, արծաթափայլ ուռենիները, ջրաղացներն էին ապագա նկարչի առաջին տեսողական ուժեղ տպավորությունները. նա բազմիցս է անդրադարձել դրանց հետագայում: Մեծ դժվարությամբ հաղթահարելով բոլոր դժվարությունները՝ Կոնստեբլը 1799թ. դառնում է Լոնդոնի գեղարվեստի Թագավորական ակադեմիայի ուսանող: Առաջին իսկ ինքնուրույն ստեղծագործական քայլերից նկատելի է դառնում նրա ծգտումը դեպի կյանքի ճշմարտությունը, դեպի հին նկարիչների վարպետության ուսումնասիրություն: Որոշ ժամանակ նա բնանկարներ է ստեղծում

XVII դարի հոլանդական և ֆրանսիական բնապատկերիչների (պեյզաժիստների) ոգով, փորձելով բնության ընկալման անմիջականությունը համատեղել բնանկարի ավանդական գծապատկերի հետ: Այդպիսին է «Դեղհեմյան հովտի տեսարանը» (1809, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), որն ստեղծված է Կլոդ Լոռենի ազդեցությամբ, բայց արդեն կրում է անհատականության կնիքը մի հեղինակի, որը հասնում է երանգավորման զարմանալի թարմության դիպուկ ձևով տալով Անգլիայի բնության բնորոշ առանձնահատկությունները: Ակադեմիայում ուսանելու տարիների նամակներից մեկում Կոնստեբլը խոստովանել է. «Այդ երկու տարիները ես անցկացրի գեղանկարչության երկերի շրջապատում և ճշմարտությունը քաղում էի երկրորդ ձեռքից... շուտով ես կվերադառնամ Բերխտ, նկարելու եմ էսքիզներ բնության մեջ և որոնելու եմ ամեն տեսակ պաճուճվածությունից ազատ, պարզ ձևեր»:

Վարպետանալով՝ նկարիչը կրկին անդրադառնում է բնության ուսումնասիրությանը և անմիջական դիտարկումներին, սեփական գեղարվեստական լեզվի որոնումներին: Նա ճանապարհորդություն է ձեռնարկում դեպի Անգլիայի հյուսիս՝ Շոտլանդիա՝ «լճերի երկիր», կատարում բնանկարային թեմաներով ուրվանկարներ, ասես «պատկերահանում է» առանձին ծառեր: Նա բնօրինակից էսքիզներ է անում Դեղհեմյան հովտում, Սոլսբերիում և Անգլիայի այլ վայրերում, առաջին անգամ հաստատելով բնության գրկում աշխատելու անհրաժեշտությունը, դրանով իսկ դնելով պլեներային գեղանկարչության հիմքերը: Գեղարվեստական արժանիքներով, չափերով ավելի մեծ, ոգեշունչ և ազատորեն ստեղծված էսքիզները կարող են տեղ գրավել ավարտուն նկարների շարքում: Կոնստեբլը հսկայական նշանակություն էր տալիս օրվա եղանակի տարբեր ժամերին երկնքի պատկերմանը, ի հայտ բերե-

լով նրա ամենանուրբ երանգները, ամպերի դինամիկան, մթնոլորտի խոնավությունը, օդի թարմությունը: Սկսվում է նրա ստեղծագործական հասունության շրջանը, բնանկարային գեղանկարչության այնպիսի նշանավոր նկարների ստեղծման ժամանակաշրջանը, ինչպիսիք են «Խոտ տեղափոխելու սայլը» (1821, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), «Ցատկող ձին» (1825, Լոնդոն, Թագավորական ակադեմիա), «Ցորենի արտը» (1826, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ), որոնք հաստատում են բնության կյանքի գեղեցկությունը, առօրյա իրական աշխարհի վիպերգական վեհությունը: Դրանցում նա դինամիկության և ամբողջականության է հասել գույների վճռական վրձումով, գեղանկարչությամբ, նրբերանգների թանձր, հարստությամբ և հագեցվածությամբ ապշեցնող բազմապիսությանը:

Ընկալման բանաստեղծականությամբ և անմիջականությամբ առանձնանում է «Խոտ տեղափոխելու սայլը» կոմպոզիցիան: Նկարիչը հանդիսատեսին է ներկայացնում ասես նրա առջև տարածվող, արևի ճառագայթներով ողողված աշխարհը: Գետի ծանծաղուտով անցնող ձիերի լծասայլի շարժումը մարդու հայացքն առջևի պլանից տեղափոխում է դեպի նրա խորքը, դեպի մենավոր ֆերման, ճյուղաշատ բարձր ուռենիները, հեռավոր մարգագետինները, որտեղ երևում են աշխատող հնձվորների պատկերները: Կյանքի ըմբռնման խորությունը, դեմոկրատականությունը, որոնք բնորոշ են Կոնստեբլի այդ նկարներին, Անգլիայում չհասկացան: Բայց 1824 թ. ֆրանսիական Սալոնում, նկարչի մյուս բնանկարների հետ միասին ցուցադրված «Խոտ տեղափոխելու սայլը» անջնջելի տպավորություն թողեց ֆրանսիացի առաջադեմ գործիչների և ամենից առաջ, էժեն Դելակրուայի վրա: «Կոնստեբլն ասում է, որ իր մարգագետինների կանաչի գերակշռությունը բացատրվում է նրանով, որ կանաչ գույնը ներկայաց-

նում է բազմաթիվ կանաչ նրբերանգների բարդ զուգորդություն: Այն, ինչ որ նա ստում է մարգագետինների կանաչ գույնի մասին, կիրառելի է ամեն մի այլ երանգի նկատմամբ»,-գրել է Դելակրուան իր «Օրագրում»՝ նշելով Կոնստեբլի նորարական հնարը բնության պատկերման աշխատանքում:

Վճռական դիմամիկայով հարուստ է «Ցատկող ծին» բնանկարը, որը կառուցված է հոծ (կոմպակտ) ձևով, ներթափանցված է կյանքի, դեպի հեռուներ բացվող լայնարձակություն, ծառեր խոնարհող հուժկու քամու, ալեծև ամպերի լիակատար զգացումով: Ներկայանալի բոլոր նրբին երանգները նկարիչն օգտագործել է անգլիական բնության, նրա փառահեղության և գեղեցկության առանձնահատկությունը վերարտադրելու համար: Կոնստեբլի կաղապարներից ազատ, ճշմարտացի արվեստը մատնանշում է իրատեսական բնանկարի հետագա զարգացման ուղիներ եվրոպայում:

Մինչդեռ Կոնստեբլը, հավատարիմ կյանքի ճշմարտությանը, իր արվեստի միայն առանձին զնահատողներ էր գտնում Անգլիայում, այլ նկարիչներ, որոնք որոշում էին բուրժուական հասարակության գեղարվեստական ճաշակները, վայելում էին լայն համբավ: Պաշտոնական ճանաչում էին ստանում պայմանական, վերացական ռոմանտիկական ուղղության վարպետները:

ԹՅՈՒՆԵՐ: Անգլիական բնանկարային գեղանկարչության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Ջոզեֆ Ուիլյամ Թյոռները (1775-1851), որի խորապես հուզական արվեստն զգալիորեն առաջ անցավ իր ժամանակից: Կոնստեբլից անմիջապես հետո այդ նկարիչն իրեն ամենից առաջ նվիրել էր կյանքի ճշմարտությանը:

Բայց նրա ստեղծագործության մեջ նշանակալի չափով երևան եկան ռոմանտիկ միտումներ: Լույսի ու գույնի հակադրություններով հարուստ, ազատ ու լայնորեն արարված նրա բնանկարները

երբեմն լրացվում են դիցաբանական կամ պատմական տեսարաններով, կամ գործող անձերով («Ուլիս և Պոլիփեմոս», 1828-1829, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Ընդ որում առավել հաճախ այդ տեսարաններում մարդը հայտնվում է տարերքի թշնամական ուժերի իշխանության մթնոլորտում:

Երանգավորման գեղեցկությամբ և հագեցվածությամբ առանձնանում են Թյոռների բնանկարները, որոնք հագեցած են դրամատիկական աշխարհագրողությամբ: Այդպիսիք են, օրինակ, «Անվեհեր» նավի վերջին ուղևորությունը (1838, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Հետագայում բնության նրա ընկալումն ավելի սուր երանգ է ստանում, դառնում հուզական, դրսևորվելով համապատասխան սյուժետային թեմաների կամ բնության վիճակի ընտրության մեջ, տարերքներում նրան առանձնապես զրավում էին ջուրը և լույսը: «Անձրև, գոլորշի և արագություն» կտավում (1844, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ) նկարիչը ձգտել է պատկերել մառախուղի միջից թափանցող լույսը, որ լուսավորում է վազոնները, ծուխը, անձրևը, զնացքը: Լուծելով այս և համանման բարդ խնդիրներ՝ Թյոռները երբեմն կոմպոզիցիաները ձևափոխում է մոզական տեսարանի, որտեղ ներկի շիթերը ծուլվում են նրբին ներդաշնակության մեջ, իսկ առարկաները գրեթե կորցնում են իրենց իրական հատկանիշները («Կետորսանավեր», 1845, Լոնդոն, Թեյթ պատկերասրահ):

Կատարելապես տիրապատելով ջրաներկ նկարի տեխնիկային՝ նկարիչը կարողանում է հասնել ջրաներկի թեթևության և թափանցիկության, որոնց միջոցով լուսավորում է սպիտակ թղթի երանգը: Թյոռների ուշ շրջանի աշխատանքներում երևան են գալիս վերացական խորհրդանշական նշանակության պատկերներ:

Բուրժուազիայի վերջնական տիրապետության հաստատումով, XIX դարի մոտավորապես 40-ական թթ-ի մոտեր-

քին, անգլիական արվեստի բնույթը փոխվում է՝ զարգանալով կենսական հիմնահարցից դեպի օտարացում: Նրանում աճում են անկման հատկանիշները, որի տևական շրջանն սկսվում է արդեն XIX դարի կեսերից:

ԻՍԿԱՆԻՎ

ՊՈՅԱ: Իսպանիայի արվեստի նոր վերելքը կապված Ֆրանսիսկո Գոյայի ստեղծագործության հետ (1746-1828), որն ապրել ու աշխատել է հայրենիքի պատմության բուռն ժամանակաշրջաններից մեկում: Իսպանիան այդ ժամանակներում շարունակում էր մնալ հետամնաց երկիր, որի գլուխ էին կանգնած հետադիմական ֆեոդալական ուժերը: Գոյան 1789 թ-ի ֆրանսիական հեղափոխության, Նապոլեոնի զորքերի դեմ Իսպանիայի ժողովրդական-ազատագրական պատերազմի, երկու իսպանական հեղափոխությունների (1808-1814, 1820-1823) և դրանց պատմությանը հաջորդած հետադիմության սանձարծակության ժամանակակիցն էր:

Իսպանիայի մեծ վարպետներից միայն Գոյան էր, որ արվեստում մարմնավորեց իսպանական ժողովրդի ողբերգական ճակատագիրը և հերոսական ակնկալությունները: Իրական կյանքի տարերքը նրա համար բազմազան ստեղծագործական մղումների աղբյուր էր ծառայում: Նրա արվեստն ամբողջապես պատկանում է նոր պատմական դարաշրջանին: Ինչ բնագավառում էլ ստեղծագործեր Գոյան, նրա պատկերավոր լուծումները մշտապես օժտված էին առանձնահատուկ, անցյալից տարբերվող աշխարհընկալմամբ: Նրա ստեղծագործությունները զուգորդում էին դարաշրջանի առաջադեմ մտքի քննադատական ոգին և իսպանական հիմքի վրա ժողովրդական կայուն պատկերացումների արծազանքները, հասարակական հնչեղության լայնությունը և խորապես անձնական վերաբերմուն-

քը կյանքի այս կամ այն երևույթի նկատմամբ: Գոյայի արվեստը կրում է նրա զգացմունքների, ապրումների, խառնվածքի, պայծառ բնավորության հուժկու կնիքը: Նա հաճախ էր դիմում գրոտեսկային, ֆանտաստիկական, չափազանցված պատկերների՝ մեծազույն սրությամբ մերկացնելով իր ժամանակակից իշխանության այլանդակությունները:

Ծնված լինելով խստաշունչ Արագոնում Ֆրանսիսկո Գոյան անց է կացրել բուռն, արկածներով հարուստ երիտասարդություն Սարագոսայում, Մադրիդում, իսկ հետո Իտալիայում, որտեղից 1771թ. վերադարձել է հայրենիք: Գոյան որպես նկարիչ, համեմատաբար ուշ է ձևավորվել: Նրա հազվագյուտ գեղանկարչական տաղանդը դրսևորվել է թագավորական մանուֆակտուրայի պաստառագորգերի համար արված պաննոների շարքում (1776-1791 թթ.), ուր պատկերված էին ժողովրդի կյանքին վերաբերող տեսարաններ՝ բերքահավաք, խաղեր և տոնակատարություններ: Նրա զույնը երանգների զուգորդմամբ հագեցած նկարները հարուստ են գեղունությամբ, շատ հաճախ ներթափանցված են անհոգ ուրախության տրամադրությամբ: Գոյան կարողացավ մեծ դիտականությամբ մերկայացնել բազմապիսի ժողովրդական տիպարներ՝ ազգային վառվռուն զգեստներով, կեցվածքով, ինչպես և իսպանական բնության առանձնահատկությունները, շքեղ հագնված կրակոտ երիտասարդության զվարճությունները: Պատկերները, ժամանակի ճաշակի համաձայն, երբեմն որոշ չափով իդեալականացված են: Սակայն այդպիսի արդեն ուշ էտյուդում (կարտոնի վրա), ինչպիսին է «Գյուղական հարսանիքը» (Մադրիդ, Պրադո), ուր պատկերված է հաշվեկատ ամուսնություն, վարպետն ստեղծել է այդ աղմկալից տոնական շքերթի բոլոր մասնակիցների արտահայտիչ բնութագրերը: Պաստառագորգերի վրա կատարած աշխատանքը հռչակ բերեց Գոյային: 1789 թ. նա ստացավ պալատական նկարչի կոչում:

1790-ական թ-ին է համընկնում բեկու-
նը Գոյայի ստեղծագործության մեջ: Անձ-
նական ծանր ապրումները (հիվանդու-
թյունը, որի հետևանքով նա կորցրեց լսողությունը) սաստկացան այդ ժամանակ
լարված հասարակական իրադրության
պատճառով: Երկրի լավագույն մարդիկ
նրա շատ բարեկամները, խանդավառ-
ված հեղափոխական Ֆրանսիայի օրի-
նակով, մարտնչում էին ֆեոդալական-
կաթոլիկական ռեակցիայի դեմ: Գոյան
հեռու չմնաց այդ պայքարից: Այն, ինչն
առաջ բերեց նրա սուր մերկացումները և
ցասկոտ բողոքը, մարմնավորում ստա-
ցավ «Կապրիչոս» օֆորտների շարքում
(1797-1798): Անողորք քննադատելով
ֆեոդալական կաթոլիկական Իսպանիա-
յի խոցելի կողմերը՝ նկարիչը դիմում էր
գրատեսակային ձևերի: Օֆորտները, ո-
րոնցում Գոյան օգտագործել է ժողովր-
դական հավատալիքները, ասացվածք-
ները, առակները, ուղղված էին չարիքի
աշխարհի, բռնության, խավարամտու-
թյան, բարձր դասակարգերի և պարագի-
տային կյանքի, զանգվածների սնահա-
վատության և մոլեռանդության դեմ: Ի-
րականն այստեղ միահյուսվում է հեքիա-
թայինին, այլաբանական սիմվոլիկայում
կռահվում է քաղաքական երգիծանքը,
մշուշապատ այլաբանությամբ ասվածը
գրեթե դառնում է ծաղրանկար: Դրանք
մերթ պատկերներ են ավանակների, ո-
րոնց սովորեցնում, զվարճացնում,
պատկերահանում են ծառայական փոք-
րիկ կապիկները և այլ երկարականներ,
իսկ երկու մեծ ավանակների տանում են
գյուղացիներն իրենց ուսերին, մերթ
սաստիկ տգեղ համրուկներ՝ փակ աչքե-
րով և ականջներով այլանդակներ, ո-
րոնց կերակրում են գրալներով: Սև ու
սպիտակ խոշոր բծերի, լույսի ու սուվերի
զուգորդմամբ կառուցված օֆորտներն
արտակարգ արտահայտիչ են բազմա-
պիսի միջին շարժումների, դեմքերի
փոփոխական դիմաշարժության պատ-
կերման մեջ: Այդ ժամանակների իսպա-
նական իրականությունը Գոյային պատ-

կերանում էր վիուկների դժոխային գիշե-
րածողովի, սարսափելի ուրվականների
և կախարդական ճիվաղների կուտա-
կումների տեսքով: Բայց նա շարունա-
կում էր հավատալ բանականության և ճշ-
մարտության լուսավոր ապագայի հաղ-
թանակին: Նկարիչը իր ժամանակի հա-
սարակության կյանքը լայն ձևով պատ-
կերել է գեղանկար ստեղծագործություն-
ներում: Գոյայի ժամանակակիցներից
քչերը կարող են նրա հետ համեմատվել՝
մարդուն բացառիկ սուր ձևով ընկալելու
մեջ: Պատահական չէ, որ նրա որոշ դի-
մանկարներ ցնցող են բնութագրման ի-
րենց անկեղծությամբ: Այդպիսին է հան-
դիսային պատկերների պատմության
մեջ նմանը չունեցող Կարլոս IV-ի ընտա-
նիքի խմբային դիմապատկերը (1800,
Մադրիդ, Պրադո), որտեղ բացահայտ-
ված են Իսպանիայի կառավարողների
հոգևոր չնչիությունը և ֆիզիկական այ-
լասերվածությունը: Անշարժ կանգնած
են տոնական շքեղ զգեստներով պատ-
կերահանավորները: Վանող տպավորու-
թյուն են թողնում նրանց այլանդակ, չա-
րասիրտ, լարված դեմքերը: Այդուհան-
դերձ հիշյալ կտավը հարուստ է հազվա-
դեպ գեղանկարչական գեղեցկությամբ:
Ազատ վրձնախազվածքը մեծ վարպե-
տությամբ արտահայտում է ատլասի
փայլը, թավշի փափկությունը, ժանյակ-
ների նրբիությունը, թանկարժեք զար-
դերի փայլը: Պատկերները շրջապատ-
ված են լույսով և օդով, որոնք մեղմում են
լուսաստվերի անցումները, հարստաց-
նում են գունային երանգները:

Հարգանքի և սիրո զգացումով են
ներշնչված Գոյայի ժամանակակիցների՝
ոգով, խառնվածքով նրան մոտիկ մարդ-
կանց դիմանկարները: Նկարչին հրա-
պուրում էր կանացի բնօրինակի բովան-
դակությունը և ներքին չափազանց զգա-
ցականությունը: Իսաբելա Կոբոս դե
Պորսելի շագանակագույն կրակոտ աչ-
քերով, սև ժանյակե ազգային զգեստով
երիտասարդ կնոջ ամբողջ կերպարան-
քը, նրա սեգ, ազատ կեցվածքը պատ-

կերված են սուր բնութագրմամբ: Գոյայի կանացի կերպարների պատկերասրահում հատուկ տեղ են գրավում պառկած կանանց պատկերները, որոնք հայտնի են մախի (այսինքն՝ քաղաքային հասարակ պճնուհի-աղջիկներ) պայմանական անունով, պատկերված են երկու տեսքով՝ հագնված և մերկ (մոտ 1802 թ., Մադրիդ, Պրադո): Այստեղ մարմնավորված է զգայական կենդանի գեղեցկության տիպար, որը շատ հեռու է սառը ակադեմիական կանոններից:

Գոյայի տաղանդը նոր ուժով դրսևորվեց ֆրանսիական ինտերվենտների դեմ իսպանական ժողովրդի հերոսական պայքարի տարիներին: Որոշ ժամանակ անց նա ստեղծեց իր նշանավոր նկարը՝ «Գնդակահարություն 1808 թ. մայիսի 2-ի լույս 3-ի գիշերը» (1814, Մադրիդ, Պրադո): Գիշերային երկնքի տակ միրիող Մադրիդի ֆոնում տեղի է ունենում մարդկային ողբերգություն: Լապտերի չարագույժ դեղին լույսը խավարի միջից դուրս է բերում զերված ապստամբների խմբեր: Դիմակավոր զինվորների տողանը նրանց վրա է ուղղել զենքը: Պատկերված է չափազանց լարված մի պահ համազարկից առաջ: Վիթխարի դրամատիզմով նկարիչն այստեղ բացահայտել է մարդկային զգացումների մի ամբողջ շարք՝ սարսափ մահվանից առաջ, դատապարտվածություն, բայց առավել ուժեղ է այն բողոքը, որն ատելությամբ լցված այրում է թշնամուն: Կենտրոնում կանգնած սպիտակ շապիկով ապստամբը ոգեշնչված, լայն շարժումով վեր է պարզել իր ձեռքերը, որն ասես մարտի հրավեր է դահիճներին: Գույների կիսախավար շարքը, որտեղ անհավասարաչափ լույսի ներգործությամբ տազնապալի վառվում են բաց դարչնագույն, դեղին, կարմիր բծերը, վճռական, լայն վրձնախազի ակտիվությունը՝ այս ամենն ուժեղացնում է Գոյայի ստեղծագործության ողբերգական լարվածությունը: Անողոր ճշամարտության և վսեմ հերոսականությամբ հագեցած այդ նկարը նոր ուղիներ

հարթեց 19-րդ հարյուրամյակի պատմական իրատեսական գեղանկարչության զարգացման համար:

Մխրանքի և ժողովրդի տառապանքի այդ նույն թեմային է նվիրված «Պատերազմի արհավիրքները» գծանկարչական շարքը (1810-1820): Գոյայի այդ շարքն իմաստով բազմապլան է: Ժողովրդական ողբերգությունը ցույց է տրված ամենայն անողորությամբ: Պատերազմը Գոյայի համար ամեն տեսակ մարդասիրականի, բանականի կործանումն է, նոկալի գազանային դաժանության հաղթանակ: Որպես իսպանացի ճշմարիտ նկարիչ նա այդ թեման լուծում է ցնցող, սարսուռ պատճառող արտահայտությամբ: Սակայն հիշյալ շարքի հիմնական պաթոսը կազմում է Գոյայի հավատն իր արժանապատվությունն ու ազատությունը պաշտպանող ժողովրդի ուժերի նկատմամբ: Կանայք մարտում փոխարինում են իրենց զոհված ընկերներին: Այդպես է Գոյան վառ գույներով պատկերել Սարագոսայի պաշտպան պատանի Մարիա Ագոստինայի սխրագործությունը: Ծանր հրանոթի մոտ զոհվածների դիակների կողքին կանգնած աղջկա նուրբ կազմվածքը հստակորեն երևում է պարզկա երկնքի ֆոնում: Նա վառիչը մոտեցնում է՝ աչալուրջ նայելով այնտեղ, ուր մթին բլրի ետևում թաքնվել է թշնամին: «Որպիսի՜ անվեհերություն», - գրում է Գոյան այդ նկարի տակ:

Գոյայի նկարների այդ շարքում շատ պահեր հուզիչ պատմություններ են այն մասին, թե իրեն ինչ է հաջողվել տեսնել իր սեփական աչքերով: Բայց նկարիչը ձգտել է տալ ոչ այնքան պատկերի վավերագրական ճշգրտությունը, որքան ստեղծել է ողբերգական ընդհանրացված բնույթի ստեղծագործություններ: Այստեղ գլխավոր հերոսը ժողովուրդն է: Միևնույն ժամանակ արտակարգ ձևով կոնկրետ ցույց են տրված յուրաքանչյուր մարդու ապրումները, պատկերների շարժումները, նրանց կեցվածքները, դեմքերի արտահայտությունները: Ամեն

ինչ առավելագույնս կենտրոնացված է սուր դրամատիկական իրավիճակում, արտահայտիչ-պերճախոս է ամեն մի ժլատ մանրամաս: Գոյայի բազմապատկեր, շարժումներով հարուստ կոմպոզիցիաներն իրականացված են, ինչպես և նրա բոլոր գծանկարչական շարքերը, արժատիմտայի և օֆորտի խառն տեխնիկայով, որը ստեղծում է երանգների հարստություն՝ արժաթավուն-մոխրագույնից մինչև թավշավուն-սևը, մա օգտագործում է ինչպես խոշոր գեղանկարչական բծերի, այնպես էլ դիմամիկ գծի արտահայտիչ հնարավորությունները: Օտարերկրյա նվաճողներին հերոսական ժողովրդական դիմադրություն ցույց տալու մեջ է Գոյայի նկարների շարքի հավերժ գործուն նշանակությունը:

Պաշտպանելով ազգային անկախությունը՝ իսպանական ժողովուրդն ընկավ ֆեոդալական հետադիմության արքանի մեջ: Իսպանիայում բուրժուական հեղափոխությունը ջախջախվեց: Այդ տարիների Գոյայի ստեղծագործություններում, որոնք լեցուն էին գեղարվեստական այլաբանություններով, իշխում էր մութ, չարագույժ սկզբունքը, բայց հետադիմության ծանր տարիներին նկարիչը առաջվա նման լի էր ստեղծագործական անսպառ եռանդով, դիմում էր հասարակ մարդկանց կերպարներին: «Դարբիններ» կտավում (1819, Նյու Յորք, Ֆրիկ թանգարան) դարբինների խոշոր պատկերները համակված են լարված աշխատանքի ռիթմով: Խստաբարո և հանդիսավոր գեղեցկության տպավորություն է թողնում այդ նկարը, որը երանգավորման մեջ սևը, մոխրագույնը զուգորդում է սպիտակի և կարմիրի հետ: Բանաստեղծական է երիտասարդ կնոջ կերպարը «Կաթնավաճառուհի՝ Բորդոյից» (1827, Մադրիդ, Պրադո) նկարում՝ Գոյայի ամենաուշ շրջանի գեղանկարչական գլուխգործոցներից մեկում: Կիսաժամրային դիմանկարը, կառուցված լինելով ընդհանրացված մեծ զանգվածներով և կոր գծերի սահուն

ռիթմով, յուրահատուկ ձևով փառահեղացված է: Այն ստեղծված է ազատ, խիտ, ուժեղ վրձնախազերով, ամբողջովին ողողված է լույսով:

Գոյան վախճանվել է Ֆրանսիայի Բորդո քաղաքում՝ առաջադեմ իսպանական վտարանդության կենտրոնում: Մինչև իր կյանքի վերջը, արդեն բոլորովին խլացած, տեսողությունից զրկվող վարպետը շարունակում էր աշխատել: Գոյայի արվեստն ազդեցություն ունեցավ XIX դարի շատ գեղարվեստական երևույթների ձևավորման վրա: Նրա ազդեցությունն զգացվում է Ժերիկոյի, Դելակրուայի, Դոմինի, Էդուարդ Մանեի ստեղծագործության վրա: Գոյայի ստեղծագործություններն առ այսօր նույնպես պահպանում են իրենց հուզիչ արդիականությունը:

ՖՐԱՆՍԻԱ

Չարյուրամյակի ընթացքում 1789 թ. Բուրժուական մեծ հեղափոխությունից մինչև XIX դարի վերջերը, ֆրանսիական արվեստն առաջատար տեղ էր զբաղում համաշխարհային արվեստում: Դա օրինաչափ էր, պայմանավորված էր Եվրոպայի քաղաքական և հասարակական կյանքում Ֆրանսիայի առաջադիմական դերով, ազնվականության, բուրժուազիայի, բանվոր դասակարգի միջև դասակարգային պայքարը տեղի էր ունենում դասական պարզ ձևերով: Ֆրանսիական արվեստի այքի ընկնող նվաճումները կապված էին դարաշրջանի հեղափոխական գաղափարների հետ, դրանցում արտացոլում ստացան Բաստիլի գրավման ժամանակների, 1789-1793 թթ. հեղափոխական կոնվենտի նիստերի, 1830 և 1848 թթ. հեղափոխությունների, 1871 թ. Փարիզի կոմունայի բուցավառ օրերի հերոսական իրադարձությունները և մարդկանց կերպարները:

Չեղափոխական պայքարի պաթոսը կյանքի կոչեց իրատեսական արվեստը,

որը ճշմարտացիորեն և ոգեշնչված մարմնավորում էր հասարակական կյանքի կարևորագույն իրադարձությունները, հայտնի և անհայտ հերոսների, աշխատանքի մարդկանց: Իրականության կենդանի պատկերների առջև նկարիչները մոռանում էին կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղարվեստական ուղղությունների միմյանց միջև մրցակցող կանոնների և սկզբունքների մասին: Նրանք ծագում էին ստեղծել ժամանակակիցների հերոսական և կոնկրետ-պատմական կերպարներ, արտահայտել հայրենի բնության ազգային առանձնահատկությունները: Հաստատվող բուրժուական կարգերի սրվող հակասությունների դաժան պայմաններում չնայած կառավարող դասակարգերի հետապնդումներին, լավագույն ֆրանսիական նկարիչները հաստատում էին մարդասիրության սկզբունքները, արվեստի հասարակական նշանակալիցությունը: Պատկերավոր լուծման, գունեղ բազմազանության, ձևերի ու շարժումների հարստության պատկերման մեծագույն արտահայտչության միջոցների նրանց որոնումները հանգեցրին ամբողջ գեղանկարչական համակարգի վերանայմանը:

XVIII ԳԱՐԻ ՎԵՐՉ - XIX ԳԱՐԻ ՍԿԻՉԲ

1789 թ. բուրժուական հեղափոխությունը նոր ժամանակաշրջան բացեց եվրոպայի պատմության մեջ և միևնույն ժամանակ նոր փուլ՝ արվեստի զարգացման մեջ: Ֆրանսիայում տեղի ունեցող բուրժուական հեղափոխությունը դանդաղ էր ընթանում Անգլիայի համեմատությամբ, բայց իր արդյունքներով ավելի նշանակալից էր, քանի որ ֆեոդալական հասարակարգի նկատմամբ այն լիակատար հաղթանակ բերեց բուրժուազիային: Հեղափոխության նախապատրաստման գործում հսկայական դեր կատարեց արվեստը, և ամենից առաջ նախահեղափոխական տարիներին

կազմավորվող դասականությունը:

Նրանում արտահայտություն գտան արդարության, հավասարության և երջանկության նկատմամբ ֆրանսիական հասարակության լավագույն մասի աննկուն հեղափոխական եռանդը, անսասան հավատը: Դասականությանն առանձնահատուկ անտիկ աշխարհի քաղաքացիական իդեալներին դիմելն օգնեց ստեղծելու այն իդեալների ընդհանրականության պատրանքները, որոնց համար պայքար էր մղվում:

Հեղափոխության տարիներին լայն տարածում ստացավ գծանկարչությունը, որն արտացոլում էր պատմական իրադարձությունների ընթացքը, ինչպես նաև երգիծական ժողովրդական լորետախտականկարը (գունազարդ փորագրանկարը), որը հաճախ դիմում էր խորհրդանշանների պայծառ պատկերավոր լեզվին: Հեղափոխությունն առաջ քաշեց զանգվածային արվեստի նոր տեսակ՝ հեղափոխական տոնախմբությունների գեղազարդային ձևավորումը, որը ոչ այլ ինչ էր, քան զանազան արվեստների յուրատեսակ սինթեզ: Տոնակատարությունների մասնակիցները հագնվում էին անտիկ պարեզոտներ, տոնական շքերթն ուղեկցվում էր պարերով ու երգերով, որոնցում տարերայնորեն հորդում էր ժողովրդական ստեղծագործությունը: Այդ ժամանակ ծնվեց Ռուժե դը Լիլի «Մարսելիեզը», ահեղ, հեղափոխական բուռն ոգևորությամբ կատարվող «Կարմանիոլան», Գոսսելի ռոմանտիկորեն հուզիչ քայլերգը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Հեղափոխական կառավարությունը հմտորեն էր օգտագործում արվեստի քարոզչական ուժը: Առաջադրվում է պահանջ՝ «արվեստը հասցնել խրժիթներին»՝ դարձնել ժողովրդի սեփականությունը: Ստեղծվում են Ֆրանսիայի արվեստի թանգարաններ: Նոր, հեղափոխական արվեստը զագանում էր Թագավորական ակադեմիայի դեմ համառ պայքարում, այն 1793 թ-ին վերացվեց Կոմիտեի որոշմամբ:

ՂԱՎԻՂ: Ֆրանսիական արվեստի զարգացման վրա հսկայական ազդեցություն ունեցավ ժակ Լուի Դավիդը (1748-1825) հեղափոխական դասականության հիմնադիրը: Նա գաղափարական մեծ ձգտումների, փայլուն ստեղծագործական նվաճումների նկարիչ էր, այն ժամանակների երկրի գեղարվեստական կյանքի փայլուն կազմակերպիչը: Լինելով բուրժուական միջավայրի ծնունդ՝ Դավիդը գտնվում էր հեղափոխության ակտիվ մասնակիցների շարքում: Նա Կոնվենտի անդամ էր, Ռոբեսպիերի բարեկամը, քվեարկել էր թագավորի մահապատժի օգտին: Նրա գործունեությունն սկսվել էր մինչև հեղափոխությունը: Լինելով նպատակամետ, եռանդուն, հաստատական անձնավորություն՝ Դավիդը երեք անգամ մրցանակաբաշխության ներկայացրեց իր աշխատանքները և, այնուամենայնիվ, ստացավ Իտալիա ուղևորություն կատարելու իրավունք:

Դավիդ նկարիչի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները ներշնչված են ակադեմիական դպրոցի ավանդույթներով: Անտիկ աշխարհի և Վերածննդի արվեստի դասական նմուշների ներգործության տակ, Վիեննի՝ անտիկ աշխարհի և «խստաբարո ոճի» նվիրյալ հետևորդներից մեկի ղեկավարությամբ, Դավիդի ստեղծագործական դեմքը խիստ փոխվում է: Նա հրաժարվում է դիցաբանական թեմաներից և դիմում հին հռոմեական պատմությանը: Մյուս կողմից՝ նրա ստեղծագործության մեջ մեծ տեղ է զբաղում դիմանկարը:

Նախահեղափոխական շրջանում ստեղծած իր պատմական նկարներում Դավիդը փառաբանում էր իրենց անձնական բարօրությունը հասարակական պարտքին զոհաբերող հերոսներին: Այսպիսով՝ նա կոչ էր անում հերոսության, ինքնահրաժարման՝ հանուն հայրենիքի, կոչ էր անում անվեհերության և արիության, որոնց իդեալները նա տեսնում էր անտիկ աշխարհում: Դավիդի հերոսներն անվեհեր, խիզախ ստրիկներ են: Նրանք անասան են մահվան դեմ հանդիման:

«Հորացիոսների երդումը» (1784, Փարիզ, Լուվր) նկարն առավել փայլուն ձևով է մարմնավորում հեղափոխական դասականության սկզբունքները: Այն բացահայտում է մարդկանց քաղաքացիական պարտքի և անձնական զգացմունքների միջև անհաշտ ու ողբերգական հակասությունները: Նկարի սյուժեն փոխ է առնված հին հռոմեական լեգենդից: Ալբա-Լոնգայի դեմ Հռոմի մղած պայքարի ժամանակաշրջանում Հորացիոսների տոհմի երեք հռոմեացի եղբայրներին վիճակված էր մահացու մենամարտ մղել և լուծել թշնամացած քաղաքների միջև գոտության ելքը: Հորացիոսների հակառակորդները մանկության ընկերներ են: Նրանցից մեկը նշանված է Հորացիոսների քրոջ հետ: Ելնելով մահացու մենամարտի՝ եղբայրները երդվում են իրենց հորը՝ պաշտպանել հայրենիքը: Ամերեր ու վճռական են նրանք իրենց ազնիվ խոյանքում, որն ընդգծվում է նրանց եռանդուն շարժումների միասնությամբ: Հայրը՝ օրհնում է նրանց՝ հանուն սխրանքի:

Դավիդի հերոսներն ազատ են հակասություններից և տատանումներից: Նրանց մղումները ենթարկված են կամքին ու բանականությանը: Նրանք մարտի են ելնում՝ հավատալով արդարության հաղթանակին: Երկրորդ պլանում աջից՝ արտասվող կանանց խումբն է. սրանք միայն սովորարկուն և լրացնում են առաջնորդող սկզբունքը՝ անձնական ամեն ինչ պետք է զոհաբերվի քաղաքացիական պարտքին: Ստեղծագործության գաղափարն արտահայտված է առավելագույն ակնառությամբ ու լակոնակությամբ: Ճարտարապետական ֆոնի՝ տոսկանյան սյունաշարերով եռամաս բաժանումն ընդգծում է կոմպոզիցիայի իմաստային բաժանումը: Սեղմ տարածությունը, խորաքանդակ կառուցվածքը, հանգիստ համաչափ ռիթմը նպաստում են հերոսական բնույթի խստաբարո արտահայտմանը: Կերպարներ ստեղծելիս գեղարվեստական արտահայտչության զխավոր միջոցներ են պարզ ու լակոնական շարժ-

մունքները, խստիվ ընդգծված-եռանդուն նկարը, հստակ լուսաստվերային մոդելումը, գույնը, որը լրացնում է բնութագրերը, զարմանալի ամբողջականություն են հաղորդում ընդհանուր լուծմանը:

Սրընթացորեն զարգացող հեղափոխական իրադարձությունները, ժողովրդական շարժման վերելքը նոր հզոր ազդակներ դարձան Դավիդ նկարչի ստեղծագործության համար: Ընդլայնվում է նրա գործունեության ոլորտը: Նա կատարում է հեղափոխական տոների ձևավորումներ, ստեղծում հանրապետականների կոստյումների էքիզներ, դառնում երկրի գեղարվեստական կյանքի կազմակերպիչն ու ղեկավարը: Նրան հետևում է ստեղծագործող երիտասարդությունը: Այդ ժամանակ Դավիդը հրաժարվում է անտիկ դիցաբանության, պատմության, այլաբանության թեմաներից և դիմում է արդիականությանը:

Քաղաքացիականության գաղափարը բացահայտ տեսք է ստանում այդ ժամանակների առաջադեմ մարդկանց կերպարներում: Նկարչի մեծ նախածեռնություններից մեկը «Երդում զնդակախաղի դահլիճում» բազմապատկեր կոմպոզիցիան է (նկարն անավարտ է մնացել, նրա մասին կարելի է դատողություններ անել ըստ այն էքիզի, որը ցուցադրված է Սալոնում 1791 թ. և պահպանվում է Լուվրում): Այն նվիրված է պատմական կարևորություն ներկայացնող իրադարձությանը՝ 1789 թ. հունիսի 20-ի՝ պատգամավորների ժողովին, որն առաջադրեց նոր սահմանադրության պահանջ, և միևնույն ժամանակ ասես մարմնավորում է ազգի միասնության խորհրդանիշը՝ ազատություն, հավասարություն, եղբայրություն: Կոմպոզիցիան հագեցած է պաթոսով և հեղափոխական ոգևորությամբ, ընդգրկում է ժամանակակիցների մի շարք պայծառ դիմանկարներ: Այդ զանգվածային տեսարանում բոլոր հավաքվածների շարժումն ուղղված է կենտրոնին, որտեղ բարձունքի վրա կանգնած ժողովի նախագահ Բային

կարդում է երդման տեքստը: Ժողովրդի հուզված, որևորված ներկայացուցիչներն ասես կրկնում են երդումը: Կառուցման տրամաբանությունը, միևնույն շարժմունքի ռիթմիկ կրկնությունն այդ կոմպոզիցիան մոտեցնում են Դավիդի նախահեղափոխական կլասիցիստական նկարներին: Գործող անձանց դիմամիկան և բնույթը նրան հաղորդում են ավելի աշխույժ բնույթ, թեև մանրամասների առատությունն իսկ կոմպոզիցիան զրկում է այն ուժից ու ամբողջականությունից, որոնցով օժտված էր «Յորացիոսների երդումը»:

Յեղափոխությունն առաջացրեց ոչ միայն խանդալիցություն և հերոսություն: Այն հղի էր ողբերգական հետևանքներով: Դրանց արձագանքը հանդիսացավ մինչև մեր օրերը չպահպանված, բայց փորագրանկարում մեզ հասած Տարդիեի այն կոմպոզիցիան, որը պատկերում է կործանումը Լեպելետիեի, որը քվեարկել էր թագավորին մահապատժի ենթարկելու օգտին և սպանվել ռոյալիստի կողմից: Դիմելով ժամանակակից քաղաքական գործչի կերպարին՝ Դավիդը ձգտում էր նրան մոտեցնել անտիկ աշխարհի հերոսին: Նա Լեպելետիեի կիսամերկ պատկերը տեղավորում է հեռանկարային դիրքում, որը մեղմացնում է դեմքի անկանոն զծերը, նրան օժտում դասական համամասնություններով, մեծացնում մարմնի ձևերի գեղակերպական արտահայտչությունը:

Դավիդի հերոսական իրատեսությունը մեծագույն արտահայտչություն է ստանում «Մարատի մահը» նկարում (1793, Բոյուսել, ժամանակակից արվեստի թանգարան): Այն արարված է, ըստ այն իրավիճակից ստացած անմիջական տպավորության, երբ նկարիչը վերջին անգամ էր տեսել ժողովրդի բարեկամին: Պատմական արժանահավատությունն այստեղ զուգորդվում է կերպարի հուզական հագեցվածության հետ: Դավիդը կերտել է մի ստեղծագործություն, որը նման է մի վեհաքանչ և խստապահանջ մոնումենտի: Հիվանդ Մարատը սպան-

վել է լոգարանում, որ նշանակել էր բժիշկը, այն ժամանակ, երբ նա կարդում էր մարդասպանի՝ Շառլոտա Կորդիեի դավաճանական նամակը: Լոգարանը և խոշորածալ կախված գործվածքե վարագույրներն ընկալվում են որպես անտիկ շրջանի սարկոֆագ, մի քոթուկ՝ վրան թանաքաման,- տապանագիր՝ «Մարատին՝ Դավիդից» մակագրությամբ:

Սպանվածի դեմքը դիմանկարային բնույթ ունի, թեև փոփոխված է, արտահայտում է վիշտ և տառապանք: Մուգ ֆոնը, ուժեղ-թափանցող լույսը և պարզ կայուն լուսաստվերային մոդելն ուժեղացնում են ամենայն պատահականից խորթացածության զգացումը: Գեղանկարիչը մոռումենտալության է հասցնում կերպարային լուծումը՝ ընդգծելով նրա լակոնականությունը և հերոսական բովանդակությունը, նրա դրամատիկական արտահայտչությունը:

Դավիդի լավագույն ստեղծագործություններից են հեղափոխական ժամանակների դիմանկարները, այդ թվում «Ինքնանկարը» (1794, Փարիզ, Լուվր): Ավանդույթը Դավիդի անվան հետ է կապում «Կանաչավաճառուհի» դիմանկարը (մոտ 1795, Լիոնի թանգարան): Կնոջ խորաթափանց հայացքը, զսպվածությունը, գործողության, պայքարի պատրաստությունը նրան հաղորդում են ժողովրդի միջավայրի ծնունդ կնոջ տիպական հատկանիշներ: Ստեղծված լինելով բնօրինակից, «Թագուհի Մարիա Անտուանետան մահապատժից առաջ» սուր-բնութագրական ուրվանկարը (Փարիզ, Լուվր), գրեթե երգիծանք է, անխնա թագազերծ է անում ֆրանսիական ժողովրդի աստելի մեծամիտ ավստրոուհուն:

Թերմիդորական հեղաշրջումից և Ռոբեսպիերի մահապատժից հետո Դավիդը հարկադրված էր հրաժարվել իր քաղաքական համոզմունքներից, դադարեցնել հասարակական գործունեությունը: Նրա արվեստի բնույթը փոխվում է: Հիասթափվելով հեղափոխության պարտությունից, կորցնելով արդարության համար

պայքարի հավատը՝ նկարիչը դիմում է իդեալական գեղեցկության աշխարհին: Նրա հաշտվողական տրամադրություններն արտահայտություն գտան «Սաբինուհիները դադարեցնում են ճակատամարտը հռոմեացիների և Սաբինների միջև» (1799, Փարիզ, Լուվր) նկարում XIX դարի սկզբի հմուտ, բայց սառը, դասականական արվեստի օրինակում: Ավելի աշխույժ չեն դառնում Դավիդի այն թեմատիկ կտավները, որոնք ստեղծված են կոնսուլության և կայսրության ժամանակաշրջանում, երբ նա ստանում է կայսրի առաջին գեղանկարչի կոչում: Պատկերելով ժամանակի իրադարձությունները՝ Դավիդը հարկադրված էր Լապոլեոնին պատկերել վիթխարի թատերադեկորատիվ կոմպոզիցիաներում: Նրա «Բոնապարտի դիմանկարը Սեն-Բեռնար լեռնանցքում» (1800, Վերսալի թանգարան), որտեղ Բոնապարտը պատկերված է ծառս եղած ծիուն նստած, ծյան մեջ, վատ եղանակին, հուզիչ է միայն արտաքուստ: Եվ այնուամենայնիվ առանձին դիմապատկերներ «Կայսրի և կայսրուհու թագադրումը» նկարում, «Տիկին Ռեքամիեի դիմանկարը» (1800, Փարիզ, Լուվր)՝ իր վսեմ բանաստեղծական կառուցվածքով և դասական ոճի մաքրությամբ, չեն բացառում բնօրինակի ճշգրիտ դիտարկումը:

Ճշմարտացի են նաև ուշ շրջանի դիմանկարները («Ծերունու դիմանկար», Անտվերպենի թանգարան), որոնք Դավիդն ստեղծել է վտարանդության մեջ Բրյուսելում: Ծերացող նկարիչն այնտեղ բնակություն է հաստատում նապոլեոնյան բանակների ջախջախումից և Բուրբոնների վերականգնումից հետո, որոնք չկարողացան նրան ներել Նապոլեոնին նվիրված լինելու և հատկապես այն պատճառով, որ հեղափոխության ժամանակներում յակոբին Դավիդը Ռոբեսպիերի ընկեր-բարեկամն էր, քվեարկել էր Լյուդովիկոս XVI-ի մահապատժի օգտին:

ՃԱՐՏԱՐԱԴԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Հեղափոխական տարիների ճարտարապետութ-

յան մեջ խորանում են այն միտումները, որոնք հստակորեն դրսևորվեցին 18-րդ դարի երկրորդ կեսին: Հետագա լուծում են ստանում քաղաքային համակառույցի հիմնախնդիրները: Կառուցվում են հասարական շենքեր, հաստատվում են հասարակ, պարզ կոնստրուկտիվ ձևեր:

Լեդո: Նոր կլասիցիստական ուղղության հիմունքները իր ստեղծագործության մեջ ցայտուն ձևերով արտահայտեց Կլոդ Եփուլա Լեդուն (1736-1806): Նրա հատակագծային մտահղացումների լայնությունը, կառույցների ձևերի խստաբարո պարզությունը համապատասխանում էին 1790-ական թվականների ոգուն, Լեդուն հիմնվում էր դասականության վրա, բայց միևնույն ժամանակ համարձակորեն քանդում էր նրա կանոնները, հրաժարվում դեկորատիվ մանրամասներից ու զարդարանքից: Նրա ճարտարապետության մեջ հիմնական նշանակություն ունեին խիստ հուսալի երկրաչափական ծավալները, որոնք շեշտվում են հակադրական համադրություններով և քարե շարվածքով: Լեդուն ստեղծեց աղի հանքերին մոտիկ արդյունաբերական Շո քաղաքի նախագիծը և այն մասնակիորեն իրականացրեց: Նախագծման հիմքում նա դրեց առանձնատների համալիրի սկզբունքը, որոնք ունեին շառավղաձև փողոցներ և կենտրոնական հրապարակ: Յուրաքանչյուր շենք պետք է արտահայտեր որոշակի գաղափար, դաստիարակել մարդուն: Համակառույցի մեջ մտնում էին Բարեկամության տունը, Եղբայրության տունը, Դաստիարակության տունը: Հեղափոխությունից առաջ Լեդուն ավարտեց Փարիզի ուղեկալները՝ դրանք մայրաքաղաքի մատույցներում դարձնելով յուրատեսակ սյունազարդ մուտքեր: Ամենափառահեղներից մեկը Լա Վիլլետ ուղեկալն է:

Նապոլեոնի կայսրության ժամանակներում, երբ արվեստի դերը նա տեսնում էր իր անձնավորության և զինվորական սխրանքների փառաբանության մեջ, նո-

րից, ինչպես Լյուդովիկոս 14-ի ժամանակ, արվեստը ենթարկվում է խիստ կարգավորման և պետական խնամակալության: Դասականությունը վերափոխվում է ծանր, դժվարըմբռնելի և հանդիսավոր ամպիր ոճի (ուշ շրջանի դասականություն), որը շատ ամբողջական էր իր բոլոր դրսևորումներում: Ամպիր ոճի գեղարվեստական առանձնահատկությունները ճարտարապետության մեջ դրսևորվում են օրդերային համակարգի լայն կիրառման, պատերի մեծ հարթությունները համակենտրոնացված դեկորատիվ մանրամասներին հակադրելու, ուղղագիծ ուրվագծերի, հոծ երկրաչափական ծավալների գերակշռության մեջ: Սկսեցին ամենատարբեր նշանակության շենքերին տալ անտիկ ճարտարապետական ձևեր: Այսպես՝ Պիեռ Վինյոնը (1762-1828) Փարիզի Մադեն եկեղեցին կառուցելիս, որը համալրում էր Համաձայնության հրապարակի համակառույցը, դիմեց պերիպտերի վսեմ-մեծատեսիլ և խիտ (կոմպակտ) ձևին: Նախընտրելի, գերադասելի է դառնում հանդիսավոր-հաղթական կամարի թեման: Որպես կայսրի զինվորական փառքի հուշարձան, ճարտարապետ Ֆրանսուա Շալգրենը (1739-1811) կառուցեց վեհաքանչ մի հաղթականար (1806-1836) Աստղի հրապարակում (Էտուալ, այժմ գեներալ դը Գոլի հրապարակ): Կանգնեցված լինելով Ելիսեյան դաշտի մոտից սկսվող զառիվայր բլրի վրա՝ այն եզրափակում է քաղաքի վիթխարի համայնապատկերը: Խոշոր ձևերով, հեռու տարածությունից այն դիտելու միտումով լուծված կամարը ստեղծում է հանդիսավորության, տոնակառության տպավորություն: Պատերի հարթությունն ընդգծված է բարդ թեմատիկ քանդակային կոմպոզիցիաներով:

ՇԱՐԼ ՊԵՐՍԻԵ (1764-1838) և ՖՐԱՆՍՈՒԱ ՖՈՆՏԵՆ (1762-1853):

Նրանց հեղինակած, որոշ չափով փոքրացված համամասնություններով Սևերոս Սեպտիմիոսի անտիկ կամարը վերարտադրում է այն հաղթականարը, որը

կառուցված է Փարիզում՝ Լուվրի համալիրի առջևում (նախկինում՝ Կառուգել հրապարակում, որը չի պահպանվել մինչև մեր օրերը, 1806-1807):

Պերսիեն և Ֆոնտենը վերակառուցել և վերջնականապես կատարելագործել են Լուվրի, Մալմեզոնի, Ֆոնտենբլոյի և մի շարք այլ պալատների ինտերիերները՝ ամպիր ոճի պահանջներին համապատասխան: Նրանք պատերը զարդարել են քառանկյունի որմնասյուներով և սյուներով, առաստաղները՝ կեսոններով (սնամեջ հեծան), օգտագործել են ոսկու բազմաթիվ նուրբ շերտեր, գերադասելով առանձնացնել ոսկին մուգ կապույտ կամ կարմիր ֆոներում, այն զուգակցել սպիտակ մարմարի հետ: Տարածում են ստանում ռազմական զենք ու զրահից կազմված դրվագները, էտրուսկներից կամ եգիպտական արվեստից փոխ առած արաբանախշեր, արմավիկներ, երևակայական կենդանիների մոտիվներ:

Ամպիր ոճը խստով պահպանված է նաև կիրառական արվեստում, երկրաչափական զծերով ու ձևերով ստեղծված ծանրաոճ կահույքում, գեղարվեստական արտադրության զանգվածային, լավ դրվագված շինվածքներում: Ամբողջականությունը և ազդեցիկ ուժը յուրատեսակ հմայք էին տալիս XIX դարի այդ «մեծ ոճին» Արևմտյան Եվրոպայում, չնայած նրան, որ Նապոլեոնի ռազմական դիկտատուրան նրա վրա թողնում էր իր խստության ու սառնության կնիքը:

XIX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԵՐՐՈՐԳ

Նապոլեոնի պարտությունը և Բուրբոնների թագավորական տան վերականգնումը հանգեցրին հետադիմության սանձարժակության և քաղաքական պայքարի սրման: Արվեստում հստակորեն սահմանազատվում են տարբեր ուղղությունները և, ամենից առաջ, սուր հակասականները՝ ռոմանտիզմը և կլասիցիզմը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Գեղանկարչության մեջ պաշտոնական իշխող ուղղություն էր դեռևս շարունակվող դասականությունը, որն արտահայտվում էր ռեակցիոն, դոգմատիկ ակադեմիականության մեջ: Անկասելիորեն անկում ընթանալով՝ անսպասելիորեն այն նոր ուժեր է գտնում՝ ի դեմս Էնգրի՝ Դավիդի ամենատաղանդավոր աշակերտի:

ԷՆԳՐ: XIX դարի արվեստի կենտրոնական դեմքերից մեկը՝ Ժան Օգյուստ Դոմինիկ Էնգրը (1780-1867), դառնում է դասականության համոզված ու համառ առաջնորդը: Էնգրի բարդ և հակասական ստեղծագործությունն ուներ երկու հիմնական միտում: Առաջինը՝ գեղեցիկ իդեալի նրա մշտական որոնումներն են և թեմատիկ կլասիցիստական նկարներում անտիկ աշխարհին և Բարձր Վերածնության վարպետներին դիմելը: Երկրորդը, որ պայմանավորված էր նկարչի աչքի արտասովոր սրությամբ, նա նկատում էր շրջապատի մարդկանց ամենաբնորոշ հատկանիշները, դա նրան հանգեցնում է իրատեսական արվեստի իսկական գլուխգործոցների՝ սքանչելի դիմանկարների ստեղծման՝ ինչպես գեղանկարչության, այնպես էլ նկարագծման մեջ:

Էնգրն իրեն համարում էր պատմական գեղանկարիչ, Դավիդի հետևորդ: Սակայն իր ծրագրային դիցաբանական և պատմական կոմպոզիցիաներում նա շեղվում էր ուսուցչի պահանջներից՝ մտցնելով ավելի շատ կենդանի դիտումներ բնության մեջ, կրոնական զգացումներ՝ այդպիսով ընդլայնելով թեմատիկան դիմելով, մասնավորապես, ռոմանտիկների նման, միջնադարի ժամանակաշրջանին: Ճիշտ է, Էնգրի ստեղծագործության մեջ ռոմանտիկական միտումները հեռու էին արդիականությունց և ծառայում էին միապետության ու քրիստոնեության փառաբանմանը: Այդպիսին է նրա «Լյուդովիկոս XIII-ի ուխտը» նշանավոր նկարը (1824, Մոնտոբան, Տաճար), որտեղ, հետևելով Ռաֆայելի կոմ-

պոզիցիոն սկզբունքներին, ենթադրյալ կերպով է տիրամորը և ծնկաչոք Լյուդովիկոսին: Եվ եթե Ռաֆայելի տիրամայրերն արտահայտում էին Վերածննդի մարդասիրական իդեալները, ապա ենթոյն նկարը միայն կեղծ փառաբանություն էր, խորթ՝ իր ժամանակաշրջանին:

Հետևելով իտալական վարպետների օրինակին՝ նա ստեղծեց «Հոմերոսի աստվածացումը» նկարը (1827, Փարիզ, Լուվր), որը հանդիսատեսին տանում է դեպի մտահայեցողական կառուցվածքի իդեալական աշխարհը: Նկարիչը ձգտում էր մարմնավորել դասական արվեստի ժառանգորդության գաղափարը Հոմերոսից մինչև Պուսսեն: Սակայն կոմպոզիցիայի միտումնավոր հավասարակշռվածությունը, չորությունը և նրա բոլոր մասերի նկատմամբ սառը վերլուծական վերաբերմունքն ընդգծում են արհեստականությունը և որոշ մտացածիմություն:

Բայց եթե ենթոյն պատմական գեղանկարչությունը ներկայանում է որպես ավանդական, ապա նրա սքանչելի դիմանկարները և բնօրինակից ստեղծած ուրվանկարները կազմում են XIX դարի ֆրանսիական գեղարվեստական մշակույթի արժեքավոր մասը: Ենթոյն առաջիններից մեկն էր, որ զգաց և արտահայտեց այն ժամանակվա շատ մարդկանց ոչ միայն յուրահատուկ կերպարանքը, այլև բուրժուական հասարակության մեջ հաստատված անհատի եսապաշտական հաշվարկի, խստասրտության հատկանիշները: Նրբակերտ ձևը, անթրի նկարը, ստվերանկարների գեղեցկությունը որոշում են Ենթոյն դիմանկարների ոճը: Պատկերահանվողների բնութագրերի սրությունը զուգորդվում է կոստյումի և իրավիճակի մանրամասների՝ խնամքով ստեղծված նկարի նկատմամբ դրսևորած սիրո հետ, որոնք, չխախտելով լուծման ամբողջականությունը, միայն ուժեղացնում են նրա արտահայտչությունը: Դիտարկման ճշգրտությունը նկարչին հնարավորություն է տալիս արտահայ-

տելու կեցվածքի ձևը և յուրաքանչյուրին յուրահատուկ շարժումը: Նա առանձնահատուկ ուշադրություն է նվիրում ձեռքերի բնութագրմանը, որոնք միշտ անհատական են, նկարված են իսկական փայլով, օրինակ՝ Ֆ.Ռիվերի դիմանկարը (1805, Փարիզ, Լուվր):

Որքա՞ն հաստատում է հենվում իր մեծ, խաղաղ, վստահ ձեռքերին Բերտենը՝ (1832, Փարիզ, Լուվր), «Ժուռնալ դը դեբա» ամսագրի հիմնադիրը: Նրա ցածրահասակ, ամրակազմ մարմինը սև սերթուկում, իշխանատենչ խելացի դեմքը, ալեգորի մազերը աչքի են ընկնում պատի հարթ ֆոնում: Հոգեբանական և սոցիալական բնութագիրը զարմացնում է սրությամբ և ուժով:

Արտաքին բնութագրերով ավելի տպավորիչ են կանացի դիմանկարների բազմազան կոմպոզիցիաները, օրինակ տիկին Ռիվերի դիմանկարը (1805, Փարիզ, Լուվր) կամ տիկին Պուսսեի դիմանկարը (1807, Շանտիլի, Կոնդեի թանգարան), հանգիստ, վստահ, մի փոքր մեծամիտ, նրբագեղ:

Բարոյականության հիմնախնդիրների, զգացմունքների աշխարհի և մարդկանց փոխհարաբերությունների նկատմամբ հետաքրքրությունը նպաստում էր ընտանեկան խմբային դիմանկարների տարածմանը: Դրանցից մի քանիսը ստեղծված են նկարագծերով, օրինակ՝ «Ֆորեստիեի ընտանիքի դիմապատկերը» (1805, Փարիզ, Լուվր), որը գրավում է իր տրամադրության մտերմիկությամբ, պատկերահանվողների դասավորվածության բնականությամբ: Ենթոյն նկարիչ-գծագրիչի համար արտահայտչության գլխավոր միջոցը գիծն է՝ ճկուն, ախորժալուր, ճշգրիտ: Սահուն ուրվագիծը պատկերում է մարդկանց ստվերանկարներ, ծավալը մի փոքր մոդելված է, երբեմն ստվերներ բոլորովին չկան: Բայց կապարե մատիտի մի քանի գծերն աշխուժորեն պատկերում են մարդու դիրքը, նրա արտաքինը, բնավորությունը: Այդպիսին է հանրահռչակ ջութակահար

Պազանիհի դիմանկարը (1819, Փարիզ, Լուվր), որի կերպարում նկարիչը շեշտել է նրա նրբակրթությունը, զսպաս-ծությունը, բնավորության գեղարվեստականությունը, և շրթունքների նուրբ ծալերն են միայն մատնում նրա թախ-ծոտ մտորումները: Էնգրը՝ ինքը, դիմանկարի ժանրը արժանի չէր համարում իսկական նկարչին, թեև հատկապես դիմանկարի բնագավառում նա ստեղծեց իր ամենանշանակալի ստեղծագործու-թյունները:

Բնականի-բնօրինակի մանրամասն դիտարկումների և նրա կատարյալ ձևե-րով հիանալու հետ են կապված մի շարք կանացի գեղարվեստական կերպարնե-րի ստեղծման մեջ նկարչի հաջողություն-ները «Մեծ ստրկուհին» (1814, Փարիզ, Լուվր), «Աղբյուր» (1820-1856, Փարիզ, Լուվր) կտավներում. վերջինիս մեջ մարմնավորված է «հավերժական գե-ղեցկության» իդեալը: Ծերության օրե-րին ավարտելով վաղ տարիքում սկսած այդ ստեղծագործությունը՝ Էնգրը հաս-տատեց իր հավատարմությունը պատա-նեկան ձգտումներին և գեղեցիկի պահ-պանված զգացումին: Եթե Էնգրի համար անտիկ աշխարհի գեղեցկությանը դիմե-լը ամենից առաջ ներառում էր ուժի ի-դեալական կատարյալության և հունա-կան բարձր դասականության կերպար-ների մաքրության առջև խոնարհվելը, ա-պա իրենց հետևորդներ համարող՝ պաշ-տոնական արվեստի բազմաթիվ ներկա-յացուցիչներ սալոնները (ցուցասրահնե-րը) հեղեղեցին «ստրկուհիներով» և «ֆրիներով»՝ վայելչակազմությունը միայն պատրվակ օգտագործելով կանա-ցի մերկ մարմին պատկերելու համար: Նրանց անչափ սիրալիր-քաղցր նկարնե-րը խորթ էին ոչ միայն իրական կյանքի ազդեցություններին, այլև այն հեռավոր նախակերպարներին, որոնց հետ նրանք խզել էին իրենց բոլոր կապերը:

Պաշտոնական տեղ գրավելով Ֆրան-սիայի գեղարվեստական կյանքում (նա Դոմի ֆրանսիական գեղարվեստից ա-

կադեմիայի տնօրենն էր)՝ Էնգրը գլխա-վորում էր կյանքից կտրված դասակա-նական ուղղությունը: Նրա անսասան հեղինակությունը նպաստում էր դասա-կանության դիրքերի պահպանմանը, ուղղություն, որն այնուամենայնիվ 1830 թ. սկզբներին նահանջ էր ապրում զար-գացող ռոմանտիզմի ուժգին ճնշման տակ:

ՌՈՍՍԵՏԻՋՄԻ ԾՆՈՒՆՂԸ: ՊԱՅ-ՔԱՐ ՂԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՂԵՄ: Ռո-մանտիզմի վաղ դրսևորումները, որոնք արտահայտվեցին Շատրեբիանի երկե-րում և XIX դարի որոշ գեղանկարիչների ստեղծագործություններում, նշանավոր-վեցին բարձր հուզականության որո-նումներով, խորհրդավորի, միստիկա-կանի պաշտամունքով, միջնադարին դի-մելով, որը շեղում էր իրական կյանքից և հեղափոխական իդեալներից, տանում դեպի միջնադարյան մշակույթի իդեա-լականացում: Դա հակազդեցություն (ռեակցիա) էր ֆրանսիական բուրժուա-կան հեղափոխության և լուսավորիչների իդեալների ու բանականության պաշ-տամունքի նկատմամբ:

Սակայն առաջատար դեր էր խաղում ռոմանտիզմի առաջադիմական ուղղու-թյունը, որը պահպանում էր կապը հեղա-փոխական իդեալների հետ, հանուն ա-զատության և արդարության պայքարի կոչ էր անում: Թշնամական միջավայրի դեմ պայքարի ելած անհատի հերոսա-ցումը, հերոսի տառապանքն ու կործա-նումը պայքարում առաջադիմական ռո-մանտիզմի կենտրոնական թեման էր: Այն ծնունդ է տալիս նոր հուզականի, գեղար-վեստական լեզվի որոնումների, որտեղ գլխավոր դերը պատկանում է բարձր հա-գեցած կոլորիտին, լույսի ու ստվերի հա-կադրություններին, կոմպոզիցիայի դի-մամիկային:

Քսանական թվականներին առաջա-դիմական ռոմանտիզմը կարևոր դիրքեր է գրավում՝ մարմնավորելով ֆրանսիա-կան հասարակության առավել հեղափո-խական մասի ձգտումները: Խորացող

դասակարգային հակասությունների և հասունացող հեղափոխության պայմաններում 1830 թ-ին առաջադիմական ռոմանտիկները միանում են հակաբուրժուական ուժերին: Նրանց ստեղծագործական սկզբունքները ցայտուն արտահայտություն գտան Ստեփնայի «Ռասինը և Շեքսպիրը», «Գեղանկարչության պատմությունը Իտալիայում» (1817) գրքերում, Հյուգոյի «Կրոմվելի» (1827) նախաբանում: Հաստատելով արվեստի գործունեությունը և մեծ զգացականությունը՝ որը (արվեստը) համապատասխանում է ժամանակաշրջանի հրատապ պահանջներին, առաջադեմ ռոմանտիկները դասականության ներկայացուցիչներին մեղադրում են արդիականությունից կտրված լինելու, անտարբերության մեջ, նրանց կանոնների ու սկզբունքների անկենդանության մեջ: Նրանք հետաքրքրություն են հանդես բերում ազգային պատմության, ժողովրդական ստեղծագործության, կյանքում անսովորի և հնչեղի նկատմամբ:

ԺԵՐԻԿՈՆ: Դասականության դավանաբանության (դոգմատիկայի) դեմ, կրքերի փոթորիկով համակված արվեստի համար մղվող պայքարը գլխավորում էր Թեոդոր ժերիկոն (1791-1824)՝ ֆրանսիական զեղանկարչության մեջ հեղափոխական ռոմանտիզմի հիմնադիրը: Բուն «ռոմանտիզմ» տերմինն առաջին անգամ օգտագործվել է նրա արվեստի վերաբերմամբ, որը ներթափանցված է դրամատիզմով, Բուրբոնների միապետության և կապիտալիստական իրականության դեմ բողոքի ոգով: Հրաժարվելով անտիկ աշխարհի թեմատիկայից և ստեղծագործական կամքը կաշկանդող դասականության կանոններից՝ ժերիկոն ոգևորվում էր շրջապատի աշխարհի կերպարներով: Նա ստեղծում է սեփական զեղարվեստական լեզու, որն ընդունակ է ի հայտ բերելու իրականության բարդ հակասությունները: Ահա թե ինչու նրա ռոմանտիկական հուզական արվեստը բովանդակում էր ճշմարտության խոր զգացում:

Ժերիկոն ծնվել է Ռուանում: Նա սովորել է Կ.Վերմեի՝ ճարտար, բայց բավականին մակերեսային մարտանկարչի և ժանրիստի մոտ, որը նրա մեջ հետաքրքրություն է արթնացրել արդիականության նկատմամբ, իսկ հետագայում Պ. Ն.Գերեմի՝ ուշ շրջանի դասականության ներկայացուցիչի մոտ, որի արվեստանոցում ծնունդ առավ նրա բողոքն ընդդեմ դասականական արվեստի՝ իրենց դարն ապրող կանոնների: Ժերիկոյին գրավում էր Անտուան Գրոյի՝ նապոլեոնական արշավանքների կենցաղագրի տաղանդը: Բայց Գրոյի ոչ թե նշանավոր մարտականարչական կտավների սառը շքեղությունը, այլ կենսական դիտարկումների սրությունը, կոլորիտի հուզական հագեցվածությունը, բուռն դիմամիկան էին որոշում հանդիսատեսի վրա ժերիկոյի առաջին «Կայսերական հեծելազորային սպան գրոհի ժամին» ինքնուրույն նկարի ներգործության ուժը (1812, Փարիզ, Լուվր): Նկարը ստեղծվեց այն ժամանակ, երբ ֆրանսիական բանակն արշավանք էր սկսել Ռուսաստանի դեմ: Այստեղից էլ այն խանդավառությունը, տիրական եռանդը, սպայի կերպարի պաթոսը: Եվ դրանով հանդերձ այստեղ արդեն հնչում են ուժերի ողբերգական գերլարման նոտաներ՝ որպես վերահաս պարտության նախազգացում: Մոլեգին է ծառս եղած ծիու խոյանքը, որը հեծյալին մղում է առաջ, դեպի ճակատամարտի խորքը, ուր աղմկում և պայթում են ռումբերը: Ջորջին գրոհի կոչող սպայի կտրուկ դարձը, պայթումներից բոցերի մեջ կորած ճակատամարտի դաշտը՝ ամեն ինչ ստեղծում է կրքով, շարժումով, խանդալիցությամբ հագեցած պատկեր:

Այլ, ավելի դրամատիկական բնույթ ունի «Վիրավոր զրահակիր զինվոր» նկարը (1814, Փարիզ, Լուվր), որ մտահղացված էր որպես նախորդի զույգ, ուր հաղթանակի ձգտող հերոսի փոխարեն պատկերված է ճակատամարտի դաշտը թողնող սպա: Ոտքի վրա իրեն հազիվ պահող մարդու կեցվածքը, անվատահու-

թյան արտահայտությունը, շփոթությունը, տառապանքները խորապես արտահայտում են հիասթափության տրամադրություն՝ որպես ֆրանսիական ժողովրդի ապրած ողբերգության արծազանք:

Ժերիկոյի իտալական ուղևորությունը և Միքելանջելոյի ստեղծագործություններին ծանոթությունը նպաստեցին նրա ստեղծագործության մեջ ընդհանրացված-գեղակերպական մոնումենտալ գեղարվեստական լեզվի միտումների հաստատմանը: «Արծակ ծիերի վազը Հռոմում» նկարում (մոտ 1817 թ., Փարիզ, Լուվր) հռոմեական կառնավալի ժամանակ հեծյալների մրցույթի տնսարանը լուծված է ոչ թե ժանրային պլանով, այլ որպես ժողովրդի քաջարիությունը և ուժը փառաբանող հերոսական կոմպոզիցիա, ժողովուրդ, որի մեջ է նկարիչը տեսնում անտիկ աշխարհի հերոսների հատկանիշները:

Հերոսական-մոնումենտալ պլանով է արարված Ժերիկոյի նկարներից նաև ամենանշանակալին՝ ֆրանսիական իրատեսական արվեստի նշանավոր ստեղծագործությունը՝ «Մեղուզա» լաստանավը (1818-1819, Փարիզ, Լուվր): Այն ստեղծված է նկարչի՝ Ֆրանսիա վերադառնալուց հետո բուն կյանքի կողմից ոգեշնչված սյուժեով, Փարիզի հասարակական կարծիքը փոթորկած իրադարձությամբ: Անփորձ կապիտանի մեղքով, որը նշանակվել էր կառավարական շրջանների հովանավորությամբ, Աֆրիկայի ափերի մոտ նավաբեկման էր ենթարկվել «Մեղուզա» ֆրեգատը: Գրեթե բոլոր ուղևորները զոհվել էին, միայն մի քանիսն էին փրկվել լաստով, որը օրերով մնացել էր փոթորկող ծովում:

Ժերիկոն նավաբեկյալներին պատկերել է այն պահին, երբ նրանք հորիզոնում նկատում են փրկարար նավ և լարելով վերջին ուժերը՝ աղետի ազդանշան են տալիս: Դառնալով միասնական, պլաստիկորեն մտածված, դիմամիկ մեկ խումբ՝ նրանք սուր հակադրություն են ստեղծում առջևի պլանի, ան-

կենդան, արդեն զոհված, կամ լիակատար անտարբերության մատնված մարմինների հետ: Այդպիսին է, օրինակ, որդու դիակի կողքին նստած, իրավիճակին անհաղորդ ծերունին: Յուրաքանչյուր գործող անձ անհատական է, և միևնույն ժամանակ նրանք հերոսացված կերպարներ են, որոնք կարելի է ընկալել նաև ընդհանրացված պլանում:

Հոյակապ է մարդկանց (ֆիգուրների) հուժկու պլաստիկան. նրանցից մի քանիսը նկարիչն ստեղծել է հոսպիտալներում, դիարաններում: Բնօրինակից են ստեղծված ծովային բնանկարը և լաստանավը, որի մոդելը պատվիրված էր փրկված նավաշինարար ատաղծագործին՝ նավաբեկման ականատեսին: Բնօրինակից են կերտված խորտակվածների դիմանկարները. նկարիչը ձգտել է առավելագույն ճշգրտության: Ժերիկոն առանձնակի ուշադրություն է նվիրել տառապանքների և մահվան պատկերմանը՝ դրանք շեշտելով առջևի պլանում: Զգացմունքների ամբողջ կրքոտությունը, ամբողջ ցասումը և զայրույթը նա պատկերել է իր այն նկարում, որը կայունության և մաքառելու կոչ է անում, ընկալվում որպես քաղաքացիական անվեհերության քայլ նկարչի կողմից: Եվ դա իրոք այդպես է եղել, քանզի Ժերիկոն առաջին անգամ սոցիալական մեծ նշանակությամբ, ժամանակակից կյանքի սյուժեով նկարը կերտեց իր սեփական նախաձեռնությամբ, իր սրտի թելադրանքով և առանց որևէ պատկերի՝ դրանով իսկ նոր, նշանակալի էջ բաց անելով ֆրանսիական գեղանկարչության պատմության մեջ:

Մերժվելով պաշտոնական շրջանների կողմից՝ նկարը ցուցահանդեսից հետո վերադարձավ նկարչի արվեստանոց: Անգլիայում ցուցադրելու համար Ժերիկոն ուղևորվեց Լոնդոն: Այստեղ ստեղծած նկարներում էլ ավելի հուժկու ձևով են դրսևորվում իրատեսական միտումները: Նա կոնկրետ կենսական դիտումների սուր արտահայտման է ձգ-

տում բուռն դիմամիկայով հարուստ «Չհարշավ էպսոմում» նկարում (1821, Փարիզ, Լուվր), ուր պատկերված է թե՛ ձիերի սրարշավ վազքը, թե՛ արշավի մուլեզին բնույթը: Մռայլ, զուսպ ձևերով նկարիչը վիճատիպ նկարների շարքում պատկերում է իրեն տեսանելի անգլիական չքավորության, թափառաշրջիկների, աղքատների կյանքի տեսարաններ, այդ թվում՝ «Ծեր աղքատ, որը մահանում է բուլկեղենի խանութի մուտքի մոտ» (1821): Նա հերոսացնում է աշխատանքի մարդկանց կերպարները («Վարը Անգլիայում», «Ածխագործի ֆուրգունը» ջրաներկ նկարները (1821)):

Նկարիչը մարդու ներքին աշխարհի, նրա ապրումների նկատմամբ հետաքրքրությունը դրսևորում է Փարիզի հոսպիտալների հոգեկան հիվանդների սուր ողբերգական դիմանկարներում: Ժերիկոն հարուստ էր ստեղծագործական պլաններով, դրանց իրականացմանը խանգարեց նրա վաղաժամ մահը: Լինելով ձիու մուլի սիրահար և գիտակ՝ զարմանալի հմտությամբ իր ստեղծագործություններում պատկերելով ձիեր՝ ժերիկոն զոհվեց, ձիուց ընկնելու հետևանքով, որը և նրա վաղաժամ մահվան գլխավոր պատճառներից մեկը եղավ:

Ժերիկոյի մահը բուլորից շատ վշտացրեց նրա ընկերոջը՝ երիտասարդ Դելակրուային, որը հետագայում երկար տարիներ առաջադիմական ռոմանտիկների իսկական ղեկավար դարձավ:

ԴԵԼԱԿՐՈՒ: Էժեն Դելակրուայի (1798-1863) ստեղծագործության մեջ, որը համակված էր ազատության համար պայքարի բուռն ոգևորությամբ, ճնշվածների նկատմամբ խոր կարեկցանքով, լույսի և բարու հաղթանակի նկատմամբ հավատով, մարմնավորում գտան ֆրանսիական գեղանկարչության հեղափոխական ռոմանտիզմի առավել բեղմնավոր միտումները: Նա դարձավ ոչ միայն բազմաթիվ նկարների և գրաֆիկական ստեղծագործությունների հեղինակ, այլև մոնումենտալ-դեկորատիվ որմ-

նանկարների համակառույցների ստեղծող: Նա մեծ կոլորիստ էր, առանձնակի ուշադրություն էր նվիրում գույնի պրոբլեմին և նրա գիտական հիմնավորմանը: Նրա գրական ժառանգությունը, մասնավորապես նրա «Օրագիրը», ուր նա գրառումներ էր կատարում իր ամբողջ կյանքի ընթացքում, ամփոփում է մտքեր արվեստի, նրա զարգացման խնդիրների և օրենքների մասին, նույնքան կենդանի ու արժեքավոր են, որքան և Լեոնարդո դա Վինչիի, Դյուրերի կամ Կրամսկոյի ստեղծագործական աշխատանքները:

Դելակրուան ծնվել է Շարանտոնում, ոստիկանապետի ընտանիքում: Նրա ուսուցիչն էր Պ.Ն. Գերենը, որի սառը վարպետությունն անհամեմատ ավելի քիչ ազդեցություն ունեցավ, քան նրա ավագ ընկերոջ՝ ժերիկոյի կրթոտ արվեստը: Դելակրուայի իսկական ուսուցիչներն էին անցյալի մեծ վարպետները՝ Ռուբենսը, Վելասկեսը, Միքելանջելոն: «Պետք է տեսնել Ռուբենսին, պետք է ոգևորվել Ռուբենսով, պետք է ընդօրինակել նրան, քանզի նա է գեղանկարչության աստվածը», - ասում էր նկարիչը:

Դելակրուայի առաջին բուռն ելույթը թվագրվում է 1822թ. Սալոնով, ուր ցուցադրվեց նրա «Դանթե և Վերգիլիոս» նկարը («Դանթե և Վերգիլիոս», Փարիզ, Լուվր): «Աստվածային կատակերգության» թեմայով նկարված լինելով՝ այն առանձնանում էր բախումների դրամատիզմով, պատկերների հուժկու պլաստիկայով, գույնի կտրուկ հակադրություններով: Դեմոկրատական շրջանները ողջունում էին նկարը, որը փառաբանում էր տառապող թշնամական տարերքին ստոիկորեն հակադրվող հերոսի անընկճելի արիությունը:

Ժամանակակիցների վրա էլ ավելի մեծ տպավորություն թողեց Դելակրուայի հաջորդ նկարը՝ «Քիոսի կոտորածը» (1824, Փարիզ, Լուվր), որը հանդիսացավ այն ժամանակվա հրատապ իրադարձությունների՝ թուրքական զավթիչների դեմ հունական ժողովրդի հերոսա-

կան պայքարի կենդանի և ջերմ արծազանքը: Առանձնահատուկ ողբերգականությամբ ծավալվեցին դեպքերը Քիոսում, որտեղ թուրքական հրոսակները ոչնչացրին իրենց ազգային անկախության կողմնակիցներ հայտարարած կղզու գրեթե բոլոր բնակիչներին: Հենց այդ արյունոտ հաշվեհարդարն է Դելակրուան պատկերել նկարում, որ ստեղծել է զարմանալի ավյունով ու եռանդով: Արտասովոր համարժակ է նկարի կառուցվածքը: Առջևի պլան է դուրս բերված տանջահար արված հույների մի մեծ խումբ՝ մի ծերունի, որի պաշտպանությունն են աղերսում երեխաները, ամուսնական մի զույգ, խոշտանգված երիտասարդ մի մայր՝ երեխայի հետ, կիսախելագար մի ծեր կին: Եվ նրանց գլխավերելում՝ որպես հաղթական կողոպուտի ու բռնության խորհրդանիշ, բարձրացված է ձիու վրա նստած թուրքական սպայի պատկերը: Նրա մռայլ սովերանկարը հստակորեն առանձնանում է լուսավոր երկնքի և լայն հարթավայրի ֆոնում, որտեղ մինչև բուն հորիզոն երևում է հրդեհների բոցն ու ծուխը: «Քիոսի կոտորածը» նկարով Դելակրուան շարունակեց ժերիկոյի ձեռնարկումները արդիականության՝ հասարակականորեն նշանակալի մեծ թեմաներով աշխատանքների բնագավառում:

Ազատասեր Հունաստանի եռանդալից, անվեհեր մարտիկները դարձան արվեստի հերոսներ: Դելակրուայի առանձնահատուկ վաստակն այն է, որ նա իր ջերմ համակրանքն արտահայտեց տառապյալ, բայց ոգով ոչ ուժասպառ հույն ժողովրդի նկատմամբ: Նկարի ստեղծմանը նախորդեց հսկայական աշխատանք, բազմաթիվ էտյուդներ ստեղծվեցին բնօրինակից: Երբ ամեն ինչ արդեն ավարտված էր համարվում, Դելակրուան առաջին անգամ նկատեց Կոնստեբլի բնանկարները: Անգլիացի վարպետի թարմ գեղանկարչության նուրբ ներդաշնակության ազդեցությամբ նա գրեթե վերակերտեց նկարը սալոնի (ցու-

ցահանդեսի) բացումից առաջ: Հագեցած, հակադիր գույների փայլով շողալով, զարմանք առաջացնելով զգացմունքների դրամատիզմով, «Քիոսի կոտորածը» առաջ բերեց բուռն վեճեր, հանդիսացավ հեղափոխական ռոմանտիզմի իսկական մանիֆեստ:

Նրա ստեղծագործության զագաթնակետ հանդիսացավ «Ժողովրդին առաջնորդող ազատություն» նկարը (1830թ. հուլիսի 28, Փարիզ, Լուվր), որը Դելակրուային վերջնականապես կապեց 1830 թ. հեղափոխական շարժման հետ: Դա XIX դարի եվրոպական արվեստի առավել նշանակալի ստեղծագործությունն էր, որը նվիրված էր կեղեքողների դեմ պայքարի ելած ժողովրդի զինված ելույթին:

Դելակրուան գտնում է հեղափոխական թեմայի առանձնահատուկ և հուժկու լուծում: Բարիկադի պաշտպանների թվում, նկարի կենտրոնական մասում, նա պատկերում է Ազատությունը՝ բաց կրծքով, երիտասարդ գեղեցիկ կնոջ տեսքով՝ կարմիր փուռգիական գլխարկով, ծածանվող մագերով: Վստահորեն մերկ ուքերով քայլելով հեծանների և քարերի վրա՝ նա առաջ է ընթանում՝ ապստամբներին տանելով իր հետևից: Նրա ձեռքում է եռագույն հանրապետական դրոշը, որ ծածանվում է գլխավերելում որպես գալիք հաղթանակների խորհրդանիշ: Նրա առկայությունը էլ ավելի է ոգևորում նրանց, զենքն ավելի վստահորեն են նրանք սեղմում իրենց ձեռքերում և խիզախորեն մարտի նետվում:

Դրոշի կողքին մի փոքրիկ տղա է՝ «հիվանդոտ մարմնով և դեղնած դեմքով, ինչպես մաշված սու», իսկական փարիզյան գամեն: Նրա աչքերը փայլում-վառվում են խիզախ կրակով: Աներկյուղ նա քայլում է մահվան դեմհանդիման: Անսխալ, ծշգրտորեն է Դելակրուան կերտել այդ կերպարը՝ երեսուն տարի առաջ կանխագուշակելով Գավրոշի՝ Վիկտոր Դյուգոյի «Թշվառները» վեպի անմահ հերոսի հայտնվելը:

Հանուն ազատության դեպի առաջ քայլող ապստամբների առաջին շարքերում է վճռական մի երիտասարդ՝ ձեռքին հին հրացան: Որոշ հետազոտողներ այդ կերպարում նշմարում են նկարչի ինքնանկարը: Նա առավելապես նման է Դելակրուայի ընկերներից մեկին՝ բարիկադային մարտերի մասնակցին: Բայց դա չէ գլխավորը, որ իրեն կամ ընկերոջը նկարիչը պատկերել է մարտնչողների շարքերում: Կարևորն այն է, որ նա իր մտքերով ու սրտով ամբողջովին ապստամբների հետ էր, նրանց էր նվիրաբերում իր ոգեշունչ արվեստը: Նկարում Դելակրուային հաջողվել է պատկերել այն համաժողովրդական ոգևորությունը, ազատության համար այն պայքարը, որը հավասարապես ոգևորում էր և՛ Փարիզի արվարձանների բանվորներին, և՛ քաղաքային չքավորությանը, և՛ ֆրանսիական մտավորականությանը:

Ստեղծվելով իրադարձությունների ամենաթեժ օրերին՝ նկարն ընդունվեց որպես Ֆրանսիայի գեղարվեստական կյանքի նշանավոր երևույթ: Սակայն մի քանի տարի անց, 1830 թ. հեղափոխական իրադարձությունների ամենաթեժ օրերին իշխանության գլուխ անցած Լուի-Ֆիլիպի կառավարությունը, վախենալով հեղափոխական շարժման նոր աճից, հրամայեց հանել նկարը Լյուքսեմբուրգի թանգարանի ցուցասրահից:

Այդ տարիներին «Ազատության» հեղինակն իքնը նույնպես հեռանում է արդիականության սոցիալական մեծ թեմաներից, թեև շրջապատի իրականության կերպարները շարունակում են աչքի ընկնող տեղ գրավել նրա արվեստում: Ամենից առաջ դրանք հրապուրեցին նրան դեպի Արևելք՝ Ալժիր և Մարոկկո, ուղևորության ժամանակ: Այստեղ նրա առջև էր արտակարգ գունեղության, ազգային ինքնօրինակության, էկզոտիկայի աշխարհը: Բուռն ցանկությամբ էր Դելակրուան ստեղծում բնանկարներ, որոնք ներթափանցված էին պայծառ արևի լույսով, տղամարդկանց՝ քանուց ծածան-

վող լայն թիկնոցներով, որոնք հիշեցնում են անտիկ ժամանակների հագուստ, արևելյան գեղեցիկ կանանց: Նկարչի եռանդուն դիտողականությունը երևան եկավ առյուծների և վագրերի որսի տեսարաններում, որոնք հազեցած են լարված գործողություններով ու կրքոտությամբ: Տեղական կոլորիտի բնորոշ հատկանիշները, կենցաղի, տիպերի, իրավիճակի առանձնահատկությունն է պատկերված «Ալժիրցի կանայք հանգստի ժամին» (1834, Փարիզ, Լուվր)՝ նկարչի լավագույն գեղանկարչական ստեղծագործություններից մեկում, «եղբայրական հարսանիք Մարոկկոյում» նկարում (մոտ 1841թ., Փարիզ, Լուվր):

Դեպի Արևելք կատարած կարճատև ուղևորությունն իր հետքը թողեց Դելակրուայի հետագա ամբողջ ստեղծագործության վրա, այն մեծացրեց արտասովորի, տարաշխարհիկի (էկզոտիկայի) նկատմամբ նրա ձգտումը, ուժեղացրեց նրա հետաքրքրությունը կոլորիտի հիմնախնդիրների նկատմամբ: Դելակրուան կարևոր դեր կատարեց պատմական նկարի զարգացման գործում՝ ձգտելով վերաստեղծել անցած ժամանակների բուն ոգին՝ պատմության գործող ուժ դարձնելով ժողովրդին:

Ուշ շրջանում նրա արվեստում գերիշխում է պատմական թեման, խոր կիրառություն գտնելով այնպիսի նկարներում, ինչպես «Տրայանոսի արդարադատությունը» (1840, Ռուան, Թանգարան) կամ «Կոստանդնուպոլսի գրավումը խաչակիրների կողմից» (1840, Փարիզ, Լուվր): Նկարիչը հաղորդում է մարդկանց բազմապիսի զգացմունքները, բնավորությունները, բացահայտում պատմական իրադարձությունների իմաստը: Նվաճված Կոստանդնուպոլիս են մտնում ծանր մտորումներով խաչակիրների առաջնորդները: Նրանց առջև տարածվում է սպիտակ մարմարով կառուցապատված շենքերով արևելյան մայրաքաղաքը: Բայց նվաճողների շրջապատում միայն պարտված և ստո-

րացված, գթութուն աղերսող մարդիկ են, սարսափահար ապաստան փնտրող խաղաղ բնակիչներին կողոպտող զինվորներ: Ջրահավորված անկոչ օտարականների չարագուշակ պատկերները, ծածանվող փետուրներով նրանց տարօրինակ և սաղավարտները խորամանկամիտ սովերները ուրվագծվում են բաց կապտավուն երկնքի և ծխի մեջ աներևութացող գեղեցիկ քաղաքի ֆոնում: Կոլորիստի ամբողջ վարպետությունը, որ նա ձեռք բերեց գործնականում և ուսումնասիրեց գույնի օրենքները, բնութագրում է նկարչին՝ ստիպելով հուժկու, գունեղ և խոր ներդաշնականություններով արտահայտել իրեն հուզող զգացմունքներն ու գաղափարները:

Դելակրուան շատ ուժ ու եռանդ նվիրաբերեց Պատգամավորների պալատի (Բուրբոնների պալատի, Գահադահլիժի և գրադարանի) վեհասքանչ դեկորատիվ համակառույցների ստեղծման գործին, Սենատում, Լուվրում Ապոլլոնի վերնասրահի, Փարիզում Սեն Սյուլպիս եկեղեցու աղոթարանի աշխատանքներին: Վերջինիս որմնանկարները, երևի թե, առավել մեծ ուժով են բացահայտում Դելակրուա մոնումենտալիստի և կոլորիստի սքանչելի ձիրքը, որը մեծ մարդասիրական կերպարներով հագեցնում էր դրամատիզմով և դինամիկայով ներթափանցված իր դեկորատիվ ստեղծագործությունները:

Դելակրուա գծանկարչի ստեղծագործության մեջ նշանակալի տեղ են գրավում Գյոթեի, Բայրոնի, Շեքսպիրի ստեղծագործությունների նկարազարդումները: Գյոթեի ամենաբարձր գնահատականին արժանացան նկարիչի «Ֆաուստի» պատկերազարդումները: Չնայած այն բանին, որ կյանքի վերջում նկարիչը հեռացավ իր ժամանակի առաջադիմական ազատագրական գաղափարներից, նրան խորապես խորթ մնաց հետադիմության ճամբարը, մինչև վերջ պահպանեց իր մարդասիրական համոզմունքները:

ՔԱՆՆԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ:
ՔԱՆՆԱԿ: Վառ հուզականությունը, կա-

մոններից հրաժարվելը, թեմաների շրջանակի ընդլայնումը և, մասնավորապես, պատմական թեմային դիմելը բնորոշ են նաև քանդակագործ-ռոմանտիկներին: Դելակրուայի «Ազատությանը» արձագանքում է Ֆրանսուա Ռյուդի (1784-1855) մոնումենտալ ռելիեֆը՝ «Կամավորների ելույթը 1792 թ-ին» («Մարսելիեզ», 1833-1836), որը զարդարում է Փարիզի Աստղի հրապարակում կանգնեցված Յաղթականարը: Նրանում համարձակորեն միավորված են նաև այլաբանության և իրականության պատկերները: Դա ազատության մեծ գաղափարներով ոգեշնչված աշխարհագրայինների՝ հերոսականությամբ և խանդալիցությամբ լի պատկերն է, որտեղ լայն, հատու քայլերով նրանք անցնում են անվեհերության ոգով համակված հաղթանակի հովանու ներքո: Այստեղ է և՛ քաջասիրտ, անտիկ հագուստով մարտիկը, և՛ պատանի, մերկ դեռահասը: Լույսի և ստվերի կտրուկ հակադրություններն ընդգծում են ձևերի հուժկու մոդելումը՝ որպես ամբոխ ընկալվող խմբի միաձուլություն: Նրա կերպարները խորապես տիպական են: Դինամիկ ռիթմով է հագեցած այդ բարձրադիր ռելիեֆը: Բազմապիսությունը և ֆակտուրային հարստությունը, որոնք պատկերում են մերկ մարմին և հագուստների ծալեր, օղազրահ և ծածանվող մազերի թրթռում, հաղթանակի ոգու՝ օդը ճեղքող թևերի փափկությունը, ոգի, որը իրեն հետևելու կոչ է անում ժողովրդին, այս բոլորը ներդաշնակորեն զուգորդվում է կամարի վսեմ հարթության հետ:

XIX դարի կեսեր

XIX դարի կեսերը Ֆրանսիայում նշանավորվեցին դեմոկրատական և պրոլետարական շարժման աճով: 1830 թ. հեղափոխական ալիքը ցնցեց պետության քաղաքական համակարգը: Էլ ավելի հանգրվանային նշանակություն ունե-

ցան 1848 թ. հեղափոխությունը, երբ առաջին անգամ պատմական ասպարեզ ելավ բանվոր դասակարգը՝ որպես վիթխարի ինքնուրույն ուժ, և, վերջապես, 1871 թ. Փարիզի կոմունան:

Ծավալվող դասակարգային ճակատամարտերը, սրվող սոցիալական հիմնախնդիրները նոր միտումների աճ առաջացրին մշակութային կյանքի բոլոր բնագավառներում: Այդ ժամանակաշրջանում ստեղծվում է իրատեսության տեսական ծրագիր, որը գործնական մարմնավորում ստացավ գծանկարչության և գեղանկարչության ստեղծագործություններում, իսկ որոշ ժամանակ հետո՝ քանդակագործության մեջ: Այդ ժամանակն ավելի պակաս արդյունավետ եղավ ճարտարապետության և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի զարգացման համար:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կապիտալիստական արտադրության կենտրոնացումը XIX դարի երկրորդ կեսին ուղեկցվում էր խոշոր քաղաքների, արդյունաբերական կենտրոնների, հաղորդակցության ճանապարհների աճով: Քաղաքային բնակչության թվի մեծացումը առաջ բերեց զանգվածային բնակարանային շինարարության ընդարձակում, մի շարք փոփոխություններ մտցրեց շինարարական գործում: Երևան են գալիս տեխնիկական և ինժեներական կառուցվածքների նոր տեսակներ՝ գործարաններ, ֆաբրիկաներ, կամուրջներ, էլեկտրակայաններ, երկաթուղային կայարաններ, բանկեր, բիրժաներ, ինստիտուտներ, գրադարաններ: Կառուցվում են թատրոններ, թանգարաններ, կառավարական և վարչական հիմնարկություններ: Օրդերային համակարգ ունեցող ուշ շրջանի դասականության ոճին, համակարգ, որն արգելակում էր նոր միտումների զարգացումը, փոխարինելու է գալիս անցյալի տարբեր ոճերի առանձին հնարների ու ձևերի էկլետիկ օգտագործումը:

Շինարարության լայն թափը, սա-

կայն, բարենպաստ պայմաններ չստեղծեց ճարտարապետության՝ որպես արվեստի տեսակի, զարգացման համար: Մասնավորապես կապիտալիստական կառուցումների տարածմամբ քաղաքային համակառույցները կորցնում են իրենց գեղարվեստական ամբողջականությունը: Խիստ վատանում են ճարտարապետական կոմպոզիցիաների որակը, նրանց ծավալային-տարածական լուծումը: Արդյունաբերական ձեռնարկությունները, արհեստանոցները, պահեստները տեղադրվում են բնակելի թաղամասերում, որի հետևանքով վատթարանում են կյանքի սանիտարահիգիենիկ պայմանները: Քաղաքի հատակագծման և կառուցապատման վճռորոշ գործոն է դառնում օրեցօր զարգացող տրանսպորտի ցանցը, որը միմյանց հետ է կապում տարբեր շրջանների ձեռնարկությունները և բնակելի համալիրները: Ճարտարապետները հաճախ ղեկավարվում են ձեռնարկությունների և պատվիրատուների պահանջներով՝ պահպանելով խնայողությունը, էժանությունը և հարմարությունները: Բնորոշ է դառնում եկամտային տան տիպը, որի միայն ճակատն էր զարդարվում: Շենքի կերպարանքը կորցնում է վաղեմի ամբողջականությունը, արտաքին տեսքը դադարում է արտահայտել նրա դերը: Քաղաքի կենտրոնում բնակվող ունևոր դասի ճոխությունը խիստ հակադրման մեջ է մտնում բանվորական թաղամասերի սարսափելի աղքատության և թշվառության հետ: Այդ նույն ժամանակաշրջանում բանաձևանության վրա հիմնված և պարզագույն ճարտարապետություն ստեղծելու փորձեր են արվում: Երկաթի, ապակու, հետագայում երկաթբետոնի և ցեմենտի օգտագործումը հսկայական հնարավորություններ են ստեղծում: Արդյունաբերական շինարարությունն իր ազդեցությունն է ունենում բնակելի շենքերի ճարտարապետության վրա: Սակայն առաջին շրջանում մաս ինժեներական կառույցներում են դրսևորվում էկ-

լեկտիզմի միտումներ, նոր հորինվածքները զուգորդվում են հին ոճերի տարրերի հետ:

Նոր ուղղության ձևավորման գործում մեծ նշանակություն ունեցավ Փարիզի Աբ. ժենևայի գրադարանի ընթերցասրահը, որ 1843-1850 թթ. կառուցել է Անրի Լաբրուստը: Նրա բարձր կամարը հենվում է մեջտեղում բարակ չուգունե սյուներով երկաթյա հիմնակմախքի վրա: ճակատն աչքի է ընկնում իր պարզությամբ, բայց տրամաբանական պարզ կառուցվածքը զուգորդված է հին ոճերի թեմաների հետ: Աստիճանաբար մշակվում է միայն ինժեներակոնստրուկտիվ ձևերի կիրառման վրա հենվող առանձնահատուկ լեզու:

ԿԵՐՊՈՎԵՍ (ԿԵՐՊԱՎՈՐՄԱՆ ԱՐՎԵՍ): Հեղափոխական իրադարձություններն առաջադեմ նկարիչների ուշադրությունը սևեռեցին առօրյա իրականության երևույթների, ժողովրդի կյանքի, հայրենի երկրի բանաստեղծական բնանկարի վրա՝ նպաստելով ինչպես ռոմանտիկ պատրանքների վերացմանը, այնպես էլ արվեստում առաջադիմական և հետադիմական ուժերի էլ ավելի վճռական սահմանազատմանը:

ԴՈՄԻԵ: 1830 թ. հեղափոխության և էլ ավելի մեծ չափով 1848 թ. հեղափոխության հետ էր կապված Օնորե Դոմիեի (1808-1879)՝ պարզ, իր համոզմունքներում հետևողական, բուրժուական կարգերի դեմ պայքարի անհաշտ մարտիկի ստեղծագործությունը: Նրա սուր, հղկված արվեստը հսկայական ներգործություն ունեցավ քննադատական իրատեսության և առաջին հերթին երգիծական գծանկարչության և ծաղրանկարի զարգացման վրա: Բայց Դոմիեն ոչ միայն մերկացնում էր կեղծավորությունն ու երեսպաշտությունը, բուք քաղթենիությունն ու կաշռակերությունը, նա կերտեց դրական հերոսի՝ դասակարգային շահերի համար պայքարող գիտակից մարտիկի կերպարը: Նկարիչն աշխատում էր գլխավորապես երգիծա-

կան գծանկարչության և ծաղրանկարի բնագավառում, բայց նա գեղանկարչական հոյակապ ստեղծագործություններ է թողել, երբեմն նա դիմում էր նաև քանդակագործությանը՝ ամենուրեք գտնելով իր մտահղացումների մարմնավորման նոր միջոցներ ու ձևեր:

Դոմիեն ծնվել է Մարսելում՝ արիեստավորի ընտանիքում: Նա մեծացել է Փարիզում, ուր տեղափոխվել էր նրա ընտանիքը և որտեղ նա սկսել էր աշխատել որպես թղթատար, ապա՝ որպես գրախանութի վաճառող: Փարիզի փողոցների աղմկոտ կյանքը և Լուվրի դահլիճների տոնական խաղաղությունը, ուր նրանց առջև բացվում էր դասականության վեհասքանչ աշխարհը, նրա պատանեկան ամենաուժեղ տպավորություններն էին: Նա սկսեց նկարչական դասեր առնել, իսկ հետո՝ վիճագրության դասեր, որն այդ ժամանակ նոր էր տարածում ստանում: Ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից դրսևորվում են նրա քաղաքական համակրանքը և կտրուկ ընդդիմությունը միապետական ռեժիմի նկատմամբ: «Ծաղրանկարիչ» հանդեսում նա զետեղում է նկարներ, որտեղ ծաղրվում է Լուի-Ֆիլիպը՝ պատկերվելով մերթ տանձի տեսքով (Ֆրանսերեն «պուար» միաժամանակ նշանակում է և՛ «տանձ», և՛ «ծաղրածու»), որի ձևը հիշեցնում է Ֆրանսիայի կառավարողի գլուխը, մերթ ոսկի կլանող հսկա Գարգանտյուայի տեսք: Այդ ծաղրանկարների համար Դոմիեն, մեղադրվելով «թագավորական ընտանիքի անդամին վիրավորանք հասցնելու մեջ», դատապարտվում է բանտարկության: Բայց ոչ տուգանքները, ոչ բանտը չընկճեցին նկարչին, նա շարունակում էր պաշտպանել հանրապետական գաղափարները:

Դոմիեն փայլուն գծանկարիչ էր: Նրա վաղ շրջանի ծաղրանկարները, որոնք փոքր-ինչ ժանրաբեռնված էին մանրամասներով, ժամանակի ընթացքում դառնում են ավելի ընդհանրացված, լակոնիկ, կրում ավելի սուր բնույթ: Դոմիեն

սկսում է ստեղծել երգիծական մի դիմանկար, քանդակելու միջոցով, իսկ հետո գրոտեսկի հասցնելով պատկերվողի բնորոշ գծերը, կերպափոխում վիմագրության: Ոչնչացնող մերկացուցիչ դիմանկարներ օգտագործելու վրա է նկարիչը կառուցում ամենամեծ հռչակ ստացած իր վիմագրություններից մեկը՝ «Օրենսդիր արգանդը» (1834): Նախարարները և խորհրդարանի անդամները նստած են ամֆիթատրոնի կարգով՝ նմանվելով հրեշների հազվագյուտ հավաքածուի: Հատակորեն նկատելի է դիմանկարային նմանությունը «Մենք բոլորս ազնիվ մարդիկ ենք, եկեք գրկախառնվենք» (1834) նկարում պատկերված են Հուլիսյան միապետության նշանավոր քաղաքական գործիչները՝ Լուի-Ֆիլիպի գլխավորությամբ: Այստեղ նույնպես նկարիչը մերկացնում է փոխադարձ կեղծիքը, խաբեությունը, երկերեսանությունը, բուրժուական հասարակության կեղծ անձնական և հասարակական բարոյականությունը:

Հրաժարվելով ամեն մի երկրորդականից, ընդգծելով հիմնականը՝ Դոմինե մոնումենտալ ոճ է ստեղծում վիմագրություններում, որոնք բացահայտում են բանվորների դասակարգային պայքարի դրվագները, բանտերի և սպանությունների մռայլ տեսարաններ: Նա զուգորդում է բանտում մահացած կալանավորի սրամիտ ուրվանկարը և կծու հեզմանքով առատ գրոտեսկը նրա բանտապահների՝ Լուի-Ֆիլիպի և արդարադատության նախարարի պատկերման մեջ: «Սրան կարելի է ազատել, նա այլևս վտանգավոր չէ», - ասվում է նկարի ստորին մասի մակագրության մեջ՝ ուժեղացնելով ցավի, վշտի և ատելության երանգը:

Է՛լ ավելի լակոնական է «Տրանսնոնեն փողոց» (1834) նկարը՝ իր զարմանալի ուժով մերկացնող մի փաստաթուղթ, որը վրեժխնդրության կոչ է անում: Պատկերված է գազանային մի դատաստան բանվորական կացարանում ապրողների հետ, 1834 թ. ապստամբու-

թյունների շարքն ավարտող դրվագներից մեկը: Հատակին երևում են քնած ժամանակ սպանված բանվորի, նրա կնոջ, ծերունու և երեխայի դիակները: Նկարը ստեղծված է ողբերգության բուռն պաթոսի, ըստ էության կապիտալիստական հասարակարգի ամբողջ համակարգի՝ քաղաքական թշնամիների ոչնչացման նրա գազանային ձևերի մերկացման ուժով:

Բայց Դոմինե նկարում է ոչ միայն բանվորների նկատմամբ կատարված վայրագ դատաստաններ: Համաշխարհային արվեստում առաջիններից մեկը նա կերտեց ուժեղ պրոլետար մարտիկի՝ դասակարգային շահերի պաշտպանի կերպարը: Այդպիսին է տպագրիչ բանվորը «Ձեռքերդ հեռո՛ւ: Մամուլի ազատություն» վիմագրությունը (1834), որը հազեցած է մարտական պատրաստությամբ, եռանդով, շփոթմունք է առաջ բերում միապետների և կառավարողների մեջ:

1835 թ-ից հետո, երբ գրաքննության ուժեղացումով և քաղաքական երգիծանքի արգելումով փակվեց «Ծաղրանկարիչ» հանդեսը, Դոմինե շարունակում էր աշխատակցել «Շարիվարի» հանդեսին: Նա ստեղծում էր հեզմանքով հազեցած, ուշագրավ բազմաթիվ ծաղրանկարներ կենցաղային թեմաներով, նշավակում էր բուրժուաների եսամոլությունը և հոգևոր աղքատությունը, շահամոլությունը և ընչաքաղցությունը, քրաջածությունը և կեղծավորությունը, վախկոտությունը և ամբարտավանությունը: Նա մերկացնում և ծաղրում էր բուրժուական դատարանի ծախվածությունը և կաշառակերությունը, փաստաբանների կեղծիքը, պաշտպանյալների կեղծումները, դատավորների ճոռոնությունը («Արդարադատության մարդիկ» շարքը, 1845): Երբեմն Դոմինեի նկարներում երևում են քնարականության, բնության պատկերներում՝ բանաստեղծականության նոտաներ: Երբեմն դա ռոմանտիկական բնանկարի ընդհանուր տեղերի հեզմական ձևով տրված «բանաստեղ-

ծությունն է», բայց այդ դեպքում նույնպես ավելի է ստվերարկվում բուրժուական բարոյականության քաղքենիական աղքատությունը, բթամտությունը («Չովվերգական», «Կյանքի լավագույն օրեր», «Ամուսնական բարքեր» շարքերը): Պլաստիկ նկարագծից, որով ի հայտ են բերվում ծավալները, նկարիչն անցնում է գծային եղանակին, աշխուժորեն պատկերելով ոչ միայն առջևի գործող անձանց, այլև ինտերիերի կամ բնանկարի իրավիճակին, որտեղ ծավալվում է գործողությունը:

1848թ. հեղափոխության ժամանակաշրջանում Դոմինե կրկին դիմում է քաղաքական ծաղրանկարին: Լինելով համոզված հանրապետական նա հավատարիմ է մնում իր իդեալներին թե՛ ֆրանս-պրուսական պատերազմի տարիներին, թե՛ Փարիզի կոմունայի օրերին: Նրա անողոք, դիպուկ ծաղրանկարները մերկացնում են Նապոլեոն III-ի միլիտարիստական քաղաքականությունը, Տիերի դավաճանությունը: Անսասան էր նրա հավատարմությունը երկրի կենսական ուժերի, բանվոր դասակարգի կայունության ու անվեհերության հանդեպ, որի ներկայացուցիչները մնում էին նրա ստեղծագործությունների իսկական հերոսներ: Առաջինը Դոմինե քաղաքական ծաղրանկարը դարձրեց իսկական արվեստ:

1848թ-ից նրա ուշադրությունն ավելի ու ավելի է գրավում գեղանկարչությունը, որի հերոսներ են մնում, ինչպես և գծանկարչության մեջ, Ֆրանսիայի աշխատավորները, մանր ծառայողները, արհեստավորները, լվացարարուհիները, բանվորները, բարիկադային մարտերի անվեհեր մասնակիցները: Իր նկարները Դոմինե հազվադեպ էր ներկայացնում հասարակությանը: Հատկապես գեղանկարչության մեջ նա ավելի հաճախ մարմնավորեց դրական կերպարներ: Դոմինեի հուզականորեն հագեցած, մոնումենտալ, ընդհանրացված գեղանկարչությունը միշտ արտահայտում է նրա ստեղծագործական որոնումների

բնույթը, և՛ այն ժամանակ, երբ նա պատկերում է ժամանակակից կյանքի տեսարաններ, և՛ երբ կոմպոզիցիաներ է ստեղծում անմահ «Դոն-Քիշոտի» սյուժեներով, որի կերպարն ստանում է յուրահատուկ ողբերգականություն երկրորդ կայսրության ժամանակներում:

Նա աշխատավորներին նկարում է սովորական պայմաններում, քաղաքի փողոցներում և առափնյա վայրերում, աշխատանքի, տեղափոխությունների կամ հանգստի կարճատև ժամերին. «Լվացարարուհի» (Փարիզ, Լուվր), «Երրորդ կարգի վագոն» (Օտտավա, Ազգային պատկերասրահ), «Էստամպների սիրահարը» (1857-1860, Փարիզ, Պոլի Պալե): Էստամպների սիրահարը» նկարում ներկայացված է արվեստին մինչև վերջ մվիրված հերոսի կերպարը: Ընդհանրացնելով լուսաստվերով ուժգնորեն մոդելված ձևեր, ընդգծելով բնորոշ շարժումները՝ Դոմինե կարողանում է հասնել հերոսականացված և միևնույն ժամանակ քնարական պատկերի հուզականության: Խորությամբ և սրտառույզ նրբությամբ նա ցույց է տալիս մեծ քաղաքի աշխատավորների կյանքը: Նրա նկարած սպիտակեղենի կապոցը ուսին գետափից վերև բարձրացող լվացարարուհին նրբագեղ է, մարդկային: Կորանալով ծանրության տակ՝ նա հոգատարությամբ օգնում է երեխային: Նրանց ֆիզուրաներն արտահայտիչ, հոծ ստվերանկարով պատկերված են պայծառ լուսավորված Սենի առափնյա փողոցի ֆոնում: Հեռվում՝ մառախլապատ օդում, անհետանում են քաղաքի ուրվագծերը:

Ժողովրդի բազմիցս կրկնվող հեղափոխական ելույթների վկան լինելով Դոմինե, հետևելով Դելակրուային, ստեղծում է ապստամբած ժողովրդի բոցավառ կերպարը «Ընտանիքը բարիկադում» նկարում (1848-1849, Պրահա, Ազգային պատկերասրահ), որը ներթափանցված է հեղափոխական բուռն ոգևորությամբ, ռիթմի սրընթաց դինամիկայով:

Նկարիչը ստեղծագործության հուզական հազեցվածությունն ուժեղացնելու նպատակով մշտապես օգտագործում է լույսը: Ուժեղ, կենտրոնացված ճառագայթներն ասես խլում և լույսով ողողում են գլխավոր գործող անձանց: Երբեմն նկարիչը կիրառում է յուրատեսակ հնարանք՝ գործող անձանց տեղավորում է լույսի դիմաց՝ ընդգծելով նրանց բնորոշ ստվերանկարների սաստկությունը: Առօրյա կենսական տեսարաններին նա հաղորդում է առանձնահատուկ նշանակալիություն: Ամբողջական, նրբորեն ներդաշնակ գունեղ ելևէջը հազեցած է բազմաթիվ նրբերանգներով, անդրադարձումներով: Պատկերավոր լուծման արտահայտչությանը նպաստում է նկարչի դինամիկ, լայնածավալ ազատ վրձնախազվածքը:

Դիմելով ժամանակակից քաղաքի առօրյա կյանքին, աշխատանքի մարդկանց կերպարներին՝ Դոմինե իր գեղանկարչությամբ, ինչպես և իր գրաֆիկայով նոր ուղիներ է հարթում իրատեսական արվեստի համար:

ԲՆԱՆԿԱՐՆՅԻՆ (պեյզաժային)

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Դոմինեի հետ միաժամանակ հանդես է գալիս նկարիչների մի խումբ, որն աշխատում էր գլխավորապես ազգային բնանկարի ոլորտում: Նրանց գեղանկարչությունը կարևոր դեր խաղաց համաշխարհային արվեստում իրատեսության հաստատման գործում: Այդ նկարիչներն սկսեցին պատկերել իրենց երկրների հայրենի բնությունը՝ փառաբանելով շրջապատի աշխարհի գեղեցկությունը և բանաստեղծականությունը, աշխարհ, ուր ապրում և աշխատում է սովորական մարդը: Իրենց նկարներով նրանք դաստիարակում էին զգացմունքներ, հետաքրքրություն արթնացնում կոնկրետ իրականության նկատմամբ: Սրանում է Կորոյի և նկարիչ-պեյզաժիստների ստեղծագործության հսկայական նշանակությունը, նրանք անվանվեցին բարբիզոնցիներ (Բարբիզոն գյուղի անունով), ուր նրանք ապրում և ստեղծագործում էին:

ԿՈՐՈ: Ֆրանսիայի բնանկարային գեղանկարչության ոլորտում առանձնահատուկ տեղ էր գրավում Կամիլ Կորոն (1796-1875): Նա զգալիորեն ավելի մեծ էր բարբիզոնցիներից: Նրա ստեղծագործությունն առավել վառ արտահայտված քնարական-բանաստեղծական ուղղվածությունն ստացավ: Չգտելով ստեղծել բնության հուզականորեն հազեցված, իրատեսական ընդհանրացված պատկեր՝ Կորոն նրանում արտահայտում էր իր զգացմունքներն ու տրամադրությունները: Ստեղծագործությանը կյանք պարզև ող գլխավոր միջոցը նա համարում էր լույսը՝ խաղաղ-սփռված, մառախլապատ օրերի նրբին լույսը, որն իշխում է հասուն և ուշ շրջանի նրա բնանկարներում:

Կորոն իր վաղ շրջանի բնանկարները, որոնցում հաստատվում է նյութական աշխարհը, կերտել է Իտալիա կատարած ուղևորությունների ընթացքում, դրանք առանձնանում են առարկաների շեշտված ծավալայնությամբ, զանգվածների հավասարակշռվածությամբ, գունային հարաբերությունների պարզությամբ, օդային միջավայրի պատկերման հանդեպ ցուցաբերած ուշադրությամբ: Բնանկարները գլխավորապես քաղաքային են, ճարտարապետական հուշարձաններ: Այդպիսին են «Առավոտը Վենետիկում» (մոտ 1843 թ., Մոսկվա, ԿՊՊ), որտեղ արևի ճառագայթները թափանցիկ օդում լուսավորում են հստակ ուրվագծվող սպիտակամարմար շենքերը: Մարդկանց կերպարանքը շեշտում է տարածականության զգացողությունը, քաղաքին հաղորդում բնակության ընտելանալու տպավորություն:

Ժամանակի ընթացքում Կորոյի բնանկարներում գունային երանգներն ավելի նուրբ ու բարդ են դառնում: Պատմական շենքերից և քաղաքային բնանկարներից նա անցնում է գյուղական վայրերին, բնության տեսարաններին, որը նպաստում է նկարչի տրամադրությունների բացահայտմանը: Նա դրոնում-

գտնում է մինևույն գույնի՝ լուսաուժով տարբեր բազմաթիվ նրբերանգներ, որոնք նրա բնանկարներին հաղորդում են յուրահատուկ անորսալի հուզականություն և կյանք, ինչպես և ծառերի սաղարթներին, որոնք ասես օրորվում են քամուց, նաև կանաչին ու փփուտներին, որտեղ հազիվ ուրվագծվում են առանձին ծյուղեր, այն դեպքում, երբ ընդհանուր զանգվածը տրվում է ընդհանրացված ձևով: Երազկոտության տրամադրություն, անդորրություն, մտածկոտություն է զգացվում Փարիզի շրջակայքի, Ֆոնտենբլո անտառի՝ մարդու ներկայությամբ ներշնչված նրա բնանկարներում: Առավոտյան մառախուղում, երբ թափանցիկ սաղարթներն ասես անհետանում են երկնքի ֆոնում, ծառերի մեջ կարելի է նկատել ջախ տանող կնոջ պատկեր կամ ճանապարհով միայնակ անցնող մարդու: Բնության զգացողությամբ խորապես քնարական, հուզական է «Ձանգակատուն Արժանտեյում» (1858-1860, Մոսկվա, ԿՊԹ) նկարը, որը ստեղծում է վաղ գարնան, խոնավ ամպեր քշող զով քամու զգացողություն: Կորոյի լավագույն բնանկարներից է «Խոտով բարձված սայլը» (1860, Մոսկվա, ԿՊԹ), ուր գունային նրբագույն երանգները պատկերում են խոնավ մթնոլորտ, ամպամած երկինք՝ կապույտ լուսաշերտերով, նոր տեղացած անձրևից ճանապարհին առաջացած լճակներ, արևի ճառագայթով արդեն լուսավորված դաշտի հեռավոր լայնարձակություն, խոտով բարձված սայլի համաչափ շարժում:

Նկարչի ստեղծագործություններում երբեմն հնչում են մռայլ նոտաներ, և մարդու միայնակ պատկերը հակադրվում է մոլեգնած բնությանը՝ «Քամու պոռթկում» (մոտ 1865-1870, Մոսկվա, ԿՊԹ), բայց ավելի հաճախ բնությունը և մարդը ներդաշնակորեն միասնական են, և մարդկանց պատկերները շնչավորում են բնությունը՝ «Մանտեի կամուրջը» (1868-1870, Փարիզ, Լուվր):

Կորոն ստեղծել է ոչ միայն բնանկարներ, նա թողել է բազմաթիվ դիմանկարներ, որոնցում շարունակում է իր նախորդների մարդասիրական ավանդույթները: Վաղ տարիներին նրա դիմանկարներն ավելի խստապահանջ են իրենց ուրվագծերով, ձևերով՝ կայուն մոդելված. հետագայում դրանք դառնում են քնարական՝ իրենց տրամադրությամբ, ավելի գեղանկարչական են: Սովորաբար, դրանք սիրունատես, պարզասիրտ, սրտառուչ աղջիկների պատկերներ են, որոնք խորասուզված են ընթերցանության կամ երազանքների մեջ: Այդպիսիք են «Էմմա Դոբինյին հունական կոստյումով» (1868-1870, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան), կամ «Ընդհատված ընթերցանություն» (1866, Զիկագո, Արվեստից ինստիտուտ) նկարների կերպարները, որոնք գրավիչ են իրենց պարզությամբ և երիտասարդական հմայքով, բանաստեղծականությամբ: Այդ ստեղծագործությունների երանգանկարչական նուրբ կառուցվածքը ճշգրտորեն համապատասխանում է քնարական դիտողականության տրամադրությանը և մոդելների նուրբ նկարագրին:

ԲԱՐԲԻՉՈՆՏԻՆԵՐ: Այլ բնույթ ուներ նկարիչ-բարբիզոնցիների գեղանկարչությունը, որոնք պատկերում էին Ֆրանսիայի գյուղական բնությունը և հաստատում ազգային իրատեսական բնանկարները: Դիմելով անմիջականորեն իրենց հայրենիքի բնության առօրյա թեմաներին, այդ նկարիչներն սկսեցին պատկերել այն ամենը, ինչ տեսնում էին իրենց առջև՝ դաշտեր ու անտառներ, գետակներ ու գյուղեր: Երկրում բազմաթիվ ուղևորություններ կատարելուց հետո նրանք մշտական բնակավայր ընտրեցին Բարբիզոն ոչ մեծ գյուղը, Ֆոնտենբլո անտառում՝ Փարիզի մոտակայքում: Այնտեղ հաստատվեցին Ռուսոն և Միլլեն, այնտեղ էին աշխատելու գալիս նաև ուրիշ նկարիչներ: Բարբիզոնցիների հետ էին Դյուպրեն, Դոբինյին, Տրոյոնը,

Դիագրը: Նրանցից յուրաքանչյուրն ուներ իր ստեղծագործական դեմքը, սիրված թեմաները, նկարելու իր եղանակը: Բայց նրանց բոլորին միավորում էին իսկական անկեղծությունը և ոգևորությունը, հայրենի բնության հանդեպ սերը, բնություն, որը նրանք ձգտում էին պատկերել իր ամբողջ բազմազանությամբ:

Բարբեզոնցիների՝ բոլորի կողմից ծանաչված ղեկավարն էր Թեոդոր Ռուսոն (1812-1867), որն առօրեականը հաստատում էր որպես նշանակալից, մոնումենտալ: Բնության մեջ նրան գրավում էր ամեն ինչի կայունը, հուժկուն, նյութականը. նա ընդգծում էր առարկաների կոնկրետ շոշափելիությունը:

Ռուսոն սիրում էր պատկերել լայնարձակ տարածություններ, անտառի եզրեր, բացատներում աճած հզոր իսկական ճյուղեր՝ փարթամ կատարներով ու հաստ բներով: Նա գերադասում էր դրանց նայել արևի պայծառ լույսի տակ կամ իրիկնային խաղաղ ժամերին, երբ ամեն ինչ բնության մեջ խաղաղ է, այդ պատճառով էլ առավել մեծ պարզությամբ են երևում առարկաների բարեկերպական (պլաստիկ) ծավալները, գույների հյութեղությունը: Այդպիսիք են «Կաղնիները» (1852, Փարիզ, Լուվր), որոնք գտնվում են հարթավայրում կեսօրվա պայծառ արևի տակ, «Երեկոն Կյուրեռում» (1850-1855, ԱՄՆ, Տոլեդո, Արվեստից թանգարան):

Ռուսոյին մյուսներից ավելի մտերիմ էր Ժյուլ Դյուպրեն (1811-1889), որն իր մտերիմ ընկերոջից տարբերվում էր բնության դրամատիկորեն-հուզումնալի վիճակի նկատմամբ ունեցած հակումով. նա սիրում էր պատկերել մոլեգոնող ամպրոպ, ամպերի ավելոծվող քուլաներ, բոցավառ մայրամուտներ: Նրա բնանկարներում չկա այնպիսի դյուցազներգականություն և ձևի հստակություն, այնպիսի հավասարակշռված կոմպոզիցիոն կառուցվածքայնություն, ինչպես Ռուսոյինը: Նա սիրով պատկերում էր լճակներ և ջրավազաններ, որոնցում արտացոլվում

է երկինքը՝ այնտեղով սլացող ամպերով՝ «Իրիկուն» (1840-ական թթ., Մոսկվա, ԿՊԹ):

Խաղաղ լուսաբացների և իրիկունների բանաստեղծ էր Շարլ Ֆրանսուա Դոբինյին (1817-1878): Նա դրանք դիտում էր գյուղի ծայրին, գետի մոտերքում, դրանք պատկերում էր իր հորիզոնական տարածվող բնանկարներում: Նկարիչը շատ էր աշխատում գետերի ափերին, տղայի հետ ճամփորդում էր նավակով Սեն և Ուազա գետերով: Այդ ժամանակ է նկարված «Գյուղ Ուազայի ափին», (1868, Մոսկվա, ԿՊԹ): Նկարի նուրբ ու պայծառ գույները, հանգիստ, համաչափ ռիթմը ստեղծում են այդ երկրամասի բնակիչների խաղաղ կյանքի պոեզիան:

Ավելի հագեցված, դեկորատիվ ներկայանակ էր գերադասում Նարսիս Դիագրը (1807-1876): Նա առաջինն սկսեց նկարել անտառի բուն թավուտը, անտառային ոչ մեծ մարգագետիններ՝ սաղարթների միջից թափանցող արևի ճառագայթներով («Կաղնու անտառում», 1857, Փարիզ, Լուվր),

Մեծ վարպետությամբ կենդանիներ էր նկարում Կոնստան Տրոյոնը (1810-1865)՝ դրանց մշտապես պատկերելով բնության տեսարաններում, «Մեկնում են շուկա» (1859, Սանկտ-Պետերբուրգ, Էրմիտաժ):

Միլլե: Բարբեզոնցիներին շատ մոտ էր Ֆրանսիայի ամենանշանավոր նկարիչ-իրատեսներից մեկի՝ Ֆրանսուա Միլլեի (1814-1875) գործունեությունը: Նա ոչ միայն թեմա էր ընտրում հայրենի բնությունը, այլև իր ստեղծագործության գլխավոր թեմա դարձրեց գյուղացիների կյանքն ու աշխատանքը, որոնց պատկերում էր արտասովոր ջերմությամբ, հուզիչ անկեղծությամբ և ճշմարտացիությամբ: Նրա ստեղծագործությունների հերոս է դառնում աշխատավոր գյուղացին:

Անխախտ կապերով էր Միլլեն կապված գյուղացիության հետ, որի միջավայրի ծնունդ էր ինքը: «Ես գյուղացի՛ եմ և ուրիշ ոչինչ, պարզապես գյուղացի՛

են»,- համեստորեն ասում էր նա իր մասին: Նա ծնվել էր Շերբուրի մոտերքում, մեծացել բնության գրկում, օգնել հորը դաշտային աշխատանքներում, և միայն քսաներկու տարեկան հասակում է հնարավորություն ունեցել ուսանելու գնալ Փարիզ, ուր ընդունվել է Պ. Դելարոշի արվեստում պաշտոնական ուղղության մոդայական օրենսդիրի, սառը պատմական կոմպոզիցիաների հեղինակի արվեստանոցը, որոնք խորապես խորթ էին երիտասարդ Միլլեին: Մանկության և պատանեկության տարիների տպավորությունը, գոյատևման պայքարը, որ նորմանդական գյուղացիները մղում էին նրա հայրենիքում, ամենախոր հետք թողեցին ապագա նկարչի գործունեության վրա և կյանքի կոչեցին այլ կերպարներ: Նա փոխադրվեց Բարբիզոն, ուր սկսեց ոգեշնչված նկարել գյուղացիներ, որոնց ամբողջ կյանքն անցնում էր բնության գրկում կատարվող դժվարին աշխատանքում:

Այդ ժամանակվանից կազմավորվում է նկարիչ-դեմոկրատի, գյուղացիական աշխատանքի պոետի ստեղծագործական դեմքը: Նա աշխատանքն ընկալում և փառաբանում էր որպես ստեղծագործական ուժի արտահայտություն, որպես բնության հետ օրգանապես կապված մարդու գոյության օրենք: Կյանքի՝ նրա դիտարկումները և ուրվանկարները հիանալի նյութ էին ծառայում աշխատանքի համար, իսկ գյուղացիական աշխատանքի թեմաներով նրա վաղ շրջանի նկարները («Քամհարող», տարբերակներից մեկը գտնվում է Լուվրում, «Սերմնացան», 1849-1850, տարբերակներից մեկը Բոստոնում է, Գեղեցիկ արվեստների թանգարանում, մյուսը՝ Նյու Յորք, Սետրոպոլիտեն թանգարանում) բանաստեղծականացնում և վսեմացնում են գյուղացիական աշխատանքը: Առանձնահատուկ նշանակալիցության, տիպականության և բնորոշի է հասնում նկարիչը սերմնացանի կերպարի լուծման մեջ: Վստահ, համաչափ քայլերով

գյուղացին շարժվում է վարած արտում: Հստակ ստվերակարով առանձնանում է նրա պատկերը լուսավոր երկնքի և շատ պարզ, ինչպես ինքը, բնանկարի ֆոնում: Չեռքի լայն շարժումով նա ցանում է հատիկները, և դրանց հետևից սլացող թռչունների երամաշարը ասես ընդգծում է այն ուղղությունը, որով անցնում է նա: Պատկերի ձևերի ընդհանրացվածությունը, փոքր մանրամասների բացակայությունը, եռանդուն շարժման բուն ռիթմը, ստվերակարի հստակությունը՝ ամեն ինչ նպաստում է նկարի մոնումենտալության և իսկական կենսականության արտահայտմանը:

Կառուցվածքով ավելի բարդ են մի քանի պատկերներ ընդգրկող կոմպոզիցիաները, ինչպես, օրինակ, «Ծառի պատրուսումը» (Նյու Յորք, մասնավոր հավաքածու): Ժանրային այս նկարում, ըստ էության, նկարիչը ցույց է տալիս իր պատկերացումը մարդու կյանքի դերի մասին, բնության հետ նրա կապի, սերունդների առջև նրա պարտքի մասին: Այստեղ սերտորեն միահյուսվում են ընտանիքի և աշխատանքի թեմաները: Միլլեն իր ստեղծագործությունը կառուցում է ոչ թե ժանրային սյուժետի հետաքրքրաշարժության, այլ մեծ զաղափարի՝ ծառ պատվաստող գյուղացու կերպարի բարոյական մաքրության բացահայտման վրա, որի պտուղները վայելելու են նրա երեխաները: Տեսարանի մեկնաբանման ընդհանրացվածության և ոգևորության մեջ նա գտավ պատկերավոր լուծման ուժը և մտքի բուն խորությունը:

Միլլեի ստեղծագործության մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում «Հասկ հավաքող կանայք» նկարը (1857, Փարիզ, Լուվր), որը աչքի է ընկնում իր մոնումենտալությամբ, դյուցազներգականությամբ, պատկերային լուծման ուժով: Ծավալելով դաշտերի լայն համայնապատկերը և բերքահավաքի եռուն տեսարանը հեռավոր պլանում՝ Միլլեն առաջին պլան է դուրս բերում գյուղացի կանանց պատկերները, որոնց, հին սո-

վորության համաձայն, թույլատրվում էր հասկեր հավաքել հնձած արտերից: Կռացած շարժվում են երկու կին՝ հավաքելով հասկեր, երրորդը մի վայրկյան կանգ է առել՝ դժվարությամբ ուղղելով մեջքը: Խիստ ռիթմով ներթափանցված նրանց շարժումները սովորական են: Արևի ճառագայթներում հստակվում է նրանց դեմքերի գեղեցիկ պլաստիկան: Կոմպոզիցիայի հստակ կառուցվածքը, գույնի ոսկեշող նրբերանգների ներդաշնակությունը նրան հաղորդում են ավարտուն, ամբողջական բնույթ:

Ուժից վեր աշխատանքի թեման նկարիչը զարգացնում է «Քաղհանիչով մարդը» նկարում (1863, Փարիզ, Լուվր), ուր իր պարզ գործիքի՝ քաղհանիչին հենված չքավոր գյուղացու կերպարը տրված է երկնքի և մոլախոտով պատված նրա մշակած դաշտի ֆոնում: Հոգնածություն և ուժասպառություն են կարդում նրա դեմքին, զանգվածային և ամբողջ՝ կոպիտ արտաքինում: «Դա հաց է՝ դեմքի քրտինքում, դա հողի ճիչ է, ես այդ գիտեմ իմ կյանքի փորձով,- գրել է Միլլեն,- բայց հատկապես դրանում եմ ես գտնում իսկական մարդկայնություն և մեծ պոեզիա»:

Միլլեն հեղափոխական հայացքների տեր մարդ չէր, բայց ճշմարտացիորեն պատկերելով գյուղացիության կյանքն ու աշխատանքը, նա իր նկարները ակամա օժտում էր սոցիալական իմաստով, որին ըմբռնումով էին վերաբերվում նրա ժամանակակիցները: Նկարչի նահապետական հայացքներն արտահայտություն գտան «Իրիկնային ղողանջներ» նկարում («Անժեյուս», 1858-1859), որն ասես լեցուն է զանգերի ղողանջներով և մայր մտնող արևի շողերով. այն լուսավորում է դաշտերը և գյուղացիներին՝ ամուսնուն և կնոջը, որոնք անշարժացել են աղոթքի ժամին՝ հանգիստ են ու կենտրոնացած: «Կյանքն ինձ երբեք չի ժպտացել, ուրախություն չի պատճառել,- գրել է Միլլեն,- ես չգիտեմ որտեղ է այն, ես նրան երբեք չեմ տեսել: Ամենից

ավելի ուրախալին այն է, որ ես գիտեմ՝ դա խաղաղությունն է, անդորրությունը, որոնցով այնպես սքանչելիորեն հաճույք ես ստանում անտառներում և վարած արտերում»: Խաղաղվածության, անդորրության և հանգստության այս տրամադրություններով են ներթափանցված նրա քնարական նկարները՝ «Ոչխարների հովվուհին» (1863, Փարիզ, Լուվր), «Երիտասարդ հովվուհին» (1872, Բոստոն, Գեղեցիկ արվեստների թանգարան): Կյանքի վերջին տարիներին Միլլեն բնության մեջ որոնում էր ներդաշնակություն, որը, նրա կարծիքով, անմատչելի էր մարդկային հասարակությանը: Նրա ստեղծագործության մեջ հետզհետե ավելի նշանակալի տեղ էր գրավում բնանկարը: Դրան նկարիչը դիմեց, երբ մեկնեց Շերբուր Փարիզի պաշարման ժամանակ և Կոմունայի փառապանծ օրերին: Բայց զերծ մնալով իր ժամանակի հասարակական-քաղաքական պայքարից՝ Միլլեն մինչև վերջին օրերը պահպանեց իր դեմոկրատական համոզմունքները:

ԿՈՒՐԵ: Կոմունարների հետ մեկտեղ Փարիզի կոմունայի հերոսական մարտիկների շարքում էր Նկարիչների ֆեդերացիան գլխավորող Գյուստավ Կուրբեն (1819-1877): Նրա անվան հետ են կապում նոր գեղագիտության (եսթետիկայի) սկզբնավորումը, որը հիմնավորում էր արվեստում ամենօրյայի, առօրեականի հաստատման արժեքավորությունը, ինչպես նաև քննադատական իրատեսության ծրագրային հաստատումը ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ: Նշանակալիության և անկախության ոգով են շնչում նկարչի ճակատագրի մասին Կուրբեի խոսքերը, որ նա գրել է 1855 թ. անհատական ցուցահանդեսի նկարների ցանկի նախաբանում. «Կարողանալ կերտել իմ դարաշրջանի բարքերը, գաղափարները, պատկերը՝ իմ գնահատականի համաձայն... մի խոսքով, ստեղծել կենդանի արվեստ՝ սա է իմ նպատակը»:

Լինելով իրատեսական դեմոկրատական արվեստի եռանդուն քարոզիչ, հիանալի կազմակերպիչ՝ Կուրբեն իր ամբողջ գործունեությամբ համաքայլ էր շարժվում ժամանակակից առաջադեմ բնադատների պահանջներին, որոնք կոչ էին անում «Մենք նկարչից պահանջում ենք առաջին հերթին արդիականություն, քանզի մենք ուզում ենք, որ նա ներգործի հասարակության վրա, նրան տանի առաջադիմության ուղիով: Մենք նրանից պահանջում ենք ճշմարտացիություն, քանի որ հասկանալի դառնալու համար նա պետք է մոտ կանգնի կյանքին: Կուրբեն վճռական պայքարի ելավ ընդդեմ սալոնային արվեստի:

Կուրբեն ծնվել է Ֆրանսիայի հարավարևելքում՝ հարուստ գյուղացու ընտանքում, սովորել է Բեզանսոնում, ապա՝ Փարիզում: «Ինքնանկար՝ սև շան հետ» լայնածավալ աշխատանքը (1842, Փարիզ, Պտի Պալե) և վաղ շրջանի այլ ստեղծագործություններ ներթափանցված են երազկոտության, խորհրդածությունների տրամադրությամբ և վկայում են նկարչի ռոմանտիկական ծգտումների մասին: Սակայն շուտով նրա մեջ արթնանում է խոր հետաքրքրություն ամենօրյա իրականության տարբեր դրսևորումների զգայուն և ճշմարտացի արտացոլման նկատմամբ: Նա սկսում է պատկերել իր ժամանակակիցներին բնական չափերով՝ ուժեղացնելով մոնումենտալությունը, ծավալների խտությունը, նյութականությունը, ձևերի կշռականությունը: Կուրբեն մեծ կարևորություն էր տալիս գավառական կյանքի առօրեականությանը, մինչդեռ նրա նախորդները ամենևին այդպես չէին մտածում: Սոցիալական գաղափարներն առավել ուժեղ արտահայտություն ստացան «Քար ջարդողներ» (1849-1850, առաջներում Դրեզդենյան պատկերասրահում, ոչնչացել է երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ) և «Թաղումը Օռնանում» (1849-1850, Փարիզ, Լուվր) նկարներում:

Չերոսական պլանով է լուծված «Քար ջարդողները» նկարի կոմպոզիցիան: Նկարիչը սոցիալական իմաստ է դրել բանվորների ուժից վեր աշխատանքից տանջված, բայց համառ, տոկուն, դիմացկուն ծերուկի և պատանու կերպարներում. նրանք հարազատ են իրենց շրջապատող հզոր բնության միջավայրին: «Այդպես սկսում են և այդպես ավարտում», - գրել է Կուրբեն այդ նկարի բացատրության մեջ: Պատկերների հսկայական պլաստիկ արտահայտությունը շեշտված է լույսի և ստվերի հակադրություններով՝ հրաժարվելով վառ գույներից: Կուրբեն դիմում է խստիվ սահմանափակ ելեջների գամմային, գերադասում է աստիճանաբար լուսավորի փոփոկող մուգ գույները՝ միաժամանակ հարստացնելով և խորացնելով երանգները: Նկարի կոլորիտը ներքուստ կենտրոնացված է, գույնի լարվածությունը (ինտենսիվությունը) ուժեղացված է գույնի շերտերի խտությամբ:

Իսկական հայտնություն էր «Թաղումը Օռնանում» նկարը, ուր պատմական կոմպոզիցիայի խոշոր մասշտաբներով ամբողջ հասակով ներկայացված են Ֆրանսիայի շարքային մարդիկ՝ նկարչի ժամանակակիցները: Իրադարձության յուրաքանչյուր մասնակից նկարված է բնօրինակից: Բայց պատկերելով գավառական քաղաքի բնակիչներից մեկի թաղումը՝ Կուրբեն պատկերել է պարզապես ոչ թե ժանրային տեսարան կամ Օռնանի բնակիչների խմբային դիմապատկերները: Նա վառ ձևով պատկերել է իր ժամանակի մանր բուրժուաների և գյուղացիների, արհեստավորների և պաշտամունք կատարող քահանաների բնորոշ տիպերի շարք: Տեսարանի մասնակից անձանց շարքում երևում են քաղքենիական սահմանափակության, անսիրտ վերաբերմունքի, երեսպաշտության հետքեր: Տխուր հուղարկավորության արարողության հանդիսավորությանը համապատասխանում են միայն սզո սև հագուստը և ներկաներից շատերի անշարժացած

խստականոնությունը, որոնք միայն պահպանում են դեպքին յուրահատուկ վշտի արտահայտությունը: Տեսարանի կարևորությունը շեշտում է արարողության անտարբեր-պրոֆեսիոնալ մասնակիցների՝ աշակերտ սպասավորի, տիրացուների, անտարբեր գործնական գերեզմանավորի պրոզաիկ առօրեական տեսքը: Պատկերները զբաղեցնում են նկարի ամբողջ հարթությունը, նրան հաղորդում մեծավայելուչ-մոնումենտալ բնույթ: Ձուսպ կոլորիտը կառուցված է սևի ու սպիտակի հակադրությունների վրա, որոնք կազմում են գեղատեսիլ այն կոմպոզիցիայի հյուսվածքը, որի մեջ ծուլվում են կարմիրի և մոխրագույն-երկնագույնի նրբերանգները՝ արտահայտելով թաղման տեսարանի սգո լարվածությունը: Գույները տրված են առատ ու խիտ: Նկարչի սրատես աչքի առաջ կոնկրետ իրականությունը կարծես բացահայտվում է իր բազմակողմանիությամբ, հուժկու պլաստիկայով:

Ձևերի սուր բնութագրականության և պլաստիկության արտահայտմանը Կուրբեն հատուկ ուշադրություն է նվիրում: Նա գերադասում էր նկարել երանգավորված կտավների վրա՝ մուգ երանգներից անցնելով ավելի լուսավոր երանգների և ամենալուսավոր մասերն աշխուժացնելով փայլուն կետերով: «Իմ նկարներում ես կատարում եմ այն, ինչ կատարում է արևը բնության մեջ», - գրել է նկարիչը: Ընդարձակելով թեմաների շրջանակը՝ Կուրբեն ձգտում էր պատկերել այն ամենը, ինչ նա տեսնում էր իր աչքերով՝ բոլոր դասակարգերի ու դասերի մարդկանց: «Նկարչի արվեստանոց» նկարում (1855, Փարիզ, Լուվր), այդ յուրատեսակ «իրական այլաբանության» մեջ, նա ներկայացրել է իր մոդելները և այն մարդկանց, որոնց նա նկարել է և ում մտադիր էր նկարել ապագայում՝ իր բարեկամ Բողլերին և Պրուդոնին, որսորդին՝ շան հետ, առևտրականին, քահանային, մի մերկ մոդել և հենց իրեն՝ նկարակալի առջև նստած:

Պաշտոնական շրջանների հետ Կուրբեի բացահայտ ընդհարումը տեղի ունեցավ 1855 թ-ին, երբ, մերժված լինելով Սալոնի կողմից, նա իր ստեղծագործությունների ցուցահանդես կազմակերպեց համաշխարհային ցուցահանդեսից ոչ հեռու կառուցված բարաքում: Նկարչի հռչակը դուրս է գալիս Ֆրանսիայի սահմաններից: Բելգիայում և Գերմանիայում երիտասարդությունը ողջունում էր նրան՝ գեղանկարչության մեջ իրատեսական ուղղության իր ուսուցչին և առաջնորդին:

Աշխարհի՝ իր ընկալումը, նրա ամբողջ իրականությամբ և ձևերի շոշափելիության կոնկրետությամբ, Կուրբեն արտահայտում է դիմանկարներում, բնանկարներում և նատյուրմորտներում: Դիմանկարներում նա կիրառում է բնանկարի կամ ինտերիերի տարրեր: Նրա դիմանկարները երբեմն ասես ժանրային նկարների էտյուդներ լինեն: Այդպիսիք են Բողլերը՝ աշխատանքով խորասուզված պոետը և նրբամիտ քննադատը (1848, Մոնպելիե, Թանգարան Ֆաբր), կոմպոզիտոր Բեռլիոզը, որը նստած էր դաշնամուրի առջև՝ խոր մտածմունքների մեջ (1850, Փարիզ, Լուվր): Նրա դեմքին ընկած ճառագայթը լուսավորում է նրա լայն ճակատը, սպիտակ այլեձև մազերը, մտածող-արարողի խորաթափանց հայացքը: Բողլրովին այլ բնույթ ունի մեկենաս Բրյույի դիմանկարը, այն ստեղծված է զբոսանքի ժամանակ նկարիչին հանդիպելու պահին՝ «Ողջույն, պարոն Կուրբե» (1854, Մոնպելիե, Թանգարան Ֆաբր), որը, ըստ էության, ժանրային տեսարան է: Ժանրային գեղանկարչության հատկանիշներ ունենալու միտումը հետագայում զարգացնում են իմպրեսիոնիստները:

Նշանակալի է Կուրբեի ներդրումը նատյուրմորտի՝ երբեմն բնանկարի հետ մեկտեղ զարգացնելու գործում: Նույնքան էլ նյութական են, որքան Կուրբեի նատյուրմորտները և ժանրային նկարները, բնանկարները: Նա նկարում է կեն-

դանիներ անտառի թավուտում՝ «Այծյամները վտակի ափին» (1866, Փարիզ, Լուվր), կյանքի վերջում՝ ծով, մերթ վեհասքանչ, խաղաղ և հանդիսավոր՝ «Ծովը Նորմանդիայի ափերի մոտ» (1867, Մոսկվա, ԿՊՊ), մերթ վեր խոյացող ալիքների հուժկու կատարներով՝ «Ալիք» (1870, Փարիզ, Լուվր), բայց մշտապես գեղեցիկ, հրապուրիչ գույների խաղով, լայնարձակ հեռուներով, զգալի խոնավությամբ:

Կուրբեի ստեղծագործության մեջ թեմատիկ նկարը շարունակում է աչքի ընկնող տեղ գրավել 1860-ական թվականներին: Նրա արվեստի մեջ երբեմն թափանցում են սալոնային արտաքին գեղեցկության նոտաներ, և այդ դեպքում նրա արվեստը նշվում է կառավարական պարզեցման, որոնցից նկարիչը հրաժարվում է: Բայց այդ տարիներին նույնպես նա չի զիջում իրատեսության համար մարտնչողի իր դիրքերը: «Վերադարձ կոնֆերանսից» (1863, չի պահպանվել) նկարում նա երգիծանքով ներկայացնում է հարբած կրոնամուլ մարդկանց, որոնք հազիվ են մնում ուղքի վրա՝ առաջացնելով գյուղացու՝ այդ տեսարանի վկայի ծաղրը:

Փարիզի կոմունայի ժամանակաշրջանում Կուրբեն դառնում է նրա ակտիվ մասնակիցը և՛ որպես նկարիչ, և՛ որպես հասարակական ու քաղաքական գործիչ, Նկարիչների ֆեդերացիայի նախագահ, «արվեստի բոլոր տեսակների և Փարիզի թանգարանների պահպան»: Կոմունայի պարտությունից հետո Կուրբեին բանտ են նետում և տուգանում մեծ գումարներով՝ Կոմունայի օրերին Վանդույան սյունը տապալելու համար, որի մեջ ապստամբները տեսնում էին հետադիմության խորհրդանիշ: Ընկերների օգնությամբ նկարիչին հաջողվում է փախչել Շվեյցարիա, որտեղ անցնում են նրա կյանքի վերջին օրերը: Նա շարունակում է աշխատել այլ տարագիր-կոմունարների միջավայրում: Այդ ժամանակներին է վերաբերում «Խրճիթ լեռներում» բնան-

կարը (1870-ականներ, Մոսկվա, ԿՊՊ):

Կուրբեի անվեներ իրատեսական արվեստը, նրա ընդվզումը, արդիականության պատկերմանը դիմելու նրա կոչերը մեծ ներգործություն ունեցան բազմաթիվ առաջադիմական նկարիչների ծնավորման վրա ոչ միայն Ֆրանսիայում, այլև նրա սահմաններից շատ հեռու՝ Բելգիայում և Գերմանիայում, Գուբարիայում և Ռումինիայում: Արդիականության տարբեր կողմերի վերաստեղծման նրա կողմից դրված խնդիրներն իրենց լուծումը ստացան ֆրանսիական գեղանկարիչների հաջորդ սերնդի ստեղծագործության մեջ, որոնք հանդես եկան XIX դարի վերջին երրորդում:

XIX դարի վերջին երրորդ

Փարիզի կոմունայի պարտությունը և հետադիմության ուժեղացումը խոր փոփոխություններ առաջացրին Ֆրանսիայի գեղարվեստական կյանքում: Իշխող բուրժուական և դեմոկրատական մշակույթների միջև հակասությունը, որ դրսևորվեց կապիտալիստական հասարակության հաստատման առաջին քայլերից, XIX դարի վերջին երրորդից արտակարգ սուր և լարված բնույթ կրեց: Իրատեսական դեմոկրատական մշակույթի հետևողական զարգացումը և այն նոր սոցիալ-գեղագիտական աստիճանի հասցնելը պայմանավորված էին բանվորների հեղափոխական շարժմամբ:

Բուրժուական պաշտոնական շրջանների իսկ պաշտպանությամբ՝ բուռն ծաղկում էր ապրում սալոնային արվեստը, որի մեջ հաղթանակում է արտաքին գեղեցկությունը, աշխարհական նրբությունը, սերը՝ հետաքրքրական և աշխույժ տեսարանների նկատմամբ: Այդ արվեստը փառաբանում էր բուրժուական և միապետական ռեժիմները կամ տանում էր դեպի անտիկ լեգենդների ու այլաբանությունների աշխարհ, որոնք կորցրել էին դասականության քաղաքացիական

անվեհերությունը, պատճառ դարձել անչափ սիրալիր «վեներաների» և «ճշմարտությունների» զանազան տարբերակների ստեղծման: Ուժեղացան պայմանական ոճավորական, անցյալ դարերի ոճերն ընդօրինակող ուղղություններ, ուր գերակշռում էին միստիկական-խորհրդանշական միտումները:

Բուրժուական արվեստի իշխող ուղղությանը հակադրվում էր իրատեսական ուղղությունը, որը շարունակում էր զարգանալ գաղափարական պայքարի, հետապնդումների և ամենախիստ գրաքննության պայմաններում:

XIX դարի վերջի - 20-րդ դարի սկզբի արվեստում իրատեսությունը միատարր չէր: Ավանդական եղանակով աշխատում էին դեմոկրատական ուղղության վարպետները, օրինակ՝ Բաստիեն-Լեպաժուն (1848-1884), որը անկեղծությամբ լի ժանրային նկարներում ներկայացնում էր գյուղացիներին («Սերը գյուղում», 1882, Մոսկվա, ԿՊԹ, «Խոտհնձի ժամանակ», 1877, Փարիզ, Լուվր), կամ Լեոնու Լերմիտուն (1844-1925)՝ հեղինակը ճշմարտացի նկարների, որոնք նվիրված են աշխատավորների կյանքին («Չնձվորների վճարումը», 1882, Փարիզ, ժամանակակից արվեստի թանգարան): Մեծ խումբ են կազմում այն նկարիչները, որոնք ձգտում էին գործել գեղարվեստական արտահայտման նոր միջոցներով՝ պայքար ծավալելով քաղթենիական, սահմանափակ, հետադիմական սալոնային արվեստի բուրժուական գռեհկության դեմ (Էդուարդ Մանե, Օգյուստ Բոդեն և ուրիշներ): Մանեն «Մերժվածների սալոնի» 1863 թ-ին պաշտոնական ժյուրիի կողմից մերժված ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի ակտիվ մասնակիցների շարքում էր և բուրժուական քննադատության կողմից ենթարկվեց հարձակումների:

ԷՊՈՒՐՂ ՄԱՆԵ: Էդուարդ Մանեի (1832-1883) XIX դարի ֆրանսիական ակադեմիկոս նկարիչներից մեկի արվեստը շատ առումներով կապված է այն ժամա-

նակների կյանքի պայմաններում իրատեսական սյուժետային նկարի ավանդույթների վերաիմաստավորման հետ: «Մեր պարտքն է՝ մեր ժամանակաշրջանից վերցնել այն ամենը, ինչ որ նա կարող է մեզ առաջարկել, չմոռանալով այն մասին, թե ինչ է հայտնագործվել և գտնվել մեզանից առաջ», - ասում էր Մանեն: Գեղեցիկ արվեստների Փարիզի դպրոցում նրա ուսուցիչն էր Կուտյուրը, որի սառը, անտարբեր վարպետությունը խորթ էր Մանեին, առաջ էր բերում նողկանք սալոնային շաբլոնի նկատմամբ: Մանեի իսկական ուսուցիչներն էին անցյալի մեծ վարպետները, օրինակ՝ Գոյան, Դելակրուան և Կուրբեն, որոնք նրան օգնեցին գտնել ժամանակակից թեմաների ուղին:

«Նախաճաշ կանաչ խոտերում» (1863, Փարիզ, Լուվր) նկարում Մանեն ցուցադրում էր նվիրվածություն անցյալի իրատեսական ավանդույթի հանդեպ, հաստատում էր իրատեսական արվեստի մեծ ժամանակաշրջաններին և, միաժամանակ, կոնկրետ իրականությանը դիմելու կարևորությունը: Բնության գրկում նախաճաշի տեսարանում նա, Վերածննդի դարաշրջանի վարպետների օրինակով, ներկայացրել է բաց մոդել՝ ժամանակի մոդայով հազմված տղամարդկանց հետ: Խմբի կոմպոզիցիան ստեղծված է Մարկանտոնինո Ռայմոնդիի փորագրանկարի օրինակով, ըստ Ռաֆայելի հայտնի ստվարաթղթի վրա արված էտյուդային նկարների, սակայն նրա նմուշների մեկնաբանությունն ստացել է այլ, ավելի աշխույժ և կոնկրետ բնույթ: Քողարկված չլինելով դիցաբանական սյուժեով՝ քաղցրավուն-իդեալականացված մեկնաբանությունից ազատ, մոդելի մերկությունը առաջացրեց բուրժուական հասարակության վրդովմունքը:

Էլ ավելի մեծ վեճ-աղմուկ առաջացրեց Մանեի «Օլիմպիա» նկարը (1863, Փարիզ, Լուվր)՝ իր գեղարվեստական զուգորդումների, ակնարկումների բարդ

ու անորոշ կառուցվածքով: Նկարչի սրատես դիտումնակությունը նկատում է կեցվածք ընդունած նորահաս մոդելի բնորոշ առանձնահատկությունները՝ քնքուշ պատկերի անհարթություն, անկախությամբ տոգորված կեցվածք, ուղիղ, անվրդով և մի փոքր ցրված հայացք: Հակադրական են հնչում մերկացված մարմնի բաց, մոխրագույն-դեղին և մուգ ֆոնում երկնագույն գործվածքների երանգները: Կոմպոզիցիոն սխեման, որ գալիս է հին վարպետներից, ստանում է նոր բովանդակություն. փոխվում է գեղանկարչության տեխնիկան, որը ստանում է ավելի անմիջական հուզական բնույթ:

Ժամանակի ընթացքում Մանեն աստիճանաբար հրաժարվում է դասականության կոմպոզիցիոն սխեմաներից, ձգտում է տալ ասես պատահականորեն տեսած, բուն կյանքի հուշած լուծումներ: Բայց առօրյա կյանքում ևս Մանեն բացահայտում է պոեզիայով և հմայքով լի կերպարներ: Այդպիսին է «Ֆլեյտահարը» (1866, Փարիզ, Լուվր), որի պատկերը ներկայացվում է դեղնականաչ-մոխրագույն ֆոնում: Ստվերանկարի սրամիտ արտահայտությունը, գունային ելևէջի լարվածությունը ճշգրտորեն համապատասխանում են հնչյունների աշխարհում խորասուզված պատանի երաժշտի աշխույժ բնավորությանը:

1860-ական թթ-ին և 1870-ական թթ. սկզբներին Մանեն դիմում է ժամանակակից պատմության դեպքերին վերաբերող թեմաներին: Նա ստեղծում է «Կայսր Մաքսիմիլիանի գնդակահարումը» (1867, Մանհեյմ Կոնստիալտ) նկարը, ուր պատկերված է Նապոլեոն III-ի ռազմական արկածախնդրության վախճանը Մեքսիկայում: Կոմպոզիցիայում առաջնորդվելով Գոյայի «Գնդակահարություն» նկարի սկզբունքներով՝ Մանեի նկարը այդուհանդերձ չի արտահայտում պատմական դրամայի ամբողջ շիկացածությունը: Այդ նույն կոմպոզիցիոն գծապատկերը (սխեման) Մանեն օգտագոր-

ծում է ևս մեկ անգամ՝ դիմելով իր ժամանակի ամենաողբերգական դեպքերից մեկին՝ կոմունարների գնդակահարությանը՝ «Կոմունարների գնդակահարությունը» ջրաներկ նկարում (1871, Բուդապեշտ, Կերպարվեստի թանգարան): «Քաղաքացիական պատերազմը» և «Կոմունարների գնդակահարությունը» վիմագրությունները, որոնք ստեղծված են իրադարձությունների անմիջական տպավորությունների տակ, պատկերում են անվեհեր մարտիկների և տեռորի զոհերի կեպարները՝ վկայելով «Արյունոտ շաբաթ» ողբերգության նկատմամբ նկարչի վերաբերմունքի մասին (1871, մայիսի 21-28): Վերսալյան տեռորի սանձարձակության ժամանակ հրապարակ հանվելով՝ այդ վիմագրությունները հաստատում են նկարչի դատողությունների ինքնուրույնությունը:

Հետագայում (1870-ական թթ.) Մանեի ստեղծագործության մեջ գլխավոր տեղ են գրավում առօրյա կյանքի տեսարանները: Այդ ստեղծագործություններում դրսևորվում են պլեներային (բացօթյա) գեղանկարչության բոլոր նորությունները, որ մշակել էին նրա բարեկամ-հմպրեսիոնիստները: Պլեները չփոխեց, բայց հարստացրեց Մանեի արդեն կազմավորված գեղանկարչական համակարգը: Իր արտասովոր թարմությամբ, գունային ներկապնակով, մաքրությամբ գրավիչ է «Նավակում» նկարի գունային ներկապնակը (1874, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան): Հագեցած լինելով ռեֆլեքսներով, հարուստ դինամիկայով, խոնավ մթնոլորտի շնչառությամբ՝ միևնույն ժամանակ նկարը ստվերանկարների նրբագեղ հստակությամբ կապված է 1860-ական թթ. աշխատանքների հետ: Հերոսների ուրվագծման դիպուկությամբ և հոգեբանական նրբությամբ Մանեին կարելի է համեմատել այն ժամանակների երևելի իրատես-գրողների՝ Մոպասանի և Ջուլայի հետ:

Այդ հատկությունները երևան են գալիս մի շարք իրատեսական, հուզակա-

նորեն հազեցած դիմանկարներում, օրինակ՝ բանաստեղծ Մալաթյանի դիմանկարում (1876, Փարիզ, Լուվր) կամ Կոմունայի գործիչներից մեկի՝ Անրի Ռոշֆորի դիմանկարում (1881, Յամբուրգ, Կունստհալլե), որի մեջ շեշտված են ողբերգական և հերոսականի հատկանիշները: Իրականության ընկալման զգացողությունը և անսպասելի գունային զուգորդումների գեղեցկությունը դրսևորվում են Մանեի նատյուրմորտներում՝ ծաղիկներ, մրգեր, ուտելիք, «Օձածուկ և Կարմրամորուք» (1864, Փարիզ, Լուվր), «Քաջվարդեր» (1864-1865, Փարիզ, Լուվր): Այս ամենն արտահայտություն ստացավ նրա նկարներից ամենակատարյալում՝ «Բար Ֆուլի-Բերժերում» (1881-1882, Լոնդոն, Ինստիտուտ Կուրտո), որը նկարչի բոլոր որոնումների, ստեղծագործական ուղու յուրատեսակ արդյունքն է:

Նկարի կոմպոզիցիան թողնում է կյանքից պատահականորեն պոկած մի պատահիկի տպավորություն, բայց այն մտահղացված է նրբորեն, կառուցված է հստակորեն: Նրա կենտրոնում երիտասարդ գեղեցիկ վաճառուհին է՝ հոգնած, անտարբեր, պրոֆեսիոնալ, հաճոյախոս, սիրալիր: Նրա հետևում դրված մեծ հայելու մեջ արտացոլվում է սրճարանի աղմկոտ դահլիճը և բազմաթիվ մարդիկ, իսկ կողքից վաճառուհուն դիմող լայնեզր գլխարկով տղամարդու պատկեր: Այսպես՝ նկարում միավորվում են իրական աշխարհը և հայելում արտացոլվածը, նաև պատահական հատվածը (ֆրագմենտը) անսպասելի հուզական իմաստի բնույթ է ստանում կայուն կոմպոզիցիայում: Ձարմանալիորեն գեղեցիկ է կերտված առջևի պլանի նատյուրմորտը՝ վարդեր բյուրեղյա գավաթում, աղջկա զգեստի իրանակալին ամրացված վարդ, նրա դեմքը, որ գրավում է ցրված հայացքի իր խորթացածությամբ և հոգնածությամբ: Բնօրինակից կատարված բազմաթիվ ուրվանկարները նկարչին հնարավորություն տվեցին ճշգրտորեն գտնել բնորոշ շար-

ժումը, դեմքի տիպարը, պատկերները, իրավիճակի կենսականությունը: Այդ տեսակետից Մանեն անցյալի իրատեսների լավագույն ավանդույթների իսկական շարունակողն է և, միևնույն ժամանակ, պատկերավորությամբ, արտահայտիչ կոմպոզիցիայի նոր հնարների, բնորոշի, սրամտության, ակնարկությունների որոնող է, որոնք առաջ են բերում բազմաթիվ ասոցիացիաներ և հարստացնում ընդհանուր լուծումը:

Մանեն երազում էր Փարիզի քաղաքային խորհրդարանի մոնումենտալ որմնանկարների մասին, որոնցում ուզում էր պատկերել «Փարիզի որովայնը», տարբեր վիճակի մարդկանց՝ նրանց համար սովորական իրադրության մեջ, այն ժամանակվա հասարակական և առևտրական կյանքի տեսարաններ: Բայց, դժբախտաբար, նրա այդ մտահղացումը իրականացման չարժանացավ: Մանեն աչքի ընկնող տեղ էր գրավում ժամանակի գեղարվեստական կյանքում, իր շուրջը համախմբված շնորհալի, որոնող երիտասարդությանը հրապուրելով իր դատողությունների փայլուն ուժով ու ինքնուրույնությամբ:

Դեզու: Ինչպես և Մանեն, արվեստում իրատեսական ավանդույթները նորարարի իր վրձնով զարգացրեց էդգար Դեզան (1834-1917)՝ ինքնատիպ մեծ տաղանդով, աշխարհի դիմամիկ տեսունակությամբ օժտված նկարիչը, «սոցիալական լուսաստվերի գյուտարարը», ինչպես նրան անվանում էին ընկերները: Դեզան Իտալիայում ուսումնասիրում էր Վերածննդի արվեստը: Լինելով Էնգրի կատարյալ նկարագծի երկրպագու, գերազանց նկարիչ-գծագրիչ՝ նա ստեղծեց քաղաքային կյանքի ամենատարբեր տեսարանների բազմաթիվ ուրվանկարներ, քաղաք, որն աչքի էր ընկնում կյանքի անհանգիստ ռիթմով, արագորեն փոխվող իրավիճակներով: Նա հաճախ էր անդրադառնում դերասանների, պարուհիների, երաժիշտների աշխատանքի պատկերմանը, նկարում էր

հարթուկ, լվածք անող կանանց, մրցարշավների, գրասենյակների լարված, տենդային կյանքը: Հրաժարվելով բոլոր կանոններից և անգիր արած եղանակներից՝ նկարիչը կարողանում էր գտնել անսպասելիորեն նոր դիտակետ, կոմպոզիցիայում հասնելով թարմության և անմիջականության տպավորության մշտապես կշռադատված և ճիշտ գտնված: «Իմ աշխատանքը մտորումների, վարպետների ուսումնասիրելու, ոգեշնչման, բնավորության, համբերատար դիտարկումների արդյունք է», - դիպուկ կերպով մշել է նա իր ստեղծագործության մասին:

Իրոք, իր ամբողջ թվացյալ պատահականությամբ հանդերձ, Դեզայի նկարների կառուցվածքում անհնարին է որևէ բան հանել կամ ավելացնել՝ առանց լուծման ամբողջականությունը խախտելու: Այդպիսին է, օրինակ, «Նվազախմբի երաժիշտները» նկարը (1872, Մայնի Ֆրանկֆուրտ, Շտեդելայան ինստիտուտ), որտեղ առջևի պլանում ներկայացված են երաժիշտներ, իսկ խորքում բեմում պարուհի: Պատկերների մասշտաբների խիստ հակադրություններն ստեղծում են կոմպոզիցիայի սրամիտ արտահայտություն, տարբեր տեսանկյուններով առանձին միջադեպերի պատկերման հնարավորություն:

Դեզայի նկարներում չկան կեցվածք ընդունած գործող անձինք, նրանց պատկերում է անբռնազբոս կեցվածքներում, շարժումների ցայտուն արտահայտված արհեստավարժ հատկանիշներով: Այդպիսին են նրա պարուհիները դասի ժամին՝ «Պարերի դասը» (մոտ 1874թ., Փարիզ, Լուվր), որտեղ պարուհու մարզումը ցույց է տրված որպես ծանր, ուժասպառ աշխատանք, կամ ելույթի պատրաստվելիս՝ «Երկնագույն պարուհիները» (մոտ 1879թ., Մոսկվա, ԿՊՊ): Այդպիսին է նաև այն պարուհին, որն անշարժացել է անգիր արած լարված դիրքում՝ լուսանկարչական ապարատի առջև, որ նկարիչը պատկերել է սրատեսի վարպետությամբ՝

«Լուսանկարչի մոտ» (1877-1878 թթ., Մոսկվա, ԿՊՊ):

Զգտելով պատկերել ժամանակակից քաղաքային կյանքի արագ ռիթմը, Դեզան բացահայտում է բնորոշը նաև պատահական շուտանցիկ շարժման մեջ: «Փարիզի Կոնկորդ հրապարակը» նկարում Համաձայնության հրապարակում, վիկոնտ Լեպիկի և նրա դուստրերի դիմանկարում (1873), նա պատկերները տեղաշարժում է կտավի առաջին մասում, ասես պատահականորեն դրանք տեղավորելով փողոցային շարժման հոսանքում: Պատկերահանվողները օրգանապես ներառվում են քաղաքային բնանկարում, որը նրանց հետ մեկտեղ կազմում է մեծ քաղաքի կյանքի ճշտորեն ընտրված և կադր դարձած հատվածը: Ընդամենի նկարիչն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է դիմանկարային, սուր և խոր բնութագրերի վրա: Դեզայի մի շարք ստեղծագործություններում հստակորեն հնչում է փոքր մարդու անհուսալիության, միայնակության թեման կապիտալիստական քաղաքում: Այդպիսիք են սրճարանի փոքր սեղանի մոտ նստած, հոգեպես և ֆիզիկապես վիատված, միմյանցից օտարացած տղամարդիկ և կանայք «Աբսենտ» նկարում (1876, Փարիզ, Լուվր), պարուհիների, աշխատավորուհիների մի քանի պատկերներ: Նրա «Սպիտակեղեն արդուկողները» (մոտ 1884թ., Փարիզ, Լուվր) հոգնածությունից թուլացած, շշմած են, գրեթե մեխանիկորեն են կատարում աշխատանքը: Բայց հատկապես այդ սովորական արհեստավարժ շարժումների սահունությունն է ճշգրտորեն նկատել և պատկերել նկարիչը:

Ժամանակի ընթացքում Դեզայի արվեստում օրեցօր նկատելիորեն աճում են կասկածամտության, դառը զգացմունքի, հիասթափության գծերը, որը հանգեցնում է երևույթների ավելի միակողմանի պատկերման, նրա ստեղծագործություններում ձևական-դեկորատիվ հատկանիշների ուժեղացման:

Դեզան նկարիչների այն խմբի գրեթե բոլոր ցուցահանդեսների կազմակերպիչն ու մասնակիցն էր, որոնք անվանվեցին իմպրեսիոնիստներ, թեև նրա արվեստն իր վառ արտահայտված ինքնօրինակ հատկանիշներով նույնպես առանձնանում էր իր բարեկամների աշխատանքներից:

ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄ: «Իմպրեսիոնիզմ» անվանումն առաջին անգամ կիրառվել է այն նկարիչների աշխատանքների առնչությամբ, որոնք 1874 թ-ին Փարիզի սալոնին հակադրեցին «անկախականների» իրենց ցուցահանդեսը, որը բացահայտ խռովություն էր ընդդեմ կյանքից կտրված պաշտոնական արվեստի պայմանական շաբլոնների:

Կլոդ Մոնեի ցուցահանդեսի նկարներից մեկը՝ «Տպավորություն: Արևի ծագումը» (Ֆրանսերեն «տպավորություն»-«impression»- այդտեղից էլ՝ իմպրեսիոնիզմ) պատճառ դարձավ, որ ամբողջ խումբն անվանում ստանար, որի մեջ էին Պիսառոն, Սուլեյը, ապա Ռենուարը և ուրիշներ: Այդ խմբի նկարիչներին մոտիկ էին Մանեն և Դեզան, որոնք նրանց հետ միասին մինչև 1886 թ. իրենց ստեղծագործությունները ցուցադրում էին խմբի գրեթե բոլոր ցուցահանդեսներում:

Իմպրեսիոնիստների՝ իրականության տարբեր կողմերին՝ փողոցների, կայարանների, սրճարանների, զանազան խավերի ժամանակակիցների, պրոֆեսիաների և հասարակական շերտերի կյանքին, քաղաքային բնակարանին դիմելն ընդարձակեց իրատեսական արվեստի շրջանակները: Իսկ մեծ քաղաքի արագ շփոթի, բնության մթնոլորտի, լուսավորության ակնթարթային վիճակը պատկերելու ձգտումը հանգեցրեց գեղարվեստական արտահայտչության նոր միջոցների, ընկալման առանձնահատուկ թարմության և սրատեսության, թանգարանային թիությունից ներկայանակի ազատման, պայծառ գունեղ ելևէջի որոնմանը: Ժամանակի ընթացքում, սակայն, հստակորեն երևան եկան իմպրեսիոնիստների

նաև ստեղծագործական մեթոդի և աշխարհայացքի սահմանափակության հատկանիշներ: Ակնթարթային տեսողական զգացողությունը ճշգրտությամբ հաղորդելու հրապուրանքը նրանց արվեստից դուրս մղեց աշխարհաճանաչման խորությունը և բազմակողմանիությունը, էտյուդը՝ շրջապատում պատահականորեն նկատելի դիպվածի պատկերը, բարձր հասարակական կարևորության, քննադատական սրության թեմաները: 1880-ական թթ. կեսերից իմպրեսիոնիզմն իրեն սպառեց: Իմպրեսիոնիստների բնանկարներում պլեները դառնում է ինքնանպատակ: 1886թ. ցուցահանդեսից հետո խումբը քայքայվում է, թեև հատկապես այդ ժամանակվանից աճում է իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունն այլ երկրների արվեստի զարգացման վրա, իսկ մեկ տասնամյակ հետո սկսում է աճել պաշտոնական ճանաչում ստացած իմպրեսիոնիստների փառքը:

ԿԼՈՂ ՄՈՆԵ: Իմպրեսիոնիզմի սկզբունքներն առավել հետևողականությամբ մշակվել են Կլոդ Մոնեի ստեղծագործության մեջ (1840-1920), որի պլեներային հայտնագործությունները նորացում-բարեփոխումներ կատարեցին գեղանկարչության ամբողջ համակարգում: Մոնեի արվեստն առավել մեծ ակնառությամբ ցուցադրում է թե՛ այդ ուղղության նվաճումները, թե՛ սահմանափակության գծերը: Իր լավագույն կտավներում այդ արվեստն արտահայտում է նկարչի մեծ հիացմունքը՝ հավերժորեն նորացվող բնության պոեզիայով, բնություն, որը մաքրվում է անձրևով, գույների շողացող փայլով, թափանցված է օդով ու լույսով:

Մոնեն ծնվել է Ռուանում, սովորել բնանկարիչ Բուդենի մոտ, ապա ակադեմիական ուղղության վարպետ Գլետրի մոտ: Նրա վաղ շրջանի աշխատանքներում, որտեղ մարդիկ պատկերված են բնության ֆոնում՝ «Կանայք այգում» (1866-1867, Փարիզ, Լուվր), «Նախաճաշ բնության գրկում» (1866, Մոսկվա,

ԿՊԹ), լուծվում են մարդկային պատկերներն օրգանապես բնանւառում ներգծելու, բնության վիճակը պատկերելու, արեգակնային ցլոքի խաղերի խնդիրները: Հետագայում մարդկային պատկերը դառնում է բնանկարի միայն մանրամասը, միջավայրի մի մասը, որն ստանում է ավելի հուզական, աշխույժ և անմիջական արտահայտություն: 1870-ական թթ. ստեղծվում է թեմաների մի շրջանակ և իմպրեսիոնիզմի առանձնահատուկ գեղարվեստական լեզու, որը պայմանավորված էր բաց օդում կատարվող աշխատանքով, մաքուր, լուսավոր, գունային ելևէջ, գույների յուրատեսակ հուզական եղանակ՝ օգտագործելով գույնի օպտիկական տեղաշարժման օրենքը:

Կլոդ Մոնեն ծագում է նկատել և արտահայտել այն անմիջական տպավորությունը, որ իր վրա թողնում են իրականության պատկերները, նա գտնում է քաղաքային բնանկարի նոր թեմաներ, առանձնահատուկ ուշադրություն է նվիրում տարածության, լուսավորության և օդային միջավայրի պատկերմանը: Իր ծրագրային նկարներից մեկում՝ «Կապուցինների բուլվարը Փարիզում» (1873, Մոսկվա, ԿՊԹ), նա վառ գույներով պատկերում է Փարիզի աղմկոտ փողոցի տեսարանը՝ ասես հոսող բազմությամբ և շարժվող կառքերի շարքերով, օդի խոնավությունը, զբոսայգիների՝ հեռվում երևացող ազատ տարածություններ, որոնք նկատելի են սոսիների մերկ ճյուղերի միջից: Նա դիտակետ է ընտրում բարձր տեղում, շենքի որևէ պատշգամբում, որի եզրը պատկերում է կոմպոզիցիայում: Պատշգամբում պատկերների կտրվածքի անսպասելիությունն ընդգծում են լուծման թերատությունը, դիտման կետի պատահականությունը, որն իրականում ճշգրտորեն է կշռադատել և գտել նկարիչը: Հետագայում բնության անորսակի, չփոփոխվող իրավիճակների պատկերմամբ հրապուրվելը Մոնեին հանգեցնում է նկարների այն շարքի ստեղծմանը, որն արարվել է

բնության միևնույն թեմայով օրվա տարբեր ժամերին: Այդպես ծնունդ են առնում «Խոտի դեզը» (1866, աշխատանքներից մեկը Մոսկվայում է, ԿՊԹ), «Ռուանի տաճարը» (1893-1895, երկուսը՝ Մոսկվայում, ԿՊԹ) սերիաները, որոնք նկարիչն ստեղծում է՝ տարվելով մթնոլորտի, օրվա տարբեր ժամերին միևնույն թեմայով բնանկարի լուսավորության վիճակը որսալով: Այսպես լույսը դառնում է նկարի իսկական հերոսը՝ դուրս մղելով իրական առարկաները: Նյութական առարկաների պատկերման հանդեպ հետաքրքրության աստիճանական կորուստը հետագայում հանգեցնում է գունեղ և լուսային բծերի առկայծման անցողական հետապնդման:

ՊԻՍՍԱՌԻ ԵՎ ՍԻՍԼԵՅ: Բնության մշտապես փոփոխվող աշխարհը գրավել է նաև ուրիշ նկարիչ-իմպրեսիոնիստների, որոնք նկարում էին բնականից (բնօրինակից), բաց օդում, - Կամիլ Պիսսառոյին (1830-1903) և Ալֆրեդ Սիսլեյին (1839-1899): Պիսսառոյի՝ իմպրեսիոնիստներից տարիքով ամենաավագի բնանկարներն արտահայտում են բնության աշխույժ և անմիջական պատկերը, առանձնանում են ճշմարտացիությամբ, կոմպոզիցիոն ավարտվածությամբ, գույների մեծ զսպվածությամբ: Սիսլեյի բնության պատկերներն ավելի մտերմիկ են իրենց թեմաներով, ներդաշնակ, քնարականորեն քնքուշ:

ՌԵՆՈՒԱՐ: Իմպրեսիոնիզմի ամենամանազանավոր ներկայացուցիչներից մեկը Օգյուստ Ռենուարն է (1841-1919), որի արվեստն առանձնանում է մարդու նկատմամբ դրսևորվող աշխույժ հետաքրքրությամբ: Նրա լուսապայծառ կենսահամակարգվեստում նշանակալի տեղ են գրավում դիմանկարը, ինչպես և ժանրային կոմպոզիցիաները, որոնք ամենից հաճախ բացահայտում են ֆրանսիացի կանանց կերպարները:

Աղքատ դերձակի որդի Ռենուարը պատանի հասակից է սկսում իր աշխատանքային կյանքը՝ զբաղվելով հախճա-

պակու նախշանկարչությամբ: Սովորելու նպատակով նա վաստակած դրամով ընդունվում է Գլխերի արվեստանոցը, ուր մտերմանում է Կ. Մոնեի և Ա. Միսլեյի հետ: Ռեճուարի վաղ շրջանի նկարները կրում են Կուրբեի ուժգին լուսաստվերային ծեփակերտման ազդեցության հետքերը, այդպիսին է «Մայր Անտոնիի ճաշարանը» (1866, Ստոկհոլմ, Ազգային թանգարան): 1870-ական թվականներին Ռեճուարի գեղանկարչությունը դառնում է ավելի պլեներային (բացօթյա), լուսաօդային միջավայրը միավորում է բնականը և մարդկանց պատկերները բազմաթիվ ժանրային տեսարաններում, որոնք ներթափանցված են հայեցողականության, անդորրության տրամադրություններով: Նա արտահայտում է կենսուրախություն, պարող զույգերի հափշտակվածություն, «Մուլեն չե լա Գալետ» նկարում (1876, Փարիզ, Լուվր)՝ առջևի պլանի պատկերներն առանձնացնելով շարժումների սուր արտահայտչությամբ: Ռեճուարի արարած մարդու կերպարը զուրկ է բարդ հոգեբանական բնութագրից, ներքին աշխարհի բացահայտման խորությունից, բայց նրանում կա իրական անմիջականություն, հմայք, կենսուրախություն: Յուրահատուկ հմայքով են աչքի ընկնում նրա ստեղծած կանացի կերպարները՝ «Մերկը» (1876, Մոսկվա, ԿՊՊ), «Աղջիկ՝ հովհարով» (մոտ 1881թ., Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Նրանց նրբին գեղեցկության հետ նուրբ ձևով ներդաշնակում են գունային լուծումները, որոնք կառուցված են սադափանման նրբին երանգների հակադրությամբ, մազերի կամ կոստյումների՝ հագեցված մուգ երանգներով:

Դերասանուհի ժաննա Սամարիի դիմանկարում (1877, Մոսկվա, ԿՊՊ) մարմնավորված է գեղեցկության, նրբագեղության, հմայքի, երիտասարդության կերպար: Դիմանկարի գունային, նուրբ ու հնչել էլեճը կառուցված է կապտականաչավուն, շիկավուն և նրբին վարդագույն երանգների զուգորդմամբ:

Հրաժարվելով մուգ ստվերներից, Ռեճուարն ավելացնում է գունային ստվերներ, որոնք կենսունակության տպավորություն և պատկերման արտասովոր հուզականություն են ստեղծում: 1880-ական թթ. վերջերից Ռեճուարի արվեստի բնույթը փոխվում է: Իրականության նկատմամբ կենդանի հետաքրքրյալը ժամանակի ընթացքում փոփարհնելու է գալիս պայմանական դեկորատիվ եղանակը:

ՌՈՂԵՆ: Իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության հետ ընդհանուր գծեր ուներ XIX դարի ամենանշանավոր քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենի արվեստը (1840-1917), որը նոր ուղիներ հարթեց կերտարվեստի համար, խորտակելով պաշտոնական արվեստի մեռած գծապատկերները (սխեմաները) և դոգմաները: Իր չափազանց զգայական, հուզական արվեստում Ռոդենը ձգտում էր հաստատել դրական հերոսի կերպարը, բացահայտել մարդու բարդ ապրումների, զգացումների աշխարհը և միաժամանակ չէր կարողանում հաղթահարել այն օրերի արվեստին հատուկ հակասական որոնումների բոլոր դժվարությունները:

Ռոդենը ծնվել է աղքատ ծառայողի ընտանիքում, սովորել է նկարչական դպրոցում (որը հետագայում վերափոխվել է դեկորատիվ արվեստների դպրոցի), վաղ տարիքից սկսել է վաստակել գոյության պահպանման համար՝ Փարիզի և Բրյուսելի շենքերի զարդարմանը ծեփանկարման աշխատանքներով մասնակցելով: Նրա վրա շատ մեծ տպավորություն են թողնում Միքելանջելոյի հերոսական ստեղծագործությունները, որոնց նա ծանոթանում է Իտալիայում:

Ռոդենի իրատեսական ձգտումները և կյանքի՝ նրա ողբերգական ընկալումը հստակորեն դրսևորվեց վաղ շրջանի քանդակում՝ «Զարդված թթով մարդը» (1864, Փարիզ, Ռոդենի թանգարան), որը հաստատում էր ճակատագրով թշվառացած, բայց անձնատուր չեղած մարդու

կերպարի հոգևոր կարևորությունը և ուժը: Նա իրական մոնումենտալության և կենսական ճշմարտացիության է հասում «Բրոնզե դար» արձանով (1876, Փարիզ, Ռոդենի թանգարան), որը խորհրդանշում է մարդկության զարթոնքը, տանջալից, դժվարին զարթոնքը քնից, նոր կյանքի ստեղծագործական եռանդի ձգտումը: Արձանի բանաստեղծականությունը և նրբամիտ իրատեսությունը չըմբռնեցին Սալոնի դեկավարները, վիրավորական հարձակումների ենթարկվեց նրա հեղինակը: Մի շարք ականավոր քանդակագործների միջամտությունը միայն Ռոդենին օգնեց ազատվելու հալածանքից:

1880 թ. նա ստանում է Դեկորատիվ արվեստի թանգարանի բրոնզե դռան ձևավորման առաջին պետական պատվերը: Այդպես ծնվում է Ռոդենի մոնումենտալ «Դժոխքի դուռը» գլխավոր ստեղծագործության մտահղացումը (1880-1917), որը մտահղացված էր ի հակադրություն Լորենցո Գիբերտիի՝ Վերածննդի դարաշրջանի ֆլորենցիացի քանդակագործի «Դրախտի դուռը» ստեղծագործության: Այդ երկի մեջ Ռոդենը ձգտում է մարմնավորել մարդկության ճակատագիրը՝ կոնկրետ իրատեսական կերպարները միացնելով այլաբանությունների, ընդհանրացումների, խորհրդանիշների հետ: Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» թեմաները նա համալրում է դիցաբանական և բիբլիական կերպարներով ու սեփական երևակայությամբ: Նկարչի երևակայության անսահմանությունը, որ ստեղծում է նորանոր թեմաներ և կերպարներ, հանգեցնում է նախագծի առանձին մասերի բազմակի փոփոխման՝ արգելակելով աշխատանքի ավարտը: Սյուժետային անորոշությունը, պլաստիկ կերպարներով, թեմատիկ կոմպոզիցիաներով ծանրաբեռնվածությունը զրկում են «Դժոխքի դուռը» ամբողջականությունից:

Սակայն «Դժոխքի դռան» վրա կատարվող աշխատանքի ընթացքում ընդ-

հանուր մտահղացման առանձին ստեղծագործություններ («Մտածողը», «Ադամ», «Եվա», «Յամբույր» և այլն) կազմեցին քանդակագործի ստեղծագործության հիմնական թեմատիկան մինչև վերջին օրերը, մեզ են հասցրել Ռոդենի տաղանդի զարմանալի ուժը:

Նրա «Մտածողը» (1879-1900, Փարիզ, Ռոդենի թանգարան) անձնավորում է մտքի կենտրոնացած որոնող ուժ, տենչի և մռայլ մտորումների խորություն, որոնք արտահայտվում են նրա ամբողջ կեցվածքում, հզոր մկանների լարվածության մեջ, նրա ճակատի խոր կնճիռներում: Ձղջուկով և ամոթով համակված «Եվան» (Փարիզ, Ռոդենի թանգարան, Մոսկվա, ԿԴԹ), մի կերպար, որը լի է դառն հուսահատությամբ: Մտահղացմանը ճշգրտորեն է համապատասխանում Ռոդենի ստեղծագործությունների ընդգծված, հուզական մեկնաբանությունը՝ մերթ կատարված եռանդուն կամային ձևով, մերթ նրբին, ասես գեղատեսիլ աստիճանավորումով մոդելված, բայց միշտ առկայծող, կենդանի, անհանգիստ: Թվում է, թե նրա քանդակների մարմարը շնչում է, կապված է լուսային միջավայրի, շրջապատի տարածության հետ:

Ռոդենի արվեստի լավագույն հատկանիշներն առավել մեծ ուժով բացահայտվում են «Կալեի քաղաքացիները» հուշարձանում (1884-1886), որը կանգնեցված է 1895 թ-ին Կալեի քաղաքային խորհրդարանի շենքի առջև, հանդիսանում է XIX դարի եվրոպական կերտարվեստի ամենանշանակալի ստեղծագործություններից մեկը: Այն նվիրված է 14-րդ դարի ֆրանսիական պատմության իրական հերոսներին՝ անգլիական զորքից Կալեի պաշտպանության մասնակիցներին: Այդ հուշարձանը նվիրված է Կալեի անվեհեր, խիզախ հայրենասերներին, որոնք համաձայնեցին թշնամու ճամբարում կամովին մահվան դիմել հարազատ քաղաքը փրկելու համար: Նրանց սխրագործության հիանալի և ա-

մենախորունկ իմաստը Ռոդենին ոգեշնչեց ստեղծելու արտահայտչությամբ զարմանալի ստեղծագործություն, որն օժտված էր զգացմունքների իրական ուժով՝ կարծես քանդակագործը եղել էր ողբերգության ականատեսը: Նա պատկերել է պատահուկած շորերով, պարանոցներին պարանի օղակ, քաղաքացիների վշտալի դանդաղ քայլերը, որոնք քաղաքի բանալին տանում են հանձնելու նվաճողներին: Այդ խմբի վեց պատկերներից յուրաքանչյուրը խիստ անհատականացված է, բացահայտում է զգացմունքների ու մտքերի մի ամբողջ ելևէջ՝ անվեհեր վճռականությունից և համոզվածությունից մինչև մտախտ տարակուսանքը, հոգեկան պայքար և հուսահատություն: Եվ միևնույն ժամանակ բոլոր պատկերները միավորված են փոխադարձորեն կապված, կազմում են արտասովոր ուժեղ մի ամբողջություն:

Որպես խմբի հերոսական ոգու մարմնավորում է ընկալվում քաղաքի բանալին տանող մարդը: Խիստ կամային լարվածությունը, խոր մտորումները և անսասան վճռականությունն է երևում նրա դեմքին, ամբողջ պատկերին, ձեռքերի շարժումներին, ոտքերի ամուր դիրքին: Մյուսները լրացնում և զարգացնում են թեմայի լեյտմոտիվը, խմբական հիմունքով, ժողովրդի՝ պատմական ողբերգության հիմնական հերոսի մասին այն պատկերացումը, որը հաստատվում է այդ ժամանակվա համաշխարհային իրատեսական արվեստի լավագույն ստեղծագործություններում:

Ռոդենը մտադրվել էր քանդակախումբը տեղադրել ցածր սալաքար-պատվանդանի վրա, որպեսզի Կալեի քայլող հերոսները միշտ մնան իրենց հետնորդ-համաքաղաքացիների կողքին: Առօրյա գործերի սովորական անհանգստության, փողոցային շարժման մեջ նրանք պետք է մտցնեին աշխուժություն և հերոսականություն, որոնք հուշարձանի բոլոր գործող անձանց հաղորդում են իսկական վեհություն և միաս-

նություն: Հետագայում Ռոդենը չհասավ մտքի պայծառացման և մարդկային ամենաբարդ զգացմունքների մարմնավորման այնպիսի խորության, ինչպես այս հուշակոթողում:

Կերպարի հերոսացման մտադրությունն զգացվում է Բալզակի հուշարձանում (1893-1897, ծուլվածքը կանգնեցված է Փարիզում), դիմանկարներում: Դրանց շարքում առանձնանում է Վիկտոր Յուզոյի դիմաքանդակ-կիսանդրին (1897, Մոսկվա, ԿՊԹ), որով որոշվում են հուժկու ստեղծագործական հանճարի հատկանիշները, գրողի հոգևոր ուժը:

1890-ական թթ. վերջերին Ռոդենի ստեղծագործության մեջ ուժեղանում են գրական սիմվոլիկայի միտումները: Նյութի մշակման յուրահատուկ հնարների որոնումները ստանում են «արտիստիկորեն» թերասածության ակնարկի բնույթ: Չնայած քանդակագործի աճող հռչակին, վարպետության ամբողջ գինանոցի տիրապետմանը, ներքին գաղափարական նշանակալիության կորուստը և կերտարվեստի կոնստրուկտիվ հիմունքների խախտումը նվազեցնում են նրա ուշ շրջանի շատ գործերի ներգործության ուժը:

Մարդասիրության և իրատեսության մեծ ավանդույթները Ռոդենը զարգացնում է 1870-1890-ական թթ-ի լավագույն երկերով, որոնք որոշում են նրա ավանդը համաշխարհային կերտարվեստի զարգացման մեջ:

ԳԵՐՄԱՆԻԱ

XIX դարի ընթացքում Եվրոպայում առաջավոր տեղերից մեկը գրավում է գերմանական մշակույթը, որը մեծ ծաղկում էր ապրում: Գերմանիայում կազմավորվել էր հեղինակի փիլիսոփայական համակարգը: Գյոթեի և Հայնեի, Բեթհովենի և Վագների անունները համաշխարհային մշակույթի մեծագույն գործիչների անունների շարքում են: Գերմանական ժո-

դովրդի պատմական ներդրումը հսկայական էր նաև պոեզայի և երաժշտության անդաստաններում: Կերտարվեստը և ճարտարապետությունն այստեղ չհասան նույնպիսի մակարդակի: Նրանց նվաճումները կապված են XIX դարի առաջին երրորդում միմյանց հակադրված ուղղությունների՝ կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի տարածման հետ, որոնք ունեին առանձնահատուկ ազգային երանգ: 1830-ական թթ-ից սկսած առաջանում է իրատեսական հոսանքը, որը դարի երկրորդ կեսին իր բարձրակետին է հասնում Ադոլֆ Մենցելի արվեստում:

Ստեղծագործական մտքի վերելքը Գերմանիայում առավել ևս արտասովոր էր նրանով, որ այն տեղի էր ունենում մի երկրում, որը գրեթե ամբողջ XIX դարի ընթացքում շարունակում էր մասնատված մնալ՝ որպես մի շարք ինքնուրույն թագավորություններ, կուրֆյուրստներ, իշխանություններ: Դարի միայն վերջում միավորվելով միասնական պետության մեջ, խիստ ուժեղացնելով արդյունաբերության զարգացման տեմպերը, Գերմանիան մտավ աշխարհի հզոր կապիտալիստական պետությունների շարքը՝ իր առաջավոր բանվոր դասակարգով: Եվ այնուամենայնիվ առաջադիմական միտումներն իրենց զարգացման ճանապարհին հաճախ հանդիպում էին անհաղթահարելի արգելքների. Գերմանիայում իրենց ազդեցությունը պահպանում էին հետադիմական միլիտարիստական տարրերը՝ պրուսական յունկերության գլխավորությամբ, որոնք երկիրը տանում էին դեպի վերահաս աղետներ:

XIX դարի սկզբին Գերմանիայում քաղաքական իրադրության հակասականությունը և բարդությունը պայմանավորեցին նրա մշակութային զարգացման բնույթը: Նապոլեոնի նվաճողական պատերազմները նպաստում էին ֆեոդալական կարգերի քայքայմանը, բայց օտարերկրյա նվաճողների դեմ ժողովրդական շարժումն օգտագործեց ֆեոդալական ռեակցիան: Նապոլեոնական բա-

նակների դուրս քշելուց հետո գերմանական պետություններում տարածվում էր շարժում ընդդեմ ֆրանսիական լուսավորության ազդեցության, աճում է հետաքրքրությունը ազգային, մասնավորապես միջնադարյան մշակութային ժառանգության հանդեպ, որը ռոմանտիզմի տարբերիչ հատկանիշներից մեկն է:

ՃԱՐՏԱՐԱՎԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Կերպարվեստում ռոմանտիկական հոսանքների հետ մեկտեղ գերմանական ճարտարապետության մեջ XVIII դարի վերջերից հաստատվում է դասականությունը: Բրանդենբուրգյան դարպասներում, որ 1788-1791 թթ. կառուցել է Կարլ Լանգհանսը Բեռլինում, դորիական օրդերն օգտագործվում է ուժեղացող Պրուսական պետության փառաբանման համար: Կարլ Ֆրիդրիխ Շինկելի կառուցած շենքերում (1781-1841) իշխում է խստաբարո սպարտական ոգին, բայց դրանց բնորոշ է ժանրակշռությունը և կատարման որոշ չորությունը (Բեռլինի նոր պահակատունը, 1816-1818): Ուշ շրջանի մի շարք կառույցներում Շինկելն օգտագործում է գոթական ոճի հատկանիշներ՝ կանխորոշելով գերմանական ճարտարապետության հետագա զարգացման որոշ միտումներ (Ալեքսանդրիայի աղոթարանը):

XIX դարի երկրորդ կեսին, չնայած շինարարության ընդարձակմանը, գեղարվեստական արժանիքներով նշանակալի կառուցվածքներ չստեղծվեցին: Էկլեկտիկայի իշխումը, զանազան ոճերի ընդօրինակումները ստանում են կոսմոպոլիտական բնույթ:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XIX դարի սկզբներին գերմանական գեղանկարչության մեջ ռոմանտիկական միտումները դուրս մղեցին դասականացնողներին: Գերմանական ռոմանտիզմում, որը պաշտպանություն էր գտնում իշխող դասակարգերի կողմից, գերիշխում էին միստիկական և կրոնական տրամադրությունները և կերպարները: Չետադիմության պայմաններում գերմանացի նկա-

րիչները հաշտվողական դիրքեր են գրավում, չեն կարողանում վեր կանգնել առօրյա մանր գործերից: Նրանցից միայն մի քանիսի ստեղծագործության մեջ արտացոլում գտան ժամանակաշրջանի առաջադիմական միտումները: Ռոմանտիկական արվեստի ամենալարված երևույթները դրսևորվեցին դիմապատկերի և բնանկարի ոլորտներում:

ՌՈՒՆԳԵ: Համբուրգում աշխատող Ֆիլիպ Օտտո Ռունգեի (1777-1810) գեղարվեստական ժառանգության լավագույն մասը կազմում են դիմապատկերները: Մոտիկ լինելով համբուրգյան ռոմանտիկ-գրողներին, ինչպես և լինելով գեղանկարչության նշանավոր տեսաբան, որը մեծ ուշադրություն էր նվիրում գույնի և նրա ներդաշնակությունների հիմնախնդիրներին, «Գունային շրջան» մենագրության հեղինակ Ռունգեն իր ամբողջ կարծատև կյանքի ընթացքում ձգտում էր կառուցել բարդ, հորինված այլաբանություններ: Նա երազում էր «Օրվա չորս ժամանակները» կոմպոզիցիաների շարքում երևակայական-երաժշտական պոեմի մասին, բայց ստեղծեց իրական կենդանի կերպարներ՝ դիմելով անմիջականորեն բնությանը՝ բնօրինակին: «Ինքնանկարում» (1805, Համբուրգ, Կունստհալլե) իրականության բանաստեղծական ընկալումը զուգակցվում է վերլուծողի հայացքի սրատեսության, նրա նկարագծի (նկարի) խստապահանջ և ճշգրիտ վարպետության հետ:

Ձարմանալի նրբությամբ և մանրակրկիտությամբ է կերտված այն բնանկարը, որի ֆոնում ներկայացված են ալևորները՝ նկարչի ծնողները, նրանց կողքին հարմարվել են թռռները («Ծնողների դիմանկար», 1806, Համբուրգ, Կունստհալլե): Խստաբարո վշտադեմ են, տագնապ են արտահայտում ալևորների կնճռոտ դեմքերը, կտրուկ հակադրությամբ են ընկալվում կարմրաթշիկ երեխաները, որոնք աշխարհին նայում են լայն բացված աչքերով: Մտքի փիլիսոփայական խորությունը, մարդու ճակատագրի հա-

մար մտահոգությունը, հայրենի բնության հարստությամբ և գեղեցկությամբ է առանձնանում Ռունգեի այդ ստեղծագործությունը:

ՖՐԻԴՐԻԽ: Կասպար Դավիդի Ֆրիդրիխի (1774-1840) նկարչության գլխավոր օբյեկտը դարձավ բնությունը, նրա գործունեությունը ընթանում էր գլխավորապես Դրեզդենում: Իր բնանկարներում նկարիչն արտահայտում էր բնության մեծության առջև խոնարհվելու զգացումը, ինչպես նաև մռայլ մտորումներով, հոռետեսությամբ լի ապրումները: Ֆրիդրիխի բնանկարների սիրված մոտիվներն էին անապատային ժայռոտ հսկա զանգվածները, որոնք նա պատկերում է օրվա տարբեր ժամերին՝ հմայվելով նրանց սահուն ուրվագծերով, լույսի խաղերով, քարե մեծ բեկորների վրա գույների փայլփլումներով: Արևամուտի կամ արևածագի ճառագայթներում դրանք երբեմն կորցնում են իրենց նյութականությունը՝ վերածվելով, ասես, օդատեսիլի՝ միրաժի («Լեռնային բնանկար» Մոսկվա, ԿՊԹ):

Ֆրիդրիխի նկարներում արտացոլում է ստանում նաև գերմանական ժողովրդի պայքարն ընդդեմ նապոլեոնյան նվաճման. «Արմինի շիրիմը» (1813) և աճող հետադիմությունը, որը կաշկանդում էր ազգի ստեղծագործական ուժերը՝ ««Հույսի» խորտակումը սառույցներում» (1822, Երկուսն էլ՝ Համբուրգ, Կունստհալլե): Ֆրիդրիխի բնանկարներում մարդը միայնակ մի փոքրիկ էակ է, որը կորչում է սառնաշունչ անբնակելի աշխարհի անծայրածիր լայնարձակություններում, կամ մի պասիվ դիտորդ, որը նայում է մառախլապատ հեռուներին՝ տարվում երազանքներով՝ «Լուսնյակ դիտող երկուսը» (1819-1820, Դրեզդեն, Պատկերասրահ):

Ավելի ուրախ տրամադրությամբ են առանձնանում Ֆրիդրիխի հայրենի գյուղի բնության պատկերները: Բանաստեղծական են արևի լույսով ողողված «Մարգագետիններ Գրեյֆսվալդի մոտերքում»

(1820-1830, Յամբուրգ, Կունստհալլե), որոնք հիշեցնում են գրողների և բանաստեղծ-ռոմանտիկների՝ բնության սքանչելի նկարագրությունները:

Իրականության և նրա կերպարների պատկերումը հատուկ է XIX դարի կեսերի գերմանական արվեստի լավագույն ստեղծագործություններին:

ՄԵՆԳԵԼ: Գերմանական գեղանկարչության մեջ իրատեսության ծաղկումը նշանավորվեց Ադոլֆ Մենցելի (1815-1905) ստեղծագործությամբ, որը զուգակցում էր գեղանկարիչի և նկարիչ-գծագրիչի փայլուն ծիրքը՝ գիտնական-պատմագրի բարեխղճությամբ: Լայն մտահղացումների գեղանկարիչ Մենցելը ծագում էր ընդգրկել կյանքն իր ամբողջ բազմազանությամբ: Մենցել գեղանկարչի լավագույն հատկանիշները դրսևորվեցին այն նկարներում և էտյուդներում, որոնք ստեղծվել են անմիջականորեն բնության մեջ [այն, ազատ ձևով. «Սենյակ՝ պատշգամբով» (1845), «Երկաթուղի Բեռլին-Պոտսդամ» (1847, երկուսն էլ՝ Բեռլին, Ազգային պատկերասրահ), որտեղ բնանկարը և ինտերիերը ողողված են արևի պայծառ լույսով:

Մենցելն առաջինը պատմական ժանրի մեջ մտցրեց գիտահրատեսական մեթոդ, ընդ որում նա ոչ միշտ էր այն հետևողականորեն կիրառում: 1840 թ. նա ձեռնամուխ եղավ Ֆ. Կուգլերի «Ֆրիդրիխ Մեծի պատմության» պատկերազարդման վիթխարի աշխատանքին՝ գրչածայրով ստեղծելով չորս հարյուր նկար (փայտի վրա փորագրելու համար), լակոնական և սրամիտ: Այդ աշխատանքը նրան դասեց այն ժամանակվա գերմանական նշանավոր գրաֆիկների շարքը: Մենցելի նկարազարդումներում առանձնապես հրապուրիչ են պատմական իրավիճակի, կոստյումների նկարագրման վավերականությունը, բնորոշը գտնելու կարողությունը: Եվ, այդուամենայնիվ, Մենցելը, լինելով և՛ նկարիչ, և՛ պատմաբան, չխուսափեց ժամանակաշրջանի իդեալականացման

գծերից և ամենից առաջ հենց Ֆրիդրիխն բնութագրելու մեջ, նրան ներկայացնելով կրթված ճշմարիտ միապետ:

Ֆրիդրիխի կերպարի նկատմամբ Մենցելը նույնպիսի մոտեցում դրսևորեց նաև գեղանկարչության մեջ: Ֆրիդրիխ II-ի ժամանակվա մասին ամենահետաքրքրական նկարը՝ «Կլոր սեղան Սան Սուսիում» (1850, չի պահպանվել), պատկերում է կայսրի շրջապատի և նրա աթոռանիստի ընտիր-նրբաբարո հասարակությունը: Ներկաների թվում է ֆրանսիական նշանավոր փիլիսոփա-ազատախոհ Վոլտերը: Բայց ոչ վարպետորեն պատկերված, պալատի ճշգրտորեն վերարտադրված իրավիճակը, ոչ գործող անձանց դիմանկարային նմանության ճշգրտությունը չեն թաքցնում կատարման եղանակի իդեալականացման և նկարագրականության հատկանիշները:

Ֆրանսիա կատարած ուղևորությունները և ֆրանսիական արվեստի նվաճումներին ծանոթանալն անրապնդում են Մենցելի ստեղծագործության իրատեսական ուղղությունը և նրա մեծ հետաքրքրությունը արդիականության նկատմամբ ամենատարբեր դրսևորումներում: Նրա արվեստում արտացոլում են գտնում 1848 թ. հեղափոխության իրադարձությունները: Նա պատկերում է «Մարտյան օրերի զոհվածների մեծարումը» (1848, Յամբուրգ, Կունստհալլե)՝ դրսևորելով իր դեմոկրատական տրամադրությունները, կարեկցանքը ապստամբության զոհերի նկատմամբ: Նա ստեղծում է «Երկաթազանման գործարանը» (1875, Բեռլին, Ազգային պատկերասրահ)՝ արևմտաեվրոպական գեղանկարչության մեջ բանվոր դասակարգի կյանքին, ինդուստրիալ աշխատանքին նվիրված առաջին նկարներից մեկը: Նկարիչը փաստագրական ճշգրտությամբ պատկերում է գործարանի վիթխարի արտադրամասը, հաստոցները և վառարանի բոցերով լուսավորվող բանվորների դեմքերը, որոնք ուժասպառ են եղել չափից ավելի ծանր աշխատանքից:

Հենց այդտեղ՝ արտադրամասում, հարմարվելով երկաթաթերթի մոտ՝ նրանք ավարտում են իրենց աղքատիկ նախաճաշը: Գեղանկարչության որոշ թխությունը և մասնատվածությունը չեն նվազեցնում այդ ստեղծագործության վիթխարի նշանակությունը, որը ցույց է տալիս բանվորների կոլեկտիվ աշխատանքը, մեքենաների յուրատեսակ կարողությունը և գեղեցկությունը:

Կտավի համար բնօրինակից արված բազմաթիվ նկարները Մենցելին բնութագրում են որպես Գերմանիայի նկարիչ-գծագրիչներից՝ Դյուրերի ժամանակների ամենամեծերից մեկը: Այդ նկարների թվում են նաև մեծ ջանասիրությամբ արված կոստյումների մանրամասների, իրավիճակի ուրվանկարները, մարդկանց բնանկարների, ինտերիերների ուրվագծերը, որոնք ածխով և մատիտով, գրչածայրով և վրձնով են իրականացված:

Մենցելի արվեստը ճանաչում ստացավ Գերմանիայի սահմաններից շատ հեռու: Խոշորագույն ռուս քննադատ-դեմոկրատ Վ. Ստասովը նրան անվանեց «Ամենամեծ գեղանկարիչներից մեկը»: Սակայն Մենցելի ստեղծագործությանը յուրահատուկ են սահմանափակության գծերը՝ պասիվ հայեցողականությունը, պատմական կտավների մանրամասնություններով ծանրաբեռնվածությունը, որոնք երբեմն սովորում են գլխավորը, ինչպես և գոգեցնողության Պրուսիայի հետադիմական ուժի փառաբանումը, որը առաջ էր մղվում գերմանական պետությունների կոնգլոմերատում:

1870-1871 թթ. պատերազմում Ֆրանսիայի դեմ տարած հաղթանակից և յունկերության ու խոշոր բուրժուազիայի գերիշխանությամբ գերմանական կայսրություն կազմավորվելուց հետո երկրում ծավալվում են մեծ շինարարական աշխատանքներ: Միապետությունը փառաբանող պաշտոնական արվեստն ընթանում է իրականությունից հետզհետե հեռացող ուղիով՝ դեպի երևակայության

աշխարհ: Իրատեսական արվեստի պաշտպանները հարկադրված էին աշխատել աճող հետադիմության դժվարին պայմաններում:

ԼՍՅՔԼ: Դարի վերջին երրորդի գերմանական գեղանկարչության մեջ իրատեսության ավանդույթները շարունակում է Վիլհելմ Լայբլը (1844-1900): Աշխատանքի մարդկանց կյանքի, լուսաօդային միջավայրի և տարածության հիմնախնդրի նկատմամբ հետաքրքրությունը նրան հանգեցնում է «Սավոյար տղան» (1869, Պետրոգրադ, Էրմիտաժ), «Հասարակությունը սեղանի շուրջ» (1870-1873, Քյոլն, Վալրաֆ-Ռիխարդ թանգարան), «Անհավասար զույգ» (1876-1877, Մայնի Ֆրանկֆուրտ, Շտեդելյան ինստիտուտ): Հեռու լինելով սոցիալական սրությունից՝ դրանք ճշմարտացիորեն պատկերում են գյուղացիներ, բավարական աղջիկներ՝ հրապուրելով արծաթավուն երանգային գեղանկարչությամբ: Իր ուշ շրջանի կտավներում Լայբլն անցնում է Գերմանիայում տարածում ստացող գեղանկարչության իմպրեսիոնիստական ձևերին:

ԲԵԼԳԻԱ

1830 թ. հեղափոխության հետևանքով Բելգիան դուրս եկավ Նիդերլանդական թագավորության կազմից, դարձավ անկախ պետություն: Լինելով Եվրոպայի զարգացած արդյունաբերական երկրներից մեկը՝ 1860-ական թթ-ին Բելգիայում վերելք էր ապրում ազգային դեմոկրատական գեղարվեստական մշակույթը, որը զարգանում էր պաշտոնական արվեստի հնամուլության, 1880-1890-ական թթ-ի դեկադանսի մշակույթի ազդեցության դեմ մղվող պայքարում: Ծաղկում են ապրում դեմոկրատական գրականությունը (Շարլ դը Կոստեր) և ազգային լեզուն: Աշխատանքի մարդու կերպարն արվեստում ստանում է մինչ այդ չտեսնված նշանակություն, ոմանց

ստեղծագործության մեջ այն դառնում է գլխավորը:

Մեհիտ: Արդիականության և աշխատանքային թեմաների հաստատման, իրատեսության ձևավորման ասպարեզում առաջին տեղերից մեկը պատկանում է Կոնստանտին Մենիեին (1831-1905) քանդակագործին և գեղանկարչին: Նրա արվեստը կազմավորվեց Բելգիայում ծավալված հեղափոխական-դեմոկրատական շարժման ստեղծած պայմաններում և նվիրված էր բանվոր դասակարգի պատկերմանը, նրա ստեղծարար աշխատանքին:

Ավարտելով Բոյուսելի արվեստների ակադեմիան՝ Մենիեն սկսում է աշխատել գեղանկարչության անդաստանում: Յետագայում, երբ արդեն հմուտ վարպետ էր, սկսեց զբաղվել քանդակագործությամբ՝ ստեղծելով իր լավագույն երկերը, որոնց բարձր հատկանիշների մասին նշել է Ռոդենը: Նրան ոգեշնչում էր Միլլեի, Կուրբեի, Ռոդենի արվեստը: Բորինաժի ածխային շրջանի խստաշունչ, «սև երկիրը», ուր Մենիեն այցելեց 1870-ական թթ-ին, նրա առջև բաց արեց նոր աշխարհ: Գործարանները, ածխահանքերը, ֆաբրիկաները, ինդուստրիալ բնապատկերները նրա գեղանկարչության, գծանկարչության և քանդակագործության մեջ ծուլվում էին որպես արդյունաբերական երկրի մի պատկեր: Մենիեն գովերգել է բանվորների՝ հանքարանի մուտքին մոտեցած ածխահատների կյանքի գրեթե բոլոր պահերը՝ հանք իջնելը, հանքում կատարվող աշխատանքներ, զոհեր խլող աղետ, կարճատև հանգստի ընդմեջ: Իր ուժերի գիտակցմամբ ներշնչված ժողովուրդը նրա ստեղծագործություններում հանդես է գալիս որպես կենսական արժեքների ստեղծող: Աշխատանքի թեման Մենիեի համար բացահայտեց կերտարվեստի նշանակությունը, արվեստ, որը լիովին կարող էր արտահայտել կոպիտ, բայց աշխատանքային լարվածության մեջ, դինամիկ ռիթմում դրսևորվող մարդկա-

յին մարմնի հուժկու գեղեցկությունը: Մենիեն ազատորեն զարգացնում է շարժումը՝ այն միշտ ենթարկելով մարդկային կամքի մղումներին:

Ուժը և փառահեղությունը, խեղճացածությունը և նվաստացածությունը երբեմն միահյուսվում են մեկ կերպարում: «Չուլոդը» (1886, Բոյուսել, Յին արվեստի թանգարան) նկարում կախ դիրքով ձեռքի մոնումենտալ ձևերը միաժամանակ արտահայտում են մարմինը կաշկանդած ծայրաստիճան հոգնածությունը և ուժը: Բնօրինակի ուսումնասիրությունը Մենիեին օգնեց պատկերել կերպարների կենսական կոնկրետությունը տարբեր մասնագիտության բանվորների կերպարի և բնավորության վրա աշխատանքի ազդեցությունը, բայց նրա արվեստը պատմողական չէ, քանդակագործը ձգտել է մարդու վիճակի յուրահատկությունն արտահայտել գեղակերպական միջոցներով: Նա առանձնացնում էր գլխավորը, բնորոշը, եռանդուն ձևով մոդելում էր հոծ զանգվածները, կոնպոզիցիան կառուցում էր անզուգահափության և այդ զանգվածների շարժունակության վրա, ձևի հակադրությունների և ռելիեֆի բարձրության տարբերությունների վրա, ամեն ինչ ընդհանրացնելով ամբողջական արտահայտիչ ստվերանկարով: Շարժումների խաղաղությունը և զսպվածությունը, ներքին լարվածությամբ հանդերձ, որոշում են նրա կերպարների փառահեղ ուժը:

Մենիեի քանդակներում առանձնացնում է երկու խումբ. առաջին խմբում նկարիչը որոնում է կերպարի արտաքին կենցաղային առանձնահատկությունը, ընդգծում պրոֆեսիոնալ առօրեական հատկանիշները կարճատև դիրքերում, շարժումներում, հագուստներում («Բուլոնյան ձկնորս», 1890): Մյուս՝ ավելի նշանակալի խմբին են պատկանում սոցիալական ընդհանրացման կերպարները («Մրճահար», 1885): Որպես որոնումների արդյունք՝ Մենիեն հանգում է բանվորի հերոսական կերպարի կերտ-

ԿԵՆՏՐՈՆԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՐՎԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱ

մանը: «Բարձող բանվոր» (մոտ 1905 թ., երեքն էլ՝ Բոլյուսել, Մենիեի թանգարան) սա արդյունաբերական քաղաքի, բանվորի խորհրդանշական մարմնավորումն է, որը հսկայական բարոյական նշանակալիությամբ և հպարտ անկախությամբ է ներշնչված: Խաղաղ վեհությունը և ակտիվ ուժը բացահայտվում են անկախություն արտահայտող պատկերի ֆիզիկական ուժի մեջ, դիրքի կայունության, իրանի և գլխի կամային դարձի, ուսերի հուժկու ծավալման մեջ: Մենիեն վերածնունդ է մարդկային մարմնի՝ ասես հագուստին ծուլված, առածգական շարժումներին ենթակա գեղեցկության դասական ըմբռնումը: Կերպարի պլաստիկական հարստությունն ընկալվում է տարբեր տեսանկյուններից: Բեռնող բանվորի խիստ, դասականորեն կանոնավոր դեմքում «Անտվերպեն» կիսանդրիում (անվանված է Բելգիայի խոշորագույն նավահանգստի անունով (1897, Բոլյուսել, Մենիեի թանգարան)), գրավում են բանվորի անընկճելի կամքը, զուսպ ուժը և պրոլետարի արժանապատվությունը: Գլխին՝ դատարկ պարկ և աշխատավոր ուսեր, թվում է՝ պարզ, հասարակ սովորական մանրամասներ են, բայց բնութագրում են նրա զբաղմունքը, ընդգծում քանդակի կայունությունը և մոնումենտալությունը:

Մենիեին են պատկանում բազմաթիվ ռելիեֆներ, որոնք հետաքրքիր են կոլեկտիվ աշխատանքի մարմնացմամբ: «Ինդուստրիա»-ն (1901, Բոլյուսել, Մենիեի թանգարան) պատկերում է ծուլման պրոցեսը՝ բանվորների ջանքերի միասնական եռանդն ամբողջ շարժումը ենթարկում է ընդհանուր ռիթմին: Նրա արարչական գործունեության հանրագումարն է «Հուշարժան աշխատանքին» մոնումենտալ գործը, որը, սակայն, անավարտ է մնացել:

Կենտրոնական և Հարավարևելյան եվրոպայի երկրներում (Լեհաստանում, Չեխիայում և Սլովակիայում, Հունգարիայում, Ռումինիայում, Բուլղարիայում, Հարավսլավիայի ժողովուրդների մեջ) նոր ժամանակների արվեստի առանձնահատկությունը որոշվում է նրանց քաղաքական և տնտեսական զարգացման այն առանձնահատկություններով, որոնք կապված են բուրժուական ազգերի ձևավորման գործընթացի հետ:

Չնայած այդ երկրներից յուրաքանչյուրի զարգացման յուրահատուկ ուղիներին՝ գոյություն ունեն մի շարք հատկանիշներ, որոնք մերժեցնում են նրանց մշակույթն ու արվեստը: XIX դարում նրանք բոլորն էլ ապրում էին ազգային ազատագրական պայքարի մեծ վերելք: Բուլղարիայում և Ռումինիայում այդ պայքարն ավարտվեց ազգային անկախ պետությունների կազմավորմամբ, Հունգարիայում, Լեհաստանում, Չեխիայում և Սլովակիայում XIX դարում չկարողացան հասնել ազգային ազատագրման: Բայց, անկախ պայքարի արդյունքներից, այդ երկրների մշակույթը և արվեստը հսկայական դեր կատարեցին օտարերկրյա ճնշման դեմ հանդես եկած ժողովուրդների ազգային ինքնագիտակցության կազմավորման գործում: Նոր մշակույթի և արվեստի հիմնադիրները ձգտում էին ընդգծել դրանց ազգային հիմքերը, պատմական անցյալի, ժողովուրդների բնավորության և սովորությունների, ժողովրդական բանահյուսության, հայրենի բնության նկատմամբ հետաքրքրությունը:

Օտարերկրյա նվաճողների բազմադարյան ճնշումն արգելակում էր այդ երկրների արվեստի զարգացմանը: Բուլղարիայում և Ռումինիայում ընդհուպ մինչև XIX դարը իշխում էր կրոնական արվեստը. իսկ աշխարհիկ արվեստի

զարգացումը դարի ամբողջ առաջին կեսում տեղի էր ունենում հսկայական դժվարություններով, որը կտրուկ անցման հետևանք էր նոր ժամանակների իրատեսությանը: Հունգարիայում, Չեխիայում, Լեհաստանում արդեն XIX դարի սկզբներին ստեղծվեցին գեղանկարչության, գծանկարչության նշանակալի ստեղծագործություններ: Իրատեսության ծաղկումն այդ երկրներում համընկնում է XIX դարի 70-80-ական թթ-ին, երբ նրանց արվեստում հաստատվում են դեմոկրատիզմի սկզբունքները, որոնք մի շարք դեպքերում մոտենում են ռուսական արվեստի քննադատական իրատեսությանը: Այդ երկրների ազգային իրատեսական ժառանգության հիման վրա հետագայում ձևավորվեց հիշյալ երկրների առաջադիմական արվեստը:

ԲՈՒԿԱՐԻՍ

Հինգհարյուրամյա թուրքական ճնշումը, որ հաստատվել էր Օսմանյան կայսրության կողմից 1393թ-ին Բուլղարական թագավորությունը նվաճելուց հետո, բացասաբար ազդեց բուլղարական մշակույթի զարգացման վրա: Եվ, այդուհանդերձ, հակառակ բոլոր դժվարություններին, բուլղար ժողովուրդը պահպանեց իր մշակույթի ազգային ավանդույթները: Այն նպաստում էր ինքնագիտակցության ձևավորմանը, անկախության համար մղվող պայքարի զարգացմանը, որն ուժեղացել էր XIX դարում: Նրա սկզբնական ժամանակաշրջանը, որը կապված էր կրոնական անկախության համար շարժման հետ, ստացավ ազգային Վերածնունդ անվանումը և բնութագրվում է եկեղեցիների ու վանքերի շինարարությամբ:

Ռոդոպյան բարձր լեռներում, գեղատեսիլ կիրճում է գտնվում Ռիլայի վանքը՝ մշակույթի և լուսավորության կենտրոններից մեկը: Այն հիմնվել է 10-րդ դարում: Հին շինություններից պահպանվել է

միայն «Խրեյլա» քարե աշտարակը (1335): Բնակելի կորպուսները (1833-1834), որոնց հատակագիծը հնգանկյուն է, և Աստվածածնի տաճարը (1834-1860) միասնական մի գունեղ համակառույց է: Նրա զլխավոր եկեղեցու պատերը դրսից ու ներսից դրվագված են սուրբ զրքի սյուժեներով արված որմնանկարներով: «Ահեղ դատաստանի» տեսարաններից մեկում դժոխքում, մեղավորների թվում պատկերված են հարուստ տղամարդիկ (չորբաջիներ)՝ ազգային կոստյումներով: Առանձին կոմպոզիցիաներում ներառված են բնության, բուլղարական գյուղացիության կենցաղի մանրամասներ, երկրաբանական կողքին տեղավորված են նվիրատուների դիմանկարներ: Դիմանկարային պատկերներից անմիջապես հետո, որոնք օգտագործված են եկեղեցական որմնանկարներում, երևան եկան առաջին աշխարհական դիմապատկերները:

ՂՈՍՊԵՎՍԿԻ: Դիմանկարային ժանրով սկսեց իր գործունեությունը Ստանիսլավ Դոսպակին (1823-1877), որը կրթություն էր ստացել Մոսկվայում, իսկ հետագայում՝ Գեղարվեստի պետերբուրգյան ակադեմիայում: Պատկերելով իր ժամանակակիցներին՝ նրանց կերպարներում նա ի հայտ էր բերում այն ժամանակների առաջադեմ մարդկանց տիպական հատկանիշները, ձգտումը դեպի գիտելիքները, նրանց եռանդը, կամքը, համոզվածությունը: Այդպիսիք են հնագետ Ջախարիկի, նկարչի կնոջ դիմանկարները (երկուսն էլ՝ Սոֆիա, Ազգային գեղանկարչական պատկերասրահ): Վերջնականապես չխզելով կապերը կրոնական արվեստի հետ՝ Դոսպակին իր կտավներում չկարողացավ հաղթահարել կաշկանդվածությունը, քարացածությունը:

ՊԱՎՆՈՎԻՉ: Բուլղարիայում պատմական գեղանկարչության հիմնադիրն է եղել Նիկոլայ Պավլովիչը (1835-1894): Դիմելով անկախ Բուլղարական թագավորության ժամանակներին՝ Պավլովիչն իր ստեղծագործություններով նպաս-

տում էր բուլղարական ժողովրդի մեջ հայրենասիրության զգացման դաստիարակությանը: Իր նկարների առավել լայն տարածման համար նա դրանք վերածում է վիճակագրության: Բուլղարական նկարիչների սերտ կապը հեղափոխական ազատագրական շարժման շարժման հետ նրանց երկերին հաղորդեց նշանակալիություն, իսկ ժողովրդին դիմելը պայմանավորեց նրանց արվեստի իրատեսական բնույթը:

Թուրքական լծից Բուլղարիայի ազատագրվելուց հետո, 1877-1878 թթ. թուրքերի դեմ պատերազմում ռուսների հաղթանակի շնորհիվ, սկսվում է նրա զարգացման նոր պատմական ժամանակաշրջանը: Բուլղարիան դառնում է կապիտալիստական երկիր: Սոֆիայում և այլ քաղաքներում ծավալվում է քաղաքացիական շինարարություն: Կազմակերպվում է նկարչական ուսումնարան (1896): Բուլղարական մշակույթում ամրապնդվում են իրատեսական և դեմոկրատական ավանդույթները: Գյուղացիական թեման դառնում է գլխավոր գրականության մեջ և արվեստում: Այն աչքի ընկնող տեղ է գրավում այդ ժամանակվա նշանավոր գեղանկարիչների՝ Միրկվիչկայի և Վեշինի ստեղծագործության մեջ: Նրանք երկուսն էլ ծագումով չեխ էին, բայց Բուլղարիան նրանց համար եղավ երկրորդ հայրենիք:

Միրկվիչկա: Ջերմությամբ և ճշմարտացիությամբ էր արարում աղմկոտ, գունեղ շուկաների, ժողովրդական ծեսերի տեսարանները Իվան Միրկվիչկան (1856-1938): «Ռուչենիցա» կտավում (1894, Սոֆիա, Ազգային գեղարվեստական պատկերասրահ) նա պատկերել է պանդուկում հավաքված գյուղացիներին, որոնցից երկուսը «ռուչենիցա» ժողովրդական պարն են կատարում: Ճշգրտորեն են գտնված բնավորությունները, մարդկանց տիպերը. նրանց ներքին աշխարհի նկատմամբ սևեռուն ուշադրությունը, շրջապատի իրադրության ճշգրիտ և սիրով վերարտադրությունը մերժեց-

նում են այդ ստեղծագործությունը ռուսական նկարիչ-պերեդվիժնիկների աշխատանքներին:

Վեշին: Սոցիալական մերկացման նուտաները հստակորեն են հնչում Յարուսլավ Վեշինի ստեղծագործության մեջ (1860-1915), առանձնապես գյուղացիական թեմա մշակելիս: Նշանակալի է նկարչի ավանդը եվրոպական մարտանկարչության մեջ: «Թուրքերի նահանջը Լյուլե-Բուրգասի մատույցներից» (1913, Սոֆիա, Ազգային գեղարվեստական պատկերասրահ) կտավում նա ցույց է տալիս պատերազմը որպես ժողովրդական արհավիրք, մեծ դժբախտություն: Լյուլե-Բուրգասի մատույցներում բուլղարական զորքերի հաղթականորեն ավարտված գրոհը Վեշինը պատկերել է հեռավոր պլանում, իսկ առջևի պլանում՝ ցեխի ու ջրափոսերի մեջ զոհվածների դիակներ, վիրավորներ, տանջվող մարդիկ, լքված ծիեր և հրանոթներ՝ պատերազմի դաժան ճշմարտությունը:

Ասգեև: Գյուղացիական թեման կազմում էր Իվան Ասգեևի (1864-1924) ստեղծագործության հիմքը: Նկարիչը ստեղծել է բանաստեղծական նկարներ գյուղացիական աշխատանքի թեմաներով՝ «Յունձը Չեպինսկում» (1905, Սոֆիա, Ազգային գեղարվեստական պատկերասրահ): XX դարի առաջին երրորդի բուլղարական արվեստում իրատեսական ավանդույթները պահպանվել են Խրիստո Ստանչևի և մի շարք այլ վարպետների ստեղծագործություններում:

ՌԻՄԻՆԻԱ

Ռումինական իշխանությունները (княжества), Բուլղարիայի համեմատությամբ, թուրքական ստրկացման ժամանակաշրջանում որոշ արտոնություններ ունեին: Սակայն անջատվածությունը, մշտական մրցակցությունը նրանց լիակատար կախման մեջ էին դնում Օսմանյան կայսրությունից: Ռուսաստանի

դեմ XVIII դարի վերջերին XIX դարի սկզբներին մղած պատերազմներում նրա պարտության հետ են կապված ազգային անկախության համար ռումինական ժողովրդի աճող ելույթները: Այդ նույն ժամանակներին է վերաբերում ռումինական աշխարհիկ արվեստի ծնավորումը:

ՆԵՉՈՒԼԻՉ, ԻՍԿՈՎԵՍԿՈՒ, ՌՈՋԵՆՏՍՆԱ: Ռումինական նկարիչների ստեղծագործական ուժերի աշխուժացմանը նպաստեց 1848 թ. հեղափոխությունը, որի մասնակիցներն էին դիմանկարային ժանրի հիմնադիրներ Իոն Նեգուլիչը (1812-1851), Բարբու Իսկովեսկուն (1816-1854) և Կոնստանտին Ռոզենտալը (1820-1851): Երեքն էլ հեղափոխություն նախապատրաստող գաղտնի «Եղբայրություն» կազմակերպության անդամներ էին, որի ընթացքում նրանք ծնավորում էին ժողովրդական հավաքները և ցույցերը: Նրանց ստեղծագործություններում, որոնք ներշնչված էին քաղաքացիականության, հերոսականության ու հայրենասիրության վսեմ գաղափարներով, պատկերված են 1848 թ. շարժման առաջնորդների և մասնակիցների՝ Նիկոլայե Բելչեսկուի, Ավրամ Յանկուի և շատ ուրիշների կերպարները: Նեգուլիչի ստեղծած Բելչեսկուի դիմանկարը զուսպ ու խստաբարո է, իրատեսական: Հերոսական ոգևորությունը և վճռականությունն են արտահայվում Իսկովեսկուի «Ինքնանկարում»: Քնարականության նոտաներն են առանձնահատուկ Ռոզենտալի մի շարք դիմանկարներին: Նրան է պատկանում նաև «Հեղափոխական Ռումինիա» այլաբանական կտավը (բոլորը՝ Բուխարեստ, Ռումինիայի հանրապետության արվեստի թանգարան), որն ստեղծվել է Դելակրուայի «Ժողովրդին առաջնորդող ազատություն» կտավի հերոսական ռոմանտիզմի ներգործությամբ: Հեղափոխական Ռումինիայի կերպարում Ռոզենտալը մարմնավորել է հեղափոխական Մարիա Ռոսետտիի դիմագծերը: Նրա դեմքի ոգեշունչ արտահայտություն-

ըն, ձեռքերին՝ դրոշ և դաշույն, մթնշաղի ամպրոպային բնապատկերը ստեղծում են լարված սպասման զգացողություն, կռվի ելնելու պատրաստակամություն:

Ռումինական մշակույթը նոր վերելք է ապրում 1859 թ-ին Վալախիայի և Մոլդովայի՝ միասնական պետության Ռումինիայի մեջ միավորվելուց հետո: Այդ ժամանակ ընդարձակվում է շինարարությունը Բուխարեստում, Յասսիում: Սկզբնավորվում է աշխարհիկ քանդակագործությունը, որը գտնում է իր նշանավոր ներկայացուցիչներին՝ Ի դենս Ի. Ջորջեսկուի և Դ. Պաչուրիի:

ԱՍՆ: Բուխարեստի գեղարվեստական դպրոցի կազմակերպման, քաղաքային պատկերասրահի ստեղծման, ամենամյա գեղարվեստական ցուցահանդեսների կազմակերպման ուղղությամբ լարված գործունեություն ծավալեց Թեոդոր Ամանը (1831-1891):

Նրա պատմական գեղանկարչության մեջ վառ ձևով դրսևորվեցին ազգայնագատագրական միտումները («Թուրքերի արտաքսումը Կելուգերենից», «Թուրք Վլադիմիրեսկու», երկուսն էլ՝ Բուխարեստ, Ռումինիայի Հանրապետության թանգարան): Իր ամենահուզական նկարներից մեկում՝ «Բուլղարների կոտորածը թուրքերի կողմից» (1877, Բուխարեստ, Ռումինիայի Հանրապետության թանգարան) կտավում նկարիչը արձագանքեց ապստամբության ողբերգական ճնշմանը հարևան Բուլղարիայում: Ամանը դիմում էր ռումինական գյուղացիության պատկերմանը, որի կյանքը նա ներկայացնում էր որոշ հովվերգական պլանով («Օրհներգություն Անինոասում», 1890, Բուխարեստ, Ռումինիայի Հանրապետության թանգարան):

ԳՐԻԳՈՐԵՍԿՈՒ: Գյուղացիական թեման առավել ուժեղ և յուրակերպ լուծում է ստանում ռումինացի ամենամշամավոր գեղանկարչի՝ Նիկոլայե Գրիգորեսկուի (1838-1907) գեղանկարչության մեջ: Գրիգորեսկուն միայն երկու տարի է սո-

վորել հայրենիքում: Իր համար նա ուսուցիչներ գտավ Բարբիզոնում՝ ֆրանսիական պեյզաժիստ-իրատեսների շրջանում: Այստեղ նա յուրացրեց բնութունից կատարվող բացօթյա աշխատանքի մեթոդը: Բնությունը և մարդ-աշխատավորը դարձան նրա ստեղծագործության գլխավոր թեման: Եթե Գրիգորեսկուի վաղ շրջանի նկարները մոտիկ են բարբիզոնցիների ստեղծագործություններին, ապա տուն վերադառնալուց հետո նա ձեռք է բերում անհատական ստեղծագործական ձեռագիր: Պայծառ, ավելի արևաշող է դառնում նրա ներկայանակը, ավելի հուզական, ավելի դինամիկ՝ վրձնախազը: Ժանրային նկարների և բնանկարների («Բարի ճանապարհ», «Ղոտի վերադարձը») հետ մեկտեղ մեծ տեղ են գրավում գործուն, աշխույժ, արժանապատվությամբ շնչող գյուղացիների պատկերները: Դրանց շարքում են «Գեղջկուհի Մուսչելից» (1870-ական թթ.) կամ «Գեղջկուհին մարամով» (մոտ 1885 թ.), հանգիստ, մտախոհ. բաց կանաչ ֆոնը ստվերարկում է նրա երիտասարդ գրավիչ դեմքի նուրբ-վարդագույն երանգները (բոլորը՝ Բուխարեստ, Ռումինիայի Յանրապետության թանգարան):

Անմիջականորեն մասնակցելով 1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմին, նկարիչը կենդանի տպավորություններով ստեղծեց բազմաթիվ նկարներ և էտյուդներ, որոնք հետագայում ամփոփեց մարտանկարչական կտավներում: Մասշտաբայնությամբ, հուզական ուժով, ավարտվածությամբ առանձնանում են «Սմիրդանի գրոհումը» (1885, Բուխարեստ, Ռումինիայի Յանրապետության արվեստի թանգարան), զինվորների քաջարիությունը և հերոսականությունը փառաբանող նկարը: Ժողովրդի՝ որպես պատմության գլխավոր գործող ուժի դերի ըմբռնումը Գրիգորեսկուի մարտանկարչական ստեղծագործություններն օժտում է ճշմարտացիությամբ և խորությամբ:

ԱՆՂՐԵՏԱԿՈՒ: Գյուղացիական թեման գլխավոր տեղ է գրավում Իոն Անդրեսկուի (1850-1882) ստեղծագործության մեջ: Նա գերադասում է սառը ներդաշնակությունները-բարեհնչունությունները, որոնք ստեղծվում են գորշավուն - թխագորշ, կանաչավունին նման երանգների զուգակցումներով՝ արտահայտելով մռայլ օրերի տխուր մտորումները («Բլուրներով անցնող ճանապարհ» (1780-ական թթ.)): Յաճախ կուրացնող արև է բռնկվում նկարչի կտավից, և նրա ճառագայթների տակ էլ ավելի հակադրական են երևում ռումին աղքատ մարդկանց խղճուկ խրճիթներն ու քողտիկները՝ «Մաղագործի տուն», «Տոնավաճառ Բուզուում»: Սոցիալական մերկացման միտումները, անելանելի վիճակի հատկանիշներն են յուրահատուկ նրա գյուղացիական կերպարներին՝ «Կանաչ գլխաշորով աղջիկ», «Աղջիկ՝ հավի հետ» (բոլորը՝ Բուխարեստ, Ռումինիայի Յանրապետության արվեստի թանգարան):

ԼՈՒԿՅԱՆ: Սոցիալական միտումներ են զարգանում Շտեֆան Լուկյանի (1868-1916) ստեղծագործության մեջ: «Եգիպտացորենի մշակման համար» (1905, Բուխարեստ, Ռումինիայի Յանրապետության թանգարան) նկարում ռումինական գեղանկարչության մեջ առաջինը նա պատկերեց իր իրավունքների համար գյուղացիների զանգվածային ելույթը: Քնարականությամբ ներշնչված դիմանկարներում, բազմաթիվ նատյուր-մորտներում, առանձնապես զույներում՝ կրակի նմանվող կակաչներ, պսպղուն հողմածաղիկներ, նկարիչն արտահայտեց իր բուռն սերը կյանքի, լույսի, գեղեցկության հանդեպ:

ԲԷՆՉԻԼԷ, ՏՈՒՒՅԱ: 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին որպես նկարիչ-իրատեսներ աշխատում էին Մաև Օկտավ Բենչիլեն (1872-1944), որն ստեղծեց 1907 թ. գյուղացիական ապստամբությանը նվիրված նկարների շարքը և Նիկոլաե Տոնիցան (1886-1940)

քաղաքական սուր գծանկարչության վարպետը, քնարական կանացի և մանկական ոգեշունչ կերպարների ստեղծողը: Նրանք շարունակում էին զարգացնել ազգային իրատեսական արվեստի ավանդույթները՝ դրանք փոխանցելով հայրենակից նկարիչներին:

ՀՈՒՆՎԱՐԻԱ

Ավելի քան մեկ դար տևած թուրքական լուծը, ապա նաև XVII դարի վերջերից Հունգարիայում հաստատված ավստրիական տիրապետությունը բացասաբար ազդեցին նրա տնտեսական և մշակութային զարգացման վրա: Հունգարական ազգաբնակչությունը բազմիցս ապստամբել է, բայց ճնշվել է ծայրաստիճան դաժանությամբ: Ազգային անկախության համար մղված պայքարն ուժեղանում է XVIII դարի վերջերին XIX դարի սկզբներին, երբ երկիրը ոտք է դնում կապիտալիստական զարգացման ուղին:

Տնտեսության ամրապնդման շնորհիվ աճեցին քաղաքները՝ առաջին հերթին Պեշտը և Բուդան, որոնք այն ժամանակ դեռ միավորված չէին մեկ քաղաքի մեջ: Դասականության (կլասիցիզմի) ոճով այստեղ կառուցվում է Ազգային թանգարանի շենք (1837-1847, ճարտարապետ՝ Մ. Պոլլակ, (1773-1855), որը ձևավորված էր հռչակերտ ուսումն սյունազարդ սրահով՝ իր ուժերը բազմապատկող ազգի հույսերի յուրատեսակ արտահայտությամբ:

ԲԱՐԱԲԱՇ: Առաջին հաջող քայլեր են անում գեղանկարիչ-բանկարիչները և դիմանկարիչները: Իրատեսորեն ճշգրիտ, մի փոքր սառնություն արտահայտող դիմանկարներ է ստեղծում Հունգարիայի նշանավոր գործիչ՝ Միկլոշ Բարաբաշը (1810-1898): Նրա ստեղծագործությունների շարքում է կոմպոզիտոր Լիստի դիմանկարը (1847, Բուդապեշտ, Հունգարական ազգային պատկերաս-

րահ), որը հազեցած է ստեղծագործական եռանդի, կամքի, նշանակալիության արտահայտությամբ:

Ազգային ազատագրական շարժման վերելքը նկարիչների ուշադրությունը, հետաքրքրությունը քեռում է ազգային պատմության վրա՝ նպաստելով պատմական ժանրի սկզբնավորմանը: 1948 թ. հեղափոխությունը ավելոծեց ժողովրդի ստեղծագործական ուժերը, արթնացրեց հունգար ժողովրդի հասարակական և քաղաքական գիտակցությունը:

ՄԱՂԱՐԱՍ: Հեղափոխական պայքարի խանդավառությամբ, հուզականությամբ են շնչում Վիկտոր Մաղարասի (1830-1917) կտավները՝ «Լասլո խունյարդիի ողբը» (1859), «Ջրինիի և Ֆրանգեպան» (1864, երկուսն էլ՝ Բուդապեշտ, Հունգարական ազգային պատկերասրահ): Նկարիչը հանդես է գալիս Հաբսբուրգների միապետական բռնակալության դեմ՝ անկեղծ համակրանքով պատկերելով նրա զոհերին: Չնայած նրան, որ Մաղարասի կտավներում կան թատերական արդյունավետության տարրեր, նա մոտենում է պատմական ճշմարտության ըմբռնմանը և դրանով ուղի հարթում դեպի իրատեսություն:

ՄՈՒՆԿԱՅԻ: Հունգարական ժողովրդի առավել առաջադիմական ձգտումներն արտահայտում էր Միխայ Մունկաչին (1844-1900) իր ճշմարտացի, հուզական, սոցիալապես հազեցած ստեղծագործության մեջ:

Մունկաչին անցել է կյանքի դաժան դպրոց. նա եղել է ատաղձագործի ենթավարպետ, սովորել է մշտապես ուղևորություններ կատարող նկարչի մոտ՝ նրա հետ թափառելով և վաստակ որոնելով: Նրան շատ մեծ դժվարությամբ հաջողվեց կրթություն ստանալ Վիեննայի և Մյունխենի ակադեմիաներում:

Մունկաչին հսկայական հուզական ուժով կտավին էր հանձնում գյուղացիական կենցաղի տեսարանները՝ հատուկ ուշադրություն նվիրելով հերոսների հոգեվիճակների արտահայտմանը: Ժամա-

նակաշրջանի սոցիալական սուր բախումներն արտացոլում են գտնում «Մահապարտի բանտախուց» նկարում (1870, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստի ակադեմիա. կրկնությունը՝ 1878, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարան), Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում (1870, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստի ակադեմիա. կրկնությունը՝ 1878, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարան), Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում (1870, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստի ակադեմիա. կրկնությունը՝ 1878, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարան) կերպարը պատկերված է մեծ ընդհանրացումով և ուժով:

Հասարակական բնույթ կրեցին Մունկաչիի նաև մյուս ժանրային կտավները՝ «Ծվատման աքցանը» (1871), որը նվիրված է ազգային-ազատագրական պատերազմի միջադեպերից մեկին, «Գիշերային շրջմուխներ» կտավը (1873, Երկուսն էլ՝ Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում), «Գիշերային շրջմուխներ» կտավը (1873, Երկուսն էլ՝ Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում) է մի խումբ աղքատների, որոնք քայլում են փողոցով վաղ առավոտվա սառը լույսին: Իր կտավները սուր բովանդակությամբ և հուզականությամբ է օժտում նկարիչը բարդ ներդաշնակ կոլորիտով, լույսի ու ստվերի ուժեղ հակադրությամբ, վարպետության բոլոր միջոցների ազատ տիրապետմամբ: Իրատեսությունը, կերպարային բնութագրերի մշակման խորությունը, սոցիալական հնչեղության ժամանակակից թեմաներին դիմելը հսկայական ուժով են օժտում նրա կտավները: Կյանքի վերջում Մունկաչիի ստեղծած «Գործադուլ» (1895) նկարը պատկերում է իր շահերի պաշտպանության համար պայքարի ելած բանվորների՝ Գրեյսթրասի հասարակական աճող ուժի կերպարները:

Մունկաչիի արվեստը հսկայական ազդեցություն ունեցավ կենցաղային և, ամենից առաջ, գյուղացիական թեմայի տարածման, ինչպես նաև բնանկարային գեղանկարչության վրա:

ՄԻՆԵՒ-ՄԵՐՇԵ: Իմպրեսիոնիզմի հետքեր կրող գեղանկարչական հնարների թարմությամբ և նրբիությամբ հարստացրեց հունգարական արվեստը Պալ Սինեի-Մերշեն (1845-1920): «Մայիսյան զբոսանք» կտավում (1873, Բուդապեշտ,

Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում), «Մայիսյան զբոսանք» կտավում (1873, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում), «Մայիսյան զբոսանք» կտավում (1873, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում) կապույտ լուսավոր երկինքը և թարմ կանաչը նրբորեն զուգորդվում են երիտասարդ մարդկանց հագուստի մաքուր ու պայծառ գույների հետ: Արևով ու լույսով ողողված նկարը թողնում է կյանքի բերկրանքի և գունեղության, բնության ընկալման անմիջականության և աշխուժության տպավորություն:

ՀՈՒՆԳԱՐԱԿԱՆ: XIX դարի վերջերից և XX դարի առաջին տասնամյակներին հունգարական արվեստում ուժեղանում են ձևապաշտական ազդեցությունները: Սակայն նույնիսկ այդ տարիներին զարգացման իրատեսական գիծն իր շարունակությունը գտնում է Շիմոն Գոլլոշիի ստեղծագործության մեջ (1857-1918): Գյուղացիական կյանքից ընտրած սյուժեներով նրա լավատեսական կենցաղային կտավները («Եգիպտացորենի կեղևահանումը» 1885, Բուդապեշտ, Գրեյսթրասի արվեստի թանգարանում), «Ռակոցիի քայլերգը» պատմական կոմպոզիցիայի վրա կատարած աշխատանքը վկայում են մեծ գաղափարների և զգացմունքների արվեստի նկատմամբ նրա հսկայական մասին: Գոլլոշիի ազդեցությունը դրսևորվեց նրա աշակերտների ստեղծագործական որոնումներում, 1920-1930-ական թթ. Գրեյսթրասի մի շարք առաջադիմական գեղանկարիչների ձգտումներում:

ԶԵՆՈՍՆՈՎԱԿԻՆ

Հաբսբուրգյան կայսրության երկրներում, այդ թվում Զեխիայում և Սլովակիայում, կապիտալիստական հարաբերությունների սկզբնավորումը նպաստում էր չեխ և սլովակ ժողովուրդների ազգային ինքնագիտակցության զգացմունքի զարգացմանը: Ազգային-ազատագրական շարժման աճի շնորհիվ պայքար է ծավալվում հանուն ազգային մշակույթի և արվեստի ստեղծման:

Չեխիայում աշխարհիկ արվեստի կազմավորումն ընդգրկում է XVIII դարի վերջերից մինչև XIX դարի 40-ական թթ-ն ընկած ժամանակաշրջանը և կապված է 1799 թ. Պրահայի արվեստների ակադեմիայի հիմնադրման հետ: Այստեղ հաստատվում են դասականության (կլասիցիզմի) միտումները, որոնք հետագայում միահյուսվում են ռոմանտիկ միտումների հետ: 1848 թ. հեղափոխության նախապատրաստման ժամանակաշրջանում ձևավորվում է գյուղացիական կյանքի, ազգային պատմության թեմաներով ստեղծագործող նկարիչների սերնդի ստեղծագործությունը:

ՄԱՆԵՏ: Նվիրյալ հայրենասեր էր Իոսեֆ Մանետը (1820-1872), որը բազմակողմանի տաղանդով օժտված գեղանկարիչ էր, բանաստեղծ, երաժիշտ: 1848թ. հեղափոխության օրերին նա նախշագարդում-նկարում էր ազգային գվարդիականների դրոշները, նկարում էր Չեխիայի ականավոր քաղաքական գործիչներին: 1848-ից հետո Մանետն սկսում է զբաղվել գյուղացիության կյանքի պատկերմամբ՝ ռոմանտիկական բանաստեղծականացման պլանով: Նրան են պատկանում «Օռլոյ» ժամացույցի տասներկու մեդալիոնները (1865-1866, այժմ Պրահա, քաղաքային պատկերասրահ), որոնք նվիրված են գյուղացու «աշխատանքներին և օրերին»՝ տարվա տարբեր եղանակներին: Այստեղ պատկերված են և՛ մատղաշ ծառի պատրուսում, և՛ հունձ: Յուրաքանչյուր կոմպոզիցիա ներառված է մեդալիոնի շրջագծում. ճշգրիտ նկարը ցույց է տալիս աշխատող գյուղացիներին բնորոշ դիրքեր, շարժումներ. հագեցած և ներդաշնակ են գեղեցիկ գույները:

Մանետը ոգեշնչման անսպառ աղբյուր գտավ ժողովրդական կյանքում, բանահյուսության մեջ, պատմության, հայրենի բնության մեջ:

ՉԵՐՍԱԿ: Չեխիայի և Չեռնոգորիայի պատմական անցյալը, հարավսլավոնական ժողովուրդների ազգային-ազա-

տագրական շարժումները, ժողովուրդներ, որոնք պայքարի էին ելել ընդդեմ քուրքական ստրկացնողների, դարձան Յարոսլավ Չերմակի (1830-1878) գեղանկարչության գլխավոր թեմատիկան: «Լեռնանցքը պաշտպանող Յուսյաններ» (Պրահա, Ազգային պատկերասրահ), «Վիրավոր չեռնոգորցի» (1873, Ջագրեբ, Յարավսլավական ակադեմիայի պատկերասրահ) կտավներում երևան եկավ նրա արվեստի ռոմանտիկական հուզական բնույթը:

ՊՈՒՐԿԻՆԵ: Կենցաղային գեղանկարչության բնագավառում էր աշխատում Կարել Պուրկինեն (1834-1868)՝ արհեստավոր-բանվորի դեմոկրատական կերպար կերտողը՝ «Դարբին Յեխ» (1860, Պրահա, Ազգային պատկերասրահ): Դա գիտակից պրոլետարի առաջին պատկերումն է չեխական արվեստում, որն զբաղվել է այն ժամանակների առաջադիմական հիմնախնդիրներով:

ԿՈՍԱՐԵԿ: XIX դարի կեսերին նշանակալի հաջողության հասավ բնանկարային գեղանկարչությունը: Յայրենի բնության իրատեսական կերպար ստեղծելու ձգտումն է բնութագրում Ադոլֆ Կոսարեկի (1830-1859) ստեղծագործությունը, որի բնանկարներն օժտված են սրատես դիտականությամբ, ներքին մեծ ճշմարտացիությամբ՝ «Բնանկար՝ հողմաղացով» (Բռնո, թանգարան):

ՄԱՐԺԱԿ: Անտառային թավուտների պոեզիան նրբորեն է զգում Յուլիուս Մարժակը (1832-1899): Նրա «Առավոտյան անտառում» բնանկարը (Պրահա, Ազգային պատկերասրահ) ասես ողողված է արևի ճառագայթներով, որոնք լուսավորում են ծառերի խիտ սաղարթները: Մարժակին են պատկանում նաև Չեխիայի պատմական վայրերի մի շարք դեկորատիվ բնանկարներ, օրինակ՝ «Ռժիպ լեռը» (1882-1883), մի կտավ, որը զարդարում է Պրահայի ազգային թատրոնը:

1870-ական թթ. վերջերին հրապարակ է ելնում գեղանկարիչների մի ամբողջ սե-

րունդ, որը ձգտում է վերածնել ազգային մշակույթի ավանդույթները, հաստատել ժողովրդի ինքնագիտակցությունը:

ԱԼԵՇ: Ազգային Վերածննդի գաղափարները մեծագույն լիակատարությամբ իրականացվեցին Միկոլաշ Ալեշի (1852-1913) ստեղծագործության մեջ, գեղանկարիչ, որը ասպարեզ էր ելել ժողովրդի միջից և իր արվեստը կապել ժողովրդի հետ, նրա պատմության, բանահյուսության հետ: Առանձնապես գրավիչ էին նրա «Հուսյան ժամանակաշրջանը և գյուղացիական խռովությունները», որոնց նվիրված էին «Հուսյան ճամբար», (1877) և «Պողեբրադցի Յիրժիի հանդիպումը Մատիաշ Կորվինի հետ» կտավները (1878, երկուսն էլ՝ Պրահա, Ազգային պատկերասրահ): Հուզականորեն հագեցած այդ նկարները բացահայտում են իրադարձությունների էությունը, մարդկանց բնավորությունները: Ոսկեշող, գունեղ գամմայով է նկարված Մատիաշ Կորվինի հետ պողեբրադցի Յիրժիի դրամատիկական բախման տեսարանը, որի մեջ ուշադրությունը կենտրոնացված է հերոսների հակադիր բնութագրումների, հոգեբանական վիճակների վրա:

Պատմական թեմայի մշակմանն է նվիրում Ալեշն իր ամենանշանակալի մոնումենտալ ստեղծագործությունը՝ ազգային թատրոնի ճեմասրահի որմնանկարների կոմպոզիցիաների շարքը ստեղծելիս, մի գործ, որը մարմնավորում է երկրի ազգային անկախության ձգտումները: Որմնանկարների մեջ կենտրոնական տեղ է գրավում «Հայրենիք» կոմպոզիցիան (1880-ական թթ-ի սկիզբ), յուրատեսակ հերոսական պատմություն՝ շատ գեղեցիկ և խստապահանջ կնոջ պատկերը, որը երիտասարդ հեծյալին ճանապարհ է ցույց տալիս: Ալեշի խոր զգացմունքներով, փիլիսոփայական մտորումներով հագեցած դեկորատիվ կոմպոզիցիաները ստեղծված են ընդհանրացված եղանակով և խստիվ ռիթմերով, հիանալի կապված են շենքի ճարտարակերտության հետ:

ՄԻՍԼԵԵԿ: Անցյալի ազգային հերոսականով իրապուրվածությունը զգացվում է Իոսեֆ Վացլավ Միսլբեկի (1848-1922) քանդակային ստեղծագործություններում: Ազգային թատրոնի ճեմասրահի համար նա ստեղծեց «Երաժշտություն» այլաբանական մոնումենտալ, բարեկերպական, վեհաշուք արձանը (1907-1912):

Միսլբեկին է պատկանում չեխական միջնադարյան պետության հիմնադիր սբ. Վացլավի հեծյալ հուշարձանը (1888-1924), որը քանդակագործի մահվանից հետո կանգնեցված է Պրահայի Վացլավի հրապարակում (էտյուդ, 1898-1899, Պրահա, Ազգային պատկերասրահ): Միսլբեկը երկար և բեղմնավոր աշխատանք էր կատարում քանդակագործական դիմապատկերի ոլորտում (կոմպոզիտոր Սմետանայի կիսանդրի, 1894, Ջերասլավ, Չեխական քանդակագործության թանգարան):

ՇՏՈՐՁԱ: Միսլբեկի իրատեսական ազգային արվեստի ավանդույթները զարգացրեց Յան Շտուրզան (1880-1925), որի պլաստիկան ներթափանցված է ներքին մեծ լարվածությամբ և դրամատիզմով: Նրա գործերը որոշակիորեն արտահայտում են մոդեռնի և սիմվոլիզմի ներգործության հետքեր: Չեխական քանդակագործության ամենանշանակալի ստեղծագործությունների շարքին է պատկանում ողբերգականությամբ հագեցած «Վիրավորը» արձանը (1920-1921, Պրահա, Ազգային պատկերասրահ): Շտուրզայի կոմպոզիցիոն կառուցումների դինամիկությունը կանխորոշում է ազատ Չեխոսլովակիայի քանդակագործների նվաճումները:

ԼԵՆԱՍՆ

XIX դարում լեհական արվեստի զարգացման ուղիների առանձնահատկությունը որոշվում էր այն դրամատիկական պատմական իրադրությամբ, որն ստեղծ-

վեց Ռուսաստանի, Ավստրիայի և Պրուսիայի միջև Լեհաստանի բաժանումից հետո (1795): Երկրի մասնատվածության դժվարագույն պայմաններում լեհ ժողովուրդը պայքար էր մղում հանուն ազգային մշակույթի սկզբունքների հաստատման, որն ընդհանուր ազգային-ազատագրական շարժման մի մասն էր կազմում, զարգանում էր ամբողջ XIX դարի ընթացքում: Լեհական արվեստի հայրենասիրական ուղղվածությունն ազգային ինքնահաստատման ռոմանտիկական խանդավառություն էր հաղորդում նրան:

1815 թ. Վիեննայի կոնգրեսի ավարտվելուց հետո, երբ Ռուսական կայսրության շրջանակներում հիմնվեց Լեհական թագավորություն, նոր միտումներ սկզբնավորվեցին լեհական արվեստի զարգացման մեջ: Վարչավայի համալսարանին կից կազմակերպվում է գեղեցիկ արվեստների բաժանմունք՝ Կրակովի մասնաճյուղով: Աշխուժանում է գեղարվեստական կյանքը Վիլնոյում, որն այդ ժամանակ ոչ միայն Լիտվայի, այլ նաև Լեհական թագավորության մշակութային կենտրոնն էր: Նշանակալի զարգացում է ստանում քաղաքացիական շինարարությունը Վարչավայում: 1820-1830 թթ. կառուցապատվում է Բանկերի հրապարակը և հարակից թատերական հրապարակը՝ Մեծ թատրոնի մոնումենտալ շենքով, որը կառուցված է դասականության ոճով (ճարտարապետ՝ Ա. Կորացցի):

1830-1831 թթ. ապստամբության անհաջողության հետևանքով ուժեղացավ հետադիմությունը, Վարչավայում, և Վիլնոյում փակվեցին համալսարանները, մշակութային կենտրոնը տեղափոխվեց Գալիցիա՝ Կրակով: Ապստամբության շատ մասնակիցներ հարկադրված եղան արտագաղթել Փարիզ, որտեղ որոշ ժամանակ աշխատել էին Միցկևիչը, Շոպենը, գեղանկարիչներ Ռոդակովսկին և Միխալովսկին:

ՈՂՈՎԱԿՈՎԱԿԻ: Փարիզի սալոններում հաջողություն էին վայելում Գեորգիկ Ռոդակովսկու (1823-1894) կտավները.

նրա ստեղծագործությունը շնչում է ռոմանտիկական ոգով: Նրան է պատկանում գեներալ Դեմբինսկու ամենանշանավոր դիմանկարներից մեկը (1852, Կրակով, Ազգային թանգարան), գեներալ, որը լեհ հեղափոխական զորքի հրամանատարն էր Դունգարիայում: Խորապես մտախոհ, խստադեմ մարտիկի այդ հերոսական կերպարը լեհական գեղանկարչության, պատմության և պոեզիայի տիպական, դրամատիկ կերպարներից մեկն է:

ՄԻՆԱԼՈՎՍԿԻ: Ֆրանսիայի առաջադիմական գեղանկարչական ուղղությունների և, ամենից առաջ, հեղափոխական ռոմանտիզմի հետ է կապված Պյոտր Միխալովսկու (1800-1855) գործունեությունը:

Նրա ինքնատիպ երանգանկարչական տաղանդն արտահայտություն գտավ մեծույզների՝ դինամիկայով հարուստ պատկերներում, հեծյալների հուզական լարվածության մեջ, սուր հոգեբանական դիմանկարներում: Լայնորեն և ազատորեն, ջերմ, բայց զուսպ ելևէջով է նա ստեղծել գյուղացիական թեմաներով կտավները, հասնելով իրատեսական ուժի, կերպարների բնութագրման խորության («Սենկո», մոտ 1846 թթ., Կրակով, Ազգային թանգարան):

ՇԵՐՍԵՆՏՈՎՍԿԻ: Գյուղացիական թեման գլխավոր տեղ է գրավում մի շարք նկարիչների ստեղծագործության մեջ, որոնք 60-ական թթ. հանդես են գալիս Լեհաստանի ռուսական մասում, ուր լայն տարածում ստացան ռուս դեմոկրատ մարդդիկների գաղափարները: Պատահական չէ, որ լեհ կենցաղանկարիչ (ժանրիստ) Յուզեֆ Շերմենտովսկու (1833-1876) արվեստը մոտ է ռուս նկարիչ պերեդվիժնիկների արվեստին: «Գյուղացիական հուղարկավորություններ» (1862, Վարչավա, Ազգային թանգարան) նկարում տխուր ու մռայլ երկինքը և ամբողջ թախժոտ բնանկարը նրբորեն համապատասխանում են անսահման տխրության տրամադրությանը:

1863 թ. ապստամբության նախապատրաստման և իրականացման ժամանակաշրջանում սկսվում է լեհական պատմական գեղանկարչության վերելքը, որը դարձավ ազգային անկախության համար մղվող պայքարի յուրատեսակ ձև: Ստրկացված և մասնատված Լեհաստանի պայմաններում երկրի անցյալը երևաց ռոմանտիկ երազանքների և իդեալականացման առանձնահատուկ լուսապսակով:

ՄՍԵՅԱԿ: Ազգային պատմության թեմաներով բազմաթիվ կոմպոզիցիաների հեղինակ էր Յան Մատեյկոն (1838-1893), որն աշխատում էր արվեստի ամենաբազմազան ժանրերում և տեսակներում, դիմում էր մոնումենտալ գեղանկարչությանը, գրաֆիկային: Լինելով անձնագրի հայրենասեր՝ իր ամբողջ վարպետությունը նա նվիրաբերում էր հայրենասիրական գաղափարների տարածման պայքարին:

Կառուցվածքով բարդ և բազմաֆիգուր նկարների համար Մատեյկոն ընտրում էր Լեհաստանի ծաղկման ժամանակների պատմական մեծ իրադարձությունները: «Սկարզիի քարոզչությունը» (1864, Վարշավա, Ազգային թանգարան) կտավում նա հսկայական հուզական շիկացմամբ պատկերում է XVI դարի քարոզչին, որը լեհական խոշոր կալվածատերերին միավորելու կոչ էր անում: Իրավիճակների դրամատիզմ, հոգեբանական լարվածություն է արտահայտում «Ստանչիկը Վավելում՝ թագուհի Բոնայի պարահանդեսում» նկարը (1862, Վարշավա, Ազգային թանգարան): Սակայն մի շարք կտավներում Մատեյկոն հանգում է ֆեոդալա-մազնատային Լեհաստանի անզուսպ փառաբանմանը, կորցնում պատմական երևույթների իրական ընթացքի ըմբռնումը. այդպիսիք են «Լյուբլինյան ունիան» (միավորում), «Բատորիում Պսկովի մոտերքում» նկարները (երկուսն էլ՝ Վարշավա, Ազգային թանգարան): Կոմպոզիցիաների՝ բազմաթիվ մանրամասներով և մի քանի դիտա-

կենտրոնով ծանրաբեռնումը նվազեցնում է այդ ստեղծագործությունների հուզական ներգործությունը:

60-ական թթ. հողային ռեֆորմը նպաստեց կապիտալիզմի զարգացման տեմպերի արագացմանը Լեհական Թագավորության մեջ, բուրժուական գաղափարախոսության հաստատմանը, ռոմանտիկական պատրանքների խորտակմանը և քննադատական իրատեսության զարգացման արվեստում:

ԽԵԼՍՈՆՍԿԻ: Լեհական գյուղացիության կյանքի պատկերմանը նվիրեց իր ստեղծագործությունը Յուզեֆ Խելմոնսկին (1849-1914): Նա ոչ միայն բանաստեղծականացնում էր գյուղացիների և հայրենի բնության պատկերները, այլև շեշտում էր սոցիալական անհավասարության և նույնիսկ բողոքի պահերը («Կալվածատանը», Վարշավա, Ազգային թանգարան):

Մ. ԵՎ Ա. ԳԵՐԻՄՍԿԻՆԵՐ: Սոցիալական մերկացման միտումներն էլ՝ ավելի մեծ չափերով արտահայտվեցին Մաքսիմիլիան և Ալեքսանդր Գերիմսկի եղբայրների ստեղծագործություններում: Մ. Գերիմսկու (1846-1874) «Ապստամբների պարեկ» (մոտ 1871թ., Վարշավա, Ազգային թանգարան) կտավում պատկերված է 1863 թ. ապստամբության տեսարանը: Ա. Գերիմսկու (1850-1901) կտավներում արտացոլում է ստանում կապիտալիստական քաղաքի թեման, բանվորների աշխատանքը («Ավագահանքի բանվորներ», 1887, Վարշավա, Ազգային թանգարան): Նկարիչներն օգտագործում են պլեների (բացօթյա) հարուստ հնարավորությունները քնարականությամբ հարուստ, վարպետորեն արարված բնանկարներում և էտյուդներում:

XX դարի սկզբներից լեհական արվեստում ավելի ու ավելի է տարածում ստանում իմպրեսիոնիզմի, ապա նաև մոդեռնիզմի ու սիմվոլիզմի ազդեցությունը: Սակայն լեհական արվեստի լավագույն վարպետները պահպանում են հավա-

տարմութիւնը գյուղացիական թեմային և իրատեսական ավանդույթներին:

ՀԱՐԱՎԱՆՎԻՑ

XVIII դարի վերջին – XIX դարի սկզբին ռազմաֆեոդալական ռեժիմի քայքայման և կապիտալիստական համակարգի սկզբնավորման հետևանքով Օսմանյան կայսրության ներսում ուժեղանում է ազգային-ազատագրական շարժումը նվաճված հարավսլավոնական երկրներում:

ՍԵՐԲԻԱ

1829թ. Ադրիանապոլսի հաշտութիւնից հետո Ռուսաստանի միջամտության շնորհիվ ինքնուրույնություն է ստանում Սերբական իշխանությունը՝ պահպանելով միայն վասալական կախումը Թուրքիայից: Այդ ժամանակվանից արագ տեմպերով ընթանում է սերբական մշակույթի և արվեստի կայացման գործընթացը: Լուսավորության գործիչների հետ միասին հանուն ազգային մշակույթի ստեղծման հանդես եկան նաև նկարիչները:

ՂԱՍԻԼ: Սերբական գեղանկարչության նախածեռնողներից մեկն էր Կոնստանտին Դանիլը (1798-1873), Պավել Կենգելցի դիմանկարի հեղինակը (մոտ 1830 թ., Պանչևո, Սերբական եկեղեցական համայնք), այն ժամանակների մշակավոր պատմաբան, խստապահանջ, խելացի, սեփական արժանապատվությունը մինչև վերջ գիտակցող մարդ:

ԱՎՐԱՄՈՎԻՉ: Ազգային արվեստի կրքոտ մարտնչող էր Դմիտրի Ավրամովիչը (1815-1855), որը շատ ուղևորություններ է կատարել հայրենի երկրում հիմ արվեստն ուսումնասիրելու նպատակով: Գրող Վուկ Կարաջիչի դիմանկարում (1840, Բելգրադ, ժողովրդական թանգարան) նա ստեղծում է խստաբարո գիտ-

նականի, մարտիկի, անվեհեր և վճռական հասարակական գործչի խորին, ոգեշունչ կերպարը:

1860-1870 թթ. Սերբիայում տարածվում են ռուս հեղափոխական դեմոկրատների գաղափարները: 1877-1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի հետևանքով Սերբիան ստացավ պետական անկախություն: Ժողովրդի ազատագրական շարժման մեջ գյուղացիական զանգվածների աչքի ընկնող դերի շնորհիվ գրողները և նկարիչներն սկսեցին ստեղծագործել գյուղացիական թեմաներով: Դիմանկարի հետ միաժամանակ զարգանում են պատմական նկարը և բնանկարը:

ՅԱԿՇԻՉ: Պատմական թեմաների վրա է սկսում աշխատել նկարիչ-ռոմանտիկ և բանաստեղծ Ջուրա Յակշիչը (1832-1878)՝ հեղափոխական-դեմոկրատական շարժման մասնակիցը: Նրան են պատկանում ազատագրության համար սերբ ժողովրդի պայքարի մասին պատմող սրտառու կտավները՝ «Կարագեորգիի սպանությունը» և «Պաշտպանության դիրքերում» (երկուսն էլ՝ Բելգրադ, ժողովրդական թանգարան): Նկարիչը վերաստեղծում է սերբերի ապստամբության հուզումնալից միջադեպերը՝ խոշորացնելով պատկերի մասշտաբները, օգտագործելով ցայտուն լուսաստվերային հակադրությունները: Հոգնատանջ, բայց հոգով ուժեղ ապստամբները մարմնավորում են անկախության համար մարտնչող սերբ ժողովրդի հերոսությունը և անսասանությունը:

ԿՐՍՏԻՉ: Գյուղացիական թեման աչքի ընկնող տեղ է գրավում Ջորջե Կրստիչի (1851-1907) արվեստում: Լինելով աղքատ գյուղացու որդի՝ մեծ ջանքերի շնորհիվ նա գեղարվեստական կրթություն է ստանում Մյունխենի ակադեմիայում: Նրա վրա զգալի ներգործություն է ունենում Կուրբեի արվեստը: Իր ճշմարտացի, կոլորիտով փոքր-ինչ մռայլ կտավներում Կրստիչը ընդգծում էր հերոսների ազգային բնավորությունը, հայ-

րենի բնության առանձնահատկությունը: Այդպիսիք են գեղջուկների կերպարները «Խնձորենու տակ» (1882), «Աղբյուրի մոտ» (1883) նկարներում: Ազատ ու լայնորեն արարված բնանկարներում գյուղանկարիչն ընդգրկել է սերբական հին կառույցներ («Ստուղենիցա վանքը», 1884, բոլորը՝ Բելգրադ, ժողովրդական թանգարան):

ՏԵՆԿՈՎԻՉ: Ժամրային և բնանկարային գեղանկարչության ուղղությամբ էր աշխատում նաև Միլոշ Տենկովիչը (1849-1890)՝ աշխատանքի մարդկանց մի շարք սրտառու կերպարներ ստեղծողը («Ծաղկավաճառուի», 1887, Բելգրադ, ժողովրդական թանգարան) և քնարականությամբ հարուստ բնանկարներ:

ՀՐԿԱԹԻՒ

Սերբական արվեստի համեմատությամբ հորվաթական արվեստի զարգացումը փոքր-ինչ ուշանում է:

XIX դարի ընթացքում Հորվաթիայում ավստրիական հետամնաց մարզում, հետզհետե ավելի լայն տարածում են ստանում ազգային ազատագրական գաղափարները:

ԿԱՐԱՍ: Ազգային անկախության և մյուս սլավոնական ժողովուրդների հետ մերձենալու համար սկսված շարժման կողմնակիցների շարքում էր ականավոր հորվաթական գեղանկարիչ Վեկոսլավ Կարասը (1821-1858): Նա գեղարվեստական կրթություն է ստանում Իտալիայում, որտեղ ծանոթանում է ռուս գեղանկարիչ Ա. Իվանովի հետ: «Աղջիկը՝ ջնարով»՝ (1845-1847, Ջագրեբ, Հարավսլավական ակադեմիայի պատկերասրահ) նկարում դրսևորվում են Կարասի հասուն վարպետությունը, մարդու ներքին աշխարհի նկատմամբ նրա ուշադրությունը, նկարագծի ճշգրտությունը և հագեցած պայծառ գույների որոշ խստությունը: Կարաս

սի վրձնին են պատկանում հորվաթական մշակույթի առաջադիմական գործիչների մի շարք դիմանկարներ:

XIX դարի վերջերին Սերբիայի, Հորվաթիայի և Սլովենիայի արվեստում տարածում է ստանում իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը: Այդ ժամանակ ուժեղանում են Հարավսլավիայի ժողովուրդների արվեստների փոխկապակցության նկատմամբ առաջացած միտումները, հող է պատրաստվում երկրի միավորման համար, որը տեղի ունեցավ 1918 թվականին:

ՄԵՇՏՐՈՎԻՉ: 20-րդ դարի առաջին տասնամյակի ընթացքում սկզբնավորվում է հարավսլավական ամենանշանավոր հորվաթ քանդակագործ Իվան Մեշտրովիչի (1883-1962) արվեստը: Նա գյուղացու որդի էր, կրթություն էր ստացել Սալիտում, իսկ հետո Վիեննայում և Փարիզում. կրելով ֆրանսիական քանդակագործներ Ռոդենի և Բուրդելի ազդեցությունը, նա մշակում է իր ոճը՝ խստիվ մոնումենտալ, վսեմ, մոդեռնի գեղագիտության համար բնութագրական զուգորդային կերպարների ու խորհրդանիշների որոնումներով:

Նրա ստեղծած կերպարներից լավագույնները ներթափանցված են առնական ուժով, հերոսական ոգով, մոնումենտալությամբ: Նա լայնորեն օգտագործում էր ժողովրդական վիպերգությունը՝ այնտեղ գտնելով հայրենասիրության, անվեհերության և աննկունության ոգի: Մեշտրովիչին են պատկանում Կոսովոյի դաշտի մասշտաբային վեհապանծ մոնումենտի նախագիծը (1908), սլավոնական գործիչներ Մարկո Մարուլիչի, Գրիգորի Նինսկի, Բելգրադում ամհայտ գիմվորի (1934-1938) հուշարձանները, ինչպես և խորապես ճշմարտացի դիմանկարներ, որոնց շարքում հատուկ դրամատիկությամբ և խոժոռությամբ առանձնանում է մոր դիմանկարը (1908, Բելգրադ, ժողովրդական թանգարան):

¹ Ջնար, վին՝ հին լարավոր նվագարան:

Դավնաթյան գեղջուկի այս ընդհանրացված, գեղեցիկ, նվիրական, նուրբ կերտարվեստով արարված կերպարում ասես արտահայտվել են ժողովրդի իմաստությունը, ապրած օրերի դժվարությունները և տառապանքները: Աքանչելի է մոր բարձրաքանդակ դիմապատկերը (1926-1930):

Դրամատիզմը, մեծ արտահայտչությունը, իսկ երբեմն նաև ոճավորումն են բնութագրում Մեշտրովիչի ուշ շրջանի ստեղծագործությունները, որոնք նա ստեղծել է հայրենիքից հեռու գտնվելու տարիներին, ԱՄՆ-ում, ուր բնակություն հաստատեց և աշխատեց հարավսլավացի քանդակագործը:

ԱՄԵՐԻԿԱՅԻ ՄԻԱՅՅԱԼ ԵՎԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ամբողջ ամերիկյան ժողովրդին միավորելու համար սկսված հուժկու հայրենասիրական վերելքը նպաստում էր անկախության համար մղվող պատերազմի հաղթական ավարտին և 1776 թ. մոր պետության Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների կազմավորմանը: Այդ ժամանակվանից ամերիկյան արվեստը զարգանում է իր բոլոր բարդ ու հակասական միտումներով, առավել առաջադիմական դրսևորումներում հստակորեն արտահայտվող իրատեսական ուղղությամբ:

XVIII ԴԱՐԻ ՎԵՐՉ - XIX ԴԱՐԻ ԱՌԱՅԻՆ ԵՐՐՈՐԴ

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ԱՄՆ-ի արևելքի խոշոր կենտրոններում սկսվում են լայնամասշտաբ շինարարական աշխատանքներ: Հասարակական շենքերի և մասնավոր դաստակերտների մեծ մասը կառուցվում է դասական ոճով: Ամերիկյան դասականության (կլասիցիզմի) հիմնադիրներից մեկն էր ակադմիկոս փիլիսոփա և լուսավորիչ, ԱՄՆ-ի

երրորդ պրեզիդենտ Թոմաս Ջեֆերսոնը (1743-1826): Դասական ժառանգությունը նա յուրահատուկ ձևով է իրականացնում Ռիչմոնդում կառուցված (1785-1796) Վիրջինյան Կապիտոլիումի մեծավայելուչ շենքում, որը հիշեցնում է վեցսյունանի նախասրահով անտիկ տաճար: Բնույթով ավելի մտերմիկ և հատակագծով ավելի գեղատեսիլ է Վիրջինյան համալսարանը Շարլոտսվիլում (1818-1826), որը կառուցվել է Բենջամին Լաթրոբի (1764-1820) հետ միասին: Շրջապատող զբոսայգու հետ հիանալի ձևով կապված այդ շենքն ամերիկական դասականության քաղաքացիական ավանդույթների մարմնացումն է:

Դասականությունն իր կնիքը դրեց ԱՄՆ-ի արագորեն աճող մայրաքաղաք Վաշինգտոնի ճարտարապետական դեմքի վրա, քաղաք, որ պլանավորել է Պ.Շ. Լանֆանը (1754-1825): Հիմնական կենտրոն-հրապարակներից շառավղաձև սկիզբ առնող լայն պողոտաները միմյանց են կապում քաղաքի բոլոր մասերը, որոնք նախագծված են ուղիղ անկյան տակ խաչաձևող փողոցներից: Այստեղ 1792 թ. Ջեյմս Յորքանը կառուցել է պրեզիդենտի նստավայրը՝ Սպիտակ տունը:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Լուսավորիչ և նկարիչ-պատկերանկարիչ Չ.-Ռ. Պիլի նախաձեռնությամբ 1805 թ. հիմնադրվեց Փենսիլվանիայի արվեստների ակադեմիան: Այդ ժամանակաշրջանում առավել մեծ տարածում են ստանում գեղանկարչությունը և դիմանկարը:

ՏՐԱՍԲԱԼ: Անկախության համար մղված պատերազմի հերոսականը մարմնավորված է Ջոն Տրամբալլի (1756-1843) պատմական կտավներում «Ճակատամարտ Բանկերս Յիլլի մատույցներում» և այլն (Նյու Յեյքեն, Իելլ-յան համալսարանի գեղարվեստական պատկերասրահ): Բազմաֆիգուր այդ կոմպոզիցիաները նշված են վայելչատեսության և պայմանականության հատկանիշներով, բայց դրանցում կա նաև կեն-

սական դիտականություն: Սուր և ճշգրիտ են ազատագրական պայքարի, նոր պետության առաջնորդների դիմանկարային բնութագրումները:

ՍՅՅՈՒՐՏ: Դիմանկարը Հիլբերտ Ստյուարտի (1755-1828) ստեղծագործության գլխավոր ժանրն է, նկարիչ, որը գեղանկարչական կրթություն է ստացել Անգլիայում և կրել Գեյնսբորոյի արվեստի ներգործությունը («Չմշկորդ», 1782, Վաշինգտոն, Ազգային պատկերասրահ): Ստյուարտի նկարչական ինքնուրույն եղանակը երևան եկավ բնօրինակից նրա կատարած Ջորջ Վաշինգտոնի (1795, Վաշինգտոն, Ազգային պատկերասրահ) խոշոր դիմագծերով, վստահ և տիրազոր հայացքով, մի փոքր կոպիտ, ոչ երիտասարդ մարդու դիմանկարում: Կատարման վիրտուոզությամբ առանձնանում է «Օրիորդ Պերես Մորտոնի» դիմանկարը (մոտ 1802 թ., Վուսթեր, Գեղարվեստական թանգարան)՝ երազկոտությամբ և նուրբ գեղանագությամբ համակված:

ՍՄԼԻ: Դիմանկարի ոլորտում էր աշխատում Թոմաս Սալլին (1783- 1872)՝ Միացյալ Նահանգների առաջին դեմոկրատական պրեզիդենտ Թոմաս Ջեֆերսոնի (1810-1820, Ամերիկյան փիլիսոփայական ընկերություն) իրատեսական դիմանկարի հեղինակը: Սրտառուչ, ջերմությամբ է նա ստեղծել փոքրիկ տղայի դիմանկարը՝ «Պատռված լայնեզր գլխարկ» (1820, Բոստոն, Գեղեցիկ արվեստների թանգարան), որը հրապուրում, զրավում է իր անկեղծությամբ և հոգևոր աշխարհի պարզությամբ:

XIX դարի կեսեր Եվ երկրորդ կես

1820 և 1850 թթ. միջև ընկած ժամանակաշրջանը ԱՄՆ-ում բնութագրվում է կապիտալիստական հարաբերությունների սրընթաց զարգացմամբ, հասարակական կյանքում սոցիալական և գաղափարական սուր հակադրությունների

դրսևորմամբ: Ծարտարապետության մեջ տարածում են ստանում վիթխարի ցուցադրական արդյունավետության արտահայտման միտումներ: Վաշինգտոնում կատարվում է Կապիտոլիումի (կոնգրեսի շենքի) վերակառուցում, որի պսակը կազմում է հսկայական գմբեթը:

1861-1865 թթ. քաղաքական պատերազմի ավարտից անմիջապես հետո սկսվում է երկրի արագ ինդուստրիալ զարգացման ժամանակաշրջան: Քաղաքների արագ աճը, կառուցապատման խտությունը, հողի բարձրացող գներն առաջ են բերում շենքերի բարձրության մեծ աճ, իսկ դարի վերջերին առաջին երկնաքերների երևալը Նյու Յորքում և Չիկագոյում, որը վերստին կառուցվեց 1871 թ. հրդեհից հետո:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Գեղանկարչության մեջ հաստատվում է սալոնական դեմիական ուղղությունը, որը պետք է վկայեր բուրժուական Ամերիկայի ծաղկման մասին: Այդ տարիներին լայն տարածում է ստանում բնանկարային գեղանկարչությունը և, ամենից առաջ, այսպես կոչված, Յուդոն գետի դպրոցի իդեալականացված բնանկարը: Նրա ստեղծողները Յուդոն գետի բնանկարներն արարում էին պայմանական, դեկորատիվ, երբեմն միստիկա-խորհրդանշական ոգով: Որպես իդեալիստական ուղղության հակակշիռ առաջանում է բնանկարի քնարերգական ուղղությունը, որն արտահայտում է Ամերիկայի բնության ազգային առանձնահատկությունը: Յուդական են Մ. Դ. Հիդի «Մոտեցող փոթորիկը» և Ֆ. Խ. Լեյնի «Ծովածոց Մեծում» բնանկարները (Բոստոն, Գեղեցիկ արվեստների թանգարան):

ՍՄՈՒՆԹ: XIX դարի կեսերին դեմոկրատական շարժման զարգացման շնորհիվ ամերիկյան գեղանկարչության մեջ ծնունդ է առնում կենցաղային ժանրը: Նկարիչները ջերմությամբ և ուշադրությամբ են արարում գյուղական կյանքի տեսարաններ, համակրանքով են պատկերում նեգրերին: Այդպիսիք են Ու.-Ս.

Մաունթի (1807-1868) «Օձաձկան որս Սեթրքեթում» (1845, Կուպերսթաուն, Պատմական ասոցիացիա), «Քանջո խաղացող» (մոտ 1855 թ., Դետրոյտ, Արվեստի ինստիտուտ):

1860-ականից մինչև 90-ական թթ. ժամանակաշրջանն ամերիկյան մշակույթի ծաղման երկրորդ փուլն է, որը նշանավորվեց ամերիկյան այնպիսի երևելի գործիչների հանդես գալով, ինչպիսիք են Ուոլթ Ուիթմենը և Մարկ Տվենը՝ գրականության մեջ, Դոմերը, Իկինսը, Ուիսթլերը՝ գեղանկարչության մեջ, Սենթ-Գոդենսը՝ քանդակագործության մեջ: Հարավի ստրկատերերի դեմ մղված պատերազմում (1861-1865) Գյուսիսային Նահանգների հաղթանակը և նեգրերին ազատություն տալու մասին օրենքի ընդունումը նպաստեցին դեմոկրատական գաղափարների լայն տարածմանը և ժողովրդի ստեղծագործական ուժերի արթնացմանը:

ՀՈՍԵՐ: Իշխող բուրժուական ճակատների դեմ էր հանդես գալիս Ուինսլու Դոմերի իրատեսական արվեստը (1836-1910): Նա ծնվել է Բոստոնում, սովորել է վիմագրիչի մոտ, իսկ հետո՝ Նյու Յորքի ազգային գեղարվեստից ակադեմիային կից երեկոյան դպրոցում: 1861-1865 թթ. քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ նա զինվորական նկարիչ էր՝ իր ուրվանկարները ուղարկելով շաբաթաթերթերին: Ռազմական գործողություններին մասնակցելը և անձնական դիտարկումները պայմանավորեցին նրա «Գերիներ ռազմաճակատից» նկարի խորունկ ճշմարտացիությունը (1866, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան), որտեղ անկեղծորեն արտահայտված են ժողովրդի ոգեշունչ տրամադրությունը, նրա խանդավառությունը, հյուսիսայինների հաղթանակի հպարտ զգացողությունը, որոնք հանդես էին գալիս հանուն առաջադիմական գաղափարների և մարդասիրության: Առանձին գործող անձանց փայլուն առանձնահատկության հետ մեկտեղ նկարիչը հասնում է կոմպո-

զիցիայի ընդհանուր լուծման ամբողջականության և մոնումենտալության:

Վերջին կտավներում Դոմերը, հրապուրված առօրյա խաղաղ կյանքի պոեզիայով, ճշմարտացիորեն և անկեղծորեն արտացոլում է նրա տարբեր կողմերը: Կերպարների բարոյական նշանակալիությունը, ձևի բարեկերպական մշակման նկատմամբ ուշադրությունը, ճշգրիտ հաստատուն նկարագիծը, սառը արժաթափայլ կոլորիտը բնութագրում են «Գյուղական դպրոց» (1870-ական թթ. սկիզբ, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան), «Ճաշվա ընդմիջում» (1870-ական թթ. սկիզբ, Դետրոյթ, Արվեստների ինստիտուտ) նկարները:

Դոմերի արվեստն իր գագաթնակետին է հասնում Բահամյան կղզիներում նրա աշխատելու ժամանակաշրջանում, ուր հյուսիսային դաժան բնության գրկում նա գտավ նոր հերոսներ՝ անվախ մարդկանց, որոնք ապրում են հանուն գոյության մղվող հարատև պայքարում: Լարված, խանդալից դինամիկայով և դրամատիկությամբ լի են նրա «Որսորդը և իր շունը» (1892, Վաշինգտոն, Ազգային պատկերասրահ), «Գոլֆստրիմ» (1899, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան) նկարները: Վերջինիս հերոսը, միայնակ նեգր, խիզախ պայքար է մղում տարերքի՝ փոթորկող օվկիանոսի դեմ կայմը կորցրած իր առազաստային նավակում: Աշխատանքի մարդու հանդես հավատը, նրա կերպարի իդեալականացումը և հերոսականացումը Դոմերի արվեստը մոտեցնում են Ուիթմենի պոեզիային:

Բնության գրկում ապրող մարդկանց պատկերմամբ նկարչի իսկ զբաղվելը բնություն, որն անարատ էր մնացել բուրժուական քաղաքակրթության ներգործությունից, վկայում էր, որ նրա համար անընդունելի էր ժամանակակից բուրժուական իրականությունը: Հրապուրվելով սխրագործության հերոսական ռոմանտիկայով՝ նա հեռու էր արդիականության սոցիալական հակասու-

թյուններից, որոնք առանձնահատուկ սրությամբ էին դրսևորվում քաղաքի կյանքում:

ԻԿԻՆՍ: Քաղաքային կյանքի թեմատիկայով սկսեց զբաղվել Թոմաս Իկինսը (1844-1916), որն ակադեմիական դպրոց է անցել Ֆիլադելֆիայում, ապա նաև Փարիզում: Նրա արվեստի իրատեսական ուղղությունը դրսևորվեց վաղ շրջանի կտավներում, «Մաքս Շմիտը նավակում» (1871, Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան), «Առագաստավոր նավակներ Դելավարում» (1874, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստական թանգարան), որոնք թարմ են և կոլորիտով հագեցած, արդիականության սուր զգացմունքով տոգորված:

Այլ խնդիրներ է նկարիչը լուծում «Բժիշկ Գրոսսն իր կլինիկայում» (1875, Ֆիլադելֆիա, Ջեֆերսոնյան բժշկական քոլեջ) դիմանկար-կտավում, որտեղ պատկերված է հռչակավոր վիրաբույժը վիրահատության պահին: Մուգ-դարչնագույն ֆոնում, ասիստենտների շրջապատում, առանձնանում է բժշկի պատկերը. մտածողի լայն ճակատով նրա դեմքին է ընկնում պայծառ լույսը, ձեռքերին գործիքներ՝ նրա կերպարանքում արտահայտելով ոգեշնչված բանական ուժ:

Կիսամութ ինտերիերի հանդիպարությամբ՝ լարված, առաջին պլանի պատկերների հագուստի ասես հուրհրատող գույնով, Իկինսը ստեղծում է մեծ քաղաքի կյանքին վերաբերող իր նաև մյուս կտավները, որոնք նվիրված են ըմբիշներին և բռնցքամարտիկներին, դերասանների և նկարիչների աշխարհին, «Թավջութակահար» (1896, Ֆիլադելֆիա, Պենսիլվանիայի արվեստների ակադեմիա), «Դերասանուհի» (1903, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստական թանգարան): Իկինսի դիմանկարներից մեզ են նայում բժիշկներ, գիտնականներ, երաժիշտներ, գրողներ: Նշանակալից է խորունկ, հոգեբանորեն ներշնչված Ուոլթ Ուիթմենի դիմանկարը (1887, Ֆիլադելֆիա, Պենսիլվանիայի Գեղեցիկ ար-

վեստների ակադեմիա), մեկը, որը բարձր էր գնահատում նկարչի արվեստը:

ՈՒԽՍՔԵՐ: Եթե Յոմերը և Իկինսը պայքար էին մղում գաղափարական իրատեսական արվեստի համար հայրենիքում, ապա նրա հայրենակիցը, ԱՄՆ-ի երրորդ նշանավոր գեղանկարիչ Ջեյմս Էբբոտ Մակ-Նեյլ Ուիսթլերը (1834-1903), ի տարբերություն Յոմերի և Իկինսի, երկար չապրեց Ամերիկայում: Նա ծնվել է Մասսաչուսեթս նահանգում, բայց նրա մանկությունն ու պատանեկությունն անցել են Ռուսաստանում, Պետերբուրգում, որտեղ նրա ինժեներ հայրը հրավիրվել էր աշխատելու երկաթուղու շինարարությունում: Տվյալներ կան, որ պատանի Ուիսթլերը դասեր է ստացել Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում: Յոր մահից հետո Ուիսթլերը որոշ ժամանակ ապրել է հայրենիքում:

1855 թ. նա առմիշտ հեռանում է Ամերիկայից, նախ տեղափոխվում Փարիզ, ապա Լոնդոն: Իշխող սալոնային արվեստի սկզբունքներին նրա հակադրվելը արտահայտվեց նաև Ֆրանսիայում, որտեղ նա, մերձենալով սկզբում Կուրբեին, ապա նաև Է. Մանեին, «Մերժվածների սալոնում» ցուցադրեց բանաստեղծական, կոլորիտով նրբաբարո «Աղջիկ՝ սպիտակ զգեստով» նկարը (1862, Վաշինգտոն, Ազգային պատկերասրահ): Լոնդոնում նրա արվեստը երկար ժամանակ ենթարկվում էր պաշտոնական քննադատության, առավել խիստ հարձակումների:

Խորին հարգանքով համակված լինելով մարդու, նրա բարոյական և մտավոր կյանքի նկատմամբ, Ուիսթլերի կտավներն առանձնանում են կշռադատված պարզամտությամբ, գեղարվեստական ձևի պարզությամբ, սքանչելի կոլորիտական ներդաշնակությամբ: Ամերիկյան առաջադիմական արվեստի ավանդույթներով է արարված «Մոր դիմանկարը» (1871, Փարիզ, Լուվր), որը կերտված է արժաթա-մոխրագույն և սև երանգների ազնվաբարո ներդաշնակու-

յամբ: Արտասովոր է դիմանկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը հորիզոնական ուղղությամբ երկարացված կտավում: Կոմպոզիցիայի, մանրամասների ընտրության խստությունը և գլխավորը, մոդելի բնութագրի, սրությունը յուրահատուկ դեմոկրատականություն և վավերականություն են հաղորդում ոչ երիտասարդ ամերիկացի կնոջ ճշմարտացի կերպարին: Գունային լուծումների նրբի-նությունը, կոմպոզիցիայի խիստ կառուցվածությունը զուգորդվում են հոգեբանական բնութագրերի խորության հետ «Օրիորդ Սայալի Ալեքսանդերի դիմանկարում: Մոխրագույնի և կանաչի ներդաշնակություն» (1872-1874, Լոնդոն, Ազգային պատկերասրահ): Ուխթլերը զարմանալի նուրբ ձևով էր զգում և պատկերում բնությունը, տարածությունը և օդային միջավայրը «Հին կամուրջը Բետտերսիում» (մոտ 1865թ., Լոնդոն, Թեյթ պատկերասրահ), «Թեմզան Բետտերսիի մոտ» (1863, Չիկագո, Արվեստների ինստիտուտ) քննկարներում:

Անգլիայի գեղարվեստական կյանքի հետադիմական իրադրությունը 1870-1880-ական թթ-ին խորապես խորթ էր Ուխթլերին, նրա մեջ առաջ բերելով հակազդեցություն, որը ժամանակի ընթացքում ստացավ ցուցարարական (դեմոնստրատիվ) գեղապաշտության բնույթ և ձևի բնագավառում արտահայտվեց ինքնաբավ որոնումների ուժեղացման մեջ:

Գեղանկարչի ստեղծագործության ուշ շրջանում երևան եկավ նրա կապերի խզումը հայրենիքի հետ, ինչպես նաև կապերը չամրապնդվեցին անգլիական իրականության հետ: Եվ այնուամենայնիվ Ուխթլերի առանձին ստեղծագործություններ և, ամենից առաջ, նրա բնանկարներն ու զծանկարչական աշխատանքները հարուստ են բանաստեղծական զգացողությամբ:

Ամերիկյան արվեստի, առաջին հերթին գեղանկարչության զարգացումը տեղի էր ունենում սրընթացորեն և կենտրո-

նացված ձևով ժամանակի ոչ մեծ հատվածում: Դրան նպաստում էր այն փաստը, որ Ամերիկյան մեկ միասնական ամերիկյան ազգի մեջ էր ծուլում զանազան ազգեր ու ազգություններ: Միաժամանակ նա վերածուլում էր նրանց գեղարվեստական մշակույթը, նրանց արվեստը՝ հարստացնելով ազգային դպրոցը: Կարճ ժամանակամիջոցում Անգլիայից Ամերիկա է ներթափանցում բարոկկո պատկերը, դիմանկարը, Ֆրանսիայից՝ իմպրեսիոնիստական բնանկարը (պեյզաժը), Գերմանիայից՝ մոդեռն ոճը: Այն ամեն լավագույնը, որ տվեց ամերիկյան արվեստը, առաջացավ երկու գծերի խաչաձևման՝ պրոֆեսիոնալ և ոչ պրոֆեսիոնալ արվեստների շնորհիվ, վերջիններս ստեղծում էին բազմաթիվ սիրողների՝ «կիրակնօրյա նկարիչների» կողմից՝ ֆերմերներ, առևտրականներ, նավակավարներ, տնային տնտեսուհիներ և այլք:

Նրանց գործունեությունը վճռում էր ամերիկյան արվեստի առանձնահատկությունները: Այն դրսևորվում է թեմաների սահմանափակությամբ, հասարակ ու պարզամիտ հնարներով և միաժամանակ քաջարտության ուժով, հանգիստ լրջախոհությամբ, աշխարհի նկատմամբ հաստատական վերաբերմունքով, այն՝ սթափ գնահատելու կարողությամբ:

ԳՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ: ԶԱՆՂԱԿ: XIX դարի երկրորդ կեսին ԱՄՆ-ում սկզբնավորվում են ազգային զծանկարչությունը (գրաֆիկան) և քանդակագործությունը: Թոմաս Նասթի ծաղրանկարներում առաջին անգամ երևան են գալիս պատկերներ, որոնք մարմնավորում են դեմոկրատական և հանրապետական կուսակցությունները՝ ավանակի և փղի տեսքով, հասել են մինչև մեր օրերը:

ՄԵՆԹ-ԳՈՂԵՍԱ: ԱՄՆ-ի տարբեր քաղաքներում կանգնեցվում են շատ հուշարձաններ: Ազգային քանդակագործության խոշորագույն վարպետ էր Օհաստես Սենթ-Գոդենսը (1848-1907), որի ստեղծագործություններում նկատելի

էին զուսպ, հանգիստ, կոնկրետ, ճշգրիտ, իրատեսական ամերիկյան արվեստի հատկանիշները: Նյու Յորքում գտնվում է Սենթ-Գոդենսի կերտած՝ գեներալ Շերմանի հեծյալ արձանը, Չիկագոյում՝ Լինկոլնի հուշարձանը (1887): Մտախոհ կանգնած պրեզիդենտի կերպարում հստակ երևում է նրա անսասան կամքը, համոզվածությունը, մարդկայնությունը, որոնք արտահայտված են պարզ, խստիվ իրատեսական ձևերով:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: XIX դարի ամբողջ երկրորդ կեսի ընթացքում հետզհետե ավելի սուր ձևով են դրսևորվում կերպարվեստի և ճարտարապետության զարգացման ուղիների տարամիտումները: Ամբողջովին կլանված լինելով տեխնիկական և կոնստրուկտիվ խնդիրներով՝ ճարտարապետությունը պահպանում էր միայն արտաքին ձևերը, որոնք փոխ էին առնվում բոլոր ժամանակներում և ժողովուրդների անցյալ ոճերից: Մյուսներից ավելի տևական ժամանակ պահպանվում էր միջնադարյան ռոմանական և բյուզանդական ճարտարապետությամբ ոճավորված մոդան: Այդ հակվածությանը փոխարինելու եկավ վերածննդի օրդերային համակարգը:

Եվ այնուամենայնիվ հատկապես տեխնիկական առաջադիմության հետ էին կապված շինարարության բնագավառում ստեղծված իսկական ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքները: Դրանց շարքին պետք է, ամենից առաջ, դասել իր վիթխարի լայնքով նշանավոր Բրուքլինյան կախովի կամուրջը (Մանհեթեն-Բրուքլին) Նյու Յորքում (1869-1883), որ կառուցել են ինժեներներ Ջոն Օհաստեսը և նրա որդի Վաշինգտոն Ռյոբլինգները: Գործարկվելով 1884 թ. այդ կամուրջը հստակ սրընթաց ռիթմով, նոր նյութերի փայլուն օգտագործմամբ կանխորոշեց շինարարական գործի համարձակ սլացքն ԱՄՆ-ի զարգացման հաջորդ ժամանակաշրջանում:

Ինչ վերաբերում է XIX դարի վերջերին, ճարտարապետության մեջ կմախ-

քային համակարգի, բետոնե և երկաթբետոնե մետաղային կոնստրուկցիաների լայն կիրառմանը, ապա այն հանգեցրեց ամերիկյան կառուցվածքի առանձնահատուկ տիպի՝ երկնաքերի ստեղծմանը, որը փոխեց ԱՄՆ-ի խոշորագույն քաղաքների՝ Նյու Յորքի և Չիկագոյի դեմքը: Դրանց չհամակարգված կառուցապատումը, շենքերի տարբեր մասշտաբայնությունը հակասական զգացում են առաջացնում. մարդկային զգացումներին հակադրված է առեւտրորեն մեծացված, հսկա քաղաքի կենդանի ամեն ինչ կլանող աշխարհը:

XIX ԵՎ XX ԴԱՐԵՐԻ ՎԵՐՋԵՐԻ ԱՐՎԵՍ ԱՐԵՎՏՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱՆ XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԵՐԻՆԻ ՄԻՆՉԵՎ 1917 Թ.

XIX դարի վերջերից մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմը և Դոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը իշխող գեղարվեստական ուղղությունների արվեստը զարգացած կապիտալիստական երկրներում սկսում է անցնել հակաիրատեսական դիրքեր: Սակայն հեղափոխական շարժումների աճի հետևանքով սկզբնավորվում է իրատեսության զարգացման նոր փուլ: Նրա զարգացման գործընթացը բարդ է, հակասական, նշված է բազմապիսի ոճական ձևերի և ուղղությունների սկզբնավորմամբ:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: Իմպերիալիզմի ժամանակաշրջանում արվեստի տարբեր տեսակների զարգացումն անհավասարաչափ է տեղի ունենում: Այն ժամանակ, երբ գեղանկարչությունը խոր ճգնաժամ էր ապրում, ճարտարապետությունը ստանում է, XIX դարի համեմատությամբ, բարենպաստ պայմաններ: Արտադրության հասարակական բնույթը, տեխնիկայի բուռն աճը, զանգվածային շինարարության պահանջը, իրենց իրավունքների համար աշխատա-

վորների ակտիվ պայքարը կապիտալիստական պետություններին հարկադրում են միջամտել ճարտարապետական շինարարության պլանավորման գործին, առաջ բերում անհրաժեշտություն լուծելու քաղաքաշինության և համակառույցների հիմնախնդիրները: Ճարտարապետությունը, ի տարբերություն գեղանկարչության, արվեստի մի տեսակ է, որն անխզելիորեն կապված է նյութական արտադրության, տեխնիկական առաջադիմության, հասարակության գործնական պահանջների հետ: Այն չի կարող հեռու մնալ, չկապվել կյանքի կողմից դրված խնդիրների լուծման հետ: XIX դարի էլեկտրիզմին փոխարինելու են գալիս նոր կոնստրուկցիաների և նյութերի կիրառման վրա հիմնված ամբողջական ոճի որոնումներ, նյութեր, որոնք շինարարական պրակտիկայի մեջ մտցվեցին 1840-ական թվականներից (պողպատ, ցեմենտ, բետոն, երկաթբետոն, կմախքային համակարգ, կամարազմբեթային համակարգի հսկա ծածկույթներ, կախովի ծածկույթներ, ֆերմաներ, հովարներ):

Նոր ճարտարապետության տեխնիկական հնարավորությունները, նրա գեղագիտական հասարակական ուժեղ կողմերն արտացոլում էին ոչ միայն արտադրության հասարակական բնույթն իմպերիալիզմի դարաշրջանում, այլև նյութական նախադրյալներ էին ստեղծում ճարտարապետության հետագա ծաղկման համար: Մասնավոր սեփականությունը, մրցակցությունը պայմանավորեցին սուբյեկտիվ կամայականության դրսևորում: Այստեղից էլ՝ մոդայական, միտումնավոր, տարօրինակ լուծումներով տարվելու երևույթը: Բուրժուական հասարակության ճարտարապետության համար բնորոշ է կեղծ և գեղագիտորեն առաջադիմական միտումների հակասական միախլուսումը:

Ճարտարապետության զարգացման նոր փուլի նախագուշակ դարձավ էյֆելյան աշտարակը (բարձրությունը՝ 312 մ),

որը կառուցված է պողպատե հավաքովի մասերից, 1889 թ. փարիզյան Համաշխարհային ցուցահանդեսի նախօրեին ինժեներ Գուստավ էյֆելի նախագծով, ի նշան մեքենայական դարի նոր շրջանի սկզբնավորման: Ջուրկ լինելով օգտապաշտական նշանակությունից՝ թափանցիկ աշտարակը հեշտությամբ և սահուն սլանում է դեպի երկինք՝ մարմնավորելով տեխնիկայի ուժը: Նրա դիմամիկ ուղղահայացը կարևոր դեր է կատարում քաղաքի ուրվանկարում : Աշտարակի հիմքի վիթխարի կամարը ասես միավորում է նրա միջից երևացող քաղաքային լանդշաֆտի հեռապատկերները: Այդ կառուցվածքը խթանող ներգործություն ունեցավ ճարտարապետության հետագա զարգացման վրա:

Այդ ժամանակների հետաքրքիր հուշարձան հանդիսացավ հիշյալ Համաշխարհային ցուցահանդեսի նախօրեին մետաղյա ֆերմաներից կառուցված մեքենայական ցուցասրահը՝ 112.5 մ ապակեպատ ծածկույթով (ցուցասրահը վերացվել է 1910 թ.), որը մտահղացման կատարելությամբ իրեն հավասարը չունեցավ:

Առաջին բնակելի տունը, որտեղ օգտագործվեց առաջին շինարարական նյութը՝ երկաթբետոնը, կառուցվեց Փարիզում (1903) Օ. Պեռեի ղեկավարությամբ: Ընթացի կառուցվածքը, որը որոշում էր նրա թեթև տրամաբանական կոմպոզիցիան, առաջին անգամ դրսևորվեց ճակատային մասում: Ճարտարապետության հետագա զարգացման համար մեծ նշանակություն ունեցան Փարիզի արվարձան Օռլիի՝ պարաբոլաձև ուրվագծերով ծալքավոր կամարակապ անգարները (1916-1924): Դրանց ամուր կոնստրուկցիաների տիպարով ստեղծվեցին երկաթբետոնե ծածկույթների բազմապիսի համակարգեր՝ ծալքավոր կամարներ և զմբեթներ՝ մի քանի սանտիմետր հաստությամբ, մոտավորապես 100 մ բացվածքով:

Սակայն սկզբնական շրջանում զուտ ինժեներական կառուցվածքներում

նույնպես հաճախ դրսևորվում էին էկլեկտիզմի (այլատարրության) միտումներ՝ նոր նյութերը և նոր կոնստրուկցիաները գեղագիտորեն չէին իմաստավորվում, դրանք զուգորդվում էին հին ոճերի տարրերի հետ:

ՄՈՂԵՌՆ ՈՃ: 1890-1900 թթ-ին տարբեր երկրներում տարածվեց մի ուղղություն, որն անվանվեց մոդեռն (Ֆրանսերեն «ժամանակակից» բառից): Նրա հեղինակները ծագում էին մի կողմից ստեղծել ռացիոնալ կոնստրուկցիաներ, կիրառելով երկաթբետոն, ապակի, երեսպատման կերամիկա և այլն, մյուս կողմից՝ Ավստրիայի և Գերմանիայի, Իտալիայի և Ֆրանսիայի մոդեռնի ճարտարապետներն սկսեցին դրսևորել շինարարական տեխնիկայի չոր ռացիոնալիզմը հաղթահարելու ծագում: Նրանք դիմում էին քմաճաշակ դեկորատիվիզմին և սիմվոլներին՝ դեկորացիաների զարդանախշերում, որմնակարներում, ինտերիերների և ճակատների քանդակներում, ինչպես և շրջահոս և ոլորում, սահող ձևերի ու գծերի միտումնավոր շեշտվածությամբ: Բազրիքի և միջսանդուղքների, պատշգամբային ցանկապատերի գալարում զարդանախշերը, տանիքի գալարները, խոռոչների կորագիծ ձևերը, հյուսվող ջրիմուռներից և կանացի՝ երկար մագերով գլուխներից ոճավորված զարդը հաճախ զուգորդվում էին անցյալի պատմական ոճերի կամայական վերամշակված ձևերի հետ (գլխավորապես Արևելքի կամ միջնադարի ոճերի՝ էրկերներ, ռոմանտիկական փոքր աշտարակներ և այլն), կառուցվածքներին հաղորդում որոշ ռոմանական բնույթ: Մոդեռն ոճն առավել ավարտուն ձևով արտահայտվեց պալատների, առանձնատների անհատական շինարարության մեջ և եկամտաբեր տիպի շենքերում, վերջիններս ծավալների խմբավորման մեջ և լուսամուտների ու դռների համար նախատեսվող մասերում՝ գերապատվություն տալով անզուգաչափությանը: Մոդեռնը ներգործություն ունեցավ դեկորատիվ-կիրառա-

կան արվեստի վրա, կենցաղի կուլտուրայի վրա: XX դարի սկզբներին մոդեռն ճարտարապետության մեջ ուժեղացավ հիմնական կոնստրուկտիվ տարրերի արտահայտչությունը, դրսևորվեց ծագում շենքերի կոմպոզիցիաներում ի հայտ բերելու դրանց դերը և շինանյութերի առանձնահատկությունները: Սակայն ճարտարապետության զարգացման ասպարեզում վճռական բեկում սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: XIX դարի և XX դարի սկզբի Արևմտյան Եվրոպայի գեղանկարչության մեջ առաջատար տեղ էր գրավում Ֆրանսիան: 1880 թ. սկզբներին հիմնականում ավարտվեց իմպրեսիոնիզմի ծաղկման ժամանակաշրջանը: Այն ժամանակվա արվեստում շարունակում էր պաշտոնական ուղղություն մնալ քաղթենիական գոեկության կնիք կրող էպիզոնային սալոնա-ակադեմիական ուղղությունը: XIX դարի վերջերի փարիզյան սալոնի ցուցահանդեսներում հասարակայնության ուշադրությանն էին առաջարկվում մե՛րթ այլաբանական և դիցաբանական կոմպոզիցիաներ, մե՛րթ բնապաշտական վայելչատեսիլ դիմապատկերներ, գեղեցկուհիների, մանրախնդիր-անեկոտային ժանրային պատկերներ, որոնք զուրկ էին դեմոկրատական գաղափարական բովանդակությունից և այլն: Բնապաշտական ճշմարտությունն Ակադեմիայում օրեցօր իր տեղը զիջում է ոճավորմանը, վերացական սիմվոլիկային, որը և հանգեցնում էր պայմանական դեկորատիվիզմի (Պ. Պյուվի դը Շավան, 1824-1898): Դրսևորվեցին նաև սուբյեկտիվիստական միտումներ (Գյուստավ Մորոյի միստիցիզմը, 1826-1898):

Ակադեմիական արվեստի հնամուլության դեմ բարձր գեղագիտական արժեքների համար պայքարում են ընթանում XIX դ. վերջերի և XX դարի սկզբների լավագույն վարպետների որոնումները: Իմպրեսիոնիզմի ավանդույթները

ժանրային և քնարական պեյզաժային գեղանկարչության մեջ կենսուրախ, իրենց ներկայանալի բազմերանգությամբ զարգացնում են Պիեռ Բոննարը (1867-1947) և Փարիզի հին փոքրիկ փողոցների ու տների նրբաճաշակ բանաստեղծ Մորիս Ուտրիլլոն (1883-1955): Սակայն անհատի և հասարակության միջև աճող բախումը, XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին արվեստում նոր ժամանակաշրջանի դեմոկրատական շարժման հետ վերստին հանդես եկող խոշոր վարպետների մեծ մասի կապի բացակայությունը որոշեցին նրանց արվեստի հակասականությունը: Անհատի հետաքրքրությունների շրջանակների նեղացումը, մշակույթի ապահովման հագացումը շատ նկարիչների ստեղծագործությունը սահմանափակում էին ձևական պրոֆեսիոնալ հարցերի շուրջը, սուբյեկտիվ ապրումների ոլորտում:

Այդ ժամանակաշրջանի առավել նշանակալից երևույթները բնութագրվում են այն գեղանկարիչների ստեղծագործությամբ, որոնք սկսեցին այժի ընկնող դեր կատարել ֆրանսիական արվեստում որոշ չափով ավելի ուշ, քան իմպրեսիոնիստներ Սեզանը, Գոգենը, Վան Գոգը և մյուսները: Նրանց մեծ մասը յուրացրեց իմպրեսիոնիստների նվաճումները: Սակայն նրանց էտյուդային տեսունակությանը, որը հաստատում-սևեռակայում է բնության ընթացող, անկայուն երևույթները, նկարիչների նոր սերունդը հակադրում է երևույթների ներքին էության բացահայտման, դրանց ներդաշնակության և գեղեցկության խնդիրը: Դիմելով անցյալի մեջ արվեստի ավանդույթներին՝ նրանք ցանկանում էին նկարին վերադարձնել նրա ամբողջականությունը և կոմպոզիցիոն ավարտունությունը:

Սեզան: Նոր ուղիների որոնումներն ակնհայտ ձևով արտահայտված են Պոլ Սեզանի ստեղծագործության մեջ (1839-1906), որը երազում էր վերածնել մեծ արվեստը, վերականգնել աշխարհի վերաբերյալ իմպրեսիոնիստների կորցրած

ամբողջական հայացքը, առավելագույնս սրել բնության կյանքի պլաստիկական նյութականությունը գեղանկարչության մեջ, վերջապես, հաստատել կոմպոզիցիոն տրամաբանության խստությունը: Նրա որոնումների նշանաբանն էր՝ «Դասական դառնալ բնության միջոցով, այսինքն՝ զգայությունների միջոցով, ուղղել Պուսսենին բնության հետ համաձայնության հարցում»:

Սեզանը իր ուսուցումն սկսել է էքսի Գեղեցիկ արվեստների դպրոցում, Փարիզի Սյուիս ակադեմիայում, իսկ ստեղծագործությունը՝ աշխարհի դրամատիկ բարդության սուր զգացողությունից: Հավիշտակվել է իսպանացիներով, վենետիկցիներով, Դելակրուայով, Դոմինոյով և Կուրբեով: 1872-1874 թթ-ին իմպրեսիոնիստների հետ ժամանակավորապես մերժեցալուց հետո նրա ներկայանակն ավելի լուսավոր, նկարելու եղանակն ավելի դյուրին է դառնում («Վիկտոր Շոկեի դիմանկարը», 1876-1877 թթ. Քենթրիջ, Վ. Ռոդչիլդի հավաքածու): Երազելով արվեստը կյանքի հետ մերժեցնելու մասին, բայց չընդունվելով հասարակության կողմից, Սեզանը դարձավ ինքնամփոփ, մեկնեց էքս և կյանքը նվիրեց ստեղծագործական իր մեթոդի որոնումներին: Սակայն կտրված լինելով առաջադիմական հասարակական ուղղություններից և ժամանակի գաղափարներից՝ Սեզանը խորացավ զուտ ձևական հիմնախնդիրների միակողմանի լուծման մեջ:

Սեզանի ստեղծագործական եղանակի բնորոշ հատկանիշները երևան եկան 1880-ական թթ. ստեղծագործություններում: Դրանցում նա ձգտում էր ի հայտ բերել տիեզերքի «անփոփոխ» օրենքները, գտնել ձևի ու գույնի համադրությունը, կոմպոզիցիայի հստակ կոնստրուկցիան, պլաստիկական ամբողջականությունը, ստեղծել ինչ-որ «ավելի կայունը, ավելի հավերժականը, ինչպես թանգարանների արվեստը»: Սեզանը դիմում էր բնությանը, առարկայական աշխարհին,

դրանք ուսումնասիրում էր սևեռուն ու-
շադրությամբ, ձգտում էր սահմանազա-
տել էականը պատահականից, ընդամին
ենթադրելով, որ երևան է հանում իրերի
ներքին կառուցվածքը:

Առարկայական աշխարհի պլաստի-
կական սկզբունքն արտահայտելու հա-
մար Սեզանը օգտագործում էր զուտ գե-
ղանկարչական միջոցներ, որովհետև
այն ամենում, որը շրջապատում էր իրեն,
նա ամենից առաջ դիտում էր որպես գե-
ղանկարչության տարերքի դրսևորում:
Սեզանի նպատակն էր՝ մարմնավորել
աշխարհի գունային էությունը, նկարում
նա ծավալը և տարածությունը մոդելում
էր լարված գունային հակադրումներով:
Գույնի քրոմատիկ հարստությունը, կոլո-
րիտի ընդհանուր զսպվածությամբ հան-
դերծ, բնութագրում է Սեզանի կտավնե-
րը, որոնք մշտապես ունեն ոչ բարդ սյու-
ժեներ:

Բացահայտելով առարկաների մեջ
պլաստիկական սկզբունքը, փորձելով
գտնել այն ընդհանուրը, որ միավորում է
դրանց, նա պարզեցնում էր ձևը, գույնի
հստակ սահմանագծերով կառուցում էր
տարածական ծավալներ, գունային հա-
րաբերությունների խտացման միջոցով
շեշտում ձևերի կշռականությունը և շո-
շափելիությունը: Նրա նատյուրմորտնե-
րի գերադասելի ելևեջը դարձան թխա-
գորշ-երկնագույն և նարնջագույն-դեղին
երանգները:

Ձգտելով գույնի արտահայտչության
Սեզանը անտեսում էր տարածության
լուսային տարերքը: Աշխարհի և բնու-
թյան մասին Սեզանի բուն պատկերա-
ցումներն ունեին միակողմանի բնույթ, ո-
րովհետև նա գեղանկարչության մեջ բա-
ցարձականացնում էր օպտիկական սկզ-
բունքը: Առարկայական աշխարհը նա
բացահայտում էր միայն ձևի, ծավալի,
կառուցվածքի, գեղանկարչական մա-
կերևույթի, ֆակտուրայի նյութերի փո-
խադարձ կապի, տարածության, գույնի
տեսանկյունից: Նկարիչը հրաժարվեց
մարդկանց փոխհարաբերություններում,

նրանց կյանքում և պայքարում, նրանց
բերկրանքում և վշտերում էականի, սո-
ցիալապես տիպականի բացահայտու-
մից՝ գեղանկարչության հիմնահարցերը
հանգեցնելով տեսանելի աշխարհի
միայն առավելագույնս շեշտադրված
ձևերի ընդհանրացմանը և տիպայնաց-
մանը: Ժամանակի ընթացքում կյանքի
նկատմամբ ձևական-հայեցողական մո-
տեցումը, սուբյեկտիվ ընկալումը նրան
հանգեցրին տեսանելի աշխարհի սխե-
մայացման և ձևափոխման: Սեզանը
կորցրեց կյանքի ձևերի բազմազանու-
թյան զգացումը՝ անտեսելով հոգեբանա-
կան բախումները, փիլիսոփայական
հիմնահարցերը, հրաժարվելով մարդու
հոգևոր կյանքի բարդ հարստության
պատկերումից:

Սեզանի լավագույն կտավները
ստեղծվել են 1870-1890 թթ-ին: Դրանք
նատյուրմորտներ և բնանկարներ են, դի-
մանկարներ, մեկ-երկու ֆիգուրայով
կոմպոզիցիաներ: Սեզանի ստեղծագոր-
ծական սկզբունքներն առավել լիակա-
տարությամբ դրսևորվեցին նրա բազմա-
թիվ նատյուրմորտներում: Թեմայով լի-
նելով պարզ՝ դրանք միշտ հանդիսավոր
են, արտահայտում են իրերի աշխարհի
նյութականությունը՝ ասես հարուստ,
նշանակալի իմաստով: Դրանում առար-
կայական աշխարհը բացահայտվում է
շարժման մեջ և միևնույն ժամանակ իր
վիճակի անասանության մեջ: «Դեղձեր
և տանձեր» նատյուրմորտում (1888-
1890, Մոսկվա, ԿՊՊ), սեղանի ծածկոցի
ծանր ծալերը, երեսակած սափորը, սպի-
տակ կլոր շաքարամանը, գնդաձև մուգ
կարմիր դեղձերը և կանաչ տանձերը
քանդակային-մոնումենտալային են,
ստեղծում են մեծավայելուչ ճարտարա-
պետական ներդաշնակություն: Առար-
կաների ծավալայնությունը, դրանց
զանգվածայնությունը և խտությունը
շեշտված են ոչ միայն ձևի հարթայնու-
թյամբ, այլև խտացված այն փակ տարա-
ծությամբ, որի մեջ դրանք գտնվում են:
Սեղանից ցած սահող ծածկոցի՝ վերև

ուղղված ծախքերի և թեք մակերևույթով սահող պտուղների շարժման մեջ կայունության պահեր են ներառված սեղանի և սափորի խիստ հորիզոնականներում: Տանձերի կանաչ գույնը, սեղանի դարչնագույն երանգը, սպիտակ պատի ավելի տաք երանգները, սեղանի ծածկոցի վարդագույն շերտերն անցում են ստեղծում հակադիր զուգադրված կարմիր դեղձերի և սառը ստվերներով սպիտակ ծածկոցի միջև: Ձևերի հակադրական և գունային ներդաշնակությունների զուգորդումները լուծվում են ներդաշնակ հավասարակշռվածությամբ:

Սեզանի բնանկարները վիպերգական են: Ստեղծվելով լայն ու եռանդուն վրձնով՝ դրանք վերաստեղծում են բնության կայուն ու շարժուն պատկեր: «Մառնայի կամուրջը Կրետյոյում» կտավում (1888, Մոսկվա, ԿՊԹ) դեպի խորքը զարգացող տարածությունը մոնումենտալ է, ամբողջական, որին հասնում են խոշոր գունային զանգվածների արտահայտումներով: Կանաչ, կապույտ և կարմիր երանգներով հագեցած բազմազան ու բարդ աստիճանավորումները ստեղծում են հակադրությունների ընդհանուր ներդաշնակություն: Սեզանի բնանկարներում արտաքին հանգստության և վսեմության մեջ զգացվում է բնության լարված կյանքը: «Սենտ Վիկտուար լեռը» բնանկարում (1900, Պետերբուրգ, էրմիտաժ) առջևի պլանի ժայռոտ ու խիստ մեծացված զանգվածը և հանդիսատեսին մոտեցված լեռը զարմացնում են իրենց վիթխարի ուժով, քարքարոտ աստիճանները բացահայտում են թաքցված դրամատիկական լարվածությունը:

Սեզանի՝ մարդու կերպարը մարմնավորող նկարները զուրկ են զարգացող գործողությունից: Դրանցում նկարիչը պատկերում է գյուղացիներ, կանանց, ծխամոլներ, խաղամոլներ, ծաղրածուներ: Չնայած կենցաղային սյուժեի առօրեականությանը, առարկայական շրջապատի մանրամասն ընտրությանը և պատկերված իրավիճակի կենտրոնաց-

վածությանը, կերպարները չեն ստացել ոչ ժանրային առանձնահատկություն, ոչ էլ հոգևոր աշխարհի խոր բացահայտում («Ծխամոլը», 1895-1900, Մոսկվա, ԿՊԹ): Մարդու մեջ ևս Սեզանը որոնում էր ամենից առաջ պլաստիկորեն կայուն սկզբունք, արտահայտում էր վիթխարիություն, ֆիզուրայի մոնումենտալություն: Նա վերաստեղծում էր ոչ թե բնավորություններ, այլ խառնվածքներ («Պիեռո և Արլեկին», 1900, Մոսկվա, ԿՊԹ):

Այն ստեղծագործություններում, որտեղ Սեզանը ելնում է մարդու բնավորության ուսումնասիրությունից, նա ստեղծում է կենսալից, բերկրալի տրամադրությամբ, նշանակալիությամբ զնահատված կերպարներ «Ինքնանկար», (1880, Մոսկվա, ԿՊԹ), «Ծխամոլ», (1892, Լոնդոն, Կուրտոյի ինստիտուտ) «Կարմիր բաճկոնով տղան» (1890-1895, տարբերակները՝ զանազան հավաքածուներում), «Տիկին Սեզանը դեղին բազկաթոռում», (1890-1894, Սեն-ժերմեն-Սյուր-Ուրագ, մասնավոր հավաքածու): Ուշ շրջանում Սեզանի արվեստը դառնում է ավելի ու ավելի սինթետիկ, հաղթանակում է գեղանկարչական, գրեթե համաստվածական (պանթեստական) սկզբունքը «Մեծ լողասեր կանայք», (1898-1905, Ֆիլադելֆիա, Գեղարվեստի թանգարան), «Սենտ Վիկտուար լեռը», (1904-1906, Ցյուրիխ, Ա.Ն. Բուռլեի հավաքածու): Մարդկային պատկերները և ֆոնը չեն հակադրվում միմյանց, ընկալվում են տարածական միասնության մեջ՝ շնորհիվ գեղատեսիլ զանգվածների փոխազդեցության: Սեզանը շեղվում է իր տեսությունից, նրա գեղանկարչությունը ժամանակի ընթացքում դրսևորում է բնության հանդեպ զգացումների արտահայտություն, ավելի նուրբ, ազատ և լույսով ու օդով ողողված «Պարտիզպան Վալլիեի դիմանկարը» (1906, Փարիզ, մասնավոր հավաքածու):

Կյանքի ընթացքում լայն հռչակ չստացած նկարիչ Սեզանի արվեստը հետագայում հսկայական ազդեցություն

ունեցավ արևմտավրոպական շատ նկարիչների ձևավորման վրա: Սակայն նրա հետևորդների մեծ մասը, այսպես կոչված սեզանականները, չըմբռնեցին նրա գեղանկարչության անվեհեր, խիստ ներդաշնակությունը, նրանք զարգացնում էին Սեզանի ժառանգության սահմանափակ կողմերը (մարդու կերպարի ստատիկությունը և վերացականությունը, գեղարվեստական լեզվի ձևական հիմնախնդիրներով չափից ավելի շատ տարվելը և այլն)՝ հրաժարվելով նրա վարպետության իրատեսական կողմերից: Կուբիզմի հետևորդ նկարիչներն օգտագործում էին կոնտեքստից կտրված Սեզանի առանձին մտքերը, ինչպես, օրինակ, նրա այն պնդումը, թե «հարկավոր է բնօրինակը պատկերել գլանի, գնդի, կոնուսի ձևով»: Նրանք ստեղծում էին երկրաչափական ձևերի վերացական խաղի վրա կառուցված արվեստ: Իսկ Սեզանի արվեստը մնում էր զգայական-կոնկրետ, կապերը չէր խզում իրատեսության ավանդույթներից:

ԳՈԳԵՆՍ: Ուտոպիզմը՝ բուրժուական իրականությունից և սոցիալական սուր բախումներից ու գորշությունից հեռանալու ձգտումը, մարդու և բնության միասնության մասին երազանքներն էին դրված XIX դարի վերջերի նշանավոր նկարիչ Պոլ Գոգենի ստեղծագործության հիմքում (1848-1903): Նրա կյանքն անցավ թափառաշրջումներում, լեցուն էր զրկանքներով ու բախումներով: Երիտասարդական տարիներին Գոգենը իմպրեսիոնիստների ազդեցության տակ էր, այնուհետև «Եվրոպայից հեռանալու» և գեղանկարչության ընդհանրացված լեզու որոնելու ձգտումը նրան մղեց դիմելու ճապոնական փորագրությանը (գրավյուրային), ինչպես և ֆրանսիական միջնադարյան արվեստին, հին եգիպտացիների և հռոմեացիների հնամենի մշակույթին, ավելի ուշ՝ օվկիանիայի ժողովուրդների պարզունակ արվեստին: Ազատվելով բուրժուական քաղաքակրթության չարչիական պրոզաիզմի ճնշու-

մից՝ նա մեկնեց Թաիթի, որտեղ հույս ուներ ապրել «ոսկե դարի» անխռով կյանքով: Պոլիներգիայի և Անտիլյան կղզիների արևադարձային արևի տակ Գոգենը գտավ մի աշխարհ, որը հազեցած էր ֆանտաստիկայով և պայծառ, գունեղ պերճությամբ: Գոգենի թաիթական կտավների սյուժեները պարզասիրտ են: Դրանցում գործողությանը և պատումին փոխարինում է իրավիճակների, տրամադրությունների, իրադրության հավաստումը: Գեղանկարչական միջոցներով նկարիչը բացահայտում էր շրջապատի բնության մեջ տարածվող, պլաստիկ դիրքերի և անշարժ, մտախոհ դեմքերի հազիվ նկատելի պոեզիան: Արևով հազեցած արևադարձային բնությունը, պայծառ, զմրուխտե թավուտները, ծիրանավարդագույն ավազուտները, կորալային խութերը, բաց կապույտ ծովը, ծիածանաքարի սովերները, բրոնզագույն մարմնով վայրենի կանայք, թռչունները, կենդանիները, ծաղիկները նրա նկարներում երևում են հանդիսավոր անդորրի մեջ: Խորասուզված լուռ մտորումների կամ երազկոտության մեջ («Կանայք ծովափին», 1899, Սանկտ Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), գտնվելով հոգեպես իներտ վիճակում՝ նրա հերոսները սովորաբար գործունյա չեն:

Գոգենի կտավների դեկորատիվ-գեղանկարչական արժանիքներն արդյունք են կյանքի իրական բախումներից վերանալու: Նախապատմական ներդաշնակության ինչ-որ իդեալի հաստատումը, կյանքի նահապետական հնամենի ձևերի իդեալականացումը կազմում են Գոգենի ստեղծագործության բնորոշ հատկանիշները («Կին՝ պտուղը ձեռքին», Սանկտ Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Թաիթոնիկների մեծ ֆիզուրաներն արտահայտում են արժանապատվություն, օժտված են յուրատեսակ գեղեցկությամբ, արտակարգ գեղակերպ են: Քանդակագործական առումով կատարյալ են երկու կնոջ բարեկազմ ֆիզուրաները, որոնք միավորված են միածույլ բրզածև

կոմպոզիցիայով՝ «Իսկ դու խանդո՞ւմ ես» կտավում (1892, Մոսկվա, ԿՊՊ): Արևի ցուլքերով նրանց սևորակ մարմինները ներդաշնակում են վարդագույն ավազի հետ, օրգանապես ներգծվում բնանկարում:

Զգտելով ստեղծել բանաստեղծակա-նորեն կերպարանափոխված աշխարհ՝ հարուստ նահապետական ամբողջակա-նությամբ և բարբերի մաքրությամբ՝ Գոգենը դիտարկումներն օգտագործում էր դեկորատիվ գորգանման կտավներում. դրանց հիմքը կազմում են խոշոր գունա-յին բծերի, պարզեցված ձևերի հնչել գծե-րի ներդաշնակությունները: Նա սկսում է գործել պայմանական-դեկորատիվ կոլո-րիտի մեծ լարվածությամբ, կոլորիտ, որն ստեղծում էր տարերկյա (էկզոտիկ) աշ-խարհի առեղծվայնության զգացողու-թյուն, սիրում էր արևի վերջալույսի շողշո-ղուն գունային ներդաշնակությունը՝ մուգ դարչնագույնից մինչև կարմիր կապտա-մանիշակագույն: Հաճախ Գոգենի կեր-պարների իդեալական աշխարհն էր թա-փանցում տազնապը: Մռայլ տրամադ-րություններով են համակված գոյության-կյանքի զաղտնիքների, նրա ծագման ի-մաստի և մարդկության ճակատագրի մա-սին մտորումները. «Որտեղի՞ց ենք եկել: Ովքե՞ր ենք մենք: Ու՞ր ենք գնում» (1897, Բոստոն, Արվեստների թանգարան): Սա-կայն Գոգենի արվեստն ամբողջությամբ հեռու էր մնում ժամանակակից կյանքի դրամատիկական և սոցիալական հիմ-նախնդիրներից:

ՎԱՆ ԳՈԳ: XIX դարի վերջերի մեծա-գույն գեղանկարիչներից էր հոլանդացի Վինցենտ Վան Գոգը (1853-1890) սուր հոգեբանական ծիրքով, անկեղծ դեմոկ-րատականությամբ օժտված նկարիչը: Նրա ստեղծագործությունն առանձնա-նում է բարոյական և սոցիալական մեծ հիմնախնդիրներն արվեստին վերա-դարձնելու ձգտումով: «Փոքր մարդու» և նրա խեղդող սոցիալական միջավայրի միջև դրամատիկական բախումները կազմում են Վան Գոգի արվեստի բովան-

դակությունը: Այն ներթափանցված է թշ-վառների հանդեպ խոր կարեկցանքով, կյանքի և բնության նկատմամբ բուռն սիրով, ժամանակակից մարդու հոգևոր աշխարհի ողբերգական հակասականու-թյունը բացահայտելու ձգտումով: Վան Գոգի նամակները դասվում են XIX դարի վերջերի նկարիչների ամենացնցող խոստովանությունների շարքը: Նրա անձնավորության անկրկնելիությունը բացահայտվեց զգացմունքների խռովա-հուզության մեջ, ստեղծագործական աշ-խատանքի մասին բուռն երազանքում, ճշմարտության տանջալից որոնումնե-րում, մեծագործության ծարավի մեջ:

Վան Գոգի ստեղծագործական գոր-ծունեությունն ընդգրկում է ընդամենը տասը տարի միայն, բայց դրանք անցել են անընդմեջ այրման, աղքատության և հիվանդության պայմաններում, ապարդ-յուն ջանքերում և խորտակված հույսե-րում: Վան Գոգի՝ ճշմարտասիրության ձգտումը, անհավասարակշիռ և մոլեգին բնավորության հետ զուգորդված, նրան մշտապես հանգեցնում էր բախումների շրջապատի կյանքի և հասարակության հետ, հասցնում դրանց ողբերգական ըն-կալման: Դա խանդալից հուզվածության և սուբյեկտիվ արտահայտչության իր հետքն էր թողնում նրա ստեղծագործու-թյան վրա: Վան Գոգի կերպարները հա-ճախ լի են անտանելի հուսահատու-թյամբ, գրավում են իրենց արտասովորու-թյամբ ու սրությամբ:

Ստեղծագործության վաղ՝ հոլանդա-բելգիական ժամանակաշրջանում Վան Գոգը ձգտում էր պատկերել հասարակ, ոչ արտոնյալ մարդկանց՝ հանքագործների, արհեստավորների, գյուղացիների սո-ցիալապես երանգավորված կյանքն ու կենցաղը: Դառն զգացումներով էր նա պատկերում նրանց խղճուկությունը, աղ-քատությունը, ծանր աշխատանքը «Մարդ՝ հավաքած ջախով» և «Կարտո-ֆիլ ուտելու սիրահարներ» նկարներում (1885, Ամստերդամ, Վան Գոգի թանգա-րան): Կենցաղային հոգեբանական ար-

տահայտչության նկատմամբ հետաքրքրությունը խորացավ Փարիզում՝ Դոմինեի Միլլեի և Ջուլայի ստեղծագործություններին ծանոթանալուց հետո: Իմպրեսիոնիստների կտավներում լույսի և օդի որոնումները և Ֆրանսիայի հարավի արեգակնային լույսը Արլում, որտեղ վերաբնակվել էր Վան Գոգը, նրան հնարավորություն տվեցին կյանքի հուզական ընկալումը մարմնավորելու մաքուր, առավել արդյունավետ գույների հակադրություններով: Արեգակնային լույսով ողողված բնանկարները, այրող արևափայլից ասես ծուլված գույները կյանքի գեղեցկության խորհրդանիշ են («Արևածաղիկներ», 1888, Լոնդոն, Թեյթ պատկերասրահ). այդպիսիք են նրա՝ բնության կյանքին նվիրված արվեստի թեմաները:

Վան Գոգը սուր ծևով էր ընկալում բնության գեղեցկությունը, նա այդ տեսնում էր հացահատիկային կուլտուրաների դաշտերում, խաղողի այգիներում, պարտեզի փոքրիկ անկյուններում, նոճիներում և այլուր: Վան Գոգի ընկալմամբ բնությունը միևնույն ժամանակ մեծ մասամբ հարուստ է շարժումով և դրամատիկությամբ: Այն ոգեշնչված է: Թվում է, թե ծառերն աճում են դիտողների աչքի առջև և սլանում դեպի երկինք. լեռնապարները վեր են բարձրանում. դաշտերի ճանապարհները և ակոսները սրընթաց ձգվում են դեպի հեռուներ՝ բնության տարերքը լեցուն է հուզումներով, բուռն հրճվանքով կամ կատաղի պայքարով: Այն մերթ բարեհամբույր է մարդու հանդեպ, մերթ թշնամի: «Ճանապարհը Օվերում անձրևից հետո» (1890, Մոսկվա, ԿՊԹ)՝ Վան Գոգի կենսահամակ կտավներից մեկը, ներթափանցված է եռանդուն, առույգ տրամադրությամբ, ամառային օրվա հորդ անձրևից հետո մաքրված, փայլող թարմ գույներով: Բարձր հորիզոնը, դաշտերի՝ դեպի հեռուներ ձգվող շարքերը և դրանք հատող ճանապարհներն ու երկաթուղագծերը կարծես ընդարձակում են տարածությունը և ստեղծում կյանքի ազատ շնչառութ-

յան զգացում: Դինամիկ գծերը, ճկուն և անհանգիստ վրձնախազերը, արտահայտելով բնության կյանքի ներքին ռիթմը, հարստացնում են բարեկերպական արտահայտչությունը: Վան Գոգը սիրում էր ողբերգական գունային աններդաշնակությունները, միմյանց բոցավառող գունային ներդաշնակությունները: «Կարմիր խաղողի այգի Արլում» (1888, Մոսկվա, ԿՊԹ) հրապուրում են մարդու և բնության լարված կյանքի հանդիսավոր գունեղությունը և հարստությունը: Ծիրանագույն, կարմիր, մուգ կարմիր, մորեգույն, նարնջագույն, սևաթույր, կապույտ գույներն ստեղծում են այդ նկարի արդյունավետ գունային նկարագիրը: Ձարմանալիորեն ոգեշնչված են հասարակ իրերի պատկերումները: «Վան Գոգի ննջասենյակը Արլում» (1888, Լարեն, Վան Գոգի հավաքածու) կտավի ինտերիերի՝ նկարչի կողմից լքված սենյակից տազնապի և անհուսալիության անջնջելի տպավորություն է ստանում դիտողը:

Առանձնահատուկ ուժով է բացահայտված մարդկային հոգու ողբերգությունը «Գիշերային սրճարան Արլում» (1888, Նյու Յորք, Կլարկի հավաքածու) նկարում: Այստեղ իշխում է ապաստարանից զուրկ, միայնակ մարդկանց մթնոլորտը: Նկարիչը ճշգրտորեն առարկայական աշխարհին է հանձնում իր տրորված ոգին: Հատակի՝ արագորեն կրճատվող հեռանկարային գծերը, անկյունավոր կոշտ սեղանները, գույնի և լույսի բարձր արդյունավետությունը՝ նավթի լամպերի դեղին լույսը, բիլիարդի սեղանի վառ կանաչ մահուդը, նրա մռայլ ստվերը, կարմիր պատերը և վարդագույն հատակը, տարածության մեջ աներևութացող միայնակ մարդիկ՝ այս ամենն առաջ է բերում չարագուշակ թախծի տրամադրություն, շրջապատի կյանքի ամներդաշնակության սուր զգացողություն:

Վան Գոգը դիմանկարներում, սովորաբար, պատկերում է հասարակ մարդկանց, ընտանիքի անդամների, գյուղա-

ցիների, փոստատար Ռուլենին: Նրա հերոսներն ապրում են լարված ներքին կյանքով, նրանց բնութագրերը սուր են և արտահայտիչ: Կոմպոզիցիոն-կոլորիստական լուծումներն ամեն անգամ զարմացնում են նորությամբ, վառ հուզականությամբ: «Ինքնանկար՝ ականջին վիրակապ» (1869, Չիկագո, Բլուկի հավաքածու) նկարն ստեղծված է խիստ ընդհանրացված ձևով: Վան Գոգի մոլեզին բնավորությունն զգացվում է դեմքի խիստ-թախծալի կենտրոնացվածության մեջ, բայց հատկապես դա որոշում է կերպարի ուժը: Կոլորիտի դրամատիկական արտահայտչությունը համահունչ է նկարչի խռովահույզ ներքին աշխարհին: Օրեցօր ավելի ու ավելի փակվելով մտքերի և զգացումների ողբերգական աշխարհում՝ Վան Գոգը հեռանում է շրջապատի աշխարհի բազմակողմանի արտացոլումից: Նա դիմում է այլափոխման, գունավոր և ֆակտուրային չափազանցված արտահայտչության՝ դրանցում գտնելով նեղ անհատապաշտական աշխարհընկալումն արտահայտելու միջոցներ: Վան Գոգի ողբերգությունը XIX դարի վերջերի բուրժուադեմոկրատական հումանիզմի խոր ճգնաժամի ժամանակների արևմտեվրոպական մտավորականության շատ ներկայացուցիչների ողբերգությունն էր. հիվանդագին-դյուրազգաց և նյարդային-անհավասարակշիռ այդ մարդուն դա հասցրեց հոգեկան հիվանդության: Վան Գոգի հոռետեսական տրամադրությունները հետագա զարգացում և սրություն ստացան XX դարի սկզբներին արևմտեվրոպական էքսպրեսիոնիստների ստեղծագործություններում:

ՄՈՂԵՆՆԻՍԱԿԱՆ ՅՈՍԱՆԵՆԵՐ:

XX դարի առաջին տասնամյակներին նշանակալի տարածում ստացան մի շարք ուղղություններ, որոնք կապված էին մշակույթի՝ իրատեսությունից հեռանալու, իրականությունից արվեստի անկախության հռչակման հետ, իրականություն, որն օրեցօր ավելի էր նկարիչների

մեջ մեծացնում երկյուղը և ատելությունը: Բազմաթիվ արագորեն փոփոխվող ուղղությունները միավորվում են «մոդեռնիզմ», «մոդեռնիստական ուղղություններ» հասկացություններով: Նկարիչ-մոդեռնիստների ելույթներն ընդունում էին անարխիական-անիշխանական գեղագիտական խռովության ձև ընդդեմ արվեստի հաստատվող ավանդույթների և կանոնների: Սակայն իրականում նրանց տենդագին որոնումներում ավելի հաճախ գերակշռում էին հանդիսատեսին շշմեցնող նեղ-ձևական «հայտնագործումները», որոնք հանգեցնում էին սուբյեկտիվ, պատահական կամ վերացական-ռացիոնալիստական սկզբունքի անսահմանափակ իշխանության: Ըստ էության, այդ նկարիչների գործունեությունը ոչ այլ ինչ էր, քան հրաժարում համաշխարհային արվեստի զարգացման հիմնական իրատեսական և մարդասիրական ուղուց: Սրանում էր հարցի էությունը, և ոչ թե արվեստի սպառողի հետ այն ժամանակավոր բախման մեջ, որը առաջադիմական մտավորականության որոշ ներկայացուցիչներ ընդունում էին որպես հեղափոխականության դրսևորում: Սակայն այնպիսի մեծ վարպետների ստեղծագործություն, ինչպիսիք են, օրինակ, Մատիսը, Պիկասոն, Մարքեն և ուրիշներ, ըստ էության, դուրս էր գալիս այդ ուղղությունների ծրագրի սահմաններից, երբեմն, ինչպես Մարքեի հետ կապված դեպքում, խզում էր իր հարաբերությունները մոդեռնիզմի հետ: Կյանքի հետ կապ գտնելու, սոցիալական մեծ հիմնախնդիրներ լուծելու ձգտումը նրանց ստեղծագործության մեջ առաջ էր բերում տանջալից հակասություններ: Իրատեսության տարրերը մե՛րթ թաքցված, մե՛րթ ավելի ակնհայտ ձևով արտահայտվում էին նրանց արվեստում՝ իրականության պատկերման զանազան ձևափոխումների միջոցով:

ՖՈՎԻՍՏԵՐ:

XX դարի առաջին գեղարվեստական ուղղությունը, որն սկսեց հեռանալ իրատեսության սկզբունքներ

րից, ֆոլիզմն էր (ֆրանսերեն «fanves») բառից, որ նշանակում էր գիշատիչ վայրի գազան: Այս բառը սխալ է թարգմանված «վայրի» տերմինով և տարածվել մեր գրականության մեջ*: «Ֆոլիստներ» անվանվել են այն գեղանկարիչները, որոնք 1905թ. հանդես էին գալիս ընդդեմ իմպրեսիոնիզմի գեղագիտական մեթոդների և հնարների՝ ընդդեմ քաղքենիական հակումների սահմանափակության և սալոնային արվեստի բնապաշտական (նատուրալիստական) ճշմարտանմանության: Այդ գեղանկարիչները, սակայն, բնապաշտությունը քննադատում էին ոչ թե իրատեսական, այլ ձևապաշտական դիրքերից: Ֆոլիստները ընդհանուր գեղագիտական ծրագիր չունեին, նրանց միավորում էին գեղանկարչական որոնումների ղեկորատիվ բնույթը, սուբյեկտիվ աշխարհընկալման նկարչի իրավունքի հաստատումը (բացառություն է կազմում Մարքեն), հասարակական հիմնախնդիրների լուծումից հեռանալը: Գեղանկարիչների բողոքն արտահայտվեց կոմպոզիցիոն լուծումների միտումնավոր սրության, ձևերի պրիմիտիվիզմի, դրանց գեղակերպական ձևափոխության մեջ, գծային հեռանկարի բացասման և պատրանքայնության, գունային արտահայտչության մեջ:

Խմբի մեջ մտնում էին ստեղծագործական դիմազծերով զանազան գեղանկարիչներ՝ աշխարհի ներդաշնակության մասին իր հավերժական երազանքով ներշնչված Մատիսը, բնության հետևողական իրատես բանաստեղծ Մարքեն, Խմբի քայքայվելուց հետո սառը ռացիոնալիստ Դերենը, աշխարհը բարձր արտահայտչական ընկալմամբ առանձնացող Վլամինկը, կերպարների սուր գրոտեսակայնությամբ և ողբերգականությամբ Ռուոն:

Ֆոլիզմը գեղանկարիչներին միայն կարճ ժամանակով միավորեց: Խմբի մասնակիցներից յուրաքանչյուրը գնաց իր ճանապարհով՝ փոխելով ստեղծագործական սկզբունքները և հնարները:

ՄՍՏԻՍ: Ֆոլիստների միջավայրի ծնունդ էր Մատիսը, որի գեղարվեստական ոճը կազմավորվեց մոտավորապես 1908-1909թթ.:

Անրի Մատիսը [1869-1954] պայծառ կոլորիստական և ղեկորատիվ ծիրքի գեղանկարիչ էր, որը հայտնաբերեց գույնի նոր հնարավորություններ, նրանում թաքնված շողացող էներգիան: Մատիսի ստեղծագործության մեջ արժեքավորն այն է, որ նրանում պահպանվում են աշխարհընկալման թարմությունը և կենսուրախությունը, իրողության իրական գեղեցկության զգացումը, անսահմանորեն երջանիկ ուտոպիական աշխարհի երազանքը:

Գունային զուգորդումների ներդաշնակությունը, մաքուր գույնի լիահնչունությունը, գեղանկարչի իսկ կարծիքով, դիտողի մեջ պետք է արթնացնեն առույգություն, օգնեն հոգնած, մտքերի բարդ հոսքով ծնշված մարդուն, նա պետք է «վայելի անդորրն ու հանգիստը»: «Ինչի՞ մասին են երազում՝ երազում են հավասարակշիռ, մաքուր, խաղաղ արվեստի մասին», - ասում էր Մատիսը: Նա հրապուրվում էր ռուսական հին արվեստով, կտավին հանձնում Հարավային Ֆրանսիայի, Հյուսիսային Աֆրիկայի բնանկարներ, ինտերիերներ՝ մարդկանց ֆիգուրաներով, դիմանկարներ, նատյուրմորտներ՝ հախճապակիով, ծաղիկներով, մրգերով ու արևելյան ղեկորատիվ գործվածքներով, ընդ որում, նկարիչը չէր ձգտում ձևերի ծավալա-առարկայական մեկնաբանության, զորոգության սյուժետային կոնկրետ-կենսական զարգացման: Մատիսն արտահայտում էր միայն իր տպավորություններն առարկայական ձևերից, դրանց նուրբ բուրմունքից: Իր կյանքի ընդհանուր բանաստեղծական զգացողությունը նա բացահայտում է արևի լույսով ողողված գունային բծերի բարձր ակտիվությամբ (սառը- երկնագույն, զմրուխտ- կանաչի, հրացայտ - դեղին, զինջարակի ջերմությամբ բոցավառվող), ակնհայտ և հա-

կադրական փոխազդեցությամբ, բայց ներդաշնակորեն հավասարակշիռ: Գունային կոմպոզիցիան Մատիսի գեղանկարչության հիմքն է, որն ի հայտ էր բերում նկարչի ոգեշունչ ընկալմամբ վերափոխված աշխարհի նոր կերպեր: Պակաս դեր չի կատարում նաև նրա գծային - ռիթմիկ կառուցվածքը, արտահայտիչ կամ սահուն ճկուն նկարազփօր, նրա արաբանախշը: Նրա նկարներում և գեղանկարչական կոմպոզիցիաներում գծերի երաժշտական ալեձև ռիթմը ստեղծում է կյանքում իշխող թեթև հուզական շարժման և անխոհական անդորրի զգացումը:

Մատիսը ծագում էր գույնի դեկորատիվ ընդհանրացվածության, որը նրա պաննոն (մեծ չափի կտավը) նմանեցնում է պատերի նախշանկարների: «Պար» կոմպոզիցիայում (1909-1910, Սանկտ-Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), որ ստեղծվել է Մոսկվայի՝ Շչուկինի առանձնատան շքանուտքի աստիճանների համար, կառուցված է երեք հիմնական՝ մուգ կապույտ (երկնքի), վառ կանաչ (հողի), և զինջարակ-կարմիր (ֆիգուրներ) գույներով, նկարիչը խտացրել և բացել է առարկաների գունային էությունը, պարզեցրել, ընդհանուր գծերով է ներկայացրել ձևը: Եվ չնայած Մատիսը վերարտադրում է իրական շարժումների ոչ թե գեղանագությունը, այլ լարված պարային ռիթմերի դինամիկական և գեղանագությունը, կտավն այնուամենայնիվ ստեղծում է պարի տարերային կենսուրախության զգացում: Մատիսի ինտելեկտուալ ստեղծագործության մեջ «Զգացմունքների փոթորիկը», սակայն, զուգակցվում է բնածին կազմակերպվածության, չափի նուրբ զգացողության հետ:

Պատկերելով ինտերիերներ, օրինակ՝ «Կարմիր սենյակ»-ում (1908, Սանկտ-Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), նկարիչը ֆիգուրները «ներհյուսում է » զարդավոր մակերեսներով կառուցված կոմպոզիցիաներում: Պատի և սեղանի մակերևույթի կարմիր ֆոնում կապույտ արաբա-

նախշերը, կանացի ֆիգուրան և պատուհանից երևացող բնանկարը միավորված են միասնական մեղմ-ալեձև ռիթմով: Այդ, ինչպես և մի շարք այլ նկարներում, մեղմ շարժումը շրջանակի սահմաններից ասես դուրս է գալիս իրական տարածություն: Բաց կոմպոզիցիան, որը վերարտադրում է կարծես պատահական, անսպասելի մի «պատահիկ» կտրվածք շրջապատի աշխարհից, լի է, սակայն, ներդաշնակությամբ, հավասարակշռությամբ, որոնք կատարված են գունային բծերի ռիթմիկ կրկնություններով:

«Ընտանեկան դիմանկարում» (1911, Ս.Պետերբուրգ, Էրմիտաժ), հրաժարվելով խոշոր ռիթմիկ գունային հարթություններից, Մատիսը կտավն ասես նախշել է բազմապիսի մանր դրվագներով: Խմբային դիմանկարը, սակայն, վարպետորեն ներառված է պայծառ գունային բծերի բարդ խաղի մեջ. ֆիգուրաների մեկնաբանության սխեմատիզմի դեպքում դրանք պահպանում են արտահայտչությունը և դիմանկարային նմանությունը, պատկերահանվածների վրա են կենտրոնացված գունային և կոմպոզիցիոն համադրումները: Կենտրոնավոր կոմպոզիցիայի տոնական հանդիսավորությունն առօրյա տնային տեսարանին որմնանկարի տեսք է տալիս:

Մատիսի կտավում կառուցման զարդայնությունը չի խանգարում տարածական հարաբերությունների բարդ խաղին, որոնք ի հայտ են բերվում գույնով, լույսով և ռիթմով: Դա կարելի է տեսնել նրա «Կարմիր ձկներ» նատյուրմորտում (1911, Մոսկվա, ԿԻՊ): Ներկապակի արտակարգ հագեցվածությունը լույսով, ներդաշնակությունների պայծառությունը զուգորդվում են գունային հարաբերությունների նուրբ շերտավորման հետ, որը բնորոշ է նկարչի հատկապես վաղ շրջանի կտավներին: Նույնիսկ մեծ կտավներում գույնի ընդարձակ հարթություններում զգացվում է հիմնական գույնի աստիճանավորումների և նրբերանգների անսահմանությունը:

Մատիսի ստեղծագործությունը 1930-ական թթ-ին բնութագրվում է մի կողմից՝ ձևերի հետագա պարզեցմամբ, ֆիգուրաները երբեմն դառնում են խորամանկամիտ զարդանկար. այդպիսիք են Բառնեսի ինստիտուտի դեկորատիվ-դրվագային որմնանկարները պարի թեմայով (1932-1933, Ֆիլադելֆիայի մոտ, Մերիոնում Բառնեսի ինստիտուտի պատին ստանձված կտավ, ԱՄՆ): Մյուս կողմից՝ 20-ական թվականներից սկսած, մարդկային մարմնի պոեզիան Մատիսի սև-սպիտակ նկարում և օֆորտում ստանում է լիակատար գեղարվեստական մարմնավորում: Օգտագործելով պարզ ու հարթ գծեր՝ առանց ճնշումների, անհարթությունների, առանց արտահայտչության, նա ստեղծում է արտասովոր մաքուր և ընդհանրացված ավարտուն նկարագիծ: Այդ ժամանակվա գեղանկարչության մեջ Մատիսը մի շարք դեպքերում ուժեղացնում է առարկայականության կոնկրետ-զգայական ընկալումը («Երաժշտության դաս», 1917, ԱՄՆ, Մերիոն, Բառնեսի թանգարան. «Աղախինը բազկաթոռին», 1922, նույն տեղում), հրաժարվում է նաև ձևերի արտաքին փառահեղացումից, իսկ հետո տեղային (լոկալ) երանգներից անցնում է գույնի զտված նուրբ և բարդ փոփոխարարչության բացահայտմանը («Սալորենու ճյուղ», 1948, Նյու Յորք, մասնավոր հավաքածու), գույնը ենթարկում է իրական աղբյուրի լույսին («Սեղանի վարդագույն ծածկոց», 1925, Մեծ Բրիտանիա, Գլազգո, Արվեստների պատկերասրահ): Ամբողջ կյանքի ընթացքում կատարած աշխատանքի որպես եզրափակում դարձավ Վանսոն զույգերի երգեցիկ խումբը (1951) նրանում Մատիսն իրականացրեց մոնումենտալ արվեստ ստեղծելու իր երազանքը:

Մատիսի արվեստին, նրա դեկորատիվ փայլով հանդերձ, բնորոշ են միակողմանիությունը և հակասականությունը: Դրանք բովանդակվում են նրա գեղարվեստական լեզվի ինքնագոհ դեկո-

րատիվության և իրականության արտացոլման նկատմամբ նկարչի հայեցողական մոտեցման մեջ, նրբին-հեղոնիստական աշխարհագրողության մեջ: Նա լավատեսության և անխռով աշխարհընկալման է հասնում ժամանակի սոցիալական հակասություններից, ժամանակակից մարդու շրջապատի աշխարհի հոգեկան դրամաներից միայն գիտակցորեն հեռանալու միջոցով: Նրա «Նատյուրմորտ՝ խեցիով» (1940, Մոսկվա, ԿՊՊ) նկարը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը նախագուշակող ողբերգական հակասությունների միայն աղոտ արձագանքն է: Գեղանկարչության ձևական կողմերով հրապուրվելը նվազեցնում էր նրա կերպարների կենսական ճշմարտությունը, նրա արվեստին հաղորդում վերացական բնույթ:

ՍԱՐԵԷ: Այլ ուղղությամբ էր զարգանում Ալբերտ Մարբեի (1875-1947) ստեղծագործությունը, նկարիչ, որն սկզբում հարում էր «անհեթեթներին, անկուլտուրականներին», հետագայում դարձավ իրատեսության առավել հետևողական ներկայացուցիչը XX դարի առաջին կեսի եվրոպական բնանկարում:

Նրա գեղանկարչությունը բացահայտում էր ինդուստրիալ քաղաքային բնանկարի պոեզիան: XX դարին բնորոշ առարկաներով կամուրջներով, շյուզներով, բուքսիրներով, ապրանքատար շոգեմավերով, ամբարձիչներով, աղմկոտ ծովափնյա փողոցներով, դեպի ծով խորացող կառանատեղերով: Նա սիրում էր նկարել խաղաղ կամ բարակ ծածանքով պատված ջրերը: Նրա բնանկարներում պատկերված են Ֆրանսիայի, ինչպես և Եգիպտոսի, Թունիսի, Ալժիրի նավահանգիստները: Հաճախ նրա ստեղծագործությունների թեմա էր դառնում առանձնապես Փարիզը՝ իր պատմական շենքերով, Սենով և կամուրջներով: Մարբեի արվեստն անկեղծ է, խորապես մարդկային: Նրա կտավներում բնությունն իր առօրեականությամբ հառնում է որպես մարդու ձեռքով վերափոխված: «Փարիզի

աստվածամոր տաճարը» կտավում (1910, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) նրբին ձևերով պատկերված են Փարիզի աստվածամոր տաճարի զանգվածի ուրվագծերը մեղմացնող խոնավ օդը, Սենի ջրերի կանաչավուն մեղմ երանգը: Տեղանքի պատկերման մեջ դիմանկարային ճշգրտությունը զուգակցվում է ամբողջի մեծ լակոնականության հետ:

Յուրաքանչյուր բնանկարի համար Մարքեն գտնում էր նոր կոմպոզիցիոն լուծում, սուր ձևով շեշտելով տարածական հարաբերությունները, օդի առատությունը, մթնոլորտի և լուսավորության վիճակը: Նկարիչը հաճախ ընտրում էր բարձր դիտակետ: Սիրում էր հեռանկարային կտրուկ կրճատումները, որը հանդիսատեսին ասես տանում էր դեպի տարածության խորքը: Քարե կառույցների դիմամիկ գծերը՝ շեշտված ուրվագծերով, ճարտարապետական խստություն են հաղորդում նրա բնանկարներին: Միևնույն ժամանակ դրանք առանձնանում են վալյորային հարաբերությունների նրբությամբ, մեղմացված երանգների՝ թխագորշ-կանաչի, երկնագույնի, մանուշակագույն-դեղինի նրբին մեղմությամբ, որոնք ստեղծում են լույս, օդ, թափանցիկ ու ջինջ հեռաստաններ, լայնարձակությունների կարծես զուգորդվելով ազատության, կամքի զգացողության հետ: «Նեապոլ» նկարում (1909, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) ամեն ինչ հազեցված է շարժումով, տարածությունը, թվում է, ողողված է շողացող լույսով և ծովային օդով: Ջրերի մակերևույթն արտացոլում է երկնքի փոփոխվող լուսավորությունը: Մարդու և բնության կյանքը լի է եռանդով, շարժումներով: («Չավր նավահանգիստը», 1934): Մարդու և բնության մարդասիրական ընկալումը Մարքեի կտավներում միասնական ձևով զուգորդվում է առաջադիմական հասարակական դեմոկրատական հայացքների հետ: Մարքեն կրթոտ հայրենասեր էր:

ԿՈՒՐԻՋՍ: Չևապաշտական գեղանկարչության հաջորդ փուլը կուբիզմն էր,

որն սկզբնավորվեց գրեթե ֆովիզմի հետ միաժամանակ: Այն ծնունդ առավ 1907 թ. Փարիզում և առաջին բացահայտ ձևապաշտական ուղղությունն էր: Կուբիզմի հիմնադիրներն էին Պաբլո Պիկասոն և Ժորժ Բրաքը: Ինչպես արդեն հիշատակել ենք, նկարիչ-կուբիստները ելնում էին Սեզանի այն դրույթից, թե բնօրինակի հիմքում դրված են երկրաչափական պարզ ծավալներ՝ գունդ, գլան, կոն, թեև ինքը՝ Սեզանը, երբեք չէր բացահայտում առարկաների երկրաչափական կառուցվածքը, այն նկատի էր առնվում միայն ծավալներ կառուցելիս: Կուբիստների կտավներում իրերը բաժանվում են բաղկացուցիչ մասերի, պարզագույն երկրաչափական ձևերի, որոնք ոչ թե իրական առարկաներ են, այլ կամայական սխեմաներ, մի «նոր իրականություն», որն ստեղծվում է «նկարչի ազատ երևակայությամբ»: Իրական աշխարհը՝ ձևերի իր բազմազանությամբ, կլանվում է երկրաչափական ձևերում, որոնք ճնշում են ծանր լարվածությամբ, ռիթմիկ ամներդաշնակությամբ, հարթությունների սուր տեղաշարժումով: Ծավալները պատկերվում են տարբեր դիտակետերից և վերածվում առանձին մասերի մեխանիկական կոմբինացիայի: Նկարում իրականությունը ներկայանում է բեկված, խախտված: Ստեղծագործության գնահատականի գլխավոր չափանիշներ էին հայտարարվում կոնստրուկտիվությունը, երկրաչափական կատարելությունը, այլ ոչ թե նրա գաղափարական, գեղագիտական բովանդակությունը: Իրական կյանքի առարկաների որակական առանձնահատկության արտահայտությունից հրաժարվելը նկարիչներին հանգեցրեց «մաքուր ձևերի» աշխարհի մուտք գործելուն, ուր իշխում է քառասյին ծավալների, գունային բծերի և գծային ռիթմերի հավասարակշռման օրենքը: Արժեզրկվում է իրական աշխարհը: Կոլորիստական լուծումը կուբիզմի վաղ շրջանում սահմանափակվում էր պայմանական, համարյա ան-

խառն՝ ծանր դարչնագույն, գորշ-պողպատագույն, դեղնականաչավուն, դեղնահողի և սպիտակ երանգներով: Այսպես կոչված իրերի «նախատարրի» որոնումներում կուբիստներն, ըստ էության, հրաժարվում էին մարդու՝ որպես արվեստի օբյեկտի կերպարից ընդհանրապես, նրա տեսանելի կերպարի ուսումնասիրությունից, նրա մարմնի գեղեցկությունից, ինչպես և զգացմունքների, զաղափարների, կյանքի հասարակական բովանդակության ընկալումն արտահայտելուց: «Յիանալի մարդու» իդեալը, ինչպես և ամբողջ շրջապատի աշխարհը, ավերվում է ծևափոխումների և մանրատումների պատճառով: Կուբիզմում արտացոլում ստացավ XX դարի բուրժուական մշակույթի հակամարդասիրական ուղղությունը:

Ձևապաշտական գեղանկարչության հետագա զարգացման վրա մեծ էր կուբիզմի ազդեցությունը:

Ֆուտուրիզմ: Իրատեսությանը թշնամի ձև էր նաև 1909 թ. սկզբնավորված ֆուտուրիզմը («ֆուտուրում»՝ «ապագա» բառից), որը զոյատևեց մինչև 1930-ական թթ.՝ զարգանալով մասնակիորեն դեպի արեստրակցիոնիզմ: Ֆուտուրիզմում իրական կյանքի աղավաղումը և ծևափոխությունը կրում էին սուբյեկտիվ կամայականության բնույթ: 1910 թ. հանդես եկող նկարիչ-ֆուտուրիստների խմբավորումը նպատակ էր հռչակում հին մշակույթի վերացումը և ժամանակակից արվեստում ինդուստրիալ ժամանակաշրջանի դինամիզմի և կապիտալիստական մեծ քաղաքների մարմնավորումը: Ֆուտուրիստները կուրորեն երկրպագում էին մեքենայական տեխնիկան, մեքենան հակադրում էին մարդուն: Նրանք ծագում էին գեղանկարչության մեջ պատկերել առարկայի ներքին դինամիկան և ժամանակակից մարդու գիտակցության գերհագեցմանությունը՝ միմյանց ճնշող բազմաթիվ տպավորություններով: Նրանք արդիականության արտահայտման գլխավոր գործոն հռչակե-

ցին ժամանակը (չորրորդ չափը), որի զգացումը փորձում էին նկարում արտահայտել ռիթմերի քառասային դինամիկայում իրական աշխարհի տեսանելի պատկերի մասնատման և աղավաղման միջոցով, տարածության մեջ մարմինների շարժման կրկնական փուլերի բազմակի հաստատման միջոցով:

Ֆուտուրիզմում անուղղակիորեն արտացոլվեց մանր բուրժուազիայի լայն խավերի շփոթվածությունը սոցիալական իրականության հակասությունների առջև: Ֆուտուրիստները կանխորոշում էին ժամանակակից արվեստի սմանկությունը, նորը տեսնում էին ոչ թե ժամանակակից հասարակության կյանքի սոցիալական արմատական վերափոխման մեջ, այլ մարդուն ճնշող ժամանակակից տեխնիցիզմի հաղթանակի մեջ: Ֆուտուրիզմն ամենից ավելի ցայտուն արտահայտություն գտավ Իտալիայում Ու. Բոչչոնի, Դ. Սևերինի, Դ. Բալլի և Կ. Կառի՝ անհանգիստ-քառասային կոմպոզիցիաների հեղինակների ստեղծագործության մեջ: Իտալիայում ֆուտուրիստների լիդերն էր գրող Մարինետտին, որը հետագայում մտավ ֆաշիստների շարքերը:

Էքսպրեսիոնիզմ: Առաջացող և միմյանց փոխարինող ձևապաշտական ուղղությունների բարդ պայքարում նկատելի երևույթ էր էքսպրեսիոնիզմը: Այս ուղղությունը, որն առաջացավ 1905-1909 թթ., չունենալով հստակ, որոշակի ծրագիր, սուբյեկտիվ զգացումները և ենթագիտակցական մղումները հռչակում էր որպես գեղարվեստական ստեղծագործության հիմք (Գերմանիայում՝ «Կամուրջ», «Կապույտ հեծյալ» միավորումներ): Էքսպրեսիոնիզմն առավել մեծ տարածում ստացավ 1920-1930 թթ. սահմանագծում Գերմանիայում, Ավստրիայում՝ առաջին համաշխարհային պատերազմում պարտված երկրներում. վերակենդանացավ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ: Էքսպրեսիոնիզմը հոգեկան շփոթվածության, հուսահատվածության, անզուսպ

հոռետեսության, անիշխանական անհնազանդության արվեստ էր՝ հիմնականում մանրբուրժուական, անհատապաշտական և հաճախ միստիկական բնույթի: Էքսպրեսիոնիզմի հիմնական ընդհանուր սկզբունքներն էին իրական աշխարհի ձևերի գիտակցական աղավաղումը, հանդիսատեսի մեջ շրջապատի կյանքի քառսի առաջ ֆիզիոլոգիական սարսափ առաջացնելու ձգտումը, նրան նկարչի պարունների հիվանդագին արտահայտչության մեջ ներքաշելը: Չևափոխումը կապված էր խեղաթյուրվածի գեղամոլայնացման (էսթետիզացման) հետ և հանդես էր գալիս որպես նկարչի բողոքի արտահայտման միջոց: Սկիզբ առան էքսպրեսիոնիզմի զանազան ճյուղավորումներ: Որոշ նկարիչներ անցան առարկայազրկության ոլորտ (Վ. Կանդինսկի և ուրիշներ), մյուսները դիմեցին պրիմիտիվիզմին (Պ. Կլեե), ոմանք էլ իրականությունը վերաստեղծում էին այլաձևված, տրորված կերպարների մոծավանջի կամ քառսի տեսքով (Օ. Կոկոշկա, Ժ. Ռուո): Սակայն կային նաև այնպիսիք, որոնք տանջալի ձևով էին տանում հասարակ մարդու նվաստացումը, ատելությամբ էին լցված իշխող բուրժուական աշխարհի նկատմամբ (Օ. Դիկս): Նրանք ձգտում էին ներկայացնել դարաշրջանի ներքին զգացողության լարվածությունը, ստեղծել կյանքի ողբերգությունը բացահայտող հոգևոր բովանդակալից արվեստ (Գեորգ Գրոսս, Օտտո Դիկս): Սակայն հասարակական կյանքից մեկուսացած լինելը, բանականության ուժի և առաջադիմության հանդեպ հավատի կորուստը նրանց զրկել էին համոզիչ ձևով լուծելու կյանքի կողմից արվեստի առջև դրվող հիմնահարցերը: Այնտեղ, որտեղ այդ էքսպրեսիոնիստների ստեղծագործություններում իրականությունը երևան էր գալիս անողորմ գրոտեսկի (Գ.Գրոսս), բուրժուական հասարակության վերաբերյալ քաղաքական երգիծանքի ձևերով, նկարիչներն ստեղծում էին ուժեղ ստեղծագոր-

ծություններ, բայց այլանդակության-տգեղության գեղամոլացումը հասցնում էր դրական կերպարներ ստեղծելու ընդունակության կորստի: Միևնույն ժամանակ, մի շարք նկարիչներ, համաքայլ ընթանալով զարգացող քաղաքական իրադարձություններին, գիտակցաբար հանդես գալով բանվոր դասակարգի հեղափոխական գաղափարների պաշտպանությամբ, ենթարկվում էին «ընդհանրապես» բողոքող էքսպրեսիոնիզմի ազդեցությանը, հաղթահարում էին նրա սուբյեկտիվիզմը: Նրանք ձևավորում էին հեղափոխական արվեստի սկզբունքներ, արվեստ, որին տալիս էին հրապարակախոսական թափ, և որը խորապես ընդհանրացնում էր ժամանակակից հրատապ սոցիալական հիմնահարցերը (Կոլվիցը, Բարլախը): Գերմանիայում, Մազերելը Բելգիայում, Գուտտուզոն Իտալիայում և այլն):

Բնավ էլ ոչ բոլոր նկարիչներն էին, որոնց արվեստն իր վրա կրում էր մարդասիրական իրատեսական սկզբունքների ճգնաժամի կնիքը, հանդես գալիս որպես բուրժուական մշակույթի գիտակից ջատագովներ: Նրանցից մի քանիսը խորապես և անկեղծորեն զգում էին արվեստի հանդեպ կապիտալիզմի ողբերգական թշնամանքը:

ՊԻԿԱՍՍ: Գեղարվեստական մթնոլորտի անմախաղեպ լարվածությունը, սուր հակասությունները և XX դարի արվեստի հակադրությունները կենտրոնացան Պաբլո Պիկասոյի ստեղծագործության մեջ (1881-1973): Այդ մեծ գեղանկարչի կյանքը հագեցած էր անհանգիստ որոնումներով, աշխարհի նկատմամբ դրամատիկորեն մոլի և կծու-հեզմական սուր վերաբերմունքով, ձևապաշտական լուծումներից արտահայտիչ իրատեսական կերպարներին, ժամանակակից պատմական բախումների մեծ թեմաների իմաստավորմանն արագ անցումներով: Բազմակողմանիորեն տաղանդավոր լինելով, աշխատելով գեղանկարչության, քանդակի, գրաֆիկայի և կիրա-

ռական արվեստի ոլորտներում Պիկասոն հնարամիտ է իր բազմապիսի որոնումներում, որոնք խորտակում են ավանդական պատկերացումները: Նեգրական քանդակագործությունից փոխ առած միտումնավոր ընդհանրացված պարզ ձևեր և մարդու մարմնի գեղեցկության անտիկ ըմբռնում, հին վարպետների ավանդույթներին հետևող իրատեսական հնարամտություն և որպես բնության կյանքի հետ կապ չունեցող առարկաների՝ «Կոնստրուկցիաների» ստեղծում՝ այսպիսիք են Պիկասոյի արվեստի տարբեր դրսևորումները: Բնօրինակի սրատես դիտորդ լինելով՝ նա միևնույն ժամանակ հանպատրաստից ստեղծագործող, երևակայության անսպառ խաղի վարպետ է:

Ստեղծագործության դեռ վաղ շրջանում Պիկասոն սկսեց գլխավորել նոր գեղարվեստական ուղղությունները: Սակայն նրա արվեստի իրատեսական գիծը՝ ընդհատումներով և շեղումներով, պահպանվեց ամբողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Նրանում դրսևորվեցին գեղանկարչի տաղանդի առանձնահատկությունները. հոգեբանական ներթափանցման ուժը, սրատես ու ճշգրիտ դիտումակությունը, մարդասիրությունը, մարդկային ճակատագրի հանդեպ առանձնահատուկ զգայուն վերաբերմունքը: «Երկնագույն» (1901-1904) և «Վարդագույն» (1905-1906) շրջանների կտավներում հնչում էր խոր կարեկցանք շրջապատի աշխարհի անարդարությունը սուր կերպով զգացող հասարակ մարդկանց տառապանքների նկատմամբ: Նրա հերոսները հասարակ կանայք են, ակրոբատներ, թափառաչրջիկ դերասաններ, գրողներ, աղքատ միայնակ և թշվառ, թույլ, հյուժված, շատ մռայլ դեմքերով և ցրված, վատացած տեսողությամբ, հաճախ իրենց ճակատագրի հետ հաշտված մարդիկ («Աղքատ ծերունի՝ տղայի հետ», (1903, Մոսկվա, ԿՊԹ): Հոգեբանական սրությունն է գրավում մռայլ կնոջ կերպարը

«Օշինդրի սիրահար կինը» նկարում (1901, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ): Հյուժված, անհարթ դեմք, ուժգին սեղմած շուրթեր, անշարժացած անբովանդակ հայացք, ճկուն ձեռքերի նյարդային շարժումներ՝ սրանք կազմում են ճակատագրին անձնատուր եղած միայնակ մարդու ողբերգական կերպարը: Պիկասոն դիմում էր մայրության թեմային («Մայր և որդի», 1904, Քենթրիջ, Ֆոզթանգարան): Ոչ թե մայրության երջանկությունը, այլ մանկան ճակատագրի մասին տագնապն ու հոգսն են արտահայտում մերթ սահուն, մերթ քանդակապատկերի և մոր խոնարհված գլխի անհարթ գծերը: Այն ժամանակների կտավների մեծ մասը ստեղծված են կապտաերկնագույն շողացող ելևէջով, որն ուժեղացնում է ողբերգական դատապարտվածության տրամադրությունը:

«Վարդագույն» շրջանի նկարներում վարդաոսկեգույն և արծաթաերկնագույն բարդ նրբերանգները միջոց են ծառայում նրբագույն քնարական տրամադրությունների, կերպարների պոետական հմայքի բացահայտման: Նյարդային «երգող» նկարն ուժեղացնում է գեղեցիկ քնքուշ ստվերանկարների հուզական արտահայտությունը:

Պիկասոյի մեթոդի յուրահատկությունը, որ դրսևորվում է կյանքում նկատված հակադրությունների շեշտման մեջ, սուր ձևով արտահայտված է «Աղջիկը գնդի վրա» (1905, Մոսկվա, ԿՊԹ): Աղջիկը անպաշտպան է թվում շրջապատի դաժան աշխարհում և միևնույն ժամանակ անհոգ-համարձակ է: Մռայլ-անշարժ ատլետը կարծես պայծառացված է նրա չարաճճի շուտանցիկ ժպիտով: Նրա տատանվող, երերուն փոքր ֆիզուրայի սահուն գծերն անսպասելիորեն-հանկարծակի խախտվում են նուրբ ձեռքերի անհանգիստ-անվարժ շարժումներով: Գորշ-երկնագույն և վարդագույն երանգների նուրբ ելևէջ մեջ ներխուժում են ծաղկի կարմիր բծի բռնկումներ:

Արդեն «Երկնագույն» և «Վարդա-

գույն» ժամանակաշրջաններում Պիկասոն դիմում էր ձևերի բարձր արտահայտչության:

«Օշինդրի սիրահար կինը» կտավում նա երկարացրել է այդ կնոջ ձեռքերը՝ պատկերը դրանցում ներփակելու համար՝ այդ հնարով ուժեղացնելով շրջապատի աշխարհից նրա խորթացածության զգացումը: «Աղջիկը գնդի վրա» նկարում տեսակետերի խստ կրճատումն ընդգծում է ստվետի ստատիկության և մանկան պատկերի դինամիկ գծային ռիթմի հակադրությունը: Կերպարի առավելագույն սրումը, բուն գեղարվեստական ձևի ուժեղացումը իրատեսությունից նկարչի հեռանալու նախադրյալներ են ստեղծում:

1906-1907 թթ-ից կերպարների հոգեկան մաքրությունն անհետանում է, աճում է աշխարհի աններդաշնակության զգացողությունը՝ Պիկասոյի ստեղծագործության մեջ ուժեղանում են ձևափոխության հնարները: «Ավինյոնի աղջիկները» (1907, Նյու Յորք, ժամանակակից արվեստի թանգարան) նկարը՝ գործող անձանց կտրուկ, ոչ սահուն շարժումներով, նրանց ներքին ցածրություններով, կուբիստական շրջանի սկզբը դրեց Պիկասոյի ստեղծագործության մեջ: Զանգվածային կոպիտ երկրաչափական ծավալների կառուցումը կամ համադրելի հարթությունների վրա դրանց վերլուծական տարրալուծումը, դինամիկ դիտակետի միջոցով տարբեր կողմերից քննության առնված գունային և ֆակտուրային տարրերը դառնում են գեղանկարչի գլխավոր խնդիրը: Այսպես՝ «Երեք կին» նկարը (1909, Պետերբուրգ, Էրմիտաժ) ներկայացնում է ծավալաերկրաչափական մի կառուցվածք, որն ստեղծված է անհամագիստ, ծանր, մուգ դարչնագույն և դեղնականաչ-գորշ երանգներով: «Երեք գեղուհիների» ավանդական կերպարները զուրկ չեն որոշակի հուզակամությունից, բայց այդ հուզակամությունն ունի անորոշ, վերացական բնույթ՝ գեղանազանիությունն այստեղ կանացի գե-

ղեցկության մարմնավորումը չէ, այլ ժամանակակից մեքենայական-քաղաքային աշխարհի անողորմության գրոտեսկայի մարմնավորումը: «Վոլլարի դիմանկարում» (1909-1910, Մոսկվա, ԿՊՊ) պատկերված է նկարչի բարեկամը՝ նկարների առևտրականը, ամամարմին երկրաչափական քանդակող թիթեղիկների դինամիկ սահող, նյարդային մի ռիթմ, որոնք կազմում են նրա դեմքը, ստեղծում են մարդու գիտակցությունը ճնշող մտքերի անորսալի, անընդհատ հոսանքի տպավորություն: Ե՛վ ծավալը, և՛ գույնն անհետանում են, ներքին աշխարհը թվում է թափանցիկ, կազմալուծվում է կերպարի ամբողջականությունը:

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Պիկասոն դիմեց ուժեղ և առողջ մարդկանց պայծառ, խաղաղ կերպարներին, որոնք ասես ներշնչված էին անտիկ քանդակագործությամբ և սկահակագործությամբ: Նկարչի 1920-ական թվականների ստեղծագործությունները կատարված են մարդու գեղեցկության հանդեպ հիացմունքով: «Մայրը և երեխան» մոնումենտալ նկարում (1921, Նյու Յորք, ժամանակակից արվեստի թանգարան), վերադառնալով մայրության թեմային, նա նոր ձևով է մեկնաբանում այն: Սոր և մանկան հսկա կլոր ձևերում զգացվում է առողջ ուժը, առանց վաղ շրջանի հերոսների թուլության և անպաշտպանության: Տարերային մարդասիրությունը, վառ կենսական դիտականությունը, ինչպես և վարպետի երևակայության ուժը դրսևորվում են մե՛րթ քնարականությամբ, մե՛րթ սուր մտքով, մերթ մոլեգնած ոգևորությամբ համակված 1930-1950-ական թթ-ի նկարներում: Պիկասոն վերակենդանացրեց անտիկ աշխարհի հավերժ պատանի, ներդաշնակորեն պայծառ հեթանոսական աշխարհընկալման ուժը Օվիդիոսի «Կերպարանափոխություններ» երկի նկարազարդումներում (1931), «Պար՝ փոքրիկ գեղարդներով» վիմագրության մեջ (1954): Նկարներից լավա-

գույնների շարքում է Մորիս Թորեզի իրատեսական դիմանկարը (1945):

Ֆաշիզմի աճող սպառնալիքի և երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին Պիկասոյի ստեղծագործության մեջ երևացին նոր հատկանիշներ: Նա սուր ձևով էր արծազանքում քաղաքական իրադարձություններին, կամենում էր ծառայել առաջադիմության գործին, նպատակ ուներ գտնելու ժամանակաշրջանի մեծ հիմնահարցերի գեղարվեստական մարմնավորումը: Նրա ստեղծագործության մեջ հնչեց խավարամոլ ուժի թեման, որը մարմնավորված էր միևնույն արտիստի և այլ հրեշների տեսքով: Հաճախ գեղանկարչի երկերում օրգանապես միախուսվում և հակամարտում էին ներդաշնակության ու սարսափի կամ թունավոր կծու հեզմանքի, խավարի ու լույսի հնչերանգները: «Գեռնիկա» նշանավոր պաննոն (1937, Նյու Յորք, ժամանակակից արվեստի թանգարան) խորհրդանշական, իր բնույթով խորապես ողբերգական ստեղծագործություն է: Նկարիչը ձգտել է հանդես գալ որպես ֆաշիզմի մոլեգին մերկացնող: Ֆաշիստական հանցագործ ռմբակոծիչների կողմից իսպանական Գեռնիկա քաղաքի վայրագ ոչնչացման թեման լուծվում է որպես ֆաշիզմի ժամանակաշրջանում ռեակցիոն ուժերի հրեշավոր սանձարձակության և միաժամանակ ողբերգական հուսահատության մարմնավորում: Սակայն մտահղացման լիակատար բացահայտումն արգելակում էին մոդեռնիզմի սկզբունքները, որոնց Պիկասոն հետևում էր այդ աշխատանքում: Պատերազմի և ֆաշիստական գազանությունների դեմ բողոքով հագեցած ստեղծագործությունը մնում է հանելուկ, անմատչելի՝ հասարակ ժողովրդի ըմբռնմանը, և շատ տեսակետներից կորցնում է հասարակական իր բուն ոգևորությունը:

Պիկասոյի ստեղծագործության հակասությունն արտահայտվում էր նաև այն բանում, որ նա երբեմն ստեղծում էր

սյուրռեալիստական բնույթի ստեղծագործություններ:

Իր ստեղծագործության մեջ Պիկասոն՝ Դիմադրության շարժման մասնակիցը, Ֆրանսիայի կոմունիստական կուսակցության անդամը, մշտապես դիմում էր լույսով և հույսով լեցուն արվեստին: «Խաղաղության աղավնի» (1949)՝ խաղաղության խորհրդանիշ նկարի համար Պիկասոն պարզևատրվեց խաղաղության միջազգային մրցանակով: Եվ այնուամենայնիվ, Պիկասոյի արվեստը խորապես հակասական է: Նկարիչը հանդես էր գալիս որպես ճնշվող ժողովրդի պաշտպան՝ բայց վերացականորեն, սոցիալական կոնկրետ պատմական իրավիճակից դուրս ըմբռնումով: Ընդհանրացված այլաբանական ձևով մարմնավորելով առաջադիմական ուժերը և չար ուժերը, նա չէր դիմում կոնկրետ իրականությանը, այն կերպարներին, որոնք արդյունք էին կոմունիզմի համար մարտնչող բանվոր դասակարգի հեղափոխական պրակտիկայի:

ԸՍՆՈՎԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ:

Արևմտյան Եվրոպայի կապիտալի երկրներում իրատեսական արվեստի քայքայումը մյուս տեսակներից ավելի նվազ չափով ազդեց քանդակագործության վրա: Զանգվածային հանդիսատեսի համար նախատեսված մոնումենտալ հուշարձաններում իրատեսական մեթոդը պահպանվեց ընդհուպ մինչև երկրորդ համաշխարհային պատերազմը:

XX դ. իրատեսական քանդակագործության խոշորագույն նվաճումները պատկանում են Ֆրանսիային, որտեղ պաշտոնական ակադեմիական ավանդույթից դուրս շարունակվում էր պայքարը հանուն քանդակագործության հասարակական հնչման, հանուն թեմաների նշանակալիության, մտքերի խորության, հանուն դիմամիկ արվեստի, որն արտացոլեր ժամանակակից կյանքի սրընթաց ռիթմը: 1880-ական թթ-ին հանդես եկած մեծագույն վարպետներն էին Բուրդելը, Մայոլը, Դեսպիոն, որոնք նոր փուլի

սկիզբը դրեցին XX դարի ֆրանսիական քանդակագործության զարգացման գործում, նրանում հաստատելով նոր պատկերացում հզոր բանականությամբ օժտված, աշխարհն ակտիվ, վերափոխող գործունեության ընդունակ անձնավորության մասին: Ի տարբերություն Ռոդենի, որն ուշ շրջանի երկերում, խախտելով ձևերի կոնստրուկտիվ պարզությունը, դիմելով արվեստի (գեղանկարչության) մյուս տեսակներին յուրահատուկ գեղարվեստական արտահայտչության միջոցներին, այդ վարպետները ձգտում էին քանդակագործությունը դնել կերտարվեստի խիստ օրենքների հունի մեջ, պահպանել նրա հումանիստական բովանդակությունը, վերականգնել բանական սկզբունքի դերը:

ԲՈՒՐՂԵԼ: Էմիլ Անտուան Բուրդելի (1861-1929) լարված զգացումների և վսեմ մտքերի նկարչի լավագույն ստեղծագործությունները հազեցած են հերոսական պայքարի ոգով, համահունչ են դարաշրջանի առաջադիմական ձգտումներին: Հանրապետականի որդին, դեմոկրատական հայացքներով և արվեստի խնդիրների լայն ընթացումով ապրող գեղանկարիչ Բուրդելը վերակենդանացնում է XIX դարի վերջում անկում ապրած մոնումենտալ քանդակագործությունը: Նրա ուշադրության կենտրոնում են գորեղ բնավորություններ, գործուն, եռանդուն, նպատակասլաց մարդիկ: Բուրդելի արվեստի հիմնական թեման հերոսական գործողությունն է, նրա ամենալայն պլանով ըմբռնումը ոչ միայն որպես հերոսական սխրանք, այլև որպես ստեղծագործական լարում, որպես հոգևոր գործունեություն: Օժտված լինելով ճարտարապետության և քանդակագործության միջև կապի՝ XX դարի սկզբների համար հազվադեպ ըմբռնումով, Բուրդելը հակվում է դեպի մոնումենտալ ձևերի կոնստրուկտիվ կառուցումը, դեպի խոշոր պլաստիկ զանգվածների դիմանիկ, մակերևույթի ասես ներքին շարժումով լի խորդուբորդ մշակման շեշտ-

ված ցայտունություն: Լակոնիկ պլաստիկական լեզվի որոնումներում նա դիմում է Հին Արևելքի արվեստին, անտիկ աշխարհի արխաիկային, ֆրանսիական գոթիկային, երազում էր մեծ հուշարձանների և մոնումենտալ անսամբլների ստեղծման մասին: Նախաստեղծ անսամբելի ուժով օժտված մարդու իդեալը Բուրդելն արտահայտել է «Կրակող Հերակլես» արձանում (1909, Փարիզ, ժամանակակից արվեստի թանգարան): «Բնական մարդու» դրամատիկ կերպարի «արտահայտչությունը բացահայտվում է շարժմամբ համակված, թուլացումից առաջ հսկա ձգված զսպանակի նման, հուժկու ֆիզուրայի եռանդի առավելագույն կենտրոնացման պահին: Տարածության մեջ բազմակողմ ծավալված կոնյուրդիցիայի դիմանիկությունը չի խախտում պլաստիկական լուծման ամբողջականությունը: Հետագայում Բուրդելը անցավ վսեմ ոգեշնչվածությամբ և դաժան բարոյական ուժով առլեցուն կերպարներին: Ապոլոնում (1900-1904, Փարիզ, Բուրդելի թանգարան) նա մարմնավորել է հուժկու ինտելեկտով մարդու իդեալը, նրա մեջ տեսնելով խավարի դեմ հաղթանակած լոսավոր ակտիվ սկզբունքի մարմնավորումը: Գեներալ Ալվեարի հսկա բրոնզե հեծյալ արձանում (1914-1923, Բուենոս Այրես), որ կանգնեցված է վարդագույն գրանիտե բարձր պատվանդանի վրա, ձևերի արխիտեկտոնիկ կառուցումը, երկարացված համամասնությունները, սուվերանկարի պարզորոշ գիծը, մասերի (դետալների) ժանրացվածությունը, պլաստիկական խաղը ստեղծում են վիթխարի ուժ արտահայտող կերպար: Պատվանդանի անկյուններում տեղադրված այլաբանությունների ներդաշնակ, հուժկու պատկերները, որոնք մարմնավորում են Հաղթանակը, Ազատությունը, Ուժը և Պերճախոսությունը, տոգորված են ոգեշնչվածությամբ և խստապահանջ բարոյական գեղեցկությամբ:

Հասարակության ապահովմանիզաց-

ման և անձնավորության օտարացման գործընթացը XX դարում, նրա խռովությունն ընդդեմ դրսից գործադրվող ճնշման, բարդ նյարդային կազմակերպմամբ և ուժեղ ինտելեկտով մարդկանց հրապարակ դուրս գալն հանգեցրեց հոգեբանական դիմանկարի ծաղկման: Բուրդելն ստեղծեց պայծառ, հուզականությամբ և հոգեբանական բարդությամբ օժտված դիմանկարային կերպարների պատկերասրահ: Նրա «Բեթհովեն» (Փարիզ, Բուրդելի թանգարան) ստեղծագործական եռանդի ուժեղ ճնշման, ողբերգական վեհության, հեղափոխական խանդալիցության մարմնացումն է:

ՄԱՅՈՒԼ: Այդ ժամանակվա իրատեսական քանդակագործության մեջ մյուս ուղղությունը ներկայացնում է Արիստիդ Մայոլը (1861-1944)՝ բնության խորագնին դիտողը, որը ձգտում էր քանդակագործությունը վերադարձնել իր անտիկ ակունքներին, պահպանել աշխարհի ընկալման թարմությունը և սրությունը: Բնօրինակի նկատմամբ խորին հարգանքով լցված՝ նա հավատում էր մարդուն, նրա ազնիվ բնական գեղեցկությանը, մերկ մարմնի կատարյալ պլաստիկայով արտահայտում էր ոգու ներդաշնակ ամբողջությունը, պարզությունը և խաղաղությունը: Մայոլը հրաժարվեց բարդ սյուժեներից, թեմաների բազմազանությունից, նրա ամենասիրած կերպարը մաքրության, առողջության, անդորրությամբ, բուրմունքով առլեցուն կինն է: Նա կնոջը պատկերում էր որպես լիարյուն, ծաղկող, ասես բնության հավերժական ուժեր մարմնավորող էակ: Այդպիսին է «Պոմոնա»-ն (1907, Մոսկվա, ԿՊՁ, Պրահա, Ազգային պատկերասրահ), ժանր ամրակազմ, բայց մեղմ կլորացված առածգական ձևերով: Չևերին լիակատար ռիթմ և հստակ փակ սովերանկարի ոլորքների ստեղծումը կախման մեջ է ամբողջականից՝ մարմնի ճարտարակերտությունից, խոշոր, կշռելի, հավասարակշռված զանգվածներից: Անընդմեջ շարունակվող սահուն ուրվա-

գիծը, ներառելով ձևերը, դրանք շարժման մեջ է դնում և միաժամանակ առանձնացնում տարածության մեջ: Մայոլի կլոր քանդակը վերակենդանանում է կանաչի ֆոնում՝ պլեյնրի պայմաններում, ասես կազմում է միասնական սյուլիտա՝ ընդհանուր տրամադրությամբ ու ռիթմով ներթափանցված (Փարիզի Տյուլիլրիի այգու արձանները):

Մայոլը խուսափում է ուժեղ շարժումներից, կտրուկ դարձերից, սիրում է «անդորրության թագավորություն», բայց նրա կտավները հարուստ են պլաստիկական թեմաների բազմազանությամբ: Նա ունի միևնույն թեմայի անսպառ տարբերակներ: Նուրբ քնարականությամբ և միևնույն ժամանակ մոռումնետալությամբ են առանձնանում կանանց արձանիկները («Կքանատածը», 1901, Մոսկվա, ԿՊՁ): Բազմազան են Մայոլի՝ Ֆրանսիայի նշանավոր մարդկանց նվիրված մոնումենտալ քանդակները, դրանցում մեծապես դրսևորվեց նրա ոճի «դասականությունը» (Սեզանի հուշարձանը, 1912-1925, Փարիզ, Տյուլիլրիի այգի): «Իլ-դը-Ֆրանս» այլաբանական արձանը ոգեշնչվածության, եռանդի, ազնվաբարոյության մարմնավորումն է (1920-1925, Փարիզ, ժամանակակից քանդակագործության թանգարան): Բլանկիի հուշարձանում (Փարիզ) դեպի առաջ հակված, կաշկանդված ձեռքերով, բայց անվեհերությամբ, վճռականությամբ լի հուժկու կինը խորհրդանշում է նշանավոր հեղափոխականի կյանքը:

ԴԵՍՊՈՒ: Կամերայնության և մտերմիկության հակումով քանդակագործ էր Շառլ Դեսպիոն (1874-1946)՝ XX դարի խոշոր պատկերանկարիչներից մեկը: Նրան հատուկ են անհատականի սուր զգացումը, մարդու բնավորության և ներքին բարդ աշխարհի խորքը թափանցելը, դեմքի յուրաքանչյուր ձևի անկրկնելիությունը, աննշմարելի փոփոխությունները տեսնելու նրա կարողությունը: Դեսպիոյի ստեղծագործական մեթոդի հիմքը կազմում է բնօրինակի մանրազնի ուսումնա-

սիրությունը, խոր գեղարվեստական ընդհանրացումը, որն արտահայտվում է ամբողջական խտացված ծավալներում, գծերի կատարելության մեջ: Կոմպոզիցիաները նա կառուցում էր ճարտարակերտության կայուն օրենքներով, մանրամասները ենթարկելով ամբողջականին, հասնելով զանգվածների հավասարակշռության, ստվերանկարի ավարտվածության: Քանդակագործը ցայտուն ձևով մոդելն արտահայտում էր հոգեկան հավասարակշռության և ինքնամփոփվածության պահերին: Նրան գրավում էին քնարական սկզբունքը, կերպարների ոգեշնչվածությունը և հոգեկան բովանդակությունը: Դեսպիոյի վարպետությունը ցայտուն ձևով դրսևորվեց կանացի («Տիկին Սթոուն», 1927, Նյու Յորք, մասնավոր հավաքածու) և մանկական հմայիչ դիմանկարներում («Կրա-Կրա», 1917, Գրեյնոբլ, թանգարան), ինչպես և կոնկրետ մոդելներից կերտած արձաններում («Ասյա», 1937, Փարիզ, ժամանակակից արվեստի թանգարան), ուր նկարիչը զարմանալի ծճարտությամբ վերարտադրել է մարդու անհատական առանձնահատկությունները:

Քանդակագործության մեջ իրատեսությունը հետագա զարգացում է ստանում Ժ. Բեռնարի, Ժ. Սալենդրի և ուրիշների ստեղծագործություններում:

ԿՈՒՐԻՋՍԸ ԶԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ: Քանդակագործության մի քանի այլ վարպետներ (Արխիպենկո, Լիպչից) սկսեցին աշխատել երկրաչափականացված վերացական ձևերով: Ձևափոխումները և աղավաղումները հանգեցնում էին աղքատացման և, ի վերջո, քանդակագործության լիակատար անկման: Վերացականությունը և սյուրռեալիզմը խարխլում էին կերպարվեստի այն հիմքը, որն ստեղծվել էր որպես մարդուն հաստատելու և գովերգելու կոչված արվեստ:

ԳՅԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ: Կապիտալիստական մեծ քաղաքների կյանքի պայմանները, որոնք մեծաթիվ բնակչու-

թյուն ունեն, կա զարգացած զանգվածային մամուլ, տիրապետող են մրցակցության ոգին և ռեկլամները, որոշում են գծանկարչության ակտիվ դերը XX դարի կերպարվեստում: Գծանկարչությունը դարձավ քաղաքական պայքարի սուր զենք. արագորեն արձագանքելով արդիական իրադարձություններին, այն թափանցում է կյանքի բոլոր ոլորտները՝ նկարագարողումների, լրագրային և ամսագրային նկարների, երգիծանքի, ռեկլամի, ազդի, պլակատի տեսքով:

ԹՈՒԼՈՒՋ-ԼՈՏՐԵԿ: Ազդի (աֆիշայի) և պլակատի արվեստի կայացումը-առաջացումը, դրանց դասական տեսակի ստեղծումը կապված են Դեգայի ավանդույթների շարունակող Անրի դե Թուլուզ-Լոտրեկի (1864-1901), նրբամիտ նկարիչ-գծագրիչի, նուրբ կոլորիստ-գեղանկարչի, բազմաթիվ գունամատիտ նկարների, փորագրանկարների, գունավոր վիմատիպ նկարների և ազդերի հեղինակի անվան հետ: Ֆրանսիական բուհեմի կյանքի հեգնական դիտորդ, «հատակի»՝ փարիզյան «աղոտ լույսի» և նրա հուզական, ալեկոծվող, փոթորկվող կյանքի, ցուցական փայլի և իսկական աղքատության, տառապանքների, հոգեկան անբարեկարգության գիտակ («Սրճարանում», 1891, Բոստոն, Գեղեցիկ արվեստների թանգարան) Լոտրեկին չհասկացան նրա ժամանակակիցները: Նա հաջողության հասավ միայն ազդերի (աֆիշաների) ստեղծման ոլորտում, ուր տեսնում էր ժամանակակից քաղաքի փողոցի մոնումենտալ արվեստի ստեղծագործություններ: Իր աֆիշաներում նա վարպետորեն զուգորդում էր գովազդային «կանչի» սրամտությունը և բարդ կյանքի ըմբռնման խորությունը: Արիստիդ Բրյուամին նվիրված նրա պլակատը (1894, գունավոր վիմագրություն), «մոնմարտրյան երգային արվեստին նվիրված իսկական մոնումենտ էր»:
«Divan Japonais», որը գովաբանում է փոքրիկ սրճարան-համերգը,- սա փարիզյան պճնագեղության պատկեր է: Լոտ-

րեկի աֆիշաների տարբերիչ հատկանիշը, որոնք արարված են թատրոնների, բալագանների, սրճարան-ճաշարանների համար,- ցայտուն և երբեմն խայթող սրամտությունն է, կերպարների առավելագույնս անհատականացումը, նկարագիրը, պարզեցված հարթապատկերային, ստվերանկարային և շեշտված-արտահայտչական ձևը: Դրանք դիտողին օգնում էին վայրկենաբար ընկալելու պատկերվածի իմաստը, կյանքից ասես պատահականորեն պոկած, երևույթի էությունն իր մեջ կենտրոնացրած մի պատահիկ: «Մուլեն-Ռուժ» աֆիշան (վիճագրություն, 1891) գովեստով խոսում է բալետի նշանավոր դերասանուհու մասին: Առջևի պլանում նրա խաղընկերոջ գրոտեսկային ստվերանկարի անսպասելի կտրվածքը տեսարանը մոտեցնում է դիտողին: Հեռավոր պլանում պարող դերասանուհու սպիտակ-վարդագույն պարուրագիծը, շարժման բուռն եռանդը և նազելի հանդգնությունը, վեր բարձրացող զգեստի արաբանախշը, լամպերի դեղին լույսը ստեղծում են աղմկոտ զվարճություն, տպավորությունների գլխապտույտ և արագ փոփոխություն: Լուտրեկն իր կոմպոզիցիաները կառուցում է սուր և անսպասելի համադրումներով, նա կարծես բացում է ինտերիերի մի մասը և հանդիսատեսին մասնակից դարձնում իրադարձությանը:

«Թուլուզը կարողանում էր արտասովոր հանդուզն լինել, մարդկանց մեջ ծիծաղելի և հատկապես գռեհկավուն կողմեր նկատելու տեսակետից իրեն հավասարը չունեք, նա որպես իսկական ֆրանսիացի կարողանում էր «բռնկվել», զայրանալ և վրդովվել, բայց միշտ պահպանում էր իր հոգեկան նրբագեղությունը, որի հետ նա աշխարհ էր եկել», - գրել է Ա.Բենուան: Լուտրեկը զեղանկարչության և գծանկարչության մեջ կերտել է դերասանուհիների, երգչուհիների, բալետի պարուհիների բազմաթիվ դիմանկարներ: Մոնմարտրի աստղ Իվետ Գիլբերի դիմանկարում (1894, Մոսկվա,

ԿՊՑ) կարելի է նկատել Լուտրեկին բնորոշ քնարական անմիջականության և հեզմանքի զուգորդումը, նկարչին հատուկ «նկարող զունագծի» եղանակը, որի միջոցով նա ստեղծում էր լույսի իմպրեսիոնիստական թրթռումներ և գծերի շեշտվածություն: Լուտրեկը ֆանտաստիկ ուժով և ծիծաղաշարժությամբ պատկերել է «Մուլեն-Ռուժի» գիշերային կյանքի արտասովոր տեսարանները:

ՍԵՅՆԵՆ: Աշխատավոր մարդու կյանքին վերաբերող թեմաներին դիմելը, սոցիալական մերկացման միտումները որոշում են XIX դարի վերջերի և XX դարի սկզբների հաստոցային, ամսագրային և լրագրային գծանկարչության առաջադիմականությունը: Նրա զարգացման մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Թեոֆիլ-Ալեքսանդր Ստեյնլենը (1859-1923)՝ դեմոկրատական մշակույթի ոչ շատ ներկայացուցիչներից մեկը XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին կապիտալիստական երկրների արվեստում: Ծագումով շվեյցարացի լինելով՝ նա ապրում էր Փարիզում, սերտ կապերի մեջ էր դեմոկրատական մամուլի հետ, աշխատում էր գրքային և ամսագրային գծանկարչության, օֆորտի և պլակատի ոլորտներում: Նրա հերոսները Փարիզի արվարձանների բնակիչներ են, բանվոր-բանվորուհիներ, աղքատներ, անտուն թափառաշրջիկներ: Նկարիչը կարեկցանքով է պատկերում նրանց աշխատանքային կյանքը, կենցաղը, զվարճությունները, կարիքները: Նա զգայուն է իր հերոսների ապրումների տարբեր արտահայտությունների և բնավորությունների նկատմամբ: Դիպուկ ձևով նկատելով նրանց շարժումները, ժեստերը և դիմախոսությունը՝ Ստեյնլենը վերաստեղծում է փողոցային ամբոխի կյանքը: Նրա նկարներում տխուր երանգները միահյուսվում են մերթ հեզմանքի, մերթ սուր մերկացումների հետ: Այսպես «Լավ հասարակություն» (1894) վիճագրության մեջ աղքատուհի մեջ փնտրտումներով զբաղված նիհար, քաղցած երեխաների

և զարդարուն թիկնոցով աշխույժ շնիկի հակադրությունը բացահայտում է սոցիալական անարդարության թեման: Ընտրված բարձր դիտակետն ուժեղացնում երեխաների՝ մեծ աշխարհում մոռացվածության-կորստյան մատնված լինելու զգացողությունը:

Դոմիեի դեմոկրատական, սոցիալապես սուր բնույթ կրող գծի շարունակող Ստեյնլենը առավել լիակատար ձևով իրեն արտահայտեց քաղաքական նկարներում և պլակատներում: Դրանցում նա բարձրացնում էր սոցիալական անհավասարության թեման, մերկացնում միլիտարիզմը և կապիտալիզմը, պատմում էր բանվոր դասակարգի՝ իր իրավունքների համար պայքարի մասին: Արտահայտիչ է «Գործադուլ» վիմագրությունը (1898): Միասնական տրամադրությամբ համախմբված բանվորներին հակադրված են գործարանը պաշտպանող զինվորները: Նրանց անխոս-լուռ հոգեբանական մեծամարտությունն ընկալվում է որպես երկու թշնամական սոցիալական ուժերի բախում: Բանվորների անվեհերությունը և համոզվածությունը բացահայտված է բնավորությունների միաձուլության և համառության մեջ, զուսպ շարժումների սպառնազին ուժի մեջ: «Հանցագործություն Պա-դե-Կալեում» գունավոր վիմագրության մեջ (1893) լակոնականությունը և սոցիալական սրությունը կանխորոշում են XX դարի հեղափոխական պլակատը:

Ստեյնլենի արվեստը կազմավորվեց 1880-1900 թթ-ին, միավորվելու և բանվորական կուսակցություն ստեղծելու համար ֆրանսիական պրոլետարիատի պայքարի ժամանակաշրջանում: Արվեստն աշխատավոր մարդկանց գաղափարների և զգացմունքների արտահայտիչ դարձնելու ձգտումը որոշում է նրա ստեղծագործության մեծ նշանակությունը նոր տիպի իրատեսության զարգացման գործում: Նրբատես նկարիչը, որն անմիջապես և եռանդուն ձևով արձագանքում էր իրադարձություններին,

ստեղծեց գեղարվեստական մի ոճ, որը համապատասխանում էր գծանկարչության և մանուլի զանգվածային ձևերին: Նա թեթև, էսքիզային եղանակի, առկայծող արագ ուրվանկարի վարպետ էր, հաճախ օգտագործում էր համարձակ գունավորման հնարը, պատկերները կառուցում էր լույսի և ստվերի ցայտուն հակադրություններով, օգտագործում էր տեղային (լոկալ) նախշանկարներ և ժողովրդական տախտականկարի հնարքներ, որը նրա գեղարվեստական լեզուն դարձնում է մատչելի ու ըմբռնելի:

ԿՈՒՎԻՑ: Սոցիալական թեմատիկան հետագա խորացում ունեցավ Կեսե Կուվիցի (1867-1945) խստապահանջ դեմոկրատական իրատեսության մեջ: Նրա ստեղծագործությունը նվիրված է Գերմանիայի բանվոր դասակարգին և գյուղացիությանը, համակված է հեղափոխության, պայքարի խանդավառությամբ, լի է սոցիալական անարդարության դեմ ուղղված ողբերգական հունանիզմով և հուժկու բողոքով: Գծանկարչության շարքերում Կուվիցը ջերմ կարեկցանքով է պատկերում բանվորների կյանքն ու կարիքները, նրանց կորացած մարմիններին, հոգնած ձեռքերին երևում են ուժից վեր աշխատանքի հետքերը, բայց այդ կերպարներն արտահայտում են վսեմ խիզախություն: Հուսահատության և վշտի արտաքին դրսևորումներում զուսպ լինելով այդ կերպարները կրթոտ և քաջարի են պայքարի մեջ: Կուվիցի օֆորտների կենտրոնական, սոցիալապես սուր բնույթ կրող կերպարը տանջվող մայրն է, որը մաքառում է սովի և աղքատության դեմ՝ հանուն իր երեխաների: Երեխայի մահվան մասին լուռ ու մունջ վիշտը խոր կարեկցանքով արտահայտված է «Կարիք» օֆորտում» («Ջուլիակների ապստամբությունը» շարքը, 1897-1898): Խտացող խավարում օղային միջավայրն ստեղծում է ողբերգական անլանելիության մթնոլորտ ջուլիակների խարխուլ խրճիթներում: Խավարի մեջ թափանցող լույսի ճառագայթները ցայտուն ձևով ընդգծում են վշտահար մոր

տառապալից, բայց աննկուն կամք արտահայտող դեմքը: Ընտանիքի անծնական վշտի մեջ նկարիչը գտնում է սոցիալական տիպական երևույթներ: Բանվորական թաղամասերում ոչ միայն մահվան, այլև ապստամբության պատճառը սարսափելի կարիքն է: Կուլիցի կտավներն անողորջ սոցիալական մերկացումներ են: Գործողության և բողոքի բուռն դրսևորումն է բնորոշ Կուլիցի ստեղծած դրամատիկ մեծ շարքերին: Ահեղ է «Գյուղացիական պատերազմը» շարքը (1903-1908), որտեղ խոր պատմական նրբագագացությամբ բացահայտվում է 1625 թ. Գերմանիայում գյուղացիական պատերազմի ողբերգությունը, դարերով ճնշված սերունդների պայքարի պատմությունը («Ճեղքում» կամ «Գրոհ», 1903). դա երկար ժամանակ զսպված, տառապանքների գագաթնակետն է, խռովություն, բռնկում: Ապստամբած գյուղացիների զայրալից ամբոխը զինված, մոլի և սրընթաց շարժվում է դեպի թշնամին: Հոգեկան մղման ուժով զարմացնում է պայքարի կոչող կնոջ կերպարը: Նկարիչը զգում է ահեղ դարաշրջանի բնույթը, ճշգրտորեն արտահայտում պատմության անորսալի, իր յուրահատկությամբ անկրկնելի մթնոլորտը: Կուլիցի անվեհեր արվեստի լեզուն հակիրճ է, խիստ, հասարակ ու պարզ, բանվորների և գյուղացիների տիպական կերպաներն օժտված են կոնկրետ անհատական և սոցիալական հատկանիշներով, կոմպոզիցիաները մոնումենտալ են, մաքրված ամենօրյա-կենցաղային միջավայրից, հոգեբանական և հուզական բնութագրերը սուր բնույթ են կրում: Արտահայտիչ, գեղատեսիլ է ձևը (մաներան), հիմնվում է ֆակտուրայով մերթ եռանդուն, մերթ մեղմ բազմազան նրբագծերի և տարբեր հագեցվածությամբ մուգ, թեթև, թափանցիկ բծերի զուգորդման վրա: Լույսի պայծառ բռնկումները կտրուկ փոխվում են խիտ սև ստվերի:

1919թ. Գերմանիայում կատարվեց հեղափոխություն: Նրա ժամանակավոր վերելքի շրջանում Կուլիցի արվեստը

դառնում է քաղաքացիական (փայտի վրա «Պատերազմներ» փորագրությունների շարքը, 1920-1923): Պովլոժինում սկսված սովի առնչությամբ Կուլիցը ստեղծեց «Օգնեցե՛ք Ռուսաստանին» պլակատը (1921), «Հա՛ց» (1924) վիճագրությունը: Նրա կտավը կոչի ուժ ստացավ, դարձավ ընդհանրացում և համապատասխանում էր պլակատի մոնումենտալ ձևին:

Կուլիցի ստեղծագործությունների կենտրոնական կերպարն անանուն աշխատավորուհին էր, որի հետ մշտապես կապված էր Կուլիցն իր ամբողջ կյանքի ընթացքում: Նրան մենք գտնում ենք նաև ընդհանրացման գծերով օժտված վառ ու արտահայտիչ դիմանկարային կերպարների պատկերասրահում:

Կուլիցի ստեղծագործական ուղին նկարիչ-քաղաքացու, ժողովրդին անսահմանորեն նվիրվածի, համարձակորեն նրա պաշտպանությամբ հանդես եկողի սխրանքի ուղի էր:

ՄԱՉԵՐԵԼ: Հասարակական և քաղաքական պայքարի լարվածությունը, սոցիալական հակադրությունները ժամանակակից կապիտալիստական աշխարհում հանդիսանում են բելգիացի Ֆրանս Մազերելի, ժամանակակից հեղափոխական գծանկարչության անվեհեր և դիմամիկ ոճի կերտողի (1889-1972) ստեղծագործության աղբյուրը: Մազերելի ծայնը վճռական է, հակիրճ, հստակ, առավելագույնս հուզական: Նրա փորագրանկարների ցասկոտ կամ ցնծալից կոչի տոնը դրանց հաղորդում է հրատապ ժամանակագրական թռուցիկների, քաղաքական պարսավագրերի, պլակատների բնույթ, որոնք ունեն հսկայական ներգործուն ուժ, արտահայտման մատչելիություն:

Մազերելն աշխատում էր գլխավորապես Ֆրանսիայում, բայց հաճախ էր ուղևորություններ կատարում (Գերմանիա, Անգլիա, Թունիս, Շվեյցարիա, Ռուսաստան): Առաջին համաշխարհային պատերազմը նրա մեջ դաստիարակեց

անողոք, դաժան միլիտարիզմի դեմ մարտնչող կայուն մարտիկի (ռեպորտաժային նկարներ «Լա Ֆեյ» լրագրից, 1917-1920 թթ., «Մեռածները հարություն են առնում» սյուիտան, 1917), փայլուն հրապարակախոսին, մարդկային արժանապատվության պաշտպանին, կյանքը և մարդկանց սիրողին: Հետագայում Մազերելի փորագրանկարների և նկարների հիմնական թեմաներն էին կապիտալիստական հասարակության կրքոտ մերկացումը, խաղաղության, դեմոկրատիայի, արդարության, պայքարի ելած ժողովրդի անսպառ ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատը: Մազերելի վաղ շրջանի աշխատանքներն առանձնանում են էքսպրեսիոնիզմի ազդեցությամբ՝ նա սուր ձևով էր զգում կապիտալիստական աշխարհի հրեշավորությունը, նրա կերպարը պատկերում մեծամասշտաբ ձևերով: էքսպրեսիոնիզմի հնարները, սակայն, Մազերելի համար ինքնագոհության նշանակություն չունեն, դրանք կիրառելի են վիմագրության բովանդակած օբյեկտի էությանը սուր բնույթ տալու համար: Նրան առանձնապես հուզում էր կապիտալիստական քաղաքի սոցիալական թեման՝ եռուն կյանքի հակադրությունները, բուռն ռիթմն ու դաժան անհոգությունը, արատները և հերոսականը, անչափելի հարստությունը և սարսափելի աղքատությունը («Քաղաք» շարքը, 1925): Մազերելի կտավներում արագորեն միմյանց են հաջորդում մարդուն ճնշող վիթխարի երկնաքերները, գործարանների գործող ծխելույզները, ավտոմոբիլների քառսը, փայլիլուն գովազդների և խանութների ցուցափեղկերի պատրանքը, շտապող մարդկանց զանգվածի անիմաստ ածապարանքը, պերճաշուք թաղամասերը, չարագույժ հետմախորշերը և այլն: Եվ այնուամենայնիվ, մարդը չի կորչում նրան շրջապատող միջավայրում: Մազերելի հերոսը աշխատավոր մտավորականն է, շինարարը, որը լի է եռանդով, հուզվում է բարձր գաղափարներով, ընդունակ է ապրելու վառ երա-

զանքներով: Ճնշված լինելով միայնակությամբ՝ նա բախման մեջ է մտնում հասարակության հետ, կյանքում հանդիպում անակնկալների, արիանում, հաղթում և ցնծում կամ կործանվում: Մազերելին բնորոշ է դառնում (1900-ական թթի վերջից) վիմագրական «Վեպ նկարներով» ժանրը: Դրանցում նա բացահայտում է կյանքը բարդ բախումներում և հակադրություններում, առօրյա և հերոսական տեսանկյուններում: «Մարդու տառապանքները» (1918) ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բանաստեղծականորեն հուզական պատմվածք ճնշված աշխատավորի ներքին աճի մասին, որը կապիտալիստական հասարակության մեջ կյանքի համար մղված ողբերգական պայքարում դառնում է հերոս հեղափոխական: Շարքի ավարտը «Գնդակահարություն» կոմպոզիցիան է: Անկախության հպարտ գիտակցությամբ բանվորի մենավոր պատկերը հակադրվում է անտեսանելի թշնամիներին: Դա ընկալվում է որպես այն մարդկանց անվեհերության խորհրդանիշ, ովքեր հաղթանակի են հասնում արդարացի ապագայի համար մղած պայքարում: Սևի և սպիտակի սուր հակադրություններն ստեղծում են հերոսին զրավող կտավի ողբերգական խանդավառություն (պաթոս): Նկարիչը չի նկարագրում, այլ արտահայտում է սոցիալական մեծ ընդհանրացումներ, հաճախ մեկ պատկերով, մեկ փաստով արտահայտում է կյանքի բարդ բովանդակությունը, գրոտեսկի հասնող հեզմանքը զուգակցում է լուսավոր ռոմանտիկայի հետ:

Մազերելի լավագույն աշխատանքների թվում պետք է նշել վիմագրությունների սոցիալ-երգիծական շարքերը՝ «Իմ ժամագիրքը» (1920), «Գաղափար» (1920), «Քաղաք» (1925): Մազերելն այստեղ օգտագործում է այլաբանությունների, չափազանցությունների, այլաճանաչ-կոմիկականի հնարները, դրանք զուգորդելով կենսականորեն ճշմարտացի մանրամասների հետ:

Մազերելի գեղարվեստական լեզուն

խիստ է, հարուստ լարվածությամբ և հակադրություններով: Նա գերադասում է փայտի փորագրանկարը՝ նրան բնորոշ լակոնականությամբ, հստակությամբ, խիտ սևի, պայծառ սպիտակի հնչեղ հակադրությամբ: Նա սիրում է դիմամիկ կոմպոզիցիաները, ռակուրսները, արտասովոր դիտակետերը, սուր, անհարթ, երբեմն ցայտուն ձևերը, կտրատվող, կտրվող կամ առարկայի ուրվագծին հաջորդող գծերը, որոնք ուժեղացնում են նրա պատկերների արտահայտչությունը: Նրա թերթանկարներում նրբագծերի հարաբերակցության այլաձևումները ստեղծում են գունեղ հարստության և բազմազանության տպավորություն: Մազերելը հաճախ արհեստական, գիշերային լույսի պատկերման զարմանալի վարպետ է, որը շատ առումներով որոշում է նրա կերպարների հուզական երանգը: Ապշեցուցիչ ճկունությամբ նկարիչը պատկերում է թե՛ սոցիալական սուր բնութագրեր, թե՛ քնարական ապրումներ («Ծովահարս» (1932), թե՛ ագիտացիոն կոչի անկեղծություն, թե՛ ահեղ խանդալիցություն («Մեր ժամանակի հայտնությունը», 1940-1944):

Ազատ և ուժեղ մարդ-ստեղծագործողի հանդեպ դավանանքն են գրավում նրա ուշ շրջանի աշխատանքները՝ «Պատանեկություն» (1948), «Բանվոր» (1949):

Նկարիչ-հումանիստներ Մազերելի և Կոլվիցի ստեղծագործությունները հանդիսացան 20-րդ դարի առաջադիմական գծանկարչության ակունքը: Մտքերով ու զգացմունքներով առլեցուն այդ ստեղծագործություններն արտահայտում էին նոր հեղափոխական գիտակցության հասունացումը:

ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵՎՐՈՊԱՆ ԵՎ ԱՄԵՐԻԿԱՆ 1917 Ձ. ՇԵՏՈ

XX դարում համաշխարհային արվեստի հետագա զարգացումը բաժանվում է երկու փուլի, որոնց հերթափոխմանը

կարելի է հետևել գեղարվեստական ուղղությունների պայքարում, առանձին նկարիչների գործունեության մեջ: Այս երկու փուլն էլ բնութագրվում են գաղափարական պայքարի սրությամբ, Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո ԽՍՀՄ-ում, ապա նաև սոցիալիզմի երկրներում ձևավորվող սոցիալիստական մշակույթի և հետևողական հետադիմության ուղին բռնած բուրժուական մշակույթի միջև աճող բախմամբ:

Կոմունիստական շարժումը բուրժուական երկրներում, հեղափոխությունները Մեքսիկայում, Գերմանիայում, Հունգարիայում 1920-ական թթ-ին, Իսպանիայում՝ 1930-ական թթ-ին, հակաֆեոդալական և հակաիմպերիալիստական ազգային-ազատագրական շարժումները գաղութներում իրական հիմք դարձան դեմոկրատական արվեստի գաղափարների զարգացման համար, առաջադեմ գեղարվեստական մշակույթի նոր օջախների ստեղծման համար: Եվրոպական նկարիչների ստեղծագործությունը, որոնք կանգնել էին իրատեսության ուղու վրա 1920-ական թթ-ին, հաջորդ տասնամյակում հասավ հասարակական գիտակցության ավելի բարձր աստիճանի:

Անցնելով բարդ որոնումների և տարակուսանքների ժամանակաշրջան, հաղթահարելով բուրժուական սահմանափակությունը՝ Եվրոպայի խոշորագույն գործիչները դարձել էին կյանքի հանդեպ լավատեսական հավատի, սոցիալիստական մարդասիրության կողմնակիցներ (Հ. Բարբյուս, Ա. Ֆրանս, Ռ. Ռոլլան, Ֆ. Մազերել): Այդ փուլում իրատեսությունը զարգանում էր ոչ միայն անարխիստական-անհատապաշտական ուղղությունների, այլև ֆաշիստական դիկտատուրայի օրոք (Իտալիայում, Գերմանիայում 1920-1930-ական թթ-ին) ստեղծված արվեստի դեմ մղվող պայքարում: Նացիստների կողմից ձևապաշտական արվեստի նկարիչ-«փորձարարների» հետապնդումներն ուժեղացնում

էին ելք որոնելու նրանց ձգտումը ստեղծագործական ազատության պատրանքներից, որը գեղարվեստական գործունեության մեջ փաստորեն նրանց հանգեցնում էր լիակատար անպատասխանատվության:

Ձևապաշտական արվեստի իշխող նշանակության պահպանման պայմաններում առաջադիմական ուղղությունների ամրապնդումը 1930-1950-ական թթ-ին տեղի էր ունենում ավելի արագ տեմպերով: Ձավթված երկրներում դիմադրության շարժումը դաստիարակում էր մշակույթի առաջադիմական գործիչների նոր սերունդ, որոնք իրենց արվեստով և հասարակական գործունեությամբ ակտիվորեն մասնակցում էին ֆաշիզմի դեմ մղվող պայքարին: Առաջադիմական մշակույթի համար մղվող ճակատամարտը միավորում էր գեղարվեստական մտավորականության տարբեր ներկայացուցիչներին, ստեղծվում էին միավորումներ, ասոցիացիաներ, հրավիրվում էին կոնգրեսներ:

Ֆաշիզմի դեմ հորհրդային Միության հաղթանակը, սոցիալիստական պետությունների առաջացումը փոխեցին ուժերի հարաբերակցությունը համաշխարհային ասպարեզում: Առաջադիմության և հետադիմության ուժերի միջև պայքարը հասավ իր զարգացման ավելի բարձր աստիճանին, որն արտացոլում ստացավ նաև արվեստում:

Ամրապնդվում են սոցիալիստական երկրների մշակույթների գործիչների միջև սկզբնական փոխհարաբերությունները: Աժում է այն նկարիչների շրջանակը, որոնք գիտակցում են իմպերիալիզմի համակարգի և հասարակական առաջադիմության անհամատեղելիությունը: Նրանք հանդես են գալիս որպես խաղաղության ակտիվ մարտիկներ, նրանցից շատերը քայլում են իրատեսության ուղիով (Մանցու, Քենտ և ուրիշներ): Արվեստում հաստատվում է գիտակցորեն մարտնչող մարդու հումանիստական իդեալը: Առաջադիմական արվեստը

հարստանում է սոցիալիստական հեղափոխության հեռանկարների նոր բովանդակությամբ: Գրողները, բանաստեղծներն անցնում են սոցիալիստական իրատեսության դիրքերը: Նրա տարրերը հասունանում են առաջադիմական գծանկարչության (Էֆֆել) և գեղանկարչության մեջ (Գուտտուզո): Իրատեսությունը զարգանում է Մեքսիկայում և Լատինական Ամերիկայի մյուս երկրներում: Սակայն, ինչպես և նախկինում, այդ երկրներում հակադրվում են իշխող դիրքեր պահպանող հետադիմական ֆորմալիստական ուղղությունները:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: XX դարի

20-30-ական թթ-ին նշանակալի հաջողությունների հասավ ճարտարապետությունը: Քաղաքների, արդյունաբերության, տրանսպորտի բուռն աճը խիստ հակասության մեջ են մտնում նոր պահանջներին չհամապատասխանող հին իրենց նեղ, ծուռունուռ փողոցներով քաղաքների հատակագծման հետ: Տրանսպորտային սպասարկման բարդացող հիմնախնդիրը լուծելու և բնակչության սանիտարական ու նորմալ բնակարանային պայմաններ ապահովելու անհրաժեշտությունը, հետնախորշերի աճն առաջ են բերում քաղաքաշինական նախագծեր և բանվորների տարաբնակեցման նոր ձևեր: Դրանք բնութագրվում են քաղաքներում սոցիալական հակադրությունները մեղմացնելու և բնակչության չափազանց մեծ կենտրոնացումը վերացնելու ձգտումով: Որոշ երկրներում մեծ քաղաքների շուրջն առաջանում են քաղաքայգիներ՝ անհատական բնակելի տներով, արդյունաբերական քաղաքներ, բանվորական ավաններ և այլն՝ տարածքների խստիվ գործառնական (\$ուսկցիոնալ) բաժանումով: Բանվոր դասակարգի հեղափոխական ելույթներից վախեցած՝ բուրժուազիան որոշում է որոշ զիջումներ անել բնակարանային հարցում: Ճարտարապետների ուշադրությունը գրավեցին ոչ միայն արդյունաբերական, այլև զանգվածային բնակա-

րանային շինարարության խնդիրները, միջին և ցածր վարձատրվող բանվորների համար նախատեսված խնայողական տիպային բնակելի համալիրների մշակումը: Ավելի մեծ ուշադրություն է նվիրվում շրջանների հատակագծմանը, լանդշաֆտների ճարտարապետական ձևավորմանը: Մշակվում են փողոցների ունիվերսալ դասակարգում և դրանց զուգակցման սկզբունքները. ստեղծվում են քաղաքային մայրուղիների ցանցեր, որոնք անկախ են անցումային փողոցներից և քաղաքը բաժանող մի շարք առանձնացված տարածություններից: Նոր տիպի քաղաքների, գործարանային բանվորական ավանների և խոշոր արդյունաբերական ձեռնարկությունների հատակագծման ասպարեզում օրեցօր ավելի են հաստատվում XIX-XX դարերի սահմանագծին սկզբնավորված ֆունկցիոնալ-կոնստրուկտիվ համակարգի սկզբունքները:

Քաղաքի գեղարվեստական կերպարում մեծանում է ինժեներային և տրանսպորտային կառուցվածքների նշանակությունը: Սակայն քաղաքաշինության ճարտարապետական և տեխնիկական հաջողությունները չեն վերացնում այն ճգնաժամային երևույթները, որոնք բնորոշ էին ժամանակակից կապիտալիստական քաղաքի զարգացմանը: Հողի սեփականությունն արգելակում էր նշանակալի մտահղացումների իրագործմանը, ինչպես և հին շատ քաղաքների լիակատար վերակառուցմանը: Կապիտալիստական քաղաքների տարերային աճը հնարավորություն չէր ընձեռնում, բացառությամբ առանձին դեպքերի, ստեղծելու ոչ միայն խոշոր, այլև փոքր ճարտարապետական անսամբլներ, կոմպոզիցիոն միասնությունն ստեղծվում էր միայն առանձին դեպքերում: Անհաղթահարելի էին նաև տրանսպորտային դժվարությունները: Արվարձանների թվի ավելացման հետևանքով մեծանում են նաև բնակչության ուղևորությունները՝ աշխատավոր զանգվածների տարաբ-

նակեցման հիմնախնդիրը մնում է անլուծելի: Մեծ քաղաքներում, օրինակ՝ Նյու Յորքում, առաջվա նման տարերայնորեն ստեղծվում են գերբնակեցված մռայլ շրջաններ, յուրատեսակ «հետնախորշային նորակառույցներ»:

ԼԸ ԿՈՐԵՅՈՒՋԻԵ: Համաշխարհային ճարտարապետության զարգացման վրա մեծ ազդեցություն ունեցավ ֆրանսիացի ակադեմիկոս ճարտարապետ Լը Կորբյուզիեն (խսկական անունը՝ Շառլ Էդուարդ Ժամներե, 1887-1965)՝ կոնստրուկտիվիզմի (ֆորմալիստական ուղղության) պարագլուխը: Լինելով քաղաքաշինության և բնակարանաշինության բնագավառների պրակտիկ և թեորետիկ (տեսաբան)՝ նա ծագում էր պատասխանել կյանքի իրական պահանջներին՝ հաշվի առնելով ժամանակակից տեխնիկայի ընձեռած հնարավորությունները: Նրա իդեալը երկաթբետոնե կոնստրուկցիաների, երկրաչափական ծավալների պարզությունն ու ճշտությունն էր, որոնք ամենահարուստ հնարավորություններ են ստեղծում նաև սկզբունքային նոր ծավալատարածական կոմպոզիցիաների ու ձևերի համար: Խոնարհվելով մեքենայի, ժամանակակից տեխնիկայի առջև, Լը Կորբյուզիեն, ի տարբերություն իր շատ ժամանակակիցների, ճարտարապետությունն ընկալում էր որպես արվեստ և մեծ ուշադրություն էր դարձնում նրա պատկերների հուզական ներգործությանը: Տարեցտարի Լը Կորբյուզիեն աստիճանաբար հեռանում էր իր վաղ շրջանի որոնումների որոշակի ճգնավորականությունից, ավելի ու ավելի մեծ ուշադրություն է նվիրում ճարտարապետության պատկերային մարդասիրական նշանակությանը:

Լը Կորբյուզիեի ձևակերպած հինգ սկզբունքները դրվեցին 1920-1930-ական թթ. նոր ճարտարապետության պրոֆեսիոնալ հնարների հիմքում. 1) սյուներով տուն, 2) այգի հարթ տանիքում, 3) ազատ հատակագիծ, 4) հորիզոնական տարածվող պատուհաններ և 5)

ճակատի ազատ կոմպոզիցիա: Լը Կորբյուլզիեն բնորոշ են ճարտարապետական լայն գաղափարները, ստեղծագործական բազմազան տարբերակները:

Լը Կորբյուլզիեն 1920-1930-ական թթ-ին ուրբանիստական (լատիներեն ուրբաս՝ քաղաք բառից) գաղափարների ամենափայլուն արտահայտիչն է: Մոլեգին երազող և միևնույն ժամանակ պրակտիկ նա է առաջ քաշել երկնաքերների քաղաքը, նոր տրանսպորտային համակարգով և ռացիոնալ գոտերումով, յուրաքանչյուր տան նշանակության բազմակողմանի բացահայտումով կառուցապատելու գաղափարը (1922 թ. տրամանկարը՝ «ժամանակակից քաղաք 3 միլիոն բնակչի համար», Փարիզի կենտրոնի վերակառուցման հատակագիծը՝ «Վուազեն հատակագիծը», 1925): Նրա նախագծերը վճռականորեն մերժում են քաղաքային կառուցապատման հին պատկերացումները, որոնք պահպանվել էին ֆեոդալիզմի դարաշրջանից, նշում XX դարի նոր մասշտաբներ և քաղաքի տարածական կազմակերպումը: Ժամանակակից քաղաքի իդեալական նախագիծը նա շարադրել է իր «Ուրբանիզմ» գրքում: Լը Կորբյուլզիեի՝ քաղաքաշինական գաղափարների ուտոպիզմն արտահայտվեց նրանում, որ կապիտալիստական հասարակության սոցիալական հակասությունների հաղթահարումը նա հնարավոր էր համարում ճարտարապետության, նրա ռացիոնալ հատակագծման միջոցով, ժամանակակից տեխնիայի և քաղաքների հին հատակագծման միջև հակասությունների վերացման միջոցով: Հաշվի առնելով 1920-ական թթ-ի խորհրդային տուն-կոմունաների նախագծման փորձը՝ նա ստեղծեց վիթխարի՝ կոմունալ-կենցաղային և առևտրական սպասարկմամբ ու այգիներով, բնակելի տներով «Լուսաշող քաղաքի» իր նախագիծը (1930):

Լը Կորբյուլզիեի ամենանշանավոր աշխատանքներից են Փարիզի շվեյցարացի ուսանողների հանրակացարանը (1930-1932), Պուասսիի շքեղ ամառանո-

ցը (1931), Մոսկվայի թեթև արդյունաբերության նախարարության շենքը (1935): Հետպատերազմյան տարիներին Լը Կորբյուլզիեն շարունակում էր ակտիվորեն մասնակցել Ֆրանսիայի ստեղծագործական կյանքին: Սակայն կապիտալիզմի օրոք քաղաքի կյանքի պայմանների ռեֆորմի հնարավորություններից հիասթափված՝ նա հրաժարվեց 1920-1930-ական թթ-ի լայն մտահղացումներից: Մարսելում 17 հարկանի բնակելի փորձարարական տան նախագծում (1947-1952) նա ձգտում էր լուծել «իդեալական տան» հիմնախնդիրը, որը «լուսաշող քաղաքի» նախագծի միայն մասնակի իրականացումն էր:

Լը Կորբյուլզիեի ուշ շրջանի աշխատանքներից է Չանդիգարիեի Քարտուղարության շենքը (Հնդկաստան, 1958):

ԲԱՈՒՀԱՈՒԶԻ ՂՊՐՈՑԸ: ժամանակակից ճարտարապետության և կիրառական արվեստի զարգացման գործում Գերմանիայում աչքի ընկնող դեր կատարեց, այսպես կոչված, ֆունկցիոնալ ուղղության խոշոր կենտրոնի՝ Բաուհաուզի դպրոցը, որի ղեկավարն էր ճարտարապետ և տեսաբան Վ. Գրոպիուսը (ծնվ. 1883): Արդյունաբերական և բնակելի զանգվածների նախագծման հարցերում ֆունկցիոնալիստները ձգտում էին հասնել դրանց առավել ռացիոնալ տեղաբաշխմանը և խնայողական հատակագծմանը: Առաջին պլան էին մղվում ինժեներական տեխնիկական սկզբունքները և շենքի հստակ արտահայտված կոնստրուկտիվ կմախքը: Բնորոշ օրինակ է Վալտեր Գրոպիուսի նախագծով Դասաուում կառուցված Բաուհաուզի շենքը (1925-1926): Այն բաղկացած է երկրաչափական կանոնավոր ձևի տարբեր կորպուսներից, որոնց արտաքին տեսքում հստակորեն արտահայտվում է յուրաքանչյուրի դերը: Հարթ բետոնե պատերի և հորիզոնական հոծ կտրվածքների տեսքով հսկա պատուհանների հակադրությունները, ամեն տեսակ դեկորատիվ մանրամասների բացակայությունը,

Ճարտարապետական կերպարանքի ծայրաստիճան լակոնականությունն, այսպես կոչված, կոնստրուկտիվ ոճի ամենից ավելի տիպական հատկանիշներն են: Ֆունկցիոնալ խնդիրների լուծման մեջ միակողմանի մոտեցումը հանգեցրեց ուղղագիծ ուրվագծերի երկրաչափական ձևերի աղքատության և միալարության: Տեխնիկայի և ինժեներության դերի չափազանցումը մի շարք դեպքերում հանգեցրեց դրանց ֆետիշացմանը, տեխնիզացիայի առջև խոնարհվելուն:

Այդ տեսակետից օրինակելի է տեխնիցիզմի տեսաբաններից մեկի՝ Լյուդվիգ Միս վան դեր Ռոեի գործունեությունը, որը 1945 թ-ից հետո զարգացրեց ֆունկցիոնալիզմի որոշ գաղափարներ: Նա մշակել է 30-40 հարկանի ապակեպատ, խորանարդածև՝ ներսում չմասնատված տարածությամբ և շարժական միջնորմներով շենքերի տիպ: Նրա ճարտարապետության մեջ իշխում են ապակու և պողպատի գերադասությունը, խնայողության սկզբունքը, պարզ ձևերը, նուրբ մանրամասները, բայց միաժամանակ՝ միօրինակությունն ու սխեմատիզմը: Միօրինակությունն է որոշում համարյա բոլոր կառույցների բնույթը, որոնք նրա նախագծով են կառուցված Արևմտյան Եվրոպայի և Ամերիկայի շատ երկրներում (բնակելի տներ Չիկագոյում, 1950-ական թթ., Սիդրեմ ընկերության 22 հարկանի շենքը Նյու Յորքում, 1958):

ՉԻԿԱԳՈՅԻ ՂՂՐՈՅԸ: Ամերիկական քաղաքի զարգացումը, նրա դեմքը որոշեցին բազմահարկ երկնաքերները (Նյու Յորք, Չիկագո և այլն): XX դարի սկզբներին, այսպես կոչված, չիկագոյական դպրոցի ճարտարապետները, դպրոց, որը հիմնադրվել էր XIX դարի վերջերին, մշակեցին ուղղաբերձ պատերով երկնաքերների նախագծեր: Ամերիկյան քաղաքները, օրինակ՝ Նյու Յորքը, պահպանում են երկնաքերների և տարբեր մասշտաբներով բազմաթիվ այլ շենքերի միջև կտրուկ հակադրությունը («Էմփայր Սթեյթ Բիլդինգ գրասենյակային շենքը՝

102 հարկանի, 407 մ բարձրությամբ, 1930-ական թթ. սկիզբ, և Ռոկֆելլեր-կենտրոնը՝ 72 հարկանի, 384 մ բարձրությամբ, 1931-1947 թթ.): Կառուցապատման, էժան բնակարանային թաղամասերի առատության անհամակարգության մեջ, հետմախորշերի աճի և զանգվածների կյանքի սոցիալական պայմանների վատթարացման մեջ արտացոլվում են կապիտալիստական քաղաքի զարգացման դասակարգային բնույթը և հակասությունները:

ՌԱՅԹ: Ի տարբերություն Լը Կորբյուզիեի ուրբանիզմի՝ Ֆրանկ Լլոյդ Ռայթը (1869-1959)՝ Ամերիկայի խոշորագույն ճարտարապետը, կշտամբում է քաղաքային կառուցապատման խտացվածությունը և երկնաքերների ստեղծումը («Անհետացող քաղաքը» աշխատություն): Նա մշակում է, այսպես կոչված, «պրեռիաների ոճը» և առաջ քաշում մարդկային բնակավայրի նոր ձև, որտեղ նա յուրաքանչյուր ընտանիքի համար նախատեսում է մեկ ակր հող: Ռայթը ծագում էր սերտ կապ ստեղծել բնության և ճարտարապետության միջև, առավելագույնս օգտագործել բնական շրջապատի առանձնահատկությունները: Նա կառուցում է քոթեջներ (մի ընտանիքի համար փոքր տուն), առանձնատներ, շքեղ ամառանոցներ, որոնք ունեն բազմաթիվ պատշգամբներ, ալգիներով շրջապատված սրահներ: Նրա լավագույն ստեղծագործություններից են «Տուն ջրվեժի վերևում» Բիր-Ռանում (1936): Անսպառ հնարավորություններով օժտված Ռայթը վարպետորեն տեխնիկական գյուտերը վերամարմնավորում է ճարտարապետության գյուտերում: Նա դրանք օգտագործում է նոր կոմպոզիցիոն լուծումների համար: Սակայն Ռայթի գաղափարներում արտացոլվում էին կապիտալիզմին բնորոշ ինքնապարփակ անհատականության ոգին, կենցաղի ստանդարտացման ձգտումը, ինչպես նաև կյանքի պայմանները բարելավելու միջոցով դարաշրջանի սոցիալական հիմնախնդիր-

ները լուծելու հնարավորության ուստի-պիական հավատը:

Երկրորդ համաշխարհային պատե-րազմից հետո ճարտարապետության զարգացումը որոշվում էր շինարարական տեխնիկայի ասպարեզում արտակարգ բարձր նվաճումներով և գյուտերով, որոնք ճարտարապետներին ընծեռում էին ամենաբազմազան և համարձակ կոնստ-րուկտիվ և տեկտոնիկական լուծումների հնարավորություն. վերջիններս աչքի էին ընկնում ճարտարապետական-զեղար-վեստական ձևերի թեթևությամբ, ծակոտ-կենությանմբ, արտահայտչությամբ:

Հսկա ներքին տարածությունների ծածկերի ստեղծման գործում հատուկ նշանակություն են ստանում երկաթե-տոնե թաղանթների կորագիծ ձևերը՝ պարաբոլի, էլիպսի, հիպերբոլի տեսքով: Դրանք հնարավորություն ընծեռեցին ա-ռանց հենարանների ծածկել մեծ տարա-ծություններ: Երկաթետոնե ուղղաբերձ թաղանթները կիրառություն գտան սպորտային և տեսլարանային կառույց-ներում (օրինակ՝ սպորտային խաղարա-նը Ռեյեում, ԱՄՆ): Ամենից ավելի ռացիո-նալ տարածական կոնստրուկցիաների որոնումները ամերիկացի ինժեներ Ռ.Բ. Ֆուլլերին հանգեցրին, այսպես կոչված, ցանցավոր ձևի երկրաբաշխական (գեո-դեզիական) գմբեթի ստեղծմանը (Ցու-ցահանդեսի կենտրոնական տաղավարը Սոկոլնիկիում, ԱՄՆ-ի տաղավարը էԿՍ-ՊՈ-67-ում): Ժամանակակից շինարա-րության մեջ արդյունավետ ինժեներ-րատեխնիկական նվաճումների մեկ այլ օրինակ է Պ. Ներվիի կառույցները, որոն-ցում նա ձգտում է բացահայտել երկաթ-բետոնի և ամրանավորված ցեմենտի կոնստրուկտիվ հնարավորությունները՝ կիրառելով կրկնակի կորվածքով կամա-րածն բարակ թաղանթներ, ծալքավոր կողային ծածկեր-կեղևներ (Սպորտի փոքր պալատը Հռոմում, 1956-1957), անգարներ և պահեստներ, գործարանա-յին կորպուսներ Իտալիայում:

Ձարգացում են ստանում կմախքա-

յին-մետաղական երկաթբետոնե կոնստ-րուկցիաները, դրանցում որպես հենա-րան ծառայում է կենտրոնում տեղավոր-ված բունը (սյան միջին մասը): Բնորոշ են նաև բազմահարկ «կախովի» տների կոնստրուկցիաները, որտեղ արտաքին պատերը և ծածկերը պողպատե պարան-տրոններով կապված են հեծանների և բարձակների: Երկաթբետոնե կմախքի և ուղղաբերձ հարկերի համակցման նմա-նօրինակ սկզբունքն առաջին անգամ ա-ռաջարկել է խորհրդային ճարտարապետ Գ. Բ. Բորիսովսկին: Գարտարապետու-թյան մեջ օգտագործվում են այլումին, պլաստմասսաներ, սինթետիկ նյութեր, որոնց շնորհիվ հնարավոր դարձավ սա-հուն ուրվագծերով ճարտարապետական բարեկերպական ձևի իրականացումը:

Հետպատերազմյան ժամանակաշր-ջանի արևմտաեվրոպական ճարտարա-պետության խոշորագույն ստեղծագոր-ծությունը ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի տունն է Փարի-զում (1958), այն կառուցել են երկաթե-տոնից, այլումինից, բարեկերպ զանգ-վածներից և ապակուց տարբեր երկրնե-րի ճարտարապետներ: Տունը զարդար-վել է զեղանկարչական, քանդակային, խեցեգործական պատկերներով: Հե-տաքրքրական է Փարիզի՝ Արդյունաբե-րության և տեխնիկայի ազգային կենտ-րոնի շենքը (1958), որը ծածկված է խո-շորագույն կամարածն թաղանթով:

Վերելք է ապրում Լատինական Ամե-րիկայի երկրների ճարտարապետությու-նը: Բրազիլիայում այդ վերելքը կապված է Օսկար Նիմեյերի անվան և պետության նոր մայրաքաղաք Բրազիլիայի ստեղծ-ման հետ: Քաղաքի և շենքերի հատա-կազմման բնույթն իրականացված է՝ հաշվի առնելով տեղական կուլտրիտի և բնության առանձնահատկությունները:

Գարտարապետության ասպարեզի առաջադիմական նվաճումները, սա-կայն, հաճախ օգտագործվում են զուտ ձևապաշտական նպատակներով՝ շեղվե-լով շինարարական խնդիրների բանա-կան լուծումներից:

ԿԵՐՊՈՐԱԿԵՍ: Իմպերիալիզմի աճող հակասությունները, Առաջին համաշխարհային պատերազմի Աղետը, հետադիմության, ահաբեկչության հարձակումները բազմաթիվ մարդկանց գիտակցության մեջ առաջացրին դաժան ուժերի կողմից սպառնացող սարսափի ու անգորության զգացում, ուժեր, որոնք աշխարհը վերածում էին քաոսի: Պարփակվելով անձնական նեղ աշխարհում՝ մտավորականության ներկայացուցիչները, որոնք կտրվել էին ժողովրդական շարժումից, տեսնում էին իրականության միայն մի կողմը՝ հասարակության ողբերգական ճգնաժամը: Նրանց հայացքները հիմքեր էին գտնում սուբյեկտիվ իդեալիզմի փիլիսոփայական տեսություններում (մախիզմ), որը բացասում էր իրական աշխարհի օբյեկտիվ գոյությունը, նրա ճանաչման հնարավորությունը, պաշտպանում էր արվեստի զարգացման անկախությունը հասարակական կյանքից: Սոցիալական չարիքի դեմ պայքարի փոխարեն նրանք մարդուն ներշնչում էին նրա հոգեբանական և կենսաբանական թերաթեքության, կյանքի հակասությունների ողբերգական անլուծելիության միտքը: Ստեղծագործական պրոցեսում հռչակվում է կյանքի ենթագիտակցական ոլորտների գերիշխանությունը (Ֆրոյդ), բնագոյական մղումները և հակումներն են իբր որոշում մարդկանց հոգևոր ծգտումները, վերջիններիս բնույթը և վարմունքը: Ճգնաժամային տրամադրություններն առավել մեծ չափով արտահայտված են արևմտակարգի հիմնի և սյուրռեալիզմի մեջ:

Աբստրակցիոնիզմը մոդեռնիզմի՝ որպես մարդուն շրջապատող աշխարհը վերակերտող իրական տեսողական պատկերի հետևողական քայքայման ծայրահեղ ձևն է: Աբստրակցիոնիզմի վաղ շրջանի ձև դարձավ «առարկայազուրկ արվեստը» (որն անտեսում է այն հատկանիշները, որոնք ծառայում են իրական առարկաների ճանաչմանը), այն առաջացել էր դեռևս 1919թ., կազմավորվել 1912-1913

թթ-ին, բայց այն ժամանակ դեռ չէր առանձնացել որպես ինքնուրույն ուղղություն: Ռուսաստանում տեսաբան և նկարիչ-«առարկայամերժ» էր Վ. Կանդինսկին (1866-1944), որն իր կյանքի մեծ մասն ապրել էր Գերմանիայում: Նա դարձավ նաև էքսպրեսիոնիստական ուղղության մասնակից: Կանդինսկու որոնումները չէին սահմանափակվում միայն վերացական (արևմտակարգ) ձևով: Գեղանկարչությունը նրա համար հոգևոր, իռացիոնալ սկզբունքի արտահայտություն էր («Իմպրովիզացիա», 1910): XX դարի սկզբների դեկադենտներից բնորոշ միստիցիզմը նրա տեսության մեջ զուգակցվում էր բանականությանը և հասարակական գիտակցությանը հակադրված ենթագիտակցական սկզբունքի պաշտամունքի հետ: Կանդինսկին «բացարձակ գեղանկարչության» մեջ որպես բիծ տեսնում էր իրական աշխարհի հակասություններից փրկվելու ուղին: Ի տարբերություն Կանդինսկու՝ հոլանդացի Պ. Մոնդրիանը (1872-1944)՝ արևմտակարգի հիմնի տեսաբանը, հոլանդացի Պ. Մոնդրիանը (1872-1944)՝ արևմտակարգի հիմնի տեսաբանը, հանգեց առարկայազուրկության՝ բնության երկրաչափական ոճավորման միջոցով, որի սկիզբը դրել էին կուբիստները: Մալկիչը (1878-1935), հանդես գալով Ռուսաստանում, սուպրեմատիզմի մեջ միավորեց առարկայազուրկ գեղանկարչության երկու ուղղությունները, հանդես եկավ որպես Շոպենհաուերի, Բերգսոնի, Մախի և մյուսների միստիկական սուբյեկտիվ փիլիսոփայության արտահայտիչ:

Առարկայազուրկ արվեստն արտահայտում էր անարխիստական-խռովարարական միտումներ, խուճապ և սարսափ իրականության առջև, որի մեջ նրա ստեղծողները տեսնում էին միայն իռացիոնալ սկզբունքի հաղթանակ և քաոս: Նկարիչ-միայնակների դեկլարացիայի սուբյեկտիվ բնույթը հեռու էր իրական հեղափոխականությունից: Անընդունակ լինելով ըմբռնելու պատմության իսկական շարժիչ ուժերը, նրա օրինաչափություն-

ները՝ նրանք անզոր դուրս եկան սոցիալական իրականության առջև, սկսեցին ավելի մեծ չափով պարփակվել գծի, գույնի, բծի և այլ վերացական ձևական փորձերի շրջանակում: «Առարկայազուրկների» արտաքուստ խռովարարական արվեստը 1920-1950 թթ-ի նոր փուլում օգտագործվեց Արևմուտքի հետադիմական նկարիչների կողմից, որոնք սոցիալական բախումներից ելք էին որոնում պատկերավորությունը բացասելու, իրականությունից լիովին հրաժարվելու մեջ: Աբստրակցիոնիզմը դարձավ ինքնուրույն առաջատար ուղղություն: Նրա ներկայացուցիչները ելնում էին այն համոզմունքից, թե XX դարում կյանքի ձևերի հետ արվեստի կապն սպառել է իրեն, քանզի մարդն անընդունակ է ընկալել աշխարհը և այն մարմնավորել գեղակերպ պատկերներում, բուն կյանքի ձևերում:

Աբստրակցիոնիստների կեղծ նորարարությունը, որը, ի տարբերություն «առարկայազուրկների», ճանաչում ունեցավ մեկենասություն անող կապիտալիստների շրջանում, հանգեց «առարկայազուրկների» փորձի մոդեռնացմանը և իմպերիալիզմի հակամարդասիրական գաղափարախոսությանն այն հարմարեցնելուն: Հաստատելով կյանքի ենթազիտակցական ոլորտի ինքնաբավ նշանակությունը՝ նրանք ստեղծագործական պրոցեսը դիտում են իբրև հոգու ներըմբռնողական (ինտուիտիվ) շարժումների աշխարհի թափանցում, որոնց ընթացքում նկարիչն աղոտ ձևով արտահայտում է իր զգացմունքները մկանների մոտորային շարժումներով, այսինքն՝ ինքնաբերական (ավտոմատիկ) ձևով: Ելնելով Կանդինսկու հայացքներից՝ նկարիչները ստեղծագործությունը դիտում են իբրև մոլուցք, այդ պահին կամայականորեն կտավին հանձնելով վերացական գույների արտահայտիչ գծեր և բծեր, որոնք ներգործում են հանդիսատեսի նյարդային համակարգի վրա:

Աբստրակցիոնիստները բացառում են գեղարվեստական ստեղծագործու-

յան էությունը կազմող կերպարային հիմքը: Ինչպիսին էլ լինեն նրանց հասարակական-քաղաքական հայացքները (այդ նկարիչների փոքր մասը գրավում է, մի շարք քաղաքական հարցերի գծով, առաջադիմական դիրքեր), օբյեկտիվորեն նրանց արվեստը հանդես է գալիս որպես բուրժուական գաղափարախոսության ցայտուն արտահայտություն, իմպերիալիզմին օգնում է հեռացնել նկարիչներին կյանքի հետ շփումից, արվեստին զրկում է կյանքի ճշմարտությունը ճանաչելու, նրա մասին ժողովրդին պատմելու հնարավորությունից:

Նորագույն արտրակցիոնիզմի տարբերակներից մեկը տաշիզմն է (Ֆրանսերեն տաշ՝ բիծ բառից), որը տարածում էր ստացել XX դարի 40-ական թթ-ին Ֆրանսիայում և Ամերիկայում: Նկարիչները փորձում են ստեղծել մատերիայի անձևությունը պատկերող գեղանկարչություն: Հանդիսատեսն ինքը պետք է ցանկացած օպտիկական պատկերացում կազմի նկարչի առաջարկած քառասյին այն բծերով և գծերով, որ կտավին է հանձնել նա շաղագրով, տյուբիկից դուրս մղվող ներկով: Ուղղության պարագուլուխ Ջեկսոն Պոլլոկը (1912-1956) «Տաճար» նկարում (1947) ճարտարապետական բնանկարի փոխարեն ստեղծում է գունեղ բծերի և ծուռ, ոլորմոլոր գծերի խառնաշփոթություն:

Դադաիզմը և սյուրռեալիզմը պատերազմական տարիների (1914-1918) ցնցումների հետևանք են, այսպես կոչված, դադաիզմի ուղղությունը, որն առաջացել է 1916 թ. Ցյուրիխում (Շվեյցարիա), արտահայտում էր անարխիստական խռովություն ընդդեմ բուրժուական քաղաքակրթության, ընդդեմ ճնշման և պատերազմների: Անզորություն և սարսափ զգալով մարդուն թշնամի բուրժուական հասարակության առջև՝ դադաիստները հանգեցին ռեալ իրականության բացասման ընդհանրապես: Դադաիստներ Ֆ. Պիկաբիայան, Գ. Արպը, Մ.Էռնստը և գերմանական ու շվեյցարական այլ նկարիչ-

ներ, որոնք իրենց նպատակ էին դրել արվեստի ոչնչացումն ընդհանրապես, դիմում էին զգացմունքների «ենթագիտակցական և բնազդական» ինքնարտահայտման: Դադաիզմի կողմնակիցների ելույթներն ուղեկցվում էին հրապարակային աղմկոտ խայտառակություններով և սանձարժակ ցինիզմով, որը գաղափարական խավարանուլության, քաղաքակրթության և առաջադիմության լիակատար բացասման ծայրահեղ դրսևորումներից մեկն էր: Դադաիստները բանականությունը, բարոյական նորմերը, գեղագիտությունը հայտարարեցին կեղծիք ու խաբեություն: Նրանց «ստեղծագործությունները» ոչ այլ ինչ էին, քան «մանկական», ավելի ճիշտ, երեխայական նկարի ընդօրինակում: Նրանք արմատավորում էին նաև առարկայազրկություն, ձևափոխություն և կոպիտ նատուրալիզմ: Պատահականորեն ծագող քառսային զուգորդումների կամայական ակտը հռչակվում էր իբրև ազատ ստեղծագործության դրսևորում: «Դադա» ցուցահանդեսներում ներկայացվում էին կտավին սոսնձված կեղևաթելեր, կոճակներ, կոտրտած ապակի և այլն:

1920-ական թթ-ի սկզբներին դադաիստների անարխիստական նիհիլիզմից աճեց սյուրռեալիզմը (ֆրանսերեն surrealite բառից, այսինքն՝ գերիրականի, գերբնականի արվեստ), արվեստում բուրժուական մշակույթի ճգնաժամի առավել անմիջական արտահայտությունը: Այն սկիզբ առավ ֆրանսիական հիմքի վրա և սկզբնապես իր խայտաբղետ կազմում ընդգրկեց տաղանդավոր գրողների, բանաստեղծների, ռեժիսորների: Այդ գործիչները, հետագայում անարխիստական անհնազանդությունից անցնելով գիտակցական առաջադիմական հասարակական դիրքեր, հեռացան սյուրռեալիզմից և ստեղծեցին մի շարք կտավներ, որոնք հարուստ էին մարդասիրական բովանդակությամբ (Լուի Արագոն, բանաստեղծ Պոլ Էլյուար և ուրիշներ):

Սյուրռեալիստների (առանձնապես կերպարվեստի ասպարեզում աշխատող) հիմնական կորիզը շարունակում էր հետևել իրապաշտությանը թշնամի հայացքներին (Մաքս Էռնստ, Իվ Տանգի, Սալվադոր Դալի և ուրիշներ): Նրանց սառը անպատկառ արվեստն օգտագործում էր կործանարար բնազդական մղումներն ու հակումները, մղծավանջային հոգեախտաբանական տեսիլքները, հոգեկան հիվանդների ցնորական զուգորդումները և ներկայացնում է մարդկային մարմինների ֆանտաստիկորեն միահյուսված այլանդակ պատկերը, որոնք արտահայտված են մերթ բնապաշտորեն ստույգ ձևով, մերթ տարօրինակ, այլափոխված, զանազան առարկաների հետ անհեթեթ փոխզուգորդություններով՝ այդպիսիք են Սալվադոր Դալիի՝ մոդեռնիզմի ծայրահեղ ներկայացուցիչներից մեկի «Վառվառն ընծուղողը», «Խելացնորի մեծ զառանցանքը»: 1930-ական թթ-ի վերջերին մի քանի սյուրռեալիստներ բնակություն հաստատեցին Ամերիկայում. նրանց ստեղծագործությունը դարձավ ամերիկյան իմպերիալիզմի հետադիմական գաղափարախոսության դրսևորումներից մեկը:

ԱՄՆ-ում արստրակցիոնիզմը և վերացական էքսպրեսիոնիզմը փաստորեն դարձան պաշտոնական ուղղություններ: Այստեղ ճանաչում և աջակցություն ստացան ձևապաշտական ուղղության հետևորդ եվրոպական շատ նկարիչներ: Աբստրակցիոնիստների և սյուրռեալիստների կտավները գնվում են Արևմտյան եվրոպայի և ԱՄՆ-ի մեծ թանգարանների կողմից, ապահովվում էր նրանց գովազդը և վաճառքը: Նրանց համար ստեղծվում էին ժամանակակից արվեստի թանգարաններ Նյու Յորքում և Փարիզում, նրանց «ստեղծագործությունները» գերակշռում էին Վենետիկի Բիեննալի ցուցահանդեսներում: Աբստրակցիոնիզմը տարածվում է Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Շվեյցարիայում, ԳՖՀ-ում, Ճապոնիայում և այլ երկրներում:

Ի հակադրություն XX դարի հետադիմական ձևապաշտական ուղղությունների՝ հեղափոխական շարժման հիման վրա արագորեն զարգանում է նոր իրատեսությունը, որն օրեցօր ավելի մարտական բնույթ է ստանում, քաղաքական և հուզական սուր ընթացք կրում: Իրատեսության զարգացման գործում մեծ դեր են կատարում Ամերիկյան մայրցամաքի նկարիչները, որոնց ձևավորման վրա ներգործեցին Ֆրանսիայի, Անգլիայի, Գերմանիայի նկարիչները: Ամերիկյան գեղանկարչության անկրկնելի յուրահատկությունը, սակայն, որոշվեց բազմաթիվ սիրահարների՝ «կիրակնօրյա նկարիչների» գործունեությամբ: Մեծ նշանակություն ուներ նաև գաղութային ժամանակաշրջանի արվեստի ավանդույթը:

«Ութնյակ» խումբը ԱՄՆ-ում: Դեռ XX դարի սկզբներին իրատեսության նոր սկզբունքների համար մղվող պայքարում քիչ ծառայություններ չունեին այն նկարիչները, որոնք միավորվել էին 1908 թ. ցուցահանդեսում՝ «Ութնյակ» խմբում: Վերջինիս մեջ էին ֆիլադելֆիացի երիտասարդ լրագրային նկարիչ-գծանկարիչներ Դ.Սլոունը, Դ.Լաքսը և ուրիշներ, որոնք ձևավորվել էին Ռ. Զենրիի ներգործությամբ. նա երիտասարդներին կոչ էր անում գեղանկարչության մեջ ցույց տալ առօրյա կյանքը: Ցուցահանդեսում առաջին անգամ երևացին այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք ցույց էին տալիս մեծ քաղաքի կյանքի հակառակ կողմը՝ նրա հետմաքակերը, հետնախորշերը, գիշերային բարերը, աղքատների խղճուկ կացարանները և այլն: Ամերիկյան «ծաղկումը» մերկացնող նկարներն առաջացրին բուրժուական հասարակության զայրույթը: «Ութնյակն» անվանվեց «Աղբարկղային դպրոց»: Զենրիի արվեստանոցից է դուրս եկել նաև ամերիկյան նշանավոր գեղանկարիչ Դ. Բելլուոզե՝ ժամանակակից թեմաներով ստեղծած և վիճաբանությունների հեղինակը («Դրեք Շարկի մոտ», 1909, Կլիվլենդ, գեղարվեստական թանգարան և այլն):

Քեյս: Զենրիի մոտ է սովորել նաև ժամանակակից ամերիկյան արվեստում իրատեսական ավանդույթները շարունակողներից մեկը՝ Ռոբուել Քենտը (1882-1971), առաջադիմության և խաղաղության նշանավոր մարտիկը: Իր ստեղծագործությունը նա նվիրեց Գրեյլանդիայի, Ալյասկայի ժողովուրդներին, Ատլանտիկայի հզոր բնությանը: Դաժան, քաղաքակրթության կողմից անաղարտ մնացած բնության հանդեպ ձգտումը Քենտի գեղանկարչության և գծանկարչության մեջ զուգակցվում է արդիականության սուր զգացողության հետ: Դա արտահայտվում է լակոնականության, գունային հարաբերությունների մոնոմենտալության, բովանդակալից, կերպարի պարզության նկատմամբ ձգտում դրսևորելու մեջ, դարի հրատապ հիմնախնդիրների նկատմամբ հետաքրքրության մեջ: 1920-1940 թթ. Գրեյլանդիայի բնանկարներում՝ «Նոյեմբերը Զյուսիսային Գրեյլանդիայում» (1932-1933, Մոսկվա, ԿՊՊ) և «Զյուսիս» (1937, Չարլոտենսվիլլ, Ռայդե հավաքածու), բնությունը խստիվ գերտեկտոնիկական է, լուսավորման հակադրությունները, թափանցիկ սառնամանիքային օդը պարզում-հստակեցնում են հուժկու ժայռերի ծավալները: Բյուրեղակերպ ձևերում, տարածությունների ընդարձակության մեջ զգացվում է բնության լարված կյանքը: Նկարիչը վեհություն է տեսնում Զյուսիսի անվեհեր բնակիչների մեջ, նրանց անրակազմ, ուժեղ կազմվածքում («Ծովի աշխատավորներ», 1907. «Կայակներ», 1933) «Բևեռային արշավախումբը 1945 թ-ին»: Դաժան բնության դեմ խիզախորեն մարտնչող ազատ և ուժեղ մարդու իդեալը վառ ձևով բացահայտվում է թե՛ հաստոցային գծանկարչության մեջ, թե՛ այն նկարազարդումներում, որոնք ներկայացնում են ամբողջական ինքնատիպ արվեստ, վերաբերում են ճանապարհորդությունների մասին նրա գրած գրքերին, ինչպես նաև Մելվիլի «Մորի Դիկ» գրքին («Պրոլետարներ բոլոր երկրների,

միացե՞ք», «Մարդկանց և քաղաքների մասին», «Բարձրակետ»):

Բացի Քենտից, XX դարի լավագույն ամերիկացի գեղանկարիչներից կարելի է նշել Էնդրյու Ուայեսին, որը զարգացրեց կենցաղային ժանրի, դիմանկարի, բնանկարի, նատյուրմորտի ավանդույթները՝ աշխարհի պատկերման ամերիկյան գեղանկարչությանը բնորոշ առարկայական ձևերով:

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՉԾԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՔՍԻԿԱԿԱՆ ՂՊՐՈՅԸ: XX դարում եվրոպայում՝ մի

շարք ազգային դպրոցներում, լիովին վերացավ մեծ մոնումենտալ ոճի ավանդույթը: Սոցիալական սուր գաղափարները մոնումենտալ ձևերով մարմնավորում են ստանում գեղարվեստական մշակույթի նոր օջախների արվեստում՝ Լատինական Ամերիկայի երկրներում, որոնք XX դարի 20-30-ական թթ-ին կարևորագույն տեղ էին գրավում համաշխարհային առաջադիմական արվեստի ավանգարդում: Որմնանկարի և խճանկարի վերածննդն գործում հսկայական է գեղանկարչության՝ մեքսիկական դպրոցի ծառայությունը, նրա նշանավոր, ինքնատիպ նկարիչներ Խ. Կ. Օրոսկոյի, Դ. Ռիվերայի, Դ.Ա. Սիկեյրոսի և մյուսների դերը:

Մեքսիկական մոնումենտալ գեղանկարչությունը սկզբնավորվեց 1910-1917 թթ. բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության արդյունքում: Այն նկարիչները, որոնք իրենց ստեղծագործությունը կապել էին կոմկուսակցության գործունեության հետ, հասարակական շենքերի պատերը զարդարում էին երկրի պատմությանը, ժողովրդին, նրա հեղափոխական կյանքին, ստեղծարար գործունեությանը վերաբերող որմնանկարների շարքերով: Նրանք վերականգնեցին ացտեկների, հին մայաների արվեստի ավանդույթները, դիմեցին իտալական Վերածննդի մոնումենտալ արվեստի ավանդույթներին: Չնայած սխեմատիզմի որոշ գծերին, էքսպրեսիոնիստական այլաձևում-

ների դեպքերին՝ Մեքսիկայի նկարիչ-հեղափոխականները փայլուն էջեր գրեցին ժամանակակից մոնումենտալ արվեստում: Կյանքի սոցիալական երևույթների փիլիսոփայական ընդհանրացումը, պատմական իրադարձությունների ներքին իմաստի մեջ խորանալու կարողությունը բնութագրում են մեքսիկական մոնումենտալ գեղանկարչության լավագույն ստեղծագործությունները, որոնցում պատմական իրադարձությունների գլխավոր հերոսը ժողովուրդն է:

Մեքսիկայի մոնումենտալ գեղանկարչության նշանավոր հուշարձանը՝ Խոսե Կլեմենտե Օրոսկոյի (1883-1949) որմնանկարները Մեխիկոյի Ազգային նախապատրաստական դպրոցում (1922-1927), գրավում էին իրենց հսկայական հուզականությամբ: Նրա ստեղծագործություններում հեղափոխությունը պատկերված է ոչ միայն իբրև հաղթանակ, այլև զոհեր, ժողովրդի ուժերի հսկայական լարում: Նա պատկերում է հեղափոխականների կործանման ողբերգական տեսարանը («Խրամատ»), պայքարի մեջ աննկուն կամքը («Չեղափոխականները»): Պատկերված են գյուղացիների՝ ծղոտե գլխարկներով, զինյալ գյուղացիներ, որոնք ծանր, հոգնած, բայց վճռական քայլերով են գնում ռազմաճակատ: Բոլորը միասնացած են կամքի նպատակասլացությամբ, լուրջ շարժումների լայն ռիթմով: Զինվորների անվեհերությունը շեշտված է նրանց հասնող կին մարտիկների թեթև, սրընթաց շարժման հակադրությամբ:

Անհատական-առանձնահատուկ սուր կերպարներում դրսևորվում են հեղափոխական դարաշրջանի մարդկանց պատմականորեն տիպական հատկանիշները: Օրոսկոյի հերոսները ներքուստ զուսպ են: Չոգեկան կյանքը կենտրոնացված է միայն մեկ՝ ուժեղ ցանկության մեջ և ապրումներում:

Մեքսիկայի պատմությունը, բանվորների զինված պայքարը, ագրարային ռեֆորմները, անգրագիտության դեմ պայ-

քարը պատկերված են Դիեգո Ռիվերայի (1886-1957) որմնանկարներում, նկարիչ, որն օգտագործում էր քանդակագործությունը և Վերածնության իտալական գեղանկարչության կոմպոզիցիոն հնարները, որմնանկարներում նա օգտագործում է հին մեքսիկական զարդաքանդակի և պարզ ժողովրդական բանախյուսության տարրեր: Լուսավորության նախարարության ներքին, այսպես կոչված, Աշխատանքային բակը զարդարված է աշխատանքին նվիրված որմնանկարների շարքով (1923-1924), որոնք կատարված են պատմողական-վիպերգական պլանով: «Շաքարի գործարան» որմնանկարում ռիթմի միասնությունը ստեղծում է կոլեկտիվի համախմբվածության, աշխատանքային գործընթացի հուժկու շնչառության զգացում:

Ռոմանտիկական խանդավառությունը, բուռն ոգևորվածությունը՝ տազնապալի անհանգստության ելևէջներով, բնութագրում են Դավիթ Ալֆարո Սիկեյրոսի (1898-1974) ստեղծագործությունը: Արվեստում տեսնելով ժողովրդի դաստիարակության և կյանքի վերափոխման միջոց՝ նա մշակում է «ակտիվ կոմպոզիցիայի» հիմնահարցը: Սիկեյրոսը նորովի է լուծում գեղանկարչության կապը ճարտարապետության հետ, հրաժարվում է որմնանկարը պատի հարթությանը ենթարկելուց, ստեղծում է գեղատեսիլ դիմանիկ տարածություն, որը պատկերը մոտեցնում է շրջապատի կյանքին: Սիկեյրոսի որմնանկարներում համատեղվում են բազմաթիվ դիտակետեր, դա ենթադրում է կոմպոզիցիայի շրջադիտում շարժման ընթացքում: Հաճախ օգտագործվում են ֆոտոմոնտաժման հնարներ և այլն: Այս առանձնահատկությունները գերադասելի են դարձնում Մեխիկոյի հոսպիտալի նախշանկարները (1955), որոնք հագեցած են տազնապալի և պայքարի տրամադրություններով: Նկարիչը երբեմն սոցիալական, պատմական և փիլիսոփայական գաղափարները մարմնավորում է խորհրդանշական

ձևով: «Նոր դեմոկրատիա» (1945, Մեխիկո, Գեղեցիկ արվեստների պալատ) հսկայական որմնանկարում (100 քառ.մ.), որը նվիրված է ֆաշիզմի դեմ ուղղված պայքարին, վշտալի դեմքով դեպի հանդիսատես մղված կանացի վիթխարի այլաբանական պատկերը հրապուրիչ է հոգեկան ոգևորության կրթություն, հուսահատության, տազնապալի խորությամբ և միևնույն ժամանակ հույսերով: Շրթաները փշրող շարժումների լարվածությունը շեշտված է ձևերի հիպերբոլիզմով, ներկերի խիտ շերտերով ցայտուն ծեփակերտմամբ: Երիտասարդ կնոջ պատկերի ոսկեգույն հրավառ երանգները, ասես բռնկվելով խավարում, իրենց գագաթնակետին են հասնում նրա փռուզիացու կոնաձև գլխարկի վառ կարմիր պուտի մեջ. արտահայտությունն ուժեղացնում է կերպարի խանդավառությունը:

Սիկեյրոսը պատերի գեղանկարչության տեխնիկան բարեփոխեց՝ ժամանակակից բետոնե պատին համապատասխանող նոր նյութեր կիրառելով (նախշանկարներ և բարեկերպ խճանկարներ Մեխիկոյի համալսարանի ռեկտորատի պատերին՝ «Ազգային ծառայություն», 1952-1954):

Մեքսիկական դպրոցի փորձը տարածվում է Ամերիկայի և Եվրոպայի նաև մյուս երկրներում:

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԳԾԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԱՆՈՑ: Առաջավոր արվեստում մարտական դիրքեր զրավեց ժողովրդական գծանկարչության մեքսիկական արվեստանոցը, որը կազմակերպվել էր 1937 թ.: Արվեստանոցի նկարիչները դիմեցին Մեքսիկայի հեղափոխության պատմությանը և ժամանակակից կյանքին («Մեքսիկական հեղափոխության պատկերներ» ալբոմ, 1947), ներքին և միջազգային իրադարձությունների: 1940-1950-ական թթ-ին նրանք ակտիվորեն մասնակցում էին հյուսիսամերիկյան իմպերիալիզմի մերկացմանը՝ հանուն խաղաղության, ատոմային կործանման դեմ մղվող պայքարին, գրա-

վում էին առաջին տեղերից մեկը եվրոպայում և Ամերիկայում՝ շնորհիվ պլակատների և գծանկարչական շարքերի գաղափարագեղարվեստական բարձր բովանդակության: Դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչն էր Լ. Մենդեսը (ծնվ. 1902)՝ սոցիալական մեծ թեմաներով ստեղծագործություններ ստեղծողը: Նրա ոճը մոնումենտալ է, բարեկերպորեն արտահայտիչ և հուզական: Մենդեսի նկարաթերթերում պատկերված են խոր զգացմունքներով, աննկուն բնավորություններով մարդիկ, որոնք գիտակցում են շրջապատող աշխարհի թշնամությունը, պատրաստ են պայքարի ելնելու («Դժբախտությամբ միավորվածներ»): Մխրագործության գեղեցկությունը բացահայտվում է մեքսիկական հնդկացու կերպարում, որը համոզված է իր իդեալների արդարացիության մեջ, արիաբար է նայում մահվան դեմքին («Գլխատում» փորագրանկար, 1949): Մենդեսի կոմպոզիցիաներում մեծ դեր է կատարում հուզական, դիմամիկ բնանկարի տարածական կառուցվածքը: Այն մերթ ծնշում է մարդուն, մերթ ենթարկվում նրա անզուսպ կամքին: «Ես տենչում եմ» նկարաթերթում անապատային, արևից խանձված բնանկարի տարածության լարված դիմամիկան ուժեղացնում է տեսարանի դրամատիզմը:

Մենդեսն աշխատում էր լինդլեումի փորագրության, սև-սպիտակ վիմագրության տեխնիկայով, օգտագործում էր ստվերագծի դիմամիկ ռիթմը, սուր-արտահայտիչ ստվերանկարը, սևի, սպիտակի սուր հակադրությունները:

Գծանկարչության առաջադիմական վարպետների միավորումներ առաջացան Լատինական Ամերիկայի նաև մյուս երկրներում:

ՆՈՐ ԻՐԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ (ՆԵՈՒԵՎ-ԼԻՋՄ): Հետպատերազմյան առաջին տարիների եվրոպական արվեստում կարևոր տեղ է զբաղում նոր իրատեսական ուղղությունը: Վերջինիս հետևորդ նկարիչների արվեստի հիմնական բո-

վանդակությունը ժողովրդի, հասարակ մարդկանց կյանքն է, որը պատկերված է արտաքին կերպարանքին և հոգևոր կերտվածքին բնորոշ անհատական հատկանիշներով: Իր ժամանակի համար սոցիալապես տիպականը նրանք ցույց են տալիս հեղափոխական պրոլետարիատի դիրքերից: Նոր իրատեսության մեջ մեծ դեր են խաղում ներկացնող միտումները: Նոր իրատեսության հետևորդ նկարիչները իրականությունը պատկերելիս կյանքի այլանդակության քննադատությունը զուգակցում էին ռոմանտիզմի, մարդկային բնավորությունների մեջ հերոսականը տեսնելու ծգտման հետ: Նոր իրատեսության ձևավորմանն ակտիվորեն էին մասնակցում Դիմադրության շարժման մարտիկները, կոմունիստական կուսակցությունների անդամները: Ֆրանսիայի նոր իրատեսների խումբը գլխավորում էին Անդրե Ֆուժերոնը (ծնվ. 1912թ.)՝ վարպետ-ռացիոնալիստը, որը հակված էր դեպի պլակատային պարզեցումը («Փառք Անդրե Ուլիեին», 1949, Մոսկվա, ԿՊԹ, «Հանքարանների երկիր» շարքը, 1950, «Դժվարին սեր», 1954) և էքսպրեսիվ-դրամատիկական ձիրքով օժտված Բորիս Տասլիցկին (ծնվ. 1911, «Գործադուլային կոմիտեի պատգամավորներ», 1948, «Դանիել Կազանովայի մահը», 1950, Ֆրանսիա, Մոնտրեյ թանգարան):

Նոր իրատեսությունն առավել ցայտուն ձևով դրսևորվեց Ֆրանսիայում 40-50-ական թթ-ին, որտեղ զարգացում ստացան քաղաքական գծանկարչությունը և ժան էֆֆելի երգիծանքը (ծնվ. 1908, «Աշխարհի ստեղծագործությունը» շարքը, 1950-ական թթ.), ինչպես և Իտալիայում, որտեղ առաջադիմական նկարիչների խումբը գլխավորում էր Ռենատո Գուտտուզոն:

ԳՈՒՏՏՈՒՋՈ: Նկարիչ- մտածող, քաղաքական գործիչ, Դիմադրության պարտիզանական շարժման մասնակից, արդիականության խոշորագույն վարպետ Ռենատո Գուտտուզոն (ծնվ. 1912) պայ-

քարի դաժան դպրոց է անցել ֆաշիզմի և Իտալիայի օկուպացման տարիներին: Դեռ 1930-ական թթ-ին նա հանդես էր գալիս արվեստում ֆաշիստամետ ուղղության դեմ, ձգտում էր թափանցել կյանքի խորքը, խորապես զգալ ժամանակակից կյանքի ներքին լարվածությունը: Սոցիալապես ակտիվ հեղափոխական արվեստի համար մղած իր պայքարը նա կապում է կոնկրետ, եռանդագին պատկերավորման լեզվի որոնումների հետ, որն ընդունակ լինի եռանդուն ձևերով մարմնավորել մեծ սոցիալական թեմաներ: Նա ստեղծում է թեմատիկ առումով արդյունավետ ստեղծագործություններ, որոնք բացահայտում են դարաշրջանի և ժամանակակցի՝ աշխատանքի, արժանապատվությանը և ուժով լի մարդու, բազմակողմանի, ներքին հակասություններով հարուստ պատկերը: Հայրենի երկրի պատմությունը՝ նրա սոցիալական սուր բախումներով, տարերայնորեն կալվածատիրական հողերի գրավումը անվախ գյուղացիների կողմից, հայրենասերներ, որոնք զոհվում էին հանուն հայրենիքի, հեղափոխականներ՝ ընդհատակյա տպարանների գործիչներ, նացիստական զորքերի գազանություններ («Աստված մեզ հետ է» զծանկարչական շարքը, գունավոր տուշ, ջրաներկ, 1943-1944 թթ. Խաղաղության ոսկե մեդալ, 1950), Կալաբրիայի բատրակներ, քաղաքային առօրյա կամ գյուղական կյանքով ապրող մարդիկ՝ ահա ինչն էր նրան գրավում: Ամրակազմ ֆիգուրաներում, բանվորական զորեղ բազուկներում, մարդկանց եռանդուն ու ճկուն ժեստերում և շարժումներում նա բացահայտում է վիթխարի ներքին ուժը: Նրա հերոսները, մարտնչելով, կործանվելով և հաղթանակելով, համախմբված են միասնական ձգտումներով և մտածումներով, հաղթանակի հավատով: Գուտտուզոյի կերտած ժամանակակից կերպարները հանգում են փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների՝ շրջապատի կյանքում նա տեսնում է զլխավորը, նշանակալիւն,

հանդիսատեսին գերում է լեզվի լարված պլաստիկայով, լակոնականությամբ և հուզական բարձրակետով («Ինտերնացիոնալ» երգող աղջիկը», 1953, Հռոմ, Ս. Ամիդեիի հավաքածու): Զգացմունքների անմիջական հուզականությունը և գործողությունների դինամիկան Գուտտուզոյի ստեղծագործություններում արտահայտվում են սրընթաց ռիթմերով, անհարթ ուժեղ գծերով և խազվածքներով, լույսի պայծառությամբ, եռանդուն գեղանկարչական հակադրական, հնչեղ գույնի ու ձևի լարված թանձրությամբ: Գուտտուզոյի ստեղծագործությանը բնորոշ են աշխարհի մոնումենտալ -հերոսական ընկալումը, հսկայական կենսասիրությունը, կյանքում գերակշռող ողբերգականը: Նույնիսկ բնությունը և առարկայական աշխարհը՝ սրանց շեշտված նյութականությամբ, նրա կտավներում ներկայացված են բուռն կյանքով և հսկայական պոտենցիալ ուժով, ինչպես և Սիցիլիայի և Կալաբրիայի լեռնային բնանկարների խստաշունչ, առնական գեղեցկությունը, ուր իշխող են ժայռերի կուտակումները, մարմնջենու պուրակների սաղարթների առատությունը, լույսի ալիքները և փայլատակող արտացոլումները, աշխատանքի գործիքներով կամ պտուղներով ու ծաղիկներով նատյուրմորտները, որոնք ներդաշնակում են թեմատիկ պատկերներին, հագեցված են դրամատիկորեն լարված դաժան տարերային ուժով («Ձամբյուղ՝ շազանակներով», 1968, «Դեղին արևածաղիկ», 1971): «Սիցիլիայում անօգտագոծելի հողերի գրավումը գյուղացիների կողմից» (1948) մի մեծ կտավ է, որից սկսվում է նկարչի ուղին էքսպրեսիոնիզմից դեպի հասուն իրատեսական աշխատանքներ: Իրադարձության յուրաքանչյուր մասնակից անհատականացված է, միևնույն ժամանակ կերտված է իտալական գյուղացիության հավաքական կերպարը: Հուրիրատող կարմիր գույնն արտահայտում է իրադարձության տազնապալիությունը: Հետագայում Գուտտու-

գոյի ուշադրությունը մշտապես գրավում էին բազմապատկեր կոմպոզիցիաները, որոնք հազվադեպ էին Արևմուտքի արվեստում: Նա մարդուն, սովորաբար, պատկերում է այլ մարդկանց հետ, տարբեր բնավորությունների և հոգեբանական վիճակների բախումների մեջ («Լոդափ», 1955-1956, «Տոյատիի հուղարկավորությունը», 1972): Գուտտուզոն վերաստեղծում է պատմական նկարի ժանրը՝ նրանում որոնելով արդիականության համանմանություն: Ֆաշիստական զավթիչներից Իտալիայի ազատագրման համար մղվող պայքարի ներգործությամբ ծնվեց Գարիբալդիին նվիրված նրա վիպերգական կտավը՝ «Ճակատամարտ Ամմիրալիո կամրջի մոտ» (1951-1952, Միլան, Ֆելտրիներլիի հավաքածու): Այն խորհրդանշում է ազգային միավորման հերոսականը (հերոսիկան) և Իտալիայի անկախության համար ժողովրդի պայքարը: Գարիբալդիականների կարմիր վերնաշապիկների փայլվիլուն պոտերը, թփերի կանաչ ֆոնում փայլատակող պողպատե սրերի սայրերի շեշտակի թափը ստեղծում են կատաղի գոտեմարտի տպավորություն: Տեղային (լոկալ) երանգների, կարմիրի, կապույտի հակադրմամբ՝ կանաչավուն-դարչնագույն ֆոնում կառուցված դինամիկ բարեկերպական և գունային լուծումը, Գարիբալդիի արտահայտիչ պատկերը՝ ասես ամբողջի գլխավերևում կախված, շեշտում են սիցիլիացի հողագործների բուռն ճնշման ուժը: Գուտտուզոյի հերոսների բնավորության խիստ յուրահատկությունը, իրավիճակների և հույզերի հակադրումները դրսևորում են նրանց ընդհանուր հատկանիշները, որոնք հատուկ են հետպատերազմյան ժամանակների մարդկանց: Դրանք բնավորություններ են, ներքուստ ակտիվ, հասարակական, որոնք ապրում են զգացմունքների և մտքերի լարված կյանքով («Ռոկկոն պատեֆոնի մոտ», 1960, Մոսկվա, ԿՊԹ, «Ապագետի», 1966, «Քաղաքական վիճաբանություն», 1960-1961):

Գուտտուզոյի կոմպոզիցիաների վարպետությունը դրսևորվեց «Լոդափ» հսկա կտավում (1955-1956): Շարժման և հանգստի հակադրությամբ կառուցված լինելով, առաջին հայացքից պատահական թվացող իրականում նկարի կոմպոզիցիան օժտված է ամբողջականությամբ և հոծությամբ: Գուտտուզոն մեծ նշանակություն է տալիս ծավալը կազմավորող, գույնը նվաճող գծային ռիթմերին: Արեգակի շիկացած լույսով հազեցած լողի տեսարանն ընկալվում է որպես կյանքի բերկրալի հիմն: Սակայն Գուտտուզոյի աշխատանքներում երբեմն ի հայտ է գալիս այն մարդու կերպարը, որը գիտակցում է իր միայնակությունը բուրժուական հասարակության մեջ («Մարդը բազմության մեջ» նկարների շարքը, 1957-1960):

Իտալական քանդակագործության մեջ և եվրոպական առաջադիմական արվեստում, որպես իրատեսության փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը, հանդես եկավ Ջակոմո Մանցուն (ծնվ. 1908) խաղաղության կողմնակիցների շարժման ակտիվ մասնակիցը, մի շարք սուր-ճշմարտացի հոգեբանական քանդակագործական դիմանկարների և երևակայական արձանների հեղինակը («Ինգեի գլուխը», «Բալետի արտիստուհիներ» սերիա՝ բոլորը ստեղծված են 1950-ական թթ-ին): Անհարթ մակերևույթը և ծավալի ընդհանրացումը նրա կերտարվեստում ստեղծում են հարուստ լուսաստվերային լուծում, իր ձևերով ստատիկ, բայց լեցուն ներքին շարժմամբ («Կարդինալ», 1955, Վենետիկ, ժամանակակից արվեստի միջազգային պատկերասրահ): 1963 թ-ին Մանցուն ավարտեց Հռոմի Աբ. Պետրոսի տաճարի «Մահվան դարպասի» վեց ռելիեֆները: Աստվածաշնչի ավանդական փոքրիկ սյուժեից անմիջապես հետո («Խաչելություն», «Խաչից հանելը» և այլն) ակնարկվում է ժամանակակից իրադրությունը՝ ֆաշիստների հանցագործություններն Իտալիայում: Կերտարվեստով ստեղծված պատկերներ-

րը արդյունք են ուրվագծի վերափոխվող ցածր ռելիեֆի տեխնիկայի: Սակերևույթի թեթև մոդուլյացիան, ռիթմի երաժշտականությունը և լուսային տպավորության նրբությունը երևան են բերում մարդկային դրաման բացահայտող հուզական վիճակի նրբերանգներ:

Ձևապաշտական և մոդեռնիստական արվեստի դեմ մղվող պայքարում զարգանում են Սկանդինավիայի և Ֆինլանդիայի գեղարվեստական դպրոցները: Համաշխարհային հռչակ ձեռք բերեց քանդակագործ-իրատես Վյայնյո Ալտոնենի (1894-1966), լայն դիապազոնի նկարիչ, ժամանակակիցների դիմանկարների պատկերասրահի, պուրական լույսի քանդակագործության, մոնումենտալ ռելիեֆի և «Խաղաղություն» (1950-1952, Լախտի) քանդակային երկի հեղինակի ստեղծագործությունը: Սոցիալական սրությամբ առանձնանում է դանիական նկարիչ, Խաղաղության միջազգային մրցանակի դափնեկիր Հեռլուֆ Բիդստրոմի (ծնվ. 1912) արվեստը: Նա լայնորեն հայտնի էր Խ. Միության պարբերական մամուլում, ցուցահանդեսներում՝ ելույթներով, հրատարակվող ծաղրանկարների ալբոմներով:

Ազգային-ազատագրական շարժման հիման վրա վերելք ապրեցին Ասիայի և Աֆրիկայի գեղարվեստական դպրոցները: Հետպատերազմյան առաջին տաս-

նամյակի ընթացքում անկախություն ձեռք բերեցին Հնդկաստանը, Ինդոնեզիան, Ցեյլոնը, Բիրման և այլ երկրներ: 1950-ական թթ. կեսերից սկսվեց գաղութային համակարգի փլուզումը Աֆրիկայում, ստեղծվեցին անկախ պետություններ: Այդ երկրներում վերածնվում են ազգային գրականությունը և արվեստը, բայց նրանց զարգացումն ընթանում է երկու մշակույթների՝ դեմոկրատականի, հեղափոխականի և բուրժուականի միջև պայքարի նշանաբանով: Դեմոկրատական շարժման վերելքի, Խաղաղության համար մղվող պայքարի ուժեղացման հետ է կապված ճապոնիայի՝ հրապարակախոսական սուր բնույթ կրող արվեստի վերածնությունը:

Իսկական իրատեսական արվեստի ստեղծման և ազգային մշակույթների վերածնման համար պայքարի ուղի ընտրելով՝ Արևմտյան Եվրոպայի, Ամերիկայի, Աֆրիկայի և Ասիայի երկրների առաջադեմ նկարիչները հանդիպում էին բազմաթիվ դժվարությունների, նրանց հարկ էր լինում հերոսաբար հաղթահարել շատ դժվարություններ: Այդ ճանապարհին նրանք դաշնակիցներ ունեին՝ ի դեմս մյուս երկրների նկարիչների: Միայն այդ ուղին նրանց հաջողություններ կբերեր ժամանակակից թեմաներով լուրջ գեղարվեստական կտավներ ստեղծելու ջանքերով:

ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

- Նկ. 1. **Բուրգեր Գիզայում.**
մ.թ.ա. XXVII դար
- Նկ. 2. **Թագուհի Նեֆերտիտի դիմանկարը.**
մ.թ.ա. XIV դարի սկիզբ
- Նկ. 3. **Ռամզես II-ի տաճարը Աբու-Միսբելում.** մ.թ.ա. XIII դարի առաջին կես
- Նկ. 4. **Ապոլլոն. Օլիմպիայում Ջևսի տաճարի արևմտյան ճակտոնից,**
մ.թ.ա. 468- 456 թթ.
- Նկ. 5. **Միրոն. «Սկավառակածիզ»,**
մ.թ.ա. մոտ 450 թ.
- Նկ 6. **Աթենքի միջնաբերդը. Ակրոպոլիս,**
մ.թ.ա. V դարի երկրորդ կես
(տեսքը արևմուտքից)
- Նկ 7. **Իկտին և Կալլիկրատ. Պարթենոն,**
մ.թ.ա. 447 - 438 թթ.
(տեսքը հյուսիս—արևմուտքից)
- Նկ 8. **Ֆիդիասը և Նրա աշակերտները.**
«Լապիֆի մենամարտը կենտավրոսի դեմ», Պարթենոնի մետոպ,
մ.թ.ա. 447 - 432 թթ.
- Նկ 9. **Սամոթրակիական Նիկե.**
մ.թ.ա. մոտ 190 թ.
- Նկ. 10. **Արեսանդր. «Միլոսյան Աֆրոդիտե»,**
մ.թ.ա. մոտ 120 թ.
- Նկ. 11. **Օգոստոսի արձանը Պրիմա Պորտում. մ.թ. I դարի սկիզբ**
- Նկ. 12. **Յոռնի կոլիզեյը. մ.թ. 75 - 90 թթ.**
- Նկ. 13. **Կեսարի հրապարակը Յոռնում.**
մ.թ.ա. I դար
- Նկ. 14. **Մարկոս Ավրելիոսի հեծյալ արձանը Յոռնում. մ.թ. մոտ 170 թ.**
- Նկ. 15. **Փարիզի աստվածամոր տաճարը.**
հիմնվել է 1163 թ., հիմնականում ավարտվել է XIV դարում (տեսքը հարավ—արևելքից)
- Նկ.16. **Մոն Սեն-Միշել Աբբայությունը Նորմանդիայի ափերի մոտ. XIII դար (ընդհանուր տեսքը)**
- Նկ. 17. **Դոժերի պալատը Վենետիկում. XIV-XV դարեր (ընդհանուր տեսքը)**
- Նկ. 18. **Տաճարային մզկիթ Կորդովայում.**
հիմնվել է 785 թ., ընդարձակվել և ավարտվել է IX - X դարերում
(ներքին տեսքը)
- Նկ. 19. **Գուր-Էմիր դամբարանը Սամարղանդում. XV դարի սկիզբ (տեսքը հյուսիս—արևելքից)**
- Նկ. 20. **Չինական մեծ պարիսպը. շինարարության սկիզբը՝ մ.թ.ա. IV-III դարեր**
- Նկ.21 **Ջոտտո. «Գուդայի համբույրը», Պարուայում դել Արենի աղոթարանի որմնանկար, մոտ 1305 թ.**
- Նկ. 22 **Մազաչչո. «Գրաշք՝ մաքսատուրքով», Ֆլորենցիայում Սանտա-Մարիա դել Կարմինե եկեղեցու Բրանկաչիի աղոթարանի որմնանկար, 1427-1428 թթ. միջև**
- Նկ. 23 **Ֆիլիպպո Լիպպի. «Տիրամայրը՝ շղարշով», մոտ 1465 թ.**
- Նկ. 24 **Վեռոկքիո. Կոնդոտիեր Կոլլենոնիի հեծյալ հուշարձանը Վենետիկում, 1479-1488թթ.**
- Նկ. 25 **Լեոնարդո դա Վինչի. Մոնա Լիզայի («Ջոկոնդա») պատկերը, մոտ 1503թ.**
- Նկ. 26 **Լեոնարդո դա Վինչի. «Խորհրդավոր ընթրիք», Միլանում Սանտա-Մարիա դելլա Գրացիե վանքի սեղանատան որմնանկար, 1495-1497 թթ.**
- Նկ. 27 **Ռաֆայել. «Սիքստինյան Տիրամայր», 1515-1519թթ.**
- Նկ. 28 **Միքելանջելո. «Ադամի ստեղծագործությունը», Վատիկանում Սիքստինյան աղոթարանի առաստաղի որմնանկար, 1508-1512թթ. (հատված)**
- Նկ. 29 **Ջորջոնե. «Զնած Վեներան», մոտ 1508-1510 թթ.**
- Նկ. 30 **Տիցիան. «Սեր երկրային և երկնային», 1510-ական թթ.**
- Նկ. 31 **Տիևտորետտո. «Խորհրդավոր ընթրիք», 1594թ.**

* Ձեռնդրված են հիշյալ ժամանակաշրջանների նշանավոր նկարիչների լավագույն, համարախոյտ առանձին ստեղծագործություններ (ծանոթ. խմբագրի):