

A 17.00.03
Ա- 28

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ալեքսանդր Արամի Մանուչարյան

ՆԱԽՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐԿԵՍՏԻ ԹԵՄԱՆԵՐՆ ՈՒ ՈՃԵՐՁ ԸՍՏ
ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԳՈՏԻՆԵՐԻ

ժժ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության

Ս Ե Ղ Մ Ա Գ Ի Ր

ԵՐԵՎԱՆ 2001

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ

МАНУЧАРЯН АЛЕКСАНДР АРАМОВИЧ

ТЕМЫ И СТИЛИ В ПЕРВОБЫТНОМ ИСКУССТВЕ,
ПО ГЕОГРАФИЧЕСКИМ ПОЯСАМ

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – "Изобразительное искусство,
декоративное и прикладное искусство, дизайн"

ЕРЕВАН 2001

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի Արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հրավարդ Հակոբյան
արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյան
պատմական գիտությունների դոկտոր Էմմա Խանգադյան

Առաջատար կազմակերպություն՝ ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2001 թ. նոյեմբերի 28-ին, ժամը 14-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի 016 մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն 375019, Երևան, Սարջալ Բաղրամյան պողոտա, 24 գ, V հարկ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում: Ատենախոսության սեղմագիրն առաքված է 2001 թ., հոկտեմբերի 27 -ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության թեկնածու՝ *Ս. Գրյան* Ա. Գ. Չբյան

Тема диссертации утверждена в Государственной Академии Изобразительных искусств.

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор Г. Г. Акопян
доктор искусствоведения И. Р. Драмлян
доктор исторических наук Э. Ханзадян

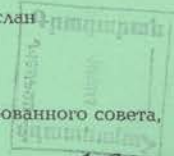
Ведущая организация: Институт Археологии и этнографии НАН РА.

Защита состоится 28 ноября 2001г. в 14 часов на заседании специализированного совета 016 Института искусств НАН РА (адрес: Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24в, V этаж).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат диссертации разослан 27 октября 2001г.

Ученый секретарь Специализированного совета,
кандидат искусствоведения *А. Г. Чбян* А. Г. Чбян



3080-2001

ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԱՐԴԻՎԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՏԵՍԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պաշտպանության ներկայացվող «Նախնադարյան արվեստի թեմաներն ու ոճը ըստ աշխարհագրական գոտիների» աշխատությունը հանդիսանում է «Համաշխարհային կերպարվեստի պատմություն» խորագրով ութատորյա աշխատության առաջին հատորը:

Համաշխարհային արվեստի պատմության թեման հայերեն լեզվով ուսումնասիրվում է առաջին անգամ, իսկ պաշտպանության ներկայացված «Նախնադարյան արվեստի թեմաներն ու ոճերը ըստ աշխարհագրական գոտիների» աշխատությունը առաջինն է, որ ներկայացնում է ողջ աշխարհի նախնադարյան արվեստի գործերը համեմատական արվեստագիտական քննությամբ:

Ինչպես ամեն մի արվեստագիտական հետազոտություն, ներկայացված աշխատությունն իր հերթին որոշակի դեր է խաղում արվեստի պատմության ճանաչման գործում: Հայ արվեստագիտության մեջ այն ճանապարհ է բացում ղեպի համաշխարհային արվեստաբանության խնդիրները, որը շատ կարևոր է մեր ազգայինը հասկանալու և համաշխարհայինի մեջ այն զնահատելու հարցում: Այս ամենով պայմանավորված է ներկայացված աշխատության արդիականությունը: Արդիականությունն այսպիսով պայմանավորված է վարդոց հասունացած թեման քննելու և ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային արվեստագիտության մեջ բացը լրացնելու պարագայում:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԾԱՎԱԼԸ ԵՎ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Մենագրությամբ հրատարակված աշխատության ծավալը 41,5 տպագրական մամուլ է: Տեքստն ունի հետևյալ կառուցվածքը՝

ա. Ներածություն, ուր քննության է առնված թեմայի առաջացման պատմությունն ու գրականության տեսությունը,

բ. Արվեստի առաջացման պարագաները: Այս հատվածում քննված են տեսական հարցերի հիմնական խնդիրները,

գ. Նախնադարյան արվեստի հուշարձաններն ըստ աշխարհագրական տեղագրության: Առավել ընդարձակ բաժին է: Նվիրված է արվեստի գործերի քննությանը,

դ. Ամփոփման մեջ անդրադարձել են նախնադարյան կերպարվեստում կիրառված տեխնիկական հարցերին:

Աշխատությունն ունի ամփոփագրեր ֆրանսերեն և ռուսերեն լեզուներով:

Աշխատությունն ուղեկցող պատկերային նյութը բաղկացած է 109 գունավոր և 198 սև - սպիտակ նկարներից:

ՆԱՆՆԱԳՐԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԵՄԱՆԵՐՆ ՈՒ ՈՃԵՐԸ

ԸՍՏ ԱՆՆԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ՂՈՏԻՆԵՐԻ

XX դարի սկզբից մեծ մասամբ ֆրանսիական հնագետների և արվեստաբանների ջանքերով պարզվեց, որ մարդկային կերպարվեստը սկիզբ է առնում վերին քարի դարից և պայմանավորված է բանական մարդու առաջացմամբ:

Այսօր կուտակված է ահռելի զրականություն, սակայն նախնադարյան արվեստի թեման նոր գիտություն է: Այն ձևավորվեց XX դարի սկզբին: Առաջին ուսումնասիրողները համառորեն չէին ցանկանում ճանաչել ֆրանկո-կանտարիական ժայռանկարների հնությունը: Այդ արվեստը վկայում է, որ մեր մոլորակի կենդանական աշխարհում հաստատվել է բանական դոմինանտ և այդ իրադարձության հավաստիքն էլ իմաստավորված կերպարվեստն էր:

Օրինակից առաջ հիշատակված հնագիտական նյութի գերազանահատումը անհավաստի էր իր մեկնաբանությամբ: Հաճախ են հիշատակվում ոսկորների դասավորության դեպքերը (Ղրախենլիսի, Պենտեխսել, Ուագուրդո քարայրներ և այլն), Լերուա Գուրանի կարծիքով ոսկորները առանձին կողմերի վրա դասավորված կարող էին լինել հազարամյակների ընթացքում արջերի կողմից՝ իրենց ձմեռման տեղը հարմարավետ դարձնելու նպատակով: Անհավաստի է նաև Ա.Մ. Օլլադնիկովի ենթադրած շրջանաձև ցանկապատը, որն, իբր, ամփոփում է մուստեով թվագրվող թեչիկ Տաշի թաղումներից մեկը: Ա. Օլլադնիկովն այդ կլորավունությունը մեկնաբանում է որպես արևի նշան: Այս քարայրում մուստեի նեանդերտալցիներից հետո ապրել են քարիդարյան մարդիկ և մարդկային ներկայության հետքերը շփոթության և թյուրիմացության առիթը հասկանալի է:

Մուստեով թվագրվող մի քանի թաղումներում գտնվել են գծապատված քարեր, ոսկորներ (Լա Ֆերասի ֆրանսիա, Տատա Հունգարիա, Վիլեն Գերմանիա), որոնցում կարելի է մտածողության նշաններ նկատել խաչապատկերներ, զույգերով տեղադրված կետեր, զուգահեռ գծեր և այլն: Հատկապես ուշագրավ է հստակորեն կլորացված քարը հավասար և ձիշտ հեռավորությամբ տեղադրված խաչաքներով:

Նման կցկտուր նյութերի հիման վրա հնացվել է արվեստի պատմությունը, անգամ արվեստի զգացողությունը հայտարարվել է բոլոր մարդակերպերի հատկանիշ: Այս գծերը կատարված են ինչ-որ զգացմունքային իմպուլսներով, որին ընդունակ կարող է լինել բանական արարածը, սակայն դրանք թվագրվում են ամենաուշ մուստեով և հավանական է, որ արված լինեն ամենավաղ բանական մարդկանց կողմից: Իսկ դրանց հայտնաբերումը մուստեի վերջին թաղումներում նույնպես չի ապացուցում, որ քարերը զարդարվել են հատկապես նեանդերտալցու կողմից: Ղրանք և առանձին այլ իրեր մուստեյան կմախքի մոտ կարող էին հայտնվել նաև պատահականորեն: Բոլոր դեպքերում, պատահական այս հատուկները օրինակներից բացի նեանդերտալցու դարաշրջանը ուրիշ ոչինչ չունի:

Ամփոփելով կարելի է նշել, որ կերպարվեստով կարող էր զբաղվել միայն բանական արարածը և առանց վերապահումների այդպիսին է եղել մուստեի վերջին և օրինակի սկզբից բեմ ելած homo sapiens-ը:

Ա.Ն. Ջամյատնիի կարծիքով կերպարվեստը սկսել է վերին քարի դարի սկզբից, երբ ժամանակակից մարդը փոխարինեց նեանդերտալցուն: Այս արարածը նկարել է, քանզի եղել է բանական և որպես այդպիսին հոգեկան դոստորման կարիք է ունեցել: Երկրորդ, այնքանով, որ գոյություն չի ունեցել գիր, իսկ բանավոր խոսքը եղել է տակավին աղքատ, ինքնաարտահայտման միակ միջոցը դարձել է կերպարվեստը:

Եթե առաջին առեղծվածը կապված էր կերպարվեստի առաջացման ժամանակի և պատճառի հետ և պետք է պատասխան տար, թե երբ և ինչո՞ւ մարդիկ սկսեցին նկարել, ապա երկրորդը շոշափելու է ինչպե՞ս սկսեցին նկարել հարցը: Ավելի ձիշտ ինչպե՞ս սկսեցին իրենց միտքը նկարչությամբ արտահայտել: Այս առումով հարուստ նյութ են ընձեռում ֆրանկո-կանտարիական քարայրները, որոնց հիման վրա ուսումնասիրողներն առաջ են քաշել իրենց տեսակետները, բացատրություններն ու տեսությունները:

Խաղի տեսության կողմնակիցները սկիզբը պատկերացնում են այսպես՝ անհաշվետու շարժումներով մարդիկ ներկի մեջ թաթախված մատները քսել են քարերին և պատահական վերարտադրել որևէ իմաստ չբովանդակող գծեր: Երբ խոսքը գնում է կենդանի բանական արարածի մասին, ապա մեքենայական շարժումը չէր կարող մնալ մարդու ուղեղում իբրև պատկերագործական փորձ, իբրև գիտելիք, ուստի չէր կարող նպաստել գծի գեղարվեստական ընկալմանը: Այն կմնա իբրև խաղային փորձ: Գծի պատկերային կարողությունը գնահատելու համար անհրաժեշտ էր վարժվել

զիծը մտածված, նպատակայնացված գործողությամբ արտաբերելուն: Նկարելու կարողություն, ինչպես և պահանջը սկսում էր բնական իրերի և ձևերի նմանությունը կենդանի ձևերի հետ տեսնելու, գիտակցելու կարողությունը: Այս ընդունակությունը, անտարակույս, բանականության ամփայլության հետևանք է:

Առաջին քայլը ճանաչումն էր, երբ բնական ձևերի մեջ նախապես տեսել գիտակցել, բանականորեն մարտել են կենդանու ուրվապատկերն: Երկրորդ քայլը ճանաչվածը շրջապատից առանձնացնելու պահանջն էր, որի մղումով ներկվել է նմանություն ունեցող քարը կամ ժայռի հատվածը (ինչպես, օրինակ, Ալտամիրայի ամաստաղի բիզոնանման քարագոյացումներն են (նկ. 1): Երրորդ քայլը ներկածի ներսում գծային մանրամասների նկարումն էր: Այն կարող էր կատարվել նախապես ներկվածի վրա և նորը նկարելու հետ միասին: Վերջին երկու փուլերն աստիճանաբար հասել են կատարելության, մասնավորապես «մակարոնային» պրակտիկայի շնորհիվ: Անտարակույս, մեծապես հավանական է, որ բնական կենդանաձև, քանդակները որոշակի խթանի դեր են ունեցել պատկերավոր մտածողության ձևավորման գործում, և որպես այդպիսին դրանք ներգործել կարող էին բանական մարդու հոգու վրա, վերացականորեն արթնացնելով հիշողությունը, համադրելով դրանք կենդանի ձևերի հետ, վերացականորեն նույնացնելով կամ հակադրելով:

Ճանաչողության պրոցեսում բնական քարերի դերն այն էր, որ նրանցով սովորում էին ճանաչել կենդանական, իրական մարմինների հետ ունեցած նմանությունները, այնուհետև ամանձին հատվածները շտկելով, սովորում էին կերպավորել (ինչպես, օրինակ, ամյուսի քանդակը Տրուա ֆրեյր քարայրում, այժի քանդակը Կունյակ քարայրում /Ֆրանսիա/ և այլն): Երջապատի ներգործող առարկաները բանական մարդու կողմից անտարբեր չեն մնացել, ինչպես և չեն մնում նաև այսօր: Ժ. Դարվեն ևս ընդգծում էր մարդու հակումը դեպի բնական քարերի մասնակի մշակումը, երբ ամանձին գծի, կետի հավելումը բնության արարած պատկերը դարձնում էր համոզիչ: Այս պրոցեսը բանականության լինելիության պրոցեսն էր ու մեքենայական գործելակերպի դեպքերը կարևոր դեր ունենալ չէին կարող: Ժ. Ա. Կոնդորսեթն թեև ընդունում էր կերպարվեստը որպես բանականության դրսևորման բնագավառ, սակայն առանց առաջացման գործում բանական գործունի դերը բնութագրելու: Կոնդորսեթի համար ևս կերպարվեստը պարզապես ժամանակների զվարճալիք էր, չնայած և մտավոր զվարճալիք:

Բուշե դե Պերտի կարծիքով արվեստն առաջ է եկել կրկնության բնագոյից:

Վերն արդեն ասվեց, որ կրկնությունը որոշակի դեր է ունեցել և ունի մարդկային հոգու հետաքրքրությունն աշխուժացնելու իմաստով, սակայն պետք չէ կապկային մեքենայական կրկնությունը, որը շատ ուսումնասիրողներին հավանական է թվացել, շփոթել մտածված կրկնությունների հետ, երբ բնական ձևերի մեջ նմանություն տեսնելով մարդկանց ու կենդանիների ձևերի հետ: Սարդիկ փորձել են կրկնել դրանք, այսինքն փորձել են իրենց հնարավորությունները: Բանական մարդու համար մեքենայական կրկնություններն անիմատ էին և այդ պատճառով դրանց դերը կերպավորելու կարողություններին նպաստելու հարցում բացառված:

Մասնագետներին միշտ էլ զարմացրել են ֆրանկո-կանտարիական արվեստի բարձր որակները: Այդ մակարդակն այնքան բարձր էր, որ հիացած մասնագետները նախնադարյան նկարիչներին անվանում էին «քարի դարի հույներ»: Բրեյլն անվանեց «հանճարեղ», Կաստերեն «անհայտ մեծ նկարիչներ»: Հին քարի դարի պայմաններում առաջացած հոգևոր զարգացման աստիճանը՝ հանդիսանում է բանականության ու պատմության մեծագույն հանելուկներից մեկը: Այնքանով, որ մարդկային բանականությունը, իսկ այստեղից հետևում է, որ նաև մարդը իր լիարժեք իմաստով առաջին անգամ ի հայտ եկավ կերպարվեստի դրսևորմամբ, ուստի կերպարվեստի սկիզբը և բանական մարդու սկիզբը նույնն են, և ինչպես մարդաբանական առումով բացակայում են մեկ կենդանու վերաճը մյուսին հավաստող միջնորդական օղակները, այնպես էլ բացակայում են նկարելու կարողությունների արթնացման աստիճանավորությունը հավաստող օղակները: Մենք չունենք թերի մտածված պատկերներ, մենք ունենք թերի տեսած: Կան պատկերներ, որոնք թերի են կենդանու ֆիզիոլի ամբողջականությունը ընկալելու առումով: Այս պատկերները կարծում են հնագույնն են, թերև առաջին պատկերներն են, եթե հաշվի չառնենք ծառատիպերը կամ «մակարոնային» առաջին գծերը: Ի դեպ, հնագույն այս թերի տեսած նկարները արված են անբերի, աչքի են ընկնում պլաստիկական ճշտությամբ: Ամբողջական պատկերը հիշողության մեջ ամրացած չէր, սակայն այն, ինչ ընկալվում էր, վերարտադրվում էր ճիշտ և լավ (նկ. 2, 3, 4): Մենք չունենք ենթադրյալ պատկեր, որը ցույց տար պատկերային մտածողության ոչ լիարժեք կազմավորումը: Մենք ունենք կիսատ պատկերված օրինակներ, որոնց կատարողական ցածր մակարդակի պատճառը պարտադիր չէր, որ հնությունը լիներ: Այն կարող էր նաև թերուսուցման կամ վավերագրական առաջադրանքի հետևանք լինել: Առաջին դասերը բանական մարդիկ ստացել են բնական քանդակները՝ իսկ վերարտադրել են շնորհիվ վարժությունների, որոնց օրինակները շատ են (նկ. 5 - 9): Եթե գտնվի պատկերային կերպարը վատ ընկալված գոնե մի պատկեր, կարելի կլինի խոսել դրա նախակրոման-

յոնական, մուսուլմանական, կամ տակավին թերի բանական ժամանակաշրջանի, նեանդերտալցու բանական սաղմնային կարողությունների, վերջապես, ամենակարևորը՝ բանականության և ըստ այդմ կերպարվեստի առաջացման աստիճանական կազմավորման մասին: Տեսնելու կարողությունը իսկապես կապված է բանականության հետ: Բազմիցս օրինակ է բերվել այն պարագան, որ արծիվը շատ ավելի սրատես է, քան մարդը, սակայն մարդը տեսնում է ավելին, քան արծիվը: Պատկերելու համար միայն առարկան տեսնելը քիչ է, անհրաժեշտ է տեսնել առարկան իբրև կերպար, իբրև բովանդակություն: Այնուհետև պատկերելու համար պետք է տեսնել ոչ միայն առարկայի օգտակարությունն ըստ նյութական պահանջի, այլև կերպարի գրավչությունը, այսինքն նրա գնահատումը ըստ հոգեկան պահանջի: Կատարողական կարողությունների մշակվածությունից անկախ գոյություն չունի որևէ բացառիկ անգամ օրինակ, որի հիման վրա կարողանայինք տեսնել հոգու բանական կազմավորման աստիճանականությունը, այսպես կոչված կապիկների «մարդացման» միլիոնավոր տարիներ տևող պրոցեսում: Ֆ. Էնգելսի տեսությունը աշխատանքի դերի մասին ընդամենը տեսություն է, որի իսկությունը անկարելի է հավաստել, քանզի փաստերն այդպես էլ չգտնվեցին:

Ուսումնասիրողներից շատերը մեծ դեր են վերագրում ձեռքի դրոշմներին, տրաֆարետներին և այսպես կոչված «մակարոնային» պատկերներին, որոնք իրենցից ներկայացրել են մատով կամ մատներով արված պատկերներ և շատ հաճախ նաև անկանոն գծեր: Ա. Գուշչինը և Ա. Ստոյարը փորձում են համոզել, որ «մակարոններն» առաջ են եկել քարայրին արջի ձանկերի թողած հետքերի կրկնությունից: Թեև հարցը խիստ վիճելի է, սակայն դրան անդրադառնալու կարիքը հենվում է առավելապես այն պարագայով, որ խոսքն, ըստ էության պետք է գնա ոչ թե «մակարոնային» գծերի ծագման, այլ նրանց արվեստագիտական դերի մասին: Գիծն ինքնին վերացական է, սակայն իր մեջ ունի միտք և տրամադրության հարուցման պաշար, իսկ առանձին դեպքերում չի բացառված նրանց նմանեցումը իրական առարկաներին, որպիսի դեր ունեն նաև կենդանակերպ բնական քանդակները: Գիծը որպես տարր հասկացվում է ձևով և համադրությամբ, իսկ «մակարոնային» խայտաբղետ հորինվածքներից կարելի է հետևեցնել, որ ժայռանկարների հեղինակներն ունեցել են ստույգ պատկերացում գծի արտահայտչական կարողության մասին: Մանավանդ այդ եկատելի է, երբ ուրվագիծը երբեմն կրկնվում է, հաստացվում կամ ըստ պահանջի գծվում է շատ բարակ և շեշտում պատկերի առանձին հատվածները, ստեղծելով ծավալի պլաստիկայի բնութագիրը: Մասնագետները

գրեթե միահամուռ հավաստում են, որ այդ գծերը անկարող են տանել դեպի պատկերման գաղափարը, թեև կարող էին օգտագործվել ժամանակի ընթացքում որպես տեխնիկական հնարանք: Ը. Ջեյրվուդը նույնիսկ կարծում է, թե այդ եղանակով կատարված կենդանապատկերները կարող են համեմատաբար ուշ ստեղծվել: Գ. Կուլըը ենթադրում է, որ այդ գծերը մանկական խաղ են, իսկ հետո իբր որսորդների գծագրեր: Ա. Բրեյլը հանգամանորեն անդրադառնալով «մակարոնային» արվեստին, գրում է «Հարթաբնույթ կերպարվեստը, ակներևաբար, սկսել է ձեռքի թողած հետքերի որոշ տեսակներով...»: Բրեյլն ապավինում է պատահականության վարկածին: Մինչդեռ գրականության մեջ եղել են նաև վստահ համոզվածներ, որոնք հայտարարել և պնդել են, թե այդ գծերը հետագայում տարել են կենդանապատկերման:

Թերևս ամեն ինչ սկսվել է գծի, զուգե և պատահական գծի գիտակցումից, որը գծվել է բնազդաբար կամ ներկուտված ձեռքը պատի վրա մաքրելու միտումով, երբ գիծը պատահաբար նմանվել է իրական առարկային: Այստեղից սկսում է գծի ֆունկցիոնալ գիտակցումը և տանում դեպի պատկերային ֆունկցիայի զգացողության: Անտարակույս դա բարդ և երկարատև պրոցես է եղել և դրա ռացիոնալ էությունը առաջին հերթին տեղեկատվության գաղափարն էր: Գծի միջոցով որոշվել է ուղղությունը, թեքությունը, նպատակը, որը կարող էր սկզբում նշվել ինչ որ նշանով, այնուհետև նման նշանով, վերջապես պատկերով: Ուսումնասիրողներին առանձնապես մտահոգում էր այդ «մակարոնների» խայտաբղետությունը, որը հնարավորություն չէր տալիս դրա մեջ տեսնել արվեստագիտական հիմք, ակունք կամ որևէ տրամադրություն: Այսպիսով, ամեն ինչ սկսվեց լրատվության պահանջից, որի համար կարևորություն ունեցավ նախ գիծը, հետո պատկերը, իսկ վերջինս ծնեց կերպարվեստի գեղագիտական ոգին: Ավելորդ չէ նշել, որ զգացողությունը իր մեջ պարունակում է նաև անկանոն գծեր, քանզի, եթե արված են մարդու ձեռքով, չեն կարող չբովանդակել գոնե իմաստավորված զգայական ոլորտ: Այս անկյան տակ միանգամայն հասկանալի է դառնում առանձնապես մեծ ուշադրության արժանացած Ալտամիրայի առատադի 5 մետրանոց «մակարոնային» պլաստառը (նկ. 10), որտեղ ինքը հորինվածքը մեծապես հուշում է թեման, մի կողմում գծերի խայտաբղետ կույտն է և կարող է կարդացվել իբրև գծագիր, մոտակա ձանապարհների, տեղանքի կամ պահանջվող տեղափոխությունների մասին, այնուհետև ձգվում է կեռամանվող ոլորտն երկար ուղի, որի վերջում նույն «մակարոնային» եղանակով արված կենդանու պատկերն է: Այս գծերը տանում են կենդանու վայրը տանող ձանապարհի և տեղանքի մասին: Ավելի լավ որևէ որսորդ

պատմել չէր կարող: Այս նկարը լրատվության ամենացայտուն և թերևս ամենահին վավերագրերից մեկն է:

Այսօր, հարկավ, անկարելի է յուրաքանչյուր կամ պատահած «մակարոնային» զարդապատկեր կարդալ, ակներևաբար դրանց գերակշիռ մասը էպիգրոդիկ բնույթ է կրել և անօգուտ է դարձել մի փոքր անց: Սակայն չի կարելի բացառել, որ խճճված այդ գծերը ինչ որ ժամանակ անց ձեռք բերելին պատկերային խորհրդանշային իմաստ, զարդապատկերի իմաստավոր նախագաղափար, որի մասին գրում են ուսումնասիրողները:

Գիծն այս դերն ունեցել է հասկացվել է միշտ, սակայն գեղագիտական առումով «մակարոնային» ֆանտազիաները, թվում է, շատ մեծ դեր են խաղացել ուրվագծի մշակման հարցերում, այն ուրվագծերի, որոնք ֆրանկո-կանտարիական արվեստի կատարողական ամենամեծ արժանիքն են: Այս առումով հնարավոր է խոսել «մակարոնային» դպրոցի և ուսումնական դրվածքի գոյության մասին, որպիսինը առկա է միայն նախնադարի պիրենեական աշխարհում, թեև նկարելու գաղափարը և պահանջը եղել է ոչ միայն այնտեղ:

Այս երևույթը կարելի է տեսնել մասնավորապես այն ժայռանկարներում, որոնք չափերով մոտ են բնականին, օրինակ, Անգարայի ժայռանկարները: Այստեղ լավ են պահպանված համաչափությունները, զգացվում է անգամ շարժումը, սակայն ողջ մարմինը ուրվագծվում է մեկ լայնության գծով, այսինքն բացակայում է վերարտադրելու վարժ ձեռքը, արհեստավարժությունը և այդ հետևանքով պլաստիկայի գեղագիտական զգացողությունը, կերպարային բազմազանությունը:

Ինչ վերաբերում է ձեռնատիպերին, այստեղ ևս հարցը մեծ մասամբ դիտվել է մի տեսանկյունից կարելի՞ էր արդյոք դրանք համարել արվեստի ստեղծագործություն և, հետևապես որոշել առաջացման ժամանակը ամբողջի շարքում, ըստ այդմ էլ նշանակությունը: Ձեռքերը պատկերել են երեք եղանակով ներկուտ ձեռքը սեղմել են պատին և շուրջը ներկել են կամ ուրվագծել (նկ. 11 ա, բ, գ): Առաջին հայացքից իրականացված է պատկեր, ընդ որում ինչ որ առումով այն ունի ավարտուն տեսք: Առկա են նաև գեղագիտական որոշակի խնդիրներ, լուծվել են ձեռքերի անհատական առանձնահատկությունները, այսինքն կերպարային բնութագրի խնդիրները, յուրաքանչյուր մատի բնութագիրը, վերջապես ձեռքի համաչափությունները և այլն: Ձեռնապատկերները, սակայն բառիս բուն իմաստով ոչ թե նկար են, այլ տրաֆարետ և միայն այդ իմաստով կարող են դասվել արվեստի դասին: Լ. Ռ. Նուժինն գտնում է, որ ձեռքի առաջին տիպը եղել է պատահական, սակայն հետագայում

դարձել կանխամտածված, իսկ այս դեպքում առաջ է գալիս զարդարելու միտումը, այսինքն ձեռքի տիպը ստանում է դեկորատիվ արժեք: Գ. Լյուքի կարծիքով սրանք ևս ամենահին պատկերներից են, այսինքն իրենց անվիճելի դերն են ունեցել կերպարվեստի առաջացման պրոցեսում: Ձեռքի տիպերի մեջ կարելի է տեսնել թերևս հոգեբանական խթան պատկերելու կարողությունները գիտակցելու հարցում:

Հարցի էությունը նկարչական ունակությունները զարգացնելու խնդիրն է: որում հիշյալ բոլոր պարագաներն ունեն կարևորություն և որևէ մեկն անտեսելը ճշմարիտ լինել չի կարող, միայն թե որը որքանով և ինչպես: Եթե ձեռնատիպերը հոգեբանական խթան են եղել, իսկ բնական քարերը մտավոր հատունացման, ապա «մակարոնային» պրակտիկայի ավանդներով կարող էին զարգանալ ֆիզիորը կառուցելու և պլաստիկական զգացողությունն առհասարակ: «Մակարոնային» որոնումները մշակել են ձեռքը: Անտարակույս, նրանք նույն դերն են խաղացել կատարողական վարպետությունը մշակելու գործում, ինչ ձեպանկարն այսօր:

Ժամանակագրության կամ առավել չափով պարբերացման խնդիրների լուծման համար անհրաժեշտ է նախապես ստեղծել որոշակի գաղափարական հիմքեր, քանզի խոսքը գնում է ոչ միայն զարգացման փուլեր ենթադրելու մասին, այլ ծագման, առաջացման, իսկ ամենակարևորը առաջին անգամ մոլորակի վրա ձևավորվող բանականության դրսևորման պատճառների և՛ այդ պրոցեսի օրինաչափությունների մասին: Գաղափարը բոլորի մոտ մեկ է՝ սկզբում մարդիկ ննկավազետ էին և ինչպես բանականությունը, այնպես էլ նրա դրսևորումները, տվյալ դեպքում՝ նկարչական կարողությունները, կազմավորվել են աստիճանաբար, ամենապարզունակ գործողություններով, պատահական զիծ քաշելով մշակվել, վարպետացել, հասել են կերպարելու կարողության: Այս սկզբունքով հանդիպած պատահական գծերը կամ անորոշ գունային հետքերն ու խաչների մեծ մասը հայտարարվեցին հնագույն առաջին փորձերի մնացորդներ: Ստուգել անհնար է, մնում է ենթադրել, թեև կարելի է մտածել, որ դրանցից շատերը ուշ շրջանում պատահամբ գծվել են: Վերջին հաշվով չի բացառված, որ ինչ որ մեկը ուսանել է, չէ՞, որ ցանկացած ժամանակաշրջանում էլ նկարել կարողանալու համար անհրաժեշտ է ուսանել: Այս հանգամանքը որևէ մեկը հաշվի չի առնում: Ուշագրավ է այն պարագան, որ հայտնի են ոչ միայն նման գծեր, այլև շերտավորված նման գծեր, արանքներում պատկերներ: Պեր - նոն - Պեր , Տրուա ֆրեր, Ֆոն դե Գոմ և այլ քարայրներում մի պատի վրա շերտավորված ամենախայտաբղետ տարված գծերը, կիսատ արված կենդանապատկերները,

կենդանիների առանձնամասերի պատկերները՝ կարծես հուշում են, որ ժայռը հատուկ ուսումնական պատասառ է ծառայել (նկ. 5, 6, 8, 9) կամ բազմաշերտ պատկեր փորագրված որձաքարերը, որոնք, թերևս նույնպես ուսումնական պատասառներ են եղել: Այդ վարժաբնքերը կարող էին անել ցանկացած ժամանակ, ինչպես առաջին այնպես էլ հասուն քայլերի շրջանում: Այս հարցում թերևս կարելի է ելակետ ընդունել հետևյալ դատողությունը՝ նկարել են միշտ, իսկ ստեղծված պատկերների բանական վերլուծությունը չի բացահայտում աստիճանական երկարատև լինելիության պրոցես: Թեև սկզբում ավելի շատ տևել է դիտողական ընկալման պրոցեսը, որից հետո փորձել են ձեռքը: Համենայնդեպս, մարդիկ նկարել են այն ժամանակ, երբ անկախ կատարողական վարպետությունից ճանաչել են զծի և գույնի ներգործման կարողությունը: Կատարողական վարպետությունը այս դեպքում հազարամյակներ չի պահանջում: Այդ բանը բանական էակների մոտ ուսումնական դրվածք ստեղծելու դեպքում կարող էր լինել ցանկացած սերնդի ժամանակագրական սահմաններում: Ահա այս է պատճառը, որ ուսումնասիրողներից շատերը չեն կարողանում գտնել զրոյական կամ պարզ փուլի շրջանը, քանզի այդպիսին չկա: Եվ որքան էլ խոսենք էվոլյուցիայի գիտական ճշմարտության մասին, ապացույցները դրանից չեն ավելանա: Բանական մարդը հենց դրանով էլ բանական է. քանզի ի սկզբանե ունեցել է ոչ զրոյական բանական պաշար:

Պարբերացման առաջին փորձերից մեկը կատարեց էդվարդ Պլետտը: Ի դեպ, հնագիտական ուսումնասիրություններում նա առաջինն էր, որ կիրառեց շերտագրության եղանակը, և դրանով հաստատեց մասնագիտական կանոնավորություն: Ե. Պլետտի պարբերությունը, սակայն, շատ ընդհանուր բնույթ ուներ, ուստի այդ խնդրին ստիպված նորից անդրադարձան այս անգամ Մորտիլեն և Ա. Բրեյլը: Վերջինս էական լրացումներով առավել ավարտուն դարձրեց կարևոր այդ գործը:

Յոթ տարի անց Ա. Բրեյլը իր ստեղծած նախնադարի պարբերության սահմաններում ներկայացրեց կերպարվեստի կազմավորման, զարգացման հնգաստիճան պարբերացումը:

Առաջին շրջան՝ վաղ օրինյակ (40 – 27 հազ.) - մատերով արված գծեր, անվարժ կոպիտ պատկերներ: Այս շրջանում են առաջին ձեռնատիպերը:

Երկրորդ շրջան՝ վերին օրինյակ (27 – 20 հազ.) - կենդանապատկերներ՝ ընդհանրացված, բայց ճշգրիտ ձևերով:

Երրորդ շրջան՝ Սոյուտրե և վաղ Մաղեն (20 – 15 հազ.) - պատկերները կատարյալ են, մանավանդ՝ պլաստիկական համաչափությունները: Կատարելագործված են զծի հնարավորությունները, առաջ է գալիս շորիխը:

Չորրորդ շրջան՝ միջին Մաղեն (15 - 13 հազ.) - պատկերները մասամբ փոքրանում են: Աճում է գույնի նշանակությունը, ստեղծվում են պատկերներ ժավալի ընկալմամբ:

Հինգերորդ շրջան՝ ուշ Մաղեն (13 – 10 հազ.) - առավել կատարելագործվում են նախորդ շրջանի հատկանիշները:

Հնարավոր է արդյոք այս պարբերացմամբ լուծել արվեստագիտական հատկանիշների ժամանակագրության առեղծվածները: Թվում է այն շատ է ընդհանրացված:

Տարիներ անց նախնադարյան արվեստի պարբերացման խնդրով զբաղվեցին նշանավոր շատ մասնագետներ: Հ. Կյունն ուներ իր գաղափարը: Նրա կարծիքով բոլոր արվեստները անցնում են լինելիության միևնույն ուղին՝ վերացականից դեպի որոշակին, արստրակցիայից - նատուրալիզմ: Մեծ տարածում ունեցող այս տեսությունը հիմնված է նախակարծիքի վրա: Ասել է թե սկզբում պարզունակության պատճառով աշխարհը մարդկանց ներկայանում է պայմանականությունների, ենթադրությունների, սիմվոլների տեսքով և, գնալով, գիտելիքների հստակության ընթացքում որոշակիության հասան նաև պատկերման եղանակներում: Այսինքն, ռեալիզմը մտքի հասունացման հետևանք էր: Այսօրինակ մտեցմամբ անհնար է բացատրել մի շատ կարևոր իրողություն, ինչո՞ւ է առավել հին եվրոպական նախնադարի ժայռանկարչությունը ռեալիստական, ինչո՞ւ է այն այդպիսին իր վաղ շրջանից մինչև վերջ և ինչո՞ւ է ավելի ուշ ժամանակների նախնադարյան արևելյան ժայռապատկերները պայմանական և, ինչո՞ւ են ռեալիստական կերպավորումները Արևելքում հազվադեպ և երկչու: Ավելին, այն տարբերությունը, որի մասին խոսում է Հ. Կյունը, ոչ թե ժամանակագրական են, այլ տարածական: Այդ տարբերությունները ռեալիստական և վերացական, ընկած է Արևմուտք - Արևելք տարածաշրջանների միջև և այն գոյություն ունենալով անգամ նախնադարից պահպանվեց նաև Հին աշխարհում Հունաստան, Հռոմ - հին Արևելք, միջնադարում քրիստոնեական Եվրոպա - իսլամական Արևելք և այլն: Իրականում մարդ արարածն իր բանական կարողություններով էվոլյուցիա է ապրել: Նա ունեցել է միայն ինֆորմացիոն կուտակում և առ այսօր էլ մարդկային առաջադիմության հիմքում այս երևույթն է ընկած: Մարդիկ միշտ էլ ամեն ինչ տեսել են այնպես, ինչպես այսօր, այդ պատճառով էլ նկարել են այնպես, որ շատ անգամ ուսումնասիրողները կարծել են, թե նկարողները ժամանակակիցներ են: Ինչ վերաբերում է կատարողական

վարպետությանը, ապա այն կախված է ուսումնառության դրվածքից և այդ թվում քարի դարի ցանկացած շրջանում կարող էր վերելք և անկում ապրել:

Ժամանակագրության հարցերում օբյեկտիվ պատկերացում ունենալու համար անհրաժեշտ է ճշգրիտ դասակարգել անվերջ հարստացող հնագիտական նյութերը: Եթե Ա. Բրեյլն իր դասակարգման և պարբերացման համար առավելապես հենվում էր տարիների ընթացքում մանրակրկիտ ուսումնասիրված ֆրանկո-կանտարրիական ժայռապատկերների վրա, ապա հետագա ուսումնասիրողները կարևոր տեղ հատկացրին հնագիտական արդյունքներին իբրև համեմատական նյութ: Ա. Բրեյլից հետո վերին հին քարի դարը պարբերացվում էր երեք հիմնական դարաշրջաններով, որոնք բաժանվում էին առանձին մասերով՝ օրինյակ սոլյուտրե Մադլեն: Այդ երեքից առաջինն օրինյակն էր: Օրինյակի վերջում Դ. Պեյրոնին, ելնելով հնագիտական նյութի բնութագրից, տեղադրեց վերին պերիգորը:

Լերուա Գուրանը ճշտեց օրինյակի սահմանը, առաջ եկավ գրավետը, որով սահմանափակվեց օրինյակը, իսկ օրինյակի ու մադլենի միջև տեղ գտավ գրավետ սոլյուտրե հատկանիշներով մի շրջան:

Ինչպես ցույց են տալիս նախնադարյան արվեստի պարբերացման տարբերակները, բոլորի մոտ խոսքը գնում է կերպարվեստի կատարողական հատկանիշների աստիճանական զարգացման մասին: Ցավոք, որևէ մեկը չի բարձրացնում պատկերային մտածողության աստիճանական ձևավորման ու զարգացման պարբերությունը բացահայտելու հարցը: Անշուշտ սկիզբը եղել է պատկերային արտոնարկ տարրը կեսը, գիծը, խայտը, սակայն զարգացումը պետք է գնար ոչ թե մեքենայական կարողությունների զարգացման, այլ պատկեր գաղափարի արթնացման: Բանական էակի մոտ զարգացումը պետք է շարունակվեր աշխարհաճանաչողական ուղղությամբ, որին օգնելու էին բնական քանդակները և «մակարոնային» պլաստիկան և սեփական աչքի կրթությունը, իսկ ամենակարևորը սեփական ձեռքով իրեն հուզող աշխարհի վերարտադրելը: Այս սկզբունքից ելնելով, կարծում եմ, ամենավաղագույնը մատնեթով գծելն էր, որը այնքան էլ պատահական չի եղել, այնքան էլ խաղ չի եղել և միայն հնագույն ժամանակների պրակտիկա չի եղել: Նախ դա եղել է միտք, հույզ արտահայտելու միջոց, այնուհետև տեղանք նշելու միջոց:

Առաջին փուլը զուտ աշխարհաճանաչողական էր: Այդ ընթացքում բանական արարածները սկսում էին ճանաչել բնության ֆիզիկական ձևերը: Այս շրջանում արվեստի մասին խոսք լինել չի կարող:

սակայն այս շրջանում ֆիզիկական աշխարհի ձևերի ընկալմամբ հասունանում է արվեստագիտական բնագործ, զգացողությունը: Այս փուլը, կարծում եմ, կարելի է թվագրել մուսսոյե-վաղ օրինյակ (մոտ 50 – 40 հազար):

Երկրորդ փուլը նշանավորվեց պատկերային առաջին փորձերով, որոնց թվին կարող են լինել «մակարոնային» առաջին գծերն ու ձեռնատիպերը և առաջին հերթին կենդանապատկերները: Հնագույն օրինակները թերևս կարելի է թվագրել վաղ օրինյակ շատել պերոն - վաղ պերիգոր (40 – 29 հազար):

Երրորդ փուլը նշանավորվեց բնական ձևերի շտկման կամ բնական ձևերը նկարչությամբ կենդանացնելու փորձերով և, ամենակարևորը կենդանիներ պատկերելով: Այս պատկերներում բացակայում են կերպարը և թեման: Կենդանին վերարտադրված է անշարժ, ընդ որում հաճախ մարմնի մեկ հատվածը՝ մեծ մասամբ վերին ուրվագիծը՝ գլխի, պարանոցի, ողնաշարի ալիքածև գիծը, կամ մարմնի առաջին կեսը: Լավ չեն հասկացվել մանրագիծ մանրամասները, ինչպես, օրինակ, հյուսիսային եղջերվի կոտոշները, որոնք հաճախ ներկայացվել են խճճված գծերով (Լասկո նկ. 3): Գրականության մեջ հիշատակված մի շարք պատկերների կոպտությունը, անվարժությունը, տակավին հիմք չէ, որ ժամանակագրական հատկանիշ լինեն: Դրանք կարող էին կամ չէր բացառված նաև աշակերտի կամ անվարժ հեղինակի գործեր լինեն: Բոլոր կենդանապատկերները կատարվել են երևակայությամբ, հիշողության մեջ պահպանված պաշարով և պատին էլ դրոշմել են, բնականաբար այնքան, որ կարողացել են տուն տանել, իսկ տեսել և տպավորվել է կենդանու վերնամասը: Ստորին կեսը հաճախ ծածկված է եղել բուսականությամբ, քարով, անհարթ հողածածկով, երբեմն այդ կենդանիներին տեսել են նստած, պառկած: Ինչ վերաբերում է վերնամասին, ապա, եթե կենդանին երևացել է երևացել է վերնամասով մշտապես: Ոտքերը կամ չէին տեսնում կամ պատկերում էին ուղիղ բարակ գծով (Լա Մադլեն): Այստեղից հարկ է հետևեցնել, որ մարմնի ընկալման պրոցեսը իրականացվել է տեսանելիության գործոնի ներքև և տեսածը մտքով հասունացնելով զարգացրել են իրենց գաղափարը շրջապատի մասին: Ա. Բրեյլի կարծիքով՝ կերպարվեստը չէր կարող առաջանալ խիտ բուսականություն ունեցող բնական պայմաններում, քանզի այդ բուսականությունը կխանգարեր տեսանելիությունը, այսինքն՝ կխանգարեր մտապատկերի հասունացմանը: Կարևորն այն է, որ այդօրինակ պատկերների քանակը սակավ չէ: Այս փուլը այսպիսով հանդիսացավ պատկերային մտածողության և պատկերման կարողությունների ձևավորման շրջանը: Թվագրության համար կարող

են հիմք ծառայել ոչ միայն նշված դատողությունները: Եղնիկի թերի պատկերներից մեկը Ալտամիրայում, օրինակ, ծածկված է «մակարոնային» գուլերով, որը անվիճելի հիմք է դրանցից հին համարվելու համար, իսկ «մակարոնային» արվեստը սովորաբար համարվում է ժայռապատկերային հնագույն երևույթներից մեկը: Կենդանու պատկերը պայմանական է, այն դեռևս չունի գեղարվեստական մտածողության դրսևորում, հանդես է գալիս իբրև տպավորության վերարտադրում, իբրև հիշողության իներցիա: Այս փուլը, կարծում են, կարելի է թվագրել ուշ - օրինյակ վաղ սոլյուտերով 29 – 20 հազար տարի:

Այնքանով, որ կերպարվեստի լինելիությունն ու զարգացումը տեղի էր ունենում կերպարային մտածողության ձևավորման պրոցեսի ներքո, ուստի չորրորդ աստիճանում պետք է որոնենք պատկերային նորույթ: Այդպիսին է շարժման ընկալումը:

Նախորդ փուլերում կենդանիները չեն ընկալվել իբրև կերպար և որպես առարկա անշարժ ներկայացվել են դիտողին: Շարժումը կենդանու տալիս է բովանդակություն: Ավելի վաղ շրջանում ևս տեսել են շարժումը: Ավելին՝ թերևս միայն այդ են տեսել, սակայն չեն տեսել շարժման մանրամասները, հատկապես շարժվող կենդանու ոտքերի ձևերը, որի պատճառով պատկերը դարձել է պայմանական: Եթե նախորդ շրջաններում նկարիչն ուզում էր իմանալ, թե ինչ է իր նկարածը, ապա շարժման մեջ նա փորձում է բացատրել, թե ինչպիսին է այն, ում նկարել է: Այդ պարագան թեմատիկորեն կյանքը ընկալելու առաջին փորձն էր, կյանքն ըմբռնելու փորձը: Լավագույն օրինակները Լասկոյի ցատկող կովն էր, Ալտամիրայի բարաչող եղջերուն և այլն: Այս բնութագրով չորրորդ փուլը, կարծում են կարելի է թվագրել ուշ սոլյուտեր-միջին Մադլենով 17 – 13 հազար:

Չորրորդ փուլն իր արդյունքներին հասավ նաև տեխնիկական առաջադրանքների լուծման շնորհիվ, որոնք մեծապես նպաստում էին կերպարային մտածողության պրոցեսին: Այդպիսիների թվին կարող են դասվել նախ «մակարոնային» տեխնիկայի կատարելագործումը և, այնուհետև, գունային և երանգային բազմատեսակ համադրությունների կիրառումը: Առաջնայինը մտածողությունն էր, քանզի խոսքը գնում էր բանական հայելու բացման պրոցեսի մասին:

Կատարողական պրոֆեսիոնալիզմը, այսպիսով, կապված ունումնական խնդիրների լուծման հետ, արդ երրորդ շրջանից աչքի ընկավ գեղեցիկ պլաստիկական վարժ ուրվագծերով և համաչափությունների ճշգրիտ ընկալումով:

Հինգերորդ շրջանը բնորոշվեց ձևագերությամբ, որը դարձյալ գեղարվեստական մտածողության հատմանցման արգասիք էր: Այս փուլում կարելի է հանդիպել չափազանցությունների, ինչպես, օրինակ կենդանու գլուխը փոքրացնելով ստեղծում էին վիթխարիության տպավորություն, պատկերում էին դեկորատիվ առանձնամասեր, ինչպես օրինակ, կենդանիների մարմնի պուտավորությունը: Հակումը դեպի նմանօրինակ մանրամասները առանձնապես շարունակվեցին միջին քարիդարյան շրջանում: Ամենանշանավորը թեմատիկ մտածողության բարդացումն էր: Այս շրջանում կարելի է տեսնել թեև թույլ, բայց ինչ որ եղանակով ակնկալվող կենդանիների մեծ կամ փոքր խմբերի դասավորությունը գործողության իմաստով: Թեև կեցվածքով համագործակցված չեն, սակայն նրանց միջև տեղի ունեցածը կամ կատարվող ընդհանրացված են, ընկալված են և հասկացվում են հարևանությամբ: Այդպիսին է, օրինակ, վիրավոր բիզոնի պատկերը Լասկոյից, գետն անցնող եղջերուների փորագիր պատկերը, անշուշտ նաև «Կախարդի» պատկերը Տրուա Ֆրեր քարայրից:

Հին քարի դարի վերջին, հինգերորդ փուլը մնում է թվագրել ուշ Մադլենով 13 – 10 հազար:

Բանական հատմանցման աստիճանական լինելիության պատկերով կերպարվեստի պարբերացման բնութագրերն են.

- ա. կենդանու առարկայական պատկեր,
 - բ. կենդանու մեջ կերպար տեսնելու ձգտում,
 - գ. երևան է գալիս թեման:
- Ժամանակագրական այս բնութագրերը հարկ է դիտել որպես փուլերը բնորոշող հատկանիշներ և անշուշտ չեն բացառվել դրանց ակնարկները, առաջին փորձերի դեպքերը ավելի վաղ իբրև հանձարել կանխագործություն:

Այն, որ մարդ աշխարհը տեսնում է եռաչափ, ընկալման բնատուր եղանակ է, սակայն այն, որ մարդ աշխարհը վերարտադրում է եռաչափ, հասկանում է տարածության գեղարվեստական տրամաբանությունը և չի կաշկանդվում արարման մակերեսի (կտավի, հարթ պատի) երկչափ բնույթից, դա նշանակում է, որ նա հատմանցել է որպես արարիչ և այդ հատմանցման համար պարտական է սեփական ջանքերին: Անտարակոյս, միայն նկարչությանը դժվար կլիներ ընկալել պատկերվող մարմնի եռաչափությունը երկչափ մարմնի վրա և այս հարցում կարևոր է եղել նաև

առարկայական բնույթի պատկերումը, ինչպես օրինակ՝ քանդակագործությունը: Քանդակագործությունը հնարավորություն է տալիս ոչ միայն տեսնել առարկայի եռաչափությունը, այլև սեփական ձեռքերով արարել այն, արարել իր առանձնամասերով, առանձնամասերի ձևերի ճշտությամբ և, բնական է նաև որոշ շեշտադրումներով, որոնք ժամանակի ընթացքում հասունանալու էին և ձևավորվելու որպես գեղարվեստական հնարանքներ: Քանդակագործության այս հույժ կարևոր առանձնահատկությունը աներկբայորեն մակաբերում է այն միտքը, որ կերպարվեստի լինելիության ընթացքում այն եղել է սկզբնականը: Ուսումնասիրողների՝ մի մասը ժամանակագրությամբ առաջնությունը տալիս է փորագրությանը, իսկ մյուս մասը՝ քանդակագործությանը: Ոմանց կարծիքով էլ վերին քարի դարի բոլոր արվեստները առաջացել են միաժամանակ: Հնագիտական գրականության մեջ այն կարծիքն է տիրում, որ հաջորդականության առումով քարի դարում առաջինը ճանաչվել է քանդակագործությունը: Բուշե դե Պերոլը համոզված էր, որ «մարդու աշխատանքը պետք է սկսվեր ամենապարզունակ հիմքից... առաջին փորձը բնությանը կուպտորեն նմանվելն էր» և սկզբում նրա գործը քիչ էր տարբերվում բնականից: «Քանդակագործությունը կամ ձևերի վերարտադրման փորձը առաջին կերպարվեստն է»: Առարկայական տարբերման փորձերը, անշուշտ եղել են նույնքան հին, որքան, թերևս, տարրական գործիքներ պատրաստելը:

Պրոֆիլային ուրվագիծը, որով վերարտադրվել է շարժական առարկան, տակավին շատ է խորհրդանշական նաև նախնադարյան մարդու համար, քանզի նա փորձում է իրականի և արհեստականի նույնության և տարբերության իմաստները հասկանալ: Առարկայի հատկանիշների նշանակումը պատկերային եղանակով գոյության հասկացողության բանական ենթադրություն է և այդ պատճառով հակված է բնականի ճշտությունը կրկնելուն, սակայն այնքանով, որ ստեղծագործությունը տեղի է ունենում ճանաչողական հավատքով լցված բանական էակի մոտ, ուստի նատուրալիստական հակումը ձեռք է բերում առավել նշանակություն: Որպես բանական էակ մարդը չի կարողանում ազատվել առարկայի և նրա առանձնահատկությունները վերարտադրելու հավաքական եղանակից: Նա պատկերում էր այն, ինչ ամենից ավելի էր տպավորվել, տեսնում և հիշում էր (իսկ հիշում էր) այն, ինչ տարբերվում էր ընդհանուրից:

Քանդակագործական արվեստը կապված է փորագրելու միջոցների ստեղծման հետ: Փորագրական նյութերը բազմազան էին, բազմազան էին նաև պահանջվող գործիքները, հիմնականում օգտագործվել է քարը, գալյախազը: Փորագրել են քարի և ոսկորի վրա: Միջոցների հարցը չափազանց

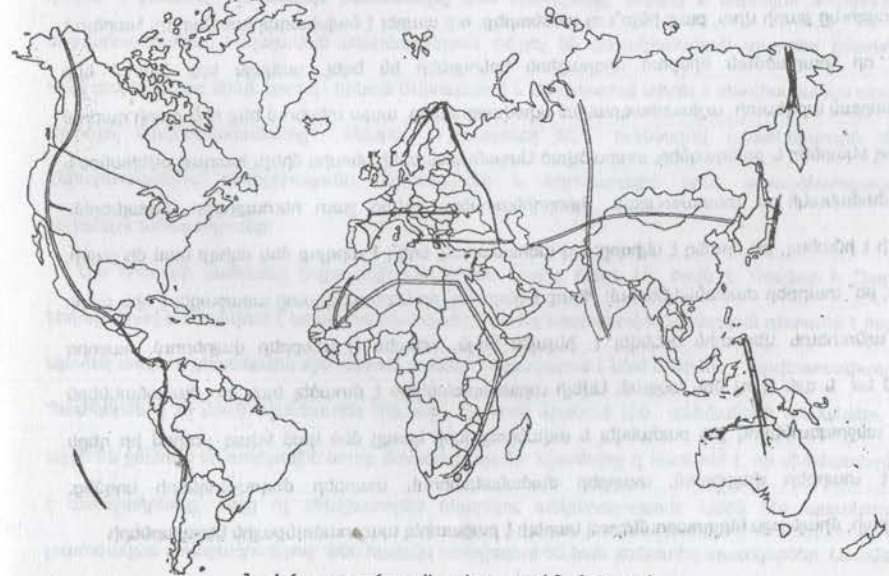
կարևոր է մասնավորապես թվագրության և ժամանակագրական դասակարգման առումով: ժամանակագրական երկրորդ հատկանիշը կատարողական և հորինվածքային արժանիքներն են: Բոլոր դեպքերում ժամանակագրությունը հնարավոր է ընկալել միայն պարբերացման, այսինքն հաջորդականության, բայց ոչ թվագրման ակնկալիքով: Հնագույն փորագիր քանդակներից մեկն արվել է հյուսիսային եղջերվի եղջյուրի վրա, պատկերում է մամոնտ: Գտնվել է Կոմբաբել քարայրում: Ֆիգուրի մանրամասները չեն արված: Համաչափությունները չեն պահպանված: Նկատելի է չափազանց երկարացված կնճիթը, սակայն նկատելի է նաև անմիջականությամբ նկատված նրա կլորավուն մարմինը: Նույն հատկանիշն ունի «Բրեյլի սրահ» քարայրում հայտնաբերված մամոնտի պատկերը (նկ. 12), որը հորջորջված է «Պատրիարք»: Ուշագրավ է այն, որ այստեղ շտրիխային եղանակով քանդակագործը փորձել է պատկերել կենդանու բրդոտությունը: Շտրիխը այդ նպատակի համար գործածելու պրակտիկան տեսնում ենք մանավանդ ժայռակարներում և, անտարակույս, որպես տեխնիկական հնարանք կարող են հիմք լինել այլ և այլ նման փոքրաքանակները և ժայռակարները միևնույն ժամանակով թվագրելու համար: Փորագրության մեջ այս շտրիխները ավելի երկար են և քանակով էլ շատ, որը կարծում են նախնականության հատկանիշ է. քանզի չափավորումը կատարվել է ավելի բարձր աստիճանում: Էլ ավելի կոպիտ են Լեզ Եյզի քարայրի այժը, Գարգաս քարայրի բիզոնը, Կաստիլո քարայրի փղի փորագիր պատկերը և այլն: Այս ֆոնի վրա ուղղակի մեծարվեստ է երևում հյուսիսային եղջերուի կոտոշի վրա փորագրված «Լողացող եղջերուները» (նկ. 13) փորաքանդակը: Այն գտնվել է Լորտե քարայրում: Պատկերն այս վերնագիրն է ստացել այն պատճառով, որ եղջերուների ոտքերի արանքներում պատկերված են ձկներ: Հետաքրքիրն այն է, որ փորագրողը հստակ պատկերացում է ունեցել պլանների մասին: Նա տեսել է նաև, որ առարկաներից մեկը ծածկում է մյուսին: Ոտքերի ետևում գտնվում է ծուլը կամ մյուս ոտքը: Այս երևույթը կարելի է դիտել մի հատկանիշ, որով բնորոշվում է հնին հաջորդող զարգացման նոր փուլը և այն, թերևս հնարավոր է անվանել միջին: Այս փուլը մատնանշող երկրորդ հատկանիշը մարմնական ձևերի նուրբ և ճշգրիտ կառուցումն է և, երրորդը՝ խորապես զգացված համաչափությունների վայելչությունը, առանձնամասերի կառուցման ճկուն, պլաստիկապես հուզական ձևերով: Առանձնապես վարժ են կտրված, համաչափ ու գեղեցիկ աչքերը: Ոտքերը նույնպես կառուցված են զրազետ, նույնիսկ անատոմիական մանրամասն մշակումով: Իսկ ամենից ավելի զարմացնում է ձկան զգայական մարմնի ալիքաձևությունը:

Փորագրական արվեստի առավել նշանավոր փուլը կապված էր քարի մշակման կարողության հետ, որը նոր ասպարեզ բացեց հետագա զարգացման պրոցեսում: Ժամանակագրության առումով կարևոր է այն պարագան, որ ֆրանկո-կանտարիական արվեստում քարի վրա կատարած գրեթե բոլոր փորագրությունները աչքի են ընկնում ֆիգուրի ընկալման վարժ աչքով, ուրվագծի նշման վարպետությամբ: Հնագույններից են փղի, ցուլի և այլնի պատկերները Կաստիլիո և Պեր - Նոն - Պեր քարայրներից: Այն արված է որձաքարի վրա: Պահպանվել է միայն առջևի մասը, հիմնականում գլուխը: Ճիշտ և վարժ պլաստիկ գծով գտնված է կենդանու դիմագծերը: Առավել կատարյալների թվին է պատկանում արջի փորագանդակը որձաքարի վրա: Հայտնաբերվել է Լա Կոլոմբեր քարայրում: Այստեղ լավ գտնված են համաչափությունները, մարմնական ձևերը, անզամ կենդանուն բնորոշ շարժումները: Թերևս միայն մոտոս է, որ մասամբ շուն է հիշեցնում:

Կերպարվեստի ծագմանը վերաբերող հարցերի մեջ ամենաբարդը թերևս ծագման վայրի հարցն է: Բարդ է այնքանով, որ նրա մեջ հյուսվում և առնչվում են մի շարք այլ առեղծվածներ: Նախ վայրի մասին հարցադրումն ինքնին պահանջ ունի քննել հոյժ տարակուսելի խնդիրներ, այդ թվում՝ մարդը առաջ է եկել մեր մոլորակի վրա մե՛կ վայրում, թե՛ մի քանի, զուցե շա՛տ վայրերում կամ նույնիսկ ամենուրեք միաժամանակ: Համենայնդեպս, բանականության մասին հավաստող հնագույն ժայթապատկերները հանդիպում են վերին աստիճանի հետաքրքիր աշխարհագրական տեղադրությամբ: Ըստ ժամանակակից տվյալների նախնադարյան կերպարվեստի հուշարձանները հայտնաբերվել են բոլոր մայրցամաքներում:

Ամենաուշագրավը նախ հնագույն կերպարվեստի տեղադրությունն է իրար հետ չառնչվող վայրերում և, ինչ կարևոր է, դրանք հանդիպում են միայն ստորև նշվող վայրերում: Հիմնական մասը զրանցված են հյուսիսային կիսագնդի 55 – 30 լայնականների միջև և ձգվում են Ատլանտյան օվկիանոսից մինչև Խաղաղ օվկիանոս: Այնուհետև հորիզոնական այս առեղի գոտին հատում են երեք ուղղահայաց գոտիներ՝ առաջինը ամենահագեցվածն է, սկսում է 70 աստիճան լայնությունից և 25 – 40 ուղղահայացներով իջնում է հարավ: Փոքր Ասիայի ու Անդրկովկասի հատվածում հատվում է հորիզոնական գոտու հետ, Միջերկրականի արևելյան ափով անցնում է Աֆրիկա և մայրցամաքի

արևելյան կողմով ավարտվում հարավում: Երկրորդ ուղղահայացը հյուսիսում սկսում է 65 հորիզոնականի մոտերքը և 55 – 65 ուղղահայացների միջև ընկած տարածքով անցնում է Ուրալյան լեռնաշղթայով հարավ, ուր խաչվում է հորիզոնական գոտու հետ Ղազախստանի տարածքում, այնուհետև Աֆղանստանի ու Պակիստանի տարածքով թեքվում է Հնդկաստան: Երրորդ ուղղահայաց գոտին ամենանոսրն է, սակայն և ամենաերկարը: Սկսում է 70 –րդ հորիզոնականից, այսինքն բևեռային գոտուց հյուսիս, 170 ուղղահայացի մոտերքը և Ասիայի հյուսիսարևելյան ծայրից, այնուհետև Ամերիկայի արևմտյան ափով, Կորդիլեռներով իջնում է Ամերիկայի կենտրոնական, այնուհետև հարավային տարածքները և Խաղաղ օվկիանոսի կղզիներով և ավարտվում Պոլինեզիայի կղզիներում և Ավստրալիայում: Տարածական բնութագիրն այսպիսին է: Տարածքների սահմանները խիստ գծված չեն, ավելին, առանձին հատվածներում երբեմն լայնանում կամ նեղանում են, զոգավորվում են, երկարում, կարճանում, տեղ - տեղ ընդհատվում: Պատճառները պարզել անկարելի է: Քանզի ոչ բոլոր հուշարձաններն են մեզ հասել, թերևս գործել են բնական, ազգագրական և տարաբնույթ անհայտ պատճառներ: Եվ այնուհանդերձ, նախնադարյան կենցաղով անցած ժողովուրդները իրենց ապրած ժամանակաշրջանից անկախ միայն այս տարածքներում են նկարել, քանդակել: Տեղագրության այս առանձնահատկությունները տակավին քննության մեծ ծարավ ունեն, սակայն առ այսօր այս հարցը երբեք չի բարձրացվել, անզամ չի նկատվել:



Նախնադարյան արվեստի տարածման քարտեզը

Կարևոր է նշել, որ նախնադարյան հնագիտական հնավայրերը տարածված են աշխարհով մեկ և քանակով դրանք անհամեմատ ավելի շատ են, քան կերպարվեստի հուշարձանները:

ժայռապատկերների տեղագրությունը ներկայացնող աշխարհի քարտեզ չի հրատարակվել: Հրատարակվել են միայն առանձին հատվածներ: Երբեմն հրատարակել են հնագիտական քարտեզներ, որոնցում մասամբ կարելի է կռահել նաև արվեստագիտական հնավայրերը: Նախնադարյան արվեստի հնավայրերի այս քարտեզներում մասնավորապես երևում է հորիզոնական գոտին, սակայն հրատարակողները ունենալով սեփական հետաքրքրություններ, անտեսել են շատ ուրիշները: Ամբողջական պատկերը ներկայացնող քարտեզը կարող էր հրատարակվել միայն նախնադարյան արվեստը ամբողջությամբ ներկայացնողը: Միտքս ավարտելու համար կարևոր է նշել, որ նախնադարյան արվեստի հուշարձանները հիշյալ տարածքներում ստեղծվել են 40.000 տարիների ընթացքում, իսկ այստեղից հետևում է, որ նկարել են նախնադարյան կենցաղով ապրած ոչ բոլոր ժողովուրդները և նկարել են ոչ ամենուրեք:

Այստեղից էլ անխուսափելիորեն արթնանում են հարցեր՝ որո՞նք են կերպարվեստի առաջացման կամ առկայության, ինչպես և բացակայության պատճառները, որո՞նք են աշխարհագրական տարածվածության օրինաչափությունները: Կարելի է մտածել, որ ինչ որ տեղերում չի եղել կավ, ներկեր պատրաստելու հնարավորություն, սակայն այդօրինակ վայրերում տարածվել է փորագրությունը քարի վրա, բայց ինչո՞ւ ոչ ամենուրեք, ուր ապրել է նախնադարյան մարդը: Կարելի է մտածել, որ տարածման հիմքում միգրացիոն երևույթներ են եղել, սակայն երբ նայում ենք նախնադարյան արվեստի աշխարհագրական սփռվածությանը, ապա տեսնում ենք հին քարի դարում թվագրվող նկարներ և քանդակներ, տարածված Ատլանտյան օվկիանոսից մինչև Խաղաղ օվկիանոս և չնայած ժամանակի ու տարածության կոորդինատների տված շատ հետաքրքիր տվյալներին, անկարելի է իմանալ, թե որտեղ է սկիզբը: Եվ առհասարակ, եղե՞լ է արդյոք մեկ սկիզբ կամ մի քանի, միևնու՞յն, թե՞ տարբեր ժամանակներում: Պետք է ընդունել, որ կերպարվեստը առաջացել է հին քարի դարում, այնուհետև վերստին կրկնվել է, ինչպես նույն, այնպես էլ տարբեր վայրերում, հաջորդ դարերում ևս և այն էլ ոչ մեկ անգամ: Ավելի տրամաբանական է մտածել նաև, որ ժամանակներն իրարից անջրպետներով չեն բաժանվել և ավանդույթների կապը մեծ կամ նվազ չափով իր դերն ունեցել է տարբեր վայրերում, տարբեր ժամանակներում, տարբեր ժողովուրդների կողմից: Ակներևաբար, միայն այս նկատառումներով կարելի է բացատրել պաշտամունքային կերպարների

նույնությունը, ինչպես օրինակ՝ հղի կնոջ պաշտամունքային կերպարի տարածումը տասնյակ հազարավոր կիլոմետրերով: Շատ ավելի անբացատրելի է արվեստագիտական մտածողության նույնությունն ամենատարբեր ժամանակներում և տարածքներում ապրած ժողովուրդների մոտ: Ցավոք, այս և մի շարք այլ հարցեր առ այսօր քննության առարկա չեն եղել, լավագույն դեպքում միայն հիշվել են: Հարցերը շատ բարդ են և կարելի է միայն ենթադրությունների սահմաններում որոշակի դատողություններ անել: Տարածության մեջ քանակական բնութագիրը, եթե նկատի չառնենք առանձին օրինակները, արևմուտքից արևելք, ինչպես արդեն ասվեց, ունեն նորացման հակում: Կարելի է արդյոք այս պարագայում տեսնել միգրացիոն հոսանքների ուղղության բնութագիր, երևի կիմացվի հետագա ուսումնասիրությունների շնորհիվ: Որպես առաջին փորձ նման բարդ խնդիրների առնչությամբ ստիպված են սահմանափակվել միայն հարցադրումով, որը թերևս դիտվի առաջին քայլ: Կերպարվեստի պատմության հարցերի մեջ կարևորությամբ թիվ առաջինը ժամանակագրությունն է, որից կախված է արվեստի ստեղծագործության գնահատականը, դերը և նշանակությունը պատմության մեջ: Արդ, ուժերիս սահմաններում փորձեն անդրադառնալ նյութի արվեստագիտական քննությանը և այդ եղանակով նպաստ բերել այս կարևոր հարցերի լուծման գործում:

Երկրորդ հարցը արվեստների աշխարհագրական բնութագիրն է: Թեև շատ տարօրինակ է, սակայն դժվար է չտեսնել, որ անկախ ժամանակից կամ ժողովրդից, ազգից և ազգային սովորույթներից աշխարհագրական հսկայական տարածքներում տիրել են գեղագիտական տարբեր ընթացումներ: Կար քարի դարից մինչև բրոնզ - երկաթ եվրոպայում և Աֆրիկայում տիրել է ռեալիստական արվեստը: Այսինքն արվեստագետները նկարել - քանդակել են ունենալով պատկերվողին ճշգրիտ վերարտադրելու, գեղեցկությունը, հզորությունը և կերպարային որևէ առանձնահատկություն ընդգծելու առաջադրանք:

Այս երևույթի սահմանը Եվրոպայի արևմտյան եզրից մինչև Աև ծովն է: Բոսֆոր և Ղարաբնդ նեղուցներով բաժանվում է արևելյան հատվածը, որտեղ պատկերվող առարկան դիտվում է իբրև նիշ: Այստեղ առկա է տեսակային ճշտություն, սակայն բացակայում է կամ միմիայն է արվեստագիտականը: Պատկերները ոչ միայն սխեմատիկ էին, այլև հատուկ մշակում էին սխեմաների տեսակներ, որոնք աչքի են ընկնում պատկերային նուրբ մտածողությամբ: Այստեղից էլ հետևում է, որ սխեմատիզմը եղել է առաջադրանք, բայց ոչ ռեալիստորեն նկարելու անկարողություն: Ամեն ինչ պատկերված է լրատվական առաջադրանքով: Թեև հաճախ հանդիպում են նաև թեմատիկ պատկերներ: Առավել

աչքի ընկավ պատկերների մանրությունը, որը սկսեց նմանվել պատկերագրության: Հայաստանում այդ պատկերները կոչվել են այծագրեր: Այս պատճառով այս արվեստը, որը տարածվում էր մինչև կենտրոնական Ասիա, կոչեցի վավերագրական:

Երկու տարբեր արվեստների սինթեզմամբ ստեղծվեց երրորդ տարբերակը, որի մեջ մտան հարավային Ուրալը (Կապովայա քարայր), Սիբիրը և Հնդկաստանը: Սինթեզի արդյունքում պահպանվեց պատկերման վավերագրական մոտեցումը, սակայն պատկերելիս ձգտում էին պահպանել բնական չափերը: Թեև չափերի մեծացման հետ միասին ավելացավ մանրամասների պատկերման պահանջը, սակայն առանձնապես չաճեց կատարողական վարպետությունը: Այս տարբերակը բնութագրեցի վավերամոնումենտալ բնութագրով:

Չորրորդ տարբերակը կարելի է տեսնել Հարավային Ամերիկայում, Խաղաղ օվկիանոսի կղզիներում և, մասնավոր Ավստրալիայում: Հիշյալ շրջաններում իսպառ բացակայում է որսորդական թեման: Գերիշխող է դառնում պաշտամունքայինը, տոտեմը, առասպելը և ըստ այդմ երևան են գալիս նաև ոճական առանձնահատկություններ: Ըստ բովանդակության այս ժայռապատկերները բնութագրեցի առասպելաբանական:

Չնայած աշխարհում կուտակվել է բավականին մեծ քանակի ու բովանդակության հնագիտական ու արվեստագիտական նյութ, այնուհանդերձ քիչ բան է հայտնի նախնադարից: Մենք գիտենք միայն աշխարհի տարբեր վայրերում կղզիացած ստեղծվել են մարդկային հոտեր, և, դատելով ստեղծված կերպարվեստից իրենց բնական մակարդակով չեն եղել հավասար:

Կրո Մանյոնի հայտնագործությունը բնավ չի նշանակում, որ բանական մարդու հայրենիքը հենց Ֆրանսիան էր Կրո Մանյոնը: Անվիճելի է, սակայն, որ առավել ուսումնասիրված հարուստ հնագիտական և արվեստագիտական նյութ առ այսօր գտնվել է Ֆրանսիայում, հենց Կրո Մանյոնի շրջանում: Նախնադարի պիրենեական կերպարվեստին, մասնավորապես նրա պահպանմանը մեծապես նպաստել են բնական պայմանները, խորը քարայրները իրենց անսասան միկրոկլիմայով: Հասկանալի է, որ քարի դարի մարդու ժառանգությունից «մեզ հասել է միայն եղածի ստվերը»: Ֆրանսիան, որն ունի 7000 քարայր, նպաստավոր է եղել բնակություն հաստատելու և, բնականաբար նաև նկարելու համար: Հետո ինչ է եղել այլևս ստույգ չգիտենք: Մենք ունենք հնագիտական հուշարձաններ, որոնք վկայում են գոյության փաստը, իսկ պատմության մասին, տևողության մասին, անկման պարագաների մասին եղած նյութերը ստույգ տեղեկություն տալ չեն կարող:

Կերպարվեստից դատելով, նախնադարում, ինչպես և այսօր, մարդիկ եղել են զիջատիչ՝ սիրել են միս, նկարել են միս, որսացել են միս, կերել են միս: Ժիշտ է, ունեցել են նաև տիեզերական հասկացողություններ, կռահել են հանդերձյալ գոյության մասին, աշխարհը տեսել են չարի ու բարու դուալիստական ըմբռնմամբ և նաև հոգեզմայլ նկարել են:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ: Աշխատության մեջ օգտագործված է գրականություն վեց լեզուներով՝ հայերեն, ռուսերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, իտալերեն: Գիտական քննությունը կատարված է յուրաքանչյուր նյութի վերաբերյալ եղած առավել ճանաչված հեղինակների 507 աշխատությունների հիման վրա:

ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔՆՆԱՐԿՎԵԼ Է Երևանի գեղարվեստի պետական Ակադեմիայի գիտ. խորհրդում և արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնում, որոնց վերաբերյալ կազմված որոշումները կցված են գործերին:

ԱՄԵՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԵԼ ԵՆՔ

ՀԵՏԵՎՅԱԼ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. ԿԵՐՊՐԿԵՍԱԾ ՆԱԽՆԱՐԱՐՈՒՄ. - Երևան, հրատ.ՏԻՐԱՍՏ, 1999 թ., 41, 5 մամուլ:
2. ՆԱԽՆԱՐԱՐՅԱՆ ԿԵՐՊՐԿԵՍՏԻ ԹԵՄԱՆԵՐԸ. - Պատմաբանասիրական հանդես, 2000 թ., N 2, էջ 177 – 178:
3. ՈՃԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՆԱԽՆԱՐԱՐՅԱՆ ԿԵՐՊՐԿԵՍՏՈՒՄ. - Բանբեր Երևանի համալսարանի, 2000 թ., N 3, էջ 75 - 83:
4. ՆԱԽՆԱՐԱՐՅԱՆ ԿԵՐՊՐԿԵՍՏԻ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԲՆՈՒԹՎԱԳԻՐԸ. Պատմաբանասիրական հանդես, 2000 թ., N 3, էջ 191 – 199:
5. ՄՊՈՐՏԱՅԻՆ ԹԵՄԱՆ ԺԱՅՈՒՊԱԿՆԵՐՆԵՐՈՒՄ. - Բանբեր Երևանի համալսարանի, 2001, N 1, էջ 143 – 149:
6. ԿԵՐՊՐԿԵՍՏԻ ԱՌԱՋԱՑՄԱՆ ԵՎ ՊՐԵՐԵՐՍՄԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ ՇՈՒՋԸ. - Լրաբեր հաս. գիտ., 2001, N 2, էջ 96 – 105:

РЕЗЮМЕ

Впервые в мировом искусствоведении предметом исследования становятся произведения первобытного искусства всех стран и континентов. Несмотря на это многообещающее заявление я не ставил в представленной работе целью и не претендовал исследовать буквально все произведения первобытного искусства, издать или, даже упомянуть их. Во избежание излишних нагромождений материала избирательный принцип практически был неизбежен.

При рассмотрении вопросов происхождения искусств приоритет полностью отдается Homo Sapiens, ибо нередко упоминающиеся в научной литературе в качестве наиболее древних и приписывающихся неандертальцам, отдельные точки и линии, во –первых, датируются периодом существования двух существ, и поэтому нельзя быть уверенным, что они сделаны именно неандертальцами, а не людьми разумными, а самое главное, трудно представить, что это есть единственное наследие, которое оставили неандертальцы в течение почти полутарста тысяч лет своего существования. Таким образом, искусство во всех его проявлениях я отношу к деятельности человека разумного и в этом же вижу, этим же датирую происхождение, время появления человека.

Что касается вопроса развития хронологических признаков первобытного изобразительного качества, то предпочтение отдается не признакам исполнительного качества, а степени осмысления картины. Исполнительское мастерство зависит от обучения, и в любой период могут быть произведения любого качества. Более наглядно развитие можно проследить по степени смысловой насыщенности, начиная от пассивного изображения животного до появления образа, а затем темы причем темы, как однофигурной, так и многофигурной композиции. Этот хронологический признак подтверждается и в последующие эпохи в мезолите и неолите, когда тема становится доминирующей.

Хронология отражена также в географическом распространении первобытного искусства от крайнего запада до крайнего востока, то есть от Атлантического до Тихого океана памятники первобытного искусства распространяются в пределах от 35⁰ до 50⁰ широты северного полушария (см. стр. 28). Эту горизонтальную линию пересекают три вертикальные линии, и все это независимо от наличия или отсутствия удобных пещер, где обитали первобытные люди, и независимо от эпохи местного каменного века, который у одних датируется древностью 40-30 тысяч лет, тогда как у других продолжается поныне.

Хронологически от Европы к Азии произведения первобытного искусства, за исключением редких случаев, заметно “молодеют”.

Очень важно отметить также географическую характеристику первобытного изобразительного искусства. Западные наскальные изображения по исполнительским качествам определяются как реалистические. Этих качеств нет в Передней и Центральной Азии. Здесь преобладает схематизм, миниатюрность, стилизация. Причины в обоих случаях разные. Если на Западе изучали природу и старались в изображении осмыслить образ, тему, то в Передней и Центральной Азии и на севере главным была удобочитаемость, и поэтому этот тип наскальных изображений я счел удобным охарактеризовать как документальный.

Относительно причин создания многомиллионных наскальных изображений в научной литературе преобладает магическая теория, выдвинутая С. Рейнаком в

1903 г. Однако, во –первых, трудно предположить, что для магических целей требовались такие высокохудожественные навыки, какие были во Франко-Кантабрии или Сахаре, (об этом говорилось не раз): во вторых, во многих наскальных изображениях темой являются животные, которые не годились в пищу или это были охотящиеся, дерущиеся, защищающиеся животные, и если быть последовательным, то нужно думать, что их изображали с целью обеспечить удачу хищника, а это уже абсурд. На мой взгляд, первобытные художники рисовали, ибо познавали мир. Что касается азиатских наскальных изображений темой являются животные, которые не годились в пищу или же это были охотящиеся, дерущиеся, защищающиеся животные, если быть последовательным, то нужно думать, что их изображали с целью обеспечить удачу хищника, а это уже абсурд. На мой взгляд, первобытные художники рисовали, ибо познавали мир. Что касается азиатских наскальных изображений, то судя по видовому характеру, здесь преобладал практический смысл, т.е. фиксировались виды, количество и места распространения тех или иных животных. Изображались знаки небесных тел, состоялись аллегорические композиции на тему преданий и передавались различные эпизоды, запечатлевшиеся из охотничьей жизни.

Документальный характер имеют также наскальные изображения севера Европы, Азии и Америки. Дальневосточное искусство по характеру исполнения близко к азиатскому, однако отличается заметно крупными размерами, по причине которого было определено как документально-монументальное.

В особую группу можно отнести искусство южного полушария, в которое входят наскальные изображения Чили, островов Океании и, особенно, Австралии. Здесь полностью отсутствуют охотнические темы, анимализм вообще. Основными являются предания и мифические образы. Это искусство я предпочел назвать традиционно –мифологическим. Работа снабжена богатым иллюстративным материалом.

ՀՀ Ազգային գրադարան



NL1782883

