

Սիրարփի Մ. Տեր-Ներսեսյան

ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՈՒՂՂԱԿԻ ՄՈՏԵՑՈՒՄ^{1*}

Ռոմանական քանդակագործների արվեստի մասին [պրն.] Ֆոսիյոնի² գրքի ներածական նախադասությունները կարող են կիրառելի լինել արվեստի պատմության ցանկացած ժամանակաշրջան ուսումնասիրելու համար: **“L’étude de la sculpture medievale en Occident peut être prise de plusieurs points de vue et, pour bien la comprendre dans son ensemble, il faudrait n’en négliger aucun.... La science qui en rendrait compte d’une façon complète devrait être à la fois une iconographie, une philo-sophie et une analyse formelle”³.**

Ցանկացած մոտեցում՝ պատկերագրական, փիլիսոփայական, ձևային-վերլուծական, պահանջում է առանձնահատուկ գիտելիք, հատուկ պատրաստվածություն, այնինչ տարբեր ուսումնասիրություններում բացառապես կարևորվել է մեկը կամ մյուսը: Բայց ինչ տեսակետ էլ դավանենք, փաստը մնում է փաստ, որ գաղափարները արտահայտվում են արվեստի լեզվով, և որպեսզի հասկանանք դրանց ամբողջական իմաստը, անհրաժեշտ է սովորել այդ լեզուն:

Ըստ այդմ՝ արվեստաբանության հիմքը արվեստի ձևի ուսումնասիրությունն է, իսկ առաջնահերթ խնդիրը՝ արվեստի գործի հիմնական տարրերը ճանաչելն ու հասկանալը:

Ուսանողներին արվեստի պատմություն ուսուցանելու համար կիրառվում են տարբեր մեթոդներ: Հաճախ կիրառվող մոտեցումներից մեկը կարելի է անվանել **արտաքին մոտեցում**, որն արվեստի գործը դիտում է

1 ¹ Թարգմանությունը ըստ՝ **Der Nersessian Sirarpie**, The Direct Approach in the Study of Art History // College Art Journal, Vol. 1, N 3 (Mar.), 1942, pp. 54–60. Տողատակի բոլոր հղումներն ու ծանոթագրումները թարգմանչինն են: Ընդունվել է տպագրության 16.02.2017:

2 **Ֆոսիյոն Անրի** (1881–1943 թթ.) – ֆրանսիացի արվեստաբան, միջնադարյան արվեստի պատմաբան և տեսաբան, արվեստի պատմության ուսումնասիրության ֆորմալ դպրոցի ներկայացուցիչ: Ա.Ֆոսիյոնը ծավալուն մենագրությունների և բազմաթիվ հոդվածների հեղինակ է: Հայերեն թարգմանությամբ 1999–ին լույս է տեսել նրա «Ձևերի կյանքը, գովք ձեռքին» արվեստի տրակտատը: Տե՛ս **Ֆոսիյոն Ա.**, Ձևերի կյանքը, գովք ձեռքին, Եր., «Սարգիս Խաչենց», 1999:

3 Քանի որ բնագրում Ա. Ֆոսիյոնից արված մեջբերումը **թարգմանված չէ**, ուստի այստեղ այն ներկայացնում ենք թարգմանաբար. «Արևմուտքում միջնադարյան քանդակի ուսումնասիրությունը կարելի է դիտարկել տարբեր տեսանկյուններից, և որպեսզի այն ամբողջությամբ հասկացվի, պետք չէ անտեսել դրանցից և ոչ մեկը: Այն ամբողջապես ներկայացնող գիտությունը կարող է լինել միաժամանակ և՛ պատկերագրություն, և՛ փիլիսոփայություն, և՛ ֆորմալ վերլուծություն»: Տե՛ս **Focillon H.**, L’Art des Sculpteurs Romains, Paris, Librairie Ernest Leroux, MCMXXXI (1931), p. 3:

16 (ժԵ) տարի, թիվ 1 (57), հունվար–մարտ, 2017

ՎԿԱ համահայկական հանդես

«դրսից»՝ վերջնական տեսանկյունով: Արվեստագետի ոճը, տվյալ ժամանակաշրջանի կամ երկրի արվեստի բնութագրիչ գծերը որոշելու համար արվեստի գործը մանրագնին ուսումնասիրվում և համեմատվում է հեղինակի այլ գործերի, միևնույն ժամանակաշրջանի կամ այն ազգային ու տարածքային խմբի աշխատանքների հետ, որին պատկանում է:

Հաջորդ մեթոդը, որը կարող ենք անվանել **ուղղակի մոտեցում**, հիմնված է այն կանխադրույթի վրա, որ ոճն ու տեխնիկան անբաժանելի են: Սրա նպատակն է տեխնիկական տարրերի պարտադիր իմացությամբ, որը պատասխանատու է ոճի տարբերակիչ հատկանիշները որոշելու համար, ավելացնել այն ինֆորմացիան, որը ձեռք է բերվել արվեստի գործի արտաքին ուսումնասիրության միջոցով: Շատ քոլեջներում և համալսարաններում նկարչությունն ու քանդակը ուսուցանվում էին նախքան արվեստի պատմության լուրջ ուսումնասիրությունը: Երբ հիմնվեցին արվեստի պատմության բաժանմունքները, քանդակի, նկարչության և ձևավորման այս կուրսերը հիմնականում պահպանվեցին՝ որոշ դեպքերում որպես անջատ միավորներ, որոշ դեպքերում էլ՝ ներգրավվեցին արվեստի պատմության ընդհանուր ծրագրի մեջ: Սա առաջացրեց որոշակի խառնաշփոթ. շատերը ցանկացած գործնական աշխատանք դիտարկում էին որպես հին կարգի վերապրուկ, որը կարող է ունենալ իր պատմական *raison d'être*-ն⁴, բայց որը չի կարող օրինական տեղ զբաղեցնել արվեստի պատմության ուսումնասիրության մեջ: Ուստի հստակ սահման պետք է դրվի արվեստների գործնական կողմի հետ առնչվող դասընթացների միջև, որոնք նման են արվեստի դպրոցներում տարվող աշխատանքին, և այն դասընթացների, որոնցում գործնական աշխատանքը սերտորեն կապված է արվեստի պատմության հետ: Այս տարբերությունն ընդգծելու համար նման փորձ արվել է Ուելսլիում՝ տարբերակելով նախկին արվեստանոցային կուրսերը և «լաբորատոր» անվանելով արվեստի պատմության ուսուցման հետ կապված աշխատանքը: Այստեղ մեզ հետաքրքրողը միայն վերջինն է:

Ուղղակի մոտեցում մեթոդը, որը միավորում է գործնական և տեսական ուսումնասիրությունները, Ուելսլիում 1897-ին սկսեց կիրառել Ալիս Վան Վեթթեն Բրաունը⁵: Այդ մեթոդը հետագայում զարգացրեց Միրթիլա Ավերին⁶: Սակայն այժմ էլ այն շարունակ կատարելագործվում է: Մեթոդի քառասնամյա փորձարկման ընթացքում ծրագրի մանրամասները շարունակ փոփոխության են ենթարկվել և մինչև օրս էլ շարունակում են փոփոխվել ու ճշտվել: Այդ երկար ժամանակաշրջանի ընթացքում լայն հնարավորություն է ստեղծվել փորձարկելու այդ մեթոդը՝ որոշելու դրա հնարավոր առավելությունները կամ թերությունները: Քանի որ այս մեթոդը

4 Գոյության դրդապատճառը (ֆր.):

5 **Բրաուն Ալիս Վան Վեթթենը** արվեստագետ-արվեստաբան էր: Նա Ուելսլի է գնացել 1897 թ., որտեղ և ներմուծել է արվեստի ուսումնասիրության լաբորատոր մեթոդը, որը համատեղում է արվեստի պատմության դասընթացներն ու արվեստանոցի դասընթացները՝ գծանկարչություն, գունանկարչություն, մոդելավորում: Հետագայում այս գործնական մեթոդը այլ քոլեջներում և համալսարաններում տարածում է գտել որպես ուելսլիյան մեթոդ: Sten Wellesley College 1875-1975: A Century of Women, General editor Glasscock Jean, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1975, p. 87: https://www.wellesley.edu/art/-welcome_06.10.2016_16:03:

6 **Ավերի Միրթիլան** միջնադարյան արվեստն ուսումնասիրող գիտնական է: 1920 թ. եղել է Ուելսլիի քոլեջի արվեստի ամբիոսի նախագահը և Ուելսլիի Ֆրանսավորթ թանգարանի տնօրենը:

արդեն հիմնովին հաստատված էր, երբ ես եկա Ուելսի, ես չէի կարող դրա համար որևէ երաշխիք պահանջել: Այնուամենայնիվ, ես ազատ կարող եմ ասել, որ արդյունքներն ամբողջովին արդարացրել են փորձարկումը և մեզ համոզել, որ դա նախաավարտական կուրսերի ուսուցման ոչ միայն լավ, այլ նաև ճիշտ մեթոդ է:

Ոճի փոփոխման կամ զարգացման մեջ տեխնիկայի դերն ընդգծվել է ճարտարապետությանը և մի շարք փոքր արվեստներին պատկանող աշխատանքներում, ինչպիսիք են խեցեգործությունը, տեքստիլը և մետաղագործությունը: Կասկած չկա նաև որոշակի առանձնահատուկ բնագավառներում կամ ժամանակաշրջաններում տեխնիկական գիտելիքների առավելությունների շուրջ: Ոչ ոք, օրինակ, չի կարող ժխտել, որ գրաֆիկական արվեստներում տարբեր մեթոդների փորձը անգնահատելի հնարավորություն է ընձեռում, ասենք, չոր ասեղի և օֆորտի կամ մատիտանկարի և արծաթամատիտի միջև եղած տարբերությունը քննադատաբար գնահատելու համար: Այս եղանակով սովորած ուսանողը սեփական փորձից կիմանա կիրառվելիք յուրաքանչյուր միջոցի հնարավորությունները և սահմանափակումները, բացի այդ նա կունենա արդյունքների ավելի խելամիտ գնահատական: Նմանապես այն անձը, որը բազմատեսակ որմնանկարներ անելու փորձ ունի և որը խճանկարներով, տեմպերայով, յուղային լաքերով փորձարկումներ է արել, միջնադարյան և վերածննդյան նկարչության իր դատողություններում ավելի լուրջ հիմք կունենա: Սխալ վերագրումներից հնարավոր է խուսափել, եթե ուսանողն ունակ է ճանաչել հիմնական տեխնիկական տարբերությունները, որոնք կարող են լինել միևնույն նկարչին վերագրված երկու գործերի միջև: Եթե վերականգնման ժամանակ ստեղծագործությունը վնասվել է, որ հաճախ է պատահում, տեխնիկական գիտելիք ունեցողն ավելի ճիշտ կարող է հասկանալ դրությունը և դատել քննարկվող ստեղծագործության նախնական տեսքի մասին: Ուզում եմ միայն հիշեցնել Դանիել Վ. Թոմփսոնի⁷ «Միջնադարյան նկարչության նյութերը» կարևոր գրքի օրինակներից մեկը: Տարիներ առաջ ռուս արտանկարող Նիկոլաս Լոխովը հայտարարեց, որ Սքոուլս դի Սան Ռոքքոյի Տինտորետտոյի գեղանկարների մգությունը պայմանավորված է հետագայում մեկ ուրիշի ձեռքով դրված յուղի կամ լաքի ազդեցությամբ: Շատ քչերն էին հակված ընդունելու նրա այն պնդումը, թե այդ գեղանկարներն իրականում կատարված են եղել բաց մոխրագույնի, կապույտի, կարմիրի, կանաչի և դեղինի երանգների գունապնակներով: Բայց և այնպես, երբ վերջին պատերազմի ժամանակ դրանց իջեցրին պատերից, հայտնաբերեցին, որ կտավներից մեկի մի հատվածը ծալված լինելու պատճառով երբեք չի լաքվել, որն էլ հաստատեց Լոխովի այն պնդումը, թե դրանք իրագործվել են բարձրարժեք գունաշարով:

Տարբեր տեխնիկաների իմացությունը **ուղղակի մոտեցման** միայն մի կողմն է և կարող է կիրառվել մեծ մասամբ ավելի խորացված և մասնագիտացված կուրսերի դեպքում: Բուն ուսուցումը պետք է սկսվի այն ժամանակ, երբ ուսանողը ներգրավվի արվեստի ուսումնասիրության մեջ,

⁷ Թոմսոն Վ. Դանիելը ամերիկացի արվեստաբան է և թարգմանիչ: Նա դասավանդել է Հարվարդում և Կուրտոյի արվեստի պատմության ինստիտուտում:

որպեսզի սովորի իր անհատական փորձի ու մի շարք վարժությունների միջոցով ճանաչել գծի, ձևի, գույնի և կոմպոզիցիայի հետ կապված հիմնարար խնդիրները: Այսպիսով, արվեստի գործի ըմբռնումը կունենա ավելի կայուն հիմք, ավելի արագ կգարգանան ուսանողի դիտարկելու, վերլուծելու ունակությունները: Նա հակված կլինի քիչ վստահել միայն իր լսածին կամ կարդացածին, բայց ավելին՝ իր տեսածին: Որպեսզի ուսուցման այս մեթոդը հաջողությամբ իրագործվի, անհրաժեշտ է, որ արվեստի պատմությունը ուսուցանվի հենց այդ բնագավառում կրթված անհատի կողմից, իսկ գործնական փորձերը՝ մեկ ուրիշի, որը հավասարապես ուսանել է արվեստի դպրոցում և որը ունի նաև արվեստի պատմության որոշ գիտելիքներ: Երկու դասախոսների միջև պետք է լինի սերտ համագործակցություն, և այն, ինչը մենք անվանել ենք լաբորատոր աշխատանք, պետք է ստորադասվի պատմական և քննադատական ուսումնասիրություններին: Հիմնական նպատակը պետք է լինի ոչ թե ապագա նկարիչներ կրթելը, այլ ուսանողի ուղղակի ծանոթացումը: Այս դեպքում ուսանողի անհատական աշխատանքի գեղարվեստական արժեքը պակաս կարևոր է, քան առկա խնդիրների խելամիտ ըմբռնումը: Ուստի հմտություն չունեցող անհատն այս վարժություններից կարող է նույնքան օգուտ ստանալ, որքան իր ավելի օժտված ընկերները: Ցանկալի է նաև, որ այդ աշխատանքը պլանավորվի այնպես, որպեսզի լաբորատորիայում արված վարժությունները հնարավորինս համապատասխանեն դասախոսությունների ընթացքում քննարկված հուշարձաններին: Մի քանի օրինակներով պարզաբանենք ասվածը:

Դասախոսը, անտիկ արվեստի որոշ գործերում մարդու ֆիզուրի ոճավորման վրա ուսանողի ուշադրությունը հրավիրելու համար, բնորոշին դնում է ուսումնասիրվող ֆիզուրների, օրինակ՝ Կնոսոսի քրքում հավաքող տղայի⁸, անտիկ Աթենքի պատի ռելիեֆների վրայի տափօղակ խաղացողների⁹, կամ էլ Էգինայի ճակտոնի ֆիզուրներից մեկի¹⁰ դիրքով: Սկզբում նկարելով կենդանի բնորոշից, այնուհետև էկրանի վրա արտացոլված նկարի, ռելիեֆի կամ քանդակի լուսանկարից՝ ուսանողները ցանկացած դեպքում հեշտությամբ ուսումնասիրում են անատոմիայի ոճավորումը: Հունական ծալապատկերն ուսումնասիրելու համար նմանատիպ էսքիզներ կարող են արվել դորիական պեպլոս հագած բնորոշից և Օլիմպոսի արևելյան ճակտոնի ֆիզուրի¹¹ պլայդից:

Գեղանկարի ուսումնասիրությունն ուղեկցվում է լույս ու ստվերի և գույնի փորձերով: Լավ է սկսել առավել տարրական խնդիրներից: Որպեսզի ուսանողները սովորեն լոկալ գույնի¹² տարբերությունից անկախ

8 Կրետե կղզու անտիկ մինոսյան (կրետական Մինոս թագավորի անունից) պալատի որմնանկարներից՝ Փրեսկո:

9 Կուրոսի (երիտասարդ ալեքսի եռաչափ արձաններ) հիմքին քանդակված ռելիեֆ՝ Աթենքի Թեմիստոկլեսյան պատից (մ.թ.ա 510-500 թթ.):

10 Խոսքը վերաբերում է Հունաստանի Էգինա կղզու արխայիկ շրջանի սրբավայրի՝ Աֆայայի տաճարի (Արխայիկ շրջանի վերջ՝ մոտավորապես մ.թ.ա. 500 թ.) արևմտյան և արևելյան ճակտոնների քանդակներին:

11 Խոսքը վերաբերում է անտիկ հունական Օլիմպոս սրբավայրի Ջևս աստծուն նվիրված տաճարի արևելյան ճակտոնի քանդակներից մեկին:

12 Մաքուր՝ անխառն գույն:

զատորոշել կիսատոնը և ստվերը, դասախոսը կարող է վերցնել պարզ երկրաչափական մարմիններ, նկարել դրանք գույնզգույն բծերով կամ աստիճանավորված երանգներով, այնուհետև դասարանին խնդրել նկարել և ստվերել այդ առարկաները՝ անտեսելով լոկալ գույնը: Հետզհետե կարելի է անցնել ավելի բարդ մարմինների՝ նատյուրմորտների և ֆիգուրների: Լույսի և ստվերի տիրապետման հետ առնչվող այս և նմանատիպ վարժությունների ընթացքում ակնարկվում ու հիշեցվում են այն գործերը, որոնք ուսումնասիրվում են դասախոսության ընթացքում: Այս դեպքում ուսանողներն ավելի հեշտությամբ կարող են ընկալել նկարչության բազմազան ոճերը:

Գույնի կիրառման սեփական փորձը ուսանողին դրա հատկությունների և հարաբերությունների կարևորության մասին անմիջական գիտելիք կտա: Միազույն յուղանկարչության պարզ վարժություններ, որոնց հիմնական նպատակը ձևի արտահայտչականությունն է, հանգեցնում են գույնի նմանատիպ ուսումնասիրությունների: Որոշ վարժությունները ցույց են տալիս կարծր մարմին ստանալու հնարավորությունները՝ անտեսելով «ամբողջական տեսողական ազդեցությունը», այսինքն՝ չհետևելով լուսաստվերի հաջորդականությանը, ուժգնության պակասեցմանը և այլն, որոնք ի հայտ են գալիս սովորական լույսի տակ: Սա ուսանողներին հնարավորություն է տալիս հասկանալ վաղ Վերածննդի նկարիչների գործերին բնորոշ մոտեցումները, որոնց գունային մոդելավորումն այդ տիպի է: Մյուս վարժությունների միջոցով, նրանք կկարողանան ընկալել այն գեղանկարների հակադրությունը, որոնցում առկա է նրբերանգների կազմակերպում ըստ լույսի որոշակի աղբյուրի, ինչպես Վերմեների մոտ է, և այնպիսիների, որոնցում լուսաստվերը հասցված է դրամատիկ ազդեցության, ինչպես Տիստորետտոյինը:

Բացօթյա ուսումնասիրությունները, որոնց ժամանակ ուշադրությունը հղվում է տարածության մեջ գույների սառեցմանն ու եզրերի մեղմացմանը, կօգնեն ընկալել օդային հեռանկարի սկզբունքները: Կոտրված գույնով նկարելու փորձը թե՛ նատյուրմորտում, և թե՛ բնանկարում ավելի պարզորեն է ցույց տալիս պիզմենտային և աչքի միջոցով ընկալվող գույների խառնուրդի միջև տարբերությունը:

Քանդակի հետ կապված վարժությունները որոշ նյութական բարդություններ ունեն, քանի որ իսկական քարի փորագրությունը հազվադեպ է հնարավոր փորձարկել: Այնուամենայնիվ, կարելի է գտնել փոխարինող նյութեր՝ օգտագործելով միանգամայն կարծր արհեստական նյութեր ու փոքր փորագրական գործիքներ: Այսպիսով՝ ուսանողները հնարավորություն են ստանում տարբերել տաշելու գործողությունը ծեփելու գործողությունից, որի հետ նրանք ծանոթ են դեռևս կավի հետ աշխատելուց: Սկսնակների մեծ մասը դժվարանում է տարբերել մոդելավորված մակերեսի տարբեր հարթությունները: Նրանց օգնելու համար պետք է խնդրել ամբողջովին մոդելավորված կաղապարի կավն ընդհանրացնել պարզեցված հարթություններով: Եվ քանի որ մեր աշխատանքի զգալի մասը կախված է լուսանկարների և ոչ թե բնօրինակների ուսումնասիրությունից, շատ կարևոր է ուսանողին սովորեցնել՝ պատկերացնել ռելիեֆը: Նրանք

կարող են պարզել ցցունության աստիճանը, օրինակ, աշխատելով այնպիսի մի նմուշի դետալների հետ, ինչպիսին է Գիբերտիի **Գոնները**¹³: Օգտագործելով տարբեր դիտակետեր՝ ուսանողները կարող են վերակառուցել ոչ միայն ռելիեֆների, այլ նաև կլոր քանդակների եռաչափությունը:

Նմանատիպ, բայց սովորաբար ավելի բարդ վարժություններ են նշանակվել խորացված կուրսերի համար, որտեղ կարելի է առավել սերտ կապ հաստատել պատմական ուսումնասիրության և գործնական աշխատանքի միջև: Որպես օրինակ կարող են մեջբերել մի խնդիր՝ կապված Միքելանջելոյի ուսումնասիրության հետ: Բնորոգը պետք է ընդուներ Սիքստինյան կապելլայի առաստաղի երիտասարդներից մեկի դիրքը. մենք ստիպված եղանք մի քանի անգամ փորձել, նախքան կկարողանայինք գտնել մի դիրք, որը մարդկային մարմինը կարող էր միանգամայն ճշմարտացիորեն վերարտադրել. և այս ամենն արդեն իսկ ուսանելի էր: Նույն կտավի վրա ուսանողները գծանկար արեցին բնորոգից և էսքիզ՝ Սիքստինյան առաստաղի պատանու լուսանկարից: Երբեմն նախօրինակ հորինվածքները որքան հնարավոր է արված են մի արվեստագետի, դպրոցի կամ ժամանակաշրջանի ռձով: Վերջին տարիներին ուսանողներին հատկապես հետաքրքրող նմանատիպ մի փորձ էր Թեոկրիտեսի հովվերգությունը¹⁴ պատկերող հելլենիստական պատկերային ռելիեֆների ռձով կավից կոմպոզիցիա ստեղծելու փորձը:

Մրանք ուսանողներին առաջադրված վարժություններից մի քանիսն են. մի մասը վերաբերում են ճարտարապետությանը, մյուսներն էլ՝ դարձյալ հորինվածքի վերլուծությանը, բայց հուսով են, որ վերոհիշյալ վարժությունները բավարար են՝ ցույց տալու լաբորատոր աշխատանքի բնույթը և դրա հիմնական նպատակը, որը ռձն ու տեխնիկան հասկանալն է: Թերևս լավագույնն է այս մեթոդի և երաժշտության տեսության համեմատությունը: Ստուդիայի աշխատանքը, որը նկարչության, քանդակի ու ձևավորման ուսումնասիրություն է և անկախ է արվեստի պատմությունից, կարող է մասամբ համեմատվել դաշնամուրի, ջութակի, կամ էլ՝ մեկ այլ գործիքի ուսուցման հետ: Արվեստի պատմության հետ սերտորեն կապված գործնական վարժությունները, որը մենք անվանել ենք «լաբորատոր» աշխատանք, համանման է հարմոնիայի ուսումնասիրությանը: Ակնհայտ է, որ հարմոնիայի սկզբունքների գիտելիքը և հորինվածքի հետ կապված վարժությունները էական են բոլոր նրանց համար, որոնք ցանկանում են լրջորեն ուսումնասիրել երաժշտությունը: Այն, որ գեղարվեստում զուգահեռ օրինակներ չկան, կարող ենք պատճառաբանել, որ երկու դեպքում էլ՝ թե՛ լաբորատորիայում, թե՛ ստուդիայում գործ ունենք նույն նյութերի հետ: Այսպիսով, նրանք, ում այս կուրսերի ուսուցման նպատակը թվում է նույնը, ուշադրություն չեն դարձնում մոտեցման և անցկացվող աշխատանքի բնույթի հիմնարար տարբերության վրա:

Արվեստի պատմության ուսուցման այս մեթոդի դեմ առարկության

13 Խոսքը Վադ վերածննդի ֆլորենտական քանդակագործ Լորենցո Գիբերտիի ֆլորենցիայի մկրտարանի հյուսիսային մուտքի բրոնզյա դռների (15-րդ դ.) վրայի հարթաքանդակների մասին է: 14 Հույն հովվերգակ, որը գործել է Սիրակուզայում, Կոս կղզում և Ալեքսանդրիայում մ.թ.ա. 3-րդ դ.: Մեզ հասած իր ստեղծագործությունները հայտնի են «Թեոկրիտեսի հովվերգություններ» անվամբ:

կովանը ժամանակի ենթադրվող կորուստն էր: Հաճախ եմ լսել, որ ասում են. «Իհարկե մենք շատ ուրախ կլինեինք, որ մեր ուսանողները շատ ավելի խորը գիտելիքներ ունենային տեխնիկայի մասին և այլն, բայց եթե մենք շաքաթվա երեք հանդիպումներից մեկը նվիրենք դրան, ապա ի վիճակի չենք լինի ամբողջ ոլորտն ընդգրկել»: Հեշտ չէ սահմանել ընդգրկվելիք «ոլորտի» ծավալը: Առարկան, որով բոլորս մտահոգվում ենք, այնքան բարդ ու այնքան ծավալուն է, որ նույնիսկ մի ամբողջ մարդկային կյանք բավական չէ մի սահմանափակ դաշտ լիարժեք ուսումնասիրելու համար, որ մեր հեռավոր նպատակն է: Իրականում մենք շատ ավելի համեստ ենք, երբ ուսուցման մեջ հղում ենք ուսումնասիրման ասպարեզին, բայց նույնիսկ այս դեպքում՝ ծրագրերի ձկունությամբ, բազում ժամերի տևողությամբ, որ ուսանողները պետք է նվիրեն իրենց ուսումնասիրության հիմնական առարկային, չի կարող որևէ հստակ չափանիշ կիրառվել: Ես իհարկե հասկանում եմ, որ որոշակի ոլորտի հղելով՝ մեր մտքում նախնական շրջանում և հետագա մի քանի կուրսերում ուսանողի համար անհրաժեշտ նվազագույն ինֆորմացիան է, որը նախաավարտական կուրսի ուսանողի մասնագիտական ուղղվածության նվազագույն պահանջն է: Սակայն նույնիսկ նվազագույն պահանջի գաղափարը տարբեր է որակավորված անձանց համար, նույնը չի նաև լավ հաստատված ծրագրերի դեպքում: Խնդիրն այլ կերպ պետք է դիտարկվի. ըստ իս՝ դա պետք է ձևակերպել՝ ինֆորմացիան սահմանելով ի հակադրություն գիտելիքի: Արդյոք ազատական քոլեջի նախաավարտական ծրագրի նպատակն է այնքան տեղեկություն տալ, որքան կարող է տեղավորվել չորս տարվա ծրագրում: Եթե խնդիրը սա լիներ, բնականաբար, ավելի շատ տեղեկություն կարելի է ստանալ երեք ժամյա դասախոսություններից, քան երկու ժամյա: Բայց մեզանից ոչ մեկը չի ընդունի նման սահմանումը. մենք բոլորս կասենք, որ մեր նպատակը մեր ուժերի ներածի չափով ուսանողի միտքը, նրա դիտողականության, վերլուծության, քննադատության, ինքնուրույն դատողության կարողությունները մարզելն է, ավելի խորացված աշխատանքի համար պատշաճ հիմքեր դնելը, կարճ ասած՝ ավելի շատ համապատասխան գիտելիք տալ, և ոչ ծավալուն ինֆորմացիա: Ժամանակի հարցն այսպիսով երկրորդական է. հիմնական հարցն այն է, թե արդյոք ուսանողը երեք-ժամյա դասախոսությունների ընթացքում ստանում է ավելի լավ գիտելիք, արվեստի ավելի ճիշտ ըմբռնում, կամ էլ, գուցե առավել հավանական է, որ դրան կհասնենք, եթե տեսական գիտելիքը լրացվի համապատասխան գործնական գիտելիքով: Հավատացած ենք, որ նմանատիպ գործնական աշխատանքին նվիրված ժամանակը ոչ թե կորուստ է, այլ ձեռքբերում, որ այն երաշխավորում է արվեստի գործերի ավելի լավ, ավելի արագ, ավելի սերտ ըմբռնում և ոճի նուրբ փոփոխությունները տարբերակելու ավելի մեծ ունակություն:

Մեթոդը, որը ես հակիրճ ներկայացրի, հիմնականում վերաբերում է նախաավարտական կուրսերի աշխատանքին: Ձեռք բերելով անհրաժեշտ տեխնիկական և հիմնական գիտելիք՝ ուսանողը կարիք չի ունենա շարունակելու գործնական աշխատանքը հեռավարտական ուսումնասիրություններում, բացառությամբ այն դեպքի, երբ նա իր ժամանակը նվիրում

է մի առանձնահատուկ ասպարեզի, որտեղ հետագա փորձերը տեխնիկայում կարող են կարևոր լինել: Բայց քանի դեռ ուսուցանման այս մեթոդն անուր հիմքեր է դնում անկախ ուսումնասիրությունների համար, այն կարելի է դասել հետազոտության հուսալի մեթոդների թվում:

Թարգմանությունը՝
Սիրանուշ Ա. Բեգլարյանի

Sirarpie M. Der-Nersesyan

THE DIRECT APPROACH IN THE STUDY OF ART HISTORY

Translation by Siranush A. Beglaryan

Сирарпи М. Дер-Нерсесян

НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ ПОДХОД ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Перевод Сирануш А. Бегларян