

ԿԱՐԾԻՔ

Լիլիթ Հրանտի Ամիրջանյանի «Մատենական գեղանկարչության ուսուցման մեթոդիկան գեղարվեստական կրթօջախներում» վերնագրով ԺԳ.00.02 թվանիշով մանկավարժական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության վերաբերյալ:

Լիլիթ Ամիրջանյանի գիտական ատենախոսությունը ուսումնասիրություն է, որը հիմնված է անձնական մեծ փորձի և պրակտիկ հմտությունների վրա, որոնք ձևավորվել են երկար տարիների ստեղծագործական աշխատանքի՝ մանրանկարչության կրկնօրինակման, ինչպես նաև նկարչության դասավանդման ընթացքում: Երբ անդրադարձ է կատարվում մանրանկարչությանը, սովորաբար հետազոտական աշխատանքի նյութ են հանդիսանում հենց միջնադարյան մանրանկարները՝ ներկայացված գիտական ուսումնասիրություններում տարբեր հարցադրումներով և տարբեր տեսանկյուններից: Մույն աշխատանքի խնդիրն այլ է, թեև հիմնված է նույն՝ մեզ հասած միջնադարյան գեղանկարչության ամենահարուստ և ամենահայտնի ոլորտի՝ նկարագարդ մատյանների մանրանկարների ուսումնասիրության վրա: Աշխատանքը միջգիտակարգային է, այն հիմնված է մանրանկարչության տեսական խնդիրների իմացության, մանրանկարների ընդօրինակման պարկտիկ հմտությունների և գիտելիքների տիրապետման, ինչպես նաև մանկավարժության մեթոդաբանության կիրառման վրա: Մույն ատենախոսության նպատակն է երկար տարիների փորձի հիման վրա ներկայացնել մատենական գեղանկարչության ուսուցման նոր մեթոդ, որը ներկայացված է ոչ միայն տեսական, այլ հատկապես գործնական կատարողական փուլերով ու նաև գնահատման սկզբունքներով:

Աշխատանքը բաղկացած է ներածությունից, երկու ընդարձակ զլուխներից և համապատասխան ենթազուլիներից, այն ամփոփվում է եզրակացություններով: Այն ունի համապատասխան գրականության ցանկ, իսկ վերջում կցված են հավելվածներ՝

պատկերներ և աղյուսակներ, որոնք էլ ավելի հստակ պատկերացում են տալիս մեթոդի իրականացման փուլերի և վերջնարդյունքների մասին: Աշխատանքի ընդհանուր ծավալը կազմում է 174 էջ: Ատենախոսության թեմայով տպագրվել է երկու տասնյակ հոդված, որը գերազանցում է պահանջված քանակը և կրկին անգամ խոսում է հեղինակի կողմից իրականացված երկարատև հիմնարար աշխատանքի մասին:

Ներածության բաժնում հստակորեն ձևակերպված են աշխատանքի գիտական նորույթը և գիտական առանցքային խնդիրները, որոնք արտացոլում են տարիների ընթացքում մշակված դասավանդման մեթոդ և վերաբերում են մատենական գեղանկարչության կատարողական արվեստի տեխնիկական խնդիրներին և առանձնահատկություններին: Ավելին, Լիլիթ Ամիրջանյանի կողմից առաջարկվում է ոչ միայն ուսուցման մեթոդիկա, այլև այն իրականացնելու պրակտիկ քայլեր և վերջնարդյունքների գրանցում, որոնք լիարժեք կերպով լուսաբանված են ատենախոսության երկրորդ գլխում՝ վերնագրված «Գեղարվեստական կրթօջախներում մատենական գեղանկարչության ուսուցման մշակված մեթոդիկայի փորձարարական հիմնավորումը»: Առաջարկվող ուսուցման մեթոդիկան իր մեջ է ներառում մի շարք պարտադիր և նորարարական մոտեցումներ: Այն է՝ ուսանողների մոտ մանրանկարչական գիտելիքների, կատարողական հմտությունների արդյունավետ զարգացումը, որը ենթադրում է մանկավարժական հմտություն, ուսուցման մշակված ավանդական և ժամանակակից մեթոդների համադրություն, ինչպես նաև նոր տեխնոլոգիաների կիրառում: Մյուս ասպեկտը վերաբերում է ուսուցման պրոցեսում կիրառվող գործնական առաջադրանքներին, այն է՝ ուսանողների մոտ գծանկարչության և գեղանկարչության տեխնիկաների զարգացումը, գունամշակման և հորինվածքի ձևավորման հմտությունների տիրապետումը, որոնք արդյունավետ ուսուցման կարևոր պայմաններից են: Եվ վերջապես հեղինակը ներկայացնում է մեթոդիկայի արդյունավետության ստուգումն ու արդյունքների վերլուծությունը: Այս բաժնի համար Լիլիթ Ամիրջանյանը ծանոթացել և մշակել է համապատասխան տեսական բազա՝ այս ոլորտին վերաբերող գրականությունը, որին գումարել է իր անձնական փորձը և սովել է ուսուցման մեթոդի ամբողջական ցիկլի սպառիչ

նկարագրությունն ու իրականացման հիմնական գործիքները: Իմ պատկերցմամբ այս գլուխը լիարժեք է և այն ներկայացնում է աստենախոսության գիտական առանցքը: Այս առումով կուզեի հավելել, որ Լիդիա Դուռնովոյի կողմից ժամանակին առաջարկված կրկնօրինակման մեթոդը Լիլիթ Ամիրջանյանը առաջարկում է փոխաինել նորով, ավելի առաջադեմ տարբերակով, որն ինքին կարևոր ներդրում է կրկնօրինակման արվեստի ոլորտում:

Աստենախոսության տեսական հարցերն ամփոփված են առաջին գլխում, որը վերնագրված է «Գեղարվեստական կրթօջախներում մատենական գեղանկարչության ուսուցման տեսական-մեթոդական հիմքերը»: Աշխատանքի այս հատվածում արտացոլված են մանրանկարչության զարգացման պատմական փուլերը, խոսվում է մանրանկարչական արվեստի առանձին դպրոցների և գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին, ինչպես նաև միջնադարյան գրչակենտրոններում աշխատանքի սկզբունքների և մեզ հասած միջնադարյան նկարչության պրակտիկ գիտելիքների մասին: Մույն տեսական բաժնի կարևոր նախադրյալներից է այն որ գեղանկարչության առաջարկվող մեթոդի համար այն տալիս է պատմականորեն հիմնավորված տեսական գիտելիքներ և նախօրինակների շտեմարան, որի վրա էլ առաջարկվում է հիմնվել ուսումնական գործընթացում: Հեղինակը անդրադառնում է և՛ արվեստագիտական տեսական խնդիրներին, և՛ միջնադարյան գեղանկարչության կատարման տեխնիկական հարցերին ու հմտություններին, և՛ միջնադարյան գրչատների պատմությանն ու այնտեղ ստեղծագործող նկարիչներին: Խոսվում է Հայաստանում քրիստոնեական մշակույթի, մասնավորապես, ձեռագիր մատյանների ստեղծման նախադրյալների առկայության, գրի և լեզվի, ձեռագրերի նկարագարման պատմության մասին, այն մշակութային-լուսավորչական առաքելության մասին, որը 5-րդ դարում սկիզբ են դրել և իրականացրել Մաշտոցն ու նրա հետևորդները:

Լիլիթ Ամիրջանյանի կողմից տրվում է համառոտ, բայց շատ հազեցած միջնադարյան մանրանկարչության պատմության նկարագիր՝ սկսած մատենական գեղանկարչության սկզբնավորման վաղագույն շրջանից (5-7-րդ դդ), մինչև տպագիր գրքի առաջացման ու նոր աշխարհայացքի ձևավորուման ժամանակները: Խոսվում է

առանձին դպրոցների և գեղարվեստական ոճերի մասին (Բարձր Հայք, Արցախ, Վասպուրական, Կիլիկիա), քննության են ենթարկվում այդ դպրոցների տաղանդավոր ներկայացուցիչների գեղարվեստական ոճի և նկարչական տեխնիկային առանձնահատկությունները (Գրիգոր Ծաղկող, Թորոս Տարոնացի, Թորոս Ռոսլին, Սարգիս Պիծակ): Մյուս կարևոր կետը մատենական գեղանկարչության ուսուցման միջնադարյան մեթոդներն են, ինչպես նաև միջնադարյան և ժամանակակից մեթոդների համեմատական վերլուծությունը, որոնք ամփոփված են «Հայկական մատենական գեղանկարչության ուսուցման միջնադարյան և ժամանակակից սկզբունքների, մեթոդների և տեխնիկաների համեմատական վերլուծությունը» և «Ուսուցման գործընթացում սովորողների մանրանկարչական գիտելիքների կարողությունների և կատարողական հմտությունների արդյունավետ զարգացման մեթոդիկայի բնութագիրը» ենթազույններում:

Քանի որ հենց առաջին զլուխում է ներկայացված արվեստաբանական նյութը և այն մոտ է ինձ մասնագիտական տեսանկյունից, ապա աշխատանքի վերաբերյալ առաջարկվող դիտարկումները վերաբերում են ատենախոսության հենց այս հատվածին:

1. Լիլիթ Ամիրջանյանը խոսելով գրքի նկարագրղման պատմության մասին, նշում է 200-ական թվականները, որպես արվեստի այդ տեսակի ձևավորման ժամանակաշրջան, սակայն ճիշտ կլիներ չտալ կտրուկ սահման (կողեկս տիպի ձեռագիրը ի հայտ է եկել Պերգամոնում մ.թ.ա. 2-րդ դ.), քանի որ անտիկ դարաշրջանում ձևավորված արվեստի այս ճյուղը շատ ավելի հին պատմություն ունի և ներդաշակիրն շարունակվում է քրիստոնեական մշակույթում, որի մասին շատ արժեքավոր ուսումնասիրություն ունի հայտնի բյուզանդագետ Կուրտ Վայցմանը:
2. Արվեստաբանական տեսանկյունից հիմնավորված չէ հայկական միջնադարում սելիական պատկերաշար ստեղծելու մասին դրույթը, որը, իհարկե, պարզաբանման կարիք ունի: Արդյո՞ք խոսքը գնում է օրիգինալ պատկրագրական

տարբերակների ստեղծման, թե՛ ընդամենը պատրաստի սխեմաների տեղական վերախմաստավորման և ոճական յուրովի մեկնաբանության մասին:

3. Ընդունելի չէ *«հին կտակարանային նկարաշարերը երբայական արվեստում»* ձևակերպումը այն նկատառումներից ելնելով, որ հրեաները պատկերամարտ էին, իսկ սակավաթիվ ձեռագրերի և որմնանկարների օրինակները, եթե այդպիսիները կային, նկարազարդվում էին հելլենացված հրեաների միջավայրում: Դրանք, փաստացի, Հռոմեական կայսրության հելլենացված պրովինցիաններն էին, օրինակ ինչպես Դուրա-Եվրոպոսը և բխում էին անտիկ գեղանկարչության ավանդույթներից:
4. Մասնագիտական ոչ ճիշտ ձևակերպումների շարքից հարկ է նշել հետևյալ միտքը *«բյուզանդական մանրանկարչությունում իշխող էր աշխարհիկ բովանդակությունը, իսկ հայկականում առավելապես հոգևոր-կրոնականը»*: Աշխարհիկացման գործընթացը սկսվում է շատ ավելի ուշ՝ Վերածննդի դարաշրջանում, իսկ բյուզանդական արվեստն ուներ ընդգծված հոգևոր-կրոնական բովանդակություն, ինչ-որ իմաստով ասկետիկություն և դեռ շատ հեռու էր Վերածննդի մոդելից:
5. Աշխատանքում կիրառված մասնագիտական տերմինների իմաստով կան նույնաբանություններ, ինչպես օրինակ, փորագրաքանդակ կամ զարդադեկորատիվություն, որոնք պետք է վերանայվեն հետագա տպագրական աշխատանքներում:
6. Ճիշտ չէ օգտագործել *«պատկերագրական կերպար»* ձևակերպումը, քանի որ պատկերագրությունը պատկերման ձևն է կամ սխեման (էջ 32): Բայց կարող ենք ասել այս կամ այն կերպարի պատկերագրությունը, որը կնաշանակի կերպարի պատկերման տարբերակները:
7. Տեքստում առկա է աստվածաշնչյան կերպարի անվան աղավաղում, որը վերաբերում է «Զաքարիայի ավետման» տեսարանին: Այստեղ նշված է «Զաքարեի ավետումը», սակայն Զաքարե ձևը կիրառելի է Զաքարյանների տոհմի

պարագայում, բայց կապ չունի աստվածաշնչյան կերպարի՝ Հովհաննես Մկրտչի հոր անվան հետ:

8. Անճշտություն կա Մլքե թագուհու ավետարանի ստեղծման ժամանակի հետ կապված, տեքստում նշված է 862 թ.-ից առաջ. եթե առաջ ապա ե՞րբ: Մինևույն ժամանակ գիտաան գրականության մեջ ձեռագրի թվականը որոշակի է և վերջնականորեն պարզված:
9. Առանձին քննարկում առարկա է *«հայկական մանրանկարչության Վերածննդի դարաշրջան»* ձևակերպումը, որն, իհարկե, հեղինակի առաջարկած ձևակերպումը չի և տրված է ըստ Հ. Իսաբեկյանի և այլ հեղինակների, բայց Լիլիթ Ամիրջանյանը ընդունում է այս ձևակերպումն այն իմաստով, որ հայկական Վերածնունդը հանդիսանում էր *«հումանիստական գաղափարախոսությանը համապատասխանող դարաշրջան»*, որն ընդհանուր առմամբ հակասական է և պարզաբանման կարիք ունի: Համաձայն աշխատանքում առկա մոտեցման հումանիստական միտումները հայկական արվեստում զուգահեռ են կամ ավելի շուտ են ի հայտ եկել, քան Իտալական Վերածննդի արվեստում, որն, իհարկե, այդպես չէ, մանավանդ, որ Իսաբեկյանը այն բխեցնում է դեռ Բագրատունիների դարաշրջանից (էջ 22): Վերածնունդ տերմինը, եթե միչև անգամ ուզում ենք այն օգտագործել, պետք է կիրառվի մեծ վերապահումով և այլ իմաստով, այն է՝ անդրադարձ հայկական վաղմիջնադարյան, նախաարաբական շրջանի դասական ավանդույթներին կամ ճարտարապետության «ոսկեդարին»: Դրանից էլ բխում է այն պարբերացումը, որը տրված է որպես հայկական մատենական գեղանկարչության զարգացման փուլեր. վաղագույն, վաղ, Վերածննդի դարաշրջան, ուշ Վերածննդի դարաշրջան և այլն (էջ 31), որը կամայական կերպով արված պարբերացում է և գիտականորեն հիմնավորված չէ, վստահաբար ունի վերանայման կարիք:
10. Այստեղից է բխում նաև այն մոտեցումը, համաձայն որի աշխատանքում համեմատվում և հավասարեցվում են Հայաստանի միջնադարյան կրթական հաստատությունները Վերածննդի շրջանի նմանատիպ հաստատությունների

հետ: Սակայն ավելի տրամաբանական և արդարացված կլիներ թե՛ ժամանակագրական, թե՛ բովանդակային առումով զուգահեռներ անցկացնել ոչ թե իտալական Վերածննդի շրջանի, այլ դրան նախորդող բյուզանդական և արևմտաեվրոպական (լատինական) վանական կենտրոնների բարձրագույն դպրոցների և գրչատների հետ:

11. Կարծում եմ աշխատանքը մեծապես կշահեր, եթե հայկականի կողքին թեկուզ թոուցիկ խոսվեր մանրանկարչական արվեստի և գրչակենտրոնների բյուզանդական ավանդույթի մասին (կարելի էր ընդգրկել նաև լատինականը), որպեսզի ավելի ցայտուն լինեին ընդհանրություններն ու տարբերությունները հայկականի հետ:
12. Մյուս դիտարկումը վերաբերում է «*ռեալիստական*» բառին, որը շատ է օգտագործված ատենախոսության մեջ, բայց որը չափազանց պայմանական է միջնադարյան արվեստի համատեքստում: Նույնն էլ վերաբերում է «*ծավալային*» և «*կերպարների անհատականացում*» ձևակերպումներին, որոնք շատ պայմանական իմաստ ունեն միջնադարյան պատկերների առընչությամբ և չեն արտահայտում այն իմաստը, որ կարելի է տեսնել հունա-հռոմեական, Վերածննդի կամ կալսիցիզմի դարաշրջանների կերպարների համատեքստում: Թերևս այս շարքից է «*Ռոսլինը քայլ արեց դեպի բնությունն ու աշխարհիկ կյանքը*» կամ «*Ռոսլինը ներմուծել է կենսասփրություն, դիմանկարի ռեալիստական մեկնաբանություն*» ձևակերպումները, որոնք արվեստաբանական տեսանկյունից հիմնավորված չեն: Այս իմաստով կա հղում որոշակի ուսումնասիրության վրա, որտեղ արվեստաբանական տեմինաբանությունն ու նկարագրողական ապարատը ակընհայտորեն թույլ է: Միննույն ժամանակ լավ կլիներ, որ կլիկկյան մանրանկարչությանը վերաբերող ձևակերպումները տրվեին արվեստաբանական դասական ձևակերպումներով, հետևեին այնպիսի հեղինակավոր գիտնականի, ինչպիսին է Միրարփի Տեր-Ներսիսյանին, ում Կիլիկիայի նկարագարող ձեռագրերին նվիրված գիրքը բերված է գրականության ցանկում և ուրեմն հեղինակը ծանոթ է այդ աշխատությանը:

