
II

ՆԵՐՔԻՆ ՁԵՎՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ԸՍՏ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԴԻՏՈՒՄՆԵՐԻ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ որոշիչ է նյութի և ձևի հարաբերությունը, որ գործում է առավելապես ենթագիտակցության մակարդակում: Հույն արձանագործը, ճանաչելով նյութը, թվում է, չի ունեցել այլ հենակետ նյութական աշխարհի սահմաններից դուրս¹: Նա հղկել է նյութը, հաղթահարելով նյութականության սահմանները, արտահայտելով իրեն ն, թե իր ներհայեցումը: Եվ իմացել է արդյոք, որ նյութին ձև տալու ճանապարհին միտված է դեպի այն վերին գեղեցկությունն ու ճշմարտությունը, որ գիտակցվում էր Պլատոնի երկխոսություններում որպես ոգու իրականություն, և ինքը դրա արտահայտիչն է կամ ճառագայթումը (էմանացիա), եթե Պլոտինոսի որոշած հասկացություններով դատենք: Կար արվեստագետը, և կար արվեստը, որտեղ ոգին վերագտնում էր իրեն, բայց որքանո՞վ էր դա գիտակցվում տեսականորեն: Եթե նեոպլատոնական փիլիսոփան ամաչում էր իր հողեղեն վիճակից և բարձրագույն ինքնամոռացման մեջ էր փնտրում իր հոգևոր գոյությունը, ապա արձանագործը հոգևոր ոլորտում էր ենթագիտակցորեն և նյութի հետ ունեցած հարաբերության մեջ զգում էր իրեն պարզ արհեստագործի վիճակում, չգիտեր և գուցե պատրաստ չէր իմանալու, որ իր ստեղծածն անչափ վեր է նյութից: Պլատոնը մղել էր մարդուն դեպի գաղափարների աշխարհը, և սա նախադրուհի է քրիստոնեական աշխարհայացքի, նաև՝ արվեստի միջնադարյան տեսության: Իսկ Պլոտինոսի «Իննամատյանը» ու՛շ իմաստավորումն է այն հոգեբանական բարեշրջման, որ սկսվել էր ստոիցիզմով ու Սենեկայով և հանգել նոր վարդապետության Պոդոս առաքյալի «Թղթերում»: Ճշմարտությունն այն է, որ միասկզբունք աշխարհի և հոգևոր լույսի գաղափարը տևականորեն խմորվել էր մարդկային հոգիներում. տեղի էր ունեցել տևական հոգեբանական բարեշրջում: Իսկ հավատի հեղափոխությունը, որ տեսնում ենք վարքավկայաբանություններում սուր և ցնցումնալից պատկերներով, ներշնչել է հետագա ժամանակների հեղինակներին: Նրանց մեկնությունները հոգեբանական ու գեղարվեստական են, և գուցե արժե նաև այդ մեկնություններով անդրադառնալ գեղագիտական զգացումների քրիստոնեական ըմբռնմանը, որ պայմանականորեն կոչում ենք միջնադարյան:

Թերթում ենք լեռ պատմավիպագիր Հենրիկ Սենկևիչի հայտնի վեպն իր խորհրդապաշտական խորագրով՝ «Յո՞ երթաս»: Սա նոր ժամանակների գե-

¹ Հմմտ. «Самосознание европейской культуры и искусства XX века» (сб.). М., 2000, с. 174.

դարվեստական հայացքն է ուղղված անցյալին, և նրա ներշնչման աղբյուրն է Եվսեբիոս Կեսարացու «Եկեղեցական պատմությունը»: Հեղինակի խնդիրը քրիստոնեական հավատի հոգեբանական և զգայաբանական իմաստավորումն է: Այստեղ վերարտադրվող անհատական հույզերն ի հայտ են բերում ոչ միայն հավատի, այլև հավատի հոգեբանությամբ արվեստի հանգելու ուղին: Վեպի քնարական հերոսուհին՝ Լիզիան քրիստոնյա է, նրա հոգու ճանապարհն է փնտրում հեթանոս Վինիկիոսը, և մինչ դարձի գալն ակամա հայտնագործում է իրենում հոգևոր գեղեցկության գաղափարը՝ այն, ինչը կրել է իր ենթագիտակցության անձանոթ խորքում: Հայտնվել է քրիստոնյա աղջիկը, և ճառագել է անձանոթ մի լույս, իրեն ձգող մեկ այլ խորհուրդ: «Նա նայում էր աղջկա դիմագծերին, և նրա հեթանոս գլխում սկսում էր դժվարությամբ ծնվել այն գաղափարը, որ բացի մերկ, ինքնավստահ և իր ձևերով հպարտացող հունական ու հռոմեական գեղեցկությունից աշխարհիս երեսին կա մեկ ուրիշ, նոր, անչափ մաքուր գեղեցկություն, որի մեջ ապրում է իր հոգին»²: Նա սկսում է մտածել, թե ո՞վ է ավելի գեղեցիկ, իր կիսամերկ ստրկուհի³ ն, թե այս երկարագզեստ աղջիկը, գլխաշորի տակից ճառագող լուսավոր հայացքով: «Նա չէր համարձակվում այդ գեղեցկությունը քրիստոնեական կոչել, բայց Լիզիայի մասին մտածելիս չէր կարողանում արդեն բաժանել նրան այն վարդապետությունից, որ դավանում էր նա: Ինքն իրեն հաշիվ չէր տալիս, թե ինչ է զգում: Լիզիայի հետ աշխարհ էր գալիս բոլորովին այլ գեղեցկություն, որ մինչ այդ աշխարհիս երեսին գոյություն չէր ունեցել և որ ոչ միայն արձան է, այլև հոգի»³ (ընդգծումն իմն է– Հ. Հ.):

Իրականությունն այստեղ դիտվում է գիտակցության մեջ տարաբեկվող գեղագիտական իդեալի լույսով («ոչ միայն արձան է...»), որ իրականանում է նյութապես: Իրականությունն արվեստի լույսով ընկալողն այստեղ հեռանում է նյութից, գտնում իր հոգու անդրադարձն այն հայելում, ուր ցոլանում է արդեն իր իսկ ոչ նյութական էությունը: Սա հոգեվիճակ է, որտեղ հարաբերվում են զգայականը, գեղագիտականը, բարոյականն ու հավատի գաղափարը, և ո՞րն է լինելու որոշիչ կամ ձևային հիմք: Եթե ձև ասվածն իմաստակիր կամ իմաստ հրավիրող կառուց է (ոչ թե սոսկ արտաքին կերպ), ապա այս բոլոր շերտերի հարաբերությունն է, որ անվանում ենք ներքին ձև և դրա ըմբռնմանն ենք հետամուտ ոչ միայն միջնադարյան հեղինակների գեղագիտական ակնարկներում, այլև մեր արվեստագիտական գնումներում:

Հարցը տարբեր ձևակերպումներով ու հղումներով հանգում է նյութի և ձևի հարաբերությանը՝ արվեստագիտության առանցքային խնդրին: Արվեստը դիտվում է որպես ոչ այնքան ֆիզիկապես զգայելի, որքան հոգեպես զգայելի իրականություն, և ձևի նյութական դրսևորումը՝ ներհայեցման արդյունք: Այս է սկզբունքը: Ստեղծագործողի և ընկալողի առջև նյութն է, բայց հոգևոր հենակետը նյութը չէ, ուստի, ասում է Պողոս առաքյալը, «ոչ պարտիմք համարել ոսկույ կամ արծաթոյ կամ քարի որ ի ճարտարութենէ եւ ի մտաց մարդոյ քանդակեալ իցէ զԱստուածականն լինել նմանող»⁴ (ընդգծումն իմն է– Հ. Հ.): Նպա-

² Հ. Մ և և կ և ի չ. Յո՞ Յերթաս, թարգմ. Մտ. Լիսիցյան, Երևան, 1983, էջ 225:

³ Նույն տեղում, էջ 293:

⁴ Գործք առաքելոց, Ղուկ., ԺԷ, 29–30:

տակն, այսպիսով, նմանողությունն է, բայց ոչ իրերի իրականության, այլ ներհայեցվող իմաստի: Այս կետից մոտենալով Պլոտինոսի ճառագայթման տեսությանը, ընդունում ենք, որ այն, ինչը մեր զգայությունների մակերեսին է, դեռ ճշմարտությունը չէ, այլ ճշմարտության հայտը, և հոգին իր անհանգիստ դեգերումներում ձգտում է նյութեղեն ապաստանից դուրս ու խաղաղվում է գտնելով իր ենթագիտակցական փորձի իրականացումը գեղեցկին հաղորդակցվելու մեջ⁵: Այստեղ է արվեստը, որի կողքով անցնում է նեոպլատոնական փիլիսոփան: Նույն սկզբունքն է զարգացնում սուրբ Օգոստինոսը, ձևը համարելով ինչպես ներշնչման պատճառ, այնպես էլ ներշնչման արդյունք, ստեղծագործությունը՝ թվային կարգավորվածություն և դրանով էլ գեղեցկի դրսևորում⁶:

Այսպիսով՝ հանգում ենք ներհայեցության ու կարգի առնչությանը, որ արժարժվում է Դավիթ Անհաղթի «Մահմանքում»: Արուեստ բառն այստեղ (հուն. հմտություն) վերաբերում է ստեղծագործության ընթացքին ու կրում է նաև գեղարվեստական հմտության գաղափարը: Այս առումով էլ շատ տարողունակ է «Մահմանքում» բերված ձևակերպումը. «ունակութիւն ճանապարհորդեալ հանդերձ երևակայութեամբ, քանզի արուեստ ունակութիւն ուն է, այլև ճանապարհորդէ, այսինքն զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»⁷ (ընդգծումներն իմն են – Ն. Ն.): Կանգ ենք առնում երկու հիմնական հասկացությունների վրա. երևակայութիւն և կարգ: Երևակայությունը դուրս է իրերի զգայելի իրականությունից և առկա է ստեղծագործողի ներհայեցության մեջ որպես ընթացք ու նպատակ, այն է՝ ձևաստեղծում, «քանզի արուեստաւորն պիտանալով բանի, յորժամ կամի ինչ առնել, նախ և առաջին տպավորէ յինքեան և այսպէս բացակատարէ զբանն»⁸ (ընդգծումն իմն է – Ն. Ն.): Այստեղ դժվար է տեսնել զուտ գեղագիտական պահը: Դավիթ Անհաղթի երևակայութիւն բառի թիկունքում շատ բան կարելի է երևակայել: Այստեղ դա նշանակում է տեսողություն տվյալ պահին զգայությանը չտրված առարկայի, վիճակի կամ երևույթի: Բայց եթե զգայելի իրականությունն աստվածայինի դրսևորումն է՝ «զբարեկարգապէս շարժումն աշխարհի», ապա առավել քան երևակայելի է մտահայեցական իրականության շարժումը:

Վերադառնալով առաքելական խոսքին՝ «զԱստուածականն լինել նմանող», թերթում ենք Դիոնիսիոս Արեոպագոս անունով ավանդված էջերը: Խոսքն այստեղ «իմացական գեղեցկության» և «գեղեցիկ նմանողության» մասին է և այն մասին, թե «զգայական պատկերների դեպքում նախատիպին որքան անխոտոր է նայում նկարիչը, որպեսզի չստեղծի մեկ այլ երևացող բան կամ հեռանա նմանությունից, այլ <...> ստեղծի ճշմարտությունը նախատիպի պատկերի նմանությամբ»⁹: Ակնհայտ է հունա-հռոմեական արվեստից եկող

⁵ Հմնտ. К. Г и л ь б е р т, К. К у н. История эстетики, пер. с англ. СПб., 2000, с. 130–131.

⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 151:

⁷ Դ ա յ ի թ Ա ն յ ա դ թ. Մահմանք իմաստասիրութեան, Երևան, 1960, էջ 102:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Դ ի ո ն ի ս ի ո ս Արեոպագոսի. Աստվածաբանական երկեր, փոխադր.՝ Վ. Ղազարյանի, Երևան, 2013, էջ 88: Նույն տեղում:

հայացքը: Բնապաշտություն որոնողը կարող է իր նպատակին ծառայեցնել այս դատողությունը, բայց հեղինակը կանխում է այդ. «մտքով գեղեցկասեր նկարչին, – գրում է նա, – շնորհվում է հայել դեպի անուշահոտ ու թաքուն գեղեցկությունը և միաժամանակ՝ անմոլոր ու աստվածանման անխոտոր տեսողություն»¹⁰ (ընդգծումներն իմն են – Ն. Ն.): Ի՞նչ է նշանակում «ճշմարտությունը նախատիպի պատկերի նմանողությամբ»: Թվում է՝ այս խոսքը գալիս է նախաքրիստոնեական արվեստի տված ներշնչումներից: Նախատիպ ասվածն այստեղ պատկերվող անձի կոնկրետությունն է, թե՛ նախագաղափարը: Հեղինակը տարահայաց է (էկլեկտիկ) իր խոսելաձևի ու նպատակի հակասությամբ և գեղագիտությունը դավանանքին հարմարեցնելու միտումով: Նախատիպ հասկացությունն այստեղ պայմանական է, եթե խոսքը ոչ ակնհայտ, այլ «թաքուն գեղեցկության» մասին է: Եթե ստեղծագործողի նպատակը վեր է նյութից, և դա գիտակցված է իր ներքին կարգավորվածությամբ («ըստ կարգի առնէ»), ապա ի՞նչն է ավելի վեր, քան ոգու կանչը: Հայտնի է Եվսեբիոս Կեսարացու պատասխանը Կոնստանդին Մեծին, թե Քրիստոսի պատկերը մարդս կրելու է իր սրտում: Անառարկելի է այս խոսքի խորհուրդը դավանաբանության տեսակետից, և դա ենթադրում է իր խորհրդակերպումը զգայաբանական առումով: Այստեղ ահա խնդրի համատեքստը լայնանում է, և դավանաբանական հարցը գեղագիտական պատասխան է խնդրում:

Տարահայաց դատողությունները Դիոնիսիոս Արեոպագացու անունով ավանդված տեքստերում (որ գուցե տարբեր հեղինակների են պատկանում)՝ բնականաբար ծնունդ էին տալու հակասական իրավիճակների ու վճիռների՝ գաղափարի ուղիով ի պատկեր, թե՛ հակառակը: Տեսակետներն իրենց տրամաբանությունն ունեն յուրաքանչյուրն իր հարթությունում: Դիմում ենք Հովհանն Դամասկացուն: «Մենք կազմված ենք երկու մասից՝ հոգուց և մարմնից, և մեր հոգին մերկ չէ, այլ վարագուրված է մարմնով, ուստի անհնար է մոտենալ հոգեկանին (հոգևոր առումով – Ն. Ն.) բացառելով մարմնականը: Հետևաբար, ինչպես զգայելի բառերի միջոցով, որ լսում ենք մարմնական ականջներով և ըմբռնում հոգևորը, այնպես էլ մարմնականի հայեցումով հանգում ենք հոգևոր հայեցման»¹¹: Մարմնականն այստեղ ոչ անտիկ մերկությունն է, ոչ էլ մերկության կերպաձևումը մարմարով, այլ ֆիզիկապես զգայելին առհասարակ և ֆիզիոգնոմիան արվեստում որպես ճանապարհի դեպի ներհայեցվող գաղափարը: Բսկ ի՞նչն էր ֆիզիկապես զգայելի քրիստոնեական արվեստում և Հովհանն Դամասկացու համար: Դա Աստվածորդու խաղաղ հայացքն էր, առաքյալների սպասողական ու հարցական կերպարանքները և Աստվածամայրը գլխաշորով ու երկարազգեստ, որի մի անդրադարձն է Մենկնիչի վեպի հերոսուհին: Հոգին կրկնակի վարագուրված է՝ մարմինը մերժված է զգեստով, ասել է՝ հայացքում փնտրիր հոգին, կամ հոգու ճանապարհը: Սկզբունքը պարզից պարզ է. եթե զգայելի իրականությունն Աստծո ստեղծագործությունն է, նրա դրսևորումը, ապա պատկերն աստվածայինի անդրադարձն է և տեսանելի ճանապարհի դեպի Աստծո իմանալի էությունը: Եթե փիլիսոփայորեն դատենք, ասե-

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания, пер. с греч. СПб., 2001, с. 87.

լու ենք՝ նյութն արտացոլում է և դրանով ձևակերպվում ու կողմնորոշում ընկալողին դեպի իր ներսը, ուր ծնվում է գաղափարը որպես հավատ, հույս, սեր:

Պատկերամարտության և պատկերապաշտության հակասությունը դավանաբանության ու զգայաբանության հակասությունն է: Հովհան Դամասկացու նպատակն իհարկե գեղագիտական չէ, բայց նա ըստ էության գեղագիտական հաշտեցման է հանգեցնում հարցը: Այն, ինչն անվանում ենք ներքին ձև, կրում է իրենում հավատը որպես զգացմունք, միտք, խիղճ և ավելին, որ տալիս է արվեստը որպես կարգավորվածություն և ճանապարհ «հանդերձ երևակայութեամբ»: Խորհրդորը, ըստ խորհրդանիշերի կամ նրանցից անկախ, այս կապի մեջ է, այն է՝ ներքին ձևում: Դա ճիշտ ըմբռնելու համար որպես ուղեցույց ընտրում ենք սրբազան Պատարագը, որ անդրանցական դրամա է՝ խորհրդակերպումը տեղի ունեցած մեծ ողբերգության, որտեղ, Հովհան Մանդակունու խոսքով ասած, «ոչ տեսանելի է ահաւորութիւն սուրբ Խորհրդոյն, այլ իմանալի»¹²: Այս դրամայում, որ սկզբունքորեն թատերային չէ և չպետք է շփոթել թատրոնի հետ (դա հաճախ է լինում), գործում է խորհրդանիշերի իրականությունը որպես ներքին ձևն ակնարկող արտաքին կերպ, և զգայելի իրականությունն այստեղ սոսկ լսելի է՝ խոսքային նյութի տոնային ու երաժշտական գեղեցկացումը, բացահայտումն այն խորհրդի, որ այլ բնութագրում չունի, քան «անմերձենալի, անըմբռնելի, անիմանալի, անճառելի, անտեսանելի, անզննելի, անշոշափելի, անորոնելի, անսկիզբն, անժամանակ»¹³: Լսելի իրականությունը ճանապարհ է «հանդերձ երևակայութեամբ», իսկ ձևը մարդկանց հոգիներում կառուցվող ներդաշնակությունն է: Դրաման մարդկային հարաբերություններում չէ, այլ դուրս է բերված անդրանցումային (տրանսցենդենտալ) հարթություն և հավերժացված բոլոր ողբերգական զոհերին փոխարինող «միակ ու մեծ կամավոր զոհով»¹⁴, որ տիպ կամ բնավորություն չէ, այլ վերացարկում:

Միջնադարը չի տվել տեսականորեն ամբողջացված գեղագիտական ուսմունք կամ արվեստի տեսություն ոչ մեզանում, ոչ էլ Արևմուտքում: Բայց միջնադարյան արվեստը տալիս է որոշակի սկզբունքներ, որ խորացնում են մեր գեղագիտական դատողունակության սահմանները: Առաջինն ու գլխավորն այստեղ կենտրոնագրված խաչաձև շինությունն է՝ պլատոնյան տիեզերքի տարածափակական դետերմինանտը, որ սահմանավոր է դրսից ու գրկում է հողը, և անսահմանություն է իր ներքին ձևում, կենտրոնացնում է երկնայինն այնտեղ հայտնվողի հոգում: Այս շինության ներքին տարածությամբ խորհրդակերպվում է տիեզերքը, և անսահմանի ու բացարձակի գաղափարը դառնում է հոգեպես զգայելի:

Մարդու որպես ֆիզիկական էակի դերը միջնադարյան արվեստում նվազում է, մեծանում է նրա հոգևոր դերը, և կանոնացվում է այս վիճակը: Ավետարանների նկարագրողումներում մարդկային դիրքերն ու շարժումները ծայրագույնս պայմանական են, մարդկագմական առումով անձկուն, հարթա-

¹² Սրբազան պատարագամատոյցը Հայոց, աշխ. Հ. Յովս. Գաթրճեան, Վիեննա, 1897, էջ 68:

¹³ Գրիգոր Նարեկացի. Մատեան ողբերգության, աշխ. Պ. Խաչատրյանի և Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1885, էջ 25:

¹⁴ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., 2-е изд., т. 22, с. 477.

պատկերային, գծապլաստիկայի առումով յուրահատուկ, գունային էլնեջնե-
րում վառ և տպավորիչ: Բայց ահա անչափ ճկուն ու թեթև են կենդանակերպ
խորհրդանիշերը: Սա իհարկե պատահականություն չէ միջնադարյան ոգեխո-
սական (սպիրիտուալ) արվեստում: Այստեղ կա որոշակի մի սկզբունք, որ
սահմանափակել է մարդու հայացքն իր ֆիզիկական էության հանդեպ: Դրա
բացատրությունը գտնում ենք Ներսես Լամբրոնացու հետևյալ տողերում. «Ձո-
րորինակ թե ախորժեք գծագրութեամբ դեղոց պատկեր նկարագրել, զպէս-
պէս երանգս դեղուցն ի կիր ածէ և ջանայ ուշիւ իմաստիցն գնա ի տիպ և ի հա-
սակ և ի ձև կենդանեաց յօրինել, զի հաճելի և ցանկալի որ որպէս կենդանի թո-
ւեսցի տեսողացն՝ անկենդանին»: Խոսքն այստեղ բնության էակաների մասին է,
բայց ոչ մարդու, որ առանձնանում է բնությունից իր հոգեկան կերտվածքով:
«Իսկ մարդ կենդանի, որ կրի հոգւով մարմինն, ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան ե-
րանգոց կարոտի առ ի հրատարակել զիւրն կենդանութիւն. այլ բաւական է
միայն հոգին ներգործող զարծումն անդամոցն զայն հոշակել»¹⁵ (ընդգծումն
իմն է – Ն. Ն.): Թե ինչ շարժում է ակնարկվում, երևում է կամ չի երևում ժամա-
նակի մանրանկարներում, մասնավորապէս իր իսկ Լամբրոնացու պատվե-
րով նկարագրված հայտնի ձեռագրում, ու պատկերված է սուրբ Գրիգոր
Նարեկացին լուսազարդ խորանում, դիմահայաց, դիմագծերով կոնկրետ, ոչ
որպէս ընդհանրացված կերպար, այլ անձ, իսկ հոգի՞ն... Դա նրա տառապա-
լից խոսքերում է, որ անհնար է տեսանելի դարձնել գծով ու գույնով «առ ի
հրատարակել զիւրն կենդանութիւն»: Խոսքն է սկիզբն ու սկզբունքը, որ ավելի
խորն է, քան պատկերը մարդկայինն արտահայտելու համար, և այդ է հաս-
տատվում Լամբրոնացու մտքի շարունակության մեջ. «Արդ՝ ուր հոգին է կեն-
դանատար, ձևք և նիւթք մարմնականք նմա առ ի նչ պիտոյանան»¹⁶ (ընդգ-
ծումն իմն է – Ն. Ն.):

Այս և նման դատողություններում դժվար չէ զգալ պատկերամարտության
հեռավոր շունչը, բայց այստեղ հաստատվում է նախ պատկերի պայմանակա-
նության սկզբունքը և ներքին ձևի գաղափարը, որ էլակետային է լինելու միջ-
նադարյան գեղագիտական մտքի մեկնությունների համար, խորացնելու և
հստակելու մեր վերաբերմունքը նաև նախաքրիստոնեական արվեստի հան-
դեպ, հայտնագործելու գեղագիտական զգացմունքի շերտերը մարդկային
մտքի առարկայացում չխնդրող հարթություններում, ամենուրեք, ուր գործում
է կանսյան անշահ հայեցումը:

Միջնադարյան գեղագիտական մտքի գնումները մեզ դուրս են բերում
միջնադարի սահմաններից: Բնչպէս նկատել է կաթոլիկ աստվածաբան Ռո-
մանո Գվարդիինին, «եկեղեցու հեղինակությունը կաշկանդում է, բայց և տալիս
է հայեցման այնպիսի ազատություն, ինչպիսին բացահայտված չէ մեկ այլ տե-
ղում»¹⁷: Այդ հայեցման ազատությամբ էլ անդրադառնում ենք նաև նախաք-
րիստոնեական արվեստին, մասնավորապէս դասական շրջանի հունական
պլաստիկային ու հարց ենք տալիս, թե իսկապէ՞ս մերկ են այնտեղ մերկ մար-
մինները, Չարենցի խոսքով ասած,

¹⁵ Ատենաբանութիւն Ներսէսի Լամբրոնացւոյն, Վենետիկ, 1812, էջ 140:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 142:

¹⁷ «Самосознание европейской культуры XX века», с. 175.

...մարմարյա քույրերը թանգարաններում մրտող
Իբրև ցնորք սիրո և սրբության¹⁸:

«Նրանք հագնված են», մեր հարցին շատ ավելի վաղ պատասխանել է Հովհաննես Թումանյանը: Շարունակելով Թումանյանի միտքն, ասենք՝ նրանք ուղղված են արարչագործության լույսով, և լույսն այդ ոչ միայն մերկության վարագույրն է, այլև ճառագումն այն «թաքուն գեղեցկության», որ քրիստոնեական դարերում իսկապես վարագուրված է ու խորհրդակերպված, նշանի վերածված: Երկու դեպքում էլ լույսի աղբյուրը ներսում է որպես խորհուրդ, որ հավասարակշռում է, կարգավորում, ներդաշնակության հանգեցնում ընկալողի ներքին հոգեկան կազմը: Եվ ինչպես ամեն հավասարակշռություն ունի կենտրոն, այնպես էլ այստեղ տեսանելին պայմանավորված է ներքին ձևով, ինչը «ի սկզբանե էր»՝ Լոգոսը, որին հանգում ենք տեսանելի ու լսելի ուղիներով, բայց նա ոչ տեսանելի է, ոչ լսելի, այլ իմանալի և բնական փորձից վեր:

Այս տրամաբանությամբ էլ ահա մոտենում ենք նոր ժամանակների արվեստին ու արվեստագիտությանը:

Իմանուիլ Կանտը բոլոր արվեստներից առաջնագույն է համարում բանաստեղծությունը, ինչը բացարձակորեն աննյութական է, անձայն ու անժամանակային, անտարածական, ստեղծվում է լռության ու մենակության մեջ և ներքին ձևում անսահման է, չի խնդրում այլ իրականացում, բացի ներհայեցումից՝ «մի դիրք, որ չի տալիս բնությունը ոչ զգայական փորձին, ոչ էլ բանականությանը»¹⁹:

Արվեստի կանտյան ըմբռնումը մեզ հանգեցնում է նեոհեգելական Բենեդեկտտո Կրոչեի գեղագիտական դավանանքին, այն է՝ «գեղեցիկը չունի ֆիզիկական գոյություն»²⁰: Սա ոչ այնքան գեղագետի մտքի պարադոքսն է, որքան արվեստի պարադոքսը, որ դրսևորվում է նյութի ու ձևի հակասության մեջ (ծաղկի ու տերևի փափկությունը բազալտի կարծրության մեջ)²¹: Կրոչեի մտքերը հրեշավոր են թվացել նրա մատերիալիստ ու մարքսիստ քննադատներին: Բայց անվիճելի է, որ արվեստի նպատակը ֆիզիկական չէ, և նյութի իրականությունը սոսկ ճանապարհ է դեպի աննյութականը: Կրոչեն սակայն ավելի հեռուն է գնում. մերժում է արվեստների բաժանումն ըստ նյութական արտահայտության²²: Այստեղ թվացյալ ծայրահեղություն կա և չմեկնաբանված ճշմարտություն: Սա շփոթեցնող միտք է առօրյա ողջամտության և խորհրդատվական գեղագիտության տեսակետից: Բայց առօրյա ողջամտությունն արվեստի թշնամին է, իսկ խորհրդատվական գեղագիտությունը գործ ունի արվեստի արհեստի հետ: Կա այդպիսի արվեստագիտություն, և այլ է խնդրի տեսական-գեղագիտական դրվածքը: Բոլոր արվեստները հանգում են գեղագիտական զգացմունքին, և արվեստի իրականությունը որպես կենդանի շնչառություն որտեղ է, եթե ոչ ընկալողի հոգում: Արվեստում եթե մի բան իրական

¹⁸ Ե. Չ ա ր ե ն ց. Վերջին խոսք, Երևան, 2007, էջ 68:

¹⁹ И. К а н т. Соч. в шести томах, т. 5. М., 1966, с. 344–345.

²⁰ Б. К р о ч е. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, пер. с ит. М., 2000, с. 117.

²¹ Հ մ ն ա. Л. В ы г о т с к и й. Психология искусства. М., 1968, с. 300–301.

²² Տ է Վ Բ. К р о ч е. Антология сочинений по философии. СПб., 1999, с. 399–400.

է, դա ընկալողի զգացմունքն է²³ որպէս ներկայություն, անտրոհելի որակ, որ ոչ տարածական է, ոչ ժամանակային: Հետևաբար, Կրոչեի հետ վիճելն իզուր է. այլ է գործնական արվեստագիտությունը, և այլ է գեղագիտությունը զգայաբանություն (էսթետիկա) իմաստով: Տեսական հայեցակետերի հետ, լինեն դրանք հին, թե նոր, կարող ենք համաձայնել կամ չհամաձայնել, նայած ինչ դիրքում ենք և ինչ խնդիր ենք հետապնդում: Արվեստի ներքին ձևի միջնադարյան դիտումները, ինչպէս նկատեցինք, պատմական են իրենց պատմական հանդերձով, ձևակերպումների կրոնական ուղղությամբ ու աշխարհայացքով և արդիական են իրենց փիլիսոփայական խորքում:

ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА В ИСКУССТВЕ ПО СРЕДНЕВЕКОВЫМ НАБЛЮДЕНИЯМ

ГЕНРИК ИОАННИСЯН

Резюме

В Средние века коренным образом меняется отношение к художественному творчеству. Если античный скульптор не выходит за пределы чувственного мира и материи, то средневековый художник (или зодчий) ищет точку опоры в идее Бога, старается выбраться наружу из мира вещей, постичь тайну «скрытой красоты» (Дионисий Ареопагит) и духовного разума «в надлежащем порядке» (Давид Анахт). В рассуждениях средневековых мыслителей отвергается физиогномика в искусстве, ибо невозможно изображение духовного в человеке с помощью «красок и материальных форм» (Нерсес Ламбронаци). Подобные рассуждения средневековых авторов сводятся к основному вопросу искусствознания – соотношению формы и материи.

THE MEDIEVAL OUTLOOK OF THE INNER FORM OF ART

HENRIK HOVHANNISYAN

Summary

The medieval scholars' (back to Dionysius, the Pseudo-Areopagite, AD 500) awareness and realization of the idea of hidden beauty in art has been referred to in the article. The art was perceived as a cognitive reality and no longer an admirable reality. This was the key context for the judgement of the medieval scholars of Armenian decent, starting from Hovhan Mandakouni and David the Invincible (5th century) to Nerses the Lambronese (12th century). The point is, what should be considered as primary when it comes to the formal foothold in the art: the tangible substance as a

²³ Հմմտ. П. М а р к о в. Искусство как процесс. М., 1970, с. 98–105.

sensibly perceived reality or the idea as a product of spiritual contemplation. This appears to be referring to the timeless issue of the correlation of matter and form in the framework of the transitional period in terms of the understanding of art.