

ՎՐԹԱՆԵՍ ՔԵՐԹՈՂԻ «ՅԱՂԱԳՍ ՊԱՏԿԵՐԱՄԱՐՏԻՅ» ԵՐԿԸ

Հ. Հ. ՔՏՈՍԵՅԱՆ

«Յաղագս պատկերամարտից» երկը հայ վաղ միջնադարյան արվեստագիտական մտքի ուշագրավ ու, թերևս, իր տեսակի մեջ միակ հուշարձանն է. որ հասել է մեզ անխաթար ու ամբողջական: Հեղինակը հայագիտությանը քաջ հայտնի Վրթանես Քերթոզն է՝ իրեն հասցեագրված թղթերում մականվանյալ «Քչկանորդի»¹: Մովսես Եղիվարզեցու մահից հետո նա երեք տարի (604—607) հայրապետական տեղապահ էր: Սա եկեղեցական հողի վրա ծայր առած հայ-վոացական հակամարտությունների շրջանն էր, որն ավարտվեց երկու եկեղեցիների անջատմամբ²: Ամենայն հավանականությամբ, «Յաղագս պատկերամարտից» թուղթը³ գրվել է դավանասբանական այդ պայքարի տարիներին, մասնավորապես կաթողիկոսական տեղապահության երեքամյա շրջանում: Դատելով «Գիրք թղթոցում» առկա հիացական դրվատանքից⁴, Վրթանես Քերթոզը պետք է որ պերճաբան հոնտորի մեծ համարում ունենար եկեղեցական, մշակութային շրջանակներում (մանավանդ որ նա Մովսես Եղիվարզեցու նվիրակն է եղել Կ. Պոլսում, 589 թ. գումարված ժողովում), քանի որ նրա թղթերից մեկն ընդունվել է «որպէս երկիր ծառաւի՛ ի բազում երաշտութէնէ պասքեալ, ընդունվելով անձրև շահեկան զուարճացեալ յինքեան ցուցանէ զսովորութիւն, զանուշահոտ ծաղիկն երեւցուցանելով տեսողացն»⁵:

Թղթի ստեղծման շարժառիթը հայ եկեղեցու որդեգրած սկզբունքներին ընդդիմադիր պաւլիկյան հակաեկեղեցական և, ըստ էության, սոցիալական շարժման դիմակայումն էր: Պետք է մտածել, որ, հակառակ ընդունված կարծիքի⁶, պաւլիկյան շարժումը պատկերամարտությունը վերածնող-վերարծարծող գաղափարներ է պարունակել իր մեջ և ուղղակիորեն պատվաստվել պատկերամարտության վրա, ինչը, ըստ Հովհան Օձնեցու, կարող էր հանգեցնել «ի խաշամարտութիւն և ի քրիստոսատեցութիւն և անդուստ յանաստուածութիւն և

¹ «Գիրք թղթոց», Թիֆլիս, 1901, էջ 90:

² Երվ. Մելքոնյան, Վրթանես Քերթոզը և պատկերամարտությունը, «Էջմիածին», 1970, Զ—Է, էջ 87, հմտ. Ա. Սեդրակյան, Հայաստանյայց առաքելական եկեղեցվո պատկերահարգությունը, Ս. Պետքերուրզ, 1904, էջ 120—128:

³ Երաշտոցի անվան Մատենադարանի՝ գործս պարունակող հինգ ձեռագրերից միայն մեկն է (№ 3062), որ կրում է «Ընդդէմ ընդդիմամարտաց» խորագիրը:

⁴ «Գիրք թղթոց», էջ 90—92, 149: Ն. Ակիսյան, Վրթանես վարդապետ Քերթոզ և յուր երկասիրությունը, «Հանդես ամսօրյա», 1910, էջ 8—10, 37—46:

⁵ «Գիրք թղթոց», էջ 132:

⁶ (H. Gregoir, Communication sur les Pauliciens, „Atti del V Congresso Internazionale di studi bizantini“, Rome, 1939, p. 177, Filich et Martin, Histoire de l'Eglise, t. V, p. 445). Տե՛ս Սիրարփի Տեր-Ներսիսյան, 7-րդ դարի մի երկ, նվիրված պատկերների պաշտպանությանը՝ հեղինակի՝ «Հայ արվեստը միջնադարում» աշխատ. ժող. (Երևան, 1975, էջ 19):

ի դիւապաշտութիւն»⁷։ Եվ հիրավի, արդեն VIII դարում այս երկու հոսանքների գործունեության մեջ նկատվում է բացահայտ համակամոթիւն, որ միաժամանակ հետեանք էր կենն Իսաւրացի կայսեր՝ 726 թ. պատկերների վերացման մասին հրովարտակով սկիզբ դրած հայտնի քաղաքականութիւն։ Հայ միջավայրում շարժումը, օրգանապես ձուլված լինելով պաւլիկյան գաղափարաբանութիւնը և, ըստ երևույթին, վերասերելով նրանից, շատ ավելի վաղ սկսվեց⁸։

Վրթանես Քերթովի խնդրո առարկա թուղթն ուղղված էր պատկերամատներին դեմ։ Աշխատութիւն մեջ հեղինակը կետ առ կետ հերքում է «ընդդիմամարտներին» դավանած սկզբունքները և հայոց եկեղեցու պաշտոնական վարդապետութիւն գաղափարախոսի հմտութեամբ պաշտպանում ու հիմնավորում է աղղային եկեղեցու որդեգրած դիրքը պատկերների առնչութեամբ։

Սկզբից, ի հաստատումն պատկերահարգութեան բնական անհրաժեշտութեան, հեղինակը նշում է Հին Կտակարանից սկիզբ առնող նույն աշդ պատկերահարգութեան գաղափարական, գեղագիտական այն ակունքները, որոնք ներկայացվում են որպես հեղինակավոր, դորեղ փաստարկներ պատկերամարտներին այն պնդումի դեմ, թե «ոչ է արժան... նկարս և պատկերս յեկեղեցիս առնել» (11—12)⁹։ Այս դիրքորոշումը նրանք արդարացնում էին «Մեք ոչ պաղանեմք երկիր պատկերաց, դի ոչ ունիմք հրաման ի Գրոցս»¹⁰ (Աստվածաշնչից—Հ. Բ.) առարկումով։ Սակայն թերևս հենց այս առարկումն է, որ ժրխտվում է աստվածաշնչային երեք կետերով (Ելից ԻՁ 31, ԼՁ 84, 35, Գ. Թագ. Զ. 23—35, Եղեկ. Խ 2—4, ԽԱ 18—20)։ Առաջին կետով Վրթանես Քերթովը ներկայացնում է Մովսէս մարգարեի հորդորով և «հրամանան Աստուծոյ» ստեղծված խորանի նկարեն պատկերները, որոնք են «քերովբէս ոսկիս, ճախարակեայս, թևաւորս, մարդակերպս ի վերա քաւութեանն» (23—24)։

Հաջորդ կետով տրվում է Սողոմոն Իմաստունի հանրահայտ տաճարի ներսակողմի հարևանցի նկարագրութիւնը։ Հեղինակը դժբախտաբար չի կարողտեսնում հաղթահարել դավանաբանական գեղագիտութեան անձուկը և, «արվեստաբանական» վերլուծմամբ, որոշակի եզրակացութեան հանգել։ Նրա որակումներն այս առնչութեամբ խիստ ընդհանուր են, նկարագրական, որովհետև թղթի նսպատակը ըստիւնքյան ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ հնագույն ժամանակներից ի վեր տաճարներում եղած ոչ միայն պատկերների, այլև արձանների առկայութիւնը փաստելը՝ թեւադրված զուտ դավանաբանական նպատակներով։ Ար-

7 «Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանեստի Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1833, էջ 78—79. հմտ. Երվ. Մելքոնյան, նշվ. աշխ., էջ 87։ Ե. Տեր-Միկայելյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմութիւնից, Երևան, 1968, էջ 130—131։ Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմութեան, գիրք Ա, Երևան, 1957, էջ 362։

8 Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Երևան, 1968, էջ 402։ Ա. Լերդեի պնդումով պատկերամարտների շարժումը սկսվել է մարել է IV դարում, որպեսզի «վտանգավոր կայծի պես» հրդեհի վերածվեր VIII դարում (А. П. Лебедев, История вселенских соборов, часть II: Вселенские соборы VI, VII, VIII веков, М., 1897, стр. 131—135).

9 Շարադրանքի ընթացքում բերված տողահամարները երվ. Մելքոնյանի հրատարակած բնական ընթերցման են («Էմիածին», 1970, Զ—է, էջ 89—93)։

10 Տե՛ս Մովսէս Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1912, էջ 305. հմտ. Ն. Ա. Կիսյան, նշվ. աշխ., էջ 38։

ձանների մասին հեղինակի հպանցիկ դիտումը փաստորեն ակնարկ է Հին Կտակարանում նկարագրվող փայտե արձանների խոշորության մասին. «Եւ արար ի ներքս ի դաբիրն երկուս քրովբէս ի փայտից նոճից ի տասն կանգնոյ մեծութիւն միոյն՝ կշռով. եւ ի հինգ կանգնոյ թեւ մի նորա. եւ ի հինգ կանգնոյ թեւն երկրորդ, տասն կանգուն թեւ է ի թեւ թեւոց նորա» (Գ. Թագ. 2. 23—24): Այստեղից հետեցնել, թե արեւելյան արվեստում միաշեփան իշխել է մոնումենտալիզմը (գաղափարական և արտահայտչական կողմերով միաժամանակ), սխալ է: Հայ վաղ միջնադարի զեղագիտության տեսակետից առավել հավանական է թվում արեւելյան արվեստի էքսպրեսիոնիզմը¹¹ համարել ձև. միջոց, իսկ մոնումենտալիզմը՝ էսթետիկ¹²: Ամեն դեպքում Վրթանեսի կողմից Հին Կտակարանի նշված տեղերի հիշատակումը ոչ միայն դավանաբանական զրականությանը ներկայացվող ընդհանուր, քաղաքացիությունն ստացած պայքարազրական հնարանքների պարտադիր կիրառումն է, այլև վկայում է ու ենթադրում որոշակիորեն կայունացած զեղագիտական ըմբռնում հայ միջավայրում¹³: Եզեկիել մարգարեի տեսիլքում ներկայացվող մարդակերպ քերվորենների պատկերների մասին հիշեցումները վկայում են, որ, թերևս, հայ միջնադարյան արվեստի մեջ քրիստոնեական մարդակերպության (անտրոպոմորֆիզմի) մուտքը միայն հելլենիստական արվեստի հիմքը կազմող մարդակերպության ազդեցության հետևանք չէ¹⁴. Ղրանում հայտնապես իր բաժինն ունի նաև զուտ աստվածաշնչական ճանապարհով սեփականված մարդակերպությունը: Հասկանալի է, որ Վրթանես Քերթովը Հին Կտակարանի՝ վերևում հիշված համապատասխան մասերում շեշտում է մարդակերպ քերվորենի և, միաժամանակ, արմավենու առկայության փաստը, որի հետևից արձագանքը, անտարակույս մեծ վերապահումներով, կարելի է նշմարել Գառնահովտի կոթողում, որը թվագրված է IV—V դդ.¹⁵: Պատկերաբանական ներկայացված «Ֆիգուրի ոտքերը վերջանում են ականթի տերևներով»¹⁶, որոնք արմավենու տերևներ են հիշեցնում: Այս հասկանալի թվում է ընդհանուր եզրեր ունի Վրթանես Քերթովի՝ Աստվածաշնչում մատնանշած համաբնույթ պատկերների հետ և, ըստ երևույթին, վերջիններիս ազդալին մեկնաբանությունն է: Այդ կապակցությամբ բնորոշ են Հովհան Մայրազոմեցու Դավիթ Մեծի Կողմանց եպիսկոպոսին հղած թղթի հետևյալ տողերը. «Ապա մեր յայտ արարեալ զՄովսիսականն ի խորանին նկարակերտութիւն և զՍողոմոնեան տաճարին զանազան քանդակագործութիւնսն՝ զնոյն նկարագրեալ և ի մեր եկեղեցին»¹⁷:

Այնուհետև հեղինակը շարադրում է պատկերահարգության զեղագիտական սկզբունքները, որոնց վիճակված էր մշտական տեղ գրավել հայ միջնադարյան կերպարվեստի տեսության մեջ առհասարակ: Պատկերամարտների

¹¹ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 13.
 հմմտ. Б. В. Фармаковский, Греческое архаическое искусство в связи с искусством Востока, СПб., 1909, стр. 31—32.

¹² Լեոն Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, էջ 11:

¹³ Տե՛ս Հովհան Մայրազոմեցու թուղթը (Մովսես Կաղանկատվացի, էջ 305):

¹⁴ Հմմտ. В. Н. Лазарев, Византийская живопись, М., 1971, стр. 33—34.

¹⁵ Լ. Ազարյան, նշվ. աշխ., էջ 64—66, պատկ. 24, ա՛մ:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 66, պատկ. 24:

¹⁷ Տե՛ս Մովսես Կաղանկատվացի, էջ 305:

Համար նկարները, կատարված լինելով տարբեր «գեղերով», ոչ այլ ինչ էին, բայց եթե կուռքեր, որոնց հարկ էր անգոսնել, քանի որ, նրանց պատճառաբանմամբ, Աստվածաշունչը ոչինչ չէր հաղորդում պատկերների պաշտամունքի մասին։ Սրան Վրթանես Քերթովը պատասխանում է, թե ինչ որ գրված է Ս. Գրքում «մեք ղնոյն նկարեմք, զոր քի գիրսն գրեալ է, զի գիրսն ղեղ է և նիթք ոլաուկերաց» (83—84)։ Այնուհետև ի հաստատումն վկայաբերված դատողության՝ պատկերամարտներին հրավեր կարդացող հարց է առաջադրում. «Ոչ ապաքէն ղեղով գրեալ է զգիրս և զնոյն բան ղեղովք նկարեալ է յեկեղեցիս» (234—235)։ Հեղինակը գրի համար կանխասահմանյալ «նիւթ»-ը նույնացնում է պատկերի համար օգտագործվող ներկի հետ, որ դավանաբանական բնույթի հնարամիտ պատասխան լինելուց դատ, ենթադրում է պաշտոնական շրջանակներում արդեն իսկ նշմարելի գեղագիտական ըմբռնումի առկայություն։ Պատկերամարտության շրջանում դավանաբանական-գեղագիտական այսօրինակ առարկում-հակաթեզը, որ հիմնվում էր Բարսեղ Կեսարացու՝ առհասարակ պատկերասերների կողմից լայնորեն փաստարկվող «պատկերը անգրագետի համար դիրք է» բանաձևի¹⁸ վրա, ինչպես դիտումներն են ցույց տալիս, շրջանառության մեջ ղնող հեղինակներից առաջինը կամ առաջիններից մեկը հավանաբար Վրթանես Քերթովն էր։ Բացառված չէ, որ Վրթանես Քերթովի նման հասարակական, դավանաբանական մտքին քաջատեղյակ մեկը արևմտյան եկեղեցու երևելի հայրերից Գրիգոր Մեծի՝ նկարների և Աստվածաշնչի հարաբերությանը վերաբերող տեսակետին (590 թ.) անհաղորդ լիներ և, ըստ երևիության, ակամայից կամ գիտակցաբար տեղայնացներ այն՝ դավանաբանական-գեղագիտական պատճառաբանումով. «Պատկերներն օգտագործվում են տաճարներում, — նշում է Գրիգոր Մեծը, — որպեսզի նրանք, ովքեր գրաճանաչ չեն...՝ նայելով պատկերին կարդան այն, ինչ ի վիճակի չեն կարդալ գրքում»¹⁹ (Աստվածաշնչում — Հ. Ք.)։ Ինչպես երևում է Վրթանես Քերթովի մոտ գրի և պատկերի հարաբերակցության հարցը առավել արմատական բնույթ է կրում։ Սա պայմանավորված է գրվածքի դավանաբանական ուղղվածությամբ և հանդուժում է գրի ու պատկերի կատարյալ նույնացման՝ զուտ նյութական մակարդակում («գիրսն ղեղ է նիւթք պատկերաց»), իսկ Գրիգոր Մեծի մոտ՝ բովանդակության առումով։

Խոսելով մասնավորաբար պատկերամարտության նախնական շրջանում աղտոնվածության այդ շարժման դավանած ընդհանուր սկզբունքների մասին՝ Վրթանես Քերթովը հանդիմանությամբ գրում է. «Զպատգամսն ընդունիք և ղիշխանն հալածէք, նշանին (խաչին — Հ. Ք.) երկիր պագանէք և ի թագաւորն քարածիր լինիք, ղխաչն պատուէք և ղխաչեալն թշնամանէք։ Այսպէս և մանիքեցիք և մարկիանցիք առ աշօք համարէին զճնարարութեամբ մարմնա-

¹⁸ (PG, t. 30, col. 509 A) В. В. Бычков, Образ как категория византийской эстетики, «Византийский временник», 1973, №34, стр. 158. Երևույթը մենք անվանում ենք «դավանաբանական-գեղագիտական», որովհետև, եթե այն իր օրերի համար գերազանցապես դավանաբանական նպատակներ էր հետապնդում, ապա այժմ նույն այդ երևույթը արժեքավորվում է իրեն գեղագիտական ընդհանուր, տակավին վերջնականորեն չտարրորոշված կարգույթ։

¹⁹ (Mon. Germ. Hist. Epist., t. II, I, p. 195) В. Лазарев, Византийская живопись, стр. 24.

նալն Փրկչին. և յորժամ տեսանէն զպատկերս, դժգմնին, զայրագնեալք մատուցեալ թշնամանեն» (142—146): Ընդգծված արտահայտությունը կարող է վերկայել այն մասին, որ պատկերամարտական տեսության ազդյուններից մեկը թերևս մանիքեական և մարկիոնական երևութաբանությունն էր (ДОКЕТИЗМ): Թվում է, պատկերամարտական այս տեսակետն է աշխատում հերքել հեղինակը վկայաբերված հատվածին նախորդող պարբերությամբ. «Բազում և այլ վկայությունք են (պատկերների մասին—Հ. Ք.) ի գրոց սրբոց, քանզի ամենայն ինչ տեսանելի է, որ միտս ունին, զի ականջք լսեն և միտք իմանան, և առանց մտաց աչաց՝ մարմնոյ աչք կուրացեալ գտանին...» (135—138)՝ մի փաստարկ, որ ակներևաբար հավակնում է ժխտումը լինել քրիստոսաբանական վեճերի մեջ այդ պատմաշրջանում խիստ տարածված պատկերամարտների երևութաբանական պնդումների, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, որպես մեծագույն հեղինակություն, հիմնվել են Պողոս առաքյալի (Բ Կորնթ. Գ 3, 6) և Հովհաննու Ավետարանի (Դ 23, 24) նշված հատվածների վրա²⁰:

Համանաբար նկատի ունենալով պատկերամարտների պաշտպանած այն տեսակետը, ըստ որի պատկերապաշտների ու պատկերահարգների կողմից երկրպագվող սրբապատկերներում (որոնք ոչ այլ բան են, քան «կուռքեր») դեեր են բնակվում, Վրթանես Քերթովը շարունակում է. «Մի՞թե ոչ իցէ տեսեալ զմարգարէսն հերքեալ և քննեալ, զի նորա վասն կռապաշտութեան աղաղակէին, ըստ այնմ թէ «կուռք հեթանոսաց դեւքն են» (Սաղ. ՂԵ 5): Բայց ոչ ուրեք գտանեմք զրեալ, եթէ պատկերք եկեղեցւոյ կամ քրիստոնէից ասին դեւք, այլ զկռոցն ամբաստան լինէին» (147—152): Պատկերամարտական շրջանում առհասարակ Աստվածաշունչ զրքերից զգալի կարևորություն էր տրվում Սաղմոսներին: Հակամարտ կողմերը երկուստեք, իրենց գաղափարական սկզբունքների վավերացման համար, վկայակոչում էին Սաղմոսները: Այս տեսակետից իբրև զորեղ՝ փաստարկ պատկերամարտներն առկոչում էին ՃԺԳ Սաղմոսի 12—16 համարները՝ նույնացնելով ԵՂՈՅՆ (սրբապատկեր) և ԵԺՍՈՅՆ (կուռք) տերմիններին²¹: Մինչդեռ պատկերահարգներն ընդհանրապես, ինչպես այդ երևում է Հովհան Օձնեցու ծանոթ ճառերից ևս²², իբրև կանոն, վկայակոչում էին Սաղմոսաց ՂԵ գլխի 5-րդ համարը: Դավանաբանական (իմա՝ դոկետիստական) նկատառումներով՝ Սաղմոսների այսօրինակ կարևորումը ավելի ուշ, պատկերամարտության դեմ մղվող գաղափարական պայքարում սխտր է ընդդիմաբանական ընդհանուր սկզբունք դառնար բյուզանդական գրականության մեջ ընդհանրապես²³: Այսպիսով, պատկերահարգական դեղադիտություն մեջ առաջինը Սաղմոսների, իբրև պատկերահարգական փաստարկման միջոցի, կարևորությունն է շեշտում Վրթանես Քերթովը:

²⁰ Հմմտ. և. Տեր-Մինասյան, նշվ. աշխ., էջ 20, 49:

²¹ В. Н. Залесская, Византийский votивный сосуд с текстом псалма (Об одной группе памятников иконоборческого периода), «Византийский временник», 1979, № 40, стр. 138. Հմմտ. В. Д. Лихачева, Византийская миниатюра, М., 1977, стр. 11.

²² «Տովաննու Աձնեցւոյ Մատենագրութիւնք», էջ 90—91:

²³ Պատկերապաշտական դիրքերից Սաղմոսներից վկայակոչումներ են կատարել և Սաղմոսաց մեկնություններ հեղինակել Հովհ. Դամասկացին, Թեոդորոս Ստոդիտը, Նիկեիորաս և Փոստոս պատրիարքները: Թերևս սրանով էր պայմանավորված և այն, որ 787 թ. կայացած 7-րդ տիեզերաժողովը բարձրաստիճան հոգևորականից պահանջում էր հատկապես Սաղմոսի կատարյալ իմացություն (В. Залесская, նշվ. աշխ., էջ 138):

Չափազանց հետաքրքրական է Սեբերիանոս Գաբաղացուց կատարված մեղքերումով բրիստոնեական գեղագիտության խորագետ տեսաբանի հետապնդած նպատակը. «...պետք հանդիպին և ռամիկք երկիր պագանեն ոչ ի տախտակն հայելով, այլ ի պատկեր թագաւորին, ոչ ի բնութիւն հային, այլ որ պրոմն տպտորեալ է...» (112—115)։ Այս առումով դարձյալ ուշագրավ է հեղինակի հետևյալ դատողութիւնը. խստորեն դատապարտելով պատկերամարտների որդեգրած՝ սրբապատկերի նյութի (ներկերի) և բովանդակութեան նույնացման հայտնի տեսակետը (որ սկիզբ էր առնում դեռ վաղ բրիստոնեական ջատագովական գրականութիւնից)²⁴ և միաժամանակ (իբրև փաստարկման օրինակ) խոսելով ձեռագրերի գեղարվեստական ձևավորման մեջ ոչ միայն ոսկու և արծաթի, այլև փղոսկրի օգտագործման մասին՝ Վրթանես Քերթովը ավելացնում է. «...և մեք յորժամ երկիր պագանեմք սրբոյ Աւետարանին կամ համբուրեմք, ոչ եթէ փղին ոսկերաց մատուցանեմք գերկրպագութիւն կսմ լայրային, որ ի յերկրէ բարբարոսացն եկեալ է ի վաճառ, այլ Բանի Փրկչին...» (259—263)։ Առարկման այս հնարքը, համահունչ լինելով Լեոն Կիպրացու ճառերից մեկի համապատասխան հատվածին²⁵, իր ակունքներով թերևս կապվում է ուշ հելլենիստական շրջանի գեղագիտական այն մտայնութեանը (գեղատեսչական ժողովրդական զանգվածներին հատուկ), ըստ որի հեթանոսական «տաճար այցելողները կարծում են, որ իրենք տեսնում են ոչ թե փղոսկրը՝ Հնդկաստանից (բերված—Հ. Ք.) կամ ոսկին... այլ հենց իրեն՝ Քրոնոսի և Հռեայի որդուն (Զևսին—Հ. Ք.)...»²⁶։ Մի խոսքով պաշտամունքի առարկա է ոչ թե պատկերի նյութը, այլ Քրիստոսի անունը՝ «յորոյ անուն նկարեցան» (272—273)²⁷։ Հեղինակի քննվող երկում ընդգծված միտքը երկրորդում է նույն այս աշխատության մեջ հանդիպող համաբնույթ դատողության. «Եւ մեք ոչ եթէ Աստուած ճշմարիտ ասեմք զպատկերն և զնկարս, այլ յանուն Աստուծոյ նկարեմք» (76)։ Վկայաբերված երկու հատվածներում էլ Աստծո և Քրիստոսի անունը նկարելու գաղափարն է շեշտվում։ «Անուն» բառի կիրառումն այստեղ ամենևին էլ պատահական չէ։ Հունարեն հայերենով շարագրված երկասիրության համար, որպիսին Վրթանես Քերթովի խնդրո առարկա թուղթն է, «անունը» ոչ թե սոսկ բերականական միավոր է (գոյական), այլ արդեն աստվածաբանությանը սահմանակցող հասկացութային տերմին։ Այսօր, սակայն, տե-

24 Այս մասին հանգամանալից տե՛ս Գ. Ա. Кошеленко, Эстетическое воззрения раннего христианства, «Вестник древней истории», 1964, № 3, стр. 40—41.

25 PG, t. 94, col. 1385 A. Ս. Տ ե ր - ն ե ր ա Ե ս յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 21։

26 Луккиан, О жертвоприношениях, II, Г. Кошеленко, նշվ. աշխ., էջ 41։ Կրոնադեղագիտական այս ըմբռնումը սակայն փիլիսոփայական իր հիմնավորումն է ստանում ավելի ուշ, Պլուտինի կողմից (Ennead., IV, 3, 11)։

27 Հմմտ. Երբ. Ա 3։ Մի փոքր վերև դարձյալ նկարողում ենք. «Մի՞թե Աստուած իր րադինն, րայց զի յանուն (տարբերություն՝ զանուն) Աստուծոյ պատուէին» (73—74)։ «Անվան» այսօրինակ ընկալումն իր փիլիսոփայական ակունքներով առնչվում է հայրախոսական աստվածաբանությանը։ Այս կապակցությամբ Գրիգոր Աստվածաբանի «Առ որս»-ում կարդում ենք. «Անանունն անունանի է Աստուած, զի անունն սահման է և սահմանն յայտնի բնութիւն...» (Մշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 729, էջ 200բ)։ Այսպիսով «անուն»-ը աստվածային բնութիւնը գրաւորողի հանգամանք ունի։ Երևույթի նմանօրինակ մեկնաբանման լույսի տակ է թերևս հնարավոր հասկանալ պատկերագրության կամ պատկերի ընկալման ժամանակ Վրթանես Քերթովի կողմից «անվան»-ը տրված դերի նշանակությունը։

սական-գեղագիտական դիտանկյունից ստուգաբանվող այս տերմինի փոքրիշատե ճիշտ ընկալմանն ու արժեքավորմանը իրենց նպաստը կարող են բերել Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» հայ մեկնիչները: «Անդրադառնալով խոսքի մասերի ծագման առաջնության հարցին, Մովսեսը (ի հակակշիռ բալի—Հ. Ք.) նախապատվությունը տալիս է «անվանը», «զի սա զեութիւնն նշանակութիւնն ունի»²⁸: Մովսես Քերթովի այս բացատրությունը լրացվում-ամբողջանում է Ստեփանոս Սյունեցու «Եւ ասի անունդ անմբռնելի. վասն զի արդարեւ իսկ անտեղի և անժամանակ է»²⁹: արտահայտությամբ: Ելնելով այստեղ վկայաբերված մեկնություններից, պետք է մտածել, որ «անունն» առհասարակ լսկ քերականական իրողություն չէ, այն հավասարարժեք է «էութիւն» փիլիսոփայական հասկացությանը³⁰: «Անունը նկարել» (էությունը նկարել) բառակապակցությունը միջնադարի հասարակական մտածողությանը հատուկ աստվածաբանական սիմվոլիկայի յուրահատուկ դրսևորումներից մեկն էր, որ տեղ գտնելով Վրթանես Քերթովի հեղինակած գեղագիտական այս կարևոր վավերաթղթում՝ հայ և ոչ միայն հայ կերպարվեստի միջնադարյան տեսության կարևորագույն կատեգորիաներից մեկն էր դառնալու³¹: «Անվան»՝ իբրև վարդապետությունը կրող բնագիտական Ոգու, պատճենումը առաջնահերթ կարևորություն էր դիտվում նկարիչների և գեղագետ-տեսաբանների կողմից³²: Պահանջվում էր Բանի (ԱՊԿՇ «Անվան-էություն») խորհրդանշային բովանդակության ճշգրիտ պատճենում, որ սկիզբ էր առնում արդեն աստվածաբանության մեջ իսկ Աստվածաշնչի բառային և բառադարձվածային կազմի կանոնացված այլաբանական-սիմվոլիկ մեկնաբանմամբ: «Անվան-էություն» պատճենման գեղագիտական այս իրողությունը, թվում է, միջնադարյան կերպարվեստից մշտապես պահանջվող մարգկային կերպարի «տձև» (դեֆորմատիվ) պատկերագծման տեսական ակունքներից մեկը պետք է համարել, որ խլի դարում իր դասական ձևակերպումն էր ստանալու ներսես կամբրոնացու «Ատենաբանություն», «...ուր հոգին է կենդանատար. ձևը և նիւթը մարմնականք նմա առ ի՞նչ

28 Տե՛ս Ա. Ն. Մուրադյան, Հունարան դպրոցը և նրա դերը .այերենի բերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 208. Նմտ. Գ. Աւետիքեան, Քերականութիւն հայկական, Վենետիկ, 1815, էջ 191.

29 Ա. Վ. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 209.

30 Հմմտ. Դաւիթ Անհաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, համահավար բնական բնագիրը, Թարգմանությունը դրաբարից ռուսերեն, առաջարանը և ծանոթագրությունները Ս. Ս. Արևշատյանի, Երևան, 1960, էջ 28:

31 Բյուզանդական գեղագիտության մեջ այս միտքն իր առավել բնորոշ արտահայտությունը գտավ Լևոն Կիպրացու (VII դար.) մոտ (I. D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, vol. 13, P.—Leipzig, 1902, col. 53 \), որևանկանում Անդրեյ Ռուրյովի «Ս. Երրորդություն» հայտնի գործի՝ Իոսիֆ վանականի կողմից տրված գոյարանական վերլուծման մեջ (Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, Антифеодалные еретические движения на Руси, XIV—XVI вв. М.—Л., 1955, стр. 372—373) իսկ հայկականում՝ ներսես Շնորհալու հետևյալ տողերում. «Եւ քանզի սլատկեր և անուն միենուն են, լոկ կերպարն և սոսկ ձայն նշանակեցելոյ իրին, ոմն աշաց և միւսն ականջաց տալով զդալութիւն և էութիւն (Արևշատյանի թուղթը սրբոյն ներսիսի Շնորհալու), էջմիածին, 1865, էջ 191—192): Գեղագիտական այս երևույթի հետ է առնչվում նաև հին չինական կերպարվեստի տեսության մեջ «се и» («նկարել գաղափարը») արտահայտությունը (Е. В. Завадская, «Беседы о живописи» Шин—Тао, М., 1978, стр. 165):

32 В. Лазарев, Византийская живопись, стр. 30—32.

պիտոյական»³³ ծրագրային արտահայտություններով։ Վաղ քրիստոնեական գեղագիտության վրա հիմնված, անտիկ միմեսիսին հակադրվող³⁴ այս նկատումի լույսի տակ է թերևս հնարավոր ըմբռնել ու գնահատել Վրթանես Քերթոզի «Անվաճ պատկերման» մասին հայտնված միտքը։ Պատկերման գաղափարադեղարվեստական սկզբունքի մասին Վրթանեսի այս տեսակետը շարունակությունն ու զարգացումը եղավ Եղնիկ Կողբացու և Դավիթ Անհաղթի երկերում հայ վաղ միջնադարյան արվեստի մասին արված տեսական արտածումների՝ այն մասնավոր տարբերությամբ, որ Վրթանես Քերթոզի քննվող գործում շեշտը դրվում է ոչ թե հայեցողական, զուտ գեղագիտական, այլ կերպարվեստի ստեղծման գործնական կողմի վրա³⁵։ Այս հանգամանքն իր հերթին պայմանավորված էր կերպարվեստի բարոյագաստիարակչական օգտաշահության մասին Վրթանես Քերթոզի որդեգրած ընդհանուր մտայնությամբ։ Կերպարվեստի կոչմանը, նրա հասարակական-գեղագիտական դերին վերաբերող մի խիստ շահեկան հատված է հեթանոսական աստվածությունները (Որմիզդ, Աստղիկ, Ափրդիտե) անարդող (218—221) և քրիստոնեական սրբությունները տարբերող կտորը (221—233)։ Հեղինակը ճգնում է արգահատանք սերմանել ընթերցողի կամ գիտողի մեջ հեթանոսական պատկերի նկատմամբ, որպեսզի նա այսլանի «արբեցութիւնք նոցա և անառակութիւնք»։ Պարագան բոլորովին այլ է, երբ խոսքը վերաբերում է Աստծուն, Քրիստոսին, հավատի նվիրյալներին. «Իսկ յեկեղեցիս բրիստոնէից և ի յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարնալ զսուրբ Գրիգոր և աստուածահաճոյ շարչարանք իւր և սուրբ առաքինութիւնք և զսուրբ Ստեփանոս նախալկայն ի մէջ քարկոծողացն, զերանելի և զսուրբ կանայսն զԳայանէ և զՀռիփսիմէ հանդերձ ամենայն սուրբ ընկերօք և յաղթող նահատակութեամբ նոյնպէս, և զայլ առաքինիս և զպատուականս և զհրեշտակաւորօնս, զորս ոչ բաւեմք ընդ համար արկանել» (208—218)։ Սրբական պատկերներն ըստ էության կոչված էին ոչ միայն եկեղեցու համար ցանկալի հունի մեջ պահել մարդու մտածողությունն ու աշխարհըմբռնումը, այլև դաստիարակել նրան, «սրբացնել ամենաազնիվ զգայարանը՝ տեսողականը» (Հովհան Դամասկացի)³⁶ ոգեկանության ծիրի մեջ ամփոփել նրա անձը։ Պատկերների վերը բերված թվարկումն ըստ երևույթին հենց այս հանգամանքն է մատնանշում³⁷։ Վերջինս իր հերթին օրգանապէս կապվում էր արևելաքրիստոնեական գեղագիտական իմացաբանության մեջ սրբապատկերների ընկալման,

³³ «Ատենաբանութիւն սրբոյն սերսեսի կամբրոնացոյ», Վենետիկ, 1812, էջ 142։ Գեղագիտական խնդրո առարկա կարգույթին է աղերսվում նաև «կերպածե տիպ անորակ» արտահայտությունը. «Վկայեական դաւադանը» (հրատ. Գ. Հունանյան), Էջմիածին, 1980, Բ—Գ, էջ 26։

³⁴ Տե՛ս Г. Кошелев, *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, т. I, М., 1962, стр. 216—217.

³⁵ Լ. Աղաբաջյան, *Եղնիկ*, էջ 120—122։

³⁶ Migne, PG, t. 94, col. 1248C.

³⁷ Սրանից զատ, սրբապատկերների բովանդակության միաժամանակյա թվարկումը որոշակիորեն ակնարկում է արևելաքրիստոնեական պատկերագրության գերազանցապես հաղորդագրական (ինֆորմատիվ) բնույթի մասին (A. K. Coomaraswamy, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, N. Y., 1956, p. 41), ուր իշխողը ոչ այնքան գեղեցկագիտական զգացումն է, որքան բարոյական օգտաշահությունը։

ալսպես կոչված, հինգ «մակարդականերից» առաջինի՝ ուսուցողականի հետ³⁸։ Եվ հիրավի. քրիստոնեական սրբապատկերների այսօրինակ հիացական թվարկումը որոշակի ակնարկ է սրբապատկերների ուսուցողական, բարոյադաստիարակչական դերի և կոչման մասին։

Պախարակելով պատկերամարտների «անտրամաբան» առարկումները պատկերների և «դեղերի» անձեռագործ չլինելու մասին, հեղինակը մասնավոր մի նպատակադրումով մեջբերում է կատարում Պողոս առաքյալի «առ Տիմոթեոս» թղթից (Ա Տիմ. Գ 15) ի վավերացումն իր՝ դրան հետևող նկատմի. թե. «Առ այս զինչ ասիցեք, զի և սա [է յեկեղեցի Աստուծոյ կենդանւոյ սին և հաստատութիւն ճշմարտութեան]» ձեռագործ է, քանզի «յայտնեօք զաներևոյթն ճանաչեմք և դեղքն և նկարքն յիշողութիւն է Աստուծոյ և ծառայից նորա» (346—348)։ Վկայակոչված հատվածում ուշագրավ է «դեղքն և նկարքն յիշողութիւն է Աստուծոյ և ծառայից նորա» արտահայտությունը։ Այս կապակցությամբ դարձյալ հետաքրքրական է դիտարկվող երևույթը լավագույնս ներկայացնող հեղինակի հետևյալ դատողությունը. «Զոր օրինակ եթէ գիրս ուրուք խնդրեալ յարկեղաց և ասիցէ զառաքեալդ տուր, կամ թէ զԾաւլի, կամ զԾրնմիա, միթէ Ծաւլի ինքն իցէ և կամ առաքեալն ինքնին, ոչ ապաքէն պատկերաց նկարուք զնոսա յիշեմք և զառաքողսն նոցա և ոչ ասեմք թէ սա իցէ Աստուածն, այլ յիշողութիւնն Աստուծոյ և ծառայից նորա» (287—295)։ Բերված երկու հատվածներում էլ կարմիր թելի նման անցնում է կերպարվեստի միջնադարյան գեղագիտության կարևորագույն կատեգորիաներից մեկը՝ հայտանշող «պատկերը հիշողություն է» միտքը։ Տեսական-գեղագիտական բանաձևի արժեք ունեցող այս դրույթը, որ լայնորեն կիրարկելի էր արևելաքրիստոնեական իմացաբանության մեջ առհասարակ (ինչպես պատկերամարտության, այնպես էլ հետապատկերամարտյան շրջանում)³⁹ Վրթանես Քերթոզը հիմնում է նորապատկերման իմաստասիրությանը համահունչ «յայտնեօք զաներևոյթն նա-

³⁸ См. В. В. Бычков, Из истории византийской эстетики, «Византийские временники», 1976, № 37, стр. 187.

³⁹ «Պատկերը հիշողություն է» մտքին, որի մասին էր ակնարկում տակավին Պլոտինը (Г. Кошелев, նշվ. աշխ., էջ 48), հանդիպում ենք հատկապես Առնո Կիպրացու և Հովհան Թեսալոնիկեցու երկերում (Mansi, v. 13, col. 53 A, 164 D), ինչպես նաև՝ 7-րդ տիեզերածոդովի կանոններում (Յոզնանեանց Պօղոս, Պատմութիւն տիեզերական ժողովոց եկեղեցւոյ, որք յարեւս գումարեցան, Վիեննա, 1847, էջ 509; А. Лебедев, նշվ. աշխ., էջ 203; G. Mathew, Byzantine Aesthetics, L., 1963, p. 117. В. Бычков, Образ как категория византийской эстетики, стр. 143, Հ. Հ. Քյոսեյան, Հովհաննես Սարկավազի «Վասն պատկերաց» և «Վասն մասանց պատուոյ» աշխատությունները, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1979, № 4, էջ 131; Հետաքրքրական է նկատել, որ գեղագիտական այդ դրույթն արևելյան կերպարվեստի տեսության կարևորագույն կարգույթներից էր (Е. В. Завадская, Воспоминание как эстетическая категория,—«Китай: Общество и государство», М., 1977). Աստծո անվան ճիշտակամ անհրաժեշտությունն առանձնահատուկ ուժգնությամբ էր շեշտվում սուֆիական միստիկայում (зикр)։ Մայրահեղ ասկետականության հետ խնամիրություն ունեցող այս մտայնությունը, որ սկիզբ էր առնում տակավին Ղուրանից (II, 152, 198, IV, 103, XXXIII, 41), խստագույնս կարևորվում էր սուննիական աստվածաբանության մեջ իրրև Աստծո հետ հաղորդակցման միջոց (տե՛ս Абу Хамид Ал-Газали, Воскрешение наук о вере, пер. с араб., исслед. и комм. В. В. Наумкина, М., 1980, стр. 295—296, комм. 157)։

«աշնմէ» բանաձևի վրա⁴⁰։ Եթե Վրթանես Քերթոզին հետևող մատենագիրներն ընդհանրապես, ինչպես երևում է մեկընդմիջ տրված գեղագիտական սույն գրությունի («պատկերը հիշողություն է») մեքենայական կիրառողներն էն միայն, ապա մեր հեղինակը այն հիմնավորում է այդ պատմաշրջանում բավականաշուի հեղինակություն վայելող Նորպատոնական դպրոցի դավանած իմաստասիրական սկզբունքներով։

Հոգևոր, հասարակական կյանքում ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ հայոց եկեղեցում սրբապատկերն առավել գործուն և ազդու տարր էր դիտվում, քան Աստվածաշունչը, որը բնականաբար ոչ բոլորին էր մատչելի, քանզի «ի դրոցն միայն ականջօր լսեն, իսկ ղնկարսն աչօր տեսանեն և ականջօր լսեն և սրտիւր հաւատան» (225—237)։ Այստեղ ուշագրավ ու, միաժամանակ, բնական է թվում «ականջօր լսեն և սրտիւր հաւատան» արտահայտությունը։ «Սրտիւր հաւատան» բառերով Վրթանես Քերթոզը որոշակիորեն ակնարկում է սրբապատկերի ոչ թե զուտ գեղագիտական (դիտողական-հայեցողական հիմքի վրա), այլ հուզահոգեբանական ընկալման անհրաժեշտության մասին։ Հանգամանք, որ, ինչպես երևում է, սրբապատկերի հոգևոր մտահայման (ментальность) կարևոր նախապայմաններից մեկն էր⁴¹։ Սակայն այստեղ ուշագրավ է այն իրողությունը, որ հեղինակն ընդհանրապես չի օգտագործում «նախատիպ», «նախօրինակ» կամ «նախագաղափար» (προστυπασ) գեղագիտական տերմինը՝ հակառակ հունաբան հայերենում նրա ունեցած լայն կիրառության⁴²։ Հավատարիմ մնալով իր որդեգրած տեսությանը, նա խոսում է միայն պատկերի և դիտողի վրա նրա թողած կամ թողնելիք ազդեցության մասին։ Վաղ բյուզանդական և առհասարակ բյուզանդական պատկերապաշտական գեղագիտության մեջ իշխող «նախատիպի» և պատկերի նույնացմանը միտող հայտնի տեսակետի վերադարձը⁴³ Վրթանես Քերթոզի պահպանած լուսվորումը վկայում է այն մասին, որ հայ պատկերահարգության (և ոչ պատկերապաշտության) գեղագիտական ակունքները դարձյալ պետք է բնավող երկասիրության մեջ փնտրել։ Ուրիշ

⁴⁰ Նորպատոնական փիլիսոփայության վրա հիմնված համաբնույթ դատողությունները, ինչպես երևում է, ծագում էին Դիոնիսիոս Արիոսպագացու «Յաղագս երկնային քահանայապետության» (PG, t. 3, col. 121 C, 137 B, 328 B), «Յաղագս եկեղեցական քահանայապետության» (col. 373 A, B) և «Յաղագս աստուածային անուանց» (col. 913 B) երկերից։ Դատողություններ, որոնք իրենց արտացոլումը պետք է գտնեն Հովհան Դամասկացու (PG, t. 93, col. 1241), Թեոդորոս Ստուդիտի (PG, t. 94, col. 468 C), Նիկեիորոս պատրիարքի (PG, t. 100, col. 401 C) աշխատություններում և ընկնեն 7-րդ տիեզերածոյովի պատկերահարգական որոշումների հիմքում (տե՛ս В. Лазарев, Византийская живопись, стр. 32. В. Бычков, Образ как категория византийской эстетики, стр. 160, 163, В. М. Полевой, Искусство Греции. Средние века, М., 1973, стр. 132). Հայ մատենագրության մեջ այն իր առավել հատկանշական արտահայտությունն է գտնում Դավիթ Անհաղթի («Սահմանք իմաստասիրության», էջ 16, 17, 125) և Ներսես Լամբրոնացու («Խորհրդածությունք ի կարգ եկեղեցւոյ և մեկնութիւն խորհրդոց պատարագին», Վենետիկ, 1847, էջ 233) երկերում։ Նորպատոնական փիլիսոփայության և արվեստի հարաբերակցության մասին առկա գրականության ցանկը տե՛ս В. Лазарев, Византийская живопись, стр. 36—37, прим. 31.

⁴¹ Հմմտ. А. Grabar, Christian Iconography. A Study of its, Origins, N. Y., 1968, p. XLV.

⁴² Տե՛ս Ա. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 214։

⁴³ Տե՛ս История эстетики. Памятники..., т. I, стр. 336—338.

խոսքով, «սրտիւմ հաւատալ» արտահայտությունը զուտ կրոնական մակարդակում աստվածաբանական հայտնի մտայնության (Աստված մատչելի է ոչ թե բանականությամբ, այլ հավատով)⁴⁴ սովորական գրասեղանի լինելով, այստեղ իր խորքով, այնուամենայնիվ, ելնելով խնդրական բառերի «սրտիւք իմանան՝ հաւատան» կամ «սրտիւք իմանան և հաւատան» տարբերացումներից, առնչվում է պատկերի հուզախնդանքով ընկալման պահին: Այս պահը, սակայն, Վրթանես Քերթողի մոտ չի հանգում դիտողի և պատկերում ներկայացվողի անմիջական վերահղողական մասին բյուզանդական գեղագիտության մեջ եղած տեսակետին⁴⁵: Պատկերի ինտելեկտուալ ընկալման պահը կայանում է նրանում, որ Վրթանես Քերթողն այդ ընկալումը զգալիորեն սահմանափակում է սրբապատկերում ներկայացվողի վերացարկված գաղափարանշանի՝ «Անվան» իմացությամբ միայն: Այս հանգամանքն իր անուղղակի արտահայտությունն է գտնում նաև հետևյալ փաստում. հալ պատկերամարտներին նմանեցնելով մարկիոնականներին և մանիքեցիներին, որոնք «առ առ զհայկազ զհայկազ զհայկազ զհայկազ մարմնանալ Փրկչին...» (143—144)՝ Վրթանես Քերթողը, ինչպես նշում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, «չի զարգացնում իր միտքը՝ պնդելով մարդեղությունից հետո Քրիստոսի մարմնի իրականություն դառնալու»⁴⁶ մասին: Սիսնգամայն բացատրելի է թվում հեղինակի այսօրինակ խուսափումը. այն նպատակ ուներ բացառել պատկերամարտների կողմից պատկերահարգանքներն ներկայացվելիք որևէ հակադրույթ: Այլ խոսքով. եթե Վրթանես Քերթողը մինչև վերջ զարգացներ «մարդեղությունից հետո տիրոջ մարմնի իրականություն դառնալու» քրիստոսաբանական հայտնի տեսակետը, ապա կարող էր դրանով դուռ բանալ պատկերամարտների այն մեղադրականի առջև՝ ըստ որի պատկերահարգանքը կամ պատկերապաշտները սրբանկարում ներկայացվող մարմինն են պաշտամունքի առարկա դարձնում: Պատահական չէ, որ Վրթանես Քերթողի «Յաղագս պատկերամարտից»-ում տեղ գտած «սրտիւմ հաւատալ» արտահայտությունը, ստանալով ավանդույթի ուժ, որոշակի հաճախականությամբ կիրառվում է ինչպես պատկերամարտության վերելքի, այնպես էլ հետպատկերամարտյան շրջանի հայ մատենագրության մեջ առհասարակ⁴⁷:

Հայ կերպարվեստի վաղ միջնադարյան տեսության առանձնահատկությունների բացահայտման տեսակետից դարձյալ ուշադրվել է «ալանդոմ լսեն» արտահայտությունը, որ, հավանաբար, ինչպես արդեն նկատվել է, տիեզերական եկեղեցու սյուներից մեկի՝ Գրիգոր Նյսասացու (304—394) «համար նկարը պատի վրա խոսուն է դառնում» բանաձևի համատարած կիրարկման մի «հեռավոր արձագանքն է»⁴⁸: Տեսական, հասկացության արժեք ունեցող այս դարձույթը, սակայն, գերազանցապես առնչվում է պատկերի հոգեբանախոսական ընկալման առավել գործնական կողմի հետ: Հեղինակն այստեղ նկատի ունի պատկերի ընկալման ծիսական մակարդակը⁴⁹, այսինքն՝

44 Հ. Քյոսեյան, նշվ. աշխ., էջ 131:

45 В. Бычков, Образ как категория..., стр. 167.

46 Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 23:

47 Տե՛ս Հ. Քյոսեյան, նշվ. աշխ., էջ 130:

48 Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 12 տողատակ:

49 Տե՛ս В. Бычков, Из истории византийской эстетики, стр. 183.

դիտման-մտահայման կենդանի գործընթացը՝ Որոշակիորեն տուրք տալով բյուզանդական զեղագիտության մեջ եղած աստվածաշնչային խոսքի ու սրբապատկերի, իբրև մշակութային երկու տարասեռ իրակությունների, նույնացման հայտնի սկզբունքին⁵⁰ (ուր գերադաս տեղ էր հատկացվում սրբապատկերին, որպես հասարակության բոլոր շերտերին մատչելի դաստիարակչական ղորեղ գործոնի) Վրթանես Քերթոզը, ինչպես երևում է, հակառակ «Անվան» պատկերագրության իր զավանած տեսական սկզբունքին, ակնարկում է կերպարվեստի արևելաքրիստոնեական տեսության այն դրույթը, ըստ որի Քրիստոսը առկա է սրբապատկերում և «իրապես» ներկայանում է աշխարհին պատկերի միջոցով⁵¹։ Ըստ երևույթին կրոնական հոգեբանության մեջ կանոնացված այս երևույթն ի մտի ունի հեղինակը, երբ որոշակի նպատակադրմամբ շեշտում է նկարների՝ «գրոց» (կոստյումաշնչի) նկատմամբ ունեցած առավելությունը բանաձևող «գրոցն միայն ակաճե՞լ լսեն, իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն և ականջօք լսեն և սրտիւմ հաւատան» պարբերությունը։ Սրբապատկերի ծիսակա՞ն ընկալման երևույթն արձանագրող այս պարբերությունը երևան է հանում վաղ միջնադարյան կերպարվեստի գեղագիտական կարևոր առանձնահատկություններից մեկը։ Խոսքը սրբապատկերի կենդանի մտահայման սլահին նրա բաղմաֆունկցիոնալ հատկանիշների համաժամանակյա գրսեորման մասին է։ Երևույթ, որ լինելով մի ինքնատիպ գրսեորումը՝ արևելաքրիստոնեական իմացաբանության մեջ արվեստի անստինոմիական ընկալման⁵², այժմ կարելի է որակել իբրև գեղագիտական սինկրետիզմ⁵³։ Եվ հիրավի. Վրթանես Քերթոզը վերոնշյալ արտահայտություններ ակնարկում է սրբապատկերի սինկրետիկ ունակությունները։ Պատկերն ընկալվում է ոչ միայն տեսողական գործարանով, այլև լսելիքով ու հոգով, այն ինքն՝ պատկերի ընկալումը արդյունք է հոգեբնախոսական երեք տարրերի ներդաշնակ համագործակցման։ Պետք է խորհել, թե դիտարկվող պահը (սինկրետիզմը) սոհասարակ եղել է հայ և ոչ միայն հայ միջնադարյան արվեստի կարևորագույն բաղադրատարրը, որն իր տեսական-գեղագիտական արտահայտությունն է գտել վերոբերյալ տողերում։

⁵⁰ Գեղագիտական այս սկզբունքն իր վերջնական վավերացումը ստացավ 5-րդ, 6-րդ և 7-րդ տիեզերածոյությունների կողմից. տե՛ս Л. Успенский, Богословие иконопочитания в послениконоборческий период, «Вестник Русского Западно-европейского патриаршего Экзархата», № 57, Париж—Брюссель, 1967, стр. 47.

⁵¹ E. Kitzinger, The cult of Images in the before Iconoclasm—«Dumbarton Oaks Papers», № 8, 1954, p. 104, П. Флоренский, Иконоста́с, «Богословские труды», вып. 9, М., 1972, стр. 102, 148. В. Бычков, Из истории византийской эстетики, стр. 189. Հմմտ. «Ցովհաննու Աճնեցոյ Մատենագրութիւնը», էջ 56։

⁵² Նկատի ունենալով մի կողմից «Անվան» իբրև գերագույն էությունը «հիշելու» և մյուս կողմից նույն ալք «Անվան» ծիսակա՞ն հանգամանքի, կրոնա-հոգեբնախոսական մակարդակով մեկը մյուսին բացառող, իրակությունների հակադրամիասնության (անտիֆոնիայի) փաստը։ Այս մասին ընդհանրապես տե՛ս Ю. Г. М а л ь к о в, Некоторые аспекты развития восточно-христианского искусства в контексте средневековой гносеологии—«Советское искусствознание—77», № 2, М., 1978.

⁵³ Հոգեբնախոսական կարևորագույն բաղադրատարրի՝ ենթագիտակցության հետ սերտորեն կապված սրբապատկերի դուզադրական (ասոցիատիվ) ընկալման հանգամանքն է միաժամանակ ակնարկվում այստեղ. հմմտ. В. Бычков, Из истории византийской эстетики, стр. 90.

Ի տարբերություն հայ մատենագրության մեջ պատկերամարտական շրջանում երևան եկած երկերի՝ բյուզանդական գեղագիտության հետ ունեցած զգալի աղերսների. «Յաղագս պատկերամարտից»-ը՝ իբրև պատկերամարտության արշալույսին ընկած մի աշխատություն, այքո է ընկնում առաջադրված դրույթների առաջնի ինքնուրույն ձևակերպումներով և դրանց առավել արմատական պաշտպանությամբ. իրողություն, որ մեծ մասամբ պայմանավորված էր Վրթանես Քերթոզի՝ ազգային, ներկեցական շրջանների համար սահմանված երկի հակապատկերամարտական, դավանաբանական ուղղվածությամբ: «Յաղագս պատկերամարտից»-ը պատկերահարգական գեղագիտության այն վաղագույն վավերաթուղթն է, որ աւսօր արժեքավոր տրվյալներ է հաղորդում կերպարվեստի վաղ միջնադարյան տեսության հիմնական առանձնահատկությունների մասին:

ПОСЛАНИЕ ВРТАНЕСА КЕРТОГА «ОБ ИКОНОБОРЦАХ»

А. О. КЕСЕЯН

(Резюме)

Послание Вртанеса Кертога «Об иконоборцах» («Յաղագս պատկերամարտից») — одно из наиболее ранних произведений (начала VII в.) иконоборческого периода не только в армянской, но и в восточнохристианской среде. Будучи связано с раннесредневековой эстетикой иконопочитания, оно дает те основы теории изобразительного искусства, которым суждено было стать кардинальными в эстетической мысли средневековой Армении. В статье специально рассматриваются религиозно-символические и духовно-психологические корни таких теоретических категорий, как «писать-рисовать имя», «образ-память», «икона как средство религиозной дидактики», «читать-слышать икону» (литургическое восприятие иконы — синкретизм) и др.