

ԳՐԻԳՈՐ ՏԱԹԵՎԱՅԻՆ ԵՎ ԳԵՂԵՑԻԿԻ ԽՆԴԻՐԸ

Գրիգոր Տաթևացու գիտական ժառանգության մեջ որոշակի տեղ են զբաղում էսթետիկայի հարցերը: Անշուշտ, Տաթևացու մոտ չկա ավարտված էսթետիկական ուսմունք: Խոսքը նրա տարբեր աշխատություններում ցրված հակիրճ մտքերի և դատողությունների մասին է, որոնք լուսաբանում են գեղեցիկի, արվեստի ստեղծագործության ու նրան տրվող գնահատականի, ստեղծագործական պրոցեսի, մարդու՝ որպես արվեստի ստեղծողի, ինչպես նաև նկարչական պրակտիկայի, պատկերագրության և մանրանկարչության սիմվոլիկային վերաբերող հարցեր:

Գեղեցիկի իդեալն Տաթևացու մոտ սերտորեն առնչվում ու արտածվում է Աստծո իդեալից, ամեն ինչի սկիզբը Աստվածն է, հետևաբար մեզ շրջապատող առարկաները գեղեցիկ կարող են լինել այնքան, որքան աստվածային գեղեցկության արձագանքներն են կատարյալ: Տաթևացին զանազանում է երկու կարգի գեղեցկություն՝ «կատարյալ գեղեցիկ» և «գեղեցիկ», ըստ որում կատարյալը նա դիտում է որպես բարձրագույն հատկություն, որակ, որը գոյություն ունի միայն իդեալի աշխարհում: Կյանքում, ինչպես և արվեստի ստեղծագործություններում նա երբեք չի ստանում իրեն համագոր արտահայտություն: Կյանքում աստվածային էության յուրաքանչյուր դրսևորումը կոմպրոմիսային բնույթ է կրում, որը նշանակում է անցում բարձրագույնից ցածրագույնի, կատարյալից անկատարի: Հակառակ դրան «գեղեցիկը» կարող է գոյություն ունենալ կյանքում, որը սակայն պայմանավորված է դարձյալ աստվածային էությամբ:

«Գիտելի՛ է, - գրում է նա, - զի յերից է պատկերին գեղեցկութիւն, որով նմանի նախատիպին: Նախ չափաւոր ձևն: Երկրորդ հաւասար մասունքն: Երրորդ հարմար շուքն»¹:

Այս կատեգորիաներից յուրաքանչյուրը՝ սիմետրիկություն, համաչափություն, ճաճանչում, բազմակողմանիորեն մեկնաբանվել է դեռևս Հին Հունաստանում, որտեղ գեղեցիկի ներքին և արտաքին միասնությունը նյութական աշխարհի մարմիններից դուրս չէր դիտվում: Արիստոտելը օրինակ՝ գեղեցիկը հասկանում էր որպես մարմնի և հոգու փոխադարձ համապատասխանություն, և այդ համապատասխանությունը նա փնտրում էր մարդու մեջ²:

Միջնադարյան էսթետիկան հրաժարվեց գեղեցիկը լիովին նյութական աշխարհի մեջ դիտելուց: Ռեալ առարկայից բխող չափանիշները ընդունելով որպես արտաքին հատկանիշներ, իսկ ներքին էությունը կապելով աստվածային բովանդակության հետ, միջնադարը պայմանավորեց մարմնի և հոգու

գեղեցկության դուալիզմը, որը հաղթահարվեց միայն վերածննդի շրջանում³:

Այդ դուալիզմը իր արտահայտությունն է գտել և Տաթևացու մոտ: «Չափատր ձևն», «հաւասար մասունք» այն չափանիշներն են, որոնք պայմանավորում են արտաքին գեղեցկությունը: Սակայն առարկան չի կարող գեղեցիկ լինել միայն նրանով, որ նրա մասերը համաչափ են ու ամբողջության մեջ չափավոր: Կատարյալ գեղեցկությանը մոտենալու համար, անհրաժեշտ է գերզգայական մի այլ պայման՝ «հարմար շուքը», այսինքն աստվածային գեղեցկությունից տարածվող ճառագայթումները, որոնց անհրաժեշտ առկայությամբ էլ պայմանավորված է գեղեցիկը: Տաթևացին առանձնակի տեղ է տալիս «շուքին»՝ «և մանաւանդ հարմարութեամբ շքոյն»: Ճաճանչման, ճառագայթման մասին Պսեփո-Դիոնիսիոսի ուսմունքը, որը մեծ ազդեցություն է ունեցել միջնադարյան հեղինակների վրա, տեսնում ենք և Տաթևացու մոտ: Պսեփո-Դիոնիսիոսը գեղեցկության էությունը կապում էր աստվածային «ճաճանչման» հետ, որից տարածվող «ճառագայթումները» ստեղծում են գեղեցկության բոլոր տեսակներն ու ձևերը⁴:

Աստվածային «ճաճանչմամբ» է պայմանավորված նաև ըստ Տաթևացու մարդու գեղեցկությունը, սակայն վերջինս համագոր չէ աստվածային էությանը, քանի որ «աստվածային գեղեցկութիւն ո՛չ այսու եռանդօք (հավասարություն, չափավորություն, հարմար շուք) զարդարի զի ըզմեզ, ի նման իւր կազմեսցէ»⁵:

Աստվածային գեղեցկությունը չի նույնանում հավասար մասերի, չափավոր ձևի, հարմար շուքի՝ մարդկային չափանիշների հետ, ուստի ըստ Տաթևացու մարդ չի կարող բացարձակ գեղեցիկ լինել: Անըմբռնելի, անհասանելի գեղեցկությունը տրվում է միայն արդարներին, այն էլ հանդերձյալ կյանքում: «Առաջին մասն երանութեան որ այդ մարմինն է գեղեցկութիւն. զոր յայսմ յաշխարհի ոչ ոք կարէ ունիլ կատարելապես... բայց յարքայութեան (կատարյալ) գեղեցկութիւն արդարացն տուծալ լինի...»⁶:

Մարդը գուրկ է աստվածային էությունից, այդ իսկ պատճառով նա բացարձակ գեղեցիկ լինել չի կարող: Այնպես ինչպես «... պատկերն թագաւորին նկարեն թագիւ և ծիրանեաւ և այլովն և անուանեն զպատկերն թագաւորի: Այսպես իսկապես թագաւորն ամեն յաշխարհի ստեղծեայ զմարդն ըստ պատկերի իւրոյ»: Սակայն, ինչպես դրամի և տախտակի վրա արված թագավորի պատկերը միայն նման է թագավորին: «Ըստ ձևոյն, այլ ոչ ըստ բնութեան» այնպես էլ մարդը աստծու պատկերն է ըստ նմանության, «... Վասնզի ոչ ունի զնոյն էութիւն, այլ զնմանութիւն աստուածային»:

Տաթևացին բազմիցս անդրադարձել է նաև չարի ու բարու աստվածաբանական պրոբլեմին, որոնք հաճախ քննության են առնված որպես էթիկական, էսթետիկական կատեգորիաներ: Տաթևացու մոտ նրանք չեն դիտվում սահմանազատված: Էսթետիկական կատեգորիան կարող է ստանալ էթիկական երանգ, հասարակական հնչեղություն:

Ոչինչ բնությունից չար չէ, գրում է Տաթևացին, քանի որ Աստված «սկիզբն յաշխարհի» ստեղծում է միայն բարին: Չարը մարդու որոշակի գործունեության արդյունք է և միայն նրանից է կախված: Չարը «պակասություն է բարութեան», բարին՝ «ունակություն»⁷: Սակայն, ինչպես բարին է անհրաժեշտ կյանքում, նույնպես և չարը: Բարին՝ որովհետև բարեմասնություն է մարդկանց համար, չարը՝ որպեսզի կարգավորի բարին:

«Նախ զի՝ չարութեան մեղացն պատիժ տայ, զի մի՛ աղտեղութիւն մեղացն լիցի առանց գեղեցիկ վրեժխնդրութեան»⁸: Չարի գոյությունն անհրաժեշտ է նաև, որպեսզի հակադրությամբ ավելի որոշակի դրսևորվի բարու նշանակությունը: «Բարութիւն մերձ չարութեան եղեալ, գեղեցկապես ցուցանի, որպես որակ սևութեան ըստ ինքեան անգարդ է, բայց՝ ի պատկերագրութեան արհեստն՝ ի պատշաճավոր տեղի կարգեալ ազնիւ երևի»⁹:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում չարի ու բարու դիալեկտիկական փոխալայմանավորվածության Տաթևացու կոռուցումը: Չարը և բարին անփոփոխ որակներ չեն: Այն ինչ չար է մի դեպքում, այլ դեպքում կարող է հանդես գալ որպես բարի: «Որպես յօժից և ի վնասակար գեղնոց՝ բժիշկը գեղեցիկ դեղս կազմեն: Եւ թէ ոք անկարգաբար ճաշակէ զօգտակարն որպես զինի և կերակուր, վնաս առնէ նմա: Այսպես և ամեն իրի կարգաւորն յառաջ բերեալ՝ օգուտ է և անկարգն վնաս առնէ»¹⁰:

Չարի և բարու կարգավորումը, ինչպես տեսնում ենք, մարդու իմացության աստիճանից է կախված: Պատահական չէ, հետևաբար, որ Տաթևացին իմաստությունն ու բարին դիտում է որպես հավասարաբեռ երևույթներ: «Նախ, առաջին՝ լոյս է իմաստութիւն է և խաւարն անմտութիւն... երկրորդ՝ բարի է լոյսն, և չար խաւարն, նմանապէս բարի է իմաստութիւն և չար է տգիտութիւն»¹¹:

Տաթևացու կողմից արվեստը ընկալվում է որպես «բանական» իմացության մի ձև, որը ինչպես և չարն ու բարին դիտվում է օգտակարության տեսանկյունից. «Խոհականութիւն է սկիզբն ամեն շնորհաց, զի ամեն շնորհք, որ ի մարդիկ հոգևոր և մարմնական՝ թէ ի բանս և թէ յարհեստս՝ նախ խոհականաւ խորհեալ լինի, և յետ բազում որոճմանց և ընտրութեան լաւին և վատթարին՝ օգտին և անօգտին՝ ապա յառաջ եկեալ լինի իմաստ և բան խորհրդական, և կամ արուեստ կատարեալ ծնունդ գեղեցիկ յընտիր ծնող է խոհականութեան»¹²:

Նշանակալի են այն խնդիրները, որ ներկայացնում է ու լուծում արվեստը: Այդ պատճառով պատահական չէ, որ Տաթևացու համար որևէ գործ ստեղծելը նույնքան իմացություն ու տաղանդ է պահանջում, որքան և մարդկային գործունեության յուրաքանչյուր այլ բնագավառ: Ավելին՝ արվեստագետը համեմատության մեջ է դրվում արարչագործ Աստծու հետ, որովհետև ինչպես «ամենակար և ամենագոր» Աստված ոչնչից ստեղծեց նյութ և ձև, այնպես էլ մարդը անկատար նյութը մշակելով տվեց բնության մեջ գոյություն չունեցող որակ՝

«արվեստ», ճիշտ է, նյութը, որը ձևափոխվում է, կա բնության մեջ առանց մարդու միջնորդության, սակայն նա չի կարող արվեստի ստեղծագործություն դառնալ, քանի որ մարդն է միայն «հնարագետք և գործք և արուեստք զանազան»։ Կնշանակի արվեստը ինքնաբավ ուժ չէ, այն ստեղծագործական ակտ է, գործողություն։ Այս փաստը առանձնապես ցայտուն է դրսևորված նրա տաճարի օրինակում։ Նույն օրինակը բազմիցս բերվում է Արիստոտելի կողմից, կրկնվում է միջնադարում և վերածննդի շրջանում։ Ռեալ տունը ծնվում է տան «ձևից» (կամ գաղափարից), որը նախօրոք գտնվում է արվեստագետի հոգում, նյութից, որին տրվում է նշված ձևը։ Հատկանշական է այստեղ ստեղծագործական պրոցեսի հասկացողությունը։ Արիստոտելը, ինչպես նաև միջնադարյան մի շարք հեղինակներ, օրինակ, Թոմաս Աքվինացին գտնում են, որ ձևը չի հնարվում, չի ստեղծվում, երբ պղինձը կտր է արվում, չի ստեղծվում կտրությունը, այլ իրացվում է կտր ձևը պղնձի մեջ։ Նույնը կարելի է ասել և տան մասին։ Այսինքն՝ գեղարվեստական իդեան չի ընկալվում որպես արվեստագետի ստեղծագործության ծնունդ¹³։

Ինչպես է մեկնաբանում այս հարցը Տաթևացին։ Ըստ Տաթևացու նախ արվեստագետի մտքում ծնվում է ձևը, ըստ որում «... ձևն անմարմին է ի միտս, իսկ շինեալն մարմին»¹⁴։ Միշտ չէ, սակայն, որ հղացած ձևը գոհացնում է նրան, երկմտանքը, կասկածը, դժգոհությունը ստեղծագործական պրոցեսի անբաժանելի ուղեկիցներն են։

Երկունքի ուղին անցնելով, ձևը հղկվում է, բյուրեղացվում։ Սկսվում է անմարմին ձևի նյութականացումը, որի համար անհրաժեշտ է նյութ, տեղ, ժամանակ, օգնական։ Եվ երբ մենք Տաթևացու մոտ կարդում ենք. «եթե կամիցի որ տաճար շինել, նախ ձևանայ ի միտքն և յետոյ շինել գտաճարն ըստ այնմ ձևոյ «և կամ» արուեստաւոր որ կամիցի դրոշել ի քարեաց պատկեր, նախ նկարել ի միտքս իւի զձև պատկերին և ապա հատանել զքարն և տաշել և գորոշմել զկերպն ըստ այնմ նմանութեան որ էր ի միտս ձևացեալ», տեսնում ենք ներքին ստեղծագործական զարգացման ընթացք, որը բնավ չի ենթադրում պատրաստի ձևի իմացում։ Եվ երբ Տաթևացին գրում է «... ի տեսնել զշինածն՝ իմանամք զշինողն և թէպէտ իցեն բազում արբանեակք շինածոյն, այլ մինն է արհեստաւորն և պատճառ»¹⁵, դրանով նա խիստ որոշակի արտահայտում է ստեղծագործական մոմենտի առկայության գաղափարը արվեստում։

Տաթևացին ներկայացնում է նաև արվեստի տարբեր ճյուղերի փոխհարաբերության, ժամանակակից տերմինաբանությամբ, նրանց սինթեզի հարցը։ Հայաստանի արվեստի պատմությունն ունի տարբեր արվեստների զուգորդման բացառիկ հաջող օրինակներ, ինչպես Ախթամարի «Մուրբ խաչը», Տաթևի վանքը և այլն, որոնցում որմնանկարչությունն ու բարձրաքանդակը կոչված էին ավելի արտահայտիչ ու գեղեցիկ դարձնելու ճարտարապետական մտահղացումը։ Պատահական չէ, հետևաբար, որ պրակտիկայում կիրառվող մեթոդը Տաթևացին

տեսականորեն իմաստավորում է «... զի որպէս գոյն առ գունով պայծառանաց, նույնպէս արուեստ առ արուեստ գեղեցկանայ...»:

Տաթևացու աշխատությունները հարուստ նյութեր են ընծեռում պատկերագրության իմացաբանական հիմքերի բնութագրման, ինչպես նաև կոնկրետ նկարչական պրակտիկայի վերաբերյալ: Դանաչողական պրոցեսի աստիճանականության հետ կապված հարցերը շոշափելիս, օրինակ, նա իր մտքերը զուգորդում է նկարչական պրակտիկային առնչվող հետաքրքիր օրինակով. «Ել կամ որպէս պատկերագործ, - գրում է նա, - մինչ գոտն և գծեռն նկարեն ոչ երևի պատկեր մարդոյ, այլ ոտից և ձեռաց: Եւ յորժամ ձևանայ դէմքն, ի նոյն ժամն երևի յինքեան պատկերն մարդոյ»: Օրինակը նախ նշում է միջնադարյան կերպարվեստում դեմքին տրվող բացառիկ կարևոր նշանակությունը, ինչպես նաև ծանոթացնում մարմնի մասերի պատկերման ընդունված հաջորդականությամբ: Տաթևացին մեկնաբանում է ավետարանական գրեթե բոլոր թեմաները և նրանց հետ կապված առանձնահատկությունները: Անելով հետևյալ բնույթի հարցադրումներ՝ «Վասէ՞ր մկրտեցավ Քրիստոս», «Քրիստոս վասէր թլփատեցաւ», «Ձինչ է որ ի փրկչական պատկերն գիր ի ձեռն և խաչ ի գլուխն նկարեն», Տաթևացին այնուհետև բացատրում է մեկնաբանումը: Այսպիսին է, օրինակ «Ձինչ է որ ի փրկչական պատկերն գիր ի ձեռն և խաչ ի գլուխն նկարեն» հարցադրման պատասխանը:

«Ասեն վարդապետք եթե՝ որպէս մարգարէքն և առաքեալքն զխօսեցեալ բանս իւրեանց՝ ի ձեռս ունին իբր պատգամաբեր յաստծոյ առ մարդիկ: Նոյնպէս և փրկիչն զիւր աւետարանն՝ ի ձեռն ունի:

Եւ այն զի փաթութած է՝ ըստ հրեական օրինին է. զի կոնդակ և գալարելով էր նոցա գիրն. իբր թէ ծածուկ է ի նոքանէ խորհուրդ մարգարէիցն և թաքուն:

Նոյնպէս և Քրիստոս մինչ գաղայական հասակն նկարեն, փաթութել հանեն զթուղթն ի ձեռն: Իբր ի հրէից ծնեալ զամեն ինչ ըստ օրինացն առնել: Իսկ զկատարեալ հասակն նկարելով ի ձև չորեք կուսի հանեն զավետարանն՝ ի ձեռն և ի գիրկն»¹⁶:

Նույն կարգի բացատրություններ տեղ են գտել և այլ թեմաների իմաստավորման ժամանակ:

«Պատկերի» և «նմանության» փոխհարաբերության հարցը, որի ընդլայնված մեկնաբանումը տեղ է գտել Տաթևացու մոտ, որոշ չափով արձագանքն է իմացաբանական պայքարի, որը պատմության մեջ «պատկերամարտություն» անունն է կրում:

Պատկերամարտերը բացատրում էին, թե ցանկանում են ազատել կուլտը ֆետիշիզմից, պահպանել աստվածայինի հոգեկան վեհությունը: Սրբապատկերը տալիս է Աստծո միայն մարդկային էությունը, - գրում էին նրանք: Աստվածային էության աննկարագրելիությունը՝ «նմանություն», զրկում է էականից, հանգեցնելով այն բանին, որ աստվածային էությունը բաժանում են և պաշտում ոչ թե Աստծուն, այլ նրա «նմանությունը», ֆետիշը: Հակառակ կողմի իմացաբանական

պայքարի մասնակիցները հերքում էին «պատկերի և մմանության» նույնացման՝ պատկերամարտերի տեսությունը: Այդ երկու բաղկացուցիչների փոխհարաբերության բազմակողմանի և նրբագույն փաստարկումները տեղ գտան պատկերասերների տեսաբաններ (խոշոր աստվածաբաններ) Հովհան Դամասկացու (մեռ. մինչև 753 թ.) և Թեոդոր Ստուգիացու (759-836) աշխատություններում: Հովհան Դամասկացին կերպարի և մմանության փոխհարաբերության մասին գրում է. «... Աստվածային գեղեցկությունը փայլատակում է ոչ թե ինչ-որ ֆիզիկական գույների թովչանքի շնորհիվ կերպարի գեղեցկությամբ, այլ ըմբռնվում է առաքինությանը համապատասխան, չարտասանված երանությամբ»¹⁷: Իսկ հակառակորդներին նրա տված պատասխանը այն մասին, թե ինչու է (և ինչպես է) ստեղծվում «մմանություն» - կերպար հարաբերությունը պատկերապաշտության էական դոգմաների փայլուն պաշտպանությունն է¹⁸:

Հայկական իրականության մեջ պատկերամարտությունը իրեն սկսեց զգացնել տալ 5-6-րդ դարերից սկսած: Պատկերասերները ավելի հավաստի դարձնելու համար իրենց առաջադրած խնդիրները դիմում էին կանոնիկ աղբյուրների, մասնավորապես հին ու նոր կտակաբանների վկայություններին: Պատկերապաշտության վերաբերյալ 7-րդ դարի սկզբից մեզ է հասել շատ նշանավոր մի աշխատություն, որը ոչ միայն լույս է սփռում Հայաստանում պատկերամարտության հետ կապված զանազան հարցերի լուսաբանմանը, այլ որոշակիորեն ենթադրել տալիս մինչև 6-րդ դարը Հայաստանում զարգացած պատկերագրությամբ մանրանկարչության գոյությունը: Աշխատանքը պատկանում է Վրթանես Քերթովի գրչին և կոչվում է «Յաղագս պատկերամարտության»¹⁹: Հերքելով պատկերամարտերի «պատկերի և մմանության» նույնացման տեսությունը, Վրթանես Քերթովը գրում է. «... և մեք ոչ երեց Աստուաց ճշմարիտ ասենք զպատկերն և զնկարս, այլ յանուն Աստուծոյ նկարենք... և մեք զնոյն նկարենք գոր ի գիրս գրեալ է»²⁰, մի այլ տեղ կարդում ենք. «... Եւ արդ զուգատրեալ շարամանին նոր պատուիրանք ընդ հնոցն, և մեզ վկայեն շնորհօքն Քրիստոսի, քանզի և գտիպս աւետարանին տեսանենք նկարեալս, ոչ միայն յոսկոյ և յարծաթոյ՝ այլ և յոսկերաց փղաց և կարմիր մորթով կազմեալ, և մեք յորժամ երկիրպագանենք սրբոյ աւետարանի կամ համբուրենք, ոչ եթե փղին ոսկերաց մատուցանենք գերկրպագութիւն կամ լայքային, որ յերկրէ բարբարոսացն եկեալ է ի վաճառ, այլ բանի փրկիչին որ ի մագաղաթին գրեալ է»²¹:

Այսպիսին են ընդհանուր առմամբ Տաթևացու նախորդի փաստարկները: Դրանք, անշուշտ, այն հիմնականն են, որոնք զարգացնում է Տաթևացին: Սակայն եթե 6-րդ դարի հեղինակը իր տեսակետի պաշտպանությունը փնտրում է կանոնիկ գրականության վկայակոչումներում, ապա Տաթևացին փորձում է դրան հասնել տրամաբանական դատողությունների ու ընդհանրացումների միջոցով:

Տաթևացին գրում է. «... ո՛չ պաշտենք կոռոս արծաթի, ոսկեայ, կամ ա՛յլ ինչ.

և ոչ կանգնեմք պատկեր մարդոյ, կամ թռչնոց, կամ գազանաց, կամ սողնոց, որպէս եգիպտացիքն սողնոց և անասնոց երկրպագանէին: Եւ բաբելացիքն մարդոյ պատկերի. և այլք արեգական և լուսնի. և այլք հրոյ կամ ջրոյ, կամ ա՛յլ ինչ իրանց»²²:

Ուրբեր տարակուսում են և մեղադրում պատկերասերներին առարկայապաշտության մեջ, գրում է նա, սխալվում են, որովհետև նրանք պաշտում են ոչ թե պատկերը, այլ նրան, ով վերարտադրված է պատկերում:

«... եւ թէ որ տարակուսի, թէ, վասն է՞ր մեք զպատկերն պաշտեմք: Ասեմք ՚ի կարծոյ եթե՝ յայտնի է՝ որ պատկերքս յոր մեք երկրպագեմք, ոչ է դիւաց և կոռց, այլ Քրիստոսի է պատկեր, կամ տիրամօրն, կամ հրեշտակաց, կամ ա՛յլ սրբոց: Եւ ոչ թէ զպատկերս զայն Աստված պաշտեմք, այլ որոյ պատկերս է նման, նմա երկրպագանեմք և պատուեմք»²³:

Կնշանակի նկարը չի ֆետիշացվում, այլ ընկալվում է որպէս միջնորդ, նախատիպի վերարտադրություն միայն, որի միջոցով փառաբանվում է նախատիպը՝ Աստվածը:

«Պատկերը և նմանությունը» տարբեր էություններ են: Աստծո նկարը, ինչպէս և մարդը (որը ևս Աստծո նմանությունն է) միայն արտաքին հատկանիշներով (որակ, քանակ) են նման իրենց նախատիպին, մինչդեռ էության նույնությունը ժառանգական, արյունակցական կապի մեջ է: Օրինակ՝ Քրիստոսը հոր նմանությունը չէ, այլ նրա պատկերը՝ նույնությունը, որովհետև նրա որդին է: Նույնը կարելի է ասել յուրաքանչյուր հոր և որդու մասին. «Ամեն պատկեր ի հարկ է ասի նմանութիւն, այլ ոչ ամ նմանութիւն է պատկեր: Զի պատկերն հոմանուն է եւ է որ նոյնութեամբ է պատկեր և է որ նմանութեամբ: Նոյնութեամբ պատկեր ասի միածին բանն հոր, զի ոչ է ըստ նմանութեան պատկեր, այլ ըստ նոյնութեան բնութեան... գործիմակ որդի թագավորի պատկեր է թագաւորին, զի բնութեանակից է նմա: Իսկ դրամն և տախտակն ուր գրեալ է պատկեր թագաւորին միայն նման է թագաւորին ըստ ձևայն, այլ ոչ ըստ բնութեան: Եւ դիձյալ որպէս ձու հաւի և ձու քարեայ նման ասին միմեանց, այլ ոչ պատկեր, զի ոչ են ի միմեանց ելեալ և ոչ նոյնութիւն ունին»²⁴:

Այսպիսին են ոչ մեծ թվով հարցերը, որոնք ներկայացնում են Տաթևացու էսթետիկական ժառանգության որոշ կողմեր:

1. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք հարցման, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 271:
2. Sh'u A. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, с. 157.
3. Նույն տեղում, էջ 173:
4. "Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что от него сообщается всему существу его собственная, отличительная для каждого краса, и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света исходит оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой и все во всем собирает в себе". - История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., т. 1, с. 334.
5. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք հարցման, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 271:
6. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք քարոզության (Ամառան հատոր), Կ. Պոլիս, 1741, էջ 647:
7. Գրիգոր Տաթևադուրյան, Ոսկեփորիկ, Կ. Պոլիս, 1746, էջ 73:
8. Նույն տեղում, էջ 67:
9. Նույն տեղում:
10. Նույն տեղում, էջ 65:
11. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք քարոզության (Զմեռան հատոր), Կ. Պոլիս, 1740, էջ 187:
12. Գր. Տաթևադուրյան, Ոսկեփորիկ, էջ 16:
13. История эстетики, т. 1, с. 288-289. Ср.: A. Panofsky, Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der altern Kunst theorie. 2 verb. Au. bl. Berlin, 1960:
14. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք հարցման, էջ 163:
15. Նույն տեղում, էջ 164:
16. Նույն տեղում, էջ 481:
17. История эстетики, т. 1, с. 336.
18. Նույն տեղում:
19. Հրատարակված է Հ. Գաբրիել, Չ. Սահակեանի «Յաղագս բարեխօսության սրբոց» գործի մեջ որպես հավելված, Վենետիկ, 1852, էջ 325-342: Նույն ճառի մի այլ հրատարակություն կատարված է «Միոն» ամսագրում (1927 թ. էջ 22-25, 61-63): Ֆրանսերեն թարգմանությամբ հրատարակվել է պրոֆ. Սիրարպի Տեր-Ներսիսյանի երկասիրության մեջ:
20. Հ. Գաբրիել, Չ. Սահակեան, Յաղագս բարեխօսության սրբոց, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1852, էջ 328:
21. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք հարցման, էջ 337:
22. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք քարոզության (Ամառան հատոր), էջ 14:
23. Նույն տեղում:
24. Գր. Տաթևադուրյան, Գիրք հարցման, էջ 272: