

ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Լ. Ռ. ԱՋԱՐՅԱՆ

Սիմվոլիկան մեծ տեղ է դրավում միջնադարյան արվեստում: Վաղ շրջանում ժանրային երանդավորում ունեցող անտիկ-հեթանոսական սյուժեն երբեմն միատիկական բովանդակություն էր ստանում՝ արտահայտելով բրիստոնեական ըմբռնումներ: Փոխաբերական իմաստով էին ներկայանում նաև առանձին կերպարներ: Այսպես՝ «օրանտը» իր նախնական իմաստով նույնանում է հեթանոսական *pietas* (ողբ) կոչված կերպարի հետ և IV դարից սկսած դառնում Տիրամոր պատկերազրական տիպերից մեկը: Կամ «Բարի հովիվի» կերպարը, մյուս խորհրդանշական պատկերների հետ (ձուկ, խարիսխ, խաչ և այլն), բրիստոնեական արվեստում ընկալվում է որպես փրկիչի մարմնավորում: Այս ամբողջ սիմվոլիկան առկա է նաև բրիստոնեական մյուս թեմաներում¹:



Նկ. 1. Աղց, Արշակունիների դամբարան (364 թ.)

Երևույթի գերզգայական կողմին առաջնություն տալու ձգտումը հանգեցնում է նրան, որ վաղ բրիստոնեական արվեստը զգալիորեն է լուրջ նկարագրական լինելուց: Անկախ բովանդակության կոնկրետությունից ու միևնույն թեմա-

¹ Д. В. А н н а л о в, Эллинистические основы византийского искусства, С. Петербург, 1900, ст. 4; Н. П. К о н д а к о в, Иконография Богоматери, С. Петербург, 1904, т. I, ст. 64. Հնդհանրապես բրիստոնեական սիմվոլիզմի մասին տե՛ս Gerge Fergson, Sins simboles in crétiart, New York, Paris, 1961; նաև Charis Diehl, L'art crétien primitif, et l'art Byzantin, Paris—Bruxelles, 1928, p. 1—9.

ների հաճախականությունից, որոշակի նշանակություն են ստանում սիմվոլներն ու մտապատկերների միջոցով գաղափարական իմաստը վերարտադրելու տենդենցները: Գեղանկարչության մեջ նույնիսկ գույնը ընկալվում է իր խորհրդանշական բովանդակությամբ:

Հայկական միջնադարյան արվեստը դուրս չի մնում ժամանակի ընդհանուր մտածելակերպից և շատ սկզբունքներ քրիստոնեական հավատի հետ յուրացնում է որպես սեփական հասկացություններ արտահայտելու միջոց:

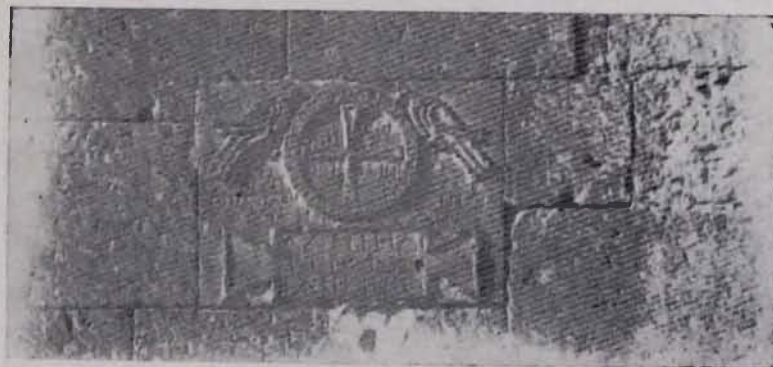
Գաղափարական այս տենդենցն իր արտահայտությունը գտավ նաև Հայաստանում, որի հնագույն քրիստոնեական հուշարձաններից են Աղցի Արշակունիների դամբարանի (IV դ.) ու էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային պատին պահպանված քանդակները (նկ. 1, 3): Սրանք պատկերազարդական սխեմայի վերածված սիմվոլիկ մտապատկերներով քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող հորինվածքներ են, որոնք տարածված են եղել վաղ միջնադարյան արվեստում և իրենցից ներկայացնում են շրջանակի մեջ ամփոփված հավասարաթև խաչեր, որոնց հորիզոնական թևերի մոտ երկու թռչուն (աղավներ) կտցահարում են խաղողի ողկույզ կամ տերև: Քրիստոնեական հավատը խորհրդանշող մի այլ քանդակ պահպանվել է Աղցի դամբարանի մուտքի վերին սալաքարը: Այստեղ պատկերված է կենդանիների մի շարք (եղջերուներ), որոնք երկու կողմից շարժվում են դեպի կենտրոնի հավասարաթև խաչը (քանդակը խիստ եղծված է): Ընդհանրապես, Աղցի Արշակունիների դամբարանն իր կառուցվածքով նմանվելով կատակոմբաներին, դեկորատիվ հարդարանքով (քանդակներով) նույնպես կրում է վաղ քրիստոնեական շրջանին բնորոշ որոշակի տենդենցներ:

Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեզ հասած հուշարձանները վկայում են, որ մշակվել են որոշակի հորինվածքներ, որտեղ կենդանական ու բուսական մոտիվները, վերացարկվելով իրենց սիմվոլիկ բովանդակությամբ, ներկայանում են որոշակի գաղափարական իմաստով: Այս կարգի հորինվածքներից նշենք Քասախի բազիլիկայի (V դ.) հարավային և արևմտյան մուտքերի հանրահայտ քանդակները (նկ. 4): Արևմտյան մուտքի բարավորի վրա քանդակված է մի, այսպես կոչված, «մենագրական խաչ», որի երկու կողմերում կան մեկական եղջերու: Մնացած ազատ տեղերը լրացվում է խաղողի ոլորապտույտ որթով ու ողկույզներով: Նույնպիսի կառուցվածք ունի նաև հարավային մուտքի քանդակը: Միայն այստեղ եղջերուի փոխարեն պատկերված են երկուական կենդանի, որոնցից մեկը տապալել է մյուսին և կանգնել վրան: Նկարագրված մոտիվների շաղկապվածությունը, մասնակի տարբերություններով, հաճախ ենք հանդիպում Հայաստանում (Ծոփքում, Ափնա գյուղի բազիլիկայի ճակտաքարը, Երեբունյքի արևմտյան մուտքի բարավորը և այլն):

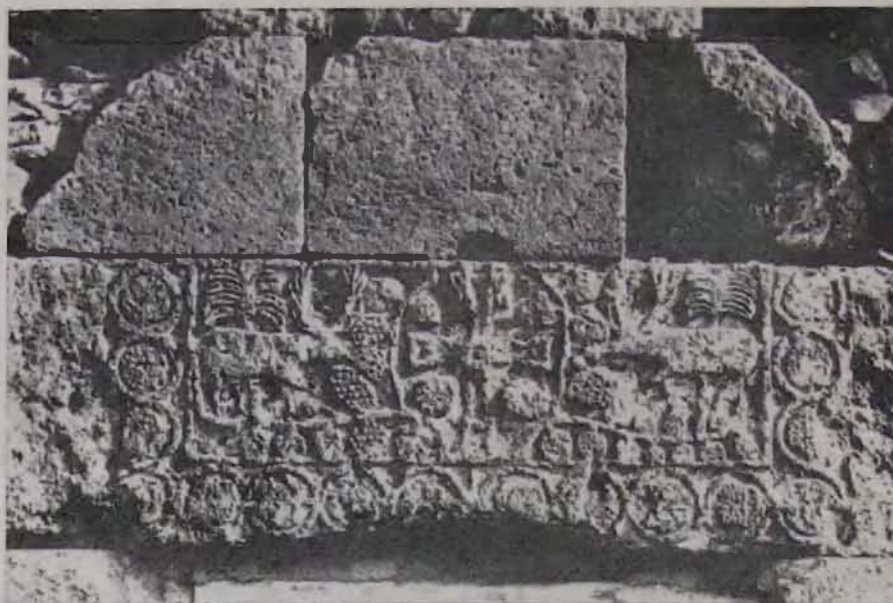
Մրենի տաճարի հյուսիսային մուտքի բարավորի թեմատիկ քանդակի (նկ. 5) աջ անկյունում պատկերված է ոճավորված մի ծառ (արմավենի): Կողք գյուղի (նոյեմբերյանի շրջան) գերեզմանատան եկեղեցու (հավանաբար X դար) հյուսիսային ճակատի արևելյան անկյունում պահպանվել է հնագույն շենքին պատկանող մի քար, որի աջ կողմում քանդակված է Իսառահել մի արմավենի: Դրանից ձախ՝ կենտրոնում, մի մեծ խաչ, ավելի ձախ նշմարվում է մարդկային երկու ֆիգուր (ամբողջովին եղծված): Ներքևում քանդակված են գեղեցիկ շուշանածաղիկներ: Ուշագրավ է այս քանդակի առանձին տարրերի



Նկ. 2. Աղց, Արշակունիների դամբարան (364 թ.)



Նկ. 3. Էջմիածին, Մայր տաճարի ճյուսիսային պատի լանդակը (4—5 դդ.)



Նկ. 4. Փառադ, արևմտյան մուտքի ֆանդակը (4--5 դդ.)



Նկ. 5. Մրեն, տաճարի հարավային մուտքի ֆանդակը (639—640 թթ.)

(արմավենին, շուշանածաղիկները) մանրակրկիտ, բնականին մոտ պատկերած են ու կատարողական բարձր տեխնիկան: Արմավենիներ քանդակված են նաև Քասախի բաղնիքային թաղամասի վրա, ինչպես և մեր հնագույն այլ քանդակներում ու տաճարների վրա (Երեւոյքի, Դվինի, Արուճի ու Մոփքի խոյակները և այլն):

Առաջին հայացքից այս քանդակներում արմավենու առկայությունն անհասկանալի է թվում: Սակայն, միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեջ տեղ գտած բազմաթիվ սիմվոլիկ մոտիվներ իրենց կոնկրետ բացատրությունն են գտնում ինչպես կանոնական գրքերում, այնպես էլ պատմիչների հարեանցի վկայություններում: Այսպես՝ մեր վաղ շրջանի մի շարք քանդակներում առկա է արմավենին, որը ամենահնագույն ժամանակներից ներկայացրել է հաղթության խորհրդանշը: Ազաթանգեղոսը վկայում է, որ «ույսակս և թաւ ոստս ծառոց նուէրս տարեցին բագնին Անահտական պատկերին»²: Սակայն բրիտանական արվեստում արմավենին խորհրդանշել է նաև դրախտը³, Դրանց փոխաբերական նշանակության բացատրությունը գտնում ենք նաև Ասավածաշնչում, և դա էլ հնարավորություն է տալիս ճիշտ վերլուծելու այս և նման քանդակների բովանդակությունը: Սողոմոնի կառուցած տաճարը (ստուն անուն տեառն Աստուծոյ) ներքուստ զարդարված էր եղևնափայտից քանդակված ու ոսկեզօծված երկու բերրեցնելով և բազմաթիվ արմավենիներով: Քերթեցնելն ու արմավենիները քանդակված էին նաև տաճարի դռներին (Թադաւ. Գ 2, 25—38), նույն բանը նկարագրում է նաև Նղեկել մարգարեն (Նղեկել, ԽԱ, 16—26): Նշենք, որ ամենավաղ բրիտանական արվեստում արմավենին ներկայացվել է նաև որպես Պաղեստինի խորհրդանշ, ու Տիրամորը պատկերել են երկու արմավենիների միջև «օրանտի» կերպարով: Այնուհետև, համաձայն ոչ կանոնական — առկրիֆ պատմությունների, Աստվածածինը այլ կանանց հետ մեկտեղ ուսանել է Երուսաղեմի տաճարում, ուստի հնարավոր է, որ նշված պատկերներում արմավենին խորհրդանշում է նաև Երուսաղեմի տաճարը:

Այս ամենը հայ իրականության հետ կապող փաստարկ է Հովհան Մայրադոմեցու պապկերամարտների «մեք ոչ պագանեմք երկիր պատկերաց, զի ոչ ունիմք հրաման ի դրոյ» հայտարարության այն առարկումը, թե «ապա մեր յայտարարեալ զՄովսեսական ի խորանին նկարագրութիւն և Սողոմոնեան տաճարին զանազան քանդակագործութիւնսն՝ զնոցա նկարագրեալ և մեր եկեղեցին»⁴, Իսկ թե ինչպիսին էր Սողոմոնի տաճարի քանդակների նկարագիրը, մենք վերը տեսանք:

Արդ, անհավանական չէ, ուրեմն, որ Քասախի, Կողբի, Մբենի և այլ քանդակներում արմավենին և ոճավորված ծառը (որը նույնպես արմավենու պատկերն է) խորհրդանշում են Սողոմոնի կառուցած տաճարը (ստունն անուն տեառն Աստուծոյ), այսինքն՝ Հին կտակարանը, որի գաղափարական հենքի

² Ազաթանգեղայ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 35:

³ Lauls Bréhér, L'art chretien, son developement iconographique, Paris, 1918, pl. 18, p. 69, նույնի La Sculptur et les art minlors Byzantine. Paris, 1936, pl. VIII, p. 62.

⁴ Մովսէս Կաղանկատուացւոյ Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1912 էջ:

այլն) պատկերում է ամենայն հզորություններ, կենդանիների ու բուսական մոտիվների ձևերը վերարտադրում տարածական լուծումներով ու ռեալիստորեն:

Նկարադրված ևրևույթը կարելի է դիտել հենց Աղցի քանդակներում: Այստեղ մարդկային ֆիգուրները ենթարկված են հատուկ նպատակային ոճավորման (նկ. 1, 2), մինչդեռ կենդանիներն ու թռչունները պատկերված են բնական ձևերով: Նույն ևրևույթը հանդիպում ենք նաև Զվարթնոցի զարդաքանդակների ու վարպետների պատկերաքանդակների համեմատության ժամանակ: Այստեղ կարելի է հիշատակել նույնիսկ Ախթամարի որմնաքանդակները և այլն: Բերված մի քանի օրինակներում մարդկային ֆիգուրները ներկայացված են խիստ ոճավորված ձևով: Վերջապես, նույն առիթով կարելի է համադրել նաև Քասախի բազիլիկայի արևմտյան մուտքի բարավորի ու նույն բազիլիկայի շրջապատում գտնված կոթողի պատվանդանի քանդակները: Վերջինիս վրա քանդակված մարդկային ֆիգուրները իրենց ընդհանրացված, երկրաչափական հարթություններով ձևավորվող ֆորմաներով ամբողջապես հասանում են ամեն տեսակի իրական և ռեալ ձևերից:

Որմնանկարչության նմուշներից հիշենք Արուճի տաճարի որմնանկարները, մասնավորապես արքիդում պահպանված բուսական մոտիվներով կալվածվող օրնամենտալ ֆրիզը, որի բնական ձևերը ոմանց հարկադրել է այն բնորոշել որպես հելլենիստական սովորությունների վերապրուկ⁸, իսկ առաքյալների, մարդաբանների և այլ թեմատիկ պատկերների մնացորդները ցույց են առել, որ մարդկային ֆիգուրները ոճավորված են իրենց կանոնիկ ձևերի մեջ: Եվ, վերջապես, բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել մանրանկարչությունից, եյր խորանների վրա պատկերված թռչունները, սիրամարգերն ու այլ կենդանիները պատկերվում են ճշգրտությամբ, իսկ ավետարանիչներն ու տիրուհական պատկերները ենթարկվում են կանոնացված ոճավորման և այլն:

Արդ, ո՞րն է այդ հակասության հիմքը:

Բանն այն է, որ միջնադարյան (իմա՝ քրիստոնեական) արվեստում կենդանական ու բուսական դրվագները հանդես չեն գալիս իրենց բուն նշանակությամբ: Այսինքն՝ խաղողը որպես խաղողի, եղջերուն որպես եղջերուի, աղավնին որպես աղավնու անմիջական գաղափար արտահայտելու համար: Դրանք ստանալով փոխաբերական իմաստ, անկախ «ռեալիստական» պատկերաձևից, դառնում են մտապատկերներ: Դրանց արտահայտած գաղափարն արդեն ինքնին վերացական է, ուստի պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերը, որպես կոնկրետ հասկացություններ (խաղող, եղջերու, թռչուն և այլն) արտահայտելու միջոց, ընկալվում են իրենց անուղղակի իմաստով: Դա պետք է հասկանալ այսպես. խաղողը կամ եղջերուն, աղավնին կամ արմավենին պատկերվում են ոչ թե խաղող, եղջերու, աղավնի կամ արմավենի հասկացություններն արտահայտելու համար, այլ ներընկալված իդեանների ոլորտում՝ ստանալով սիմվոլիկ իմաստավորում, անկախ իրենց արտաքին ձևից, չեն համապատասխանում պատկերված առարկայի ուղղակի նշանակությանը: Զեական առումով առարկայի բնական պատկերը չհամապատասխանելով նրա մեջ ներփակված էմ-

⁸ Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш), «Известия» АН Арм. ССР, 1952, № 1.

պիրիկ իմաստին, ընկալվում է որպես վերացարկված մտապատկեր: Բուսական և կենդանական մոտիվները, կոնկրետ առարկայական էությունից դուրս, իրենց փոխաբերական իմաստով արդեն դառնում են մտապատկերներ: սիմվոլներ: Դրանց մեջ ամփոփված գաղափարական ասպեկտները իմաստավորվում են պաշտամունքային հավատալիքներով և դառնում վերացարկված հասկացություններ՝ բացառելով բնական ձևերի ու սոսկ մտածողության (երևակայության) արգասիք հանդիսացող գաղափարական իմաստի միջև եղած հակասությունը: Այդ պատճառով էլ բուսական ու կենդանական դրվագների միջոցով որոշակի գաղափարական իմաստ արտահայտելու համար արտաքին ձևերի վերացարկման ու ոճավորման կարիք չի զգացվում:

Օրնամենտալ մոտիվների ոճավորումը տեղի է ունենում, երբ աստիճանաբար մոռացվում է մոտիվի այլաբանական, սիմվոլիկ իմաստը: Ավանդական ձևով պահպանվելով, արդեն կանոնի վերածված հորինվածքում այդ մոտիվները փաստորեն վեր են ածվում դեկորատիվ զարդապատկերների, ինչպես, օրինակ, խաչքարերը, որտեղ, բացի խաչից, մյուս մոտիվները կորցրել են իրենց բուն իմաստը և ընկալվում են սոսկ որպես զարդապատկերներ՝ իրենց դեկորատիվ իմաստով:

Առաջ քաշված պրոբլեմի մյուս ասպեկտը՝ մարդու պատկերման, դեֆորմացման ու ոճավորման հարցը, շատ ավելի տեսական-փիլիսոփայական բնույթ ունի, քանի որ այն, ինչպես և ստեղծագործական պրոցեսը ընդհանրապես, իրենց գաղափարական խորությամբ հոգեբանական երևույթներ են: Այս դեպքում, արդեն, մյուս գործոնների հետ մեկտեղ որոշակի նշանակություն են ստանում նաև ստեղծագործողի սուբյեկտիվ ընկալումները:

Բացի այդ, քաղաքակրթության որոշ շրջանում, աստվածային՝ գերբնական հասկացությունները ամփոփվում են մարդկային կերպարում: Հանրահայտ է, որ այդ բյուրեղացած ձևով արտահայտվեց հին հունական դիցաբանության մեջ, որտեղ աստվածները պարզապես աստվածացված մարդիկ են: Սակայն դրանք իրենց կերպարավորման մեջ, արվեստում այնպիսի լայն ընդհանրացման են ենթարկվում, որ բնական-նատուրալիստական պատկերաձևի ու ֆորմաների տարածական լուծման դեպքում նույնիսկ մնում են որպես վերացարկված գաղափարի արտահայտություն:

Հակառակ հունական մարդկայնացված աստվածների, քրիստոնեական աստվածը կամ սրբերը այլ բնույթի են: Փոխադարձաբար այլ է նաև մարդու, որպես բնական էակի մասին, եղած միջնադարյան պատկերացումները: Միջնադարյան ասկետիզմի ու բնության նկատմամբ ունեցած կանխակալ պատկերացումների ոլորտում, բնությունը և մարդը դիտվում են որպես արարչագործության արգասիք: Ոգու մասին եղած խիստ վերացական՝ ձևական ու նյութական որևէ կոնկրետությունից զուրկ հասկացությունը ոչ միայն դառնում է գաղափարական ըմբռնումների հիմնական գործոն, այլ իր մեջ պարփակում է մարդ անհատի մասին ունեցած պատկերացումներն ընդհանրապես: Սա, վերջիվերջո, դեպի զգացողական ոեալականությունն ունեցած բացասական վերաբերմունքն է, որը որդեգրեց քրիստոնեությունը: Հասկացությունների նման ոլորտում էր, որ միջնադարում քարոզում էին, թե Աստծուն պետք է փնտրել ու տեսնել հոգեկանի միջոցով, մարմնական աշխարհից դուրս: Բացարձակ գեղեցկության իմաստն, իր էսթետիկական առումով, դառնում է ոգու

անդատումը մարմնականից, իսկ մաքուր գեղեցկության իմաստը՝ աստվածալին խորթյան հետ միանալն է:

Հասկանալի է, թե ինչու «աստված» հասկացությունը, որպես գերբնական երևույթի, ինչպես և գերմարդու հասկացությունը, որը, փաստորեն, նույնպես աստվածային էության կերպարային վերարտադրություն է (Հիսուս Քրիստոս, Աստվածածին, առաքյալներ և այլն), ու դրանց առարկայական պատկերացումը միջնադարյան արվեստում զուրկ է ձևերի կոնկրետությունից: Պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերն ի վիճակի չեն արտահայտելու այն խորը սպիրիտուալիստական-ասկետական պատկերացումները, որոնք բխում են իրականության ու մարդու՝ որպիս իդեալական գոյաձևի (ոգի) նկատմամբ ունեցած միջնադարյան ըմբռնումից: Սակայն աստվածայինի ոգու մասին եղած պատկերացումները վաղ միջնադարյան արվեստում կոնկրետ կերպարային ձևավորման միջ, արտահայտչական միջոցների (ձևի) տեսակետից նույնպես պարզ է կոնկրետանալ: Բայց քանի որ բնության մեջ գոյություն ունեցող ուսու, իրական ձևերը (մարդը իր բնական ձևերով) չեն կարող արտահայտել միջնադարյան արվեստի (իմա՝ նաև մտածողության ընդհանրապես) հիմք կալված մարդը ուսու ոգու շրջանում հասկացությունը, ուստի տեղի է ունենում բնության մեջ գոյություն ունեցող ռեալականության (մարդու բնական ձևերի) ու վերջինիս կերպարային վերարտադրության միջև մի հակասություն, որի հետևանքով էլ բացասվում են պատկերվող օբյեկտի բնական ձևերը: Դրանով իսկ մարդը ստեղծելով իր իսկ պատկերը, որպես առարկայացված իդեալ, հակասության մեջ է մտնում պատկերվող օբյեկտի կերպարային լուծման հետ: Մյուս կողմից, աստվածայինի խիստ մտահայեցողական միջնադարյան ըմբռնումը արվեստում, ձևական առումով ամփոփվելով «մարդ» հասկացության մեջ (պատկերվելով մարդակերպ), ինքնին հակադրվում է մարդու ուսու ձևերին:

Այսպիսով, մարդու պատկերը միջնադարյան արվեստում ստանում է իր երկակի իմաստավորումը: Այն նախ ձևի առումով հանդես է գալիս որպես մարդու պատկեր իր ռեալականության մեջ: Բայց քանի որ, ըստ միջնադարյան մտածողության, բացարձակ գեղեցկության իմաստն աստվածային էության հետ միանալն է, իսկ դրան կարելի է հասնել միայն ոգու միջոցով, ապա մարդու կերպավորված պատկերը (օբրադ) հանդես է գալիս որպես ոգու գաղափարի արտահայտություն: Վերջինս էլ իր հերթին հանդես է գալիս ձևերի բացասման:

Ուշագրավ է, որ հայ իրականության մեջ դեռ XII դարի երկրորդ կեսին ըմբռնել ու տվել են ռեալ ձևերից հեռանալու անհրաժեշտության բացատրություն: Այսպես, Ներսես լամբրոնացին հետևյալ միտքն է հայտնում. «Ձեր օրինակ՝ թէ ախորժէ որ զծագրութեամբ դեղոց պատկեր նկարագրել, զպէսպէս երանգս դեղոցն ի կիր ածէ. և ջանայ ուշիւ իմաստիցն զնա ի տիպ և ի հասակ և ի ձև կենդանեաց յօրինել, զի հաճելի և ցանկալի որպէս զկենդանի թուևսցի տեսողացն՝ անկենդանին: Իսկ մարդ կենդանի՝ որ կրի հոգւով մարմինն, ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիրն կենդանութիւն. այլ բաւական է միայն հոգին ներգործող զշարժումն անդամոցն՝ զայս հռչակել: Ուրեմն, ըստ Ներսես լամբրոնացու, մարդ պատկե-

րելու համար ճշգրիտ երանգների կարիք չի զգացվում, քանի որ մարդն իր մարմնով ոգու կրողն է⁹։

Այս ամենից բխում է մի հակասություն, որն իր միասնության մեջ ամբողջանալով դառնում է միջնադարյան արվեստի արտահայտչական ձևերի հիմքը։ Ռեալականության և ոչ իրական պատկերաձևի միաժամանակ համագոյակցությունը (մարդու պատկերը որպես մարդ և միևնույն ժամանակ որպես վերացարկված իդեա) դրսևորում է բնության, շրջապատի ու իրականության մասին միջնադարյան պատկերացումների ակնառու հակադրությունը։ Սա, թերևս, միջնադարին բնորոշ աշխարհիկ ու ասկետական հասկացությունների հակադրությունն է մի կողմից և դրանց դիալեկտիկական միասնության արտահայտությունը՝ մյուս։ Պատկերացումների նման ոլորտում մարդու կերպարը նույնպես վեր է ածվում սիմվոլի՝ գաղափարական մտապատկերի։ Եվ քանի որ արվեստին բնորոշ ձևով պետք է վերարտադրվի մարդու կամ աստվածային էության (ոգու) գաղափարը, ապա անտեսվում են բնական, իրական ձևերը։ Այս ամենը հանգեցնում է ոճավորման ու ձևերի ծայրահեղ, բայց էքսպրեսիվ դեֆորմացիան։ Այսպիսով, գաղափարական հիմքում դնելով գերզայական աշխարհի մասին եղած պատկերացումները, վաղ միջնադարյան արվեստը դադարում է «ֆիզիալաւստիկական» լինելուց և վեր է ածվում «իդեալաւստիկականի»¹⁰։

Ավելին, իր մեջ ձուլելով Արևելքին բնորոշ էքսպրեսիոնիստական տենդենցներն ու գեղեցիկի նկատմամբ առաջնությունը տալով հոգեկան-գերզայական կողմին, վաղ միջնադարյան արվեստում անտեսվում է նատուրալիստական պատկերաձևը։ Այլևս կերպարը պատկերվում է բնականից ավելի ձգված, աչքերը լայն բացած, հագուստի ութմիկ, երբեմն միապաղաղ զուգահեռ գծերով ծալքերի տակ կորչում են մարմնի համաչափություններն ու պլաստիկ ձևերը։ Զրկվելով մոդելի իրականացից, մարդու պատկերը վեր է ածվում գծային ութմիկ։ Այդ գիծը հարաբերության մեջ մտնելով երկրաչափական պարզ հարթությունների հետ, արտաբերում է իրականության ընկալման որոշակի սկզբունքներ։ Դրա հետևանքը լինում է այն, որ մարդկային ֆիզիկոսի մեծ է միայն արտաքին կոնտուրը, անմարմին մարդու սիլուետային պատկերը։ Քանզակը դառնում է հարթ, զրկվելով եռաչափ տարածականությունից։ Ոչ ոքայ, միստիկական մտահղացումը ավելի է ընդգծվում տիպերի իդեալականացված դեմքով ու ֆիզիոնոմիայի խիստ դիմահայաց դիրքով։

Ավելացնենք նաև, որ պատկերվող օբյեկտի ներքին էության և նրա բնական կոնկրետության մեջ արտահայտված ձևերի նկատմամբ եղած որոշակի սկզբունքը դրսևորվում է նաև այն դեպքում, երբ պատկերվում են պատմա-

⁹ «Ատենաբանութիւն սրբոյն ներսեսի Լաբրոնացւոյ», Վենետիկ, 1812, էջ 140։ Սրա վրա մեր ուղադրությունը հրավիրեց արվեստաբան Հ. Հակոբյանը, որի համար ջնորհակալություն ենք հայտնում։

¹⁰ Այստեղ մենք օգտագործում ենք Մաքս Ֆերվորնի տերմինները։ Հնադույն շրջանի մարդկանց իլյուզոնիստական-նատուրալիստական արվեստը Ֆերվորնը դիպուկ ձևով բնութագրել է որպես ֆիզիալաւստիկական, իսկ ոճավորվածը՝ իդեալաւստիկական։ Մանրամասը տե՛ս В. Гаузенштейн, Искусство и общество, էջ 38—40, Տե՛ս նաև՝ Г. Крюн, Искусство первобытных народов, Ленинград, 1933, էջ 17—21։ Կյուն իր հերթին առաջարկում է նատուրալիստական պատկերաձևը անվանել «սենսորական» («сенсорным»), իսկ վերացարկված, իրականությունից հեռու գեղարվեստական կերպավորումը «իմաժինալական» («имажинальным»)։

կան, ոչ սրբացված դեմքեր (ժողովրդական հերոսներ, կտիտորներ և այլն), ձևական առումով իսպառ բացասելով դիմանկարային սկզբունքները¹¹:

Եթե քանդակագործության մեջ այս ամենը հանգեցրեց կտր բանդակից հրաժարվելուն, ապա դեղանկարչության մեջ հետապնդելով նույն սկզբունքները, բացառվեց կիսատոններով ֆորմաների ծավալային մոդելիրովկան: Դույնը դործածվում է լայն հարթություններով՝ ընդգծելով ուժավորումը:

Վերը նկարագրված ոճական առանձնահատկությունները հանգեցնում են այն խորը էքսպրեսիային ու ներքին հոգեբանական լարվածությանը, որոնք դառնում են միջնադարյան արվեստի բնորոշ գծերն ընդհանրապես՝ դրանով իսկ պայմանավորելով արվեստի ներգործական ուժը, միաժամանակ դառնալով շափանիշ հուշարձանները, որպես արվեստի արժեքներ, գնահատելու համար:

СИМВОЛИКА В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОМ АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ

Л. Р. АЗАРЯН

Р е з ю м е

Известно, что в раннехристианском искусстве особое значение приобретает символика. Эта идеологическая тенденция свое выражение нашла также и в Армении.

В статье исследуется ряд памятников раннесредневековой армянской скульптуры, выявляется иносказательный смысл отдельных мотивов рельефов различных гробниц и соборов. Помимо общего догматического значения они имеют также конкретные объяснения в канонических книгах и в отдельных свидетельствах историков.

Стилизация и деформация, допускаемые при изображении человеческих фигур в средневековом искусстве, являются выражением определенного художественного принципа.

Животные и растительные мотивы, независимо от их конкретной сущности, благодаря вкладываемому в них иносказательному смыслу, сами по себе становились символами. Именно поэтому и не было необходимости в стилизации их внешних форм. Изображение же человека в его реальных естественных формах не соответствовало господствовавшему в средневековом искусстве восприятию человека как выражению духа. Средневековое понятие «божественного» при восприятии его в человеческом «образе и подобии» также входит в противоречие с возможностью реальной трактовки этого образа. Этими тенденциями и объясняется своеобразие средневекового эстетического мировоззрения.

¹¹ Խոսքը վերաբերում է վաղ միջնադարին: Ախթամարի, Հաղբատի, Անիի Գաղիկ Բաղրատունու և այլ կտիտորական քանդակների պրոբլեմը այլ է: