

ԿԵՐՊԱՐԱՎՍՏՆ ԸՍՏ ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ

Վ. Զ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Հայ մանրանկարչության, լայն առումով՝ կերպարվեստի (նկարչություն, քանդակագործություն) հետ կապված մի շարք հարցեր ուսումնասիրելու և լուսաբանելու առումով արժեքավոր են Ներսես Շնորհալու «...Ցաղագս աւանդութեանց եկեղեցւոյ»¹ և «Մեկնութիւն սակս տասն խորանացն»² գործերը:

Այդ վավերագրերը մի կողմից նկարչական արվեստի մասին տեսական ընդհանրացումներ են, մյուս կողմից՝ խորանների պատկերագրության կանոններ, որոնք, անտարակույս, ինչ-որ չափով նպաստել են հայ միջնադարյան կերպարվեստի զարգացմանը: Դրանք, սակայն, դեռևս չեն լուսաբանվել և զնահատվել: Մեծավաստակ գիտնական Ս. Տեր-Ներսեսյանի մի աշխատությունը³ թերևս միակն է, որտեղ նա անդրադառնում է նաև 9—10-րդ խորանների Շնորհալու մեկնաբանությանը:

Պատկերային արվեստի վերաբերյալ Շնորհալու առաջադրած դրույթների մի մասն, իհարկե, ցրված վիճակում կարելի է հանդիպել հին եկեղեցական հայրերի առանձին աշխատություններում, VII դ. հայ եկեղեցական գործիչների՝ Վրթանես քերթողի, Հովհան Մայրապոմեցու երկերում: Վերջիններիս գրվածքները թեև կապված էին VII դ. Հայաստանում պատկերամատյանության դեմ մղվող պայքարի հետ, բայց այդ պայքարը տակավին չէր վերացել նույնիսկ Ներսես Շնորհալու ժամանակաշրջանում: Բյուզանդիայում տարածվել էր այն կարծիքը, որ իբրև հայերը մերժում են պատկերները:

Եվ ահա Մանուել կայսերն ուղղած՝ հայ եկեղեցական ավանդությունների մասին թղթում Շնորհալին համառոտ ներկայացնում է մեր եկեղեցու սովորությունները, ծեսերը, միաժամանակ հիմնավորում պատկերների տեղն ու դերը հայ միջնադարյան կյանքում: Շնորհալին գրում է նաև մեկնություն ավետարանագրքերի խորանների պատկերազարդման համար: Այդ երկու վավերագրերը հիմք են տալիս հասկանալու հայ միջնադարյան կերպարվեստի, պատկերագրության մի քանի սկզբունքային հարցեր, և լույս սփռում պատկերային այլաբանական մտածողության որոշ գաղտնիքների վրա:

Ապրելով հեռավոր Հռոմկլա բերդում՝ Եփրատ գետի ափին և սերտորեն կապված լինելով իր ժողովրդի հետ, Շնորհալին հայացքն ուղղում էր դեպի բրիստոնյա Բյուզանդիան, փորձում հնարավորին չափ հարթել եկեղեցիների

¹ «Թուղթ ընդհանրական արարեալ... Ներսիսի Շնորհալւոյն, Հշմիածին, 1865, էջ 170—196: (Այսուհետե՝ «Թուղթ ընդհանրական...»):

² «Մեկնութիւն սուրբ աւետարանին, որ ըստ Մատթէի, աբարեալ ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալւոյ...», Կոստանդնուպոլիս, 1825, էջ 5—12: (Այսուհետե՝ «Մեկնութիւն...»):

³ S. Der-Nersessian, Manuscrits arméniens illustres des Xlle, Xllle et Xlve siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1936, p. 58.—61.

դավանանքների տարբերությունների հետևանքով հայերի ու հույների միջև առաջացող տարաձայնությունները:

Հույն և հայ եկեղեցիների միությունը մի կողմից առաջ էին քաշում Կիո Մանուել կայսրը և նրա փեսան՝ Ալեքսը, իսկ մյուս կողմից՝ Կ. Պոլսի պատրիարք Միքայելը:

Այդ թղթերից մեկում, Մանուել Կոմենենոս կայսեր (1143—1180) խնդրանքով, Շնորհալին գրում է Հայաստանի եկեղեցու ավանդությունների մասին: Արձանագրելով զատկի, Քրիստոսի ծննդյան տոնակատարության օրերի տարբերությունները հայերի և հույների միջև, ապա հաղորդության և մատաղի հարցում եղած տարաձայնությունները, նա կայսերը նրբամտորեն ակնարկում է, որ դավանաբանական տարբերությունները չպետք է դառնան հայերի և հույների գծությունների պատճառը: «Ջոր օրինակ դոյնք մարմնոյ՝ սևութին կամ սպիտակութին ո՛չ ինչ վնասեն զմարմին՝ յորժամ բնութին առողջ իցէ,— գրում է նա,— նոյնպէս և որք զհաւատ առողջ ունիցին՝ չէ ինչ վնաս ոգւոց՝ տօնից կամ այլ ինչ ավանդութեանց եկեղեցւոյ զանազանութիւն»⁴:

Այդ նամակում կրոնական-դավանաբանական այլևայլ հարցերի հետ, Շնորհալին լուսաբանում է նաև միջնադարյան կերպարվեստի տեղը՝ սրբանկարչությունը և սրբասացությունը առաջադրելով որպես կրոնական-բարոյակալական դաստիարակության միջոց: Նա հիմարներ և տգետներ է համարում այն հայ մոլեռանդ հոգևորականներին, որոնք պայքարում էին կրոնական գաղափարների տարածման այնպիսի զորեղ գործոնի դեմ, ինչպիսին սրբանկարչությունն էր:

Խոսելով խաչի երկրպագության մասին՝ Շնորհալին նշում է, որ փայտե, քարե կամ մետաղե անկենդան խաչը տակավին ոչինչ է: Բայց երբ խաչը խորհրդանշում է այն պատկերը, որ ներկայացնում է մարդացած աստված Հիսուս Քրիստոսին, իբրև փրկիչ ի մեռելոց՝ մեղքերի մեջ թաղված մարդկության, ապա խաչն իբրև փայտ, քար կամ մետաղ չքանում է: Դեզերը (նեքլե-րը), որպես նյութ, իհարկե, ոչինչ են: Բայց երբ դրանք դառնում են գծագրեր, պատկերներ, ստանում են հրապուրիչ ձև, ապա՝ նյութական քողի տակից հառնում է էությունը: «Այսպես և փրկչական պատկերին՝ ո՛չ նիւթոյն և դեղոցն, այլ Քրիստոսի,— գրում է Շնորհալին,— որ է պատկեր աներևութին աստուծոյ Հօր՝ երկիրպագանեմք նովաւ»⁵:

Այսպիսով, ներկը, նյութը այլափոխվում են, ստանում նոր իմաստ, և, ինչպես Շնորհալին է ասում, մարդուն հաղորդում են «զգայութիւն և էութիւն»⁷:

Այնուհետև Շնորհալին ավելի է խորացնում ու կոնկրետացնում իր միտքը արվեստի ուժի և հմայքի մասին: Նա ընդգծում է, որ պատկերը, որպես

⁴ «Թուղթ ընդհանրական...», էջ 188:

⁵ Շնորհալու այդ միտքը հաստատում է Հեգելը: «Իսկ կրոնական պատկերացումների առաջին թարգմանը, որ նրանց ձև է տալիս, հանդիսանում է միայն արվեստը»,— գրում է նա (Гегель, Эстетика, т. 2, М., 1969, стр. 26):

⁶ «Թուղթ ընդհանրական...», էջ 191:

Հեգելը նույնպես ընդգծում է, որ սրբոց պատկերներն, արդարև, ընդունվում էին, իբրև ոճալ սրբություններ: «Կույս Մարիամի սքանչելագործ պատկերներում,— գրում է նա,— աստվածային ուժը գործում է ասես անմիջապես ներկա դրսևելով նրանց մեջ և ոչ իբրև սոսկ սիմվոլիկ ակնարկ պատկերների միջոցով» (Гегель, Эстетика, т. 2, стр. 36):

⁷ «Թուղթ ընդհանրական...», էջ 191:

էություն, կարելի է երկրպագելի դարձնել անգամ անարժան մարգկանց՝ Պատկերն, ուրեմն, առաջին հերթին պետք է արտահայտի էություն, որպեսզի ունենա ներգործուն ուժ, որովհետեւ քրիստոնեական էության միջից հառնում է աստվածությունը, չքանզի արարչին միայն է ընդ ամենայն տեղիս լինել էությամբ, որով և երկրպագի էութիւնն աներևոյթ յերևելի պատկեր նորին և յանունն⁸։

Այսպիսով, Շնորհալին զարգացնում է այն միտքը, որ պատկերը աչքին է հաղորդում «զգայութիւն և էութիւն»։ Իսկ լսելիքի համար այդ «զգայությանն ու էութիւնն» նա հասնում է իր ստեղծած հոգևոր երաժշտությամբ։ Այս առումով հիշենք ХII դ. վերջի հայ գեղագիտական ըմբռնման վերաբերյալ Ալիշանի մի կարևոր վկայակոչումը, որտեղ բարձր է գնահատվում Շնորհալու րստեղծած եկեղեցական երաժշտութիւնը։ «Պատմիչ վարուցն վկայէ հաստատապէս, — վկայակոչում է Ալիշանը, — թէ «Հոգևոր երգովք և քաղցրանուգ եղանակօք վայելչացուցանէր (Շնորհալին — Վ. Հ.) զսուրբ պատարագին խորհրդական երգսն. որպէս զի թանձրագոյն միտք տեսողացն զսուրբ խորհուրդն՝ նայելով յայնպիսի պայծառագոյն սպասաւորութիւն և սարսափելի խորհրդածութիւն՝ կակղացեալ անօտաւայտին զգալի տեսութեամբն, և յիմանալին դիտաւորութիւն հասեալ օգտեսցին»⁹։

Պատարագն, իրոք, զգայական խորհուրդն էր գերզգայական անդրաշխարհի, և ամեն ինչ՝ թե՛ արարողության հանդիսավորութիւնը, թե՛ ժամերգութիւնը պետք է զգայապես ազդեին երևակայության վրա։ Եվ ի՞նչ Շնորհալին իր քաղցրանվագ եղանակներով վայելուչ էր դարձնում պատարագի խորհրդական երգերը, ապա զուտ այն բանի համար, որպեսզի մարդիկ, տեսնելով շքեղ պատարագը և ունկնդրելով հմայիչ երաժշտութիւնը, փափկեին հոգով՝ զգայապես ընկալելով նախախնամութիւնը։ Նա պահանջում է նույն նպատակին հասնել նաև սրբապատկերների հմայող ուժով¹⁰։

Շնորհալին պատկերների մեջ տեսնում էր մի յուրօրինակ հիերարխիա՝ ըստ նրանց երկրպագելիության աստիճանի։ Եթե Քրիստոսի պատկերն իր անվան նման երկրպագելի է երկնավորների ու երկրավորների համար, ապա արարված (ծառայական) մարդկանց պատկերները ստորադասելի են։ Մյուս սրբերի պատկերները, — ասում է նա, — պատվում և փառաբանում ենք՝ «միջնորդ և բարէխօս առ աստուած ունելով»¹²։

Շնորհալին չի սահմանափակվում միայն աներևոյթ աստծով։ Սա գիտի, որ միայն մի պատկերով (այն է՝ աներևոյթ աստծո երևութական պատկերով) չի կարելի հասնել անհրաժեշտ ներգործութիւն։ Ուստի պետք է նկարել

8 VIII դ. բյուզանդական նշանավոր հոգևոր գործիչ Հովհան Դամասկացին նույնպես ասում է. «Եթե ձեզ մոտ գա մեկը հեթանոսներից, ասելով. Յո՛ւլյց տուր ինձ քո հավատը... Դու նրան կտանես եկեղեցի և կկանգնեցնես սուրբ պատկերների տարբեր տեսարանների առջև» (տե՛ս В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, стр. 18)։

9 «Թուղթ ընդհանրական...», էջ 191։

10 Հ. Ղևոնդ Ալիշան, Շնորհալի և պարագայք իւր, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873, էջ 447։

11 Հովհան Դամասկացին և Թեոդոր Ստուդիտը սրբապատկերների մասին խոսելիս բերում էին Դիոնիսիոս Արիսպագացու այն խոսքերը, թե մարդ հասնում է «աստվածային հայեցման զգայական պատկերների միջոցով» (տե՛ս В. Н. Лазарев, նշվ. աշխ., էջ 29)։

12 «Թուղթ ընդհանրական...», էջ 192։

նաև ռազմադան սրբերի, «որ են բնութեամբ ծառայակից մեզ», այսինքն ներանց ևս, ուլքեր իրենց վարք ու բարքով երկրավորներին համար մատչելի են: Ուստի պատկերների դերին նվիրված իր գաղափարաբանական շարադրանքը Շնորհալին ավարտում է մարդուն նվիրված լայնախոհ մի գովերգությամբ, խոսելով, ասես, ոչ թե ինչ-որ սրբապատկերների, այլ հենց կենդանի մարդկանց ու իրական առաքինությունների մասին. «...իսկ զմտերիմ ծառայիցն աստուծոյ զսլատկերս և զանուանս՝ որ են բնութեամբ ծառայակիցք մեզ,— դրում է Շնորհալին,— պատուել և յարգել՝ ըստ իւրաքանչիւր արժանաւորութեան, և զառաքինութեան նոցին զվարս ի տեսնելէ պատկերի իւրոցն, իւրաւանջիւր պատկերացն օրինակ առնուլ մեզ բարեաց, զմտաւ ածելով զզանազան ճգնութիւն նոցա՝ որ վասն ճշմարտութեան. և որ անարգէ զնոսա, ո՛չ զնիւթ պատկերին համարեսցի անարգել, այլ զայն՝ յորոյ անուն պատկերն է նկարաւորեալ, եթէ գտնառն և եթէ ղծառայից նորա»¹³: Այսինքն, ըստ Շնորհալու, տիրոջ և նրա ծառաների պատկերը անարգել, նշանակում է՝ անարգել տիրոջը և նրա ծառաներին:

Շնորհալին չի սահմանափակվել միայն կերպարվեստի և սրբանկարչության ընդհանուր գեղագիտական հիմնավորումով: Մատթեոսի ավետարանի մեկնությանը նա նախադրել է «Մեկնութիւն սակս տասն խորանացն» գրքովածրը, որտեղ սահմանում է ավետարանագրքերին նախորդող տասը խորանների պատկերագրությունը:

Այստեղ նա ամենից առաջ հավաստում է, որ իր մեկնություններն առնրված են սուրբ հայրերից, եղբայրներից, այնուհետև ավելացնում, որ ավետարանագրքերի գույն-գույն և ծաղկազարդ խորաններն ունեն ներքին այլաբանական իմաստ. «այսոքիկ սրբադան ուսումնասիրաց հարց և եղբարց մերոց՝ սակս ինչ պատճառ հանճարոյ և հիմն սկսման՝ բանակիս (տախտակ դատաստանաց՝ ըստ Հայկազյան առձեռն բառարանի— Վ. Ղ.) աւետեաց. զի դիտասցուք՝ եթէ ո՛չ վայրապար և առանց խորհրդոց են նկարեալ զծաղկաձև բանդուածս դունագոյն երանգոցն խորհրդական խորանացս տասանց՝ հարլն առաջին»¹⁴:

Շնորհալու շարադրանքը փալլում է հստակությամբ, և ամեն մի խորան ներկայացվում է իր բնորոշ առանձնահատկություններով: Այսպես՝

«Առաջին խորանն՝ ուր ինքն աստուածութիւնն ասի բաղմեալ՝ ի լոյսն անմատչելի:

Եվ երկրորդ՝ և երրորդ խորանն՝ ուր միջին և վերջին քահանայութիւն՝ անմարմնոց (հրեշտակներին—Վ. Ղ.) ասի: Զորրորդն՝ դրախտն: Հիգերորդ՝ տապանն նոյի: Վեցերորդ՝ խորանն Արքայամու. Եօթներորդն՝ և ութերորդն՝ Մօսիսի. սրբութիւն սրբոց՝ և արտաքին խորանն: Իններորդն՝ սողմօնեան խորանն: Տասներորդն՝ ամենակատար և լի՝ ճշմարտութեամբ. սո՛ւրբ կաթուղիկէ Եկեղեցի, որ յինքն բովանդակեալ ունի զամենեցունց խորհուրդն»¹⁵:

¹³ Նույն տեղում, էջ 192—193:

¹⁴ «Մեկնութիւն...», էջ 11: Խորանների պատկերագրության մեկ այլ բացատրություն ևս, որ հասել է մեզ, վերագրվում է Սյունյաց Ստեփաննոս Եպիսկոպոսին (տե՛ս Գ. Վ. Սրվանձատեանց, Թորոս աղբար, մասն առաջին, Դ. Պոլիս, 1879, էջ 192—194):

¹⁵ «Մեկնութիւն», էջ 7:

Խորանների պատկերման համար Շնորհալին նախատեսում է շորս գույն. «Կարմիր, կանաչ, սեպ, կապույտ, և մի առանձինն ծիրանի՝ գա՛տ ի շորից»։ Առաջարկում է նաև շորս բույս. «Արմաւենի՛, ձիթենի՛, շուշան, նոնենի՛ և այլ կրկին արմաւենի՛», ապա՝ հինգ թռչուն. «Միրամարգ կրկին, աղավնի՛ կաքա՛ւ, աքաղա՛ղ, ձկնաքա՛ղ. լինի և մրտմունք վեցերորդ. հաւ՝ ուրե՛ք ուրեք յաւետարանն երեւալ»¹⁶։

Շնորհալին այնուհետև ներկայացնում է յուրաքանչյուր խորանի պատկերագրությունը։ Այսպես.

«Արդ՝ առաջին խորանն միեղէն համա՛կ ծիրանի, յօրինեալ երիւք. որ նշանակէ զհաստատութիւն էական աթոռոյն աստուծոյ արտաքոյ շորից տարերացս։ Խորանն անճառելի, ուր ինքն միայնակ շրջի սուրբ երրորդութիւն՝ զամենայն արարածս արտաքոյ թողեալ, ըստ որում դո՛ւնն ծիրանի զամենակալ թագաւորութիւնն ցուցանէ՝ անսպառ և անվախճան։ Այս խորանն պարփակեալ ասի՝ առաջին վարագուրան...»¹⁷։

Երկրորդ և երրորդ խորանները կանաչով ու սևով են պատկերվում, խորհրդանշելով «միջին և վերջին քահանայապետությունները» (հրեշտակների դասերը)։ Կանաչը նշանակում է անմահություն, սևը՝ աստծո անհասությունը, որ «ծածկեալ է ի նոցանէ»։ Եվ սրանք նկարված են երեք կամարներով, որովհետև երրորդությունը գիտեին այդ դասերը, սովորած լինելով «ի սերովբէիցն՝ երեքսրբեանն»։ Այս խորանների հետ պատկերվում են «ծառք արմաւենիք՝ և հաւք սիրամարգք»։ Ծառերը ցույց են տալիս այդ դասերի բարձրությունը և փառքը, իսկ ոսկեփետուր, ոսկետուն (ոսկեգույն պոչերով) սիրամարգերը՝ նրանց մաքուր և անարատ բնությունը։ Այս խորաններում նկարվում է բոցավառ սեղան, որը խորհրդանշում է հրեշտակների կերակուրը և նրանց բաժանական պատարագն աստծուն։

Չորրորդ խորանն արտահայտում է Ադամի դրախտը։ Այստեղ շորս սյունները խորհրդանշում են բնության շորս տարրերը։ Որպես գույներ առաջարկվում են կապույտն ու սևը, «քանզի անյայտացաւ ադամայ և որդւոց նորա պայծառութիւն դրախտին»¹⁸։ Այս և նախորդ խորաններում Շնորհալին նախատեսում է մթին գույներ և ազոտ խաչ, որն ավետում է Քրիստոսի գալուստը, որ դեռևս հայտնի չէր հին ժամանակներում։

Հինգերորդ խորանը առավելապես կարմիր է, «քանզի տապանաւն Նոյի և խորանաւն Աբրահամու՝ պայծառացաւ խորհուրդ արեանն Քրիստոսի, և եկեղեցւոյ առաքինութիւն որ է հաւատն»¹⁹։

Վեցերորդ խորանի կամարներից վերև պատկերվում է սեղան՝ խաչով հանդերձ, քանի որ Իսահակին զոհելիս՝ Աբրահամը տեսնելով սաքեկա տունկը և զոհի խոյր՝ ուրախացավ։ Սյուններն ունեն տարբեր գույներ, որ նշանակում է «զՄեղքիսեղեկի քահանայութիւն՝ ի դէմս Քրիստոսի»։ Այդ խորանում պատկերված են նաև ձիթենու ծառեր ու շուշան ծաղիկ։ Ձիթենին խորհրդանշում է նահապետների (Նոյի, Աբրահամի, Իսահակի, Հակոբի, Հովսեփի) երկար կյանքը, «զի անթառամ պահէին նոքա զծաղիկ առաքինութեան՝ արպէ»։

¹⁶ Նույն տեղում։

¹⁷ Նույն տեղում։

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 8։

¹⁹ Նույն տեղում։

ծիթենի զվարսադեղ վայելչութիւն իւր»²⁰, Իսկ շուշան ծաղիկը ներկայացվում է երեք գույնով՝ սպիտակ, դեղին և կարմիր: Սպիտակը հատկանշում է նրանց մաքրությունն ու պարզությունը, դեղինը՝ ժուժկալությունը, կարմիրը՝ վաստակաշատ աշխատանքը, որը նրանց արիություն էր բերում:

Յոթերորդ խորանը Մովսեսի խորաններն է ներկայացնում: Այստեղ կապույտն ուժեղանում է, կարմիրը՝ աղոտանում: Չմտնելով աստվածաբանական դատողությունների մեջ, նշենք սակայն, որ այս խորանում պատկերված են կարմրակտուց աղավնիներ, որոնք խորհրդանշում են Սուրբ Հոգով հովանավորված աշակերտներին՝ Մովսեսի խորանի ճարտարապետներ Բեսելիելին, Յգիարին, նաև Հեսուին:

Ութերորդում պատկերված կաթավները խորհրդանշում են օտարազգի կանանց: Այդ խորանում պատկերված որոշ աղավնիներ նայում են դեպի սեղանը, խորհրդանշելով Մովսեսին²¹, Իսկ սեղանի երկու եղջյուրները մատնանշում են Մովսեսին և Ահարոնին, «որ զորութիւնք էին ժողովրդեանն, խեթկի՛չ հակառակորդացն»:

Իններորդ խորանը Սողոմոնի տաճարն է խորհրդանշում ուժեղ երանգներով, որտեղ սևը և կապույտակր աղոտանում են, իսկ կարմիրը՝ պայծառանում, որ նշանակում է, թե մոտեցել է էմանուելի գալուստը: Պատկերվող աքաղաղները ազդարարում են «Կերևումն անձառելի լուսոյն», խորհրդանշելով մակաբայցի վկաներին, որոնք գուշակեցին Քրիստոսի մահը: Իսկ նկարված թափուր սեղանը ցույց է տալիս, որ Անտիոքոս թագավորի օրոք արգելվում էր սեղանի պատարագը՝ ըստ մովսիսական օրենքների: Նույն ծառերը խորհրդանշում են մարգարեների խոսքը, որոնք «որպէս կեղեօք՝ ծածկէին առակօր ղբաղցրութեան աւետիսն հեթանոսաց...»²², Իսկ ներքեից վեր բարձրացող արմավենին բացահայտում է Դավթի խոսքը. «Եթէ ճշմարտութիւն երկրէ բուսաւ՝ արդարութիւն յերկնից երևեցաւ: Խորանն ունի 3×3 խորհրդանշը՝ որ մատնանշում է սինոպտիկ (համաբարբառ) ավետարանիչներին՝ Մատթեոսին, Մարկոսին և Ղուկասին, որոնք «համաձայնեալք միմեանց գրեցին զմարդեղութեան Քրիստոսի զտեղի և զժամանակ»²³:

Վերջին տասներորդ խորանը, որ ներկայացված է իններորդ խորանի դիմաց, խորհրդանշում է սուրբ եկեղեցին, որը վերացնում է մովսիսական օրենքների թերությունները: Մարգարեների և առաքյալների միջև Հովհաննես Մկրտիչն է՝ «արուսեական արեգական արդարութեան»: Աքաղաղների դիմաց, որոնք նաև խորհրդանշում են մարգարեների, պատկերված են ձկնաքաղ հավքեր, որոնք բացահայտում են առաքյալների, իբրև մարդկանց հոգիները որսողների, խորհուրդը: Ձկնաքաղ հավքերից ոմանք դարձած են դեպի աքաղաղները, որովհետև առաքյալները մարգարեների թարգմաններն են: Մյուսները միմյանց են նայում, այսինքն՝ քարոզում են միեկնույն կրոնը: Իսկ ներքանը, որոնք նայում են սեղանին, նշանակում է՝ նույն աղբյուրից էին առնում իրենց քարոզները: Իսկ մեծամեծ կոշվող թռչունները (ըստ Հայկազյան առձեռն բառարանի՝ ձուկ որսացող ջրի բաղեր) ավետարանիչներն են՝ «որք

20 Նույն տեղում:

21 Նույն տեղում:

22 Նույն տեղում, էջ 10:

23 Նույն տեղում:

միջամուխք և ծովամուխք եղեն խորոցն աստուծոյ՝ և արբին ի յորդառատ վտակացն հոգւոյն սրբոյ՝ և նովին թեօք թռուցեալ առ ամենեքումք՝ ի նոյն կենսատու գրոցն առեալ, ցանեցին զցողն բժշկութեան ի ցամաքուտ և ի հիւանդացեալ հոգիս մարդկան, յառողջութիւն և յողորման անմահութեան²⁴։ Ձկնաքաղերի և մրտիմեների՝ միմյանց ոլորված պարանոցները խորհրդանշում են հին և նոր կտակարանների միավորութիւնը։

Այս խորանը պայծառացված է վարդագույն կարմրությամբ։ Իսկ կապույտը չքացել է, որովհետև, ըստ եկեղեցական վարդապետության, անցել է հին ժամանակների մեղքերի, անգիտության, սգո և տխրության խավարը, և ամենայն ինչ նորացել՝ ներկված Քրիստոսի արյամբ։ Սա ունի նաև խորհուրդը «վերնագոյն խորանին», յուրահատուկ մի աստվածաշնչյան սիմվոլիկ պատմության, թե ինչպիսին կլինի հայտնութիւնը, երբ ավարտվի զգայական կյանքը, սկսվի «անտեսակ և անձև» երկնային ավետիքը, նոր եղեմ իշնի երկրնքից անձառ զարդով պաճուճված՝ ըստ Հովհաննու հայտնության։ Այնժամ բոլոր եկեղեցիները կմիավորվեն, և գեղեցկությամբ հարսնացած եկեղեցուն Քրիստոսը կընդունի իր փառքի առաքաստը։ Կիսափանփի դեքի իշխանութիւնը, ամեն ինչ կհնազանդվի Քրիստոսին և նրանից կստանա հատուցում։ Տասներորդ խորանում այդ պատճառով էլ բոցափայլ երևում է պաճուճազարդ խաչը, որ իբրև նշան աստվածային երկնքի լույսով փայլատակած, «եկեա՛լ ի պարծանս քրիստոնէից՝ և ի տաճնապ անհաւատից՝ և ի սպա՛ռ կործանումն դիւաց աններելի՛ և անսպառ տանջանօք»²⁵, վերջին օրը պիտի տեսնեն հավատացյալները։

Ձի կարելի ասել, թե նշված կանոններն իրենց բոլոր կետերով անվերապահորեն իրականացրել են մանրանկարիչները։ Դրանք ավելի շուտ նրանց աշխատանքում խթանող դեր են կատարել։ Այդ նկատի ունի Ս. Տեր-Ներսեսյանը, երբ ասում է. «...Ինչպես արդեն գոյութիւն ունեցած մի զարդ կարող էր ծնունդ տալ այդ (Շնորհալու— Վ. Ղ.) մեկնաբանութիւններին, այնպես էլ մեկնութիւնը համապատասխանաբար իր հերթին կարող է ներշնչել նկարիչներին և նրանց դրդել նոր հորինվածքներին»²⁶։

Ուրեմն, եկեղեցու հայրերի ստեղծած պատկերագրական կանոնները նւապատակ ունեին տեսանելի նյութի միջոցով, արվեստի արտահայտիչ միջոցներով մատուցել կրոնական գաղափարներ։

Իսկ ի՞նչ տեղ է գրավում արվեստը, մասնավորապես՝ կերպարվեստը, մարդկային կյանքում։ «...Ամենայն ինչ որ յաշխարհի է,— գրում է Շնորհալին,— յերկուս բաժանի. ի կաբեռեմ՝ և ի վայելմունս»²⁷։

Կարևորը Շնորհալին համարում է լույսը, օդը, երկիրը, երկրից ստացվող հացը, երկրի ընդերքից բխող ջրերը, առանց որոնց հնարավոր չէ ապրել։ Իսկ վայելչութիւնը նա համարում է գինին, միրգը, համեմունքը, ապա, ինչպես նա է ասում, «և պայծառագունութիւնք. և ականջաց հեշտալրութիւնք...»։

Այդ «երկրորդական» գործոնները, նրա արտահայտությամբ՝ «որք զգա-

²⁴ Նույն տեղում, էջ 11։

²⁵ Նույն տեղում։

²⁶ S. Der-Nersessian, նշվ. աշխ., էջ 61։

²⁷ «Մեկնութիւն...», էջ 6։

յութեանց են հեշտալիք՝ վայելչութիւնք և հանգիստք», մեծ օգուտ են բերում մարդուն:

Ուրեմն արվեստի նպատակն է մարդուն մղել դեպի լուսեղենը, հոգևորը: Հետեւաբար այն պետք է լինի հարուստ, բազմատարր, բազմիմաստ՝ հասարակական, տվյալ դեպքում հոգևոր, իր մեծ առաքելութիւնը պատշաճորեն կատարելու համար: Պատկերված յուրաքանչյուր թռչուն, ծաղիկ, յուրաքանչյուր գույն, այսպիսով, դադարում է սոսկ թռչուն, ծաղիկ կամ գույն լինելուց: Իրանք ստանում են այլաբանական իմաստներ, դառնում ավելին, քան պարզապես թռչուն, ծաղիկ կամ գույն: Այդ իմաստներն էին, որ միջնադարի նկարիչները ներկայացնում էին, Շնորհալու արտահայտությամբ, «ոչ պակուցիչ հրով և սրով բէական սրով բոցեղինեաւ, այլ հեշտալի և ծաղկերանդ նկարիւք և պաճուճագարդ գունօք խորանաց կերպարագրութեամբ»²⁸:

Կերպարվեստն, ուրեմն, միջնադարում լոկ պասսիվ արտացոլում չէր, այլ ակտիվ ուժ և արտահայտում էր ներթաքուն խորհուրդներ: Ավետարանագրքերում տունկերի, թռչունների, սեղանների, սյուների, ծաղիկների պատկերային հորինվածքներն ինքնին ունեին «խորհուրդս խորինս և իմաստս անյայտս և հաճեալս ծածուկս...»²⁹:

Ներսես Շնորհալու գեղագիտական դատողությունների աստվածաբանական շղարշի տակից, անտարակույս, հառնում է նրա գաղափարախոսությունն արտացոլող կերպարվեստի բարոյական հարուստ էությունը: Բացահայտ է նաև մարդկային իդեալների կենսագործման ու արմատավորման վսեմ ձրգտումը:

НЕРСЕС ШНОРАЛИ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В. О. КАЗАРЯН

Р е з ю м е

Сочинения Нерсеса Шнорали — «Послание к императору Мануилу Комнину... об обычаях армянской церкви» и «Толкование к десяти хоранам» — являются исключительно ценными при исследовании эстетических и художественных вопросов армянского средневекового искусства.

В первом из них Шнорали раскрывает роль произведений изобразительного искусства в армянском средневековье, во втором — определяет каноны изображений десяти хоранов, предшествующих текстам евангелий.

Эстетические рассуждения Нерсеса Шнорали в двух выше названных сочинениях пронизаны высокими гуманистическими идеалами.

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Նույն տեղում: