

ԻԴԵՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՆՈՒՆԵՐ ԶԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ՎԱՆԻԿ ԽԱՉԱՏՈՒՐՅԱՆ

Յուրաքանչյուր ժողովրդի մշակույթ կուտակվում է կաթիլ առ կաթիլ, դառնում գետեր, իսկ այդ գետերից էլ գոյանում է համաշխարհային մշակույթի օվկիանոսը։ Սոցիալ-տնտեսական զարգացումը, աշխարհագրական միջավայրը, շրջապատին հարմարվելու յուրահատուկ ձևը, կյանքի որոշակի պատմական պայմանները և այլ բնական ու հասարակական գործոններ պայմանավորում են տվյալ ժողովրդին հատուկ աշխարհընկալումը։ Ինչպես Վ. Գ. Բելինսկին է գրել, «Յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային գաղտնիքը ոչ թե նրա տարազներում է կամ խոհարարական արվեստում, այլ նրա, այսպես ասած, երևույթները հասկանալու կարողության մեջ»¹։ Ամեն մի ժողովրդի աշխարհընկալումը արտահայտվում է որոշակի, իր ստեղծած և միմիայն իրեն հատուկ արվեստի ձևերի միջոցով։

Հայ ժողովուրդը, ելնելով իր աշխարհընկալումից, նույնպես ստեղծել է իր արվեստին բնորոշ արտահայտչական ձևեր։ Ստորև կանդրադառնանք այդ ձևերի որոշ յուրահատկություններին։

Հայաստանում (Գեղամա լեռներում և այլուր) հայտնաբերվել են ժայռաքանդակների բազմաթիվ հիանալի նմուշներ՝ խորհրդանշաններ, պաշտամունքային կենդանիների և որսի տեսարաններ՝ ստեղծված նախնադարյան մարդու ձեռքով։ Դրանք արտահայտում են այն ժամանակվա հասարակության աշխարհընկալումը։ Ն. Մառը, խոսելով Հայաստանի բնակչության գեղարվեստական զարգացման մասին, գրում է. «Ըստ երևութի, սեպագիր արձանագրությունների շրջանից էլ ավելի հին դարաշրջանում Հայաստանի բնակչության գեղարվեստական բարձր զարգացման մասին են վկայում նաև քարե վիշապների կամ քարե հսկա ձկների քանդակները...։ Հայաստանի նախասկզբնական բնակիչների՝ թե հնությանմբ և թե կատարման եղանակով բացառիկ քանդակագործական ստեղծագործություններն են... սուրբ հսկա ձկները...», որոնց երկարությունը հասնում է երեքից չորս մետրի։ Դրանք ջրաստվածներ են, վիշապներ»²։ Դեռևս Շումերի, Ակկադի, Բաբելոնի, Միտանիի, Հայաստի և խեթական թագավորությունների շրջանում (մի ռեգիոն, որտեղ ծագել, կազմավորվել և հազարամյակներ ի վեր ապրել է հայ ժողովուրդը) մոնումենտալ արվեստի որոշակի սկզբունքների հիման վրա ստեղծվել են պարզ ու արտահայտիչ ձևերով հատկանշվող, նախագույակ ուժով ու հուզական մեծ լիցքով հագեցած հոյակերտ քանդակներ։ Յգիպտոսում, Ասորեստանում, Ուրարտուում հաստատվում է մոնումենտալ դասական արվեստը, որի սկզբունքները կանոնացված էին։ Այդ կանոնները վավերացնում էին կեցության անսասանությունը, նրա հավիտենական կարգը։ Մոնումենտալ ձևը ստեղծվում էր դասականորեն մշակված ուղղաձիգ և հորիզոնական ռիթմերի, դրանց կրկնության, հակադրությունների, շափերի հարաբերակցության հիման վրա։ Մշակվում էին գունային զամմաններ և գունային հարաբերություններ որմնակարների համար, սահմանվում որոշակի հասկացություններ ար-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, с. 443.

² Н. Я. Марр, Ани, Л.—М., 1934, с. 5.

ձանների և բարձրաքանդակների ձևերի վերաբերյալ: Մոնումենտալ այդ գործերում անթիվ, անհամար նրբերանգներ կան՝ սկսած անասանորեն մշտնջենական խորհրդանիշներից մինչև կենցաղի, որսորդության, ձկնորսության, դյուղատնտեսական և արհեստավորական աշխատանքի իրապատում տեսարանները:

Հիշյալ շրջանի ընդհանուր տեղային մշակույթի մեջ յուրաքանչյուր ժողովուրդ ուներ իր ուրույն առանձնահատկությունները: Այդպիսիք ուներ նաև ուրարտական արվեստը: «Ճոխ դրվագված, ամենատարբեր զուգորդումներով կենդանիների և մարդկանց ֆիգուրներով ծածկված գոտեմահանականների մեծ քանակությունը ոչ միայն նվորպայից, այլև Բաբելոնից և Ասորեստանից տարբեր նյութամշակումով ու պատկերների կոմպոզիցիայով, ապացուցում է տեղական զարգացման անկախ բնույթը»³, — գրում է Ռուզուֆ Վիրխովը: Այստեղ ուշագրավ է հետևյալ միտքը. «Ուրարտական ճարտարապետության յուրօրինակության գծերն ակներևորեն ի հայտ են գալիս տաճարական կառույցներում: Ուրարտական ճարտարապետները ձգտում են ընդգծել կառույցի հիմնական՝ նրա կոնստրուկցիայի, արխիտեկտոնիկայի հետ կապված մասերը, որ բնորոշ էր Առաջավոր Ասիայի ճարտարապետությանը... Միջագետքի ժամանակակից կառույցներից Մուսասիրի տաճարը տարբերվում է երկթեք տանիքով և գեղարդով պսակված վերնաճակատով»⁴:

Բ. Տուրանը այն կարծիքն է հայտնում, որ Ուրարտուի շրջանում «առաջ են գալիս շորս բնագավառներ, որտեղ խալդերը հասցնում են թողնել ինքնատիպ բնույթի նշանավոր ստեղծագործություններ. դրանք են՝ ժայռակառույցներ, քարի մշակում, ջրակառույցներ, մետաղի տեխնիկա... Մադկերտի մոտի Ռուսա II-ի՝ Թադակապ մուտքով բերդը կնամանը համարում է պոնտական թագավորների դամբարանների նախատիպը...»⁵: Ուրարտուի արվեստում մոնումենտալ սկզբունքների հիման վրա ստեղծվել են ճարտարապետության, քանդակագործության և որմնանկարչության սինթեզով արված համալիրներ:

Պրոֆեսորուհի միջոցների զարգացման ասպարեզում մեծ նվաճումների էր հասել մեր միջնադարյան արվեստը, մասնավորապես մանրանկարչությունը: Պետք է ասել, որ «մանրանկարչություն» բառը, որով բնորոշում են Հայաստանի միջնադարյան գրքի գեղանկարչությունը, չի արտահայտում նրա էությունը, քանի որ այն ոչ թե սոսկ գրքի պատկերազարդում է, այլ գեղանկարչական ինքնուրույն արվեստ, ուր մշակվել են կերպարվեստի սեփական, տեղական սկզբունքներ՝ դպրոցների գոյացնելով հայ միջնադարյան արվեստի զարգացման միասնական հունում: Այդ դպրոցներից յուրաքանչյուրն ունեցել է իր յուրահատուկ պրոֆեսիոնալ միջոցները՝ սկսած մոնումենտալ-որմնանկարչական կոմպոզիցիաներից մինչև զուտ զարդանկարչական կոմպոզիցիաները: Սա գեղանկարչական արվեստ է՝ իրացված այնպիսի փոքր չափսերով, որ թույլ է տալիս գիրքը: Այս արվեստը նման ձևով զարգացել է ոչ թե պատահաբար, այլ պատմական անհրաժեշտությամբ: Կարծում ենք, հարկ է, որ գիտնական-հայագետները ճշգրտեն ու պարզություն մտցնեն տերմինաբանության մեջ, քանի որ հայ միջնադարյան մանրանկարչությունը գեղանկարչություն է դրա լիակատար իմաստով ու սկզբունքներով: «Մանրանկարներից» շատերը կառուցված են մոնումենտալ որմնանկարների սկզբունքով, իսկ կան և այնպիսիները, որոնց կոմպոզիցիաները մոնումենտալ տաճարների ինտերյերում արված որմնանկարների սխեմաների արտացոլումն են»⁶:

Դիտարկենք էյմիածնի X դ. ձեռագիր Ավետարանի VI դ. վերագրվող նրկարները: Այստեղ տեսնում ենք արդեն զարգացած գեղանկարչական մի դրպ-

³ Նույն տեղում, էջ 6:

⁴ «Всеобщая история искусств», т. I, М., 1956, с. 370.

⁵ Б. А. Туроев, История Древнего Востока, т. II, Л., 1936, с. 36.

⁶ Տե՛ս Հովհաննես Խաչատրյան, Մեզ ավանդել են դարերից, որ սրբությունը ավանդենք դարերին («Գաղուն», 1968, № 7, էջ 43):

րոց, որին նախորդել է մինչև այդ մեր ժողովրդի ստեղծած հազարամյա մշակույթի ողջ հարստությունը: Այս ձեռագրի նկարների կոմպոզիցիան կառուցված է մոնումենտալ գեղանկարչության սկզբունքով: Յուրօրինակ մեկնաբանությամբ է լուծված ճարտարապետական ֆոնի և բուն ֆիգուրների կապը: Ղրանք, ոճով ու կոմպոզիցիայով փոխթափանցելով միմյանց մեջ, ստեղծում են նկարի միասնական տարածքը՝ «փոքր խորություն» մի տարածություն», որ ոչ թե պատահական մի պահ է պատկերվել, այլ ուղղակի ժամանակային գործողություն, որը մաքուր կային կյանքի գեթամանակյա ընդհանրացումների հիմք է դառնել: Այս երևույթը մեր արվեստին բնորոշ է հնագույն ժամանակներից: Որոշակի գործողության այս խորհրդանշական ընդհանրացումը մեզ արվեստում աշխարհագրոգություն լայն ընդգրկում է ունեցել, սկսած ընդհանրացված մոնումենտալ-փիլիսոփայական այնպիսի կատեգորիաներից, ինչպիսիք տեսնում ենք VI դ. այս նկարներում, մինչև խորհրդանշական-վերացական ընդհանրացումները, որոնց ցայտուն օրինակներն են ուրարտական քարակոթողները, միջնադարյան շրջանի քարակոթողներն ու խաչքարերը: Մրանք դրվում էին իբրև որոշակի գործողությունների (ղրամի նվիրաբերում, վանքի շինարարություն, դամբանական հուշարձան և այլն) խորհրդանշաններ: Այդ առումով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում հետևյալ միտքը. «Մեկ ստեղծագործության մեջ կամ նույնիսկ ընդհանուր գաղափարով միավորված կոմպոզիցիաների խմբում անհնար էր հասնել աշխարհի համապարփակ ընդգրկման՝ առանց դիմելու խորհրդանշական և պայմանական ձևերին»⁷:

Խորհրդանշականությամբ են ներթափանցված նաև մեր հին պարերը: «Երբ պարում դադար է, ապա ուրախ պարերում դա նշանակում է խիզախություն, քաջություն, սխրանք, հարստություն: Իսկ տխուր պարերի ժամանակ դադարը հոգեկան անկում է, թախիծ, հոգս, մտատանջություն... դա պարտության խորհրդանշան է: Պարելիս ցատկոտելն ուրախություն է... Պազուկի են պարում՝ շար ոգիներին ոտնատակ տալու, տրորելու համար: Պարելիս ետ ու առաջ շարժվելը կյանք-ճակատագրի ընթացքի արտահայտությունն է... Առաջընթաց քայլը՝ հաջողություն, ետընթաց քայլն անհաջողություն է նշանակում: Կյանքի տատանվող ալիքների պես՝ մերթ լավ, մերթ վատ»⁸:

Այս սկզբունքի իրացման համար էլ ստեղծվել են համապատասխան պրոֆեսիոնալ միջոցներ: Վերջիններիս բնորոշ առանձնահատկությունն է եղել ձեռքի և բովանդակության փոխհարաբերության չափը: Գծի, բծի, ձևի, գույնի, կոմպոզիցիայի և մյուս բաղադրիչների ոճական մշակումը, այդ թվում նաև դեկորատիվությունը, չեն դառնում ինքնանպատակ, զրանցով չի սպառվում երկի փիլիսոփայական բովանդակությունը, այլ, ընդհակառակը, հարստանում է աշխարհագրոգությամբ: Այս բոլոր հատկանիշներն ակներև են հնագույն, ուրարտական և միջնադարյան արվեստում: Օրինակ, հարթության ձգտող դեկորատիվ մեկնաբանման և «փոքր խորություն» տարածության հարաբերակցությունը, որի մեջ ընդգրկված են այդ դեկորատիվ տարրերը: Էջմիածնի նշված ձեռագրի VI դ. նկարներում հարթապատկերայնության միտվող դեկորատիվության և այդ դեկորատիվ տարրերն ընդգրկող «փոքր խորության տարածության» միջև եղած չափը ստեղծում է ոչ կոնկրետ և ոչ վերացական, այլ խորհրդանշորեն ընդհանրացված պայմանական-ինքնահասկած միջավայր, որ որոշակի գործողությունը հասցվում է փիլիսոփայական կատեգորիայի ընդհանրացման՝ ստանալով համընդհանուր երևույթի իմաստ: Նույն նպատակին են ծառայում նաև այդ նկարների մյուս բոլոր բաղադրիչները՝ ձևը, գույնը, գիծը, բիծը: Մրանք չեն ընդօրինակում, չեն նմանակում կոնկրետ առարկաներ, այլ կերպարվեստի լեզվի պրոֆեսիոնալ միջոցներ են, որոնց օգնությամբ որոշակի նյութական ձևը դառնում է արվեստի ձև:

⁷ «Всеобщая история искусств», т. II, кн. I, М., 1960, с. 19.

⁸ Տրբун Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. II, Ереван, 1972, с. 9.

ձևը չի վերանում, բայց և չի ներկայացվում իբրև զուտ ֆիզիկական երևույթ. այն ունի է որպես նկարում արտահայտվող գաղափարի գեղարվեստական նշան:

Հին պարերում չափը արտահայտվում է հետևյալ ձևով. «Ջգացմունքը մեր պարերում երբեք չի պոռթկում, ինչն արդեն պարպվել կնշանակեր, ընդհակառակը՝ այն հետդճեռն կուտակվելով և հասնելով վիթխարի չափերի, մեր-ձենում է պայթյունին, միշտ սպասողության մեջ պահելով ինչ-որ հրաշք, ինչ-որ շրթկոց ակնկալող հանդիսատեսին»⁹:

Էջմիածնի X դ. ձեռագրի նկարներում ավելի մեծ դեր են ստացել մոնումենտալության միջոցները՝ կոմպոզիցիոն հիմնական բծերի ստույգ, խստորոշ տեղաբաշխում, հանգուցային տարրերի գունային շեշտադրում, որոշակի ռիթմով գծերի կոմպոզիցիա, գծեր որոնք տոնային և գունային բծերի հետ մեկտեղ հանդես են գալիս իբրև մոնումենտալություն ստեղծող տարրեր՝ որմնանկարների մոնումենտալիզմին համանման:

Հայկական արվեստի պրոֆեսիոնալ միջոցների մասին պատկերացում են տալիս նաև քանդակագործական հուշարձաններն իրենց շատ տեսակներով՝ կլոր քանդակ, որմնաքանդակ՝ բարձր և ցածր ռելիեֆով, զարդաքանդակներ՝ առարկաների վրա, գծային կոմպոզիցիաներ՝ փորագրված պատերի մակերեսներին և այլն: Այսպես, Հաղպատի տաճարի կտիտորական քանդակախումբը ներկայացնում է Սմբատ և Կյուրիկե եղբայրներին, բայց այն լուծված է ոչ իբրև կոնկրետ մարդկանց պատկերներ, այլ որպես անասանության ու հավերժության հուշարձաններ: Դեմ առ դեմ կանգնած երկու ֆիգուրներից կազմված այս խմբի կոմպոզիցիան ներառված է ուղղանկյուն-որմնախորշի մեջ, որը մեր հայացքը դեպի խորք է տանում: Այս արտաժամանակյա խորությունից, որ զերծ է ժամանակային կոնկրետ մանրամասներից, հառնում են խստորոշ ստատիկ կենցաղով երկու ֆիգուրներ՝ առանց շարժման որևէ տարրի: Երկուսի ձեռքերն էլ արմունկից ծալված են իննսուն աստիճան և ուղղված են մեկմեկու կողմը՝ ստեղծելով հորիզոնական պարզորոշ ռիթմ ի հակակերպից ֆիգուրների ուղղաձիգ ռիթմի: Ամբողջ կոմպոզիցիան լուծված է ուղղահայաց և հորիզոնական ռիթմերի ծայրագույն հավասարակշռության վրա, առանց մեկին կամ մյուսին նախապատվություն տալու: Կոմպոզիցիայի կենտրոնը տաճարի մոզելի ծավալն է, ուր հավասարակշռվում են հորիզոնական և ուղղահայաց ռիթմերը, այսինքն՝ պրոֆեսիոնալ բոլոր միջոցները ծառայում են այն բանին, որ հաստատեն անասանությունը, հավիտենականությունը և կոմպոզիցիան մաքրեն այն տարրերից, որ կարող են կոնկրետ ժամանակային գործողության զգացողություն առաջ բերել: Որոշակի սյուժեն, դիմաքանդակային խմբի ձևով, հասցված է վերժամանակյա ընդհանրացման, որ մարմնանավորում է աշխարհի հաստատունությունն ու հավիտենականությունը, նրա կատարյալ կարգավորությունը: Այս գաղափարին են ենթարկված ոչ միայն քանդակախմբի ամբողջ կոմպոզիցիան, այլև դրա մյուս բոլոր տարրերը, այդ թվում՝ ձևի մեկնաբանությունը: Վերջինս ազատվել է բոլոր կոնկրետ մանրամասներից, հագուստի ծալքերից, նյութի այս կամ այն որոշակի հատկանիշներից, զգացողությունից ու ֆակտուրայից, ասենք, հագուստի նյութի և մարդկային մարմնի տարբերությունից և այլն: Դրանով իսկ ձևը հասցվել է նրա նախագոյ վիճակին, որը կոչված է մարմնավորելու կեցողության նախաստեղծ բնութքի հավերժության գաղափարը: Նույն գաղափարը, բայց այլ ձևով ընկած է նաև Գեղարդի վանքի քանդակախմբի (Պողոսյանների զինանշանը ժայռափոր եկեղեցու ինտերյերում) և տարբեր դարաշրջանների հայ արվեստի բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների հիմքում: Այսպիսի նախադասությունը կամ նավերժայռը գաղափարը արվեստում ծնել է որոշակի նախագոյ ձև, որի միջոցով միայն կարելի է առաճապեղ նման գաղափար:

⁹ Ռաֆիկ Համբարձումյան, Հայ ժողովրդական երգարվեստն ու պարարվեստն այսօր (Մոսկվայի արվեստ, 1979, № 12, էջ 28):

Եթե Մխտանիի թագավորության Թել-Խալաֆի տաճարի մ. թ. ա. երկրորդ հազարամյակի հնագույն քանդակները համեմատենք Հառիճի կտիտորակաւն քանդակների հետ, ապա կտեսնենք, որ դրանք համանման են իրենց մեկնաբանության մե, ճիշտ այնպես, ինչպես հայ ժողովրդի սկզբնավորման ու բնակության ռեգիոնալ գոտում մ. թ. ա. չորրորդ-երրորդ հազարամյակներում և միջնադարում ստեղծված շատ ու շատ քանդակները:

Բերենք մի այլ օրինակ. Աղավնաձորի (Սղեղնաձորի շրջան) որոշ խաչքարերի (1001 թ., 1199 թ.) ձևերը նման են դրանցից մի քանի հաղար տարի առաջ ստեղծված վիշապների ձևերին: Բոլոր այս քանդակները, վիշապները, խաչքարերը արված են պրոֆեսիոնալ ծայր աստիճան զուսպ միջոցներով, երբ արվեստի ստեղծագործության ձևը հասցվում է նրա կառուցվածքային նախագո նկարագրին, երբ ձևը ձեռքագրատվում է ժամանակավորության զգացողություն հարուցող բոլոր լրացուցիչ մանրամասերից, դետալներից, ինքնակա հատկանիշներից և մեծում է միայն նախաստեղծ ձևը, խոհեմաբանական, ու մարմնավորում է կեցության նախագո էությունը, կյանքի հիմնական ու հավերժական լծակները՝ չողարկված ժամանակային երևույթներով: Ոչ թե պատահական գործողության պահ, այլ տիեզերական հավերժական նախահիմքի հետ կապ հաստատելու փորձ, բնության ու մարդկային կեցության խոր գաղտնիքների մեջ ներթափանցելու փորձ՝ գեղարվեստական կերպարի օգնությամբ, կյանքի և նրա հավերժության խորհրդանիշի տեսքով (սրա արտահայտությունն են նաև տարբեր դարաշրջաններում կենաց ծառի կերպարի տարբեր փոփոխակները):

Որոշ ժողովուրդներ հավերժությունը հասկանում են իբրև պրոցես, իբրև հավերժական շարժում, հավերժական փոփոխում: Այդ պատճառով էլ, երբ ճապոնացի նկարիչը պատկերում է ծառի ճյուղը, նա չի անջատում ճյուղի կերպարը կյանքի պրոցեսից, չի պատկերում կյանքը կանգնած վիճակում, լուսանկարչական կադրի ձևով, այլ տալիս է ճյուղի կյանքի պրոցեսը. ճյուղի կերպարի միջոցով ձգտում է արտահայտել կյանքի շարժման ներքին հույզը, նրա անկայունությունն ու անհաստատությունը: Գլխավորը նրա ընկալման մեջ անկայունությունն է, շարժումը, պրոցեսը: Հին Եգիպտոսում հավերժության պատկերացումը հակառակ է դրան: Եգիպտացիին հավերժությունը ընկալում էր որպես աշխարհի անխախտ օրինաչափություն, որպես իրերի և մարդկային հարաբերությունների մեկընդմիջող սահմանված կարգ. այդպիսի աշխարհընկալման ակնառու օրինակ են եգիպտական բուրգերը՝ ստատիկ, անխախտ հավերժական այդ խորհրդանիշները:

Ինչպե՞ս ենք մենք հասկանում հավերժությունը՝ այժմ դժվար է վերջնական պատասխան տալ: Դրա համար պահանջվում են բազմակողմանի և մանրակրկիտ ուսումնասիրություններ մեր կուլտուրաբանության տարբեր բնագավառներում: Հայ վարպետները բոլոր դեպքերում, ինչ ընդհանրացումների էլ հասցնեին իրենց գործերը, դրանք չէին դարձնում անկենդան սխեմաներ. այդ ստեղծագործությունները միշտ էլ հուզական են, բայց հույզերն արտահայտված են ոչ թե արտաքին հատկանիշներով, այլ ներքին հուզական շիկացմամբ, հավերժ ինքնահաստատման ուժով: Այդ աշխարհազգացողության դրսևորման պրոֆեսիոնալ ձևը նախաստեղծ արտահայտությունն է. արտահայտությունը՝ իբրև տիեզերքի նախագո միասնության հուզական ընկալումը դրսևորելու արգասիք: Պարզությունը՝ իբրև աշխարհի շտարեբրակված, համապարփակ մըշտագո բնույթի արգասիք: Մեծը՝ պարզի մեջ:

Հին Արևելքի ժողովուրդները ազդում էին միմյանց վրա: Ինչպես նշում է Բ. Տուրանը, «Ասորիքը, Փոքր Ասիան և Եգիպտոսը պատմականորեն գտնվեցին ազգակից ցեղերի հնգամոնիայի ներքո: Ինչպիսի մեծ ասպարեզ ազգագրական միախառնումների և մշակութային փոխազդեցությունների համար»¹⁰. Սակայն շարունակելով, հեղինակն այն միտքն է արտահայտում, որ «այդ փոխառությունները մեծ մասամբ վերաբերում են նյութական մշակույթի բնա-

¹⁰ Б. А. Тураев, История Древнего Востока, т. I, Л., 1936, с. 164.

գալավորին, իսկ հոգևոր մշակույթի բնագավառի փոխառությունները համեմատաբար նվազ են: Եվ այդ հանգամանքը ավելորդ անգամ հաստատում է վերը նշած փաստը, որ Հին Արևելքի ժողովուրդները կարողացան, հակառակ բարելոնական արդեցության ուժին և հզորությանը, զարգացնել և պահպանել ինքնուրույն մշակույթը¹¹:

Վերը շարադրվածի կապակցությամբ ուզում ենք անդրադառնալ: Ֆրանսիացի հայագետ Ժ.-Մ. Թիերիի հետազոտություններին, Կարսի Առաքելոց եկեղեցու քանդակային հուշարձաններն ուսումնասիրելիս նա հիմք է ընդունում ոչ թե մեր, այլ ուրիշ երկրների արվեստի, օրինակ, քրիստոնեական գաղափարաբանության նույն՝ պատկերագրական սկզբունքով ստեղծված բյուզանդական խճանկարների գնահատման ընդունված չափանիշները, և, Կարսի որմնաքանդակները համեմատելով դրանց հետ, հանգում է որոշակի եզրակացությունների: Մասնավորապես Կարսի քանդակների էքսպրեսիվ բնույթ ունեցող նախագծ ձևերը նա դիտում է իբրև դրանց ստեղծողների անձնահատկության կամ պրոֆեսիոնալ անգրագիտության արդյունք¹²: Տվյալ դեպքում ճիշտ չէ հենց հետազոտության բուն ձևը:

Հայ արվեստը ծնվել է ոչ բյուզանդականի ընդօրինակությամբ, այլ ի սկզբանե արտացոլել է մեր ժողովրդի աշխարհազգացողությունը, ուստի և այս երևույթի վերլուծության հիման վրա միայն կարելի է գնահատման չափանիշ գտնել: Ճիշտ այդպես էլ՝ անկարելի է Հունաստանի անտիկ արվեստը համեմատել Զինաստանի հնագույն արվեստի հետ և որոշել, թե դրանցից որն է լավը, որը՝ վատ: Հունականը ծնվել է հունական աշխարհայեացիական հիմքի վրա, ինչպե՞ս՝ ինչպե՞ս:

Այս իրողությունն անտեսելու հետևանքն է Ժ.-Մ. Թիերիի սխալ եզրահանգումը, թե Կարսի Առաքելոց եկեղեցու որմնաքանդակները պարզունակ են, այսինքն արված են անկարող վարպետի ձեռքով: Այնինչ դրանց նախաստեղծ ձևերը հայ արվեստում ամենակայուն դեմոկրատական ուղղության արդյունքն են, ձևեր, որ մեր ժողովուրդն ստեղծել և պահպանել է հազարամյակներ շարունակ և հասցրել մինչև մեր օրերը:

Ցուրաքանչյուր հասարակական-տնտեսական ֆորմացիա՝ նախնադարյան-համայնական, ստրկատիրական, ֆեոդալական, կապիտալիստական, թե սոցիալիստական, ստեղծել է իր աշխարհայացքը՝ պայմանավորված տվյալ հասարակարգի տնտեսական զարգացմամբ: Բայց և միաժամանակ յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունեցել է այդ գաղափարախոսությունն արտահայտելու սեփական, յուրահատուկ միջոցներ. օրինակ, տվյալ դեպքում քրիստոնեական գաղափարաբանության պատկերագրական սխեման բյուզանդական խճանկարներում և հայկական քանդակներում ստեղծվել է պրոֆեսիոնալ տարբեր միջոցներով:

Հայ արվեստի մյուս առանձնահատկությունն է եղել վերմադիլայինի և մադիլայինի, հավերժականի և ակնթաքայինի միասնությունը, էականի անսասնության և անցողիկի գրավչության միասնությունը: Սա ի հայտ է եկել մի կողմից ձևերի ծայրագույն մոնումենտալիզմի մեջ, երբ ձևը հասցվում է կեցության հաստատությունը, նրա նախահիմքն ու էությունը մարմնավորող խորհրդանշանի, մյուս կողմից մարմնավորում է մարդկային անցողիկ կյանքի գեղեցկությունը:

Հավերժության գաղափարը հաղորդվում էր ինչպես վերացական խորհրդանշաններով, այնպես էլ ֆիզիկատիկ արվեստով, ինչպես, օրինակ, Հաղպատի վերոհիշյալ բարձրաքանդակ կոմպոզիցիան: Մարդկայնությունը արտահայտվում էր այլաբանորեն, զարդաքանդակային ձևով՝ կյանքի բուսական և երկրաչափական բաղադրիչներով: Ճիշդորոշորով զարդապատկերի

¹¹ Նույն տեղում, էջ 149:

¹² Տե՛ս Թիերիի Ժան-Միշել, Կարսի Առաքելոց եկեղեցու քանդակները («Հայ արվեստի նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում», հ. IV, Նրևան, 1978, էջ 354):

բազմազանության մեջ իշխում է կարգովականը, անուղղակիորեն արտացոլվում է ռիթմերի հարստությունը, որոնցով ներթափանցված է աշխարհի իրական կեցությունը»¹³։ Այս բեռները երբեմն ստեղծվել, հանդես են եկել առանձին-առանձին, երբեմն էլ՝ միահյուսված։

Միջնադարյան մեր տաճարների երկրաչափական միաձուլյ մոնումենտալ ծավալների ձևը արտացոլում է աշխարհի անսասանությունն ու մշտնջենականությունը, ինչպես նաև հենց այն բնական միջավայրը, որի մեջ ստեղծված են դրանք։ «...Նրանք (հայ ճարտարապետները) կարծես թե ստեղծագործում էին բնության հետ համատեղ, միասնաբար։ Մարդու ստեղծածը նրանց կողմից ընդունվում էր որպես բնության օրգանական մասը»¹⁴։ Սրա շնորհիվ է ձեռք բերվել հայ ճարտարապետության և բնության միասնությունը. ճարտարապետությունն ու շրջապատող բնությունն արտացոլում են նախազոյակ կեցության գաղափարը, իսկ տաճարների ինտերյերներն ստեղծված են պլաստիկ-փոխթափանցող, առավելապես վերապաց ձևերով և արտահայտում են մարդկային կյանքի հոգևոր հիմունքը, կատարելության նրա ձրգտումը։ Եթե ծավալները տարածության մեջ արտացոլում են աշխարհի նյութական մշտնջենականությունը, ապա ինտերյերները՝ մարդու հոգևոր կատարելությունը։

Միաժամանակ մարդկային գեղեցկությունն են արտացոլում նաև ճարտարապետական մանրամասերն ընդգծող զարդաքանդակային մոտիվները։ Հավերժականի և մարդկային գաղափարը միասնության մեջ ընկած է նաև խաչքարերի հիմքում. քարի մոնումենտալ ձևի և նրա վրա քանդակված հավերժական կյանքի խորհրդանշանի՝ խաչի հետ մեկտեղ, մնացած ամբողջ մակերեսը ծածկվում է մարդուն շրջապատող կյանքի գեղեցկությունն արտացոլող զարդաքանդակներով. սակայն այս անցողիկ գեղեցկությունն էլ երբեմն մեկնաբանվում է անընդհատ միահյուսվող ձևերով՝ անսկիզբ ու անվերջ, և ինքն էլ դառնում է հարատև՝ իր անցողիկ դրսևորումներում։ Հավերժականի և անցողիկի միասնությունը Նրզնկացու մոտ արտահայտված է հետևյալ կերպ. «Նրենլի արարածքս մեծ աշխարհ ասի, և մարգ՝ փոքր աշխարհ։ ...և գոր ինչ կայ ի մեծ աշխարհս... ամենայն կայ և ի փոքր աշխարհ, և փոքրովս մեծն հմանին»¹⁵։

Աշխարհի ճախահիմքի կերպարը և մարդկային անցողիկ կյանքի գեղեցկությունները հայ արվեստի երկու բեռներն են եղել։ Այդ նպատակին են ծառայել նաև պրոֆեսիոնալ միջոցները՝ մասնավորապես նախագծ ձևերը։ Հայ արվեստը միշտ էլ հեռու է եղել ակադեմիական ամլությունից, այսպես կոչված, նատուրալիստական ավարտունությունից։ Նրան խորթ է եղել նաև հունական դասականությունը։ Այս առումով հայ դասական արվեստի բազում ստեղծագործություններից հիշենք, օրինակ, Գեղարդի ճարտարապետական համալիրը, մասնավորապես գլխավոր տաճարի ետևի քարածայրը։ Վերջինիս նախագծ ձևի վրա, որ մարմնավորում է կեցության նախաստեղծ բնույթը, նրա նախահիմքը, հիանալիորեն ստեղծաշխված ու կերտված խաչքարեր կան, որոնք իրենց ձևակերտ զարդաքանդակներով հակադրվում են նախագծ ձևին և միաժամանակ նրա հետ մոնումենտալ միասնություն կազմում, դառնում ամբողջական մի ստեղծագործություն, որ մարմնավորում է ինչպես կեցության անխախտ մշտնջենականության գաղափարը, այնպես էլ մարդկային կյանքի ստեղծագործ՝ էության գեղեցկությունը։ Նույն երևույթն ենք նկատում նաև խոր անցյալում հայ ժողովրդի ստեղծած պարերում։ ՔՓանի որ հայկական խմբական շուրջպարի յուրաքանչյուր մասի պարային գծապատկերը կրկնվում է բազմիցս, — նկատում է Ս. Լիսիցյանը, — ձեռքերով շղթայակցված պարողների շարքը կամ աղեղը փաստորեն կարող է շարժվել միայն

¹³ «Всеобщая история искусств», т. II, кн. II, М., 1961, с. 17.

¹⁴ Վ. Զալոյան, Հայկական քանդակ, Երևան, 1964, էջ 207։

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 160—161։

շրջանով կամ ձվածրով, որովհետև անընդհատ շարժումը կարող է կատարվել միայն շրջանաձև կամ ձվածիրո: Մարդկայնությունը արտահայտվում է նրանով, որ «Յուրաքանչյուր պարող հնարավորություն ունի միաժամանակ դերակորելի իր հուզավիճակը և յուրովի տարափոխել պարային գծապատկերը»¹⁶:

Նկատի ունենալով այն, որ բուն հայկական պարերը հիմնված են ռիթմի վրա, մեր բալետի զարգացումը նույնպես պետք է հիմնված լինի ռիթմի վրա, որովհետև դրա միջոցով է արտահայտվում մեր աշխարհընկալումը, և ոչ թե շարժումներով, որոնք պարային ինչ-որ վարիացիաներով մեկնաբանում են սյուժե կամ դրամատիկ իրադրություն՝ նույնիսկ այն դեպքում, երբ այդ բոլորը տրվում է ալյաբանորեն կամ պանտոմիմայի ձևով:

Բալետը պարային արվեստ է, պարի մեկնաբանում, այլ ոչ դրամատիկ թատրոն, որը ներկայացվում է պարային շարժումների միջոցով: Այդ առթիվ Կոմիտասը գրել է. «Հայ աղջկա պարը կիրք զարթեցնող շարժում չունի, և լզացմունքներն էլ արտահայտվում են ոչ թե մեղկ, մոլի, կատաղի, հրապուրիչ և այլ շարժումներով, այլ պարերգերի միջոցով»¹⁷:

«Սասունցի Դավիթ» էպոսը հայ արվեստի ամենավառ նմուշներից է: Էպոսի գլխավոր հերոսը՝ Դավիթը, նախաստեղծ մաքրություն և տարերայնորեն դրսևորված անսահման մարդասիրություն մարմնավորող կերպար է: Նա այնքան մաքուր է իր նախագո պարզության մեջ, որ պատկերացում անգամ չունի շրջապատում եղած չարի և բարու մասին: Նա կարող է մի հոտի մեջ հավաքել աւուծ, գալլ ու գառ և քշել գյուղ, մտքով անգամ չանցկացնելով, որ աշխարհում կան չարիք գործելու ընդունակ գիշատիչներ: Ծիշտ այդպես էլ իր նախագո մաքրության մեջ նա չի հասկանում, որ ինքը բարի է գործում, երբ Մարա Մեղիքի դեմ է գնում իր ժողովրդին փրկելու համար: Նա ընդունակ զավակն է՝ նախաստեղծ ձևի մեջ, և շարն ու բարին ընկալում է միասնաբար՝ չհակադրելով մեկը մյուսին: Նախաստեղծության այս պարագան հայ արվեստի հիմքերից է եղել և պահպանվել է իր սկզբնավորումից մինչև մեր օրերը: Այս երևույթի և նման այլ տարրերի առկայությունն է հենց հանգեցնում այն մտքին, որ հայկական էպոսն ստեղծվել է ոչ թե միջնադարում, այլ խոր անցյալում, այն վաղեմի ժամանակներում, երբ գոյություն է ունեցել աշխարհի ընկալման նախագո միասնություն: Բացի այդ, էպոսի ողջ ոգին չի արտացոլում միջնադարյան աշխարհայացքը, նրա մեջ խտացված չէ քրիստոնեական գաղափարախոսությունը, կամ այդ գաղափարախոսության ժխտումը: Ինչպես Ի. Օրբելին է վկայում, «էպոսում չկա քրիստոնեականության մի ուրիշ, օտար հավատի որևէ ընդհանրացված հակադրություն»¹⁸, այլ որոշակի արտահայտված է ազատության և անկախության համար մղված պայքարը, որ վիճակվել է հայ ժողովրդին՝ նրա սկզբնավորումից ի վեր: «Այս հարցերի դիտարկումն ամենից ավելի ճիշտ կլինի սկսել էպոսի այն տարրերից, որ նրա ենթահիմքն են կազմում..., որոնք ծագել ու ստեղծվել են մի դարաշրջանում, որ շատ հազարամյակներով նախորդել է ոչ միայն հայ ժողովրդի կազմավորմանը, այլև այն ցեղերի ձևավորմանը, որոնք հետագայում մտել են հայ ժողովրդի կազմի մեջ»¹⁹, Ի. Օրբելին էպոսի պատմական արժեքի մասին խոսելիս գրում է. «էպոսի պատմական իրական արժեքը հայերի նախահայրերի աշխարհայացքի մըշակման պրոցեսն է այն անասելի հեռավոր ժամանակներում, երբ մարդը, պայքարելով հանուն իր գոյության, առաջին անգամ սկսեց շրջապատող բընությունն ըմբռնելու և իմաստավորելու փորձ անել»²⁰, ինչ խոսք, միջնադարը ևս իր շերտերն է ավելացրել էպոսում: Հայ ժողովրդի այս վեհ կոթողը դեռ սպասում է իր հետազոտողներին:

¹⁶ Србуи Лисициан, Старинные пляски и театральные представления арского народа, т. I, Ереван, 1958, с. 124, 138.

¹⁷ Ռաֆիկ Համբարձումյան, Նշվ. հոդվ., էջ 28:

¹⁸ И. Орбели, Армянский героический эпос, Ереван, 1956, с. 65.

¹⁹ Նույն աեղում, էջ 110:

²⁰ Նույն աեղում, էջ 63:

Այստեղ հնարավորություն չունենք հանգամանորեն կանգ առնելու հայ արվեստի ուրիշ ստեղծագործությունների վրա, բայց այսքանն էլ բավարար հիմք է տալիս ընդգծելու, որ մեր արվեստի համար բնորոշ է ոչ թե վերլուծական, այլ անմիջական-ընդհանրացված, հուզական-սինթետիկ և միաժամանակ նախագծ-էֆսայրեմիվ ընկալումը:

Որոշակի դարաշրջաններում, երբ Հայաստանն ընկել է այս կամ այն տիրության իշխանության տակ, վերջինիս ասիմիլատորական քաղաքականությանն է ենթարկվել առաջին հերթին ազնվականական վերնախավի արվեստը. օրինակ, հելլենիզմի շրջանում: Հելլենիզմը Հայկական լեռնաշխարհում իշխել է ավելի քան կես հազարամյակ և համարյա հետք չի թողել մեր արվեստի ընդհանուր ուղղության դարգացման վրա: Հելլենիզմից փոխառնվել են այն սկզբունքները, որ օգնել են մեզ լուծելու մեր պրոբլեմները, իսկ ստեղծված առանձին հուշարձաններն արտահայտել են միայն ազնվականական վերնախավի պաշտոնական կողմնակցությունն այդ մշակույթին: Անդրադառնալով այս հարցին, Բ. Տուրակը գրում է. «...հելլենականացումը կարող էր լրջորեն շոշափել միայն վերին շերտերը, որոնց մատչելի էր հունարեն լեզուն... Ժողովրդական զանգվածների վրա այն կարող էր ունենալ միայն ժամանակավոր և մակերեսային ազդեցություն»²¹:

Հելլենիստական արվեստի նման համապարփակ տիրապետության շրջանում ժողովրդի գեմոկրատական շերտերը պահպանեցին իրենց ավանդույթներն ու ստեղծեցին մի արվեստ, որ հարուստ էր ձևերի նախակերտ գեղեցկությամբ: Հայ հելլենիստական արվեստը հիմնականում ծառայում էր պետական պաշտոնական քաղաքականության շահերին: Արաբները Հայաստանում իշխեցին երկու հարյուր տարի (VII—IX դդ.) և, չնայած օտար մշակույթի երկարատև ու անողոք ճնշմանը, հայ ժողովուրդը պահպանեց ու դարերի միջով բերեց իր մշակույթը, որը իր փառահեղ ծաղկմանը հասավ IX դ.: Ժողովուրդը հոգատար պահպանում էր իր հոգևոր արժեքները, իր մշակույթը, և այդ ամենը՝ առաջին հերթին բնակչության դեմոկրատական խավերի շնորհիվ: Ժողովրդական ավանգույթները բարձր էին գնահատվում և իրապես մեծարվում հայ հասարակության միջին ու ստորին շերտերում, իսկ ինչ վերաբերում է բարձրագույն դասին, հայ ազնվականությանը, որին պատկանում էին և Անիի ժամանակակից տիրակալները, ապա այն ժամանակ արդեն այդ դասը կանգնած էր լիակատար ապագայնացման վերջին աստիճանների վրա»²², — գրում է Ն. Մառը:

Այսպիսով, մեր մշակույթի զարգացման ճանապարհին ամենապլիսավորն այն է, որ պահպանենք հազարամյակների ընթացքում կաթիլ առ կաթիլ կուտակված արժեքներն ու նվաճումները, զարգացնենք դրանք, որ, ինչպես Մառն է ասել, չխախտենք կուլտուրական ավանդույթների անընդմեջ ընթացքը:

ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ОСНОВАХ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

ВАНИК ХАЧАТУРЯН

Резюме

Для армянского искусства характерно обобщенное, непосредственно-синтетическое и первозданно-экспрессивное восприятие.

Идея первозданности или вечности мира создала первородную форму в искусстве Армении, с помощью которой выражалась подобная

²¹ Б. А. Тураев, История Древнего Востока, т. II, с. 208.

²² Н. Я. Марр, *Եղի. աշխ.*, էջ 44:

идея, т. е. первородная форма представляла собой символический знак, олицетворяющий первоизданную сущность бытия, ее основные и вечные рычаги жизни. Первородная экспрессивная форма была профессиональным средством проявления такого мировосприятия.

Другой особенностью было единство надчеловеческого и человеческого, вечности и мгновения, незыблемости сущего и прелести преходящего. Образ первоосновы мироздания и красота преходящей человеческой жизни были двумя полюсами армянского искусства, в котором проявился принцип контрастов в гармонии. Характерной особенностью для реализации таких принципов в искусстве являлась мера, организующая форму, которая выражала наше мировосприятие.