

Սիրանուշ Ա. Բեգլարյան

## ՍԻՐԱՐՓԻ ՏԵՐ-ՆԵՐՍԵՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԸ\*

**Բանալի բառեր** – Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Էրվին Պանովսկի, Միրթիլա Ավերի, Անդրե Գրաբար, Ուելսլիի քոլեջ, մեթոդ, արվեստագիտական մոտեցում, միջնադարագետ, արվեստաբան:

### Մուտք

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը (1896–1989) գիտական շրջաններին հայտնի է որպես բյուզանդագետ և, իհարկե, հայագետ–արվեստաբան: Նրա ուսումնասիրությունները մինչ օրս հիմնարար են հայ միջնադարագետ արվեստաբանների համար, որոնք, պարբերաբար հղելով Ս. Տեր-Ներսեսյանին, առաջնորդվում են նրա մոտեցումներով՝ դրանք որդեգրելով որպես հայ միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրության ու ներկայացման հիմնական ձև:

Վերևում մենք թարգմանաբար ներկայացրել ենք Ս. Տեր-Ներսեսյանի՝ 1942–ին ԱՄՆ–ի Նյու Հենի Քոլեջի Արվեստի Ասոցիացիայի (College Art Association) 30–րդ տարեկան ժողովում ներկայացրած «Արվեստի պատմության ուսումնասիրության ուղղակի մոտեցում» անվանված զեկուցումը<sup>15</sup>: **Այս թարգմանությամբ նպատակ ենք ունեցել ոչ թե ներկայացնել կրթական մեթոդը, որը գիտնականը առաջադրել էր Ուելսլիի քոլեջի արվեստաբանության բաժնի ուսանողների համար, այլ՝ գիտնականի արվեստաբանական դիրքորոշումը, որն առաջին անգամ հստակ շարադրված է տվյալ զեկույցում:**

Աշխատելով Փարիզի Բարձրագույն ուսման պրակտիկ դպրոցում որպես դասախոս՝ Ս. Տեր-Ներսեսյանն իր գործունեությամբ գրավում է ամերիկյան միջնադարագետ արվեստաբաններ Ուոլթեր Քուքի (Նյու Յորքի համալսարանից), Ալբերտ Մ. Ֆրենդ Կրոսերի և Չարլզ Ռուֆուզ Մորեյի (Փրինսթոնի համալսարան) ուշադրությունը, որոնց խորհրդով Ուելսլիի քոլեջի արվեստի ամբիոնի նախագահ Միրթիլա Ավերին Ս. Տեր-Ներսես-

Թ. (ԺԵ) րաբի, թիվ 1 (57), հունվար–մարտ, 2017

ՎԿՎ համահայկական հանդես

\*Հղվածն ընդունվել է տպագրության 16.02.2017:

15 Տե՛ս **Der Nersessian Sirarpie**, “The Direct Approach in the Study of Art History”, College Art Journal, Vol. 1, No. 3. (Mar., 1942), p. 54–60.

յանին հրավիրում է Ուելսլիի քոլեջ<sup>16</sup> որպես բյուզանդական արվեստի ավարտական կուրսերի դասախոս: Հետագայում Միրթիլա Ավերիի թոշակի անցնելուց հետո ամբիոնի նախագահի պաշտոնը ստանձնում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը: Այսպես է սկսվում Ս. Տեր-Ներսեսյան գիտնականի գործունեությունը ԱՄՆ-ի գիտական հաստատություններում, որտեղ դեռևս նոր գիտակարգի՝ միջնադարագիտության և մասնավորապես բյուզանդագիտության հաստատման և զարգացման գործում նա ունեցել է իր հստակ դերակատարումը<sup>17</sup>:

Կրթական ոլորտի այս հետազոտական ծրագրի հրապարակումը ԱՄՆ-ում նրա ծավալած գործունեության համեմատաբար փոքր, սակայն ոչ պակաս կարևոր մասն է:

Ինչ էր արվեստի պատմության ուսումնասիրության **ուղղակի մոտեցումը**:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը առաջարկում էր, որ արվեստաբան ուսանողներին արվեստի պատմության դասերին զուգահեռ դասավանդվի նաև արվեստի «փորձարկում»: Ս. Տեր-Ներսեսյանը, իրարից զատելով նկարչական և արվեստաբանական կուրսերը, ընդգծում էր գործնական աշխատանքի կարևորությունը արվեստաբանի համար, որը հնարավորություն կտար նրան ավելի սերտ շփում ունենալ արվեստի նյութի, նրա տեխնիկայի և դրա ունեցած հնարավորությունների հետ: Գործնական այդ աշխատանքը, որը պետք է անցկացվեր արվեստի պատմության դասընթացներին զուգահեռ, նա անվանում է «լաբորատոր աշխատանք»: Գիտնականն առաջարկում էր արվեստաբաններին լաբորատորիա տրամադրել, որտեղ նրանք հնարավորություն կունենային տեսականորեն ուսումնասիրած արվեստի գործերը գործնականորեն վերստեղծելու: Մրանով արվեստաբանը ներգրավվում էր արվեստի ստեղծման գործընթացին՝ փորձելով իր ձեռքով նկարել

16 Ուելսլիի քոլեջը հիմնադրվել է 1870-ին Հենրի և Փոլին Դյուրան ամուսինների կողմից, որոնք մտահոգված էին կանանց բարձրագույն կրթությամբ ապահովելու խնդրով: Այն ժամանակ, երբ կանանց համար բարձրագույն կրթությունը դեռ թեժ քննարկումների և վիճարկումների առարկա էր, Դյուրան ամուսինները որոշում են ոչ միայն հիմնել մի քոլեջ, որտեղ կանայք կուսանեին, այլև՝ քոլեջ, որի ղեկավարներն ու ողջ դասախոսական կազմը բաղկացած կլինեին կանացից: Տես Wellesley College, editors **Butler William** and **Strode William**, USA, Gateway Press, Louisville, Kentucky, Harmony House Publishers, 1988, p. 98: Ինչպես նաև՝ Wellesley College 1875-1975: A Century of Women, General editor Jean Glasscock, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1975, pp. 87-117:

17 1937-1946 թթ. Ս. Տեր-Ներսեսյանը վարում է Ֆրանսվորթի թանգարանի արվեստի բաժնի նախագահի և տնօրենի պաշտոնը: 1946-ին նա հրավիրվում է Դումբարթոն Օքս՝ այն ժամանակ Հարվարդի համալսարանի նոր հիմնադրված բյուզանդագիտության կենտրոնը՝ դառնալով տեղի առաջին ավագ գիտաշխատողներից մեկը, որը ստանում է բյուզանդական արվեստի և հնագիտության պրոֆեսորի կոչում: 1953-1967 թթ. Ս. Տեր-Ներսեսյանի է վստահվում Դումբարթոն Օքս հաստատության բյուզանդագիտական հետազոտությունների գործող տնօրենի պաշտոնը, որը նա վարում է մինչև 1963 թ.: Ս. Տեր-Ներսեսյանի կենսագրությունը տես **Allen Stanojevich Jelisaveta** "Sirarpie Der Nersessian: Educator and Scholar of Byzantine and Armenian Art", Woman Interpreters of the Visual Arts, 1920-1979, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1981, pp. 329-56: Ս. Տեր-Ներսեսյանի արխիվների համար տես **Agémian Sylvia**, Archives Sirarpie Der Nersessian, vol. I, Antélias, Lebanon: Catholicossat Arménien de Cilicie, 2003: **Kouymjian Dickran**, "Sirarpie Der Nersessian (1896-1989), Pioneer of Armenian Art History", Women Medievalists and the Academy, edited by **Jane Chance**, The University of Wisconsin Press, 2005, pp. 483-493: Տես նաև Dictionary of Art Historians, Der Nersessian, Sirarpie [Véronique], <https://dictionaryofarthistorians.org/dernersessians.htm>, 31.08.2016, 14:29: Հայերեն լեզվով՝ տես **Ղազարյան Վ. Հ.** Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր., N 2, 1989, էջ 234-236, ինչպես նաև **Ազարյան Լ.**, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, «Լրաբեր հաս. գիտ.», Եր., N 9, 1977, էջ 62-68:

կամ քանդակել այն գործերը, որոնք ուսումնասիրում էր արվեստի պատմության դասընթացների ժամանակ: Թերևս այս կերպ կարող ենք հակիրճ ներկայացնել Ս. Տեր-Ներսեսյանի ներկայացրած այդ մեթոդի բովանդակությունը:

Ինչպես նշեցինք, կրթական այս ծրագրի թարգմանությամբ նպատակ ենք ունեցել ներկայացնելու արվեստի պատմության ու դրա ներկայացման խնդիրների հետ կապված գիտնականի հայացքները. այստեղ առաջին անգամ անմիջականորեն ներկայացվում է արվեստի ուսումնասիրության այն ձևը, որով կատարված են իր ուսումնասիրությունները և, որ ամենից հետաքրքրականն է, առաջին անգամ այստեղ ենք հանդիպում արվեստի՝ իր նախընտրած սահմանմանը:

Այս տեքստի առկայությունը նաև ինչ-որ առումով մեզ առիթ է ըն-  
ձեռում՝ խոսելու արվեստաբանի մոտեցումների՝ արվեստի մեկնաբանման ու դրա ներկայացման ձևերի շուրջ:

## 1. Ինչն ենք անվանում արվեստ և ինչու՞ ենք անվանում

«Ես հասա լոկ նրան, ինչը կոչվում է «արհեստ», թեև ինձ համարում էին մուսաների սպասավոր, ինձնով հիանում էին՝ հենց որպես արվեստագետ. ինձ կարող են առարկել՝ միթե առանձնատունը, որ ես կառուցել եմ Գրալդուկեի համար, իսկապես համարձակ և ուլտրաժամանակակից չէ: Այո, այդպիսին էր, նույնիսկ իմ արվեստակիցները հիանում էին նրանով, գովաբանում էին այն, բայց, չնայած նրան, որ ինքս էի նախագծել ու կառուցել այդ առանձնատունը, առաջվա պես չէի կարողանում ընկալել, թե ինչ բան է արվեստը. նրանք չափից ավելի լրջորեն էին ընդունում այդ բառը, թերևս այն պատճառով, որ չափազանց շատ բան գիտեին արվեստի մասին...»<sup>18</sup>, -գրում է Հայնրիխ Բյոլը:

Սա այն կյանքն է, որն ապրում է որևէ ստեղծագործություն՝ ստեղծագործողից անկախ և որտեղ արվեստաբանությունը կարելի է դիտարկել իբրև մարդկային ստեղծագործության վերաստեղծման ու ապրեցման մի արարք, որի արդյունքում փոխվում է ցանկացած իրի նշանակություն կամ, ավելի ճիշտ, նրան նոր իմաստ է վերագրվում<sup>19</sup>:

Ինչ էր հասկանում Ս. Տեր-Ներսեսյանը արվեստ ծածկագրի տակ, ինչն էր առաջնային համարում՝ որևէ ստեղծագործություն կամ գործ արվեստ որակելու համար: Սրանք հարցեր են, որոնք հուզում են յուրաքանչյուր արվեստաբանի կամ ուղղակի արվեստասերի և բնական է, որ պետք է հուզեին արվեստի ուսումնասիրության մեջ նման մեծ ներդրում ունեցող գիտնականին: Սակայն որպես այդպիսին՝ արվեստի սահմանման հարցը դուրս է մնացել իր խնդիրների շրջանակից, և միայն կրթական այս ծրագրում է որոշ չափով անդրադարձ կատարվում դրան. «...ինչ տեսակետ էլ դավանենք, փաստը մնում է փաստ, որ գաղափարները արտահայտվում են արվեստի լեզվով, և որպեսզի հասկանանք դրանց ամբողջական

18 Բյոլ Հայնրիխ, Բիլիարդ ինն անց կեսին, Եր., 1973, էջ 182:

19 Այս առումով է. Պանովսկին հիշատակում է աֆրիկյան ցեղերի գդալներն ու ֆետիշները ազգագրական թանգարանից արվեստի ցուցասրահներ տեղափոխելու դեպքը: Panofsky Erwin, Meaning in the Visual Arts, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books Doubleday and Company, Inc., 1955, p. 13.

ինաստը՝ անհրաժեշտ է սովորել այդ լեզուն: Արվեստի ձևերի ուսումնասիրությունն, այսպիսով, արվեստաբանության հիմքն է, իսկ առաջնահերթ խնդիրը՝ արվեստի գործի հիմնական տարրերը ճանաչելն ու հասկանալը»<sup>20</sup>: Արդյո՞ք արվեստ է այն, ինչը ունի ձև, և կամ որո՞նք են այն ձևերը, որոնց կարող ենք վերագրել արվեստի գործառույթ:

Արվեստի սահմանման խնդրին անդրադարձել է նաև միջնադարագիտության և, մասնավորապես, միջնադարյան արվեստաբանության կարկառուն դեմքերից մեկը՝ Անդրե Գրաբարը, որը 1937-ին զբաղեցրել է Սորբոնի համալսարանի Բարձրագույն ուսումնասիրությունների դպրոցի տնօրենի պաշտոնը և եղել է նրա ընկերներից:

Անդրե Գրաբարը, 1968 թ. «Քրիստոնեական պատկերագրություն, դրա սկզբնաղբյուրների ուսումնասիրություն» աշխատության ներածականում համեմատելով լեզուն (լեզվական արտահայտչամիջոցները) կերպարային արտահայտչամիջոցների հետ, նշում է, որ այնպես, ինչպես գրի կամ ուղղակի բառերի միջոցով արտահայտված ամեն բան չենք կարող արվեստ անվանել, այդպես էլ պատկերային արտահայտություն ունեցող ամեն ինչ չենք կարող վերագրել արվեստին: Փորձելով տարբերակում մտցնել պատկերային արտահայտությունների միջև՝ Ա. Գրաբարը տարբերակում է դրանց երկու ձև՝ ինֆորմատիվ և էքսպրեսիվ: Այս երկուսից, ըստ նրա, արվեստին են պատկանում էքսպրեսիվ պատկերները, որոնք դիմում են երևակայությանն ու գեղագիտական զգացմանը, մինչդեռ առաջինի ուղերձը բացառապես ինտելեկտին է ուղղված: Այնուհետև, եզրափակելով միտքն, ավելացնում է. «... Այս հիմնային ձևարտության գիտակցումը թույլ չի տա, որ անցյալի ամեն մի պատկեր համարենք արվեստի ստեղծագործություն»<sup>21</sup>:

Բավականին խիստ և վիճելի այս տարանջատումը նույնքան խոցելի է արվեստին պատկանող ձևաստեղծումները մնացյալից տարանջատելու հարցում, որքան Ս. Տեր-Ներսեսյանի ձևակերպումը, սակայն, ի տարբերություն Ա. Գրաբարի, նա ցուցաբերում է զգուշավորություն և գերծ է մնում կերպարային արտահայտությունները միմյանցից տարանջատելու փորձից:

Արվեստի սահմանման խնդրին անդրադարձել է նաև Ս. Տեր-Ներսեսյանին ժամանակակից, բայց արդեն գերմանական արվեստաբանական դպրոցի խոշոր ներկայացուցիչներից Էրվին Պանովսկին<sup>22</sup> «Արվեստի պատմությունը՝ որպես հումանիստական գիտակարգ» ծավալուն հոդվածում:

20 **Der Nersessian Sirarpie**, “The Direct Approach in the Study of Art History”, *College Art Journal*, Vol. 1, No. 3. (Mar., 1942), p. 54.

21 **Grabar André**, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1968, p. xliv.

22 Է. Պանովսկին և Ս. Տեր-Ներսեսյանը “College Art Association” կոմիտեի անդամներ էին: Ի պաշտպանություն արվեստի ուսումնասիրության՝ «Արվեստի պատմության տեղի կարևորությունը հումանիտար գիտությունների կրթական ծրագրում» զեկուցման մեջ (1944 թ.) մի շարք արվեստաբանների անունների կողքին հանդիպում են նաև Է. Պանովսկու և Ս. Տեր-Ներսեսյանի անունները: Զեկուցումը նվիրված էր արվեստի պատմության արժևորմանն ու ընդհանուր հումանիտար բնագավառում որպես առանձին գիտակարգի կարևորմանը, որն առհասարակ հասկացված չէր ու գրեթե բացակայում էր ժամանակի Միացյալ Նահանգների համալսարանների կրթական ծրագրերից: Տես *A Committee of College Art Association, “A Statement on the Place of the History of Art in the Liberal Arts Curriculum”*, *College Art Journal*, 1944, Vol. 3, No 3. (Mar.), pp. 82-87:

Նա, անդրադառնալով առհասարակ մարդու ստեղծած իրերին, ընդգծում է ձևային տարրի առկայությունն ամեն առարկայում և արվեստի սահմանման համար կարևորում ստեղծողի միտումը՝ որպես կողմնորոշիչ<sup>23</sup>:

Արվեստի սահմանման հարցը հեռու է համապարփակ և վերջնական լինելուց, սակայն յուրաքանչյուր սահմանման մեջ տեսանելի են այն խնդիրները, որոնք իր առաջ դնում է արվեստաբանը՝ իր ուսումնասիրության նյութը ներկայացնելիս: Արվեստ-ձև նույնացումը, ըստ էության, բնորոշ է արվեստաբանական բոլոր մեթոդներին, սակայն տարբեր է ձևի ընկալումը. մի դեպքում արվեստի ձևը նույնանում է իր նյութի հետ, մյուս դեպքում՝ բովանդակության:

## 2. Մեկնաբանության խնդիրը Ս. Տեր-Ներսեսյանի ուսումնասիրություններում և առաջադրած մեթոդում

Ինչ ակնկալիքներ ուներ գիտնականը, երբ արվեստաբանի կայացման համար իր մեթոդում առաջարկում էր արվեստագետի գործելակերպի անմիջական ճանաչում: Նա գրում էր. «Այսպիսով արվեստի գործի ըմբռնումը կունենա ավելի կայուն հիմք, ավելի արագ կգարգանան ուսանողի դիտարկելու, վերլուծելու ունակությունները: Նա հակված կլինի քիչ վստահել միայն իր լսածին կամ կարդացածին, բայց ավելին՝ իր տեսածին»: Այնուհետև հավելում՝ «... տալ ավելի շատ համապատասխան գիտելիք, և ոչ թե ծավալուն ինֆորմացիա»<sup>24</sup>:

Բավականին վիճելի այս բաժանումը (ինֆորմացիան՝ ի հակադրություն գիտելիքի) ենթադրել է տալիս, որ կա ուսումնասիրության մի ձև, որը հնարավորություն է տալիս անմիջականորեն հաղորդակցվել ուսումնասիրվող նյութի հետ և խոսել այդ նյութի մասին իր իսկ լեզվով՝ հնարավորինս զերծ մնալով հետազոտողի հայացքն ու մոտեցումները պայմանավորող գիտելիքից, փորձից և նրա անձը պայմանավորող այլ գործոններից:

Ս. Տեր-Ներսեսյանի ներկայացրած մեթոդը, որտեղ սահմանումից սկսած արվեստի ուսումնասիրությունը հանգեցվում է հենց արվեստի նյութի խնդիրներին, որտեղ ձևի հասկացությունը ստանում է ավելի առարկայական-նյութական, քան թե գաղափարական արժեք, մեծապես արտահայտվում է ուսումնասիրության այն ձևում, որը արվեստաբանության մեջ կապվում է արվեստագիտականների<sup>25</sup> (connoisseurs) գործելակերպին՝ ուսումնասիրվող նյութի ձևային և տեխնիկական կողմերի վեր հանում, թվագրում, դասակարգում, հեղինակի որոշարկում, աղբյուրագիտություն, պատկերագիտություն: Դեռևս 18-րդ դարում արվեստագիտակ կոմս դե Կելյունս անթվագիր և որևէ ձևով չհամակարգված նյութը ուսումնասիրելու համար նշում էր ստեղծագործողի գործելակերպի իմացության անհրաժեշտությունը հետազոտողի համար, որը հնարավորություն կտար անթվագիր, չորո-

23 Տես **Panofsky Erwin**, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books Doubleday and Company, Inc., 1955, pp. 12-14.

24 **Der Nersessian Sirarpie**, “The Direct Approach in the Study of Art History”, *College Art Journal*, Vol. 1, No. 3. (Mar., 1942), pp. 56, 60.

25 Այս եզրույթը պետք չէ շփոթել «արվեստագետ», «արվեստաբան» եզրույթների հետ:

շարկված նյութը համակարգել ըստ երկրի, տեսակի, ժամանակաշրջանի<sup>26</sup>:

19-րդ դարում թանգարանների կազմավորումը խթանում է արվեստի պատմության գիտականության զարգացմանը: Արվեստագիտականների խնդիրն էր աշխատանքներն ըստ հեղինակի, ոճի և դպրոցի դասակարգելը: Դարադարձին թանգարաններն ու պատկերասրահները հաճախ իրենց ունեցվածքը որոշարկում էին միայն ըստ հեղինակների անունների և ժամանակաշրջանի՝ ըստ էության խուսափելով այն ինֆորմացիայից, որը դուրս էր արվեստը՝ որպես արվեստ, փորձառությունից: Հիմնականում անտեսվում էին այն անվանումները, որոնք հղում էին բովանդակությանը: Բնական գիտությունների տրամադրած դրապաշտական (պոզիտիվիստական) մոդելները թույլ էին տալիս ստեղծագործությունները վերլուծել՝ ելնելով բացառապես նյութական բաղադրիչներից<sup>27</sup>:

Նյութի հետ անմիջական շփումը, դրա ստեղծման սկզբունքների արժևորումը, որոնք կազմում էին իր առաջադրած **արվեստի պատմության ուսումնասիրության ուղղակի մոտեցման** հիմնական բովանդակությունը, միտված էին արվեստի պատմության ուսումնասիրությունը հնարավորինս իրատեսական հիմքի վրա կառուցելուն:

Ինչ տեղ է հատկացվում մեկնաբանությանը:

Ս. Տեր-Ներսեսյանն արվեստի իր սահմանման մեջ գրում է, որ կան արվեստի ձևեր, որոնք պետք է ուսումնասիրի արվեստաբանը, սակայն թե որոնք են այդ ձևերը և ինչով են դրանք տարբերվում մյուսներից՝ դուրս է մնում քննարկումից: Մինչդեռ Է. Պանովսկին, խոսելով արվեստաբանի ուսումնասիրությունների մասին, գրում է, որ արվեստի պատմաբանը երբեմն հստակությամբ, ընդգրկունությամբ և բարդությամբ ֆիզիկական կամ աստղագիտական հետազոտություններին համարժեք ռացիոնալ հնագիտական վերլուծություն կատարելով, այնուամենայնիվ իր ուսումնասիրության նյութը կազմում է ինտուիտիվ էսթետիկական վերստեղծման միջոցով՝ ներառյալ դրա արժեքի գնահատումն ու ըմբռնումը<sup>28</sup>: Ս. Տեր-Ներսեսյանի դեպքում արվեստի գործի քննարկման օբյեկտիվության սահմանն ավարտվում է այնտեղ, որտեղ սկսվում է Է. Պանովսկու արվեստի նյութի կարգաբերումն ինտուիտիվ էսթետիկական վերստեղծման միջոցով: Մեթոդը, որը որպես արվեստի պատմության ուսումնասիրության ծրագիր Ս. Տեր-Ներսեսյանը ներկայացրեց Ուելսլիում, և որն իր համար արվեստի ուսումնասիրման, արվեստը դիտելու նախընտրելի կերպ է, կարծես թե փորձում է որդեգրել չմեկնաբանելու մարտավարություն: Ահավասիկ մի հատված 1936-ի մենագրությունից, որն իր բնույթով բացառապես նկարագրական ուսումնասիրություն է.

**«Ձախակողմյան զարդանախշն առաջին հայացքից թվում է զարգացումն այն զարդանախշի, որը մենք քիչ առաջ վերլուծում էինք: Ավելի փոքրիկ շրջանակ, որը շրջապատված է բազմաթիվ հատվող**

26 Տե՛ս **Базен Жермен**, История истории искусства: от Вазари до наших дней, М., «Прогресс»-«Культура», 1995, с. 73-74.

27 Տե՛ս **Holly Michael Ann**, Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1984, p. 25.

28 Տե՛ս **Panofsky Erwin**, Meaning in the Visual Arts, Garden City, N. Y., Doubleday Anchor Books Doubleday and Company, Inc., 1955, pp. 14-15.

գծերով: Իրականում գծապատկերը տարբեր է, և զարդանախշը կազմված է ընդամենը մեկ գծի պարուրումներից: Այն գծելու համար շրջանակի մեջ պետք է տասներկուանկյուն անել և մեջտեղում գծել վեցանկյուն: Երիզն անցնում է այդ վեցանկյան մի կողմով և կոր գծով միանում տասներկուանկյան մի կողմին, որը սկզբնական անկյան դիմաց է: Երիզը կորանում է և անցնում տասներկուանկյան կողքով, որն առաջինից բաժանված է մյուս չորսով: Այնտեղից այն վերադառնում է դեպի վեցանկյունը և կաշում անկյանը, որը գտնվում է առաջինի ձախ կողմում: Մի շրջանակ նկարելուց հետո ցողունը գծում է մի եռանկյունի, որը ձիշտ նույնն է, ինչ մենք նկարագրեցինք և այն շարունակվում է մինչև սկզբնական կետը: Կենտրոնի շրջանակը կազմված է ցողունի շրջանակներից»<sup>29</sup>:

Սա ուսումնասիրության այն ձևն է, որն ուղղակիորեն կապվում է արվեստագետի պրակտիկայի այն վերարտադրողական գործընթացին, որը Ս. Տեր-Ներսեսյանը որպես «լաբորատոր աշխատանք» առաջարկում էր ուսանողներին: Ամենայն բժախնդրությամբ արձանագրվում է և նկարչի պատկերածը, և պատկերման ընթացքի սկզբունքը: Սակայն գիտնականը որքան էլ առաջնորդվել է բնօրինակով՝ փորձելով նույնիսկ շարադրել նկարչի գործողությունների հերթականությունը, ոչ միայն առաջարկում է պատկերի ընթերցման իր հերթականությունը, այլ նաև դրա ընթերցման իր ընտրությունը, որպիսին է, օրինակ, պատկերվածում պատկերի ստեղծման պրոցեսը տեսնելը: Այսպես միջնադարյան նկարչի պատկերի «արտանկարը» ակամա վերածվում է դրա մեկնաբանության:

Արվեստաբան Դեյվիդ Քարիերն այստեսակ մոտեցումն անվանում է «մեկնաբանություն նկարագրության միջոցով» (interpretation by description): Նա գրում է. «Մերկ նկարագրությունը և նկարագրության միջոցով արված մեկնաբանությունը բաժանող գիծն անընդհատ փոփոխվում է: Երբ նկարագրության միջոցով արված որևէ մեկնաբանություն դառնում է բավականին ճանաչված, ինչպես օրինակ Թիմ Քլարքի Մանեն, այդ դեպքում այն կարող է սովորական նկարագրություն թվալ»<sup>30</sup>:

Առհասարակ արվեստի պատմության մեջ նկարագրությունն արվեստի ներկայացման հիմնական և սովորական գործողություն է<sup>31</sup>, որը շատ դեպքերում ընկալվում է իբրև պարզապես **նկարագրություն**, որտեղ օգտագործված մեթոդի մեկնողական և նպատակային գործոնը տեսանելի չէ, այսինքն՝ նկարագրությունը ստեղծում է բնականության խաբկանք: **Նկարագրության** տիպական օրինակ է Ս. Տեր-Ներսեսյանի ներքոբերյալ

29 Der Nersessian Sirarpie, Manuscrits Arméniens Illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, E. de Boccard, 1936, p. 36.

30 Խոսքը վերաբերում է Է. Մաննի «Բարը Ֆոլի Բերժեում» կտավի Թիմ Քլարքի արած նկարագրությանը, որը Դ. Քարիերը քննարկում է՝ մեջբերելով մի հատված: Ահավասիկ մեջբերված հատվածը. «Հայելում արտացոլված աղջիկը կարծես մի հասարակ պատմության մաս լինի, ինչը չենք կարող ասել բարի սեղանի ետևում կանգնած «իրական» սպասուհու մասին, որը կենտրոնում կանգնած հանդարտ և մի տեսակ զգացմունքներից կամ նույնիսկ հետաքրքրությունից զուրկ հայացքով գրավում է մեր ուշադրությունը: Հայելու մեջ մի պարոն է...: Ո՞վ է այս թշվառը: Մեր և սպասուհու դիտանկյունից որտեղ է նա կանգնած»: Carrier David, “In Praise of Connoisseurship”, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, No. 2 (Spring, 2003), p. 163-164:

31 Յաս Էլսներն ողջ արվեստաբանությունն առհասարակ որակում է որպես նկարագրություն: Elsner Jaś, “Art History as Ekphrasis”, Art History, Vol. 33, Issue 1 (February, 2010), pp. 10-27:

խորանի պատկերի գրառումը, որը կդիտարկենք խորանների միջնադարյան աստվածաբանական բնութագրի հետ համեմատության մեջ:

«Քառակուսուն մոտեցող ուղանկյունը հենված է երկու կամ երեք սյան վրա: Վերևում կենտրոնական մոտիվի շուրջ, դեմ առ դեմ պատկերված են երկու թռչուն, շեղ պատկերված ծաղկանախշերը զարդարում են արտաքին անկյունները, ոճավորված բույսերը կամ ծառերը հենվում են ուղղանկյան երկայնավուն հիմքի և սյունների ներքևի ժապավենի շարունակության վրա: Դետալների բազմաթիվ ձևափոխությունները ստեղծում են բազմազանություն, որի արդյունքում իրար հաջորդող գույգ էջերը երբեք չեն կրկնում նախորդողներին: Ուղղանկյան մեջ զետեղված է հիմնականում մի պայտանման կամար, որի տակ՝ մեղալիոնի մեջ ամփոփված մի պատկեր կամ ինչ-որ մոտիվ է պատկերված: Երբեմն որոշ միակենտրոն կամարներ շքամուտքերի կորագիծ են հիշեցնում, այլուր դրանք ընդհատվում են դաշտը եռանկյունների բաժանող ժապավեններով»<sup>1</sup>:

(Ս. Տեր-Ներսեսյան)

«Հարց. ինչ են նշանակում Ավետարանի սկզբում նկարված զանազան խորանները, կենդանիները և ծաղիկները: Պատասխան. բազում է խորհուրդը, և ասում եմ՝ վեց իմաստով: Նախ՝ որովհետև Ավետարանը դրախտ է հոգևոր՝ Քրիստոսի ձեռքով տնկված եկեղեցու մեջ: Եվ ինչպես այնտեղ հրեղեն սուրբ և բոցն էր պահում ճանապարհը մտնողների դեմ՝ ահաբեկելով նրանց, այստեղ էլ [խորանները] զարդարված են հեշտատեսիլ գույներով, որպեսզի կամեցողները հեշտությամբ մտնեն այստեղ: Երկրորդ՝ խորանները հանգստյան համար են, ծառերը՝ կերակրի և ծաղիկները՝ հոտերի, թռչունները՝ ձայնի և գույնը՝ աչքի: Եվ այս բաները տեսնելով՝ մտքով խորհում ենք Ավետարանների պատճառած իմանալի հաճույքի և պայծառության մասին, քանի որ աներևույթը ճանաչվում է երևացող բաներով»<sup>2</sup>:

(Գրիգոր Տաթևացի, «Ավետարանի ցանկի տեսություն տասը խորանների մասին, որ մեծն Եվսեբիոսը կազմել է Խնդրանքով Կարպիանոս Եպիսկոպոսի, որին եղբայր է կոչում»)

Ի տարբերություն միջնադարյան ընթերցվածքի, որն այսօր նկատվում է որպես բացահայտ մեկնաբանություն, Ս. Տեր-Ներսեսյանի կողմից կատարված պատկերի համաժամանակյա ընթերցումն ընկալվում է իբրև պատկերվածի ուղիղ վերարտադրություն: Համեմատած իր մյուս նկարագրության հետ՝ այս վերջինը ներկայանում է իբրև **նկարագրություն**՝ բառարմատներին համարժեք գործողություն՝ պատկերի բառային վերարտադրություն, որի դեպքում ստեղծագործությունը ենթարկվում է ոչ բա-

1 Der Nersessian Sirarpie, Manuscrits Arméniens Illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, Paris, E. de Boccard, 1936, p. 53.

2 **Ղազարյան Վ.**, Խորանների մեկնություններ, Եր., «Սարգիս Խաչենց», 1995, էջ 97:



ցահայտ մեկնաբանության: Դրա արդյունքում հետազոտողի հայացքներն ու նպատակները մնում են քողարկված, մինչդեռ նկարագրության այս տիպն ունի ընդհանրացնող գործառույթ, որը նպաստում է նյութի դասակարգմանը՝ հիմնվելով բացառապես նյութի արտաքին գործոնի վրա, որում գնահատման ընթացքն ընկալվում է «բնական» նկարագրության ներքո, որպիսին է, օրինակ, **«Դեռալների բազմաթիվ ձևափոխությունները ստեղծում են բազմազանություն, ինչի արդյունքում իրար հաջորդող զույգ էջերը երբեք չեն կրկնում նախորդողներին»** դիտարկումը:

19-րդ դարի վերջում Ֆրանսիայում կազմավորված միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրության պատկերագրական մեթոդի զգալի մասը կազմող նկարագրական գործողությունն ընտրել ենք որպես քննարկման նյութ՝ փորձելով ցույց տալ, թե ինչ հարաբերության մեջ է այսօրվա հայ միջնադարյան արվեստի մեր ուսումնասիրողը արվեստի ուսումնասիրման իր չգիտակցած մեթոդի հետ, որը մոտեցման ոչ մեկնողական և ինչ-որ առումով նաև հակամեկնողական նպատակն ընկալում է իբրև միջնադարյան արվեստը և մասնավորապես միջնադարյան հայ արվեստը տեսնելու և ուսումնասիրելու ինքնին ակնհայտ ու բնական ձև:

Ուելսլիում առաջադրված արվեստի պատմության ուսումնասիրության մեթոդի առկայությունը թույլ է տալիս ճանաչելու գիտնականի արվեստաբանական հայացքները, որում ընթեռնելի են նրա դավանած համոզումները, այն է՝ ուսումնասիրության նյութին հնարավորինս հավատարիմ մնալու, արվեստի պատմությունը իրատեսորեն ներկայացնելու սկզբունքը: Մեր թարգմանած «Արվեստի պատմության ուսումնասիրության ուղղակի մոտեցում» նյութը իր բնույթով եզակի է: Որոշ պատճառներով դուրս մնալով կենսագրական տեքստերից՝ այն ինչ-որ առումով անտեսվել է՝ չնայած այս տեքստի առակայությունը խոսում է, ինչպես Ս. Տեր-Ներսեսյանի ԱՄՆ-ում կատարած գիտական-արվեստաբանական գործունեության, այնպես էլ՝ ինչ-որ առումով դեռևս նոր կայունացող գիտակարգի հաստատման գործում նրա ներդրման մասին:

**Սիրանուշ Ա. Բեգլարյան**–գիտական հետաքրքրություններն ընդգրկում են արվեստի տեսության՝ արվեստի մեկնաբանության և դրա ընթերցման հետ կապված խնդիրները, հայ միջնադարյան մանրանկարչությունը և այլն: Ունի մեկ հոդված՝ «ԺԵ դարում ստեղծագործած Մանուել մանրանկարչի ՄՄ թիվ 5784 ձեռագիրը»՝ տպագրված «Էջմիածին» ամսագրի 2016 թ. հունվար ամսի Ա համարում:

## Summary

### ARTISTIC METHOD OF SIRARPIE DER-NERSESYAN

Siranush A. Beglaryan

**Key words** – Sirarpie Der-Nersesyan, Erwin Panofsky, Myrtilla Avery, André Grabar, Wellesley College, method, connoisseur, approach, medievalist, art historian.

This article is the addendum to our translation of the curriculum named “The Direct Approach in The Study of Art History”, which Sirarpie Der-Nersesyan proposed in the US. By referring to the author’s text, we attached great importance not that much to the curriculum but to the issues of art history and art study raised by the scientist who proposed a method.

In the beginning, we gave a brief summary of the method content, then sum it up by introducing the origin of the method.

We touched upon the issue of interpretation in the method and within this issue we represented the connection between the method she proposed and her studies by using one of her monographs.

We dwelt on the practice of description in the study of art by stressing its significance and the exact purpose factor both in the method of studying art proposed by Sirarpie Der-Nersesyan and directly in her studies.

The translated material is unique in its nature. Left out of the biography texts, it was overlooked, whereas the existence of the text reveals both Sirarpie Der-Nersesyan’s activities in the US as a scientist and art historian and in some way her contribution in strengthening a newly formed discipline. In this article, we tried to show Sirarpie Der-Nersesyan’s views on art study and on the issues of representing it, and also indicate the relation of Armenian medieval art historians to this method of study, which has become common to them.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД СИРАРПИ ДЕР-НЕРСЕСЯН

Сирануш А. Бегларян

**Ключевые слова** – Сирарпи Тер-Нерсесян, Эрвин Пановски, Миртила Авери, Андре Грабар, колледж Уэллсли, метод, антиквар, подход, медиевист, искусствовед.

Эта статья является приложением к нашему переводу образовательной программы названной «Непосредственный подход изучения истории искусства» выдвинутой Сирарпи Тер-Нерсесян в США. В статье обсуждаются вопросы исключительно искусствоведческого порядка, и соответственно упор делается не на образовательной стороне программы, а на вопросы, касающиеся изучения искусства, которые поставил перед собой ученый, выдвигая данный метод.

Вначале статьи дается краткое изложение содержания метода и в нескольких словах говорится об истоках выдвинутого метода. Здесь затронут вопрос интерпретации и в рамках этой проблемы представлена связь между методом, выдвинутым в США и ее собственными исследованиями, основываясь на одной из ее монографий.

В статье представлена также описательная практика изучения искусства, где выделяется значение и определенный целевой фактор последнего, как в методе изучения искусства выдвинутой Сирарпи Тер-Нерсесян, так и непосредственно в ее изучениях.

Переведенный материал уникален по своей природе. По некоторым причинам этот текст не входил в содержание биографических текстов и в каком-то смысле остался не замеченным, тогда как его наличие говорит, как о научно-искусствоведческой деятельности Сирарпи Тер-Нерсесян в США, так и о ее вкладе в дисциплину тогда еще формирующуюся. В статье сделана попытка показать взгляды Сирарпи Тер-Нерсесян на изучение искусства и проблемы его представления, а также было представлено отношение современных армянских искусствоведов медиевистов к этому методу изучения, ставшим в некотором смысле обычным для них.

ՀԱՅԿԱԿԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ԹՎ (ԺԵ) ԳՐԱԻՐ, ԹԻՎ 1 (57), ԽԱՆԻԿԱՐ-ԿՍՐԻՐ, 2017

ՎԼՎ ԽԱՆԻԿԱԿԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽԱՆՈՒԹՅԱՆ