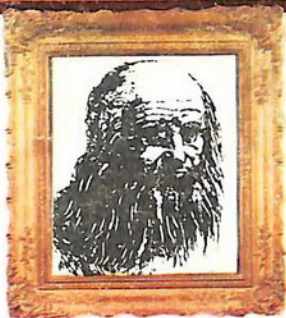


72 ԺԲ

Գ-39



ՀԱՅ ԺԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ
ԵՎ ԼԵՈՆԱՐԴՈ ՂԱ ՎԻՆՉԻԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԱՐԿԱԾԸ

ԱՐՄԵՆ ԶԱՐՅԱՆ





2522
7 апреля 18.
переп. пере-
писки. по 2/3
7. 1894

ԱՐՄԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԺԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԱՐԱԺՈՒՄԸ

ԵՎ

ԼԵՈՆԱՐԴՈ ԴԱ ՎԻՆՉԻԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԱՐԿԱԺԸ

2522

✓

«Ա. ՊՈԼՈՆ»
ԵՐԵՎԱՆ — 1994

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԴԵՄՈԿՐԱՏԻԿԱՆ ԴՐՈՒՄԻ
ԲԻԲԼԻՈՏԵԿԱ ԻՆՏԻՏՈՒՏԱ ԻՄԿԵՐՏԻ

Պատասխանատու խմբագիր՝ ճարտարապետության թեկնածու Մ. Մ. Հասրաթյան

Գիրքը հրատարակության են նրաշխավորել գրախոսներ՝

ԽՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ Զ. Պ. Թորոսյանը և ճարտարապետության
դոկտոր Ա. Խ. Թորոմանյանը

Հրատարակության հովանավորն է «Հայէլեկտրաշարժիչ» ԳԱՄ

Սույն հրատարակությունը Հայ ճարտարապե-
տության ազգային բանգարանը նվիրում է
ԱՐՄԵՆ ԶԱՐՅԱՆԻ հիշատակին:

4902000000
Զ 749 (02) - 93

Զարյան Ա. Կ.

Զ 390 Հայ ճարտարապետության տարածումը և ի. դա Վինչիի հայկական
վարկածը (Պատ. խմբ.՝ Մ. Մ. Հասրաթյան). ՀՀԳԱ արվեստի ին-տ.—
եր.: Ապոլոն, 1994.— 120 էջ 16 թ. նկ.:

Գրքույկում նորագույն պատմահնագիտական ու ճարտարապետական նյութի
օգտագործումով ճշտվում և լրացվում է Հայաստանի շինարարական արվեստի՝
իտալական ճարտարապետության հետ ունեցած առնչությունների խնդիրը, համա-
կողմանի վերլուծվում է Լեոնարդո դա Վինչիի հայկական վարկածը, Հայ միջ-
նադարյան ճարտարապետությունը դիտվում է ոչ թե ազգային արվեստի սահ-
մաններում, այլ որպես համաշխարհային արվեստի զարգացման շղթայի անբա-
ժանելի, փոխհարստացնող և փոխներթափանցող մի օղակ:

Նախատեսվում է հայ ճարտարապետության պատմությամբ հետաքրքրվողնե-
րի և ընթերցող լայն շրջանների համար:

Լեոնարդո դա Վինչին (1452—1519) մարդկության ոգու պատմության մեջ եզակի երևույթ է։ Առավել, քան Ռաֆայելը, գերազանցելով Միքելանջելոյին, գեղարվեստական ստեղծագործություններում, նոթագրություններում և գծագրերում նա ամփոփել է Վերածնունդին բնորոշ ամբողջ էթիկան և գեղագիտությունը։ Գոյություն չունի արվեստի և բնական իրադրության որևէ բնագավառ, որ նա ուսումնասիրած չլինի։ Ամենուր նա թողել է իր հանճարի դրոշմը. աստղագիտություն, երկրաբանություն, բուսաբանություն և մարդակազմություն, բնախոսություն, նաև՝ մաթեմատիկա, ֆիզիկա և մեխանիկա։ Հիշյալ բնագավառներում նա եղավ հիանալի դիտարկող, փորձարկող, գյուտարար։ Իր տեսերերում կան կանխորոշված, երբեմն նախազգացված գիտական սահմանումներ և գյուտեր, որոնք Գալիլեյի և Լազարանժի կողմից դարբեր հետո հաստատվելու էին, իսկ մեխանիկայի բնագավառում՝ լիբենց վերջնական բնորոշումը՝ շատացած՝ օդանավը, ընդծովյան և այլ գյուտեր։ Ֆիզիկայի օրենքներից նրան են պատկանում լծակի և հարակալության սկզբունքները, ուժերի և արագության զուգահեռագծի սահմանումը, ուղիղ և հակադարձ ուժերի փոխադարձ հարաբերության, հետևաբար, նյութին վերաբերված շփման տոկոսի հաստատումը։

«Մարդը աշխարհի մանրակերտն է,— գրում է Լեոնարդոն,— հարկ է մասնակցել, գոյակցել աշխարհին»՝ ճանաչողության ճանապարհով, իսկ մասնակցել նշանակում է հայտնաբերել բնությանը ներհակ օրենքները, բայց ոչ թե մտահայեցողական, այլ փորձարարական մեթոդով։ «Բնությունը պարտադրված է իր օրենքի բանականությամբ, օրենքը, որը գործում է իր հետ միաձուլված»¹։ Բնությունը ենթարկված է իր մեջ կայունացած տրամաբանական կարգին, հետևաբար «ոչ մի մարդու կատարած հետազոտությունը,— գրում է Լեոնարդոն,— իրականում չի կարող գիտական համարվել, եթե այն չի անցել մաթեմատիկական ապացուցման միջոցով»²։ Լեոնարդոն համարվում է փորձնական և մաթեմատիկական մեթոդների միասնաբար կիրառման հիմնադիրը։

Ուշագրավ է հետևյալ միտքը. «Բնության համար անհրաժեշտությունը ուսուցանող է, հոգատար, անհրաժեշտությունը բնության առարկա է, ստեղծող, սահմանող, ստիպողական կարիք, հավերժ օրենք»³։ Ձևական տրամաբանություն և փաստական իմացություն ունի աշխարհայացքների հարցում Լեոնարդոյի և Գալիլեյի միջև գոյություն ունի աշխարհայացքների հարադատություն։ Գալիլեյի մտավոր աշխարհը, սակայն, զուտ գիտական է, նա գերազանցատու է գիտությունը, դատորոշում բնության առարկայական ճշմարտությունը և այն աշխարհը, որը բնորոշում է որպես «առասպելական ու ցնորական», ուր ծաղկում են բանաստեղծությունը և արվեստը, որոնց արտահայտած ճըշուր մարտությունները կասկածելի են, բնույթով հնարովի։ Մինչդեռ Լեոնարդոյի

Համար արվեստը ենթակայական երեակայութունից բխող գեղագիտական երևույթ չէ. այլ մնում է իրականության ճանաչման եղանակ: «Գիտութիւնը, — Լեոնարդոյի խոսքերով, — բանականության միջոցով է ստեղծում երկրորդ բնութիւնը, իսկ նկարչութիւնը երեակայության ճանապարհով է հանգում երկրորդ բնութիւնը ստեղծելուն»⁴: Լեոնարդոյան մտածողութիւնը համար արվեստի և գիտության միջև սահմանները հարաբերական են, որոնք միահյուսված են կամ զուգակցված: Զգալիորեն ընդհանրացնելով այս մտքերը, արվեստագետը, առավելապես նկարիչը, հանդես է գալիս որպէս գիտնական, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ նա ստեղծագործող է և գյուտարար, փոխադարձ կապ հաստատող «բնութիւն» և իր՝ նկարչի «ազատութիւն» միջև:

Վերածնունդի իմացաբանական հայացքների համաձայն, մաթեմատիկական հավասարութիւնը նախապես տրված օրինաչափութիւն է՝ համաչափութիւն և ներդաշնակութիւն, հետևաբար արվեստի գործերում որոշիչ է թե՛ փորձնական ճշմարտութիւնը և թե՛ գեղեցիկի բնորոշման մոտեցումը: Թվի և գեղեցիկի նման պատկերացումը Կեպլերին մղեց մտահանգելու «ներդաշնակ աշխարհի» գաղափարին ու, ինչպես ինքն է ասում, այդ գաղափարը հաստատում գտավ դիտարկումների միջոցով, և նա կարողացավ հայտնաբերել մոլորակների շարժման երեք օրենքները⁵:

Զուգակցելով էմպիրիզմը և ռացիոնալիզմը, Լեոնարդոն նման մտահանգումով կանխում է Գ. Գալիլեյին, Ֆ. Բեկոնին՝ ճանապարհ հարթելով դեպի նոր ճանաչողութիւն: Պահանջը ճանաչման առաջացնում է սեր բնութիւն հանդեպ, իսկ Լեոնարդոյի համար «սերը այնքան ավելի կենսական է, որքան առավել կատարյալ է»: Հանձարեղ հումանիստը իր «Նկարչութիւն տրակտատում» նշում է. «Արվեստը ձգտում է դեպի լույս» և «Մարդն ամբողջովին ստվեր է, բնութիւնը՝ ստվեր և լույս, իսկ Աստված՝ ամբողջապես լույս»⁶: Մեծ արվեստագետը նման հասկացութեամբ համախոհ է Նիկոլա Կուլանոյի, հատկապես Մարսիլիո Ֆիչինոյի՝ նորպլատոնականության գեղեցիկի գաղափարին: Այդ ուղղութիւն կենտրոնը եղել է Ֆլորենցիայի «Ակադեմիան» Ֆիչինոյի նախագահութեամբ: Համաձայն նման հայեցողութիւն, լույսը ընկալվում է որպէս բարձրագույն իմացութիւն ճառագայթում, որին հնարավոր է հասնել բնութիւն հանդեպ ունեցած անհուն սիրով: Լեոնարդոյի ըմբռնմամբ արվեստի գործը դիտվում է որպէս իրողութիւնը համակողմանիորեն ընկալելու պահանջ, հետևաբար նկարը պետք է սիրո զգացում ներշնչի դիտողին, որպէսզի բացահայտվի նկարի ողջ իմաստը, և դիտողը հնարավորութիւն ստանա հասնելու բարձրագույն իմացութեան: Միլանում (1483—1499) նա հիմնեց «Վինչանա» արվեստի ակադեմիան: Սովորողին տրված էր նաև հետևյալ խնդիրը՝ «Ռեալմանսիբել և հայտնաբերել լույսի և նյութի միջև գոյացող կապը»:

Լ. Բ. Ալբերտիի կարծիքով, ստվերը սև է, իսկ Լեոնարդոն, որ ավելի ուշադիր է բնութիւն հանդեպ, նշում է, թե ստվերը կապտավուն է, և ճշտելով «մարդը ստվեր է» արտահայտութիւնը, արձանագրում է, որ նա պարունակում է լույսի նվազագույն քանակը, հետևաբար մարդը ծարավի է լույսի: XIX դարի նկարիչները վերադառնում են զոնավոր ստվերի խնդրին. Դրեյսկրուան և Վալանսիեն օգտագործում են կապույտը՝ զոնավորելու համար ստվերը⁷:

Պատմութիւնը որպէս անցյալի ու ներկայի միասնութիւն ընկալելը, իդեալի և ռացիոնալիզմի սկզբունքներով մտածող Վերածնունդի մտաւարականի համար օրինաչափ էր: Ընթերցանական հնարավոր էր կապել ամենահեռավոր անցյալին, ապա այն պատճառով, որ նույն կյանքը, նույն ոգին առաջնոր-

դել են մարդուն դարեր շարունակ, թեկուզև սոցիալ-տնտեսական կարգերը եղել են տարբեր: Նման հասկացությունից առաջացավ այդպես կոչված «Անկուլթի պաշտամունքը»՝ առ անցյալի արվեստն ու մշակույթը: Անտիկ մշակույթի ճանաչումը պայմանավորված էր հիմնականում երկու ուղղություններիով. թարգմանությունների կատարելու (օրինակ, Ֆլիդոն լատիներենի վերածննդից Պլատոնի և Պլուտինի ամբողջական գործերը) և հնագիտական ուսումնասիրությունների միջոցով (օրինակ, Բրունելեսկոյի և Դոնաթելլոյի՝ Հռոմում կատարած ավերակ շենքերի չափագրությունները XV դարի առաջին տասնամյակներում, ըստ Լ. Զ. Հայդենբրախի՝ 1432—34 թթ.)⁸: Այդ շրջանում զարգանում է պատմագիտությունը: Ն. Մաքիավելլիի և Ֆ. Գուիչարդինիի աշխատությունների շնորհիվ հետաքրքրասիրություն է առաջանում հունա-հռոմեական աշխարհի հանդեպ: Զարգանում են աշխարհագրությունը, քարտեզագրությունը: դրան նպաստեց Պողոտմեոսի գործին ծանոթ լինելը, բայց հատկապես եվրոպացիների մեծ տեղաշարժերը դեպի Արևելք՝ 1096—1270 ժամանակաշրջանում տեղի ունեցած խաչակիրների արշավանքները, առևտրական և քաղաքական պատվիրակների ճանապարհորդությունները (օրինակ, Մարկո Պոլոն): Լեոնարդոյի ընկեր Բենեդեկտո Դինի՝ առևտրական և դեսպան Օսմանյան կայսրությունում, տվյալներ էր հաղորդել Սև ծովի, Փոքր Ասիայի լեռների, գետերի մասին, որոնց հիման վրա Լեոնարդոն հատվածաբար ուրվագծել է Փոքր Ասիայի քարտեզի որոշ շրջաններ, ընդ որում Կիլիկիայից մինչև Արևմտյան Հայաստան, էրզրում-Կարին⁹:

Վերածնունդի արվեստագետը համոզված էր, թե իր կերտած գործը, իր ընդհանուր իմացությունը ավելի բարձր էր, քան անտիկ արվեստագետինը, այն շրջանում, երբ դեռ հունական դասական արվեստը չէր հայտնաբերված և այն պատճառով, որ Վերածնունդի արվեստագետն օգտագործում էր թե՛ անցյալի ժառանգությունը և թե՛ նոր փորձառությանը ձեռք բերված տվյալները: Արվեստագետի գործը, հետևաբար, դիտվել է ոչ թե որպես ստեղծագործություն (ինչպես այսօր), այլ՝ հայտնագործություն, որն իրագործվել է «իրերի բնույթը», համաշխարհայինները և հեռանկարը սահմանելու ճանապարհով: Նման մտահայեցումը հնարավոր է գոյաբանական համարել՝ կապելով այն «բնական փրկիսոփայության»¹⁰ (բայց ոչ բնապաշտության), իսկ ճարտարապետության՝ Ֆրանչեսկո դի Ջորջիոյի առաջարկած երեք հիմնաձևերին՝ քառակուսին կամ շրջանակը, քառանկյունին և երկուսից բաղադրված ձևը, որոնք ճշմարտության ձևական չափանիշներ են՝ արտահայտված երկրաչափորեն¹¹:

Ճարտարապետությունը ստեղծում է ուրույն աշխարհ՝ արհեստական, գիտության օրենքների կիրառմամբ կապվում է բնությանը, ենթարկվում կայականությանը, դինամիկային ու ստեղծում հակադրվող ուժերի ներդաշնակ կարգ:

«Կամարը, — գրում է Լեոնարդոն, — ուժ է երկու անկայունություններից բաղադրված: Կամարը կազմված է երկու 1/4 շրջանականներից, դրանցից մեկն մեկը մեկուսի վերցրած անկայուն է, առաջացնում է բեկում, բայց մեկը մյուսին հակադրված երկու անկայունություններից առաջանում է ուժ», այսինքն կիսաշրջան կայունություն՝ կամար: Նման սահմանումը պարփակում է կամարի և թաղի հավասարակշռության օրենքը: Այս երևույթների գծագրական արտահայտությունը (Codex Arundel 141v) զուտ գիտական է՝ համապատասխան ճարտարապետական ձևի և ներհակ գործող ուժերը գծագրի միջոցով արտահայտելու լեոնարդյան տեսությունը: Գրաֆիկական արտահայտու-

թյունը ի մի է բերում ճարտարապետական ձևի և շինարարության ասպարեզում ձեռք բերված փորձառական, հետևաբար և գիտական տվյալները: Դրանց փոխադարձ հարաբերությունը՝ մեկի կամ մյուսի գերազանհատումը, տալիս է ճարտարապետական տարբեր հասկացությունների, պատմական փուլերի կամ ոճերի պատկերը: Կենտրոնական զմբեթածածկ շենքը, որ քրիստոնեության շրջանում (4—7-րդ դարերում) ձևակերտեց հայը և Վերածնունդի ժամանակ մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց կենտրոնի մեջ, ներկայացնում է ձևի և գիտական տվյալի ամենաներդաշնակ մարմնացումը:

Ձևական տրամաբանության վերոհիշյալ գրաֆիկական արտահայտությունը գիտության ասպարեզում օգտագործվում է նաև այսօր: Անցյալում այն նպաստեց հեռանկարի առաջացմանն ու կիրառմանը՝ նկարչության և ճարտարապետական գծագրության մեջ, նկարչության խնդիրների ընդհանրությունում հեռանկարը չի բացառում Վերածնունդի արվեստագետին հատուկ մարդակենտրոնության գաղափարը: Ընդհակառակը, այդ գաղափարից հղացվ միակենտրոն հեռանկարը ու հնարավորություն տվեց, ոճերից անկախ, վերարտադրել առարկան կամ բնապատկերը, նպաստեց նաև, որ նկարի կամ քանդակի միջոցով պահպանվի դրանց հարադատությունը:

Ճարտարապետական ծավալը գծելիս կոնարդոն կառուցում է պատկերի արտապատկերումը՝ բարձր պահած տեսիլակետի հեռանկարի օրենքներով: Այդ նշանակում է, թե ձևը պետք է ընկալվի ոչ միայն զուտ հատակագծային, զուտ ձևակառույցի առումով, այլ համակողմանիորեն, այնպես, ինչպես ընկալվում է աշխարհն ամբողջությամբ:

Շատ է գրվել կոնարդոյի մասին, ումանտիկ զգայնությամբ փառաբանվել է նրա համամարդկային հանճարը կամ ներկայացվել որպես վսեմագույն դիլետանտ: Նման դատողությունները, սակայն, չեն նպաստել, որպեսզի պարզվի, հասկանալի դառնա ճարտարապետությանը վերաբերող կոնարդյան միտքը: Կոնարդոն իր մտքերն ու գծագրերը չէր դասավորում թերթի վրա թեմաների բաժանված, այլ խառն՝ ըստ ներշնչման: Եթե որպես օրինակ վերցնենք Codex B, 21v թերթը (1490 թ.) (նկ. 1), գծագրված է մի մեքենա, կից՝ Բագարանի տիպի հատակագիծ, վերևում՝ բազմանիստ շենք ու դրան վերաբերող գրություն: Եվ, բացի այդ, կոնարդոյի ձեռագրերը ցրված են, դրանք Կոդեքսներում հավաքված՝ պահպանվում են Հոռմի, Միլանի, Վենետիկի, Փարիզի, Լոնդոնի, Մագրիդի և Վինձորի գրադարաններում, թանգարաններում և ինստիտուտներում:

Առաջին գիտնականը, որն ի մի բերեց տեսերերում ցրված ճարտարապետական-շինարարական գծագրերը, գերմանացի Հ. Գեյմյուլլերն էր: Նա իր աշխատասիրությունը՝ «Կոնարդո դա Վինչին որպես ճարտարապետ», լույս ընծայեց ոչ թե առանձին գրքով, այլ Ֆ. Պ. Ռիխտերի «Կոնարդո դա Վինչին գրական գործը» աշխատության հետ միասին, Լոնդոնում, 1883-ին¹²: «Գեյմյուլլերը, — գրում է Յո. Ստրիգովսկին — ծանոթ չէր հայ ճարտարապետությանը, հետևաբար նա իր ուսումնասիրությունում չի անդրադառնում առընչությունների հարցին»¹³:

Իտալացի գիտնականներից առաջինը, որ հետևողականորեն ուսումնասիրել, համադրել և թվագրել է տեսերերի էջերը, Զիրոլամո Կալվին էր: 1925-ին նա հրատարակեց առաջին աշխատությունը¹⁴: Այլ աշխատությունների շարքում արժեքավոր են Կարլո Պեդրետտինի¹⁵ և 1971-ին հրատարակված Լուիջի Ֆիրպոյի «Կոնարդոն ճարտարապետ և քաղաքաշինարար» գիրքը, ուր

ամփոփված են այդ նյութերի վերաբերյալ գծագրերը և նոթագրությունները¹⁶:

Հապճեկ ընդհանրացումների հետևանքով որոշ արվեստաբաններ այդ ձեռագրերը համարել են «Հանրագիտարան»: Նրանց կարծիքով, նման ձեռնարկ կազմելը եղել է կոնսարդոյի նպատակը: Այդ ենթադրության համաձայն, գծագրերը տեքստը լուսաբանելու նպատակ են ունեցել, ճիշտ այնպես, ինչպես արվում է այսօր լուսանկարներով: Մինչդեռ ուշադիր դիտելով կարելի է համոզվել, թե դրանք նախագծման տեսակետից նույնքան լիարժեք են, որքան իր ժամանակի մեծագույն ճարտարապետների՝ Բրոննելլեսկիի, Սանգալլոյի գծագրերը: Կոնսարդոյի էսքիզները որոշակի են, տրամաբանորեն կառուցված, գործնականում խորապես գիտակցված:

1414-ին իտալացի հումանիստ Պոջջոն, Մոնտեկասսինո վանքի գրադարանում հայտնաբերեց Վիտրուվիոյի «Ճարտարապետության մասին» գիրքը, այնուհետև մինչև Բարոկկոյի դասական շրջանը (Վ. Բեռնինի) ու ավելի ուշ, այդ ձեռնարկը պիտի վերահրատարակվեր, ենթարկվեր վերլուծությունների և դառնար համեմատությունների, ներշնչումների անփոխարինելի աղբյուր: Վիտրուվիոյի ազդեցությամբ Վերածնունդի շրջանում առաջացավ տրակտատիզմը: Այս իմաստով առաջին կարևոր աշխատությունը («Մեկնաբանություններ») ձեռնարկեց քանդակագործ Լորենցո Գիրբերտին (1378—1455): «Հուլյները, — գրում է Գիրբերտին, — հնարել են քանդակը, նկարչությունը, հայտնաբերել են գծագրության տեսությունը, առանց որի անհնար է լինել լավ քանդակագործ, լավ նկարիչ», քանզի «գծագրությունը տեսության հիմքն է»: Գիրբերտին հետևելով անձնական տաղանդին ու հենքի դատողությանը, գերադասում է ձևը գույնից, քանդակը նկարչությունից¹⁷:

Կոնսարդոն գծագրությունը դիտում է որպես գիտությունը արվեստին շաղկապող արտահայտչամիջոց, բոլոր արվեստների հիմնաքար: Նկարչությունը դասում է իմացության բարձրագույն աստիճանին, որն ամփոփում է բոլոր արվեստները, ուսմունքները, իրար համադրում միտքն ու իրականությունը: Հետևաբար իր ձեռագրերը անիմաստ է գիտելիքների հավաքածու համարել: Դրանք տրականատներ՝ ձեռնարկներ են, որոնցից նկարչության ամենամաքուր ողջակամն է, բազմիցս հրատարակված¹⁸: Նշեմ մա մի փաստ: 1963-ին Մադրիդի Ազգային գրադարանում հայտնաբերվել են Կոնսարդոյի ձեռագրեր, երկու հատորի մեջ ամփոփված՝ Կողբես Մադրիդ 1 և Կողբես Մադրիդ 2: Առաջինը թվագրվում է 1493—1495, իսկ երկրորդը՝ 1503—1505: Մադրիդ 2-ը (320 էջ) ամենատարբեր նյութերի հավաքածու է: Մադրիդ 1-ը (380 էջ) իսկական ձեռնարկ է՝ մեխանիկայի ուսմունքի վերաբերյալ:

Ենթադրվում է, թե Կոնսարդոն ծրագրել էր գրել ճարտարապետության ձեռնարկ: Առկա նյութերը ի մի բերելով, մասնագետները դրանք բաժանում են չորս մասերի՝ շինանյութերի դիմացկունություն, գմբեթի ձևաբանություն, նոր բաղադրների նախագծեր և բնակելի տներ, պալատներ, ղզյակներ: Նա հնարարել է համարում բնակելի փոքր տունը կառուցել հավաքովի եղանակով: «Բնակելի տունը, — գրում է Կոնսարդոն, — հնարավոր է տեղափոխել և շարքով հավաքել, այն դժվարություն չի ներկայացնում, քանի որ դրանք հարկ է նախօրոք հատված առ հատված պատրաստել, ապա ցանկացած տեղում հավաքել (Codex Arundel 270.— 1517—1518 թթ.): Կոնսարդոյի ճարտարապետական մտքերի թողած ազդեցություն իր ժամանակակիցների վրա զգալի է, ունի մեծ նշանակություն, թեև ինքը ոչինչ չի կառուցել, ու հայտնի չեն իր նախագծերով իրականացված շենքեր: Այսպես, օրինակ, Վիսկոնտի-

ների ժամանակ Միլանի կաթողիկեի՝ Դոլոմոյի՝ մայր տաճարի շինարարությանը վերջին փուլում էր, սակայն դեռ չէր կառուցվել խաչվող նավերից վեր սլացող ծածկը՝ տիբուրիոն, երբ 1481 թվականին վախճանվում է շինության գլխավոր ճարտարապետ Գուինիֆորտե Սոլարին։ Շինարարությունն ավարտելու նպատակով խրախուսվում են առաջարկ-նախագծերը, շուրջ 20 տարի տեղի են ունենում քննարկումներ, բուռն վեճեր։ 1487-ին Լեոնարդոն ստանձնում է Դոլոմոյի գլխավոր ճարտարապետի պաշտոնը։ Նա մշակում է խաչվող կամարների տարբեր լուծումներ՝ ցույց տալով աղյուսակերտ նման կապույցների կառուցություն (Codex Atlanticus 310 ն. Ե.— 1490 թ., նկ. 2) և առաջարկում մուլթերի ամրացում, սրածայր կամարներ «շատ ամուր և թեթև» (Codex B 78v— 1490 թ.) և դեպի ներքև դարձած՝ շրջված հենակամարներ (Codex Trivulgiario 22, նկ. 3)։ 1488-ի հունվարի 11-ին նախագիծն ընդունվում է, վարձատրվում, բայց շինարարությունը չի իրագործվում։ 1490 թ. Բրամանտեի, Ֆրանչեսկո դի Ջորջիոյի հետ միասին Լեոնարդոն նշանակվում է մայր տաճարի շինարարության խորհրդատու։ Նա պատրաստել է տիբուրիոյի մանրակերտ։ Գծագրերից հայտնի են նրա մտահղացումը. ներքուստ բարակ կամարների և ջրվերի կողով համակարգ, արտաքուստ գմբեթը գմբեթադնեբով վերջացած և արսիղների պսակը Codex Atlanticus 266r (1497—1500 թթ. կամ ավելի վաղ) գծագրերում բացահայտ են վերածնունդի և Բարոկկոյի գմբեթներին հատուկ ճարտարապետական լուծումներ։ Լեոնարդոյին բնորոշ է տվյալ թեմայի հետագա մշակումները կանխորոշելու հատկությունը (նկ. 4)։ 1490-ի հուլիսի 29-ին վերջնականորեն մերժվում է Միլանի մայր տաճարի տիբուրիոյի համար արված Լեոնարդոյի նախագիծը։

Որկորդր փաստը. Փարիզի ֆրանսիական ինստիտուտի Լեոնարդոյան ձեռագրերից (B 35v—1490 թ.) պահպանվել է եռանվի եռարսիղ վերջավորությամբ կառույցի գծագիրը, հավանաբար Պավիայում նոր կառուցվելիք կաթողիկեի նախագիծը։ 1470-ին Լեոնարդոն հրավիրվում է Պավիա, ուր քննարկման էր դրված կաթողիկեի մանրակերտը, որը սակայն հավանության չի արժանանում։ Ճարտարապետներն էին Քրիստոֆորո Ռոկկին, Ամադեոն և Դոլչեբոնոն։ Բրամանտեի, Ֆ. դի Ջորջիոյի և Լեոնարդոյի մասնակցությամբ պատրաստում են կաթողիկեի վերջնական մանրակերտը։ Կառուցված կաթողիկեում բացահայտ են Լեոնարդոյան մտահղացումները՝ գլխավոր տարածությունը, ավանդատունը և գլխավոր արսիղը փոքր արսիղներով շրջափակելը։ Նման հորինվածքը Լեոնարդոյան ճարտարապետության գլխավոր թեմաներից է ու հնարավորություն է տալիս ըմբռնել մեծ արվեստագետի ճարտարապետական հայեցողությունը։

Վերը նշվածը որոշակի ցույց է տալիս Լեոնարդոյին՝ որպես ճարտարապետ, բայց այդ ամբողջությունը լիարժեքորեն պատկերացնելու համար նշեմ հետևյալը։ Տարածված կարծիք է, որ Վիսկոնտինների և Մֆորցանների շրջանի Միլանի կենտրոնի հատակագիծը մշակել են Լեոնարդոն և Ֆիլարետոն։ Մայր տաճարի հրապարակը և Մֆորցանների դղյակը իրար կապող Դանտեի անվան փողոցի կառուցումը իրագործել են Լեոնարդոյի նախագիծով։ Միլանի և Ֆլորենցիայի բնակչության խտությունը նոսրացնելու նպատակով, նա առաջարկում է քաղաքից հեռու կանաչ գոտիներով կղզիացած բնակելի միավորներ՝ արբանյակներ ստեղծել¹⁹։ 1499-ին Լուզովիկոս իլ Մորոյի անկումից հետո, նա մեկնում է Վենետիկ ու այնտեղ կատարելագործում քաղաքի պաշտպանական ամրությունները՝ ապահովելով դրանք թուրքերի հարձակումներից։

1502-ին, տասն ամիս շարունակ, աշխատում է Չեզարե Բորջիայի համար որպես շինությունների վերակառուցում, քննում է ամրոցների վիճակը, պատրաստում Ռիմինի, Իմոլա, Ֆանցա, Պրոմբինո և այլ քաղաքների ու շրջակա վայրերի քարտեզագրական, տեղագրական հանույթները: Նախագծում նավարկելի ջրուղու միջոցով կապել Ֆլորենցիան Միջերկրական ծովին, Միլանը դարձնել Կոմո լճի նավամատուցը, նախագիծ, որն այսօր որոշված է իրականացնել: 1504 թ. նախագծում է Առնո գետի շարժական կամուրջը, նախագծում իշխանի պալատն և Սանտա Մարիա դելլա Ֆոնտանայի մատուռը և աշխատում Զ. Զ. Տրիվուցիոյի հուշարձանի վրա: 1509-ին լույս է տեսնում մաթեմատիկոս Լուկա Պաչիոլիի և Դիվինա Պրոպոզիտոնի «Կանոնավոր մարմինների երկրաչափական ձևնարկը», որի գծագրերը պատրաստում է Լեոնարդոն: 1514 թ. մշակում է Պոնտինայի հողերի բարելավման նախագիծը, որն արժանանում է Լեոն X պապի հավանությունը: Հոռմում կատարում է հոռմական Չիվիտավեկիայի վերականգնման նախագիծը, չափագրում Սան Պաոլո Ֆուորի Մուրան: 1517-ին տեղափոխվում է Ֆրանսիա, հյուրընկալվում Կլո դյակում, ուր Ֆրանչեսկո Ա-ի մոտ աշխատում է որպես «առաջին նկարիչ, ճարտարապետ և մեխանիկոս»: Նախագծում է Տուր, Բլուա և Սաոն բնակավայրերից անցնող դաշտերի ոռոգումն ապահովող ջրանցք և, որ ավելի կարևոր է՝ ավարտում արքայական դղյակ Ռոմորանտենի համար մշակված նախագիծը՝ իր քաղաքաշինական մտահղացումների բարձրագույն համադրումը: Ճարտարապետը այդ ժամանակներում իշխանության խոսակիցն էր. բոլոր էական քաղաքներում իշխանը իր հասարակական կերպարը բնորոշում էր ճարտարապետական նախաձեռնությունների միջոցով: Ճարտարապետությունը արտահայտում էր իշխանի մտավորական գիտավորությունները, հետևաբար ճարտարապետությունը դիտվել է որպես հիմնական արվեստ՝ չպետք է մասկազմեր զուտ գործնականին, քանի որ իր գոյության նպատակը իր «առաքինությունը», լեոնարդյան հասկացությամբ, մաթեմատիկական հիմքն է, և այդ ճանապարհով ճարտարապետությունը հասնում է «ազատ արվեստների» ազնվությանը, գեթազնայնելով բարձրագույն ուսումնարաններում դասավանդվող «կուադրիվումը»: Այս իմաստով հարկ էր, որ հանդես գար նոր տիպի ճարտարապետը՝ արվեստ-գիտության ներկայացուցիչը, և այդ էր պահանջում Լոդովիկո դա Մոնտեֆելտրեն 1468-ին ճարտարապետ Լուչիանո դի Լաուրանայի հետ ստորագրած իր պայմանագրում, Ուրբինոյի դղյակը կառուցելու նպատակով: Նման հայեցողություններով Դոնատո Բրամանտեն 1477-ից հետո Ուրբինոյից տեղափոխվում է Միլան, ուր Ֆլորենցիայից գալով՝ 1482-ին բնակություն էր հաստատելու երեսնամյա Լեոնարդո դա Վինչին: Եվ այդ տարիներին երկու արվեստագետները խորամուկո են լինում ճարտարապետական նոր և «ճշմարիտ» լեզվի հայտնաբերմանը, որը, հաղթահարելով գոթականությունը, «առանց օրենքների կառուցելու եղանակը» նշանակեց, որի դեպքում ամեն ինչ սպասվում էր բարձր աստիճանի գիտությունից՝ մաթեմատիկայից, քանի որ անվիճելի և բոլորին մատչելի է: Հիմնական նշանակություն է ստանում նախագիծը, իսկ կառուցելը համարվել է հետևանք՝ մտահղացման գործնական իրագործում: Այս իմաստով Լեոնարդոյի թողած նախագծերի ժառանգությունը այսօր ևս ունի մեծ նշանակություն նաև մեզ՝ հայերիս համար:

ԼԵՈՆԱՐԴՈ ԴԱ ՎԻՆՉԻԻ
«ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ»

«Հետադարձ հայացք նետելով եվրոպայում թողած հայկական արվեստի ազդեցությունների մնալուն հետևանքների վրա, պարզ է դառնում, որ մի շարք գմբեթավոր կառույցների յուրովի մշակված ծավալները Բալկաններում, այդպես և իտալական, ֆրանկյան և իսպանական հողերի վրա ցրված, փոխադարձորեն իրար շաղկապելը թվում էր անհնար: Բոլորն էլ դասվում են Հայաստանի վաղ քրիստոնեական գմբեթավոր կառույցների շարքը: Այստեղից միայն հնարավոր է այդ կառույցների ամբողջությունը բացատրել ու ճանաչել, որպես նույն շղթայի առանձին օղակներ: Պատմական համեմատաբար կարճ ժամանակաշրջանում ավերները Արարատից են գնում դեպի Արևմուտք և վերականգնացնում արվեստի պատկերը, խափանում Արևմուտքում բազիլիկայի միակողմանի առաջընթացը: Որոշ դեպքերում՝ կապերը հաստատվում են մեկուսի, այլ դեպքերում՝ լայն շերտերի միջոցով: Հետևաբար, առանց մուլթերի քառակուսի-քառաբսիղը տարածվում է հայկական տոհմի իշխանության ժամանակ Կոստանդնուպոլսում, զանգվածաբար՝ Հելլադայում, իսկ գրմբեթավոր խաչաձևը դառնալու էր ուղղափառ եկեղեցու երկրներում կառույցի իշխող ձևը»:

I. Strziguowsky, «Die Baukunst der Armenier und Europa», Wien, 1918, էջ 861:

Գիտնականների հետաքրքրությունը լեոնարդյան մեծարժեք գրական ժառանգության շուրջ սկիզբ առավ մեկ դար առաջ: Գիտամեթոդական աշխատությունները շարունակում են լույս տեսնել մինչև օրս, իսկ դրա հիմնադիրը եղավ Յո. Պ. Ռիխտերը: Գերմանացի գիտնականն իր երկու հատորներում ամփոփեց լեոնարդոյի գրական գործը և Հ. Գեյմյուլլերի աշխատասիրած լեոնարդյան ճարտարապետական նյութերը: Մեծածավալ ուսումնասիրության էջերում մեզ հուզող հարցերից մեկը հետևյալն է. նկատի ունենալով Միլանի Ամբրոջյանա գրադարանի Կողքես Անտլանտիկուսի մի քանի էջերը, Ռիխտերը առաջ քաշեց լեոնարդոյի այդպես կոչված «արևելյան հարցը», այսինքն, արվեստագետը, նախքան Միլան տեղափոխվելը, ուր ժամանել է հավանաբար 1482-ին, 1483-ից մինչև 1499-ը աշխատել է Ֆրանչեսկո Սֆորցայի հուշարձանի վրա, ենթադրվում է, թե եղել է Մերձավոր Արևելքում և Փոքր Ասիայում, այս ծառայության անցել Եգիպտոսի սուլթանի մոտ որպես ճարտարապետ: Ռիխտերն իր տեսությունն առաջադրեց նախնական ուսումնասիրությամբ՝ «Լեոնարդոն Արևելքում» վերնագրով, որը լույս տեսավ

1881-ին «Կերպարվեստի հանդեսի» 16-րդ համարում, ապա իր գլխավոր վե-
րամշակված աշխատության մեջ: Այսպես հիմք դրվեց լեոնարդյան արեւելյան
վարկածին և մինչ օրս շարունակվող վիճաբանություններին:

Սվեյլի ընդհանուր իմաստ ունեցող «արեւելյան» հորջորջված վարկածը,
մի քանի տարի անց, հատկապես Յո. Ստրիգուվսկու շնորհիվ անվանվեց
«Հայկական վարկած»: Իսկ որո՞նք են լեոնարդոյի այն ձեռագրերը, որոնք
հիմք հանդիսացան Հայաստանի, հայերի և հայ ճարտարապետության հետ
կապված խնդիրների վերծանմանը: Այդ ձեռագրերը, ըստ Կոդեքսների հա-
մարների և պահպանվող վայրի, ունեն հետևյալ հերթականությունը:

— Կիլիկիա, անորոշակիորեն ինքն անվանում է «Արեւմտյան Հայաստան»,
այս նյութին վերաբերող նոթագրությունները, Տավրոս լեռան գծագրություն-
ներն ամփոփված են մի թերթի երկու էջերում, ձեռագիրը պահպանվում է
Միլանի Ամբրոջանա գրադարանում, Կոդեքս Ատլանտիկոս 145v, a, b հա-
մարի տակ:

— Հայեր, երբեք «հայերի գլուխներ», լեոնարդոյի գրչանկար, պահպանվում է
Թուրինի արքայական գրադարանում: Նկ. 6(1):

— Հայ ցառառապետություն, Բագարանի տիպի գծագրեր, ընդամենը
հինգն են, պահպանվում են հետևյալ Կոդեքսների համարակալումով՝
B 21 v, Richter LXXXVIII, 3), նկ. 1, Cod. B. 19 r (1490), նկ. 5, Cod.
Ashburnham 2037 3 v = B 91 v (1940), նկ. 6(3), Cod. Ashburnham 2037
5 v = B 92 v, նկ. 6(4), (1940), Cod. Atlanticus 37 r, a (1506—8), նկ. 7:

Լեոնարդոյի «Հայկական էջերը» գրված են նամակի ձևով և կոչվում են
«Հայկական նամակներ» (նկ. 8): Ալիշանը ծանոթ էր դրանց, և Ռիխտերի
«Լեոնարդոն Արեւելքում» հոդվածի հրապարակման տարում, այսինքն 1881-ին,
լույս է տեսնում մեծ հայագետի ելույթը՝ «Հայկական գոյնմիան» (մաթեմա-
տիկական աշխարհագրություն)՝ Վենետիկում կայացած Աշխարհագրության
միջազգային երրորդ գիտաժողովի առթիվ: Ալիշանն առաջարկում էր գիտնա-
կաններին ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրել Կիլիկիայի երկրաբանական
բնույթը, օրինակ բերելով Լեոնարդոյի նշված գրությունը, ամփոփում է ելույթը
հետևյալ կերպ. «Հույս կա, որ Միլանի Ամբրոջյանա գրադարանում պահպան-
ված Ատլանտիկոս ձեռագրի մասնակի և մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը
պարզություն կմտցնի խորհրդավոր գաղտնիքի շուրջ, կբացահայտի այցելու-
թյան երբեք և ինչպես, որ կատարել է անմահ Լեոնարդո դա Վինչին Եփրատի
ափերին Տավրոսի ու Անտիտավրոսի միջև, ինչպես և իր կողմից անորոշա-
բար Արեւմտյան Հայաստան անվանված Կիլիկիայում»²:

Անժխտելի է, որ հայկական վարկած հորջորջվող խնդիրը բացահայտել են
Ռիխտերը և Ալիշանը 1881 թվականին: Պարզ է նաև, որ այդ հարցին շաղ-
կապված տարբեր խնդիրների պարզաբանումը ոչ մի հեղինակություն ու
կամակալություն չի ընդունում: Կարևորը փաստերն են, երբեմն էլ՝ վկայակո-
չումները, որոնցից բխում են որոշ անհրաժեշտ եզրակացություններ:

Այս նյութին առնչվող Լեոնարդոյի գրավոր հիմնական փաստերը նրա
նամակներն են և Հայաստանի մասին հաղորդումները: Դրանք գրված են
նույն թերթի երկու էջերի վրա, որոնք Ռիխտերը բաժանել է ըստ թեմաների
և վերնագրել յուրաքանչյուրը: Ահա Լեոնարդոյի նամակների թարգմանությունը:

«Մեր հյուսիսային կողմերում վերջերս տեղի ունեցած աղետը, որն անկասկած սարսափահար կանի ոչ միայն ձեզ, այլև ամբողջ աշխարհին, որի մասին ես կպատմեմ ստորև՝ բացահայտելով նախ արդյունքը և հետո պատճառը...

Հայաստանի այս մասում ես ամենից առաջ գնացի Քալինդրա քաղաքը՝ սիրով ու ջանասիրությամբ իրագործելու այն առաջադրանքը, որի համար Դուք ինձ ուղարկեցիք Հայաստան, քանի որ այս քաղաքը լավագույնս կարող էր ծառայել մեր նպատակին, և որը մոտ է մեր սահմանին։ Այս քաղաքը տեղադրված է Տավրոսի լեռների ստորոտում, այնտեղ, ուր բաժանվում է Եփրատ գետից և արևմուտքից նայում մեծ Տավրոս լեռան (Արնոս և Արտոս) գագաթներին։ Այս գագաթները այնչափ բարձր են, որ թվում է դիպչում են երկրնային, և ողջ աշխարհում երկրի ոչ մի հատված այս լեռան գագաթի բարձրությանը չի հասնում, և արևի ճառագայթները առավոտները միշտ ընկնում են նրա արևելյան կողմի վրա շորս ժամ շարունակ, և կազմված լինելով ճերմակագույն քարից, շողշողում է իր ողջ ճոխությամբ, և այստեղի հայերի համար նույն դերն ունի, ինչ պայծառ լուսնաշողը հավատի մեջ, և իր հսկայական բարձրությամբ այն ուղիղ գծով շորս մղոն երկարությամբ հասնում է ամպի ծայրին։ Արևմուտքից մայր մտած արևի շողերով լուսավորված, այս գագաթը շատ տեղերում է երևում մինչև գիշերվա երրորդ կեսը։ Դա հենց այն է, որ մենք հանդարտ եղանակին գիսաստղ էինք կարծել, որ գիշերվա մթնային մեջ հայտնվում է մեզ՝ երբեմն երկատված կամ եռատված, երբեմն՝ երկար կամ կարճ։ Եվ դրա պատճառը երկնքի հորիզոնի ամպերն են, որոնք գտնվելով լեռան ու արևի միջև՝ կլանում են արևի ճառագայթների մի մասը։ Այսպիսով, լեռան լույսը մթագնվում է ամպերի տարբեր հատվածներով և ընդունում լուսնաշողի մասնաբաժնի փոփոխությունները։

ԳՐԻԹԻ ԲԱԺԱՆՈՒՄՆԵՐ

- Հավատի գովեստն ու խոստովանությունը։
- Հանկարծակի ջրհեղեղը։
- Քաղաքների կործանումը։
- Մարդկանց մահն ու նրանց հուսալքությունը։
- Քահանայի որոնումը, նրա արձակումը և բարյացակամությունը։
- Լեռան անկման պատճառի բացատրությունը։
- Նրա հարուցած դժբախտությունը։
- Ջյան իջնելը։
- Մարգարեի հայտնվելը։
- Նրա մարգարեությունը։
- Հարավային Հայաստանի ստորին մասի ջրհեղեղը, որի պատճառը Տավրոս լեռան ճեղքվածքն է։
- Թե ինչպես նոր մարգարեն ցույց տվեց, որ այս կործանումը պատահել էր այնպես, ինչպես ինքն է գուշակել։
- Տավրոս լեռան և Եփրատ գետի նկարագրությունը։
- Թե ինչու է փայլում լեռան գագաթը գիշերվա կեսից մինչև գիշերվա երրորդ մասը, և մայրամուտից հետո այն գիսաստղ է թվում արևմուտքի բնակիչներին, իսկ լուսաբացից առաջ՝ արևելքում բնակվողներին։

— Թե ինչու է այս գիսաստղը զանազան ձևեր ընդունում. մեկ կլոր, մեկ երկարավուն, երկատված կամ եռատված, ամբողջական: Երբ այն կերևա նորից:

ՏԱՎՐՈՍԻ ԼԵՌՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ինձ մի մեղադրիր, օ, Դեաթդար, ծուլության մեջ, քանի որ իմ նկատմամբ քո մեծ, շնորհապարզև սերն ստիպել է ինձ գերազույն լարվածությամբ որոնել և մանրամասնությամբ ուսումնասիրել այնպիսի հզոր ու զարմանահրաշ մի երևույթի պատճառը: Իսկ դա ժամանակ է պահանջում, այժմ քո հետաքրքրասիրությունը բավարարելու համար անհրաժեշտ է, որ նախքան այս մեծ երևույթի պատճառի բացատրությանն անցնելը խոսեմ տեղանքի ձևի մասին:

Մի վշտացիր, օ, Դեաթդար, որ ես ուշացնում եմ պատասխանը, քանզի ժամանակ է պետք խորանալու այս երևույթի բնույթի մեջ, հատկապես, որովհետև այս զորեղ երևույթի պատճառը բացատրելու համար, նախ պետք է ամենայն ճշգրտությամբ նկարագրել տեղանքը, և միայն այս ձևով կկարողանամ բավարարել քո պահանջը:

Ես կանգ չեմ առնի Փոքր Ասիայի ձևի կամ էլ նրան շրջապատող ջրերի ու ցամաքի նկարագրության վրա, քանզի գիտեմ, որ քո ջանասիրության և ուշիմության շնորհիվ դու քաջատեղյակ ես դրանց: Այդ ամենի փոխարեն կնկարագրեմ Տավրոսի լեռների իրական ձևը, որն այս զարմանահրաշ և վնասակար երևույթի պատճառ է, և որը մեզ առաջ կտանի իրագործելու մեր առջև դրված խնդիրը: Տավրոսը այն լեռն է, որ շատերի կողմից համարվում է Կովկասյան լեռնաշղթա ...բայց պարզաբանելու համար ես խոսեցի Կասպից ծովի ափին բնակվող որոշ բնակիչների հետ, որոնք վկայում են, որ սա իսկական Կովկասը պետք է լինի, թեև իրենց լեռները նույն անունն ունեն: Սրանք ավելի բարձր են, և այդ է վկայում նաև, որ սկյութներնում Կովկաս տեղանունը նշանակում է «շատ բարձր գագաթ»: Փաստորեն չգիտե՞նք՝ արդյոք ավելի բարձր լեռ գոյություն ունի՞ նրանցից արևելք կամ արևմուտք: Եվ դրա ապացույցն այն է, որ դեպի արևմուտք ընկած երկրների բնակիչները տեսնում են արևի շողերի փայլը նրա գագաթին գիշերով մեկ քառորդին: Եվ նմանապես դեպի արևելք ընկած երկրների բնակիչները:

ՏԱՎՐՈՍ ԼԵՌԱՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՆ ԸՆԴՈՒՆԵՐԸ

Տավրոսի այս շղթան այնպիսի բարձրություն ունի, որ երբ հունիսի կեսերին արևը հասարակածում է, նրա ստվերը հասնում է մինչև Հիպերբորյան լեռները, որ մեկ ամսվա ճամփա է դեպի հյուսիս: Քամոտ կողմը միշտ լի է ամպերով ու մշուշներով, քանի որ քամին, որ ժայռին բախվելով բաժանվում է, նորից փակվում է ժայռի ավելի հեռավոր կողմում և շարժման մեջ ամեն կողմից ամպեր է տանում և թողնում իր բախման տեղում: Այս ամպերը հավաքվելով առաջ են բերում ամպրոպներ, որից էլ քարը ամբողջովին երկատված է հսկայական բեկորներով: Լեռան ստորոտում կա հարուստ բնակչություն, որն ապրում է, և լի է անշափ գեղեցիկ աղբյուրներով ու գետերով, և բերրի՝ արգասաբեր ամեն տեսակի բարիքով, հատկապես՝ հարավահայաց կողմում: Երեք մղոն բարձրության վրա, սակայն, կարելի է գտնել եղևնու, կեչու և այլ ծառատեսակների անտառներ, որոնցից հետո 3 մղոնից ավելի հե-

նավորության վրա ձգվում են մարզագեոֆիններ ու լայն արոտավայրեր, իսկ մնացյալը հավերժական ձյուն է, մշտապես այնտեղ 14 մղոն բարձրությամբ, տարվա բոլոր ժամանակներում հոտերն արածում են: Այս բարձրությունից մինչև մեկ մղոն վերև, ամպերը երբեք չեն հեռանում, այսպիսով ունենք 15 մղոն և 5 մղոն ուղիղ գծով: Եվ Տավրոսի գագաթների կատարները նույնքան են կամ մոտավորապես այդքան:

Կիսով չափ բարձրանալով, մենք տոթ օդ ենք ծծում և քամու շունչ չենք զգում: Այնտեղ ոչինչ չի կարող երկար գոյատևել, ոչինչ չկա, բացի մի քանի գիշատիչ թռչուններից, որոնք ապրում են Տավրոսի բարձր գագաթներին և իջնում ամպերից ցած որս որոնելու: Անտառապատ բլուրներից վեր ժայռ է, ամպերից վերև ժայռը մաքրագույն սպիտակ է: Դժվար, վտանգավոր ճանապարհի պատճառով անհնար է հասնել բարձր գագաթին:

Իմ նամակներում հաճախ տեղեկացնելով քեզ իրերի վիճակին, կարծում եմ, չպետք է լռեմ մի քանի օրերի դեպքերի մասին, որ...

Մի քանի անգամ...

Շատ անգամ ուրախանալով քո բարեբախտությունների համար, ես այժմ գիտեմ, որ որպես ընկեր, դու կտխրես իմ դժբախտությունների համար, զբժբախտություններ, որոնց մեջ եմ ես հիմա և վերջին մի քանի օրվա ընթացքում այնքան ցավ, վախ, վտանգ ու կորուստ եմ ունեցել, տեղացիների թշվառությունները չհաշված, որ մենք երանի էինք տալիս մեռնողներին և, իհարկե, ես չեմ հավատում, որ քառսին իրենց բաժանումով ձև տալուց ի վեր տարրերը երբևէ միացրած լինեն իրենց ուժն ու զայրույթը՝ մարդուն այդքան թշվառություն պատճառելու համար: Ինչ վերաբերում է մեզ, այն, ինչ մենք տեսանք ու ապրեցինք այստեղ, այնպիսին է, որ չեմ կարող պատկերացնել, թե այդպիսի մի դժբախտություն երբևէ հնարավոր կարող է լինել, և այս ամենը տասը ժամվա ընթացքում:

Նախ և առաջ մեզ վրա կատաղորեն խուժեց քամին, դրան ավելացավ ձյունը, որ լցրեց ողջ հովիտը՝ ոչնչացնելով մեր քաղաքի մեծ մասը: Զբաղաբարվելով դրանով, փոթորիկը ջրհեղեղ ուղարկեց, և քաղաքի ներքևի մասը ընկղմվեց ջրի տակ, ի հավելումն հանկարծակի անձրև կամ կորստաբեր հեղեղ եկավ, և ջրի, ավազի, ցեխի ու քարերի տարափ տեղաց՝ տարրեր խճողված ծառարմատների, բների և ճյուղերի հետ, և ամեն ինչ ընկնում էր մեզ վրա, և վերջում մի մեծ հրդեհ բռնկվեց, որ քամին չէր բերում, այլ 30000 սատանաներ (սրիկաներ), որոնք ավերեցին ամբողջ այս շրջակայքը և դեռևս չի դադարել: Իսկ նրանք, ովքեր չեն վնասվել, այնքան վճատ ու ահաբեկված են, որ կարծես ապշահար վախենում են մեկը մյուսի հետ անգամ բառ փոխանակելուց: Թողնելով մեր ողջ գործը, մենք մնում ենք այստեղ ավերակ եկեղեցիներում, տղամարդ ու կին, մեծ ու փոքր այծերի հոտի նման խառնըված իրար: Հարևանները խղճահարությունից մեզ օգնության ձեռք մեկնեցին, իսկ նրանք մեր թշնամիներն էին սկզբում: Եթե որոշ մարդիկ մեզ ծամանակին չօգնեին, բոլորս էլ սովամահ կլինեինք:

Այժմ տեսնում ես, թե ինչ վիճակում ենք: Այս բոլորը, ասում են, ոչինչ է, դժվարը՝ հետո է լինելու:

Գիտեմ, որ որպես բարեկամ կմտահոգվես իմ դժբախտությունների համար, ինչպես ես նախորդ նամակներում ուրախություն եմ հայտնել քո բարեբախտությունների համար»:

Սրանք են, հայերեն թարգմանությանք, Լեոնարդոյի հայտնի դարձած «Հայկական նամակները»: Կան ևս մի քանի հակիրճ տվյալներ. Արևելքի աշխարհագրությունը նկարագրելիս, հեղինակը հիշատակում է «Կիլիկիան և Հայկական լեռները», այլ ձեռագրում գրում է. «Դուք կարող եք երևակայել, որ բոլոր ժամանակներում Տիգրիսը և Եփրատը հոսել են Հայաստանի լեռների գագաթներից, հնարավոր է, որ օվկիանոսի ջուրը երկար ժամանակ հոսել է այդ լեռների միջով»³:

Հետաքրքիր է ընդգծել, որ Պ. Թեյլլըրը իր «Լեոնարդոյի փնտրելի նոթագրությունները» գրքի VIII գլուխը վերնագրել է «Դիտող ճանապարհորդը» և «Մերձավոր Արևելք» ենթագլխում տեղադրել է այն նկարագրությունը, ուր Լեոնարդոն ակնարկում է Կիլիկիան և Հայկական լեռները: Այսքանից հնարավոր է ենթադրել, որ Թեյլլըրը ընդունում է այն կարծիքը, ըստ որի Լեոնարդոն ճանապարհորդել է Արևելքում: Հեղինակի վերաբերմունքը, սակայն, տրվյալ հարցում շատ զգույշ է: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Թե Լեոնարդոն քանի անգամ է ճանապարհորդել, երևի երբեք չի իմացվելու: Նոթագրություններում հարազատորեն են նկարագրված Մերձավոր Արևելքի այն վայրերը, ուր հավանաբար այցելել է, թեև դրանք չեն կարող արագ ընթացած ճանապարհորդության արձանագրություններ համարվել: Մյուս կողմից իր հիշտ բնկվող երևակայությունը կարող է տիրացած լինել այլ ճանապարհորդների հաղորդած տեղեկություններին և վերամշակելով դրանք համարել է իրենը»⁴: Նման խնդրական հարցադրումը մինչև օրս մնում է չլուծված:

Լեոնարդոյի ձեռագրեր-գծագրերի հանդամանորեն ուսումնասիրությունը սկզբից ի վեր հանգեցրել է Արևելքի կամ Հայկական վարկածի գաղափարին: Գիտնականները բաժանվեցին երկու խմբի: Առաջինները հոժարամիտ են «Արևելքին» թեզիսին, իսկ մյուսները ձեռագրերում հիշատակված փաստերը համարում են Լեոնարդոյան երևակայության արգասիք: Վերջին տեսակետի ուղադրավ ներկայացուցիչներից է իտալացի արվեստաբան Ջորջիո Նիկոդեմին: «Հայկական նամակների» մասին նա գրում է հետևյալը. «Հարկ է հիշատակել յուրահատուկ վեպի էսքիզը, որը ծրագրել էր գրել Լեոնարդոն Ֆլորենցիայում գտնվելու օրերին: Այն բաղկացած է Սիրիայի Դիոդարիոյին (Դևաթգարին) ուղղված նամակներից, որոնց մեջ հաղորդումների ձևով նկարագրություններ կան (Դևաթգարի) վարչությանը ենթակա Հայաստանի զարմանալի վայրերի, տեղի ունեցած ահավոր աղետի՝ լեռան փլուզման և մի մարգարեի մասին»: Նիկոդեմին ճշտում է ժամանակագրական տվյալը. «Լեոնարդոյի նամակները ժամանակ առ ժամանակ կարծիք են շարժել 1477—1480 թթ. Արևելքում նրա հանգրվանելու մասին: Այս ենթադրությունը, սակայն, լրիվ զուրկ է փաստարկումներից, քանի որ նոր տվյալների հիման վրա ապացուցված է, որ նա Միլան մեկնելուց առաջ անընդմեջ ապրել է Ֆլորենցիայում»⁵: Իր մոնումենտալ աշխատության մեջ Գ. Ուժինլին հայտնում է «վեպ գրելու ծրագրի» մասին, որը ունեցել է Լեոնարդոն⁶: Ջ. Կալվին⁷ ու այլ հեղինակներ նույն կարծիքին են հասնում:

Այն բոլոր հեղինակները, ովքեր մերժում են Լեոնարդոյի ճանապարհորդության փաստացիությունը, պնդում են, թե հիշյալ նամակները պետք է համարել Լեոնարդոյի ծրագրած վեպի էսքիզը: Բայց օտար հեղինակներից և ոչ մեկը չի շեշտում, թե նամակներում հիշատակված բնակիչներին հասած աղետները տեղի են ունեցել Արևմտյան Հայաստանում: Հետևաբար, մեծ արվեստագետը իր հորինելիք վեպի գործողության վայրը համարել է հա-

աբնակ Կիլիկիան: Տվյալների սակավության պատճառով թող մերժվի ճա-
նապարհորդության ճշմարտացիությունը, բայց որ վնասի գործողության վայրը
Կիլիկիան է՝ անժխտելի է:

Իսկ վնասի նյութը: Դրա մաս է կազմում նաև հետևյալը. «և վերջում մի
մեծ հրդեհ բռնկվեց, որ ոչ թե քամին էր բերում, այլ 30000 սատանաներ,
որոնք ավերեցին ամբողջ շրջակայքը և դեռևս շեն դադարել ավերել այն»: Այս
ահավոր դեպքը Կ. Զարյանն իր «Լեոնարդո դա Վինչին և Հայաստանը» աշ-
խատության մեջ բնորոշում է որպես «Հայկական ջարդի նկարագրություն»⁸,
նաև այն, որ սակավաթիվ վերապրողներ, նրանց հուսահատ վիճակը, սար-
սափը, որոնք որպես ապշահարներ, հաղիվ համարձակվում են մեկը մեկի
հետ խոսել, ապաստան են գտել «ավերակ եկեղեցիներում»: Այս հակիրճ նկա-
րագրությունը զաղափար է տալիս նյութի մասին, դա էլ անժխտելիորեն
հայկական է:

Հաշվի առնեմ ևս մի հանգամանք. Լեոնարդոն պատմում է պատահած
ահավոր եղելությունները, որոնց ակնատեսն է եղել. «այն, ինչ մենք տեսանք
ու ապրեցինք այստեղ...», «նախ և առաջ մեղավոր հարձակվեց...», «խղճա-
րությունից մեզ օգնության ձեռք մեկնեցին» և այլն: Այսինքն, նա արտահայտ-
վում է որպես եղելություններն ապրած մարդ, որպես մասնակից. այս առու-
մով հատուկ իմաստ է ստանում «ավերակ եկեղեցիներում ապաստանել» ար-
տահայտությունը: Հնարավոր է, արդյոք, հենվելով այս փաստի վրա, ենթա-
դրել, թե նա տեսել է Կիլիկիայի ավերակ եկեղեցիները: Հարցը մնում է ան-
պատասխան:

«Հայկական նամակների» ոճի կառուցվածքային առանձնահատկություն-
ների հետազոտությունը բավական զբաղիչ է, բայց ձևի ուսումնասիրության
մեջ հաճախ անտեսվում է այն սերտ կապը, որ պետք է գոյություն ունենա
ոճի և պատմական փաստարկումների միջև: Նման խախտումը, իր հերթին,
նպաստում է նոր ենթադրությունների առաջադրմանը: Այս դիրքորոշումը բնո-
րոշ է Արևելյան վարկածը թերագնահատողներին և նոր փաստերով հակադրը-
վողներին: Բայց այլ տեսակյունից, նման վարկածները հարստացնում են
ուսումնասիրվող թեման նոր նյութերով, հետևաբար, ուշադրավ են:

Հարցն առաջ քաշեց Զովանի Պոնտին 1977-ին լույս տեսած «Լեոնարդո
դա Վինչիի վերաբերյալ՝ պարսիկ Սաֆիի գալստյան սպասումը Վենետիկի և
Ֆլորենցիայի ժողովրդի կողմից Զինկուեշենտոյի (XVI դ.) ժամանակ» հոդ-
վածքում: Որքան էլ տարօրինակ թվա, այդ երկու հանրապետությունների մայ-
րաքաղաքների բնակիչները XVI դարի սկզբին սպասել են պարսիկ շահ Սաֆիի՝
որպես նոր մարգարեի գալստյանը, երգ են հորինել, հույսեր կապել, դրամով
իմաստավորելով, որ շահը արդարություն ու խաղաղություն է բերելու պատ-
մական ճգնաժամ ապրող Վենետիկին և Ֆլորենցիային: Ծահին համարել են
հավասարություն հաստատելու ձգտումով տոգրված հասարակական կարգերի
բարենորոգիչ, գնահատել են նրան որպես թեոկրատ և հակաթուրք: Զ. Պոն-
տին կապ է տեսնում Սաֆիի և Լեոնարդոյի՝ իր գրքի ծրագրում ակնարկված
մարգարեի միջև:

Իսկ ո՞վ է Սաֆին. ժողովրդական նման հորջորջմամբ հասկացվել է Սեֆ-
յան Իսմայիլ Ա. պարսիկ շահը: Նա իշխել է 1502-ից մինչև 1524 թվականը:
Իսկ ինչպե՞ս ստեղծվեցին այն նախադրյալները, որոնք Սաֆիի շուրջը առա-
ջացած լեգենդի ներշնչման առիթ հանդիսացան: Պատմական տվյալ պայ-

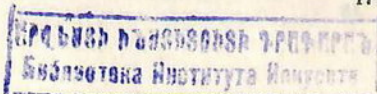
մանների դեպքում առաջադիմական համարվեց հողային և քաղաքական տիրույթների նոր տիրափոխությունը, որ Իսմայիլը պարտադրեց կրգըլբաշներին՝ հավատարիմ թրքախոս վաչկատուն ցեղերի առաջնորդներին, բայց ի վնաս պատմական Հայաստանի ֆեոդալական տիրույթների: Հողերի նման տեղաբաշխումը արդար վերաբերմունք էր թվում հանդեպ գյուղացիությանը: Շահի հիմնական բարեփոխումներից մեկը եղավ շիրվանի իսլամիզմի այդ տարատեսակը որպես պետական կրոն հայտարարելը: Շիրվանը մեծ ժողովրդակա-նություն վայելեց նաև Թուրքիայում, տարածված էր գյուղերում և արհեստավորների շրջանում, նույնիսկ քրիստոնյա հայերը համակրանքով էին տրամադրված իսլամիզմի զիջողամիտ այդ ուղղության հանդեպ¹⁰:

Իսմայիլի վարած քաղաքականությունը բարենպաստ ազդեցություն է ունեցել քրիստոնյա, հատկապես հայ ժողովրդի վրա, և բազմաթիվ զինաբախումները, որոնք տեղի են ունեցել թուրքերի հետ և որոնց հետևանքով հայերը մեծապես տուժել են, դիտվել են նաև որպես քրիստոնյաներին ի պաշտպանություն մղված պայքար: Միաժամանակ ի պաշտպանություն չի-նական մետաքսի առևտրական ճանապարհի և առևտրի, որը կատարվում էր Պարսկաստանի ճանապարհով և Կիլիկիայի նավամատուցների միջոցով, որոնք կապված էին եվրոպական և իտալական մի շարք քաղաքների հետ:

Արդարությունը, զիջողականությունը և քրիստոնյաների պաշտպանու-թյունը իշխանի հազվադեպ ու հուսադիր առաքինություններ են, որոնք նպաստեցին Իսմայիլի ժողովրդականությանը, թեկուզև Արևելքից հեռու՝ Վենետիկում, Ֆլորենցիայում նոր մարգարեի լեզենդի ստեղծմանը:

1494 թվականին Մեդիչիների դեմ ըմբոստացած ժողովուրդը վտարում է Լորենցո Սբանչելլիի գավալ Ջուլիանո Բ-ին ու հիմնադրում հանրապետություն, որը գոյատևեց ընդամենը 15 տարի՝ մինչև Մեդիչիների վերադարձը: Միապետությունից դեմոկրատական կարգերին անցումը առաջադիմական քայլ էր՝ դրդապատճառներից մեկը նկատվում է համեստ, բայց մոլեռանդ դոմինիկյան-ների միաբանությանը պատկանող մի քահանայի՝ Սավոնարոլայի մղած պայ-քարը: Նրա փոթորկուն, ըմբոստ և ահազնադառն տագնապ արտահայտող քա-րոզների ազդեցությունը, սոցիալական անարդարությունների նրա կշտամբանք-ները, կյանքի նոր պայմաններ ստեղծելու խոստումները, միջնադարի փի-լիսոփայական-կրոնական ոգեկանությունը ներշնչված մտքերը ազդեցիկ եղան, ու Սավոնարոլայի ժողովրդականությունը աճեց քաղաքում և տարածվեց նույ-նիսկ Իտալիայի այլ շրջաններում: Քաղաքը հորըրըզվեց Սավոնարոլայի Ֆլո-րենցիա, նրա համբավը շարունակվեց չորս տարի՝ 1494-ի սեպտեմբերից մինչև 1498-ի մայիսը: Իտալիայի պատմության մեջ դրանք հիշատակվում են որպես եզակի և անսովոր տարիներ: Այսպիսի բացառիկ իրադրությունից պարզ է դառնում, թե ինչու համեստ քաղաքացիներից գատ, Սավոնարոլայի մտքերով հրապուրված էին մտավորականներ, արվեստագետներ և հզոր ընտանիքների անդամներ: Նրանցից են Ջովաննի Պիկո դելլա Միրանդոլան, Ջան Ֆրանչես-կոն՝ Սավոնարոլայի կենսագիրը, քանդակագործ Ջովաննի դելլա Ռոբբիան, նկարիչ Լուկա Սինյորելլին. նա Օրվիետոյի կաթոլիկի նկարների շարքը նկարելիս ներշնչվել է Սավոնարոլայի կյանքի վերջին դրվագներից¹¹: Մա-քիավելլին հետադաշտում ազդվել է նրա որոշ մտքերից իր «Իշխան» գրքում, նրանով հետաքրքրվել է Միքելանջելոն, իսկ Ռաֆայելը նկարել է Սավոնարո-լային «Աթենքի դպրոցը» նկարում:

2 Ա. Գ. Արտյան



Այսքանն ասվեց շեշտելու համար կենտրոնական իտալիայի պատմության ճգնաժամային ժամանակաշրջանում Սափոնարոլայի դերը: Նրա վերջը՝ հղավ ողբերգական՝ կախաղան: Դիանն այնուհետև հրկիզվում է աճյունը թափվում է Առնո գետը: Նման անկում եղավ պապ Ալեքսանդր VI և Մեդիչիների դավադրությունների հետևանքով, այդպես և հանրապետության անպաշտպան մնալու և Ֆլորենցիայի դրամատիկների կղզիացման՝ հատկապես Հոռմի բանկերից: Ժողովրդի համար հիմնականն այն էր, որ շիրագործվեցին այն «բարեփոխումները», որոնց մասին շարունակ խոսել էր Սափոնարոլան: Պարզ մարդու մեջ, սակայն, մնաց նորարարի գալստյանը հավատալու պահանջը, ու երբ Արևելքից հասավ Իսմայիլի՝ Սաֆիի կատարած գործերի լուրը, ժողովուրդը հուսադրվեց ու սկսեց նորից հավատալ, թե մարգարեն գալու է, այս անգամ՝ Արևելքից:

Լեոնարդոն ապրել ու տեսել է այս բոլոր եղելությունները, մարգարեի դադարի միջև, հավանաբար, ներշնչել էր ժողովուրդը, բայց ինքն էլ տեսնելով Սափոնարոլայի անհաջողությունը, նոր առաքելություն արժանավայել վայր է համարում ոչ թե Ֆլորենցիան, այլ՝ Արևելքը, իսկ տարբերվելով Ֆլորենցիայի բնակիչներից, նա մարգարեին կապում է Հայաստանին: Վերհիշենք Լեոնարդոյի ծրագրած գրքի հետևյալ ենթագլուխները. «Մարգարեի հայտնվելը», «Նրա մարգարեությունը», «Հարավային Հայաստանի ստորին մասի ջրհեղեղը, որի պատճառը Տավրոս լեռան ճեղքվածքն է» և «Թե ինչպես նոր մարգարեն ցույց տվեց, որ այս կործանումը պատահել էր այնպես, ինչպես ինքն էր գուշակել»:

Ամփոփեմ միտքս Զ. Պոնտիի հետևյալ տողերով. «Մարգարեի եղակի կերպարը Լեոնարդոն տեղադրում է ապառաժոտ Հայաստանում՝ բնական աղետներից տուժված, Պարսկաստանին սահմանամերձ և Իսմայիլի կողմից 1502-ին նվաճված երկրում»¹²:

Լեոնարդո դա Վինչիի Հայաստանում լինելու միակ հավաստի աղբյուրը նրա հայտնի նամակներն են: Այդ էջերը, իրենց ողջ կարևորությամբ հանդերձ, չեն կարող դիտվել որպես վերջնական, վարկածը ճշգրտորեն սահմանող հաստատիչ փաստ: Այլ կերպ ասած, ուշադրության է արժանի այն փաստը, ըստ որի Լեոնարդոն ծրագրել էր վեպ գրել: Այս հանգամանքը համոզում է բոլոր նրանց, ովքեր հակադրվում են արվեստագետի արևելյան ճանապարհորդության վարկածին և այդպիսի եղելությունը համարում են վիպասանական հնարք¹³:

Ամենակարևորը, սակայն, հետևյալն է. Լեոնարդոն ծրագրել էր վեպը անմիջականորեն կապել հայ իրականության հետ, դեպքերի ընդհանրացման միջոցով՝ այդ իրականությանը հաղորդել համամարդկային նշանակություն:



Պատկերագրությունը բոլոր դարաշրջաններում համարվել է իշխաններին, արքաներին պատշաճ՝ նրանց ֆիզիկական-բարոյական կերպարը ներկայացնող արվեստ: Եթե միջնադարում իշխանների պատկերները տեղադրվել են հիմնականում եկեղեցիներում, ապա Վերածնունդի շրջանում դիմանկարները զարդարում էին պալատները, իշխող տոհմին վայել շինքերը: Նկարիչը, քանդակագործը և մեղալ փորագորդը ծառայել են մեծամեծներին, հանդես եկել նշանավոր պատվիրատուների պատվերն իրագործողի դերում, նույնիսկ եթե

պատվիրատուն եղել է օտարազգի և ունեցել այլ հավատք։ Արվեստագետի մասն մտածելակերպը բնութագրելու համար բերեմ մի քանի փաստ։ Նախ և առաջ պատմաքաղաքական իրավիճակի մասին։ Մուհամմեդ Բ-ն, այդ «Մեծ թուրքը»՝ ինչպես անվանել են նրան իր ժամանակակիցները, 1453-ի մայիսի 29-ին գրավեց Կոստանդնուպոլիսը, 1460-ին՝ Միստրալի իշխանությունը, 1461-ին՝ Տրապիզոնի կայսրությունը։ Թուրքերի հաղթանակները ցնցել էին Եվրոպան։ Վենետիկը, Ջենովան, Ամալֆին, Ռոդին, որոնք առևտրական գաղութներ ունեին Սև ծովի ափերին, Կոստանդնուպոլսում, Կիլիկիայում, հարկադրված էին ենթարկվել սուլթանական իրավունքին ու իրենց շահերը պաշտպանել արտոնությունների և առավելությունների հատուկ օրենքներով։ 1473-ին Վենետիկյան հանրապետությունը կատայունացիների և ջենովացիների մասնակցությամբ գրավում է Կիպրոսը՝ պաշտպանության տակ վերցնելով Միջերկրականի արևելյան շրջանը։ Ուժի դիրքերից ելնելով, հանրապետությունը հաջողվում է պահպանել վենետիկցի առևտրականների իրավիճակը Կոստանդնուպոլսում¹⁴։ Նոր ասպարեզ փնտրող արվեստագետների համար ճանապարհը դեպի Արևելք բաց էր։ Սուլթաններն իրենց հերթին խրախուսել և օժանդակել են հատկապես իտալացի նկարիչներին, նրանց համար բարենպաստ պայմաններ ստեղծել, որպեսզի զան ու պալատների համար դիմանկարների շարք ստեղծեն, իսկ որպես ճարտարապետ՝ նախագծեն ու կառուցեն։

Վենետիկցի նկարիչ Ջենտիլե Բելլինին եղել է Եգիպտոսում, այնտեղից տեղափոխվել Կոստանդնուպոլիս, ուր նկարել է Մուհամմեդ Բ-ի հայտնի դիմանկարը (թվագրված 25 նոյեմբեր 1480 թ., պահպանվում է Լոնդոնի Ազգային ցուցասրահում) և երկրորդը՝ սուլթանը թագաժառանգի հետ միասին¹⁵։ Մի այլ դիմանկարի հեղինակ է նկարիչ Կոստանցո դա Ֆերրարան (Ալբոմ Մուրաբբա № 1720), իսկ հուշամեդալներ են փորագրել նույն Կոստանցոն (1478—79 թ., Բեռլին, Դրամագիտական կաբինետ) և Դոնատելլոյի աշակերտ Բերտոլդո դի Ջովաննին¹⁶։

Սուլթանների արխիվները 1950-ական թվականներին հետազոտելիս, Ֆ. Բաբինգերը հայտնաբերում է Լեոնարդոյի մի նամակը՝ ուղղված Բայազետ Բ-ին։ Նամակը չափազանց հետաքրքիր է, գրված բացատրագրի ձևով, կից տրված են Պերան Գալատային միացնող կամուրջի նախագիծը, ինչպես և ջրաղացը ու մեքենաների գծագրեր։ Դրանք մշակված են մանրամասնորեն. «առնիճապես իրագործվելիք», ինչպես բնորոշում է Լ. Ֆիրպոն¹⁷։ Նամակի բովանդակության համաձայն, Լեոնարդոն ցանկացել է սուլթանի մոտ ծառայություն անցնել։ Այդ նպատակով ներկայացրել է, իր խոսքերով ասած, «Պերայի կամուրջը Կոստանդնուպոլսում» նախագիծը¹⁸, որը պահվում է Cod. L 66r (1502) նիշի տակ և ունի հետևյալ բացատրությունը. «Կամուրջի լայնությունն է քառասուն կանգուն, ջրից բարձր է յոթնասուն կանգուն, երկարությունն է վեց հարյուր կանգուն, այսինքն չորս հարյուր ծովի վրա և երկու հարյուր հենվում է հողին, հենվելով ինքն իր վրա»։ Նշեմ, որ մի կանգունը 0,6 մետր է, հետևաբար կամուրջը հանդուգն մտահղացում է նաև այսօրվա շինարարության համար։ Նկ. 9(3)։

Փորձել եմ մի բերել եզակի փաստեր, հանգել միջին ընդհանրացումների, որպեսզի հնարավոր լինի ասելու, թե Լեոնարդոն «Արևելքի հանդեպ ունեցել է հատուկ հետաքրքրություն և ոչ թե էզոթերիկ վերաբերմունք», ինչպես կարծում է Ֆիրպոն։ Եթե այդպես չէ, ապա ինչու է ցանկացել աշխատել սուլթանի հաշ-

վին՝ Կոստանդնուպոլսում. ակներև է, որ միմիայն կառուցելու և շահադիտական նպատակներով էր հեռանալու հայրենիքից: Cod. Atl. 260r, a ձեռագրից ծանոթ է, թե նա տեղեկություններ էր հարցնում Սև և Կասպից ծովերի մասին՝ ումն Բարտողումեո թուրքին ուղղված նամակում: Նամակագրության միջոցով աշխարհագրական տեղեկություններ ստանալը մի մեթոդ է, որ օգտագործել է նաև Լեոնարդոն, իսկ երբ հարկ է կառուցել այլ երկրում, ապա անհրաժեշտ էր տեղափոխվել այդ երկիրը: Դա էլ եղել է նրա նպատակը, սակայն չի իրագործվել:

Հավանաբար Լեոնարդոն հաճախում էր Ֆլորենցիայի Սան Մինիատո եկեղեցին, այն գտնվում է քաղաքի հարավային մասում՝ բլուրի վրա: Ռոմանական ոճով եռանավ շենք է՝ կառուցված հայազգի Մինաս սուրբի վկայարանի վրա: Ս. Մինասը քաղաքի պաշտպան սուրբն է: Եկեղեցու գլխավոր արքայի գմբեթադրի խճանկարում, աջակողմյան եզրամասում կա նրա մեծադիր նկարը հետևյալ գրությամբ՝ «Սան Մինիատո Ռեքս Արմենիա» (Սուրբ Մինաս Հայոց թագավոր): Եկեղեցու վերականգնումը թվագրվում է 1018 թ.: Նրան կից գոյություն է ունեցել վանքի հնագույն շենքը, ուր հավար թվականից առաջ հիշատակվում է հայ վանականների ներկայությունը¹⁹:

Թուրինի Արքայական գրադարանում պահպանվող Լեոնարդյան «երեք գլուխների» գծագրերը, ամենայն հավանականությամբ, Լեոնարդոն կատարել է Սան Մինիատոյում հավաքված հայերին տեսնելուց հետո: Ռիստերը 1883-ի իր աշխատության մեջ այդ գծագրերը բնորոշում է որպես «Հայերի գլուխներ»: Նկ. 6(1):

Կարծիք կա նաև, որ Լեոնարդոն Կիլիկիայի մասին այդ հայերից էր տեղեկություններ ստանում: Ընթադրվում է նաև, որ նա ծանոթացել է հայ ճարտարապետությանը, հատկապես էջմիածին-Բագարան տիպին, հայերի հետ ունեցած խոսակցությունների ժամանակ: Նման խոսնաշփոթը հնարավոր է կարգի բերել այն դեպքում, երբ հիմնավորվի IV—VII դարերի հայ ճարտարապետության և Կուստանդնուպոլսի իտալական ճարտարապետության միջև գոյություն ունեցող համասեռությունը, բացատրվի երկուսի ընդհանրական բնույթը և հատկանշող յուրովի արժեքները: Լեոնարդոն արժեքավորեց հայկական կառույցի այդ տիպը, հանգեց դարավոր պատմություն ունեցող նշված ձևի գնահատմանը, և նույնի հետագա արմատական փոփոխությունները շնչեմացրին նախօրյակի մասնավոր հատկությունները, այլ ստեղծվեց օրգանական կապ, իսկ կապը գոյություն ունի նախորդող՝ հայկական և ավելի նոր՝ իտալական ձևի միջև: Այդ նախապատրաստեց Լեոնարդոն, փոխանցումներն ընթացան տարբեր ուղիներով, տարբեր ժամանակաշրջաններում, մասավանդ VII—XIII դարերում:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՎ
ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԻ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ՀԱՅԵՑՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՐԱՋԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

«Անտիկ շրջանում ընդունված կոսմիկական իմաստով գմբեթը նշանաբաններ պահպանվել և վերաիմաստավորվել է հատկապես Արևելքի եկեղեցական կառույցներում»։— Ռ. Վիտկովսկի, «Հումանիզմի շրջանի ճարտարապետական սկզբունքները»։

Ճարտարապետական նույնատիպ ձևերի առնչությունների հարցը, մեկնաբանված որպես զուտ փոխանցումներից հետևած երևույթ, թվում է անիմաստ։ Հարկ է մինչդեռ առաջ քաշել տարածություններ, որոնք մշակութային-աշխարհագրական և սոցիալական, ինչպես և ժամանակագրական տարբերություններով հանդերձ, որոշ իմաստով ի հայտ եկան IV—VII դարերի հայ ճարտարապետության և Վերածնունդի հայեցողությունների միջև։ Պարզեմ միտքս. ճարտարապետական բազիլիկատիպ և կենտրոնակազմ երկու հիմնաձևերը կապված են կոնստանտինյան և վիտրուվյան ավանդներին, Կուստոռչենտոյից սկսած առավելություն է տրվում կենտրոնակազմ գմբեթաձևի շենքին։ Այսման շենքերի մեծ մասը Իտալիայում կառուցվել է 1490—1530 թվականներին։ Հետաքրքիր է նշել, որ Լեոնարդոյի կենտրոնակազմ շենքերի գծագրերի մեծ մասը թվագրվում է 1490 թ.։ Հետաքրքրությունը հանդիպ «Դե Արկիտեկտուրա» վիտրուվյան մատյանը աճեց Ֆլորենցիայում, Միլանում, Ուրբինոյում ծաղկող նեոպլատոնականների և նեոպլոտինյանների շրջանակներում, որոնց հայեցողությունները արմատավորված էին այն ներգաղնյակ կապակցության վրա, որը գոյություն ունի միկրոկոսմի՝ մարդ-գմբեթ և մակրոկոսմի՝ տիեզերքի միջև։

IV—VII դարերի հայ ճարտարապետության կենտրոնակազմ ձևերը կարելի է բնորոշել որպես կոսմոգրաֆիկ-ճարտարապետական արտահայտություններ։ Դրանք կենտրոնակազմ են, զարգանում են կենտրոնից դեպի դուրս՝ գմբեթատակ տարածությունից գլխավոր շորս ուղղություններով, օր.¹ էջմիածին, Բագարան, և շորս անկյունային ուղղություններով, օր.² Ավան, Հոփ-սիմե, Ջորադիր։ Իմ կարծիքով, Լեոնարդոյի՝ հայ ճարտարապետությանը մոտենալը բացատրվում է մտքի ձևերի հարազատությունների վերլուծությամբ, որոնք ձևի ստեղծման գործում ունեն սկզբունքային նշանակություն։

Անկասկած, գմբեթաձևով շրջանակի կամ քառակուսի հատակագծով տաճարի ձևը հրապուրել է Լեոնարդո դա Վինչին։ Լեոնարդոյան և հայկական այսպիսի տիպերի առնչությունների հարցերը հիմնականում արծարծել է Յո. Ստրոմբովսկին իր երկհատոր «Հայ ճարտարապետություն և Եվրոպան» խիստ

կարևոր աշխատության մեջ: Հետևաբար նպատակահարմար է մեջբերել, որոշ կրճատումներով, վիեննացի գիտնականի էջերը կոննարդոյի և Բրամանտինի մասին՝ կապված հայ ճարտարապետության հետ:

Յո. Ստրիդգոլմսկու նշված գրքում այդ հատվածը վերնագրված է «Լեոնարդոյի գմբեթավոր կառույցների նախագծերը»¹: Բովանդակությունը հետևյալն է.

«Հաճախակի ասվել է, թե Լեոնարդոն, որպես հայկական կառուցողական մտքի կրողը Արևմուտքում, արժանի է ուշադրության: Հնարավոր է Լեոնարդոյին հասկանալ որպես ճարտարապետ, երբ մարդ երկար ժամանակով եղել է Արևելքում: Դյուրին չէ փաստերի վկայություններին դիմել, մանավանդ որ դրանց քանակը սակավաթիվ է: Բայց այն գիտնականները, որ Լեոնարդոյին համարել և ուսումնասիրել են որպես ճարտարապետ, նրանք հավաքել և ի մի են բերել որոշ փաստեր: Ժամանակի ընթացքում կազմվել է մի փոքր գրականություն ու թվում է, թե այսօր հնարավոր է ասել, թե ինչ է մտածել և նախագծել Լեոնարդոն, որոնք են այն կառույցները, որ նա շինարարության սկզբնական շրջանում հսկել ու ղեկավարել էր»²:

Գմբեթավոր կառույցներին վերաբերող Լեոնարդոյի գծագրերը մեծ մասամբ գտնվում են Փարիզի ինստիտուտի գրադարանում, այնտեղ է նաև էշթերհեյմի պատահիկը՝ թվագրված Ազգային գրադարան, № 2037: Մի շարք կարևոր ձեռագրեր գտնվում են նաև Կոդեքս Ատլանտիկոս Միլանի Ամբրոզիանա գրադարանում, դրանք հրատարակել է Լինչեյին: Ամենահատկանշական գծագրերը սակայն, առանց ամենակարևոր Cod. Atl. fol. 37r ձեռագրի, հրատարակել է Զ. Պ. Ռիխտերն իր աշխատության մեջ (տե՛ս տախտակ LXXXIV):

«Ինչպես հայկական եկեղեցական կառույցներում, այդպես էլ Լեոնարդոյի համար հատկանշական է կենտրոնական գմբեթի շուրջը խմբավորել բոլոր հնարավոր լուծումները: Ուշագրավ է նաև, թե ինքն իր նախագծերը չի հորինում՝ սկսելով ուշ հելլենիստական-հռոմեական լուծումներից: Իր գծագրերում շեն նկատվում շրջանակաձև, ութանիստ էմպորիումով կառույցներ և գմբեթավոր բազիլիկը (էմպորիումով) որպես կառույցների տեսակ, կամ եթե նկատվում են այդնման տեսակները, դրանք ստանում են երկրորդական նշանակություն, ճիշտ այնպես, ինչպես Հայաստանում»:

Շրջանակաձև հատակագիծը նույնպես մնում է հետին պլանում այնպես, ինչպես Հայաստանում, ուր միայն Գագիկի մանրակերտը և Զվարթնոցը (նա էլ արտաքին տեսքով) մոտենում են շրջանակին: Անադարտ քառակուսին արտաքուստ սյունաշարով ճոխացված, գծագրված է անցողակի և ինձ հիշեցնել է տալիս Քախի Մարիամ եկեղեցու գմբեթի արտաքին հորինվածքը: Ներքին կառուցվածքը կապ չունի Լեոնարդոյի նախագծի հետ: Նմանությունը հարաբերվում է արտաքին քառակուսուն առանց մեծ արսիղների: Հայկական արվեստի հիմնական ձևերը՝ պարզ արսիղներով քառակուսին և արսիղավոր քառակուսին անկյունի սենյակներով կամ գմբեթակիր մուլթերով, առաջմ անտեսում են: Գլխավոր ձևը, որ Լեոնարդոն նկատի ունի և զարգանում է մի շարք մտքերով և անընդհատ հանդես է գալիս որպես մտահայեցողների կրող, ութանիստ է շորս կողմներից ուղիղ պատերով պարփակված, դռների միջոցով օժանդակ սենյակների հետ հաղորդակից և բազմաճիստ գրմ-

բեթով ծածկված: Արդեն Բրունելլեսկին իր կրկնակի գմբեթով ավելի հեռու էր գնացել: Ներքին տարածությունները խստորեն մեկուսացնելը թողնում է այն տպավորությունը, թե կոնարդոն այդ տիպի նախագծերում չի կարողացել սահմանադատվել իր հայրենի քաղաքի Մկրտատան ազդեցությունից: Նման կախվածությունից անջատվելու ճանապարհը, թվում է, ցույց է տվել Բրունելլեսկին Սանտա Մարիա դելլի Անջելիի հիմնապատերի հորինվածքով, որ Լեոնարդոն վերարտադրում է՝ Գծելով փակ դահլիճ, դռներ միջոցով օժանդակ սենյակներին հաղորդակից: Անշուշտ, Բրունելլեսկին մտածում էր բացել մատուռների դռները դեպի դահլիճ, բարձր կամարների միջոցով և պսակել՝ ութանիստ թմբուկի և կիսագնդի միջոցով: Նման մոտեցումն ավելի հաշվական է (տե՛ս ութանիստների խումբը), օրինակ՝ Իրինդ, Անիի սրբ. Փրկիչը, քան թե Լեոնարդոյի անհասկանալի անհույս վերաբերմունքը հանդեպ տարածական միասնականությունը: Հատկանշական է, որ նա գծագրերի այս խմբում չի արտահայտում ներքին տեսքը, այլ շարունակ՝ հատակագծեր և արտաքին տեսք, հետևաբար նրա մոտեցումը երկրաչափական է և ծավալային, բայց ոչ տարածական (բացառություն է կազմում երկհարկ եկեղեցու նախագիծը՝ Միլանի սբ. Սեպուկրոյից ներշնչված, Կոդեքս էջերնհեյմ 2037 4r=B97T. 1490 թ.): Ինձ թվում է, թե Լեոնարդոն չի մտահոգացել այս տիպի գմբեթակիր կառույցներ մեռած Հռոմի ազդեցությամբ: Այդ ժամանակաշրջանում (և Լեոնարդոն՝ նվազագույնս) գնում էին այնտեղ ոչ թե կառույցները ուսումնասիրելու նպատակով, այլ բավարարվում էին հիմնականում չափագրելով և ընդօրինակելով շենքերի գեղազարդումները: Ութանիստ կենտրոնական տարածության շուրջը մեկուսացած սենյակներ կառուցելը դեռ ուժի մեջ էր, բայց անշուշտ ոչ Իտալիայում, այլ Արևելքում, հատկապես Կոստանդնուպոլսում, նույն ժամանակահատվածում իրագործում էին այն, ինչը Լեոնարդոյի մտքերի աշխարհում կենսալի էր:

Այս հարցերի փաստարկումը նորից կսկսեմ Հայաստանից: Անիում, քաղաքի արևելյան հատվածում, Ախուրյանի վերևը պահպանվել են բաղնիքի ավերակներ, որոնց մասին ես դեռ չեմ արտահայտվել: Ներկայացվող հատակագիծը վերցրել եմ Ղ. Ալիշանի «Շիրակից» (էջ 82): Մենք տեսնում ենք այսպես կոչված հունական խաչը՝ կենտրոնի գմբեթով: Թևերը մեկուսացված են անկյունների քառակուսի սենյակներից հաստ պատերի միջոցով, որոնք նույնպես գմբեթաված կեն: Ապշեցուցիչն այն է, որ արվեստի տեսակետից դիտված այս սենյակները տարածականորեն հաղորդակից չեն հունական խաչի, գմբեթների և թաղերի հետ մեթոդությամբ: Կապերը հաստատվում են կենտրոնի քառակուսու անկյունների դռների միջոցով: Մուտքը բացված է խաչի մի թևում, ներսից մի ուրիշ դուռ բացվում է դեպի քառանկյունի երկու սենյակները: Ֆիլարետոն իր իդեալ քաղաքի կաթեդրալի նախագիծը հորինել է նույն ձևով: Սակայն Անիի օրինակը քի վերաբերում եկեղեցական կառույցին:

Ստրժիգովսկին նշում է նաև, որ Անիի բաղնիքի տիպին նմանվող օրինակներ հայտնաբերվել են Հռոմում, սակայն, ճշտում է գիտնականը, այդ նման շենքի նախօրինակը գտնվում է հելլենիստական Արևելքում, որտեղից ներմուծվել է Հռոմ:

«Ուշագրավ է, որ Լեոնարդոն այդ խմբի գծագրերը մշակում է մտքերի այնպիսի ճանապարհով, որը ժամանակավորապես իրեն տանում է դեպի Հայաստանում թևակոխած ճանապարհը: Ժամանամանությունների կարգի համա-

ձայն, նշեմ ութանիստը. այս ձևը կենտրոնի ութանիստի անկյունագծերի ուղղութիւնով բացված արսիդներով կազմում է ենթադրյալ քառակուսի հորինվածք: Այսնման հատակագիծը Հռիփսիմի տիպի է, մի տարբերութիւնով, որ քառակուսու անկյուններում տեղադրված են 3/4-ի զլաններ: Լեոնարդոն B 25v գծագրում փորձեր է կատարել այդ ուղղութիւնով: Դրանք կարևոր են, որովհետև նա կարող էր այդպես կոշված հունական խաչի թևերի և արսիդների միջև թաղեր տեղադրել և գմբեթատակ տարածութիւնը որպես ամբողջութիւն նախագծել: Լեոնարդոն, սակայն, կանգ է առնում իր հետեւութիւններում, և Բրամանտեն է, որ այդ ուղղութիւնով առաջինն է այդ ճանապարհով գնացողը: ...B 30T թվագրված նախագիծը հատկապես կարևոր է. Լեոնարդոն այս դեպքում թեւակոխում է հայկական հռիփսիմատիպ ձևի ուղին, նա արտաքին պատը մասնատում է արսիդներով, անշուշտ ոչ հայկական ձևի՝ եռանկյունի խորշերով, այլ կիսաշրջան արսիդներով:

Մինչ այժմ հնարավոր եղավ մատնանշել Լեոնարդոյի և հայկական մոտեցումների տարբերութիւնները: Դրանք հիմնականում հետևում են այն բանից, որ Լեոնարդոն հիմք է ընդունում ութանիստը, իսկ հայերը՝ քառակուսին: Գոյութիւն ունեն, սակայն, մնայուն արդիւնքներ, որոնք հիմք են տալիս մտածելու, ինչպես ցույց եմ տվել իմ աշխատութիւն մեջ³, որ ինձ հաջողվեց Լեոնարդոյի մի գծագիրը դնել համապատասխան հայկական եկեղեցու մոտ, և այստեղ էլ ուղում եմ այդ համեմատութիւնից սկսել: Էջբըն-հիյմ ձեռագիր 3v 2037 (1490) նկ. 6(3) թերթի մեջտեղում տեսանելի է մեծ գծված եկեղեցու հատակագիծը և արտաքին տեսքը, եղբերում փոքր նմանատիպ գծագրեր: Եթե այդ էքսիդների հետ համեմատվի Բագարանի հատակագիծը և նկատի չառնվի Լեոնարդոյի հեղինակութիւնը, հնարավոր է ենթադրել, որ ստացվում է այն տպավորութիւնը, թե այդ գծագրերը կարծես Բագարանը ստեղծող ճարտարապետի ճեպանկարը լինեն: Ձեռագրի մեջտեղում ներքևի հատակագիծը քառակուսի է, չորս կողերից դեպի դուրս են երկարում արսիդները, սրանց անկյունների առջևում՝ գմբեթը կրող մուկթերը: Վարպետը կշռադատում է՝ ինչ լայնութիւնով պետք է լինեն արսիդները, թերթի աջ կողմի գծագիրը ցույց է տալիս քառակուսու 1/3 չափը, ձախ կողմի փոքր էքսիդներում անցում է կատարվում քառակուսից դեպի ութանիստ: Արտաքին տեսքն էլ ունի հայկական գծեր, այսպես, օրինակ, ինչպես Հռիփսիմնում խորանարդի անկյուններում զլխավոր գմբեթի մոտ տեղադրված են և փոքր գմբեթներ, որոնք Հռիփսիմնում 3/4 զլանների շարունակութիւնն են, և գլաններից կապ է հաստատվում դեպի անկյունի սենյակները: Նման լուծում մտաբերել է նաև գծագրերի հեղինակը, այդ է հուշում մեծ քառարսիդի ձախակողմյան հատակագիծը, ուր նշված են տարածութիւնը ընդլայնող սենյակները: Համեմատութիւններ, որոնց հիման վրա հնարավոր է հավաստիացնել Լեոնարդոյի Հայաստան ժամանած լինելը: Սակայն հարցը այնքան էլ պարզ չէ, որ մի օրինակով ապացուցված լինի:

...Կողքս Ատուանտիկուս 37r, ձ թերթի գծագրերի վերաբերյալ (նկ. 7) Ստրժիգովսկին գրում է. «Այս թերթը ես հակիրճ կերպով նկարագրեցի արդեն: Եղակի պիտի համարել այն հանգամանքը, որ Լեոնարդոն իրեն հատկանշող կառույցների համար (նա միայն հատակագծեր և արտաքին տեսք է գծում), նշված գծագրի դեպքում սակայն տալիս է ոչ միայն ներքին ամբողջական տեսարանը, այլ ամենակարևոր տարրի տեսքը՝ գմբեթակիր մուկթը

կամ սյունը, դա էլ շորս իրար կից տեղադրված գծագրերում: Թվում է, թե մի կարևոր միտք է դրավել իրեն, այն բացառիկ է ու ցանկանում է մասնաժամանորեն հետապնդել: Հնարավոր է, որ Սան Սատրիոն իրեն թելադրել է, բայց այնտեղ զմբեթ են կրում ոչ թե մուլթերը, այլ սյուները: Սրանք մի դեպքում հանդես են գալիս Գալիլայում՝ Ժերմինի-դե-Պրեյում, սակայն լեոնարդոն Միլան ժամանելու շրջանում նման կրող տարրերին կարող էր ծանոթ լինել: Հնարավոր է հիշողության մեջ է ունեցել հենարանի հայկական ձևը: Գծագիրը դրսևում է նույն Կոդեքս Ատլանտիկոսում, ուր պահպանվում են Հայաստանին վերաբերող նամակները»:

Եվ, վերջապես, ամփոփումը. «Լեոնարդոյի նախագծերում հայկական կողմնորոշման հիմնական դրույթի նշանակությունը կայանում է ոչ թե բառակուսի քառաբսիդի մուլթերով կամ առանց մուլթերի հատակագծերի օգտագործման մեջ, այլ նույնիսկ նախընտրելով ութանիստը, կիրառում է ճառագայթաձև համակարգի սկզբունքը: Արևմուտքի քրիստոնեական արվեստում ինքը եղավ այդ սկզբունքը տարածողը, իսկ մինչ այդ ծանոթ էր Հայաստանից առաջացած օրինակներում»:

Այս եզրակացությունն է հանգեցնում Ստրիգուվսկու տրամախոսությանը՝ հիմնված բազարանատիպ հատակագծին լեոնարդոյի ծանոթ լինելուն և այս ենթադրությունը հաստատող՝ Հայաստան կատարած ճանապարհորդության վրա: Վերջին հարցը Ստրիգուվսկին փորձում է լուսաբանել և հաստատել մեզ ծանոթ փաստերի հիման վրա, Վիեննայի «Արևելքի կերպարվեստը» հանդեսում լույս տեսած հոդվածով:

Ինչպես ասվեց արդեն, լեոնարդոն հաճախ է տեղաշարժվել, զնացել է քաղաքից քաղաք, մի արբունիքից անցել այլ արբունիք: Լյուդովիկո իլ Մորոյին ուղղված հայտնի նամակում (Cod. Atl. c. 270r) նա ինքը կետերով թվարկում է իր կարողությունները որպես ռազմագիտական ճարտարագետ և շինարար, միայն տասներորդում նշում է նկարչի և քանդակագործի ունակությունները: Նա աշխատել է այն իշխանի համար, որ իրեն ապավովել է գործով, չի զլացել զնալ արտասահման: Եթե անհաշտությունն մատնվեց Կոստանդնուպոլիս զնալը, պատճառն այն էր, որ սուլթան Բայազետ Բ-ն անպատասխան թողեց լեոնարդոյի նամակը, հետևաբար շիրագործվեց Պերայի կամուրջի կառուցումը: 1516-ի աշնանը լեոնարդոն՝ ժամանակից շուտ ծերացած, հուսախաբ, տկար, մեկնում է Ֆրանսիա, ապրում Ամբուազում, Լուարի ափերին, ուր անցկացնում է կյանքի վերջին երկու տարիները: Հազիվ սկսած Շամբոր դղյակի շինարարությունը, մահանում է լեոնարդոն: Նրան են վերագրում նաև Ռոմորանտեն պալատի նախագիծը՝ թվագրված 1517—18 թթ. (նկ. 20):

Գիտության մեջ բավական արմատավորված է այն կարծիքը, թե «Հայկական նամակները» և Կիպրոսի նկարագրությունը բավարար փաստեր չեն դեպի Արևելք կատարած ճանապարհորդությունը հիմնավորելու համար: Սակայն, վերևում նշվածի համաձայն, անվիճելի է, որ լեոնարդոն տեղաշարժվում էր կամ գործի բերումով, կամ գործ փնտրելու նպատակով ու պատրաստ էր տեղափոխվել արտասահման, օր.՝ Կոստանդնուպոլիս, եթե ունենար հնարավորություն, ինչպես ունեցավ Ֆրանսիա զնալու դեպքում:

Ստրիգուվսկու մեկնաբանությունը հիմնված է երկու դրույթների վրա. լեոնարդոյան ճարտարապետության հայկական բնույթը և դեպի Հայաստան՝

Կիլիկիա կատարած նրա ճանապարհորդությունը: Երկու գրովթններն էլ, հատկապես իտալացի պատմաբանների, արվեստաբանների կողմից, չփնհատվեցին ըստ արժանվույն: Վիեննացի արևելագետի թեղիսը դիտվեց Ռիխտերի մեկնաբանությունից՝ վերաշարադրված կամ արտահայտված հայկական վարկածի ամբողջականության կամ անբաժանելիության միջոցով: Հարցի էությունը դատելու ճշգրիտ ձևը ճանապարհորդության վրա ուշադրություն բեռնելն է: Ռիխտերից, Ստրոբիլովսկուց հետո սույն հարցին վերաբերող ամենաավարտուն աշխատությունը կատարել է է. Մկկրդիին, քանի որ գիրքը՝ «Լեոնարդո դա Վինչիի միտքը», լույս է տեսել անգլերեն, 1940 թվականին, Նյու Յորքում⁵: Հեղինակը միանգամայն ճշգրիտ մոտեցումով, գիտելիքների հավաստիության սահմանում, հաստատում է Լեոնարդոյի հայաստանյան ճանապարհորդությունը, նրա Կիլիկիա ժամանելը վեցից մինչև ինն ամիս տևողությամբ՝ 1473-ից 1486 թվականների միջակայքում⁶: Մկկրդիի տրամաբանությունը հիմնված է մեզ արդեն ծանոթ գիտելիքների բովանդակության վրա, նա չի հայտնաբերել նոր փաստեր, այլ ուսումնասիրելով և գնահատելով իմացածը, հանգում է նախորդ գիտնականների կարծիքներին, իսկ դրանք, հետազոտության գործում, կատարում են անկայուն շափանիշի դեր:



Լեոնարդոն բնության ուսումնասիրության մեջ տեսնում էր նկարչական արվեստի ապագան: Միաժամանակ հավատարիմ է մնում XV դ. ֆլորենտինյան դպրոցին ու չի հրաժարվում պլաստիկ ձևից՝ այդ դպրոցին այնքան հատուկ: Նրա նկարչության մեջ բնությունը կազմում է մթնոլորտը, ափելի լայն ըմբռնումով՝ տիեզերքը, որը երբեք մեկուսի կամ ժանրային եղանակով չի արտահայտված, այլ կապված է մարդու կերպարին՝ հիմնական առարկային: Նրա նկարները օժտված են այդ համընդհանրականությամբ, որոնց օրենքները Լեոնարդոն ուսումնասիրել է ամբողջ կյանքի ընթացքում: Հիշենք նկարներից զլխավորները. Աստվածամայրը երեսալի և Սանտ Աննայի հետ (Փարիզ, Լուվր), Մոնա Լիզա, Ջոկոնդա (Փարիզ, Լուվր), Ժայռերի Աստվածամայրը (Փարիզ, Լուվր), Սրբ. Երոնիմոս (Վատիկան, Պինակոտեկա) և Մոգերի երկրպագությունը (Ֆլորենցիա, Ուֆֆիցի):

Մթնոլորտը բնության գիտական ընկալման նկարչականացված արտահայտություն է և կազմում է նկարի միջավայրը, իսկ արվեստը հարթում է ուղին դեպի գիտությունը. սա է դեռևս Կուստրոշենտոյի, հատկապես Լեոնարդոյի հասկացությունը: Միքելանջելոյի, Ռաֆայելի, Կորրիջոյի և Տիցիանոյի համար գիտությունը միջոց է, արվեստի էությունը ճանաչվում է ինչ-որ մի այլ բանի մեջ, որը գիտական չէ: Լեոնարդոյի բնության նկարագրությունները գիտականորեն են, նա նկարագրում է ու կից գծագրում նկարագրած բնապատկերը, ամբողջապես արտահայտում նկարի պարունակությունը: Բերեմ պատկերը, ամբողջապես արտահայտում է Ռաֆայելի «Ոսկե Վենետիկի» այդ աշխարհը՝ նկարագրող հետևյալ քաղվածքը՝ Կիպրոսի «Ոսկե Վենետիկի» այդ աշխարհը՝ նկարագրող հետևյալ քաղվածքը՝ Կիպրոսի «Ոսկե Վենետիկի» այդ աշխարհը՝ նկարագրող հետևյալ քաղվածքը: «Շատ շատերը գնացել են այդ կողմ, նրա՝ Վենետիկի տաճարի գեղեցկություններին հրապուրված: Բլուրների գեղեցկությունը հրավիրել է թափառական ծովային մարդկանց վայելելու ծաղկազարդ կանաչը, ուր զեփյու-

որ շարունակաբար գնում-գալիս է և կղզին լցնում անուշ բուրումներով։ Ավաղ, բազմաթիվ նավեր խորտակվել են այդ ժայռի մոտ։ Դեռ մինչև այսօր կարելի է տեսնել նրանց բեկորները, ավազի մեջ կիսով չափ թաղված։ Մի տեղ մեկի ցուկը, մյուս տեղ մյուսի հետևամասը, մի տեղ մեկի ողնափայտը, մյուս տեղ մյուսի կողը։ Եվ թվում է, թե մի օր, ինչպես Վերջին դատաստանի ժամանակ, պիտի գա այդ նավերի հարուստ օրը, այնքան որ մեծ է նրանց թիվը կղզու արևմտյան մասում։ Այնտեղ հյուսիսային քամու ձայնը տարօրինակ և սպառնացող կերպով անդադար աղմկում է»⁷ (Ուինդսոր, ձեռագրեր, R, 1103—1104)։ Այսնման նկարագրությունն, անշուշտ, որոշ գիտելիքների աղբյուր է հանդիսանում, ամբողջացած նույն ձեռագրի Կիպրոսի Աֆրոդիտեի տաճարի նկարագրությամբ, բայց չի տալիս միանգամայն հավաստի ապացույց Արևելք կատարած ճանապարհորդության հարցերին, որոնք անպայմանորեն գիտական բացատրություն չեն ստանում։ Լեոնարդոյի՝ Կոստանդնուպոլսի ուղղությունը տանում էր դեպի նկարչություն, որը համարում էր գիտելիքների միակ աղբյուրը և արտահայտչաձևը՝ համընդհանրացված սինթեզը։

ԿԵՆՏՐՈՆԱԳՄԲԵԹ
ԿԱՌՈՒՅՅԻ
ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ
ԻՏԱԼԻԱՅՈՒՄ

Շխտական կերածնունդի մեծ ճարտարապետները լարեցին իրենց ուժերը՝ ձգտելով կառուցել գմբեթ աշխարհ, ինչպես Հայաստանում, որպես տարածության միակորը պատկող դադաթ: Այս նպատակին համապատասխան զարգացավ Արևմտադե ճարտարաձևությունը՝ հաջող դարձնելով ու հարատևում է մինչև մեր օրերը:

Յո. Ստոժիգովսկիի, Հայերի ճարտարապետությանը
և նվիրական, Բ., էջ 862:

Միլանի տիբուրիոյի համար կատարած ուսումնասիրութիւններէջ հետեւութիւններ անելով, լեոնարդոն հանգում է կենտրոնակազմ հատակազծով շէնքերի կառուցվածքային վերլուծութիւն, Նրա հիմնական նպատակն էր միանութիւն առաջացնել հորինվածքի կենտրոնի և կառուցի ամբողջական ծավալի: միջև, շէնքի բոլոր հատվածները ենթակարգել կենտրոնին: Նրա ձեռագրերում կենտրոնակազմ կառուցների առաջին գծագրերը թվագրված են 1490 թ., հետևաբար կատարվել են Միլանում գտնված ժամանակ, երբ լեոնարդոն ստանձնել էր Դուոմոյի շինարարութիւն վերստուգողի պարտականութիւնը:

Ճարտարապետական մտահայեցողությանը հարազատ ձևերը քննելու նպատակով, լուսարանեմ կենտրոնակազմ եկեղեցիների գծագրերից կարևորները: Սկսեմ Կողբքս В 25v ձևագրերից (նկ. 10): էջի վերևում ուրվագրված առաջին հատակագիծը ութանիստ է, կողերի առանցքներին համապատասխան տեղադրված են ութ շրջանաձև մատուռներ, սրանցից ամեն մեկը շրջափակված է փոքր, կիսաբլուր արտիդներով: Երկրորդ հատակագիծը քառակուսի է՝ անկյուններում տեղադրված չորս ութանիստ զանգակատներով ու գլխավոր առանցքներին համապատասխան արտիդներով: Դուռն երկարող ութ ծավալները պարփակված են քառակուսի շրջագծի սահմաններում: Նույն էջի ներքևում, աջ կողմի հատակագիծը վերևիցի տարբերակն է, մյուսը՝ տասնչորս կողանի, ունի դուռն երկարող մեծերդմեջ զասավորված քառանկյունի և շրջառանակված արտիդներ: Նույն թերթի ձախ կողմում ուրվագծված է առաջին երկու հատակագծերի ընդհանուր, արտաքին տեսքը:

Լեոնարդոն մի քանի ղեկավարձ միայն գծին է շենքի ներքին տեսքը, կտրվածք-հեռանկարը և փորձանշման նախնարմասները: Հետևաբար հարկ է շենքի կառուցվածքը հասկանալու նպատակով, մեկնել արտաքին տեսքից, ղեկուկտիվ հաջորդականությամբ հանգել ներքին կառուցվածքի բացահայտմանը: Այս մեթոդով քննեմ վերոհիշյալ երկու նախագծերը: Առաջին շենքի կենտրոնական ծավալը ութանիստ է, այդպիսին են թմբուկը և գմբեթը, ղեպի դուրս շեշտ-

ված գմբեթակիր կամարներն ընդգծում են այդ ձևը, գմբեթի ութանիստ օղակից վեր է բարձրանում լուսանցույցը (լանտերնինո) ու պսակում ամբողջ կառույցը: Թմբուկի կես բարձրությունից մինչև հատակը զարդանում են մեկը մյուսին հաջորդող մեծ արսիղների կիսավշրջան գմբեթածածկ ծավալները, իսկ այս ծավալների 1/3 բարձրությամբ դրսից ամեն մեկ մեծ արսիղը օղակում են հինգ փոքր գմբեթակիր արսիղներ: Կառույցի ընդհանուր ծավալի բրգածեղ դասավորումը, կենտրոնական տարածությունը հաջորդաբար փոքրացող տարածություններով ճառագայթաձև մեծացնելը լեռնարդյան ճարտարապետությանը հատուկ հայեցողություն է: Միավոր ծավալների այնչափ համակարգումը առանձնահատուկ է նույն իտալական Կուլտուրոշենտոյի համար և հիմնված է երկրաշափական ձևերի, այդպես և ծավալների նույնության օրենքի վրա: Մեծ նախադրյալը կենտրոնական գմբեթածածկ ծավալն է, սրան շրջափակող ծավալները միջին չափի են, ներսից ամբողջական՝ շրջանակի կամ քառակուսի, իսկ դրսից երևում են կես չափով որպես արսիղներ: Իրենց հերթին երկրորդական այդ ծավալները օղակված են դրսից կիսաբոլոր փոքր արսիղներով, Կշռադատված նման հորինվածքում տիրում է կենտրոնախույս, շրջանակաձև ալիքների օրենքը:

Լեռնարդոն կենտրոնակազմ շենքը հենում է աստիճանավորված պատվանդանի վրա: Զ. Վազարին պատմում է, որ արվեստագետը առաջարկել էր Ֆլորենցիայի Մկրտատունը՝ «Գեղեցիկ Սան Զովաննին», բարձրացնել պատվանդանի վրա, որպեսզի կղզիացած լինի «առօրյա կյանքից, որի մեջ մխրճված է»¹: «Այս սկզբունքը,— գրում է Ռ. Վիրտովները,— պահպանել է լեռնարդոն բոլոր նախագծերում»²: Մկրտատան վերաբերյալ կա հետաքրքիր հնագիտական տվյալ. 1859 թ. պեղումներից հետևում է, որ Մկրտատունը տեղադրված էր աստիճաններով մատչելի պատվանդանի վրա, հետևաբար շենքի հատակը շատ ավելի բարձր էր, քան փողոցի հարթակը, իսկ արսիղի ներքեվում գոյություն է ունեցել կրիպտա³:

Եթե գիտելիքը ձեռք է բերվում համեմատությունների եղանակով, ճարտարապետության պատմության բնագավառում նույն գործողության մեջ հնարավոր է բացահայտել տարբեր դարերում և երկրներում իրագործված կառույցների որոշակի հարադատություններ, որոնց հայտնաբերումը անհրաժեշտ է այնքանով, որքանով հանգեցնում է, իմ կարծիքով, համընդհանուր ճարտարապետության լայն հասկացությանը, որն իր մեջ է ներառում ճարտարապետության ելակետային սկզբունքները: Այս պատճառաբանությամբ առաջ եմ տանելու համեմատությունների եղանակը IV—VII դարերին վերաբերող հայ ճարտարապետությանը և լեռնարդյան նախագծերին: Առաջին հարցը վերոհիշյալ պատմականն է, որը հնարավորություն է տալիս կառուցել շենքը մյուս շենքերից մեկուսացված, այդպիսին են, օրինակ՝ Զվարթնոցը, Տեկղը: Մինչդեռ Վաղարշապատի Մայր Տաճարը, Հռիփսիմեն և բոլոր կենտրոնակազմ եկեղեցիները, առանց մոռանալու ընդերկայնական դահլիճաձև շենքերը, ունեն հիմնապատ, որը գոտու նման երիզում է շենքի վարի մասը ամբողջ պարագծով: Այս նույն լուծումն ունի Լեռնարդոն, օրինակ՝ Կողեքս էշերնշհեմ 2037 3v=B91v ձևագրում (նկ. 6(3)), ուր տեսանելի է Բազարանի տիպի հատակագիծ և վերևում նույնի արտաքին տեսքը:

Անցնեմ Լեռնարդոյի վերոհիշյալ երկու նախագծերի կառուցողական հարցերին: Բյուզանդացիք և մուսուլմանները, կենտրոնակազմ շենքի կայունությունը ապահովելու նպատակով, կառուցում են գմբեթակիր ծավալը՝ կորիզը

ուժանիստ, ութ կամարներով երիզված: Այս դեպքում ճարտարապետը, որպես-
զի շինարարության հորինողական ուժերը, ամրացնում է երկու կամարների միա-
ցումը դեպի դուրս երկարող հենամույթների միջոցով: Այսպիսի հնարքի
դասական օրինակներից է VI դարի Սան Վիտալեն Ռավեննայում⁴: Նման կա-
ռուցվածք զարգացավ գոթականում. բազմաթիվ օրինակներից հիշենք Փա-
րիզի Սեն Շապելը, իսկ քննարկվող լեոնարդյան նախագծում կառուցվածքը
տարբեր է՝ հենամույթի փոխարեն գործում են ճառագայթաձև դասավորված
ութ մատուռները: Նույն թերթի Կող. B 25v երկրորդ նախագիծը բաղկացած
է ընդհանուր հորինվածքում առաջնակարգ նշանակություն ունեցող հենա-
րաններից՝ չորս ուղղություններով դուրս երկարող աբսիդներից և երկրորդա-
կարգ կամ լրացուցիչ հենարաններից՝ անկյունների ուժանիստ աշտարակնե-
րից, կառուցվածքը ամբողջությամբ բնորոշվում է որպես բազմամասն հա-
մաչափ համակարգ (նկ. 10):

Կողքեր B 39v թերթի նախագիծը (նկ. 9(2)) նախորդի տարբերակն է:
Աբսիդները և զանգակատները անկյուններում ուժանիստ են, ինչպես և թմբ-
ուկն ու կոնաձև ծածկը, լույսանցույցով պսակված: Լեոնարդոն նշված գծագ-
րին կից գրում է. «Շենքը արտաբուստ ուրվագծված է լինելու այնպես, որ
արտահայտի իր իսկական ձևը»: Այս դրույթը հիմնական սկզբունքն է նաև
հայկական բազմաբսիդ, գմբեթածածկ շենքերի համար, իսկ ծավալային այլ
չափանիշի հիման վրա հարազատ է հետևյալ ճարտարապետական հորին-
վածքներին. Չորագիրի Սբ. էջմիածին, Աղթամարի Սբ. Խաչ. և Օխտոգնի-
վանք (V դ.) Հաղորութի շրջանում:

Լեոնարդոյի ճարտարապետական մտահղացումներում զլխավոր կենտ-
րոնական ուժանիստ ծավալը կազմում է կառույցի վերնաշենքը և բաղկացած
է թմբուկից, գմբեթից ու լուսանցույցից: Կառույցի ներքնաշենքը կազմող ծա-
վալը ստորադաս է զլխավորին, օղակում է կենտրոնական ծավալը և բաղկա-
ցած է իրար հաջորդող, փոքր կենտրոնագմբեթ կառույցներից, ըստ Լ. Բ. Ալ-
բերտիի հարաբերությունների օրինաչափության: Այս երկրորդակարգ փոքր
ծավալները որոշ նախագծերում ունեն երկու տիպի լուծում. մի դեպքում օղա-
կի շարքը բաղկացած է երկու տիպերից, իսկ շարքը ունի Ա, Բ, Ա... հաջոր-
դականությունը, դասավորումը կա՛մ օղակաձև է, կա՛մ խաչաձև քառակուսու-
ղականությունը, դասավորումը կա՛մ օղակաձև է, կա՛մ օղակաձև շարքը բաղկացած է նույն տի-
մեջ ներփակված: Երկրորդ լուծման դեպքում շարքը բաղկացած է նույն տի-
մեջ ներփակված է, դասավորումը օղակաձև է: Օրինակներին անցնելուց
պից, որը կրկնվում է, դասավորումը օղակաձև է: Օրինակներին անցնելուց
առաջ նշեմ ճարտարապետական հետևյալ հնարի մասին. Լեոնարդոն Կող.
B 18v (1490) թերթի նախագծին կից գրում է. «Ոչ մի եկեղեցիի վայել չէ
տանիքներ տեսնելը. ընդհակառակը. թող լինի հարթ ծածկով, և ջուրը, առ-
վակների միջով, թող հոսի ֆրիզի մեջ նախատեսված ջրհավաք առվակը»: Իր
հայեցողությամբ, խորանարդաձև և զլանաձև ներքնահարկը պետք է ունենա
հարթ տանիք, քանի որ այս դեպքում միայն հնարավոր է արժեքավորել տա-
նիքի մակերևույթից վեր սլացող գմբեթակերտ ծավալները և տեսանելի դարձ-
նել տվյալ ծավալների ճարտարապետական հորինվածքը, բոլոր տեսանկյուն-
ներից դիտված:

Լեոնարդոյի մոտ վերնաշենքի (գմբեթների խմբավորում) և ներքնաշենքի
(աբսիդներից, պատերից և խորշերից բաղկացած) փոխադարձ համաչափու-
թյունները փոփոխական են. 1) Բարձր է պահվում ներքևի հատվածը (օր.
Կող. B 22r նախագիծում. — նկ. 9(1), 2): Երկու հատվածները հավասար են
իրար (օր.՝ B 92v նկ. 6(2, 3): Վերնաշենքը զլխավոր գմբեթով և 12 փոքր

գմբեթներով գերիշխում է (օր.^Վ B 17դ, նկ. 11): Նախագծի վարի մասում
լեռնարդոն գրում է. «Այս շենքը նույնքան լավ է, եթե կառուցվի ա, բ, գ, դ
գծերից վերև»: Իսկ այդ գծերը կազմում են մի մակերես, որը հաստում է շենքը
տանիքի բարձրությանը, հետևաբար վերևի գմբեթներով հորինված հատվա-
ծը դիտում է ամբողջական և առանձին կառուցվելիք: Լեռնարդոյի ճարտարա-
պետական մշակումները հետևողական են, համարժեք: Նա շարունակ զար-
գացնելով նմանատիպ շենքերի առանձնահատկությունները, հանգում է նոր
ձևերի հայտնաբերման: Նրա գործերում այդնման մշակումն այնքան հարա-
զատ է, որ ընդհանուր մեթոդ լինելու հավանականություն ունի:

Վերագառնամ վերհիշյալ երկու օրինակներին: Դրանցից առաջինը Կոդ.
B 19դ թերթի նախագիծն է: Հատակագիծը քառակուսի է, կենտրոնում ունի
ութանիստ գմբեթատակ տարածություն, շորս անկյուններում շրջանակաձև
սենյակներ, իսկ գլխավոր առանցքների ուղղությամբ, 2/3 չափով դուրս եր-
կարած շորս մատուռ. դրանք Բագարանի տիպի են, դրսից շրջանակի մեջ
առնված: Հավելյալ բոլոր տարածությունները մեկուսացված են կենտրոնա-
կանից ու միմիայն մի դռնով են հաղորդակից: Երկրորդ օրինակը Կոդ. B
92Վ թերթի նախագիծն է: Այս դեպքում էլ մեծ արվեստագետը որպես մա-
տուռի տիպ գծել է Բագարանի հատակագիծը: Նա դասավորել է մատուռները
կենտրոնի ութ կողերին համապատասխան, այդպիսով ստեղծել ներքնաշենքի
օղակը: Նախամուտքը նախագծել է Օրտի Լինչիանիի Նինֆետյի (Միներվա
Մեդիկայի տաճար, Հռոմ) նմանությամբ: Ճակատը աշխուժացրել է դուրս
երկարող և ներս գնացող արսիղներով ու արձաններով: Օղակաձև հարթ տա-
նիքից վերև բարձրանում են ութ փոքր գմբեթներ և կենտրոնի Բրոննելեսկիի
տիպի գլխավոր գմբեթը:

Կենտրոնագմբեթ կառույցների բրգաձև դասավորումը հիմնված է աստի-
ճանավորված ծավալների շարունակականության վրա: Լեռնարդյան նախա-
գծերում նման դասավորում առկա է միմիայն արտաքին տեսքում, իսկ կա-
ռույցի ներսում գլխավոր կենտրոնական տարածության և երկրորդական տա-
րածությունների միջև շարունակականությունը ընդհատված է: Կորիզը շրջափա-
կող մատուռները շեն բացվում դեպի կենտրոնի գմբեթածածկ տարածությունը,
այլ հաղորդակից են նրա հետ դռների միջոցով: Դա ունի իր հիմնավորումը.
մատուռը նախագծված է որպես ամբողջական, ինքն իր մեջ վերջացած շենք,
ուրույն և անկախ ու կարող է լինել Բագարանի տիպի, կա՛մ շրջանակաձև,
այդպես և ութանիստ, կա՛մ քառակուսի: Հիմնական թեման կենտրոնական զբմ-
բեթածածկ տարածությունն է: Շենքն աճում է երկրորդական կառույցների
միջոցով, իսկ սրանց երկրաշափական տարբեր դասավորումը հնարավորու-
թյուն է տալիս ստեղծել շենքերի նոր տիպեր:

Մինչև հիմա նկատի առնված լեռնարդյան եկեղեցիներից և ոչ մեկը
կրոնական ծիսակատարությունների տեսակետից չենք կարող գործառական
համարել: Կենտրոնական գլխավոր տարածության մեջ անհնար է պատարա-
զի սեղանը տեղադրել, դահլիճի բոլոր կողմերում բացված են դռներ: Մի-
ակատարությունը հնարավոր է կատարել մատուռներում, հետևաբար հավա-
տացյալները բաժանվում են իրարից և փոքր խմբերով մասնակցում պա-
տարագին: Մեծ դահլիճը հավանաբար ծառայելու էր որպես հավաքման վայր:

Լեռնարդոն բացահայտում է կենտրոնականության վերաբերող հետևյալ
կարևոր ճարտարապետական միտքը. «Այստեղ անհնար է և չպետք է դանդա-
կատուն տեղադրել, այլ պետք է մեկուսացած մնա (շենքը), այնպես, ինչպես

վանում է «Թատրոն պատարագելու համար»։ Թատրոնը հիմքում քառակուսի է՝ շորս կիսաշրջան արսիդներով, դրանցից ներքեինը հնարավոր է վերացնել ու երկարացնել բազիլիկաձև դահլիճով։ Մյուս երեքում գծագրված են նստատեղեր ամֆիթատրոնի ձևի, զմբեթատակ քառակուսի տարածությունը հեղինակը անվանում է «խոր»՝ հունական թատրոնի նմանությամբ, իսկ կենտրոնում գծված է սյունի պատվանդան։ Լեոնարդոյան հասկացությամբ պատվանդանի վրա էր բարձրանալու քարոզողը։ Կոդ. B 52r (1490) թերթի վերևի աջ կողմում (նկ. 14) գծված հատակագիծը պատկերում է, ինչպես նշում է հեղինակը, «Բարոկելու թատրոն», որը շրջանակաձև ամֆիթատրոն է առանցքների ուղղությամբ շորս հատվածների բաժանված, նստելու տեղերը մատչելի են վերևից դեպի կենտրոն իջնող աստիճանների միջոցով, ամֆիթատրոնի կենտրոնում բարձրանում է քարոզողի պատվանդանը։ Կոդ. էջերահմ 2037 5r= B.92r (1490) թերթում Լեոնարդոն նախագծել է զմբեթով ծածկված ամֆիթատրոն (նկ. 15)՝ դրսից կոնաձև, ճառագայթաձև բարձրացող արտաքին աստիճաններով, ներսը ձվաձև լոջիաների բաժանված, կենտրոնում բարձր սյունը, որի վրա կանգնած մարդը ասելու էր իր քարոզը։

400դ. B 21v թերթում (նկ. 1) (լեոնարդոյի նախագծերի մեծամասնությանը համաձայն, 1490 թվագրված) կա մեքենայի գծագիր՝ էջի ներքևի ձախ կողմում, դրան կից՝ Բագարանի տիպի հատակագիծ: Լ. Ֆիրպոյի նշված զբոսը տպագրված է հատակագծի մի մասը միայն հեղինակի հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Ներքևում՝ սովորական քառակուսի հատակագիծ շրջա կիսաշրջան արսիդներով»⁵: Յո. Ստրոբիգովսկին հրատարակում է նույն հատակագիծը ամբողջությամբ և նկատի ունենալով B 91v (1490) նախագիծը, (նկ. 6(3)), գրում է. «Եթե այդ էսքիզների հետ համեմատվի Բագարանի հատակագիծը և նկատի չառնվի Լեոնարդոյի հեղինակությունը, հնարավոր է ենթադրել, թե ստացվում է այն տպավորությունը, թե այդ գծագրերը Բագարանի ստեղծող ճարտարապետի ճեպանկարը լինեն»⁶: Ահա երկու գիտնականների տարբեր վերաբերմունքը և տարբեր արտահայտությունները:

Վերոհիշյալ 400դեսի էջում գծագրված է միայն հատակագիծը, իսկ 400դ. էջերն հեմ 2037 3v=B 91v էջի մեջտեղում Լեոնարդոն գծել է հատակագիծը, վերևում ընդհանուր տեսքը, աջ և ձախ կողմերում նույն շենքի երկուսական տարբերակ, հետևաբար, B 91v -ն հնարավոր է Բագարանի տիպի ուսումնասիրությանը նվիրված էջ համարել: Հատակագիծը ծանոթ է. արտաքուստ քառակուսի շրջա արսիդներով, ներսում շրջա գմբեթակիր մուլթեր անկյուններին մոտեցրած, որոնց միջոցով կազմվում են անկյունների քառակուսի երկրորդակարգ տարածություններ: Մուլթերին համապատասխանում են անկյունի պատերից դուրս երկարող որմնամուլթերը, որոնք իրար են կապված որմնակամարներով և երկու ազատ կամարներով: Այս ճարտարապետական տարրը կրկնվում է դրսի ճակատների երկայնքով. որմնամուլթը, սկսած շենքի անկյուններից, ստորաբաժանում է արսիդների մակերեսները՝ երեք հատվածի, միաժամանակ հնարավորություն տալիս շենքի ամբողջ հորինվածքը կառուցել դասական օրդերի հիմունքներով: Բագարանի հետ ունեցած լեոնարդյան նախագծի ամենատարածական տարբերությունն այն է, որ հայ ճարտարապետը երբեք չի օգտագործել օրդերը, ո՛չ հունահռոմեական և ո՛չ էլ սինկրետիկ՝ իսլամական ճարտարապետության իմաստով: Օրդերի օգտագործմամբ ծավալը ընթերցվում է որպես մակերես, մակերեսների կշռական հաջորդականություն: Այնինչ հայ ճարտարապետի հայեցողությամբ կառույցը հիմնականում ծավալ է, միակուռ ամբողջություն: Գոյություն ունի ևս մի տարբերություն. Վերածնունդի շենքը այնպես, ինչպես ռոմանականը կամ հին հռոմեականը, պատաշեն կառուցվածք է: Այս դեպքում օրդերին տրվում է մակերեսների հարդարանքը հորինելու գործառությունը, հետևաբար ծավալի գեղագիտական սահմանումը և բնորոշումը արվում է օրդերի միջոցով, իսկ պատը կառուցվում է հետևելով ուրույն օրինաչափություններին: Միավոր չափը միակ գործոնն է, որն ի մի է համադրում օրդերը և կառուցվածքը: Հայ ճարտարապետության մեջ նման լանջատում գոյություն չունի. այն միաձուլ է, իշխող միավոր չափը գմբեթի շառավիղն է:

Հատակագծի և վերնաշենքի ջլատմանը վերաբերող հարցերին անդրադառնալու եմ հաջորդ էջերում, առայժմ շարունակեմ լեոնարդյան նախագծերի մեկնաբանությունը: Բագարանատիպ հատակագծին կից գծված է փոքր մասշտաբով կենտրոնադրված եկեղեցիի հատակագիծը՝ ութ քառարսիդ մատուռներով շրջափակված: Երկու նախագծերի համեմատություններից հնարավոր է հետևել, լեոնարդյան հորինվածքը հիմնված է ճառագայթաձև հա-

մակարգի վրա: Այս դեպքում կենտրոնական տարածությունը ընդարձակվում է իրագործվում է փակ ծավալների՝ մատուռների կամ աբսիդների միջոցով: Այդ հավելյալ կամ երկրորդակարգ ծավալները տեղադրվում են համաձայն կենտրոնական համաչափության օրինաչափության, հետևաբար զարգացումը, որն ընթանում է կենտրոնից դեպի դուրս, սահմանափակ է, կանգ է առնում մատուռներից (լեոնարդյան թեմա) կամ աբսիդներից (հռոմեական, հայկա-կան թեմա) կազմված ծավալների սահմանում: Այս դեպքում գմբեթատակ տարածությունը շրջանակաձև է կամ շրջանակի մեջ ներգծված բազմակող՝ վեցանիստ, ութնիստ և ավելի կողանի: Լեոնարդոն, ինչպես նշեցի, գծում է նաև տասնչորս կողանին: Բազարանի համակարգը տարբեր է. այս դեպ-քում տարածությունը քառակուսի է, ընդարձակվում հետևաբար կատարվում է անկյունագծերի ուղղությամբ, այս իմաստով այդ ուղղությունը բնորոշվում է որպես դինամիկ: Այսպեսից հետևում է, թե Բազարանի հատակագիծը օժտը ված է աճելու ունակությամբ: Այդ հարցը ծանոթ էր Բրամանտեին. նա Հռոմի Սբ. Պետրոսի նախագծում օգտագործում է բազարանատիպ հատակա-գիծը, որը մեծացնում է անկյունագծերի ուղղությամբ, թևերի անկյուններում ավելացնում է խաչաձև և սրան հաջորդող շրջանակաձև տարածություն ու լոջաների միջոցով կապում թևերին:



Կուստրոշենտոյի շրջանում կենտրոնակազմ շենքերի հանդեպ հետաքրքրութիւնը աննախընթաց էր: Եվրոպայում, մոտավորապես 1100 տարի շարունակ, կառուցվել են բազիլիկի տիպի եկեղեցիներ: Իտալիայում կենտրոնակազմ շինութիւններ են մկրտատները, մատուռները, փոքր եկեղեցիները և վաղ շրջանից Հռոմում՝ Սանտա Կոստանցան, Սան Ստեֆանոն, Ռավեննայի Սան Վիտալեն, Միլանի Սան Լորենցոն, ավելի ուշ Սան Սատիրոն և Լոմբարդիայի մի քանի փոքր եկեղեցիներ:

Կենտրոնականութիւն գաղափարը համապատասխան եղաւ վերածնունդի մտավորականի մարդակենտրոն գաղափարին: Հետանկարի հայտնաբերումը, ճարտարապետութիւն վիտրուվյան՝ մարդաչափական օրինաչափութիւնը և գմբեթի համընդհանուր օգտագործումը, եղան նման աշխարհայեցողութիւնը բնորոշ արտահայտամիջոցները: Այս իմաստով նպատակահարմար է անդրադառնալ նշված հարցերին, քանի որ փոխառութիւնների թեզիսը հիմնված է ճարտարապետական ձևի համասեռութիւն վրա, իսկ ձև ասելով հասկացվում է կառուցիչի երկրաչափական համակարգը և ոչ թե նրա ոճական կամ շինտեխնիկական էութիւնը: Կառուցված տարածութիւն ձևը ու դրանից բխած պատկերը տարբերվում են իրարից այն իմաստով, որ պատկերը պատմականորեն իմաստավորված իրադրութիւն կրողն է, ուստի դիտողին է փոխանցում ձևի ներուժ վավերականութիւնը: Այդ իմաստով պահպանում է նորովի նշանակութեամբ օժտվելու ունակութիւնը, մի պայմանով, սակայն, երբ գոյութիւն է ունենում աշխարհընկալման ընդհանրութիւն: Լեոնարդոյան հասկացութեամբ՝ ձև-պատկեր, արվեստ-ճանաչում կապակցութիւնները, այսօրվա բառերով ասված, դիտվել են որպէս տեսանելի աշխարհի մտահայեցական երևութներ: Զև-գաղափար առնչութիւնը ունեցել է հիմնական նշանակութիւն, որի ձևակերպումը երկրաչափորեն պատկերված, հարաբերվել է մարդ-քառակուսի-շրջանակ ուղղածի դասավորութիւնը և հատուկ է եղել հայ և Կուստրոշենտոյի ճարտարապետներին:

ԷԿԼԵԶԻԱՅԻ ՆՈՐ ՀԱՍԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կուստրոշենտոյի ականավոր ճարտարապետները հանդես են գալիս ձևերի իրագործման նոր շինտեխնիկայի մշակման, հատկապես գեղագիտության նոր հասկացության պահանջով՝ քննադատորեն մոտենալով ողջ միջնադարի ճարտարապետությանը՝ նրան կապված կերպարվեստի հետ միասին: Անտիկ շրջանից ժառանգված արվեստը, Վերածնունդի արվեստագետների կարծիքով, անտեսվել է և ոչ մի առնչություն չի ունեցել այն ժամանակաշրջանի արվեստի հետ, երբ գերիշխել է ազոստինոսյան գեղագիտությունը, որի հայեցողությունը շենքի պլաստիկ միասնությունը այլևս չէր լինելու սահմանված տարածությունը, այլ պատը «ամբողջությամբ կառուցված» տարրը, ինչպես գրում է Ազոստինոսը¹: Վերածնունդի ճարտարապետները չէին կարող հիմնվել անցյալում դոգմա դարձած արվեստի կանոնների վրա: Նրանք կիրառելով գիտության առաջընթացին նպաստող գիտելիքները, հեռու մնալով դասական որևէ էկլեկտիզմից, ստեղծեցին նոր ճարտարապետություն, որ ինչպես անցյալի մեծ արվեստները, հիմնված է աստիճանավորված արժեքների վրա: Նման համակարգով հնարավոր է հանգել ձևի կատարելության, որի բարձրագույն արտահայտությունը Կուստրոշենտոյում եկեղեցական կառույցն է: Հիմնականն այն է, որ այդնման կառույցը, ձևի կատարելությունից անկախ, պարունակում է բարձրագույն արժեքների իմաստը, որոնց մասին արտահայտվել են Վերածնունդի տեսաբանները և տրակտատիստները²:

Այս իմաստով տրամաբանական պիտի համարել, որ Լ. Բ. Ալբերտին չի օգտագործում էկլեզիա՝ եկեղեցի բառը, այլ տեմպլո՝ տաճար, հեթանոսական հասկացությամբ և ընկալվում է որպես մեկուսացված, ամբողջական կառույց: Քրիստոնեության վաղագույն շրջանում էկլեզիա ասելով հասկացվել է հավատացյալների համայնք և փոխաբերական իմաստով նույն անվանումով կոչվել է շենքը, որն ընկալվել է որպես ծիսակատարությունների վայր և հավաքատեղի: Տաճար անվանումը օգտագործում են նաև հայ պատմիչները և այդ բառով բնորոշում են եկեղեցին: Տաճար արտահայտությունը պարունակում է կոթող հասկացությունը, գերմաներենի Մալ իմաստով³, որը հավատքի նշանաբան է, իսկ եկեղեցին գործառական է և խորհրդանշան անշուշտ առավել չափով: Հետևաբար ճարտարապետական հորինվածքում առկա կենտրոնի գաղափարը հարազատ է տաճարին, իսկ հավատացյալների հավաքատեղին համարվող շենքին համապատասխան է բազիլիկան:

Կուստրոշենտոյում խալական եկեղեցիներ կառուցողները աստիճանաբար հեռանում են լատինական խաչով կառույցներից ու այդ տիպի փոխա-

րեն նախընտրում է կենտրոնակազմ, գմբխածածկ շինությունը, որը մշակում են ու դարձնում վերածնունդի ճարտարապետության բարձրագույն արտահայտությունը, ինչպիսիք են Ֆլորենցիայի Դուոմոյի Բրունելլեսկիի գմբխը և Միքելանջելոյի Սբ. Պետրոսը Հռոմում:

հնդինակը սկսում է իր տրակտատը ոչ թե քննելով անցյալի նման շենքերը, այլ ուղղելով իր ուշադրությունը դեպի բնությունը: «Բնությունն իսկ,— գրում է Ալբերտին,— նախընտրում է բոլորից ավելի կլոր ձևը, ինչպես ապացուցվում է իր ստեղծածի հիման վրա՝ երկիրը, աստղերը, ծառերը, կենդանիները, նույնիսկ բները, որոնք կառուցում են»¹⁰: Գալով տաճարի իդեալ ձևին, Ալբերտին հանձնարարում է ինը հիմնական ձև. շրջանակ, քառակուսի, վեցանիստ, ութանիստ, տասանիստ և տասներկու նիստանի, իսկ մնացյալ երեքը հնարավոր է շրջանակից հետևեցնել: Քառակուսից հնարավոր է ևս երեք ձև հետևեցնել՝ քառակուսին նրա կես չափով երկարած, մեկ երրորդ չափով և կրկնապատկված:

Երկրաչափական վեց ձևերից ելնելով, Ալբերտին հուշում է կենտրոնական զմեկ եկեղեցիների հատակագծերը գծելու երկրաչափական մեթոդը, խորհուրդ է տալիս քառակուսիից հետևած հատակագծի մի կողմին ավելացնել մատուռ կամ ամեն կողմերի կենտրոնին համապատասխան տեղադրել մատուռներ, և վերջապես մատուռների թիվը թող լինի կենտ: Բազմանիստ հատակագծերի համար դասավորումը մնում է նույնը, իսկ մատուռները ունենալու են շրջանակի կամ քառակուսի հատակագծի: Ըստ Ալբերտի, հիմնականը այն է, որ հավելյալ բոլոր մասերի հատման կետերը շրջանակի երկայնքին պետք է ունենան հեռավորությունների նույն հարաբերությունը՝ հանդեպ տեսողական կետը, որը գտնվում է շրջանակի կենտրոնում: Այս մտքերի ամենացայտուն արտահայտությունը գտնում ենք Լեոնարդոյի նախագծերում, որոնց մասին գրել եմ: Վիտլովները նշում է, որ Ալբերտին ոչ մի նախընտրություն չունի այս կամ այն ձևի համար, սակայն ինքնին հասկանալի պիտի համարել նրա թեքումը դեպի շրջանակը, քանի որ խորհուրդ է տալիս հետևել բնությանը: «Բնությունը գերազանց է,— գրում է Ալբերտին,— և աստվածային վարպետ ամեն ինչի»¹¹, ու «Ամեն ինչում բնությունը ձգտում է բացարձակ կատարելության»¹²:

Եթե հայ ճարտարապետության կենտրոնական զմեքթածածկ ձևերը ենթարկվեն նույն վերլուծության, ու դրանք վերածենք երկրաչափական պարզ ձևերի, կհանգենք նույնատիպ դասակարգման, քանի որ երկու մոտեցումներն էլ՝ Կուլտարոլոգիան և հայկականը, կառուցված են կենտրոնականության համաձայն՝ ճառագայթաձև համաչափության օրինաչափությամբ ու հետապնդում են նույն նպատակը՝ ճարտարապետականորեն սահմանել «իդեալ» տաճարը:

Բայց ճարտարապետական երկու հասկացությունների միջև կա հիմնական տարբերություն: Ալբերտին և Լեոնարդոն կենտրոնական կանոնավոր երկրաչափական պատկերը ճոխացնում են հավելումների՝ մատուռների միջոցով, իսկ հայ վարպետը մեկնում է կենտրոնական քառակուսիի և ճառագայթաձև ընդլայնում ներքին տարածությունը կիսաշրջան աբսիդների և անկյունագծով տեղադրված ավանդատների միջոցով: Ինչպես տեսանք, Լեոնարդոյի մատուռների փակ, ամբողջական ծավալներ են՝ հարած կենտրոնի ծավալին: Հայ վարպետը մինչդեռ օգտագործում է աբսիդները որպես տարածության զարգացում և զմեքթի հորիզոնական ուժերը շեղորացնող հենարաններ: Հետևաբար, հայկական կենտրոնագմեքթ շենքն անհնար է երկրաչափական պարզ ձևերով միայն հորինել, այլ միաժամանակ պետք է մշակել շենքի կտրվածքը, այսինքն ծավալների հարաբերությունների միջոցով և պահպանելով կենտրոնականությունը, ենթարկել ամբողջությունը զմեքթին:

րում են շենքի երկրաշափությունը¹⁶։ Լուսամուտները պետք է լինեն բարձրագիր, որպեսզի երևա միայն երկինքը¹⁷, իսկ գմբեթը մնալու է լերկ կամ գեղազարդված այնպես, որ հիշեցնի երկինքը և նրա տիեզերական նշանակությունը¹⁸։ «Անտիկ շրջանից հետո,— գրում է Վիտկովսկի,— ընդունված էր ընդհանուր առմամբ գմբեթի կոսմիկական նշանակությունը, որը հատկապես վառ էր պահպանված Արևելքի եկեղեցիներում»¹⁹։

Ալեքսանդրյան սերունդների համար սահմանեց դասական ճարտարապետության մտքերը և հիմնական սխեման։ Ինչպես գիտություն, այնպես և արվեստի մեջ պատմական որոշ շրջաններում կազմավորվում է պատկերացումների որոշակի կոմպլեքս, կերտվում է դարակազմիկ հեղաշրջում, ազդակ դառնում նոր ոճի ստեղծման։ Կարծում եմ, թե ալեքսանդրյան մտքերը, հատկապես զբաղված հեթանոսական բնույթի պարզությունը և հիմնականին վերադառնալու ձգտումը բնորոշ է նաև հայ ճարտարապետությանը։ Այս հանգամանքը կարևոր է այն իմաստով, որ կառույցի տիպը կարող է փոխանցվել այն դեպքում, երբ գոյանում են տարածությունը սահմանելու հարազատ հասկացություններ, ինչը, իմ կարծիքով, նկատելի է IV—VII դդ. հայ և Կուստոքշենտոյի ճարտարապետական ընկալումների միջև, որոնք, սակայն այլ են ոճական հասկացություններից։ Այլ կերպ ինչպես բացատրել Լեոնարդոյի հետաքրքրությունը հանդեպ բազարանատիպ շինությունը։ Հակառակ դեպքում պիտի պաշտպանել այն տեսակետը, որ արվեստագետը գծագրական պրպտումների ժամանակ հայտնաբերել է այդ շենքի ձևը։ Նման կարծիք հայտնել են որոշ արվեստաբաններ, իսկ Ուգո Նեբիան դիմում է բնությանը և հուշում, որ Լեոնարդոն հայտնաբերել է կենտրոնակազմ բազմամատուռ հատակագիծը՝ ուսումնասիրելով ծաղիկները²⁰։

Հարկ է գնահատել վերածննդյան եկեղեցիների իմաստակիր նշան լինելու նշանակությունը։ Լեոնարդոն փնտրում էր գծագրությունների միջոցով արտահայտել ճարտարապետական ձևի իմաստ, ստեղծել ձևի պատկերազրական արտահայտությունը։ Այդ է հուշում մեծ արվեստագետի Ms, B, fol. 57v. Փարիզյան գծագիրը՝ իրար շաղկապված հունական խաչ և անկյունների փոքր խաչեր, դրանք էլ հավասարակող (նկ. 16(2))։ Գծագրի հիմքում կա Բագարանի հատակագիծը (նկ. 16(4)), պատերը և մույթները արտահայտված են զուգահեռ ընթացող, կիսաշրջան վերջացող իրար հատող արտաքին քառակուսին և անկյունասենյակները սահմանող գծերով։ Տպավորությունն այն է, թե ստացվել է ճարտարապետական ձևից հետևած հանգույցների գեղազարդական հյուսվածք, որը համադրաբար իրար է միավորում խորհրդանշանը ու իրական տարրերի՝ հատակագծի անմիջական պատկերը։ Այս երևույթը ծանոթ է դեկորատիվ արվեստում և մանրանկարչության մեջ²¹։ Համադրության հիմքը, Պանոփսկու կարծիքով, կազմված է կոնցեպտուալ կառուցվածքից և արտահայտված է արվեստի տարբեր միջոցներով, որոնք համապատասխան են դարաշրջանին հատուկ ոճին, իսկ ճարտարապետության մեջ բնորոշվում են որպես տիպ²²։ Լեոնարդոյի վերոհիշյալ նախագծի հիմքում ընկած է Բագարանի հատակագծի իմացողության կառուցվածքը գծագրականորեն խորհրդանշելի վերածված, այսինքն՝ համընդհանրացված։ Բրամանտեն, հուշում է ն. Պեզները, «պետք է տեսած լինի Ms, B, fol. 57v գծագիրը, երևի նաև Լեոնարդոյի մյուս նախագծերը, որոնց հիշել է իր կյանքի ամենավճռական պահին, երբ նախագծում էր Հռոմի Սբ. Պետրոսը»²³։ Ասելով մյուս նախագծերը, Պեզները հասկացել է B 21v և B 91v թերթերին, որոնց վրա Լեոնարդոն գծել է

Բագարանի տիպի հատակագիծը: Այս ամենից հետո բավարար հիմնավորված պիտի համարել այն հետևությունը, ըստ որի կենտարդոն եղավ Բագարանի հատակագծի տարածողը Կուստրոշնետոյում: Հետևաբար այս հարցում մեծ արվեստագետը գրավում է կենտրոնական դիրքը:

Հռոմի լատինական բազիլիկ Սբ. Պետրոսը քանդել և կառուցել նորը ծրագրված էր պապերի կողմից դեռևս XV դ. առաջ, բայց հարկ եղավ սպասել Հուլիոս Բ (1503—1513) պապին, որպեսզի սկիզբ առնեի նման ծրագրի իրագործումը: 1506 թվականին հանձնարարվեց Բրամանտին տաճարի կառուցումը, որը պետք է պարունակեր պապի մոնումենտալ գերեզմանը, և որի մանրակերտը արդեն պատրաստել էր Միքելանջելոն: Բրամանտին նախագծի հատակագիծը (նկ. 17, Ե) ունի հունական խաչի ձև, թևերի հատման տարածությունից, չորս մուլթերի վրայից վեր է սլանում հսկա զմբեթը, զրեթե Պանթեոնի չափերի: Խաչաձև թևերը վերջանում են քառակուսի եզրապատից դուրս երկարող մեկական աբսիդներով, ճատարի երկու կողմերում կառուցվելու էր երկու աշտարակ: Իր նախագծում իրար էր համադրել բազմաթիվ դարերի ճարտարապետական ուղղությունները և փորձառությունները, ի մի էր բերել հռոմեական և Վերածնունդի ճարտարապետության պարզ ծավալները: Հռոմեական էր Պանթեոնից հետևած զմբեթը և կայսերական բազիլիկների նմանությունը թաղերի կառուցվածքը, Ալեքսանդրից էր ժառանգված կենտրոնական հատակագծով տաճարի գաղափարը՝ նվիրական և հուշարար, այնպես, ինչպես հեթանոսական կառույցները, կապված կաթոլիկ մոնումենտալիզմին. այդ մասին գրել է Ալեքսանդր: Շինության առաջին քարը տեղադրվել է 18 ապրիլի 1506-ին, կառուցումը սկսվել է զմբեթակիր մուլթերից ու կենտրոնական նավից, աշխատանքներն ընդհատվել են 1514 թվականին, Բրամանտին մահվան պատճառով:

Նոր նախագծերով հանդես եկան Ռաֆայելը, Ջովիանո դա Սանգալլոն, Ջովոնո դա Վերոնան, Բալդասսարե Պերուցին, Անտոնիո դա Սանգալլոն, ինչպեսև Միքելանջելո Բուոնարրոտին և Ջակոմո դելլա Պորտան (նկ. 17): Գրեթե բոլորը հատակագծերում պահպանել էին Բրամանտին գաղափարը: Ռաֆայելը սակայն, ուներ այն կարծիքը, որ հարկ էր կիրառել լատինական խաչի՝ արևմտյան երկարած նավի ձևը: Պապ Պաոլո Գ. Ֆարնեզի, Կոստորի-ֆորման կաղմակերպողի օրոք, Միքելանջելոն 1544-ին ստանձնել էր Սբ. Պետրոսի շինհրապարակի ղեկավարությունը, հավատարիմ էր մնացել Բրամանտին գաղափարին՝ ի մի ձուլելով ճարտարապետության տեխնիկական կերպարը և պլաստիկ արտահայտչականությունը: Մեծացրել էր մուլթերը, երկարացրել զմբեթի շառավիղը, կարճացրել թևերը (նկ. 18): Գմբեթը, սակայն, կառուցել է Ջակոմո դելլա Պորտան 1585—88 թվականներին, փոխել է Միքելանջելոյի նախագծած պրոֆիլը և բարձրացրել զմբեթը 6 մետրով²⁴:

Ուսումնասիրելով Սբ. Պետրոսի բոլոր նախագծերը, պարզվում է հետևյալը. բոլոր ճարտարապետների աշխատանքներում, ներառյալ Ռաֆայելին, գերիշխել է նույն գաղափարը՝ քառակուսի եզրապատ, ներգծված հունական, այսինքն հավասարաչափ թևերով խաչ, դուրս երկարող թևերին համապատասխան չորս աբսիդներ և զմբեթակիր չորս մուլթեր: Նման հորինվածք Վերածնունդի ճարտարապետները մշակել են Բրամանտին նախագծի գաղափարի հիման վրա, իսկ նա ծանոթացել է այդ հորինվածքին կենտրոնից հետ ունեցած խոսակցությունների ժամանակ:

Այս հարցի շուրջ եղած գրականությունից հիշեմ գնահատման արժանի փաստերից մի քանիսը: Ա. Վենտուրիի կարծիքով, հնարավոր է լեոնարդոյի նախագծերին հարազատ համարել Սանտա Մարիա դելլա Կոնսոլացիոնե եկեղեցին, այն գտնվում է Տոդի քաղաքում²⁵: Ենթի կառուցումը թվագրվում է 1504, աշխատանքները ղեկավարել է Կոլա դա Կապրոլան, իսկ նախագիծը լեոնարդյան տիպի լինելով հանդերձ, կատարել է Բրամանտեն: Այդ են հաստատում Զ. Զովաննոնիի, Հ. Ա. Գեյմյուլլերի և Զ. Դե Անջելիս դ' Օսսայի ուսումնասիրությունները²⁶: Վիտկովներն իր հերթին նշում է, երկու մեծ արվեստագետների ճարտարապետական հայեցողությունների միջև գոյություն ունեցող հարազատությունների վերաբերյալ փաստերը բազմաթիվ են²⁷: Այդ հարցերին, սակայն, ես չեմ անդադառնալու:

հանձնարարել նոր կաթողիկեի կառուցումը, պետք է հանդուգն համարել: Այն օրվանից, երբ Հուլիոս պապն ընդունեց կենտրոնականացման հատակագիծը, ինչպես բնորոշել են ժամանակակիցները, այլևս աշխարհիկ ոգին ընտրվեց որպես եկեղեցու նշանաբան: Այս կարևոր շրջադարձը նշանակեց նաև, որ հումանիզմը ներթափանցել էր կաթոլիկ քրիստոնյաների դիմադրության վերջին խավերի խորքը՝ պապականությունը:

Հազիվ ականարկված նման հարցերը առաջացել են երկարաձիգ և կենտրոնականացման եղանակներով տարածությունը սահմանելու երկու հասկացությունների շուրջ: Ժամանակակից ուսումնասիրողները հանգել են այն եզրակացության, որ քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ մեկի կամ մյուսի նախընտրությունն առնչվում է կուլտուր-աշխարհագրական հատկանիշներին հետ: Այդ հիմնական երկու ձևերը, իրար չբացասելով հանդերձ, բազիլիկն առավել շահում է վերագրում են Արևմուտքին և հռոմեական ազդեցություն կրած շրջաններին, իսկ կենտրոնականացման՝ Արևելքին՝ Բյուզանդական աշխարհ, Հայաստան, Վրաստան, առանց բացասելու այս տիպի առկայությունը, օրինակ, Իտալիայում: Նման հարցեր առաջացան նաև Լեոնարդոյի ձեռագրերը՝ զօգրվելով հանգամանորեն ուսումնասիրելիս, և սկզբից ի վեր առաջ քաշվեց Արևելյան կամ Հայկական վարկածը՝ բաժանելով գիտնականներին երկու խմբի: Նրանք, ովքեր հոժարամիտ են «արևելյան» թեզիսին²⁸ և մյուսները, որոնք ձեռագրային հիշատակված փաստերը համարում են Լեոնարդոյան երևակայության արգասիք: Ճարտարապետական տիպը, սակայն, չի ստեղծվում զուտ երևակայությամբ, այլ դալիս է դարերի խորքից և երբ մեծ տարածում է ունենում, այն էլ դարեր շարունակ, ինչպես Բագարանի՝ դեպքում է, հարկ է ուսումնասիրել պատճառները:



Հունական դասական մտքին հատուկ մասնատիկական բնորոշումը՝ Աստղծո և աշխարհի, քրիստոնեական հասկացությամբ վերափոխված, այն է, թե մարդը որպես Աստծո պատկեր՝ մարմնավորում է տիեզերքի ներդաշնակությունը: Նման հայեցողությունը, կապվում է հելլենիստական-հռոմեական ընդհանուր ձևի հասկացության հետ, որը Լ. Վիտրուվիոսն իր «Ճարտարապետության մասին» գրքում արտահայտել է պատկերավոր կերպով՝ ներփակել մարդու պատկերը կանգնած վիճակում ոտքերը և թևերը բաց, քառակուսի և շրջանակի մեջ: Համաչափությունների նման կառուցվածք միջնադարում, բայց հատկապես Վերածնունդի դարաշրջանում դիտվեց որպես միկրոկոսմոսի (մարդու) և մակրոկոսմոսի (տիեզերքի) մասնատիկական համադրությունն արտահայտող նշան:

Վիտրուվյան պատկերը բովանդակում է նաև կենտրոնի գաղափարը, ուր կանգնած է մարդը, և ուր խաչվում են հորիզոնի շրջա ուղղությունները, այսինքն՝ կապերը տիեզերքին: Այդ, հարց է ծագում, իսկ VII դ. ինչ հայեցողություն էր տիրում հայ մտավորականների շրջանակներում: Հարցին պատասխանելու համար ընթերցենք Անանիա Շիրակացու «Տիեզերագիտությունից» հետևյալ բնորոշումը. «Արդ, երկու հակադիր ուժերի (իմա՝ երկրի ծանրությունը և հողմի ուժգնությունը) սահմանակետը գտնվում է երկրի տրամագծի կենտրոնի վրա: Այս կետից շրջա ուղղությամբ ձգվող տրամագծերն ուղղահայաց են: Այս փոխադարձ մասերի՝ տրամագծի միջին մասի նկատմամբ ունեցած ձգողության

շնորհիվ, բոլոր հարթ, հավասար մասերը հավասարակշռված ու անվնաս են պահում երկրի լեռնային, հարթավայրային և ծովային մասերը»²⁹։ Ահա, պարզ արտահայտված տրամագիծը, «հետևաբար՝ շրջանակի կենտրոնը, ուր հավասարակշռվում են հակադիր ուժերը, ուր հատվում են «շուրս ուղղությամբ գնացող» ուղղահայաց տրամագծերը, այսինքն երկու գլխավոր առանցքները։ Բաղարար է Շիրակացու տիեզերագրական պատկերի կենտրոնում տեղադրել մարդու նկարը, և կատանանք վիտրովյան-վերածննդյան մարդու գծապատկերը շրջանակի մեջ։ Ավելին, շրջանակը հատակագծում պատկերում է զբմբեթ-տիեզերք, շուրս ուղղութիւնները՝ զմբեթատակ տարածությունից ճառագայթած և աճող տարածությունները։ Այս տարրերը միասին վերցրած կազմում են կենտրոնակազմ, զմբեթածածկ հայկական տաճարի հորինվածքը։

Ենթի հորիզոնական կտրվածքի գծագիրը Վիտրովիոն անվանում է իկոնոգրաֆիա, պատկերազոտություն։ Պատկեր, որն իր մեջ է պարունակում տարածությունների համաչափ փոխկապակցություններ և որպես ընդհանուր տեսք հուշում է երկրաչափականորեն կառուցված, հավասարակշռված ներդաշնակությունը, Վիտրովիոյի անվանած «գծագրային կշռականությունը»։ Այս մտքին համապատասխան, նա հուշում է քառակուսին և շրջանակը՝ որպես կատարյալ ձևեր, որոնք արտահայտում են տիեզերքի ներդաշնակությունը։ Նա համարում էր մարդու մարմինը կատարյալ, քանի որ այն հնարավոր է ընդգծել բառակուսու և շրջանակի մեջ։ Այնպես, ինչպես մարդու մարմինը դիտվում է որպես տիեզերքի պատկեր, այդպես և մարմնի մասերը, իրար հարաբերված, վերարտադրում են տիեզերքի ներդաշնակությունը։ Նույն համաչափությունների օրենքները հնարավոր է օգտագործել շենքերի նախագծերում և հատվածները համաչափ կապակցություններում, որպեսզի ճարտարպետը հասնի շենքը ներդաշնակորեն հորինելուն։ Մտքեր, որոնք կիրառում են գտել դասական ճարտարապետության մեջ, բայց կարող են միաժամանակ հարազատ համարվել հայկականին։

Ճարտարապետական ձևի տարածման հարցում վիտրովյան պատկերազոտությունը ունեցել է պատմական նշանակություն, նպաստել, ոճական երանգավորումներից անկախ, ձևի տարածմանը քրիստոնեական երկրներում։ Կա ևս մի հանգամանք՝ դա շենքի երկրաչափական ծավալային համակարգն է, որը նույնպես ունի համընդհանուր նշանակություն և նպաստել է զմբեթ-զբմբեթարդի կառուցվածքի տարածմանը։ Այս հարցին կանգրադառնամ հաջորդ էջերում։

Անտիկ շրջանի ճարտարապետական մտքերը մեզ ծանոթ են Վիտրովիոյի տրակտատից, առաջին գրողը, որ լրացուցիչ կերպով ուսումնասիրում է ճարտարապետությունը, ի մի բերելով հույն աղբյուրները, զբանցից հատկապես էրմոդորոսին։ Նա հիշատակում է նաև Ք. ա. հույն անվանի ճարտարապետներ՝ Իկտինոսին, Թեոդորոս Սամոսացուն, Կերսիֆրոնին և Մետագենես էփեսոսին։ Դրանք էլ եղել են տրակտատիստներ, բայց նրանց աշխատությունները մեզ չեն հասել։ Կորոսի են մատնվել նաև հռոմեացի ճարտարապետներ Վարրոնեյի, Սեպտիմիոսի և Ֆոֆիշիոսի տրակտատները։ Վիտրովիոյի գրությունների ճարտարապետական իմացությունը հարուստ է հունական, հռոմեական և Փոքր Ասիայի կառույցների տվյալներով, օրինակ՝ III դդ. թ. 3, 8 հատվածում ներկայացնում է Հերմոգենեսի պսեուդո դիպտերոս տաճարի տիպը, հռոմեացիների մոտ այնքան տարածված, բայց հայերիս հիշեցնել է տալիս

Ք. ա. VIII դ. Մուսաադրի տաճարը՝ պրոստիրլոս տիպի ճակատային լուծումով, դա հատուկ է նաև պսեուդո դիպտերոս տաճարին:

Վիտրուվիոն ճարտարապետության տեսությունը հիմնեց իր շրջանին ծանոթ երեք օրդերի վրա, առանց հաշվի առնելու շենքերի տիպերը, գործառնական նշանակությունը և ձև-պարունակությունը փոխկապակցությունները: Մարդու մարմնի ու սյունի միջև հաստատված միավոր չափերի կապը չէր բացառում, ճարտարապետական ձևին հաղորդվելիք մարդաչափության վրա հիմնված, հարաբերական ինքնուրույնությունը: Վիտրուվիոյի կարծիքով, վերջին հաշվով, որոշիչը ճարտարապետության պատմության համար օրդերն է, իսկ այդ արվեստին վերաբերող բազմակողմանի հարցերը զուտ սյունների օրինաչափությունների ուղրտը տեղափոխելը նշանակեց մաթեմատիկական համաչափությունների կիրառում, սիմետրիա, էուրիտմիա, դեկոր և համաչափ շենք: Բայց եթե նկատի առնենք թերևս միայն տիպային հարցերը, ապա այդպիսի մոտեցումը, վերջին հաշվով, տանում է դեպի ճարտարապետական հարցերի ամբողջության թերագնահատման:

Սակայն, իմանալով հանդերձ օրդերի ձևական խնդրականությունից առաջացած բացասական երևույթները, հարկ է նշել, որ Վիտրուվիոյի ազդեցությունը եղել է շատ կարևոր: Այն ժամանակաշրջաններում, երբ մարդը ունեցել է դասական ոգով ստեղծագործելու կամքը, դիմել է օրդերի ճարտարապետությանը: Գրական աղբյուրների պատմությունից ծանոթ է, որ Արևմտյան Եվրոպայում, մշակութային ծաղկման դարաշրջաններում հիշատակություններ կան Վիտրուվիոյի մատյանի օգտագործման վերաբերյալ: Կարլ Մեծի իշխանության օրոք, կայսեր կենսագիր և ճարտարապետ Այնհարդը (770—840) ունեցել է այդ մատյանի ձեռագրից մի օրինակ, մի երկրորդը պատկանել է Ալբրտին վանհադորբ: Երկու մատյաններն ընդօրինակվել են վանական սկրիպտորիաներում: Ֆրանսիական գրական գործերից՝ «Պլասիդ և Տիմեո» երկխոսության մեջ (1303) նկարագրված է վիտրուվյան «մարդը շրջանակի մեջ»³⁰, իսկ այն, ինչ ավելի կարևոր է, Վիտրուվիոյի մատյանը, հիշատակված է գոթական շրջանի մի տրակտատում, այն Վ. դը Բովիի հեղինակությունն է: Վերջինս հետագայում մատնվեց մոռացության, երբ հումանիստ Պոլջիոն 1414-ին հայտնաբերեց Վիտրուվիոյի տրակտատի ձեռագիրը Մոնտեկասսինո վանքի արխիվում: Ֆրա Զակոնդոն եղավ առաջինը, որ գծագրություններով ամբողջացրեց տրակտատը: Կալվին Թարգմանեց աշխատությունը իտալերեն, այդ գործը նա կատարել է Ռաֆայելի տանը, բայց մնացել է անավարտ: Նույն նպատակն են հետապնդել Ֆրանչեսկո դի Ջորջոն և Անտոնիո Սանգալլոն իրենց կյանքի վերջում: Տրակտատի շուրջ կատարվելիք ուսումնասիրությունները կազմակերպելու նպատակով Միլանում 1542-ին հիմնադրվեց Վիտրուվյան ակադեմիան: Ամենակարևոր հրատարակությունը, որը լույս տեսավ Կոմոյում 1521-ին, պատրաստել էր Չեսարե Չեսարյանոն³¹: Իր մեկնաբանություններում Չեսարյանոն արտահայտում է նաև կոնսարդոյի և իր ուսուցչի՝ Բրամանտեի մշտեբերը: Տրակտատի ամենապատկերավոր միտքը եղավ «մարդը շրջանակի մեջ» կամ «մարդը քառակուսիի մեջ», որը գծել և հայտնի են դարձրել Ֆրանչեսկո դի Ջորջիոն, կոնսարդո դա Վինչին (նկ. 19), Չեսարե Չեսարյանոն, Ֆրա Զակոնդոն և Դյուրերը:

Կարևոր է վերհիշել, որ անտիկ շրջանից սկսած, թե՛ Արևելքում և թե՛ Արևմուտքում, պատկերագրության մեջ երկրաչափականացված ձևով արտահայտվել է մարդակենտրոն տրամագիրը և, ինչպես միշտ, ունեցել տիեզե-

րագրական նշանակություն: Օրինակ, հունական մետրաչափական քանդակը, 450 թ. Ք. ա. հնդկական Զանայի տրամագիրը՝ Պուրուշկարա Յանտրայի, այդպես և նատամբարա Յանտրան, հասնելով մինչև XVII դ. չինական «Մարդը շրջանակի մեջ»³²: Պտղոմեոսյան տիեզերագրական պատկերից մինչև միջնադարի, օրինակ, Մուդնիի՝ ավետարանի «Կերպարանափոխություն» պատկերը, ապա Կոռնելիոս Ագրիպպա Ֆոն Նետտեհաճյամի (1436—1535) «Շրջանակի մեջ առնված մարդ-պնետագրամբ», դրանք խորհրդանշաններ են, որոնք ցույց են տալիս մարդակենտրոն հասկացության տարածումը Հեռավոր Արևելքից մինչև Նվրուպա, անցնելով Հայաստանից, ու այդ հասկացության կապը ճարտարապետության և քաղաքաշինության հետ³³:

Մարդակենտրոնության գաղափարը ծանոթ էր միջնադարին, սակայն այդ դարերում շատեղծվեց կենտրոնակազմ եկեղեցիներ, հիմնականում կառուցվել են բազիլիկներ, իսկ Սանտա Կոստանյան և Սանտո Ստեֆանոն Հռոմում, ուշ անտիկ շրջանի հիմնադրություններ են, այսինքն մի շրջանի, երբ վերջանում է հռոմեականը և սկիզբ առնում քրիստոնեականը: Միջնադարում Վիտրուվյի տրակտատը որոշ չափով հայտնի լինելով հանդերձ, ազդեցություն գործեց բուն տեքստի հայտնաբերումից սկսած, այսինքն՝ 1414-ից հետո: Երկրաչափական համադասավորման և ճարտարապետական ձևի համապատասխանությունը առաջացավ Կուստրոչենտոյում, Բրունելլեսկիի, Ալբերտիի և Լեոնարդոյի շնորհիվ: Կասկածից վեր է նաև, որ միջնադարում, այնպես, ինչպես բոլոր դարաշրջաններում, օգտագործվել են մետրական համաչափություններ, առանց որոնց գոյություն չունի ճարտարապետությունը: Հարցը, սակայն, հետևյալն է. թվային, ինչպես և երկրաչափական համաչափությունները ընկալվել են միջնադարում և Վերածնունդի շրջանում տարբեր հասկացություններից ելնելով: Միջնադարի արվեստագետի երկրաչափական համադասավորումը ունեցել է կատարելությունն արտահայտելու բացարձակացված իմաստ, ու այդ իսկ պատճառով չի համապատասխանել մարդու մարմնի վամ շնքի կառուցվածքին: Վիտլուվերը, նկատի առնելով մարդու մարմնի համաչափությունների հարցը, գրում է. «Լեոնարդոյան և Վիչարո դը Հոննեկուրի մոտեցումները արմատապես տարբեր են իրարից. միջնադարի արվեստագետը ենթարկում է մարդու իրավական պատկերը նախապես որոշված երկրաչափական սահմանման, մինչդեռ Վերածնունդի արվեստագետը ձգտում է բնական երևույթներից արտաբերել մետրաչափական նորման և կառուցել պատկերը հայտնաբերված օրինաչափությունների հիման վրա»³⁴:

Վիչարո դը Հոննեկուրը (գոթական ճարտարապետ) ծնվել է Պիկարդիայում XIII դ. կեսերին: Անունը կապված է «Լիվը դը Պորտեթյուր»՝ գծագրություններ և ծանոթագրություններ պարունակող ծոցատետրին, որը միջնադարի մշակույթի և ճարտարապետի գործունեության մեթոդական ամենակարևոր ձեռնարկներից է³⁵: Վիչարի գծագրություններն ընդգրկում են շինարվեստին և ճարտարապետությանը վերաբերող բոլոր բնագավառները, ինչպես և մարդու, կենդանիների և բույսերի գծապատկերները նկարչներին և քանդակագործներին ուղղված: Մեզ են հասել պերգամենի 33 թերթի երկու կողմերում գծազրկված, այնպես որ ծոցատետրը կազմված է 66 էջից: Այդ էջերում կան այլ հեղինակների կողմից կատարված հավելումներ, նրանք շեն նշել իրենց անունը, հետևաբար տվյալ էջերը պայմանականորեն վերնագրված են «Վարպետ 2»-ին և «Վարպետ 3»-ին: Նման փաստը վկայում է, որ ծոցատետրը փո-

խանցվում էր վարպետից վարպետ, իսկ հավելյալ էջերում տրվում էին լրացուցիչ կամ շինարարական նոր փորձառություններից ձեռք բերված տեղեկություններ:

Խիստ կառուցողական և տրամաբանված գոթական ճարտարապետությունը Վիյարի գծագրերում (վարպետներին հավաստի գիտելիքներ հաղորդելով հանդերձ), երբ վերարտադրում է գոյություն ունեցող, օրինակ, Լաոնի կաթողիկեի աշտարակը և Շարտրի ճակատի վարդաձև լուսամուտը, նա չի գծում այդ հաստվածները այնպես, ինչպես որ կան, այլ՝ համապատասխան ոճական ենթակայական մոդելի, Հանլոդերի բնորոշմամբ՝ ըստ «Իդեալական»-ի³⁶: Հայ է Կուտարոշենտոյի ճարտարապետները համապատասխանություն առաջացրին մոդելի և ռացիոնալ ճանաչողության միջև, որը գործնականում ենթակա է շարունակ կատարելագործման: Վաղ քրիստոնեության շրջանից սկսած, հայերի մոտ կառույցի մանրակերտի մշակումը, հատակագծային և ծավալային ձևերի զարգացումն ու տեսական ուսմունքը նույնանում են, քանի որ նրանք ճարտարապետական ուսմունքներ են, և բոլոր ճարտարապետների մոտ ճարտարապետության գաղափարը նույնն է: Վերածնունդի հասկացությունը հանդեպ աշխարհը օրգանական է և մետրաշափային, ռացիոնալ միավոր շափը անխախտելի հիմունք է, մինչդեռ արիստոտելյան մտածողությամբ սրնված միջնադարում դրական շափը այնքան էլ կենսական չէր համարվում արվեստագետի համար:

Մեջբերեմ Թ. Արծրունու հանրածանոթ խոսքը. «Թագավորը հրամայեց նրանցից մեկին՝ ճարտարապետին, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն, շինելու՝ քառանկյունի պալատ, որի լայնության և երկարության շափը քառասուն կանգուն էր, նույնքան էր բարձրությունը»³⁷: Արծրունյաց պալատի ներքին շափերի հարաբերությունը ունի 1:1:1 բանաձևը, դա խորանարդն է՝ Պլատոնյան կատարյալ ծավալը, Պալլագիոյի հանձնարարած համաշափությունը: Վերածնունդի արվեստագետների ուշադրությունն էր գրավել 1:1 (երաժշտության մեջ՝ միաձայն), քառակուսիին հատուկ թվային հարաբերությունը և վերածննդյան միտքը հայտնաբերեց գեղեցիկը և ներդաշնակը արտահայտող բանաձևը: Գաղիկ Արծրունին, հավանաբար, ծանոթ էր այդ բանաձևին, քանի որ «հրամայեց շինել քառանկյունի պալատի» դահլիճ, հիմք ընդունելով գեղեցիկը և ներդաշնակը արտահայտող արքայավայել համաշափությունները: Պատշաճ եմ համարում նշել, որ այդ դարերի Եվրոպայում իշխում էր հատվող ջիլերի և թաղերի վրա հիմնված ճարտարապետությունը, երբ ուշ անտիկ շրջանից սկսած, Բյուզանդիոնում և Հայաստանում դարեր շարունակ, ճարտարապետը կառուցում էր՝ գմբեթը ու առաջադրում բրգաձև համակարգը:

Ամփոփեմ սույն գլխում ասվածը, սակայն ոչ իմ խոսքերով, այլ Միլանի Բրերա Ակադեմիայի տնօրեն Կարլո Պերոգալլի ելույթով՝ արտասանված «Հայ ճարտարապետությունը IV—XIX դարերում» ցուցահանդեսի բացման առթիվ: «Թույլ տվեք ինձ մի միտք՝ եթե գոյություն ունի մի հարց, որի դեպքում մենք՝ իտալացիներս, համաձայն չենք գիշումներ անելու, դա Վերածնունդի իտալական լինելն է: Ես չեմ ուզում պատվո այդ հարցը շոշափել: Համենայն դեպս, ձեզ հրավիրում եմ խորհել այստեղ ցուցադրված կենտրոնական զբմբեթով կառույցների որոշ հատակագծերի շուրջ: Կարծում եմ, պատահական երևույթ չէ այն, որ իտալական միջնադարի որոշ հուշարձաններ շատ են նման հայկականին, օրինակ՝ Կասալե Մոնֆերրատոյի մուտքի սրահը իր հատվող հայկականին, օրինակ՝ Կասալե Մոնֆերրատոյի մուտքի սրահը իր հատվող համարների համակարգով նման է զուտ հայկական գավիթներին: Ավելին՝

Հայկականին են նման Իտալիայում XV և XVI դդ. նախագծված ոչ սակավաթիվ շենքեր և լեռնարդդինները (չկառուցված) և լեռնարդդանները, օրինակ՝ Կրեմայի մատուռը:

Քառակուսու վրա բացվող գմբեթի թեմայի գյուտը չէր կարող չմտահոգել լեռնարդդին, դա հնարել էին հայերը, իսկ ինքը հայերից վերցնելով նույն թեման, զարգացրել և դարձրել է համաշխարհային իրողություն: Նման վերամշակումը ոչ մի կերպ չի նսեմացնում մասնակիցներին, նույնը արել է Բախը Վիվալդիի թեմաներով:

Հասկանալու համար Վերածնունդի արվեստը, պետք է նկատի առնել կենտրոնական հեռանկարի կարևորությունը, տարածությունը մարդակենտրոնացնելու հասկացությունը, Պաոլո Ուշելլոյի և Բրունելլեսկիի թվաբանացված պատկերավորումները, ինչպես նաև ուղղահայաց առանցքի շուրջը պտտվող ծավալ առաջացնող մակերեսները: Հետևաբար, անբավարար է արվեստի գործը դիտել որպես անձև նյութը դեպի ձևը մշակելը: Ավելի ճիշտ է թվում հայկական հայեցողությունը, այսինքն՝ մասնավոր ձևից դեպի ամբողջական ձևի զարգացումը:

Հայ ճարտարապետության մեջ մակերեսը չի անջատվում ծավալից, ինչպես, օրինակ, Բրունելլեսկիի Կապելլա դեի Պացցիի ներքին պատերը, այլ միասնականացած է ծավալին: Տարածությունը որպես ծավալ ընկալելու հայկական մոտեցումը կեննարդդն զարգացրեց՝ ներդնելով անհունի դադափարը և հիմք ընդունելով հայ մտքի թեմատիկան, գտավ հույների ինքնամիտքի, պայծառորեն բնորոշված ձևի և կենտրոնական Եվրոպայի՝ անհունի դադափարի միասնացած կերպարը: Դա եղավ լեռնարդդի ճարտարապետական մտքի ներդրումը, որտեղից սկիզբ առան Բրամանտեն, Սանգալլոն, Միքելանջելոն:

Վերածնունդի արվեստագետների հասկացությամբ հեռանկարը այն չէ, ինչ հետազայում Ժ. Դեզարդը և Գ. Մոնժը զարգացրին և վերածեցին գծագրական երկրաչափության բաժիններից մեկի: Տեսականորեն հեռանկարի առաջին օրենքների սահմանումը վերագրվում է Ֆ. Բրունելլեսկիին: Նրա կենսագիր Ֆ. Բալդինուչին հաստատում է ճարտարապետության և հեռանկարի միասնությունը, և նման հանգամանքի պատճառ Բրունելլեսկին համարել է բնական գիտությունը, այսինքն «ճանաչումը անտիկ արվեստի»³⁸: Զ. Կ. Արգանը, վերլուծելով Լ. Բ. Ալբերտիի միտքը, եզրակացնում է. «Հետևաբար հեռանկարի նպատակն է «համեմատել», այլ կերպ ասած՝ հաստատել համաչափությունների կարգը»³⁹:

Ալբերտին համոզված էր, որ «կառուցողականությունը» սկզբունք և օրենք է ամեն շինության, և «տարածությունը» սկզբունք է և օրենք բնության, նրանք համադրո են իրար: Այս ճշմարտությունների հիմնավորումը կատարվում է տրամաբանության օրենքներին համապատասխան, մտահանգման ձևը հեռանկարն է, վերջնական արդյունքը՝ արժեքը: Արվեստագետի նպատակն է արտահայտել առարկաների հատկանիշները, բացասելով առարկան շրջորոշող հավելյալ տարրերը թե՛ բնության և թե՛ ճարտարապետության, ու հանգել հայտնագործության. տրամաբանությամբ ստեղծել արժեքը: Ծարտարապետությունը, ըստ Ալբերտիի, հնարք է, իրագործվում է, երբ տարածությունը նախապես հանգեցվում է համընդհանուր բնութագրության, այս կառուցվում է և պատկերվում: Այս հիմնային հասկացություններից հետևում են կառույցի և տարածության համապատասխան կանոնները, իսկ կառույցի տարրերի և հատվածների միջև ներդաշնակ հարաբերություններ առաջացնելը նշանակում

է արժեք ստեղծել⁴⁰։ Վերածնունդի արվեստագետի հայեցողության համա-
ձայն, փորձառական բնագիտությունից առաջացած գիտական իմացությունը
ճշմարիտ է այն դեպքում, երբ նկարչի, ինչպես և ճարտարապետի համար,
արտահայտվում է հեռանկարի միջոցով։ Դա են վկայում Պիեռո դելլա Ֆրան-
չեսկայի նկարները և Ֆ. Բրունելլեսկիի շինություններն ու հարթաքանդակները։

Ալբերտին նշում է, որ Բրունելլեսկիի հասկացությամբ հեռանկարի միջո-
ցով բացահայտվում է շենքի ճարտարապետական կառուցվածքը և ոչ թե
նույնի բնապատկերային միջավայրը։ «Կառուցողականությունը» շենքի սկզբ-
բունքն է և օրենքը, իսկ «տարածությունը» բնության սկզբունքն է և օրենքը,
որոնք, սակայն, իրարից տարբերվող գոյացություններ չեն, քանի որ նույնն
է կառուցող և ուսումնասիրող մարդկային միտքը։ Նման հասկացությամբ
ճարտարապետությունը բնորոշում, կառուցում և պատկերում է տարածու-
թյունը, որը լինելով «արժեք», ենթակա է համաչափությունների օրինաչա-
փություններին։ Վերացնելով բնության առարկաների և ճարտարապետական
իրագործումների տարատեսակ պատահականությունները, զուտ կառուցողա-
կանության գաղափարը, պատճառական կապերով, համապատասխանելու է
տարածության «վճիտ գաղափարին», իսկ նման միասնություն հնարավոր է
իրականացնել «համեմատությունների» միջոցով, որպեսզի շենքը անաղարտ
ձևի մշակումով արտահայտի բուն «արժեքը»։ Ձևակերտման ակնհայտություն.
որը հարադատ է նաև հայ ճարտարապետությանը։

ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԶԵՎԻ ԵՐԿՐԱԶԱՓԱԿԱՆ ՀԱՄԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Հայ ճարտարապետության ձևերի բնորոշումն սկսեմ իտալացի արվեստաբան Ս. Բետտինիի խոսքերով. հայկական կառույցների «պատը թանձրակազմ է, կամարները և զմբեթները կառուցված են ծայրաստիճան կանոնավոր և մաքուր: Շենքի ամբողջական փավալի կազմը հուզիչ է, պայծառ: Իր միահեծան երկրաչափությունը ընդգծված է, ըստ երևույթին, սիրիական ծագում ունեցող, աստիճանազարդ բարձր պատվանդանով:

Արտաքին որմնաքանդակները զուսպ են, ավելի պայծառ, քան սիրիականները, շեն խափանում երկրաչափական կազմի ընթերցումը, ընդհակառակը՝ շեշտում են ծավալների էությունը, շարապատում կրկնակի նուրբ սյունիկներով: Հարկերը որոշակիորեն բաժանված են միմյանցից: Բացվածքները նոսր են, իրարից հեռու, երկարածիգ, նրբագեղ ու միաձուլվ և ընդհանրություն են կազմում ծավալի երկրաչափական կազմի հետ, որ բարձրագույն ոճի հատկանիշ է: Շենքի ամբողջությանը շաղկապված են պատերը եզերող անկյունների վճիտ գիծը, արսիդները, երկթեք ծածկերը, զմբեթների բազմանիստ կամ դլանածեկ թմբուկը, երկրաչափորեն բացարձակ բազմակողմ կամ կոնաձև ծածկը ու հատկապես ճակատների թեքադիր կողմերում տեղադրված եռանկյունաձև խորշերը, որոնց միջոցով արտաքուստ արտացոլվում են բյուրեղյա ներքին ծավալների տարածական բաժանումները: Ոճականորեն միատարր այս խորշերը հաստով են Հայաստանին: Ներքին կամարների և որմնասյուների ճշգրիտ պրոֆիլները՝ երկրաչափական բացարձակ ու միշտ շեշտված ձևերով, մատնանշում են ամեն մի հարթ մակերեսի առկայությունը: Պատերի ծավալները և պարսպ տարածությունները, առանց ներթափանցելու, համընկնում են երկրաչափական խստությամբ:

Սլացիկ համաչափություններով և խրճատություններով բազիլիկները հիշեցնում են ռոմանականի և վաղ գոթականի տիպերը:

Հատող լույսը փոխադարձաբար արժեքավորում է ցայտուն բազմաթիվ տարրերը, հարթում տարրեր մակերեսները եզերող ածելու նրբությամբ ազամանդյա գծերը, բացարձակորեն բաժանում տարրերը, ու այս բոլորը այնպիսի ճշգրտությամբ, որ կարծես ամեն մի գիծ խիտ, բոցավառող հզորություն ունենա. դա պայծառության խորհուրդն է: Վերացական գրավչության մի ձև, ինքնուրույն կյանքով ապրող, կապերից ազատագրված հոգեկան ներգաշակություն, զուտ քանակների փոխհարաբերություններով և առանց զգայական ծանրաբեռնությունների: Այսպես է, որ օժնունդ է առնում մաքրամաքուր արվեստի իմացությունը, նման Բախի երաժշտության¹:

օրդերի օգտագործումից, դիմում է վճիռ ծավալների հայկական լեզվին. այդպես են արել ճարտարապետները սկսած Լեզուից մինչև կուրիզմը և կոնստրուկտիվիզմը:

Լեոնարդյան և հայկական ճարտարապետական մտքերի հարազատությունները վերաբերում են առավելապես հատկազօային լուծումներին և ներքին տարածությունների ծավալային համակարգին: Այսքանից հետևում է այն մտահղացումը, որ հատկազօային և ծավալային համադրությունները ձևակերպվում են որոշակի կանոնների հիման վրա, որոնք ճառագայթաձև համաշափոթյան բնորոշ կանոններ են ու նպաստում են նոր համակարգերի ստեղծմանը: Հնարավոր է գրել նաև հայ ճարտարապետական տրամաբանության տեսության մասին՝ հիմնված երկրաչափական և թվային համաշափոթությունների վրա ու կապված գեղադիտական-բովանդակային կլադիատության հետ: Փաստն այն է, որ հայ ճարտարապետը VI մինչև VII դդ. առաջին կեսը զարգացնում է զմբեթավոր ճառագայթաձև համակարգի տրամաբանորեն հետևյալը, հնարավոր բոլոր ճարտարապետական ձևերը: Եվ այս ձևերի ոլորտում մենք գտնում ենք Լեոնարդոյին, մտածում «մաքրամաքուր արվեստից ծնունդ առած» ձևերի հարազատ աշխարհի մասին:

Անցնեմ հայ ճարտարապետությանը բնորոշ մի այլ տիպի: Հատկազօնում մենք ունենք քառակուսի քառաբսիղ տարածություն և կենտրոնում զմբեթակիր շորս մույթներ, օրինակ՝ Վաղարշապատի Մայր եկեղեցին (նկ. 16(5)) և Բագարանի Սբ. Թեոդորոսը (հիմնահատակ ավերված)՝ կառուցված 621—628 թթ. Անիից հարավ, Ախուրյանի աջ ափին (նկ. 16(4)): Այս տիպի ղեպքում զմբեթակից տարածությունը չի համապատասխանում կառույցի զլխավոր տարածությանը, այլ զրավում է միայն նրա կենտրոնական հատվածը՝ շորս մույթներով սահմանված: Վերոհիշյալ կառույցների հիմնական տարբերությունն այն է, որ առաջին օրինակում մույթների հեռավորությունն հավասար է քառակուսու կողի 1/3 չափին, մինչդեռ երկրորդի ղեպքում՝ կողի 1/5 չափին, այսինքն մույթը մոտեցված է անկյունի պատերին այնպես, ինչպես Լեոնարդոն նշում է իր Կոդ. Ատլանտ. 37r, զ համակարաված, 1506—8 թվազրված գծագրում: Կառուցվածքային նման հնարքը թույլ է տալիս ամրացնել անկյունի հենարանները, հետևաբար մեծացնել զմբեթի տրամագիծը: Հայաստանից դուրս գտնվող նմանատիպ կառույցները հիմք են տալիս ասելու, որ Մայր եկեղեցու տիպին են պատկանում Ֆրանսիայում՝ Ժերմինի-դե-Պրե եկեղեցին, մինչդեռ Բագարանի համակարգին են հարազատ Միլանի Սան Սատիրոն, Աթոս լեռան մի քանի եկեղեցիները և Լեոնարդյան հատկազրծերը:

Կիսազնդաձև տարածական 'ծածկի' զմբեթի ճիգերը հավասարապես բաշխված են և հաղորդվում են իր իսկ ստորին օղակին: Չորս հենամույթների ղեպքում, ճիգերի հավասարաչափ համակարգը, առաջաստների կամ տրոմպերի փոխանցումով, վերափոխվում է վերածվում է կետային համակարգի: Այս ղեպքում, հրող ուժերը կենտրոնացված են շորս մույթների վրա, որոնք կամարներով իրար կապված, կազմում են զմբեթակիր վանդակ՝ կորիզ: Նման համակարգից հետևող ամենակարևոր կառուցվածքը քառակուսի հատակագիծն է և նրա եզրով դասավորված կամարները, որոնց վրա հենվում է զմբեթը: Ամբողջ կառուցվածքը կոչվում է ճարտարապետական բալդախին:

Մարգարետե Ռումայերը նշում է, որ կրող վանդակը, առաջաստները և զմբեթը կազմում են ամբողջական համակարգ, որը կատարյալ կերպով իրա-

գործված է Կոնստանդնուպոլսի Այս Սոֆիայում, Հուստինիանոսի կայսրության շրջանում: Այս հանգամանքից ելնելով, Ռումալները առաջարկում է տրվել համակարգը անվանել Հուստինիանոսյան կորիզ⁷: Այս Սոֆիայի կառուցումը թվագրվում է 532—537, հայկական եկեղեցական շինություններում այդպես կոչված կորիզը իրագործվել է Վաղարշապատի Մայր Տաճարի առաջին շինությունում 301 թվականին, որը Ա. Գրաբարի առաջարկով, անվանվում է էջմիածին 1 և էջմիածին 2. վերջինս 484-ին վերակառուցել է Վահրամ Մամիկոնյանը:

Հայ ճարտարապետները, սակայն, ավելացնում են թմբուկը, բարձրացնում գմբեթը ստորին օղակի համեմատությամբ, մինչդեռ Այս Սոֆիայի գմբեթը սկիզբ է առնում հենակամարների վերևից: Այս կարևոր տարրը՝ թմբուկը, որը տարածում գտավ Բյուզանդիոնում, Խալկիայում և ամենուրեք, հնարավորություն է տալիս վերափոխել Մ. Ռումալների բանաձևը հետևյալ կերպ՝ կրող վանդակ-փոխանցումներ-թմբուկ-գմբեթ և անվանել Արշակունյաց կամ Տրդատի կորիզ, իսկ այն դեպքում, երբ գմբեթը կառուցվում է առանց թմբուկի, հարկ է պահպանել Ռումալների առաջարկած անվանումը:

Քառակուսի հատակագծով և չորս ազատ գմբեթակիր մուլթերով շինությունները բնութագրող հիմնական նախադրյալը կորիզն է՝ գմբեթավոր ամենափոքր, կատարյալ կառույցը: Մեկնելով կորիզից, հնարավոր է կերտել բարդ, ամբողջական կառուցվածք: Գմբեթ-աբսիդ բաղադրյալ համակարգում ճիգերը և հակադրվող ուժերը պայմանավորված են կորիզի սահմանների որոշակիությամբ, և կորիզը օժտված է շենքի ամբողջ տարածությունը հավասարություն օրենքներով սահմանելու հատկությամբ: Կենտրոնի մեծ կամարներից չորս ուղղությամբ մինչև պատերը երկարող հավասարաչափ թաղերը կազմում են հենաբանների խաչաթև ընդլայնված համակարգ: Խաչվող թաղակապ թևերի միջև առաջացած փոքր քառակուսի չորս տարածությունները գործում են որպես հավելյալ կամ երկրորդական հենաբաններ: Այսպիսով, կորիզը գտնվում է զլխավոր (երկու առանցքների ուղղությամբ) և երկրորդական (անկյունագծերի ուղղությամբ) հակազդող ուժերի կենտրոնում: Եթե նկատի ունենանք, որ թաղերը հենվում են կամարների վրա, և անկյունների ծածկերը հենվում են ավելի փոքր չորս կամարների վրա, հետևում է, որ ծածկի ամբողջ համակարգը հենվում է կամարների վրա, ուստի և կառուցվում է կամարների միջոցով: Այսքանից հետո հնարավոր է համաձայնվել, որ շենքը սահմանող պատերը չեղոք դերում են ու ծառայում են որպես մեկուսացուցիչ տարր:

Այսպիսի համակարգը, գրում է Մ. Ռումալները, «զուլագործոց է, հնարամետորեն է շեղոքացնում առաջնային և երկրորդական ուժերը և քանի որ այս կառուցվածքը ի մի է բերվել բյուզանդական կայսրերի՝ Մակեդոնյան տոհմի ժամանակաշրջանում, մենք անվանելու ենք Մակեդոնյան բանաձև»⁸: Ելնելով պատմության տվյալներից, այս դեպքում ևս, հարկ եմ համարում ճշտում մտցնել: Նախ և առաջ վերհիշենք, որ Մակեդոնյան տոհմը պատմագետները անվանում են Հայկական տոհմ, կայսրերը եղել են՝ Վասիլ Ա, Լևոն VI Գ. մինչև Նիկեոփորոս Գ, 1081 թվականը: Եվ եթե նկատի առնվի այն հանգամանքը, ըստ որի, այդպես կոչված «Մակեդոնյան բանաձևը», այսինքն՝ համակարգը, արդեն իրագործել էր Տրդատ ճարտարապետը, կառուցելով էջմիածին 1-ը առանց դուրս երկարող չորս արսիզների, ճիշտ այնպես, ինչպիսին է մակեդոնյանը, հարկ է դա էլ անվանել Տրդատյան բաղադրյալ համակարգ:

Ռումպերը, ելնելով բյուզանդական ճարտարապետության դիրքերից, բնորոշում է տրոմպը որպես «պրովինցիալ» (գավառային), քանի որ, իր կարծիքով, փոխանցումներին հատուկ այդ տարրը «առավելապես օգտագործում է գտել Բյուզանդիայի արևելյան գավառներում»⁹, այսինքն՝ Կապադովկիայում, Հայաստանում, Վրաստանում և Հյուսիսային Ասորիքում:

Պրովինցիալ՝ գավառ և մշակույթ, բացասում են իրար: Հ. Շեֆերը գրում է. «Հայ ճարտարապետության մեջ, ձեր ուրույն լինելով հանդերձ, անհնար է արմատախիլ անել ուշ անտիկ-վաղբրիստոնեական առնչությունները: Նրա հիմնական խնդիրը համապատասխանում է բյուզանդականին այնչափով, որ քանով հայ եկեղեցական ճարտարապետության մեջ զմբեթակիր շինությունը տարբեր և հնարավոր լուծումներով կանգնած է ձևակերտման հնարավորությունների կենտրոնում: Այդքանով հանդերձ, մինչ օրս, զոհացուցիչ պատասխան չի ստացել այն հարցը, ըստ որի Հայաստանի զմբեթակիր կառույցների և բյուզանդական իշխանության զմբեթաշինական լուծումների միջև գոյություն ունեն անմիջական առնչություններ»¹⁰:

Էջմիածինը, Բագարանը մնում են նշված համակարգի վաղագույն, հորինվածքով ճշգրիտ և շինարարականորեն որոշակի կառույցներ, որոնք խաղվող թաղերի պատճառով կոչվում են նաև ներգծված, խաչաձև, զմբեթավոր եկեղեցի: Պատմական փաստը ցույց է տալիս, որ հայազն Վասիլ Ա կայսրը նոր շունչ հաղորդեց մայրաքաղաքի ճարտարապետությանը, սկզբնավորեց բյուզանդական արվեստի վերածնության շրջանը: Արվեստաբանները նշում են, թե այդ կայսրը եղավ առաջինը, որ խաչաթև զմբեթածածկ տիպի եկեղեցի կառուցեց, դա պալատական նեա՝ Նոր եկեղեցին է 880 թվին ու XV դ. հիմնահատակ քանդված: «Նեան»՝ մեղ ծանոթ է նկարագրությունից: Նույն տիպից պահպանված հնագույն օրինակներն են Լիպս վանքի հյուսիսային եկեղեցին, 907 թվական (թուրքերեն՝ Ֆերենբի Իսա Ջամի) և Միրելայոնը՝ մոտ 920 թ. (թուրք.՝ Բողրում Ջամի): Առաջինի բացմանը ներկա է եղել Լևոն VI, իսկ երկրորդը կառուցել է Ռոմանոս Լեկապենոսը (երկուսն էլ հայազգի կայսրեր)¹¹: Ըստ էության, այս վկայություններն արտահայտում են Բագարանի տիպի իրավիճակը Բյուզանդիոնում, միևնույն ժամանակ հաստատում հայազգի կայսրերի նախաձեռնությունը այդ տիպը Կոստանդնուպոլսում տարածելու և նաև IV, V և VII դդ. Հայաստանում մշակված լինելը: Ավելին. ճշտելով քրննության առնված ճարտարապետական բազարանատիպ ձևը, հնարավոր է այն դիտել որպես քրիստոնեական աշխարհում հաստատված և տարածում գտած երկրաչափական հաճնդհանուր համակարգ: Իսկ այն տարածել են Մակեդոնյան տոհմի կայսրերը, հայ և հույն հոգևորականները և քարտաշ վարպետները:

Ճարտարապետության պատմության մեջ հաճախ նկատի է առնվում այն իրադրությունը, ըստ որի որոշ ժամանակաշրջաններում զեղարվեստական աշխարհագրության սահմանները պայմանավորված են լինում ֆիզիկական աշխարհագրության հիմունքներով, քանի որ երկրաբանական նույնանման շերտերի տարածումը զերպագանցում է քաղաքական սահմանները, թեևադրում միաժամանակ նույնատեսակ շինանյութերի և շինտեխնիկայի օգտագործում: «Հետաքրքիր է նշել, որ Փոքր Ասիայի հարավային մասում, Կապադովկիայում, վիսմափոր եկեղեցիները փորված են տուֆի ժայռերի մեջ, ու այս և Գեղարդի տուֆերը պատկանում են երկրաբանական նույն ժամանակաշրջանին: Ուշագրավ է նաև, որ այս տեսակի տուֆերի շերտերը, որոշ ընդհատումներով,

տարածվում են մինչև էգեյան ծովի ափերը, իսկ հարավ-արևելք ուղղությամբ՝ մինչև Ուրմիա լիճը»¹², — գրում է Ա. Տ. Ասլանյանը:

Ֆիզիկական աշխարհագրությանը համապատասխան կազմավորվում են բնական հաղորդակցությունները, որոնք նպաստում են օտարամուտ փորձառությունների փոխանակմանը, վառ պահելով հանդերձ տեղական արվեստների ավանդույթները: XI դարի Արևմտյան Նվրոպայում նկատելի են արվեստի տարբեր արտահայտություններ, օրինակ՝ Լուարի, Բուրգունյի և Նորմանդիի շրջաններում, հաղթահարելով տվյալ իրադրությանը հատուկ քաղաքական սահմանները, իրենց արվեստով մասնակից դարձան ռոմանական արվեստի կազմավորմանը¹³: Վերոհիշյալ իմաստով, պատմական Հայաստանի ֆիզիկական աշխարհագրությունը տարածվում է մինչև Կապադոկիա և հյուսիսային Միջագետք: Մինչդեռ արվեստի աշխարհագրությունը, հարևան երկրների մշակույթների փոխազդեցություններով հանդերձ, սահմանվում է ճարտարապետական ձևն ընկալելու, իրագործելու յուրովի հասկացության տարածման միջավայրում, որն ունի իր սահմանները, հետևաբար և իր աշխարհագրությունը:

Նման սահմանումը, սակայն, չպետք է ընկալել որպես վերջնական, այլ պետք է նկատի առնել, որ ճարտարապետությունը տարբեր արժեքներից կազմված քաղաքայլ իրողություն է, իսկ արժեքները առաջանում և զարգանում են երկրի ավելի փոքր մասերում: Այդպես կոչված Հոփսիսի տիպը սույն երևույթի ամենացայտուն օրինակներից է. Արցախի հարավ-արևելյան հատվածում (նկ. 21) առաջացած՝ այն զարգանում է Վասպուրականում, հասնում Այրարատյան սահարհ, կրում Ավանի ազդեցությունը ու տարածվում մինչև Զվարի: Ծարտարապետության պատմությանը ծանոթ յայտիպի կառույցները տեղադրված են նշված գավառներում ու չեն հաղթահարում աշխարհագրական սահմանները:

Ձև-երկիր կապակցության հետ են առնչվում տիպերի զանազանությունների և ոճականացումների հարցերը, որոնք ընդհանուր առմամբ բնորոշվում են որպես դպրոց, իրականում, սակայն, արտահայտում են համընդհանուրից դեպի մասնակի՝ վերջում ազդայինն ընթացող երևույթը: Այս իմաստով, որոշ ձևեր մշակված լինելով հանդերձ մինչև կատարելությունը, պահպանում են բնորոշիչ համընդհանուր գործոնները, որոնք նպաստում են տվյալ ձևի տարածմանը երկրի սահմաններից դուրս, ինչպես, օրինակ, էքսիսիս-Բագարան տիպը և դմբեթավոր դահլիճը: Այդպիսով, ճարտարապետական ձևի կարևորության հարցը ոչ միայն ծագումնաբանական բնույթի է, այլ դատողությունն է հանդեպ պատմության և ընդհանուր արվեստի:

ԲԱԳԱՐԱՆԱՏԻՊ ԿԱՌՈՒՅՅԻ ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ
ՄԱԿԵԴՈՆՅԱՆ ՏՈՂՄԻ ԻՇԽԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Մակեդոնյան տոհմի իշխանության շրջանում զարգացում գտած ճարտարապետությունը հարուստ է ձևաբանական նորարար տարրերով և իմաստավորումներով: Այդ ժամանակաշրջանը կոչվում է «երկրորդ ոսկեդար» կամ Կարլ Մեծի շրջանի նմանությամբ՝ Վերածնություն: Եկեղեցական կառույցներում կիրառվեցին նոր ձևեր, որոնք գրականության և կերպարվեստի ստեղծագործությունների հետ միասին, բնորոշ են Վերածնության նոր ոգուն: 834 թվականին վերջացավ պատկերամարտությունը, Փոտ պատրիարքը բյուզանդական եկեղեցին ազատեց Հռոմի պապի գերիշխանությունից, բացեց Մազնավրայի համալսարանը, և այդ շրջանում ուժեղանում է հետաքրքրությունը գիտության նկատմամբ: Այսնման ծաղկում բնորոշեց Վասիլ Ա-ի և նրա հաջորդների մշակութային գործունեությունը:

Վասիլ Ա-ն, «արկածախնդիր, հայ համեստ ընտանիքի զավակ», ինչպես կայսրին է բնորոշում Ս. Մանգոն¹, եղել է մեծ շինարար: Նրա կարգադրությամբ վերանորոգվել են Կոստանդնուպոլսում 25 եկեղեցի, ըստ որում և Այա Սոֆիան, և ութ արվարձաններում կառուցել է ութ նոր եկեղեցի՝ պալատի սահմաններում: Դրանցից ամենահայտնին, ինչպես նշեցի, Նեա՝ Նոր եկեղեցին է, որը հիմնահատակ քանդվել է XV դարում և ծանոթ է Փոտի մի ճառից² ու հնագիտական որոշ տվյալներից: Նեայի վերջնական կերպարի շուրջը տարվող մասնագետների վեճերը ոչ մի արդյունքի չեն հասցրել: Միակ վըստահելի փաստը կենտրոնական հատվածի կառուցվածքն է, որը բաղկացած է եղել ծանոթ չորս մույթներից և ենթադրել է տալիս գմբեթի, հետևաբար զբմբեթածածկ կորիզի գոյությունը: Շենքի մնացած մասը, ըստ գիտնականների ենթադրության, ունեցել է քառակուսու մեջ առնված հավասարաթև խաչվող թաղեր, կենտրոնում գմբեթ, անկյուններում չորս փոքր գմբեթ և արևելյան կողի երեք աբսիդներ³:

Ա. Վենդիտտիի կարծիքով, թյուրիմացություն պիտի համարել այն տեսակետը, ըստ որի Վասիլ Ա-ի պալատական Նոր եկեղեցին տիպայնորեն կապվում է իրանական, հայկական կառույցներին կամ Մասաանյան կրակի պաշտամունքի տաճարների հետ: Կայսրը պետք է կառուցեր եկեղեցու այնպիսի մի տիպ, որն օրինակ ծառայեր և նմանակվեր թե՛ մայրաքաղաքում, թե՛ գաղութներում: Հետևաբար, ինչպես կարծում է Վենդիտտին, կամ գոյություն ունեցող նույնատիպ կառույցները ավելի հին են ու սխալ են թվագրված, և կա՛մ ավերվել են հետագայում: Նույն հեղինակը ունի հետևյալ ուշադրավ

միտքը. «VII դարից սկսած, տրոմպերն օգտագործել են շարունակաբար հայ ճարտարապետության մեջ», իսկ երբ գրում է Աթոս լեռան Մեծ Լավրայի մասին, ասում է. «Ներգծված հունական խաչի հետ է միասնաբերում հայկական քառաբսիդը, այդպիսով ամեն մի թև վերջանում է արսիդով»⁵: Երբ Վենդիտտին նկարագրում է Աթենքի Սբ. Առաքելոցը, որը կառուցված է հռոմեական ագորայում, գրում է. «1020 թվականին կառուցված այս եկեղեցին ցույց է տալիս միաձուլումը՝ հունական խաչ, զմբեթակիր շորս մուլթեր և հայկական քառաբսիդի, որը հատուկ է Բագարանին և էջմիածնին»⁶:

Ճարտարապետական առարկան ուսումնասիրող արվեստաբանը, երբ սահմանում է կառույցը որպես արտաքին և ներքին հատվածներից բաղադրված ամբողջություն, օգտագործում է հետազոտության այնպիսի մեթոդ, որ հնարավորություն է տալիս ջլատել շենքը ու հայտնաբերել զխավոր հատվածների առաջացման ակունքները: Նման հավաքական մեթոդով կատարված ուսումնասիրությունները, երբ վերաբերում են Աթենքի Սբ. Առաքելոցի տիպի շենքերին, որոնք հարազատ են հայ ճարտարապետությանը, լպիտք է ճշմարիտ համարել ազդիտիով՝ հատվածների զուսմարման մեթոդը: Այդպիսի կառույցն աճում է կենտրոնից՝ կորիզից զեպի զուրս և ընդլայնման սահմանն ուղվագծված է քառակուսի եզրապատից զուրս երկարող արսիդների միջոցով, որոնք պատի հետ միասին կազմում են մի ամբողջություն: Եվ, ինչպես ասել եմ, հայ ճարտարապետության մեջ, Մակեդոնյան համակարգը կա՛մ շրջափակված է ուղղիղ պատերով (օրինակ՝ Գյանեն, Տեկորը և Մրենը), կա՛մ առնված է քառաբսիդ քառակուսու մեջ (օրինակ՝ էջմիածինը և Բագարանը): Աթենքի Սբ. Առաքելոցը պատկանում է ամբողջությամբ հայկական երկրորդ օրինակին, այն տարբերությամբ, սակայն, որ անկյունային սենյակները վերջանում են թեք անկյունագծով բուրվող արսիդներով, մի նրբություն, որը կազմում է այս կառույցի հրապուրիչ:

Կա ևս մի հանգամանք. օտարազգի արվեստաբանները, ինչպիսիք են Լ՝ Հ. Վ. Հատասիզը, Հ. Շեֆերը, Լ՝ Նուլն Ա. Վենդիտտին, դիտում են քառակուսի կամ քիչ երկարած քառանկյունի, կենտրոնի շորս ազատ մուլթերով հատակագիծը իբրև թե բազիլիկից կրճատումով հետևած կենտրոնակազմ կառույց: Այս տիպը բնորոշելու նպատակով օգտագործում են նաև «բազիլիկ կրճատված ձև» անվանումը: Նման տրամաբանության հիմնական արատը հենց այն է, թե կտրվելով ծագումնաբանական և ձևերի հարազատության հարցերից, սկսել են զբաղվել միայն արևմտյան ձևերի զերազանցությունը պաշտպանելու խնդիրներով, որոնք զոտ ծրագրային են, բայց հաշվի չեն առնում իրերի բնույթը: Նույնն արվեց մեզանում, երբ իբրև թե գիտական հիմունքներով փորձ կատարվեց ապացուցել էջմիածնի հնագույն Մայր Տաճարի եռանավ բազիլիկ լինելը (Ա. Սահինյան)⁷: Այսբանից հետևում է. բազիլիկը ոչ միայն կառույց է ընդերկայնական դահլիճով, այլ ունի թեևադրիչ հանգամանք, երբ օգտագործվում է որպես բազարանատիպ հայտնի կառույցների ծագումն ապացուցելու գործիք: Այս ուղղությամբ մտածող արվեստաբանները փորձում են ստեղծել ճարտարապետական ձևերի մի այնպիսի տրամաբանված շարք, որն առաջին հերթին ունենա բազիլիկը որպես նոր ձևերի հայտնագործության հիմնատիպ և նոր հատակագծեր մշակելու մեթոդ (Պ. Կունեո, Ֆր. Գանդոլֆո):

Վաղ Միջնադարին և Վերածնունդին միջանկյալ գոյություն ունի կարևոր երևույթ. դա հայ ճարտարապետության ազդեցությունն է բյուզանդականի, հետևաբար՝ արևմտյանի վրա: Այս թեման հարուստ է տվյալներով, ար-

ժանի է հատուկ ուսումնասիրության, բայց այդ մասին ակնարկելու եմ այն-
քան, որքան կարող է նպաստել սույն աշխատությանը: Այս հարցում օտա-
րազգի գիտնականների տեսակետները, կարծում եմ, ունեն որոշակի նշանա-
կություն: Նրանց փաստարկումների վրա հիմնված, հնարավոր է, գրախցի դիտ-
ված, որակավորել հայ ճարտարապետության արժեքը երկրի սահմաններից
դուրս և համընդհանրացնել այդ արժեքներն արվեստի համընդհանուր պատ-
մության իմաստով: Այլ մակարդակով և գիտական ուղիով կատարվում է
հայ մտքի տարածման այն գործընթացը, որն իրականում տեղի ունեցավ Բյու-
զանդիդի ուղղությանը պատկերամարտության շրջանից սկսած: Հետևաբար,
ձևերի տարածման հոսանքների ճշտումը, նշանակում է գիտության ճանա-
պարհով վերագտնել և սահմանել ազդեցությունների այլազան և ընդարձակ
պատկերը:

Սկսեմ Ռոբերտ Մայերի հետևյալ ճշտումով. «Հարկ չկա գերազնահա-
տելու Կոստանդնուպոլսի ազդեցությունը: Ազգային հողի սաղմը և Հայաս-
տանի ազդեցությունները Բալկանյան քաղաքների և իրանական Արևելքի ճար-
տարապետության վրա ավելի մեծ ներգործություն ունեցան, քան Կոստանդ-
նուպոլիսը: Հետևաբար, հնարավոր է հավաստիացնել, թե իրենց ծաղկունքին
հասած նոր ձևերն ավելի հզոր են, քան, օրինակ, Հռոմի ազդեցությունը Արև-
մուտքի արվեստի վրա: Նոր ձևերը, հազվադեպ պարազաներում միայն, երե-
վան եկան ուժի պարտագրությանը, այն էլ իտալական արվեստի բաղմաթիվ
կենտրոններից իրից և ժողովրդական լուրջի ստեղծագործությունների շարքում,
որոնք աճել են Արևմուտքի տարբեր երկրներում»⁸:

Ձևերի տարածման գլխավոր պատճառներից է նաև մշակութային այն
միջավայրը, որ հայերը ստեղծեցին Կոստանդնուպոլսի արքունիքում և բարձր
ուսումնարաններում: Այսբանից պահանջ է առաջանում ավելի հանգամանո-
րեն անդրադառնալ տվյալ հարցին: Բաղմաթիվ ուսումնասիրություններից
ծանոթ է, թե հայերը գերակշիռ մասնակցություն են ունեցել նաև IX դարի
մայրաքաղաքի մտավորականների շրջաններում: VII—VIII դդ. նվազած էր
մտավորական գործունեությունը, բայց դադարած չինելով հանդերձ, ապրում
էր անկումային շրջան, V դ. Թեոդոսիոս Բ-ի հիմնադրած համալսարանը չէր
գործում: IX դ. նշանավորվեց սկիզբ տալով ուսմունքի և արվեստների Վե-
րածնությանը, որը տարբեր աստիճանի արժեքավորումներով հարստեցեց մինչև
1453 թ. մայրաքաղաքի գրավումը թուրքերի կողմից:

Բյուզանդական Վերածնության ռահվիրանների առաջին շարքում է կանգ-
նած Փոտը, պատկերամարտության դեմ վանականների ծավալած շարժմանը
համակիր այդ անձնավորությունը: Արևելյան կայսրությունը դեռևս տարբեր-
վում էր Արևմուտքից այն իմաստով, որ Հռոմը հսկում էր մշակութային կյան-
քի բոլոր բնագավառները: Բյուզանդիոնի մոլթ դարերում դեռ գոյություն
ունեին իրավաբանության դպրոցներ, ուր մեկնաբանվում էր հուստինիանոս-
յան օրենսդրությունը, գոյություն ունեին մասնավոր ակումբներ, ուր ըն-
թերցվում էին դասականները, հելլենիստ հոետորները, սոփիստները: Փոտը
զարկ տվեց գոյություն ունեցող գրական սալոններին, այս իմաստով նշա-
նակալից է նրա կազմած «Բիրլիոտեկան»: Հովհաննես Քերականը, որը նո-
րովի է մեկնաբանում աստվածաբանությունը, քաջահմուտ գիտնական էր, եղել
է Թեոֆիլոս կայսեր ասուցիչը: Կեսար Վարդապետ հիմնադիրն է Կոստանդնու-
պոլսի Մագնավրայի բարձրագույն դպրոցի նույն անունը կրող պալատում,

խակ և կոն Իմաստասեր մաթեմատիկոսը, որի համբավը հասել էր մինչև Բաղդադ, կայսեր կարգադրությամբ նշանակվեց Մադնավրայի տնօրեն:

Հովհաննես Քերականը, կայսր Վարդասը, Փոտը և Լևոն Իմաստասերը, մշակութային վերածնության ռազմիրաններ էին: «Չորսն էլ գեթ մասամբ ունեին հայկական ծագում», — գրում է հույն բյուզանդագետ Պ. Խորանիսը: Այս անհատականությունների հոր կողմից՝ Լևոնը, Հովհաննեսը և Վարդասը կամ մոր կողմից՝ Փոտը, հայկական ծագում ունենալը փաստարկելուց հետո, հույն գիտնականը ավելացնում է. «Այսուհանդերձ, հնարավոր է մտածել, թե արդյոք հայերը ձուլվելով հանդերձ շե՞ն փոխել այն մշակույթը, որ ղիրենք ձուլել էր»⁹:

Հայ-բյուզանդական հարաբերությունների պատկերը մասամբ ամբողջացնելու նպատակով, մեջբերեմ Խորանիսի հետևյալ տողերը. «Մոտավորապես հինգ հարյուր տարի հայերը կարևոր դեր խաղացին Բյուզանդական կայսրության քաղաքական, զինվորական և վարչական կյանքում: Նրանք ծառայեցին որպես զինվոր և սպա, իբրև վարչական պաշտոնատար և կայսր: Այս ժամանակաշրջանի առաջին մասում, VII և VIII դարերում, երբ կայսրությունն իր դոյատևման համար պայքար էր մղում, նրանք մեծապես նպաստեցին նրա թշնամիներին վանելու գործին: Բայց մասնավորապես մեծ եղավ նրանց դերը IX և X դարերում, երբ իբրև զինվոր և սպա, վարչական պաշտոնակատար կամ կայսր, նրանք տիրական դիրք գրավեցին կայսրության ընկերային, զինվորական և քաղաքական կյանքում և լայնորեն ծառայեցին նրա մեծությանը:

Այն ժամանակաշրջանում նրանց դերն այնքան գերակշիռ էր, որ հնարավոր էր էլ ծառայողների բյուզանդական կայսրությունը խոնարհականացնել հորջորջել: Հունական, որովհետև ինչպես միշտ, իր քաղաքակրթությունը հունական էր, Հայկական, որովհետև այն տարրը, որ վարեց նրա ճակատագիրը և նրա պաշտպանության համար հայթայթեց մեծագույն մասը զինվորների, մեծամասնությամբ հայեր էին կամ ունեին հայկական ծագում: Այս դերը նաև համաշխարհային պատմության համար մեծ նշանակություն ուներ, որովհետև այդ շրջանում է, թր կայսրությունը իր մեծագույն հաղթանակներն արձանագրեց, երբ իր բանակները հաղթական էին ամենուրեք, իր միսիոներները ավետարան էին քարոզում և ավետարանի հետ տարածում էին քաղաքակրթությունը հարավ-արևելյան սլավոնների մեջ և իր ուսումնագետները հարույնություն էին տալիս հունական հին քաղաքակրթությանը և այդպիսով պայահովում էին նրա գրականության տեղականությունը: Այս է թերևս մեծագույն այն ժառանգությունը, որ հայերը մատուցել են քաղաքակրթությանը»¹⁰:

Հիշատակեմ ևս Հանրի Ֆոսիոնի կարծիքը. «Արդյո՞ք Հայաստանը երբևիցե մի բան վերցրել է Բյուզանդիոնից: Ընդհակառակը, բոլոր դեպքերում նա չէ՞ որ տվեց կայսերական տոհմ Վասիլ Ա-ի հետ: Ուրիշ կայսրեր ևս գրավել են Բյուզանդիոնի գահը. Ռոմանոս Լեկապենոս, Նիկեիոս Գեկաս, Հովհաննես Չմշկիկ: Հայ մշակույթը տարածվեց ամբողջ կայսրությունում իր նկարիչների, իր ճարտարապետների միջոցով, առանց խոսելու նրա օրենսդիրների մասին»¹¹:

Պալատական եկեղեցու տիպի ընտրությունը վերապահված էր կայսերը: Լևոն Դիակոնոսը հաղորդում է, օրինակ, որ Սր. Փրկիչը նախագծել է կայսր Չմշկիկը¹²: Այս դեպքում նախագծել նշանակում է ուրվագծել շենքն այնքան հստակ, որպեսզի ճարտարապետը հասկանա և նախագծի մասնագիտորեն, այն էլ այսպիսի մի բարդ կառույց, ինչպիսին էր Սր. Փրկիչը: Միրելայոնի

նմանութիւն մը այս կառուցցն էլ երկհարկանի էր, վերեւի հարկում տեղադրված էր կայսեր դամբարանը, ծածկված բարձր թմբուկի վրա հենված գմբեթով: Երկհարկ եկեղեցի-դամբարանը թուրքերը քանդել են 1804 թվականին, կառուցցի ձևը ծանոթ է մեզ 1537—38 թվագրված թրքական մանրանկարից (պահպանվում է Ստամբուլի համալսարանի գրադարանում), այդպիսով իմանում ենք, որ Սբ. Փրկիչը ունեցել է քառաբսիդ հորինվածք:

Պալատական նեալի դեպքում հավանական է, որ կառուցցի տիպի ընտրութիւնը կատարել է Վասիլ Ա.-ն, իսկ իր ճարտարապետը վերամշակել է Գայանէի կամ Բագարանի ներքին կառուցվածքը, որը, ինչպես նշել եմ, այսօրվա մասնագետներն անվանում են Մակեդոնյան համակարգ, քանի որ նման համակարգի տարածումը բյուզանդական ճարտարապետության մեջ նշանակալից է, և սկզբնավորողը եղել է Վասիլ Ա.-ն: Պարզ է, սակայն, որ վերամշակելով հայկական ձևը Կոստանդնուպոլսում, հարկ էր ենթարկել Ուղղափառ եկեղեցու ծիսակատարութիւններին, հետեւաբար որոշ նորարարութիւններ ներմուծել: Այդպիսիք են արեւելյան եռաբսիդ հատվածը, գլխավոր աբսիդից և երկու փոքր աբսիդներին՝ ավանդատներից բաղկացած (պատտոֆորիա), իսկ արեւմտյան մասում նարտեկսը՝ եռահատված նախամուտքը, կենտրոնի քառակուսին և անկյունների հատվածներին համապատասխան: Նման հորինվածք ունեն, օրինակ, մայրաքաղաքի Միրելյանը, Լիպս վանքի եկեղեցին և Փոկիդէի Օսիոս Լուկասը 946—955 թթ. (նկ. 22):

Կառուցցի տարածման պատճառներից մեկը տվյալ տիպի ավելի փոքր մասշտաբն է: Այս Սոֆիայի հսկա կայսրությանը վայել չափից անցումը ավելի փոքրի նշանակեց կառուցը համապատասխանեցնել մարդու չափանիշին: Մարդաչափ նման մասշտաբ հատկանշում է Մակեդոնյան ճարտարապետութիւնը, բնորոշում նաև հետագա դարերի պաշտամունքային կառուցները: Մարդ-կառուց ներդաշնակ կապակցութիւնը հիմնական նշանակութիւն էր ունենալու Վերածնունդի ճարտարապետների համար: Մակեդոնյան շրջանում զարգացում գտավ ավելի մասնավոր՝ ազնվականների բնտանիքներին վերապահված և վանքերին հատուկ եկեղեցու տիպը: Ընդգծելու համար մասշտաբի բացառիկ նշանակութիւնը բավական է իրար հետ համեմատել պալատական երկու եկեղեցի՝ Հուստինիանոսի Սերգիոս-Բագոսը և Ռոմանոս Ա. Լեկապենոսի Միրելյանը (Բողոքում Զամի):

Հնարավոր է նաև այն միտքը, որ փոքր մասշտաբի անհրաժեշտ հատկութիւններից է ձևերի բազմազանութիւնը, ձևեր, որոնք օժտված են ամենուրեք կիրառում գտնելու պոտենցիալ հնարավորութիւն: Քրիստոնեութիւն վաղագույն շրջանում փոքր բաղիլիլը՝ կառուցցի ամենամիօրինակ ձևը, կապված այդ շրջանի պաշտամունքային անհրաժեշտութիւններ, ընդերկայնական դահլիճի ձևով, արտահայտում էր ծիսակատարութիւնների վրա հիմնված սեփական էությունը, որը գործնականորեն տարածում էր գտել տարբեր երկրներում: Զեւի բազմազանութիւն հատկութիւն մ առավելապես օժտված են կենտրոնակազմ, գմբեթածածկ ձևերը, բայց ի տարբերութիւն ընդերկայնական դահլիճների, տարածվում և զարգանում են այն ժամանակաշրջաններում, երբ ճարտարապետութիւն մեջ գերիշխում է կենտրոնականութիւն գաղափարը, ունենալով գմբեթը որպես նշանակիր ձև: Այս է, երեւի, հայ ճարտարապետութիւն ձևերի տարածման պատճառներից մեկը: Նշեմ նաև, որ տարածութիւնը ձևակերտելու նման հասկացութիւնը հարազատ եղավ IV—VII դդ. հայ ճարտարապետութիւնը, Բյուզանդիոնում՝ Մակե-

դռնյան տոհմի շրջանից սկսած մինչև Կոստանդնուպոլսի անկումը և Խալիֆա-
յում XV—XVI դդ.:

Բերեմ հայ-բյուզանդական ճարտարապետության առնչությունները բացա-
հայտող ևս մի քանի օրինակ: Գմբեթածածկ, քառասյուն համակարգ ունի
Պերիստերիայի (Թեսալոնիկից 30 կմ հարավ-արևելք) Սբ. Անդրեասը՝ 870—
71 թվագրված, ավանդության համաձայն կառուցել է Ս. Եվտիմիոսը՝ Փոքր
Ասիայի Գալացիա բնակավայրից: Այս կառույցի նորարարությունն այն է,
որ ունի քառակուսիից դուրս երկարող եռակոր քարիղեններ: 2. Մանգոլի կար-
ծիքով, այս կառույցի «ամենամոտ նմանակը թե՛ հատակագծի լուծումով և
թե՛ այն հանգամանքի համար, որ նախամուտք չունի, գտնվում է Հայաս-
տանում»¹³: Սբ. Անդրեասի տիպին է դասվում Խալկի կղզու Պանագիա Կա-
մարիտոսիսան (նկ. 23), հնարավոր է երկուսի նախօրինակ համարել Ձորա-
դիրի VI դ. առաջին կեսի Սբ. էջմիածինը և Արծրունիների պալատական եկե-
ղեցին՝ Աղթամարի Սբ. Խաչը (նկ. 24): Կիո կղզու Նեա Մոնիվանքի 1045 թվա-
գրված Կաթողիկոնի և VI դ. վերջերի Մաստարայի Սբ. Հովհաննեսի միջև գո-
յություն ունի ճարտարապետական հարազատություն: Նեա Մոնիի կառույց-
վել է Մակեդոնյան տոհմից՝ Կոստանդին Մոնոմախոս կայսեր (1042—
55) օժանդակությամբ: Երկու կառույցների հիմնական հատկանիշը գմբեթն
ավելի լայն կառուցելն է, և հնարավոր է նման կառույցվածքն իրագործել այն
դեպքում, երբ գմբեթի հենվում է եզրապատերի և անկյունների տրոմպերից
առաջացած ութանիստ օղակի վրա, այնպես, ինչպես լուծված է Մաստարայի
և Նեա Մոնիի դեպքում: Շինարարական նման հնարքով տարածական միաս-
նություն է առաջանում գմբեթատակ խորանարդի և կիսագնդի միջև: Հնա-
րամիտ այս լուծումը կիրառում գտավ Կոստանդնուպոլսում կայսրերի հիմ-
նադրություններում, ինչպես օրինակ՝ Ռոմանոս Գ-ի Սբ. Մարիամ Պերիպե-
տոսը, Միքայել IV Պաֆլագոնացու Սբ. Կոսման և Դամիանը, Կոստանդին IX
Մանգանայի Սբ. Գևորգը:

Սբ. Գևորգը, Սևոպի ծայրամասում տեղադրված, ծանոթ է 1922—23 տա-
րիներին կատարված ֆրանսիական պեղումներից, գծագրերից և լուսանկա-
ներից¹⁴: Միջին-բյուզանդական ժամանակաշրջանի շինությունների համեմա-
տությամբ, այս եկեղեցին մեծ չափերի է՝ 23×33 մ, ունեցել է բաց սյունաշար
սրահ և կենտրոնական շատրվան, հատակագիծ ունի հունական խաչի ձև,
անկյունների քառակուսի սենյակները գմբեթածածկ էին: Կենտրոնի քառա-
կուսի գմբեթատակ տարածության անկյունները կոր են, շինարարական նման
հնարք հիշեցնում է Ձորադիրի, Աղթամարի գլանաձև 3/4 կոր անկյունային
հենարանները: Մանգոլի կարծիքով, արտաքին պատերի աղյուսաշեն գոտիա-
շար հարդարանքը հիշեցնում է Անիի Մայր Տաճարի քարաշեն երկգույն շար-
վածքը¹⁵: Մակեդոնյան համակարգի կատարյալ իրագործումներից պիտի հա-
մարել Ալեսիոս Ա-ի մոր՝ Աննա Դալասսենայի, 1100 թվականին հիմնադրած
Քրիստոս Պանտեպոպոսն վանական եկեղեցին¹⁶:

Վերադառնալով պաշտամունքային կառույցներում կիրառում գտած
փոքր մասշտաբի կարևոր հարցին, հարկ է խնդրը դիտել շինարարական՝
գմբեթաշինության տեսակետից, նկատի ունենալով, որ գմբեթը մեծացնելու
դեպքում տեխնիկական դժվարություններն աճում են երկրաշարժական առա-
ջատվության հիմունքներով: Այս հանգամանքը, Ա. Գրաբարի կարծիքով, պատ-
ճառ է հանդիսացել ավելի փոքր գմբեթների կառուցմանը: Հարկ է նկատի
առնել, որ եվրոպական ճարտարապետության հատկանիշներից էր միջոտ ավել-

լի մեծ եկեղեցիներ կառուցելը։ Զգտումը դեպի «կոլոսսալը» սկիզբ առավ կարոլինգյան շրջանից և համապատասխանում է հռոմեական կայսերական շրջանում հետապնդված նույն նպատակին։ Այդպես վարվեց նաև Կոստանդին կայսրը բազիլիկներ կառուցելով։ Հռոմի ավերակ կառույցների հսկայական չափերը միշտ ոգևորել են միջնադարի պատվիրատուներին և ճարտարապետներին։ Բյուզանդացիք ավելի խոհեմ, չափավորված վերաբերմունք ցուցաբերեցին, բացառությամբ Հուստինիանոսի, որը համակարծիք էր հռոմեական «կոլոսսալ» չափանիշին։ Փորձերը ցույց են տալիս, թե ինչպես մեծ չափերով կառուցելը դժվարությունների առաջ էր կանգնեցրել ճարտարապետներին, որոնց շինությունները միշտ էլ, որ դիմացել են ժամանակին։ Այա Սոֆիայի գմբեթի մի մասը քանդվել է 557 թվին և վերակառուցվել, քանդվել է նաև Ֆիրկապիի Բ. համարակալված եկեղեցիի գմբեթը, այդպես և Պիրոգոպինը¹⁷։

Բնականաբար, նման իրադրությունը նկատի է առել Թեոֆիլոսը՝ հատկապես Մակեդոնյան տոհմի շրջանում նոր եկեղեցիներ կառուցելիս։ Այսքանով հանդերձ, չպետք է ստեղծվի այն տպավորությունը, թե մեծ մասշտաբ չկիրառելու պատճառը ենթադրել է տալիս, որ գոյություն չեն ունեցել որակյալ հույն ճարտարապետներ։ Նրանց անունները մեղ չեն հասել և, ինչպես նշում է Ս. Գրաբարը, մեկ բացառությամբ միայն. «XI դարի սկիզբին Կոստանդնուպոլիս է հրավիրվում հայ ճարտարապետ, որպեսզի վերակառուցի Այա Սոֆիայի վնասված գմբեթը»¹⁸։ Գրաբարը մտահոգված է այն հարցով, թե Տրդատից զատ, արդյոք գոյություն չունեին ուրիշ, նույնքան որակյալ ճարտարապետներ, և որպես օրինակ նշում է Կիևի Ս. Սոֆիայի և Պլիսկայի բազիլիկը կառուցողներին։ Պատասխանը հարցին տալիս է Ստեփանոս Տարոնացին. «և եկեղեցայ մեծամեծաց կործանեալ փլուզանիւր, և նոյն ինքն Սոփիայն որ կաթողիկէն է՝ հրձանիւր պատառմամբ վերուստ ի վայր։ Վասն որոյ բազում ջան եղև արհեստաւոր ճարտարացն Յունաց առ ի վերստին նորոգել։ Այլ անդ դիպեալ ճարտարապետին Հայոց Տրդատայ քարագործի՝ տայ զօրինակ շինուածոյն, իմաստուն հանճարով պատրաստեա զկաղապարս կաղմածոյն սկզբնաւորեալ զշինելն. որ և զեկեղեցկապես շինեցաւ պայծառ քան զառաջինն»¹⁹։ Ս. Մնացականյանի կարծիքով, Տրդատի հաջորդության գաղտնիքը հարկ է փնտրել «այն դարավոր փորձի մեջ, որ կուտակել էին հայ վարպետները սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող անընդմեջ պայքարի պայմաններում։ Հայկական վարպետները շատ ծանր փորձություններ էին անցել. մինչև որ մշակվել էր ստատիկ ուժերի այն զարմանալի հավասարակշռությունը, որն այնքան բնորոշ է հայկական գմբեթավոր կառույցներին»²⁰։

Հայ ճարտարապետի մասնակցությունը բյուզանդական ճարտարապետության մեծագույն գործին, նշանակեց ոչ միայն վարպետություն, այլ հումանիզմին բնորոշ համագործակցում, մշակութի վերածնություն, որը հայազգի Կոստանդին Միրանածինը խրախուսել էր արվեստի և գիտության ասպարեզներում։ IX—XI դդ. հումանիզմի շրջան եղավ, մշակութային քաղաքացման կենտրոններն էին Կոստանդնուպոլիսը, Արծրունիների Վանը և Բագրատունիների Անին, երեք մայրաքաղաք, որոնց միջև մշակութային կապերն ավելի սերտ էին, քան քաղաքական իրադրությունը թույլ է տալիս գնահատել։

Հիշատակված օրինակները մի քանի փաստեր են այն առնչությունների, որոնք առաջացել էին հայ և Բյուզանդիոնի ճարտարապետությունների միջև,

հարատեղի են հայ կայսրերի, ազնվականների, զինվորականների և վանականների նախածնունդի շինությունների միջոցով: Ամփոփելով կարելի է եզրակացնել, որ հայ ճարտարապետության տիպերը, որոնք տարածում գտան քննարկվող շրջանի Բյուզանդիոնում, եղան հետևյալները. էջմիածին-Բագարան, Դաշանե, Մաստարա, Աղթամար, իսկ Բաղկանյան երկրներում և Իտալիայում՝ նաև զմբեթավոր դահլիճը:

Այս հարցերի շարքում այն, ինչ վերաբերում է Լեոնարդոյին, գլխավորը Բագարանի տիպի տարածումն է դեպի Բյուզանդիոն և Հունաստան, որտեղից էլ Արևմուտք՝ Իտալիա և Դերմանիա: Բագարանատիպ կառույցների զբլխավոր կենտրոններից է Աթոս լեռը՝ Ագիոն Օրոս Աֆոնը, Արևելյան Հունաստանի Փալկեիդի եռաթև թերակղզու արևելյան ելուստը էգեյան ծովում ձրգված, ուր գոյություն ունի ըսան պարսպապատ վանքերից կաղմված Հունաստանի ինքնավար մարզ: Նիկեփոր Բ Փոկաս հայազն կայսեր (963—969) խորհրդով, նրա ազգական Աթանաս Աթոնացին (920—1011) հիմնում է Աթոսի Մեծ Լավրայի վանքը (նկ. 24(2)): Կաթոլիկոնը քառաբսիդ է (մուտքի աբսիդը վերացվել է հետագայում), կենտրոնական տարածությունը քառակուսի, ունի գմբեթակիր շորս ազատ մույթեր: Նման լուծում է տրված եկեղեցիի երկու կողմերում կառուցված մատուռներին: Հատակագծային ու ծավալային այս օրինակով են կառուցվել Աթոս լեռան մյուս վանքերի ութ եկեղեցին, ինչպես նշված են Բալսի ցուցակում: Օրինակ՝ ատոպեդին X դ. վերջ, Նիխնտարը (նկ. 24(1)), վրացական Իվիրոնը, ռուսական Քսիլիրգուն (մինչև 1016 թ.), Պանտեկսիոնը և այլն²¹:



Բյուզանդական արվեստի պաշտոնական դրվածքի համաձայն, տիրել է պատկերազրական միալեզվություն, այդքանով հանդերձ VIII—XI դդ. Կապադովկիայում գործող հայ արվեստագետներին հաջողվել է կանոնների սահմաններում արտահայտել յուրովի նույնիսկ ազգայինը: Հետաքրքիր է նշել, որ Կապադովկիայի այնքան հարուստ ժայռափոր ճարտարապետության և որմնակարչության ասպարեզում մասնագետները, ինչպիսիք են Ն. Թիերրին, Մ. Ռեստլեն, Ա. Կուստովը, Ժ. Լաֆոնտեն-Դոդոնը, առաջ են քաշել Կապադովկիայի արվեստի «արմենիզմի»՝ հայկականության հարցը կամ ավելի լայն ընդգրկումով «հայկական հիպոթեզը»: Պատմական վկայություններից, լեզվաբանական, պատկերազրական և ճարտարապետության հիմունքներից էլնելով, վերոհիշյալ գիտնականների տեսության հիմնադիրը եղել է Ֆրանսիացի Ժ. դը ժերֆանիոնը²²:

Բյուզանդական տիրակալությունից շրջանի Կապադովկիայում լայնատարած կալվածատիրության և զինվորական իշխանության վրա հիմնված ֆեոդալական հասարակարգում Փոկաս, Մալեյնոյի, Սկլերոյի և Կուրկուաս մեծատոհմիկ ընտանիքները (ծագումով բուլոն էլ հայեր էին) դարձել էին այդ հասարակարգի բարձրագույն ներկայացուցիչները: Մեծ կալվածատերերի տարած կենտրոնախույս քաղաքականության պատճառով աճում և զարգանում էին Կապադովկիայում քաղաքային ավելի փոքր միավորները, որոնք մասնատիրության հատուկ տնտեսավարչական հարաբերությունների ոլորտում վերածվեցին բնական տնտեսության ու արհեստագործության կենտրոնների: Նման իրադրության սահմաններում աճեց և զարգացավ վանական-

ների շարժումը թե՛ Բյուզանդիոնում և թե՛ Հայաստանում, ծաղկեց վանքերի շինարարությունը, որը միջնադարի ամենաեզակի երևույթներից է: Կապադովկիան եղավ նաև հայ ճարտարապետության և արվեստի տարածման վայր, հատկապես վիմափոր ճարտարապետության բնագավառում: Լ. Բուզդեյի կարծիքով, Սակլի քիլիսն վիմափոր եկեղեցիի որմնանկարների նկարիչը հայ է, այդպես և Հալաշ դերեզի VIII—IX դդ. եկեղեցիի գեղազարդումները և որմնանկարները ունեն հայկական ազդեցություն²³: Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոլը, նկատի ունենալով Ժերֆանիոնի կողմից արդեն հիշատակված վիմափոր եկեղեցիներից Իհլարի խումբը, իր կողմից ավելացնելով Պերիստերմիայի վիմափորները, գրում է, որ այդ կառույցների որմնանկարչությունը հարկ է հայ նկարիչների գործ նկատել, քանի որ ռեալիստիկ հարազատ են նույն ժամանակին պատկանող հայկական մանրանկարների հետ, որոնք նկարվել են այդ նույն վայրում, ուր գոյություն է ունեցել հայկական գաղութ²⁴, Մ. Ռեստլեն հայտնաբերել է «խառն» տիպի՝ հայ-հունական նկարչության օջախներ, որոնք են նվաճաթիտ խումբը, Պանկարի Քիլիսեն և Աղաշ-ալթը Քիլիսեն, որոնց որմնանկարչությունը Ռեստլեն համարում է զուտ հայկական ռեով կատարված²⁵:

Ճարտարապետության վերաբերյալ հետևյալը. Պերիստերմիայի վիմափոր եկեղեցիներից հարավայինները՝ Իհլարի գյուղից սկսած, գիտնականները բնորոշում են որպես հայկական, իսկ հյուսիսայինները՝ հունական: Բուլդրի համար հատակաքձային լուծումը միանման է՝ ժայռի մեջ փորված քառակուսի տաքածություն և կենտրոնի շուրջ հենարաններ, որոնք տարածությունը բաժանում են ինը հատվածների: Տարբերությունն այն է, որ երբ հենակները սյուներ են, եկեղեցու տիպը համարվում է հունական, իսկ երբ նման են քառանկյունի մուլթերի՝ հայկական²⁶:

Կապադովկիայի վիմափոր եկեղեցիներից նշանակալի մասը որպես հատակաքձ ունի քառակուսի տարածություն, շուրջ մուլթերով ինը հատվածների բաժանված: Այս համակարգը կիրառվել է նաև հայկական գավաթներում. դրանցից հնագույններից է Սմբատ արքայի կարգադրությամբ 1038 թվին Անիի մոտ կառուցված Հորոմուվանքի գլխավոր գավաթը: Այսպիսով, վիմափորներում և վերգետնյա կառույցներում այդ համակարգը նախագծման հիմունքներից է, կենտրոնակազմ ձևը՝ հետևողականորեն մշակելու կառուցողական հիմնավորվածություն:

Կապադովկիայի Սողանլի վայրում գոյություն ունի ժայռային երեք ցցվածք. տեղացի թուրքերը դրանք անվանում են «կուբելի», այսինքն՝ գրմբեթ: Դրանցից մեկը դրսից քանդակված է թմբուկի և վեղարածակ վերջավորությամբ, իսկ ամբողջ ժայռը փորված է ներսից որպես կենտրոնակազմ գրմբեթավոր եկեղեցի: Ժերֆանիոն ժայռի վրա քանդակված եկեղեցին նմանեցրել է հայկական եկեղեցիներին: Նույնը հաստատում է Պ. Կունեն: Ժայռը ամբողջությամբ ներսից և դրսից քանդակվել Աբատանջելոն համարում է միակ օրինակը, որ գոյություն ունի Կապադովկիայում, իսկ նշանաբանական իմաստով, ինչպես նշում է իտալացի հեղինակը, պատկերում է հայերի ներկայությունը Կապադովկիայում և նրանց կապը իրենց հայրենիքի հետ²⁷ (նկ. 26):

Վիմափոր շինությունը, որպես հավատքի և պետության հզորության հուշարձան իրագործելը, եղավ հայազն բյուզանդական կայսեր՝ Նիկեիորոս Բ Փոկասի գործը, որը ծանոթ է Չավուշին մեմորիալ Մեծ եկեղեցի անունով:

Ժայռափոր կառույցը պարզ դահլիճ է եռաբսիդ վերջավորութեամբ և մեծաթուրջ թաղով պսակված: Արժեքավորը, սակայն, որմնանկարներն են, հատկապես պատկերված իրադարձությունների բովանդակությունը: Որմնանկարներն իրագործվել են 964—65 թթ., այսինքն այն ժամանակ, երբ Փոկասն իր ընտանիքով գտնվում էր Կապադոկիայում և եղել է Չավուշինում, ու ինչպես վայել է կայսեր, հուշել է պատկերների պարունակությունը և դրանց դասավորումը եկեղեցիի պատերի հատվածներում: Հյուսիսային աբսիդում պատկերված է կայսրը, կայսրուհի Թեոֆանոն, կայսեր հայր Բարդասը և եղբայրը՝ կուրոպալատ Լևոնը, բոլորն էլ ունեն լուսապսակ, ձեռքներում խաչ, որպես արաբների դեմ մղած պայքարների հաղթանակի նշան: Շուրջերթի մեկնաբանությունը, կայսրը մարտիրոսի կոչման էր արժանացնում այն բոլոր զինվորականներին, որոնք զոհվել էին ոչ քրիստոնե թշնամու ձեռքով: Չավուշինում մի շարք զինվորականներ պատկերված են լուսապսակով, այդպես և Սեբաստիայի 40 մարտիրոսները: Որպես հերոսներ նկարված են ձիու վրա հեծած Հովհաննես Չմշկիկը և Մելիսար՝ Մլեհը, եկեղեցիի թաղի կենտրոնում՝ Քրիստոսի համբարձվելը՝ հաղթանակի և հավերժության իմաստով²⁸: Այս տվյալներից ելնելով, հնարավոր է Չավուշինի Մեծ բազիլիկը դիտել որպես հայածին կայսրերի հուշատաճար:

Հայ պատմական իրականության մեջ Վարդան Մամիկոնյանը դարձավ զոհված ասպետի կերպարը: Խաչը և թուրը դարձան հակաքրիստոսի դեմ պայքարի նշանը: Փոկասը ավելացրեց մարտիրոսի պսակը: Աղթամարի Մբ. հաշի արևմտյան պատին կա Գագիկ Արծրունու մեծագիր որմնաքանդակը, նա էլ ունի սրբերին հատուկ լուսապսակ: Քանդակներով և որմնանկարներով միասին վերցրած, հնարավոր է Աղթամարը դասել հուշատաճարների շարքը: Խաչը, թուրը և լուսապսակը նշաններ են, որ փոխանցվելու էին խաչակիրներին՝ Երուսաղեմը հակաքրիստոսի ուժերից ազատողներին: Չավուշինի հուշատաճարը պարունակում է պատմական իրադարձություններից և հավատքից առաջացած գաղափարաբանություն, ու փոխանցվելու էր Եվրոպա, դառնալով խաչակրությունների հիմնական շարժառիթներից մեկը:

Նշված իրադրություն հավերժացման նպատակով կառուցված Չավուշինի հուշատաճարը, որպես այդպիսին, բացառիկ երևույթ է բյուզանդական ճարտարապետության մեջ, Հովհաննես Ա Չմշկիկը կառուցեց Եփրատի ջրաբաժան Մունուր դաղ վայրում էրկան վանքի եկեղեցին՝ նվիրված Ասորիքում տարած իր հաղթանակներին: Քննարկման առնված նյութի հիման վրա պատշաճ է հայազն երկու կայսրերի և Գագիկ Արծրունու նշված կառույցները համարել հուշատաճարներ, իսկ հիմնադիրներին՝ այդ տիպի շենքի տարատեսակի ստեղծողներ:

«Արևմուտքի Վերածնունդի ճանապարհը, — գրում է Հ. Վ. Հատուկիկը, — անցնում է Բյուզանդիոնի վրայով»²⁹: Հավաստի փաստ է նաև, «որ Անիի և Բագրատունյաց Հայաստանի քաղաքների մշակութային կյանքը, — գրում է Հ. Մանանդյանը, — գտնվում էր զարգացման ավելի բարձր մակարդակի վրա, քան Արևմտյան Եվրոպայի միջնադարյան քաղաքներին»³⁰: Այս շրջանից սկսած, տեսականորեն միայն, սկիզբ է առնում Բյուզանդիայում մշակույթի հեթանոսականացումը, որպես բնական գիտությունների, մաթեմատիկայի զարգացման և նորալատոնականության թողած ազդեցության հետևանք: Պսելոսը, որն այդ ուղղության ներկայացուցիչներից էր, չհանգեց կրոնի հանդեպ անկախ մտածողության: Հակասական նման մտածելակերպը ոչ միայն

բնորոշ եղավ այդ շրջանի մտածողներին, այլև Արևմուտքի Վերածնունդի արվեստագետներին: Ճարտարապետության երկրաչափականացումը հայ ճարտարապետությանն այնքան բնորոշ և հուշատաճար կառույցի ստեղծումը արտահայտություններ են, որոնք հարազատ են թվում Լ. Բ. Ալբերտի «տաճար» հասկացությանը:

Որպես հայկական արվեստում՝ կլիկյան մանրանկարչության դպրոցում ստեղծված և վաղ Վերածնունդը հուշող գործ նշեմ Թորոս Ռոսլինի «Ավեստումը» (Մատենադարան, № 9422, Ավեստարանի պատ. 12), որը, Լ. Ռ. Ազարյանի խոսքերով, «Աստվածամոր հեզանազ դիրքը, ավեսաբեր հրեշտակի թեթև ու սլացիկ շարժումը, նրբագեղ ակնհաճ գույներն ու ողջ հորինվածքը ամբողջ տեսարանին հաղորդում են այնպիսի լիրիկական տրամադրություն, որը վայել է իտալական վաղ Վերածնունդի վարպետներին»³¹: 1929-ին Չ. Դե Ֆրանկովիլը նշում էր, որ «XIII դարից առաջ հայկական մանրանկարչությունը հանգել էր կատարյալ հասունության և ինքնուրույնության»³²: Իսկ Թ. Ռոսլինի մանրանկարչության վերաբերյալ Լ. Ա. Դուռնովն արտահայտում է հետևյալ բավական հանդուգն կարծիքը. «Տվյալ շրջանում առաջացած բացառիկ հետաքրքրությունը, որը վերաբերում է մարդուն, թույլ է տալիս համարիլ Ռոսլինին որպես Վերածնունդը առաջնությանը և ավելի նշանակալից, քան թե XIII դարի վերջերի և XIV դարի սկզբների իտալացի արվեստագետները»³³: Զոտտոյին նախորդող իտալական արվեստը, որոշ ոճականացումներով հանդերձ, անհաղորդակից մնաց կենտրոնա-հյուսիսային եվրոպայի գոթականության հետ երբեք հարազատ չզգաց գոթական ավելի նոսր, որոշ շափով պայմանական թեմատիկան: Մինչդեռ Թ. Ռոսլինի նկարչությունը, ինչպես գրում է Օ. Զաստրովը, «եղավ իրավացիորեն Վերածնունդի նախապատրաստում. նախերգանքի, սպասումի իմաստով, նույնիսկ ավելին՝ ձգտում դեպի դասականություն, որը որոշ իմաստով երբեք չի մոռացվել և չի անտեսվել»³⁴ Ռոսլինի նկարչությունում:

Դասականություն ստեղծելու համար բոլոր հասկացությունները հանգեցվում են այն ուսմունքին, որին նկարիչը ընտելանում է բնության ճշգրիտ ճանաչողությանմբ: Եվ երբ Չ. Դե Ֆրանկովիլը գրում է, որ հայկական մանրանկարչությունը դեռևս XIII դարից առաջ ընթացել է ինքնուրույն ուղիով, նշանակում է, որ այս ամենն իրագործելու նպատակով, հարկ էր նախ և առաջ հաղթահարել բյուզանդական նկարչության պատկերադրական կանոնականությունը և դիմել բնությանը՝ գիտնականի աչքերով: Հետևաբար նոր պատկերագրության ստեղծումը համընդհանուր գիտության ստեղծում է: Լեոնարդոն, ավելի ուշ, իր նկարչության «Տրակտատում», խորհուրդ էր տալիս նկարչին հաճախ լինել բնության մեջ, դիտել ամեն ինչ մեծ ուշադրությամբ, հիշողությունն ամբարել պատկերներով, որոնց հարկ է ձևակերտել՝ հիմք ունենալով բնության ճշգրիտ ճանաչողությունը և գիտելիքների այդ հիմունքներով անցնել ստեղծագործական աշխատանքի³⁵: Նման հասկացությամբ զարգացավ նկարչության հայկական դպրոցը, ունենալով Թ. Ռոսլինին որպես այդ դպրոցի բարձրագույն ներկայացուցիչը, իսկ նրա արվեստը վկայում է այդ ուղղության ճշմարտացի լինելը՝ դասականության ձգտելը:

Կլիկիայում մանրանկարչության նույն բարձունքին էր հասել ամբողջաշինությունը, երկու ուղղությամբ ստեղծվել են միջնադարի արվեստի լավագույն օրինակները: «Մի քանի տարվա ընթացքում, — գրում է Հ. Հելլենկեմպերը, — ամբողջաշինությունը սահմանազատվեց բյուզանդական ավանդու-

թյունից: Իր տեղը զբաղեց ինքնուրույն, բնորոշ հայկական ոճ, պատրաստ սակայն ներմուծելու նոր հնարքներ»³⁶: Նման արժեքավորումը չափանիշի հաստատում է՝ հիմնված արվեստի և ճարտարապետության օրենքների ու ձևերի համընդհանրականության վրա: Այստեղ էլ հարկ է տեսնել կրիլիկյան արվեստի թողած ազդեցության հետևանքները և զարգացման հետևակարները: Հիշենք, որ Լեոնարդոյի հայկական վարկածը կապված է Կիրիլիայի հետ:

Հաշվի առնելով այն իրողությունը, որ ճարտարապետական կենտրոնակազմ ձևը կարող է լինել փակ կամ բաց, հնարավոր է հավաստիացնել, որ առաջին դեպքում կառույցին բնորոշ համակարգը արտահայտված է շենքի պատերից դեպի ներս և դեպի վեր՝ ծածկերի հորինվածքում, օրինակ՝ Գայանեն, Մրենը: Երկրորդ դեպքում համակարգը զարգանում է դեպի դուրս, դեպի ներս և վերև, օրինակ՝ էջմիածինը, Բագարանը և Թալինը: Այս շինություններում ձևի կառուցվածքը արտահայտված է երեք ուղղությամբ և հնարավոր է համարել ծավալային: Այսպիսի հասկացությունը դասական է, քանի որ նախադրյալը՝ կրող համակարգը, և եզրակացությունը՝ կառույցը, իրենց ամբողջությամբ համապատասխան են իրար, ապահովում են նույն ճշմարտությունը: Հետաքրքիր է նշել, ինչպես հայկական փակ ձևը տարածվեց Բյուզանդիոնում՝ կրելով փոսակատարությունից պահանջված հավելումները, մինչդեռ բաց ձևը գտնում ենք Ֆրանսիայում՝ Ժերմինի-դե-Պրե, Իտալիայում՝ Սան Սատիրո և Լեոնարդո դա Վինչիի գծագրերում:

Ու. Վիտկովերը նշում է, որ Վերածնունդի ժամանակ հաջողություն ունեցած հատակագիծը՝ քառակուսի մեջ ներգծված հավասար թևերով խաչը, հարկ է վերագրել դեպի Իտալիա տեղի ունեցած Գոնական «արշավանքի» թողած ազդեցությանը Կուլտուրոշնտոյի ժամանակ: Գերմանացի տեսաբանը ամփոփում է՝ ասելով. «Այս ուղղությունը, որ հույն հմուտ գաղթականները տվել են Վերածնունդի ճարտարապետության զարգացմանը, երբեք խորապես չի ուսումնասիրվել և պահանջում է հատուկ աշխատություն»³⁷:

Անտիկ մշակույթի վերածնության դործում Պլատոնը և Արիստոտելը դիտվել են որպես սպիկուլյատիվ մտածողության մեծագույն վարպետներ: Մանթապանը նրանց գործերին սրեց գաղափարական պայքարը՝ մղված պլատոնականների և բյուզանդացի արիստոտելականների միջև, որոնք եկել էին Իտալիա Կուլտուրոշնտոյի առաջին տասնամյակներում և մեծ հետաքրքրություն առաջացրել երկու սիստեմաների հանդեպ: Ուշագրավ է, որ հայ իրականության մեջ հույն երկու մեծ մտածողների գործերի թարգմանությունը և ծանոթացումը համապատասխանեց V—VII դդ. հայ մշակույթի և ճարտարապետության նոր ծաղկունքին:

Կուլտուրոշնտոյում ճարտարապետական կառույցը ընկալվում է որպես ամբողջություն, հավելումները՝ բյուզանդական եղանակով, շեն հանդուրժվում: Այդպես է նաև հայկական հասկացությունը. նույնիսկ վանական համալիրներում շենքը մնում է ամբողջական, մեկը մյուսին հաջորդելով՝ հարաբերված են համաշափությունների կարգով: Ավելի ընդհանրացված իմաստով, ճարտարապետությունը մարդու և բնության միջև ստեղծված հավասարակշռության գործոնն է՝ կերտված մարդու և բնության հարաբերության չափանիշով, որը միջնադարի և Վերածնունդի հասկացություններում պատկերում է տիեզերքը: Նման կապակցություն հնարավոր եղավ մաթեմատիկացնելով տիեզերքը և այն արտահայտելով երկրաչափական ձևով՝ քառակուսի և շրջա-

նակած, որի կենտրոնում կանգնած է մարդը: Այսպիսի հասկացության հետ են առնչվում Ֆրանչեսկո դի Ջորջիոյի ճարտարապետական գծագրերը:

Ֆլորենցիան, Վերածնունդի սկզբնական շրջանում, համարվել է «նոր Հոռոմ», հումանիստ ըմբռնումով դասական մշակույթի վերականգնման՝ «ռենովացիոյի» կենտրոն, ուր գալիս և բնակություն էին հաստատում Բյուզանդիայից հեռացած մտավորականներ: 1397 թվականին Կրիզոլարան սկսում է Ֆլորենցիայում հունարեն դասավանդել: Բարձր մտավորականների շարքին էին պատկանում ծագումով հույն Մ. Ֆիլիսոն, Արիստոտելի հետևորդ Ջորջիո Տրապիզունցին և Պլետոնը՝ Ջ. Ջեմիստոն, պլատոնյան կրոնա-փիլիսոփայական դպրոցի հիմնադիրը (XV դ.):

Լ. Բ. Ալբերտիի հայացողություններն արմատավորված են որոշ չափով պլատոնականության վրա, ափանդաբար Պետրարկայից, իտալական հումանիզմից հետևած: XIV—XV դդ. Ֆլորենցիայում ծաղկող փիլիսոփայությունում սաղմնավորվող անտիկ՝ հունա-հռոմեակա՝ մշակույթը հարազատ էր Ալբերտիին ու ակունքային նշանակություն ունեցավ նրա ճարտարապետական ստեղծագործություններում: Հոռոմում կատարած երկրորդ ճանապարհորդության ժամանակ Ալբերտին մշակում է Ռիմինիի Սան Ֆրանչեսկոյի գոթական եկեղեցիի նոր նախագիծ: Նպատակն էր վերափոխել եկեղեցին և կառուցել Մալատեստաներին նվիրված տաճար (1450): Մասամբ իրագործված այդ կառույցի ճարտարապետության մեջ ի մի են հյուսված հռոմեական տաճարի և ակվեդուկի մոտիվները Վերածնունդի մարդու հասկացությամբ, տաճարը պսակված էր լինելու Պանթեոնի նմանությամբ՝ գմբեթով: Մալատեստյան տաճարը նշանակեց դասական արվեստի վերաիմաստավորում, միաժամանակ՝ նորը կերտելու իդեալ օրինակ: Այլ առումով Ալբերտին հակադրվում էր այն հասկացությանը, թե գիտությունը օժտված է միմիայն զուտ իմացաբանական բնույթով: Նրա խոսքն ուղղված էր գործող արվեստագետներին, հետևաբար առարկայական այն ճշմարտությունների մասին էր, որոնք հնարավոր է բնության ուսումնասիրությունից հետևել և տրամաբանորեն սահմանել գիտական օրենքների միջոցով: Դասականությունը ազդեց պատկերազրույցները հեթանոսականացնելու գործում: Նման ձգտումի հետևանքը եղավ անտիկ արվեստի և քրիստոնեականի միջև առաջացած՝ կերպարի և իմաստի համադրությունը, իրար հավասարացնելով, օրինակ, Հովհաննես Մկրտիչի կերպարը և Դիոնիսոսինը, հրեշտակինը և Դանիմեդինը, Աստվածածինինը և Հերերինը: Այս հասկացության ռահվիրաները նկարչության բնագավառում եղան լեոնարդոն և Կորրեջլոն: Պատմությունը, այդպես և արվեստը, Ջեմիստո Պլետոնի (1355—1452 թթ.) հասկացությամբ, դիտվելու էր այլևս որպես «նույնի վերադարձ», այսինքն շրջաբերական համակարգ՝ քրիստոնեականությանը հաջորդող հեթանոսականացում: Առաջին շրջանի Կուլտորոշնետոյի արվեստագետների ամբողջ ուշադրությունն ուղղված էր տեսողական աշխարհի հայտնաբերմանը, նրանք խիստ բացասական դիրքորոշում էին ցուցաբերում հանդեպ վերացական սպեկուլյատիվ տեսությունները: Արվեստագետը պահանջում էր գործնական խորհուրդներ, և Ալբերտին, իր տրակտատներով, բավարարում էր նրանց:

Այսքանով հանգեծն, Կուլտորոշնետոյի վերջին շրջանում պլատոնական փիլիսոփայությունը ենթարկվել էր արմատական վերափոխման: Լորենցո և Կոզիմո Մեդիչիների ազդեցությամբ Ֆլորենցիայում զարգացել էր պլատոնական Ակադեմիան, ուր մասնակիցների հետաքրքրություններն ուղղված էին ոչ այնքան հույն փիլիսոփայի գրություններին, որքան, ալեքսանդրյան դպրոցի

ազդեցությամբ, նրա հետևորդներին, հատկապես Պլոսինին և արևելյան աղբյուրներին: Նման միասնական պլատոնականության ցայտուն ներկայացուցիչներն էին Ֆիլինոն ու Պիկո դելլա Միրանտուան, ինչպես և նրանց շրջանակներում գործող, Բյուզանդիոնից հեռացած հույն մտավորականությունը:

Ալեքսերտի հասկացությամբ, ճարտարապետը միջնորդ է «իդեայի» և «գործնականի» միջև, առաջինին յուրահատուկ է տարածական երկրաչափությունը, թիվը և թվային ուսցիոն, երկրորդին՝ մարդու պահանջներից հետևած ճարտարապետական ձևը: Սակայն այս ամենը չի նշանակում, թե իդեան ոչ մի առնչություն չունի շինարարական ճշմարտության հետ: Ընդհակառակը, համընդհանուր իմաստ ստացած իդեան, ճարտարապետական բնորոշումով՝ ձևը, իր մեջ է պարունակում և թելադրում առարկայական այն ճշմարտությունը, որը ծանոթ է ճարտարապետին որպես շինարվեստի փորձառություն կամ գիտելիք: Հետևաբար իդեան փոխանցվող է, իսկ շինտեխնիկան ունի տեղական նշանակություն, քանի որ կապված է տվյալ վայրում օգտագործվող շինանյութին, հարազատ շինարվեստին և ձևը մշակելու ճաշակին:

Ձևը որպես իմաստավոր հասկացություն, ենթարկվել է պատկերազարկան մեկնաբանության և դիտվել որպես տարածությունը պատկերող խորհրդանշան: Արվեստաբանությանը հատուկ այն մասնաճյուղը, որն զբաղվում է իմաստակիր նշանների հարցերով, հիմնադրել է Կ. Ռիպան: Նա 1593-ին լույս ընծայեց Հոռմում «Եկոնոլոգիա» վերնագրված հատորը՝ ճարտարապետական տարրերի և գեղազարդական մոտիվների իսկական հանրագիտարան: Ռիպան ներկայացնում է, օրինակ, զարդը համաձայն պատմական շրջափուլերի ընթացքում կրած փոփոխությունների, այսինքն որպես հոռմեական, միջնադարի և Վերածնունդի արվեստագետների վերամշակում: Ձևը պատմական փուլերում դիտելու և բնորոշելու նման ուսմունքից ծագում առավ պատկերազարկության արդի դպրոցը՝ Ա. Վարբուրգի, է. Պանովսկիի, Ջ. Ուանդի և է. Ուինդի զբլխավորությամբ³⁹: Նման հասկացությամբ, դասական կառույցը բաղկացած է նախադրյալից: Օրինակ՝ սյունը, բնորոշիչ հատկանշանից՝ սյունի օրդերը, կորնթական և ճարտարապետական տարրի իմաստից, կորնթական սյունի օգտագործումը եկեղեցու հորինվածքում, պատշաճ է, երբ կառույցը նվիրատրված է Աստվածածնին: Իմաստ կամ պարունակություն և ձև համապատասխանությունը գալիս է Վիտրուվիոսից և վերաիմաստավորվել է վերածնունդի շրջանում:

Օտար մասնագետների կարծիքով, կենտրոնական ձևի ակունքը համարվում են Երուսաղեմը և հոռմեական նմանատիպ շինությունները: Հայաստանը շատերը անտեսում են, մոռանում են, սակայն էջմիածին-Բագրատի տիպը, որն այդ երկրներում գոյություն չունի, իսկ Լեոնարդոն այդ տիպը գծել է երկու անգամ տարբեր թերթերի վրա: Տիեզերական կրոնական զարգացումը հիմնրված էր բնության համընդհանուր օրենքների վրա, սահմանումը դրանց համարվել է խորհրդավորություն, իսկ տիեզերքը՝ միասնական և իմաստավորված կյանք: Արվեստը, բայց գերազանցապես ճարտարապետությունը, հնարավոր դարձրեց նման հասկացությունն արտահայտել սիմվոլների, օրինակ, խաչաձև և շրջանակաձև հատակագծերի միջոցով: Բացատրելու համար ձևի տարածումը մեկ երկրից մյուսը, առաջ է քաշվել ճարտարապետական նախատիպի կամ արխիտիպի գաղափարը, որը գոյատևում է աշխարհագրական-մշակութային որոշակի վայրերի հետ: Օրինակ, Երուսաղեմը դիտվում է, Ռ. Կրաուսհայմերի կարծիքով, քրիստոնեական վաղ շրջանի ճարտարապետու-

թյան նախատիպերի ակունքը: Այս իմաստով նախատիպ են համարվում Քրիստոսի շարժարանաց վայրերը, հատկապես շիրիմը, որն ունի շրջանակաձև հատակագիծ⁴⁰: Ճարտարապետական խորհրդապաշտությունը, հատկապես Կուստրոշենտոյի առաջին շրջանի տրակտատիզմի և նախագծերի վերաբերյալ, Լ. Չ. Հայդենրայխը գտնում է, որ Լ. Բ. Ալբերտին իր որոշ իրագործումներում ներշնչվել է Պաղեստինի սրբավայրերի կառույցներից, և որպես օրինակ նշում է Ալբերտինի նախագծով իրագործված Ավետունի խորանը⁴¹: Ելնելով հայ ճարտարապետության իրագործությանը՝ ստացել է եվրոպական արվեստի մի քանի գործերում նախատիպ-խորհրդանիշի նշանակություն: Օրինակ, Քյոլնի պետական թանգարանում պահպանվող արծաթե նշխարատուփը կարծես լինի Զվարթնոցի մանրակերտը: Հանրածանոթ է, որ այդ կառույցը պատկերված է Փարիզի Սեն-Շապելի երկրորդ հարկի մուտքի երրորդ հարթաքանդակում: Անիի Փրկիչի, Աբուղամբենցի, Սանահինի և Մակարավանքի շրջանակաձև երկաստիճան կառույցների տիպը կարծես վերադարձված է Հռոմի Սան Վիտալե եկեղեցիի XVI դարի որմնանկարում, ուր պատկերված են Սեբաստիայի 40 մարտիրոսները⁴²: Հայկական երկաստիճան և եռաստիճան կենտրոնակազմ տաճարը պատկերել է խորհրդանշանի իմաստով, վերածնված կյանքը և հավատքը՝ ճարտարապետական ձևի միջնորդությամբ: Հետևաբար, եթե իմաստակիր ձևը ուսումնասիրվում է խորհրդանշանի տեսանկյունից, ուստի ընտրված այդպիսի ձևերը կարող են դասվել տարածման ունակությամբ օժտվածների շարքը, անկախ այն հանգամանքից, թե դրանք կազմավորվել են Հայաստանում, թե Պաղեստինում:

Ձևի վերաիմաստավորված երկրաչափական էությունը, Կուստրոշենտոյից սկսած, համընդհանրացվեց: Այս իմաստով և իբրև մոնումենտալ տաճարի համակարգը թեևադրող, պետք է էջմիածին-Բագրատնը համարել որպես նախատիպ, բայց ոչ միայն Հռոմի Սբ. Պետրոսի նախագծի մրցույթի մասնակիցների, այլև XVI դարի երկու կարևոր իրագործումների համար: Դրանցից մեկը գտնվում է Պարմա քաղաքում. կոչվում է Սանտա Մարիա դելլա Ստեկկատա, 1521—39 տարիներին կառուցված (նկ. 27): Տաճարը տարբեր արվեստագետների և ճարտարապետների համագործակցության արդյունք է: Կառուցմանը սկիզբ են տվել հայր և որդի Ջուկկանյինները, զմեք թր կառուցել է Ա. դա Սանգալլո կրտսերը, զեղազարդումները կատարել են Մ. Ա. Ջուկկին և Զ. դը Ագրատեն, իսկ թաղերի որմնանկարները՝ Պարմիջանինոն: Ջուկկանյի խաչաձև կենտրոնակազմ կառույցը բացահայտորեն ներշնչված է լեոնարդյան և բրամանտյան զաղապարներին⁴³: Հաջորդ օրինակը Զ. Ալեսսիի 1552-ին կառուցած Կարինյանոյի եկեղեցին է: Հատակագիծը հստակորեն բազարանատիպ է, ճարտարապետը ներշնչվել է իրար համադրելով Բրամանտեի և Միքելանջելոյի Սբ. Պետրոսի նախագծերը:

Այսքանից հետևում է երկրաչափական պատկերի կրած իմաստի կարևորությունը, ճարտարապետական հիմնական իրադրոծումների արտահայտչական արժեքը և նրանց կարևոր դերը մարդկության հոգևոր կյանքում, նաև այն դերը, որ ունեցել է հայ ճարտարապետությունից բխած կառուցվածքային, երկրաչափականացված համակարգը:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Ճարտարապետական ձևի հաստատման, համընդհանրացման հիմնական խնդիրը տարածումն է, կապված այն ճանապարհների հետ, որոնց բացահայտմանն է նվիրված այս գլուխը։ Հավանական թվացող ճանապարհներից մեկը, հնարավոր է, բացած լինեն այն կաթոլիկ հոգևորականները, որոնք XIV-ի սկզբից որպես քարոզիչներ եկել են Հայաստան, տարածել ունիթոությունը։

Վկայակոչելով լատին եկեղեցիի անցյալում ունեցած իրավունքները արվեստի բնագավառներում, XVI դ. վերջերին վավերականացվեց եկեղեցական շենքին վերաբերվող ձևը թեևադրելու կաթոլիկ եկեղեցիի հեղինակությունը։ Իտալիայում պայքարը մղվում էր Կուստորոշենտոյի ճարտարապետների և մտավորականների դեմ, անվավեր դիտվում կենտրոնական տաճարը, Ալբերտիի, Լեոնարդոյի տեսությունները, դրանք էլ անհամատեղելի համարվում Հռոմի կաթոլիկության ունիվերսալիզմի գաղափարներին։ 1577-ին Կարլո Բորրոմեոն հրատարակեց Միլանում «Հրահանգներ եկեղեցական շենքերի և առարկաների մասին, գիրք երկրորդ» գործը։ Այդ աշխատության հեղինակը վերահաստատում է եկեղեցական իշխանության գաղափարական ղեկավարությունը, սահմանում արվեստների վերաբերող դրույթներ։ Այդ հիմունքներով հարաբերում է ճարտարապետությունը ծիսակատարության գործառնության հետ, շենքերի պատկերազորության հարցում հանգում է այն եզրակացության, որ հարկ է վերահաստատել լատինական՝ երկարած թևով խաչի ձևով հատակագծի ավանդական հեղինակությունը և անվերապահորեն հակադրվել շրջանակաձև, այսինքն կենտրոնական հատակագծին։ Կ. Բորրոմեոն ժխտական դիրքորոշում ունեցավ տրակտատիստների հաստատած նախագծերով և իրագործումներով արտահայտված իդեալ համարվող կենտրոնագմբեթ կառույցին, որը Իտալիայում արդեն նշանակալից ավանդ ուներ։ XV դ. սկզբին, կենտրոնական առաջին շենքն իրագործում է Բրունելլեսկին 1434 թվականին, հաջորդում է 1451-ի Միլանում Միքելլոցցոյի կառուցած խորը Սանտիսսիմա Անունցիատայում, ապա Ալբերտիի Սան Ֆրանչեսկոն Ռիմինիում և Մանտովայի Սան Սեբաստիանոն, որոնք ունեն քառակուսի, քառաթև մեկընդմեջ արսիղներով հատակագիծ։ Կենտրոնական շենքի տարածման ամենափայլուն շրջանը եղավ XV դ. վերջը։ Պրատոյի՝ Սանտա Մարիա դելլե Կարչերի, 1485 թվագրված, մինչև 1527—28 թթ. Պելլեգրինի մատուռը Վերոնայի Սան Սեբաստիանո եկեղեցիում, մոտ քառասուն տարվա ժամանակահատվածում

կառուցվել են 29 կենտրոնակազմ, գմբեթավոր եկեղեցիներ, առանց հաշվի առնելու նմանատիպ ավանդատները և մատուռները¹։

Արվեստի պատմությանը իմաստավորել որպես մշակույթներին, ավանդ-ներին կապված իրադրությունների պատմական հաջորդականություն, նշա-նակում է ազգային նեղ սահմաններից անդին կերտել և իմաստավորել մար-դու կառուցած արհեստական աշխարհը։ Նման ըմբռնումը հնարավորություն է ընձեռում ճարտարապետական երևույթներում ստեղծված հարադատություն-ները գնահատել, թեկուզև եթե գոյություն ունեն աշխարհագրական և դարա-շրջանային տարբերություններ։

Վաղ քրիստոնեության ճարտարապետության մեջ կենտրոնակազմ գմբե-թավոր կառույցների գերիշխանությունը և բազիլիկի դեմ մղված պայքարը Հայաստանում առնչվում է Վերածնունդի մեծ ճարտարապետների և բոլորմեո-յան դոգմատիզմի միջև գոյատևած հակադրություններին։ Եվ որովհետև ար-վեստի գործը արմատավորված է տեսական-մեթոդաբանական, գիտական աշխարհընկալման կապակցություններում, եզակի գործը կամ ազգային ար-վեստը հասկանալի է, երբ դիտվում է համընդհանուր մշակույթի հայեցակետից։ Հետևաբար, հարկ եմ համարում ընթերցողի ուշադրությունը ներկայացնել պատմական որոշ նշաններ, որոնք Հայաստանի և Արևմուտքի մշակութային կապերի հարցում օգնում են լուսաբանելու որոշակի խնդիրներ։

Այս իմաստով ուշադրության է արժանի հետևյալը. Աբգար Դպիր Թորա-տեցին, հայատառ տպագրություն ստեղծելու նպատակով, 1564-ին ուղևորվում է Հռոմ, ներկայանում Պիոս IV պապին՝ կաթողիկոս Միքայել Սեբաստացու (1514—1570) հանձնարարական նամակով։ 1565-ին պապը հայերին է տրա-մադրում Հռոմի Սան Լաձարո դեի Կավալլուցցի եկեղեցին։ Պապի թույլտվու-թյամբ Հռոմում պատրաստվում են հայկական տպագրական տարբերը, իսկ գիրքը՝ Սաղմոսարան Աբգար Դպիրի, լույս է տեսնում Վենետիկում 1565-ին։ Հովանավորողներից են եղել Վենետիկի դոժ Զերուամո Պրիուլին, պապ Պիոս IV, կարդինալ և Միլանի արքեպիսկոպոս Կարլո Բորրոմեոն, վերահիշյալ «Հրա-հանգնե՛ր»-ի հեղինակը։ XVII դ. Ֆեդերիկո Բորրոմեոն հիմնում է Միլանում հուշակոթիկի Ամբրոջիանա գրադարանը, ուր պահպանվում է Լեոնարդոյի ձե-ռագրերի նշանակալից մասը որպես Կոդեքս Ատլանտիկոս, ընդ որում և Լեոնարդոյի «Հայկական նամակները»։ 1612 թ. հայազգի ազնվական Աբգար ընտանիքից Բարթոլոմեոսը հիմնում է գրադարանին կից հայագիտական կենտրոն, որտեղ պահպանվում են XIV—XVII դդ. հայերեն ձեռագիր մատ-յաններ, հնատիպ գրքեր, բազմաթիվ նամակներ՝ ուղղված Ֆ. Բորրոմեոյին²։ Է. Գալբրատի նշած Ամբրոջիանայում պահպանվող վավերագրերը մեկնակետ են ուսումնասիրելու համար հայերի և Արևմուտքի միջև եղած կապերի հար-ցերը։ Ամբրոջիանայում պահպանվող փաստաթղթերի տվյալները հասնում են մինչև Հովհաննես Քոնեցին, բացահայտում նրա ղեկավարությամբ ծավալ-ված ունիթոյների գործունեությունը։ Տեղեկություններ են տրվում Քոնայում հիմնադրված բարձրագույն դպրոցի մասին, ուր 1330 թվականից դասավան-դել են Բուլոնիայից՝ Բարթոլոմեոս Մարադացին, Իսպանիայից՝ Պետրոս Արագոնացին, Անգլիայից՝ Հովհաննեսը, հայերից՝ Քոնեցիների Հակոբը ու Հովհաննեսը։ Այս շարժման շնորհիվ հայկական ուսումնարաններում տարա-ծում գտած սխոլաստիկական տրամաբանական ուսմունքը գիտական ձեռ-նարկ էր, մոսկովյան և իսրայելացի մտավորականության կողմից օգտագործ-ված։ Ֆրանցիսկյանների, բայց հատկապես դոմինիկյանների լատին կրոնա-

կան միաբանութիւնների վանքերն Արեւելքում կազմել են մինչև Պարսկաստանի խորքը, Հնդկաստան հասնող, Արեւելքը Արեւմուտքին կապող կենտրոններ, ուր հանգրվանում էին ճանապարհորդներ, ղեսպաններ, միսիոներներ:

Հայտնի է, որ Նախիջևանի վրայով էր անցնում փոխանակային առևտրի միջազգային ճանապարհներից մեկը, և այդ առևտրին մասնակցում էին մի շարք հայկական գյուղեր՝ Շոռոթը, Դաշտը, Ագուլիսը և Երնջակի ձորի գյուղերը: Նույն ճանապարհով Եվրոպայից Արեւելք էին գալիս քարոզիչները, որոնք աստիճանաբար Նախիջևանում հիմնեցին կենտրոններ՝ Քոնա, Սալիթաղ, Ապրակունիս, Խոշկաշեն, Ապարաններ, Ջահուկ, Շահապոնք և այլ գյուղերում³: Քարոզչությանը զուգահեռ ծավալվել է նաև շինարարական գործունեություն: Քոնա գյուղի պարոն Գորգն իր տիկնոջ հետ Քոնայի վանքի շրջակայքում կառուցում են նոր եկեղեցի: Այս ուսումնական կենտրոնը Մխ. Ապարանցիին անվանել է «Նոր Աթենք ի Քոնա»⁴:

Ճարտարապետության պատմության տեսանկյունից դիտված, օրինակ, Քոնայի բարձրագույն դպրոցի շուրջ համախմբված հայ և եվրոպացի հոգևոր մտավորականության քննարկած հարցերից պիտի համարել եկեղեցական կառույց-ծիսակատարություն կապակցությունը: Հետևաբար, արժարժված հարցերից զխավորը վերաբերել է շենքի կենտրոնականությանը, հավանություն տալով բազիլիկի երկայնական դահլիճին, միանավ, եռանավ կառույցին: Եկեղեցական շենքի դոգմականացումը, սակայն, լատինական իմաստով, հայ ճարտարապետության մեջ ազդեցություն չի թողել, պարզ այն պատճառով, որ հայ ճարտարապետը գմբեթով է ծածկել եռանավ դահլիճը ղեռևս V դ. սկսած. օրինակ՝ Տեկորը, Օձունը, Բագավանը, Մրենը, Գայանեն: Նախիջևանում գտնվող նմանատիպ եկեղեցիներից նշեմ IX—X, XIII դդ. Հին Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի եկեղեցին, կենտրոնագմբեթ բազիլիկը X—XI դդ. Ապարանի Ամենայն Սրբոց եկեղեցին և XII—XIII դդ. Նախիջևանի Սբ. Երրորդության եկեղեցին. երկուսն էլ քառամույթ, գմբեթակիր բազիլիկաներ են, այսինքն արևմտյան երկարած դահլիճով⁵: Բոլոր այս կառույցներին հատկանշական են քառամույթ գմբեթակիր կորիզը, կենտրոնից, ղեպի շորս ուղղություններ երկարող թաղերը և քառակուսի կամ քառանկյունի հատակագիծը, որը բնորոշվում է որպես բազիլիկ:

Հարցը հետևյալն է. պաշտամունքային շենքի վերոնշյալ կառուցվածքը հենց այն է, որ տարածում գտավ Բյուզանդիայում և կոչվում է Մակեդոնյան համակարգ, իսկ Կուստորոշենտոյի շրջանում, որպես երկրաչափական սխեմա, վերագտնում ենք Լեոնարդոյի Բագարանի տիպի գծագրերում: Հնարավոր է, արդյոք, հավանական համարել այն ենթադրությունը, թե լատին քարոզիչներն իրենց նամակներում նկարագրած լինեն հայկական տիպի եկեղեցին: Ծանոթ է, որ կաթոլիկ կղերը հրաժարվում է այլադավան եկեղեցիներում պատարագելուց, իսկ երբ հարմարվում է դրությանը, նշանակում է, որ ընդունում է կառույցի հատակագծային հորինվածքը որպես հարազատ: Օրինակ՝ Նախիջևանի վերևում նշված եկեղեցիները: Այս դեպքում լատին քարոզիչը հայ եկեղեցիի ձևը գնահատելիս, գտնվել է միջնորդի դերում, հավանաբար նպաստել այդ ձևերի տարածմանը Իտալիայում: Նման ենթադրությունը ճշտող փաստեր գտնվում են Ամբրոջիանայի, Վենետիկի, Վատիկանի և այլ քաղաքների արխիվներում:

Հայ ճարտարապետության ձևերի տարածման գործում, իրենց հերթին, նպաստել են քարտաշ կամ շինարար վարպետները, որոնք գործի բերմամբ, խմբերով տեղաշարժվում էին երկրից երկիր: Սույն վարպետները ծանոթ են գրականությունից «բյուզանդացի վարպետներ» կամ «Օպերայոս գրեկո», այսինքն հույն վարպետներ հորջորջմամբ, որոնք Գերմանիայում և Ֆրանսիայում համբավ էին ձեռք բերել որպես թաղ կապող քարտաշ վարպետներ: Կարլ Մեծի և Օտտոների իշխանության ժամանակաշրջանում մշակութային կապերը Բյուզանդիայի, Լոմբարդիայի և Նվրոպայի այլ երկրների հետ եղել են բավական սերտ: Նման իրավիճակից առաջացավ արվեստների համալեզվություն, այդ գործում իրենց նպաստ են բերել նաև Արևելքից եկած քարտաշ վարպետները: Ժամանակակից պատմաբանները տարածում են այն տեսակետը, թե այդ վարպետները մեծամասնությամբ հայեր էին՝ թաղ ու գմբեթ կառուցողները, որոնք «որպես հույն հորջորջված շրջիկ բաբուշաներ, գալիս էին Բյուզանդիայից, հասնում Իսպանիա, հարավային Ֆրանսիա, Գերմանիա և այդ ժամանակվա ռոմանական եկեղեցիները ծածկում թաղերով»⁶: Վկայությունը տալիս է Ռ. Հարտլերը և ճշտում, որ նշված երկրներում իր ուսումնասիրած ռոմանական եկեղեցիների խաչվող թաղերով ծածկերը «հույն, մեծամասամբ հայ» վարպետների գործեր են և որպես օրինակ բերում Իդենդեյի XII դ. Սիգվարդ եկեղեցին: Հարկ եմ համարում նշել, որ հույն վարպետները մասնագետ էին ադուլտաշինության մեջ, իսկ ռոմանական այդ շենքերը քարաշեն են, և քարի մշակումը բնորոշ է հայ վարպետին: Արժարժված խնդիրը լուսաբանելու նպատակով արձանագրեմ հույժ շահեկան հետևյալ փաստը. պահպանվել է Փարիզի Ավգուստինյանների վանքի 1299 թվագրված շինարարական աշխատանքների հաշվեմատյանը, ուր արձանագրված են շինարարությունում աշխատող բանվորների անունները և 4 կամ 5 օրը մեկ կատարված վճարումները: Քարտաշների անվանացանկում կարդում ենք «Ժիրար դը վանը», այսինքն, «Ժիրար Վանից» անունը, որն անժխտելիորեն հայկական է, քանի որ ֆրանսիական ձևը Ժերար է, իսկ նրա Վանից՝ վանեցի լինելը վերջնականորեն հաստատում է քարտաշի հայ լինելը:

Հանգամանքներ, որոնք իրենց հերթին պայմանավորում են աճող հետաքրքրությունը դեպի Արևելքից եկած վարպետների գործունեությունը: Միջնադարի գերմանական մոնումենտալ կառույցներում կան մի շարք շինարարների կական և գեղարվեստական տվյալներ, որոնք կարևոր են ինչպես օտար մասնակցությունը արժեքավորելու առումով, այնպես էլ IX—XII դդ. ռոմանական ճարտարապետության պատմությունը ճշտելու, տեղական և օտարամուտ տարրերի միասնությունից առաջացած կառուցվածքային ձևը պարզաբանելու համար: Մյուս կողմից Ասիենի, Սաքսոնիայի և Վեստֆալիայի ազնվականության կարգադրությամբ կառուցված շենքերի քնական վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս այսօրվա արվեստաբանության տեսանկյունից լուսաբանել հույն և հայ վարպետների գեղարվեստական ժառանգությունը: Մոնումենտալ կառույցի ձևը և կայսերական վերածությունն զաղափարը իրար հարաբերելը եղել է օտտոնյան կայսրերի ձգտումը, որոնց նպատակն էր վերականգնել կարոլինգյան «Հռոմեական իմպերիումը» և այդ մեծությունը արտահայտել իրենց կառուցված պալատների ու կաթողիկոսների միջոցով: Օտտո Բ-ի ամուսնությունը Արևելքի կայսր, հայադղի Ռոմանոս Բ-ի աղջկա՝ Բեռնֆանոսի հետ նպաստեց, որպեսզի բյուզանդական արվեստը, շարունակելով կարոլինգյան ավանդը, ազդեցություն թողնի սաքսոնյան և վեստֆալյան ճար-

տարապետութեան վրա: Պաղերբորնի եպիսկոպոս Մայնվերբի կառուցած տա-
ճարը, որը ծանոթ է միմիայն 1058-ին հրդեհից հետո կառուցված արևմտյան
ճակատի՝ վեստվերբի միջոցով, ինչպես և Պաղերբորնի 1017 թվագրված Ս.
Բարթոլոմեոսի մատուռը, համարվում են բյուզանդացի՝ հույն-հայ վարպետ-
ների գործեր⁷:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կարողինգյան շրջանի քարե
քանդակներից հասել են սակավաթիվ նմուշներ, մինչդեռ XI դ. սկսած, մո-
նումենտալ քանդակագործությունը առավել հարուստ է, հատկապես սյուների
խոյակների և խարխախների զեղազարդումներով: Խոյակը հիմնականում դար-
ձել էր քանդակազարդալի տարբեր փորձարկումների ամենահետաքրքիր տար-
րը: Այդ արվեստը, սակայն, զարգանալու էր հատկապես Ֆրանսիայում՝ Բուր-
գոնի և Լուարի ափերին, «միաժամանակ կենտրոնական Ֆրանսիայում, այսին-
քն այն շրջաններում, որոնք հեռու էին արվեստի մեծ կենտրոններից, սկսում
են հայտնվել քանդակազարդ բարավորներ, որոնք անվերապահորեն ունեն
հայկական կամ բյուզանդական ծագում, և պատշաճ է դրանք դիտել որպես
ոտմանական շրամուտքի նախատիպեր»⁸, — գրում է Լ. Գրոդեցկին:

Ինչպես նշել եմ, խաչվող թաղերով զմբեթի տարածումը կենտրոնական
և արևմտյան Եվրոպայում Ռ. Հարտլերը վերագրում է հայ քարտաշ վար-
պետներին: Իսկ երբ գիտնականներն ուզում են պարզել Միլանի Սան Սատիրո
բազարանատիպ մատուռի նախատիպը, ապա կանգ են առնում Ֆրանսիայի
Օրլեան գավառում գտնվող Ժերմինի-դե-Պրեի առաջ, որի հեղինակն է հայ
ճարտարապետ Օդո լը Մեսսենը, գերմանացիների Օդո Ֆոն Մեցը: Ասխեհում
պահպանվող հայ վարպետի դամբարանաքարի վրա արձանագրված է՝ Օդո
Ֆոն Մեց, Այրարատից եկած: Արևմտյան Գերմանիայի Ռեյնանիա գավառի
Վուրմ ձորում, հռոմեական Ակուիսգրանա բնակավայրին կից, Կարլ Մեծը
հիմնեց իր նստավայրը՝ Պֆալցը (788 թ.), որի շուրջը աճեց Ասխենը: Պֆալ-
ցը բաղկացած է կալսերական պալատից, պալատական մատուռից (788—
805 թթ.) և իշխանական շենքերից: Կալսերական համալիրը քարաշեն է ու
իրագործվել է կալսեր ճարտարապետ Օդո լը Մեսսենի նախագծով⁹: Ասխենը
813 թվականից սկսած մինչև 1531 թվականը, եղել է գերմանացի արքաների
թագադրման ծիսակատարությունների վայրը:

Կարողինգյան եկեղեցիներից մեկը Ժերմինի-դե-Պրեին է (նկ. 16(3)), գրո-
նդվում է Օրլեան գավառում՝ Սյուլլիից և Սեն Բենուայից ոչ հեռու: Ծարտա-
րապետական կերտվածքի և զեղազարդումների ոճից ելնելով, այն դասվում
է Ֆրանսիայի հնագույն եկեղեցիների շարքը և էական նշանակություն ունի
կարողինգյան արվեստի պատմության մեջ: Արվեստաբաններն այն կարծիքին
են, որ Օրլեանի եկեղեցին հանդիսանում է Միլանի Սան Սատիրոյի նախորդ-
նակը: Առաջին արվեստաբանը, որն առաջարկել է նման դրույթ, իտալացի
Ջ. Տ. Ռիվոլիան է: Նա իր «Լուսարդական ճարտարապետություն» գրքի անդ-
լերեն հրատարակությունում առաջ է քաշում նման տեսակետ, և առաջարկում
է այդ տիպի նախորինակ համարել Գրենորի Սեն Լորանը, իսկ ծագումը փրնտ-
րել Եվրոպայի ուշ հռոմեական և վաղ քրիստոնեական ճարտարապետության
օրինակներում¹⁰: Նման տեսակետին հակադրվել են ֆրանսիացի արվեստա-
բանները՝ Եարլ Տերրան, Ռեյմոն Ռեի, Լուի Բրեհիե և Հանրի Ֆոսիլոն¹¹: Օր-
լեանի եկեղեցիի համար Ֆոսիլոն գրում է. «Բայց արևելյան մի ուրվագիծ է,
որ Լուար երկրամասի երկրակի Ֆոնի վրա ուղղագծում է Ժերմինի-դե-Պրե եկե-
ղեցին, կառուցված IX դարի սկզբին Թեոդուլֆի՝ Օրլեանի եպիսկոպոսի կող-

մից: Օտարամուտ ձևի արքիդները ունեն պայտաձև հատակագիծ, օտար դպանությունը է հորինված ծավալների հարաբերությունը և հավասարակշռության օրինաչափությունը, այդպես և շորս թաղերը, որոնք պսակված են զմբեթարդով, կենտրոնական աշտարակը զմբեթով, ինչպես և ավելի փոքր, խաչվող թևերի միջև տեղադրված քառակուսի մատուռները: Թեոդուֆը ծագումով իսպանացի էր: Իր կառուցած եկեղեցիի տիպը, քիչ ավելի ուշ, վերագտնվում է Իսպանիայի հյուսիսում՝ Սան Միգուել դե Լինյո կառույցում: Երկու եկեղեցիներն էլ կապված են անծանոթ մի նախատիպի հետ, որը ներշնչված է Արեւելքի մի մոդելից, անկասկած էջմիածինի հայ կաթողիկոսից, վերակառուցված 618-ից հետո»¹²: Հարկ է ճշտել, որ վերակառուցումը իրագործվել է Վահան Մամիկոնյանի կարգադրությամբ, 484 թվականին¹³:

Էջմիածինը, Բագրանը լինելով հատակագծային-ծավալային կառուցվածքի նույնության օրենքի իրագործումներ, կարող են ունենալ ճարտարապետական տարբեր մշակումներ և կիրառվել նույն կամ տարբերակված տիպերի նկատմամբ: Տիպը, ճարտարապետության բնագավառում, ունի տրամաբանական օրենքի իմաստ, ու այդ կարգի ճշմարտության դերը նեղ կամ ավելի լայն շրջանակներում համընդհանուր է, իսկ այդ օրենքի կիրառումները գործադրվել են ճարտարապետական ձևի տարատեսակների միջոցով, «Քառասիդ, ամփոփ հատակագիծը հիշեցնում է էջմիածնի կաթողիկեն և Բագարանի եկեղեցին Հայաստանում, ինչպես և պաշտամունքային այլ կառույցներ Հունաստանում և Դալմատիայում, առանց հաշվի առնելու այլ տարրեր, որոնք առկա են Իսպանիայում և Գերմանիայում»,— գրում է Հ. Լեկույեն¹⁴: Այդ հատակագիծը, գրում է Ֆրանսիացի հեղինակը, «ներշնչել է քրիստոնեական աշխարհի բազմաթիվ եկեղեցիների, դրանց շարքում Ռուսաստանի կաթողիկենները, սկանդինավյան եկեղեցիները, Ժերմինի-դե-Պրեն և այլն: Այդ հատակագիծը համարվում է ներգծված հունական խաչով եկեղեցիների նախատիպը»¹⁵: Գ. Բանդմանը հայտնում է նույն կարծիքը, բայց թերագնահատում է հայ ճարտարապետության թողած ազդեցությունների նշանակությունը: Բանդմանի կարծիքով անհնար է հայ միտքը գործակից դարձնել կարողինգյան արվեստի ձևակերտման դրծում կամ ներգրավել աշխարհագրական այն սահմաններում, ուր կազմավորվել է Ֆրանկների կայսրության մշակույթը¹⁶:

Կասկած առաջացնող սկեպտիկ նման տրամադրությունը հավաստի փաստերով հերքելու նպատակով հիշատակեմ Ժերմինիի հատակագիծը կրկնող երկու այլ եկեղեցի՝ Լուար-Ատլանտիկ շրջանում գտնվող Սեն-Ֆիլբեր դը Գրանլիոն 836 թվագրված և Բելգիայում Բրյուժ ամրոցի Սեն-Բազիլ մատուռը, նույնպես IX դ. կառուցված:

Կարոլինգյան արվեստը, որը ծավալվեց VIII—X դդ. Արևմտյան Եվրոպայում, կայսրության քաղաքական և հոգևոր մեծ կենտրոններում, կոչվում է Կարլ Մեծի անունով, քանի որ նա է հանդիսանում այդ երևույթի ներշնչողը և օժանդակողը: Այդ ժամանակաշրջանում կառուցվել են 400 վանք, վերանորոգվել 800 մերովինգյան հոգևոր հաստատություններ: Ֆրանկների իշխանության սահմաններում տարածված կարոլինգյան ճարտարապետությունը համապատասխան էր կայսեր հետապնդած «Վերածնված հռոմեական կայսրություն» քաղաքական ծրագրին: Վերածնության նպատակն էր «վերագործ անտիկ արվեստին», սակայն ասելով անտիկ, չէր հասկացվում հռոմեական արվեստ, այլ վերագործ դեպի բյուզանդական-արևելյան արվեստները: «Չնայած կայսեր «հռոմեական» ծրագրին,— գրում է Հ. Ֆոսիոն,— կարոլինգյան ար-

վինստը պահպանում է արևելյան գծեր, այդպիսին են ժերմինիի հայկական կառույցը և աստուրյան եկեղեցիները»¹⁷:

Կարողինգյան շրջանում, պալատական կամ հոգևոր դպրոցներում, արվեստ սովորող աշակերտներն ուսանում էին ուշ անտիկ և վաղբրիստոնեական նմուշների վրա, որոնք բերված էին տարբեր վայրերից: Դասատունները հաճախ Հռոմից կամ Բյուզանդիայից եկած արվեստագետներ էին: Բյուզանդական ոճով Հռոմի եկեղեցիների որմնանկարները, խճապատկերները պատճեններից ծանոթ, ունեցել են դաստիարակչական նշանակություն: Սակայն հատկապես Ռավեննան, վաղ կալսերական արվեստի գլուխգործոցներով, գերմանացիների համար ամենահարգատ քաղաքն էր, քանի որ եղել է արևելյան գոթերի արքա Թեոդորիխի նստավայրը: Նա հետապնդում էր գերմանա-հռոմեական մշակույթներն իրար համագործելու քաղաքականությունը, որն ազդեց արվեստի գործում, և Կարլ Մեծը, ընդարձակելով Թեոդորիխի ծրագիրը, ձգտեց միացնել Եվրոպայի հյուսիսի և հարավի երկրների մշակույթները: Այս իմաստով արվեստը, հյուսիսային ժողովուրդների ավանդներից և տեղական յուրահատկություններից զատ, հարկ էր սաղմնավորել հատկապես գծագրական, հորինվածքի և պլաստիկ ձևավորման առումով, բյուզանդական-հռոմեական արվեստների օրինակով: Դպրոցներում դասավանդվում էին այդ արվեստները, Ռավեննայից և Հռոմից բերված նմուշներով հարստացնում էին թանգարանները, գեղազարդում նորաշեն պալատները: Կայսրը, Ախսենի պալատական մատուռը գեղազարդելու նպատակով, Հադրիանոս Ա պապի թույլտվությամբ, Ռավեննայից տանում է թանկարժեք մարմարներ և խճանկարներ¹⁸:

Ամփոփելով ժերմինի-գե-Պրեի ծագումնաբանական հարցերի շուրջ օտար մասնագետների կարծիքները, նշեմ հետևյալը: Կարլ Մեծի հետապնդած արվեստի զարգացման քաղաքականության հարցերում մեծ է եղել աշխարհիկ և հոգևոր տարբեր ազդեցություններից կազմված խորհրդատուների դերը: Դրանց շարքում էր նաև Օդոլո Մենսենը: Այդ է պատճառը, որ երբ Թեոդուլֆը, որը եղել է կայսեր կտակը ստորագրողներից մեկը, ցանկացել էր կառուցել իր նստավայրը Օրլեանում, իր հետ տարավ կայսեր գլխավոր ճարտարապետին:

Ասվածը հավաստիացնող հերթական հիմնավորումը տալիս է Օրլեանի եկեղեցիի վերադաս Ա. Տոտտին. «Այս հետաքրքիր կառույցը լավ հասկանալու համար հարկ է հիշել Հայաստանի՝ Արևելքի ամենահին քրիստոնյա աշխարհի, շինարարության բնագավառում ամենից ավելի նախաձեռնող երկրի խոշոր դերը: Կարողինգյան և ռոմանական արվեստի սիրահարի համար, ժերմինին խիստ հետաքրքիր կառույց է, քանի որ միայն այդ եկեղեցին է պահպանվել Ֆրանսիայում և Եվրոպայում, որպեսզի մեզ ցույց տրվեն հայկական ու բյուզանդական արվեստների առնչությունները, որոնք հաստատվում են պատմական կապերով»¹⁹: Իսկ այն հանգամանքը, ըստ որի ժերմինին կառուցվել է Ախսենի պալատական մատուռի «նմանությամբ», ապացուցված է նաև ժերմինիի ճակատին մարտցված մարմարե տախտակի արձանագրությամբ, որը հիշատակում է 1846-ին կատարված խճապատկերի վերանորոգումը: Ահա արձանագրության առաջին տողերի թարգմանությունը. «Այս բաղնիկը կառուցվել է էկս-լա-Շապելի օրատորիայի մոդելի վրա, Օրլեանի արքեպիսկոպոս Թեոդուլֆի՝ Ֆլյուրիի բաբահոր կողմից՝ բանաստեղծ, աստվածաբան և գրականագետ Շարլմայնի բարեկամ, նվիրատրվել է 3 հունվարի 806 թվականին», և այլն²⁰:

Այսքանից հետևում է, որ Կարլ Մեծի իշխանության օրոք, հայազգի ճարտարապետ Օդո լը Մեսսենը, էջմիածինի Մայր Տաճարի տիպը տարածել է Լուարի և Հոննոսի ափերում: Այն, ինչ ասվեց կարոլինգյան արվեստի մասին, պատշաճ է առավել լայն իմաստով կրկնել Օտտոնյան տոհմի, հատկապես Օտտո Ա Մեծի և Օտտո Բ-ի հետապնդած մշակութային քաղաքականության վերաբերյալ: X դ. երկրորդ կեսը, Պ. է. Շրամի բնորոշմամբ, համարվում է Գերմանիայի «բյուզանդական ժամանակաշրջան», իսկ Բյուզանդիան՝ «միջնադարի Վերսայի»²⁰: Մանոթ է նաև, որ Կարլ Մեծը Ասիսենի պալատական եկեղեցին գեղազարդելու նպատակով, կարգադրում է Կարլ Պաուլուս Դիակոնոսին Ասիսեն տեղափոխել անտիկ սյուներ: Իտալիայի Կրեմոնա քաղաքի եպիսկոպոս Լիուդերանդը կայսր Օտտո Ա-ի կարգադրությամբ Մագդեմբուրգի Մայր եկեղեցին է տեղափոխել տալիս Իտալիայից բերված դասական սյուներ: Հռոմեական և բյուզանդական սյուներ համարվել են բարձր մշակույթի խորհրդանշաններ, պալատական շենքերին վեհություն հաղորդող ճարտարապետական ամենաշքեղ տարր: Սյուներ ունեցել է նաև տվյալ մշակույթի տարածմանը սահմանում տվող նշանի իմաստ: Ահա թե ինչու Մագդեմբուրգի Մայր եկեղեցին դիտվել է «որպես դեպի արևելք ձգվող քրիստոնեության և քաղաքական էքսպանսիոնիզմի խորհրդանշան»:

Բյուզանդական կտավեղենների վրա հյուսված մարդակերպար և գեղազարդական մոտիվները խթանել են Արևմտյան Նվորդայի արվեստագետներին, որոնք քարի վրա են վերարտադրել կտավների նկարները և զարդերը: «Ալեքսանդր Մեծի թագադրումը», նրա «Համարձուժումը» և Ալեքսանդրի վեպից ներշնչված՝ «Մակեդոնացին կորճառյուծներին լծված կառքի վրա» թեմաներով պատկերները դրվագվել են թերևս VI դ. դպտիական կտավների վրա, վերամշակվել են Բյուզանդիայի և X—XI դդ. Վենետիկի արհեստանոցներում, որտեղից արտահանվել են Հոննոսի ափերը: Սույն թեմայով քանդակազարդված մարմարե սալը տեղադրված է Վենետիկի Սբ. Մարկոսի հյուսիսային պատին, նման գեղազարդումներ նկատելի են Բազելի վաղ ռոմանական Մայր եկեղեցում և Ֆրայբուրգ իմ Բրայզգաուի ուշ ռոմանական Մայր եկեղեցիում: Այդպես էր ֆրանսիական կաթոլիկների հարթաքանդակներում: Եթե կարոլինգյանների օրոք բյուզանդական մշակույթի ներմուծումը ֆրանկների երկիրը կատարվել է մեծ մասամբ Հռոմ գաղթած հույների գործունեությամբ, ապա Օտտոների և Սալիերների իշխանության ժամանակաշրջանում Բյուզանդիայի ազդեցությունը ներթափանցել է առանց միջնորդավորության: Նման երևույթի աստիճանական փոխաշրջոթմանն են նպաստել Արևելքի և Արևմուտքի կայսրերի միջև փոխանակված դեսպանները, միաժամանակ կապերի մերձեցմանն են օժանդակել դահաժառանգների խառնամուսնությունները: Այս նպատակով Օտտո Մեծի զավակը ամուսնանում է հայազգի Նիկեիոր Բ Փոկասի աղջկա՝ Թեոֆանուի հետ: Ամուսնությունը տեղի է ունենում կայսեր սպանությունից (969 թ.) հետո, Հովհաննես Ա Զմշկիկ կայսեր հավանությամբ, Հռոմում, ապրիլ, 972 թվականին: Պապը թագադրում է Թեոֆանուին՝ Արևմուտքի Հռոմեական կայսրության կայսրուհի: Օտտո Բ-ի իշխանությունը հարատևել է 973-ից մինչև իր մահը՝ 983 թվականը, այնուհետև 17 տարի շարունակ իշխել է հայ ծագում ունեցող կայսրուհի Թեոֆանուն: Քաղաքական գործունեությանն առնալով, կայսրուհին ծավալել է շինարարական գործունեություն, նախաձեռնել է հետևյալ եկեղեցիների կառուցմանը. Ռեգենսբուրգի հին հռոմեական՝ Կաստրա Ռեչիան, Դանուբի ափերի քաղաքում՝ Ալլերհայն եկեղեցին, Բոննի մոտա-

կայքում հիմնադրել է Շվարցոգայնդորֆի Մայր եկեղեցին, այսօրվա երկհարկ կառույցի ներքևի եկեղեցին, որի գմբեթը քանդել են XVII դ. ու Թեոֆանուի շինած շենքի վրա կառուցել երկրորդ եկեղեցին: Թեոֆանուի դուստրը (նա էլ Թեոֆանու) կառուցել է Բյուլնի Ս. Մարիա իմ Կապիտալ եկեղեցին, որը հատակագծում բաղկացած է եռաբսիդ և դեպի հարավ երկարող եռանավ բաղնիքիկանման հատվածից: Կայսրուհու նախաձեռնությամբ է վերագրվում Ռեգենսբուրգի XII դ. Շոտտենկիրխենի հյուսիսային շքամուտքը, որը մաս է կազմել X դարի հետագայում քանդված Ս. Հակոբ եկեղեցու: Նշանակալից է, որ Ռեգենսբուրգի և Շվարցոգայնդորֆի (առաջին հարկի) եկեղեցիները հորինվածքով նման են էջմիածնի Մայր եկեղեցիին:

Ճարտարապետության պատմությունում և, ինչպես ասվեց, այս տիպը կոչվում է «Մակեդոնյան», այսինքն Բյուզանդիայի հայ կայսրերի երկրորդ տոհմի անունով: Այդ տոհմից է սերել Թեոֆանու կայսրուհին: IX—XI դդ. բյուզանդական մշակույթի հետ միասին, ազնվականների և հոգևորականների նախաձեռնությամբ տարածում է գտել էջմիածին-Բագարան կամ «Մակեդոնյան» տիպը, և ոչ միայն Բյուզանդիայի կայսրության սահմաններում, այլ նաև արևմտյան Եվրոպայում, Կարոլինգյան, հետագայում Օտտոնյան տոհմի Թեոֆանուի և իր աղբյուր շինարարական գործունեության շնորհիվ:

Մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանի Գերմանիայի շինարարական գործունեության հետ կապված կարևորագույն երևույթներից են շենքերի քարերի վրա վարպետների փորագրած նշանների ձևերը և դրանց տեսակային-քանակական ճշտումը համաձայն պատմական հաջորդականության: Այդ նշանների իմաստների և նախընտրությունների վերաբերյալ անցյալի գրական աղբյուրները մեզ ոչինչ չեն հաղորդում: Նորագույն ուսումնասիրությունների հիման վրա է, որ այսօր գիտենք, թե հին եգիպտական, պարսկական վարպետների նշանները երկրաչափական են՝ շրջանակ, եռանկյուն, խաչ, քառակուսի և ձող: Մինչդեռ հույն և հռոմեացի քարտաշները առավելապես օգտագործել են տառերը, ռոմանական շենքերում նվազում է տառի օգտագործումը և ավելանում են երկրաչափական ձևերը, որոնք բացարձակ իշխում են գոթական ճարտարապետությունում:

Հետաքրքիր է նկատել նաև, որ Եվրոպայում վարպետների նշանների քանակը սկսում է աճել խաչակրությունների ժամանակ, արվեստի և ճարտարապետության վերածնունդը արևմուտքում գալիս էր Արևելքից, այդպես կոչված «բյուզանդացի» ճարտարապետները և արվեստագետները կառուցել և ստեղծագործել են Իտալիայում և Եվրոպայում խաչակիրների շրջանում: «Հատկապես հետաքրքիր է նաև, — ինչպես գրում է Վալտեր Նիսը՝ իր վարպետների նշաններին նվիրված և 1988-ին լույս տեսած գրքում, — որ հայերը որպես կառուցող և արվեստագետ գործում էին Բյուզանդիայում: Նրանք, որպես քրիստոնյա առաջին պետություն, շատ արագ միացան խաչակիրներին, հույս ունենալով նշանաբանի վրա հասնող իսլամից: Ընդհանուր հասկացությունների որոշ տարբերություններով հանդերձ, սերտ կապին հաստատվեցին խաչակիրների և հայերի միջև, առաջացան ազգակցական կապեր, Երուսաղեմի մի շարք թաղահայրեր եղել են հայազգի իշխանահայեր»: Այս պատմական հակիրճ տվյալներից հետո, Վ. Նիսը վերադառնում է իր թեմային ու նշում. «Վարպետների այն նշանները, որոնք մեզանում հայտնվում են XI դարից սկսած, արդեն առկա են Հայաստանում VI-ից մինչև XIII դարերում»: Այս փաստերին գերմանացի հեղինակը ծանոթացել է Արա Բերքյանի «Հայկական ամրոցները 6 Ա. Կ. Զարյան

միջնադարում» գրքից, որը լույս է տեսել 1976-ին Դարմշտադում, և կա ցուցակ հայ վարպետների նշանների: Վ. Նիսը շարունակում է. «Կրկին դիտում ենք հայ վարպետների նշանները և համեմատում Եվրոպայի ու մասնական նշանների հետ, ու նորից է հաստատվում դրանց ապշեցուցիչ նմանությունը... ուսմանականների հետ միասին կան նաև հայկական տառեր»: Իսկ Գերմանիայում որտեղի՞ց էին հայտնվել հայ վարպետները: Նրանք Երուսաղեմի անկումից հետո 1099 թ. գաղթել են հարավային Իտալիա, ուր այդ շրջանում տիրում էին գերմանացի իշխաններ Շտաուֆերները, որոնց բերդերի՝ կաստելլիների շինարարության մեջ ծավալած գործունեությունը ծանոթ է, իսկ հայ շինարարները Կիրիկիայում մեծ փորձառություն էին ձեռք բերել, և այդ հանգամանքը ծանոթ էր գերմանացի ասպետներին, որոնք օգտագործել են հայ շինարարներին այդ նպատակներով: Այդ են վկայում Բարի քաղաքի Սուբբո դղյակի հայ վարպետների բազմաթիվ նշանները: XII—XIII դդ. հարավային Իտալիայից հայ, հույն, ասորի և նորման վարպետները տեղափոխվել են Գերմանիա՝ Շտաուֆերների կալվածները, մասնակցել շինարարության, նպաստել «խառն ոճի» առաջացմանը, որը «ազդել է գերմանական ուսմանականի կազմավորմանը», ինչպես գրում է Վ. Նիսը, օտար արքունիքներում գործող հայ ճարտարապետների շարքին է պատկանել Դանիելը: Նա եղել է Ռավեննայում իշխող օստգոթերի Թեոդորիխ Մեծի (մահացել է 536 թ.) արքունի ճարտարապետը, հավանաբար նա էլ կառուցել է Թեոդորիխի մավզոլեյը, որի որոշ տարրերը հատկանշական են հայ ճարտարապետությանը, ինչպես գրում է Յո. Ստրոխգուսկին:

Վերադառնալով Լեոնարդոյին, հարկ է նշել, որ նա դեռևս չէր կարող ծանոթ լինել հայ ճարտարապետության Ֆրանսիական օրինակներին, քանի որ միմիայն 1516-ին տեղափոխվեց Ֆրանսիա, Կլուի դղյակը Ամբուազի մոտակայքում, ուր աշխատեց Ֆրանսուա Ա-ի հաշվին:

Հարցը այլ է. 1954-ին լույս տեսած մի ուսումնասիրությամբ Ա. Խաչատրյանը ապացուցեց, որ Ժերմինի-դե-Պրենի այսօրվա ձևը հարկ է թվագրել ոչ թե Թեոդոֆի, այլ ավելի ուշ շրջանի՝ IX դ. երկրորդ կեսերին: Այս ճշտումը «շատ կարևոր է, որ այստեղից հետևում է, որ Ժերմինի-դե-Պրենն է Միլանի Սան Սատիրոն ոչ միայն պատկանում են նույն տիպին, այլ գրեթե ժամանակակից եկեղեցիներ են»²¹, — գրում է Զ. Դիմիտրոսկիսը: Բազարանի տիպի կամ առանց դուրս երկարող չորս արսիդների տիպի տարածումը արևմրտյան Եվրոպայում ամբողջապես ուրվագծելու նպատակով անցնեմ հարավային Իտալիա, վիմափոր և վերգետնյա նմանատիպ կառույցները քննության առնելու նպատակով:

Իտալիայում բյուզանդացիների ներկայության և իրենց արվեստի թողած ազդեցության պատմությունը սկիզբ է առնում VI դ.: Քննության առնված հարցերին է առնչվում հատկապես IX—X դդ. Հարավային Իտալիայի՝ Պոլիների ճարտարապետությունը: Այդ զավառում գոյություն ունի բյուզանդական ճարտարապետության իրագործմաների մեծ մասը: Արվեստի բնագավառում բյուզանդական սոցիալ-կրոնական կարգը, պաշտամունքային շենքի տիպային ընտրությունը ունեցել են որոշակի իմաստ, և քանի որ Արևելքի վանականները Բարսեղ Կեսարացու օրենսդրության հետևորդներ էին, կոչվել են բարսեղականներ: Այդ վանականների շարքերում էին ընդգրկված հույներ, հայեր, ասորիներ, որոնք իրենց հետ էին բերել ուրույն արվեստի ավանդներ ու

բյուզանդականացված լինելով հանդերձ, կապված էին մնացել իրենց ազգային պատկանելությանը: Բերեմ մի օրինակ. Պուլիելում ժողովրդական լեզվով կոչված՝ «Կիանկարելլե» արտահայտությունը նշանակում է գմբեթի բերդաձև արտաքին ծածկ: Հատակագիծը քառանիստ է կամ ութանիստ, որոշ շինություններում ունի թմբուկ և իրագործված է քարե մեծ տախտակներից: Իտալացի արվեստաբան Ա. Վենդիտտին, գմբեթների բրգաձև ծածկը, այդպես և շենքը որպես միակուր ծավալ կառուցելը, համարում է հայ ճարտարապետության արգասիք²²: Որպես օրինակ նշեմ XIV դ. Ջովինացցո բնակավայրում գտնվող Սանտո Սպիրիտո եկեղեցին: Այս կառույցի ձևը իտալացի գիտնականները կապում են Պուլիելի գմբեթավոր շենքերի ավանդությանը և առնչում հայկական ճարտարապետության հետ²³: Վերը նշված բացատրությունների համաձայն, հնարավոր է այս տիպի եկեղեցիները համարել հայ հոգևորականների գործ, սակայն տեղական ավանդույթների «գոլ իրագործված»:

Հայ ճարտարապետության ազդեցության հարցն առավել հիմնավորելու նպատակով ակնարկեմ պատմական իրադրությունը: Հուստինիանոս Ա-ի ժամանակ հայերի ներկայությունը Իտալիայում կապված է Բելիսարիոսի և Բյուզանդիոնի կայսերական բանակի հրամանատար Նարսեսի (մոտ 478—568, Հռոմ) հետ, որը, ինչպես բնորոշում է Պրոկոպիոս Կեսարացին, «Պարսկահայքից էր», այսինքն՝ պարսկական տիրակալության տակ գտնվող Հայաստանից²⁴: Նարսեսը հետևել է Բյուզանդիոնի քաղաքաշինական քաղաքականությանը, պարտության մատնելուց հետո Ֆրանկների և ալեմանների բանակները, նա վերականգնում է ներխուժողների կողմից ավերված Հռոմը, Ռավեննան և Միլանը²⁵: Իտալացի պատմաբան Ռ. Գալլին հիշատակում է, որ VI դ., ավանդության համաձայն, Նարսեսը Վենետիկում կառուցել է Ս. Թեոդորո-Ս. Զեմինիանո և Մենա եկեղեցիները²⁶: Դե Ռոսսիի տվյալներով, Հռոմի «ադ Ակուաս Սալվիաս» վանքը կառուցել է Նարսես պատրիկը²⁷: Զ. Լորենցեստին նշում է, որ «Իսաչչիո» Սահակ էկսարկը (624—644) Վենետիկի մոտ, Տորչելլո կղզում կառուցել է ճարտարապետական պատմության մեջ այնքան կարևոր կենտրոնագմբեթ Սանտա Ֆոսկա կաթողիկոս²⁸:

Հիշատակված փաստերը և շատ ավելին, որոնց մասին հմտորեն է գրել Հ. Լ. Զեքիյանը, վկայում են ոչ միայն հայերի ներկայությունը Իտալիայում, այլև հայազգի զինվորականների շինարարական գործունեության մասին: Վկայում են նաև, որ պաշտամունքային շենքի տիպերը տարածողները եղել են հոգևորականները: Այս հանգամանքը հավաստի է ծիսակատարումների իմաստով, անհրաժեշտ է հատկապես համայնքը կազմակերպելու, պահպանելու առումով: Մոնեթեր դը Վիյարը, հիմնվելով մի փաստաթղթի վրա, որի ակունքը չի նշում, վկայում է ոմն հայ առաջնորդի և 60 հայերի առկայությունը XI դ. Մյուլանի հյուսիսում, ուր առաջնորդը կառուցել է «գմբեթածածկ եկեղեցի»: Լ. Բ. Զեքիյանը հավանական է համարում այդ առաջնորդին նույնացնել Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոսի հետ, որը հավանաբար եղել է Հռոմում ու կապեր է ունեցել պապ Գրիգոր VII հետ²⁹:

Սակայն եթե պատմական փաստերի վրա հիմնվելով, ականբեր է հայերի շինարարական գործունեությունը Իտալիայում, սակավ են հնագիտական տվյալները: Ժարտարապետական ձևի տարածումը կապված է նշանակալից երևույթի հետ՝ հույն վանականների գաղթը դեպի Սիցիլիա և հարավային Իտալիա: Մշակութային կարևոր հետևանքներ ունեցած այդ տեղաշարժերը,

պատշաճ է, բննարկելով եղելությունների իրավիճակը, դիտել երկու տեսանկյունով. ա.— Արևելքից դեպի Իտալիա տեղի ունեցած գաղթները բաժանվում են նրեք շրջանների: Առաջին հույն վանականները վտարվել են պարսիկների և արաբների կողմից VII և VIII դդ., երկրորդ հոսանքը ներգաղթել է Իտալիա պատկերամարտության հետևանքով, իսկ երրորդը X—XI դդ., տնտեսական պայմանները բարելավելու պատճառով: Բ.— Գաղթների երկրորդ հոսանքը ընթացել է երկրի ներսում, Սիցիլիայից դեպի հարավային Իտալիա և հյուսիս: Արաբական նավերը ասպատակում էին ծովափնյա շրջանները, ուր վանականները կառուցել էին ճգնավորների վիմափոր սենյակներ ու եկեղեցիներ, և այդ վայրերից ապաստան էին փնտրում Կալաբրիայի և Սալենտոյի շրջաններում, ուր գտնվում էր բյուզանդական բանակը:

Հարավային Իտալիայի միջնադարյան արվեստի առաջին ուսումնասիրողը, այդ մասնագետի հիմնադիր էմիլ Բերտոն, գաղթական հոգևորականներին անվանում է «Բարսեղյան վանականներ»: Մինչ օրս օգտագործվող նման բնորոշումը չի համապատասխանում իրականությանը և, որոշ գիտնականների կարծիքով, հարկ է թյուրիմացություն համարել: Հույն հորջորջվող հոգևորականների մի մասը այլազգի էր, նրանց դավանանքը տարբերվում էր բյուզանդականից: Իսլամի տիրակալությունից փախուստի մատնված ղապիները լքել էին Եգիպտոսը, նույնն էին արել Ասորիքի նիբեականները, Միջագետքի նեստորականները և հայ միաբնակները, բոլորն էլ ապաստան էին գտել հարավային Իտալիայում: Գաղթականների մեջ կային նաև պավլիկյաններ: Նման այլազանությունը իր հետքը թողեց վիմափոր ճարտարապետության մեջ, հետևաբար որպես տիպաբանական անհրաժեշտ դրույթ, գիտնականներն օգտագործում են վիմափոր կառույցները տարբերակելու, դասավորելու գործում: Նշեմ նաև, որ IX դ. սկիզբ առած երրորդ գաղթը հետևանք էր Միբայել Գ-ի և Վասիլ Ա-ի հետապնդած քաղաքականության, ու իրենց երկիրը լքողները ոչ միայն հոգևորականներ էին, այլև աշխարհականներ³⁰:

Վաղ միջնադարում հայ վանականների ներկայությունը Հռոմում, Ֆ. Անտոնելլի հաղորդած տվյալների համաձայն, թվագրվում է 630—640 թթ., իսկ հայրենիքը թողնելու պատճառները եղել են պարսիկների մղած պատերազմները, արաբների արշավանքները և միաբնություն շուրջը ծավալված պայքարը³¹: Ֆյոռենցիայում, 1000 թվականից առաջ, հայ վանականների ներկայությունը հաստատված է հին փաստաթղթերի վկայությամբ: Այդ մասին է գրում XVIII դ. հեղինակ Ջ. Ռիչան. «Հարկ է նախօրոք ճշտել, որ հնագույն թղթում տվյալներ են գտնում այն վանականների մասին, որոնք ընդհանուր առմամբ կոչվում են հույն կրոնավորներ, բայց հաճախ դրանք հայ հոգևորականներ են, Հայաստանից եկածներ»³²: 990 թվականին Բարի քաղաքում տեղի ունեցած հողատարածությունների վաճառքի դատական գործերում նշված են հինգ հայ ընտանիքների անունները, որոնք, երկու սերունդ շարունակ, եղել են Զիլլարոյի հողերի սեփականատերերը: Կալվածքի սահմաններում հիշատակվում են երեք վիմափոր եկեղեցիներ՝ Սան Լեոնե, Սանտ Անտոնիո և Սանտ Անջելո: Դրանցից միայն առաջինն է պահպանվում մինչ օրս. այդ վիմափոր եկեղեցին հիմնադրել է IX դ. «Երեցական և քրեական» Լեոն, մյուս երկուսը ավերվել են ու մնում են անծանոթ³³: Ուշագրավ է Սան Լեո կամ Լեոնեի հատակագծի և ժայռի մեջ փորված ծավալի լուծումը, ինչպես և փորագրված զարդերը: Բնմի առանցքով տեղադրված քառակուսի տարածությունը սահմանված է չորս կիսաայունքով, իսկ առաստաղի ծածկը քանդակված է

խաշվող թաղերի նմանությամբ: Խորանի առջևի տարածությունը, այդպես կոչված ճարտարապետական «բալզախինի» տիպի ձևակերտելը, արևելյան ճարտարապետությանը հատուկ մոտեցում է: Կիսասյուները հպած են ժայռի ծավալի մեջ քանդակված մուլթերին, հետևաբար ընդհանուր լուծումը մոտ է գմբեթավոր դահլիճի կառուցվածքին: Սան Լեոնեի գեղազարդական միակ տարրը քանդակված մի խաչ է, իսկ հույները որմնանկարներով էին զարդարում վիմափոր եկեղեցիները: Դեռ Ակուիլան նշում է, որ խաչը որպես զարդ հազվադեպ երևույթ է Հարավային Իտալիայի վիմափոր կառույցներում, իրեն ծանոթ են երկու այլ օրինակներ, Մոտտոլայի Սան Վիտոն և Պետրուչիոյի այդպես կոչված «Լեհերի» եկեղեցին³⁴: Իտալացի հեղինակը գրում է, որ Սան Լեոնե եկեղեցիի կամարներն և շրջանակաձև լուսամուտի գեղազարդումները երկրաչափական են, «իսկ նման զարդեր չեն նկատվում Հարավային Իտալիայի այլ եկեղեցիներում»³⁵: Այս հատկանիշը, իր հերթին, արևելյան՝ հայկական արվեստի ազդեցության արգասիք է: Այն հանգամանքը, որ Սան Լեոնեն տեղադրված է հայ ընտանիքի պատկանող հողատարածությունում, և սեփականատերերից է եղել երիցական Սիմագոնեն, հավանական է, որ Սան Լեոնեի ճարտարապետական տիպը որոշելու հարցում Սիմագոնեն, ընդունված կարգի համաձայն, ունեցել է իր կարծիքը: Իսկ եթե եկեղեցին պատկանել է լատիններին, ապա ինչու հետազայում քանդել են աբսիդի ժայռակերտ սեղանը, բացել անցք և փորել դամբարան: Նման սրբապղծություն հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ փոխվում են տերը և դավանանքը, որի հետևանքով արեւելւյան տիպի եկեղեցին վերածվում է լատինական դամբարանի:

XI դ. վերջերին Բարիի և Տարանտոյի հայերը տուժել են նորմանների արշավանքներից: Բարիում հայկական գաղութի գոյություն ունենալը, ինչպես նշում է Վ. Ֆոն Ֆալքենհաուզեն, վկայում է Ս. Գրիգոր՝ Սանկտուս Ջորջիուս դե Արմենիս եկեղեցիի գոյությունը, որը 1000 թվականին կառուցել է հայ «կղերիկոս Մովսեսը» (մահացել է 1010 թվականին): Նրան են պատկանել եկեղեցիի մոտ գտնվող տները, ինչպես և Կրետացյե և Չելիե բնակավայրերի տները³⁶: Հայկական համայնքին էր պատկանել Տարանտոյի՝ Սանտ Անդրեա դե Հարմալայի, Մատերայի XI դ. վիմափոր՝ Սանտա Մարիա դե Արմենիսը:

Հարավային Իտալիայի վիմափոր և վերգետնյա պաշտամունքային կառույցների հետ կապված հարցը վերաբերում է տիպայնությանը և արտահայտվում է երկու տիպերի միջոցով՝ բազիլիկը, որը համարվում է լատինական և քառակուսի հատակագծով, խաչաձև շորս մուլթերով կառույցը, մեկ և հինգ գմբեթների, աչսինքն՝ արևելյան տիպը: Մեկի կամ մյուսի ընտրությանը տրվել է հիմնական նշանակություն՝ լատինականի կամ բյուզանդականի գերիշխանության իմաստ: Երկու ձևերին վերաբերող նախընտրության հարցերն արժարծվելու էին ավելի ուշ շրջանում՝ Կուլտուրոլենտոյի ժամանակ, Արեերտիի, Լեոնարդոյի, Բրամանտեի և Սանգալլոյի կողմից: Հարցը ճշտելու նպատակով բերեմ հետևյալ օրինակը: Ռեջջո Կալաբրիայի Կաթոլիկա դի Ստիլո եկեղեցին, Շ. Դելի թվագրումով, Մակեդոնյան տոհմի շրջանի՝ X—XI դ. կառույց է, ու պատկանում է արևելյան տիպին՝ քառակուսի հատակագիծ, խաչաձև թաղեր, շորս ազատ հենարաններ, հինգ գմբեթ և եռաբսիդ վերջավորություն: Ե. Փորդան 1889 թվականի աշխատության մեջ, առաջարկում է Կաթոլիկա դի Ստիլոն, հատակագծային լուծումով, հարաբերել Հայաստանի, Կոստանդնուպոլսի և Սալոնիկի նմանատիպ կառույցների հետ³⁷: Պ. Օրսին հաստատում է Կ. Աբատինոյի դրույթը, ըստ որի Կաթոլիկայի հա-

տակագծային լուծմանը հարազատ է դասում երկու այլ եկեղեցիներ՝ Ռոսսանոյի Սան Մարկոն և Օտրանտոյի Սան Պիետրոն։ Իսկ երեք կառույցների նախատիպի շարքին է վերագրում Կոստանդնուպոլսի Կիլիսե Զամին, Աթոս լեռան եկեղեցիները, Ս. Առաքելոցը, Ատիկյան Բոցցիայի և Հայաստանի Անիի ու Վենետիկի Ս. Մարկոս եկեղեցիները³⁸։ Սակայն հարկ է ճշտել, որ Կիլիսե Զամին և Առաքելոցը պատկանում են հայազգի լեռն VII-ի կարգադրությամբ կառուցված իպս վանքի Թեոտոկոս եկեղեցիի տիպին, որն իր հերթին առնչվում է Ռոմանոս Ա. Լակապենոսի կառուցած Միրելայոնին։ Այս բոլոր շենքերը պատկանում են Մակեդոնյան համակարգին, իսկ նախատիպը էջմիածին-Բագարանն է, առանց դուրս երկարող շորս արսիղների, նման Գայանեին։ Ս. Բոտտարին տիպայնորեն Կաթոլիկա դի Ստիլոյի շարքին է դասում Կապրիի Սան Կոստանդնոս։ Իր հերթին Պ. Լոյակոնոն շարքը հարստացնում է այլ կառույցներով՝ Կալարիայի Սկուլլաշե վանքի Ռոշելլատան, Սիցիլիայում Սան Սեբերինան և Մեսսինայի Ռոմեոտան³⁹։ Վերջին ուսումնասիրությունների համաձայն, ինչպիսիք են Վենդիտտիի և Կ. Վիլամսենի աշխատությունները, Կաթոլիկա դի Ստիլոն Մակեդոնյան համակարգի կառույց է⁴⁰։ Հետևաբար վերը նշված մյուս 5 կառույցների հետ միասին պատկանում է նույն՝ հայկական քառամույթ, գմբեթածածկ համակարգին։

Հայկական ճարտարապետության կառուցվածքը և ձևը ազդեցությունները վկայող ամենացայտուն փաստը և հավաստիություն առաջացնող կարևորագույն չափանիշն է։ Ենելով օտար մասնագետների պատմահնադիտական հետազոտություններից, յուրովի արժեք են ստանում ազդեցությունները հաստատող հետևյալ տվյալները։ Լուկանիայի Ռապարո վանքի Սանտ Անջելո եկեղեցու թմբուկ-գմբեթ համակարգը, տրոմպերով փոխանցումները և թմբուկի արտաքին մակերեսի որմնակամարները տարբեր են, որոնք առկա են Ստիլոյի Սան Զովաննի Վեկկիո կառույցում, ինչը Կապուլելին բնորոշ է համարում հայ ճարտարապետությանը, միաժամանակ առնչություններ է տեսնում Կրետայի և Պելոպոնեսի X դ. եկեղեցիների հետ⁴¹։ Սանտ Անջելոյի նախօրինակների շարքում Մ. Բայսը նշում է Անիի Սբ. Գրիգորը⁴²։ Կալարիայի Սանտ Ֆիլոմենա փոքրիկ եկեղեցիի վերաբերյալ Բերտոն, Օրսին և Լոյակոնոն տիպային առնչություններ են տեսնում նույն դարի Աթենքի, Կոստանդնուպոլսի և Մալոնիի կառույցների միջև։ Բայց Ֆիլոմենայի թմբուկ-գմբեթ համակարգը կապում են Անիի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու հետ, իսկ ամենահետաքրքիրն այն է, որ ըստ Լոյակոնոյի՝ հնարավոր է ուսումնասիրել Կալարիայի բյուզանդական ճարտարապետությունից անցումը սիցիլիական ռոմանականին, եթե նկատի առնվեն Ռապարոյի Սանտ Անջելոն, Ստիլոյի Զովաննի Վեկկիոն և Սանտա Ֆիլոմենան, որոնք, ինչպես տեսանք, կրում են հայկական ճարտարապետության ազդեցությունը⁴³։

Հարավային Իտալիայի վիմափոր ճարտարապետության ձևերի դասակարգումն ըստ հատակագծային լուծումների հանդիպում է գործնականում որոշ դժվարությունների, որոնք մինչ օրս չեն հաղթահարված։ Վիմափորների զուտ ճարտարապետական արժեքը, ըստ մասնագետների, հարկ է զնահատել ձևի՝ «բյուզանդական» հատկության տեսակետից և դիտել ձևը բյուզանդական երկրորդ ոսկեդարի՝ Մակեդոնյանների կայսրության ժամանակվա ճարտարապետության շրջանակում։ Այդ ձևերից յուրահատուկ են կենտրոնակազմ վիմափոր կառուցվածքը՝ քառակուսի տարածություն, խաչաձև ծածկ գմբեթի կենտրոնում և արսիղներ նաև խաչվող թևերի վերջավորություններում (բազարանատիպ

համակարգ) կամ նույն տիպը հինգ և ավելի գմբեթներով: Երկու տիպերն էլ ծանոթ են վերգետնյա կառույցներից: Կարևորն այն է, սակայն, որ Մակեդոնյան նույն համակարգը, բաղկիկի տիպերին կից, տարածում է գտել հարավային Իտալիայի վերգետնյա և վիմափոր ճարտարապետության մեջ⁴⁴: Ասվածից հետևում է. պատմական որոշակի ժամանակահատվածներում, երբ ճարտարապետության մեջ գերիշխում է կենտրոնականության գաղափարը, գմբեթը դառնում է հորինվածքի գլխավոր տերը, կառույցի կենտրոնական և նրան շրջափակող երկրորդակարգ տարածությունները ենթարկվում են ճառագայթային սիմետրիայի օրինաչափության, որի կենտրոնում իշխում է գմբեթը: Ճարտարապետության պատմության հոլովույթում կենտրոնականության գաղափարի հասկացությունը հարազատ է հայկական IV—VII դդ., Բյուզանդիոնի Մակեդոնյան շրջանի և Իտալական Վերածնունդի ճարտարապետության ոսկեդարերին: Հարավային Իտալիայում նման հասկացությունը պետք է «բյուզանդական-հայկական» կոչվող աղղեցության արգասիք համարել և արդյունք այն շինարար գործունեության, որ ծավալել են Արևելքից գաղթած հոգևորականները:

Անցնեմ հյուսիսային Իտալիա, ուր Միլանում գոյություն ունի Բագարանին հարազատ Սան Սատիրո մատուռը (նկ 16(1)): Զուտ պատահականությամբ չպետք է համարել այն հանգամանքը, որ Թեոդոլֆի եկեղեցին և Սան Սատիրոն, տիպային տեսակետից և շինտեխնիկայի առումով, արմատապես հարազատ են իրար, ու Ջ. Տ. Ռիվորիան առաջարկել է այն թյուր կարծիքը, թե Ժերմինի-դե-Պրեյի կառուցող վարպետները իտալացի են⁴⁵: Վերջերս Դե Անջելիս դ' Օսսան Միլանի մատուռը բնորոշել է «օտարամուտ», և դարեր շարունակ այդ մատուռը եղավ այդ տիպի միակ օրինակը Իտալիայում: Ընթացվում է, որ Սան Սատիրոն մաս էր կազմել այն եկեղեցիին, որը հիմնադրել էր արքեպիսկոպոս Անսպերտոն (868—881) ու այսօր գոյություն չունի. համալիրից մնացել են մատուռը, հավանաբար նաև զանգակատունը, հետագայում՝ վերակառուցված: Համաձայն այն հատակագծի, որ ներկայացնում են իրենց աշխատություններում Ջ. Զովաննոնին, Ռ. Կատտանեոն և Պ. Տոնսկան, հնարավոր է դասել Սան Սատիրոն էջմիածին-Բագարան տիպի շարքը, մի տարբերությամբ, որ մուլթերի տեղ ունի չորս սյուներ: Շուրջ 1483-ին, Բրամանտեն, հավանական թվացող աղղեցությամբ, իր աշխղեկության օրոք, վերափոխում է Ս. Սատիրոյի արևելյան և հարավային ճակատները, ինչպես և ամբողջ վերնաշինքը զրսից, բարեբախտաբար անփոփոխ թողնելով ներքո: Վերակառուցումը կատարվել է երեսպատելով հին պատերը (զրանք պահպանվել են), հին ճակատների քառակուսի ձևը դարձրել են զլանաձև չորս արքիդներով ընդհատված, ամբողջ շենքը արտաքուստ վերակերպարավորվել է Վերածնունդի ճաշակով: Նման իրավիճակից ելնելով, հնագետների համար դժվարություն չի ներկայացրել հայտնաբերել և չափազորել հին շենքի ամբողջական կառուցվածքը:

Սան Սատիրոյի և Բագարանի տիպային նույնությունը հաստատելու հարցում գիտնականներին թվում էր, թե կանգնել են անհաղթահարելի խոշոր դոստի առաջ. դա երկու շենքերի աշխարհագրական հեռավարությունն է՝ մեկը զբոսնելով է Միլանում, մյուսը՝ Հայաստանում: Այս խնդիրը, սակայն, լուծեց Իտալիայում ապրող հայ արվեստաբան Վարդ (էդուարդո) Արսլանը: Նա իր տեսակետը հրատարակեց «Միլանի պատմություն» աշխատության մեջ: «Մեզ

Համար դյուրին է տեսնել անհետացած Հայտնի նախատիպի (Վասիլ Ա.-ի պալատական Նեա եկեղեցին) թողած ազդեցությունները Ատտիկայի, Ֆոկիդեի և Հատկապես Բյուզանդիոնի եկեղեցիների վրա, որոնք հիշեցնում են միլանյան կառույցը... Այս (Սան Սատիրոն) Նեալից մի քանի տարի ավելի վաղ շրջանի շինություն է: Նույնության երևույթը թվում է ավելի որոշակի, երբ նկատի առնենք շորս հենարանների ու շորս աբսիդների համակարգը, քանի որ այս նույն համակարգը ավելի վաղ շրջանում, սյունների տեղ մուլթեր օգտագործելով, արդեն առկա է Հայաստանում, Բյուզանդիոնից առաջ: Անժեխտելի նմանություններից զատ, հարկ է վերհիշել մեր եկեղեցու (Սան Սատիրոյի) և Մարտիրիանների միջև գոյություն ունեցող կապերը, ինչպես վերջերս պարզել է Ա. Գրաբարը: Մարտիրիանները հաճախակի երևույթ են Հայաստանում և Վրաստանում, դրանց կառուցվածքում տեսանելի է հելլենիստական պրիմիտիվ ձևերի վերամշակումը (սկսած V դարի վերջերից), այդ ձևերում ներդրվում են կենտրոնական հենարաններ, այդպիսով նախապատրաստում բյուզանդական տիպը: Հետևաբար, որպես Սան Սատիրոյի անմիջական նախատիպ պետք է տեսնել էջմիածինը և Բագարանը: Այս տիպը, մեր կարծիքով, միջնորդվել է (Նվրոպա) Բյուզանդիոնի միջոցով»⁴⁶,— գրում է Արսլանը:

Հույն ճարտարապետ Ջորիո Դիմիտրոկալիսը, հիմք ընդունելով տարբեր գիտնականների նորագույն աշխատությունները, հանգամանորեն ուսումնասիրել է Սան Սատիրո-Բագարան խնդիրը: Մեջբերեմ նրա եզրակացությունը. «Սան Սատիրոյի ճարտարապետական տիպը առաջացել է հունական խաչով հատակագծի և եռաբսիդ-քառաբսիդ ձևի ձուլմամբ, որը ծագել է Հայաստանում և Փոքր Ասիայի միջնորդությամբ փոխանցվել թե՛ Հունաստանին, թե՛ Արևմուտքին»⁴⁷: «Սան Սատիրոն,— գրում է Պ. Տեոսկան,— ներկայացնում է այն տիպը, որն ամբողջ միջնադարում նախօրինակ եղավ նմանատիպ կառույցների համար»⁴⁸: Որպես օրինակ նշեմ 1007 թվականին կառուցված Գալլիանոյի Սան Վինչենցո քառաբսիդ, քառամույթ մկրտատունը:

Վաղ քրիստոնեության շրջանում միայն Բյուզանդիոնը օգտագործեց զրմբեթը, իսկ Արևմուտքը, բացառիկ օրինակներից զատ, Վերածնունդից սկսած: «Ուղղափառ եկեղեցին և Վերածնունդը ներմուծում են հայկական կառույցի ձևը, այնպես, ինչպես կար նախապես, այսինքն առանց երկարող նավերի և վերահարկերի, վճռակառույցին, մասամբ եղակի դեպքերում, մասամբ էլ լայն օգտագործմամբ»⁴⁹,— գրում է Յո. Սորթիգոլսկին:

Լեոնարդոն, անշուշտ, ծանոթ էր Սան Սատիրոյին և ներշնչվել էր բագարանատիպ հատակագծերը գծելիս: Իր ընկեր Բրամանտեն 1482—83 թվականներին վերանորոգում է Սան Սատիրոյին կից Սանտա Մարիա եկեղեցին նկարչական Հայտնի ստեղծագործությամբ: Ներքին տարածության պակասի պատճառով, խորի պատին Բրամանտեն ստուկկոյով և գույներով նկարում է կամարաշար թաղակապ տարածություն և ստեղծում դեպի խորքը զնացող ճարտարապետական պատրանք: Հեռանկարի ծաղկման շրջանն էր, և Լեոնարդոն, գույների հեռանկարի ստեղծողը, անհնար է, որ հետևած լլինի ընկերոջը՝ նկարելիս, իսկ Անսպիրտոյի կառուցած մատուռը մատչելի է խորի արևմուտյան կողմից: Լեոնարդոն 1482-ից 1499 տարիներին գտնվում էր Միլանում, ուր պատրաստում էր Սֆորցայի հուշարձանը:

Ա. Ֆիլարետեն, որը 1451-ից 1465-ն աշխատել է Ֆ. Սֆորցայի համար, հեղինակ է Միլանի Օսպեդալե Մաջորեյի, առաջին տրակտատիստն է, որ նա-

վելքի և Արևմուտքի եկեղեցիների կողմից: Այդ են վկայում Կեսարացի երեք հայրերը, Ամզոստինոսը, Ամբրոջոն⁵⁴: Իմաստակիր ձևն ունի գիտելիքները միջնորդավորելու բնույթ, կապ է հաստատում տարբեր երկրներում, ժամանակաշրջաններում իրազործված նույն սխեմաներ, ունեցող կառույցների միջև: Այդպիսով ձևը ստանում է բնածին զաղափարների արժեք, որոնք դրսևորվում են ամեն մի նոր իրազործման միջոցով: Այս է պատճառներից մեկը, որ վերը նշված երկու ձևերը, և ոչ միայն դրանք, ունեն աշխարհագրական մեծ տարածում, ժամանակագրական տեղոլովյուն՝ վաղ միջնադարից մինչև Վերածնունդ:

Արվեստաբաններից ոմանք, օրինակ, Ջ. Ռոկկին⁵⁵, զարգացնում են խորհրդանշանների իմաստը, հատկազօին վերագրում իմաստակիր առաջնահերթ նշանակություն, համընդհանրացում, հետևաբար պապզգայնացնում հատկազօի պատկերազրական իմաստը: Այսպիսով, նույն նկարը օգտագործելի են դարձնում տարբեր երկրների ճարտարապետների կողմից և իրարից անկախ: Անցյալի ճարտարապետության այսման մեկնաբանությունը բերեց զուգահեռ երևույթների տեսություն: Նման հայեցողության համաձայն, հելլենիստա-հռոմեական արվեստը քրիստոնեականը նախապատրաստողի դերում է, այդ համընդհանուր արժեք ունեցող արվեստում էլ բացահայտվում են ճարտարապետական հիմնական ձևերը: Հետևելով նման տեսության, ձևից վերանում է տվյալ ժողովրդի մշակութային բովանդակությունը, քննարկման է առնվում միայն շենքի կառուցվածքը, ձևական կողմը: Կա, սակայն, պատմական իրողությունը: Ինչպես տեսանք, էջմիածին-Բագարան տիպը, արսիդներով կամ առանց դրանց, կառուցել են նախ և առաջ արքաները՝ Տրդատ Գ-ն, Բուռ իշխանը, կայսր Վասիլ Ա-ն, արքեպիսկոպոսներ Թեոդուֆը և Անսպերտոն: Այս շենքի աշխարհագրական տարածությունը սկիզբ է առնում Հայաստանից, հասնում Կոստանդնուպոլիս, Միլան, մինչև Օրլան: Բյուզանդացի վանականները՝ հայ և հույն, տարածեցին այդ տիպը՝ Կապադովկիա և Հարավային Իտալիա, Սիցիլիա: Արքայական բնույթ ունի նաև էջմիածին-Բագարանի կենտրոնում իշխող, այդպես կոչված, ճարտարապետական բաղախինը՝ քառամույթ գմբեթածածկ կորիզը: Պալատական բնույթի այս կառույցը, սկզբում արևելյան արքաներին հատուկ, Հռոմում տարածում դոսած, միջնադարում գլխավոր խորանների վրա տեղադրված, իմաստով և պատմական նշանակությամբ իմաստավոր⁵⁶ Ջ. Լ. Բերնիինի կառուցելու էր մոնումենտալ բաղախինը Հռոմի Սբ. Պետրոսի գմբեթի տակ:

Արևելք-Արևմուտք զուգահեռ երևույթների տեսության հանդեպ և այնքանով, որքանով վերաբերում է նախառոմանական հայ ճարտարապետությանը, է. Նոյբաուերն ունի այդ երևույթը ժխտող հետևյալ կարծիքը. «Շենքի անջատ տարրերի գումարման հարցում հայկական և ռոմանական ճարտարապետությունը հակադիր դիրքորոշում ունի հանդեպ բյուզանդականին: Ռոմանական այն տարրերը, որոնք ունեն իրենց համապատասխանը հայ ճարտարապետության մեջ, հետևյալներն են. զլանակերտ և ջիլավոր թաղեր, բազմակող կենտրոնական աշտարակ, պորտալի ճարտարապետություն և ձևկատների քանդակազարդում որմնակամարների և կիսասյուների միջոցով: Այսքան մեծաթիվ ձևերի նույնությունը անհնար է բացատրել որպես զուգահեռ երևույթների արգասիք, քանի որ հայ ճարտարապետության ծագումը նախորդել է ռոմանականին»:

Բյուզանդական ճարտարապետության մեջ զարգացում գտած գմբեթակիր շինությունների նախապատմությունը, ծագումնաբանությունն ամենավիճելի հարցերից է: «Մինչ օրս հնարավոր չի եղել ապացուցել գմբեթի գոյությունը VI դարից առաջ Հայաստանում կամ ներքին Փոքր Ասիայի երկրներում, իսկ նման հայտնաբերում կարևոր է փոխառումներ և ենթադրություններ առաջարկելու իմաստով», — գրում է Մ. Ռեստլեն⁵⁶: Մեր օրերում հրատարակվում են աշխատություններ, որոնցում բացահայտորեն ժխտվում է հայ ճարտարապետության ունեցած դերը գմբեթաշինության բնագավառում և նախընտրությունը տրվում է Կապադովկիային ու Ասորիքին: Ըստ Ռեստլեի, այն կառույցները, որոնք առաջացել են Կապադովկիայում, նախորդել և ազդել են հայ գմբեթաշինության վրա, ըստ նրա դրանցից է Անտիոքի Օգոտոգոնը: Պատմական տեղեկությունների համաձայն, VI դ. տեղի ունեցած երկրաշարժի հետևանքով, քանդվել է գմբեթը: Վերակառուցումը կատարվել է փայտով, որը հատուկ է եղել նաև նախնական գմբեթին: Ռեստլեն այս եզրակացությունն է հանգում, իրար համեմատելով Օկտոգոնի և Երուսաղեմի Քրիստոսի Շիրմի գմբեթները: Այս վերջինը, Շ. Կոլումանոնի ուսումնասիրությունների հիման վրա, հաստատվում է, որ ունեցել է կսիլոտորիոս՝ փայտակերտ գմբեթ⁵⁷: Երկրորդ օրինակը ծանոթ է պատմական տվյալից: Գրիգոր Նյուսացու 25-րդ նամակում և Գրիգոր Նազիանզացին իր հոր՝ Նազիանզիայի եպիսկոպոսի մահվան առթիվ արտասանած № 18 ճառում, հիշատակվում է Օկտոգոնը Փոքր Ասիայում, որը թվագրվում է IV դար: Այդ կառույցն ունեցել է խաչաձև, անկյունային շորս փոքր խորշերով հատակագիծ, կամարների վրա բարձրացող ութանիստ թմբուկ, ծածկը, սակայն, եղել է տանիքապատված և ոչ թե քարե գմբեթով, ինչպես կարծել է Ստրիգովսկին⁵⁸: Ստրիգովսկին Օկտոգոնի ծածկը նմանեցնում է Հաուրանի և Տեկորի գմբեթներին ու առաջարկում կողավոր և վերասլաց ձև ունեցող այդնման քարակերտ ծածկերը անվանել արևելյան գմբեթ:

Ռեստլեի հիշատակած մյուս կառույցներն ունեն խաչաձև հատակագիծ, կենտրոնից վեր սլացող աշտարակաձև թմբուկ, ինչպես, օրինակ, Թոմարգալի և Սիվասի կառույցները, որոնց ծածկը, գիտնականների կարծիքով, եղել է փայտակերտ տանիքը: Նման շենքերի շարքից միայն Կիցիլ-Քիլիսեն է, որ ունի գմբեթ և թվագրվում է VI դարի վերջ: «Հուստինիանոսից առաջ ծանոթ չեն թե՛ Կապադովկիայում և թե Լիկաոնիայում քարակերտ գմբեթներ, այս կարծիքն այսօր էլ, անվերապահորեն, կայուն է», — գրում է Ռեստլեն⁵⁹:

Հյուսիսային Միջագետքի հանրածանոթ կենտրոնական կառույցների ծածկերը եղել են փայտակերտ գմբեթներ: Ռեսաֆայի մեծ դահլիճը, չորս խաչաձև կամարակապ մուլթերով, սրբատառ քարերով կառուցված, ենթադրաբար ունեցել է քարակերտ գմբեթ և բրգած ծածկ: Ներսում հայտնաբերված արձանագրության համաձայն, շենքը ծառայել է որպես բնդունարան և եղել է արար մեծատոհմիկ ալ-Մունզիրի սեփականությունը, հետևաբար թվագրվում է 569—581 տարիներին⁶⁰: Այս տվյալներից պարզվում է, որ շենքը կառուցվել է էջմիածինի Մայր Տաճարի վերակշինումից, Տեկորից ու Օխտը դռնվանքից մոտավորապես հարյուր տարի անց: Թ. Թորամանյանից սկսած, խորհրդահայ գիտնականները հակված են գմբեթի երևույթը Հայաստանում թվագրել հուստինիանոսյան շրջանից առաջ թե՛ կենտրոնական, թե՛ բազիլիկների դեպքում, սրանց շարքում պետի նշել նաև քառախորան, եռախորան և միախորան փոքր եկեղեցիները⁶¹:

Քառակուսի գմբեթածածկ տարածությունը, չորս զլխավոր ուղղություններով երկարած ազատ թևերով կամ քառակուսու մեջ շրջափակված և պարզ ութանիստը, երկու վերջինները՝ Լեոնարդոյի գծագրերում առկա, ունեցել են ճարտարապետական բնորոշում IV—VI դդ.: Այդ ձևերի զարգացման աշխարհագրական տարածությունը ընդգրկում է Հյուսիսային Միջագետքը, Հայաստանը և Կապադովկիան: Երեք երկրներում ճարտարապետական մշակույթը, ուրույն ավանդներով հանդերձ, եղել է համընդհանուր: Այդպիսի հասկացության օրինական լինելը ակնհայտ կդառնա, եթե նշված առումով նկատի առնվի քարտաշ վարպետների խմբային աշխատանքը, նրանց տեղաշարժերը և տարբեր ազգերի վարպետներից կազմված լինելը, որոնք աշխատում էին՝ հավատարիմ մնալով գիղջերի օրենսդրությանը: Պատվիրատուների հիմնական նպատակն էր կառուցել վկայարաններ, մկրտատներ և եկեղեցիներ: Այդ երկրներում, բայց հատկապես Հայաստանում, ընդերկայնական դահլիճի և կենտրոնական շենքի նախընտրության պայքարը լուծվեց հիմնականում հօգուտ երկրորդ համակարգի, առանց բացառելու առաջինի օգտագործումը: Նման դիրքորոշումը աշխարհայեցողություն է, որի վրա խարսխվել է ճարտարապետական միտքը, որն առաջնորդվել է ավանդական շինարարության և ձևընկալման սկզբունքներով, որոնք, վաղ քրիստոնեական ոգով հագեցված, նպաստել են Արևելքի ու Արևմուտքի ճարտարապետության առաջացմանը և զարգացմանը:

Վաղ միջնադարից սկսած, ձևընկալման հայեցողություններն ունեցել են տարբեր սահմանումներ: Այս հարցում պարզություն մտցնելու նպատակով, հարկ է նկատի առնել, որ Հայաստանը Հռոմից առաջ պաշտոնականացրեց նոր կրոնը և, ինչպես գրում է Յո. Ստրոմբոլսկին. «Առանց ներշնչվելու այլ օրինակներից, հայը ստեղծեց հավատացյալների հավաքման շենքը՝ գմբեթածածկ քառակուսի տարածությունը, աստիճաններով բարձրացված հարթակի վրա կանգնեցրած: Ծենքը ընդարձակվեց, բայց ոչ թե իրանական և նեստորականների եղանակով, ավելացնելով փոքր սենյակներ մեկը մյուսին հաջորդող՝ նման մեղունների փեթակի բշիշներին, այլ զարգացման մեթոդով՝ պահպանելով տարածության միասնությունը, մինչև վերաձվի մեծ շենքի: Նման եղանակով առաջացավ շենքի-տրամաբանական զարգացումը, եղանակ, որ գրեթե միակն է արվեստի պատմության մեջ: Այս երևույթը անհնար կլինի, եթե Հայաստանն էլ, ինչպես էդեսսան, կորցրած լինի իր պետականությունը, մինչդեռ պահպանեց մինչև իսլամական տիրապետությունը և ավելի երկար ժամանակ»⁶²: Յո. Ստրոմբոլսկին շարունակում է. «Հին քրիստոնեական արվեստում Հայաստանի բարձրավանդակը ունեցել է յուրահատուկ դեր, քանի որ և առանց որևէ կասկածի, գմբեթը քառակուսու վրա չորս աբսիդներով ի սկզբանե եղել է շինարարության հիմնական մոտիվը: Հայաստանը միակ երկիրն է, որ քրիստոնեության վաղագույն շրջանից սկսած, ճարտարապետական հայեցողության զլխավոր սկզբունք է դարձնում ճառագայթաձև կառույցը»⁶²: Ի. Կրաուսթհայմերի առաջ քաշած Անտիկ-Կաուսսիե քաղաքում 378-ին կառուցված Սան Բաբիլան բաղկացած է խաչաձև տեղադրված չորս միանավ բաղնիքներից և թևերի խաչման քառակուսի տարածությունից, հավանաբար բրգաձև շարված տախտակներով ծածկված⁶³: Սան Բաբիլյանում կա կենտրոնականության գաղափարը, պակասում են սակայն գմբեթը՝ ներքին տարածությունը և շենքի ծավալներն իրեն ենթարկող զլխավոր տարրը, որն ի սկզբանե հիմնական դեր ունի հայ ճարտարապետության, ապա բյուզանդականի մեջ: Ծարտարապետական հորինվածքն ունի գիտական սահմա-

նում և որպես այդպիսին արտահայտում է ժամանակ հասկացությունը շենքի ներքին տարածության միջոցով: Միասակատարության խորհրդանշական իմաստը կապված է ժամանակ հասկացության հետ և ճարտարապետական առումով ստացել է հիմնական երկու մեկնաբանություն: Լատին եկեղեցու համաձայն, ծիսակատարության ժամանակը վերջանում է բազիլիկի գլխավոր արքայի դռով, ունի հորիզոնական զարգացում և սահմանափակ է: Հայ և ուղղափառ եկեղեցիների ընկալումով, ծիսակատարության ժամանակն անհուն է, ճարտարապետականորեն պատկերված, բայց ոչ սահմանված խորհրդանշանի իմաստով, դրսևորված է գմբեթի միջոցով, հետևաբար՝ շենքը ավելի փոքր է, քանի որ միջնադարի արևելյան մարդու գիտակցությամբ, համարվել է տիեզերքի մանրակերտ: Այս է, իմ կարծիքով, հիմնական այն գաղափարը, որը հարազատություն առաջացրեց հայ-բյուզանդական և իտալական Կուստրոշենտոյի մեծ ճարտարապետների հայեցողությունների միջև: Լ. Բ. Ալբերտիի համար բազիլիկը կորցնում է պաշտամունքային շենք լինելու իմաստը, ստանում զուտ աշխարհիկ նշանակություն, և նա իր VII դրբի գլուխ XIV-ում բազիլիկը դուրս է հանել նվիրական շենքերի ցուցակից:

Նման ինտելեկտուալիզմը հարազատ էր արդեն կարոլինգյան արվեստին, այն տեսականորեն անհրաժեշտ սահմանում ունի «կարոլինգյան գրքեր» գեղագիտական դոգմատիկ ձևոնարկում: Արվեստի և ճարտարապետության մեջ պատկերներին տրված փոխոտփայական իմաստավորումը, արվեստի գործի մաթեմատիկա-երկրաչափական համաշափությունների սահմանումը նման տեսության տրամաբանական կառուցվածքն է: Իտալիայում իրագործված կարոլինգյան դպրոցի գործերից քիչ բան է մեզ հասել, բայց, ինչպես գրում է Ս. Կիբրիշին, դրանցից Սան Սատիրոն համարվում է աչգ դպրոցի ամենանշանակալից գործը⁶⁴: Իսկ, ինչպես գիտենք, Սան Սատիրոն բազարանատիպ է, աշխարհազարականորեն տեղադրված է Ժերմինի-դե-Պրեի և Վասիլ Ա-ի Նեալի կենտրոնում, մշակութային երկու հոսանքների խաչմերուկում:

Կարևոր մյուս հոսանքը տարածվել է հարավային Իտալիայից դեպի հյուսիս, բյուզանդացիների տիրակալության շրջանում: Հարավում եկեղեցաշինության մեջ իշխել է բազարանատիպ համակարգը, հինգ գմբեթով և առանց դուրս երկարող արքայի դռների, ինչպիսին է Ավանի կաթոլիկեն, բայց հունական ծիսակատարությանը համաձայն, արևելյան երեք արքայի դռներով, ինչպես, օրինակ, Լա Կաթոլիկա դի Ստիլոն Կալաբրիայում: Բազարանի տիպը ամբողջությամբ անադարտ է մնացել կարոլինգյան և լոնգոբարդյան միջավայրում, մինչդեռ բյուզանդականում ենթարկվել է արտաքին փոփոխությունների: Հարցը հետևյալն է. միջնադարում այդքան տարածում գտած հայկական կառույցի տիպը արդյո՞ք Վերածնունդի ճարտարապետները պարտադրված եղան նորից ստեղծել, երբ Իտալիայի հյուսիսում, հատկապես հարավում, այնքան տարածում էր ունեցել, և ճարտարապետության պատմության մեջ որպես ճարտարապետական ձևի համընդհանուր հասկացություն կոչվում է Մակեդոնյան համակարգ: Ծարտարապետական նման ձևը կարող է վերամշակվել Վերածնունդի հասկացությամբ, ինչպես արել է Լեոնարդոն, զարգանալ, ինչպես Բրամանտեի նախագծում և հարատևել Միքելանջելոյի Ս. Պետրոսից հետո, օրինակ՝ Բ. Ջակկանիի՝ 1539 թվականին Պարմայում կառուցած Մադոննա դելլա Ստեկկատայի դեպքում:

Որպեսզի ասածս ավելի ընդհանրական բնույթ ունենա, անդրադառնամ հայ-իտալական կապերը լուսաբանող մի քանի տվյալների: Լ. Բ. Ջեբիչանի

ուսումնասիրություններից պարզվում է, որ XII դ. բաղմամպատկվել է Իտալիայում հայերի կողմից կառուցած կամ վերակառուցած եկեղեցիների քանակը, ըստ Ղ. Ալիշանի, հասնում են տասի, այն էլ ինը քաղաքներում, ուր գոյություն են ունեցել հայկական գաղութներ⁶⁵: XIV դ. Զինովայում հաստատվում է հայ Բարսեղյանների միաբանությունը, ուր հիմնում են մինչ օրս գոյություն ունեցող Ս. Բարթողիմեոսի եկեղեցին և վանքը: Այս վանքում է պահպանվում Քրիստոսի անձնագործ պատկերը՝ կապված Եղեսիայի Աբգար արքայի պատմության հետ: Հին եկեղեցիից պահպանվել են քառանկյունի խորանը և ավանդատները, խորանի առաջի շորս մույթերը, որոնց վրա հենված է առանց թմբուկի ութանիստ զմբեթը, մյուս ծածկերը խաշվող թաղեր են: Արևմտյան հատվածը քանդել են XVI դ. կամ XVIII դ. վերակառուցման ժամանակ և վերաձել միանավ դահլիճի: Եկեղեցին ունեցել է հայկական ներդած խաչի հատակագիծ, ինչպիսինն է Հայաստանում Զապի IX—XIII դդ. Ս. Բարթողիմեոս վանքի եկեղեցին: Նույն միաբանությունը կենտրոններ է հիմնել Իտալիայի տասնմեկ քաղաքներում՝ Սինեա, Հոտմ, Անկոնա և այլուր: 1308 թվականին Պադովայում կառուցել են Սանտա Մարիա Արմենիորումը, 1374-ին Ֆանցայում՝ եկեղեցի⁶⁶: Այս մի քանի օրինակներից պարզ երևում է Իտալիա գաղթած հայ վանականների ծավալած շինարարական գործունեությունը, ինչը որոշ չափով նպաստել է հայ ճարտարապետության և արվեստի տարածմանը: Որպես օրինակ նշեմ Կադալե Մոնֆերրատոյում հատվող կամարների համակարգով կառուցված Սանտ Էվադիոն, Աղթամարի գոտաշար քանդակները հիշեցնող Պավիայի Սան Միքելեի քանդակները և զնահատման արժանացած արվեստի այլ գործեր⁶⁷: Պատշաճ է ենթադրել նման ներդրումներից ձեռք բերված ստեղծագործական նոր հնարավորությունների գոյությունը, որոնք, իտալական ռոմանական արվեստի համընդհանուր բնութագրության առումով, դիտվում են իբրև տեղականի հետ կատարված համակցությունների արդյունք: Հնարավոր պիտի համարել նաև վանականների բերած նպաստը կենտրոնականության գաղափարը զնահատման արժանացնելու գործում, որը, IX դ. սկսած՝ տարբեր կենտրոններում մշակված, հաղորդվելու էր Ֆլորենցիայի մտավորականությանը և ծառայելու էր որպես ճարտարապետական նոր ձևերի հայտնաբերման կողմնորոշիչ հայեցակետ:

Վերածնունդի ճարտարապետական լեզուն ստեղծելու նպատակով, բոլոր հասկացությունները անցյալից ծանոթ, հանգեցվում են երեք հասկացությունների՝ Բրոննելեսկիի երկրաչափականացված տարածությունը հատկապես արտահայտված Ֆլորենցիայի Սան Լորենցո և Պացցինների մատուռի շինություններում, հեռանկարի տեսությունում և Բրամանտեի նախագծած Հոտմի նոր Սբ. Պետրոսի մտահղացման մեջ, որը բնորոշվում է որպես խաչաձև «Պանթեոն»⁶⁸: Այս բանաձևը հանգեցնում է այն համոզման, ըստ որի Վերածնունդի պաշտամունքային ճարտարապետությունը կաղամվորվել է Հին Հռոմի աշխարհիկ կառույցներից, նոր իմաստավորում հաղորդելով կալսերական բազիլիկներին, տերմալ շինություններին, տաճարային համալիրներին:

Անտիկ արվեստի հայտնաբերումը բնթացել է երկու ճանապարհով: Այդ իմաստալից երևույթի մասին հետևյալը: Բարտոլոմեո Սուարզին (իմա՝ Բրամանտինո), նկարիչ, ճարտարապետ, պատմության մեջ հիշվում է Հռոմում կատարած անտիկ շինքերի չափազրույթությունների համար և որպես ճարտարապետ՝ Միլանում կառուցած Սան Նաճարոյի երկհարկ զմբեթածածկ Տրիվուցիո մատուռով (1510—18): Բրամանտինոն մաս էր կազմել հումանիստ Զեզարիա-

նոյի կազմակերպած մշակույթի նոր շարժման շրջանակին: Մասնակիցների հայեցողություններն անտիկ ճարտարապետության վերաբերյալ ունեցել են երկու ուղղություն. մեկը, որ արվեստի գործում բնորոշիչ էր համարում օրդերի օգտագործումը, և մյուսը, որի համար էական էր ձևի երկրաչափական-ծավալային կառուցվածքը: Բրամանտինոն պատկանել է երկրորդ ուղղությանը: Հռոմում նա ուսումնասիրել է ավերակ շենքերի հատկազոծային-ծավալային լուծումները, իսկ նվազագույնս հետաքրքրվել է հռոմեական քանդակային գեղազարդումներով, այսինքն այն գործերով, որոնցից ներշնչվել էին Դոնատելոն և Բրամանտեն: Նման հայեցողությամբ հարկ է պարզեցման եղանակով հանդել ձևի հիմնավախճային համակարգին: Տրիվուցիո մատուռը՝ ներքուստ ութանիստ, բազմակող գմբեթով և արտաքինում խորանարդաձև, ունի, ինչպես սահմանել էր Լ. Բ. Ալբերտին, գեղազարդումներից զուրկ մակերեսներ, իշխում է ճարտարապետական տարրը՝ կոր և ուղիղ մակերեսներ, կամարներ և անցումները շեշտող կարնիզներ: Տարբեր մտածողության տեր Ֆիլարետոն համոզված էր, որ շենքի հորինվածքային բնութագրումը կախում ունի օրդերից: Նման մոտեցումը կոչվում է հնագիտական, քանի որ օրդերը ժառանգված է անտիկ արվեստից: Համաձայն երկրորդ հասկացության, նպատակային էր անտիկ կոթողներից վերցնել ճարտարապետականացված ծավալը, այսինքն մոդելը: Ուշագրավ է, որ մոդելը նախագծման ընթացքում իրագործելը բնորոշ է վաղ միջնադարի հայ ճարտարապետներին. վարպետը նախ և առաջ քանդակում էր շենքի մոդելը, հետո սկիզբ տալիս շինարարության: Ստեղծագործելու նման եղանակ կիրառեց Բրամանտեն, նա Սբ. Պետրոսի նախագծի հետ միասին պատրաստել է կառույցի փայտակերտ ամբողջական մոդելը, նույնն էլ արել Բրունելլեսկին Սանտա Մարիա դել Ֆիորեի գմբեթը նախագծելիս: Սակայն, վերածնունդյան և հայկական հասկացությունների միջև գոյություն ունեցող հարազատություններով հանդերձ, կա տարբերություն այն իմաստով, որ հայ ճարտարապետների համար երկրաչափականացված ծավալը բնորոշիչ հասկացություն է և չի հայտնաբերվել հռոմեական դասական արվեստից: Ոչ մի «միջնադարյան» հասկացություն չի խափանել հայկական ճարտարապետության դասականությունը, գոյություն չի ունեցել ո՛չ վերադարձ, ո՛չ էլ վերածնություն, այլ դասական արվեստի օրինաչափ զարգացում՝ IV դ. սկսած:

IV—VII դդ. հռոմանիզմը տարածում էր գտել հայ մտավորականների շերտ-ջանակում, թարգմանվել և մեկնաբանվել են Պլատոնի, Արիստոտելի, Ուլիմպիոդորոսի, Պորփյուրի և Զենոնի աշխատությունները, VII դ. Եվկլիդեսի երկրաչափությունը: Անտիկ փիլիսոփաների այդ թարգմանությունների մշակութային-պատմական նշանակությունն այն է, որ համապատասխանեց հայ ճարտարապետության դասական շրջանին: Նման երևույթ նկատելի է Բյուզանդիայում, երբ գերակշիռ նշանակություն ստացավ Կոստանդնուպոլսի պատրիարք Փոթի հետապնդած հելլենիզմի ուղղությունը, որը համընկավ Մակեդոնյան տոհմի ժամանակաշրջանում առաջացած մշակույթի վերածնությանը: Ֆլորենցիայում, Պլատոնի աշխատությունների Ֆիլինոյի կատարած թարգմանությունները, Վիտրուվիոյի գրքերի հայտնաբերումը և մեկնաբանությունները, հույն փիլիսոփաների մասնակցությունը Մեդիչիների ակադեմիային՝ եղան նախապատրաստումը արվեստների Վերածնունդի: Երեք դարաշրջաններում, հույն դասական գիտության-փիլիսոփայության վրա, խառնվեցին և վերածնվեցին արվեստները Հայաստանում, Բյուզանդիայում և Իտալիայում:

Կենտրոնականությունը, ճառագայթաձև համաշափ, երկրաշափականացված ծավալների համադրումը, առանցքների և անկյունագծերի կարգը, այդպես էլ գմբեթ-աբսիդային համակարգը հասկացություններ են, որոնք հարադատ եղան վաղբրիստոնեական հայ ճարտարապետությանը, այդպես և Կուստուր-չենտոյի մեծ ճարտարապետներին: Նախապես սահմանված հորինվածքային որոշակի կանոնները բնորոշում են որոշակի հատակագծեր և կառույցի երկրաշափական համակարգը, որոնք որպես համընդհանուր ճշմարտություն հանգեցնում են ճարտարապետական նույնանման ձևերի: Նմանական համակարգերի տարբերակումներն իրագործվում են ոճերի եղանակով, պահպանվում է, սակայն, համակարգի ճշմարտությունը:

Այս իմաստով նույն համակարգը հետաքրքրել է Վերածնունդի ճարտարապետներին, առաջին հերթին Լեոնարդո դա Վինչին, որը քառակուսու մեջ ներգծված գմբեթաբսիդային էջմիածին-Բագարան համակարգը տեսել էր Միլանում, Սան Սատիրո մատուռի ներքին ամբողջ կառուցվածքում: Բագարանի և Լեոնարդոյի հատակագծերի անփոխելի նմանությունը պետք է, իմ կարծիքով, բացատրել ձևընկալման հարադատության իմաստով, որն առաջացել է Բյուզանդական կայսրությունում, հարավային և հյուսիսային Իտալիայում ու Գերմանիայում տարածում գտած Բագարանի տիպի որպես հետևանք, Լ. Բ. Ալբերտիի տեսության թողած մեծ ազդեցության հիման վրա: Բագարանի վերածնունդյան մշակումը իրագործվել է Լեոնարդոյի և Բրամանտի ճարտարապետական մտահղացումներում:

Կառույցների տիպերը արժեքավորելու միտումով Լեոնարդոն և Բրամանտեն դասում են կենտրոնակազմ կառույցը «առավել բարձր տիպի» աստիճանին և դիտում եկեղեցական շենքը որպես այդ տիպի ամենավեհ իրագործումը: Կենտրոնագմբեթ շինություններից նրանց քաջ ծանոթ էին Հռոմի Պանթեոնը, Տիվոլիի Վեստայի տաճարը, վաղբրիստոնեական մկրտատները, այդպես էլ Միլանի Սան Լորենցոն, հավանաբար նաև Բրունելլեսկիի անավարտ թողած Սանտա Մարիա դելլի Անջելիի նախագիծը (1434): Սակայն, համաձայն դասական մտածողության, քառակուսին, շրջանակը և մարդու մարմինը անմիջական կախման մեջ են գտնվում Լեոնարդոյի, Ֆրանչեսկո դի Ջորջիո Մարտինիի, Զ. Չեսարիանոյի, Դյուրերի տրամագիրներում: Արևելյան կրոններում շրջանակը երկնքի նշանն է, քառակուսին՝ երկրինը, որոնք մարդու հետ միասին պատկերում են տիեզերքի հետ հաստատված ներդաշնակ կապը և հանդիսանում մարդու հոգեկան և մարմնական կյանքի «առաջնորդները»: Չինական կրոնի ուսմունքում այդ տարրերը մաս են կազմում «Երեք Իշխանություններ» հասկացությանը: Երեք տարրերի ուղղաձիգ դասավորումը ստանում է ճարտարապետական իմաստ, որը բացահայտորեն է արտահայտված Ագաթանգեղոսի Տեսիլում և էջմիածնի կառույցում:

Լեոնարդոյի Cod. B 52r (1490 թ.) ձեռագրում պատկերված է գմբեթա-
ծածկ եռաբսիդ վերջավորությամբ, եռանավ բազիլի՝ դրսից, երեք կող-
մերից սյունաշար սրահով շրջափակված: Կենտրոնական քառակուսի տարա-
ծությունն ունի ութ գմբեթակիր սյուներ: Վաղ միջնադարի շրջանից ծանոթ
են նմանատիպ կառույցներ, ինչպիսիք են, օրինակ, VI դ. Բեթղեհեմի՝ Մենըդ-
յան հինգ նավանի եկեղեցին, Եփեսոսի Սբ. Հովհաննեսը և Վերչելիի Սբ. Եր-
րորդությունը: Երեքն էլ ունեն եռաբսիդ վերջավորություն: Հայաստանում
VII դ. Թալինի կաթողիկեն եռանավ բազիլիկ է՝ գմբեթատակ տարածության
առանցքով, երկրորդական նավերից դուրս են երկարում արսիդները, որոնք
հատակագծին և կառույցի ընդհանուր ծավալին տալիս են խաչաձև հորին-
վածք: Ի տարբերություն վերը նշված կառույցների, Թալինի կաթողիկեում առ-
կա են երկու տիպ՝ կենտրոնագմբեթ եռաբսիդը և բազիլիկը, որոնք միահա-
մուռ համադրված են իրար: Հիմնականն այն է, իմ կարծիքով, որ երկու տի-
պերը, թե՛ Լեոնարդյան և թե՛ հայկական օրինակում, պահպանում են յուրովի
կազմաբանական կերտվածքը, իրար ներդաշնակում ուղղաձիգությունը և
հորիզոնականությունը: Լեոնարդոյի մոտ նույն հասկացությունը պահպանված
է Փարիզի Ֆրանսիական ինստիտուտում ms. B թերթ 24r համարակալված
գծագրում:

Նման հորինվածքը կոչվում է կոմպոզիտ՝ բաղադրյալ, և ի տալիսյում
ունի մոտումենտալ իրագործումների պատմություն՝ Պիզայի, Ֆլորենցիայի և
Սիենայի կաթողիկեններից սկսած, մինչև Լորետոյի Կազա Սանտան, Պավիայի
կաթողիկեն և ի. Բ. Ալբերտիի Սան Ֆրանչեսկոն (Ռիմինի), եթե շենքը ամ-
բողջացված լիներ, նախատեսված հսկա գմբեթով: Բաղադրյալ ձևերի համա-
կարգում երկու յուրովի հատվածների միասնականությունը հնարավոր է
տեկտոնիկ համարել այն դեպքում, երբ համադրումը օրգանական է: Այս միտ-
քը հարազտ է Ֆրանչեսկո դի Ջորջիոյին: Ֆլորենցիայի Ազգային գրադարա-
նում պահպանվող Կոդիչե Մալլարեկյանո, 11. 1. 141 (թերթ 42) թվագրված
ձեռագրում դի Ջորջիոն գծել է եկեղեցիների բաղադրյալ ձևեր և դրանց ներ-
գծված մարդու կերպարը, — այդպիսով իրար է համադրել շենքի կենտրոնա-
գմբեթ հատվածը և ընդերկայնական դահլիճը: Արևելյան հատվածը նա հո-
րինում է քառակուսիից և շրջանակից ելնելով ու շենքը ամբողջությամբ հա-
մապատասխանեցնում մարդու մարմնին՝ գմբեթատակ հատվածը մեջքից դե-
պի վեր հատվածին, իսկ մինչև ոտքերը հասնող մասը՝ արևմտյան ձգված
դահլիճին¹:

Վերածնունդի հասկացությամբ, ճարտարապետական բաղադրյալ ձևը միաս-
նական է այն դեպքում, երբ մասերը համապատասխան են մարդու մարմնի
7 Ա. Կ. Զարյան

օրգանական համալսարի կառուցվածքին: Համախոհ լինելով Ֆ. դի Ջորջիոյին, Լեոնարդոն բաղադրյալ շենքի երկու հատվածներից կենտրոնազմբեթայինը մշակում է որպես ուրույն, համալսարիական օրինալսարիութուններ ունեցող կառույց²: Այսքանից հետևում է, որ Վերածնունդի մեծ ճարտարապետների համար տաճարի բարձրագույն ֆունկցիան իրագործվում է շնորհիվ այն բանի, որ շենքի հիմնական ձևը լինի կենտրոնազմբեթ, այդ դեպքում միայն նա կարտահայտի ամբողջ իր էությունը: Երկրալսարիականորեն ասված՝ Ֆ. դի Ջորջիոյի իդեալ տաճարի նախագծում շրջանակի բոլոր ճառագայթները հանդիպում են նույն կետում, իսկ Լեոնարդոն կառուցում է կենտրոնատակ տարածությունները քառանկյունի և անկյունագծի ցանցերի միջոցով³:

Հայ ճարտարապետության տիպաբանության հարցերում բնորոշիչ դեր ունի այն, ինչ անվանել եմ ձգտում դեպի զմբեթ⁴, և եթե նման սահմանում ընդունելի է, վերանում են կենտրոնազմբեթ շենքի և զմբեթածածկ դահլիճի տարբերությունները, բացառվում է ձևակերտման այնպիսի միջանկյալ փուլ, որը հանդես գա որպես բաղադրյալ ձև: Հայ ճարտարապետության մեջ զմբեթակերտ ծավալը հավաստի է ինքնիրեն որպես ձևակերտիչ սկզբունք, այդ դեպքում զմբեթատակ տարածությունը՝ լինի քառակուսի, շրջանակաձև կամ ընդերկայնական (օրինակ՝ Բագարանը, Տեկորը, Բագավանը կամ Մրենը), ենթարկվում է վերջին հաշվով զմբեթի զմբեթ-աբսիդային համակարգի օրենքին: Նշված կառույցներում մույթները միշտ չորս հատ են, երկարավուն դահլիճն ձևն ստացվում է այն հանգամանքից, որ երկրորդական նավերը ավելի ենը են, քան թե կենտրոնականը, իսկ ծածկի կառուցվածքը, համեմատված Բագարանին, նույնն է: Հետևաբար հիմնականորեն տարբեր է վերածնունդյան բաղադրյալ ձևից:

Օտար գիտնականների այն կարծիքը, ըստ որի հայ ճարտարապետները նախ և առաջ կառուցել են բաղրիքիներ և հետո դիմել զմբեթին, որպես նոր ձևի առանձին հիմնականույց, բացառման տեսակետ է և ձգտում դեպի զմբեթ՝ համընդհանուր երևույթին հակադրվող: Ելակետային նման երևույթ ակնառու է նաև զմբեթավոր դահլիճ կոշվող կառույցի դեպքում, որը կազմավորվել է զմբեթաշինության տրամաբանական կանոններով: Շենքի ճարտարապետական ճշմարտացիության խոսքը հարկ է սկսել ծածկից և հանգել հատակագծին, և ոչ թե հակառակը: Հայ ճարտարապետության կենտրոնական զմբեթ և ընդերկայնական ձևերը կապված են միմյանց հետ իրենց թաղակերտ ծածկերի միջոցով, ու ճարտարապետները տրամաբանորեն են կերտել զմբեթավոր դահլիճի կառուցվածքը, կերտել և ոչ թե բաղադրել:

Վաղ միջնադարի հայ ճարտարապետության զարգացման ընթացքում կազմավորված տիպերից՝ զմբեթավոր դահլիճը, շնայած կապ չունի Լեոնարդոյի հետ, այդքանով հանդերձ, առանձնակի ուշադրության առարկա է դարձել ոչ միայն ունեցած ուրույն նշանակության, այլև Վինչուլայի վրա թողած ազդեցության իմաստով:

«Տար քո որոշումը մինչև վերջ և ասա, որ Բանաստեղծությունը չի ստեղծվում կանոններից, իսկ եթե աղպես է, ապա միմիայն ոչ սկզբնային աստիճանի նշանակությամբ: Կանոնները հիմնականում առաջանում են բանաստեղծությունից, հետևաբար բանաստեղծելու այնքան տեսակ ու եղանակ գոյություն ունեն, որքան իսկական բանաստեղծների ոճեր և եղանակներ կան»⁵: Այս տողերը Ջորջանո Բրունոն գրել է 1584-ին: Նա, շեշտը դնելով իսկական բանաստեղծի գործի վրա, կողմնակից է կանոններից սահմանադատված

ազատ ստեղծագործություն: Հենու ենք Ալբերտի¹ արվեստի գործը տեսակա-
նորեն բացարձակեցնելու հասկացությունից: Բրունոն հարազատ եղավ իտա-
լական մանիերայի² մանիերիստների համոզմունքներին, որոնց հարում էր նաև
Վինչուլան:

Մանոթ է, որ Սեբաստիանո Սերլիոն (1475—1554) իր «Ճարտարապետու-
թյան յոթ գիրք» աշխատության մեջ, որը գիրք առ գիրք լույս է տեսել 1537-ից
Վենետիկում, Փարիզում և Ֆրանկֆուրտում, հինգերորդում³, հետևելով Կուստ-
րոշենտյի տեսաբաններին, հաստատում է. «Սով որովհետև շրջանակը ամենա-
կատարյալն է մյուս ձևերի համեմատությամբ, այդ ձևից էլ պիտի սկսեմ»: Սե-
րլիոն ներկայացնում է տասներկու հատակագծերի սխեմաներ, դրանցից
ինը շրջանակաձև և քառակուսի են: Տվյալ ձևերի մասին գրել էր Ալբերտին. նո-
րություն է մինչդեռ ձվաձև հատակագիծը, որը հուշում է գլխավոր առանցքի
առաջնությունը հանգեպ մյուս ուղղությամբ և թեկադրում է առանցքի մի
ծայրամասում տեղադրել մուտքը, իսկ մյուսում բեմը⁴: Գլխավոր առանցք-
ներից մեկին առավելություն տալը, այդ ուղղությամբ հատակագիծը զար-
գացնելը բնորոշ է մանիերիզմին և բարոկկոյին:

Շրջանակաձև հատակագծի ընդլայնումը հակադիր երկու ծայրամասերի
ուղղությամբ (ձվաձև հատակագիծ) նկատելի է արդեն Հռիփսիմեի, քիչ ավելի
շեշտված՝ Ջորադիի, Սբ. էջմիածնի և նմանատիպ եկեղեցիների հատակագե-
ծերում, քանի որ գմբեթատակ ութանիստ տարածությունը համապատասխան
է շրջանակին, չորս աբսիդները հավասար են, բայց դեպի բեմը և մուտքը
ձգվող թևերն ավելի երկար են: Հռիփսիմեատիպ հատակագիծը և Սերլիոյի
սխեման համադիր են իրար երկրաչափական իմաստով, պարունակում են
ձևի առանցքային զարգացման ունակությունը:

Երկրաչափության խորհրդանշանի առումով, կառույցի կենտրոնականու-
թյունը պաշտպանող կուստրոշենտիստների հասկացությամբ, կառույցի «կենտ-
րոնը մեկ է և բացարձակ, նման Աստծո, միակը, որ իրապես է»: Այս միտքը
համապատասխան է X դ. Հայ եկեղեցու սահմանած «մեկ Աստված, մեկ խո-
րան» բանաձևին: Խորան նշանակել է, ինչպես բացատրում էր Աս. Մնացական-
յանը, գմբեթատակ տարածություն, հետևաբար՝ գմբեթ, ուստի բանաձևը
հնարավոր է հասկանալ՝ մեկ Աստված, մեկ գմբեթ, որը պարտադրում է
միակենտրոնության գաղափարի բացարձակումը ճարտարապետության մեջ:

Այսքանից հանգում ենք հետևյալ եզրակացության. ճարտարապետական
ամեն մի հիմնական ձև ունի զարգանալու հնարավորություն: Եթե վերցնենք
էջմիածին-Բագրանը որպես բնօրինակ, զարգացումը, ինչպես ցույց է տա-
լիս Բրամանտեն, ընթանում է անկլոնագծի ուղղությամբ: Այս դեպքում նոր
մշակված ձևը պահպանում է կենտրոնականությունը, ու այդ իմաստով ձևը
դասական է: Իսկ այն դեպքում, երբ ձևի զարգացումը կատարվում է գլխա-
վոր առանցքի ուղղությամբ, իշխում է դինամիկ գործոնը, խախտվում է դա-
սական հավասարակշռությունը, և սկիզբ են առնում մանիերիզմն ու բարոկ-
կոն:

Տարածության շարունակությունը՝ դինամիկ այդ գործոնը, որը դիպուկ
է Ջինկուեշենտյի վիլլաների և պալատների հորինվածքին (օրինակ. Բորգե-
զենների պալատը Հռոմում, Դորիա Տուրսի պալատը Ջենովայում), ազդեց
և հեղաշրջեց եկեղեցիների հատակագծային և ծավալային դասական լուծում-
ները: Վինչուլան, Հռոմի Սանտ Անդրեա ին վիա Ֆլամինյա եկեղեցին (1550 թ.),
քառակուսի հատակագիծով, ծածկված է ձվաձև գմբեթով, իսկ Սանտ Աննա

Պալատականները (1572 թ.) ներքին տարածությունը ամբողջությամբ ձևավորվել է։ Կուստրոլնիստոյի կենտրոնական գմբեթածածկ եկեղեցին ալյուհ հարմարավետ շէր կրոնական ծիսակատարությունների համար, նաև նոր հոսանք էր առաջացել կենտրոնական «հեթանոսական» ձևի դեմ՝ ի պաշտպանություն ավանդական բազիլիկի։ Հոգևոր ժողովը՝ 1563-ին Տրևնոյում տեղի ունեցած, հաստատեց շենքի ընդերկայնական ձևը, իսկ Կարլո Բորրոմեոն, ինչպես տեսանք, առաջարկեց միաբանական եկեղեցու ձևը հորինել լատինական խաչի հատկագծով։ Տարածում գտան մեծ կառույցների համար գմբեթածածկ խաչաձև, երկար նավով տիպը, իսկ ավելի փոքրերի դեպքում առանցքի երկու ուղղություններով երկարած՝ ձևավոր հատակագիծը։

Ինչպես տեսանք, Լեոնարդոն 1490-ի Cod. B 35v Cod B 24r և Cod. B 52r նախագծերում առաջարկում է եռանավ բազիլիկայի և եռախորան գմբեթավոր կառույցի միացումը։ Կուստրոլնիստոյի հետապնդած իդեալ ձևին հակադրվելը ունեցել է կրոնաքաղաքական նշանակություն։ Հակառեֆորմը դեմ էր լուծարականների ավելի ժողովրդականացնելու նպատակը, հետևաբար հրսկում էր ճարտարապետության վրա։ Այդ շրջանում կառուցվում էր Հոմմի Սբ. Պետրոսը, սակայն Վատիկանը նախընտրեց զոհաբերել միքելանջելոյան ճարտարապետության ամենավսեմ միտքը և պարտադրեց կենտրոնագմբեթ քառախորան օրգանիզմին կցել երկարածիզ նավը։ Սույն որոշմանը, երևի, համախոհ է եղել նաև Լեոնարդոն. այդ են հուշում վերը նշված գծագրերը և այն հանգամանքը, որ մեծ արվեստագետը 1513-ին գտնվում էր Հոմմում, անցել էր Լեոն X-ի մոտ ծառայության։ Նույն պապը կարգադրել էր Բրամանտեին հազիվ սկսած՝ Սբ. Պետրոսի կառույցին կցել արեմտյան նավը։ Միքելանջելոն, մինչդեռ, ինչպես հայտնում է իր նամակում, նպատակ է ունեցել «պարզ, պայծառ, լուսավոր և շրջապատից կղզիացած» շենք կառուցել։

Հակառեֆորմը հակադրվեց Միքելանջելոյի նման հասկացությանը և պատճառ եղավ, որպեսզի իդեալացված՝ «մաքուր» ձևի դիրքերից անցում կատարվի հասարակականորեն ձևավորված կառույցին, որը նշանակեց իդեալացվածի՝ կենտրոնագմբեթի և հասարակականի՝ բազիլիկի բաղադրում։ Հոմմի Սբ. Պետրոսը «քրիստոնեության հուշարձան» դարձնելը նպատակ էր, որ շէր բավարարում Վատիկանին, հոգևորականները ձգտում էին լայնորեն օգտագործվելիք պաշտամունքային շենքեր կառուցել, այդ դրվածքից էլ առաջացավ հակամիքելանջելոյան հոսանքը, որը հետապնդում էր կրոնաքաղաքական նպատակները։ Նոր հոսանքի ամենաթունդը ջատագովները եղան ճիզվիտները։ Նրանք էլ 1568-ին պատվեր տվին Վինչուլային, որպեսզի կառուցի միաբանության գլխավոր եկեղեցին՝ Ջեզու։ Նախագիծը, կարգինալ Ֆարնեզեի պատվերով արված, Վինչուլան պատրաստել էր, երբ արդեն գոյություն ունեին Նանիի դի Բաչչիո Բիչիոյի նախագիծով կառուցված հիմքերը, միջամտել էր նաև Միքելանջելոն, իսկ Ջակոմո դելլա Պորտան 1576-ին իրագործեց ձևակապը և գմբեթը։

Հոմմում կառուցված Ջեզուն գմբեթավոր դահլիճ է, առաջինն այդ տիպի, որ կառուցվել է Նվրոպայում։ Այսօր տարածում գտած կարծիքների համաձայն, Ջեզուի ճարտարապետական հորինվածքը բխել է Սբ. Պետրոսի, Ասիզիի՝ Սանտա Մարիա դելլի Անջելիի և Մանտովայի Սանտ Անդրեայի սխեմաներից⁹։ Յո. Ստրժիգովսկին եղավ առաջինը, որ գմբեթավոր դահլիճի ծառումը և կազմավորումը վերագրեց հայ ճարտարապետությանը։

Ջեզուսն դմբեթավոր դահլիճ է՝ կողերի երկայնքով դասավորված մատուռներով, տրանսեպտը հազիվ դուրս է երկարում արտաքին պատերից ու թողնում ելուստավոր քառանկյունի արսիդի տպավորություն: Խաչվող տարածության սահմաններում վեր է խոյանում գմբեթը: Ջեզուսն, որը տիպայնորեն դասվում է մանիրերգմից դեպի բարոկկո անցման շրջանում, նախատիպ է հակառեֆորմի եվրոպական ճարտարապետությանը ու բնորոշ է այդպես կոչված «ջեզվիտական ոճին»¹⁰: Ինչ վերաբերում է տիպային առնչություններին, հատկանշական է հետևյալը: Հիշատակված եկեղեցիներում ներքին ձևը և հատվածությունները Վինյուլան չի արտահայտում արտաքուստ, այդպիսով հակադրվում է լեռնարգյան սկզբունքին: Նա կառուցյցը պարփակում է քառանկյունի հատակագծով պատերի մեջ: Ճարտարապետական նման հասկացությունը հարազատ է հայկականին (օրինակ, Արուճ, Դոմաշենը և Պտղնին), ինչպիսին էր VII դ. Ջովունիի Սբ. Պողոսը և Պետրոսը¹¹:

Գմբեթավոր դահլիճի՝ «կուպեի հալլեի» մասին Յո. Ստրիգովսկին գրում է. «Վինյուլայի վճռական արարքը այն է, որ բազիլիկան և գմբեթը դիտել է որպես միակուռ տարածություն: Այդպիսին են Սանտ Անդրեա Ֆուորի դի Պորտա դենի Պոպուլոն և Պալաֆրանիերի Սանտ Աննան, երկուսն էլ Հռոմում: Ինձ զարմանք չէր պատճառի, եթե նման տիպեր, պատահաբար, Եփրատից և Տիգրիսից այն կողմ գտնվող եկեղեցիներում ի հայտ գային: Վինյուլայի վճռական արարքը, սակայն, բազիլիկը և գմբեթը որպես միաձուլ տարածություն կերտելն է: Մեծ համաշափությունների և կառույցի ձևի տարածման տեսակետից Ջեզուսն պսակն է, այդ գործը կատարել են Ջեզվիտները:

Հատակագծում Վինյուլան տեղադրում է գմբեթը միջնադարյան կաթողիկոսների նմանությամբ, ձգված նավի վերջում և ոչ թե մեջտեղում, ինչպես Հայաստանում: Որպեսզի ընդերկայնական շարժումը գմբեթատակ տարածությունից անդին շարունակվի բեմի առջև, հայ ճարտարապետները ստորաբաժանում են տարածությունը երեքի (Արուճ) կամ հինգի (Թալին), իսկ շեշտը դնում են կենտրոնում, մինչդեռ Արևմուտքում տարածությունը բաժանում են երկուսի և շեշտը դնում վերջավորության վրա: Գմբեթը մեջտեղում տեղադրել, որպեսզի կենտրոնը ցայտուն կերպով ակնառու դառնա, եզակի դեպքերում փաստարկված է նաև Արևմուտքում: Համեմատենք Ջեզուի ներքին տեսքը Արուճի հետ: Ջեզուի կենտրոնական նավը այնքան է լայնությամբ ընդարձակված, որ կողերի երկայնքի նավերը, որպես նյութ խնայող արսիդներ, ելուստավորված են պատերից դուրս: Արուճի ճարտարապետը 9,72 մ լայնությամբ դեպքում, վարվել է ավելի խոհեմությամբ: Նա հենել է թաղը և գմբեթը չորս հզոր որմնասյուների վրա, որոնք կրում են ընդերկայնական ուղղությամբ իրար հակադրվող ընդլայնական թաղերը, ու նման հնարքով նա հասել է նրան, որ ոչ միայն կենտրոնում գերիշխող գմբեթի բացվածքը հավասարացնել նավի լայնությանը, այլև միաժամանակ ընդլայնել տարածությունը որմնասյուների միջև, հետևաբար, առավել քան Ջեզուի դեպքում, ստացվում է կառույցի տարածական ամբողջականություն: Ջեզուի ներքին տարածության սահմանը սկիզբ է առնում նավերի պատերից, դա հատկապես այն պատճառով, որ արսիդների առաջին խումբը գմբեթակիր մույթների մոտ փակ է, իսկ մյուս արսիդները բացվում են կամարների միջով, վերևում սակայն, դրանք վերջանում են խուլ պատով: Արուճում արտաքին բարակ պատը՝ մեծ լուսամուտներով, ստեղծում է տարածության զուտ իդեալ սահմանը, այդ պատը, շինարարական տեսակետից, անհրաժեշտ չէ: Հենարանները, թաղերը և գմբե-

բեթը վեր են բարձրանում ու կերտում շաղկապված ինքնակիր համակարգ: Կառուցվածքային նման հնարքից առաջանում է, թեկուզ փոքր չափերի, գերակշռող տարածության տպավորություն, մի բան, որ Զեզուն իր մեծ չափերով հանդերձ, զուրկ է:

«Եվ, վերջապես, բարձրության համաշարփությունների մասին: Զեզուի օրինակում նաև լայնքան դեպի վեր է զարգացած և զմբեթի հետ հարաբերված, որ մուտքից սկսած, հայացքը զմբեթին հասնում է մինչև թմրուկի լուսամուտները: Գմբեթը նաև ծայրամասում տեղադրելը առաջացրել է ձգտում՝ առավել չափով շեշտել խորության տպավորությունը: Ազգային հին ձևերին վարժ հայ ճարտարապետը տեղադրում է զմբեթը կենտրոնական տարածության վրա գերիշխող դիրքով: Ընդերկայնական դահլիճի դեպքում նա հետևեց ավանդությանը, հավատարիմ մնաց բարձրությունների համաշարփությանը: Իր կառուցած դահլիճների տպավորությունը մնաց կայուն, երեք հատվածները լայնպես են հավասարակշռված, որ առաջանում է ներքին տարածության փառահեղ տպավորություն»: Յո. Ստրժիգովսկին շարունակում է, ասելով. «Փոսկապակցությունների հարցում մինչ օրս մտքերը ուղղված էին դեպի Հռոմ և Իտալիա: Բայց հիմա հայտնվում է հեռավոր մի երկրում՝ Հայաստանում այնպիսի մի արվեստ, որը սկզբից ի վեր հնարավոր է հետապնդել հեռավոր Արևելքից մինչև Չինական Թուրքեստան, որը զարգացավ, առանց առնչվելու Միջերկրականի հետ, հզոր իր արմատներով և տոհմով կարողացավ հակադրվել և դիմադրել եկեղեցիին: Այդպես եղավ, որ զմբեթը հաղթահարեց բազիլիկը և արմատախիլ արեց հելլենիստական-ասորական հարդարանքները: Հայ ժողովուրդը մնաց հավերժաբար իր գեղարվեստի մեջ մարմնացած: Բարեբախտաբար, Քաղկեդոնի 451-ի համաժողովից հետո ավելի ընդլայնվող վիհը իրարից բաժանեց հայկական եկեղեցին և հունականը, ոչ մի իշխանություն այնքան հզոր չեղավ, որպեսզի այս բողոքականությունը արմատախիլ անի: Նաև Հայաստանում չկար իշխող տիրակալ, որ կործաներ ազգային արվեստը, որպեսզի օտարամուտ ներմուծումների միջոցով տարածի իր իշխանությունը: Այնպես, ինչպես Հելլասում, այդպես և Հայաստանում, գեղարվեստը մնաց ժողովրդի կյանքի հասուն արտահայտությունը և երկար ժամանակ անձեռմխելի»¹²:

Այսքանը Յո. Ստրժիգովսկիից ու շարկունակեմ ասելիքս: Հատկանշական պիտի համարել Վերածնունդի մեծ ճարտարապետների համար այն, որ իրենց նախագծերը կազմում էին ոչ թե միջնադարի Իտալիայի կառույցների հասկացությամբ, ոչ էլ այնքան ուղիղ անհատականից հետևեցնելով, այլ հորինելով զմբեթը, հենաբսիդները և թաղը միասնաբար, ինչպես հատուկ էր հայ ճարտարապետներին: Վաղ միջնադարի Հայաստանում ճարտարապետական կոթողները ստեղծել են ուժեղ անհատականության տեր մարդիկ՝ Գրիգոր Լուսավորիչ, Տրդատ Գ, Սահակ Պարթև, Հովհան Բագարանացի, Կոմիտաս, Ներսես Գ, իշխաններից՝ Վահան Մամիկոնյան, Գրիգոր Մամիկոնյան, Բուտ, Մրենի դեպքում՝ Դավիդ Սահառունի, Թեոֆիլոս եպիսկոպոս և Ներսես Կամսարական: Ծարտարապետներից ծանոթ են VII դ. գործող՝ Խորայել Գոռաղ-ճեցի, Յոհան և Թողոսակ:

Ինչպես տեսանք, Լեոնարդոն, Բրամանտեն և իրենց գործը Հռոմում շարունակողները, նորից են անդադառնում այն խնդիրներին, որոնք զբաղեցրել էին հայ ճարտարապետներին: Այդ կարգի խնդիրների երևույթը, անշուշտ, ունի ուրույն մեթոդ, որը հուշում է ձևերի կառուցվածքը, ձևերի առաջացման տրա-

մարանական հոլովույթը: Զորորդ դարից սկսած, Հայաստանում առաջին պլան քաշվեց քառանկյունի գմբեթավոր տարածությունը, առանցքների ուղղությամբ տեղադրված արսիղների միջոցով, ընդլայնվեց կենտրոնի տարածությունը, իսկ տեղադրելով գմբեթը ընդերկայնական թաղի կենտրոնում, կազմավորվեց գմբեթավոր դահլիճը: Այդ հորինվածքի նմանությամբ, հազար տարի անց, ստեղծվեց Վինյուլայի Ջեզուն:

Ֆլորենցիայի բանասահղծ և գրականագետ Ռ. Բորգինին (1541—1588) ղատորոշում է ստեղծագործությունը երկու տեսակի. մեկը «ուրիշներից հետեցրած» կամ հիմնված պատմական ընդհանուր ժառանգության վրա: Մյուսը, որպես գործ, որ «գալիս է արվեստագետից»: Վերածնունդի նման հայեցողության հիման վրա, կենսարդոյի բազարանատիպ նախագծերը պիտի դասել առաջին տեսակի ստեղծագործությունների շարքը ու համարել դրանք հայ ճարտարապետությանը հարազատ նախագծեր, իսկ երկրորդ տեսակի նախագծերը դասել զխավոր թեմայից հետևած մշակումների շարքը:

Երկու դեպքում էլ մեծ արվեստագետի երեակալությունը մնում է որոշ նախագծերում Բագարանի տիպին արմատացած: Զեափոխությունների ենթարկված, այդ տիպի տարրեր լուծումները ամբողջական են, դրանցից ամեն մեկը կազմում է ինքնուրույն ճարտարապետական կառույց: Սույն հանգամանքը բացատրում է կենսարդոյի նախագծերի թողած ազդեցությունը Կուատրոչենտոյի մեծ ճարտարապետների վրա: Հայ մշակույթի տեսակետից գնահատման արժանի ամենաէականն այն է, որ կենսարդոյի համար Բագարանը ունեցել է ելակետային նշանակություն: IV—VII դդ. հայ ճարտարապետությունը ստեղծել է այն ձևերը, որոնց վերագտնելու ենք բարդացած, համընդհանուր նշանակությամբ հարստացած, Վերածնունդի ճարտարապետների մոտ, կենտրոնագմբեթ հենաբսիղների կառույցներից մինչև Վինյուլայի գմբեթավոր դահլիճը՝ Ջեզուն: Կենսարդո դա Վինչին եղավ այդ փոխանցումը սկզբնավորող հանճարեղ արվեստագետը:

Резюме

Интерес ученых к ценнейшему литературному наследию Леонардо да Винчи начал формироваться сто лет назад. В этом аспекте научно-методические исследования продолжаются, инициатором же этой весомой работы был Ф. П. Рихтер. Свой двухтомник, в котором обобщены известные в те годы труды Леонардо, а также леонардовский архитектурный материал, изученный Г. Геймюллером, немецкий ученый в 1883 г. издал в Лондоне. Автор, основываясь на нескольких страницах Кодекса Атлантикуса Миланской библиотеки Амброзиана, выдвинул т. н. «восточную версию» Леонардо, т. е. предположение о том, что гениальный художник до переезда в Милан, где пробыл, вероятно, с 1482—83 по 1499 гг. и работал над памятником Франческо Сфорца, был на Ближнем Востоке и в Малой Азии, затем перешел на службу к египетскому султану в качестве архитектора. Этот тезис Рихтер опубликовал до выхода двухтомника в труде, называвшемся «Леонардо на Востоке», напечатанном в 1881 году. В том же году Г. Алишан выступил с подобной темой, поочередно вышли в свет «Армянская версия» Ё. Стржиговского, в дальнейшем—труды А. Chastel, Е. Mc. Curdy, L. Firgo, A. Marinori, G. Ponte, а из армянских авторов—работы Г. Джамбакяна, К. Заряна и П. Мкртчяна.

Какие же рукописи Леонардо послужили основанием для трактовки вопросов, связанных с Арменией, армянами и армянской архитектурой?

— **Киликия.** Эту восточную часть Средиземноморья Леонардо называет «Западной Арменией».

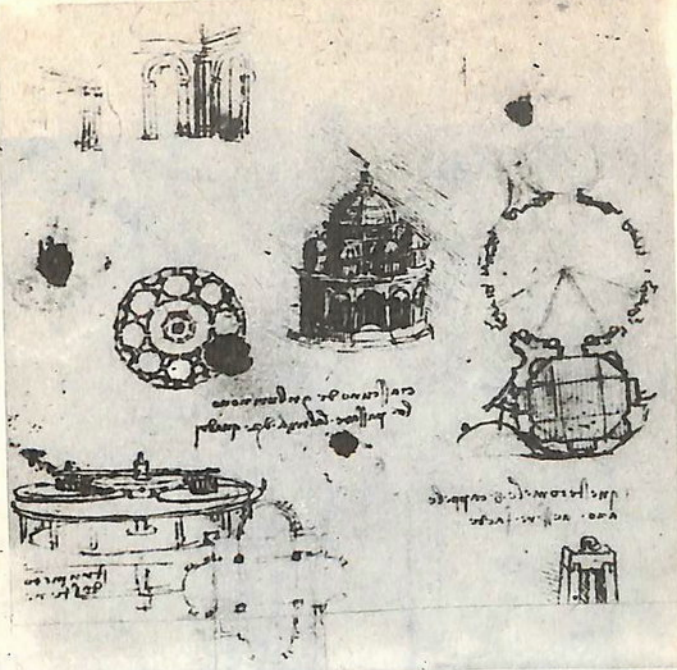
— **Армяне.** Три рисунка Леонардо «Головы армян».

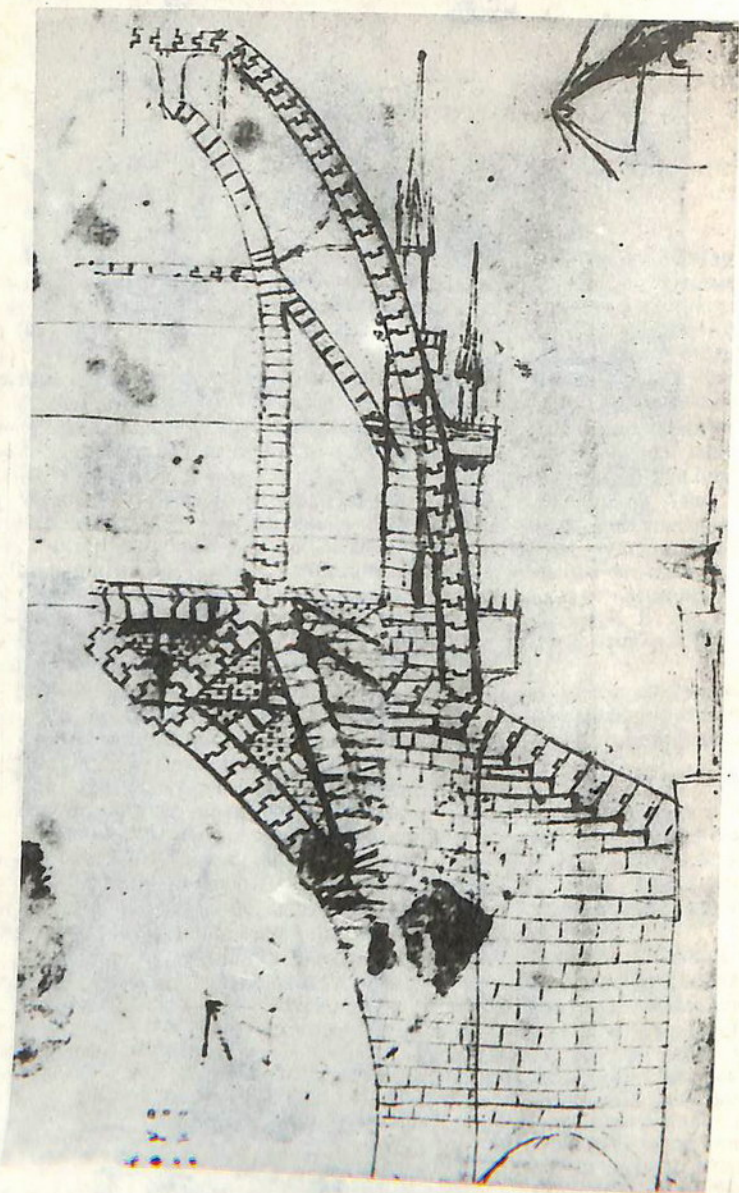
— **Армянская архитектура.** Пять чертежей типа Багарана.

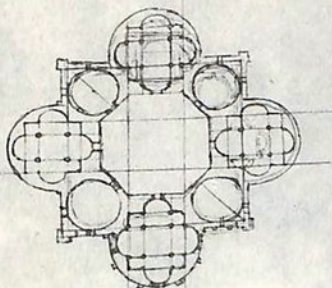
Помимо отмеченных материалов следует упомянуть и то, что основываясь на сведениях, получаемых от своего друга—купца и посла в Османской Империи Фиренцетти Бенедетто Дея о Черном море, горах и реках Малой Азии, Леонардо по частям очерчивал карту Малой Азии, причем от Киликии до Западной Армении, Эрзрума-Карина.

В своих комментариях ученые, исследовавшие вышеназванные чертежи и рукописи Леонардо, делятся на две группы: на тех, кто согласен с «восточным» тезисом, и на остальных, в основном, это итальянские специалисты, которые считают, что упомянутые в рукописях факты следует считать плодом леонардовского воображения. Однако, помимо этого у нас имеется тот план, согласно которому у гениального итальянца был замысел романа, непосредственным образом связанного с армянской действительностью, а события, которые предполагалось описать, он намеревался поместить в «гористой Армении», т. е. в Киликии. Исходя из этого автор считает, что «Армянские письма»—недостаточный аргумент в пользу того, что Леонардо был в Армении, но неопровержим его план, по которому он собирался написать роман, события которого развивались бы в армянской среде.

Однако Леонардо чертил планы со своими внутренними решениями и внешним видом соответствующими типу Багарана, следовательно он анализировал и чертил такие формы центральнокупольных сооружений, кото-



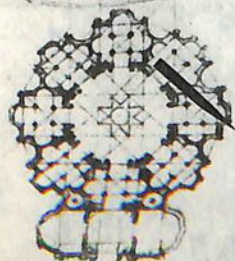




4



1



2

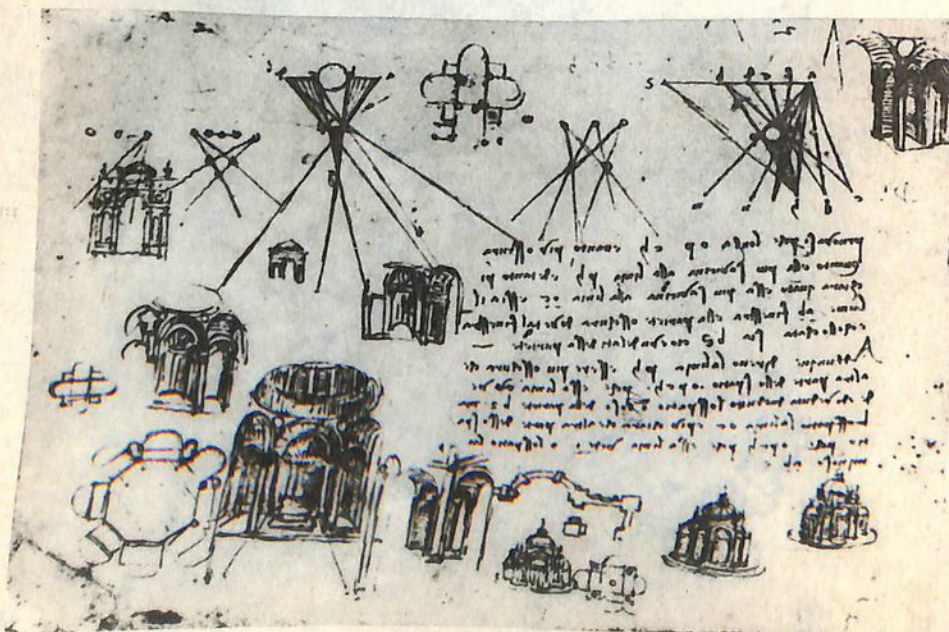
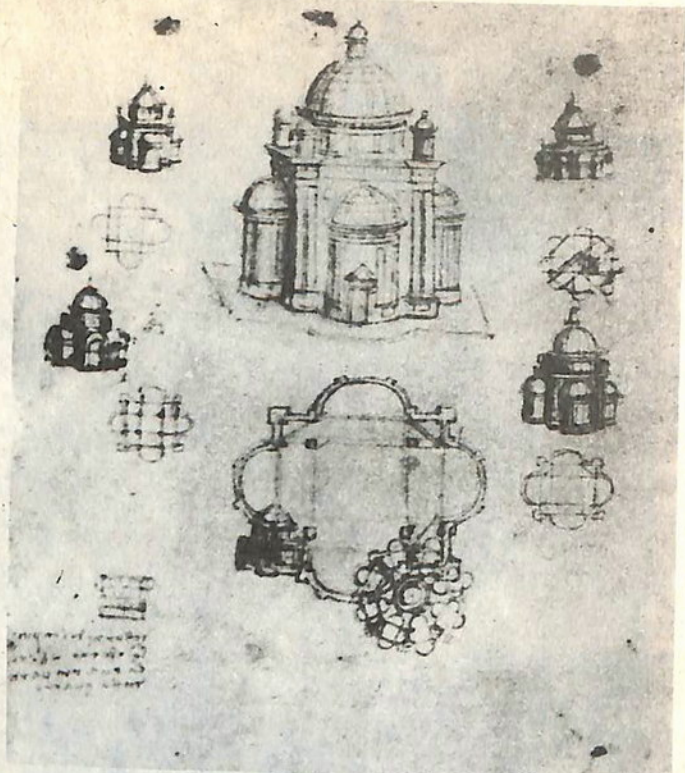


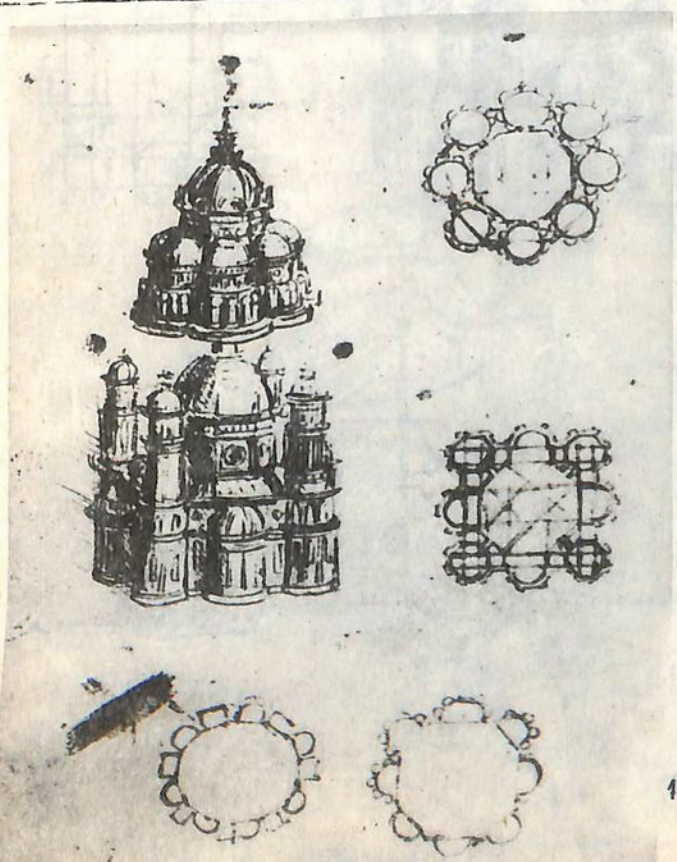
3

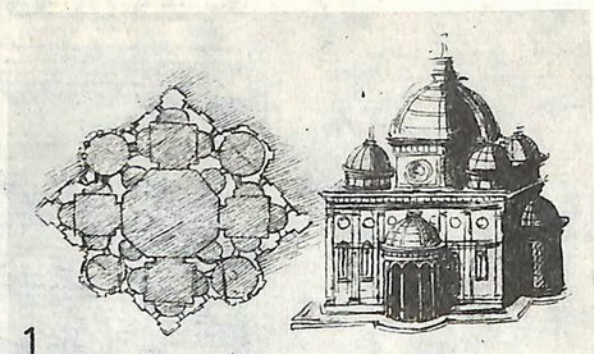


5

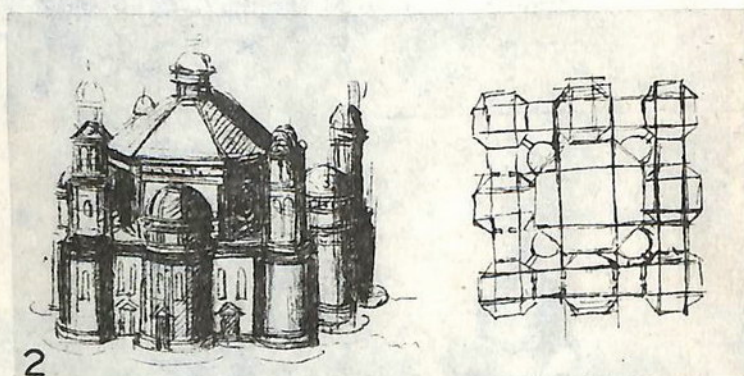
III



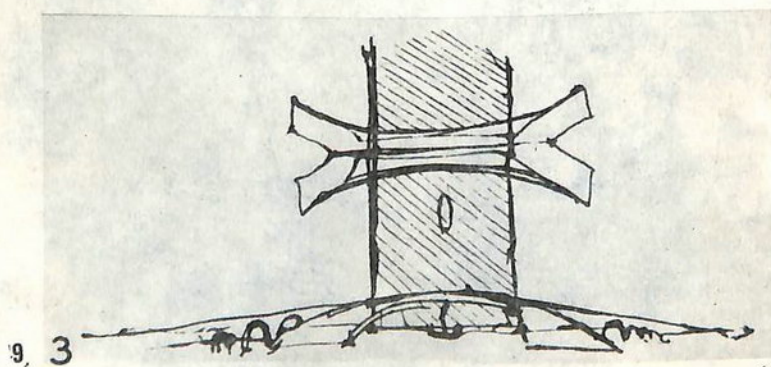




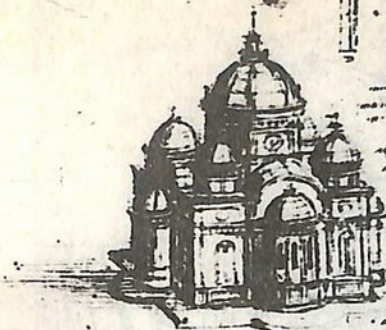
1



2



3



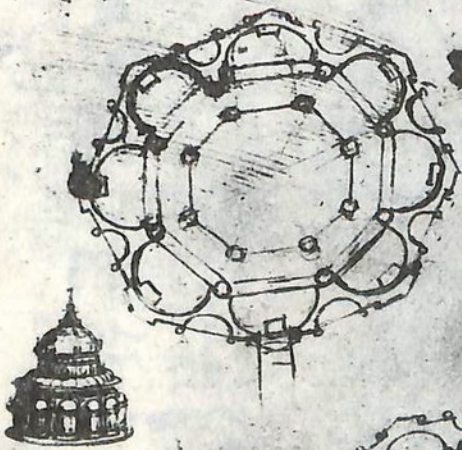
Handwritten text in a cursive script, likely a description or commentary on the architectural drawing. The text is written in a dark ink and is somewhat faded and difficult to read.



A

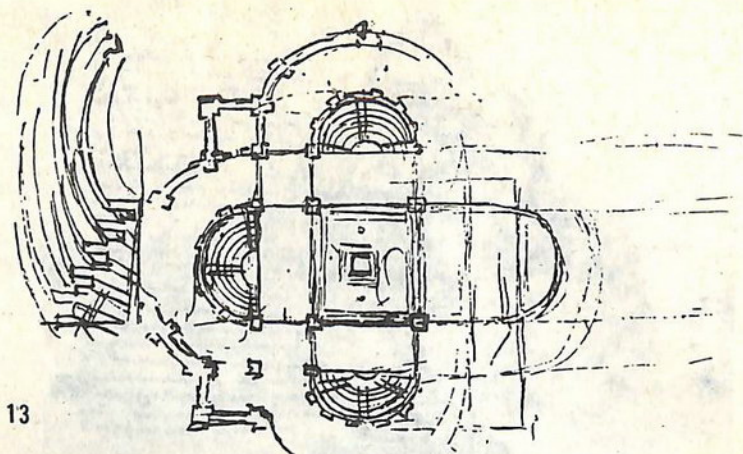
Handwritten text in a cursive script, likely a description or commentary on the architectural drawing. The text is written in a dark ink and is somewhat faded and difficult to read.

14

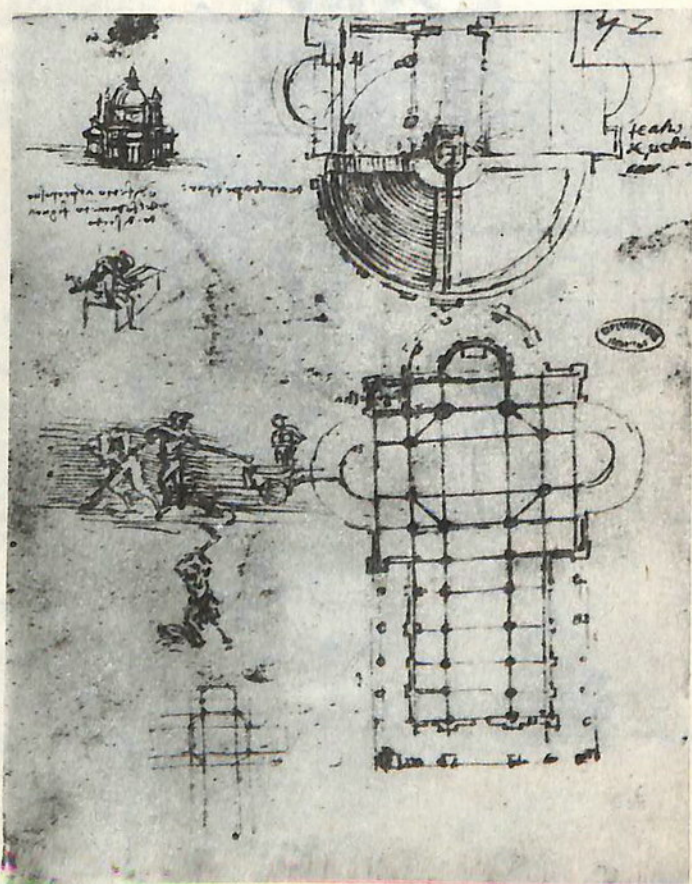


VII

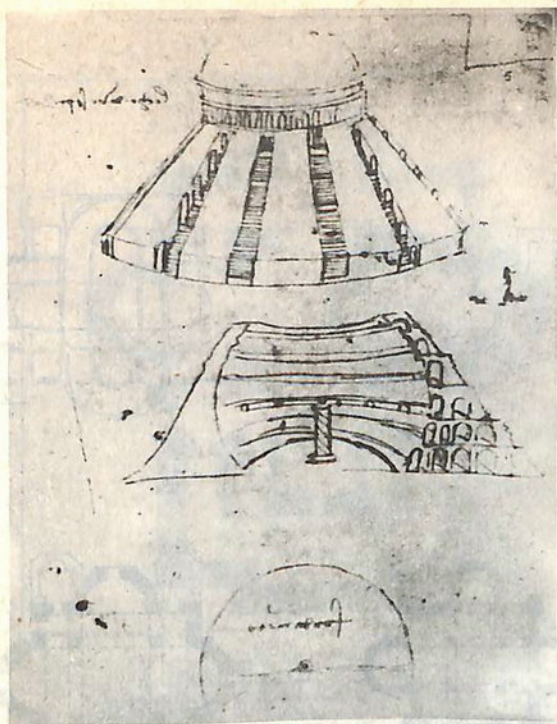
12



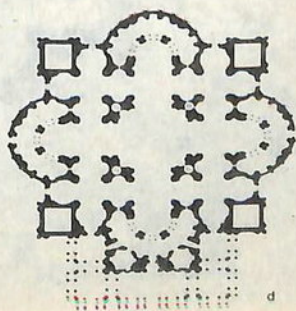
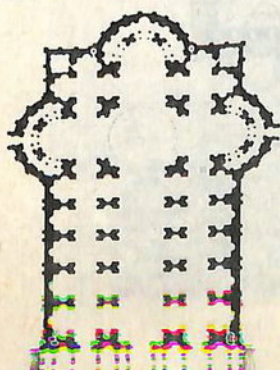
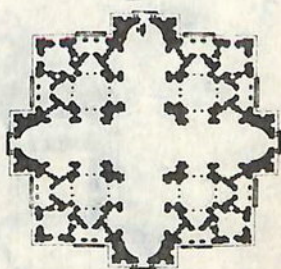
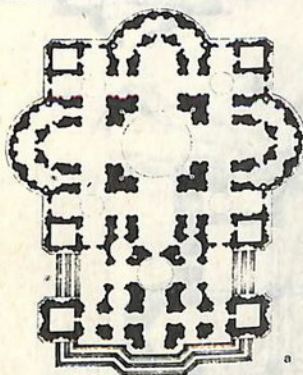
13



14

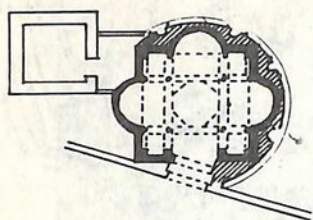


15

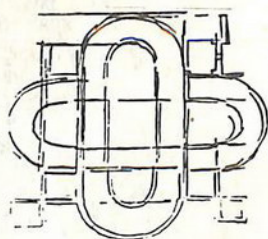


17

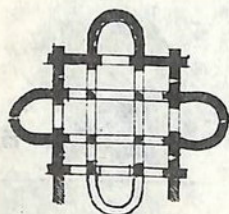
IX



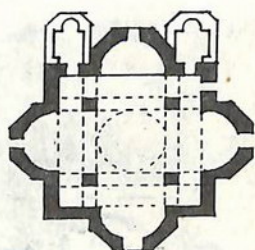
1



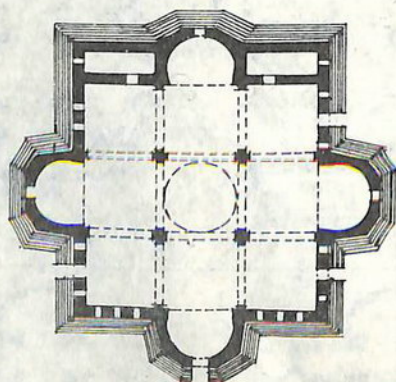
2



3

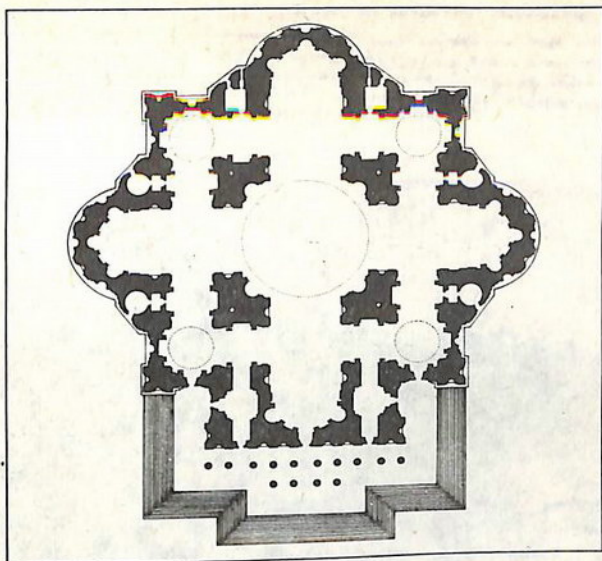


4

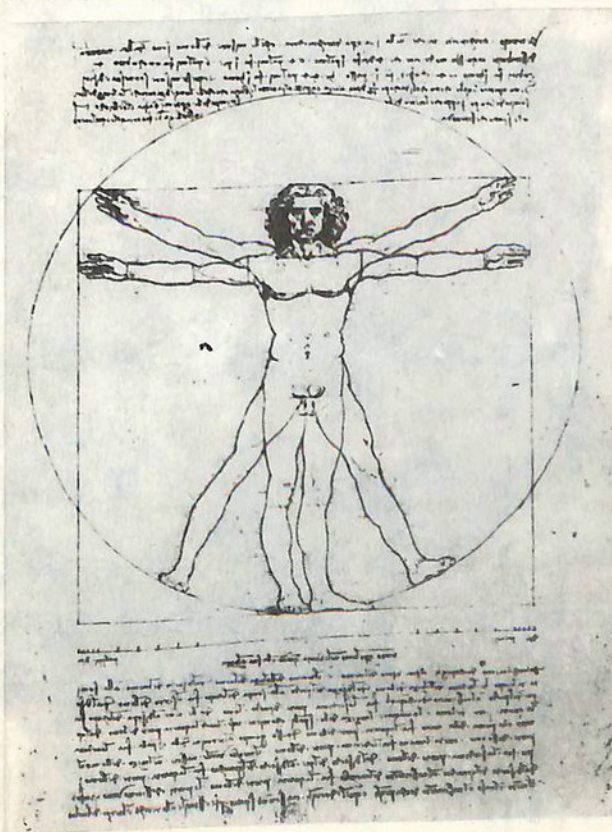


16

5

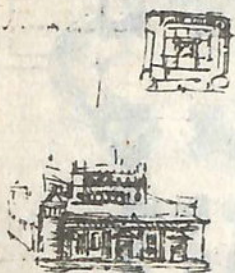


18

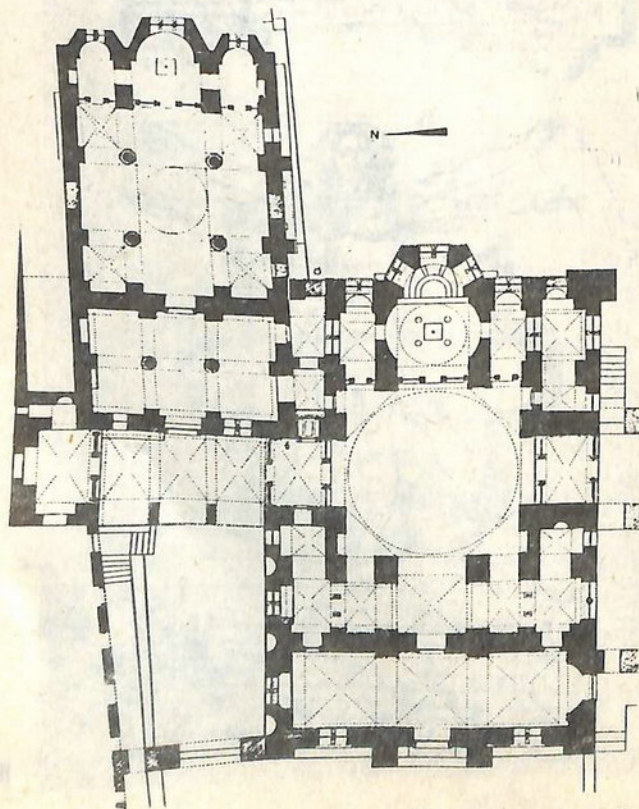


19

XI

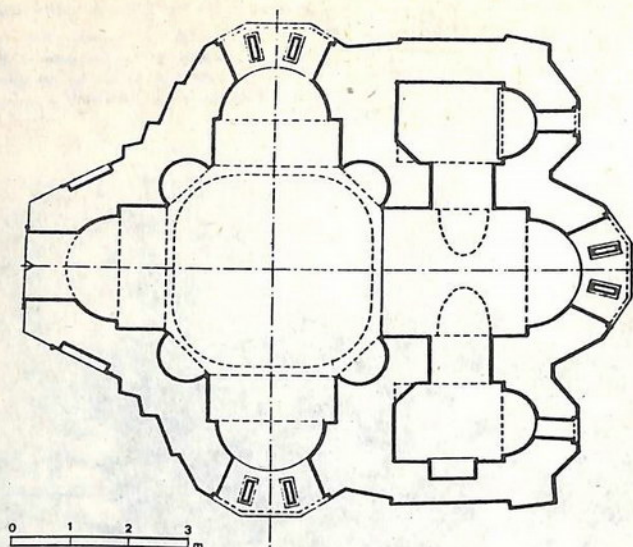
[illegible]

[Faint handwritten text, likely bleed-through from the reverse side.]

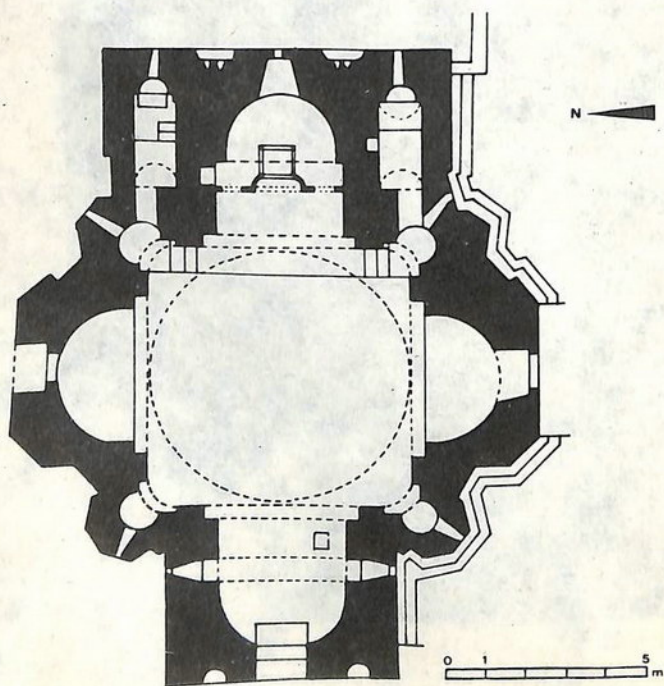


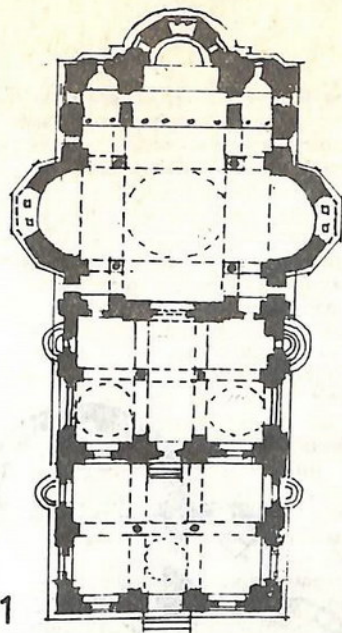


23

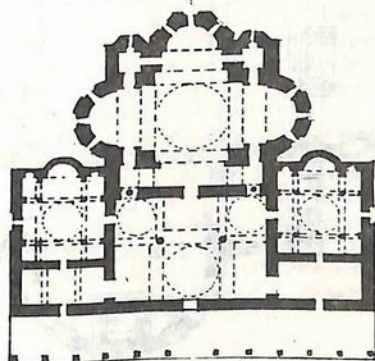


24





1



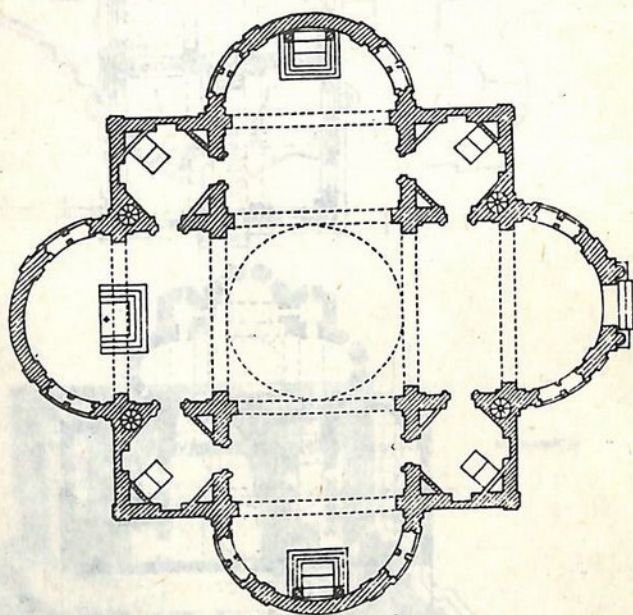
25

2



26

XV



27

рые вдохновили величайших архитекторов Возрождения, а вопросы этиологии этого типа до сих пор сохраняют свое значение.

Тип Багарана создан армянскими зодчими, к нему относятся возведенный в 301—303 гг. Эчмиадзин-I и возведенный в 484-мм Эчмиадзин-II, а в VII в.—Багаран и Гаяне. По-моему, Леонардо не был в Армении, а судя по фактам, этот тип, начиная с конца IX в. распространился на Западе и во времена правления Македонской или Армянской династии—в Византии. К типу Багарана указанного периода относится церковь Жермини-де-Пре в Орлеане, сооруженная архитектором Карла Великого армянином Одо де Мессеном, затем подобная Сен-Филибер де Гранлион и часовня Сен-Базил крепости Брюж в Бельгии. В правление Оттонов императрица армянского происхождения Теофано построила в Германии две церкви типа Багарана—Аллерае в Регенсбурге и Кафедральную церковь в Шварц райндорфе, а дочь императрицы, тоже Теофано—церковь св. Марии им Капитоль того же типа в Кельне. Основополагающим значением обладает известная Леонардо миланская часовня Сан Сатино. Стоит отметить дворцовую церковь «Неа Окклезия», построенную Василием Первым в Византии, а в Южной Италии церкви типа Багарана, как вырубленные в скалах, так и наземные, возводили бежавшие с Востока представители армянского духовенства.

В эпоху Возрождения одной из важнейших архитектурных проблем была необходимость снести базиличную церковь св. Петра в Риме и на ее месте воздвигнуть совершенно новое, соответствующее мировосприятию человека Возрождения сооружение, важность которого была бы международной. Результаты объявленного конкурса на новое здание св. Петра свидетельствуют о наличии двух основных подходов: четырехаспидное и с четырьмя купольными подходами в центре, а согласно второму—решение остается то же, но добавляется вытянутое на запад крыло базиличного типа. Первое решение старого центральнокупольное предложили Браманте, Микельанджело, а с удлиненным крылом—Рафаэль. Остается фактом, что основная форма двух проектов схематично близка типу Эчмиадзин—Багарана, которую Леонардо видел во внутренней конструкции миланской часовни Сан—Сатино. Несомненное тождество Багарана и некоторых планов Леонардо следует, по-моему, объяснять родством формовосприятия, что, как было сказано, нашло распространение в Германии Каролингов и Оттонов, в Южной Италии, Византийской Империи, затем в итальянском Кватроченто. В распространении формы центральнокупольных церквей большое значение имели теория Л. Б. Альберти и указанные чертежи Леонардо, вероятно, известные Браманте. Следовательно, форма эта, созданная армянскими архитекторами IV—VII вв, воспроизведена в эпоху Возрождения усложненная и обогащенная всеобщим значением классического искусства, а Леонардо да Винчи оказался гениальным художником, осуществившим эту передачу.

S U M M A R Y

The interest of the scientists about the valuable heritage of Leonardo da Vinci started to develop approximately a century ago. In this respect the scientific-methodological works which are being continued, have not received any final form yet. The initiator of this worthy task was J. P. Richter. In the 2 volumes that he prepared the German scholar summed up the literary works of Leonardo known in those years, and together with H. Geymuller's investigated architectural heritage of Leonardo, Richter published them in London in 1883. Taking into consideration the several pages of Codex Atlanticus in the Ambroziana library of Milan, the author brought forward the so-called «Eastern hypothesis» of Leonardo, i. e. the talented artist before moving to Milan, where he has probably arrived somewhere between 1482—1483 and 1499 and worked on the monument of Francesco Sforza, has supposedly been in the Middle East and Asia Minor, and then has entered into the service of the Egyptian Sultan as an architect. Richter published this hypothesis in 1881 in a book titled «Leonardo in the East,» before the edition of the 2 above mentioned volumes. At the same year Alishan came out with a similar theme. Respectively several authors wrote about one and the same subject: J. Strzygowski («Armenian hypothesis»), A. Chastel, E. McCurdy, L. Fizio, A. Mazinozi, G. Ponte, from the Armenian authors G. Zambakdjian, K. Zarian and P. Mkrtchian.

And which are Leonardo's those manuscripts which served as a bases for the interpretation of the problems connected with Armenia, Armenians and Armenian architecture? They are as follows:

- **Cilicia:** Leonardo called the eastern part of the Mediterranean as «Western Armenia.»
- **Armenians:** Leonardo's graphic work in ink picturing three «Armenian Heads.»
- **Armenian architecture:** Five churches after the Armenian Bagaran type.

Besides the above mentioned material, it is necessary to note that one of the personal friends of Leonardo Benedetto Dei from Florence who was a tradesman and at the same time an ambassador in the Ottoman Empire, gave geographical information to Leonardo about the Black Sea, the mountains and rivers of Asia Minor, and probably basen upon them Leonardo has sketched parts of the map of Asia Minor beginning from Cilicia till Western Armenia (Erzeroum—Karin).

The above mentioned scholars who studied Leonardo's manuscripts-schemes due to their commentaries are divided into 2 groups: those who agree with the «Eastern» thesis and those, mostly Italian specialists, according to whom the facts mentionen in the manuscripts are supposed to be regarded as the result of Leonardian imagination. But except this it is handy to us the plan corresponding to which the gifted Italian had the intention of writing a novel, which was going to have immediate relation with the Armenian reality and the events which were going to be described is situated in «Rocky

Armenia» i. e. in Cilicia. Proceeding from these in accordance with the opinion of the book's author, «The Armenian Letters» are unsatisfactory to prove that Leonardo has been in Armenia, but his plan is indisputable, according to which Leonardo da Vinci was planning to write a novel the events of which were going to take place in an Armenian surrounding.

But Leonardo has drawn projects of churches which are with their inner solutions and outer appearances of Bagaran type. Consequently, he analyses and sketches such shapes referring to centrally-domed constructions that inspired the greatest architects of the Renaissance, while the etymological questions related with this type still preserve their actuality.

The Bagaran type was created by Armenian architects. To this type belong Etchmiadzin I church (301—303), the Etchmiadzin II (484) and the Bagaran and the Gayane churches (VII c.). In my opinion, Leonardo never visited Armenia but, judging by facts, the type began to spread in the West since the end of the 9th c. and in Byzantium under princes belonging to Macedonian or Armenian clans. At the same period the churches of this type were built in Europe. Among them are Germin-de-Pres (built in Orleans by the Armenian Odo le Messin—the architect of Charlemagne), Saint—Philibaire de Grandlion and the Saint—Basil charell of the Bruge fortress in Belgium. During the reign of the Ottonians the empress Teophano, who was of Armenian decent had 2 Bagaran type churches built in Germany—Allerhayen in Regensburg and the Cathedral in Schwarzreindorf. The empress's daughter (whose name was also Theo... phano) had the same type of church built in Koln—Saint Maria im Capitol. Of special importance is the Chapel of San Satiro in Milan with which Leonardo was acquainted. In Byzantium noteworthy is «Nea Ecclessia» palatinal church, whereas in Southern Italy the churches of this type were built by immigrant Armenian churchmen and these churches were both usual ones and rock-hewn ones.

One of the most challenging architectural tasks of the Renaissance period was to demolish the old basilica type Cathedral of St. Peter in Rome and to raise in its place an entirely new monument which might be adequate to the worldperception of the Renaissance man and might be of international significance. The projects delivered to the announced competition for the new building of St. Peter displayed the prevalence of two approaches. The first was the four-apsed and four-central dome-bearing pilastered variant, while the second being essentially the same suggested westwise extennen basilica-type nave. The first purely centrally-domed solution was suggested by Bramante and Michelangelo, while the one with an extended nave was by Raphaël It is an undeniable fact that the fundamentals. of the both projects are schematically close to Etchmiadzin—Bagaran type which Leonardo saw in the interior of the San Satiro chapel in Milan. The undisputable similarity that exists between Bagaran and some of the prospects of Leonardo can be explained, to my mind, by similarity in perception of forms which gradually spread in Carolingian and Ottonian Germany, in Southern Italy, in the Byzantine Empire and later in Italian Quattrocento. In the spreading of the type of centrally-domed churches L. B. Alberti's theory and Leonardo's above-mentioned schemes played an important part. Bramante probably knew both. Consequently the type created by the 4—7th cc. Armenian architects might be rediscovered in the period of Renaissance in more complicated, intricate forms enriched by the universal significance of the classical art. And Leonaono was an artist of genius who made this transfer possible.

Լեոնարդո դա Վինչիի Ձեռագրերի Պաշտպանության Վարչերի Անունների Ցուցակ:
 ցուցակը հաջորդ է Անդրե Զասլե, ՏԵՍ «Լեոնարդո դա Վինչիի ՀԱՆՃԱՐԸ», ՆՅՈՒ ՅՈՐԲ,
 1960, էջ 279:

CU	Codex Urbinas, lat. 1270	Rome, The Vatican	16th cent. copy
CA	Codex Atlanticus	Milan, Bibliot; Ambrosiana	1483—1518
BN 2038	Ashburnham I	Paris, Institut de France	1492
W	(Drawings)	Windsor Castle, Royal Library	
An. A	Anatomical notebook A	Windsor Castle, Royal Library	1489—1516
An. B	Anatomical notebook B	Windsor Castle, Royal Library	
Qu. An.	Anatomical notebook	Windsor Castle, Royal Library	
A	Ms. A	Paris, Institut de France	ca. 1492
B	Ms. B	Paris, Institut de France	ca. 1488—1489
C	Ms. C	Paris, Institut de France	ca 1490
D	Ms. D	Paris, Institut de France	1508
E	Ms. E	Paris, Institut de France	1513—1514
F	Ms. F	Paris, Institut de France	1508—1509
G	Ms. G	Paris, Institut de France	ca. 1510—1516
H 1—3	Ms. H 1—3	Paris, Institut de France	1493—1494
I 1—2	Ms. I 1—2	Paris, Institut de France	1497—1499
L	Ms. L	Paris, Institut de France	1497, 1502—3
M	Ms. M	Paris, Institut de France	before 1500
VA I	Forster Bequest, Ms. I	London, Victoria and Albert Museum	ca ca. 1489
VA II	Forster Bequest, Ms. II	London, Victoria and Albert Museum	1495—1497
VA III	Forster Bequest, Ms. III	London, Victoria and Albert Museum	1490—1493
Leic.		Holkham Hall, Earl of Leicester	1505—1506
Ar.	Ms. Arunde, no. 263	London, British Museum	1504, 1508 at 1516
Triv. Ven.	Codex Trivulziano	Milan, Castello Sforzesco	1487—1490
		Venice, Accad. di Belle Arti	1511 and others

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ն ա խ ա բ ա ն

1. Les manuscrits de Leonardo de Vinci, հրատ. Ravaisson—Mollien, G. Հարություն-
յան է., Տրամաբանության փիլիսոփայություն, Երևան, 1979, գ. Բ. էջ 170:
2. Leonardo da Vinci, Trattato di pittura; Ludwig, Wien.
3. Richter J. P. The literary Works of Leonardo da Vinci, London, 1883, n°1135.
4. Cassirer E. Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento, Firenze, 1974, p. 254—5.
5. Keiler G. Harmonia mundi, Wien, 1619.
6. Leonardo da Vinci. Trattato di pittura; Ludwig, Wien, 1882.
7. Venturi L. Storia della critica d'Arte, Torino, 1964, p. 105.
8. Pagani L. Contributi nella cartografia italiana del XII sec. alla conoscenza della Armenia,
in: Oriente moderno, Roma, 1978, p. 369—81.
9. Heydenreich L. H. Spätwerke Brunelleschi, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung,
Berlin, 1931, p. 52.
10. Հարությունյան է., նշվ., էջ 196:
11. Զարյան Ա., Ձևի պահանջը (ճարտարապետության մեջ), Հայկազյան Հայագիտական Հան-
դես, Դ., Պետություն, 1973, էջ 147:
12. Geymuller H. Leonardo da Vinci als Architekt, in: Richter, J. P., op. cit. vol. 11, p. 25—
104.
13. Stryzowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918.
14. Calvi G. I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e
bibliografico, Bologna, 1925.
15. Pedretti C. A chronology of Leonardo da Vinci's architectural studies after 1500, Geneve,
1962, p. 180.
16. Firpo L. Leonardo, architetto e urbanista, Torino, 1971.
17. Ghisberti L. I commentarii, ed. J; von Schlosser, Berlin, 1912, Napoli, 1947.
18. Leonardo da Vinci Trattato di Pittura.
19. Pedretti C. K. Leonardo's Plans for the Enlargement of the City of Milan, in: Raccolta
V inciana, XIX, 1962.

Գ Լ Ո Ւ Ն Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

1. Richter J. P. նշվ., աշխ., Բ., տախտակ 120, էջ 394—351:
2. Alishan Gh. Geonomia Armena, Venezia-San Lazzaro, 1881, p. 14.
3. The Notebooks of Leonardo da Vinci, a new selection by Pamela Taylor, New York, 1960,
p. 154, 185.
4. Նույն աշխ., էջ 141:
5. Nicodemi G. Leonardo da Vinci, Leipzig, 1940, 5, XIV—XV.
6. Uzielli G. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci, Torino, 1896.
7. Calvi G. op. cit. McCurdy, E., The Mind of Leonardo da Vinci, New York, 1940, p. 24.
8. Զարյան Ա., Լեոնարդո դա Վինչին և Հայաստանը, Սովետական արվեստ, Երևան, 1967,
№ 5, էջ 30:

9. Ponte G. Attorno a Leonardo da Vinci: l'attesa popolare del Safi di Persia in Venezia e Firenze nell'inizio del Cinquecento, in: Rassegna della Letteratura Italiana, Anno LXXXI, Serie VII, N° 1—2, Firenze, 1977.
10. Հայ ժողովրդի պատմություն, Երևան, 1972, հ. 4, էջ 81:
11. Procacci G. Storia degli Italiani, Bari, 1969, p. 135—141.
12. Ponte G. նույն տեղում:
13. Marinori A. Leonardo da Vinci, scritti letterari, Milano, 1974, p. 194—199. Garin E., Im problema delle fonti del pensiero di Leonardo, in: Atti del Convegno di Studi Vinciani, Firenze, 1953, p. 166.
14. Argan G. C. Storia dell'arte italiana, Firenze, 1973, II, p. 334.
15. Petrusi A. La caduta di Costantinopoli, Milano, 1976, p. XV.
16. Firpo, L., նշվ. աշխ.:
17. Babinger F. Eine Brücke von Galata, nach Stambul wollte Leonardo in die Dienste des Sultan treten, in: Die Neue Zeitung; VI11, 1952, p. 87—88.
Babinger F. Heydenreich, L. H. Vier Bauvorschläge Leonardo da Vinci's an Sultan Bajazet II. (1502—3), in: Nachrichten von der Akademie der Kissenchaften in Göttingen, Phil. Hist. Klasse, 1952, p. 1—20.
18. Zekijan L. B. Le colonie armene del Medioevo in Italiain: Atti primo Simposio Internazionale di Arte Armena, Venezia—San Lazzaro, 1978, p. 836.

Գ Լ Ռ Ի Խ Բ

1. Strzygowski J. Die Baukunst ner Armenier und Europa, Wien 1918, II, 863—72.
2. «Լեոնարդոն որպես ճարտարապետ և քաղաքաշինարար» Թեմաներով մինչ օրս լույս տեսած գրականությունը բաղկական հարուստ է, նշեմ գրանցից կարևորները.
Baroni C. Leonardo Architetto, in: Leonardo da Vinci, Novara, 1939, p. 239—59. Sartoris A., Leonard Architecte, Paris, 1952. Reti, L., Tracce dei progetti perduti di F. Brunelleschi nel Codice Atlantico di Leonardo da Vinci, «IV Lettere Vinciane, Vinci, 1964» Firenze, 1965. Sisi, E., L'urbanistica negli studi di Leonardo da Vinci, Firenze, 1953.
3. Strzygowski J. Leonardo—Bramante—Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Fmorenz, 1918.
4. Die Bildendekunst des Ostens, heruas. K. Kosch, Wien, Bd. III, p. 47 fg.
5. McCuerdy E. The Mind of Leonardo da Vinci, London, 1940.
6. idem, p. 254.
7. Զարյան Կ., Լեոնարդո դա Վինչին և Հայաստանը, Սովետական արվեստ, Երևան, 1967, № 5, էջ 30:

Գ Լ Ռ Ի Խ Դ

1. Vasari G. Le Vite de'piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti scritte da M. Vasari Glorioso Pittore ed Architetto, Aretino di nuovo ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de'vivi et de'morti nell'anno 1550 inizio 1567, a cura di C. L. Raghianti, Milano, 1942—50, v. IV, p. 21.
2. Wittkower R. op. cit. p. 20—21.
3. Supino J. B. Gli albori dell'Arte fiorentina, Firenze, 1906, p. 23 sgg.
4. Ricci G. Ravenna, Bergamo, 1921, p. 110—111.
5. Firpo L., op. cit. p. 36.
6. Strzygowski L., op. cit., II. p. 866.
7. idem, p. 869.
8. Archivio storico lombardo, Milano, 1878, V. p. 541,
9. Firpo L., op. cit. p. 50.

1. Agostino, De vera religione, c. XXX, p. 146—47. Grabar A. L'arte paleocristiana, Milano, 1967. Mac Donald K. L., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
2. Wittkower R. Principi architettoni nell'eta dell'Umanesimo. Torino, 1964, p. 7.
3. Deichmann F. W. Rom, Ravenna, Konstantionpel, Naher Osten, Wiesbaden, 1982, p. 27.
4. Burckhard J. Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart, 1878.
5. Pensner N. Storia dell'Architettura europea, Bari, 1959, pp. 133—135.
6. Feankl P. Die Entwicklungsphase der neueren Baukunst, Leipzig, 1914.
7. Frey D. Bramantes St. Peter—Entwurf und seine Apokryphen, Wien, 1915.
8. Marchini G. G. da Sangallo, Firenze, 1942.
9. Grayson G. «Kunstchronik», X111, 1960, p. 359 sgg.
10. Alberti L. B. De re Arohm aedificatoria 1550, VII, 4, p. 206.
11. Alberti L. B. I primi tre libri nella Famiglia, ed. Pellegrini, F. C. Firenze, 1911, p. 188.
12. Alberti L. B. De re aedificatoria, IX, 5, IV, p. 109.
13. Strzygowski J., op. cit. p. 869—70.
14. Albarti L. B., op. cit. VII, 14.
15. idem, VII, 10.
16. idem, IV.
17. idem, VII, 12.
18. idem, VII, 11.
19. Wittkower R., op. cit. p. 14.
20. Nebbia U. Leonard de Vinci, Novara, 1952, p. 43.
21. Հակոբյան Հ. Հ., Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Երևան, 1982, 2, էջ 40:
22. Panowsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York, 1939.
23. Pevsner N., op. cit. p. 314.
24. Benevolo L. Storia dell'architettura del Rinascimento, Bari, 1968.
25. Venturi A., Storia dell'arte italiana, Milano, 1938, XI, 1, p. 25.
26. Giovannoni G., Saggi sulla architettura del Rinascimento, Milano, 1931, p. 90. Geymuller H. A., Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom, Wien—Paris 1875, p. 21 sgg. De Angelis D'Ossat, G., in: Bollettino d'Arte, XL1, 1956, p. 207 sgg.
27. Wittkower R., op. cit. p. 21.
28. Լեոնարդոյի դպիւր Արեւմտայն Հայաստան՝ Կիլիկիա, կատարած ճանապարհորդութիւնը համախառն հետեւեալ հեղինակները. Զաւթակեան Գ., Հայկական ճարտարապետութիւնը և Արեւմուտը, Լեոնարդո դա Վինչիի ճանապարհորդութիւնը Հայաստան, «Անի» Տարեգիրք հայ մշակութի, Բուկրեշ, 1943, էջ 454—456: Զաւթան Կ., Լեոնարդո դա Վինչի և Հայաստանը, Սովետական արվեստ, 1967: Մկրտչյան Պ., Լեոնարդո դա Վինչի և Երբեք եղե՞լ է Հայաստանում: Բազմավեկ, 127, 1969, էջ 152—55: Օտար հեղինակներից կարեւոր են՝ Richter J. P., Strzygowski J, McCurdy E.
29. Անտիա Շիբակաի, Մատենագրութիւն, Երևան 1979, էջ 72:
30. Langlois Ch. V. La connaissance de la nature et du monde au Moyen Age, Paris 1911, p. 290.
31. Cesariano C., Commento a Vitruvio, Como, 1521.
32. Marconi P., La citta come forma simbolica, ed. Bulzoni, fig. 315, 320, 318.
33. Զաւթան Ս., Ահմարկենի հին և միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինութիւն պատմութիւն, Երևան, 1986, էջ 148:
34. Wittkower R., op. cit. p. 152.
35. Hahnloser H., Villard de Honnecourt, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. 19093 der pariser Nationalbibliothek, Wien, 1935. Lassus, J. B., Album de V. de Honnecourt, architecte du X111 siecle, Paris, 1858.
36. Նույնը, տե՛ս Idealplan.
37. Արծրունի Թ. և Ալեանուն, Պատմութիւն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 297:

38. Baldinucci F., Vita di ser Filippo Brunelleschi, Firenze, 1812.
39. Argan G. C., Brunelleschi, Milano, 1955, p. 69—70.
40. Alberti L. B., Trattato della Pittura, 1436.

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ծ

1. Bettini S., L'architettura bizantina, Firenze, 1937, p. 36—37.
2. Գրիգորյան Վ., Հայաստանի վաղ միջնադարյան կենսարտնագմբեթի փոքր հուշարձաններ, Երևան, 1982:
3. Մանուչարյան Ա. Ա., Քննություն Հայաստանի IV—XI դարերի շինարարական վկայագրերի, Երևան, 1977, էջ 97—99:
4. Կարապետյան Ա., Մկրտչյան Շ., Արզախյան Ռ., Մոխրենեսի «Օխար Դռնի» վանք, էջմիածին, 1982 ժԱ—ԺԲ:
5. Զարյան Ա., Եվրոպայում բազարանատիպ կառույցների տարածման հարցի շուրջ: Զ. Զ. Զ., ՊԼՆՐՈՒԲ, 1972, էջ 119—139:
6. Zarian A., Bagaran e le chiese del tipo Bagaran, in: Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena—1975, Venezia—San Lazzaro 1978, p. 775—85.
7. Strzygowski J., Die Baukunst ..., II, p. 475., Sedlmayer, H., Das ersite mittelalterliche Architektursystem, Berlin, 1933, II.
7. Rumpfer M., La coupole dans l'Architecture Byzantine et Musulmane, Strasbourg, 1956, p. 13.
8. idem, p. 15.
9. idem, p. 83.
10. Schafer H., Byzantinische Architektur, München, 1978, p. 63.
11. Mango C., Architettura bizantina, Venezia, 1974, p. 198, 205.
12. Aslanian A. T., La struttura geologica della zona di Gheghard, in: Documenti di Architettura Armena, 6, Milano, 1978.
13. Grodecki L., Mutherich, F., Taralon, J., Kormald, F., II secolo dell'Anno Milla, Milano, 1981, p. 3.

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Զ

1. Mango C., op. cit., p. 194.
2. Jenkins R. H., Manogo C., The Homilies of Photius, Cambridge, Mass. 1958, p. 177 sgg.
3. Venditti A., Bizantino, in: Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma, 1969, v. I, p. 361.
4. Նույնը, էջ 360:
5. Նույնը, էջ 363:
6. Նույնը, էջ 364:
7. Sahinian A., Recherches scientifiques sous les voutes de la Cathedrale d'Etchmiadzine, in: Reveu des Etudes Armeniennes, Paris, 1966, T. III.
8. Mayer R., Byzantion, Kostantinopolis, Istanbul, eine genetische Stadtgeogration phie; Wien—Leipzig, 1943, p. 126.
9. Խոսրոսի Պ., Հայերը Բյուզանդական կայսրության մեջ, Խարզմ. Պերպերյան Զ., Վիեննա, Միխիթարյանների տպարան, 1966, էջ 49—51:
10. Նույնը, էջ 123—24:
11. Focillon H., Introduction, p. IX, in: Baltrušaitis, J., Etudes sur 99 l'Art Medieval, Paris.
12. Leone Diacono, Historia, Bonn, 1828, p. 128 sgg.
13. Mango C., op. cit. p. 208.
14. Demangel S., Mamboury, E., Le quartier des Manganes, Paris 1939, p. 28, tav. V.
15. Der Nersessian S., Aght'amar, Church of the Holy Cross, Cambridge, Mass. 1965. p. 7, fig. 59 sgg.
16. Mango C., op. cit. p. 231.

17. Van Milligen A., *Byzantine Churches in Constantinople: their History and Architecture*, London, 1912, p. 212 sgg.
18. Talbot Rice D., *Arte di Bisanzio*, Firenze, 1959, p. 60—62.
Alpago—Novello A., *Grecia Bizantina*, Milano, 1969.
19. Ստեփանոսի Տարօնեցոյ Ասողական պատմութիւն տիեզերական, Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 250—51:
20. Մնացականյան Ս. Խ. Վարդանայ վարդաններ. Մանուկ, Տրդատ, Մովսէս, Երևան, 1982, էջ 107:
21. Զարյան Ս.—Աթոս, Հայկ. Սովետական Հանրագիտարան, Երևան, 1974, Ա., էջ 132—33:
22. De Jerphanion C., *Les eglises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1928. Thierry, M. *Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963.
23. Budde L. *Göreme, Höhlenkirchen in Kappadokien*, Dusselnorf, 1958, p. 26, 30, 33.
24. Lafontaine—Dosogne J. *Byz. Zeitschrift*, 1965, p. 135.
25. Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, I., p. 30, 137.
26. Zarian A., *Fels- und Höhlenarchitektur in Orient und Okzident* (manuskript).
27. Novembre D., *Strutture spaziali e quadri socio-culturali della Cappadocia rupestre*, in: *La Cappadocia*, Galatina, 1981, p. 214.
28. Jolivet—Levy C., *La glorification de l'empereur a l'eglise du Grand Pigeonnier de Cavusin*, in: *Histr. et Archeologie*, № 63, 1983, p. 73.
29. Haussig H. W. *Kultur—Geschichte von Byzanz*, Stuttgart 1959, p. 337.
30. Манандян Я. А. *О торговле в городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен*, Ереван, 1954, стр. 215.
31. Ագաբյան Լ. Ռ., *Կիրիկյան մանրանկարչությունը. 12—13-րդ դդ.*, Երևան, 1964, էջ 145:
32. Francovich, De, G., *Armeni*, in: *Enciclopedia Italiana*, Lettere ed Arti, 1929, v. IV, p. p. 442 sgr.
33. Dournova L. A., *La miniatura armena*, Milano, 1961, p. 29.
34. Zastrov O., *Autonomia creativa e sua delimitazione nella miniatura di T'oros Roslin*, in: *Atti primò Simposio internazionale di Arte Armena*, kan Lazzaro—Venezia, p. 802.
- Burney, Ch., Lang, D. M., *The Peoples of the Hills*, London, 1971, p. 263.
35. Ludwig H., *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*, Wien, 1882, p. 56.
36. Hellenkemper H., *Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien*, Bonn, 1976, p. 277.
37. Wittkower R., *op. cit.* p. 30, nota 6.
38. Haussig H. W. *op. cit.* p. 439—40.
39. Panofsky A., *Studies in Iconology*, New York, 1939.
40. Krautheimer R., *Introduction to an Iconography of Menieval Architecture*.
41. R. Wittkower, *Principi architetonici dell'eta dell'Umanesimo* Terino, 1964, fs. 36.
42. P. Cunco, *L'Architettura della Scuola regionale di Ani nell'Armenia mediewale* Roma, 1977, p. LIV, LV.
43. *Dizionario enciclopédico di architettura e urbanistica Roma*, 1969, v. V, p. 207.

Գ Լ Ռ Ի Խ Է

1. Wittkower R., *op. cit.* p. 23.
 2. Galbiati E., *Rapporti culturali dell'Armenia con l'Occidente nella documentazione della Biblioteca Ambrosiana*, in: *Basmaven*, Venezia, 1977, 3—4. p. 709—717.
 3. Հովհաննէս Փոնցի, *Յաղագս Քերականին*, Երևան, 1977, էջ 28—29:
 4. Նույնը, էջ 25:
 5. Ալվազյան Ա., *Նախիջևանի ԽՍՀ Հայկական հուշարձանները*, Երևան, 1982:
 6. Hartleb R., *Untersuchungen über die Ausbildung von Chor, Apsis und Nebenapsiden in der Byzantinische Architektur des Mittelalters und ihren möglichen Einfluss auf die sudfranzösische Ecole de France* (manuskript) p. 200.
 - 6a. Gimpel J., *I costruttori di cattedrali*, Mondadori, 1961, p. 47.
- 8 Ա. Գ. Զարյան

7. Grodecki L., Mutherich F., Taralon J., Kormald F., op. cit., p. 7, 15.
8. idem, p. 6.
9. Pontuale L., Acquisgrana, in: Dizionario Enciclopedico... v., 1, p. 132.
10. Rivoira G. T., L'Architettura Lombarda, London, 1910, 11, p. 58.
11. Terrasse Ch., Histoire de l'Art; Focillon, H., L'Art de l'Occident, Paris, 1947; Brehier L., L'art en France.
12. Focillon H., op. cit. p. 17—18.
13. Sahinian A., Recherches... REA, III, Paris, 1966.
14. Lescuyer H., Germigny des Pres, Lyon, p. 1.
15. idem, p. 19.
16. Bandmann G., Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin, 1951, p. 202; Schlosser J., v., Schriftquellen zur Geschichte der Karolingische Kunst, Wien, 1892, p. 216, N. 682.
17. Focillon H., op. cit. p. 332.
18. Lexikon der Kunst, Leipzig, 1971, 11, p. 555.
19. Totti A., Germigny—des Pres, eglise Carolingienne, IX siecle, in: Jardin des Arts, Paris 1957, № 38. P. Maher, Verba sue dictiones Armeniorum: «Այս հատվածում տրված է ժերմինյի-լե-Պրե եկեղեցու լուսանկարը, որի մակագրության մեջ ասված է, որ այն կառուցել է հայազգի ճարտարպետ էոդ լը Մեսսեը (Eude le Messin, IX դ.) Կարլոս Մեծի օրոք», in: Le livre Armenien a travers les ages, Marseille, 1985.
20. Lescuyer H., op. cit. p. 3.
21. Khatchatrian A., Notes sur l'Architecture de l'église de Germigny-des—Pres, in: Ca a Cahiers Archeologiques, VII, Paris, 1954, p. 162—169. Dimitrocallis, G., Contribution a l'etude des monuments byzantins et Medievax d'Italie, Athenes, 1971, p. 45, 47.
22. Venditti A., op. cit. p. 372.
23. Simoncini G., Chiese Pugliesi a cupola in Asse, in: Atti nel IX Congresso di Storia dell' Architettura, Roma, 1959, p. 77—78.
24. Պոդոպլիսոս Կեսարացի, տես Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի վասին, ն. 5, Բյուզանդական աղբյուրները, 1, Թարգմ.՝ Հ. Բարթիկյանի, Երևան, 1967:
25. Զարյան Ա., Ավարկներ հին և միջնադարյան Հայաստանի բաղադրչինության պատմության, Երևան, 1986, էջ 85:
26. Galli R., La storia di Venezia dal principio del VI alla fine del XII secolo rinnovata. La scoperta di una cronaca. Venezia, 1886, p. 30.
27. «Հայերը Իտալիայում» նյութը ուսումնասիրել է Լ. Բ. Ջեքիյանը, տե՛ս Zekiyan L. B., Le colonie armene del Medio Evo in Italia e le relazioni culturali italo-armene, in: Atti, primo Simposio Internazionale di Arte Armena, San Lazzaro—Venezia, 1978, p. 835.
28. Lorenzetti G., Torcello, la sua storia, i cuoi monumenti, Venezia, 1939, p. 21—23.
29. Զեֆիյան Լ. Բ., նշվ. աշխ., էջ 835—36:
30. Տեր-Մինասյան Ե. Գ., Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Երևան, 1968, էջ 130—31:
31. Antonelli F., I primi monasteri dei monaci orientali, in: Rivista di Archeologia cristiana, V, 1928.
32. Richa G., Notizie istoriche deele chiese Fiorentine, t. VIII, Firenze 1759, lez. XXIII, p. 286.
33. Dell'Aquila F.—C., Il casale Cillaro e la chiesa rupestre di via Martinez presso Bari, in: Nicolaus, anno XII, 1965, fasc. 1, Bari, p. 230.
34. idem, p. 235.
35. idem, p. 230, nota 40.
36. Falkenhausen von V., I Bizantini in Italia, Milano, 1982, p. 93—94.
37. Jordan E., Monuments byzantins de Calabre, in: MAH. IX, 1889, p. 321—36.
38. Orsi P., Le chiese basiliani della Calabria, Firenze, 1929.
39. Bottari S., Le chiese basiliane della Sicilia e nella Calabria e Sicilia, in Atti del V congresso internazionale di Studi bizantini, Roma, 1940, p. 183—97.

40. Venditti A., op. cit. 11, p. 852—879. Killemsen, C. A., Odenthal, D., Calabria, Bari 1967.
41. Cappelli B., Aspetti e problemi dell'arte menievale in Basilicata, in: ASCL, XXXI, 1963, p. 879—892.
42. Bals M., Sant'Angelo al Monte Raparo, Basilicata, in: Eph DR, V, 1932, p. 35—56.
43. Lavermicocca G., L'art dans l'Italie Meridionale, Rome, 1978, p. 315.
44. Zarian A., Fels—und Hohlenarchitektur...
45. Rivoira G. T., op. cit.
46. Arslan E., Storia di Milano, Milano, 1954, v. 11, pp. 586, 587—90.
47. Dimitrakakis G., Osservazioni sull'architettura di San Satiro a Milano e sull'origine delle chiese tetraconche Altomedioevali, in: Archivio Storico Lombardo, v. XII, 1969, pp. 127—140; նույնը Հայերեն, տե՛ս Սովետական արվեստ, 1970, հ. 5, թարգմ.՝ Զարյան Ա.:
48. Toesca P., Il Menioevo, I, Torino, 1963, p. 379—81.
49. Strzygowski J., op. cit. 11, p. 753.
50. Pevsner N., Storia dell'architettura europea, Milano, 1966, p. 285.
51. Chierici S., La Lombardia, Milano, 1980, p. 22.
52. Strzygowski J., op. cit. 11, p. 785.
53. Chierici S., op. cit. p. 260.
54. Haecoeur L., Mystique et Architecture, Paris 1954, p. 112.
55. Rocchi G., Elementi genetici dell'architettura altomedievale armena. Confronto con l'architettura medievale lombarda, in: Atti primo simposio internazionale di Arte Armena San Lazzaro—Venezia, 1978, p. 555—588.
56. Restle M., Studien zur frühbyzantinischen Architektur Kappadokiens, Wien, 1979, p. 146.
57. Couasnon Ch., The Church of the Holy Sepulchre, Jerusalem, London, 1976, t. 8 und 17.
58. Restle M., op. cit. p. 147. Strzygowski, J., Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig, 1903, p. 94 fg. Mango, C., The Art of Byzantine Empire 312—1453, Englewood, Cliffs, 1972, p. 26 f.
59. Restle M., op. cit., p. 148.
60. Mango C., op. cit. p. 96. Sauvaget, J., Les Gassanines et Sergiopolis, in: Byzantion, 14 1939, p. 115 sgg.
61. Գրիգորյան Վ., Հայաստանի վաղ միջնադարի կենտրոնագմբեթ հուշարձանները, Երևան, 1982,
62. Strzygowski J., L'ancien art chrétien de Syrie, Paris, 1936, p. 164.
63. Krautheimer R., Early christian and Byzantine Architecture, Baltimore, Maryland, 1965 p. 51—52.
64. Chierici S., op. cit. p. 23—24.
65. Zekjian L. B. op. cit. p. 852.
66. idem, p. 875—77, 884.
67. Jullian R., L'éveil de la sculpture italienne, Paris: Van Oest, 1945, v. 1, p. 82—85.
68. Finelli L., Religiosa architettura, in: Dizionario Enciclopedico ... V, p. 139.

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

1. Papini R., Francesco di Giorgio Architetto, Firenze, 1946, 11, fig. 69.
2. Heydenreich L. H., Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis, Hamburg, 1926, p. 68.
3. Wittkower R., op. cit. p. 16.
4. Zarian A. Ptghni—Arudch, in: Documenti di Architettura Armena, 16, Milano, 1986.
5. Giordano Bruno, Degli eroici furori.

6. Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese: Serlio, S.s Quinto libro d'Architettura, 1600, p. 202.
7. Lotz W., Die ovalen Kirchenraume des Cinquecento, in: Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, Roma, 1955, VII.
8. Michelangelo Buonarroti, Lettere, ed. Milanese, Firenze, 1875.
9. Weise G., Chiese napoletane anteriori al Gesu, Pall, 1952, p. 148—52.
10. Calassi Paluzzi C., Storia segreta dello stile dei Gesuiti, Roma, 1951.
- Zarian A., Formazione e sviluppo della Sala a cupola, in: 20 corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantine, Ravenna, 1973, p. 467—82.
11. Սահինյան Ա., Զովունիի ճարտարապետական համալիրը, «Լրագիր» 1968, 1: Հասարակաց
Մ.. Դոմաշենի 7-րդ դարի գմբեթավոր դահլիճը, Բանբեր Սրեանի համալսարանի, 3, 1972:
12. Strzygowski J., op. cit., 11, p. 872—75.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան	1
Գ Լ ու խ Ա Լեոնարդո դա Վինչիի «Հայկական նամակները»	10
Գ Լ ու խ Բ Հայկական և վերածնունդի ճարտարապետական հայեցողությունների հարադասություններ	21
Գ Լ ու խ Գ Կենտրոնագմբեթ կառույցի տարածումը Խտալիայում	28
Գ Լ ու խ Դ Էկլեզիայի նոր հասկացությունը	37
Գ Լ ու խ Ե Ճարտարապետական ձևի երկրաչափական համընդհանուր համակարգը	52
Գ Լ ու խ Զ Բազարանատիպ կառույցի տարածումը Մակեդոնյան տոհմի իշխանության շրջանում	58
Գ Լ ու խ Է Հայկական ճարտարապետության տարածման ուղիները	73
Հավելված	97
Ամփոփում (ռուսերեն)	104
Ամփոփում (անգլերեն)	106
Լ. Դա Վինչիի ձևագրերի պահպանման վայրերի անունների ցուցակ	108
Մանոթագրություններ	109
Պատկերազարդումներ	117

ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐ

Շմուց-Լեոնարդո դա Վինչի՝ ինքնանկար

— Լեոնարդո դա Վինչի, Վերջին ընթրիք, Քրիստոսի զուլսը (նեպանկար)

— Լեոնարդո դա Վինչի, Կույսը և Քրեխան Ս. Աննայի հետ (նատված)

1. Բագարանատիպ շենքի հատակագիծ Լեոնարդո դա Վինչիի ձեռագրում
2. Լեոնարդո դա Վինչի՝ խաչվող կամարների լուծում
3. Լեոնարդո դա Վինչի՝ հենակամարների օրինակներ
4. Լեոնարդո դա Վինչի՝ ճեղգզմբեր տանարի մանրակերտ և հատակագիծ
5. Լեոնարդո դա Վինչի՝ 1. Երեք հայերի գլուխներ, 2. Ուրարսիդանի տանարի ճախագիծ, 3. Բագարանատիպ տանարի ճախագիծ
6. Լեոնարդո դա Վինչի՝ Բագարանատիպ եկեղեցու ճախագիծ
7. Լեոնարդո դա Վինչի՝ Բագարանատիպ կառույցի ճեղքին տեսքը, հատակագիծ հատվածը, ծավալա-տարածական լուծումները և հեռանկարը գծելու մեթոդները
8. Լեոնարդո դա Վինչի՝ «Հայկական նամակներ» ձեռագրի երկու էջը
9. Լեոնարդո դա Վինչի՝ 1—2. Ինտորնագմբեր կառույցի ճախագիծներ, 3. Կուստանդնուպոլսի կամուրջի ճախագիծը
10. Լեոնարդո դա Վինչի՝ կենտրոնագմբեր շտանարի երկու ճախագիծ
11. Լեոնարդո դա Վինչի՝ ճեղգզմբեր քառաքիղ տանարի երկու ճախագիծ
12. Լեոնարդո դա Վինչի՝ ուրարսիդ տանարի ճախագիծ
13. Լեոնարդո դա Վինչի՝ «Քարոզելու քատրոնի» ճախագիծը (հատակագիծը)
14. Լեոնարդո դա Վինչի՝ «Քարոզելու քատրոնի» ճախագիծը
15. Լեոնարդո դա Վինչի՝ ամփոփաքատրոնի ճախագիծ
16. 1. Միլան, Սան-Սատիրո մատուռի (9 դ.) հատակագիծը
2. Լեոնարդո դա Վինչի՝ տանարի գաղափարագծագիր
3. Ժեմինիի դե Պրե եկեղեցու (9 դ.) հատակագիծը
4. Բագարանի (624—631 թթ.) հատակագիծը
5. Էլմիսանի Մայր տանարի (484 թ.) հատակագիծը
17. Հոսմի Ս. Պետրոս տանարի եռ շենքի մրցույթին ներկայացված ճախագիծները
a— Անտոնիո դա Սանգալլո (1520 թ.)
b— Բեամանտե (1505 թ.)
c— Ռաֆայել (1515 թ.)
18. Միլեկանչելո՝ Հոսմի Ս. Պետրոս տանարի ճախագիծը (1547 թ.)
d— Բալդասարե Պերուցի (1530 թ.)
19. Լեոնարդո դա Վինչի՝ Մարդկային համաշափարյունների գծագիր
20. Լեոնարդո դա Վինչի՝ դղյակի ճախագիծ
21. Արցախ, Օխար դուռն վանք, V դ.
22. Հունաստան, Փոկլիդե նահանգի Ս. Դուկաս վանքի թեոտոկոս (946—955 թթ.) և Կաթոլիկոն (12 դ.) եկեղեցիների հատակագիծը
23. Խալկի կղզու կամարիատիսա եկեղեցու հատակագիծը
24. Աղրամարի Ս. Խաչ եկեղեցու (915—921 թթ.) հատակագիծը
25. Հունաստան՝ Արսու լեռ։ 1. Խիլիստարի կաթոլիկեի (1197 թ.) հատակագիծը,
2. Արսու լեռան Մեծ Լավրան (963—1004 թթ.)
26. Սողանի, Կապադոկիական, «Կուրեկի» ժայռակերտ հայկական եկեղեցին
27. Պարմա, Սանտա Մարիա դելլա Ստեկատա եկեղեցու (1539 թ.) հատակագիծը

ԱՐՄԵՆ ԿՈՍՏԱՆԻ ԶԱՐՑԱՆ

ՀԱՅ ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ
ԵՎ ԼԵՈՆԱՐԴՈ ԴԱ ՎԻՆՉԻԻ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԱՐԿԱԾԸ

Խմբագիր՝ Ա. Հ. Գրիգորյան
Պատ. խմբագիր՝ Մ. Մ. Հասրաթյան
Նկարիչ և տեխ. խմբագիր՝ Ռ. Ա. Քումասյան
Սրբագրիչ՝ Է. Ա. Սախիկյան

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԻՏԻՄԱՆ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԻՏԻՄԱՆ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԱՐԻՏԻՄԱՆ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄԻ ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ ՍԵՐՎԻՍԻ

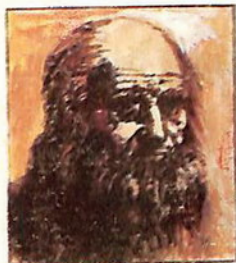
500pp

«Ապրիլ» հրատարակչություն
Երևան-15, Գր. Լուսավորչի 15

Իջեցված է տպագրության 27. 06. 94 թ.:
Չափեր՝ 70×108¹/₁₆: Թուղթ՝ տպագրական:
Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական»:
7,5 պայմ. մամ.: Պատվեր՝ 736:
Տպաքանակ՝ 2000: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ Կառավարությանն առնիթեր հրատարակական գործերի վարչության
«Հակոբ Մեղակյան» տպագրատուն: Երևան-9, Տերյան, 91:





The first thing I noticed when I stepped out of the car was the cold. It was a sharp contrast to the warm blanket I had been sitting under. I looked around, trying to get my bearings. The street was empty, the only sound being the distant hum of traffic. I felt a little lost, but then I remembered the address I had been given. I walked towards the building, my heart pounding. The door was slightly ajar, and I pushed it open. Inside, the room was dimly lit, and I saw a small table with a single chair. I sat down, feeling a mix of relief and apprehension. The night was long, and I knew I had a lot to think about.

