



Ս.Խ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ՎԱՐՊԵՏԱՑ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР

С. Х. МНАЦАКАНЯН

**КАМЕННЫХ ДЕЛ МАСТЕРА
МАНУЭЛ. ТРДАТ. МОМИК.**



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1982

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Ս. Խ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ՎԱՐՊԵՏԱՅ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ
ՄԱՆՈՒԵԼ. ՏՐԴԱՏ. ՄՈՄԻԿ



Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ հասարակական գիտությունների
Կ. Լ. ՀԱՎԻՆՆԻՍՅԱՆ

Գլխավոր հրատարակության են հրապարակում գրախոսներ՝
հասարակական գիտությունների Կ. Լ. ԲԱՐԱՄԻՆՅԱՆԸ և
արվեստի վաստակավոր գործիչ Ա. Ա. ՍԱՀՆԻՅԱՆԸ

Մեղադրանքային, Ս. Կ.

Մ 831 Վարպետաց վարպետներ—Մանուկ, Տրդատ, Մո-
սիկ Պատ. խմբ.՝ Կ. Լ. Հովհաննիսյան.—Նր.: ՀՍՍՀ
ԳԱ հրատ., 1982. 180 էջ. 23 թերթ նկ.

Աշխատության մեջ վերլուծվում են միջնադարյան Հայաստանի
հշտնավոր հարաբերությունները՝ Մանուկի, Տրդ-
ատի և Մոսիկի ստեղծագործությունները, խոսքերում և
նրանց գործերի հշտնակությունը հայկական միջնադարյան գեղար-
վեստական մշակույթի մեջ, նրանց տեղն ու գեղը հայկական հար-
աբերությունների և քանդակագործության զարգացման մեջ ընդ-
հանրապես:

Հասցեագրվում է ընթերցողների լայն շրջաններին:

4902000000

ԳԽԴ 85.113(22) 1

Մ 703 (02) — 82 87—81

72 Apr 1

Հայ ժողովրդի դարավոր մշակույթի պատմության մեջ ճարտարապետությունն իրավամբ դրավում է իր արժանի տեղը, հանդիսանալով միջնադարյան արվեստների մեջ այն առաջատարը, որը սինթեզում էր արվեստների համարյա մյուս բոլոր ճյուղերը:

Հայաստանը, ըստ էության, ճարտարապետության բացօթյա մի թանգարան է, որտեղ ամեն մի անկյունում հնարավոր է տեսնել տարրեր դարերի պատկանող հուշարձաններ, զոգտրիկ մատուռներ և կամ լեռնալանջերի վրա արժաթագործի հմտությամբ քանդակված խաչքարեր:

Մեծ է մեր հախճախների կողմից ստեղծված ճարտարապետական կոթողների ճանաչողական նշանակությունը: Դարերի ընթացքում նվաճողների ձիերի սմբակների տակ կորել, անհետացել են մեր ժողովրդի մշակույթի շատ բարձրավաս գործեր, և հայ ժողովրդի պատմության մեջ քիչ չեն այնպիսի ժամանակները, երբ նրա արվեստի մասին հիմնականում խոսում են լեռների, կիրճերի ու անտառների խորքում թաքնված հուշարձանները՝ անխոս վկաները այն բարձր մշակույթի, որից, բացի այդ կիսակործան և ավերված կառույցավածքներից, համարյա թե ոչինչ չի հասել մեզ:

Ժողովրդի պատմության առանձին շրջաններին համապատասխան, իր զարգացումն է ապրել նաև նրա մշակույթը, նրա արվեստը: Եղել են շրջաններ, երբ ժողովուրդը ստիպված է եղել սուր վերջնել հայրենի օջախը պաշտպանելու համար: Եղել են խաղաղ շրջաններ, երբ ոչինչ չի մթաղնել հորիզոնը, և վեր են բարձրացել ավաններն ու քաղաքները, շենացել բնակավայրերը: Սակայն. եղել են նաև տագնապով լի շրջաններ, երբ մշակույթն էլ էր դառնում գնդը, և վեր էին խոյանում հույակերտ կոթողներ, իբրև ուժի և կորովի խորհրդանշան:

Դժբախտաբար, շատ կցկտուր են մեր տեղեկությունները միջնադարյան Հայաստանում շինարարական գործի կազմա-

կերպման եղանակների մասին: Սակայն արդեն IV—VII դդ. հուշարձանների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ չնայած հատակագծային և ծավալային կոմպոզիցիաների մեջ նկատվող բազմապիսի ձևերին, հայկական հուշարձանները աչքի են ընկնում իրենց սճական միասնականությունով, համալսարանական ամբողջական համակարգի առկայությամբ: Դարեր շարունակ հայ եկեղեցին խիստ հսկողություն էր սահմանել պաշտամունքի կառուցվածքների ձևերի նկատմամբ, և միայն եպիսկոպոսի թույլտվությամբ էր, որ հնարավոր էր սրբավայրերում շինարարություն կատարել: Հատուկ օրենքներ էին մշակված, որոնց համաձայն եպիսկոպոսներն իրավունք ունեին քանդելու պաշտամունքի ամեն մի կառուցվածք, եթե նրա ընդհանուր ձևերը չհամապատասխանեին առաջադրված պահանջներին: Շինարարական գործն ընթանում էր իշխանների մոտ ծառայության մեջ զանվող գործակալների վերահսկողության տակ:

Կառուցվածքների բարձր որակը, նրանց սճական միասնականությունը, համալսարանական մտածված օգտագործումը վկայում են միաժամանակ, որ հուշարձանները կառուցվել են բազմամյա փորձ ունեցող բարձրորակ վարպետների կողմից, որոնք ամեն մի կառուցվածքն ավարտելուց հետո ոչ թե ցրվել են, հեռացել, այլ նույն այդ հիմնական խմբով սկսել են մեկ այլ շինություն: Այդ հիմնական խմբի ղեկավարը եղել է ճարտարապետը, որի աշխատանքը լիովին անջատված է եղել մյուս վարպետների աշխատանքից: Համեմատաբար փոքր հուշարձաններում նա որմնագիրների ղեկավարն էր, գլխավոր վարպետը:

Բացի հուշարձանի առանձին մասերի նշանագծումից և շինարարական աշխատանքների անմիջական վերահսկումից, ճարտարապետն էր, որ պիտի կազմեր կարևոր հանգույցների մանրակերտերը, և նրա ցուցմունքներով էր, որ պետք է տեղադրվեին ամեն մի առանձին մանրամասն, ամեն մի զարդաձև: Ըարտարապետների հիմնական գործիքներն էին լարը, քանոնը, կարկինը, և այսօր ես շատ հուշարձաններում կարելի է տեսնել առանձին տարրերի տեղա-

դրման ու նշանագծման հետքերը, կատարված մի ինչ-որ սուր զործիրի և քանոնի միջոցով: Այսպես, օրինակ, Զվարթնոցի սյուների խարիսխների տեղերը հիմնապատերի վերին հարթույթյունների վրա նշանագծված են արտակարգ ճշտությամբ. այստեղ ցույց են տրված ոչ միայն խարիսխների կենտրոնները, այլև նրանց բոլոր սահմանները, որը և հնարավորություն պիտի տար որմնագիր վարպետներին կորագրել հիմնատակի վրա խարիսխը տեղավորել ճիշտ այնպես, ինչպես նախատեսված էր ճարտարապետի կողմից:

Յավոր, մեզ ոչինչ հայտնի չէ, թե ինչպես էր կատարվում այս կամ այն հուշարձանի նախագիծը. եղև՞ ևն զծագրեր, թե ոչ, եթե եղել են, ինչպիսի՞ք են եղել նրանք, ինչպես են իրականացվել տեղում:

Այն հանգամանքը, որ հայկական հուշարձանները կառուցվել են խիստ որոշակի համաշափական սխեմաների հիման վրա, օգտագործվել են միասնական շափական միավորներ, կասկած չի թողնում, որ հնում ևս եղել են համապատասխան զծագրեր:

Պատմիչների մոտ պահպանվել են տեղեկություններ հուշարձանների մասին, որից պարզ է դառնում, որ նախքան շինարարությունը սկսելը ճարտարապետները պատվիրատուներին (կախողներին) ներկայացրել են ապագա կառուցվածքների մանրակերտերը: Մակայն թվում է, թե դրանք միայն ընդհանուր պատկերացում կազմելու համար են ստեղծվել, և աշխատանքները իրականացվել են կոնկրետ զծագրերի հիման վրա (վերջիններիս գոյության մասին կտրելի է ենթադրել մի քանի հուշարձանների պատերին, հարթ սալերի վրա արված զծագրերի հիման վրա):

Բնականաբար հարց է առաջանում, ովքե՞ր են կառուցել այդ նշանավոր կոթողները, և ի՞նչ է մեզ հայտնի այն մարդկանց մասին, որոնք վեր են բարձրացրել Հոփսիմեն և Զվարթնոցը, Աղթամարն ու Անին... Համարյա թե ոչինչ: Միջնադարյան պատմիչները ջանք չեն խնայել փառաբանելու թագավորներին ու իշխաններին, կաթողիկոսներին ու

Լալիսկոպոսներին, զազերդելու նրանց շինարարական գործունեությունը, այս կամ այն տաճարի կառուցումը:

Սակայն որքան ժլատ են նրանք այդ հոյակերտ կառույցների իսկական կերտողներին հիշատակելու ծամանակ, որքան քիչ անուններ են մեզ հայտնի այդ կարգի մարդկանցից, որոնք, առավել քան որեւէ այլ մեկը, արժանի էին հիշատակման:

Ճարտարապետների մասին մեր ունեցած տեղեկությունների հիմնական աղբյուրներն են վիմական և հատկապես շինարարական արձանագրությունները, թեև այստեղ էլ իշխաններն ու Լալիսկոպոսներն են, որ հանդես են գալիս որպես կառուցողներ, և խիստ եզակի դեպքերում է, որ հիշատակվում է ճարտարապետի անունը: IV—VII դարերի բազմաթիվ հոյակերտ հուշարձանների կառուցողներից հայտնի է երկու ճարտարապետի անուն միայն՝ առաջինը Բազազանի տաճարի (631 թ.) ճարտարապետ Խորալի Գոռազնեցին է, իսկ մյուսը՝ Թողոսակը, որը VII դարի սկզբում իր ընկերների հետ միասին կառուցել է Աթենիի տաճարը (Վրաստան):

Զբաղարարվելով իրենց անուններն հազերժացնող արձանագրություններով, իշխաններն իրենց պատկերաքանդակներն են տեղադրում տաճարների պատերին. կանգնած ամբողջ հասակով, նրանք Քրիստոսին են մեկնում տաճարների մանրակերտերը և կամ ձևորեն պարզած գնդի երկնային տիրակալը՝ ազոթում հոգու փրկության համար: Այսպիսին է Մրենի տաճարի (639 թ.) արեմտյան մուտքի նախատակաւ քարի վրա քանդակված կոմպոզիցիան, որտեղ Քրիստոսին և նրա երկու կողմերում պատկերված առաքյալներին են ազոթում Կամսարական իշխանները, որոնց անունից գրված արձանագրությունն էլ տեղադրված է նույն արեմտյան նախադուռի կենտրոնական մասում: Ոչ պակաս հետաքրքիր են Սիսավանի տաճարի (VII դ. վերջ) պատկերաքանդակները, որտեղ պատկերված են Կահազաս իշխանը և նրանից աջ և ձախ՝ բարձրաստիճան հոգևորականներ:

VII դ. սկզբում կառուցված Պողոսիի տաճարի հարավային նախատում, որպապատկերների շարքում տեղ են գտել

տաճարի կոթողի փառապանծ նախնիները, IV դ. հայ-
պարսկական պատերազմում զոհ գնացած Ամատունի իշ-
խանները, որոնք պատկերված են հզոր թշնամու՝ առյուծի
դեմ մենամարտելու պահին: Անցան դարեր, և X դ. կառուց-
ված Աղթամարի տաճարի պատերին ևս տեղ գտան Աթորու-
յաց երկու նահատակ իշխանների զինաթանգակները, որոնք
դեռևս VIII դ. զոհ էին գնացել արարների բռնաթյուններին:
Եվ այս ամենի կողքին, նույն Աղթամարի հարյուրավոր
պատկերաքանդակների շարքում տեղ չի գտնվել տաճարի
հարտարապետի և քանդակագործի՝ Մանուելի զինաթանգա-
կի համար, ճիշտ այնպես, ինչպես նույն X դարի վերջում
գործող հարտարապետ Տրդատի ամուսնի նույնիսկ չի փորա-
գրվել նրա հոյակերտ կառուցվածքներից և ոչ մեկի պատի
վրա:

Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչո՞վ բացատրել
այս ամենը: Զե՞սր լավ հայտնի է, թե ինչքան մեծ էր շի-
նարար-հարտարապետի պատիվը միջնադարյան Հայաստա-
նում և շինարարական գործը ինչպես էր փառաբանվում հա-
յոց հին առասպելներում:

Շինարար-հարտարապետի այս բարձր պատիվը փա-
տորեն յուրացվել էր Ֆեոդալական վերնախավի կողմից, և
վերջինիս ներկայացուցիչները, թագավոր թե՛ կաթողիկոս,
իշխան թե՛ եպիսկոպոս ջանք չէին խնայում իրենց վերա-
գրելու նրանց մեծ գործը, իրենք էին հանդես գալիս որպես
մեծ շինարարներ: Բավական է վերհիշել, թե ինչպես քրիս-
տոնեությունը տարածման առաջին իսկ շրջանում մշակված
լեգենդներում որպես շինարարներ են ներկայացվում և՛
Գրիգոր Լուսավորիչը, և՛ Տրդատ արքան: Գրիգոր Լուսավո-
րիչն ինքն է լարը ձեռքին նշանադրում Հոփսիմեի դամբա-
րանը, իսկ Տրդատ արքան իր ուսերի վրա Մասիսի լանջերից
պոկած ապառաժներ է բերում:

Ահա այս է պատճառը, որ սովորաբար շինարարական
արձանագրություններում Ֆեոդալական վերնախավի ներկա-
յացուցիչներն են հանդես գալիս որպես շինարար-կառուցող-
ներ, և հենց նույն այդ միտքն են արտահայտում նրանց

բարձրաքանդակները՝ տաճարների մանրակերտերը ձեռքնե-
րին, Քրիստոսի առջև կանգնած: Ահա այս առնչությամբ ա-
ռանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Զվարթնոցի
պատկերաքանդակները: Այստեղ, 32 նիստ ունեցող տաճա-
րի կամարադեղների հատման անկյուններում տեղափոխված
են եղել շինարարական գործիքները ձեռքներին մարդկանց
կիսանդրիներ, ընդ որում 32 քանդակից պահպանվել է միայն
ինը, այն էլ խիստ վնասված դրությամբ: Տարածված է այն
կարծիքը, որ այնտեղ իբր պատկերված են կառուցող վար-
պետները, իսկ նրանցից մեկը, որի մօտ էլ պահպանվել է
Յոհան մակագրությունը, իբր եղել է տաճարի գլխավոր ճար-
տարապետը: Նման կարծիքի հետ անշուշտ չի կարելի հա-
մաձայնել:

Զպեար է մոռանալ, որ Զվարթնոցը կառուցվում էր VII
դարում, երբ տասնյակ հայակապ տաճարներ կառուցող ճար-
տարապետների անունները նույնիսկ չեն հիշատակվում, երբ
նույնիսկ տաճարի կառուցմանը ականատես Սերեոսը ոչ մի
խոսք չի ասում Զվարթնոցի ճարտարապետի մասին: Ահա
այս պայմաններում հազիվ թե տաճարի վրա տեղ գտնեն
ոչ միայն ճարտարապետի, այլև շինարար վարպետների
(թվով 32) կիսանդրիներ: Պահպանված դիմաքանդակները
ներկայացրել են կոնկրետ անձնավորությունների, և քարերի
եզրերին թերևս փորագրված են եղել նրանց անունները: Այդ
դրություններից անազարտ վիճակում մեզ է հասել միայն
մեկը՝ փորագրված Յոհան անունով՝ հոգևորականի վեղարով
մարդու պատկերաքանդակի մօտ: Մնացած բոլոր քանդակ-
ների եզրերը ջարդոտված են, իսկ դրությունները անհետ
կորած: Այսպիսով, ոչ մի հիմք չկա ենթադրելու, որ հատ-
կապես Յոհանն է տաճարի ճարտարապետը, մանավանդ որ
նրա պատկերաքանդակը կատարողական տեսակետից բոլոր
էություն ունեցող չի տարբերվում մյուս պատկերաքանդակնե-
րից և ներկայացված է նիշտ նույն գործիքները ձեռքին, ինչ
որ մյուս քանդակներում պատկերված անձինք:

Կասկած չի հարուցում, որ այնտեղ պատկերված են ոչ
թե տաճարը կառուցող վարպետները, այլ սիմվոլիկ ձևով՝

Ֆեոդալական վերնախավին պատկանող այն անձինք, որոնք այս կամ այն կերպ օժանդակել են տաճարի շինարարությանը և դրա համար էլ արժանանալով մեծ պատվի՝ պատկերվել են որպես տաճարի շինարարներ:



Է՛լ ավելի կցկատուր են մեր տեղեկությունները կառուցող բուն վարպետների և քարտաշ-որմնագիրների մասին: Միակ բանը, որ հասել է մեզ նրանցից, դա այն նշանագրերն են, որոնք մեկ երկրաչափական գծվածքների, մեկ հայկական այբուբենի տառաձևերի նման փորագրված են քարերի վրա և ժամանակին նպատակ են ունեցել դյուրացնելու աշխատանքի հաշվառման գործը, տարբերելու մեկ քարգործ վարպետի աշխատանքը մյուս վարպետների քարերից: Այն հանգամանքը, որ նշանագրերում հանդիպում են զգալի քանակությամբ հայկական այբուբենի տառեր, որոնք բոլորն էլ լավ գծագրված են և իրենց կատարման որակով քնաղ ետ չեն մնում նույն դարաշրջանի արձանագրությունների մեջ օգտագործվող տառերից, որոշ հիմքեր են տալիս պնդելու, որ հին Հայաստանում, նույնիսկ հասարակ ժողովրդի մեջ՝ սովորական քարտաշների շրջանում, զգալի էր գրագետների թիվը: Ինքնին հասկանալի է, որ անգրագետ քարտաշը որպես նշանագիր չէր ընտրի այբուբենի որևէ տառը, այլ անշուշտ կզերացասեր երկու-երեք գծիկներից կազմված նշանները, որոնց ամենատարբեր ձևերը տեսնում ենք բազմաթիվ հուշարձաններում:

Մյուս կողմից այն փաստը, որ նշանագրերում հանդիպում են միայն հայկական այբուբենի տառեր, վկայում է IV—XIV դարերի հայկական հուշարձանները կառուցող վարպետների ինչպես ազգային պատկանելության, այնպես էլ այլ երկրներից վարպետներ հրավիրելու սովորության բացակայության մասին: Դրա հետ մեկտեղ այն փաստը, որ հայկական այբուբենի տառերով բազմաթիվ նշանագրեր են հանդիպում Հայաստանի սահմաններից դուրս (Վրաստա-

նում՝ Զվարի, Աթենի, Աղվանքում՝ Դերբենտ և այլն), ինքնին արդեն վկայում է հայ վարպետների շինարարական գործունեության մասին նաև հարևան երկրներում, մի գործունեություն, որն առանձնակի ծավալ է ստանում XI—XIV դարերում:

Պատմական հաջորդ շրջանից՝ IX—XI դարերից թեև մեզ են հասել մի քանի առանձնակ անուններ միայն, սակայն դրանց մեջ առանձնանում են Մանուելն ու Տրդատը՝ իրենց ժամանակի ամենանշանավոր քանդակագործ-հարտարար-պետները, որոնց մասին ակնածանքով են խոսում ժամանակակից պատմիչները: Մանուել... Վասպուրականի Արծրունյաց թագավորական տան ղլխավոր հարտարարպետ-քանդակագործն էր նա, և ինչպես պատմիչն է գրում՝ «այդ լի իմաստութեամբն և զորուոր ի գործն իւր»: X դարի սկզբին Գագիկ Արծրունի թագավորը զգալի աշխատանքներ է ծավալում Ոստան և Աղթամար քաղաքներում, կառուցում նավահանգիստներ և պալատներ, տաճարներ ու գրոսավայրեր...

Մանուելի տաղանդը հատկապես դրսևորվում է արքայական պալատական կառուցվածքների և տաճարների շինարարության ժամանակ: Ոստան քաղաքում, ծավառաւոր մի վայրում, ինչպես նկարագրում է պատմիչը, նա հիմնադրում է մի շքեղատեսիլ պալատ, որն ուներ ընդարձակ նկարագրող և լուսավոր դահլիճներ, բազմաթիվ սենյակներ, որտեղից հիանալի տեսարաններ էին բացվում զեղի հեռավոր հորիզոններն ու լճի ծփացող ջրերը: Մի ընդարձակ պալատ էլ կառուցում է Մանուելը Աղթամարում և նրանից ոչ հեռու պալատական այն հիանալի եկեղեցին, որը երջանիկ պատահականությամբ կանգուն է մնացել և հասել մինչև մեր օրերը:

Որոշ ձևափոխումներով վերարտադրելով հռիփսիմատիպ Զորագիրի ավանդական հորինվածքը, Մանուելը մշակեց տաճարի արտաքին հարդարանքի մի խիստ ուշագրավ համակարգ, որտեղ կառուցվածքը շրջանցում են բարձրաքանդակների հինգ գոտիները և նրա պատերը դարձնում աշ-

խարհիկ սյուսններին, հին և նոր կտակարաններին զերծված թեմաների մի պատկերաշար: Տաճարը բարձրանում էր որպես Արծրունյաց թագավորական տան եկեղեցին, և պատահական չէ բնավ, որ արևմտյան ճակատն ամբողջությամբ հատկացված է Գաղիկ Արծրունի թագավորի կոնստանդական կոմսոգիցիային: Ամբողջ հասակով կանգնած է նա ծիրանին հագին և տաճարի մանրակերտն է պարզում իր դիմաց կանգնած Քրիստոսին:

Մանուկի տաճարի այս հոյակերտ պատկերաքանդակները այնպես էլ ևզակի մնացին հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ, և շենք կարող նշել և ոչ մի հուշարձան, որն այս տեսակետից կարողանար համեմատվել Աղթամարի հետ:

Անցավ կես դար, և երկրի հյուսիսում, այս անգամ արդեն Բագրատունյաց մայրաքաղաք Անիում, փայլատակեց մեկ այլ հանճարեղ ճարտարապետ-բանդակագործի անունը: Դա Տրդատն էր, որին Բագրատունի թագավորները հանձնարարում էին իրենց առավել նշանակալից գործերը թե՛ Անիում և թե՛ նրա շրջակայքում: Եվ երբ 961 թվականին Բագրատունյաց մայրաքաղաքը փոխադրվեց Անի, նրանից ոչ հեռու գտնվող Արգինա ավանում Տրդատն էր, որ կառուցեց կաթողիկոսական եկեղեցին:

989 թ. Սմբատ արքայի հանձնարարությամբ Տրդատը ձեռնարկեց Անիի Մայր տաճարի շինարարությանը, որը հայկական ճարտարապետության ամենանշանավոր կառուցվածքներից մեկն էր առհասարակ: Տրդատի համբավն անցել էր երկրի սահմաններից և նրան լավ էին ճանաչում Բյուզանդական կայսրության մայրաքաղաքում: Պատահական չէ բնավ, որ հատկապես նրան հանձնարարվեց 989 թ. Կոստանդնուպոլսի առավել նշանավոր տաճարի՝ ս. Սոֆիայի զմբեթի վերականգնման գործը, որը խիստ վնասվել էր երկրաշարժից: 1001 թ. Տրդատն ավարտեց Մայր տաճարի կառուցումը և Գաղիկ Բագրատունի թագավորի հանձնարարությամբ ձեռնարկեց ս. Գրիգոր (Գաղկաշեն) զվարթնոցատիպ եկեղեցու կառուցումը Անիում: Նորակառույց հոյա-

կերտ տաճարը Անի պիտի տեղափոխեր ավանդություններով և ժամանակով արբազործված, երկրաշարժից կործանված Զվարթնոցի փառքը, վերականգնեի նախորդ դարերի այդ շքնադակերտ կոթողը: Սակայն նորակառույց տաճարը բնավ էլ Զվարթնոցի կրկնօրինակը չգործավ. պահպանելով հիմնական կոնստրուկտիվ սկզբունքները, Տրդատը կառուցեց իր ժամանակի ոգուն համապատասխան մի տաճար՝ համահնչյուն նոր գարաշրջանի ռեալան նոր ուղղությանը:

Հաստատ կերպով կարելի է ասել, որ Տրդատի ոչ բուլոր գործերն են այժմ մեզ հայտնի: Թվում է, որ օրոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ նրան են պատկանում Հազրատի տաճարը և Անիի միջնաբերդի ճարտարապետական համալիրի հիմնական դահլիճները: Տրդատը միաժամանակ նշանավոր քանդակագործ էր: Այդ է վկայում և՛ Գաղիկ Բազրատունու հոյակերտ արձանը, և՛ Հազրատի կտիտորական կոմպոզիցիան՝ Սմբատ և Գուրգեն թագավորների ֆիգուրներով հանդերձ:

IX դարի վերջից սկսվում է զարգացման մի նոր շրջան, երբ առաջատարն էր արդեն աշխարհիկ ճարտարապետությունը: IX—XIV դարերից հայտնի են արդեն շուրջ մի քանի տասնյակ ճարտարապետների անուններ, որոնց թվում այնպիսի մեծ վարպետների, ինչպիսիք են ժամհայրը, որը 1181 թ. կառուցել էր Սանահնի գավիթը, Մինասը, որը 1248 թ. կառուցել էր Հազարծնի սեղանատունը, Գալձազը, որը XIII դ. կերտել էր Գեղարդի ժայռափորերը: XIII դ. վերջին և XIV դ. սկզբին էր գործում նշանավոր քանդակագործ-ճարտարապետ և նկարիչ Մոմիկը՝ Օրբելյան իշխանական տան շատ կառույցների հեղինակը: Նա նշանավոր մանրանկարիչ էր, առաջնակարգ քանդակագործ, որի խաչքարերն ու պատկերաքանդակները Արենիում և Նորավանքում իրենց խիստ օրոշակի տեղն ունեն հայ քանդակագործության պատմության մեջ առհասարակ: Եվ դրա հետ միասին նա հեղինակն է այնպիսի ուշագրավ կառույցների, ինչպիսիք են Արենիի եկեղեցին և 1339 թ. կառուցված Նորավանքի երկ-

հարկ դամբարան-եկեղեցին՝ հայկական միջնադարյան ճարտարապետության կարապի երզը:

XIV դարի կեսերից սկսած անասելի ժանրանում է մոնղոլների հարկահավաքությունը, վայրագ ցեղերի ասպատակությունները ի վերջո քայքայում են երկրի տնտեսությունը, և մոնումենտալ շինարարությունը կանգ է առնում շուրջ մի քանի դար: Շատ հայ վարպետներ գերի են քշվում հեռավոր երկրներ՝ կառուցելու օտար բռնակալների մզկիթներն ու պալատները: Եվ այն ժամանակ, երբ հայրենի երկիրը հեծում էր օտար բռնակալների լծի տակ, հայ վարպետների ձևորում, արդեն օտար երկրներում, կյանք էր առնում վայրի ասպառածը, իսկ հայկական խաղողն ու նուրը, հայկական դարդաձևերը ծածկում էին մուսուլմանական շատ մզկիթների ու պալատների որմնասյուները: Այսպես, հայ վարպետ Գալուստը կառուցում է սելջուկյան ճարտարապետության բազմաթիվ հուշարձաններ, հայ վարպետ Կալոյանը՝ Սեբաստիայի մզկիթը, հայ վարպետ Թադավորը՝ Մալաթիայի մզկիթը և այլն:

Եվ միայն XVII դարում որոշ նախադրյալներ են ստեղծվում ճարտարապետության դարդաքման համար, սակայն միջնադարի մեծ մշակույթը այնպես էլ չվերականգնվեց: Բայց այս ժամանակներում ևս ստեղծվեցին ուշագրավ գործեր. նշենք Տաթևի մեծ Անապատը, էջմիածնի Շողակաթն ու էջմիածնի տաճարի դանդակատուներ և Մուղնիի տաճարը:

Մեր նպատակը չէ վերլուծել հայ միջնադարյան բոլոր հայտնի ճարտարապետների գործերը: Թողնելով այն ասպադային, մենք այստեղ կանգ կառնենք միայն երեք, իսկապես հանճարեղ, իրենց դարաշրջանների առավել նշանավոր ճարտարապետ-քանդակագործների՝ Մանուելի, Տրդատի և Մոմիկի ստեղծագործությունների վրա, որոնցից յուրաքանչյուրը իսկապես մի նոր էջ է բացել հայկական միջնադարյան ճարտարապետության և քանդակագործության քնադավառում և իր ուրույն տեղն ունի միջնադարյան մշակույթի պատմության մեջ:

Հայկական Հարտարապետության և քանդակագործության պատմության մեջ մի նոր էջ բացեց Ազթամարը՝ Վասպուրականի Գաղիկ Արծրունի թագաժորի մայրաքաղաքը, հիմնադրված X դարի սկզբին։ Այն տեղավորված էր Վանա լճի համանուն կղզու վրա և շրջապատված էր ամրակուռ պարսպապատերով, առանձին, աշտարակներով ու մեղացված ամրություններով։ Փաղաքի մի մասն էր կազմում միջնաբերդը՝ նրա պալատական շենքերով, պալատական տաճարով և այլևայլ կառույցներով։ Ծոխ, դարդարուն քաղաքում բազմաթիվ ապարանքներ էին կառուցել նաև իշխաններն ու մեծահարուստները։

Իրենց հզորությամբ մրցելով Շիրակի Բագրատունիների հետ՝ Արծրունյաց իշխանները ջանք չէին խնայում առանձին թագաժորություն ստեղծելու և ավելին՝ տիրանալու հայոց թագաժորական գահին։ Այդ մի շրջան էր, երբ պետականության վերականգնումը, քաղաքների դարգացումը և աշխարհիկ մտածողության ընդլայնումը իրենց անմիջական դրսևորումը գտան մշակույթի տարրեր բնագավառներում։

Երկրի ֆեոդալական մասնատվածության պայմաններում Հարտարապետության և արվեստների զարգացումն ընթանում էր տարրեր գեղարվեստական զարգացների շրջանակներում, և նման զարգացներ են կազմավորվում Սյունիքում, Վասպուրականում, Արարատ-Շիրակում։

Առանձնակի բնորոշ է, որ թագաժորական կամ հզոր իշխանական տները ունեին իրենց գլխավոր Հարտարապետ-քանդակագործները, որոնք և կառուցում էին նրանց նստավայրերի ու մայրաքաղաքների հիմնական շենքերը։ Այդպիսիք էին Մանուկը՝ Վասպուրականում, Տրդատը՝ Անիում և ավելի ուշ՝ Մամիկը Սյունիքի Թրբեղյան իշխանների տիրույթներում։

Եթե Անիից մեզ են հասել բազմաթիվ կառույցներ՝ պարփակված հզոր պարսպապատերի ետևում, ապա Վասպուրա-

կանի զեղատեսիլ մայրաքաղաք Աղթամարից մեզ է հասել Մանուկի մի գործը միայն՝ Գաղիկ Արծրունու պալատական եկեղեցին։

Սակայն պահպանվել են ժամանակակից պատմիչներ Քովմա Արծրունու և նրա պատմությունը շարունակող Անանուն Արծրունու հիշատակությունները, որոնք արտակարգ հնաաբրերություն են ներկայացնում։ Այս առնչությամբ մեծ արժեք է ներկայացնում Վասպուրականի մյուս քաղաքների և հատկապես Ոստանի միջնաբերդի մանրամասն նկարագրությունը, որի շինարարությունը նախորդել էր Աղթամարին, և ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, ակնհայտ են որոշակի ընդհանրությունները Ոստանի և Աղթամարի պալատական համալիրների ճարտարապետական հորինվածքների միջև։ Բուր հիմքերը կան հնթագրելու, որ մինչև Աղթամարի հիմնադրումը Մանուկը աշխատել է Ոստանում և դեռևս Աղթամարից էլ առաջ եղել է Արծրունյաց տան ղեկավար ճարտարապետը։

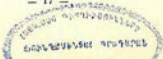
Մանուկի մասին պատկերացում կարելի է կազմել ելնելով նրա գործերից միայն։ Պատմիչը չի հաղորդում և ոչ մի կենսագրական մանրամասն։

Արծրունիների շինարարական աշխատանքների պակը դարձավ Աղթամարը՝ Գաղիկ արքայի մայրաքաղաքը և հատկապես նրա միջնաբերդի կառույցները, պալատն ու տաճարը։

Տարակույս չի կարող լինել, որ Մանուկը Աղթամարում պետք է, որ կառուցած լիներ նաև այլ շենքեր, սակայն այդ մասին մեզ ոչինչ չեն հաղորդում պատմիչները։ Եվ կարծես դրա փոխարեն մեզ է հասել Գաղիկ թագավորի պալատի մանրամասն նկարագրությունը, որն այս տեսակետից եղակի երևույթ է ներկայացնում։

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՊԱԼԱՏԸ

Աղթամար քաղաքի ճարտարապետական ամենանշանավոր հանգույցն էր միջնաբերդը՝ Գաղիկ Արծրունու պալատի



և պալատական եկեղեցու հետ մեկտեղ: Դժբախտաբար, համալիրի աշխարհիկ շենքերը շեն պահպանվել, և նրանց տաժառական ձևերի մասին պատկերացում կարելի է կազմել միայն Քովմա Արծրունի և Անանուն Արծրունի պատմիչների հաղորդած տեղեկությունների հիման վրա¹: Սակայն նույն այդ պատմիչների մոտ կարելի է տեղեկություններ գտնել նաև Վասպուրականի այլ քաղաքների, նրանց պալատական համալիրների մասին, որոնց համեմատական ուսումնասիրությունը օգնում է բացահայտելու և ճշտելու մեզ հետաքրքրող Աղթամարի պալատական համալիրի կազմավորման նախադրյալները²:

Նման նշանավոր կենտրոններից էր Ոստան քաղաքը՝ տեղավորված Վանա լճի հարավային ափին՝ Աղթամար կրդղու դիմաց: Ինչպես նշում է Քովմա Արծրունին, այստեղ շենքեր էր կառուցել դեռևս Գաղիկ Արծրունի թագավորի հայրը՝ իշխան Գերենիկը: Գաղիկը է՛լ ավելի է ճոխացնում քաղաքը, ամրություններ և այլևայլ շենքեր կառուցում այնտեղ: Պատմիչը գրում է, որ «Գաղիկը բարենշինեց պարսպավոր ամրությամբ մշտունյաց Ոստանի բլուրը, որն ավերվել էր բազում տարիներ ի վեր: Վերաշինեց նաև եկեղեցին, որն այնտեղ է և կոչվում է սուրբ Մարիամ Աստվածածնի անունով...»: Բազմաթիվ շենքեր է կառուցում նաև Վանի միշնաբերդում՝ Ամրականում, և այդ թվում ռոսկեզոծ, պատըշգամբավոր խրախճառնայակներ ավելացնելով ավելի առաջ իր հոր՝ Գերենիկի շինվածին³:

Ոստան քաղաքի և պալատի մասին ավելի մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում Քովմա Արծրունու պատմությունը շարունակող Անանուն Արծրունին: Վերջինս նկարագրում է քաղաքի շրջապատը, բուն քաղաքը և հատկապես շրեղատեսիլ պալատը:

¹ «Քովմաի վարդապետի Արծրունու Պատմության տան Արծրունաց», Բրիտո, 1917: Քովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմության Արծրունյաց տան. Թարգմանություն Վրեմ Վարդանյանի, Նրեան, 1978:

² Քովմա Արծրունի և Անանուն, էջ 258:

³ Նույն տեղում:

Հայ պատմիչներն առհասարակ խիստ զուսպ են ճարտարապետական հուշարձանները նկարագրելիս, իսկ Արծրունյաց պատմիչներն իրապես բացառությամբ են, կասեինք երջանիկ բացառությամբ, որովհետև այն ղեկավարում, երբ մեզ չի հասել ամբողջական գրությունը և ոչ մի պալատական կառուցվածք, ականատեսների նկարագրությունը իրոք ստանում է սկզբնաղբյուրի նշանակությունը։ Եվ իսկապես, ի՞նչ է մեզ հայտնի հայկական թագավորական կամ իշխանական պալատներից։ Փաստորեն՝ չափ քիչ բան։

Վաղ միջնադարյան նշանավոր պալատներից (Գլին, Զվարթնոց, Արուն) մեզ են հասել կառուցվածքների պատերի ներքևի մասերը միայն, լավագույն ղեկավարում մի քանի շարք բարձրությամբ։ Այնլի բարձր վիճակում չեն հասել մեզ Անիի պալատական կառուցվածքները, որոնց փլատակները պեղումները բացեցին նրանց հատակաղծերը միայն և շնչին մնացորդներ այն հռչակապ հարդարանքի, որը զոհ էր գնացել կրակին և թշնամիների ավերածություններին։

Նման պայմաններում հայկական քաղաքացիական ճարտարապետության պատկերման հարցում առաջնակարգ նշանակություն են ստանում Արծրունի պատմիչների տեղեկությունները, որտեղ թեև շատ բան պարզ չէ ներքին հորինվածքի, քարային կոնստրուկցիաների և վերջապես պալատի կազմության մասին ընդհանրապես, սակայն վառ, գեղեցիկ նկարագրությունները հնարավորություն են տալիս ընդհանուր պատկերացում կազմել այդ նշանավոր կառույցների մասին։

Ոստան քաղաքի պալատը (որը նախորդել է Աղթամարի պալատին և էական նշանակություն ունի վերջինիս ձևերը հասկանալու համար) բավականին մանրամասն նկարագրում է Անանուն Արծրունին, գրելով հետևյալը. «Ամրոցի դադաթը ծովահայաց է և շատ վայելուչ։ Երբ հողմերից հուզված ալեկոծվում է ծովը, նրա ծաղկաձև ալիքները հաճելի և վայելուչ են երևում, իսկ երբ օդը հստակ է լինում, դրավում է բուրբին՝ իր ծավալումը տեսնելու համար։ Որի պատճառով և թագավորը ձեռնարկում է նրա մեջ կառուցել

ապարանքներ, սենյակներ և փողոցներ հրաշալի, պատկերաւոր և տեսակ-տեսակ հորինվածքով, որչ շնմ կարող պատմել: Պարսպում է նաև ծովակողմը զորավոր վեմերով, հիմքերը դնելով անհնարին խորության մեջ, իսկ պարսպի վերևում, ծովի առջև շինում է մի ճեմադաշի՞ճ՝ զարդարված ոսկեզարդ և պեւ-պեւ ներկերով, հույժ լուսավոր, աշերը շոյելու հուրախություն իր սրտի և իրեն արժանիների: Կաշմում է կամարածն, օղաբեր, զովացնող դռներ, միաժամանակ նաև շողարձակ լուսամուտներ, որոնք արեգակի ծագման ու մայրամուտի պահերին փայլատակելով ծովի վրա, դաշիճի սրտի մեջ են դրում իրենց շողերը, և պեւ-պեւ գույներով շրջըշրջելով զրոշմված պատկերներն ու զանազան հորինվածքները, ապշեցնում են դիտողներին՝:

Ինչպես կտեսնենք ստորև, ակնհայտ են որոշակի ընդհանրություններ Ոստանի և Աղթամարի պալատների միջև: Երկու դեպքում էլ ծովակողմը պարսպապատվում է հաստահեղյուս, զեպի լիճը առաջացող հզոր պատերով, իսկ բուն պալատը բարձրանում է լճի մեջ առաջացող հրվանդանի վրա: Մյուս կողմից այստեղ իրենց դրսևորումն են գտել ամրաշինության հնավանդ ավանդույթները, որոնք այնքան բնորոշ են Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն ամրոցներին: Այդ վերաբերում է հատկապես ամրոցների տեղաբաշխմանը. արդեն բրոնզի դարում բերդյունները մեծ մասամբ կառուցվում էին երկու անդնդախոր կիրճերի հատումից ստացված հրվանդանների վրա, երբ բավական էր պարսպապատել եռանկյունի տարածքի մի կողմը միայն, որպեսզի ստացվեր հուսալի պաշտպանված տարածություն: Ահա այս սկզբունքն էլ հարատևեց հետագա պատմական դարաշրջաններում: Ուշագրտով է, որ Ոստանի պալատում ևս առկա են աշխարհիկ կառույցներին այնքան բնորոշ բաց սյունաօրհները: Վերջիններս լավ հայտնի են դեռևս վաղ միջնադարյան պալատներում (Զվարթնոց, Արուճ):

Թովմա Արծրունու նկարագրությունից արդեն պարզ է

¹ Նույն տեղում, էջ 295:

կենդանիներով: Այս լայնածածկալ շինարարական աշխատանքների պատկը իրավամբ դարձավ Աղթամարը՝ Գաղիկ արքայի նորակառույց մայրաքաղաքը, որն իր նոխարությամբ և շուրջով պետք է արժանի լիներ ամբողջ երկրի մայրաքաղաքի կոչմանը:

*
* *

Աղթամար կղզին, շնորհիվ իր բարենպաստ աշխարհագրական դիրքի, հնագույն ժամանակներից արդեն ծառայել էր որպես հուսալի ապաստարան, և այն ամբողջ էր արդեն անհիշելի ժամանակներից: Այդ են վկայում կղզու հյուսիսարևմտյան մասում պահպանված կիկլոպյան որմածքի մնացորդները, հսկա ժայռաբեկորներից շարված անշաղախ պատերի հատվածները, որոնք անվերապահորեն թվագրվում են նախաուրարտական շրջանով:

Ավելի ուշ ժամանակներից հայտնի է Սերևոսի հիշատակությունը այն մասին, որ VII դարում Բյուզանդական կայսրության դեմ մղած իր պայքարի ժամանակ՝ Աղթամարում էր ամրացել Բեռդոբոս Ռշտունին: Գծախատարաւ այդ շրջանի կառուցվածքներից ոչինչ չի հասել մեզ. կասկած չի հարուցում, որ այնտեղ եղած ամբույթյունները շատ ավելի բարձր դրույթյան մեջ էին X դարում, և նրանց առկայությունն էլ հավանաբար միտք էր հղացրել՝ այնտեղ տեղավորել Վասպուրականի մայրաքաղաքը:

Նվ իսկապես, ափից ոչ հեռու գտնվող այս կղզին փաստորեն բնական հիանալի մի ամբողջ էր, որը միշտ էլ հնարավոր էր հուսալի կերպով պաշտպանել ամեն մի թշնամու հարձակումից: Նման ամբողջը չէր կարելի գրավել առանց հրկարատե նախապատրաստական աշխատանքների, մանավանդ որ անտառազուրկ ափերը ոչ մի հնարավորություն չէին տալիս փոխադրական միջոցների՝ լաստերի պատրաստման

* Н. А. Орбели, Избранные труды, М., 1968, стр.31

† «Սերևոսի եպիսկոպոսի պատմություն», Երևան, 1939, էջ 104:

Համար: Բաժնական է վերհիշել, թե ինչպիսի հմտությամբ նույն այդ տարիներին երկրի Հյուսիսում Սևան կղզին օգտադորժեց մեկ այլ Հայ թագավոր՝ Աշոտ Երկաթը, որն ամբանալով Սևանում, կարողացավ ուժեր կուտակել և անցնելով հարձակման՝ ղլխովին շախջախել թշնամուն:

Անանուն Արժրունին առանձնակի սիրով է նկարագրում Աղթամարի հիմնադրումն ու այնտեղ ծավալված շինարարությունը. Գաղիկ արքան, գրում է նա, «Հրաման տվեց բաղմաթիվ արհեստավորների և անթիվ մարդկանց՝ կտրել ծառեր ու դժվարակիր վեմ բարեր ու զցել ծովի անհնարին խոր Հատակը: Այսպես մեծն արքան մի առ ժամանակ ջանքեր թափեց և անսպասելիորեն կանդնեցվեց, ծովից հինգ կանգուն բարձրությամբ, քարահատակ ամբարտակ»¹: Պատմիչը նկարագրում է, թե ինչպես նույն այդ ամբարտակի վրա նա կառուցեց Հզոր մի պարիսպ, որը և անխոցելի էր դարձնում նավահանգիստն ընդհանրապես: Նկարագրելով բուն քաղաքի կառուցապատումը, պատմիչը գրում է, որ այնտեղ իրենց ապարանքներն էին կառուցում զանազան իշխաններ, իսկ ինքը՝ «թագավորը, հույժ խելացի ըմբռնմամբ բաղձաթիվ ճարտարապետների հետ, վարպետի լարը ձեռքին, լնդան ստորոտում, որը կղզու զազաթն է, միանգամից տեղը նշանակեց և գծագրեց վայելուչ դրոսատեղեր, զցեց թագավորական հանգստավայրին արժանի պարիսպներ, փողոցներ, բուրաստաններ, պարտեզներ, թագավորավայել նստատեղեր: Մազկանոցների ու պարտեզների համար հատկացրեց հովիտներ»²:

Ապա պատմիչը անդրադառնում է բուն պալատի շինարարությանը, նկարագրում այն, ընդ որում այդ նկարագրությունը եզակի երևույթ է ամբողջ Հայ մատենագրության մեջ և արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Նա գրում է. «Եվ քանզի արքունի դռանը հավաքվել էին բազում արհեստավորներ, պատվավոր մարդիկ, ժողովված երկրի բո-

¹ Փավստ Արժրունի և Անանուն..., էջ 296:

² Նույն աեղում, էջ 297:

չոր ազգերից, որոնք կարող էին անել արքայի կամեցածը և խակույն դորժը կատարում էին համաձայն հրամանի: Թագավորը հրամայեց նրանցից մեկին՝ ճարտարապետ, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն, շինելու քառանկյունի պալատ, որի լայնության և երկարության չափը քառասուն կանգուն էր, նույնքան էր և բարձրությունը: Մրա որմերի լայնությունը ուներ 3 մեծաքայլ չափ տարածություն: Որմերը անապակ կրի և քարի զանգված էին, որ իրար էին խառնված, ինչպես կապարի և սղնձի համաձուլվածքը: Պալատի շինվածքը, հիմքից մինչև օդի մեջ կախված նրա գագաթը, մնում էր հաստատուն առանց սյուների, ինչն արդարև մտքից վեր է ու դարձանքի արժանի:

Պալատն ուներ նաև կամարակապ խորաններ, անկյուններ և զեղապանույն բուրբաղատներ, որոնց ո՛չ միտքը կարող է թվարկել և ո՛չ էլ աչքերը՝ զննել: Այն ուներ նաև երկրների պես բարձր, ասկեղարդ և լուսաճաճանչ զմրեթևեր, որոնց եթե մեկը կամենար նայել, թագավորին իբր պատիվ անելով, նախ պետք է հաներ զլիսից խույրը և ապա, տանջելով պարանոցը, հազիվ կարողանար նշմարել զանազան ներկերով նկարված պատկերները»¹⁰:

Ապա պատմիչը նկարագրում է պալատի որմնանկարները, նշում գահի վրա նստած արքային՝ շրջապատված պատանիներով և սպասավորներով, ազդիկների պարը, սուսնաբամարաիկների խմբերն ու թռչունների երամները: Նա գրում է, որ «Պալատի մեծությունը ահավոր է ու ապշեցնող: Նրա մեջ դրված են մանր հորինվածքով, հրաշալի գեղեցկությամբ կտրատված դռներ, որոնք բացվելիս երկփեղկվում և թարմ օդ են ներս բերում, զովացնում: Իսկ երբ դռան փեղկերը կիպ միանում են, երևում են որպես մի ամբողջություն»¹¹: Պատմիչը խոսում է նաև բուն շինարարական աշխատանքների մասին, հիշատակում մի գործավարից քաղած տեղեկությունն այն մասին, որ պալատի շինարարության

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 258:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 258:

վրա իբր ժախսվել է 200 000 լիտր երկաթ և ալյն¹²։ Նա գրում է, թե ինչպես հաստահեղույս պարիսպները հուսալիության պաշտպանել են ամրոցը, որտեղ շինված են եղել մեծամեծ շտեմարաններ և համարարանոցներ, ինչպես նաև դանձերի, բազմաթիվ զենքերի և ձիու զարդերի պահեստներ¹³։ Պալատի հոյակերտ ծածկալներին համահնչյուն մշակված էին նրա ինտերյերները։ Պատմիչը նշում է, որ «եթե մեկը կամենա ըստ արժանվույն, մանրամասնաբար գովաբանել կառույցի ողջ զարդարանքը, սկենաթշ ու գմբեթածածկ սրահները, դանազան զահույքները, որոնք փայլում էին դերահրաշապես, մեկը մյուսից ավելի պայծառ, կարծում եմ, որ անհասության ձգտելով, կտատանվի և անկարող կլինի»¹⁴։

Ազթամար... Անունն այս իրավամբ առանձին էջ է բացում հայ մշակույթի, հայկական ճարտարապետության և բանդակագործության պատմության մեջ։ Անանուն Արծրունին, հավատարիմ ժամանակի ոգուն, քաղաքի, նրա հոյակերտ կառույցների շինարարության փառքը վերագրում է Արծրունյաց Գաղիկ արքային, որը, նրա խոսքերով, ճարտարապետի լարը ձեռքին տեղաբաշխում և նշանագծում էր քաղաքի կառույցները, նրա փողոցներն ու զրոսայգիները։ Մականն նա գրում է նաև մի նշանավոր վարպետի մասին, որը կառուցել էր պալատը և շի մոռանում հաջորդ գլխում հիշատակել ճարտարապետ Մանուելին, որին և հանձնարարել էր արքան կառուցել պալատական եկեղեցին։

Բնականաբար հարց է առաջանում, ո՞վ է եղել պալատի ճարտարապետը։

Կառույցների նկարագրության հերթականությունից կարելի է եզրակացնել, որ պալատի շինարարությունը նախորդել է տաճարի կառուցմանը։ Այդ նշում է Հ. Օրբելին, գրելով, որ իր կարծիքով Մանուելի տաճարի որոշ ձևերում իրենց

¹² Միջնադարյան լիտրը հավասար էր 325 գրամի։

¹³ Փովմա Արծրունի և Անանուն..., էջ 293։

¹⁴ Նույն տեղում։

անդրադարձն են դաել պալատական կառույցի առանձին զըր-
վագները:

Մեր կարծիքով, պալատի ճարտարապետի ինքնության
հարցը հնարավոր է լուծել, համադրելով նույն Անանուն
Արծրունու պատմության համապատասխան հատվածները:
Եվ իսկապես, պալատի կառուցումը նկարագրելիս նա գրում
է, որ Աղթամարում հավաքված էին բազմաթիվ արհեստա-
վորներ և «թագավորը հրամայեց նրանցից մեկին՝ ճարտա-
րապետ, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն, շինելու քառան-
կյունի պալատ...»¹⁵: Իսկ հաջորդ գլխում, որտեղ խոսվում
է պալատական եկեղեցու կառուցման մասին, նա գրում է.
«Եվ քանզի ճարտարապետն էր Մանուելը, իմաստությամբ լի
և իր դործում զորավոր մի մարդ, որին հիշատակեցինք
վերևում (ընդդժմը մերն է—Ս. Մ.), հրաշակերտեց եկե-
ղեցին զարմանալի արվեստով»¹⁶:

Տարակույս չի մնում, որ այստեղ խոսքը նույն ճարտա-
րապետի մասին է, և վերևում հիշատակված «իմաստուն և
հանճարեղ» մարդը ոչ այլ որ է, քան «իմաստությամբ լի»
Մանուել ճարտարապետը:

•

• •

Տոհմային պատմիչի գրչի տակ Աղթամարի այս նկարա-
դրությունը, ինչքան էլ շափազանցված լինի, պետք է որ
հիմնականում արտահայտեր իրականությունը՝ Գաղիկ ար-
քան ոչինչ չէր խնայի իր նորատեղծ մայրաքաղաքի համար:
Մյուս կողմից՝ բավական է համեմատել իրականում գոյու-
թյուն ունեցող պալատական տաճարը նրա նկարագրության
հետ, համոզվելու համար, որ պատմիչի տեղեկությունները
շատ դժպրբում անհամեմատ ավելի ղուսպ են, սեղմ, քան
այն, ինչ կա իրականում: Այս պայմաններում Աղթամարի
պալատի նկարագրությունը, մի պալատ, որը կառուցված էր

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 297:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 300:

արարական վեհապետների շքեղատեսիլ պալատները այցե-
լած Գաղիկ արքայի հրամանով, կառուցված որպես Հայոց
թագավորի նստոց, անշուշտ չէր կարող իր շքեղությամբ հա-
մեալ որևէ հարևան թագավորության պալատական շենքե-
րից:

Դժբախտաբար, թե՛ բուն պալատից և թե՛ ամբողջ գն-
դատեսիլ այդ քաղաքից ունիչ չի հասել մեզ. կանգուն է
միայն պալատական եկեղեցին՝ միակ վկան ժամանակին
այստեղ կառուցված քաղաքի մասին:

Անանուն Արծրունու նկարագրության հիման վրա խիստ
զմվար է որևէ կոնկրետ բան ասել քաղաքի ընդհանուր հա-
տակագծային լուծման, փողոցների ցանցի մասին: Կարելի
է ենթադրել (եղևելով տաճարի տեղաբաշխումից), որ թա-
գավորական միջնաբերդը տեղավորված է եղել կղզու հա-
րավարենիյան մասում, հզոր պարիսպը անշատել է կղզու
հիմնական մասից դեպի հարավ-արևելք ձգվող լեզվակա-
նման մի տարածություն՝ 300 մ երկարությամբ և մոտ 150
մետր լայնությամբ: Ահա այստեղ էլ, ամենայն հավանա-
կանությամբ, տեղավորված են եղել Գաղիկ Արծրունու պա-
լատը և նրան կից օժանդակ շենքերը:

Ինչ վերաբերում է պաշտպանությանն ընդհանրապես,
այսա Մանուկը լավ էր հասկանում, որ պարզապես հնարա-
վոր չէր պարսպապատ կառուցել կղզու ամբողջ պարագծով:
Ինչպես կարելի է եզրակացնել պատմիչի հիշատակությու-
նից, ամբացված են եղել կղզու առավել դյուրամատչելի
հատվածները, որտեղ առանձին հենակետեր են կառուցվել՝
իրենց համապատասխան դիմանոցներով և համարաանոց-
ներով հանդերձ: Հենակետերն այդ, ամենայն հավանակա-
նությամբ, ձգվել էին կղզու հարավային և հյուսիսարևելյան
ափերի երկայնքով, որովհետև հյուսիսարևմտյան ափն ամ-
բողջությամբ հիանալի կերպով պաշտպանված էր ուժեղ թե-
քությամբ դեպի լինը իջնող բլրալանջերով, և այստեղ բա-
վական էր միայն առանձին դիմանոցներ ունենալ:

Մանուկը լավ էր գիտակցում, թե ինչպիսի առաջնա-
կարգ անհրաժեշտություն էր կղզու վրա տեղավորված քա-

դարի համար նավահանգիստ ունենալը: Մյուս կողմից ոչ պակաս կարևոր էր թշնամու հարձակման ժամանակ շրջակա բնակավայրերից փոխադրական միջոցների տեղափոխումը կղզի, մի բան, որը հնարավոր էր միայն ամրացված նավահանգստի առկայության պայմաններում միայն:

Բնական ծովախորշի բացակայություներ ստիպեց Գաղիկ թագավորին ձեռնարկել արհեստական նավահանգստի կառուցման բարդ և զմլարին գործին: Ինչպես Ոստանում, այնպես էլ այստեղ դրսևորվեց Մանուելի ինժեներական մեծ տաղանդը, երբ օգտագործելով կղզու հարավային ափի փոքր զոգավորությունը, նա կարողացավ արհեստական ամբարտակ բարձրացնել լճի խորունկ ջրերում: Ալիկին, ամբարտակի մեջ նա մի մեծ դարպաս տեղավորեց, լիովին ապահովելով նավահանգիստը թշնամու նավերի ներխուժումից:

Հ. Օրբելու ենթադրությունը արհեստական նավահանգրստի տեղաբաշխման մասին միանգամայն տրամաբանական է և ընդունելի: Հանգամանորեն հետազոտելով լճի մակերևույթի պարբերական տատանումները, Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ լճի մակերևույթի զգալի բարձրացումն է պատճառը, որ այսօր մենք շենք տեսնում միջնադարյան Հայաստանի առավել նշանակալից ինժեներական կառույցներից մեկի և ոչ մի մնացորդ: Մանուելի կառուցած այս պարսպապատը այժմ ամբողջովին ծածկված է լճի ջրերով, և միայն ստորջրյա հետազոտությունները հնարավորություն կտան պարզելու նրա ճիշտ տեղաբաշխումը:

Գծախառնարար ուշիշ չի պահպանվել նաև բուն քաղաքի կառուցապատումից: Անանուն Արծրունին մանրամասն պատմում է, թե ինչպես էին հարթեցվում շրջակա բլրալանջերը, ինչպես դարավանդների վրա առափնանաձև դասավորված ծաղկանոցներ էին հիմնում, իսկ տեղանքի զոգավորությունները օգտագործվում այգիներ և ծառաստաններ տնկելու համար: Ահա այս աշխատանքներն են, որ Գ. Գոյանը¹⁷ մեկնա-

¹⁷ Г. Н. Голн, 2000 лет армянского театра, т. II, М., 1952, стр. 196.

բանում է որպես... Հելլենիստական տիպի թատրոնի կառուցում, մի բան, որը զուրկ է որևէ իրական հիմքից և իրավացիորեն հերքվում է Հ. Օրբելու կողմից¹⁶։

Նորաստեղծ քաղաքի համեմատաբար ոչ բարձր կառուցապատման մեջ աչքի էր ընկնում Գազիկ թաղավորի պալատը, և ինչպես այդ հատկապես նշում է պատմիչը, այն վեր էր խոյանում «իբրև քուր» ամբողջ քաղաքի համայնապատկերի վրա։ Անանուն Արծրունին հանգամանորեն նկարագրում է պալատը, նրա ընդհանուր հորինվածքը, ինտերյերը, որմնակարները, բերում նրանց այուծեններ և այլն, և այլն։ Գազիկ թաղավորի պալատի այս նկարագրությունը եղակի երևույթ է ամբողջ հայ մատենագրության մեջ առհասարակ և արժանի է առանձնակի ուշադրության։ Սակայն ինչպես միջնադարյան պատմիչների այլ նկարագրություններից, այնպես էլ այս նկարագրությունից (որն անհամեմատ մանրամասն է) դարձյալ խիստ դժվար է ըմբռնել կառույցի տարածական լուծումը, նրա կոնստրուկտիվ ձևերը։ Կարելի է կոահել միայն, որ այն եղել է զգալի չափեր ունեցող, լայնահիստ գմբեթով պսակված մի կառույց, որն ունեցել է 40 կանգուն բարձրություն և նույնքան լայնություն ու երկարություն։

Մոնումենտալ կառույցների համաչափական այդ սխեման, որը հուշարձանը փաստորեն ներգծվում է մի քառակուսու կամ խորանարդի մեջ, լավ հայտնի էր հայկական վաղ միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ։ Այդպիսի համաչափություններ ունեն նաև Մաստարան, Հոփսիմեն, Զվարին՝ Վրաստանում և ամենայն հավանականությամբ Զվարթնոցը¹⁷։ Ուշ շրջանից նույն այդ համաչափություններն ունեն նաև որոշ գավիթներ։ Այժմ պարզ է դառնում, որ ավանդական այդ համաչափական սխեման կիրառվել է նաև աշխարհիկ ճարտարապետության բնագա-

¹⁶ Н. А. Орбелю, указ. соч., стр. 33.

¹⁷ В. Шенгелаянյан, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, էջ 96։

շխառում և հատկապես իշխանական թագավորական պալատ-
ներում:

Պատմիչի նկարագրությունից կարելի է հզրակացնել, որ
պալատն ամբողջությամբ վերցրած մի բարդ կառուցվածք էր,
որտեղ կենտրոնական գմբեթածածկ դահլիճի շուրջը խմբա-
վորված են հզել բազմաթիվ այլ օժանդակ բաժանմունքներ:
Նույն այս դարաշրջանից (թեև կառուցված քիչ ավելի ուշ)
հայտնի է Անիի միջնաբերդի պալատը, որը նույնպես բարդ
հորինվածք ունեցող կառույց է հզել՝ կազմված մի քանի
դահլիճներից և բազմաթիվ օժանդակ շենքերից: Դժբախտա-
բար, հայկական միջնադարյան պալատական կառուցվածք-
ները մեզ են հասել խիստ վնասված դրությամբ, մի հան-
դամանք, որը նկատելիորեն զժվարացնում է Աղթամարի
պալատի վերակազմության գործը: Մասնագիտական գրա-
կանության մեջ կարելի է նշել մի շարք ուշադրալ դիտողու-
թյուններ այդ մասին: Այդ պրոբլեմին ավելի հանդամանո-
րեն անդրադարձել է Հ. Յոբելին: Նրա կարծիքով, պալատի
տարածական կենտրոնն է կազմել գմբեթավոր, խաչվող կա-
մարներով ծածկված դահլիճը, իսկ կամարների հատումից
առաջացած քառակուսի տարածության վրա էլ նստել է հո-
րինվածքը պսակող գմբեթը:

Այս ամենից հետո, երբ նորից ենք անդրադառնում Աղ-
թամարի պալատին, նրա նկարագրությանը, ապա տկնհայտ
է դառնում, որ հայկական միջնադարյան աշխարհիկ ճար-
տարապետության մեջ մշակված տիպերից նրան թերևս ավել-
ի մոտ է խաչածն, սֆերիկ գմբեթով ծածկված դահլիճի հո-
րինվածքը, ընդ որում Աղթամարում, ամենայն հավանա-
կանությամբ, հզել է պարզ խաչածն հորինվածքի դարդա-
ցած տիպը, որտեղ ներքին տարածությունները ընդարձակե-
լու նպատակով հենախորշերը հեռացվել են միմյանցից և
անկյունային մասերում առաջացրել ուղղանկյուն հատված-
ներ: Այդպես են լուծված հզել Բիշապուրի պալատը Իրանում,
Մասստուրայի տիպի հորինվածքները՝ վաղ միջնադարյան
Հայաստանում:

Թվում է, որ հենց այս հորինվածքին են համապատաս-

խանութ Անանուն Արծրունու հետեյալ խոսքերը. «...Ի հիմանց անտի մինչև զգլուխ նորին ի թոխս կազմեալ առանց սյան ունի հաստատութիւն»: Եւ իսկապէս, հատկապէս այս տիպի հորինվածքներում է, որ ամբողջ ներքին տարածության վրա գերիշխում է զմբեթը. և առանց որևէ հենարանի կարծես իսկապէս ճախրում է օդում:

Թվում է, որ նշված հորինվածքը իր կողային և անկյունային ելուստներով հանդերձ լիովին համապատասխանում է «խորանս կամարակիցս և անկիւնս» արտահայտությանը, երբ զմբեթակիր կամարներին իսկապէս հպված են արտիդներ (խորաններ), իսկ զահլիճի շորս անկյուններում առկա են ուղիղ անկյան տակ հատվող տարածութիւններ:

Ինչ վերաբերում է զմբեթին, ապա նա, անշուշտ, ունեցել է երդիկ, որանդից ներս է թափանցել զահլիճը լուսավորող լույսը և որանդից ներս ընկնող արևի ճառագայթները ոսկեզարդ որմնանկարներից ամեն անգամ նոր տեսարան են շնչեցել, նոր պատկեր լուսավորել:

ՊԱԼԱՏԱՆԻ ՏԱՄԱՐԸ

Մանուկի հաշորդ նշանակալից դործն էր Աղթամարի պալատական եկեղեցին, որի մասին Անանուն Արծրունին առանձին հիացմունքով է խոսում: Նկարագրելով արարների գեմ մզված մարտերում Գաղիկ թագավորի ռազմական հաջողութիւնները, նա գրում է, թե ինչպէս Գաղիկ Արծրունին իր զորադնդով հարձակվեց արարական զուրարէկ ցեղի մի ամբոցի վրա Կոստոմ գլուխում (Վանա լճի հարավարևմտյան կողմը), քանդեց ամրոցը, քարերը բարձեց նավերը և լճի վրայով բերեց կզղի՝ իր պալատական եկեղեցին կառուցելու համար:

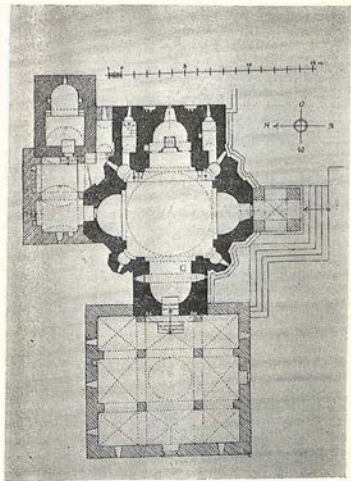
Անանուն Արծրունին գրում է, որ «Եւ քանդի ճարտարացեալն էր Մանուկը, իմաստութիամբ լի և իր գործում զորավոր մի մարդ, որին հիշատակեցինք վերևում, հրաշակերտեց եկեղեցին զարմանալի արվեստով: Կրօնավորը, որին հիշեցինք նախապէս, օղևեց նկարելու քարերի վրա ճշգրիտ

նմանությամբ, սկսած Արքահամից ու Դավթից մինչև մեր տեր Հիսուս Քրիստոսը: Հորինեց նաև մարգարենների և առաքյալների դասերը, զարմանալի տեսքով, ըստ յուրաքանչյուրի գիրքի: Նկեղեցու շինվածքի շարքերում ստեղծագործեց, շարակարգեց երևելների խումբը և թաշունների երամանբը, ինչպես նաև զազանների, խոզերի ու առյուծների, ցուլերի ու արջերի խմբերը, քանդակազարդված միմյանց դեմդիմաց, հիշեցնելով ապրելու համար նրանց կոխը, ինչը հույժ ըղձալի է խմաստուններին: Նկեղեցու իրանը գոտևվորեց գոլհատի արժանի շրջանակով, որը զարգարեց նուրբ կտրվածքներով, վրան նկարեց խաղողի որթեր, այգեգործների, զազանների ու սողունների հետ միասին: Նրանց կերպարանքը այլևայլ զանազանությամբ ամեն մի մասում նմանվում է իր տեսակին:

Իսկ շորս կողմերից, սուրբ խորանների վերևում, ճշգրտորեն նկարեց շորս ավետարանիչների պատկերները, որոնք արժանավորապես սուրբ եկեղեցու ուրախության պսակն են և ավելի բարձր են, քան բոլոր սրբերը»:

Հետո նա գրում է, որ Մանուելը տաճարի արևմտյան ճակատին պատկերեց փրկչին, որի դիմաց էլ «...ճշգրիտ նմանությամբ հորինեց նաև Գաղիկ արքայի փառահեղ պատկերը, որը հպարտ հավատքով բարձրացրել է եկեղեցին բազուկների վրա, ինչպես մանանայով լի ոսկե սագոր կամ որպես անուշահոտությամբ լցված ոսկե տուփ: (Գաղիկը) տիրոջ առաջ կերպազարդած է այնպես, որ ասես թողութուն է խնդրում իր մեղքերի համար... Դարձյալ խորանի հարավային կողմից, եկեղեցու դռան հտեում, հորինեց զահի տեղ, որը բարձրից դեպի ներքև է իջնում կամարաձև աստիճաններով, հեռու մարդկանցից... Իսկ սուրբ խորանի ներսի կողմը հրաշալիորեն կարգավորեց նկարապաճույճ գույներով, արծաթապատ դռներով և լի ոսկեհուռ զարդերով, ոսկեզօծ պատկերներով, պատվական ակներով, մարդարարարչուս զարդերով և պես-պես, երևելի ու պայծառ սպասքով»²⁰:

²⁰ Փովոս Արծուանի և Անանուհ... էջ 201:



1. Գանձանք, Գանձանքի Կաթողիկոսիկ

Մեզ չի հասել տաճարի շինարարական արձանագրությունը, և չկա նրա կառուցման թվագրության մասին ժամանակակից պատմիչների մոտ որևէ հիշատակություն, որտեղ նշված լինե՞ր կառուցման տարին:

Ուսումնասիրողները սովորաբար ելնում են XVIII—XIX դարերից մեզ հասած մի ձեռագրից, որն ըստ էության Աղթամարի կաթողիկոսների ցուցակն է և այստեղ էլ նշված է նրա կառուցման ժամանակը՝ 915—921 թթ.²¹։ Այս առումով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում XVII դարից մեզ հասած մի հիշատակություն: Դա Գավիթ Բաղիշեցու ժամանակագրության մեջ պահպանված տեղեկությունն է, որտեղ կարդում ենք. «Ի՛նչ Գաղիկ նոր թագաւոր, որ ի Յարծրունեաց, շինեաց յԱղթամար կղզին եկեղեցի լանուն սրբոյ խաչին թվին ՅԿԵ (916)»²²:

*
*
*

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի Աղթամարի տաճարը մոտենում է Հոփսիսմեի տիպի կառույցներին, թեև այնտեղ էական փոփոխությունների են ենթարկվել անկյունային մասերը, իսկ ծավալային կոմպոզիցիան մշակվել է խաչաձև տաճարների տարածական սկզբունքների համապատասխան: Այս ամենը հանգեցրել է նրան, որ արտաքին ճակատները ստացվել են խիստ մասնատված և խաչաթևերի անկյուններում մեր են խոյանում բազմաճիստ, նեղլիկ աշտարականման հավնելվածներ: Կառուցվածքը պահպնում է լայնանիստ, ներսից շրջանաձև, իսկ արտաքինից 16 նիստ ունեցող թմբուկով:

Արտաքին ծավալների նման մասնատվածությունը, անշուշտ, պայմանավորված է քանդակագործական այն հոյա-

²¹ Խ. Լալայան, Վասպուրականի նշանավոր վանքերը: Աղթամարի սուրբ Խաչ վանքը: Վնգագրական հանգես, N 12, 1910, էջ 208:

²² Վ. Հակոբյան, Մանր ժամանակագրություններ, հ. 2, Երևան, 1956, էջ 337:

կերտ, մեծ հետաքրքրութիւն ներկայացնող համակարգի հետ, որը հինգ դասիներով շրջանցում է կառուցվածքը՝ արտակարգ հմայք և շրջադրութիւն հաղորդելով տաճարին: Տեղավորված տաճարի տարրեր նիստերի վրա՝ այդ քարձրաքանդակներն արևի շարժման հետ միասին ամեն անգամ տարրեր ձևով էին լուսավորվում և նրբ նրանց մի մասը դնուկ ստվերի մեջ էր, իսկ մյուս մասը՝ հաղիվ լուսավորված վեր ճառագայթներով, ապա մի այլ խումբ, տեղավորված այն նիստերի վրա, որոնք անմիջականորեն լուսավորվում էին արևի ճառագայթներով, արտակարգ ուժեղ էր դրսևորվում, և հիանալի կերպով նկատվում էին այդ պատկերաքանդակների բոլոր մանրամասները: Մակայն փոխվում էր արևի դիրքը, շեղվում էին ճառագայթները, և այն քանդակները, որոնք բիշ առաջ հիանալի լուսավորված էին, աստիճանաբար թաղվում էին ստվերի մեջ, և արևի ճառագայթները նորերն էին կարծես հայտնաբերում, և մի նոր խումբ էր կարծես բացաժառվում արևի անմիջական լույսի տակ: Եվ այսպես շարունակ, առավոտից մինչև երեկո, արևելքից մինչև արևմուտք տաճարի բազմաճիւղա կուստներն ու նրանց երկնոց խորշերը, նրանց վրա արված քանդակներն անընդհատ շարժման մեջ էին կարծես, և տաճարը օրվա ամեն մի ժամին, ամեն մի պահին իր ուրույն տեսքն ուներ, իր յուրովի հմայքը: Մյուս կողմից ակնհայտ է այն սերտ կապը, որը կա ճարտարապետական ձևերի և այս քանդակադորձական համակարգի մեջ, ակնհայտ է նրանց փոխադարձ պայմանավորվածութիւնը:

Պարզ է դառնում, որ չի կարելի հասկանալ Աղթամարի ճարտարապետական հորինվածքն առհասարակ, մշտապես աչքի առաջ չունենալով այս բարդ քանդակազործական սիւսեմը, որն անխզելի սինթեզի մեջ է տաճարի ճարտարապետական ձևերի հետ և որանդ շատ հարցեր լուծվել են՝ ելնելով այդ սինթեզի պահանջներից: Վերը նշվեց այն որոշակի անշուքութիւնը, որը կար Աղթամարի տաճարի և հոփս-սիմեաթիոյ տաճարների ձևերի միջև: Այս քանն անշուշտ պատահական չէր: Ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրու-

թյունները, հոփսիմեատիպ կառույցները լավ հայտնի էին Վասպուրականում թե՛ VII, թե՛ IX—X դարերում: Այդպիսին էին Զորագիրը, Արծվաբերդը, Վարազաձանքը:

Սակայն իր հատակագծային և ծավալային ձևերով Ազ-թամարը առանձնակի մոտ է Վասպուրականի Աղբակ գա-վառում գտնվող Զորագիր եկեղեցուն: Թեև այս հուշարձանի գոյությունը հայտնի էր վաղուց, սակայն այն ուսումնասիրու-թյան առարկա դարձավ միայն վերջերս, երբ իտալական արշա-վախումբն այցելեց Վասպուրականի մի շարք հուշարձան-ներ, իսկ Թոմազո Ֆրատոզոկին մի առանձին մենագրությու-նովրեց այս կառույցին²²:

Հուշարձանը նշանակալից հետաքրքրությու-ն է ներկա-յացնում: Եթե իր հատակագծային ձևերով նա որոշ չափով հեռանում է վաղ միջնադարյան նույնատիպ հորինվածքնե-րից, ապա նրա ճարտարապետական ձևերը ակնհայտորեն խոսում են ռեալկան նույն ուղղությամբ, նույն շրջանի մասին, և բոլոր հիմքերը կան թվագրելու այն ոչ ոչ, քան VII դարը:

Այս առումով չի կարելի համաձայնվել այն հետազոտող-ների հետ, որոնք հուշարձանը համարում են VI դ. գործ և նույնիսկ նախատիպ հոփսիմեատիպ հուշարձանների համար: Մինչդեռ այստեղ գործ ունենք Հոփսիմեի հորինվածքի պարզեցման հետ, հանգամանք, որն այնքան նկատելի է նրա հատակագծային ձևերում և է՛լ ավելի ցայտուն է դրսևորվում կոնստրուկտիվ հանգույցներում, հատկապես անկյունային շրջանաձև խորշերի տրոմպային փոխանցումներում:

Հոփսիմեում վերջիններս միանգամայն տրամաբա-նական են և մշակված են զգալի թուխքներ ծածկելու համար, աչքի են ընկնում կոնստրուկտիվ ձևերի համոզիչ լուծում-ներով: Այստեղ, Զորագիրում խորշերի անհամեմատ փոքր չափերի պայմաններում նրանք կորցրել են իրենց կոնս-տրուկտիվ նշանակությունը և վերածվել, ըստ էության, դե-կորատիվ դարգաձևի: Տարակույս չի կարող լինել, որ ոչ թե

²² Tommaso Breccia Fratadocchi. La chiesa di s. Esmatcin a Soradir, Roma, 1971.

Հոփփօթման է կրկնել Զորադիրին, այլ, ընդհակառակը, Զորադիրի ճարտարապետն է ընդօրինակել նշանավոր հուշարձանի այս հանգույցները:

Դրա հետ միասին միանգամայն ընդունելի է Թոմազո Ֆրատոզոկիի դրույթն այն մասին, որ Զորադիրը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հնում այնքան լավ հայտնի Արծրունյաց իշխանական տան տոհմային դամբարանի ս. Խաչ անունը կրող եկեղեցին: Իսկ այդ եկեղեցու մասին ունենք մատենագրական մի շարք խիստ կարևոր վկայություններ: Այսպես, Թովմա Արծրունին հիշատակում է, որ դեռևս IX դարում այդ տոհմային դամբարանում են թաղվել Արծրունյաց տոհմի մի շարք նշանավոր ներկայացուցիչներ (Գուրգեն Արծրունին՝ Աշոտ Արծրունու հայրը), 885 թ. այստեղ է թաղվում Արծրունյաց տեր Դերենիկ իշխանը (Գագիկ թագավորի հայրը), իսկ մեկ տարի հետո, նրա կինը՝ Սոփի իշխանուհին: Այս առիթներով նրանց որդիները ազարակներ և այլևայլ հարստություններ են նվիրել այս նշանավոր վանքին: 904 թվականին այստեղ է թաղվում Դերենիկ իշխանին հաջորդած նրա ավագ որդին՝ Աշոտ Արծրունին:

Այս պայմաններում միանգամայն արամբարանական է, որ Գագիկ Արծրունի թագավորը Ազնավարում նորակառույց տոհմային տաճարի ձևերը ձգտեր նմանեցնել Արծրունյաց իշխանական տան տոհմային դամբարանի աղոթարանի ձևերին, Ազնավար անդամոխեր այդ հին սրբավայրի ավանդական փառքը: Այդ մասին են վկայում ոչ միայն երկու հուշարձանների միմյանց այնքան մոտ հատակագծային ձևերը, այլև այն, որ Ազնավարի տաճարի ս. Խաչ անունն անգամ կրկնում է հնավանդ սրբավայրի անվանականումը:

Սակայն միաժամանակ պետք է նշել, որ Մանուկը շրջեաց պարզ ընդօրինակման ճանապարհով, այլ ստեղծեց մի հորինվածք, որն իր բոլոր ձևերով պետք է համահնչյուն լիներ նոր տաճարը շրջանցող քանդակագործական մեծ համակարգին և կառույցի ճարտարապետական ձևերը պետք է անքակտելի սինթեզի մեջ լինեին նրա բոլոր ճակատները գոտկող պատկերաքանդակային գոտիներին: Անշուշտ այդ

է պատճառը, որ Զորադիրի համեմատությամբ Ազթամարում արսիգները համեմատաբար ավելի փոքր ելուստ ունեն, շատ ավելի են նրանց արտաքին նիստերը և բեկբեկուն անցումները: Այստեղ անհամեմատ ավելի են դուրս բերված և շեշտված անկյունային խորշերի բազմանիստ ելուստները, որոնց նիստերը ի սկզբանե նախատեսված են եղել նրանց վրա բարձրաքանդակներ տեղավորելու համար: Մյուս կողմից ակնհայտ է նաև Զվարթնոցի որոշակի ազդեցությունը: Զպետք է մոռանալ, որ նրբ կառուցվում էր Ազթամարը, կանգուն էր Զվարթնոցը, մի տաճար, որն իր արտակարգ հարուստ մշակումով անշնչելի տաղավորություն էր թողել ժամանակակիցներին վրա: Դժվար է նկատել այն որոշակի ազդեցությունը, որ ունեցել է VII դարի այդ հույակերտ կառույցը Ազթամարի զարդագոտիների տեղաբաշխման հարցում, զարդագոտիներ, որոնց նախատիպը առկա է Զվարթնոցի նախ և խաղողի այն շքեղ զարդագոտու ձևերում, որը շքեղանքում էր նշանավոր տաճարի բոլոր ճակատները, արտակարգ հմայք և շքեղություն հաղորդելով նրան: Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես Զվարթնոցի բազմանիստ ծավալի հետ լիովին համահնչյուն էր այն գոտկող զարդագոտին, այնպես էլ Ազթամարի բեկբեկուն ելուստները հիանալի հնարավորություններ էին ստեղծում բարձրաքանդակների տեղաբաշխման համար:

*
* * *

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, Ազթամարի տաճարը մի տեսրակոնի է, որտեղ կենտրոնական բառակուսու հիմնական առանցքներով դասավորված են չորս, բավակունին լայն արսիգներ: Արսիգների միջև տեղավորված են չորս, հասակագծում 3/4 շրջան կազմող հենախորշ-նախամուտքեր, որոնցից արևելյանների մեջ էլ բացվում են դեպի տվանդատները տանող մուտքերը: Բուն ավանդատների ձևերն ինչպես Զորադիրում, այնպես էլ այստեղ արմատապես տարբեր են Հոփփսիմեի տիպի հույարձանների անկյունային սեն-

յակների ձևերից: Ազնաժարում, արտաքին ճակատներում, ցայտուն կելուով դրսևորված է ներքին քառաթև հորինվածքը, և դրան համապատասխան էլ արևելյան ափանդատներն ունեն երկայնական, ձգված համաշափություններ: Նրանք ունեն նաև իրենց փոքրիկ արսիղները և լուսավորվում են արևելյան կողմում բացվող ցածրադիր, նեղ բացվածքների միջոցով: Տաճարի ամբողջ ներքին տարածքի վրա գերիշխում է դմբեթի ծավալը, որը օրգանական միասնության մեջ է շորս արսիղների վերասյաց ծավալների հետ: Անկյունային Յ/4 խորշերը, մեկ մետր տրամագծով, ըստ էության, ոչ մի կոնստրուկտիվ նշանակություն չունեն: Նրանք կարծես մի վերհուշ են VII դարի լայն, ուժեղ խորշերի, որոնց այնքան կոնստրուկտիվ էին, այնքան տպավորիչ հնավանդ այդ մեծ տաճարներում:

Այն տպավորությունն է ստացվում, որ արևելակողմի այդ խորշերը Ազնաժարում արված են արևելյան ափանդատները տնցնելու համար միայն, իսկ նույնատիպ խորշերի կրկնումը արևմտյան կողմում ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հատակադժային ձևերի սիմետրիկ լուծման արգասիք: Վերջիններս ըստ էության անհրաժեշտ էին արտաքին ճակատներում բեկբեկուն եզրամներով աշտարականման ելուստներ ստանալու համար, որոնց նիստերը այնքան հարմար էին ամբողջ պատկերագրական տեսարաններ տեղավորելու համար: Տաճարի ներքին հորինվածքում արտակարգ նշանակություն ունի նրա հարավային արսիղում տեղավորված վերնահարկը, որը մի եզակի երևույթ է հայկական ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Համանման բան չենք տեսնում և ոչ մի այլ հուշարձանում: Այստեղ, հարավային արսիղի բարձրության կեսի վրա արված է ևս մի զմբեթաղ, որի վերին հարթ տարածությունը Գազիկ թաղամասի անձնական օթյակն է: Այն ունի իր առանձին մուտքը, տեղավորված գետնից մոտ 5,5 մետր բարձրության վրա, բնդ որում մուտքից աչ և ձախ և նրանից վեր տեղավորված են լուսամուտները: Բուն վերնահարկը տաճարից անջատված է բավականին բարձր (1,30 մ բարձրություն ունեցող) բազրիքով, որն ըստ

նության մի ոչ հաստ պատ է՝ նրա մեջ արված հինգ կամա-
րակապ սլացիկ բացվածքներով հանդերձ: Անշուշտ իրա-
վացի է Հ. Սրբելին, երբ նշում է, որ բազրիքի անսովոր
բարձրությունը ոչ միայն պետք է ապահովեր և կանխեր որևէ
դժբախտ դեպք, այլև անտեսանելի դարձներ նրա հետևում
նստած մարդկանց: Քաղավորական այս զահալորակի՝ դեպի
տաճարն ուղղված ճակատը մշակված էր վեց խիստ ուշա-
դրով պահպանելի խորհրդանշանային պատկերաբանդակնե-
րով, որոնք անմիջականորեն առնչվում են տաճարի ճակատ-
ները շրջանցող պահպանելի խորհրդանշանների գոտու թե-
մատիկայի հետ:

Հաղիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ միջնադարյան
Հայաստանում ֆեոդալական վերնախավի բարձրաստիճան
ներկայացուցիչներն անշուշտ ունեցել են իրենց հատուկ տե-
ղերը տաճարներում, թեև մեզ հասած օրինակները չեն անց-
նում հատուկնառ փաստերից: Հին շրջանից կարելի է նշել
Քասաղի բազիլիկայի արևմտյան մուտքը հատակից 1,25 մ
բարձր տեղավորված լինելու հանդամանքը, որը արամաշա-
նական է դարձնում ներսում նույն բարձրության վրա դռնը-
վող հարթակ-զահալորակի հնարավորությունը²⁴:

Աղթամարին անմիջապես նախորդող շրջանից նշենք
Սևանի Առաքելոց եկեղեցու (874 թ.) հյուսիսարևմտյան
անկյունում կառուցված սենյակը, որն իր առանձին մուտքն
ունենալով և հաղորդակցվում էր եկեղեցու ինտերյերի հետ
մեկ կամարակապ բացվածքով: Ըստ ավանդության, այստեղ
էր լսում ժամատոթյունը եկեղեցու կտիտորը՝ իշխանուհի
Մարիամը²⁵: Փաստորեն նույն այս նարտարապետական ձևի
մի դրսևորումն ենք տեսնում 1201 թ. Զաքարե և Իվանե իշխան-
ների կողմից կառուցված Հառիհի եկեղեցում, որտեղ արևմտ-

²⁴ Ա. Սահիբյան, Քասաղի բազիլիկայի նարտարապետությունը, Երև-
փան, 1955, էջ 20:

²⁵ Ստ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի
դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 25:

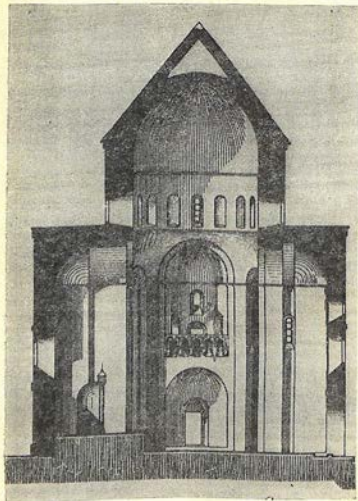
յան ավանդատների երկրորդ հարկերը փոխարինված են բաց աշունասրահներով:

Ինչպես նշում է Անանուն Արծրունին, Գագիկ արքայի վերահարկը իր առանձին մուտքն է ունեցել զբսից, զնպի ուր տարել էն համապատասխան կամարակապ աստիճաններ: Նա գրում է. «Գարձյալ խորանի հարավային կողմից, եկեղեցու դռան էտևում, հորինեց զահի տեղ, որը բարձրից ներքև է իջնում կամարածե աստիճաններով, որպեսզի դռունա թաղավորի աղսթրի տեղը, հետո մարդկանցից, որով նա կլինի իր մտքերի հետ և անզբաղապես կխոսի աստծո հետ»²⁶:

Գծրախառարար աստիճաններն այս խաղառ բանդվել են XVIII դարում նույն այդ տեղում զանգակատուն կառուցելու առնչությամբ: Հ. Օրբելին վերակազմում է այս աստիճանների նախնական տեսքը, ելնելով XI V դարի երկհարկ դամբարան-եկեղեցիների զնպի երկրորդ հարկը տանող աստիճանների ձևերից²⁷: Թվում է, որ նման վերակազմության հետ շի կարելի համաձայնել և ահա թե ինչու: Բանն այն է, որ տաճարի հարավային խաչաթևի կենտրոնական նիստի լայնությունը շատ փոքր է և աստիճանները, եթե տեղավորվեն միայն այդ նիստի սահմաններում, կունենային արտակարգ ուժեղ թեքություն և նրանցով պարզապես հնարավոր չէր լինի բարձրանալ: Պատահական չէ բնավ, որ Հ. Օրբելու վերակազմության մեջ 17 աստիճանից 7-ը դուրս է բերված նիստի սահմաններից: Նրանք իրենց ծայրերով խրվել են կենտրոնական խաչաթևի կողային թեքադիր հատվածների մեջ, բնդ որում ցած իջնելու հետ մեկտեղ նրանք լայնանում են, և ամենաներքևի աստիճանները միաձուլվել են երկաստիճան սրմնախարիսխի հետ: Սակայն բանն այն է, որ տեղում չկա նման աստիճանների երբեմնի գոյությունը հաստատող և ոչ մի հետք: Եթե կարելի է ենթադրել, որ ավելի վեր դասավորված աստիճանները (թվով տասը) բանդվել են և նրանց հետքերն էլ ծածկվել են XVIII դարում ավելաց-

²⁶ Թվում Արծրունի և Անանու..., էջ 201:

²⁷ Н. А. Орбели, Избранные труды, М., 1968, стр. 74.



2. Ազթամար, Էգնդեցու կաթոլիկոսի արհնիրից-արհմուտը

ված զանգակատան պատերով, ապա չէ՞ որ կողային եխտերի թեր հարթությունների վրա, հարթություններ, որոնք այժմ էլ շատ լավ դիտվում են, չկա աստիճանների և ոչ մի հետք, և պատն աշտեղ մեզ է հասել առանց որևէ փոփոխության, մի բան, որ լավ երևում է լուսանկարներում։ Այս ամենից հետո դժվար չէ կասել, որ աստիճաններն այս կամ պարփակվել են միայն կենտրոնական նիստի սահմաններում (մի բան, որը, ինչպես նշվեց, պարզապես հնարավոր չէր խիստ մեծ թեքության պատճառով) և կամ երանք ունեցել են մեկ այլ հորինվածք և հաված չեն եղել պատին։

Այս առնչությամբ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Անանուն Արծրունու հիշատակությունը, որտեղ, դժվար չէ նկատել այդ, ոչ մի խոսք չկա երկու աստիճանների մասին։ Պատմիչը պարզ ու որոշակի խոսում է մեկ աստիճանի մասին, որը վերից վար է իջնում՝ կազմելով մի կամար։

Այս ամենից հետո դժվար չէ տեսնել, որ Նորավանքի երկհարկ դամբարան-եկեղեցու աստիճանների ձևերը ոչ մի կերպ չեն կարող ելակետ հանդիսանալ Աղթամարի վերնահարկը տանող աստիճանների վերականգմության գործում։ Մեր կարծիքով, Մանուկն աշտեղ գնացել է շատ ավելի ուրազ և հստակ ճանապարհով՝ կիսակամար հպելով եկեղեցու պատին և երա վրա տեղավորելով գեպի վեր տանող աստիճանները։ Նման լուծումը միաժամանակ հեարավորություն էր տալիս մուտք ունենալ նաև տաճարի հարավային խաչաքի յերջևի մասում։ Նման լուծման դեպքում հնարավոր էր ապահովել նաև աստիճանների ոչ միայն անհրաժեշտ լայնությունը, այլև հասնել համեմատաբար ոչ մեծ թեքության, ստեղծել խեղապես «թաղավորական» մի մուտք՝ վայել երկրի հար տիրակալին։ Նման աստիճաններ հայտնի են հայկական հարաբարավորության մեջ թե՛ ավելի վաղ շրջանում, թե՛ Աղթամարին անմիջապես հաջորդող շրջանից։ Ավելի վաղ հուշարձաններից նշենք Յձունի, Աղուդիի մոնումենտների լայն աստիճանները, որոնք ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ երկհարկ դամբարանների վերին հարկերը տանող աստի-

ճաննների արձագանքներ: Ավելի ուշ շրջանից (XI դ.) նշենք Վահանապետների երկհարկ դամբարան-եկեղեցու համեմատաբար լայն, ոչ մեծ թերություն ունեցող աստիճանները:

Սակայն Աղթամարում հոծ լիցքին փոխարինել է կամարը, որը և հնարավորություն է տվել աստիճանների տակ դեպի տաճար տանող մի մուտք տեղավորելու համար: Կոնստրուկտիվ տեսակետից նման աստիճանների կառուցումը ոչ մի դժվարություն չէր ներկայացնում: Հայ ճարտարապետներին լավ հայտնի էր քառորդ շրջան կազմող կամարի կամ թաղի կառուցման տեխնիկան թե՛ Աղթամարից առաջ, թե՛ նրանից հետո, ընդ որում աստիճաններն այս, ըստ էության, ներկայացնում են հայկական լեռնային ղեկերը զոտկող կամաուղների կես մասը միայն, կոնստրուկտիվ մի ձև, որը լավ հայտնի էր հայ վարպետներին ամբողջ միջնադարի ընթացքում:

*
* *

Աղթամարի տաճարը մեզ է հասել առանց էական վերափոխումների: Վերակառուցումները վերաբերում են հիմնականում նրա ծածկերին, ընդ որում առավել էականը արևելիցյան խաչաթևի ավանդատների ծածկերի բարձրացումն էր և ամբողջ խաչաթևը մեկ ընդհանուր, երկլանջ ծածկի տակ առնելը: Խնչպես կարծում է Հ. Օրբելին, վերափոխվել է նաև զմբեթի ծածկը, որն իր նախնական տեսքով նման է եղել VII դ. ընդհանրացած ձևերին, ունեցել է սֆերիկ եզրաձև և ծածկված է եղել կղմիկերով:

Այս հարցում Հ. Օրբելու համար ելակետ է ծառայել տաճարի մանրակերտը, և նա դեռևս 1912 թ. մի առանձին հոդված էր հրատարակել Աղթամարի տաճարի զմբեթի սկզբնական ձևերի մասին²⁸:

Ուսումնասիրելով մանրակերտը և հատկապես նրա զմբեթի սֆերիկ եզրաձևը, Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ այս-

²⁸ Н. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, стр. 222.

տեղ պահպանվել է տաճարի սկզբնական կոմպոզիցիային յուրահաստուկ լուծումը, իսկ զմրեթի ալժամյան կոնաձև վեղարը հետագայի զործ է։ Այս դրույթը միանգամայն տրամաբանական է և իրավացի, մանավանդ որ կան տեղեկություններ IX—X դարերի սահմանագծում կառուցված մի շարք եկեղեցիների կղմինդրյա ծածկերի մասին (Շիրակավան, Օղուլլի)։ Սակայն ո՛չ Հ. Օրբելին, ո՛չ էլ Ս. Տեր-Ներսիսյանը չեն նշում արևելյան խաչաթևի աժանդատների ծածկերի վերականգնության փաստը, մի բան, որն ակնհայտ է լուսանկարներում։ Այստեղ ուժեղացվել են աժանդատների ծածկերի թերությունները, հանվել է հին ծածկը և նոր ծածկ աժելացվել, ամենայն հավանականությամբ նրա տակ թողնելով արևելյան խաչաթևի վերին հատվածի արևմուտք-արևելքը ուղղված հորիզոնական քիվերը և նրանց վրա եղած բարձրաքանդակները։ XIII—XIX դարերի ընթացքում տաճարը շրջապատվել է ալևալ կառույցներով (մատուռներ, դափթիներ և այլն), որոնք մեծապես վնասում են հուշարձանի ճարտարապետական արտահայտչականությունը, և այժմ այն ամբողջապես դիտելի է արևելյան և հարավային կողմերից միայն։

Ոչ պակաս վարպետությունով է մշակված տաճարի ինտերյերը։ Հարավային արսիդում տեղադրված թագավորական վերնահարկի բազրիքը մշակված է եղել ուժեղ ելուստ ունեցող պահպանիչ խորհրդանշաններով, իսկ տաճարի ներսի պատերը ամբողջապես ծածկված են եղել հիմնականում ափսոսարանային թեմաներով արված որմնանկարներով. դժվար է ասել, թե որքանով են առնչվում այդ որմնանկարները Մանուկի հետ, թեև Անանուն Արծրունու հիշատակությունից կարելի է եզրակացնել, որ նրանք կատարվել են թերևս Մանուկի ընդհանուր ղեկավարության ներքո։ Այդ մասին են վկայում նաև ոճական որոշ ընդհանրություններ, որոնք թույլ են պատկերաբանդակների և որմնանկարների առանձին պերսոնաժների միջև։ Օրբելին, ուսումնասիրելով որմնանկարները տեղում, նշում է երկրորդ շերտի առկայությունը

Անշուտ որմնանկարները՝ հետազայում արված լինելու փաստը: Որմնանկարները հանդամանորեն հետազոտել է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը՝ նրանց հատկացնելով մի առանձին զլուխ Ազմամարին նվիրված իր մենագրության մեջ:

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՊԱՏԱԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ

Հայ միջնադարյան քանդակագործության պատմության մեջ Ազմամարի պատկերազրահյան համակարգը առանձնակի տեղ է զբաղում:

Տաճարը շրջանցող քանդակազարդ գոտիները եղակի ձևերույթ են հայկական, և ոչ միայն հայկական, միջնադարյան արվեստում, և պատահական չէ, որ այնքան ջանք է թափվել բացահայտելու նրանց սեմանտիկան, գտնելու նրանց մշակման նախադրյալներն ու ակունքները: Այս հարցին տարբեր հետազոտողներ տարբեր պատասխաններ են տվել, հաճախ իրարամերժ, տրամադժորեն հակառակ կարծիքներ հայտնել: Այսպես, Ստրժիգովսկու կարծիքով՝ համակարգի էությունը Գագիկ թագավորի փրկության ազոթն է՝ ուղղված ամենակային, և հին և նոր կտակարանային լուրջ թեմաները պայմանավորված են հենց այդ ազոթով: Սակայն միաժամանակ նա հատկապես նշում է աշխարհիկ արվեստի որոշակի ազդեցությունը, շատ պատկերաքանդակների առկայությունը համարում է պայմանավորված պաշտամունքային կառուցվածքների ինտերյեռների ձևավորման ակզորներների ազդեցությամբ:

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով²⁰, պատկերաքանդակները լուսարանում են հին կտակարանից զերցրած թեմաները, և նրանք ներշնչված են մեղայունների հոգիների աստծու ոգորմությունը զմացող ազոթներով: Առանձին թեմաներ, և հատկապես որթազալարի գոտու ձևերը, նա կապում է ուշ անտիկայի և վաղ միջնադարյան հռոմեական և բյուզանդական խճանկարներում ընդհանրացած ձևերի

²⁰ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում. Նրևան, 1975, էջ 70:

հետ, հատկապես նշելով, որ Ազթամարում այդ մոտիվները շաղախված են սասանյան արվեստի որոշակի ազդեցությամբ:

Վերը նշված հետազոտողներից միայն Հովսեփ Օրբելին է, որ ուսումնասիրել է տաճարը տեղում, հանգամանքեն նկարագրել բոլոր բարձրաբանդակները, մի բան, որն այժմ արտակարգ նշանակություն է ստանում հուշարձանի՝ փաստորեն անմատչելի լինելու պատճառով: Պատկերագրական համակարգի սեմանտիկան բացահայտելու հարցում Հ. Օրբելին առաջ է քաշում աշխարհիկ պալատական կառույցների բնորոշ դարձանքների ընդօրինակման գաղափարը և աշխարհիկ մոտիվների անմիջական ազդեցությամբ բացատրում հատկապես վերին զոտիների թեմատիկան: Ավետարանային և հատկապես հին կտակարանային շատ սյուժեները պատկերագրության մեջ Հ. Օրբելին տեսնում է տեղական, նախաքրիստոնեական հայկական ավանդույթների որոշակի արձագանքներ, իսկ առանձին, կոնկրետ սյուժեներ փորձում կապել «Սասունցի Դավիթ» էպոսի որոշ զրբվադների հետ: Սակայն այս ամենի հետ միասին, նրա կարծիքով, առաջին, հիմնական գոտուն բնորոշ է թեմաների խալաարդևությունը, դասակարգման ոչ հետևողականությունը, և այնտեղ բացակայում է պատկերաբանդակների տեղաբաշխման ձրեւ սխառեմ: Դրա հետ միասին հատկապես կարևոր է Հ. Օրբելու այն թեզը, որտեղ նա որոշ թեմաներում տեսնում է տաճարի կառուցման դարաշրջանի պատմաքաղաքական իրադրության արձագանքները, թեմաներ, որոնք նրա կարծիքով հենց այս տեսակետից էլ ավելի հարազատ և ավելի հասկանալի պիտի լինեին միջնադարյան մարդուն²⁰:

Հետազոտողների մոտ տեղ դառած տարաձայնությունները պատահական չէին: Ազթամարի պատկերագրական համակարգը նդակի նրկույթ էր ամբողջ հայ արվեստի պատմության մեջ և այն չունի ո՛չ իր անմիջական նախորդները և ո՛չ էլ զուգահեռները ավելի ուշ շրջանում: Այս պայ-

²⁰ Н. А. Орбели, Избранные труды, М., 1968, стр. 69—204.

ժաններում պատահական չէ բնավ, որ հետադուռողների ուշադրությունը հիմնականում կենտրոնացված է եղել առանձին հանգույցների և առանձին սյուժեների բացահայտման ու բացատրման ուղղությամբ, և պատկերագրական համակարգը չի դիտվել իբրև ավարտուն, ամբողջական մի գործ։

Նման մոտեցումը թերևս իր հիմնավորումն էր գտնում պատկերագրական այն որոշակի ընդհանրությունների մեջ, որոնք առկա են ինչպես գոտիների տեղաբաշխման (Զվարթնոց), այնպես էլ առանձին թեմաների ու սյուժեների մշակման բնագավառում (վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձաններ), թեմաներ, որոնցից շատերի ակունքները դրնում են դեպի շատ ավելի հին ժամանակները և հաճախ առնչվում նախորդիստոնեական հավատալիքների և պատկերացումների հետ։

Սակայն այս ամենը հարցի մի կողմն էր միայն։ Ազնվամարի պատկերագրական համակարգն ամբողջությամբ ոչ միայն նորություն էր հայ արվեստի պատմության մեջ ընդհանրապես, այլև համաեման երևույթ հայանի չէ ո՛չ Բյուզանդիայում, ո՛չ էլ Առաջավոր Ասիայի որևէ երկրում։ Առանձին զուգահեռները շատ հեռու են նրա մշակման նախադրյալներ համարվելուց, և մենք բոլոր հիմքերն ունենք պնդելու, որ այստեղ՝ Ազնվամարում գործ ունենք ոչ թե ինչ-որ հեռավոր երկրներում կամ դարեր առաջ մշակված տարբեր ձևերի բնագործսիկ, պատահական համակերպման հետ, այլ հայ արվեստի ընդերքում մշակված մի հույակապ սխտեմի հետ, որի հանդես գալն ամբողջությամբ պայմանավորված էր այն պատմաքաղաքական իրադրությամբ, որ ստեղծվել էր Հայաստանում և հատկապես վասպուրականում IX—X դարերի սահմանադրությամբ։ Սակայն զրա հետ միասին թե՛ ընդհանուր կոմպոզիցիայի, թե՛ առանձին թեմաների և սյուժեների պատկերագրության հարցում Մանուկը և նրա հետ աշխատող մյուս վարպետները հանդես են բերում նախորդ դարերի ինչպես հայ, այնպես էլ սասանյան արվեստի մեջ ընդհանրացած ձևերի հիանալի խմացություն։ Ազնվամարում իր ցայտուն գրականումն է գտնում IX—X դարերի սահմանադրում հայ արվեստի մեջ կազմա-

վորվող ռեական ալն նոր ուղղութիւնը, որը կնս գար հետո, արզնն ճարտարապետութեան բնագաւառում, պնար է մարմնավորվեր Անիի բաղամբիվ հոյակերա կառույցներում:

Այդ մի շրջան էր, երբ պետականութեան վերականգնումը, քաղաքների զարգացումը և աշխարհիկ մտածողութեան ընդլայնումը իրենց անմիջական դրսևորումը գտան մշակույթի բոլոր բնագաւառներում:

Տաճարի արտաքին ծավալների մասնատվածութիւնը ևզանի երևույթ է հայ ճարտարապետութեան մեղ. և անշուշտ իր անմիջական կապն ունի քանդակագործական ալն հոյակերա, մեծ հետաքրքրութիւն ներկայացնող համակարգի հետ, որը հինգ գոտիներով շրջանցում է կառուցվածքը՝ արտակարգ հմայք ու շրեղութիւն հաղորդելով կառույցին: Համանման չեն մշակված տաճարը շրջանցող գոտիները: Առաջին հիմնական գոտին մօտ երկու մետր բարձրությամբ հարթաքանդակների շարք է, որը սկսվելով արևմտեան ճակատից, շրջանցում է կառուցվածքի բոլոր ճակատները: Հաջորդը սկենդանիների, հնավանդ խորհրդանշանների գոտին է, որոնք ումեղ ելուտ ունեն և զսսավորված են հիմնական գոտուց քիչ վեր, դարձյալ շրջանցում են տաճարը նրա բոլոր կողմերից:

Է՛լ ավելի վեր տեղավորված է «որթագալարի» գոտին. խաղողի որթագալարի շարժուն ձևերի մեղ պատկերված են մողովրդական կյանքի ամենատարբեր տեսարաններ, սկսած այգու մշակումից մինչև գինի պատրաստելը և բերքի պահպանումը հափշտակողներից: Ավելի վեր՝ խալաթների և ճակտոնապատների քիվերի երկայնքով ձգվում է դիմաքանդակների և գինեւնշանների ու տոհմանշանների գոտին, իսկ դրանից վեր, թմրուկի քիվի վրա կենդանավազքի գոտին է, որը կարծես ամփոփում, պարփակում է ամբողջ պատկերադրական համակարգը:

Թեև հուշարձանները շրջանցող բոլոր գոտիներն էլ իրենց որոշակի դերն ունեն, բայց և ալնպէս առաւել արտահայտին ու նշանակալիցը, որը կանխորոշում է ամբողջ համակարգի զաղտփարը, իհարկն առաջին՝ հիմնական գոտին է:

Ուշագրավ են դասավորված գլխավոր գոտու պատկերա-
քանդակները: Առաջին հայացքից այն տպավորութիւնն է
ստացվում, որ պատկերաքանդակներն այստեղ կարծես ան-
ընդհատ մի գոտու նման շրջանցում են տաճարի բոլոր ճա-
կատները, ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք վերին գոտի-
ներում, սակայն այդ այդպէս չէ: Կոմպոզիցիոն տեսակե-
տից համաձայն մշակում ունեն միայն հյուսիսային և հա-
րավային ճակատները, մինչդեռ արեւելյան և արեւմտյան ճա-
կատներն ունեն միանգամայն ինքնուրույն մշակում, թեև
անհրաժեշտ է նշել, որ քանդակագործները ձգտել են որոշ
ընդհանուր հավասարակշռութիւն ստեղծել նաև այստեղ:
Արեւմտյան ճակատում Գագիկ արքայի փառաբանման ապո-
թեոզն է, նրա կոթորական կոմպոզիցիոն, իսկ արեւելյան
ճակատում մեծարվում են Արծրունյաց նախարարական տան
նախնիները՝ Հայաստանում քրիստոնեութիւնն տարածման
գործում նախակարապետ լինելու համար: Արեւելյան ճա-
կատի այս սեմանտիկան միանգամայն ճիշտ է բացատրում
Սիրարփի Տեր-Նիրսեսյանը, տեսնելով ճակատի կենտրոնա-
կան հանգույցներում Թադեոս և Բարդուղիմէոս առաքյալ-
ների պատկերաքանդակները:

Անհամեմատ ավելի բարդ մշակում ունեն տաճարի
երկայնական ճակատները և պատահական չէ, որ տարբեր
հետազոտողներ, ինչպես Նշվեց վերը, տարբեր, հաճախ
իրարամերձ կարծիքներ են հայտնել այս ճակատների պատ-
կերագրութիւն մասին:

Բանն այն է, որ երկու ճակատներում էլ գլխավորը աշ-
խարհիկ մարդկանց պատկերաքանդակների և հիմնականում
հին կտակարանից վերցրած թեմաների զուգակցումն է (ափե-
տաբանից վերցրած սյուսնները տեհամեմատ ավելի քիչ են):

Խիստ ուշագրավ է, որ եթե տաճարի արեւմտյան խա-
չաթևում տեղավորված են հին կտակարանի այնպիսի թե-
մաներ, որոնք առնչվում են փրկութիւնի գաղափարի հետ
(Դանիէլը առյուծների գրում, Էրեք մանկունքը հեռցում,
Հոփնանի ծովը նետովիլը և փրկվելը, Իսահակի զոհաբերու-
թիւնն տեսարանը, իսկ հյուսիսային ճակատում՝ Ադամը և

նվան), ապա արեւելյան խաչաթևում անդամորժած են հասկապետ այն ալուսենները, որոնք առնչվում են պայքարի, խնամքինների դեմ մղվող մարտերի թեմաների հետ (Դավթի և Գողթաթ, Սամսոնը սպանում է փղշտացիներին, իսկ հյուսիսային ճակատում՝ սուրբ զինվորներ): Ավետարանային թեմաներից համապատասխանաբար պատկերված են Քրիստոսն ու Աստվածամայրը և ամենի նժույգներին նստած սուրբ զինվորները: Կապկարանային այս ալուսենների հետ նույն երկայնական ճակատներում տեսնում ենք դարեր առաջ թշնամիների դեմ մարտնչած Արծրունյաց նախարարական տան փառապանծ երկայնացուցիչներին՝ VIII դարում զոհված Համապետաթ և Սահակ եղբայրներին, թերևս Դաշիկ թագավորի երկու եղբայրներին՝ Աշոտին և Գուրգենին: Ինչպես իրավացիորեն ենթադրում է Հ. Յրեյիկն, հետադայում կառուցված զանգակատան պատերի տակ մնացել են ևս երկու նշանավոր անձանց պատկերաքանդակներ:

Այժմ արդեն հասկանալի է դառնում պատկերադրական ողջ համակարգը. եթե արևմտյան խաչաթևը նվիրված էր փրկության աղոթքին և դրա ապոթեոզն է Դադիկի կախարական կոմպոզիցիան, որտեղ Դադիկը կարծես դիմում է երկնային տիրակալին՝ խնդրելով փրկել իրեն այնպես, ինչպես փրկվեցին Դանիելն ու Հոփնանը, երեք մանկունքն ու Իսահակը, Ագամբ և Եվան, ապա արեւելյան կողմում ցույց են տրվում Արծրունյաց նախնիների մեծագործությունները, որոնք զոհվել էին դեռ VIII դարում (Համապետաթ և Սահակ), Վասպուրականի թագավորությունը հիմնադրողները (Աշոտ Արծրունի) և օտար զավթիչների դեմ համառ պայքար մղողները (Գուրգեն Արծրունի): Հարավային ճակատում, արեւելիյան խաչաթևի հարթ տարածության վրա տեսնում ենք այդ մեծագործությունների ալյարանություններ հանդիսացող կապկարանային հերոսներին՝ Դավթին և Գողթաթին, իսկ հյուսիսային ճակատում, ճիշտ երա դիմաց՝ Սամսոնի հակա ֆիդուրը, որը սպանում է իր թշնամիներին: Սակայն Դավթին այստեղ մի հերոս է, որի հետ են համեմատվում Արծրունյաց իշխանները, իսկ Սամսոնը մի անվահեր մար-

տիկ, որի կորովն ու ուժը կարծես ժառանգել էին Արծշունի իշխանները:

Տաճարի պատկերազրական համակարգի առանձին հատվածների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ հիմնականը, գլխավորն Արծրունյաց տան անդամների հերոսական գործերի պատկերումն է, առանց ժամանակազրական որևէ սահմանափակման: Բացի թագավորական տան անդամներից ու վասալ իշխաններից, այստեղ տեսնում ենք արաբների դեմ մղված մարտերի հերոսներին, քրիստոնեության տարածման ջատագույններին և է՛լ ավելի հին ժամանակների, տոհմային ավանդությունների հերոսներին: Միանգամայն տրամաբանական էր, որ այս ամբողջ շարքում առաջնակարգ տեղը տրված է Գագիկ թագավորին: Նրա կտիստորական կոմպոզիցիան գրավում է արևմտյան ճակատի կենտրոնական ամբողջ տարածքը, որտեղ պատկերված են Գագիկ արքան՝ տաճարի մանրակերպը ձեռքին և նրա դիմաց, կենտրոնական լուսամուտի մյուս կողմում՝ Քրիստոսը: Կոմպոզիցիան հիմնականում սիմետրիկ է, թեև դժվար չէ նկատել, որ Մանուկը որոշակի առաջնություն է տվել Գագիկի ֆիգուրին: Այն ավելի բարձր է Քրիստոսից և ունի համեմատաբար ավելի շքեղ լուսապսակ: Թեև այն Քրիստոսին է ուղղում տաճարի մանրակերպը, բայց և այնպես նա բնավ էլ խոնարհ խնդրող չէ, լի է ներքին ինքնավստահությամբ և նույնիսկ չի էլ նայում Քրիստոսին. միայն դեպի ձախ շրջված ոտքերի թաթերն են, որ ցույց են տալիս շարժման ուղղությունը:

Արտահայտիչ է արքայի գլուխը՝ երկարավուն զեմբով, փոքր մորուքով և բեղերով, որոնց միջից երևում են կիսալուսնաձև շրթունքները: Աչքերը մշակված են կրկնակի նըշաձև գծերով, իսկ հոնքերը շեշտված են երկրորդ փորվածքով: Մազերը սանրված են աչ ու ձախ և խոպուպներով իշնում են ուսերի վրա: Լայն, զարդարուն լուսապսակի ծայրերը մշակված են շրջանաձև խորը փորվածքներով: Պատկերաբանգրակի ամբողջ հարթությունը գրվազավորված է շատ նուրբ, թույլ ուլիեֆով, և միայն զեմբն է, որ համե-

մատաւար տվելի ուռուցիկ է մշակված: Դեմքին հատուկ տրտահայտականություն են տալիս աչքերը. բիրերը լայն են՝ շրջանաձև փոսերի ձևով և իրենց խորության շնորհիվ միշտ լինելով սավերի մեջ, ուժեղ հակադրություն են ըստեղծում հարթալիքի մշակում ունեցող դեմքի հետ և աչքերին տրտակարգ խորհրդավորություն տալիս: Լայն լուսապսակը կազմված է մի բանի համակենտրոն շրջաններից, և նրա ամբողջ պարագծով ընթանում են օղակաձև փոսիկների շարքեր: Տարակույս չի կարող լինել, որ ի սկզբանե այդ օղակների մեջ դրված են ևղել բազմազույն խճահատիկներ, որոնք պետք է տրտակարգ շքեղություն հաղորդեին լուսապսակին:

Հատկապես մեծ հմտությամբ է քանդակված թաղը: Ներքևի հորիզոնական լայն գոտին մշակված է շրջանաձև դարզերի շարանով, որից վեր արված են կիսաշրջանաձև ճաճանշավոր ատամիկներ: Թաղի վերևում երևում են ավանդական փոքր թևեր, իսկ ձախ կողմից երևացող ելուստը թերևս պետք է նշանակեր այն պատվի ժապավենը, որը կապված է ևղել արքայի գլխին:

Գաղիկի վերնազգեստը երկար պարեզոտ է, որի քրդանցքները ներքևում հեռանում են միմյանցից: Այն կարված է ծանր, լծավող կտորից. մշակված շրջանակների անընդհատ շարքերով: Ուտերին ձգել է թիկնոց՝ ձևավորված շրջանակների մեջ առնված թռնապարզերով: Թիկնոցի եզրերը կրծքի վրա միացված են շրջանաձև վարդյակազարդ ճարմանդով, իսկ արքան աչքի մեջ բարձրացրել է թիկնոցի մի եզրը, որի մյուս ծայրը շրջանաձև իջնում է ներքև:

Այս առումով ևղակի երևույթ է Անանուն Արծրունու պատմության մեջ «Հայոց մեծ արքա Գաղիկի պսակերի, անձի և փառաց բացատրությունը» գլուխը: Ահա թե ինչպես է նա նկարագրում Գաղիկ արքային: «Ունի հարթ և ուղիղ, վայելուչ ու պայծառ երես. նրա գլխի մազերը թիակերպ են, գանգրազեղ, ալիստոն և թանձր հյուսքերով իջնում են փառահեղ Զակատին: Բարակ, կամարաձև և մրազարգ հոնքերը, տրանանունքները՝ աչքերի բիրերով հանդերձ, ինչպես շու-

շանք հովիտներում, ժողկելով ծավալվել են հրաշալւարդ հորինվածքով: Քիթը երկար է ու վայելուշ, ականջները՝ դուրաւուր ու դուրամեա զնայի բարութիւնը և պայծառ ու հրաշալի լուսնի նմանվող գույնով²¹:

Պատմիչի այս նկարագրութիւնը լիովին համապատասխանում է Մանուկի կերտած պատկերաքանդակին, և ակնհայտ է նրա ձգտումը՝ դուրս գալ կանոնիկ ձևերի շրջանակներից և թերևս մոտենալ դիմանկարային նմանութիւնը:

Գաղիկի հարթային մշակում ունեցող պատկերաքանդակի նկատմամբ խիստ ուժեղ հակադրութիւն է ներկայացնում տաճարի մանրակերտը, որը մշակված է բազմականին մանրամասն, համարյա կլոր քանդակի սկզբունքներով: Մինչ այդ հայտնի կոմպոզիցիաներում կոտորներն իբրև կանոն երկու ձևերով են բռնում եկեղեցիների մանրակերտերը: Իսկ այստեղ Մանուկը համարձակ կերպով շեղվել է այդ կանոնից, մի բան, որ պարզապէս թելադրված էր Աղթամարի պատկերաքանդակների բնդհանուր ժանկան սկզբունքով, դրանց խիստ հարթային բնույթով:

Միրաբֆի Տեր-Ներսիսյանը Գաղիկի թաղի ձևերի մեջ տեսնում է Սասանյան արքաների թեափոր թաղերի ձևերի արձագանքները. անշուշտ այդ են վկայում Գաղիկի թաղի վրա որոշակիորեն նշմարվող երկու փաքրիկ թևերը²²:

Ոչ պակաս ուշագրավ է Գաղիկ արքայի շքեղ հագուստը, որի զարդաները, ինչպէս նշում է Հ. Օրբելին, սերտորեն առնչվում են Սասանյան հյուսվածքների ձևերին և հաստատում վերջինների լայն տարածումը ամբողջ Առաջավոր Ասիայում: Գրա հետ միասին շպետը է մոռանալ նաև, որ թռչնազարդերով զարդաքանդակները Հայաստանում լավ հայտնի էին VI—VII դարերում: Նման մոտիվներ կարելի է տեսնել Պաղնիի տաճարի հյուսիսային ճակատի արևելյան լուսամտաների պատկերների վրա, իսկ ավելի ուշ՝ Կիլիկյան լեռն Գ թագաւորի պարեզոտի վրա:

²¹ Քովմա Ածուռնի և Անտուհ... էջ 302.

²² Միրաբֆի Տեր-Ներսիսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 98:

Գաղիկ արքայի կախարհական կոմպոզիցիան նշանա-
վորում է այս հնագույն թեմայի մի նոր մեկնաբանումը,
որպես արգասիք երկրում ստեղծված սոցիալ-քաղաքական
նոր իրադրություն: Այն միաժամանակ հայ քանդակագոր-
ծության զարգացման խիստ կարևոր օղակն է, ուր իր
զրահորումն է գտել անցումը քրիստոնեական գաղափարա-
խոսությանը սոցորված վաղ միջնադարյան արվեստից
դեպի զարգացած միջնադարի արվեստը, որում էական դեր
է կատարում աշխարհիկ մտածողությունը: Կախարհական
կոմպոզիցիաներում աշխարհիկ գործոնի ուժեղացումը ար-
տահայտվեց այն բանում, որ աստիճանաբար առաջին պը-
լանի վրա մղվեց ինքը՝ կախորը: Այս կոմպոզիցիաների
մեծ մասում արդեն քաղակայում է վաղ քրիստոնեական
ժամանակաշրջանին աշխարհ բնորոշ ակնածանքը դեպի երկ-
նային ուժերը, չկա ամեն ինչի վրա իշխող Քրիստոսը (Աթե-
նի) և կամ աստվածամոր կերպարը, որին խոնարհվում են
նրա ռաբերի մոտ կանգնած կախորները (Պեմզաշեն):

Որոշ ժամանակ անց կախարհական հանրահայտ կոմ-
պոզիցիայից իսպառ վերանում են երկնային ուժերը, մի մի-
տում, որ ակնառու էր IX—X դդ. սահմանագծում կառույց-
ված հուշարձաններում (Սանահին, Հաղբաս):

• •

Գաղիկ արքան Աղթամարում պատկերվել է մեկ անգամ
ևս, արդեն նրա արևելյան ճակատին, խնջույքի պահին:
Որթազալարի կենտրոնում Մանուկը նորից է պատկերում
Գաղիկ արքային՝ երկու կողմերում կանգնած իր որդիների
հետ: Այս ֆիգուրների աշ և ձախ կողմերում տեղավորված
են պահպանիչ խորհրդանշաններ՝ առյուծ և արծիվ: Եթե
սոյստեղ Գաղիկ արքայի պատկերված լինելը տարակույս չի
հարուցում, ապա մասնագիտական դրականության մեջ
կարծիքներ են հայտնվել, որ իբր երկու երիտասարդները
ոչ այլ ոք են, քան սովորական ծառաներ, որ սպասարկում
են թագավորին: Սակայն դժվար չէ տեսնել այն որոշակի

ընդհանրությունները, որ առկա են նրանց հազուատների և տաճարի հարաւային կողմում պատկերված Արծրունյաց Համազասպ և Սահակ իշխանների հազուատների միջև: Համանման են մշակված բոլոր մանրամասները, նույնն են գոտիների ձևերը: Մյուս կողմից այն հանգամանքը, որ պահպանիլ խորհրդանշաններն ընդհանուր են բոլոր երեք ֆիգուրների համար, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ այսանդ պատկերված են Գաղիկ արքայի երկու որդիները՝ Գերենիկն ու Արուսահլը: Այս տեսակետից ուշագրավ է նաև Անանուն Արծրունու վկայութիւնը: Նկարագրելով ժողային ամբարտաւկի կանուցումը, նա գրում է, որ ամբարտաւկի պարսպի վրա, որը սէր հրաշակերտ, ահեղակերպ, զարգարված էր բարձրաբերձ լայնանիստ բուրգերով ու բարձր աշտարակներով և ուներ իր մէջ անկյունավոր խորանանման, տախտակածև հանդստանալու գահույքներ, որտեղ միշտ զվարճանում էր արքան իր որդիների և ազատակույտ զորքի հետ»²³:

Թագաժառանգ որդիներին տաճարների պատերին պատկերելը բնավ էլ հզակի երևույթ չէր նույն՝ X դարում (հիշենք Սանահնի տաճարը, որտեղ պատկերված են Գուրգեն և Սմբատ Թագաժառանգ եղբայրները՝ Բագրատունյաց Աշոտ Թագավորի որդիները): Հանրահայտ են բազմաթիւ շինարարական արձանագրութիւններ, որոնցում հիշատակված են նաև կտիտորների որդիները:



Հաջորդ զիմտրանդակները, որոնք մեր կարծիքով դարձյալ ներկայացնում են Արծրունյաց Թագավորական տան անդամներին, տեղավորված են արեւմտյան ճակատում, Գաղիկ արքայի կախորական կոմպոզիցիայից վեր՝ խաչաքիւնի լիվի եզրամասերում: Այստեղ տեսնում ենք զգալի լափեր ունեցող կանացի երկու զիմարանդակ՝ տիրաբանչյուրի մոտ

²³ Թովմա Արծրունի և Անանուն.... էջ 296:

քանդակված պահպանիչ առյուծի խորհրդանշանով, ընդ որում նրանց գլուխներն ուղղված են այն ուղղությամբ, ուր նայում են կանայք: Բացի այդ, Հյուսիսային կողմի կանացի դիմաքանդակից թիչ վեր, թեքադիր թիվի վրա տեսնում ենք մեկ այլ, խիստ բարդ տեմանշան՝ մարդկային գլխով, առյուծի թաթերով և թևերը լայն քաջած մի արծիվ: Այս ուշագրավ պատկերաքանդակների թև՝ տեղաբաշխումը (Քաղիկ արքայի կախարհական կոմպոզիցիայի մոտ), թև՝ երբանց առանձնակի շնչառումը, թև՝ պահպանիչ խորհրդանշանների առկայությունը որոշակի հիմքեր է ապրիս ենթադրելու, որ այստեղ պատկերված են մի կողմում Քաղիկ արքայի մայրը, մյուս կողմում կիներ՝ թագուհի Մլքեն: Լավ հայտնի է, թե հայկական հուշարձանների շինարարական արձանագրություններում որքան նշանակալի տեղ էին զբաղում ընտանիքի անդամները և հայ կիսն առհասարակ. նշենք նույն ժամանակներից Տաթևի տաճարը, որտեղ հիմնական կախարհների շարքում իր ամուսնու՝ Սյունյաց զահերեց իշխան Աշոտի հետ մեկտեղ հանդես է գալիս նրա կիներ՝ իշխանուհի Շուշանը, որի դիմաքանդակը ևս տեղավորված է տաճարի արևելյան ճակատի խորշի կամարաղեղի վրա և Աշոտ իշխանի դիմաքանդակի նման «պաշտպանված» է երկու օձերի խորհրդանշաններով:

Նշենք այստեղ, որ ձախակողմյան դիմաքանդակը (որն ունի լուսապսակ) ամենայն հավանականությամբ պատկերում է Քաղիկ արքայի մորը՝ իշխանուհի Սոփիին, որը, ինչպես հայտնի է, տաճարի կառուցման պահին մահացած էր արդեն:

Այսպիսով, պատկերագրական համակարգի միտումն էր՝ փառաբանել Արծրունյաց նախարարական տունը, նրա նախնիներին և թագավորական տան անդամներին, ցույց տալ նրանց աստվածատիրությունն ու ավանդը քրիստոնեության տարածման, երկրի բարօրության և բարգավաճման գործում: Այս, ըստ էության, աշխարհիկ թեզի մարմնավորման համար Մանուկը լուսնի իր ձեռքի առկա ավելի վեհ ու հատակ կերպարներ, քան կտակարանային հանրահայտ սյուժեները,

որոնց մեծագործությունների հետ միայն կարող էին համեմատվել Արծրունիների գործերը:

Նման համադրությունը նորություն չէր միջնադարում և հատկապես հայ պատմիչների մոտ: Ստեփանոս Տարոնացու և Հովհաննես Գրասխանակերտցու, Արիստակես Լաստիվերտցու և հատկապես Մանուկի ժամանակակից Թովմա Արծրունու գործերում համարյա թե ամեն էջում հանդիպում ենք նման համադրությունների, ալեգորիաների, և յուրաքանչյուր քիչ թե շատ նշանակալից իրադրության մեկնաբանման ժամանակ մեր պատմիչները լայն դուգահեռներ են անցկացնում հատկապես հին կտակարանային սյուժեների հետ, համեմատում, համադրում նրանց գործերը իրենց հերոսների գործերի հետ: Ալեգորիաները, այլաբանությունները տարածված էին ամբողջ միջնադարյան գրականության մեջ՝ թե՛ պոեզիայում, թե՛ բանահյուսության մեջ: Այս միջոցներով հեղինակներն ու պատմիչները կոնկրետացնում էին երևույթի իմաստը, բացատրում, հասկանալի դարձնում ամենքին:

Եթառ ուշագրավ է Արծրունյաց նախնիների և թագավորական տան անդամների պատկերման, ավելի ճիշտ, նրանց առանձնացման այն մեթոդը, որն օգտագործել է Մանուկը անշատելու համար նրանց նույն այդ պատկերազրական գոտում տեղ գտած աշխարհիկ, սակայն բիրյիական պերսոնաժներից, հին կտակարանային թագավորների կերպարներից: Որպես հիմնական տարբերանշան ես օգտագործում է Արծրունյաց իշխանների պատկերաքանդակների երկու կողմերում տեղավորված տոհմանշաններն ու դինանշանները, պատկերազրական խիստ հետաքրքիր ու ուշագրավ սյուժեներ, որոնք խապառ բացակայում են բիրյիական հերոսների մոտ: Այս հանգամանքը սկզբունքային նշանակություն է ստանում Ազթամարի պատկերազրական համակարգը բացահայտելու հարցում:

Նման տոհմանշանների և դինանշանների առկայությունը որոշակի հիմք է տալիս ենթադրելու Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակների առկայությունը եսև ալեսեղ, որտեղ հետագայում ավելացված կառույցները ծածկել են բարձրա-

քանդակները: Գրանք հաստատում են Հ. Օրբելու կարծիքը այն մասին, որ տաճարի հարավային ճակատի՝ Գաղիկ արքայի վերնահարկը տանող աստիճանների երկու կողմերում տեղադրված են եղել Արծրունյաց նախնիների պատկերաքանդակները, որոնք այժմ դժբախտաբար ծածկված են հետազայում կցված զանդակատան պատերով: Սակայն պահպանվել և տեսանելի են նույն այդ զիմաքանդակներին զուգակցված տոհմանշաններն ու զինանշանները, պահպանել խորհրդանշանները, բարձրաքանդակներ, որոնք Աղթամարում հանդես են գալիս, սրպես կանոն, Արծրունյաց իշխանական տան անդամների և նախնիների զիմաքանդակների հետ միասին և հանդիսանում նրանց տարրերանշանը:

Որոշակի հիմքեր կան հեթադրելու, որ հենց այստեղ էլ, վերնահարկ տանող մուտքի մոտ եղել է Գաղիկ թագավորի հոր՝ իշխան Գերենիկի զիմաքանդակը:

Ոչ պակաս ուշադրով են հյուսիսային ճակատում պատկերված անձինք: Այս տեսակետից հատկապես տեսք է նշել Համապասպ և Սահակ իշխանների պատկերաքանդակներին սիմետրիկ տեղադրված մի իշխանի պատկերաքանդակ, որը դարձյալ շրջապատված է տոհմանշաններով, զինանշաններով և պահպանել խորհրդանշաններով: Նրա հագուստը հար և նման է Համապասպ Արծրունու հագուստին, թեև զբխին զրված փաթովը՝ շաւման էսպես տարրերում է նրան: Հայ իշխանը քրիստոնեական եկեղեցու պատին, X դարում, յայժայտվ կարող էր պատկերվել միայն մի գեպրում, եթե այն վերջինիս պաշտոնական գիրքը բնորոշող տարրերանշանն էր, այժմյան հասկացողությամբ՝ «զիվանագիտական» հագուստը, այն պատվանշանը, որը տարրերում էր նրան մյուս իշխաններից:

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այստեղ պատկերված է ոչ այլ որ, քան Գաղիկ Արծրունու ավագ եղբայրը՝ Աշոտ Արծրունին, որն առաջին քայլերն արեց հիմնադրելու Արծրունիների թագավորությունը Վասպուրականում: Թեև նա լիովին չհասավ իր նպատակներին, սակայն սկզբնական շրջանում արաբները ճանաչեցին նրա իշխանությունը: Տաճարի կառուցման պահին նա մահացած

էր արդեն և երբ նրա կրտսեր եղբայրը՝ Գագիկ Արծրունին, որպէս Վասպուրականի անկախ թագաւոր, ձեռնարկեց կառուցելու Աղթամարի տաճարը, շոթացվեց նաև այդ թագաւորութեան հիմնադրման նախաձեռնողը:

Գագիկ Արծրունին ուներ մեկ եղբայր ևս, Գուրգեն անունով, որը քաշ զորաւար էր և հայտնի ռազմի գաշտում իր տարած հաղթանակներով: Թվում է, որ ահա այս իշխանն է հենց, որ պատկերված է դարձյալ Հյուսիսային ճակատում, Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակին սիմետրիկ տեղում: Նա նիզակը ձեռքին համարձակ մարտի է բռնվել առյուծի հետ, և նրա երկու կողմերում տեսնում ենք դարձյալ Արծրունիներին բնորոշ պահպանիչ խորհրդանշանների, զինանշանների և տոհմանշանների մի ամբողջ հավաքածու:

Տաճարի Հյուսիսային ճակատում, գլխաւոր դռան տարածքում, առկա են ևս երկու պատկերաքանդակ, որոնք իրենց ձևերով արտակարգ հետաքրքրութուն են ներկայացնում: Դրանք երկու երիտասարդներ են, կիսամերկ, անտիկ շրջանին բնորոշ տունիկաներով, որոնցից մեկը գաշտանահարում է առյուծին, իսկ մյուսը պատռում է մեկ այլ առյուծի երախը:

Մասնագիտական գրականութեան մեջ նրանք սովորաբար նույնացվել են աստվածաշնչային հայտնի պերսոնաժների հետ, մեկին անվանելով Դավիթ, իսկ մյուսին՝ Սամսոն, թեև նման նույնացման համար շատ քիչ են հիմքերը: Թվում է, որ միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ վճռականապէս դնւմ է ելնում նման նույնացմանը և առաջ րաշում երկու կերպարների տեղական, ժողովրդական էպոսի, պատմավեպերի և սովանդույթների հետ առնչված լինելու դադափարը: Նա գրում է. «Սովորաբար, երբ հետազոտողները քրիստոնէական արվեստին պատկանող այս կամ այն հուշարձանի վրա հանդիպում են մի որևէ կերպարի, որը հնարաւոր է լինում մեկնաբանել աստվածաշնչի տերստով, ընդունված է այն անվանադրել նաև աստվածաշնչային սյուժե համարել, նույնիսկ փորձ լանելով նրա մեկ այլ քաջատրութուն գտնելու այն ժողովրդի սովանդույթների,

կերարանդակներին մոտ, տեղ են գտել անտիկ շրջանի, գեոստ-հեթանոսական հալատալիքներով և առասպելներով շղարշ-ված հերոսների կերպարները: Ավելին. ֆեոդալականացում են նույն ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» առան-ձին զրվագներ, և որոշ պատումներում էական գեր են խա-ղում Արծրունյաց իշխանները: Այս պայմաններում հատուկ նշանակություն է ստանում առյուծամարտի տեսարանը: Առյուծի, որպես հզոր թշնամու դեմ մղված պայքարի սիմ-վոլիկան ևս գալիս է դարերի խորքից, գալիս հին արևելյան արվեստի հնազույն շերտերից և հասնում մինչև միջնադար:

Յուլը, առյուծը, վարազը այն հզոր ախոյաններն էին, որոնց դեմ պատկերաբանդակներում անվախ և անձնազոհ կռվի էին ելնում թագավորներն ու իշխանները: Վաղ միջնա-դարյան հայկական արվեստում արդեն IV դ. հայտնի է Աղցի Արշակունյաց դամբարանի հայտնի կամպոզիցիան, որտեղ վարազի դեմ մարտի ելած անտիկ հերոսը պետք է խորհրդանշեր հայ հեթանոս արքաների մեծագործություն-ները:

Անցնում են դարեր, և նույն մոտեցումը փառապանծ նախնիների նկատմամբ տեսնում ենք արդեն Աղթամարում: Ուշագրավ է, որ եթե ընդամենը երկու դար առաջ զոհված Արծրունի իշխաններին՝ Համազասպին և Սահակին Մանուկը պատկերել է հար և նման իր ժամանակակից իշխաններին, ապա դարերի խորքից եկող ավանդապատումների հերոս-ները ներկայացված են անտիկ շրջանին բնորոշ հագուստ-ներով, և պայքարի տեսարանը ստացել է հանդիսավոր, հե-րալդիկ բնույթ:

Որ նման մոտեցումը եզակի շէր, վկայում է նույն Աղ-թամարի տաճարի քիվերի երկայնքով ձգվող «իշխանական դռտում» տեղադրված ևս մի պատկերաբանդակ: Ահա այստեղ էլ, հյուսիսային ճակատի վրա՝ կենտրոնական ճակ-տոնապատի աշակողմյան անկյան քիվի տակ պատկերված է մարդու և ցուլի մենամարտի տեսարանը: Ուշագրավն այստեղ մարդու անտիկ շրջանին բնորոշ հագուստն է՝ թև-վատակից անցնող և կրծքի վրա ճարմանդով ամրացված մի թիկնոց, որը ծածանվում է նրա մեջքի ետևում: Իսկ մարդը

Համարձակ բռնել է ցույի եղջյուրներից, սլորել վիզը և պատրաստվում է գետնի նրան: Տարակույս չի կարող լինել, որ այս տեսարանը ևս արձագանք է դարերի խորքից՝ անտիկ շրջանից եկող առասպելների կամ պատմավեպի և ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սիմվոլիկ մի պատկեր հերոս նախնիների փառապանծ գործերի:

Դառնալով գլխավոր գոտու մեզ հետաքրքրող առյուծամարտերի տեսարաններին, նշենք նաև մի խիստ ուշագրավ հանգամանք. այստեղ ևս, հերոսների կողքին դարձյալ պատկերված են Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակներին ուղեկցող տոհմանշաններ և զինանշաններ, և տարակույս չի մնում, որ Մանուելի նպատակն է եղել հատկապես շնչանել նրանց Արծրունյաց տոհմին պատկանելու հանգամանքը:

Նշանավոր իշխանների պատկերումը որսի պահին, որը խորհրդանշում էր նրանց բաշխյալուն ու կորովը, լավ հայտնի էր դեռևս VII դարում (Պաղնի, Մանուել Ամասունու պատկերաքանդակը) և չի մոռացվում նաև հետագայում (Սպիրտակավոր, Ամիր Հասանի պատկերաքանդակը) և այլն:

Այսպիսով թերևս պարզ է դառնում բիրլիական հերոսների և Արծրունյաց տան փառապանծ նախնիների ու թագավորական տան ներկայացուցիչների համադրության միտումը: Բիրլիական հերոսներն այստեղ ալեգորիաներ են, առավել հասկանալի և իդեալական կերպարներ, որոնց միջոցով ի լուր աշխարհի ցույց են տրվում Արծրունիների աստվածասիրությանն ու մեծագործությանները: Եվ եթե կառավարանային այուժենները պետք է հաստատեն Արծրունիների մեծ հավատն ու կորովը, ապա արևելյան ճակատում ավանդաբար Վասպուրականի հետ առնչվող առաքյալների պատկերումը և նրանց հետ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերաքանդակի առկայությունը վկայում են համակարգի շատ ավելի լայն շրջանակների մասին, այն մասին, որ Մանուելը բնավ էլ չէր սահմանափակվել ինք, վասպուրական, Արծրունյաց իշխանական տան իդեալներով, և քանդակագործական այս համակարգը ստացել է համազգային մեկնաբանում:

Սակայն Մանուելը բնավ էլ ավատատիրական կարգերի

լեզենզների և դարավոր պատկերացումների շրջանակներում, որոնց միջավայրում էլ մշակվել է այդ հուշարձանը²¹։

Գտնանք մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակներին։ Տաճարի հյուսիսային ճակատի արևմտյան բազմանիստ ելուստի վրա զեմառդեմ պատկերված են մի երիտասարդ, որը հագին ունի նրբազեղ կտորից կարած խիստ կարճ մի թիկնոց և նրա դիմաց՝ ամենի մի առյուծ, որը թեթևակի նստել է նախ թաթների վրա և կարծես պատրաստվում է թռիչքի։ Երիտասարդը ուղիղ նայում է դիտողին, հենվել է աջ ծնկանը և ձախ ձևերում բռնած մեծ դաշույնը խրել է առյուծի երախի մեջ։

Մյուս պատկերաքանդակը տեղավորված է տաճարի հյուսիսային ճակատի արևելյան կողմում, ի տարբերություն առաջինի, այստեղ երիտասարդը մերկ ձևերով պատռում է առյուծի երախը։ Թեև ընդհանուր կոմպոզիցիան համարյա թե նույնն է, բայց որոշ տարբերություն կա երիտասարդի հագուստի ձևերում. նա հագին ունի նուրբ կտորից կարված արտահագուստ, որը կիպ կպած է մարմնին, իսկ թևերը քիչ իջնում են արմունկներից ցած։

Ը. Օրբելին հանգամանորեն քննում է այս պատկերաքանդակները և նշում, որ նրանք ամենատերտ կերպով կապված են տեղական, ազգային ավանդությունների, ժողովրդական էպոսի հերոսների հետ և առյուծի երախը ճեղքող երիտասարդի պատկերաքանդակում հնարավոր է համարում տեսնել պատանի Մհերին, որը նույնպես մերկ ձևերով է մենամարտում առյուծի հետ և ճեղքում նրա երախը։

Մեր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ մենք գործ ունենք նախարարական ավանդակների, առժամային զրույցների հերոսների զեղարվեստական պատկերման հետ, հերոսական այն գործերի հետ, որոնք իրենց էժոյիռնալ ներգործության ուժով բնավ ետ չէին մնում աստվածաշնչային կերպարներից։

Թերևս ահա այս ճանապարհով է, որ տաճարի հյուսիսային ճակատում, Աշոտ և Գուրգեն Աթորունիների պատ-

²¹ Н. А. Орбел, Избранные труды, М., 1963, стр. 103.

միառարանող չէ միայն, և այս տեսակետից նրա գործը սկզբունքորեն տարբերվում է Թովմա Արծրունու պատմագրությունից: Նրա ներշնչանքի աղբյուրը իր հարազատ երկրի ազատ և խաղաղ կյանքն էր, նրա անհուն սերը զեպի իր հայրենի ժողովուրդը, զեպի նրա ավանդույթներն ու սովորույթները, զեպի շրջակա շրջղ բնությունը: Ահա այդ է վկայում այն հոյակապ գոտին, որը զգալի բարձրության վրա շրջանցում է տաճարը, գոտկում նրա բուրբ ճակատները: Այնտեղ խաղողի որթագալարի ճկուն ստանքի մեջ պատկերված են գյուղական կյանքը գովերգող բազմաթիվ տեսարաններ, հասարակ մարդիկ, բուն աշխատավոր գասը իր առօրյա կյանքի տարբեր պահերին, մի բան, որ երևույթ է ամբողջ հայ քանդակագործության պատմության մեջ: Եվ եթե առաջին, հիմնական գոտին խորհրդանշում էր Արծրունիների մեծ հավատն ու պայքարը, ապա նրանից վեր տեղավորված որթագալարի գոտին՝ մշակված ժողովրդի աշխատանքի և ուրախության բազմաթիվ տեսարաններով, խորհրդանշում էր արդեն մեծ պայքարի հաղթանակը: Սակայն այստեղ էլ չեն մոռացված Արծրունյաց իշխանները և մեզ հետաքրքրող գոտին, որն սկսվում է արևմտյան ճակատից և երկու թևերով գոտկում ամբողջ հուշարձանը, արեւելյան ճակատում պսակվում է Գաղիկի և նրա որդիների խնդույթի տեսարանով, խորհրդանշական մի պատկեր, որը պետք է չենտեր ժողովրդի և նրա իշխանների միասնության գաղափարը:

Զերմ հույզերով են հագեցված որթագալարի մեջ տեղ գտած պատկերները: Այստեղ տեսնում ենք և՛ այգեբացը, և՛ խաղողի մշակումը, և՛ բերքահավաքը, և՛ դեռատի կնոջ՝ այգին ճաշ տանելը և այլն, և այլն: Պատահական չէ ընտել, որ եթե հիմնական իշխանական գոտու կերպարները ստոն են, ստատիկ ու հանդիսավոր, ապա որթագալարի մեջ պատկերված գյուղացիների, աշխատավորների ֆիգուրները լի են անմիջականությամբ, շարժումով, և ամեն ինչ այստեղ առաջ է ընթանում, շարժվում, զարգանում:

Մանուկը կերտում է քարի վրա, խոսում քարի լեզվով: Համակարգում կարծես միահյուսվել են տարբեր ավան-

դաւթյուններ, տարրեր դրույցներ: Մի տեղ դա իշխանական կյանքի գովերգն է, մի այլ տեղ՝ գեղջկական կյանքի քնարական պատկերումը, տոածներն ու ուրախ պատմութիւնները, որոնք պատմվում էին ձմեռան երկար ու ձիգ երեկոներին: Եվ խիստ բնորոշ է, որ աշխատավոր գյուղացու կյանքը պատկերող տեսարաններում էլ Մանուկը գտել է կյանքը ճշմարտացի արտահայտելու ստեղծագործական լիարժէք հորինվածքը:

Ուշագրավ է, որ ոչ մի ընթացիկ կրկնվում նույնութիւնով, և ամեն անգամ բանդակագործները մի նոր երանդ, մի նոր տարրերութիւն են մտցնում կարծես արդեն լսով հայտնի հորինվածքների մեջ:

Արտակարգ բազմազան են սյուժեները: Հարավային ճակատում տեսնում ենք և՛ աշխատավոր գյուղացուն, որն իր ուսերի վրա մի դաս է տանում, և՛ արշի հետ մենամարտող մարդուն, և՛ խաղողի որթի տակ նստած մարդկանց, և՛ պարսառակներով զինված աշգիների պահապաններին, և՛ կամարակապ հեծանում ոտներով խաղող հաղող աշխատավորներին, և՛ մի կնոջ, որը գնում է աշու միջով կողովն ուսին, և՛ մի մարդու, որը նապաստակ է բռնել և ալլն, և ալլն: Հյուսիսային ճակատում պատկերված է աշու մշակման պրոցեսը, երբ մի մարդ բաճը ձեռքին փխրեցնում է խաղողի վաղի շրջակայքը. պատկերված են բազմաթիվ բնատանի և վայրի կենդանիներ և աշգիների պահապանները, որոնք հետապնդում են նրանց:

Այս երկու գոտիները ընթանալով միևնույն բարձրութիւն վրա, շրջվում են արևելյան ճակատի երկու անկյուններից և հասնում միևնույն ճակատի կենտրոնական մասը մասնատող լայն և բարձր խորշերը: Գոտու կենտրոնական հասվածք տեղավորված է արդեն խորշերից վեր, ընդ որում նրա այս առավել նշանակալից դիրքի հետ էլ լիովին համահեշտ է աշտեղ պատկերված սյուժեն: Այն մասնակ, երբ որթագալարի գոտու մյուս բոլոր հասվածքներում պատկերված են հասարակ աշխատավորի, գյուղացու առօրյա կյանքը, նրա զրադմունքն ու հոգսերը, աշտեղ արդեն տեսնում ենք խնջույքի մի տեսարան, որտեղ կենտրոնում նրա

տած է Գաղիկ արքան, իսկ նրա երկու կողմերում կանգնած են երկու երիտասարդ իշխաններ, հալանարար նրա որդիները²⁵։

Այդ երկու քանդակապատկերներից աջ և ձախ տեղավորված են պահպանիչ խորհրդանշանները. ձախ կողմում՝ մի ամենի առյուծ, պռլը վեր բարձրացրած և ուղղած մեջքի երկարությամբ, իսկ աջ կողմում (այս անգամ արդեն որթազաւարի մեջ)՝ խաղողի տերևին նստած արծիվ։

Թագավորական խնշույրի տեսարանի տեղադրումը արևելյան ճակատի այս առավել նշանակալից տեղում բռնավ էլ պատահական չէր։ Այն հիանալի կերպով ներդաշնակում է հանդիպակաց՝ արևմտյան ճակատում տեղ գտած նույն Գաղիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիայի հետ և միաժամանակ հաշոդ աւարտ հանդիսանում Արծրունյաց իշխանական տան փառարանմանը նվիրված քանդակաշարքին։

Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ «իշխանական» թեման այստեղ բնավ էլ հիմնականը և գլխավորը չէր։ Որթազաւարի այս գոտում Մանուկը պատկերեց աշխարհիկ կյանքը իր բոլոր կողմերով հանդերձ։ Այն առաջին քանդակաշարն էր, սրտեղ դեն են նետված վաղ քրիստոնեական էկզիսական պատկերազրական հորինվածքները և ստեղծվել է մի համակարգ, որը լիարժեք կերպով դրսևորում է իրական կյանքը և աշխատավոր գյուղացուն։ Այնքանի կարևոր տեղաշարժ էր այս, որ, անշուշտ, չէր կարող լինել մի, թեկուզև հանձարեղ, քանդակագործի ստեղծագործական երևակայության արգասիք։ Այն հետևանք էր հասարակական կյանքի և մշակույթի բոլոր բնագավառներն ընդգրկած մեծ խմբումների, աշխարհիկ կյանքի ներթափանցմանը այնպիսի բնագավառ-

²⁵ Որոշ ուսումնասիրողներ այստեղ զբախտ են տեսնում։ Սակայն այն ո՞ր զբախտում է, որ բնակիչները որհասական կովի մեջ են արջերի և առյուծների հետ, նիզակահարում և դաշունահարում են զգախտալի կենդանիներին։ Եվ մի՞թե զբախտալի տեսարան է, երբ ալգիների պահակները կովի են բռնվել (իրենց շների հետ մեկտեղ) բերքը հափշտակողներին հետ։

ներ, որոնք մինչ այդ, թվում է, տեմատիկի էին առարկա թեմաների համար: Այս տեսակետից Մանուկի գործը թերևս իր արձագանքն է գտնում Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ոգերերգութեան» մեջ, և տաճարի պատերին պատկերված իրական կյանքի տեսարաններին լիովին համահնչյուն են Նարեկացու քնարական տողերը՝ նվիրված մարդուն և Ներսիս շրջապատող բնությանը:

Մյուս կողմից որթագալարի այս գոտին թե՛ իր թեմատիկայով, թե՛ իր կատարման ձևերով սերտորեն առնչվում է ժողովրդական արվեստի հետ, և այստեղ պատկերված ձևերը լիովին համահնչյուն են ժողովրդի դարերի խորքից եկող պատկերացումներին: Այս ես, անշուշտ, պատահական և անսպասելի չէր: Ահա այս առումով էլ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում առաջին և որթագալարի գոտիների միջև տեղավորված գոտին, որը ներկայացնում է կենդանիների (հիմնականում նրանց գլուխների) խիստ դուրս եկող քանդակաշար, որոնք թեև գտնվում են միմյանցից զգալի հեռավորության վրա, սակայն աչքի ընկնելով իրենց յուրովի ձևերով, ստեղծում են մի որոշակի գոտու պատրանք, որը շրջանցում է տաճարն ամբողջությամբ և ներկայացված է նրա բոլոր հակատներում:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ գործունենք հայկական քանդակագործության պատմության մեջ իրենց ուրույն տեղն ունեցող պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, որոնք սերտորեն առնչվում են հնագույն հաճատալիքների և պատկերացումների հետ և որոնց շկարողացավ ոչնչացնել քրիստոնեությունը ամբողջ միջնադարի ընթացքում: Ավելին, քրիստոնեությունը սրբազորեց նրանց մի մասը և տեղ տվեց իր տաճարների պատերի վրա:

Ազնվամարում պահպանիչ խորհրդանշանները հանդես են գալիս հիմնական գոտու այնպիսի պատկերաբանդակների երկու կողմերում, ինչպիսիք են արարների կողմից նահատակված Համազասպ և Մահակ Արծրունիները, Գաղիկ արքայի ավագ եղբայր՝ Աշոտ Արծրունին և այլ տեղերում:

Սահայն ավելի ցայտուն կերպով խորհրդանշանները դրսևորվում են տաճարը շրջանցող գոտու քանդակաշարում, որտեղ ամենի առյուծները, հովազներն ու արջերը, քարայծներն ու եղջերուները շրջապատելով տաճարը, կարծես պահպանում են նրան ամեն մի շար ուժից, ամեն մի թըշնամուց։

Այս գոտին իր ձևերով և զանազան երևույթ է ամբողջ հայ քանդակագործության պատմության մեջ և թեև խիստ վերնասված և հողմահարված է, սակայն այստեղ պատկերված կերպարները չեն կորցրել իրենց արտահայտչականությունը նաև այսօր, չնայած տասնամյակներ շարունակ թիրախ են հանդիսացել թուրքական զինվորների հրաձգային վարժությունների համար։

Ազթամարի այս խորհրդանշանների գոտում արտակարգ հատակության մեջ է դրսևորվել ֆեոդալական զերիշխանության գաղափարը, սոցիալական այն անշրպեսը, որ կար իշխող դասակարգի և հասարակ ժողովրդի միջև։ Տաճարի պատերը շրջանցող հովազների, առյուծների, արջերի, արծիվների և գաղափարանշանական այլևայլ նշանակություն ունեցող կենդանիների ազդու բարձրաքանդակները սիմվոլիկ կերպով պետք է ցույց տային, թե ինչ հզոր ուժեր էին կանգնած Արծրունյաց իշխանական տան թիկունքում։ Եվ այս ամենի հետ միասին գաղափարանշանների այս գոտին օրգանական միասնության մեջ է տաճարի ամբողջ քանդակագործական սիստեմի հետ և որպես այդպիսին էլ իր խիստ որոշակի տեղն ունի կառուցվածքի ընդհանուր զեղարվեստական մշակման մեջ։

Պահպանել խորհրդանշանները լավ հայտնի էին արդեն վաղ միջնադարյան արվեստում. նրանք հանդես են գալիս արդեն Ազցի Արշակունյաց արքաների դամբարանում (IV դարի 60-ական թվականներ), որտեղ մուտքի երկու կողմերում քանդակված են եղջերուի, առյուծի, վայրի այծի, ցուլի, թռչունների պատկերներ։

Այս կարգի խորհրդանշանները շարքը պետք է զասվեն նաև Ջվարթնոցի առանձին կանգնած սյուների խոյակների

վրա քանդակված հզոր արժիվները: Պահպանիչ խորհրդանշանները ընե մոռացվում են և պատմական հաշորդ շրջանում: Այսպես, Աղթամարից առաջ, IX դարի վերջում կառուցված Տաթևի տաճարի արևելյան և հյուսիսային ճակատների կտիտորակա՛ն պատկերաքանդակներից յուրաքանչյուրի աջ և ձախ կողմերում քանդակված են վիշապ օձեր, որոնք ուղղել են գլուխները դեպի կտիտորների դիմաքանդակները և կարժես պահպանում են նրանց ամեն մի շար, թշնամի ուժից:

Անշուշտ այս կարգի խորհրդանշանների թվին են պատկամ Անիի պալատական եկեղեցու (IX դարի վերջ — X դարի սկիզբ) որմնասյուների վրա առյուծի, արծվի, եզան պատկերաքանդակները: Խոյների և եղների գլուխներ են քանդակված ինչպես Սանահնի Ատավածածնի եկեղեցու ներսում, առաջասանների վրա, այնպես էլ ճիշտ նույն տեղերում՝ Գանձատարի տաճարում: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ նշված պատկերաքանդակները ոչ մի առնչություն չունեն տվեառանիչների խորհրդանշանների հետ, թեև տեղավորված են հիմնականում նույն այն տեղերում, որտեղ շատ դեպքերում տեղավորված են լինում ավետարանիչների դիմաքանդակները կամ նրանց սիմվոլները:

Այժմ դժվար է ասել, թե ինչպես էին առնչվում հրեազանգ այդ խորհրդանշանները նույն քրիստոնեական պատկերազրույթան հետ: Մի բան պարզ է թերևս, որ այս պատկերաքանդակները ևս նույնքան հասկանալի էին միջնադարյան մարդուն:

Այս հանգամանքը ցայտուն կերպով դրսևորվում է նաև Աղթամարում: Այստեղ արևմտյան ճակատի Գաղիկ Արժրուհու կտիտորական կոմպոզիցիայի երկու կողմերում, հիմնական քանդակներից աջ և ձախ, պատկերված են երկու քերովբեներ, իսկ նույն քանդակներից թիչ ավելի վեր՝ առյուծի և եզան ուժեղ ելուստ ունեցող, համարյա թե կոոր քանդակներ:

Տաճարը շրջանցող այս պատկերաքանդակները ընդամենը քառասուներկուսն են, ընդ որում դրանցից երկուսը

տեղավորված են արևմտյան ճակատի վրա, ութը՝ արևելյան ճակատում, 17-ը՝ հյուսիսային ճակատում, իսկ 15-ը՝ հարավային ճակատում: Համարյա թե կլոր այս քանդակները ուժեղ լուսաստվերային հանդույցներ են ստեղծում պատերի հարթ մակերեսների վրա, և նրանք են, որ առաջին հերթին նկատելի են դառնում տաճարին մոտենալիս: Նրանց վրա է բեռնվում դիտողի ուշադրությունը գեղեսայն ժամանակ, երբ հիմնական պատկերաքանդակները նկատելի էին իրենց ընդհանուր գծերով միայն:

•
•

Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այս գոտու արևելյան ճակատի կենտրոնում, մի մեծ մեղալիոնի մեջ պատկերված մարդու կիսանդրին: Նրան երկու կողմից պահպանում են ցուլի և հովազի ուժեղ նլուստ ունեցող խորհրդանշանները: Մեղալիոնի մեջ հղած «Աղամ» մակագրությունից նշեելով, որոշ հետազոտողներ այս գոտում պատկերված կենդանիներին դասում են դրախտային կենդանիների շարքը, որոնց և իբր անվանակոչել է Աղամը: Հ. Օրբելին վաղուց արդեն հիմնավոր կերպով հերքել է այդ և ցույց տվել, որ այս մակագրությունը ավելացվել է հետադայում, ավելացվել կրոնավորների կողմից, որոնք նպատակ են ունեցել ամեն կերպ խլացնել, շեղորացնել այն ուժեղ աշխարհիկ հոսանքը, որն այնքան բնորոշ է տաճարի պատկերադրական համակարգին առհասարակ: Նույն այդ նպատակով էլ, ինչպես նշում է նա, հյուսիսային ճակատի առյուծամարտի ավանդական հերոսին, նրա մոտ ավելացված մակագրության միջոցով, վերածել են աստվածաշնչային պերսոնաժի՝ «Դավիթ Մարգարեի»: Սակայն աշխարհիկ հերոսներին սրբերի, աստվածաշնչային կերպարների շարքը դասելու այդ միտումը բնավ էլ չի սահմանափակվել վերը նշված դեպքերով: Այսպես, օրինակ, հյուսիսային ճակատի արժրունյաց տոհմանշաններով շրջապատված լավալակի ֆիգուրը, որը ոչ այլ ոք է, եթե ոչ Գաղիկ Արծրունու ավագ

եղբայր Աշոտը, մեկնաբանվել է որպես աստվածաշնչային եզրեկիտ թագավոր և այլն: Մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ այս ամենը բնավ էլ պատահական չէր: Ամենից առաջ նշենք, որ տաճարը գոտեկող հինգ զոտիներից միայն առաջին զոտում են հանդիպում այդ մակագրությունները, ընդ որում միայն աստվածաշնչային և ավետարանային հերոսների մոտ, այն էլ ոչ բոլոր դեպքերում:

Հարյուրավոր բարձրաբանդակներից միայն երկուսի մոտ է, որ հատուկ ուղղակիյուն քարեր են թողնված եղել որմածքի մեջ մակագրություններ փորագրելու համար: Դրանք արևմելյան ճակատի եզրամասերում գտնվող երկու մեծ ֆիգուրներն են, որոնցից ձախակողմյանի մոտ փորագրված է «Հովհաննես Մկրտիչ», իսկ աջակողմյանի մոտ՝ «Եղիա Մարգարե»: Տարակույս չի մնում, որ այս մակագրությունները ևս ավելացված են հետագայում. նշված պերսոնաժներից շատ ավելի քարձր և կարևոր պերսոնաժներ կան նույն առաջին զոտում, որոնց մոտ չեն էլ եղել նման ելուստավոր քարեր:

Մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ պատկերաբանդակների մոտ արված մակագրությունները ժամանակակից չեն տաճարի շինարարությանը և արված են հետագայում, թերևս այն ժամանակ, երբ ըկար արդեն Գաղիկ Արծրունու թագավորությունը, և Աղթամարը վեր էր ածվել սովորական վանքի: Այդ շրջանում մոռացվել էր այստեղ պատկերված աշխարհիկ պերսոնաժների ով լինելը և պատահական չէ, որ մակագրություն են ստացել միայն ընդհանուր քրիստոնեական պատկերագրության հանրահայտ սյուժեները, իսկ այդ սյուժեներից քիչ թե շատ բարդ կոմպոզիցիա ունեցողները (ինչպես, օրինակ, Հովնանի պատմության տեսարանները) չուեն և ոչ մի մակագրություն: Առանձին դեպքերում էլ, երբ անհրաժեշտ է եղել տեքստ ավելացնել (Համազասպ և Սահակ իշխանների, «Աղամի» պատկերաբանդակների մոտ), ապա ստիպված են եղել արձանագրությունը մի կերպ հարմարեցնել քանդակին, քանզի ի սկզբանե այդ տարածքում արձանագրություն տեղա-

վորելը բնավ էլ նախատեսված չի եղել: Այս բանում համազգիելու համար բավական է համեմատել Ազժամարի նշված արձանագրությունները հայկական պատկերաքանդակների մոտ եղած այն արձանագրությունների հետ, որոնք քանդակվել են պատկերաքանդակի հետ միաժամանակ և նրանց հետ կազմել մի գեղարվեստական ամբողջություն (Միստվան, VII գ., Արենի, Նորավանք, XIV գ. և այլն):

Նշված գոտիներից ոչ պակաս ուշագրավ է խաչաքիւների և ճակատեապատերի քիվերի վրա տեղավորված, եթե կարելի է այսպես ասել, «իշխանների» գոտին: Բանն այն է, որ Վասպուրականում, Արծրունիներից բացի, համերաշխ և համամիտ նրանց հետ տպրում էին մեկ տասնյակից ավելի իշխանական տներ, որոնց մասին մեծ զովհատով է խոսում Քովմա Արծրունին: Որթագալարին հաջորդող գոտին, որը փաստորեն պատկում է ամբողջ կառուցվածքը, նվիրված է հենց այդ իշխանական տներին, և նրանց ավագանու գլխավորանիցներն էլ իրենց զինանշաններով և տոհմանշաններով ներկայացված են քիվերի երկայնքով ձգվող գոտում: Դրովար չէ ասանել, որ այստեղ ևս պահպանվել է նույն այն սկզբունքը, ինչ կիրառված էր Արծրունյաց տան ներկայացուցիչների պատկերման ժամանակ, այսինքն աշխարհիկ իշխանը ներկայացված է իր զինանշանով, իր պահպանիչ խորհրդանշանով: Տարբերությունն այն է միայն, որ իշխանների գլխավորանիցները կենտրոնացած են արեմտյան խաչաքիւի քիվերի վրա, հետրադարձ շափ մոտ Գաղիկ թագավորի կախարակուն կոմպոզիցիային, մինչդեռ զինանշաններն ու տոհմանշանները տեղավորված են հարավային և հյուսիսային ճակատների հորիզոնական քիվերի երկայնքով: Բացի այդ, թմբուկը շրջանցող քիվի վրա ևս տեսնում ենք կենդանավազրի տեսարաններ, իշխանական որսի պատկերման մի ձև, որը այնքան բնորոշ է վերնախավի կյանքին: Կոմպոզիցիաների բաղմազանություն տեսողների առանձնակի ուշագրավ են զինանշաններն ու տոհմանշանները: Այստեղ տեսնում ենք բազմաթիվ հերալդիկ հորինվածքներ, որոնք զգալիորեն տարբերվում են կանոնիկ ձև-

վերից, կենդանիների կովի տեսարաններ, երբ հովազը հոշոտում է հզնիկին, «համբուրվող» թռչուններ, թռչուններ, որոնք մենամարտում են օձի հետ և այլն, և այլն:

Ազնվամարի պատկերազրահյան համակարգի առավել թիշ հետազոտված մասերից է մեզ հետաքրքրող այս գոտին, որն ըստ էության բազմապատկեր է երեք, միմյանց հետ սերտորեն առնչվող մասերից: Առաջինը արևմտյան խաչաթևի հորիզոնական թիվերի դիմաշարն է, երկրորդը տաճարի հիմնական ծավալի հորիզոնական թիվերի վրա տեղավորված առհամանշաններն ու դինամիզմներն են, երրորդը՝ ճակատնապատերի թեքագիծ թիվերի վրա պատկերված կենդանավազքի տեսարանները:

Գ. Գոյանը, խոսելով արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային թիվերի վրա պատկերված դիմաքանդակների մասին, գրանք համարում է ոչ այլ ինչ, քան... թատերական դիմակներ, որոնք իբրև հաստատում են X դարում Ազնվամարում հիլենիստական տիպի թատրոնի գոյությունը: Նա թատերական դիմանկար է համարում նաև պահպանված խորհրդանշանների գոտու կենդանական բարձրաքանդակների մեծ մասը, իսկ գլխավոր գոտում պատկերված վաղ միջնադարյան «Դանիելը առյուծների գրուժ» ալյուժին կրգվան համարում Ազնվամարում կրկնաի և այնտեղ վարժեցված առյուծների գոյությունը «հաստատելու» համար: Իրականության հետ ոչ մի առնչություն չունեցող այս դրույթները վաղուց արդեն հերքված են, և ոչ մի կարիք չկա նրանց նորից անդրադառնալ:

Միանգամայն այլ դիրքերից է մոտենում հարցին ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին: Համատեղ գիտելով շորթորդ և հինգերորդ գոտիները, նա հիմնականը գրանց մեզ համարում է կենդանավազքի թիման, համարյա թե շանդրադառնալով ո՛չ դիմաքանդակներին և ո՛չ էլ առհամանշաններին: Է՛լ ավելի թիշ տեղ է տալիս այս գոտուն Սիրաբիի Տերներսնայտեր: Վնասկանապես հերքելով Գ. Գոյանի դրույթները, նա ևս, ըստ էության, կանգ չի առնում այս հաստատման վրա, բերելով առանձին պատկերաքանդակների նը-

կարագրությունները միայն, և դրանք համարում սոսկ դիմակներ:

Տաճարի արևմտյան խաչաթևերի հարավային թիվի վրա տեղափոխված է տասնմեկ դիմաքանդակ, իսկ հյուսիսային թիվի վրա՝ տասը²⁶: Դժբախտաբար մեր արամագրության տակ չկան մեծագիր, բարձրորակ լուսանկարներ, և այժմ դժվար է խոսել ամեն մի պատկերաքանդակի մշակման առանձնահատկությունների մասին: Սակայն, նույնիսկ այս պայմաններում, դժվար չէ նկատել քանդակագործների ձեռ-տումը՝ թեկուզև առանձին դեպքերում հասնել որոշ անհատականության:

Ոչ պակաս ուշագրավ են տաճարի հիմնական ծավալի հորիզոնական թիվի մյուս հատվածների վրա տեղ գտած պատկերաքանդակները:

Ինչպես որ Արծրունյաց նախարարական տան ներկայացուցիչները զլխավոր գոտում շեշտված, առանձնացված են մի շարք խորհրդանշաններով, որոնց մի մասը պաշտպանական են, իսկ մյուս մասը՝ տոհմանշաններ և կամ տվյալ իշխանի զինանշաններն են, այնպես էլ այստեղ արևմտյան խաչաթևի հորիզոնական թիվերի անմիջական շարունակու-թյունը կազմող թիվերի վրա տեսնում ենք բազմաթիվ հե-րալդիկ տոհմանշաններ, որոնց առկայությունը, անտարա-կույս, կասկած է նրանցից ոչ հեռու պատկերված դիմա-քանդակների հետ:

Նման կոմպոզիցիան անշուշտ պատահական չէր: Նրան զլխավոր գոտում Մանուելը ոչ մի բանով կաշկանդված չէր, և տոհմանշանները, զինանշանները կարող էր տեղափոխել ներկայացվող անձի մեկ կամ երկու կողմերում, ապա այս-տեղ այնքան քիչ էր տեղը, որ դիմաքանդակների և տոհմա-

²⁶ Աղթամարի այս դիմաքանդակները ոչ մի ընդհանուր բան չունեն ուսմանական և ուսուցական մի շարք հուշարձաններում հանդիպող դիմա-քանդակների հետ: Վերջիններս մեծ մասամբ կանցքի ներդրվող գեմքեր են, և վաղուց է նշվել, որ նրանք, բոս Հուլյան, հանդիսանում են Աստ-վածամոր կերպարի հեռավոր արեւադանքը և փոստարանելով վերջինիս, բոս Հուլյան անեն պահպանել նշանակություն:

նշանների հաջորդական պատկերումը մեծապես կենսաբան-
 ներ նրանց արտահայտչականությունը: Մինչդեռ համա-
 խմբված երկու հատվածներում, Գազիկ թագավորի կտիտո-
 րական կոմպոզիցիայի մոտ, այս դիմաքանդակները անմի-
 ջապես իրենց վրա են գրավում դիտողի ուշադրությունը և
 ըստ էության խորհրդանշում Գազիկ թագավորի և վասալ
 իշխանների համերաշխության գաղափարը: Այստեղ պատ-
 կերված իշխանների տոհմանշաններն ու զինանշաններն
 աչքի են ընկնում արտակարգ բազմազանությամբ: Հարա-
 վային ճակատում առաջին խորհրդանշանը տեղավորված է
 բազմանիստ ելուստի արևմտյան հատվածի թիվի վրա, այս-
 տեղ տեսնում ենք մի ռմավորված ծառ, որից աչ և ձախ նըս-
 տած են մի ցուլ և մի վայրի այծ: Մրան հաջորդում է մի ար-
 ժիվ, ապա մի եղնիկ և հետո՝ վազող մի առյուծ: Քան-
 դակագործին հաջողվել է պատկերել հզոր զազանի վազրի
 թափը՝ նրա երախը բաց է, մկանները ճկուն, խսկ պոչը, որը
 սկզբում իջել է ցած, հետո բարձրանում է և ձգվում մեջքի
 երկայնքով: Հաջորդ խորհրդանշանը երկու «համբուրվող»
 թռչուններ են, ընդ որում ուշադրավ են նրանց վզներից
 կախված և ծածանվող ժապավենները՝ «արքայական կեն-
 դանիներին» տարբերանշանները: Հաջորդ խորհրդանշանը
 պատկերում է երկու թռչունների, որոնք օրհասական կովի
 մեջ են մտել օձի հետ, ճիրանները մխրճել նրա մարմինը:
 Մրան հաջորդում է մեկ այլ խորհրդանշան, որտեղ տեսնում
 ենք առյուծի և ցուլի կոիվը, ցուլը իջեցրել է գլուխը, առջևի
 ոտքերը համարյա թե ծալել և պատրաստվում է հարվածել
 հարձակվող առյուծին:

Եվ այսպես շարունակ, թիվերի բոլոր հորիզոնական
 հատվածների վրա, բոլոր ճակատներում տեսնում ենք այն-
 բան տարբեր, բնավ չկրկնվող տոհմանշաններ, զինանշան-
 ներ, հերալդիկ քանդակաշարեր:

Առանձնակի ուշադրավ է մի տեսարան, որտեղ պատ-
 կերված է մարգու և ցուլի պայքարը: Մարգը բռնել է ցուլի
 եղջյուրներից, իջել աչ ծնկանը, ուրեղ կենդանու գլուխը և
 պատրաստվում է գետնել նրան: Խիստ ուշադրավ է մարգու

Հագուստը. այն ըստ էության անտիկ շրջանին բնորոշ մի թիկնոց է, որը աչք թևի տակից անցնում է ձախ ուսի վրա և ծածանվում մեջքին ուղղահայաց: Հագուստի այս ձևը խիստ հնուս է միջնադարյան աշխարհիկ հագուստների ձևերից և ակնհայտորեն վկայում է հնավանդ պատկերազարկան ավանդույթների մասին: Բացառված չլիներ է համարել, որ առանձին տոհմային ավանդույթուններ ժամանակի ընթացքում կարող էին նյութ ծառայել տոհմանշանների համար: Հիշենք Սմբատ Բագրատունու մասին եղած ավանդույթունը (VI դարի վերջ), որտեղ նկարագրվում է Սմբատի մենամարտը վայրի գազանների և հատկապես ցուլի հետ²²:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ տաճարը պատկող քիչերի ներկայերով ձգվող այս գոտին թեմատիկ տեսակետից ներկայացնում է զլխավոր գոտու արձագանքը և այստեղ իր դրսևորումն է գտել Վասպուրականի իշխանական տների հավատարմության և միասնության գաղափարը: Եվ եթե զլխավոր գոտին կալված էր մեծարելու Արծրունյաց նախաբարական տունն ու իրեն՝ Գագիկ թագավորին, որթագալարի գոտին պետք է խորհրդանշեր Վասպուրականի երջանիկ կյանքը՝ ստեղծված Արծրունիների և ժողովրդի ջանքերով, ապա իշխանների այս գոտին ի լուր ամենքի պետք է ցուցադրեր իշխանական տների համերաշխությունն ու հավատը, նրանց ջանքերը՝ երկիրը զերծ պահելու թշնամի ուժերից:

Այս ամենի հետ միասին չպետք է մոռանալ, որ մենք թեև գործ ունենք պալատական եկեղեցու հետ, բայց և այնպես եկեղեցու հետ, և միանգամայն տրամաբանական է, որ Արծրունյաց տան մեծագործությունները նշանավորող քանդակազարդ գոտիների հետ միասին պատկերված են նաև զուտ կրոնական բնույթի ավետարանային սյուժեներ (Քրիստոս, Աստվածամայր, ավետարանիչներ):

Նրանց պատկերումը ունի ավանդույթային բնույթ և ըստ էության շարունակում է դեռևս վաղ միջնադարում ձևավորված սովորույթը: Այսպես, օրինակ, չորս նստած ապառների

²² ՕՍԽԸԼԻՍԻ ԷԿԵԼԵԿԿԵՍԻ ԿԱՄԱՐՈՒԹԻՒՆ, ՆՐԱՆ, 1939, էջ 57:

կենտրոններում տեղավորված են ավետարանիչներին՝ ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուրներ, ավետարանիչներ, որոնց դիմաքանդակները տեսնում ենք դեռևս VII դարում կառուցված Միսավանի տաճարի թմբուկի քիվի շրջանում: Այս մոտեցումը շարունակվում է նաև հետագայում, և ամենադեղարվեստական օրինակներից են XIV դարում նարտարապետ-քանդակագործ Մոմիկի կողմից կառուցված Արենիի եկեղեցու առաջատաների վրա տեղավորված ավետարանիչներին խորհրդանշանները: Ոչ պակաս ուշագրավ է Աղթամարի ինտերիերի մշակումը, որտեղ կառույցի բոլոր պատերը ծածկված են մեծ վարպետության վատարված որմնանկարներով: Հետաքրքիր է, որ այստեղ ևս առանձին հանդույցներում նկատելի են արտաքին նկատները ձևավորող տիմոլիկ թեմատիկայի արձագանքները: Մենք եկատի ունենք հարավային արտիզում տեղավորված թաղավորական զահավորակի առաջամասում տեղ դառած ուժեղ ելուստ ունեցող պահպանիչ խորհրդանշանները, որոնց մեկը լիովին համահնչյուն են տաճարը զտեղծող խորհրդանշանների ձևվերին:

Ամփոփենք: Տարբեր միջավայրեր, տարբեր մշակույթներ են խաչմեղի Մանուկի ստեղծագործական որոնումների ուղիղներում, սակայն հիմնականը, գլխավորը միշտ էլ հայկական կոնկրետ միջավայրն էր, հայրենի ժողովրդի բախան ու նրա կենսափոխափայտությունը:

Մանուկը իր կերպարները քաղում էր հայրենի երկրի կենդանի ավանդություններից, իշխանական առհմային պատմություններից, ժողովրդական բանահյուսությունից: Աշխարհիկ կյանքն ու մտածողությունը իրենց խիստ որոշակի կնիքն են դրել ամբողջ համակարգի վրա և այն, ըստ էության, աշխարհիկ հենքի վրա բարձրացած պատմափոխափայտական մեծ գործ է՝ իրականացված քանդակի վրա և հստակ կերպարների լեզվով:

Համակարգն ըստ էության մարմնավորում է ուժեղ

կենտրոնական իշխանութիւն ունենալու առաջադիմական զազափարը, ցույց տալիս Արծրունյաց նախարարական տան մեծագործութիւններն այդ ճանապարհին և այն երջանիկ ու խաղաղ կյանքը, որին ձգտում էր ինքը՝ ժողովուրդը:

Պատահական չէ, որ ավատատիրական զազափարախոսութիւնն արտահայտող կերպարների կողքին վեր են խոյանում ժողովրդի ընդերքից ելնող, ըստ էութեան, հեթանոսական հավատալիքների արձագանքը հանդիսացող կերպարներ, որոնք առանձին շունչ և կենդանութիւն են հաղորդում ամբողջ համակարգին:

Ոճական զարմանալի միտսնութեամբ առգործած պատկերաքանդակներն աչքի են ընկնում կատարման յուրովի տեխնիկայով, տարբեր արտահայտչամիջոցներով, որտեղ հին արեւելյան և վաղ միջնադարյան քանդակագործութեան հետ առնչվող տարրերի կողքին առկա են արդեն նոր կազմավորվող ոճական ուղղութեան հատկանշական դժերը:

Ազնամարն այսպիսով մի նոր, փայլուն էջ էր հայ արվեստի պատմութեան մեջ և մշակված կոնկրետ պատմաքաղաքական նախադրելների հիման վրա, շունք իր նախորդը և շէր էլ կարող ունենալ իր կրկնութիւնը: Նա մնաց անկրկնելի այնպես, ինչպես անկրկնելի էր նրա կառուցման և կերտման ժամանակը, ինչպես անկրկնելի էր մեծ Մանուէլի օտենդազործական հանձարը:

Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ կարելի է նշել մի շարք նշանավոր կենտրոններ, որտեղ գործող տաղանդավոր վարպետների ըստեղծած կաթոլիկները դարձրել են շարունակ ուղենիշ ևն եղել հետագա սերունդների համար:

Նման կենտրոններից մեկն էր Անին՝ Բագրատունյաց թագավորության մայրաքաղաքը: Ահա այս նշանավոր մշակութային կենտրոնի հետ էլ անքակտելի կերպով կապված էր հայ միջնադարյան ճարտարապետության ամենանշանավոր գործիչներից մեկի՝ Տրդատի գործունեության հիմնական շրջանները: Բագրատունի թագավորները նրան էին հանձնարարում կառուցելու երկրի ամենանշանավոր տաճարները, Բյուզանդական կայսրության մայրաքաղաք Կոստանդնուպոլսից նրան էին հրավիրում վերականգնելու աշխարհահռչակ ս. Սոֆիայի տաճարի կործանված զմբեթը:

Դժբախտաբար հայ պատմիչները շատ սակավաթուս ևն նույնիսկ նշանավոր ճարտարապետների գործերը հիշատակելիս, էլ չենք ասում, որ նրանց մոտ իսպառ բացակայում է որևէ կենսագրական տվյալ այս կարգի գործիչների մասին: Տրդատի մասին առաջին անգամ հիշատակում է X դարի պատմիչ, նրա ժամանակակից Մտեփանոս Տարոնացին (Ասողիկը), երբ անդրադառնում է խաչիկ կաթողիկոսի՝ նույն դարի 70-ական թվականներին կաթողիկոսանիստ Արգինայում ձեռնարկած պալատի և տաճարի շինարարությանը:

Տարակույս չի կարող լինել, որ Տրդատն այդ ժամանակ արդեն ինքնուրույն, ձևավորված ճարտարապետ էր: Նրան անշուշտ լավ զիտեին Անիում, արքունիքի շրջաններում, և պատահական չէ, որ նրան հանձնարարվեց այնպիսի պատասխանատու մի գործ, ինչպիսին էր կաթողիկոսական տաճարի կառուցման գործը:

Բագրատունիները իրենց նստավայրը Անի տեղափոխեցին 961 թ., մինչ այդ նրանց կենտրոնն էր Շիրակավանը, ապա Կարսը:

Անխում Աշոտ Բագրատունի թագավորը առաջին հերթին ձեռնարկեց քաղաքի տալատական համալիրի կառուցմանը: Բացի մայրաքաղաքում ծավալված շինարարությունից, հզորացող թագավորությունը կառուցում է նաև բաղմաթիվ այլ ամրոցներ, հիմնում վանական կենտրոններ: X դարի 60—70 թվականներին հիմնադրված վանքերի մեջ աչքի են ընկնում Սանահինն ու Հաղբատը:

Ահա այս շինարարական վերելքի տարիներին էլ ձևավորվեց Տրդատի ճարտարապետական տաղանդը, և նույն դարի 70-ական թվականներին նրան, թերևս հազիվ բոլորած իր 30 տարին, վստահեցին երկրի կաթողիկոսական կենտրոնում՝ Արգինայում ձեռնարկված շինարարության ղեկավարման գործը: Նլնելով գրանից, կարևի է ևնթադրել, որ Տրդատը ծնվել է ոչ ուշ, քան X դարի 40-ական թվականներին:

Ճարտարապետական արվեստի բարձր մակարդակը, զեղարվեստական անթերի ճաշակը, որն այնպիսի հասակությամբ գրանորվել է նրա (մեզ հայտնի) առաջին գործում՝ Արգինայի տաճարում, տարակույս չի թողնում, որ նա հիանալի մասնագիտական գոյրոց էր անցել և թերևս ժամանակին ուսանել էր երկրի բարձր կարգի գոյրոցներից մեկում: Նա անշուշտ լավ գիտեր տարբեր լեզուներ և առաջին հերթին հունարենը, և նրան լավ էին ճանաչում Բյուզանդիայի մայրաքաղաքում¹:

Տրդատը այն եզակի ճարտարապետներից էր, որոնք ստեղծեցին իրենց գոյրոցները: Նրանց շուրջն էին համա-

¹ Տրդատի գործունեությունն ևն անգրադորմել բաղմաթիվ հետազոտողներ, և նրան արտակարգ բարձր էին գնահատում Քորոս Քորամանյանը և Ի. Սարգսյանը, զգալի տեղ տալով իրենց գործերում նրա կառուցած շենքերի վերլուծությանը: Միակ մեկագրությունը նրա մասին՝ *K. M. Ozanneciyan, Zodonian Trdatt, Erevan, 1951*: Տրդատին նվիրված այս հանգամանալից գրքում հեղինակը քալլ առ քալլ ներկայացնում է նրա գործերը, հետևում նրա, որպես տաղանդավոր ճարտարապետի մեղավորմանը, հետևում է նրա գործունեությանը Բյուզանդիայի մայրաքաղաք Կոստանդնուպոլսում:

խմբված, նրանց մասնազատումներով էին առգործված մի շարք տաղանդավոր վարպետներ:

Որ նա իր գպրոցն է ունեցել, հաստատում են այն ուշագրավ, յուրովի հորինվածք ունեցող կառույցները, որոնց վրա ակնհայտորեն զգացվում է մեծ վարպետի ստեղծագործական հանճարի կնիքը, սակայն միաժամանակ այնտեղ զրանորվող մի շարք առանձնահատկություններ որոշ չափով տարբերում են այդ շենքերը իր՝ Տրդատի գործերից:

Տրդատն այն տաղանդավոր նարտարապետն էր, որի ստեղծագործությունների մեջ բյուրեղացավ և իր վերջնական ձևավորումը ստացավ հայկական նարտարապետության և արվեստի մեջ կազմավորվող ոճական նոր ուղղությունը, ուղղություն, որը և, ըստ էության, պայմանավորեց X—XIV դարերի նարտարապետության առանձնահատուկ գծերը:

Այս առումով էլ, նախքան Տրդատի ստեղծագործություններին անցնելը, անհրաժեշտ ենք համարում մի թույցիկ հայացք նետել նարտարապետական այն միջավայրի վրա, որում ձևավորվել էր Տրդատի ստեղծագործական աշխարհայացքը, ծանոթանալ այն նախադրյալներին, որոնք և պայմանավորեցին նրա տաղանդի սլացքը:

*
* * *

Հայկական նարտարապետության դարգացումը IX—X դարերում ընթացավ պատմաքաղաքական խիստ յուրովի պայմաններում: Արաբական լծից ազնտագրվելը երկար և ծանր պրոցես էր, ընդ որում այդ ազատագրումը տեղի ունեցավ աստիճանաբար, և եթե երկրի առավել հարուստ և բերրի շրջանները զեռեռ ապրիներ շարունակ ուղմի թափաբերեմ էին, ապա ծայրամասային, լեռնային շրջաններում որդեն հաստատվել էր համեմատաբար խաղաղ կյանքը: Երկրի ֆեոդալական մասնատվածությունը պայմանավորեց տղանձին նարտարապետական գործոցների կազմավորումը. դրանք էին Մյունիքի, Վասպուրականի, Անի-Շիրակի գպրոց-

ները, ստեղծագործական յուրովի միավորումներ, որոնք ունենին իրենց զեմքը, զարգացման առանձնահատուկ գծերը:

Մյուս կողմից, այս շրջանում կառուցողական տեխնիկայի զարգացումը ընթացած հիմնականում փոքրածավալ հուշարձանների շինարարության պայմաններում, երբ ո՛չ անհրաժեշտություն կար, ո՛չ էլ նյութական հնարավորություններ՝ կրկնելու, ընդօրինակելու վաղ միջնադարյան հսկա կառույցները: Եվ միայն թաղավորանիստ քաղաքներում, պաշտամունքային կենտրոններում է, որ վեր էին խոյանում բիշ թե շատ նշանակալից շտիկեր ունեցող շենքեր:

Եվ շնայած նրան, որ հայկական ճարտարապետության զարգացման այս նոր փուլի իրական հիմքը վաղ միջնադարյան ճարտարապետական մշակույթն էր, և IV—VII դարերի ընթացքում մշակված հորինվածքներն էլ ելակետ էին դարձել նոր կառույցների մեկրի համար, բայց և այնպես նոր պայմաններն ու նոր պահանջները նախադրյալներ ստեղծեցին ռմական միանգամայն նոր ուղղության մշակման համար: Այդ շրջանում զեռ կանգուն էին վաղ միջնադարյան շատ հույակապ կոթողներ, որոնց՝ ժամանակով և ավանդույթներով արագորոժված մեկը, ուղեկիշներ էին ճարտարապետության զարգացման նոր փուլի համար: Եվ շնայած այս ամենին, ճարտարապետների նոր սերունդը գնաց իր ուրույն ճանապարհով: Այս շրջանում շենք տեսնում և ոչ մի կառույց, որտեղ նույնությամբ ընդօրինակվեին հնավանդ մեկը: Կաշկանդված ֆեոդալական մասնատվածությամբ, սուղ հնարավորություններով, ճարտարապետները սկզբնական շրջանում հիմնականում վերարտադրում էին ավանդական առավել պարզ հորինվածքները՝ հարմարեցնելով դրանք նոր ժամանակներին, նոր պահանջներին: Հատկապես բնորոշ է, որ IX—X դարերի սահմանագծում առավել լայն տարածում գտան թաղածածկ դահլիճները և փոքր խաշանե կենտրոնադմբի հորինվածքները: Այս տեսակետից ուշագրավ են Մյունիքի ճարտարապետական դպրոցի հուշարձանները: Սակայն նույն Մյունիքում լայն որոնումներ էին կատարվում նաև ավելի բարդ տիպերի մշակման ուղղությամբ:

Այսպէս, օրինակ, IX—X դարերի սահմանագծում Նորատու-
սում կառուցվում է գմբեթավոր սրահի տիպի մեծ եկեղեցի,
Ալուշալուում կրկնվում է Հոփաթմենի հորինվածքը, Տաթևի
տաճարը (895—906) հիմնականում կրկնում է վաղ միջնա-
դարյան շորս գմբեթակիր մույթեր ունեցող հորինվածքների
ձևերը, թեև այստեղ, Տաթևում, առկա է արդեն նոր դարա-
շրջանին բնորոշ այնպիսի հատկանիշ, ինչպիսիք են արև-
մուտյան կողմի ավանդատները: Այս հորինվածքը, մշակված
ղեռևս V դարում (Տեկոր), իր զարգացումը ստացավ VI—
VII դարերի հայկական ճարտարապետության մեջ (Օձուն,
Գայանն, Մրեն և այլն) և հետագայում, անցնելով Բյուզան-
դիա, ելակետ դարձավ IX—XIV դարերի բյուզանդական ա-
ռաժել տարածված հուշարձանների մշակման համար: Հա-
յաստանում, զարգացած միջնադարում, այս տիպը համե-
մատարար սահմանափակ տարածում գտավ. Տաթևի տա-
ճարից մեկ դար հետո այն իր շատ ավելի հստակ մարմնա-
վորումը ստացավ Տրդատի հուսկերտ կառույցում՝ Անիի
Մայր տաճարում: Այս տիպի հուշարձաններին և հատկա-
պէս Անիի Մայր տաճարին մենք հանգամանորեն կանգրա-
դառնանք հետագայում, սակայն այստեղ արդեն անհրա-
մեջտ է նշել, որ զարգացած միջնադարի ճարտարապետա-
կան մշակույթի առաջին, նախաանիական փուլի (IX դ. կես-
երից մինչև X դ. կեսերը) հուշարձաններն էին, որ ըստ
էության նախապատրաստեցին այն մեծ թոփշը, որը կոչ-
վում է Անի-Շիրակի գոլրոց:

Այս առումով հատուկ նշանակութուն է ստանում IX—
X դարերի սահմանագծում հայ ճարտարապետների վերա-
դարձը զեպի հնավանդ, հատկապէս հայկական միջնադար-
յան ճարտարապետությանը բնորոշ այնպիսի կոմպոզիցիա-
յին, ինչպիսին էր գմբեթավոր սրահը, մի տիպ, որը զգալի
տեղ է գրավում նաև Տրդատի գործերում: Մշակված զեռևս
VI—VII դարերում (Ջովունի, Պաղնի, Արուն), այդ տիպն
իր որոշակի անդրադարձը գտավ ոչ միայն Սյունիքում, այլև
Այրարատում, Շիրակում ու Տաշիր-Ձորագետում՝ դառնալով
զարգացած միջնադարի հայկական պաշտամունքային ճար-

տարապետութիւնն ամենատարածված լուծումներէց մէկը:

Բացի երկայնական և կենտրոնագծերէն տիպերի սինթետիկ արգասիք հանդիսացող այս հորինվածքներէց, նախատանիական շրջանի ճարտարապետութիւնը բնորոշ էր նաեւ կենտրոնագծերէն հորինվածքների կառուցումը, ընդ որում, եթէ վաղ տարիներին հանդիպում են փոքր, խաշած և տիպի կառուցներ, ապա ավելի ուշ ճարտարապետները ձեռնարկում են անհամեմատ ավելի բարդ հորինվածքների իրականացմանը (Մաստարայի տիպի կրկնումը Կարաում, Հոփսիմեի տիպի ընդօրինակումը Ալուշալում և այլն):

Նախատանիական շրջանում արդեն սկսում են կազմավորվել մի շարք վանական համալիրներ (Հոռոմոս, Սանահին, Խծկոնք) և այս սրբոցնան անհամեմատ ավելի լայն տարածում է գտնում XII—XIV դարերում:

Ինչ վերաբերում է կառուցողական տեխնիկային, ապա էթն Սյունիքի մեծ մասում բարձրորակ աուֆերի բացակայութիւնը ստիպել էր ճարտարապետներին մշակել խառը շարվածքի տեխնիկան (երբ պատերը կառուցվում էին հիմնականում ճեղքված և կոպիտ մշակված քարերից և միայն կոնստրուկտիվ, առավել պատասխանատու հանգույցներն էին իրականացվում մարտր տաշած քարերից), ապա Արարատյան նահանգում և Շիրակում այդ խառնեղատները չկային: Այստեղ արդեն IX—X դարերի սահմաններում կառուցված շէնքերը (Անիի պալատական եկեղեցի, Շիրակավան, Օղուզլի) աչքի էին ընկնում որմածքի բարձր որակով, զարդաձևերի նրբազեղ մշակումով:

*

• •

Այս ընդհանուր ուղղութիւնն հետ լիովին համահնչում էին Անիի կառուցողական վաղ շրջանը նշանավորող հուշարձանները և առաջին հերթին Բագրատունի թագավորների պալատական համալիրը և քաղաքի առաջին պարսպապատը: Անիի կառուցապատումը շրջադարձային կետ հանդիսացավ զարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապե-

սուբյան առաջընթացի հարցում: Անդնդախոր կիրճերով
սահմանազատված եռանկյունաձև տարածքը բնակելի է ե-
ղել Վեռնա հնում, և, ըստ ավանդության, հարավային ծայ-
րամասի դժվարամատչելի ժայռոտ բլրի վրա ժամանակին
հեթանոսական տաճար է եղել, որը կործանվել է քրիստո-
նեության տարածման ժամանակ:

V դարում Անիի միջնաբերդի տեղում բարձրանում էր
համաքաղական նախարարական տան ամրոցը, որի շուրջն
այդ ժամանակ արդեն բնակավայր է եղել: IX—X դարերի
ընթացքում այդ բնակավայրը, գտնվելով բանակի ճանա-
պարհի հանգուցակետում, անհեղ, զարդացավ և պատահա-
կան չէ, որ 961 թվականին Բագրատունիները այստեղ տե-
ղափոխեցին իրենց նստավայրը: 963 թ. Աշոտ Բագրատունի
թագավորը ձեռնարկեց Անիի առաջին պարիսպների շինարա-
րությունը: Տարակույս չի կարող լինել, որ նույն 60-ական
թվականներին էլ կառուցվում է միջնաբերդի պալատի զգալի
մասը: X դարի 70-ական թվականների սկզբում զգալի աշ-
խատենքներ են ծավալվում Անիից ոչ հեռու գտնվող կաթո-
ղիկոսանիստ Արգինա ավանում: Այն լայն հովանավորու-
թյունը, որը ցույց էր տալիս Աշոտ Բագրատունի թագավորը
եռյակ կաթողիկոսին, տարակույս չի թողնում, որ կաթողի-
կոսական կենտրոնի կառույցները ևս պետք է լինեին թա-
գավորական տան ուշադրության շրջանակներում, որ Տրդա-
տը կաթողիկոսին է ներկայացվել թերևս արբունիքի կողմից
որպես հմուտ, գործունյա ճարտարապետ: Բնականաբար
հարց է առաջանում, իսկ ի՞նչ է հայտնի մեզ Անիի այդ շրջա-
նի կառույցներից: Կասկած չի կարող լինել, որ Աշոտ Բա-
գրատունու ժամանակ արդեն ամրացված էր Անիի տարածքի
ամենահարավային բարձունքը, այսպես կոչված Ալշկա-
բերդը:

Առավել նշանակալից դորձը, որ ձեռնարկեց Աշոտ
Բագրատունի թագավորը, Անիի առաջին պարիսպների շին-
արարությունն էր՝ սկսված 963 թ.: Այն պարիսպեց եռան-
կյունաձև հրվանդանի հարավային մասը, և պարիսպները
ձգվեցին նույն հրվանդանի ամենամեծ տեղում: Ոչ պակաս

կարևոր էր միջնաբերդի, թաղավորական պալատի և նրա առջև, դարձյալ կիրճից կիրճ ձգվող մեկ այլ պարսպապատի կառուցումը, որն արդեն կազմում էր պալատական համալիրի օրգանական մասը²։ Աշոտաշեն պարիսպներով պարփակված քաղաքը մեծ չէր. նրա երկարությունն էր մոտ 400 մ, լայնությունը՝ 120—150 մ և զբաղում էր մոտ 6,5—7,5 հեկտար տարածություն³։ Միջնաբերդում կառույցներ են եղել նաև նախքան Բագրատունիների կողմից Անին իրենց նստավայրը դարձնելը։ Նրանցից մեկն էր, այսպես կոչված, պալատական եկեղեցին, միանալ մի ու մեծ հուշարձան, որի ձևերը որոշակի հիմքեր են տալիս թվագրելու այն IX—X դարերի սահմաններով։ Որոշակի հիմքեր կան պնդելու, որ Աշոտաշեն պալատի սենյակներն ու դահլիճները խմբավորվել են հատկապես այս մասում՝ պարսպապատից որոշ հեռավորության վրա։ Եվ եթե ճիշտ է մեր ենթադրությունը, որ Տրդատի, որպես նախնապետի, ձևավորումը ընթացել է հատկապես Անիում, X դարի 60-ական թվականներին, ապա մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ նա անմիջական մասնակցություն է ունեցել Աշոտ Բագրատունու կողմից ձևակերպված պալատական համալիրի շինարարությանը և այն ավարտելուց հետո է, որ նրան հանձնարարվել է Արգիշայի եկեղեցու կառուցման գործը։ Ինչպես կտեսնենք ստորև, տարիներ հետո Գագիկ Բագրատունին լրացնում է համալիրը մի քանի դահլիճներով, ընդ որում այստեղ ևս ակնհայտ է Տրդատի ստեղծագործական որոնումներին կնիքը։

ԱՐԳԻՆԱ

Ստեփանոս Տարնացին, խոսելով եաշիկ կաթոգիկոսի կողմից (973—992) Արգինայում ձևակերպված շինարարական աշխատանքների մասին, գրում է. «Սե Նորոզեաց զսուն

² H. H. Mapp, AHE, M., 1934, ctp. 54.

³ Վ. Մ. Հառուրյանյան, Անի քաղաքը, Երևան, 1964, էջ 28։

կաթողիկոսարանին ի Շիրակ գաւառի ի գիւղաքաղաքին Արգինայ, յեղերս Ախուրեան գետոյ, ի Հանգստարանի Տեառն Անանիայի Հայոց վերադիրտողի: Եւ ի նմին գեօղ շինեաց զսուրբ կաթողիկէ եկեղեցին վիճարդեան կոփածոյիւր, հաստահեղոյս արձանօք դմբէթարդ խորան նրկնանման, հանգերձ ևս երիւր եկեղեցիօք նոյնաձև, հրաշատեսակ, շքեազագեղ յօրինուածովք...»¹

Տրդատի մասնակցութեան մասին նա հիշատակում է արդեն Անիի Մայր տաճարի շինարարութեան առնչութեամբ, գրելով, որ Սմբատ Թազավորը «Արկանէ հիմն և մեծաշին եկեղեցւոյն ի նոյն քաղաքին Անույ ի ձեռն ճարտարապետին Տրդատայ, որ զկաթողիկոսարանին եկեղեցին շինեաց յԱրգինայ»²:

Ասողիկի այս հիշատակութեանից զժվար չէ կոահել, որ Տրդատը կառուցել է կաթողիկոսական եկեղեցին միայն. և իսկապէս, եթե նա մասնակցած լինէր համալիրի նաև այլ շէնքերի շինարարութեանը, ապա Ասողիկը անշուշտ կ'հիշատակէր նրանց մասին ևս:

Արգինայի տաճարի կառուցման, նրա հիմնադրման և ավարտի թվականները հայտնի չեն: Սակայն տարակույս չի կարող լինել, որ հետեւելով ավանդական կարգին, որը գալիս էր գեոեա վաղ միջնադարից, երբ ամեն մի նորընտիր կաթողիկոս ընտրվելուց հետո անմիջապէս սկսում էր մի նոր տաճարի կառուցումը (Ավան, Հոփսիմե, Գայանե, Զվարթնոց), իսկիկ կաթողիկոսը ևս հազիվ թե հետաձգէր իր տաճարի կառուցումը Արգինայում, մանավանդ որ վաւելում էր Թազավորի մեծ հովանավորութեանը: Այս հանգամանքը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Արգինայի կաթողիկոսական եկեղեցու շինարարութեանը ամենայն հավանականութեամբ սկսվել է ոչ ուշ, քան 973 թվականը: Մյուս կողմից, եթե հաշվի առնենք, որ կառույցը մեծ չէր և այն ա-

¹ «Մտեմանոսի Տարանեցոյ Աստղան պատմութիւն տիեզերական», Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 185:

² Նոյն տեղում, էջ 187:

վարտելու համար լիովին բավարար էր հինգ տարին, ապա 277 թ. այն պետք է, որ ավարտված լիներ:

Տաճարից այժմ պահպանվել են հյուսիսային պատի ներքևի մասերը միայն: Դեռևս մի քանի տասնամյակ առաջ կանգուն էին երա հյուսիսային պատը և արևելյան ու արևմտյան պատերի որոշ հատվածներ: Հետ իր հասակագիտային լուծման այն պատկանում է հայկական ճարտարապետությանը այնքան քնորոշ դժբեթավոր սրահն կոչվող ժիպին և ինչպես նրանից ոչ հեռու գտնվող և IX դարի վերջում կառուցված Երրակավանի տաճարում, այստեղ ևս առկա են եռանկյունաձև խորշերը՝ արևելյան, հարավային և հյուսիսային ճակատներում: Սակայն Արգինայի եկեղեցու համալսարանությունները, համեմատած Երրակավանի համալսարանությունների հետ, ավելի սեղմ են, իսկ արտիղը հար և նման վաղ միջնադարյան այնպիսի դասական հորինվածքների, ինչպիսիք են Պաղնին և Արուսը, անհամեմատ այն է ու ընդարձակ:

Սակայն այս տմենի հետ միտսին Արգինայում խիստ յուրովի մշակում ունի արևմտյան պատը: Նրան ներքի կողմից հղված են երկու ուժեղ ելուստ ունեցող որմնամույթներ, կոնստրուկտիվ մի լուծում, որը նշակի երևույթ է և բուլբուլին անհայտ թե՛ վաղ միջնադարյան նույնատիպ կառույցներում և թե՛ դարձացած միջնադարի, Արգինայի եկեղեցուց ավելի վաղ կառուցված, շենքերում (Երրակավան, նորաստիս և այլն):

Համանման լուծում շուտով հանդես է գալիս Հաղբատի ս. Նշան տաճարում, հանգամանք, որը, ինչպես կտեսնենք հետագայում, բնավ էլ պատահական չէր:

Կոնստրուկտիվ այս լուծումը պայմանավորված էր դժբեթավոր սրահների տեխնիկական առանձնահատկություններով: Բանն այն է, որ եթե դժբեթակիր կամարների հորիզոնական հակազդումները արևելյան կողմում շնորհացվում էին արտիղի հոծ ծավալով, հյուսիսային և հարավային կողմերում՝ ընդերքայինական պատերին հղված հզոր մույթերով, ապա արևմտյան կողմում այդ հակազդումները

իր վրա է ընդունում արևմտյան պատը, որի ուժեղացման անհրաժեշտությունը խիստ ակնհայտ է և արամաբանական Վաղ միջնադարում (Պաղնի, Արուճ) որոշ շահով լայնացվում էին արևմտյան պատի հյուսիսային և հարավային հատվածները, որոնք և իրենց վրա էին ընդունում երկայնական ուղղությամբ ձգվող կողային թաղերի կրունկները:

Տրգատը մշակեց սկզբունքային մի նոր լուծում: Նա հրաժարվեց պատերը լայնացնելուց և զմբեթակիր կամարների դիմաց, արևմտյան պատին հենեց երկու բավականին ուժեղ որմնամույթներ: Համանման բան տեսնում ենք երա կողմից տարիներ հետո կառուցված Անիի Մայր Տաճարում: Այս լուծումն ուներ ոչ միայն կառուցողական նշանակություն, այն սերտորեն առնչվում էր տմբողջ ինտերյերի և առաջին հերթին արևմտյան պատի գեղարվեստական մշակման հետ: Մի կողմ թողնելով ինտերյերի երկայնական պատերի մշակումը, որոնք հիմնականում ունեն սիմետրիկ լուծում, դժվար էլ տեսնել, որ տաճարի արևելյան կողմը, որտեղ տեղափոխված էր արսիզը, մշակված էր անհամեմատ ավելի ուժեղ ճարտարապետական ձևերով և այդ տեսակետից խիստ հակադրության մեջ էր արևմտյան պատի հարթ լուծման հետ, մի հանգամանք, որ էական անհավասարակշռություն էր առաջացնում: Այս երևույթը համարյա թե լիովին բացակայում էր կենտրոնացման սխեմաներում (խաչածեղ կառույցներ, Մաստարայի, Հոփփաիմեի ախյի հուշարձաններ և այլն), մինչդեռ հատկապես զմբեթավոր արահներում և շրա զմբեթակիր մույթեր ունեցող երկայնական հորինվածքներում այն խիստ ակնհայտ էր և նկատելի: Ընդհատ է, արևմտյան պատերին հղված որմնամույթեր հայտնի էին դեռևս հնավանդ բաղրիկատիպ հորինվածքներում (Եղվարդ) և Գվին-Բալին ախյի հուշարձաններում, սակայն բոլոր դեպքերում այդ որմնամույթերը կոչված էին փոքրացնելու արևմտյան հատվածի թաղը կրող կամարների թռիչքները միայն:

Միանգամայն այլ էր իրադրությունը Արգինայում և Մայր Տաճարում: Արգինայում ավելի պակաս, իսկ Մայր տաճարում ավելի նկատելի, արևմտյան կողմի որմնամույթ-

Թերը իրենց կոնստրուկտիվ նշանակությամբ հանդերձ ուժեղ
 գեղարվեստական տարրեր էին՝ կոչված ձևավորելու տա-
 ճարի արևմտյան պատն առհասարակ, նպաստելու ինտեր-
 յերի ճարտարապետական հավասարակշռությամբ: Տրդատը
 դրան էր հասել ուժեղ ելուստ ունեցող կամարադեղներ ձը-
 ցելով արևմտյան կողմի որմնամուկթերի միջև, կամարա-
 դեղներ, որոնք համահնչյուն էին զմբեթակիր կամարներին՝
 մեծապես նպաստելով տաճարի արևմտյան կողմի ձևավոր-
 մանք: Սակայն Տրդատը լսահմանափակվեց միայն որմնա-
 մուկթեր տեղավորելով: Նա կամարադեղներ ձգեց այդ որմ-
 նամուկթերից դեպի հարավ և հյուսիս, ստանալով արևմտյան
 տեկյուններում տաճարի երկայնական առանցքին ուղղահա-
 յաց թաղերով ծածկված բավականին ուժեղ խորշեր: Նման
 բան չենք տեսնում մինչ այդ կառուցված զմբեթավոր սրահ-
 ներում առհասարակ: Ոչ պակաս ուշադրով է այն հանգա-
 մանքը, որ Արդինայում երկայնական պատերին հպված
 որմնամուկթերը, ի տարբերություն մինչ այդ ընդհանրա-
 ցած ձևերի, մշակված են փնջաձև որմնասյուներով, որոնց
 բազմաշերտ խոյակները շրջանցում են որմնամուկթերը և
 հասնում երկայնական պատերին: Ըստ էության նորություն
 էին նաև լուսամուտների ներքին պսակները, որոնք զմբե-
 թավոր սրահներում հայտնի էին միայն հնում (Արուհ): Մեր
 դարի սկզբում արված լուսանկարները, բնավ չեն արտահայ-
 տում կառույցի վերասլաց ձևերը և հատկապես որմնամուկ-
 թերի ձգված համաշափությունները, կործանված ծածկի քա-
 րերը, դարերի ընթացքում կուտակված հողը հաստ շեր-
 տով ծածկել են տաճարի հատակը և որմնամուկթերի զգալի
 մասը: Նույնը տեսնում ենք նաև դրսում, որտեղ հողով ծած-
 կելիլ է տաճարի ներքին մասն ամբողջությամբ, ընդհուպ
 մինչև արևմտյան մուտքի բարավորը:

Ճակատների ձևավորման տարրերից նշենք արևմտյան
 մուտքի դույզ որմնասյուների վրա հենվող կամարակապ
 հորինվածքը և հատվածքում եռանկյունաձև խորշերը՝ ճոխ
 պսակները:

Գարասկզբին կատարված լուսանկարները պատկերում

են և կենդեցին զգալիորեն վերափոխված զրությամբ, երբ այն ուշ ժամանակներում ամբողջի էր վերածվել և նրա տանիքների վրա հատուկ կրակակենտրոն էին կառուցվել: Վերջին լուսանկարները պատկերում են և կենդեցին արդեն ամբողջովին կործանված վիճակում: Արգինայի այս ոչ մեծ և կենդեցին իր որոշակի տեղն ունի զարգացած միջնադարի՝ Անի-Շիրակի նոր կազմավորվող ճարտարապետական գոյրոցի շրջանակներում:

Տրդատի այս առաջին գործում արդեն ակնհայտ են նրա լայն որոնումները, նրա ձգտումը դեպի նորն ու անհայտը: Այս միտումը տարիների ընթացքում է՛լ ավելի ցայտուն է դառնում. մեծ վարպետը աստիճանաբար հեռանում է ընդհանրացած ձևերից, ձգտում մշակել նոր հորինվածքներ ու նոր ձևեր:

Նշվեց արդեն, որ Արգինայի այս ոչ մեծ և կենդեցու շինարարությանը ավարտվել էր ամենայն հավանականությամբ 977 թ.: Եվ բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ Սմբատ Բագրատունի արքան Արգինայում ծավալված շինարարության ավարտին էր սպասում, որպեսզի Տրդատին հանձնարարեր Բագրատունյաց ամենակարևոր հենակետերից մեկում՝ Հագրատում մի նոր, անհամեմատ ավելի մեծ տաճարի կառուցման գործը:

ՀԱՂԲԱՏ

Բագրատունյաց թագավորության հյուսիսարևելյան նահանգն էր Տաշիր-Չորագետը, որտեղ X դարի երկրորդ կեսում կազմավորվեց Բագրատունիների մի հյուզի՝ Կյուրիկյանների թագավորությունը:

Սկսած X դարի առաջին տասնամյակներից, Բագրատունիները այս շրջանում զգալի աշխատանքներ են կատարում, ձեռնարկում սարբեր վանական համալիրների կառուցմանը, որոնցից առավել նշանավորն էր Սանահինը՝ հիմնված X դարի 30-ական թվականներին: Նույն դարի 60-ական թվականներին, Խոսրովանույշ թագուհու նախաձեռնությամբ, կա-

ռուցվում է Սանահնի համալիրի առավել նշանավոր հուշարձանը՝ Ամենափրկիչ եկեղեցին (956—967)։ Բաղուհին կառուցում է այն իր որդիների՝ Գուրգեն և Սմբատ Թագածանների արևշատության համար, որոնց պատկերաբան-դաններն էլ, եկեղեցու մանրակերտը ձևերերին, տեղավորված է տաճարի արևելյան ճակատնապատի խորշի մեջ։

Անցնում է տասը տարի։ Նույն խորագանույշ Թագուհու նախաձեռնությամբ, Սանահնից ոչ հեռու, Հաղբատում հիմնադրվում է մի նոր համալիր, և կառուցվում այս նոր կենտրոնի զլխավոր տաճարը։ Այստեղ ևս, արևելյան ճակատի ճակատնապատի վրա պատկերված են նույն Սմբատն ու Գուրգենը, սակայն առաջինը արգեն Թագավորում էր Անիում, իսկ երկրորդը՝ Տաշիր Զորադետում։⁴ Հաղբատի տաճարի շինարարությունը սկսվել է 977 թ. և ավարտվել 992 թ.⁵

Պատմիչները չեն նշում, թե ով է եղել տաճարի ճարտարապետը։ Սակայն դարեր ի վեր պահպանվել է խիստ ուշագրավ մի ավանդություն, որը և բերում է Հովհաննես Ղրիմեցին անցյալ դարի 20-ական թվականներին գրած իր աշխատության մեջ։ Խոսելով Հաղբատի տաճարի մասին, նա գրում է. «Ճարտարապետ այսր գերապանծ շինուածոյ, տանդի լինել հռակատրն Տրդատ, որ ծաղկեցաւ ի վախճան տասներորդ դարու և ի սկիզբն ժԱ երորդին, որ և շինեաց զմեծ կաթողիկէն յԱնի, և զմիւս եկեղեցի հոյակապ յԱրդինայի, ի տանն կաթողիկոսարանին, յաւուրս կաթողիկոսութեան Խաչկայ և զայլ յորով շինուածո մի քան զմի գերազանցեալ յարուեստիս»։

Կ. Ղաֆաղարյանը, հանգամանորէն բնեկրով բոլոր տեղ-յալները, այս մասին է գրում հետևյալը. «Այդ ժամանակ Տրդատն արգեն Բագրատունյաց տան պալատական ճարտարապետն էր և ձեռնարկել էր Արդինայի տաճարի կառուցմանը։ Հասկանալի է, որ Խորագանույշ Թագուհին իր սրտի բաղձանքը հանդիսացող ս. Նշանի նախագծումն ու կառու-

⁴ Կ. Ղաֆաղարյան, Հաղբատ, Երևան, 1963, էջ 15։

⁵ Նույն աղբյուր, էջ 16։

ցումը չէր կարող հանձնարարել մի երկրորդական, համբավ շունեցող հարտարապետի, երբ նրա աչքի առաջ կանգնած էր պալատական մեծատաղանդ հարտարապետ Տրդատը²:



3. Հաղրատ, համալիրի հատակագիծը

1. Ս. Նշան տաճարը.

Մեր հետազոտությունները ևս դադրեցին հաստատելու Տրդատի հեղինակությունը: Այս բանում համոզվելու համար բաժական է համեմատել Հաղրատի ս. Նշան տաճարի հարտարապետական ձևերը Տրդատի մյուս զործերի և Հաղրատից

² Կարևոր տեղում, էջ 17:

ազելի վաղ կառուցված Արզինայի և Երանից ազելի ուշ կառուցված Անիի Մայր տաճարի ձևերի հետ: 7

Այս տեսակետից առանձնապես բնորոշ է Եույն գմբեթավոր սրահի տիպի հուշարձաններ հանդիսացող Արզինայի և Հաղբատի տաճարների արևմտյան պատերին հաղված ուժեղ որմնամույթների առկայությունը, որոնք հանդիպում են հասկապես Տրդատի գործերում: Ոչ պակաս ուշագրավ են Տրդատի այս երեք հուշարձաններում հանդիպող փնջավոր որմնաշյուներով ձևավորված հզոր մույթները: Նման բան X դարում չենք հանդիպում և ոչ մի այլ հուշարձանում: Ուշագրավ է Տրդատի կառույցներին բնորոշ մեկ այլ հանգամանք ևս: Գտ հուշարձանների երկայնական պատերին հաղված որմնամույթները պատերից անջատվելու միտումն է. մի բան, որ ահընայտ է արդեն Հաղբատում և իր հետագա զարգացումն է գտնում Անիի Մայր տաճարում: Եթե է, Անիի Մայր տաճարում հորինվածքային լուծման հիմքում ընկած էր զնունվաղ միջնադարում մշակված Գայանեի տիպը, սակայն ինչպես կաեսներ հետազայում, Անիի Մայր տաճարի ձևերում և հատկապես մույթների տեղադրման խնդրում խիստ ահընայտ է գմբեթավոր սրահների բնորոշ հատկանիշների աղղեցությունը և այն տպավորությունն է ստացվում, որ այդ հորինվածքը կարծես մշակվել է գմբեթավոր սրահների հիման վրա: Այստեղ հզոր մույթները այնքան մոտ են երկայնական պատերին, որ հետազայում կողային նավերով մարդկանց անցուղարձը աղահոգվելու համար ստիպված են եղել տաշել թե՛ որմնամույթների, թե՛ առանձին կանգնած փնջավոր մույթների որմնախարխախները:

Դառնալով Հաղբատի տաճարին, դժվար չէ տեսնել այն տեղաշարժերը, որոնք առկա են այստեղ գմբեթավոր սրահների ավանդական համաշարժությունների համեմատ: Վաղուց արդեն նշված է գմբեթավոր սրահների հատակաղծային ձևերի զարգացման մի ուշագրավ տենդենց. այս տիպի հուշարձանների երկարությունները աստիճանաբար կրճատվում են, արևելյան զույգ մույթները աստիճանաբար մոտենում են արտիդին, մինչև որ ձուլվում են վերջինիս ելուստ-

եւերի հետ: Այսպէս, օրինակ, Արգինայի նկեղենին, համեմատած նրանից ոչ հեռու գտնվող Շիրակավանի տաճարի հետ, ունի ավելի սեղմ համալսափություններ և անհամեմատ ավելի փոքր երկարութուն:

Սակայն այդ փոփոխութիւնը դեռևս սկզբունքային չէր, և տիպի բոլոր հորինվածքային հատկանիշները Արգինայում եւ մնում էին ըստ էութեան անփոփոխ:

Միանգամայն այլ պատկեր է ստացվում զարգացման վերջին աստիճանում, երբ վերանում են արևելյան զույգ մույթները, զմբեթակիր կամարները հենվում են արտիդի նյութատներին, իսկ ամբողջ հորինվածքը (թեկուզ մեկ, երկայնական առանցքի ուղղությամբ) ընդհուպ մոտենում է կենտրոնադմբեթ հորինվածքներին: Այդ դեպքում արդեն զմբեթատակ քառակուսուց արևելք և արևմուտք ընկած տարածութիւնները կարծես հավասարանշանակ են դառնում, և որոշակի կերպով շեշտվում է զմբեթի դերը:

Ահա այդպիսի մի հորինվածք էր Հաղբատի տաճարը, որը զմբեթավոր սրահների տիպի զարգացման մեջ սկզբունքային մի նոր աստիճան էր, ըստ էութեան մի նոր տարրերակ: Ուշագրավ է, որ համալսափությունների սեղմման ընդհանուր տենդենցը շարունակվում է նաև Հաղբատից հետո, և X դարի վերջում ու XI դարի սկզբում դեռևս կառուցվում են հուշարձաններ, որտեղ առկա են արևելյան զույգ մույթները և ակենհայտ է նրանց աստիճանական մոտեցումը արտիդի նյութատներին, մինչև որ նրանք միաձուլվում են վերջիններիս հետ:

Հաղբատի հորինվածքն այսպիսով ըստ էութեան մի թրուիք էր այս ընդհանուր տենդենցից, և հարկավոր էր Տրդատի տաղանդը, որպեսզի ասվեր այն սկզբունքային նորը, որին մյուս ճարտարապետները կհասնեին տասնամյակներ հետո: Տրդատի հեղինակութիւնն է հաստատում նաև տաճարի ճարտարապետական ձևերի համեմատութիւնը Արգինայի նկեղենու ձևերի հետ. նույնատիպ են և փնջավոր որմնամույթերի ընդհանուր լուծումները և դարձանայի է այն ընդհանրութիւնը, որը կա Արգինայի որմնամույթերի խո-

յակները և Հաղրատի արևմտյան շրամուտքի խոյակների
ձևերի միջև:

Նույնը կարող ենք ասել երկու հուշարձանների գմբեթա-
կիր կամարների ձևերի մասին. երկու հուշարձաններում էլ
ներանք եռաշերտ են, թեև Հաղրատում, ի տարբերությու-
ն Արգինայի կիսաշրջանաձև կամարների, գմբեթակիր կամար-
ներն արդեն սլացածե են և անհամեմատ ավելի վերասլաց-
նույն այս մոտեցումը շարունակվում է նաև Տրգատի հա-
ջորդ գործում՝ Անիի Մայր տաճարում:

Բնակիչների այս սլացիկ համալսագիտությունների հետ լի-
ովին համահնչյուն են տաճարի արտաքին ձևերը, որոնք այժմ
դժբախտաբար չեն գիտվում այնպիսի հստակությամբ, ինչ-
պես հնում: Տաճարն այժմ երեք կողմից՝ հյուսիսից, արև-
մուտքից և արևելքից կառուցապատված է ալլեայի վա-
նական շենքերով, և միայն հարավային ճակատն է, որ գիտ-
վում է իր նախնական հստակությամբ:

Հուշարձանը մեզ է հասել անանց էական վերակառու-
ցումների, թեև տեղեկություններ են պահպանվել գմբեթի
վերանորոգումների մասին՝ կատարված XI դարի սկզբում
և XII դարի վերջում: Բացառված չէ, որ այս վերջին վերա-
նորոգման ժամանակ էլ ի հայտ է եկել գմբեթի բիվի ասիկ
ձգվող զարդադասին:

Կառուցվածքը աչքի է ընկնում իր զուսպ ճարտարա-
պետական ձևերով, որոնց մեջ եթե նկատելի են նույնիսկ
հնավանդ՝ V—VII դարերի մոտիվների արձագանքները,
քայց և այնպես ամեն ինչ մշակված է իր ժամանակի, իր
դարաշրջանի ոգով, և տաճարն ընդհանրապես մի փայլուն
օրինակ է X դարում հայկական ճարտարապետության մեջ
աստիճանաբար ընդհանրացող ոճական նոր ուղղության:

Տաճարի զուսպ ճարտարապետական ձևերի խորքի վրա
տաանձնակի ցայտուն է դրսևորվում արևելյան ճակատի
կախորանյան կոմպոզիցիան: Այն տեղադրված է տաճարի
արևելյան ճակատանապատի վերին մասում և կերտված է մի
մեծ, միակատուր քարից: Իր բացարձակ չափերով այն զգալի
տեղ է գրավում և հասկապես լավ է գիտվում պատի հարթ

մակերեսային վրա: Սմբատ և Գուրգենն արքաների դիմա-
քանդակները տեղավորված են բազմականխն խոր խորշի մեջ
և այն հանդամանքը, որ նույնիսկ նրանց առաջնել գուրս և-
կող մասերը ընամ չեն առաջանում պատի հարթության նը-
կատմամբ, մեծապես նպաստում է ամբողջ կոմպոզիցիայի
հաջող դրսևորմանը: Բանն այն է, որ խորշի նախամասի
խորքը կազմող հարթությունը, մշտապես գտնվելով ստվերի
մեջ, հիանալի ֆոն է հանդիսանում լավ լուսավորված քան-
դակների համար: Օրվա բոլոր ժամերին, շնորհիվ լուսա-
ստվերային այդ հակադրության, բարձրաքանդակները միշտ
էլ հիանալի կարգացվում են, ցայտուն կերպով ուրվագծվե-
լով նակատի հարթ, ոչնչով չծանրաբեռնված մակերեսի վրա:
Ֆիգուրների թե՛ դիրքը, թե՛ շարժումները որոշակիորեն են-
թարկված են մանրակերտի տեղադրչամանը: Դիմաքանդակ-
ների արտակարգ մոնումենտալությանն անմոռաց տպավոր-
ություն է թողնում: Նույնիսկ թագավորների դեմքերը մշակ-
ված են խիստ ընդհանուր, ժավալային գծերով, առանց
մանրամասների: Փառահեղ մորուքները, որոնք միաձուլվել
են բեղերի հետ, նույնպես պատկերված են խիստ ընդհա-
նուր, ժավալային ձևերով: Միակ մշակված մանրամասը
մազերի ոլորազարդ խապուպներն են, որոնք հին արեւելյան
և սասանյան ավանդույթների համաձայն իշնում են թագերի
տակից և կտրվում մեկ հորիզոնական գծով:

Տրդատը հասուն կուշադրություն է դարձրել թագավոր-
ների հաղուստներին: Առանձնակի շնչոված են թագերի միջև
եղած տարրերությունները: Սմբատի փառահեղ շավան ըս-
կըզբունքորեն տարբեր է Գուրգենի սֆերիկ, զգականման
թագից: Չալման այստեղ Սմբատի Եահշահ կոչման խոր-
հրդանշանն էր՝ խալիֆամի կոզմից Բագրատունիների ան-
կախ թագավորության նանաշման վկայագիրը:

Ինչպես ցույց են տալիս վերջին հետազոտությունները,
չալմախի՝ երկրաշափական դարդաձևերի մեջ տեղավորված է

՝ Ա. Տեր-Անդրյան, Հագրատի արքերեն արձանագրությունը և
Բագրատունի թագավորների ախոջոսները, «Էջմարկ հասարակական գի-
տություններ», 1979, № 1, էջ 73:

արարեցին մի ուշադրաւ մտկադրութիւն. ՇԱՀՆՇԱՀ ԱՆԻԻ,
ԲԱԳԱՎՈՐ:

Նույն մոտեցումն ենք տեսնում նաև Տրդատի հաշորդ, է՛լ ավելի նշանաւոր գործում՝ Անիի Հոյակերտ ա. Գրիգոր (Գաղկաշեն) տաճարում: Բաւական է Հաղբատի կոթողորդական կոմպոզիցիայի Սմբատ արքայի զիմարանդակը համեմատել Գաղկաշենի Գաղիկ արքայի զիմարանդակի հետ, համոզվելու համար, որ դրանք երկուսն էլ կերտւած են նույն ձևերով, նույն ստեղծագործական սկզբունքներով: Այս հանդամանքն արտակարգ նշանակութիւն է ստանում և անվերապահորեն վկայում ուն մասին, որ Տրդատը, բացի նշանաւոր նարտարապետ լինելուց, միաժամանակ մեծ քանդակագործ էր, տաղանդաւոր արվեստագետ:

•
• •

Մեծ վարպետութեամբ է ընտրւած Հաղբատի՝ տապալա նշանաւոր նարտարապետական համալիրի, տեղը: Այս տարածքը հուսալի պաշտպանւած էր անդնդախոր կիրճերով, և միակ նանաղարհը, որ տանում էր Հաղբատ, հեշտութեամբ կարող էր փակվել մի ոչ մեծ բերդով, մի ամրութեամբ, որը հետադայում իսկապէս կառուցվեց: Դժվար չէ կոհնել, որ այս ամենը հաշիի էր առնվել ի սկզբանե, համալիրի տարածքի ընտրութեան ժամանակ: Տարակույս չի կարող լինել, որ նշված հարցերի լուծմանը անմիջական մասնակցութիւն է ունեցել Տրդատը՝ հանդես գալով որպէս հմուտ քաղաքաշինարար, ամրաշինութեան մեծ վարպետ: Սարահարթից, օրսեղ տեղաւորված է համալիրը, հիսնալի տեսարաններ են բացվում և այստեղից լավ երևում է Սանահինը: Այս հանգամանքը ունեւ նաև պաշտպանական նշանակութիւն: Համապատասխան ազդանշանների միջոցով դժվար չէր լուր տալ թշնամու մոտեցման մասին:

Համաձայն շինարարական արձանագրության, Հաղբատի ու Նշան տաճարի կառուցումը սկսվել է 977 թ. և ավարտվել 991 թ.։ Համեմատաբար ոչ մեծ այս հուշարձանի նման երկարատև «կառուցողական շրջանը» անշուշտ պետք է բացատրել այն զգալի դժվարություններով, որ հանդիպել էին այստեղ շինարարները։ Այստեղ չկար տալ հիմնալի, հեշտ մշակվող տուֆը, որը լայնորեն տարածված էր Շիրակում, միակ քարը կապտավուն, ամուր քաղալան էր, որի հայթայթումը և մշակումը կապված էին մեծ դժվարությունների հետ։ Այս պայմաններում զգալի ժամանակ էր պետք անհրաժեշտ շինանյութ կուտակելու համար։ Մյուս կողմից Հաղբատի խիստ բնությունը զգալի խռչնդոտներ պիտի հորուցներ, և տարվա մեջ, առնվազն 5—6 ամիս, պարզապես հնարավոր չէր միջնացարյան շինարարական աշխատանքների պայմաններում որմածք կատարել։ Այսպիսով, թերևս տրամաբանական է ենթադրել, որ Տրդատը շինարարության նախապատրաստության շրջանում, առնվազն 2—3 տարի, փաստորեն կարիք չունեի անընդմեջ Հաղբատում լինել, և հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ երա նման նշանավոր ճարտարապետին չէր հանձնարարվել ես մեկ այլ կառույց։

Լավ հայտնի է, որ Սմբատ Բագրատունին ժողանդից հոր գահը 977 թ. և տարակույս չի մնում, որ ավանդական օրերի համաձայն նա պետք է թագավորական գործունեությունը սկսեր իր անունը հավերժացնող մի մեծ շինարարությունից։ Այդպիսի, խկապեա հոյակերտ, գործ հանդիսացավ Անիի ետ, այսպես կոչված Սմբատաշեն պարսպապատը, որը զգալիորեն քնդարձակեց Անիի սահմանները՝ իր մեջ պարփակելով անընդհատ աճող քաղաքի հյուսիսային թաղամասերը։ Սմբատը լավ էր գիտակցում այդ նոր, հզոր պաշտպանական սիստեմի կառուցման անհրաժեշտությունը, և Բագրատունյաց թագավորները անում էին ամեն ինչ հուսալի կերպով պաշտպանելու իրենց մայրաքաղաքը։ Տիգրիսի, Մաղասարերգի այդ նշանավոր ամրոցների կառուցումը

փակում էր Անիի մատույցները: Անտարակույս նրանք կառուցվել են հենց այս շրջանում, Սմբատի և կամ նրա հաջորդի, Գագիկ արքայի ժամանակներում: Սակայն Անիի Սըմբատաշեն պարիսպները իրենց հավասարը չունեին. նրանք իրենց ծավալով զերազանցում էին այն ամենին, ինչ մինչ այդ կառուցվել էր Անիում: Այս պայմաններում կարո՞ղ էր արդյոք թագավորական տան ճարտարապետը՝ նշանավոր Տրդատը, հեռու մնալ այս մեծ գործից. իհարկե ոչ, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ Հաղբատի տաճարի կառուցման սկզբնական շրջանում՝ նրա հիմնադրումից հետո պետք է սկսվեր այնքան աշխատատար բազալան քարերի կուտակումը: Թերևս դրանով էլ պետք է բացատրել Հաղբատի այս համեմատաբար միջին չափեր ունեցող շենքի կառուցման ամբողջ 14 տարի տևելու հանգամանքը:

Մյուս կողմից հայտնի է, որ պաշտպանական սխտեմի կառուցման ժամանակ ամենազլխավորը պարսպապատերի ուղղությամբ, աշտարակների մուտքերի տեղաբաշխման հարցն էր: Շուրջ երկու և կես կիլոմետր երկարությամբ, 80 աշտարակ և 11 մուտք ունեցող այդ սխտեմի նշանագծումն ու հիմնադրումը պահանջում էին զեկավար ճարտարապետի անընդմեջ ներկայությամբ: Եվ երբ սխտեմն իր ամբողջ երկարությամբ բարձրացել էր տեղավազն մի քանի շարք, նա հանգիստ կարող էր թողնել գործը իր օգնականներին և շարունակել Հաղբատի տաճարի կառուցումը:

Այն քանից հետո միայն, երբ ավարտվել էր հակայածածվալ պարսպապատերի կառուցումը և մայրաքաղաքը հուսալիորեն պաշտպանված էր, Սմբատ արքան ձեռնարկեց ավանդական մի գործ ևս. դա Մայր տաճարի կառուցումն էր: Այդ ժամանակ, 989 թվականին, Հաղբատի տաճարի շինարարությունը մոտենում էր ավարտին, թերևս մնացել էր այնքան աշխատատար տանիքների սալածածկը, որը կարող էր տևել մի քանի տարի: Տրդատն արդեն Հաղբատում տնեյիք չունեի և կարելի է ենթադրել, որ արդեն 988 թ. նա թողնել էր Հաղբատը և կլանվել Անիի գործերով:

Ստեփանոս Տարոնացիին մի առանձին գլուխ է հատկաց-

նում Մմրատի կառուցողական գործունեությանը և այստեղ էլ Հիշատակում Տրդատի անունը: Իր աշխատության ժԱ դիմում նա գրում է. «Վասն թագաւորելոցն Մմրատայ, որդոյ Աշոտոյ և շինելոյ զպարիսպն Անույ, հանդերձ եկեղեցեան և դալոյ կիրապաղատին Գալթի ի Շիրակ»:

Զայսու մամանակաւ մեռաւ թագաւորն Հայոց օրհնեալն Աշոտ ի ՆԻԶ Թուակաճին, և ի նոյն աւուր թագաւորեաց Սրմբատ որդի նորա ամս ժԳ: Սա լիք արկեալ՝ պարսպափակ առնէ զպարիսպն Անույ, յԱխուրեան զետոյ մինչև զձորն Սաղկոցաց, կրով և վիճով մածուցեալ, մահարձանօք և աշտարակօք բրգանց, բարձրաբերձ պարսպեալ բացադոյն քան զհին պարիսպն յընդարձակութիւն քաղաքին և մայրազերան դրամբք՝ երկաթազամ հաստահնդոյս բնեապինդ ամրացուցեալ: Արկանէ հիմն և մեծաշէն եկեղեցւոյն ի նոյն քաղաքին Անույ ի ձեռն ճարտարապետին Տրդատայ, որ զկաթողիկոսարանին եկեղեցին շինեաց յ Արգինայ¹⁰:

Դժվար չէ տեսնել, որ Ասողիկը բնով չի անշատում պարսպապատի շինարարությունը Մայր տաճարի կառուցումից, դրանք համարելով Մմրատ արքայի շինարարական գործունեության երկու, սերտորեն առնչվող մասերը: Մյուս կողմից լավ հայտնի է, որ հայ պատմիչներն առհասարակ (այդպես էլ Ասողիկը) շատ դուռը են եղել ճարտարապետների գործունեությունը հիշատակելիս և եթե Տրդատը մասնակցեր միայն Մայր տաճարի հիմքերը նշանագծելու գործին և ոչ մի մասնակցություն չունենար մինչ այդ նկարագրվող պարսպապատի շինարարությունը, ապա Ասողիկը պարզապես չէր հիշատակի նրան:

Իսկ պաշտպանական սխառեմը աչքի է ընկնում կատարման մեծ վարպետությամբ: Զուգահեռ ընթացող պատերի մինչև առաջացած տարածությունը վեր էր ածվելու մի թակարդի, եթե թշնամուն հաջողվեր դրավել պարիսպների առաջին շարքը: Բացի այդ, նա արգեն չէր կարող երկրորդ շարքին մոտեցնել պատերը կործանող մեքենաները, իսկ

¹⁰ Ստեփանոս Տառնեցի..., էջ 137.

մուտքերը դասավորված էին այնպես, որ նրանց ուղղությունները ոչ մի տեղ չէին համընկնում, և առաջին շարքի մուտքերի դիմաց կամ պատ էր կամ հզոր աշտարակ:

Քերեա մեծ վարպետի ղեկավարվածության մասժոգություն արձագանքն էր Անիի հզոր պարսպապատերի մշակումը զանազան զարգանքներով, հատկապես խաչերով և խաչքարերով, որոնց մասին հիշատակում է Ասողիկը: Նշենք, որ այս ավանդույթը շարունակվում է նաև հետագայում, և Զաքարյանների շրջանում պատերը ուժեղացնող որմածքի շերտերի վրա ևս արվում են ժամանակի ռճական ուղղությամբ համապատասխան ամենատարբեր տիպի զարգանքներ, խաչեր և նույնիսկ բարձրաքանդակներ: Հզոր պարսպապատը սահմանազատում էր քաղաքը հյուսիսից: Արևելքից ձգվում էր Ախուրյան գետն իր անդնդախոր կիրճով, և ակնհայտ էր այս կողմից գեպի Անի ձգվող առևտրական ուղիների համար համապատասխան անցումներ ունենալու անհրաժեշտությունը: Մակայն ինչպես պարսպապատի մուտքերը, այնպես էլ քաղաքը երիզող բնական խաչընդոտների վրա ձգված կամուրջները միշտ էլ հանդիսացել են հարձակվող թշնամու առաջնահերթ նպատակները: Պատահական չէ, որ այս կարգի կամուրջների թե՛ տեղաբաշխումը, թե՛ նրանց կառուցողական ձևերը առաջին հերթին թելադրված էին քաղաքի պաշտպանության պահանջներով:

Մյուս կողմից այդ կամուրջները հանդիսանում էին միջնադարյան քաղաքների հանդիսավոր մուտքերը, և մեծ մասամբ կամուրջից ձգվող ուղին էլ բերում էր գեպի քաղաքային հրապարակ կամ նույն քաղաքի առավել նշանավոր կառույցի շրջապատը: Անին ևս բացառություն չէր այս տեսակետից: Ինչպես ցույց է տալիս քաղաքի առավել նշանակալից կամուրջի ուսումնասիրությունը, նրա ձևերը լիովին ապահովում էին պաշտպանական պահանջները (շարժական տախտակամածի տեղայությունը հնարավորություն էր տալիս վտանգի դեպքում խափանել ամեն մի շարժում կա-

մըրդով). բացի այդ, զենայի քաղաք տանող ուղին բերում էր ոչ հեռու գտնվող Մայր տաճարի հրապարակը:

Արտակարգ խնամքով և վարպետությամբ կառուցված այս կամուրջն իր ժամանակի ինժեներական ամենանշանա-
վոր կառույցներից էր, և նրա թոփշը, ըստ Թ. Թորաման-
յանի, հավասար էր 31,25 մետրի: Հայկական մոնումենտալ
ճարտարապետության մեջ նման թոփշներ չեն հանդիպում:
Հակաերկրաշարժային դարավոր պայքարի պայմաններում
ճարտարապետները մշակել էին ծանր բռնավորված գմբե-
թային կառույցներ՝ խիստ ուռուցիկ սիստեմներ, հասել թա-
ղերի և կամարների ստատիկ հավասարակշռության հուսա-
լի լուծումներին:

Քաղաքի պաշտպանական սիստեմի հետ օրգանական
միասնության մեջ դառնվող Ախուրյան գետը գոտիող այս մեծ
կամուրջը, որի շինարարությանը ելև Տրդատը տեմիշտպեա
լի էլ մասնակցել, տեղայն, անշուշտ, լավ ծանոթ է եղել նրա
ամեն մի մանրամասին:

Այսպիսով, մենք բոլոր հիմքերն ունենք տեսնելու այս-
տեղ մեկ ամբողջական, քաղաքաշինական սիստեմի առկա-
յություն, որտեղ սերտորեն միահյուսված են և՛ քաղաքի
սլաշտպանության հարցերը, և՛ նրա անբաժանելի մասը
կազմող կամուրջը, և՛ Մայր տաճարը՝ իր առջև տարածվող
հրապարակի հետ մեկտեղ: Տարակույս չի մնում, որ Տրդատը
այս շրջանում արշն, երբ նախագծվում և իրականացվում
էր մայրաքաղաքի պաշտպանական սիստեմը, մշակել էր
մայրաքաղաքի քաղաքաշինական ընդհանուր ուրվագիծը,
նշել նրա գլխավոր փողոցի ուղղությունը, որը, սկսվելով
Սմբատաշեն պարսպապատի համարյա թե կենտրոնում
դառնվող գլխավոր մուտքից, ձգվում էր հարավ և հասնում
միջնաբերդ: Այն քաղաքը բաժանում էր երկու մասի, ո-
րոնցից արևելյանի գոմինանտն էր Մայր տաճարը, իսկ արե-
մրտյան մասի գոմինանտը հետագայում եղավ ս. Գրիգոր
(Գագկաշեն) տաճարը: Կարելի է համարձակ կերպով ասել,
որ նա Մայր Տաճարը հիմնադրելիս արդեն ընտրել էր նաև

քաղաքի արևմտյան մասի դոմինանտի տեղը և թերևս նշել նրա ժաղալային ուրվագծերը:

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԳՈՒՍՈՒՄ. Ս. ՍՈՖԻԱ

Տրդատն անշուշտ մեծ հույսեր էր կապում Սմբատ արքայի լայնածավալ շինարարական գործունեության հետ: Սակայն արքայի վաղա՛հաս մահը (989 թ.) խախտեց նրա բոլոր ծրագրերը: Մանր հարված էր նաև նոր հիմնադրված Մայր տաճարի շինարարության կասեցումը: Այս ամենը համընկավ Բյուզանդական կայսրության մայրաքաղաքում քրիստոնեական աշխարհի ամենամեծ կառույցի՝ Ս. Սոֆիայի՝ երկրաշարժից տուժած զմբեթի վերականգնման աշխատանքների հետ, մի թան, որ ժամանակի ամենաբարդ ճարտարապետական խնդիրներից մեկն էր համարվում: Տրդատի համար Կոստանդնուպոլսից ստացված հրավերը առիթ էր նորից վերադառնալու իր սիրած գործին: Այս մասին ունենք Ստեփանոս Տարոնացու որոշակի հիշատակությունը: Նա գրում է. «Շարժեցաւ աշխարհն Յունաց ահաւոր դրդմամբ, մինչև կործանել քաղում քաղաքաց և զիւղից և դաւառաց... մինչև ի նոյն ինքն ի թաղաւորական քաղաքին Կոստանդնուպոլսի մեծաշուր և բազմապայծառ զարդ հրաշատեսիկ սևանց և պատկերաց և նկնդեցեաց մեծամեծաց կործանեալ փլուզանիւր, և նոյն ինքն Սոփիայն որ կաթողիկէն է՝ հերձանիւր պատառմամբ վերուստ ի վայր: Վասն որոյ բազում ջան եղև արհեստաւոր ճարտարացն Յունաց առ ի վերստին նորոգել: Այլ անդ զիպեալ ճարտարապետին Հայոց Տրդատայ բարագործի՝ տայ զօրինակ շինուածոյն, իմաստուն հանճարով պատրաստեալ զկաղապարս կազմածոյն սկզբնաւորեալ զշինելն. որ և զնդեցկապէս շինեցաւ պայծառ բան զառայինն»¹¹:

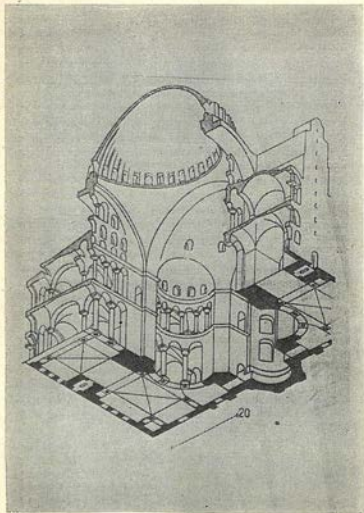
Մանր վնասվածք էր ստացել աշխարհահռչակ տաճարը, կիսակործան էր նրա զմբեթը, որն ուներ 31 մետրից ավելի տրամագիծ և իրավամբ համարվում էր միջնադարյան ճարտարապետության հրաշալիքներից մեկը:

11 Ստեփանոս Տարոնացի..., էջ 256—257:

Այժմ պատմիչի այդ թուացիկ նկարագրութիւնից դժվար է ավելին պատկերացնել և մեզ քստ էութեան հայտնի չէ Տրդատի կատարած աշխատանքի իրական բնույթը, հայտնի չէ նույնիակ՝ նորոգե՞լ է նա արդոյր նույն գմբեթի հենարանները, և ի՞նչ է նշանակում վերից վար պատռված լինելը և այդ տաճարի ո՞ր մասերին է վերաբերում: Մի բան պարզ է, որ խիստ վնասվել էր գմբեթը և այն վերանորոգելու համար (ինչպես և ամեն կիսակործան գմբեթի նորոգման ժամանակ) անհրաժեշտ էր ամենից առաջ հեռացնել հին զրմբեթի մնացորդները և կառուցել գմբեթի միանգամայն նոր սֆերա, հին հիմնատակի պահպանման պայմաններում: Թերևս հենց այդ է վկայում Ստեփանոս Ասողիկի հիշատակութիւնն այն մասին, որ նոր գմբեթը «շինեցաւ պայծառ քան զառաջինն»: Տրդատի կառուցած գմբեթն է, որ կանգուն է շուրջ 1000 տարի, դիմանալով բազմաթիվ մեծ ու փոքր երկրաշարժերի հարվածներին:

Կասկած չի կարող լինել, որ շինարարութեանը նախընդել էր պահպանված մասերի մանրամասն ուսումնասիրութիւնը: Նրա կազմած նախագծի վերջնական աստիճանն էր Տրդատի կողմից պատվիրատուներին ներկայացված մանրակերտը, որի մասին էլ հիշատակում է Ստեփանոս Տառնացին:

Հայկական ճարտարապետութեան մեջ մանրակերտեր պատրաստելու ավանդույթը գալիս էր դեռ վաղ միջնադարից և իր որոշակի դրսևորումը գտնում զարգացած միջնադարում: Տաճարների մանրակերտերը լավ հայտնի են հենց իր՝ Տրդատի զործերում: Նշենք Հաղբատի կաթողական կոմպոզիցիան և հատկապես ս. Գրիգոր (Գազկաշեն) տաճարի մեկ մետրից ավելի բարձրութիւն ունեցող մանրակերտը՝ հայտնաբերված Ն. Մսոի կողմից տաճարի պեղումների ժամանակ: Եթէ է, սկզբունքորեն այլ խնդիրներ էին լուծում Ս. Սոփիայի կործանված գմբեթի և Գազկաշենի մանրակերտերը: Սակայն մեծ վարպետութեամբ կատարված Գազկաշենի մանրակերտը տարակույս չի թողնում, որ ոչ պակաս խնամքով



4. Կոստանդնուպոլիս, ս. Մովսիս տաճարի ապսիսի խորքային հարկանքը
(ըստ Յ. Շուպերի)։

է կատարված եղել Մ. Սոֆիայի մանրակերտը, որը և առաջ-
նությունն է ստացել բազմաթիւ այլ նախաշօշրփ համեմատա-

ծքն Գաղկաշենում հիմնական խնդիրը հոյակերտ տա-
ճարի ծաղալային ձևերի գրանորումն էր, բնդ որում մանրա-
կերտը պետք է դիտվիւ զգալի հեռավորությունից, ա. Սո-
ֆիայի մանրակերտը պետք է լրիւ պատկերացում տար այն
կոնկրետ կոնստրուկտիւ լուծումների մասին, որը նախա-
տեսել էր իրականացնել Տրդատը:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ. որ հայկական ճար-
տարապետության մեջ մշակված կոնստրուկտիւ ձևերը չէին
կարող ելակետ հանդիսանալ բյուզանդական ճարտարա-
պետության այդ հակայածաւալ, առաւել նշանակալից կո-
թողի գմբէթի ձևերի համար, գմբէթ, որի տրամագիծը աւել-
ի քան երեք անգամ մեծ էր հայկական ճարտարապետու-
թյան մեջ բնդհանրացած գմբէթների տրամագծերից: Մյուս
կողմից Տրդատն անշուշտ լաւ էր հասկանում, որ պարզա-
պես անթույլատրելի էր համեմատաբար փոքր գմբէթներէ
կոնստրուկտիւ ձևերի, երանց կառուցողական լուծումների
և կոնստրուկցիաների քացարձակ մեծացումը, մի քան, որ
մեծ տրամագծի զեպքում կհասցնէր ստատիկ հաւասարա-
կշռության խախտմանը և ի վերջո գմբէթի փուլմանը: Սա-
կայն եթէ այդ այդպես է, եթէ Հայաստանում իսկապես շկար-
լայնարձակ գմբէթների կառուցողական պրակտիկա, ապա
որտեղից այն մեծ վարպետութիւնը, որն ապահովեց Տրդ-
ատի հաղթանակը: Մեր կարծիքով, հարշի լուծման բանա-
լին գտնվում է ոչ թէ հայկական փոքր գմբէթների և բյու-
զանդական մեծ գմբէթների քացարձակ շափերի հակադրու-
թյան մեջ, այլ այն դարաւոր փորձի մեջ, որ կուտակել էին
հալ վարպետները սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող անընդմեջ
պայքարի պայմաններում: Հայկական վարպետները շատ
ժանր փոխութիւններ էին անցնել, մինչև որ մշակվել էր
ստատիկ ուժերի այն զարմանալի հաւասարակշռութիւնը,
որն այնքան բնորոշ է հայկական գմբէթաւոր կառուցներին՝
լինի դա զոգարիկ Կարմրաւորը, թէ հոյակերտ Հոփփիմեն:
Հայկական հուշարձանները աչքի են ընկնում իրենց սեղմ,

պարփակ, ներդաշնակ համաշարփութուններով: Այստեղ չկա
և ոչ մի անհամաշարփ ելուստ, ամեն ինչ համախմբված է
հիմնական ժամալի շուրջը, հպված է նրան և կառույցն ինք-
նին կարծես ոչ թե առանձին մասերի, առանձին տարրերի մի
համախմբվածություն է, այլ մի ամբողջական, անբաժանելի
հորինվածք՝ քանդակված ամբողջական մի ժայռից, որից
հեռացրել են այն, ինչ տեկտոնիկ ու հարմոնիկ չէ և թողել
միայն այն, ինչ իսկապես անհրաժեշտ է, իսկապես կոնս-
տրուկտիվ է և գեղեցիկ:

Գրքերի ընթացքում բազմաթիվ սերունդների կողմից
հուսադրված այս փորձն էր ահա, որ հնարավորություն ափեց
Տրդատին համարձակ կերպով մոտենալու իր առջև ծառա-
ցած այդ անասելի բարդ խնդրի լուծմանը, մի խնդիր, որի
առջև վարանում էին շատ ու շատ բյուզանդական հարստա-
քապետներ: Վերը մենք նշեցինք, որ հայկական հարստաբա-
զանությունը առհասարակ բերող չէին մեծաթիվը դմբեթ-
ներն ու ծանր բռնավորված ընդարձակ տարածություններ
գոտկող թաղերը, ընդ որում այս հանգամանքը պայմանա-
վորված էր երկրի արտակարգ ուժեղ սեյսմիկայով: Սակայն
այս ընդհանուր իրադրության մեջ պետք է մեկ վերապահում
անել. դեռևս հնուց հայ վարպետները կարողանում էին հիա-
նալի, լայնաթուիք կամուրջներ կառուցել, ընդ որում գրան-
ցից առավել նշանակալիցները կառուցվել են Անիի շրջա-
պատում՝ Տրդատի գործունեության տարիներին:

Ավելին, տեսանք վերը, որ Անիի ամենամեծ կամուրջը,
30 մետրից ավելի թուիքով, ամենաաերտ կերպով կապված
էր Անիի պաշտպանական սիստեմի հետ: Անշուշտ իր՝ Տրդա-
տի կողմից էլ ընտրված էր նրա տեղը՝ համարյա թե Մայր
տաճարի դիմաց, իսկ կամրջից ելնող ուղին ուղիղ բերում
էր Մայր տաճարի հրապարակը: Այս ամենը անշուշտ պա-
տահական չէր և քաջառված չէ, որ ինքը՝ Տրդատը որոշ առնչ-
ություն է ունեցել այս կամուրջի ձևերի մշակման գործում
և անշուշտ լավ ծանոթ է եղել նրա այնքան պատասխանա-
տու կոնստրուկտիվ ձևերի մշակման պրոցեսին: Այս ամենը
չի կարելի չվերհիշել, երբ դիտում ենք ս. Սոփիայի Տրդատի

վերականգնուցած դմբեթը, որն ըստ էության կազմված է որոշ հեռավորության վրա տեղավորված լայնաթուղի կամարներից, որոնք համախմբված են դմբեթի կենտրոնում, հովհարաձև ժածկում են հսկա տարածությունը, իսկ միջկամարային հատվածների ներքնամասում տեղավորված են բազմաթիվ լուսամուտներ: Այստեղ է ահա, որ իր անդրադարձն է գտնել Անիի լայնաթուղի կամարների, նրանց համարձակ կամարների կառուցման փորձը, որը և մեծ առաջանդի ուժով հարմարեցվել է նոր պահանջներին և նոր պայմաններին:

Գմբեթի օֆերան գոտկող շլակամարները լավ հայտնի էին դեռևս վաղ միջնադարյան հայկական հուշարձաններում (Օձուն, Հոփոսիմե, Մրեն և այլն): Թեև նրանք այստեղ ունեին զեկորատիվ նշանակություն և շլակամարների ելուստները հավասար էր ընդամենը 6—8 սմ-ի, սակայն գլխավորը, հիմնականը այդ մտահղացումն էր, որը և անշուշտ թելադրել էր Տրդատին գտնելու Կ. Սոֆիայի գմբեթի կոնստրուկտիվ լուծման բանալին:

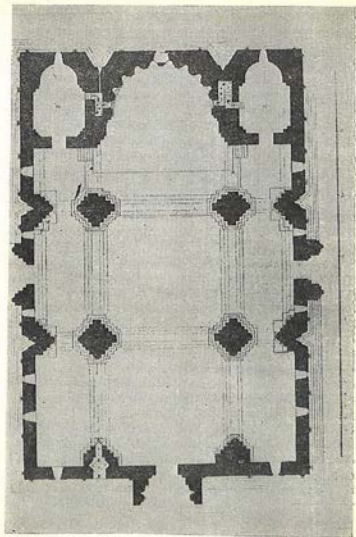
Բյուզանդական կայսրությունը ոչ մի միջոցի առջև չէր կանգնի, շուտափույթ կերպով վերանորոգելու երկրի գլխավոր տաճարը: Այդ աշխատանքների համար լիովին բավարար էր երկու տարին և կարելի է ենթադրել, որ 391 թ. Տրդատն արդեն Անիում էր: Բազրատունիների թագը ժառանգել էր Գաղիկ Առաջին թագավորը, և Տրդատին Անիում սպասում էին նոր, բարդ ու պատասխանատու գործեր: Նա Անի էր վերադառնում փառքով պսակված, և նրա առջև բացվում էին ըստենդֆազդժական նորանոր հորիզոններ:

ՆՈՐԻՑ ԱՆԻՈՒՄ. ՄԱՅՐ ՏԱԺԱՐԸ

Գաղիկ թագավորը իր ավագ եղբայր Սմբատից ժառանգեց մի հզոր պնտություն և լինելով համարձակ ու ռազմասեր, էլ ավելի ամրապնդեց և ուժեղացրեց Բազրատունյաց հարստությունը: Հեռանելով հնավանդ ավանդույթներից, Բազրատունի թագավորները զահր ժառանգելուց հետո սովորաբար ձեռնարկում էին իրենց անվան հետ առնչվող որևէ մեծ կառույցի: Այսպիսին էր Սմբատ թագավորը, որը ձեռնարկեց Ա-

Նիի հզոր պարիսպները շինարարությունը և նրա ավարտից հետո միայն հիմնադրեց Մայր տաճարը: Աշխարհիկ կառույցներին առաջնություն տալը զալիս էր դեռ Աշոտ Բագրատունի թագավորից, որը առաջին հերթին կառուցեց Անիի «փոքր» պարիսպները, պալատական համալիրի հարավային զանգիճներն ու սենյակները:

Բագրատունյաց թագավորների այլ ավանդական մոտեցումը տեսնում ենք նաև Աշոտի որդի Սմբատի մոտ: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, նույնը կրկնվում է նաև Գագիկ արքայի թագավորության ժամանակ: Այլ խնդիր, ինչո՞ւ բացատրել, որ նա իր անվան հետ առնչվող ու Գրիգոր (Գագիկաշեն) տաճարի շինարարությունը սկսեց իր թագավորության 12-րդ տարում, արդյոք միայն նրա՞ համար, որ նա սպասում էր, որ Տրդատը ավարտեր Պատրամիրզե թագուհու հովանավորության տակ կառուցվող Մայր տաճարը: Թվում է, թե ոչ: Այստեղ պետք է, որ իր նշանակությունն ունենար մեկ այլ, շատ ավելի ուժեղ գործոն: Բանն այն է, որ Անիի նոր վեհապետի նստավայրը կառուցված էր դեռևս Անիի հիմնադրման պահին, չուրչ կրկնուն տարի առաջ, և պալատական այդ սենյակների մի մասը թեև իր հիմքում ուներ վաղ միջնադարյան կառույցները: Սմբատ թագավորը, ինչպես տեսանք վերը, իր բոլոր հարավորությունները կենտրոնացրել էր քաղաքի պաշտպանությունը ապահովելու գործին: Այս պայմաններում միանգամայն սորամարանական է, որ Գագիկ արքան Տրդատին հանձնաքարեր նոր զանգիճներով և նոր սենյակներով լրացնելու պաշտական համալիրը, միաժամանակ շարունակելով իր ավագ եղբոր՝ Սմբատի հիմնադրած տաճարի շինարարությունը: Թեև Ստեփանոս Տարոնացին չի հիշատակում պալատական այս զանգիճների կառուցումը (ինչպես նա չի խոսում Անիում պալատական շենքեր կառուցելու մասին առհասարակ), սակայն, ինչպես կտեսնենք հետագայում, որոշակի փաստեր կան հատկապես Տրդատին վերադրելու միջնաքերդի պալատի առավել նշանակալից, հյուսիսային զանգիճների կառուցումը:



Ճ. Անի, Մայր տաճար, Հատակագիծ

Տրդատն ունենալով բազմաթիւ օգնականներ, կարող էր առանց զմեզութեան զեկաւարել և՛ պալատական դահլիճներէ, և՛ Մայր տաճարի կառուցման գործը:

Ստեփանոս Տարոնացիէն Մայր տաճարի շինարարութեան մասին գրում է. «Կատրամիդն թագուհի բարեպաշտուհի եղեալ, որ էր դուստր Վասակայ Սիւնեաց իշխանի՝ շինեաց զհիմնարկեալ եկեղեցին Սմբատայ ամենապայծառ վայելչութեամբ, բարձրաբերձ կամարօք, զմրեթաւորեալ խորան երկնանման և զարդարեաց ի զարդ ծիրանեծաղիկ, ոսկեթել նկարազործ անկուածոց, արծաթեղեն և ոսկեղեն անօթոց և քաղմապայծառ լուսատու անօթոց վայելչութեամբ, որովք քահանայր ըստ երկնային կամարին կաթողիկէն սուրբ, որ ի քաղաքին Անուշ¹⁷»:

Վերը մենք բերեցինք Ստեփանոս Տարոնացու հիշատակութիւնը Տրդատի մասին: Խոսելով Սմբատ արքայի շինարարական գործունեութեան մասին, նա գրում է, որ բացի պարսպից, արքան «Արկանէ հիմն և մեծաշեն եկեղեցւոյն ի նոյն քաղաքին Անուշ ի ձեռին ճարտարապետին Տրդատայ»¹⁸:

Հետաքրքիր է Կատրամիդն թագուհու մեծ արձանագրութիւնը, որտեղ խոսւում է տաճարի շինարարութեան մասին, սակայն այստեղ ոչ մի հիշատակութիւն չկա Տրդատի մասին: Արձանագրութիւնից տեղեկանում ենք, որ կառույցը սովորութիւն է 1001 թվականին:

Տաճարը կառուցւում էր որպէս թագավորանիստ քաղաքի պաշտամունքային գլխավոր կենտրոն, և նա պետք է միավորեր քաղաքի կառուցապատման հիմնական հանգույցները, զոմինանա լինէր նրա ընդհանուր տարածքի վրա: Այս խնդիրներն էին, որ ծառացել էին Տրդատի առջև, և նա պետք է գտներ դրանց մարմնավորման արժանի ձևը:

Հայկազանս՝ պաշտամունքային ճարտարապետութեան այդ ժամանակ հիմնականում սահմանափակւում էր գոսսական դարձած երկու լուծումներով՝ զմրեթաւոր սրահներով և ներքին խաչաձև հորինվածքներով, թեև Անիի մշակութա-

¹⁷ Ստեփանոս Տարոնացի.... էջ 256:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 187:

յին ուղարտւած գտնվող շրջաններում որոշ տարածում էին գտել նաև բազմաբախդ և բուրբաձև կառույցները: Դժվար չէ տեսնել, որ Հնարավոր չէր թիչ թե շատ նշանակալից մեծությամբ տաճար կառուցել, առանց ավելացնելու գմբեթի տրամագիծը: Մինչդեռ Տրդատի առջև խնդիր էր դրված կառուցել Բազրատունյաց թագավորության մայրաքաղաքի ամենաբնագարձակ տաճարը, որը պիտի գերիշխեր նրա ամբողջ տարածքի վրա:

Տրդատին անշուշտ լավ հայտնի էին վաղ միջնադարյան այնպիսի հայակերտ կառույցները, ինչպիսիք էին Գայանեն, Մրենը, Բազավանը, հուշարձաններ, որտեղ գմբեթը հենված էր առանձին կանգնած մույթների վրա և ընավ չէր պաշտնանվորում կառույցի ընդհանուր շագները: Այս ըսկզբունքն էր ահա, որ ելակետ հանդիսացավ Մայր տաճարի հորինվածքի ընտրության համար, ուղենիշ՝ նրա ձևերի մշակման ժամանակ: Այս հորինվածքը մի նորույթ էր դարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապետության աիպերի շարքում, նշանավոր ճարտարապետի համարձակ որոնումների արդետի: Այստեղ Տրդատը գուրա գալով ընդհանրացած ձևերի շրջանակներից, մշակեց իր ժամանակի համար սկզբունքային մի նոր լուծում: Սակայն անհրաժեշտ է հաշվի առնել նաև քաղաքական գործոնը, որը պակաս նշանակություն չունեւ: Հայտնի է, որ Բազրատունիներն իրենց համարում էին Արշակունյաց հարստության ուղղակի շարունակողները՝ «Թագդիրներ» Արշակունյաց հարստության և պատահական չէ, որ երբ բյուզանդական գահի վրա է բարձրանում հայազգի Վասիլ Առաջինը, որն իրեն ծագումով Արշակունի էր համարում, թագավորական հանդեսին, նրա գլխին թագ զննելու համար հրավիրվում է Աշոտ Բազրատունին: Այս հանգամանքի հետ է կապում Նիկողայոս Մառը Բազրատունյաց թագավորների պատկերաքանդակներում հին արևելյան քանդակագործական արվեստի որոշ ձևերի գրսնորումը, թագավորներ, որոնք, նրա խոսքերով, ջանք չէին խնայում վերականգնելու Արշակունյաց հարստությանը նրա

հին սահմաններով և հին ազանդույթներով հանդերձ՝ Սրանք հարցնք էին, որոնք չէին կարող իրենց անմիջական դրանքումը չգտնել, իրենց ազդեցությունը շունենալ նորաստեղծ մայրաքաղաքի գլխավոր տաճարի՝ Մայր տաճարի ընդհանուր հորինվածքի և նրա ետևադիպի ընտրության հարցում:

Նշենք նաև, որ Տրդատի հաշորդ գործի՝ Անիի առաջին նշանավոր, առաջին ընդարձակ շափեր ունեցող տաճարի՝ ա. Գրիգորի կոմպոզիցիայի հիմքում ի վերջո ընկած էր նույն սկզբունքը:

² Մյուս կողմից ուշադրաժ է, որ այս դեպքում արդեն ունենք պատմիչի ուղղակի վկայությունը թագավորական կամքի գրանդրման, Անիում Չվարթնոցի կոմպոզիցիան վերադասարկելու մասին:

Բացառված չպետք է համարել, որ նույն իրադրությունը կարող էր լինել նաև Մայր տաճարի հորինվածքի ընտրության ժամանակ³: Սակայն վաղ միջնադարից Տրդատը վերցրեց կոմպոզիցիոն ընդհանուր սկզբունքը միայն՝ ստեղծելով ըստ էության հատակագծային և ծավալային մի նոր հորինվածք: Ընդհանուր է, Մայր տաճարում ևս գմբեթակիր մույթերը առանձին են, սակայն այստեղ զգալիորեն մեծացել է գմբեթատակ տարածությունը, մույթերը համարյա թե հպվել են երկայնական պատերին, և հատակագծային համաչափությունները զգալիորեն մոտեցել են գմբեթավոր սրահների համաչափություններին: Ուշադրաժ է, որ Տրդատի նախորդ գործում՝ Հազրատի ա. նշան տաճարում, տեսնում ենք մեկ այլ պրոցես. այստեղ ակնհայտ է գմբեթավոր սրահների բնորոշ

¹¹ ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի արխիվի Անիիգրադյան բաժանումը, Ն. Մատի արխիվ, Ա—410, էջ 356:

¹² Նշենք, որ հետագայում Մայր տաճարի առ հորինվածքը այնպես էլ եղակի մնաց, և ուժեղը զարգացած միջնադարի ընթացքում չեն հանդիպում առանձին կանգնած գմբեթակիր մույթեր ունեցող ռուսարևանների: Միայն XVIII դարում անտառապետները վերադասում են այդ հորինվածքին, ընդ որում երկուսը այստեղ նույնն էր՝ փոքր տրամագծի գմբեթի առկայության պայմաններում: Դարավոր էր զգալիորեն մեծացել կառույցների ընդհանուր չափերը:

ներկայնական պատերին հպված ուժեղ որմնամույթների պատից անջատվելու տենդենցը և թվում է, թե Տրդատը Հաղթատում արդեն կարծես առաջին քայլերն էր անում՝ գտնելու պատից անջատված և առանձին կանգնած մույթեր ունեցող հուշարձանների լուծման տարրերակը։ Մայր տաճարի հորինվածքի մեկ այլ բնորոշ կողմն էր՝ առանձին կանգնած մույթների դիմաց արված ուժեղ որմնամույթները, որոնք առկա են արևմտյան, հյուսիսային և հարավային կողմերում, մի բան, որ բոլորովին անհայտ էր վաղ միջնադարյան նույնատիպ կառույցներում։ Այդ որմնամույթներն այստեղ այնքան ուժեղ են, այնքան խիստ են առաջանում, որ, ինչպես նշվեց վերը, հետագայում ստիպված են եղել տաշել թե՛ առանձին կանգնած մույթների և թե՛ նշված որմնասյուների որմնախարխալները՝ մարդկանց անցումը գյուրացնելու համար։

Սակայն ինտերյուրի մշակման հարցում առավել սկզբունքային նորույթը բոլոր տարրերի, բոլոր մանրամասների սլացիկ, վերասլաց համաշափույթուններն էին, որոնք այնքան տարրերում էին այդ կառույցը հույկական ճարտարապետության մինչ այդ հայանի բոլոր հուշարձաններից։

Մայր տաճարը մտնող ամեն մի այցելուի առջև բացվում էին նրբագեղ, սլացիկ համաշափույթուններով ներշնչված հեռանկարներ, որտեղ հիմնականը, գլխավորը կենտրոնական հզոր փնջավոր մույթներն էին, որոնց հետ համահնչյուն էին և՛ պատերին հպված որմնամույթները, և՛ սլացիկ, նկուն գմբեթակիր կամարները, և՛ ամբողջ ինտերյուրի վրա գերիշխող լուսավոր գմբեթը։ Սակայն ինտերյուրի կազմակերպման հարցում առաջնակարգ դերը պատկանում էր հզոր, վերասլաց մույթներին, որոնք սկզբունքորեն տարրեր էին մինչ այդ հայտնի բոլոր մույթների ձևերից։ Այդ ժամանակ, երբ վաղ միջնադարյան նույնատիպ հուշարձաններում մույթերը կամ խաչաձև էին և կամ ներկայացնում էին T ձևի հորինվածքի տարրերակներ, այստեղ մույթների ընդհանուր հատվածքը մոտենում է քառակուսուն։ Սակայն տեղում այդ «քառակուսի» մույթները զրված են ոչ թե հիմնական պատերին զուգահեռ, այլ շրջված են 45°-ի տակ, և տաճարի գլխավոր առանցքներին

Համապատասխանում են նրանց անկյունագծերը: Այդ ուղ-
ղություններով էլ տեղափոխված են դմբեթակիր կամարները
կրող կիսաշրջանաձև և ուղղանկյուն որմնասյուները: Վեր-
ջիններիս միջև էլ տեղափոխված են երեքական փոքր ներա-
գեղ որմնասյուներ, որոնց վրա իրենց հերթին իջնում են դմ-
բեթակիր հիմնական կամարներին հարող նուրբ կամար-
ները: Առանձնակի ուշադրով են լուծված թե՛ տաճարի ծածկը
կրող և թե՛ հատկապես դմբեթակիր կամարները: Երկկենտ-
րոն, եռաշերտ, սլացիկ այդ կամարները հասնում են մինչև
դմբեթատակ օղակը, որն իր հերթին հենվում է օֆերիկ ա-
ռադաստների վրա: Թմբուկի պատերը զգալիորեն՝ ետ են
դրված դմբեթատակ օղակի եզրերից, կոնստրուկտիվ մի
լուծում, որ լավ հայտնի էր գեոևս վաղ միջնադարում (Արուճ,
Թալին):

Դեռևս հնում հայ ճարտարապետները գիտեին առա-
գաստների առաջացող, համեմատաբար թույլ եզրերը շփան-
քարեռնելու անհրաժեշտությունը: Թմբուկի պատերը ետ
տանելով և տեղափոխելով դրանք համարյա թե դմբեթակիր
կամարների առանցքներով, նրանք մեծապես ավելացրել
են ամբողջ հորինվածքի կառուցողական հուսալիությունը:
Ահա այս ուշադրով հնարանքն էր, որ վերաբառադրվել էր
Մայր տաճարում, ընդ որում, եթե հնում դմբեթատակ օղակի
վերին հարթությունը մենում էր հարթ, ապա Տրդատն այս-
տեղ օտեղծել է աստիճանական փոխանցում, որն զգալիորեն
ավելացրել է թմբուկի պատի կայունությունը: Տաճարի ին-
տերյերում ուշադրով է արտիդի ներքնամասը ձևավորող ու
բարձր, խուլ կամարաշարը. IX—XI դարերում այն հանդես
է գալիս մի շարք կառույցներում՝ կազմելով արտիդների
ձևավորման հետաքրքիր առանձնահատկություններից մեկը:
Մայր տաճարում այդ դոգարիկ, նուրբ կամարաշարը, հա-
կադրվելով դեպի վեր ձգվող որմնասյուներին ու դմբեթա-
կիր կամարներին, է՛լ ավելի է ուժեղացնում նրանց սլացիկու-
թյան պատրանքը:

Ինտերյերի այս եզակի համաշափություններին լիովին

համահեղին են տաճարի ընդհանուր լուծումը, նրա նախատեսների ղեկորատիվ հարդարանքը:

Վերը նշվեցին տաճարի կառուցման քաղաքաշինական նախագրյալները, նրա զոմինանտ դերը քաղաքի արևելյան հատվածում, նրա անմիջական կապը քաղաք բերող գլխավոր ուղիներից մեկի և այդ նախապահի վրա կառուցված ամենամեծ կամուրջի հետ: Տաճարը հիանալի կերպով երևում էր շատ հեռուներից, և նրա սլացիկ, նրբագեղ ծավալները ամռադ, զարգացող քաղաքի խորհրդանշանն էին կարծես:

Մյուս կողմից տաճարի շուրջն էր տարածվում քաղաքի կենտրոնական հրապարակը, զեպի ուր էլ աանում էին քաղաքը հատող երկու գլխավոր փողոցները: Թագավորանիստ միջնաբերդից առն օրերին գլխավոր փողոցով զեպի տաճար էին շարժվում հանդիսավոր թափորները, ուղղվում զեպի նրա հարավային շքամուտքը, որից աչ և ձախ, վերասլաց խորշերի կամարաղեղների տակ, պատկերված են հզոր, քնատարած արծիվներ:

Տաճարի բարձր, ուղղանկյ ծավալները, որոնք այնքան արտահայտիչ էին հեռվից դիտելիս, բնավ ծանր ու ճնշիչ չէին մոտիկից: Պատերի հարթույունները մասնատող վերասլաց, խուլ կամարաշարերը կարծես փոխանցում էին, ստեղծում պաշտամունքային կառույցի հզոր մոնումենտալ ձևերից զեպի քաղաքի ոչ բարձր, հիմնականում աշխարհիկ կառուցապատման մեջ ընդհանրացած ձևերը, զեպի վերջիններիս համար այնքան բնորոշ պատշգամբների թեթև սյունաշարերը:

Մոնումենտալ հուշարձանների նախատեսների մշակման այս սխառնմը իր ակունքներն ուներ զեռնա վաղ միջնադարյան ալիսիսի նշանակալից կոթողներում, ինչպիսիք էին Զվարթնոցը, Արթիկը, Թալինը: Պատմական նոր դարաշրջանում հարգարարների այս սխառնմը մասնակի կերպով օգտագործված էր և՛ Բյուրականում, և՛ Սանահնում: Մակայն Տըր-դասը լերկնեց նրանցից և ոչ մեկը: Մայր տաճարում Տըր-դասը արմատապես հեռացավ և վաղ միջնադարյան հուշարձանների ղեկորատիվ կամարաշարերի ուժեղ, կոնս-

տրուկտիվ տարրերի պատրանք ստեղծող լուծումներին և Մանասէնի դարձյալ զույգ որմնասյուների վրա բարձրացող կամարաշարերի հորինվածքին:

Տրդատը մշակեց մի կոմպոզիցիա, որտեղ ղեկորաափ-վության գործոնը հասել է իր դազաթնակեաթն: Տաճարի պատերն ի վեր ձգվող սլացիկ, միայնակ որմնասյուները, նրանց վրա իշնող նուրբ, ոշնչով շժանբարեոնված կամարների հետ մեկտեղ կարծես մի շղարշ լինեն՝ ձգված տաճարի բարձր, հարթ պատերի վրա: Եվ որպես այդ նրբագեղ ձևերի հակադիր տարր, կառույցի բուրբ ճակատները, բացի արևմտյանից, մշակված են ուժեղ, վերասլաց, հատվածքում եռանկյունաձև խորշերով:

Վերջիններս ներգաշնակելով կամարաշարի ընդհանուր ութմին, միաժամանակ խիստ կերպով հակադրվում են պատի նրբագեղ մշակմանը, ստեղծելով լուսատավերային ուժեղ, ուղղաձիգ բաժանումներ: Ուշագրավ է, որ թմբուկի նիստերը ձևավորող կամարաշարում Տրդատն արդեն վերագառնում է զույգ որմնասյուներին, թեև վերջիններս ինքնին վերցրած էլ ավելի նրբագեղ են, էլ ավելի սլացիկ:

Մայր տաճարի հարդարների մյուս ուշագրավ կողմը նրա գունային մշակումն էր, որը դարձյալ սկզբունքային նորույթ էր և այդ ձևով չի հանդիպում ո՛չ վաղ միջնադարում և ո՛չ էլ Մայր տաճարին նախորդող նույն դարաշրջանի որևէ այլ հուշարձանում: Տաճարը հիմնականում կառուցված է բաց և մուգ դարչնագույն քարերից, ընդ որում եթե պատերի հարթութուններում նրանք օգտագործված են ազատ, խառը, առանց որևէ օրինաչափության, ապա կառույցի առանձին հատվածներում և հատկապես հզոր, վերասլաց մույթերի, որմնամույթների և նույնիսկ գմբեթակիր կամարների որմածքներում բաց գույնի շարքին հաջորդում է մուգ գույնի շարքը, և այսպես շարունակ, մինչև վերջ:

Տարբեր երանգի քարերի նման օրինաչափ օգտագործումը, հատկապես արտաքին ճակատների մշակման ժամանակ, զգալի տարածում գտավ անհամեմատ ավելի ուշ շրջանում, XII—XIV դարերում: Եվ պատահական չէ բնավ, որ

Նիկիողայոս Մառը մի ամբողջ տեսութիւն էր մշակել բացառորեւ աշխարհի տարաբնուի, X դարի ոճական ուղղութիւնից աշխարհի շեղվող գեկորատիւ այս հարգարանի ստեղծման նախադրյալները: Նրա կարծիքով այդ ամենը ոչ թէ X դարի դարձ է, այլ հետեանք շատ ավելի ուշ շրջանում, թերեւ XIII դարում տաճարի ամբողջ երեսաստատման փոփոխութիւն, երբ իբր քանդել են հին որմածքը և նոր որմածք ավելացրել նոր ժամանակների նոր ոճական ուղղութիւնի սկզբունքներին համապատասխան: Այս տեսութիւնը վաղուց հերքված է և ոչ մի կարիք չկա նորից անդրադառնալ նրան: Նշենք միայն, որ տաճարի թէ՛ ինտերիւրում և թէ՛ արտաքին ճակատների որմածքում չկա նման վերականգնումը հաստատող և ոչ մի փաստ, ոչ մի հետք, և նման երևույթը առհասարակ խորթ էր հայկական ճարտարապետութիւնն առհասարակ: Այստեղ ըստ էութեան դարձ ունենք մեծ վարպետի որոնումների հետ, ընդ որում ինչպէս շատ այլ հարցերում, աշխարհ էլ զուտաւրի մշակման հարցում նա մի քայլ առաջ էր անցել իր ժամանակից: Մայր տաճարում մշակված սկզբունքները հայկական ճարտարապետութիւն մեք բնդհանրացան շուրջ երկու դար հետո:

Այս առնչութեամբ անհրաժեշտ է նշել ևս մեկ հանգամանք: Բանն այն է, որ սկսած X դարի վերջից և հատկապէս Մայր տաճարի կառուցումից, հիմնականում Անիի և նրա մշակութային ոլորտի հետ սերտորեն առնչվող շրջանների հուշարձանների գեկորատիւ ձևերում ի հայտ են գալիս անտիկ ճարտարապետութիւնի գեկորատիւ ձևերին բնորոշ մոտիվներ (մեանդրներ, նրանց տարրերակներ և այլն), ընդ որում նման ձևերը անհայտանում են XI դարի կեսերից հետո: Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ այս նորամուծութիւնները տարեբային բնույթ չէին կրում և արգասիք էին Տրդատի ստեղծագործական որոնումների, համեմայն զեպս նրանք հայտնի չեն եղել Մայր տաճարից առաջ և ի հայտ են եկել Տրդատի՝ Կոստանդնուպոլսից վերադառնալուց հետո միայն:

Առանձնակի տեղ ունի Մայր տաճարը զարգացած միջ-
նադարի հայկական ճարտարապետության մեջ առհասարակ:

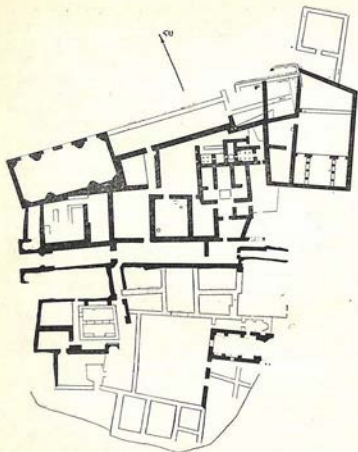
Այստեղ էր, որ իրենց ամբողջական դրսևորումը գտան
ոճական նոր ուղղության հանգուցային պրորիմները, որվե-
ցին և լուծվեցին պաշտամունքային կառույցի զնկորատիվ
հարդարների սկզբունքային նոր ձևերը: Այն հանդիսացավ
Անի-Շիրակի ճարտարապետական դպրոցի խորհրդանշանը
և մեծ ազդեցություն ունեցավ Տրդատի ստեղծագործական
ուղղությանը հետևող համախոհների և աշակերտների գոր-
ծունեության վրա: Այսպես, Մայր տաճարի կառուցմանը ան-
միջապես հաջորդող շրջանում, արդեն XI դարի առաջին
տասնամյակներում կառուցված մի շարք հուշարձանների
ձևերով (Մարմաշեն, Ամբերդ և այլն) խիստ ակնհայտ է
Մայր տաճարում մշակված համալսափական սխեմի որոշ
սկզբունքների, նրա զնկորատիվ ձևերի որոշակի ազդեցու-
թյունը: Նույն այդ սկզբունքները առանձին զնայերում չեն
մոռացվում նաև XII—XIV դարերում: Սակայն այդ հուշար-
ձաններից և ոչ մեկը չգերազանցեց Մայր տաճարին: Տրդատն
այստեղ համարձակ կերպով դուրս էր եկել ազանդական
ճարտարապետական ձևերի շրջանակներից և ըստ էության
հասել իր ժամանակի շինարարական տեխնիկայի հնարա-
վորության սահմանագծին:

Գեղարվեստական յուրովի մտածողությունը, մինչ այդ
բնավ չհանդիպող խիստ վերասլաց համալսափությունների
մարմնավորումը կառուցողական տեխնիկայի քարձք մա-
կարդակի պայմաններում պայմանավորեցին Մայր տաճարի
այն ծավալատարածական հորինվածքի ստեղծումը, որը մի
երևույթ դարձավ հայկական ճարտարապետության պատմու-
թյան մեջ առհասարակ: Բայց և այնպես ինչքան էլ յուրովի
է Տրդատի անհատականությունն ու տաղանդը, սակայն դա-
տարկ տեղում չստեղծվեց Մայր տաճարը: Այն ըստ էության
պոստից հայկական ճարտարապետության մեջ շուրջ մեկ և

կես դար տեղ, դեռես նախաանիական շրջանում ձևավորված ռեակտիվ ուղղութիւնը, որն իր զարգացման իրական պատկերը գտավ Անի-Շիրակի ճարտարապետական դպրոցում, այն կառույցներում, որոնք վեր էին բարձրացել մինչև Մայր տաճարը, մինչև Տրդատի հանգես գալը:

Ունական այս ուղղութիւնը, կազմավորված երկրի ֆեոդալական մասնատվածութիւնն պայմաններում, համեմատաբար փոքր կառույցների շինարարական պրակտիկայի շրջաններում, համալսարանական ինքնատիպ սխտեմներում, իր դրսևորումը գտավ առաջին հերթին ներագեղ, ձգված համալսարանութիւններ ունեցող կառույցներում: Փաղաքային սեղմ կառուցապատման պայմաններում որոշակի պահանջ էր զգացվում շէշտել, անշատել պաշտամունքային կառույցները բնակելի տների, աշխարհիկ կառույցների հոծ զանգվածից, սլացիկ համալսարանութիւնների միջոցով ելմարելի դարձնել դրանք քաղաքի տարրեր թաղամասերից: Այս հանգամանքն առավել ցայտուն դրսևորվեց կենտրոնազմբեթ, բազմաբսիղ հորինվածքներում, որոնք կարծես հենց ի ըսկըդբոնե նախատեսված էին ուղղաձիգ, շէշտված համալսարանութիւնների համար, ինչպես այդ տեսնում ենք X դարի երկրորդ կեսում կառուցված Արուստամենց առճի եկեղեցում, հասկապես նրա ինտերյերում: Թվում է, որ կառուցողական այս սկզբունքն էլ իր արտահայտութիւնը գտավ նույն Անիի ամենամեծ կառույցում, որը կոչված էր դոմի-նանտ լինելու քաղաքի ամբողջ տարածքի վրա:

Ընդհանուր ճարտարապետութիւնն պատմութիւնից համեմատան իրադրութիւն հայտնի էր XII—XIV դարերում Արեւմտայան Եվրոպայում, երբ պարսպապատերով շրջապատված քաղաքի հոծ, խիտ կառուցապատման պայմաններում տաճարը, որն այդ ժամանակ հիմնական, գլխավոր հասարակական կառույցն էր և որպես այդպիսին պետք է ամբողջ քաղաքի դոմինանտը լիներ, ստանում էր զգալի չափեր և դեպի վեր ձգված համալսարաններ, որոնք կոչված էին շէշտելու, անշատելու նրան քաղաքի ընդհանուր, հիմնականում համասեռ աշխարհիկ կառուցապատման ֆոնից: Սա-



Ճ. Անի, ժրջանային համալսարան

կայն նույն զօթական տաճարի ճարտարապետական ձևերի կազմավորման վրա խիստ որոշակի ազդեցություն է ունեցել կրոնական միատիկան, մի բան, որ անհամեմատ ավելի բիշ է անդրադարձել հայկական ճարտարապետության պատասամունքային կառույցների ձևերի կազմավորման վրա:

Թվում է, որ պատահական չէ բնավ հայկական ճարտարապետության պատմության ամենանշանավոր հետազոտողներից մեկի՝ Ի. Ստրմիզովսկու կարծիքն այն մասին, որ այսօրե՝ հեռավոր Հայաստանում պետք է որոնել զօթական ճարտարապետության ակունքները: Այս պատկերավոր թեզն անշուշտ ուներ իր որոշակի հիմքերը, քանզի Մայր տաճարի վերաբերյալ համաշարժայինությունն ու հատկապես նրա փրնջավոր, նրբազեղ սյուները չէին կարող չհիշեցնել զօթական տաճարների համանման սլացիկությունը:

Սակայն խիստ տարբեր էին այդ երկու ֆենոմենների տեղեկման ակունքները: Մայր տաճարն ամբողջությամբ մի երկ էր՝ տեղեկված և միևի ղերչ մշակված մեծ վարպետի կողմից, նրա փայլուն տաղանդի մի առկայծում, որն իր հիմքերն ու նախադրյալներն ուներ հայկական ճարտարապետության մեջ և հանդիսանում էր ազգային ճարտարապետության զարգացման օրինաչափ արգասիք:

Մայր տաճարի կառուցողական սկզբունքները իրենց որոշակի ազդեցությունն ունեցան թե՛ XI դարում, և թե՛ ավելի ուշ շրջանում կառուցված հուշարձանների վրա: Նույն այս սկզբունքները իրենց ցայտուն դրսևորումը գտան Տրդատի հաշորդ գործում՝ ա. Գրիգոր (Գագկաշեն) տաճարում, արդեն սկզբունքային այլ, կենտրոնազմբեթ հորինվածքի պայմաններում:

Մայրաքաղաքի այս ամենանշանավոր, առավել մեծ կառույցը հիմնադրվեց այն ժամանակ, երբ արդեն ավարտվել էր Մայր տաճարը, երբ Տրդատը մինչև վերջ հետազոտել էր Զվարթնոցի փլատակները և մշակել նոր տաճարի կառուցողական սկզբունքները: Իսկ զա հեշտ բան չէր, մանավանդ, ինչպես ցույց են տալիս իրենք՝ հուշարձանները, Տրդ-

դատը բնավ էլ չէր պատրաստվում նույնությամբ կրկնելու Զվարթնոցը:

ՄԻՋՆԱՐԵՐՈՒ ՊԱԼԱՏԻ ԼՅՈՒՄԻՍԱՅԻՆ ՊԱԼԱՏԵՐԸ

Վերը նշվեց, որ Կոստանդնուպոլսից վերադառնալուց հետո Տրգատին հանձնարարվեց կառուցել ոչ միայն Մայր տաճարը (որին հովանավորում էր Կատրամիդե թագուհին), այլև, ամենայն հավանականությամբ, Գաղիկ Բագրատունու նախաձեռնությամբ հանդիսացող միջնաբերդի պալատի առավել նշանակալից ու շքեղ հյուսիսային դահլիճները: Թ. Թորամանյանը նրանց մասին գրում է. «Առաջին դահլիճը, պալատի հյուսիս-արևմտյան կողմը, բարձր կնաթի մը վրա շինված է 21 մ երկայնությամբ և 10,5 մ լայնությամբ: Զուտ X և XI դարերի հայ հարտարապետական ոճով թանձր ու շքեղ ութ որմնասյուներ, որոնք ներքին կողմեն կղարդարեն անոր հյուսիսային և հարավային պատերը, միմյանց կապված են գեղեցիկ աղեղներով և կամարներով, որոնցման զոյացած առաստաղի կենտրոնական մասը ծածկված էր անշուշտ նույն դարերու ոճով կառուցված զմբեթով մը... Աշոտի շինած կրաշագանի թանձր արտաքին պատի վրա կիսով չափ հավելված մը կկազմեն այս դահլիճը, որ անպատճառ շինված էր Աշոտի ժառանգներեն մեկուն օրով, քայք հայտնի չէ, թե որուն: Եվ հետո. «Երրորդ դահլիճը, որ ավելի մեծ ու ընդարձակ է քան առաջինը, կզանվի հյուսիս-արևելյան կողմը, հակառակ դեպի արևելք, և խնկական հին շինության սահմանին մեջ: Գետին թափած որմնասյուները թե՛ տաշվածքով և թե՛ քարերու տեսակով, նմանություն կրեն են առաջին դահլիճի որմնասյուներուն: Ընդարձակ տարածության պատճառով, այս դահլիճը, քացի որմնասյուներեն, ունեցած է նաև համաշագորեն զաստվորված շորս կենտրոնական անջատ սյուներ, որոնցման աղեղներ և կամարներ կձգվեն դեպի հանդիպակաց որմնասյուները: Այս կենտրոնական շորս սյուները, տաշված կարծր որձաքարերե, թեև համեմատաբար ավելի փոքր, սակայն իրենց moulure-նե-

որով իսկական տիպը ունեն Գաղկաշենն ս. Գրիգորի ներքին մեծ սյուններուն, թերևս այս դահլիճն ալ ըլլա Գաղկաշեն, որովհետև այլևս Անիի մեջ ոչ մի տեղ չի տեսնվիր որմաքար սյուններու զործունեութիւնը¹⁶։

Բ. Թորամանյանի այս գրույթները մեծ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում, ընդ որում պալատական դահլիճների «Գաղկաշեն» լինելու հանգամանքը ինքնին հանգեցնում է այն եզրակացութեանը, որ այդ դահլիճները նույնպէս Տրդատի կառույցներն են եղել, ինչպէս և ս. Գրիգոր տաճարը, որի խարխախների թե՛ շինանյութը, թե՛ ձևերը կրկնել են հյուսիսարևելյան դահլիճի խարխախների հորինվածքը։ Այստեղ հատկապէս ուշադրամ է այն, որ տրդատաշեն այդ դահլիճները (համենայն զեպս հարավարևելյան դահլիճն անվերապահորեն) պակկվել են լայնանիստ գմբեթներով։ Այս հարցում առանձնակի ուշադրամ է հարավարևելյան դահլիճը իր առանձին կանգնած յորս կենտրոնական սյուններով հանդերձ, մի հորինվածք, որն իր ընդհանուր գծերով ընդհուպ մոտենում է նույն ժամանակներում կազմավորվող հայկական գաղիթների ձևերին (Հռոմոս, 1038 թ.)։

Մյուս կողմից լավ հայտնի է, որ վաղ միջնադարյան պալատական դահլիճները ծածկված են եղել փայտյա հալարաշեն գմբեթներով, թեև վերջիններս ունեցել են հաջորդական դասավորութիւն։ Բայց և այնպէս այս վաղ շրջանից մեզ չի հասել մեկ կենտրոնական գմբեթով ծածկված և ոչ մի պալատական կառույց։ Այս առումով մեծ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում Անիի պալատական դահլիճներից շուրջ երեք քառորդ դար առաջ, Գաղիկ Արծրունու կողմից Աղթամարում կառուցված պալատական դահլիճը։ Այն թեև չի հասել մեզ, սակայն պահպանվել է Թովմա Արծրունու պատմութիւնը շարունակող Անանուն Արծրունու մանրամասն նկարագրութիւնը։ Պատմիչը պալատը պատկերում է որպէս ընդարձակ մի մեծ կառույց, որի կենտրոնական քա-

¹⁶ Բ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական հարաբարապետութեան պատմութեան, Հ. Ա. Երևան, 1942, էջ 276։

ռակուսի դաշլինը պատկված է եղել լայնանիստ, սֆերիկ գմբեթով:

Գծրախտարար, Անիի դաշլիճները, նրանց հիմնատակը կազմող ժայռի սառքի հետեանքով, խիստ վնասվել են, և հյուսիսային պատերից ուլիշ չի պահպանվել: Ն, Մառը հատկապես նշում է այս դաշլիճների հմտալից տեղաբաշխումը: Նա գրում է, որ հյուսիսարևմտյան դաշլիճից հիսնալի տեսարան էր բացվում դեպի Մաղկոցաձոր, դեպի Գաղկաշեն տաճարը և հետվում երևացող Ալաշա լեռները¹⁷:

Միաժամանակ նա գրում է, որ «Հյուսիս-արևմտյան դաշլիճի պատերը միանգամայն հարթ էին, և այստեղ չկային ո՛չ զարդարանդակներ, ո՛չ որմնանկարներ և ո՛չ էլ գիպսի զրաժո զարդաներ: Դաշլիճը թե՛ զրաից և թե՛ ներսից աչքի էր ընկնում ճարտարապետական հորինվածքի կամարների և որմնասյուների հստակ, վեհաշունչ ձևերով և իր նուրբ մանրամասերով»¹⁸:

Դաշլիճի հյուսիսային պատի մեջ բացվում էին շորս, 2,5 մ լայնությույն ունեցող բացվածքներ, որոնք սկսվում էին դաշլիճի հատակի մակարդակից: Որոշ հետադուռողներ ներանց լուսամուտ են անվանում, սակայն իրականում նրանք լուսամուտ չէին: Միանգամայն իրավացի է Քորամանյանը, երբ նշում է, որ դաշլիճին հյուսիսային կողմից հպված է եղել մի լայն և երկար նախասրահ, և այդ նախասրահից էլ մուտք է եղել դեպի դաշլիճ, որովհետև նրա մյուս բոլոր պատերը բացվածքներ չեն ունեցել: Դաշլիճի հյուսիսային մասը կազմող այդ սրահը ևս ժայռի սառքի հետեանքով զահավիթվել է ներքև և խաղաղ կործանվել: Դաշլիճի պատերից պահպանվել է մի հատված միայն, որտեղ ուժեղ որմնամույթը առաջանում է պատից, իր վրա կրելով կողային կամարները: Պահպանված այս հատվածը մեծ չէ, սակայն այստեղ արդեն նկատելի է հմուտ ճարտարապետի ձեռքը, առանձին մասերի համակերպման նրա վարպետությունը:

¹⁷ Н. Я. Морг, Аш, М., 1934, стр. 68.

¹⁸ Նույն տեղում:

Մյուս կողմից ակնհայտ է դառնում, որ պալատական այս դահլիճներն իրենց ճարտարապետական ձևերով և կառուցողական որակով ոչնչով չէին դիշում քաղաքի ամենանշանավոր շենքերին, պաշտամունքային մոնումենտալ կառույցներին: Խոսելով Հյուսիսարևելյան դահլիճի մասին, Ն. Մառը գրում է, որ այստեղ «պեղումներով բացվեց քաղաքից տաշված սյան մի խարիսխ, ընդ որում ճիշտ այն քաղաքից, որից կերտված են ամբողջ Անիում միայն մի կառույցի, այն է Գաղիկ Առաջինի թագավորական տաճարի սյուների: Շատ հավանական է, որ այս դահլիճն էլ, որին պատկանել է հայտնաբերված խարիսխը, Գաղիկ արքայի, բուրաձև տաճարի կառուցողի գործն է, որը օգտագործել է իրեն դուր եկած քարը և՛ իր ս. Գրիգոր տաճարում, և՛ իր պալատի նորակառույց դահլիճում»¹⁹:

Ն. Մառը այստեղ չի հիշատակում Տրդատի անունը, այն ժամանակ դեռ հայտնի չէր, թե ով է ս. Գրիգոր տաճարի հեղինակը: Սակայն նա տարակույս չի թողնում այն որոշակի ընդհանրությունների մասին, որոնք առկա են պալատական դահլիճի և ս. Գրիգոր տաճարի այդ կարևոր մանրամասների միջև:

Մեզ հայտնի չէ, թե երբ են ավարտվել պալատական դահլիճները. սակայն հաշվի առնելով աշխատանքների ծավալը, կարելի է ենթադրել, որ նրանց կառուցումը ավարտվել է շատ ավելի վաղ, քան Մայր տաճարի շինարարությունը:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Տրդատի կառուցողական գործունեությունը, Կոստանդնուպոլսից վերադառնալուց հետո, ծավալվեց երկու հիմնական ուղղություններով: Առաջինը Մայր տաճարի շինարարությունն էր, երկրորդը՝ պալատական համալիրի նոր, հանդիսավոր դահլիճների կառուցումը: Երկուսն էլ ունեին առաջնակարգ քաղաքաշինական նշանակություն: Մայր տաճարը քաղաքի արևելյան թաղամասի գոմինանտն էր լինելու, մինչդեռ նոր դահլիճները պար-

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 70:

փակում էին միջնաբերդի դեպի քաղաքը ուղղված հյուսիսային ճակատը, լավ երևում էին քաղաքի բոլոր թաղամասերից, ճիշտ այնպես, ինչպես այդ դահլիճներից հիանալի տեսարաններ էին բացվում դեպի կիրճերը, դեպի քաղաքի տարրերը հատվածները: Եթե հարավարևելյան դահլիճից հստակորեն դիտվում էր Մայր տաճարը, ապա հյուսիսարևմտյան դահլիճից տեսարան էր բացվում դեպի քաղաքի հյուսիսարևմտյան տարածքը, դեպի այն ոչ բարձր բլուրը, որի վրա էլ Տրդատը Մայր տաճարի շինարարության ավարտից հետո ձեռնարկեց ս. Գրիգոր (Գաղկաշեն) տաճարի կառուցմանը, մի տաճար, որն իր չափերով հավասարը չէր ունենալու Անիում և պիտի դառնար ամբողջ քաղաքի ծավալատարածական դոմինանտը:

Ս. ԳՐԻԳՈՐ (ԳԱԳԱՍՇԵՆ)

Անիի Մայր տաճարի շինարարությունը ավարտվեց 1001 թվականին, և հենց այդ ժամանակ էլ Գագիկ Բագրատունի թագավորի հանձնարարությամբ Տրդատը հիմնադրեց ս. Գրիգոր տաճարը: Այս մասին Ստեփանոս Տարոնացին իր աշխատության մեջ, առանձին գլուխ հատկացնելով կառույցին, գրում է հետևյալը. «Յաղագս շինելոյն Գաղկայ արքայի ի քաղաքն Անույ զեկեղեցին մեծ անուամբ սրբոյն Գրիգորի»:

Յայնմ ժամանակի, յորում ընդր լրությամբ ամն Ոմարմնաեալոյ կամ մարդանալոյ Տեառն մերոյ, ի Վասլի կայսեր յաւուրս Գաղիկ արքայ Հայոց խորհուրդ բարի ի յանձին կալեալ՝ զմեծաշեն եկեղեցին, որ ի Փաղաքուղաշտի, անուամբ սրբոյն Գրիգորի շինեալ, որ էր փլեալ և կործանեալ՝ կամեցաւ նոյնամէն շարժով և յօրինուածով յարդարել ի քաղաքին Անույ, հիմնարկեալ ի կուսէ Մաղկոցաձոր ձորոյն, ի բարձրաւանդակ տեղւոյն, տարփատենել, տեսողացն, մեծատաշ, վիճարդեան, կոփածոյ վիճօք, մանուածոյ քանդակաւ յօրինեալ, լոյսանցոյց պատուհանօք, երբա-

կի գրանց գրանդնօք, սրանչատես տեսլեամք գմբեթատ-
րեալ, գունակ գերմարարծ և երկնանման դնդին»²⁰։

Այստեղ էլ, նույն էջում աշխատութիւնը հրատարակող
Ստ. Մալխասյանցը տողատակում բերում է մեկ այլ ձեռա-
գրում՝ հանդիպող հետեւյալ ընթերցումը «Միդատ վարպետ
եկեղեցւոյն» և ավելացնում (ընթերցիր՝ Տրդատ)՝

Տրդատի տնունը հենց այս տանտնութեամբ հանդիպում
է մի շարք ավելի ուշ արտագրված ձեռագրերում, այնպես
որ Տրդատի հեղինակ լինելը ոչ մի տարակույս չի հարու-
ցում²¹։

Տաճարը պեղվել է Նիկողայոս Մանի կողմից 1905—
1906 թթ. ընթացքում, և այդ ժամանակ էլ երա հյուրիսա-
լին շրամատրի մոտ հայտնաբերվել են կառույցի շինարա-
րական արձանագրութեան առանձին մասերը, գրված Գա-
ղիկ Բագրատունի արքայի տնունից²²։ Պեղումները աստիճա-
նաբար բացնցին ամբողջ հուշարձանը և պարզ դարձավ, որ
խրավացի էր Ստեփանոս Տարունացին. տաճարը ըստ էու-
թյան կրկնել էր Զվարթնոցի հիմնական ձևերը. եթե Զվարթ-
նոցի տրամագիծն էր 35,52 մ, ապա Գաղկաշենում, ըստ
Ի. Սարգիսովսկու, արտաքին տրամագիծը հավասար է ե-
ղել 35,15 մ, եթե նույն արտաքին պատը Զվարթնոցում ու-
նեւ 32 նիստ, ապա այստեղ նիստերի քանակը հասնում էր
36-ի։ Արտաքին նիստերի հաւասան եզրերը այստեղ ևս մշակ-
ված էին զույգ որմնասյուներով։ Սակայն եթե Զվարթնոցի
մուտքերը հինգն էին, այստեղ կար միայն երեք մուտք։ Ներ-
քին ծավալային կոմպոզիցիայի մշակման ժամանակ ևս,
ըստ էութեան, պահպանվել են Զվարթնոցում հայտնի ձևերը,
առկա են սյունազարդ էքսեդրաներ՝ իրենց վեց սյուներով
հանդերձ։ Արեւելյան արտիղը Զվարթնոցի նման խուլ չէ, այլ

²⁰ Ստեփանոս Տարունացի..., էջ 279։

²¹ Նույն տեղում։

²² Ք. Փարսմանյան, Նյութեր..., հ. առաջին, էջ 276, տե՛ս Գ. Ղաֆա-
զարյանի ծանոթագրութիւնը։

²³ «Գիւման հայ վիճագրութեան», պրակ առաջին, կազմեց Զ. Ա.
Յրբեկի, Երևան, 1966, էջ 42։

մյուս արտիզների նման ունի վեց սյուն: Մույթները, նրանց հետ միասնությամբ կազմող առանձին կանգնած սյուները, ինչպես նաև լայնաթոփը կրկնակի կորույթյան կամարները մշակված են հարթ և նման են Ջվարթնոցի ձևերին: Սակայն այստեղ չկա Ջվարթնոցի արևելյան կողմում հետազայում (թերևս IX դարի վերջ) ավելացված ուղղանկյուն ավանդատունը, սակայն իր արտիզն ունեցող մի փոքր ավանդատուն էլ հետազայում ավելացված է նաև այստեղ: Տարակույս չի մնում, որ տաճարը սկզբնապես ունեցել է ճիշտ շրջագծային եզրանկար ունեցող հորինվածք: Ինչ վերաբերում է դեկորատիվ զարդամոտիվներին, ապա նրանք իրենց բոլոր ձևերով հանգերձ ամենասերտ կերպով առնչվում են IX—XI դարերի հայկական զարդաձևերի հետ, լավ հայտնի են նույն շրջանի մի շարք այլ հուշարձաններում և հատկապես Մայր տաճարում:

Սակայն առավել ուշագրավ հայտնագործությունը Դազիկ արքայի կոթողակալ քանդակն էր՝ տաճարի մանրակերտը ձևերին: Այն հայտնաբերվել էր խիստ վնասված, չարզված դրությամբ. գիտարշավի նկարիչ Ա. Ն. Պուտաբացիու ջանքերով միայն ի մի հավաքվեց և վերականգնվեց ամբողջությամբ: Հարավարևմտյան մույթի վրա փորագրված արձանագրությունը՝ «ՆԿՐ թվականին շրջակամար կա- (ռուցավ)»²⁶ վավերագիրն է այն զգալի աշխատանքների, որ ստիպված էին ձեռնարկել 1013 թվականին նոր ավարտված տաճարը կործանումից փրկելու համար: Ինչպես պարզեցին պեղումները, բոլոր արտիզների կենտրոնական զույգ սյուները (որոնց վրա հենվել են կրկնակի կորույթյան լայնաթոփը թաղերը) և առանձին կանգնած հարավարևմտյան սյունը պարփակվել են 3,5—4 մետր տրամագիծ ունեցող մույթների մեջ: Սակայն այդ էլ չի փրկել տաճարը: Թերևս շատ ուժեղ էր խախտվել ստատիկ ուժերի հավասարակշռու-

²⁶ Նույն տեղում:

Տաճարի շինարարության ավարտի ճիշտ ժամանակը հայտնի չէ: Ստեփանոս Տարոնացին, որն իր գործը ավարտել է 1904—1905 թթ., խոսում է նրա գմբեթի մասին: Տարբեր հետազոտողներ տարբեր կարծիքներ են հայտնել, ենթադրելով կառույցի ավարտը 1010 թ. կամ 1020 թ.:

թյունը և հասկանալի է, որ կառույցը չէր կարող երկար կյանք ունենալ. այս պայմաններում բազմական էր մի փոքր երկրաշարժ, որ տաճարը լրիվ կործանվեր: Հուշարձանի աստիճանական կործանման լրիվ պատկերը պարզեցին պեղումները: Եվ պատահական չէ, որ 1054 թ. քաղաքը դրավիլուց հետո սելջուկները մզկիթի վերածեցին ոչ թե քաղաքի այս տաճանամեծ կառույցը, այլ նրանից շատ ավելի փոքր Մայր տաճարը: Խիստ դժվար է այժմ ճշտորեն բացահայտել տաճարի կործանման պատճառները: Նրանք սերտորեն աղքեղվում են ընդհանուր հորինվածքի, սյուների խիստ սլացիկ համաշափությունների, քարային կոնստրուկցիաների իրականացման և շինարարական տեխնիկայի հետ, պրորլեմներ, որոնց մեծագույն մասը պարզապես չի կարող ճշտվել այժմ, մասնավոր, նոր բացատրված է տաճարը տեղում բնականասիրելու հնարավորությունը:

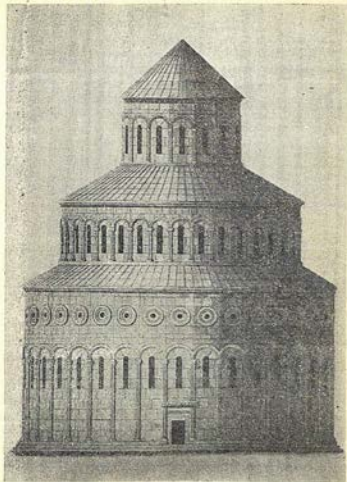
Ինչ վերաբերում է տաճարի ծավալատարածական հորինվածքին, ապա այդ մասին որոշակի պատկերացում է տալիս պեղումների ժամանակ հայտնաբերված տաճարի մանրակերտը, որն իրավամբ կարելի է դասել հայկական նարտարապետության մեջ հայտնի ամենաուշագրավ մանրակերտների շարքը:

Բուն հուշարձանի հետազոտությունը սերտորեն կապված է Քորոս Քորամանյանի անվան հետ: Նա էր, որ պեղումների ավարտից ոչ շատ անց կազմեց տաճարի վերակազմության առաջին նախագիծը: Վերջինս կատարված էր Զվարթնոցի վերակազմության նախագծի սկզբունքներով. այստեղ ևս առկա էր օղակաձև սրահի վրա բարձրացող վերնահարկը, իսկ երկրորդ հարկաբաժնի ներքին տեսրակոնխային հորինվածքը դարձյալ շրջապատված էր բազմաթիվ բացվածքների ունեցող օղակաձև պատով: Սակայն Քորամանյանը, ելնելով տեղում պահպանված նյութերից, արմատապես փոխել էր համաշափությունները. ս. Գրիգոր տաճարի էքսեդրաների սյուները մոտ երկու անգամ բարձր են Զվարթնոցի համապատասխան սյուներից: Բայց և այնպես պետք է նշել, որ նույն այն հարցերը, որոնք իրենց լուծումը չէին գտել

Զվարթնոցի վերականգնության նախագծում, բաց էին մնացել նաև այստեղ: Դրանցից ամենահիմնականը վերնահարկ լինելու կամ շինելու հարցն էր, որովհետև ինչպես Զվարթնոցում, այնպես էլ այստեղ պեղումները շահատեստերենցին զեպի վեր, զեպի ենթադրյալ վերնահարկը տանող աստիճանների և ոչ մի հետք: Ավելին. եթե կարելի էր մի պահ ենթադրել, որ Զվարթնոցում աստիճանները տեղավորված են եղել արևելակողմի ուղղանկյուն հավելվածքում (թեև ակունհայտ է, որ այն ևս հետադայում է կցվել), ապա Գազկաշեն տաճարում չկա նույնիսկ այդ, և կառույցի արևելակողմում ավելացված փոքրիկ ավանդատունը ևս, ինչպես այդ պարզվեց պեղումների ժամանակ, հետադայում է ավելացել: Ոչ պակաս տարակուսանքներ է առաջացնում նաև երկրորդ հարկարաժնի օղակաձև պատը, որի մեջ բացված 36 լուսամուտներից միայն 12-ն են լուսավորում տաճարի ինտերյերը:

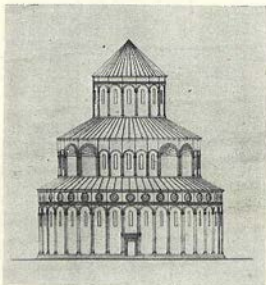
Ժամանակին մենք անդրադարձել ենք այս հարցերին, կազմել նոր վերականգնության նախագիծը, որտեղ բացակայում է հայկական ճարտարապետությանը խորթ վերնահարկը, իսկ երկրորդ հարկարաժնի ծավալը մասնատող խորշերը հնարավորություն են տալիս համակերպել ներքին տեսրակոնիսը արտաքին ուստոնդաձև հորինվածքի հետ²⁵: Նշվեց արդեն, որ Գազկաշենը շարձալ Զվարթնոցի կրկնօրինակը. թեև պետք է նշել, որ փոփոխությունները հատակագծում շատ ավելի նվազ էին և շուրջին այն սկզբունքային նշանակությունը, ինչ տեսնում ենք տաճարի ծավալային հորինվածքում և հատկապես ուղղածիզ համաշափությունների բնագավառում: Գազկաշենը բարձրացավ որպես նոր դարաշրջանի ոգուն համահնչյուն մի հուշարձան, որի սլացիկ ձևերը կարծես Մայր տաճարում մշակված համաշափությունների արձագանքը լինեին: Եվ պատահական չէ բնավ, որ սյուները, ի տարբերություն Զվարթնոցի, այստեղ արվել են բազալիտից: Տրգատը լավ գիտեք, որ միայն բա-

²⁵ Սա. Մնացականյան, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1972, էջ 213:



7. Անի, Գաղկաշենի ա. Նրիգոր տաճար, Վերակազմաթյուն
Բ. Քորամանյանի

զալաը կարող էր դիմանալ այն ժանր բեռին և միայն բազալտի սյուների կարող էին ունենալ այդքան սլաքիկ համաչափություններ: Մյուս կողմից, դժվար չէ տեսնել, որ այս հանդուգն հորինվածքը անցել էր իր դարաշրջանի շինարարական տեխնիկայի սահմանները: Ընդհատ է, բազալաը ազատ կերպով կարող էր դիմանալ վերից եկող ճնշմանը, սակայն չէ որ սյուները միակատուր չէին, և այդ սլաքիկ սյուների առանձին հատվածների ամրացումը մեծ վտանգի սկզբնաղ-

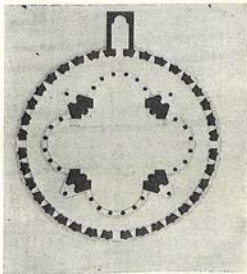


Տ. Անի, Գազկաշէնի ս. Գրիգոր տաճար-
վերակազմութեան՝ Ստ. Մնացականեանի

Բյուր կարող էր լինել: Նույնը կարելի է ասել նաև սլոնեթր կապող կամաքների մասին և հատկապես արտակարգ արագ կառուցվող տաճարի շաղախի անհրաժեշտ ամրամիջան մասին: Կոնստրուկցիաներն աշխատում էին թույլատրելի լարվածությունից փոքրին սահմանադրված և քաղցրահամ էր համեմատ:

տաքար ոչ մեծ մի երկրաշարժ (որին առանց մեծ դժվարութիւն ղիմանում էին մյուս, համեմատաբար ոչ մեծ և ցածրանիստ հուշարձանները), որպեսզի կառուցւածքի առաջնէրեռնադորձած և մեծ լարձածութիւն տակ աշխատող հանգույցները շղիմանային, խախտվելու երանց ստատիկ համասարակշռութիւնը և տաճարը կանգներ կործանման եզրին:

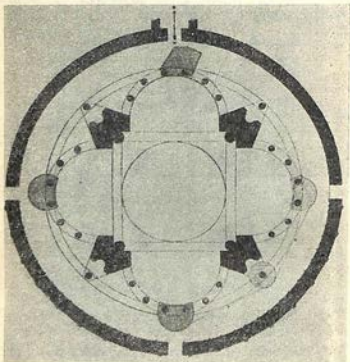
Պեղումների ժամանակ հայտնաբերված բազմաթիվ մանրամասներէից և ոչ մեկը Զվարթնոցի ձևերի պարզ ընդօրինակումը չէր: Թեև ակնհայտ է որոշակի ընդհանրութիւն



Ձ. Անի, Գազկաշեն ա. Գրիգոր տաճար. հատակագիծ

ասեւր Զվարթնոցի և Գազկաշենի էքսեդրանների խոյակներին և խարիսխանների ընդհանուր ձևերի միջև, բայց և այնպես Գազկաշենում նույն այդ տարրերը հաշված էին արդեն բազալտից քանդակվելու համար, և այստեղ շկար այն նուրբ դրվագավորումը, խոյակների զամբյուղաձև մշակումը, ինչ տեսնում

ենք Զվարթնոցում: Սակայն, միաժամանակ նույն Գաղկա-
շենում նրա տուֆակերտ մանրամասների վրա առկա են նոր
դարաշրջանի ռեական ուղղությանը բնորոշ, հարթային ու
մասնատված զարդաքանդակները, որոնք իրենց հերթին խիստ
տարբեր են Զվարթնոցի ուժեղ, հյուսնեղ ձևերից:



10. Անի, Գաղկաշեն ա. Գրիգոր տաճար.
Հատակագիծը վերականգնությունից հետո

Գաղկաշեն տաճարի արտաքին հարդարանքում հատուկ
տեղ ունի Գաղիկ արքայի կախստորական կոմպոզիցիան,
որը, ինչպես այդ պարզ դարձավ պեղումների ժամանակ,

տեղավորված է եղել տաճարի հյուսիսային ճակատին և ուղղված է եղել դեպի քաղաքի հզոր պարսպապատը, նրա զլխավոր մուտքը: 2,20 մ բարձրություն ունեցող այդ խոշոր քանդակը կերտված է եղել վարդապույն տուֆից և ապա ներկվել է, ընդ որում դեմքը և պարեգոտը կարմիր, մորուքը և բնդերը՝ սև, շալման՝ սպիտակ (առաջամասում, ճակատից վեր, կարմիր շերտով), թևերի ելուստները՝ նույնպես սպիտակ:

Գաղիկ արքայի այս համարյա թե կլոր արձանը (նա մի կողքով էր միայն հաված պատին) հայկական կուլտուրական պատկերաքանդակների մեջ առանձնակի տեղ է զբաղում և ըստ էության միակն է, որտեղ Տրդատը այնպիսի վարպետությամբ կարողացել է զրահորել պատկերվող անձի անհատական գծերը:

Ն. Մառը մի ամբողջ ուսումնասիրության նյութ է դարձրել Գաղիկի շալմայի ծագման հարցը և ցույց տվել, որ նրա ի հայտ գալը Բագրատունյաց թագավորների զլխին (Հաղրատ, Անի) բնավ էլ պատահական չէր. շալման այդ քանդակներում հանդես է գալիս որպես արաբական խալիֆայի կողմից հայկական թագավորների «շահնշահ» տիտղոսի հաստատման խորհրդանշան: Հայկական քանդակը չէր ներկվում առհասարակ. Տրդատը այստեղ ևս խիստ համարձակ քայլի է դիմել՝ ապահովելով մեծ քարձրության վրա գտնվող պատկերաքանդակի տեսանելի լինելը, նրա արտահայտչականությունը: Այլ շնայած այդ պայմանականությանը, նա կարողացել է պահպանել Բագրատունի արքայի արտաքին հատկանշական գծերը, տալ Առաջավոր Ասիայի X—XI դարերի սահմանագծում ապրող հզոր թագավորներից մեկի իրական, խիստ տպավորիչ պատկերը:

Նշվեց վերը, թե ինչպիսի նշանակալից տեղ էր հատկացվում տաճարին քաղաքի ընդհանուր տարածքում, ինչպիսի մեծ քաղաքաշինական խնդիրներ էին կապված նրա

կառուցման հետ: Նրա վերասլաց հորինվածքը գերիշխում էր քաղաքի ամբողջ տարածքի վրա, և նիշտ այնպես, ինչպես Մայր տաճարն էր գիտվում քաղաքին արևելքից մոտեցողներին, այնպես էլ ղեռնա շատ հեռուներից գիտելի էին Գաղկաշենի վերասլաց ծավալները թե՛ արևմուտքից և թե՛ հյուսիսից մոտեցողներին:

Մեզ ունիչ հայտնի չէ Տրդատի կյանքի վերջին տարիների մասին: Մի բան պարզ է միայն, որ նա ամեն ինչ պետք է աներ փրկելու համար Գաղկաշենը, և նոր մուլթերի մասին 1013 թ. արձանագրությունը վկայում է, որ դրանից հետո էլ չէր զազարելու համառ պայքարը:

Սակայն Տրդատի նման ներազգաց, Մայր տաճարի ախմֆոնիան ստեղծող վարպետի հոգեկան բարդ խառնվածքը արտակարգ ծանր պիտի տաներ Գաղկաշենի կործանման հարվածը: Ըմբռնյալ հանգամանքը, որ ոչ մի արձանագրություն կամ տեղեկություն չի պահպանվել Տրդատի՝ Գաղկաշենից հետո ծավալած զործունեության մասին, թերևս հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Գաղկաշենը եղավ նրա վերջին զործը և նա զառնացած հեռացավ աշխարհից՝ անանելով իր այդ հոյակերտ կառույցի աստիճանական փլուզումը:

ՏՐԴԱՏԻ ԴՊՐՈՅԸ

Հայկական ճարտարապետության պատմության մեջ Տրդատի զործունեությունը նշանավորից մի ամբողջ շրջան, և տարակույս չի կարող լինել, որ նրան շրջապատում էր զինակիցների և համախոհների ամբողջ մի խումբ, որոնց մեջ, ինչպես կարելի է հաստատապես ասել, ելնելով պահպանված կառույցներից, թիշ չէին իսկապես տաղանդավոր ճարտարապետներն ու նրաճաշակ վարպետները: X դարի վերջի և XI դարի սկզբի շատ շենքերի վրա ակնհայտ է նոր ռճական ուղղության որոշակի կնիքը, ուղղություն, որի նշանաբանն էր վարպետ Տրդատը: Ըմբռնյալ պատահական չէ բնավ, որ նրա զործերից առավել մեծ արձագանք գտավ Գաղկաշենի հոյակերտ տաճարը: Մեծ էր այս արքայական տաճար-

րի հմայքը: Նրա ճարտարապետական ձևերի գրեկորումեն-
րը կարելի է տեսնել նույն զարաշրջանի տարրեր կառույց-
ներում, ինչպես Անիում, այնպես էլ մայրաքաղաքից դուրս
(Խժկանքի ս. Սարգիս, Անիի Փրկիչի եկեղեցի): Այս կարգի
հուշարձանների թվին պետք է դասվի անշուշտ Անիի հյուս-
սիսային արվարձանում բարձրացող Հովվի եկեղեցին, ընդ
որում վերջինիս երկրորդ հարկաբաժնի եռանկյունաձև խոր-
շերը ամենայն հավանականությամբ կրկնել են իր մեծ ես-
խատիպի համապատասխան տարրերը: Ոչ պակաս ուշա-
դրաժ ևն նույն այս զոգտրիկ հուշարձանի առաջին հարկա-
բաժինը ծածկող վեց, մի կետում հատվող կամարները:
Կոնստրուկտիվ այս լուծումը հիշեցնում է Տրդատի կողմից
մշակված այն սկզբունքը, որն օգտագործել էր նա Կոս-
տանդնուպոլսի ս. Սոֆիայի գմբեթի վերականգնման ժա-
մանակ: X դարի վերջի և XI դարի սկզբի հայկական ճար-
տարապետության և հատկապես Աբարաատ-Ծիրակի և Անիի
մշակութային ոլորտում գտնվող շրջանների հուշարձանների
հետազոտությունը հնարավորություն է տալիս խոսելու Տրդ-
ատի տեղի գործական զարուցի առկայության մասին,
այն մասին, որ նրա շատ մտահղացումներ ու իղեաներ, նրա
մշակած տարածական առանձին ձևերը իրականացվում էին
իր համախոհների, իր աշակերտների կողմից, որոնցից շա-
տերը առաջանգամոր վարպետներ էին և հաճախ հանդես էին
գալիս միանգամայն ինքնուրույն գործերով:

Այս տեսակետից առանձնակի ուշադրաժ է Անիի Առա-
քելոց եկեղեցին, որն այժմ է ընկնում իր խիստ ինքնատիպ,
նորարարական հորինվածքով, մի բան, որ այնքան բնորոշ էր
Տրդատի գործերին ընդհանրապես: Եվ եթե այս կառույցը
Տրդատի գործն էլ չէ, ապա ոչ մի կասկած չի կարող լինել,
որ նրա հեղինակն է Տրդատի առաջնորդող աշակերտներից
մեկն ու մեկը, որի անունը դժբախտաբար չի հասել մեզ:
Սակայն խիստ ակնհայտ են տաճարի ղեկորատիվ ձևերի
ընդհանրությունները Տրդատի այլ կառույցների դարգաձևե-
րի հետ, և այս բանն անշուշտ պատահական չէր կարող լի-

նել: Մյուս կողմից, Տրդատին անշուշտ լավ հայանի էին բյուզանդական հինգ զմբեթանի նշանավոր կառույցները, և թերևս X դարում դեռևս կանգուն էր Հուստինիանոս կայսրի կողմից VI դարում կառուցված Առաքելոց հինգ զմբեթանի տաճարը:

Միջին բյուզանդական շրջանի կառույցներից հնագույնը IX դարում Մակեդոնյան հարստության Վասիլ Առաջին (հայազգի) թագավորի կառուցած նեա տաճարն էր, որը նույնպես, ինչպես և Կոստանդնուպոլսի Առաքելոց եկեղեցին, չի հասնել մեզ, և պահպանվել են միայն միջնադարյան պատմիչների նկարագրությունները: Ուսումնասիրողները տարբեր ձևերով են վերակազմում այդ հուշարձանը, ընդ որում մինչև այժմ էլ պարզ չէ, թե ինչպե՞ս են դասավորված եղել կողային շրջա զմբեթները՝ հիմնական առանցքների ուղղությամբ, թե անկյուններում: Նորագույն հետազոտություններում այն կարծիքն է հայանվում, որ ինչպես Առաքելոց եկեղեցում, այնպես էլ այստեղ զմբեթները, ամենայն հավանականությամբ, դասավորված են եղել հիմնական առանցքների ուղղությամբ, և նեան փոխանցում է ստեղծել Առաքելոց տաճարի և Վենետիկի *ս. Մարկոսի* միջև (XI դար): Հետագա դարերում ևս հինգ զմբեթի գաղափարը չի մոռացվում, և այն հանգես է գալիս մի շարք ուշագրավ հուշարձաններում: Բյուզանդական այս կառույցների բնորոշ կողմն էր զմբեթների տեղաբաշխումը հիմնական ուղղություններով (խաչաձևների վրա), և նրանք բոլորն էլ կազմում էին տաճարների ինտերյերների կազմավորման օրգանական մասերը, ընդ որում զմբեթների նման դասավորությունը բնավ չէր պայմանավորում նրանց միանման հասակագծային լուծումը (էֆեսի տաճարը, VI դար, Կիպրոս կղզում XI—XII դարերում կառուցված մի շարք եկեղեցիներ): Մինչդեռ հայկական ճարտարապետությունը ի սկզբանե խորթ էր տաճարի ինտերյերում գերիշխող մեկից ավելի զմբեթ ունենալու գաղափարը, և բյուզանդական նախա-րապետությանը բնորոշ այդ հատկանիշը երբեք տեղ չգտավ

հայկական նարտարապետության մեջ, թեև հանդիպում են վրացական հուշարձաններ, որտեղ միևնույն առանցքի վրա տեղավորված են երկու գմբեթներ (Գուրչիանիի Կվելաց-մինդան, IX դար):

Ինչ վերաբերում է հայկական ճարտարապետությանը, ապա վաղ միջնադարից մեզ չի հասել և ոչ մի հուշարձան, որտեղ հաստատապես կարելի լիներ պնդել հինգ գմբեթների առկայությունը: Հեռավոր զուգահեռ կարող են լինել միայն Ավանի տաճարի (VI դարի վերջ) ավանդատների զբմբեթավոր ծածկերը, թեև նրանք ևս դուրս չեն եկել կառույցի բնոճանուր ծավալից:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Անիի Առաքելոց եկեղեցին սկզբունքային նորություն էր և այն իր անմիջական նախատիպը չունեւր ո՛չ վաղ միջնադարյան Հայաստանում և ո՛չ էլ Բյուզանդիայում:

Բյուզանդական աշխարհահույսից կառույցների արձագանքն էր թերևս միայն ճարտարապետական իդեան, քրիստոնեական տաճարը հինգ գմբեթներով պսակելու գաղափարը, երբ կողային փոքր գմբեթները կարծես նախապարստում էին կենտրոնում բարձրացող վերասլաց մեծ զբմբեթի ձևերը: Մակայն հիմնականը տեղական, հայկական միջավայրն էր, որտեղ արդեն X դարի սկզբում ի հայտ են գալիս չորս անկյուններում չորս կանոնավոր արտիգներ ունեցող եկեղեցիներ, ընդ որում արդեն շինարարական արձանագրություններում նրանք դիտվում են որպես առանձին եկեղեցիներ (Քարկոփ, X դարի սկիզբ):

Այստեղից արդեն մի քայլ էր դնպի նույն ավանդատները պսակող գմբեթներ կառուցելը, քայլ, որը սակայն մեծ տաղանդի սխրանք էր պահանջում՝ դուրս գալու համար ավանդական զարձած պարփակ ձևերի շրջանակներից:

Տրդատի ստեղծագործական ուղղությանը առավել մոտ են Մարմաշենի ճարտարապետական համալիրի հիմնական կառույցները և հատկապես Վահրամաշեն մեծ տաճարը: Ո-

բոշ հետազոտողներ այն վերագրում են իրեն՝ Տրդատին, այնքան մոտ են Մայր տաճարի և այս իսկապես նշանավոր կառույցի նակատները:

Սակայն կան մի շարք տվյալներ, որոնք հնարավորութուն չեն տալիս անվերապահորեն ընդունել այս դրույթը: Բանն այն է, որ Տրդատի կառուցած ամենավաղ զմբեթավոր սրահներից մեկում՝ Հաղբատում, արդեն բացակայում են արևելյան զույգ զմբեթակիր մույթերը: Մինչդեռ Մարմաշենի տաճարում առկա են նշված զույգ մույթերը և ակընհայտ է, որ նարտարապետն այստեղ հետևել է հնավանդ, ավանդական ձևերին:

Սակայն դրա հետ միասին խիստ որոշակի է Մայր տաճարը շրջանցող ղեկորատիվ կամարաշարի ձևերի ազդեցությունը և առանձին մոտիվների ուղղակի ընդօրինակումը:

Տրդատի դպրոցի շրջանակներում մշակված գործերից է նաև Մարմաշենի բուրամե հատակագիծ ունեցող քառասիղ հորինվածքը, որից դժբախտաբար մեզ են հասել ներքևի մասերը միայն՝ այնքան մասնատված և ուժեղ որմնախարխիտի հետ միասին: Այս կառույցն է, թերևս, որ նախատիպ է եղել եծկոնքի եկեղեցու համար:

Վերը նշվեց, որ այս շրջանի հայկական զարդարվածությամբ զգալի տարածում են գտնում անտիկ նարտարապետության և զարդաքանդակների հեռավոր արձագանքները հանդիսացող մեանդրներ, ականթատերևների խիստ ռմավորված ձևեր և այլն, ընդ որում բացառված չէ, որ նրանցի հայտ գալը կապված էր իր՝ Տրդատի ստեղծագործական որոնումների հետ:

Տրդատի ստեղծագործությունը մի նոր էջ էր հայկական միջնադարյան նարտարապետության և քանդակագործության ընդամենում, մի զույգում աստղ միջնադարյան մշակույթի և արվեստի երկնակամարի վրա առհասարակ:

Հայկական ճարտարապետության և արվեստի մեջ ձևավորված ոճական նոր ուղղությունը, որն իր բարձունքներին հասավ Տրդատի և նրա զարդի ստեղծագործական շրջանակներում, ընդունակ էր ստեղծելու է՛լ ավելի հոյակապ գործեր, եթե երկրի բուն զարգացումը նորից ղեկավարեին սելջուկ-թուրքերի արշավանքները և նրանց մի դարից ավելի տեղ տիրապետությունը: Եվ երբ երկրորդ XII դարի վերջում նորից թափափեց օտարի լուծը, սկսվեց զարգացման մի նոր շրջան՝ պայմանավորված պատմաքաղաքական նոր պայմաններով և նոր գործոններով: Ի վերջո նրանք էին, որ ելակետ դարձան ճարտարապետության և արվեստի զարգացման նոր փուլի, ոճական ուղղության մեջ տեղի ունեցած նկատելի շրջադարձի համար: XII—XIV դարերում է՛լ ավելի է ուժեղանում երկրի մասնատվածությունը, այժմ արդեն ղեկյին ուժեղ, ինքնամոփոփ թագավորությունները, և ճարտարապետության ու արվեստի զարգացումը հիմնականում ընթանում էր առանձին իշխանական տիրույթներում, քաղաքներում և հատկապես վանական կենտրոններում: Այժմ արդեն ո՛չ անհրաժեշտություն կար և ո՛չ էլ հնարավորություն հակաթափառ առևանքներ կառուցելու համար: Զարգանում է աշխարհիկ ճարտարապետությունը, պաշտամունքային կառույցների ձևերը հարմարեցվում են ոչ մեծ վանական համալիրների պահանջներին: Ճարտարապետական ձևերը է՛լ ավելի են մանրանում, նրբազեղ դառնում, զարդաքանդակների ու լիեֆեր ավելի ու ավելի հարթային է դառնում: IX—XI դարերում Տրդատի և նրա զարդի կողմից մշակված ճարտարապետական որոշ ձևերը և հատկապես ղեկորատիվ կամարաշարերը թեև շարունակում են հարատևել, սակայն նոր պայմաններում է՛լ ավելի են նրբանում, ավելի գեղանի դառնում, և ակնհայտ է նրանց զարգածնի վերածվելու միտումը:

Քանդակագործության և սյուժետային ունիեֆի բնագավառներում որոշակի կերպով նկատելի է հեռացումը հնա-

վանդ, մոռնում են տալ ձևերից Ակնհայտ է մանրանկարչութ-
յանը բնորոշ որոշ մոտիվների ներթափանցումը քանդա-
կագործության մեջ, ընդ որում ավելի ու ավելի մեծ տեղ է
տրվում գունային գործոնին, ուժեղանում է ընդհանուր արե-
վելյան դարդաձևերի և մոտիվների միահյուսումը հնից եկող
ազանդական ձևերի հետ: Այս շրջանում խիստ էական դեր
էին խաղում գեղարվեստական գպրոցները: Կազմավորվելով
կոնկրետ պատմական պայմաններում, տարբեր նահանգնե-
րում և շրջաններում, իրենց շուրջը համախմբելով կերպար-
վեստի տարբեր բնագավառների նշանավոր գործիչներին,
այդ գպրոցները շատ անգամ կանխորոշում էին տվյալ նա-
հանգի կամ երկրամասի թե՛ մանրանկարչական ու որմնա-
նկարչական և թե՛ քանդակագործական ու ճարտարապետա-
կան ոճական ուղղություններն ու նրանց բնորոշ գծերը:

Առանձնակի տեղ են զբաղում այդ գպրոցները Սյունի-
քի մշակութային կյանքում: Այստեղ X—XIV դարերի ըն-
թացքում կազմավորվել էին երկու կենտրոններ, որոնցից
առաջինը ձևավորվել էր X—XI դարերի ընթացքում, հա-
րավային Սյունիքում (Տաթև), երկրորդը ստեղծվել էր XIII
դարի վերջին և XIV դարի առաջին կեսին Վայոց ձորում՝
Օրբելյան իշխանների տիրույթ Գլաձորում:

Տաթևի գեղարվեստական գպրոցում են ստեղծվել հայ
արվեստի այնպիսի նշանավոր գործեր, ինչպիսիք են 989թ.
էջմիածնի ավետարանի մանրանկարները, Բղենո նորա-
վանքի հայտնի պատկերաքանդակները, Տաթևի և Գնդեվան-
քի որմնանկարները և, վերջապես, Տաթևի ամբողջ ճարտա-
րապետական համալիրը՝ նրա ոլորտի մեջ գտնվող այլ կա-
ռույցների հետ մեկտեղ:

Պատմական հաջորդ շրջանում քաղաքական և պաշտա-
մունքային կենտրոնների հյուսիս տեղափոխվելու հետ մեկ-
տեղ, Վայոց ձոր են տեղափոխվում նաև մշակութային
կենտրոնները: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Օրբելյան
իշխանները կարողացել էին համաձայնության գալ մոն-
ղոլների մեծ խանի հետ և ազատել Սյունիքը տեղական
հարկահավաքների անասելի դաժանություններից: Եվ եթե

երկրի մյուս նահանգների բնակչությունը հաճախ շղիմանալով վայրագ կեղերումներին, թողնում էր հայրենի բնակավայրերը և հեռանում երկրից, ապա Սյունիքը գտնվում էր համեմատաբար բարձր վիճակում, և այնտեղ զգալի ծավալ էր ստացել մոռումնետալ շինարարությունը: Այդ շրջանում Սյունիքով էին անցնում տարանցիկ առևտրի մի քանի ուղիներ, և պատահական չէ, որ շատ լեռնանցքների մոտ դեռևս այսօր էլ նկատելի են քարավանատների փլատակներ, իսկ լեռնային կարկաշատս գետերը զոտկող կամ ուղեներից շատերը այժմ էլ կանգուն են և օգտագործելի:

XIII դարի երկրորդ կեսին և XIV դարի առաջին տասնամյակներին Օրբելյան և Գոռչյան իշխանական տները Սյունիքի տարբեր վայրերում հիմնում են մի շարք վանական հաստատություններ, անմատչելի ծերայների վրա կառուցում ամրոցներ, իրենց նստավայրերն ու զղյակները շրջապատում ամրակուռ պարսպապատերով: Այս պայմաններում պատահական չէ բնավ, որ դեպի Սյունիք էին ձգտում ժամանակի շատ մտավորականներ: Ահա այստեղ էլ, Սյունիքի զմլարամատչելի, սակայն առավել գեղատեսիլ վայրերից մեկում հիմնվում է Նորավանք՝ Օրբելյան իշխանական տան հոգևոր կենտրոնը:

Ուստի, միանգամայն տրամաբանական էր, որ Նորավանքից ոչ հեռու, XIII դարի վերջին քառորդում, հիմնադրվեց Գլաձորի նշանավոր համալսարանը: Գլաձորում կազմավորվեց հայկական մանրանկարչության առավել ուշագրավ զարգանքներից մեկը, և ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, այն իր որոշակի նշանակությունն ունեցավ նաև կերպարվեստի մյուս բնագավառների զարգացման գործում:

Այժմ անվերապահորեն կարելի է խոսել Գլաձորի մանրանկարչական զարգացի և Սյունիքի XIII—XIV դարերի մոռումնետալ արվեստի միջև եղած որոշակի կապերի մասին: Թուրք հիմքերը կան պնդելու, որ բացի մանրանկարչությունից, Գլաձորում զգալի տեղ էր արվում քանդակագործական արվեստին և հարտարապետությունը, և թիշ չէին այնտեղ

այնպիսի գործիչները, որոնք հավասարապես ուժեղ էին կերպարվեստի քույր քնադավառներում:

Ահա այս կարգի առաջին խոշոր գործիչներից մեկն էր Մոմիկը, որն իրավամբ յուրահատուկ տեղ է գրավում միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթում և համարձակ կերպով կարող է դասվել հայ միջնադարի ամենանշանավոր գործիչների շարքը:

Գծարխտաբար, Մոմիկի մասին չի պահպանվել և ոչ մի մատենագրական հիշատակություն, սակայն դատելով նրա գործերից, դժվար չէ նկատել, որ նրա համարյա թե ամբողջ գործունեությունը բնթացել է Վայոց ձորում, Օրբելյան իշխանական տան տիրույթներում. XIII դարի վերջում և XIV դարի առաջին տասնամյակներում եւ էր Օրբելյան իշխանական տան զլխավոր նկարիչը, քանդակագործը և ճարտարապետը, և Օրբելյանները նրան էին հանձնարարում իրենց բոլոր նշանավոր գործերը:

Մոմիկին տանձնապես հովանավորում էր նշանավոր մատենագիր, Սյունյաց մատրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը, և այդ հովանավորությունը շարունակվեց նաև նրա հաջորդի՝ Հովհաննես եպիսկոպոսի գահակալության ժամանակ: Մոմիկի մանրանկարչական առավել նշանավոր գործերից են 1292 թ. ավետարանի մանրանկարները, որոնց ռեալան կատարումը մոտենում է Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցի շրջանակներում մշակված գործերին¹: Ավետարանում բացակայում են սյուսեռային նկարները. պատկերված են միայն ավետարանիչների պատկերներ, լուսանցազարդեր և զլխազարդեր: Մոմիկի այս գործում բնորոշ է գունային սնդմ ներկապնակը, հիմնական դույներն են կարմիրը, կապտականաշավունը և դեղինը: Ահա այս գույների տարրեր երանդների միջոցով էլ եւ ստանում է հիանալի ներդաշնակ փոխանցումներ: Նա օգտագործում է նաև ոսկին, սակայն համեմատաբար սահմանափակ շափով: Եվ այս ամենի հետ միասին պատկերված ֆիգուրները կուռ են, ամուր կանգնած

¹ Ս. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 52:

և ակնհայտորեն հիշեցնում են պատկերաքանդակների ձևերը, պատկերաքանդակներ, որոնց կերտման մեջ, ինչպես կտեսնենք հետագայում, նա հասավ արտակարգ վարպետության: Նրա հաջորդ գործը Ստեփանոս Օրբելյանի համար նկարազարդված ավետարանն է: Այն աչքի է ընկնում իր կատարման մեծ վարպետությամբ, թեև շափերը անսովոր փոքր են՝ $8,7 \times 12$ սմ և ունի 300 էջ: Այս հանգամանքն անշուշտ պատահական չէր. նշանավոր պատմիչը թերևս մշտապես իր մոտ էր պահում իր ավետարանը, տանում իր հետ բազմաթիվ ճանապարհորդությունների ժամանակ:

Ձեռագրի սկզբում պատկերված են ավետարանային հիմնական իրադարձությունները՝ «Ավետումը», «Փրկատուի մոտեցումը» և այլն:

Մեծ հմտությամբ են կատարված գլխատուներն ու լուսանցազարդերը: Սակայն այս ամենի հետ մեկտեղ չի կարելի ընկառել, որ ինչպես Կեռան թագուհու ավետարանում, այնպես էլ այստեղ Մոմիկին առավել շատ հրապուրել են թեմատիկ նկարները, մարդկային ֆիգուրների վերարտադրությունը: Այստեղ է ահա, որ առավել ցայտուն է դրսևորվում նրա անհատականությունը, նրա յուրովի մոտեցումը պատկերի կոմպոզիցիոն կառուցվածքին և տարածական լուծմանը: Հատկապես պետք է շեշտել Մոմիկի մանրանկարներում ճարտարապետական խորքի հմտալից պատկերումը, մի հանդամանք, որն անմիջապես տարբերում է նրա մանրանկարները մյուս նկարիչների գործերից: Ի տարբերություն լայն տարածում գտած մոտեցման, երբ ճարտարապետական խորքը ներկայացվում էր ռեալ իրականություններից հեռու՝ ֆանտաստիկ կառույցների ձևով, Մոմիկի մոտ այդ խորքը կազմող շենքերը մոտ են իրական կառույցներին, և այս վաղ գործերում արդեն ցայտուն կերպով դրսևորվում է նրա որոշակի հակումը դեպի ճարտարապետական արվեստը: Այդ շենքերը մշակված են հաստատուն և մոնումենտալ ձևերով, տարբեր կառույցները աչքի են ընկնում տարածական ձևերի բազմազանությամբ: Այս ամենը

անշուշտ պատահական չէ: Մոտ լինելով քանդակագործութ-
յանը և ճարտարապետական արվեստին, Մոմիկը չէր սահ-
մանազատում գրանք, և ճարտարապետությունը բնորոշ տա-
րածական մտածողությունը իր կնիքն էր դրել նաև նրա
մանրանկարչական գործերի վրա: Նրա գոգարիկ, իր բացառ-
նակ շափերով ոչ մեծ մանրանկարները կարծես մի-մի որմ-
նանկար լինեն, որտեղ ամեն ինչ լուծված է կուտ տնկոտնի-
կական ակզրունքներով: Մոմիկի մանրանկարներին խիստ
բնորոշ է մեզմ, ներդաշնակ գունապնակը, ընդ որում նա
որոշակիորեն գերադասում է միմյանց լրացնող ներդաշնակ
գույները և հասակապես կանաչը՝ իր ամենատարբեր ելևէջնե-
րով: Հարկ է նաև նշել, որ քաջ ծանոթ լինելով հայկական
Կիլիկյան մանրանկարչությանը, նա չգնաց այդ դպրոցի
նշանավոր գործերի պարզ ընդօրինակման ճանապարհով:

Մոմիկը գիմանկարային արվեստի ամենամեծ վար-
պետներից է հայ մանրանկարչության մեջ: Առանձին հա-
կում ուներ նա դեպի Աստվածամոր կերպարը, որն այնքան
հաճախ է հանդես գալիս նրա մանրանկարչական և, ինչպես
կտեսները ստորև, նաև քանդակագործական աշխատանք-
ներում: Սակայն նա երբեք չի կրկնում իրեն: Ամեն անգամ
տեսնում ենք մի նոր մոտեցում, մի նոր տարբերակ այդ
այնքան լավ հայտնի, այնքան տարածված կերպարի պատ-
կերման մեջ: Այսպես, օրինակ, Ստեփանոս Յրզնյանի
պատվերով ծաղկած ավետարանում Աստվածամայրը երի-
տասարդ մի կին է, արտահայտիչ և խոր աչքերով, զնմքի
նուրբ գիմագծերով և հեզաճկուն կեցվածքով: Այլ է Աստվա-
ծամայրը Արենիի եկեղեցու ճակատակալ քարի վրա: Այն-
տեղ նա վեհաշուք երկնային թաղուհի է, որը հանդիսավոր
կերպով բաղմն է զահին:

Մոմիկի մանրանկարչական գործերին բնորոշ են խոր
դրամատիկական, ներքին խուլականություն մտածողական
մարդկային ֆիզիոնոմիան, որոնք բնավ էլ չեն կորչում ճար-
տարապետական խորքի վրա: Նրա պատկերած ֆիզիոնոմիան
շարժուն են, զնմքերն արտահայտիչ, և նրանց թևին, բաց
զուգային գամմա ունեցող հագուստները հիանալի կերպով

դրահորվում են շատ ավելի ծանր, մուգ գույներ ունեցող
 ճարտարապետական կառույցների ֆոնի վրա: Ակնհայտ է
 նկարչի մասշտաբային մտածողությունը: Այստեղ չկա այն
 յուրօրինակ անհամամասնությունը, որը հաճախ է հանդի-
 պում հայ մանրանկարիչների գործերում, երբ խորքը կադ-
 մոդ ճարտարապետական կառույցները մշակվում են առանց
 հաշվի առնելու իրական շրջապատը, դործողության միջա-
 վայրը, և կարծես եթերային, երազային կերպարներ լինեն:
 Մինչդեռ Մոմիկը իր պերսոնաժները պատկերում է իրական
 միջավայրում, և շատ դեպքերում այդ միջավայրը կարծես
 բնթաղարթակ լինի, որտեղ տեղի է ունենում իրադարձու-
 թյունը: Իսկ խորքի կառույցները իրենց տիպերով հար և
 նման են՝ բնորոշ տվյալ դարաշրջանի ճարտարապետական
 հուշարձաններին, և կառույցների տարրեր պլանների առ-
 կայությունը, միմյանց նկատմամբ ետ ու առաջ դասավոր-
 ված լինելը ակնհայտորեն վկայում են հեռանկարային
 պատրանք ստեղծելու նրա փորձերի մասին:

ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ ԽԱՉՔԱՄԵՐԸ

1305 թ. մահանում է Ստեփանոս Օրբելյանը: Նրան հա-
 չորդում է Հովհաննես եպիսկոպոսը, որը Մոմիկին է պատ-
 վիրում Ստեփանոս Օրբելյանի հիշատակը հավերժացնող
 խաչքարի կերտումը: Թեև այս խաչքարի ճիշտ թվագրու-
 թյունը հայտնի չէ, բայց և այնպես տարեկույս չի կարող
 լինել, որ Մոմիկը ձեռնարկել էր այն Ստեփանոս Օրբելյանի
 մահից անմիջապես հետո. հասկանալի է, որ նշանավոր
 գործչի հիշատակին նվիրված հուշարձանի կանդնեցումը
 չէր կարող հետաձգվել: Այժմ այդ խաչքարը խիստ վնաս-
 ված, դրված է Նորավանքի գավթի ներսում, նրա արևմտյան
 պատի երկայնքով արված պատվանդանի վրա, մի շարք այլ
 խաչքարերի հետ միասին²:

X—XI դարերի համեմատաբար պարզ, շատ դեպքերում

² Ս. Փախապարյան, Միջնադարյան Հայ Հարաբարապետներ և քա-
 ռադորձ վարպետներ, Նրնան, 1963, էջ 81:

վաղ միջնադարյան խաչերի համալսարանները պահպանող խաչքարերը XII—XIII դարերում զգալի բարդանում են, և այդ պրոցեսը էլ ավելի է ուժեղանում XIII—XIV դարերում: Նշեցինք արդեն 1291 թ. կերտված Պավղոսի հայտնի խաչքարը: Զի կարելի չնկատել, որ այդ խաչքարի հետ որոշակի ընդհանրություններ ունի Մոմիկի՝ 1308 թ. կերտված խաչքարը: Վերջինս, սակայն, համեմատաբար ավելի ձգված համալսարաններ ունի, ընդ որում ուշագրավ է ներքևի մասում պատմական հիշեցնող հարթ տարածություն անջատումը, որտեղ և տեղավորված է իշխանուհի Բամթայի արձանադրությունը: Մյուս սկզբունքային նորությունը՝ խաչքարի վերին հատվածի եռամաս կամարաշարային մշակումն է և այդ կամարների տակ դիրսում կամպոզիցիայի կերտումը, որտեղ զահի վրա նստած է Քրիստոսը, նրանից ձախ կանգնած է Աստվածամայրը, իսկ աջ կողմում, ձեռքերը դեպի Քրիստոսը պարզած, պատկերված է Հովհաննես Մկրտիչը:

Սյուսեռային կամպոզիցիաների տեղավորումը խաչքարերի վերին հորիզոնական հատվածներում տեղադրող նորություն չէր. կարող ենք նշել Գեղարզի գավթում տեղավորված Տիմոթե և Մխիթար կաղմոզների (վարպետների) խաչքարը, կերտված մոտ մեկ դար առաջ՝ 1212 թ., որտեղ երեք շրջանակների մեջ պատկերված են տառնձին ավետարանային տեսարաններ: Սակայն Գեղարզի խաչքարում նրանք փաստորեն կապ չունեն միմյանց հետ և մշակված են եռյակ հարթային սկզբունքով, ինչ որ ամբողջ խաչքարը տոհմատրակ: Միանգամայն այլ բան ենք տեսնում Մոմիկի խաչքարում. այստեղ խաչքարի վերին մասը զբաղում է մի սյուսե միայն, կողային Ֆիգուրները շարժվում են դեպի կենտրոն, և որ առավել նշանակալից է, նրանք կերտված են տեհամեմատ ավելի բարձր ուղիղ և տեմիջապես ուղիղ են ընկնում խաչքարի հարթային մշակում ունեցող նախք զարդանների ֆոնի վրա: Այդ բարձրաքանդակները ռեալան որոշակի ընդհանրություններ ունեն Մոմիկի ավելի ուշ շրջանի գործերի հետ: Այս հանգամանքը ակնհայտ է դառնում, երբ

այստեղ պատկերված Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի ֆիգուրները համեմատում ենք նույն Մոմիկի կողմից կերտված Նորավանքի գավթի շքամուտքի Աստվածամոր և Հայր աստծո ֆիգուրների հետ: Եվ այդ այն դեպքում, երբ նշված խաչքարի և Նորավանքի գավթի շքամուտքի քանդակների միջև ընկած է Արենիի եկեղեցու արեմտյան շքամուտքի Աստվածամոր քանդակը, որն աչքի է ընկնում արդեն իր խիստ հարթայնությամբ:

Խաչքարերի արվեստը ավելի ու ավելի է հրապուրում Մոմիկին: Այս շրջանում է ահա, որ նրա աչքերը հիվանդանում են, և նա նույնիսկ չի կարողանում ավարտել 1307 թ. սկսած ավետարանի եկարագրումները: Այս տեղեկությունը պահպանվել է այժմ ԱՄՆ-ի Հարդֆորտ քաղաքի Յունիոն Ռեղոջիկալ հաստատության գրադարանում գտնվող նրա մի ձեռագրի հիշատակարանում, որտեղ Մոմիկը ինքն է նշում, որ չի կարողացել ավարտել ձեռագիրը, «չաչացվա՜տեալ» հետևանքով և հետո միայն, «Յուսովն որ առ Յիսուս զկնի սակաւ ամաց լոյս աչաց իմոց դարձա՜մ առիւն»¹:

Թեև հիվանդությունը երկար չի տևում (այդ է վկայում անշուշտ իր՝ Մոմիկի «սակաւ ամաց» արտահայտությունը), սակայն հիվանդարար այն իր որոշակի հետքերն էր թողել, և բնավ էլ պատահական չլիք է համարել, որ 1307 թ. ավետարանից հետո մեզ հայտնի չէ Մոմիկի կողմից նկարագրագրված և ոչ մի այլ ձեռագիր²: Դրանից հետո նա ամբողջովին կլանվում է քանդակագործությամբ և ճարտարապետությամբ, այս բնագավառներում ևս. ստեղծելով մի շարք հույակապ գործեր:

ՏԱԹԵՎԻ Ա. ԳԿԻԳՈՐ ԵՎԵՂԵՑԻՆ

Վերը նշվեց, որ Մոմիկը իր գործունեությունը սկսեց որպես մանրանկարիչ: Սակայն այդ վաղ շրջանում արդեն

¹ Հ. Քուրդյան, ԺԳ դարի մանրանկարիչ Մոմիկի մասին, «Գաղտնաբանասիրական հանգես», 1969, N 2:

² Ստ. Մնացականյան, Նամակ խմբագրությանը, «Գաղտնաբանասիրական հանգես», 1969, N 4:

ականայտ էր նրա ձգտումը զեպի մոնումենտալ արվեստները, և մենք բոլոր հիմքերը ունենք նրան վերագրելու 1295 թ. Ստեփանոս Օրբելյանի կողմից կառուցած Տաթևի ս. Գրիգոր եկեղեցին:

Հուշարձանը կառուցված է Տաթևի գլխավոր տաճարի հարավային կողմում, այնտեղ, ուր ժամանակին բարձրացել էր ճարտարապետական համալիրի հնագույն եկեղեցին: Այդ գոգտրիկ կառուցվածքը իր հորինվածքով ներկայացնում է մի թաղածածկ դահլիճ՝ արևմտյան կողմի ճոխ մշակված մուտքով: Ուշագրավ են հուշարձանի ինտերյերը և հատկապես նրա արևելյան կողմի զույգ լուսամուտները, որոնց ձևերը տարիներ հետո Մոմիկը կրկնեց Արփայի եկեղեցում (1321 թ.): Մեծ ճաշակով է մշակված Տաթևի եկեղեցու արևմտյան մուտքի ճակատակալ քարի ծաղկահարկ կամպոզիցիան, որը կարծես նախորինակ է հանդիսացել Արփայի եկեղեցու և Նորավանքի գավթի՝ հետագայում նրա կողմից կերտված մուտքերի ձևերի մշակման համար: Այս եկեղեցու կառուցումն էր, որ նախորդել էր 1302 թ. Ստեփանոս Օրբելյանի պատվերով նկարազարդած ավետարանին: Թվում է, որ այս հանգամանքը պետք է նկատի ունենալ, հասկանալու համար Մոմիկի մանրանկարչական հորինվածքների «ճարտարապետական» բնույթը:

ԱՐԵՆԻԻ ԵԿԵՂԵՑՈՒ

Հայկական ճարտարապետության եզակի հուշարձաններ են հայտնի, որտեղ առկա է կառույցի նիշա թվագրությունը, նրա ճարտարապետի ստորագրությամբ հանդերձ: Այդպիսի կառույցներից է Արենիի եկեղեցին, որի շինարարական արձանագրությունը գրված է Սյունիքի արքեպիսկոպոս Հովհաննես Օրբելյանի անունից, Վերջինս իրեն հայտարարում է «շինող սուրբ եկեղեցւոյ», թեև նույն այս արձանագրու-

Ստ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Մուսիկի դպրոցը, Երևան, 1964, էջ 101:

թյունն ավարտվում է տաճարի իրական կառուցողի ստորագրությամբ:

«ԹՎ. 22 (1321) ՇԱՐԺ ԵՂԵԻ. ՄՈՄԻԿ ՎԱՐԴԱԵՏՃՆՆԵՐ:

Մեն Վատնությամբ է ընտրված եկեղեցու կառուցման վայրը: Վերասկաց Վատնափություններ ունեցող, զեղնադարչնազույն տուֆից կերտված հուշարձանը տեղավորված է Արփա գետի եզրին բարձրացող բլրի զազաթին և դիտվում է շատ հեռուներից: Հավատարիմ իր որդեկաներին, Մամիկրայտեղ ևս շղնաց ընդհանրացած ձևերի ընդօրինակման հանապարհով: Արդեն եկեղեցու հատակադռնին ձևերում նա հեռացավ X—XIV դարերում հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ ընդհանրացած զմրեթավոր սրահների կամ շորս տնկյուններում ավանդատներ ունեցող խաչածն հորինվածքներից: Նա այստեղ համարձակ կերպով հրաժարվեց արևմտյան կողմի ավանդատներից և ալպիսով զգալի տարածություն շահեց եկեղեցու ինտերիւրում: Այդ ամենին նա հասավ զմրեթակիր կամարների արևմտյան հենարանները առանձին կանգնած մույթերով փոխարինելու միջոցով:

Արենիի եկեղեցին իր երկու, արևմտյան կողմի առանձին կանգնած մույթերով հանդերձ պատկանում է հայկական ճարտարապետության մեջ շատ սակավ տարածում ունեցող տիպին: Եկեղեցին ունի երկու մուտք, տեղավորված արևմտյան և հարավային կողմերում, ընդ որում անհամեմատ ավելի շքեղ է մշակված արևմտյան շքամուտքը:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում արևելյան արտիդի մեջ բացվող զույգ լուսամուտքը: Այստեղ միջնապատը մշակված է ոչ մեծ սյան ձևով, իսկ բացվածքները ձգված համաշափություններ ունեցող խաչերի են նման: Մի բոլորածն բացվածք էլ արված է սյան խոյակի մեջ: Նման լուծում հանդիպում է միայն մեկ կառույցում: Դա 1295 թ. Տաթևում, Ստեփանոս Օրբելյանի պատվերով նույն Մամիկի կողմից կառուցված ոչ մեծ Ս. Գրիգոր եկեղեցին է, որի

* «Գրվան հայ զինագրություն», պրակ 3, Երևան, 1967, էջ 29:

ճարտարապետական մի շարք ձևեր որոշ ձևափոխումներով հանդես են գալիս այստեղ՝ Արևելի եկեղեցում:

Մակայն Արևելի եկեղեցում հանդիպում են նաև խիստ ինքնատիպ, հետաքրքիր լուծումներ, որոնք առհասարակ զուգահեռներ չունեն ուրիշ հուշարձաններում: Այդ վերաբերում է հատկապես մուտքերի բարավորների կոնստրուկտիվ ձևերին: Նշենք հարավային մուտքի ցածր կորույթուն ունեցող բարավորը, որի փականային քարը ունի կողային ուղղանկյուն ելուստներ: Վերջիններս կոչված էին ապահովելու կոնստրուկցիայի կայունությունը նույնիսկ այն դեպքում, եթե սեյսմիկ ուժերի ազդեցության տակ կողային քարերը որոշ չափով հեռանային միմյանցից:

Հուշարձանի արտաքին ճակատները աչքի են ընկնում սլացիկ համաչափություններով և ձևերի հստակությամբ: Շեշտված է միայն արևելյան ճակատը, որտեղ առկա են երկու, հատվածքում աստիճանավոր և ստալակատիտային փոխանցումներով պսակվող խորշեր:

Տաճարի զեղարվեստական մշակման գործում տրատկարդ նշանակություն ունի արևմտյան շքամուտքի ճակատակալ քարի վրա տեղավորված Աստվածամոր պատկերաքանդակը, կոմպոզիցիա, որն իրավամբ կարելի է դասել Մոմիկի ամենանշանավոր գործերի շարքը:

Ոչ պակաս ապավորիչ են ինտերյերում առաջատների վրա քանդակված ավետարանիչների խորհրդանշանները: Տեղավորված գմբեթից անմիջապես ներքև, նրանք մի գեղատեսիլ քանդակազարդ զուտի են կազմում, որոշակի կերպով հակադրվելով ինտերյերի հարթ ու ողորկ, որմնակալներից ու քանդակներից զուրկ պատերի հարթություններին:

Այստեղ ևս ակնհայտ է Մոմիկի ստեղծագործական ինքնատիպությունը, նրա ձգտումը՝ հեռանալ ընդհանրացած, կանոնիկ ձևերից և մշակել մի յուրահատուկ սիստեմ, որտեղ եկեղեցի մտնողի հայացքը ակամա պետք է ուղղվեր դեպի վեր, դեպի հիանալի լուսավորված, շրջապարզ պատկերաքանդակները, դեպի լուսավոր գմբեթը: Այդ պատկերաքանդակները կարծես հիմնատակ էին գմբեթի համար, գմբեթ,

որը զարեւր ի վեր քրիստոնեական եկեղեցու համար սրբազան երկնքի, դրախտի խորհրդանշանն էր:

Առաջաստեղծի վրա պատկերված են ավետարանիչներ Հովհաննի, Մատթեոսի, Ղուկասի և Մարկոսի խորհրդանշանները, համապատասխանաբար՝ հրեշտակ, թևավոր ցուլ, առօրի և թևավոր առյուծ:

Ավետարանիչներին խորհրդանշանների պատկերումը լավ հայտնի էր միջնադարյան հայ արվեստում, և տեսրամորֆի ձևով նրանք առկա են արդեն VII դարի Լմբատի որմնանկարներում: Հետագայում նրանք տարածում են գտնում հատկապես Սյունիքի, մասնավորապես Վայոց ձորի քանդակագործական դպրոցում: Այս հանգամանքը առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում և թերևս պետք է բացատրվի մանրանկարչական արվեստի մեջ ընդհանրացած ձևերի ազդեցությամբ և այն սերտ համագործակցությամբ, որ կար Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցի և Վայոց ձորի քանդակագործ վարպետների միջև: Այս առումով էլ միանշանման տրամաբանական է Մոմիկի գործերում տեսրամորֆների ի հայտ գալը, ընդ որում դրանք իրենց որոշակի տեղն են գտնում աարիներ հետո նրա կողմից կառուցված Բուրթլի իշխանի երկհարկ դամբարան-եկեղեցում:

Արենիում այդ բարձրաքանդակները կերտված են առաջաստեղծի միակտուր, մեծ քարերի վրա, ընդ որում նրանց կորագիծ ճիշտ տալվածքը և հատկապես բարձրացնելն ու կոնստրուկտիվ այս բարդ հանգույցում տեղավորելը կարող էին իրականացվել կառուցողական-ինժեներական բարձր գիտելիքների առկայությամբ դեպքում միայն: Առավել մեծ վարպետությամբ է պատկերված հրեշտակը, որը հագին ունի թևեր, կորագիծ ծալքերով իշնող լայնարձակ հագուստ և կտրված ճախրում է օդում: Զախ ձևերում նա բռնել է սուրբ գիրքը, իսկ աջ ձեռքի մատերը ծալել օրհնելու համար: Դիմագծերն ուղիղ են, կանոնավոր, կորագիծ, մաղերը գալարուն խոպոպներով իշնում են ուսերի վրա: Հիանալի են պատկերված թռչնաթևերը: Լայնարձակ, ուժեղ, բազմաշերտ երկար փետուրները ներդաշնակ են առաջաստի սա-

հուն կորագծերին, զմբեթատակ օղակի ձևերին: Գլխի շուրջը լայն լուսապսակ է, որը նույնիսկ դուրս է գալիս ստալակախատային օղակի սահմաններից և հիանալի ֆոն է ստեղծում հրեշտակի արտահայտիչ դեմքի համար:

Այս պատկերաբանդակը խիստ որոշակի ազդեցություն հայկական մանրանկարչության մեջ ընդհանրացած ձևերի և հատկապես մեծ վարպետության վատարված հրեշտակների պատկերազրահան տիպերի հետ: Այստեղ ակնհայտորեն զգացվում է Մոմիկի, որպես նշանավոր մանրանկարչի, հմուտ ձեռքը: Մոմիկի մյուս նշանավոր գործը նույն Արենիի եկեղեցու արևմտյան շքամուտքի ճակատակալ քարի վրա պատկերված Աստվածամայրն է՝ մանուկ Հիսուսը զրկելին:

Աստվածամոր պատկերումը պաշտամունքային կառույցների մուտքերի վրա լավ հայտնի էր դեռևս վաղ միջնադարում, թեև այնտեղ Աստվածամայրը, որպես կանոն, պատկերվում էր կտիտորական կոմպոզիցիաներում: Այսպես, Գեմվաշենում տեսնում ենք ամբողջ հասակով կանգնած Աստվածամորը, որի երկու կողմերում կանգնած են նրան երկրպագող կտիտորները:

Աստվածամոր պատկերումը մուտքերի ճակատակալ քարերի վրա հատուկ տարածում է ստանում XIII—XIV դարերում, մասնավորապես Վայոց ձորում (Արատես, Արենի, Սպիտակավոր, Նորավանք): Այս հանդամանքը տեղուշտ պատահական չէր և ըստ էության հանդիսանում է Վայոց ձորի գեղարվեստական դպրոցի առանձնահատկություններից մեկը: Արենիի Աստվածամայրը մի վեհաշուք երկնային թաղուհի է, որը հանդիսավոր կերպով բազմել է գահին, և պատկերի խորքը կազմող ծաղկահյուս կոմպոզիցիան կարճև շքեղազարդ մի գորգ լինի՝ կախված գահի ետնամասում: Մեկ այլ գորգ էլ, մշակված երկրաշափական զարդամոտիվներով, փռված է նրա ոտքերի տակ: Ամբողջ բարձրաքանդակը տեղավորված է երկու զուգահեռ զլանիկներով կազմված սլաքաձև կամարի տակ: Եթե Աստվածամոր ֆիգուրը տեղավորված է հիշատակում մուտքի առանցքով, մանուկ

Հիսուսը թեքվել է դեպի աջ, «շարաճնութուն» է անում, կարծես ձգտում է դուրս պրծնել մոր գրկից: Քրիստոնեական պատկերագրության մեջ լավ հայտնի է այս տարբերակը. այն որոշ տարածում է գտնում հատկապես XIII—XIV դարերում: Պատկերաքանդակի որոշակի հարթային բնույթը, միտումնավոր կերպով ուժեղ ուղիներից խուսափելը անշուշտ պատահական չէր: Դժվար չէ տեսնել, որ այն պայմանավորված էր շքամուտքերի ճարտարապետական ձևերով, որոնք իրենց հերթին աչքի են ընկնում ընդհանուր զուսպ, հարթային մշակումով:

Այն սպազմորությունն է ստացվում, որ Մոմիկը ձգտել է պատկերել կառույցը որպես ամբողջական, ուղղանկյուն մի ծավալ, որպես մի վերասլաց աշտարակ՝ զբաղված ամբողջ տարածքի վրա գերիշխող բլրի գագաթին: Եվ իսկապես, երկու շքամուտքերն էլ նկատելի են միայն համեմատաբար մոտիկ տարածությունից, մինչդեռ հեռվից դիտելիս նրանք ամբողջապես ձուլվում են ընդհանուր ծավալի հետ՝ չմասնատելով նրա և ոչ մի հարթությունը: Մեծ վարպետությամբ է մշակված Աստվածամոր պատկերաքանդակի խորքը, բուսական ծաղկահյուս ճոխ զարդաձևերից կազմված կոմպոզիցիան: Այն որոշակիորեն հիշեցնում է նույն դարաշրջանում ընդհանրացած խաչարարի նորագեղ հարթությունները, նրանց հարթային գեղատեսիլ ձևերը: Մյուս կողմից, շքամուտքերի տիմպանների մշակումը նուրբ հարթաքանդակային ձևերով հայկական ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի էր Արենիի եկեղեցու կառուցումից շատ ավելի վաղ:

Նույն այդ սկզբունքի հիման վրա է մշակված Տաթևի ս. Գրիգոր եկեղեցու շքամուտքը, մի կառույց, որը Մոմիկը ավարտել էր Արենիի եկեղեցուց շուրջ քառորդ դար առաջ:

Սակայն Մոմիկը հազվագյուտ գնալքերում էր կրկնում դուր եկած ձևերը. նրան հատկապես բնորոշ էին լայն որոնումներն ու նորանոր մոտիվների մշակումը: Կարելի է նշել առանձին մանրամասներ միայն, որոնք նա օգտագործել է նույնությամբ իր հաջորդ կառույցներում, թեև այստեղ ևս նա մշակում է նույն ձևի մի նոր տարբերակ, մի նոր լուծում:

Այսպես է մշակված Աստվածամոր զարհ ծածկող զորդի զարդաձևերը Նորաժանքում, որը ոչ այլ ինչ է, քան Արևելի զորդի կրկնումը, սակայն շրջված արդեն 45°-ի տակ:

ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ ԳԱՎԾԻ ՎԵՐԱՆԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1321 թվականին Մամիկը ավարտում է Արևելի եկեղեցին, և նույն այդ ժամանակ էլ ուժեղ երկրաշարժը ցնցում է ամբողջ Վայոց ձորը: Այն այնքան ուժեղ էր, որ նրա մասին հատուկ մակագրություն է արվում եկեղեցու շինարարական արձանագրության վերջում: Դժբախտաբար մեզ չի հասել այս շրջանից Սյունիքի զեպքերը նկարագրող և ոչ մի դրավոր հիշատակություն: Ստեփանոս Օրբելյանը մահացած էր արդեն, իսկ որևէ այլ տոհմային պատմիչի գործ չի պահպանվել բնավ: Այդ երկրաշարժը պետք է որ զգալի ավերածություններ արած լիներ, որպեսզի անհրաժեշտություն զգացվեր հետագա սերունդներին հայտնելու այդ մասին: Բացառված չպետք է համարել, որ այդ մի միջոց էր հիմնավորելու նաև այն վերականգնումները, որոնք պետք է ձեռնարկվեին նույն այդ երկրաշարժից տուժած վայրերում: Այժմ խիստ դժվար է ասել, թե ինչ կառույցներ են տուժել այս երկրաշարժից և ինչ շենքեր են վերականգնվել: Մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ հատկապես տուժել էին Օրբելյանների հոգևոր կենտրոն Նորաժանքը և, ամենայն հավանականությամբ, նույն 1321 թ. ավարտված Սպիտակավոր եկեղեցին և մանավանդ վերջինիս սլացիկ գմբեթը: Այս վերակառուցման հետքերը թերևս կարելի է տեսնել թմբուկի արևելյան կողմի որմածքում, որտեղ առկա են մի շարք վնասված քարեր, որոնց առկայությունը ոչ մի կերպ չի կարելի բացատրել, եթե ոչ թմբուկի երբեմնի վերակառուցումով:

Սակայն անցնենք Նորաժանքին. XIII դարում այստեղ կառուցվել էին հրեք նշանակալից շենքեր: Առաջինը ս. Կարապետ եկեղեցին էր՝ կառուցված Լիպարիտ Օրբելյանի կողմից XIII դարի առաջին քառորդում և ավարտվել էր քսա Ստ. Օրբելյանի՝ 1223 թ.: Գավիթը գտնվում է եկեղեցու արև-

մըտայան կողմում և մի շարք վերականգնումներ է ապրել։ Ամենից առաջ ակնհայտ է, որ պատերի ներքևի մասերը, նրանց հպվող, շորս կենտրոնական սյուների համապատասխանող որմնասյուներով հանգեծ կազմում են զավթի շինարարական առաջին վավերագրերը։ Իսկ այն հանգամանքը, որ պատերի հենց այս մասերի վրա էլ պահպանվել են մի շարք արձանագրություններ, որոնցից հնագույնը թվագրվում է 1232 թ.¹, տարակույս չի թողնում, որ զավթի շինարարությունը սկսվել էր այն ժամանակ, երբ եկեղեցին նոր էր ավարտվել (1223 թ.)։ Նման զգալի շափեր ունեցող շենքը հաղիվ թե ավելի վաղ ավարտվեր. դրա համար անհրաժեշտ էր առնվազն 6—7 տարի։ Սակայն որոշ ժամանակ անց ուժեղ երկրաշարժը մեծապես վնասում է վանքի կառույցները, որից և տուժում են թե՛ եկեղեցին և թե՛ զավթիը։

Եկեղեցին այժմ կիսակործան է, և զովար է վերականգնել նրա տարրեր շրջանների վերականգնումները, մինչդեռ դրանք ակնհայտ են զավթի կանգուն շենքում։ Այստեղ գետնից մոտ երեք մետր բարձրության վրա պատերը ուղիղ գծով կտրվել են, ավելացվել է մի ուժեղ հորիզոնական գոտի, որից վեր էլ իրականացվել է աստիճանաբար առաջացող թեթաղի ծածկը։ Նման վերականգնումը, երբ հնից համեմատաբար քիչ բան էր մնացել, փաստորեն հավասար էր մի նոր զավթի կառույցելուն և չպետք է զարմանալ, որ Սմբատ Օրբելյանը իր մեծ արձանագրության մեջ իրեն է վերագրում նրա շինարարությունը։ Նույն արձանագրության մեջ նա խոսում է նաև եկեղեցու վերանորոգման մասին։ Այդ արձանագրության սկզբում կարգում ենք.

Ի ԹՈՒԻՍ ԶԺ (1261) ԱՅՍ ԳԻՐ ՅԻՇԱՏԱԿԻ ԵՒ ԱՐՁԱՆ ԱՆՋՆՋԵԼԻ ԻՄ ՍՄՊԱՏԱ ԻՇԽԱՆԱՅ ԻՇԽԱՆԻ ՈՐԳՈ ՄԵՍԻՆ ԼԻՊԱՐՏԻ, ՈՐ ԶԳԱԻԹՍ ՇԻՆԵՑԻ ԶԻԿԵՂԵՑԻՍ ՎԵՐՀՍՏԻՆ ՆՈՐՈԳԵՑԻ...²

Սակայն ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ զավթիը

¹ «Գիժան հայ վիճագրություն», տրակ 3, Նրևան, 1967, էջ 217.

² Նույն տեղում, էջ 218.

զգալի վերակառուցումներ է ապրել ևս մեկ անգամ: Այդ վերակառուցման ակնհայտ հետքերը պարզ նկատելի են գաղթի ծածկի կենտրոնում (ներառյալ այնքան տարօրինակ ձևեր ունեցող ստալակտիտային դմբեթը) և արևմտյան պատի կենտրոնական մասում, որտեղ վերակառուցվել է հին մուտքը և մի նոր երկհարկ շքամուտք կառուցվել: Այս առնչությամբ ավելացվել են ուժեղ ելուստ ունեցող ստալակտիտավոր կամարաղեղներ, և շքամուտքն ամբողջությամբ ափելի բարձր է ստացվել, քան 1261 թ. կառուցված գաղթի քիվը, և քիչ ջանքեր չեն թափվել հարմարեցնելու շքամուտքի ելուստը հին ծածկի թերադիր հարթության հետ:

Այս ամենը խիստ ակնհայտ է և լավ նկատելի է նույնիսկ լուսանկարներում:

Շքամուտքի նման վերակառուցումը պատահական չէր. այն անշուշտ կապված էր գաղթի արևմտյան մուտքը շեշտելու ցանկության հետ, և բարձր, ուժեղ ելուստ ունեցող այդ շքամուտքը մեկնաբանվելու էր որպես հարտարապետական համալիրի գլխավոր մուտքը: Հետագայում, XVII դարում կառուցված բարձր պարիսպը փակել է դեպի վանք տանող ճանապարհը, մինչդեռ միջնադարում, երբ չկար այդ պարիսպը, լեռնալանջով բարձրացող ճանապարհի բոլոր հատվածներից հիանալի կդիտվեր համալիրի այդ առավել առաջացող կառույցի՝ գաղթի արևմտյան պատը և նրա այնքան տպավորիչ բարձր շքամուտքը: Այս առնչությամբ էլ միանգամայն տրամաբանական են ուժեղ ելուստ ունեցող ստալակտիտավոր կամարաղեղները: Դժբախտաբար մեզ չի հասել գաղթի այս վերակառուցման մասին և ոչ մի պատմական տեղեկություն, և այդ հարցում չեն օգնում նաև շքամուտքի պատկերաքանդակների վրա եղած արձանագրությունները, որոնք բոլորն էլ ունեն պաշտամունքային բնույթ: Սակայն առաջնակարգ նշանակություն են ստանում բուն շքամուտքի հարտարապետական ձևերը և հատկապես ուժեղ ելուստ ունեցող ստալակտիտավոր կամարաղեղները, որոնք ընդհանրապես են ոչ վաղ, քան XIV դարի առաջին տասնամյակներում, և որոնց հիանալի

օրինակներ ունենք նույն Վայոց ձորում (Սպիտակաձոր, Թառաճառի միանավ եկեղեցի):

Այս ամենից եզրակացնում ենք, որ դավթի վերակառուցումն ընդհանրապես և հատկապես շքամուտքի ավելացումը պետք է թվագրել ոչ զից, քան XIV դարի առաջին կեսը. դավթը ուժեղ վնասվածքներ էր ստացել թերևս 1321 թ. Վայոց ձորի երկրաշարժի ժամանակ:

Միանգամայն արամբարանական է, որ Օրբելյանները իրենց հոգևոր կենտրոնը և տոհմային գամբարանը շէին կարող թողնել կիսակործան դրոմյան մեջ, մանավանդ որ նույն այդ պահին արդեն ավարտվել էր Արհնիի եկեղեցու շինարարությունը: Այս պայմաններում հագիվ թե կարելի լիներ տարակուսել, որ Նորավանքի վնասված կառույցների նորոգման գործը ևս պետք է հանձնարարվեր Մոմիկին՝ իշխանական տան զլխավոր նարտարապետին:

Լավ հայտնի է, որ հայկական թագավորական և իշխանական տները ունեին իրենց զլխավոր նարտարապետ-քանդակագործները, որոնց և մշտապես ղստահում էին առավել նշանակալից կառույցների շինարարությունը: Այսպիսին էր Մանուկը Արծրունիների մոտ: X դարի առաջին քառորդում նա էր զեկավարում նորաստեղծ մայրաքաղաքի՝ Աղթամարի հիմնական շենքերի կառուցումը, կերտում պալատական եկեղեցու դարձանահրաշ պատկերաքանդակները: Այդպիսին էր Տրդատը Անիում, և նրան էին ղստահում Բագրատունյաց թագավորները իրենց առավել նշանակալից կառույցները՝ Մայր տաճարը, Գաղկաշենը և այլ շենքեր:

Սյունիքում, Օրբելյանների իշխանական տան կառույցները XIII դարի երկրորդ կեսում իրականացնում էր Միրանես նարտարապետը: Նրան հետագայում փոխարինեց Մոմիկը, որը, ինչպես տեսանք վերը, կառուցել էր Տաթևի ա. Գրիգոր եկեղեցին, Արենիի վերասլաց եկեղեցին, և միանգամայն արամբարանական էր, որ նրան էր հանձնվել վերակառնելու Նորավանքի երկրաշարժից վնասված շենքերը:

Համոզվելու համար, որ այստեղ՝ Նորավանքում իսկապես Մոմիկն է գործել, բավական է ուշադիր կերպով համեմա-

տեղ գաղթի շրամուտքի ձևերը նրա աղնի վաղ շրջանի գործերի հետ, համեմատել նրանց Տաթևի, Արենիի եկեղեցու, նրա կերտած խաչքարերի ձևերի հետ: Նորավանքի շրամուտքի առավել տպավորիչ հատվածներն են բացվածքների ճակատակալ քարերի պատկերաքանդակները, ընդ որում ակնհայտ է այն որոշակի ընդհանրությունը, որ կա նրա կերտած խաչքարերի, Արենիի և Նորավանքի շրամուտքերի վրա կերտված աստվածամայրերի բարձրաքանդակների միջև:

Ինչպես Արենիում, այնպես էլ Նորավանքում աստվածամայրերը նստել են ուղղանկյուն գորգերով ծածկված դահլիճին, և երկու տեղում էլ մանուկ Հիսուսը «չարաճնություն» է անում, կարծես ձգտում է դուրս սլո՞ծենել մօր գրկից:

Այս հանգամանքը անշուշտ պատահական չէր, և պատկերաքանդակի հատկապես այս տիպին առավելություն տալը բերևա դալիս է Մամիկի մանրանկարչական գործերի ընդհանուր ուղղությունից, որոնք աչքի են ընկնում իրենց դինամիկայով, պերսոնաժների շարժուն կենդանությունով, մի հանգամանք, որ այնքան տարբերում է Մամիկի գործերը այլ մանրանկարիչների գործերից:

Ե՛վ Արենիում, և՛ Նորավանքի գաղթում պատկերաքանդակների ֆանը կազմում են ծաղկահյուս հորինվածքները: Ըստ էության կրկնվում են նաև դահլիճի ձևերը, և փաստորեն նույնն են դահլիճը ծածկող գորգերի երկրաչափական հորինվածքները: Ինչպես նշվեց, Նորավանքում այն միայն շրջված է 45°-ի տակ:

Մյուս կողմից ոչ պակաս ուշադրավ է Մամիկի երեք գործերում (Տաթև, Արենի, Նորավանքի գաղթի) շրամուտքերի ծաղկահյուս կոմպոզիցիաների ձևերում նշմարվող զարգացումը: Եթե Տաթևում ամբողջ տարածությունը ծածկված է համեմատաբար, ըստ էության կրկնվող զարդամուտքներով, որտեղ հիմնականը ոչնչացուցիչ ոճավորված անբազարդերն են, ապա Արենիում դահլիճի վրա երկու կողմից վեր են բարձրանում և բնթվում աչ ու ձախ ճոխ ծաղկափթիթներ՝ շրջապատված ստաների և անբաների զալարուն մտախփներով: Սակայն հետաքրքիր է, որ այդ ընդհանուր հարթապատկերի վրա, Աստվածա-

մոր ֆիզուրից աչ և ձախ, ընդհանուր մակարդակից զգալիորեն առաջանում են խաղողի երեքական ողկույզներ, սաեղծելով նոր հանգույցներ, նոր շեշտված կետեր: Նորալանքում բուսական ճոխ զարգացման հետ միահյուսված են արձանագրության տառեր, իսկ խաղողի ողկույզներին այստեղ կարծես փոխարինում են երկու արբապատկերներ, որոնք նույնպես տեղավորված են Աստվածամոր ֆիզուրից աչ և ձախ և ուղղված են դեպի եկնտրոնական ֆիզուրը:

Սակայն կան և ինքնատիպ գծեր: Եթե Արենիում ամբողջ խորքը լուծված է համարյա թե սիմետրիկ ձևով, ապա Նորալանքում Մոմիկը զգալիորեն խախտել է այդ. ձախ կողմում բուսական զարգացման հետ համարյա թե ձուլվել են մեծ, դեկորատիվ տառերը, իսկ աչ կողմում առկա է արդեն գալստուն մի ժայռակեն՝ նրա վրա փորագրված արձանագրության տառերով: Մանրակարչական խորանների մշակմանը այնքան համահնչյուն այս ձևերը հանդես են գալիս Մոմիկի բոլոր կառույցների շրամուտքերում: Բացառություն են կազմում միայն իշխան Բուրթևի երկհարկ դամբարան-եկեղեցու առաջին և երկրորդ հարկերի շրամուտքերը, որոնք, ինչպես կտեսնենք հետագայում, ավարտվել էին Մոմիկի մահից հետո, նրա աշակերտների կողմից:

Այս ամենի հետ միասին չի կարելի շնկատել երկու պատկերաբանդակների միջև եղած տարբերությունները. Արենիի հիմնականում խիստ հարթային լուծմանը հակադրվում է Նորալանքի պատկերաբանդակի համեմատաբար ուժեղ ուլիկները:

Այս հանդամանքն անշուշտ պատահական չէ և, ինչպես տեսանք, պետք է իր բացատրությունը գտնի երկու կառույցների ճարտարապետական ձևերի մեջ եղած սկզբունքային տարբերությամբ: Արենիի եկեղեցին մշակված է որպես վերասլաց, միասնական մի ծավալ, ընդ որում ոչ մի խիստ ելուստ ունեցող ճարտարապետական ձև չէր մասնատում նրա հարթային մշակում ունեցող նիստերը: Այս սկզբունքին լիովին համապատասխանում էին և՛ արևմտյան, և՛ հարավային շրամուտքերի հարթային մշակումները: Այս ընդհանուր մտանցման հետ լիովին համահնչյուն էր նաև արևմտյան շրա-

մուտքի ճակատակալ քարի վրա քանդակված Աստվածամոր պատկերը:

Այլ ձևով էր մշտելված Նորավանքի գավթի շքամուտքը: Այն ըստ էության հանդիսանալու էր համալիրի գլխավոր մուտքը, դիտելի էր զգալի տարածությունից, և բնավ էլ պատահական չէին այն ուժեղ ելուստ ունեցող ստալակտիտավոր կամարաղեղները, որոնք այնքան յուրահատուկ տեսք են տալիս այս շքամուտքին առհասարակ:

Այս ամենը չէր կարող իր որոշակի ազդեցությունը չունենալ շքամուտքի ճակատակալ քարի վրա պատկերված Աստվածամոր քանդակի կատարման վրա, և բնավ պատահական չէ նրա, համեմատած Արենիի Նույնատիպ քանդակի հետ, ուժեղ ուլիկի: Ուշագրավ առանձնահատկություններից մեկն է կազմում այստեղ Աստվածամոր գլխին պատկերված ազգային, որի թևերը կազմում են լուսապսակի շարունակությունը: Մի կողմ թողնելով Աստվածամոր և սուրբ հոգու առնչությունն ու նման սյուսմեի սեմանտիկան, նշենք, որ տարածական տեսակետից ազգայնու թևերի խիստ առաջ դալը որոշակի ծավալային հանգույց է ստեղծում, յուրովի փոխանցում պատկերաքանդակից դեպի այն շրջանցող ստալակտիտավոր կամարաղեղը:

Ի վերջո նշենք, որ ուժեղ ճշուստ ունեցող բարձրաքանդակները լավ հայտնի են Մոմիկի նախորդ գործերում: մենք նկատի ունենք 1308 թ. կերտած խաչքարը, որտեղ խաչքարի վերնամասը կազմող գեիսուս կոմպոզիցիայի ֆիգուրները աչքի են ընկնում իրենց ուժեղ ծավալային մշակումով: Այս հանգամանքը սկզբունքային նշանակություն է ստանում Մոմիկի ստեղծագործական որոնումների ուղիները հասկանալու համար. պարզ է դառնում, որ նա ամեն անգամ, ելնելով քանդակի տեղադրման պայմաններից, նորովի էր մոտենում հարցին և բնավ կաշկանդված չէր մեկ անգամ ընտրած պատկերման տեխնիկայով:

Այժմ դառնանք Նորավանքի գավթի շքամուտքի լուսամուտի ճակատակալ քարի վրայի մեծ պատկերազրահան կոմպոզիցիային:

Այստեղ պատկերված է Հայր աստվածը, ձեռքում բռնած Աղամի գլուխը: Այդ է հաստատում նաև նրա մոտ եղած արձանագրությունը: Այս սյուժեն հետաքրքիր է և խիստ ուշագրավ: Բանն այն է, որ միջնադարյան արվեստում Հայր աստվածը ընդհանրապես դիտվում էր իրական կյանքից խիստ հեռու մի էակ և բնավ էլ պատահական չէ, որ նույնիսկ ավետարանային տեսարաններում նա պատկերված է սիմվոլիկ ձևով, որպես երկնքից իջնող մի աշ, որին սովորաբար զուգորդում էր նրա խորհրդանշանը՝ աղավնին: Մինչդեռ այստեղ տեսնում ենք ճակատակալ քաթի ամբողջ բարձրությունը դրավող փառահեղ մորուքով մի մարդու պատկեր, որը բարձրացրել է աշ ձեռքը օրհնելու համար, իսկ ձախ ձեռքում կրծքի մակարդակի վրա բռնել է մարդու հիանալի մշակված մի գլուխ:

Աստծո շունչը, որը կյանք է տալիս Աղամին, խորհրդանշված է աղավնիով. վերջինս կարծես դուրս գալով Հայր աստծո մորուքից, թռչում է գնդի Աղամի շրթունքները: Մի երկրորդ աղավնի ևս պատկերված է մորուքի ծալքերի մեջ: Հայր աստծո ֆիզիոնոմիայի տեղավորված է Քրիստոսի խաչչելության տեսարանը, իսկ աջ՝ մի հրեշտակ: Ավելի ցած փորագրված է տեսարանը բացատրող արձանագրությունը: Այս բարդ հորինվածքի պատկերագրական էությունը անդրադարձել են մի շարք հետազոտողներ և հատկապես Սիրարֆի Տեր-Ներսեսյանը, որի կարծիքով այստեղ միահյուսված են Աղամի ստեղծումը, խաչչելությունը, Դանիելի տեսիլքը, ահեղ դատաստանը և այլն:

Մոմիկն այստեղ հանդես է գալիս ստեղծագործական լայն որոնումների, հանրահայտ ձևերից և սյուժեներից խուսափելու իր տարերքում, մոտեցում, որը կարմիր թելի պես անցնում է նրա բոլոր՝ թե՛ մանրանկարչական, թե՛ քանդակագործական և ճարտարապետական գործերով առհասարակ: Դրա հիանալի օրինակն է Արենիի եկեղեցին ամբողջությամբ, որտեղ նորույթ է և՛ հորինվածքն ընդհանրապես, և՛ ճարտարապետական մանրամասները, և՛ հատկապես պատկերագրական աջանդական սյուժեների նորոգի կատարումը: Այս-

պիսին էր դարձել Նորավանքի գավթիք վերակառուցումից հետո, որտեղ երգիկի ստաւակաւորները իրենց ձեւերով կրկնօրինակը շունեն մինչ այդ հայկական ճարտարապետութեան մեջ հայտնի ստաւակաւորների շարքում, էլ շենք խոսում այնքան անսովոր շքամուտքի մասին՝ իր խիստ յուրովի սյուժետային պատկերաքանդակներով հանդերձ:

ՁՈՐԱՑ ԵԿԵՂԵՅԻՆ

Նորավանքի գավթի ծածկի կենտրոնական մուտքի վերակառուցումը, նոր շքամուտք ավելացնելը շատ երկար ժամանակ շէին կարող պահանջել, և 1322—1323 թթ. գավթի վերականգնումը անշուշտ ավարտվել էր արդեն: Ուսումնասիրութեաննէրը ցույց են տալիս, որ գավթի վերականգնումից հետո Թրքեւյան իշխանները նրան ևն հանձնարարել իրենց ամառային նստավայր Եղեղիսում մեկ այլ, այսպես կոչված, Ձորաց կեկղեցու կառուցումը: Որ այս ուշադրով, այնքան անսովոր եկեղեցին դարձյալ Մոմիկի գործն է, վկայում են ոչ միայն հատկապես Մոմիկին բնորոշ համարձակ որոնումները, այլև կառույցի բոլոր ճարտարապետական ձևերը, որոնք այնքան համահնչյուն են, այնքան մոտ Մոմիկի այլ հուշարձանների հայտնի ձևերին: Հուշարձանն աչքի է ընկնում խիստ արտասովոր ճարտարապետական հորինվածքով. նման լուծում շենք տեսնում և ոչ մի այլ տեղ: Դրա հետ միասին մեծ վարպետութեամբ են մշակված նրա ճարտարապետական մանրամասները, իսկ կառուցվածքն ամբողջութեամբ տողորված է բարձր գեղարվեստականութեամբ և համամասնութեաննէրի անմոռաց ներդաշնակութեամբ: Շինարարական արձանագրութեանից, որը փորագրված է արևելյան պատի հյուսիսային խորշի պատի վրա⁹, պարզ է դառնում, որ այն կառուցել է Տարսայիճ իշխանի թոռ՝ Սյունյաց եպիսկոպոս Ստեփանոսը, որը եպիսկոպոսական զահին էր նստած XIV դարի 20-ական թվականներին: Մի այլ արձանագրութեանից, փորագրված

⁹ Դիման հայ վիճագրութեան, պրակ 3, էջ 222:

1328 թ., պարզ է դառնում, որ եկեղեցին այդ ժամանակ արդեն գոյություն ուներ:

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի այն ներկայացնում է պաշտամունքային կառույցի արևելյան մասը միայն՝ արսիզը և երկու ավանդատներ՝ տեղավորված նրանից աջ և ձախ: Արևմտյան պատի ամբողջ եկնտրոնական մասը զբաղում են երեք լայնանիստ, բաց կամարները, և այսպիսով արսիզն իր ամբողջ բացվածքով տեսանելի էր դրսից: Եկեղեցու արևմտյան կողմում տարածվում է մի ընդարձակ սալահատակված հարթակ, որտեղ էլ, ինչպես ենթադրվում է, ժամասացության ժամանակ հավաքվում էր իշխանական թիկնապահների զորագույնը: Թվում է, որ հենց այս «զինվորական» բնույթն էլ թելադրել է եկեղեցու արտաքին ճակատների այն զուսպ մշակումը, որը բնորոշ է այս կառուցվածքին: Պատահական չէ, որ հուշարձանը որոշ չափով առանձնանում է Մոմիկի համեմատաբար ավելի շրեղատեսիլ կառույցների շարքում: Մակայն չնայած դրան, օգտագործված ճարտարապետական ձևերի համադրությունը Մոմիկի մինչ այդ կառուցված շենքերի համապատասխան ձևերի հետ, որոշակի հիմքեր է տալիս այստեղ ևս տեսնելու մեծ վարպետի ձեռքը: Այսպես, օրինակ, շիկարելի շեկատել այն որոշակի ընդհանրությունը, որ կա այս հուշարձանի և Մոմիկի կառուցած Արենիի եկեղեցու ճարտարապետական ձևերի և հատկապես երկու տեղում էլ հուշարձանների արևելյան ճակատները ձևավորող հատվածքում եռանկյունաձև, սլացիկ խորշների մանրամասների միջև. նրանք հար և նման են և այդ ձևով հանդիպում են միայն և միայն այս երկու կառույցներում: Ընդհանուր համանման են մշակված թե՛ ներսի սալալակիտային գոտիները, թե՛ քիվերը, թե՛ որմնասյուների ամբողջությամբ՝ իրենց խարիսխների և խոյակների ձևերով հանդերձ: Իսկ Զորաց եկեղեցու առանձին կանգնած «յուները խիստ մոտ են Նորավանքի Բուրժիլ իշխանի դամբարան-եկեղեցու ոտտոնդայի սյուների ձևերին:

Համանման երևույթ նկատելի է նաև կառույցի կոնստրուկտիվ լուծումներում: Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ եզակի բացառություն են կազմում այն

հուշարձանները, որտեղ կամարները աղիւլի ցած են, քան կիսաշրջանագիծը: Այս տեսակետից բնորոշ օրինակ են Հանդիսանում Արենիի եկեղեցու մուտքերի կամարները, որոնք երկու ղեպքում էլ դրսից սլաքաձև են, իսկ ներսից ցածրանիստ: Եվ ահա ճիշտ նույն լուծմանն ենք հանդիպում Զորաց եկեղեցում, որտեղ արևմտյան նախադռնի վրա բացվող ավանդատների կամարների կոնստրուկցիաները մշակված են ճիշտ և ճիշտ նույն սկզբունքի հիման վրա:

Մոմիկի գործերին առհասարակ բնորոշ են համարձակ կոնստրուկտիվ լուծումները: Վերջ տեսանք, թե ինչպիսի հմտությամբ էին լուծված Արենիի եկեղեցու հսկայածավալ, միակտուր քարերից պատրաստված առաջաստները: Ոչ պակաս ուշադրով երևույթի ենք հանդիպում Զորաց եկեղեցում: Բանն այն է, որ այստեղ կոնստրուկցիա ամբողջ արևմտյան պատերի ներքնի մասում հենվում էր երեք, հաջորդական դասավորությամբ ունեցող բաղկանիսն բարձր կամարների վրա, հանգամանք, որը չէր կարող որոշակի սպառնալիք չլինել սեյսմիկ ուժերի հարվածների ժամանակ, եթե կամարների սյուները ընկնեին, անմիջապես կխորտակվեր եկեղեցու արևմտյան պատն ամբողջությամբ: Եվ ահա Մոմիկը մշակում է համարձակ մի լուծում. նա մի լայնաթուխ կամար է ձգում եկեղեցու արևմտյան պատի ամբողջ լայնքով, կամար, որի թուխը հավասար էր արսիդի թուխին, և այդ կամարի վրա հենում եկեղեցու արևմտյան պատի վերին մասերի ամբողջ որմաժրքը: Այդ կամարը դրսից չի երևում և պարփակված է ներսի երեսապատման սահմաններում:

Մոմիկն այստեղ, ըստ էության, օգտագործել է դեռևս վաղ միջնադարում, IV—VII դարերում հայտնի կոնստրուկտիվ լուծումը, երբ հորիզոնական բարավորի վրա արվում էր վերևից եկող բեռը կրող ուժեղ մի կամար: Սակայն այստեղ նույն այդ սկզբունքը արտակարգ համարձակությամբ օգտագործված է ամբողջ կամարաշարի վրա եկող բեռը ընդունելու համար, մի լուծում, որ չի հանդիպում և ոչ մի այլ տեղ: Ամփոփելով Զորաց եկեղեցու նարտարադեպիտական ձևերի տեսությունը, շենք կարող ընշել նաև նրա արևմտյան նախաստում

տարբեր բարձրությունների վրա տեղավորված շորն պահու-
նակները: Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչի՞ համար
էին նրանք: Ենթադրել, որ նրանց վրա կամարներ են հենվել
և կառույցի արևմտյան կողմում ինչ-որ շենք է եղել, թվում
է խիստ անտրամաբանական: Այդ ժխտում են ոչ միայն պա-
հունակների տեղաբաշխման տարբեր մակարդակները, այլև
այն, որ պատերի վրա շի պահպանվել կամարների և ոչ մի
հետք: Թվում է, որ այստեղ ևս մենք գործ ունենք Մոմիկի
գեղարվեստական մտածողության մի խիստ ուշադրավ կողմի
հետ, և բացառված չէ բնավ, որ այդ պահունակները նախա-
տեսված են եղել հանդիսավոր արարողությունների պահին
նրանց վրա ինչ-որ գեկորատիվ մանրամասներ, թերևս զի-
նանշաններ տեղավորելու համար:

Այսպիսին էր ահա Զորաց եկեղեցին, Մոմիկի այս խիստ
ուշադրավ, ճարտարապետական մեծ համարձակությունը մը-
շակված հուշարձանը:

Նկատի ունենալով կառույցի համեմատաբար ոչ մեծ չա-
փերը, կարելի է ենթադրել, որ նրա շինարարությունը պետք է
որ ավարտված լիներ 1327-ին: Դրանից հետո միայն Մոմիկը
կարող էր սկսել Բուրթեյ իշխանի հույակապ դամբարան-եկե-
ղեցու շինարարությունը, մի կառույց, որին նա ձեռնարկեց
արդեն քաղաքային առաջացած տարիքում, թեև, ինչպես ցույց
են ապիս հուշարձանի իրական ձևերը, Մոմիկը բնավ չէր
կորցրել իր համարձակ մտածողությունն ու ստեղծագործական
որոնումների ավյունը: Այդ պահին նա արդեն փորձված, հը-
մուտ ճարտարապետ-քանդակագործ էր, և նրա համար ան-
ցած էտապներ էին Տաթևի, Արենիի, Եղեգիսի եկեղեցիներն ու
նույն Նորավանքի դավթի վերականգնումը, որոնք հիանալի
փորձ էին, մի-մի աստիճան նրա վարպետության կատարելու-
թյան ճանապարհին:

ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ ԵՐԿԱՐԿ ԴԱՄԲԱՐԱՆ-ԵԿԵՂԵՑՈՒ

Բուրթեյ իշխանի դամբարան-եկեղեցին աչքի է ընկնում
իր համարձակ ճարտարապետական ձևերով, մշակման մեծ

յութօրինակությամբ, մի բան, որ, ինչպէս տեսանք, հատկապէս բնորոշ է Մոմիկի ստեղծագործությանը առհասարակ։

Հուշարձանը կառուցված է Նորավանքի համալիրի հարավարեւելյան կողմում, հիմնական կառույցներից զգալի հնազանդութեան վրա և հանդիսանում է համակառույցի գլխավոր դոմինանտը, թեև այժմ կործանված է այն պսակող սյունազարդ ուստոնդան։

Ըստ իր ճարտարապետական հորինվածքի, այն մի անդրադարձ է հայկական ճարտարապետութեան մեջ մինչ այդ էլ լավ հայտնի, կարելի է ասել, ավանդական դարձած երկհարկ դամբարան-եկեղեցիների հորինվածքին, որոնց կամպոզիցիոն սկզբունքները հասնում են վաղ միջնադար, և է՛լ ավելի վաղ՝ անտիկ ժամանակները։ Երկհարկ դամբարան-եկեղեցիների կառուցողական ձևերը, առաջին հարկի դամբարանով և երկրորդ հարկի ազոթարանով հանդերձ, ամենասերտ կերպով անելվում են հայ եկեղեցու հնուց ընդունած կանոններին, ըստ որոնց քրիստոնեւթյան տարածման առաջին շրջանում արդեն արգելված էր թաղումներ կատարել եկեղեցու ներսում։ Ի թիվս այլ հանգամանքների, այս օրինքը խթան հանդիսացավ հայկական մեմորիալ ճարտարապետութեան զարգացման համար, և արդեն վաղ միջնադարում ստեղծվեցին մի շարք հոյակերտ երկհարկ դամբարաններ (Աղց, IV դար, Կարենիս, VII դար), մեմորիալ մոնումենտներ (Օձուն, VI դարի կես, Աղուդի, VII դար) և այլն։ IX—XI դարերի ընթացքում մշակվում են նույն հորինվածքի կենտրոնազմբեթ տիպեր (Անի, Հովվի եկեղեցի, XI դար), իսկ XIII—XIV դարերում երկհարկ աշտարակաձև, ուստոնդաներով պսակվող հորինվածքներ (Եղվարդ, 1301 թ.)։ Ուշագրավ է, որ այս կարգի համարյա թե բոլոր կառույցներում երկրորդ հարկ տանող ստորհասները կա՛մ լիովին բացակայում են և կա՛մ երկրորդ հարկի մուտքի առջև արված փոքրիկ հարթակին են հղվում ընդամենը 2—3 աստիճան՝ ընդհատվելով զգալի բարձրութեան վրա (Եղվարդ, Կապուստան)։

Այս ուշագրավ հանգամանքն անշուշտ պատահական չէր. երկրորդ հարկ, որպէս կանոն, բարձրանում էին որոշ մարդիկ

միայն, և այն էլ տարվա հատուկ օրերին, հանդուցյալի հիշատակը նշելու համար։ Վերև էին բարձրանում նրանք փայտյա շարժական աստիճաններով, ընդ որում սովորական օրերին վերջիններս հեռացվում էին, և այսպիսով վերին հարկը միանգամայն անմատչելի էր դառնում շրջակա բնակչության համար։ Այս պայմաններում, երբ նորից ենք անդրադառնում նորավանքի երկհարկ դամբարան-եկեղեցուն, չի կարելի չնկատել, որ այստեղ ևս Մոմիկը հավատարիմ է մնացել իրեն, չի զնացել ընդանրացած ճանապարհով և մշակել է մի լուծում, որը արժատապես տարբեր էր մինչ այդ օգտագործվող ձևերից։ Բանն այն է, որ այստեղ աստիճանները ոչ թե ընդհատվում են երկրորդ հարկի հարթակի մոտ, այլ շարունակվում են ներքև՝ հասնելով գետնի մակերեսին։ Նորավանքի այս կառույցը միակն է նույնատիպ հուշարձանների շարքում, և հատկապես այստեղ է, որ վերև տանող աստիճանները ակափելով գետնից, միաժամանակ դառնում են հուշարձանի զեղարվեստական արտահայտչականության ամենազլխավոր հատկանիշներից մեկը։

Ավանդական ձևերից նման հեռացումը անշուշտ պատահական չէր, և թվում է, թե այստեղ իր որոշակի ազդեցությունն է ունեցել երկհարկ դամբարան-եկեղեցու կառուցման վայրը։ Նորավանքը սովորական վանական համալիր չէր, այն Սրբեղյան իշխանական տան հոգևոր կենտրոնն էր, որտեղ բացառված էր օտար, անձանոթ մարդկանց մուտքը։ Դա տոհմային կենտրոն էր, տոհմային եկեղեցիներով և դամբարաններով հանդերձ, և նրա մակուսացմանը քիչ չէր նպաստում նրա այնքան հեռու, դժվարամատչելի տեղում գտնվելու հանգամանքը։ Կառույցի առաջին հարկը դամբարանն է, որի արևմտյան մասի ուղղանկյուն թաղամասիկ մասի տակ էլ (որի արևելյան կողմի պատին քանդակված է մի մեծ խաչ) թաղված է ինքը՝ Բուրթել իշխանը։ Հարկարամինը կիսազետեափոր է և ծածկված է հիանալի մշակված խաչածե թաղով։ Միակ մուտքը տեղավորված է արևմտյան կողմում։ Երկրորդ հարկարամինը մշակված է ավանդական, սեղմ համաշխարհայիններ ունեցող դմբաթավոր սրահի ձևով։ Սակայն անկյունային



11. Նորաձանք, Երկնարկ զամբարան-նկնդնքի, վերականգնության
 և Մ. Տոկարսկու

մասերում ամենադատների ծավալների հավելման միջոցով երկայնական նախատեսքում ևս բացվել են արևմտյան և արևմելյան նախատեսքի խաչաթևերին հավասար խաչաթևեր, և անկախ արևմուտք-արևելք ուղղությամբ ունեցած որոշ ձգվածությունը, երկրորդ հարկաբաժինը թողնում է խաչաձև հորինվածքի տպավորություն: Կենտրոնական մասը ծածկված է եղել գմբեթով, որտեղ թմբուկին փոխարինել է բաց բազմասյուն ոռոտոնդան:

Այստեղ էլ, սյուների վրա տեղափոխված է եղել Բուրթել իշխանի կոտորակալան կոմպոզիցիան:

Սակայն Մոմիկը չտեսավ իր կառույցը վերջնականապես ավարտված վիճակում: Հուշարձանը, համաձայն նրա արևմտյան նախատեսքի փորագրված արձանագրության, ավարտվել է 1339 թվականին, իսկ վաստակաշատ Մոմիկը մահացել էր արդեն 1333 թվականին, ինչպես վկայում է նրա հիշատակին կանգնեցված խաչարձու: Հուշարձանի վերջնական ավարտի նման ձգձգումը թերևս պետք է բացատրել այն արտակարգ ճիգ հարդարանքով, որն այնքան տարբերում է այս կառույցը: Իսկ դա ժամանակ էր պահանջում, և դատելով կատարված հսկայական աշխատանքից, այն ավարտելու համար անհրաժեշտ պետք է լիներ ոչ պակաս 3—4 տարի: Նման իրադրություն դրսևանում ուներ ոչ միայն Նորադանքում:

Բանն այն է, որ միջնադարյան հայկական նարտարապետության մեջ ընդհանրացած կառուցողական ավանդույթների համաձայն, հուշարձանների գեկորատիվ տարրերը քանդակվում էին ամենավերջում, որոնց համար էլ շինարարության ընթացքում թողնվում էր որմածքից հատակ դուրս եկող քարեր: Եվ երբ ավարտվում էր բուն կառույցը, վարպետները ըսկըսում էին քանդակել զարդաները սկսած ամենավերին մասերից և աստիճանաբար իջնում ցած՝ միաժամանակ հեռացնելով լաստակները: Կառուցողական այս մեթոդը լիովին ապահովում էր, զարդաքանդակները վերևից պատահաբար ընկած քարերից վնասվելու վտանգից: Սակայն տվյալ կոնկրետ պայմաններում ամեն ինչ չէ, որ քանդակվել է այս մեթոդի համաձայն: Մենք նկատի ունենք կառույցը պատկող ոռոտոն-

դան. Նրա սյունների խաբիտխները, խոյակները, կամարազեղ-
ները անշուշտ պետք է քանդակված լինեն նախօրոք և տե-
ղազորված իրենց համապատասխան տեղում կառույցի շի-
նարարության ժամանակ: Դա հատկապես վերաբերում է սյու-
նների վրա տեղադրված կտիտորակա կոմպոզիցիային: 16
սյուն ունեցող այս ոտտոնդայի՝ զնայի արևմուտք ուղղված
կենտրոնական սյան վրա քանդակված է եղել Աստվածամոր
պատկերը, իսկ նրանից աջ և ձախ, դարձյալ սյունների վրա,
տեղազորված են եղել հիմնական կտիտորների պատկերա-
քանդակները: Այն քանդակը, որտեղ պատկերված է մի իշ-
խան՝ դամբարան-եկեղեցու մանրակերտը ձեռքին, անշուշտ
Բուրթնի իշխանն է, իսկ Աստվածամոր մյուս կողմում կանգ-
նածը՝ Բուրթնի իշխանի որդին է՝ Բեշքենը:

Կտիտորակա այս կոմպոզիցիան արտակարգ հետաքրք-
րություն է ներկայացնում, ընդ որում տարակույս չի
մնում, որ քանդակները կերտված են Մոմիկի կողմից:
Դժվար չէ տեսնել այն որոշակի ընդհանրությունները, որ-
ոնք առկա են մեզ հետաքրքրող քանդակի և նույն
Նորավանքի գավթի մուտքի հակառակալ քարի վրա քան-
դակված Աստվածամոր պատկերաքանդակի միջև: Ակերն-
հայտորեն մաս են դիմացները: Նորավանքի քանդակում
մանուկ Հիսուսից ներքև քանդակված առյուծը (ավե-
տարանի խորհրդանշանը) կրկնված է նաև այստեղ: Եվ եթե
ավելացնենք, որ այստեղ ևս Աստվածամայրը նստած է ուղ-
ղանկյուն դահի վրա և նրա վրա ձգված զորզը այստեղ ևս
տվարտվում է նույնանման փնջիկներով, ապա տարակույս
չի մնում, որ ինչպես Նորավանքի Աստվածամայրը, այնպես
էլ մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակը կերտված են նույն
վարպետի, այն է՝ Մոմիկի կողմից: Այս է հաստատում նաև
կտիտորակա մյուս ֆիգուրների համեմատությունը Մոմիկի
այլ գործերի և հատկապես նրա խաչքարերի վերին մասերում
տեղազորված ֆիգուրների հետ:

Այս ամենը հնարավորություն է ապրիս եզրակացնելու, որ
Մոմիկը, կառուցելով այս հույակերտ դամբարան-եկեղեցին,
արդեն համարյա թե ավարտել էր նրա շինարարական մասը

մինչև իր մահը, մինչև 1333 թ. և նույնիսկ հասցրել կերակրող
ռոտոնդայի կոփտորական կոմպոզիցիայի պերսոնաժներին
բարձրաքանդակները: Ինչ վերաբերում է ավելի ներքև դասա-
վորված զարդաձևներին և պատկերաքանդակներին, ապա այս-
տեղ դրսևթյունը թիչ ավելի բարդ է, և դատելով առաջին և
երկրորդ հարկերի մուտքերի ճակատակալ քարերի վրա արված
կոմպոզիցիաներից, նրանք կերտվել են արդեն ոչ թե Մոմիկի,
այլ թերևս նույնպես տաղանդավոր, սակայն այլ վարպետնե-
րի կողմից: Այդ բարձրաքանդակներն անշուշտ կերտվել են
նախօրոք, առանձին և հետագայում միայն տեղադրվել իրենց
տեղերում:

Միանգամայն այլ էր կառույցի ճակատների զարդաքան-
դակների հարցը: Նրանց համար, որպես կանոն, նախօրոք հա-
մապատասխան ելուստներ էին թողնվում, և բուն զարդաձևը
քանդակվում էր հետագայում՝ ուղղակի պատի վրա: Սակայն
կթե այդ իսկապես այդպես է եղել, ապա տարակույս չի մնում,
որ կառուցող ճարտարապետը արդեն շինարարության պրո-
ցեսում ունեցել է ճակատների մշակման ամբողջ տխման,
նախօրոք իմացել, թե որտեղ ինչ զարդաքանդակ պետք է լի-
նի, որպեսզի համապատասխան ելուստ թողնվի նրա համար:
Իսկ սա նշանակում է, որ նույն ճարտարապետը նախօրոք
մշակել էր ոչ միայն ամբողջ կառույցի տարածական ձևերը,
այլև համապատասխան մանրակերտի կամ առանձին տախ-
տակների և կամ մազազաթների վրա մշակել ամեն մի ճա-
կատում քանդակվելիք զարդաձևերի տեղաբաշխման տխման,
նրանց ձևերը և դրա համապատասխան էլ ելուստներ թողել
պատերի որմածքի վրա: Ունենալով այդ էությունները, գծագրե-
րը կամ նկարները, քարտաշ վարպետները առանց որևէ զր-
վարության կարող էին իրականացնել ճարտարապետի մը-
տահագրումը, նրա նախատեսած զարդաձևերը: Սրանով էլ
պետք է րացատրել այն ակնհայտ ընդհանրությունները, որ
կան Բուրթլիաշենն և Կենդեցու ճակատների և հատկապես երկ-
րորդ հարկի մուտքի շրջանակը կազմող զարդաձևերի և Մո-
միկի կերտած խաչքարերի մուտքի մեծերի միջև:

Սկզբունքորեն այլ էր իրադրությունը առաջին և երկրորդ

Հարկերի մուտքերի նակատակալ քարերի քանդակներին հարցում. ինչպես նշվեց վերը, այդ քանդակները զգալիորեն տարքերվում են Մոմիկի այլ քանդակներից և իրականացվել են նրա մահից հետո՝ այլ քանդակագործների, այլ վարպետների կողմից:

Նորաձևերի երկհարկ դամբարան-եկեղեցին Մոմիկի վերջին գործը կոչվում է կառուցողական արտակարգ միասնականությունը, և նրա ծավալային ձևերի ու տառանձին համամասնությունների մշակման մեջ ակնհայտորեն զգացվում է մեծ վարպետի հմուտ ձեռքը: Այս ամենը մեզ իրավունք է տալիս այս կառուցվածքը դասելու հայ նարտարապետական մշակույթի առավել նշանավոր հուշարձանների շարքը, այն համարելու հայ միջնադարյան նարտարապետության և քանդակագործության կրթապի նրդը:

Նորաձևերում Մոմիկի հիշատակը հաճերժացնող մի համեստ խաչքար է մնացել միայն, ամենայն հավանականությամբ կանգնեցված նրա աշակերտների կողմից: Մոմիկի գործունեության մեջ զարմանալի կերպով միահյուսվել են ավանդականն ու մեծ վարպետի վառ անհատականությունը. և ինչպես ամեն մի մեծ վարպետ, նա ևս չի սահմանափակվել որևէ ժանրի սահմաններում: Նրա գործունեությունը ծավալվեց պատմական խիստ քարզ իրադրության պայմաններում, երբ Սյունիքը կարծես կղզի էր մոնղոլական տիրապետության տակ հեծող հայրենի երկրում. այդ դրամատիկ իրադրությունը իր որոշակի կնիքն է դրել Սյունիքի այս շրջանի ամբողջ արվեստի վրա՝ ընդհանրապես և Մոմիկի ստեղծագործության վրա՝ մասնավորապես:

Եվ շնայած այդ ամենին, մենք բոլոր հիմքերն ունենք նշելու, որ Սյունիքում և հատկապես Վալոց ձորում XIII դարի երկրորդ կեսում և XIV դարի առաջին կեսում կազմավորվել էր գեղարվեստական մի խիստ ինքնատիպ դպրոց, որտեղ սերտ համագործակցության մեջ գործում էին բազմաթիվ տաղանդավոր վարպետներ, մանրանկարիչներ, քանդակագործներ, նարտարապետներ և այդ դպրոցի շրջանակներում է, որ ստեղծվեցին հայ միջնադարյան արվեստի այս շրջանի առա-

վէլ նշանաւոր գործերը: Այս մեծ գործում իր նշանակալից ավանդն ունի Մամիկը, որի ստեղծագործական որոնումների և ռճական ուղղութիւնն կնիքը կարելի է նշմարել մի շարք ալլ հուշարձանների վրա և այս շրջանում կերտւած այլ պատկերաբանդակների նորագեղ ձեւերում: Քեւ նա ունի իր աշակերտներն ու իր հետնորդները, սակայն ակնհայտ է միաժամանակ, որ նույն այս շրջանում գործում էին նաև այլ տաղանդաւոր վարպետներ, որոնց անունները չեն հասել մեզ, վարպետներ, որոնց ստեղծագործական որոնումները բնավ էլ չէին գնում Մամիկի բացած արահետներով: Մեզ հասած հուշարձանների համեմատական հետազոտութիւնը կտակած չի թողնում, որ ինչպէս Սյունիքի մանրանկարչական դպրոցի շրջանակներում, որտեղ գործում էին մի շարք տաղանդաւոր մանրանկարիչներ (Մամիկ, Քորոս Տարոնացի, Ավագ և այլն), այնպէս էլ համանման իրադրութիւն էր ստեղծվել նաև մոնումենտալ արվեստի բնագավառում, և այդ տաղանդաւոր վարպետներն էին, որ ստեղծել էին Քանահատի, Արատեաի, Ադիտակավորի, Հովհաննէս Կարապետ վանքի համալիրները և նրանք էին կերտել Սպիտակավորի և Բուրթելաշեն երկհարկ համրարան-եկեղեցու մուտքերի և Սղեղիսի տիմպանների անմոռաց պատկերաբանդակները:

Դժբախտաբար, մինչև այժմ մենք քիչ բան գիտենք այդ նշանաւոր վարպետների մասին: Քերես հետազոտութիւնները պարզեն նրանց անունները:

*
*
*

Մենք ծանոթացանք հայկական միջնադարյան ճարտարապետութիւն և արվեստի երեք նշանաւոր գործիչների կյանքին և գործին, գործիչներ, որոնց ստեղծագործութիւնները դարեր շարունակ ուղեկիշ են ծառայել հաջորդ սերունդներին՝ հետագա դարերի ճարտարապետութիւն և արվեստի կոթողների կերտման ժամանակ:

Առանձին նշանաւոր ճարտարապետների և քանդակագործների ստեղծագործութիւնները ուսումնասիրութիւնը հը-

Հարավօրոյթյունն է տալիս միանգամայն ալլ տեսանկյունից զնտել նարտարապետական մշակույթի, քանդակագործութեան զարգացման ուղիները:

Բանն այն է, որ եթէ ժամանակագրական սկզբունքով կատարված հետազոտութիւնների ելակետն է հուշարձանների տիպաբանական վերլուծութիւնը, իսկ արվեստի բնագավառում՝ պատկերագրական և սեմանտիկական ուսումնասիրութիւնները, և այս դեպքում առանձին նարտարապետների և բանդակագործների որոնումները կարծես ետին պլանի վրա են մղվում, ապա միանգամայն ալլ պատկեր է ստացվում, երբ նպատակ ենք դնում հետազոտել առանձին արվեստագետների ստեղծագործութիւնները:

Միայն այս դեպքում է հնարավոր դառնում ուրվագծել ավյալ գործչի ստեղծագործութեան զարգացման կոնկրետ ուղիները, նշմարել նրա որոնումների ճանապարհները:

Այս տեսակետից հատուկ հետաքրքրութիւն են ներկայացնում հայկական միջնադարի նարտարապետութեան և արվեստի այնպիսի զաղաթների ստեղծագործութիւնները, ինչպիսիք են Մանուելը, Տրդատը, Մոմիկը: Սակայն միամասնական նրանցից յուրաքանչյուրն իր ժամանակի ժնունդն էր, իսկ նրանց ստեղծագործութիւնները՝ ավյալ դարաշրջանում գերիշխող ոճական ուղղութիւնների արդասիք: Եիշտ է, լինելով մեծ արվեստագետներ, նրանք միշտ որոնումների մեջ էին, միշտ առաջ էին նայում, և նրանց գործերը շատ անգամ գոյս էին դալիս ժամանակի բնդհանրացած ձևերի շրջանակներից և կամ նույնիսկ դարաշրջանի շինարարական տեխնիկայի ընձեռած հնարավորութիւններից, բայց և այնպէս դարաշրջանի կնիքը խիստ ակնհայտ է նրանցից յուրաքանչյուրի ամեն մի գործի վրա:

Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է Եսենուկի և Տրդատի ստեղծագործական մոտեցումների որոշ բնդհանրութիւնը: Եթէ Տրդատի գործունեութիւնը սկսվեց Աղլամարի ավարտից շուրջ կես դար հետո միայն, ապա Տրդատի և Մոմիկի միջև քնկած էր մոտ երեք հարյուր տարի ժամանակ, մի բան, որ չէր կարող իր որոշակի կնիքը չդնել Մոմիկի

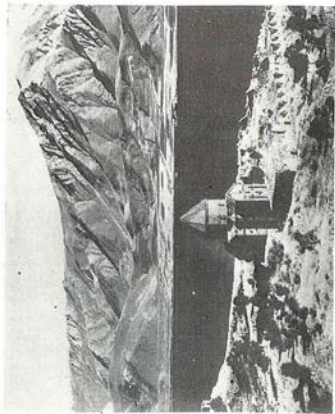
ստեղծագործության վրա առհասարակ։ Այս առումով ոչ պակաս ուշագրավ են այն փոփոխությունները, որոնք տակաւն հայկական ճարտարապետության և քանդակագործության մէջ Տրդատից մինչև Մոմիկ ընկած ժամանակաշրջանում։ Միաժամանակ պետք է նշել, որ տարբեր էր նաև նրանց գործերի պատմական անդրադարձը, և բնավ նայն նշանակութիւնը շունեցան այս մեծ վարպետների գործերը պատմական հաշորդ շրջաններում։ Մանուկի նշանավոր գործը, Ալիսամարի քանդակազարդ տաճարը, կառուցված էր խիստ ինքնատիպ, յուրահատուկ պայմաններում, կառուցված էր որպէս Արծրունյաց թագավորական տան, Արծրունիների փառաբանման ապոֆեոսը և ինքնին հասկանալի է, որ այն անկրկնելի էր ճիշտ տնայնէ, ինչպէս անկրկնելի էր նրա ստեղծող ժամանակը, ինչպէս Մանուկի տաղանդը։

Միանգամայն այլ էր իրագործւելուը Անիում, որտեղ կառուցված շէնքերը և առաջին հերթին Տրդատի գործերը դարձան բազմաթիվ ընդօրինակումների առարկա թե՛ նրա ժամանակակիցների և թե՛ հետագա դարերում գործող ճարտարապետների համար։ Նրա ստեղծած ճարտարապետական դպրոցը իր խիստ որոշակի կնիքն է դրել ինչպէս Անիի, այնպէս էլ Շիրակի և Արարատյան նահանգի սմբողջ շինարարական գործունեության վրա։

Անցած երեք դար, և մեկ այլ զեղարկնատական դպրոց կազմավորվեց Սյունիքում, այս անգամ արդեն Մոմիկի գլխավորութեամբ։ Այս դպրոցը հայ միջնադարյան արվեստի վերջին փայլատակումն էր, որտեղ այնպիսի դարձմանահրաշ ձևով միաձուլվել էին ճարտարապետութիւնը, քանդակագործութիւնը և մանրանկարչութիւնը։ Երկար կյանք շունեցավ այս դպրոցը։ XIV դարի կեսերից ստար բռնակալների վայրագ օրհնակութիւնը քայքայման եզրին հասցրեց Էրկրի տնտեսութիւնը, կանգ առավ մոնումենտալ շինարարութիւնը, սկսվեց արտագաղթը։ Այլ միայն XVII դարում որոշ նախադրյալներ ստեղծվեցին մի նոր, թեև կարճատև վերելքի համար, սակայն այլևս չվերականգնվեց այն մեծ արվեստը, որի հաղթական դադափներն էին Մանուկը, Տրդատը և Մոմիկը։



1010ԱՆԿԱՐՆԵՐ



Եկ. 1. Աղթամար, առանցքի շինանոց տեղը



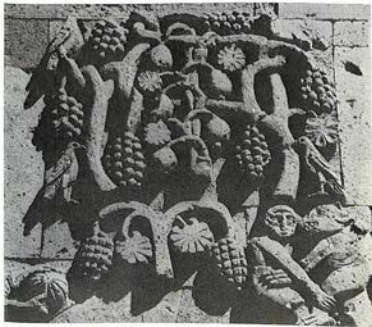
Նկ. 2. Աղճաճաք, Կկնդեցու ընդհանուր տեսքը հյուսիս-արևելքից



Նկ. 3. ԱգիաՍոմա. հինգերորդ հարազատիկն Էսկաաթ



Նկ. 4. Աղյամուր, Գաղիկ արքան տաճարի մանրակերպը Ահոբին



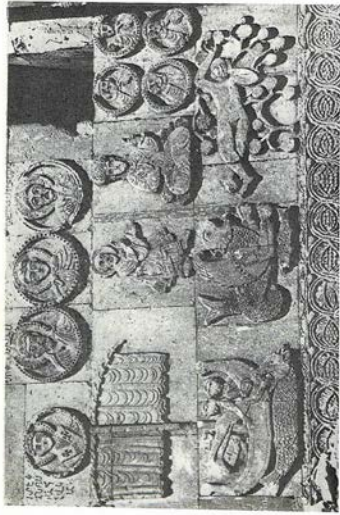
Նկ. 5. Աղբաժար, արեւմտյան հսկաստ, որբազաւարի հատված



Նկ. 6. Աղթամար. Նրսիսային հախառ, զարդարանշակ



Նկ. 7. Աղթամար. Հրաշքացի Տադևոս. Մամուն



Իգ. 8. Ագիոսափայտ. Շարափափայտի ձևի վրա, Հովհաննիս արքայազնի արձանագրությունը



Նի. Ծ. Աղմուշար. Հարազատիկ հանգամ. արքայազար, արքի տեսարան



Նկ. 10. Աղբաժար. հարստության նախապայման, որբագույնի համբավ



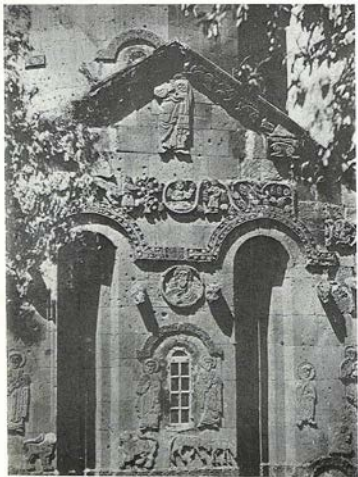
Նկ. 11. Աղբամար. Հարստայի և անասի մի համբան



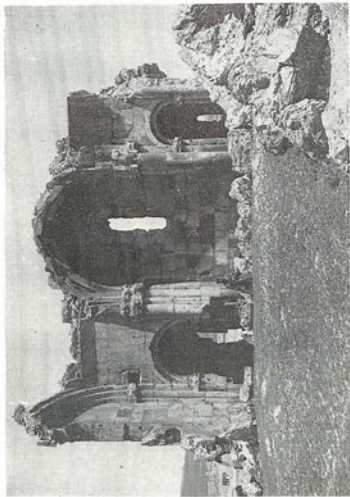
Նկ. 12. Բաղմատսը. Հարաժայիկն Հաճառ. Գաճիք և Գաղիսք



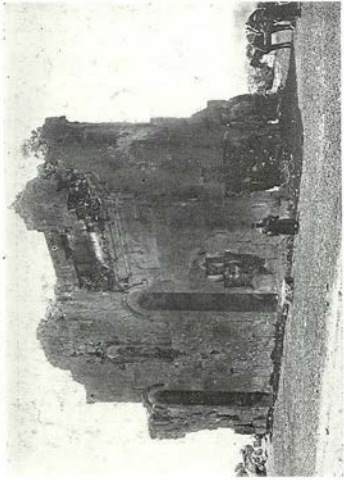
Նկ. 13. Աղբաժար. հարստալի ճակատ.
Համազասպ Արծրաշու պատկերաքանդակը



Նկ. 14. Աղջամար, արեւելյան նախասրահ



Յգ. 15. Ապոլլոնի հիմնքերը Մարասիքում



Նկ. 16. Մարդիկու. Եկեղեցու տեղը Նյուֆու-սըխեմարից



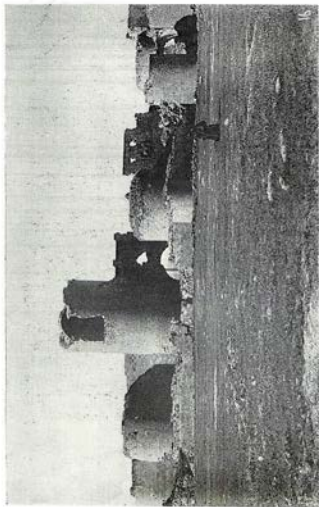
Նկ. 17. Արգիշ, արմատային



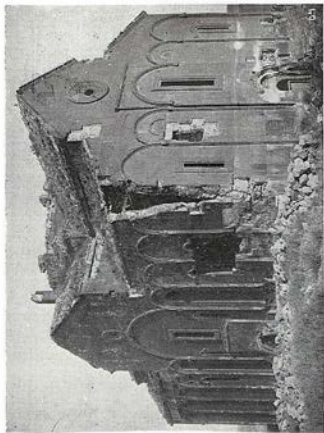
Նկ. 18. Հաղբառ. Թանուկ արհեստի ճեփար



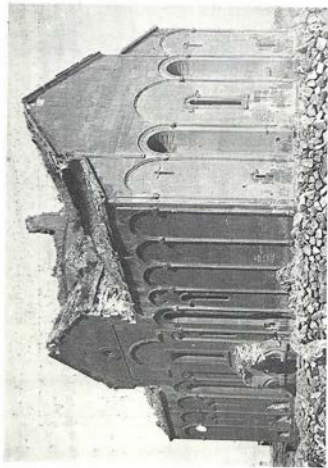
Էֆ. 19. Հազրատ. Սմբատ և Գուրգեն թագավորների
 իտիտերական պատկերասկզբ



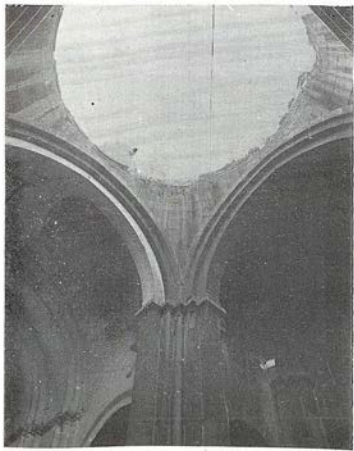
Յգ. 209. Անթ. պարիսպներ



Зды. 21. Манастир, рэстаўраваны ў 1920-1921 гадах



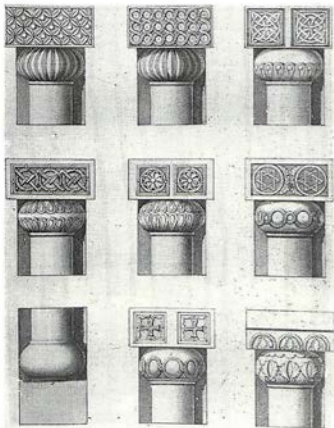
Նկ. 22. Ասի. Մայր տաճար. քիչ մնացած մնացած մնացած մնացած



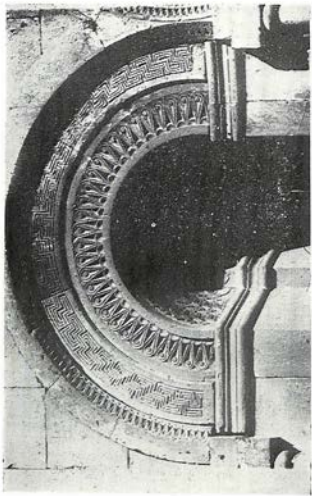
Էջ. 23. Անի. Մայր տաճար. սրճնամույթը և զմբիթը



Ֆկ. 24. Անի. Մայր տաճար, զիտավոր արտիզը



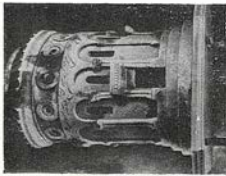
նկ. 25. Անի. Մայր տաճար, սրճնայտների
խորխորներ և խոյտներ (շափաղ. Թ. Թորամանյանի)



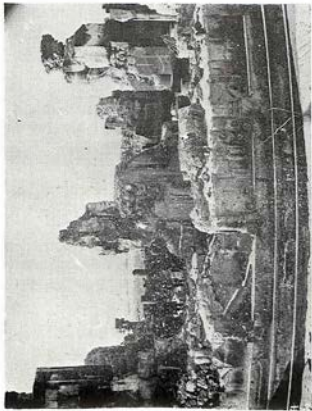
ՅՆ. 26. Անի. Մայր տաճար. Երեսմեկուկես հարյուր թափ



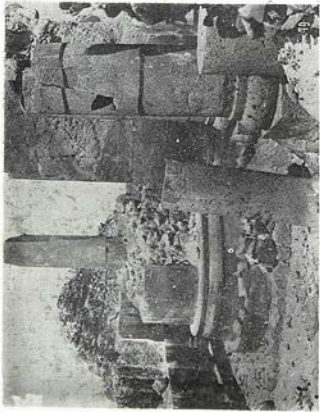
Լճ. 27. Էնի. Մազկաշեն. Մազկի և Քաղբառունի
Քաղաճարի գիմաքանդակը



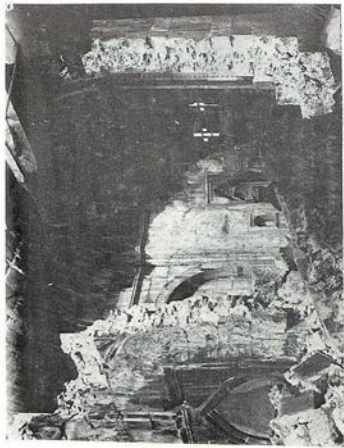
Նկ. 28. Անի, Պապկաշեն, Պապկե թաղամասի տաճարի մուտքի ձախողման ժամանակ (Վերականգնված)։
տաճարի մուտքի ձախողման ժամանակ



Նկ. 27. Ալեք. Պապյանցի, քեղանկար տեղադրված Երբ Շահ



Եվ. Յո. Այս. Պարզապիշ. նորամուտայն մեղքը և առանձին կանգնած սլոնիք



Նկ. 33. Տաթևի ու Գրիգոր Ավետիսյանի



Նկ. 24. Ներսիսեանք. խաչքար. քանդակագործ Մամիկ



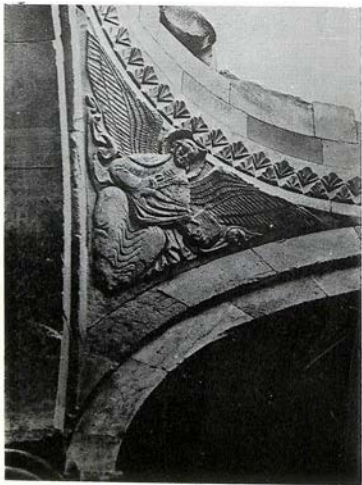
Էջ. 33. Երևնի. Էկեղեցու քնդանալը տեղիք Հարազ-տրեմուտից



Նկ. 26. Արևի. Առաջամասը պատկերաբաների արհմտյան
մասին հանրապետական թանգարանի ժամանակ



Նկ. 27. Արևի, ավեստական խորհրդանշան



Նկ. 38. Արևի. ավետարանիչի խորհրդանշան



Նկ. 39 Նորավանք. զափիթ. Աստվածամոր պատկերաբանգանկը



Յկ. 40. Իսթաթուրի, քաղկիթ. Հայր աստուծոյ պատկերացանկովը



Նկ. 41. Եղեգիս, Զորաց կնիկեցի, բնիկաւոր տնայր



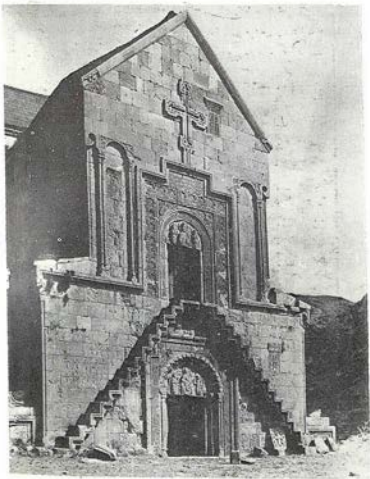
Նկ. 42. Նորավանք, Էրզնարի զամբարան-կնիզեցի, Երկրորդ Հարկի մուտքը



Նկ. 42. Երզնայի, Երվանդի զամբարան-էկեղեցի:
Քառակուսի տառնակաքանդակ հասանգայի սյան վրա



Նկ. 44. Նորավանք. Կրկնարկ զամբարան եկեղեցի:
 Քուրթեի իշխանի սրգու՝ Քեշքեն իշխանի պատկերաբանզանը



Նկ. 45. Նորաժանբ. Երկնարկ զամբարան-էկեղեցոյ աբեմոյան պատը

Ներածություն	5
Մանուկ	16
Ազնվամարի պալատը	17
Պալատական տանարը	31
Ազնվամարի պատկերազրահան համակարգը	46
Տրդատ	79
Արգինա	86
Հագրատ	91
Անիի մեծ պարիսպը	99
Կոստանդնուպոլսում. ս. Սոֆիա	104
Նորից Անիում. Մայր տանարը	109
Միջնաբերդի պալատի հյուսիսային զանգեղները	124
Ս. Գրիգոր (Գաղիաշեն)	128
Տրդատի գլխացք	138
Մոմիկ	143
Նորավանքի խաչքարերը	149
Տաթևի ս. Գրիգոր Էկեղեցին	151
Արևիկի Էկեղեցին	152
Նորավանքի զավթի վերականգնումը	158
Ջրաջ Էկեղեցին	166
Նորավանքի երկհարկ զամբարան-Էկեղեցին	169

ՄԱՍԻՍԻՆ ԽԱՇԱՏՈՒՐԻ ՄԵԼԵՏԻՍԱՆՈՒՄԸ

ՎԱՐՊԵՏԱՆՑ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ

Մանուկ. Տրդատ. Մոմիկ

Հրատ. խմբագիր՝ Զ. Կ. ՕՐՄԱՆՅԱՆ

Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Կ. ԳՈՐԾԱՆԱԼՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր՝ Հ. Մ. ՄԱՆՈՒԶԱՐՅԱՆ

Սրբազորիչ՝ Ա. Լ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ

ԻԵ № 575

Հանձնված է շարժանքի 1.12.1981 թ.: Ստորագրված է ապագրության
9.04.1982 թ., ՎՆ 06105, Չափը 84×108¹/₃₂, Թուղթ N 1, Տառատեսակ
«Գրքի սովորական», բարձր ապագրություն: Պայմ. 11,97 մամ., ապագր.
11,25÷45 ևկ.: Հրատ.-հաշվարկ 10,21 մամուլ: Տպարանակ 5000, Հրատ.
N 5672, Պատվեր N 926, Գինը 1 ս. 60 կ.

ՀՅՈՒ ՀԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 գ:
Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24 г.

ՀՅՈՒ ՀԱ Հրատարակչության ապարան, 378310, ք. Էջմիածին:

Типография Издательства АН Арм. ССР, 378310, г. Эчмиадзин.

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0230863

1 n. 60 q.

A ⁱⁱ
68215