

ՍՏԵՓԱՆ ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ, Աղթամար, շՄՄԶ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1983, 173 էջ:

Վասպուրականի ճարտարապետական դպրոցը մասնագիտական գրականության մեջ շատ քիչ հուշարձաններով է ներկայացված, բայց Աղթամարի համալիրի մասին գրվել են պատկանելի թվով աշխատություններ, որոնց շարքում պրոբլեմների ու հարցերի լայն ընդգրկմամբ և նորովի մեկնարանմամբ կարևոր տեղ է գրավում գրախոսովու մենագրությունը, որի առաջին մասում հեղինակը վերլուծում է Աղթամարի ճարտարապետությունը:

Աղթամարի համալիրի կազմավորման նախադրյալներն բաժինը նվիրված է Արծրունիների շինարարական գործունեությանը, որը ներկայացվում է տոհմի պատմությունից հայտնի տվյալներով: Այստեղ հատկապես քննվում են նահանգի և ամբողջ երկրի պալատներին բնորոշ մի շարք ուղադրավ հատկանիշներ: «Աղթամարի պալատը» ենթաբաժնում հանգամանորեն վերլուծվում են պատմական տեղեկությունները և 1912 թ. Հ. Օրբելու կատարած ուսումնասիրության տվյալները՝ կղզու, նավահանգստի, քաղաքի ու պալատական համալիրի վերաբերյալ: Առավել հանգամանորեն հեղինակը վերլուծում է պալատի կենտրոնական դահլիճի ճարտարապետությունն ըստ պատմական նկարագրության: Նա նախ և առաջ նկատում է նրա՝ քառակուսուն կամ խորանարդին ներգծած լինելու հայկական շատ հուշարձանների բնորոշ հատկանիշը, որը հայտնի է իբրև կայունություն և մոնումենտալություն արտահայտող համալսարանություն: Քննելով նշված դահլիճի մասին եղած իրարամբար ծեցանկերը և նմանատիպ կառույցների նյութերը, Ս. Մնացականյանն առաջ է քաշում վերակազմության մի նոր վարկած, ըստ որի դահլիճը եղել է Մաստարայի եկեղեցու տիպի անսյուն խաչածեղ կառույց:

Գրքի հաջորդ ենթաբաժինը նվիրված է պալատական ս. Խաչ եկեղեցու հորինվածքին, որն իրավամբ համարված է Ավանի տիպի հուշարձանների ինքնատիպ մի տարրերակը, ուր արտաքինից շեշտված են խաչաձևերը և բացակայում են արևմտյան ավանդատները: Նրան նախանմուշ է հանդիսացել Նույն Վասպուրականում գտնվող Ձորագիրի ս. էքմիածինը (VI—VII դդ.): Ու միայն պահպանված են հատակագծի ճաճանշավոր խաչաձևը, այլև հիմնական չափերը: Սակայն այստեղ արտաքին մակերեսներն ավանդույթին հակառակ ուղադրի շլատմաներով վերածվել են մի հիանալի բեկերկուն ֆոնի, որի վրա քանդակներն առավել հնչել են դռնում, ինչը և հարդարանքի դարձրել են նրան հատկանիշների հանճարն ու ինքնատիպ մի իրագործում կարելի է որակել: Արտաքին ծավալների ու հարթությունների ուղադրի հատվածները միավորված են շենքը համատարած պարուրող քանդակագործներով, որոնցում հեղինակը Զվարթնոցի զարդագործու հեռավոր արձագանքն է տեսնում: Որպես տաճարի ուղադրավ առանձնահատկություն նա մատնանշում է հարավային խաչաձևում տեղավորված արքայական վերնատունը, վերապատկերում նրա հանդիսավոր, կամարակապ աստիճանները, որոնք քանդակվել էին 1870 թ. դանդաղատան կառուցման կապակցությամբ: Ներկայացված են նաև տաճարի ծածկի փոփոխությունները, հատկապես Հ. Օրբելու հիշատակած՝ կոր պրեթի XIV դ. վերափոխումը բրգաձևի:

Աղթամարի երկրորդ մասը գրեթե ամբողջությամբ նվիրված է հուշարձանի ճակատներին և դմբերի թմբուկի քանդակներին: Վերջում համառոտակի ներկայացված են նաև արքայական վերնահարկի քանդակներն ու որմնակարների պատկերազարկան տեղաբաշխությունը: Հեղինակը մանրամասն ներկայացնում է ճակատների մշակման ընդհանուր և մասնակի հատկանիշները, գաղափարական և ռեալիստական ընդհանրության կողքին նա նկատում է կատարման տեխնիկայի տարբերություններ, որոնք արդյունք է համարում մեկ ընդհանուր ղեկավարի՝ Մանվել ճարտարապետի հսկողությամբ տարբեր վարպետների մասնակցություն: Նա բացահայտում է մամանակաշրջանին հատուկ աշխարհիկ մտածողության շատ կողմեր՝ հատկապես նշելով, որ

դիրքով, ձևերով, բովանդակությամբ և դերով տարբերվող քանդակագործները նպատակամղված են մեկ հիմնական նպատակի՝ փառաբանելու Արծրունյաց տան գործունեությունը:

Առաջին՝ գլխավոր քանդակագործին, ներկայացված է տարբեր ճակատներում ունեցած սյու-մետային և համադրվածքային լառանձնահատկություններով: Հատկապես մատնանշված է հյու-րիսային և հարավային ճակատների խորհրդանշական պատկերների թեմաների նմանությունը (արևմուտքում փրկության, արևելքում ուժի և պայքարի), ինչպես նաև դիտողի շարժմանը հանդիմաց ընդհանուր հսկվածությունը ձախից դեպի աջ՝ բոլոր ճակատներում, ընայած, որ նեղ ճակատները սիմետրիկ լուծում ունեն: Հին արևելյան ակունքներ ունեցող բազմաթիվ տոհմա-նշանները ներկայացված են որպես տոհմագրության թեման և անձնավորությունները տարբե-րելու միջոց: Փորձ է արված այդպիսի նշաններով պարզելու տարբերակված անարձանագիր պատկերների անձնավորությունները: Հարավային ճակատի կենտրոնում տոհմանշանների առ-կայությունը հեղինակին հուշում է զանգակատան ծառում Գագիկի հոր՝ Դերենիկ իշխանի և մի սյլ նշանավոր Արծրունու պատկերների առկայության հնարավորությունը: Ակնարկելով հին արևելյան և Քրիստոնեական արևելքի ազդեցությունները, նա հնարավորին չափ մանրամասն խոսում է տղային ավանդությունների զորեղ ազդակ լինելու մասին և ընդգծում հիշյալ քան-դակները նաև ազգագրական ու երկրագրական նշանակությունը:

Որխագայրի գոտին իր զուտ աշխարհիկ բովանդակությամբ ու սյուժետային րազմադա-նությամբ ներկայացված է որպես նոր և ինքնատիպ երևույթ, ուր շեշտված է պատկերված բա-րիքներն ստեղծող և հովանավորող Գագիկ արքայի և երկու իշխանազունների քանդակային հա-մադրվածքն արևելյան ճակատի մեջտեղում: Վերահիշյալ գոտիների միջև տեղավորված կեն-դանական բարձրաքանդակների նոր շարքը գրքում ներկայացված է իրեն հարթությունն ուժե-ղացնող շեշտադրում և խորհրդանշական ուշադրով պատկերաշար: Բուրբուլին նոր մեկնաբա-նություն ևն ստացել վերին գոտիները Քիվի քանդակադարը բաժանված է փոխկապակցությամբ մեջ գտնվող մասերի՝ 1. արևմտյան խաչաթևի իշխան-իշխանուհիների դիմաշարի, որոնց սկիզ-բը կարելի է համարել արևմտյան ճակատի վերնամասի մեկական կանացի, ըստ հեղինակի՝ Գագիկի մոր և կնոջ դիմապատկերները, 2. հորիզոնական մյուս մասերի տոհմանշանների, 3. թեքադիր կենդանավազերի Բմբուկի քիվին փոխարինող հինգերորդ գոտու կենդանավազի պատկերը համարված է իշխանական որսի պատկերման ավանդական մի սյուժե: Դիմաքանդակ-ների վերաբերյալ այլ հեղինակների մեկնաբանություններից ուշադրով է Ա. Շ. Մնացականյա-նինը, որ դրանք համարում է աստվածաշնչային «գուշակումն մարգարից» հասկացության վե-րադարձությունները:

Նկատի ունենալով նյութերի սակավությունը, Ս. Մնացականյանը համեմատաբար քիչ է անդրադարձել ներքին հարդարանքին, բայց բավարար չափով նկարագրել է այն՝ օգտագործե-լով 2. Օրբելու և Ս. Տեր-Ներսեսյանի տվյալները: Նա նշում է, որ պատկերագրական արտաքին համակարգը սերտորեն առնչվում է ներքինի հետ թե՛ ձևի և թե՛ բովանդակության առումով և այդ կապի արտահայտություններից մեկն էլ համարում է վերնահարկի ռազրիքի կենդանաբա-նողները: Բայց և այնպես նա առաջ է քաշում սկզբնական որմնանկարների զգալի մասի վերա-խախտված և աշխարհիկ թեման ոչնչացված լինելու հավանականության մի վարկած: Այս հար-քում հակառակ կարծիքի է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, որը նշում է, թե ընայած մի շարք պատկեր-ների վերանկարված են, զլխավոր մասը մնում է իր սկզբնական վիճակում և որ այնտեղ նկատելի են որմնաքանդակներում կիրտոված պատկերագրական ոճն ու սկզբունքները:

Աշխատության մեջ կան նաև հատ ու կենտ վրիպումներ: Այսպես, Անանուն Արծրունին նշ-շում է, որ նավահանգստի պարիսպները դեմ էին առնում գահավիժ ժայռերին, որոնք գտնվում են կղզու հյուսիս-արևմուտքում: Հետևաբար նավահանգիստը գտնվում էր այդ կողմում և ոչ թե հարավային, ինչպես կարծում է հեղինակը:

Պալատական քառակուսի դահլիճի 40-ական կանգուն չափերը 2. Օրբելին հաշվել է ուրար-տական կանգունի համարժեքով (51,8 սմ)⁴: Ստացվում է 20,72 մ, որը մեծ համարելով՝ հե-

² Ա. Շ. Մնացականյան, Նոր փորձ՝ Աղթամարի վանքի որմնանկարների մեկնաբա-նություն (Հայաստանի մշակութի և արվեստի պորթմենների նվիրված հանրապետական հին-գերորդ գիտական կոնֆերանս, զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1982, էջ 150):

³ «Documenti» № 8, Milano, 1974, p. 111.

⁴ И. А. Орбел, նշվ. աշխ., էջ 37:

դիճակը հիմք է ընդունում ուվիլի փոքր միավորներ՝ 26,64 սմ և 33,3 սմ: Բայց դրանք համապատասխանում են ոտնալափին, որը կանգունից փոքր միավոր է: Այնպես մեծ թիվը հիմք ընդունելիս դաշիճի բարձրությունը կրկնակի ցածր (13,32 մ) կստացվի, եկեղեցուց, մինչդեռ պատմիչն այն նմանեցնում է կղզու գագաթնաժայռից, ոչ նվազ բարձրությամբ մի բլրի: Այս մոֆոլոգիայի Տրդատի կառուցած գմբեթը, որի տրամագիծը 31,5 մ է, վկայում է, որ հայ ճարտարապետ-վարպետները հմուտ են հղել մեծ թուշներ ծածկելու մեջ: Փոքր չափերը հեղինակին անհրաժեշտ են եղել իր պատկերացրած մաստարայատիպ կառուցվածքին համապատասխանելու պատճառով: Այդ տիպը լուրի Անանուն Արծրունու հիշատակած կամարակից կամ թագակից խորանները: Բայց տեղ միայն մեկն է յուրաքանչյուր կողմում: Ուշագրավ է այն, որ Թ. Թորամանյանն այդպիսիք է համարում Զվարթնոցի ձմեռային դահլիճի խորանները: Իսկ Արծրունուց պատմիչը երկնահարթ, լուսաճաճանչ գմբեթների առկայությունը նույն այդ պալատում չհշտելով՝ հանդերձ՝ դահլիճի հածիկը երբեք գմբեթ չի անվանում:

Հեղինակն տեսնել է նաև պատմիչի հիշատակած մի այլ չափ՝ երեք մեծաքայլ պատի հաստությունը, որ հաստակ չէ մաստարայատիպ կառուցվածքին: Նա իրեն համեմատական օրինակ դնում է Բիշապուրի պալատը (III դ.), մինչդեռ կարծում ենք, պատմիչի տվյալներին ուվիլի են համապատասխանում Ֆիրուզպատի պալատի (III դ.) և Սպահանի Մայր մզկիթի (XI դ.) բառակուսի, թանձրապատ դահլիճները: Մի կարծիքով Աղթամարի դահլիճն արտադրաբար չափերի մի քառակից գլխավորն էր, որի՝ ալատական քանդակաձև կարևորագույն մասերից մեկը լինելու մասին են վկայում ուշ միջնադարի մեխիքական տները: Թալիշի զղյակի խորանավոր երկու փոքր գլխատներն այդ տիպի մեզ հասած լավագույն նմուշներից են: Մեզ թվում է, որ սկզբունքային տեսակետից ընդունելի է Հ. Օրբելու վերակազմության վարկածը, սրը տեղ է գտել նաև ժալյակի սովետական հանրագիտարանի Աղթամարին նվիրված հոդվածում, որի հեղինակներից մեկն էլ Ս. Մնացականյանն է: Վերջինս գրախոսվող մենագրությունում միտում է Հ. Օրբելու պատկերացրած խաչվող կամարների համակարգի գոյությունը X դ., բունի որ դա ընդհանրացել է XIII դ. և ոչ այդքան մեծ թախիների վրա: Բայց հայտնի է, որ կատարյալ ձևերն ունենում են իրենց նախօրինակները, որոնք տվյալ դեպքում մեզ չեն հասել: Էյա Սոֆրայի գմբեթի կմախքը թին ուրիշ, բայց կամարակապ համակարգ է, իսկ քաղաքացիական շենքերում խաչվող կամարների կիրառման օրինակ է Վանա լճից հյուսիս վերջերս հայտնաբերված հսկա և շատ հին գլխատները: Աղթամարի դահլիճի չափերը ցույց են տալիս, որ այնտեղ խաչվող կամարների պարզ համակարգ չէր կարող լինել, այլ՝ բարդացված (հավանաբար կիսակամարներով) մի տարբերակ: Հաշվումների համար առայժմ ունենք նաև Ռ. Վարդանյանի հետազոտության տվյալները: միջին կանգուն՝ 53 սմ, մեծ քայլ 92,7 սմ7, որոնք մոտավորապես համապատասխանում են Հ. Օրբելու տվյալներին8:

Որոշակի անճշտություն կա նաև հուշարձանի վիժագրությունների ժամանակի որոշման հարցում, որի հետևանքով որոշ թուշուկների բովանդակությունը կամ իմաստը ճիշտ չի մեկնաբանվել: Ըստ հեղինակի՝ քանդակներն ի սկզբանե մակագրություններ չեն ունեցել և դրանք քանահոճորեն աճեցվել են X դ. երկրորդ կեսում, երբ այլևս չկար իր կամքն ու ճաշակը հոգևորականների թռնադատող Գագիկ արքան: Նրա կարծիքով բացառություն են արևելյան ճակատի եզրերի պատկերաքանդակները, որոնց կողքերին վիժագրության համար հատկապես դուրս ցցված քարեր են տեղադրել, բայց մակագրությունները կատարվել են ուշ, մյուսների հետ, երբ արդեն կերպարները մոռացված էին: Հարց է առաջանում. ինչու՞ Ուշագրի նայելու դեպքում պարզ կդառնա, որ առանց մակագրությունների կիսթարվելի որոշ քանդակային համագրվածքների ամբողջականությունն ու իմաստը: Առհասարակ մակագրություններն ունեն սրբապատկերների ընդհանուր հակիրճություն, զետեղված են ոչ պատահական տեղերում ու ենթակված են տվյալ համագրվածքի կոնկրետ պահանջներին ճիշտ այնպես, ինչպես ներքին որմնանակարներում: Բացառություն են հյուսիսային ճակատի մի քանի մակագրությունները, որոնք Հ. Օրբելին ևս հետագա փորագրություն է համարել9, Հատուկ մակագրության համար ստեղծ-

3 Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. 1, Քրեան, 1942, էջ 91:

6 O. Goodwin, A history of ottoman architecture, London, 1971, p. 404-407.

7 ժալյակի սովետական հանրագիտարան, հ. 8, էջ 679:

8 И. А. Орбели, Изв. АН, т. 37:

9 Նույն տեղում, էջ 104-110, 131:

ված հորինվածք է Աղամի պատկերաքանդակն արևելյան ճակատի կենտրոնական մասում: Այստեղ ճակատի առանցքի նկատմամբ սիմետրիկ տեղադրված կենդանադուխ բարձրաքանդակների միջև դարձյալ սիմետրիկ դիրքով տեղադրված է այդ պատկերաքանդակի սալաքարը: Արձանագրության բացակայության դեպքում մեղալյունաձև պատկերաքանդակը ենթարկվելով նշված սիմետրիկությանը պետք է սալի առանցքի վրա տեղադրվեր, մինչդեռ այն նկատելիորեն այլ է շեղված միմիայն սալի ձախակողմում արձանագրելու հնարավորությունը ստեղծելու համար: Իրոք, կենդանիների անվունակողության վերաբերյալ արձանագրությունը հարկավոր էր եկեղեցու գաղափարաբանության անհարթի կենդանաքանդակների գոյությունն արդարացնելու համար, ինչպես այդ միակցումայն տեղին նշել է Հ. Օրբելին¹⁰: Ուրեմն, նշված պատկերաքանդակն անվերապահորեն պատկանում է ոչ թե առաջին, այլ երկրորդ քանդակագոտուն, որին գրքում թյուրիմացաբար պահպանել նշանակություն է վերագրված:

Եկեղեցու համար հիմնական պահպանիչ խորհրդանշանը միշտ էլ խաչն է եղել: Այստեղ այն առկա է հատակագծում, ծավալատարածական հորինվածքում, շենքի զազաթին, պատերի վրա, որոնցից, ըստ Հ. Օրբելու, առանձնակի նշանակություն ունեն արևմտյան մուտքի վերևում, հրեշտակների միջև պատկերվածը¹¹: Պատերի վրա կային նաև ոչ քիչ թվով սրբապատկերներ: Այդ պայմաններում եկեղեցին պահպանելու համար Մանվելը բնավ էլ կարիքը չունեն բազմաթիվ կենդանիներ պատկերելու պատերի վրա: Կենդանական և բուսական, ներառյալ առասպելական պատկերներից շատերը իրոք ունեցել են միանշանակ և բազմանշանակ իմաստներ, սրտնք Անանուն ևրժրունին համարում է ժողձալի իմաստնոց: Թեև որոշ պատկերների տրված են նոր անվանումներ, սակայն դա չի նսեմացնում աշխատության գիտական արժանիքները, քանի որ մանրամասն նշվում են նուև տարբեր հետազոտողների կարծիքները դրանց մասին: Ի դեպ այս առումով Հ. Օրբելու և Ս. Տեր-Ներսեսյանի անունների կողքին արժեք հիշատակել նաև Հ. Վահրամյանի անունը, որ հեղինակներից մեկն է վերոհիշյալ միևնույն պրակի, ուր գեղեցկված են նաև նրա ու Պ. Վալուտայի կարևոր չափագրությունները: Ամփոփելով նշենք, որ բազմաթիվապես հեղինակի այս աշխատությունը նրա հերթական արժեքավոր ներդրումն է պատմական հայ ճարտարապետության և արվեստի ուսումնասիրության բնագավառում:

ՆՈՒՐԱՐ ՊԱՊԱՆԻՅԱՆ

Ճարտարապետության քեկնաձ:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 112:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 82: