

ԿԱՐՊԻՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

ՈԳՈՒ ԱՄՐՈՑՆԵՐ



ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ



ՀՐԱՄԱՆԱՒ

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. ԳԱՐԵԳԻՆԻ ԵՐԿՐՈՐԴԻ

ՍՐԲԱՋՆԱԳՈՅՆ ԵՒ ՎԵՀԱՓԱՌ-
ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

ԿԱՐՊԻՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

ՈԳՈՒ ԱՄՐՈՑՆԵՐ

ԷՍՍԵ ՀԱՅ ճԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Բ Դրադրակություն

ՍԱՅՐ ԱԹՈՂ ՍՈՒՐԲ ԷԶՈՒԱԾՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
Ս. ԷԶՈՒԱԾԻՆ - 2009

ՀՏԴ 891.981-4 Սուրենյան : 72 (479.25)

ԳՄԴ 84 Հ-4 + 85.113 (2 Հ)

U – 971

ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ ԿԱՐՊԻՍ

U – 971 ՈԳՈՒ ԱՄՐՈՑՆԵՐ (ԷՍՍԵ ՂԱՅ ճԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ).

- Բ հրատարակություն. – Ս. Էջմիածին: Մայր Աթոռ Սուրբ
Էջմիածին, 2009. – 128 էջ:

ԳՄԴ 84 Հ-4 + 85.113 (2 Հ)

Տպագրվում է մեկնասությամբ
«ՍԱՐԳԻՍ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ» ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻ

ISBN 978-9939-59-036-3

© ՄԱՅՐ ԱԹՈՌՈՒ. Է. ԷԶՄԻԱԾԻՆ, 2009 թ.

© Կ. Սուրենյան, 2009 թ.

Բացի մարդուց, բնության մեջ
չգիտենք ուրիշ ոչ մի էակի,
որի ոգով կարողանայինք սքանչանալ:

Սպիտակա

Ա.

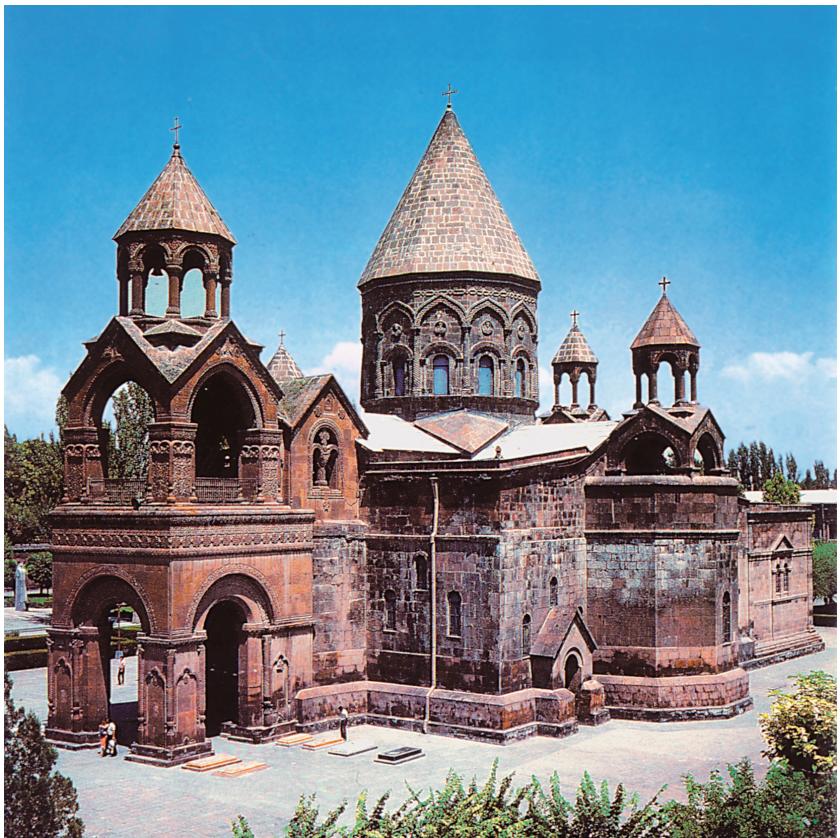
Արվեստի հանդեպ սիրո առաջին սերմը ճարտարապե-
տությունն է գցել իմ հոգու մեջ, ենու ամենավաղ տարիքիս,
որպես անգիտակից զգացում, որպես զարմանք՝ չորս-հինգ
տարեկան երեխայի ուշադրությունը գրաված երևույթի
առաջ, որ անջնջելիորեն տպավորվում է ամբողջ կյանքի հա-
մար, դառնում հոգին հարստացնող մտապատկեր:

Պարթենոնի տաճարն էր դա Աթենքում՝ Ակրոպոլիսի
բարձունքին:

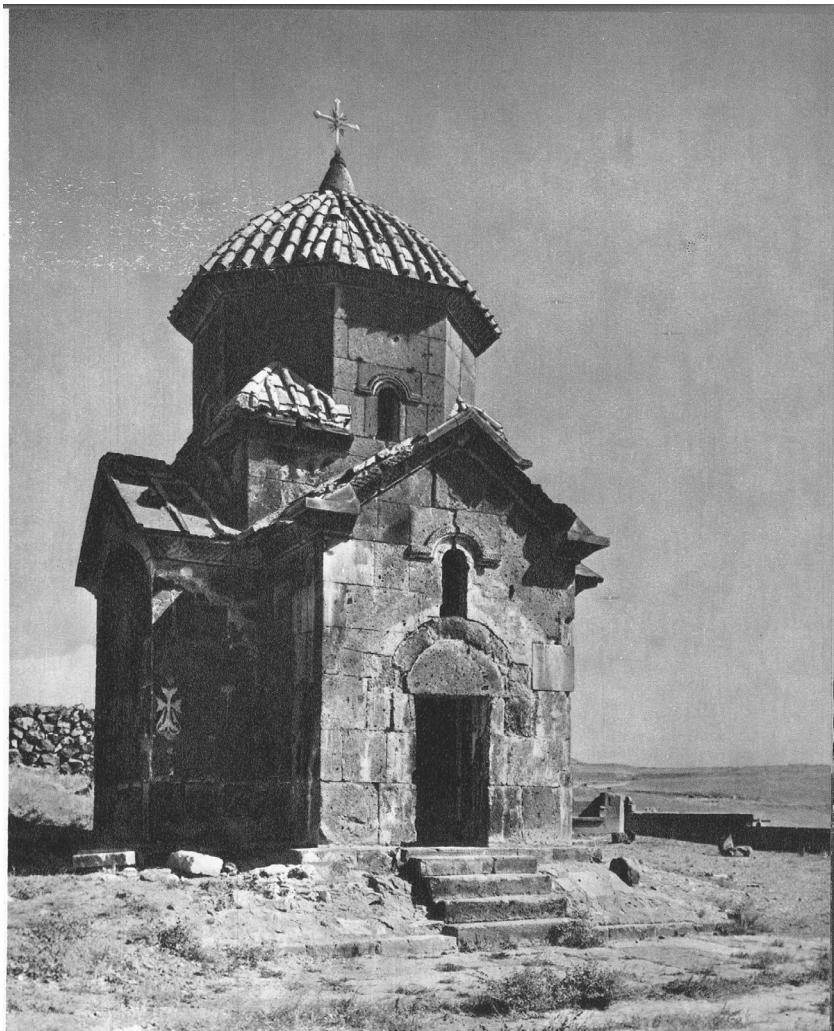
Ասածս չի նշանակում, թե արվեստների մեջ ամենից ավե-
լի սիրում եմ ճարտարապետությունը: Կարծում եմ՝ արվես-
տի հանդեպ իսկական սերը համապարփակ զգացում է, որ
նախապատվություն չի տալիս արվեստներից որևէ մեկին,
այլ ներառնում է բոլորը, իսկ որևէ տվյալ պահի, ըստ հան-
գամանքների կամ տրամադրության, ըմբռշնուրմ է այս կամ
այն արվեստը, որ իր հրաշագործ ուժով կարող է ոչ միայն
գեղագիտական հաճույք պարզեցնել, այլև հաճախ մխիթարել,
զորացնել, նույնիսկ վեհացնել մարդու հոգին կյանքի թո-
հուրոհում: Լավ է, անշուշտ, որ այդ սիրո սերմերը մարդու
մանկության օրերին ընկնեն հոգու մեջ, լինեն առողջ, ուս-
տի աճեն, զգացանան կյանքի ընթացքում, սերն ամրանա ու
ազնվանա գիտակցված ճաշակի զորութեամբ:

Հասուն տարիքիս գիտակցեցի, որ դպրոցական օրերիս
զգացել եմ նաև մի կարևոր ճարտարապետական ճշմարտու-
թյուն. ուրիշ գեղեցիկ շենքեր էլ կային Աթենքում, հին ու

նոր, որոնց մոտով անցնելիս ամեն անգամ նայում էի հածույքով, բայց սրտիս հատկապես մոտ էր հենց Պարթենոնը, որովհետև կանգնած էր Աթենքի կենտրոնում բլրի վրա և աչքիս առաջ էր մշտապես, նույնիսկ գիշերը՝ հատկապես լուսավորված։ Եվ միշտ էլ տալիս էր մի ջերմ ու մտերիմ, հոգին տոնականորեն պայծառացնող զգացում, երբ և որտեղից էլ նայեի՝ մեր փողոցից, քաղաքի որևէ անկյունից, նույնիսկ հեռվից՝ լեռներից ու դաշտերից ու ծովից։ Լինելով ինքնին ամենակատարյալ ճարտարապետական կոթող, կարո՞ղ էր Պարթենոնի տաճարն այդպիսի աղղեցություն գործել, եթե չլիներ հոյակապ տեղադրությունը քաղաքի գլխին, այն էլ հնավանդորեն սրբազն բլրի վրա, որտեղից նա դարեր շարունակ, իր մարմարակերտ գեղեցկությամբ, իր սյունաշարերի պայծառ ու վեհ ուժմով, իր ամբողջության պարզորեն ավարտուն, գուսապորեն քանդակային ուրվագծով, ճառագայթել է ոգու և իդեալի լույսը, իր պատգամը՝ որքան աստվածային, նույնքան և մարդկային։ Ճառագայթել է անգամ կիսավեր վիճակում և ով գիտե որքան հոգիներ է ոգեշնչելամրացրել, նկատելիորեն և կամ, ավելի, աննկատելիորեն, ոչ միայն հույն մարդկանց, այլև ընդհանրապես քաղաքակիրթաշխարհից եկած այցելուների հոգիներ։ Պարթենոնի սեմին էլոնեստ Ռընանն ապրել է իր իմացական հոգեղարձը, որին ներշնչյալ էջեր է նվիրել՝ «Աղոթք Ակրոպոլիսի վրա» նշանավոր գրագիր իր ինքնակենսագրության մեջ։ Բայց ամենից առաջ, անտարակույս, այդ ճառագայթումը մեծ զորավիր է եղել հույն ժողովրդի հավաքական հոգուն՝ դժնդակ ստրկության դարերին և մանավանդ տասնիններորդ դարի սկզբում, երբ ամբողջ Հունաստանը հերոսական պայքար էր մղում օսմանյան լծից ազատվելու համար։



Սուրբ Էջմիածնի Մայր Տաճար, 4-րդ դար:



Կարմրավոր, 7-րդ դար:

Ռ.

Բնական է, ճարտարապետության հանդեպ այդ հետզհետեւ գիտակցական դարձող հետաքրքրությունը, որ պատանեկան ուսումնառությանս տարիներին ոռմանտիկ ապրումներ էր տալիս, երբ կարդում էի նաև հին Եգիպտոսի և հին Միջագետքի, Արևելքի և Արևմուտքի ճարտարապետության մասին և լուսանկարները դիտում, պիտի հայացքս ուղղեր, հատկապես, նաև դեպի հայ ճարտարապետությունը, մասնավանդ որ Կիպրոսում մեր գիշերօթիկ Մելգոնյան կրթական հաստատության տոհմիկ մթնոլորտը լիովին տոգորված էր հայ մշակույթի շնչով։ Բայց բնիկ հայկական ոճով ոչ մի ճարտարապետական կոթող չէի տեսել։ Աթենքում մեր արվարձանային հայաշատ թաղամասի եկեղեցին սովորական բազիլիկ մի շենք էր, որ աչքիս առաջ էր կառուցվել մանկությանս օրերին։ Կիպրոսում մեր Մակարա թափուր վանքը, ուր ամեն ամառ օդափոխության էինք գնում ամբողջ աշակերտությամբ, ճարտարապետական առումով՝ բնիկ հայկական ոչինչ չուներ իր մեջ. ասում էին՝ հնում եղել է դպտիական վանք, որ Կիլիկյան թագավորության շրջանում հայերին է փոխանցվել։ Նիկոսիայի հայոց եկեղեցին էլ, որ այժմ, ի միջի այլոց, ինչպես նաև Մակարա վանքը, լքված է մնում 1974-ին թուրքերի գրաված տարածքում, այլառն էր՝ 13-րդ դարում կառուցված գոթական շենք, որ բենեղիկտինյան կուսանոցի աղոթառեղին էր եղել Միջնադարում, հետո նույնպես փոխանցվել հայերին։

Մնում էր, ուրեմն, կարդալ միայն, բավարարվել եղած կցկոտը տեղեկություններով հայ ճարտարապետության մասին ու դարձյալ լուսանկարներից միայն գաղափար կազմել տեսանելիորեն։ Լուսանկարներն էլ, զանազան գրքերում, մեծ մասամբ պատահական էին ու անորակ, իսկ այն ժամանակ դեռ չունեինք ներկայացուցչական շնորհքով ալբոմներ։ Բայց տեսածս էլ բավական էր պատկերացում կազմելու, ավե-

լի ճիշտ՝ զգալու, թե հայ ճարտարապետությունը ուրույն է, բնիկ, նման չէ ուրիշ մեկին, և ամենակարևորը՝ հարազատ է սրտիս, քանի որ իմ հոգում, ինչպես Սփյուռքում ծնված ամեն մի հայ երեխայի, դեռ մանկությունից դրոշմված էր էջմիածնի Մայր տաճարի պատկերը, թեկուզ իբրև լուսանկար։ Ու մանավանդ գիտեի արդեն, որ ինչպես Կոմիտասը հայտնաբերել և ցույց է տվել աշխարհին, թե հայն ունի իր ուրույն երաժշտությունը, այնպես էլ Թորամանյանը հայտնաբերել և ցույց է տվել աշխարհին, թե հայն ունի նաև իր ուրույն ճարտարապետությունը, և Ստրժիգովսկի անունով մի եվրոպացի գիտնական էլ հաստատել է այդ։ Բնական է, դա հապարտացնում էր պատանի հայի իմ հոգին, բայց նաև մի թաքուն զարմանքով ու ավելի թաքուն վիրավորանքով էր ընկալում այդ տարօրինակ «Հայտնաբերելն» ու «ցույց տալը»։ Ինչ է, աչք չունեի՞ն եվրոպացիները, չէի՞ն տեսնում թեկուզ միայն հայկական եկեղեցիների ճարտարապետության ակնբախ ինքնուրուցնությունը, որ պարզ երեսում էր լուսանկարներից անգամ, որոշակիորեն տարբերվում էր գոնե Աթենքում և Կիպրոսում իմ տեսած բյուզանդական եկեղեցիներից։ Թե՞ արհամարհել ու անտեսել էին վաղուց պետականությունը կորցրած մեր ժողովրդի գոյությունն էլ, մշակույթն էլ։

Այս բոլոր մտապատկերները, ի տարբերություն հունական ճարտարապետության, որ անմիջական, իրական տպավորություններ ու ապրումներ էր տվել ինձ, կազմում էին ոռմանտիկ, երազային ապրումների մի մթնոլորտ իմ հոգում։ Գրեթե այնպես երազային, ինչպես պատկերացնում էի հին Եգիպտոսը, Միջագետքը կամ Հնդկաստանը։ Բայց մի էական տարբերությամբ։ Հայկական մտապատկերները սիրտս թրթուացնում էին հայոց պատմության հարազատ շնչով, երևակայությունս իմ սեփական նախնիներին էր տեսնում դարերի խորքում, այդ տաճարների, պալատների, ամրոցների մեջ ու շուրջ, թարմ գույներով մի լեռնաշխարհում՝ կապույտ երկնքի տակ մանուշակագույնի, կանաչի ու սու-

կեզույնի երանգներով։ Այդ ռոմանտիկ ապրումների մթնոլորտում կար նաև նորը՝ երևանում հպարտ կանգնած Օպերային թատրոնի և Կառավարական տան մտապատկերներով և ճարտարապետ Թամանյանի անունով։

Մարդու հոգեկան կյանքը, մանկության ու պատանեկության տարիներին մանավանդ, կարիք ունի կախարդանքի, որ հմայիչ է դարձնում մերկ իրականությունը, մի տեսակ ոսկեմշուշային ջերմ խորհրդավորություն տալիս նույնիսկ առօրյա երեսույթներին, առավել ևս՝ երազված բաներին։ Հոգին հետագայում էլ զգում է այդ կարիքը. միայն ոսկեմշուշն է նոսրանում ու փարատվում, կախարդանքը դառնում է թափանցիկ ու թախծալի։ Վայ նրան, որ ի սպառ կորցնում է կախարդանքի այդ զգացումը։

Q.

Արդ, պատկերացրեք հին Աշտարակում, 1946-ին, հոկտեմբերի մուայլ երկնքի տակ, օրերով մաղող անձրև, գյուղական խուլ փողոցներում թրիքախառն ցեխ, նույնքան մուայլ դեմքերով մարդիկ ու սիրտ ճմլող թշվառություն, և մի լքված, կիսավեր, ծակ-ծակ տանիքով դպրոցում չորս հունահայ ընտանիք՝ Աթենքից նոր հայրենադարձված ու «գցված» Աշտարակ, թողնված անտեր-անտիրական...»

Իսկ այդ լքված դպրոցը 13-րդ դարի Մարիանե եկեղեցու կողքին էր, ետևում։ Առաջին իսկ օրից, ոչ միայն հայացքս, այլև հուսահատորեն տիրած սիրտս գրավեց այդ քարաշեն, բարձր, զարմանալի իորեն երկար ու սրածայր գմբեթով եկեղեցին, որ ինքն էլ այնքան տխուր էր թվում այդ մուայլ երկնքի դիմաց։ Մաղող անձրևի տակ պտտվում էի շուրջը, դիտելով արձանագրություններն ու քանդակված խաչերը սրբատաշ թաց պատերին, բակում մաշված դամբանաքարերն էի զննում, ջանալով մտքումս կենդանացնել դրանց տակ հանգչած հոգեսոր հայրերին, որոնցից մեկը գուցե եկեղեցու ճարտարապետն էր եղել։ Ուզում էի մտնել, մոմ վառել, մի

խնկաբույր շարականով միսիթարել սիրտս, բայց միշտ փակ էր անձոռնի, ժանգոտ կողպեքով դուռը, որ կասկածելիորեն անշնորհք էր իր խունացած փայտով, որի ճեղքերից ոչ թե խունկի բուրմունք, այլ ներսում ամայության, սառնության շունչ էր փչում:

Մի քանի օր Հետո, երբ արե բացվեց ու այնպիսի կապույտ երկինք, որ մի տեսակ հուսադրող անակնկալ թվաց նույնիսկ, սիրտս էլ բացվեց մի քիչ. հեռվում պսպղում էին բնության աշնանային գույները, կանչում: Եւ ճանապարհին հանկարծ 7-րդ դարի Կարմրավորը գտա՝ փոքրիկ եկեղեցի, մատուռ, տեղ-տեղ ավերված, որ իր կղմինտրածածկ կոր գմբեթով հունական եկեղեցի հիշեցրեց, բայց այն, ավելի գեղեցիկ էր իր սրբատաշ քարով, սքանչելիորեն քանդակազարդ քիվերով ու մանավանդ իր ներդաշնակ համաշափություններով, ասես խոսուն մի քնքչություն կար ամբողջության մեջ, որ միաժամանակ պատկառազդու էր իր մեղմ կոթողայնությամբ, իր հայրենաշունչ պատմականությամբ, իսկույն հարազատության զգացում ներշնչող: Եւ շուրջը գեղաքանդակ խաչքարեր, ամեն մեկը տարբեր գույնի, մի քիչ մաշված, մի քիչ մամուտած, որոնք ասես լրջախոհ ժայռով կանգնած էին արեկ տակ. ահա արդեն բնիկ հայկական խաչքարն էի տեսնում, երկյուղածորեն շոշափելով, շոյելով: Մի պահ մոռացած մեր հայրենադարձի ավելի քան տխուր վիճակը և շրջապատի թշվառ իրականությունը, այդ պատմական հուշարձանների առաջ երեակայությունս դարերի խորքն էր գնում դարձյալ, բայց սա արդեն ուրիշ, գեռ անորակելի զգացում էր, շատ բարդ ու հակասական մի զգացում, որի մեջ ամեն ինչ խառնվել էր իրար...

Տեսնելով, որ Աշտարակում ներդադիմալներս մնացել ենք իրոք լրիվ անտեր, ոչ ոք չի հետաքրքրվում մեր վիճակով, ստիպված եղանք ինքներս մեր գլխի ճարը տեսնել, մի կերպ տեղափոխվեցինք Երևան, ժամանակավոր ապաստան գտնելով 1925-ին ներդադիմած ազգականի մոտ, ծվարեցինք նրա նախկին փոքրիկ գոմում:

Քսանմեկ տարեկան էի. համաշխարհային պատերազմի պատճառած տառապանքն արդեն, որ ավելի հոգեկան ու իմացական էր, քանի որ այդ տարիներին գիշերօթիկ դպրոցում փակված ապրում էի հարաբերաբար ապահով կիպրոս կղզում, գրեթե լիովին ցըել, փարատել էր մանկական ու պատանեկան ապրումների ոսկեմշուշը, իսկ այն կախարդանքի վերջին նշույլներն էլ պիտի խեղդվեին ու չիջեին կարծես՝ չափազանց մերկ ու մոայլ, օդագուրկ, բայց գեռ նաև անհասկանալի իրականության մեջ, ուր ինձ գցել էր կյանքիս կտրուկ շրջադարձը՝ հայրենադարձությունը, հեռվից ոռմանտիկ գույներով երազված, տոհմիկ դաստիարակությանս համար բաղձալի, բայց... ահեղ պատերազմից հետո խիստ անպատեհ պայմաններում կատարված այդ հայրենադարձությունը: Ու մանավանդ՝ բռնապետության ահազդու միջնորդությունը: Ստալինյան բռունցքի տակ երկիրն ասես վերածվել էր վիթխարի տերթողիկական դպրոցի, ուր վատ ու անհասկացող աշակերտության տեղ էր դրված ժողովուրդը՝ բանվորն էլ, գյուղացին էլ ու մտավորականը մանավանդ, որոնց դաժան, նույնիսկ մահացու պատիժ էր սպառնում՝ նվազագույն զանցանքի կամ պարզապես անմեղ մեղափոր լինելու համար: Դա մի մութ հակաշխարհ էր թվում, որի մակերեսին խաղացվում էր սուտն ու կեղծիքը փառաբանող մի սկ ու կարմիր կառնավալ:

Մարդկային կյանքի ու մտքի վրա բռնացման, մանավանդ իմացական, ոգեկան արժեքների ոտնահարման, գուեհկացման, կոպիտ սահմանափակման այդ միջնորդությունը էր ահա, որ մեր դարավոր ճարտարապետությունը, ի խորոց սրտի ասեմ, պարզապես փրկության խարիսխ եղավ իմ հոգու համար, եղավ մի նոր կախարդանքի աշխարհ: Հայրենի բռնության գրկում լուռ կանգնած մեր տաճարները, բնությունն իսկ հայեցիորեն ոգեղինացնող իրենց ներկայությամբ, հոգչ չէ թե շատերը նույնիսկ կիսավեր, այն տեսանելի, չոչափելի, հավերժական արժեքն էին, որ իր մեջ խտացնում էր կրոն, արվեստ, գիտություն, փիլիսոփայություն, գրականություն,

և ոչ մի բռնապետ չէր կարող իմ հայացքը, իմ միտքն ու զգացմունքները կտրել նրանցից, ոտնահարել ու գոեհկացնել նրանց սրբազան իմաստն ու նշանակությունը իմ աչքին: Եւ այսօր, տասնամյակներ հետո, երբ ետ եմ նայում, պարզ տեսնում եմ իմ հոգին համակած այդ նոր կախարդանքի զգացումը, այո՛, հենց տեսնում եմ՝ հայ ճարտարապետության ընդհանուր քանդակային կերպարով մարմնավորված: Այդ զգացման խորքում Պարթենոնից ընկալված ճառագայթման անդրադարձը կար: Պարթենոնի գեղեցիկ ու իմաստուն ժպիտը, մանկությանս առաջին իսկ տարիներից տպավորված, ինձ մղում էր, օգնում էր ընկալելու, գիտակցության վերածելու հայ ճարտարապետության ուրույն գեղեցկությունն ու իմաստությունը՝ արդեն ոչ թե լուսանկարային մտապատկերներով, այլ կենդանի ներկայությամբ ու պատմական հարազատության իրական, խորացող, ընդլայնվող ապրումով: Էհ, ով գիտե, սովորական, բնականոն պայմաններում գուցե այնքան սուր չլիներ այդ զգացումը, բայց այն մթնոլորտում, որ նկարագրեցի, դա գրեթե միակ հոգեփրկիչ, կենարար ուժն էր ինձ համար:

Դ.

Պարագոքսի նման էր, արդարեւ. ընդհանուր հիասթափությունս որքան մեծ էր, այնքան իմ աչքին մեծացավ խորհուրդը մեր ճարտարապետության, որն իրական իր կերպարով գեղագիտորեն շատ ավելի բարձր էր, քան հեռվից տեսել էի ոռմանտիկ հայրենասիրության մտապատկերներով: Ինչպես ասում են, իրականությունը գերազանցեց երազվածը:

Սկզբում, սակայն, գրեթե անկարելի էր դուրս գալ երեանից, ուր տուն շինելով հաստատվել ու ապրում էինք: Արգելակում էին ոչ միայն ծանր կենսապայմանները, այլև մանավանդ սեփական նախաձեռնությամբ երկրում ազատորեն շրջագայելու անպատճեռությունը՝ հայրենադարձների հանդեպ կասկածանքների մթնոլորտում: Ստիպված էի բավա-

ըարվել գոնե էջմիածին գնալով։ Ճարտարապետական կատարելության առաջ գտնվելու զգացումը հայացքս ուղղում էր մանավանդ Ա. Հոփիսիմեի տաճարին։ Երկար դիտում էի մոտից, հեռվից, տարբեր կողմերից, ինչպես քանդակն են դիտում, և նրա նույն խոհուն վեհությունը դիտման որևէ կետից հմայում էր անձանձրույթ, ինչպես բնության վեհ տեսարանն է հմայում։ Եւ մի անգամ, երբ մեծ Մասիսի կապույտ զանգվածի ֆոնին էր կանգնած տաճարը դիմացս, ասես միաձուլված սրբազն լեռան, հավերժության զգացումը բարձրացրեց դարձյալ իմ հոգին, մարդու և տիեզերքի համամիասնության նույն այն զգացումը, որ ինձ հուզում էր պատանեկությանս օրերին ու ահա չէր շիշել, ո՛չ։

Իսկ Երևանում հաճախ դիտում էի Թամանյանի երկու գլուխգործոցները՝ Օպերային թատրոնը և Կառավարական տունը, հայ նոր ճարտարապետության կոթողներ։ Օպերային թատրոնը, չնայած կիսավարտ էր ու, ինչպես ասում էին, բուն նախագծի անաղարտ իրավործումը չէր, իսկույն տալիս էր այն զգացողությունը, թե դարերի վրայով կամարվում է Զվարթնոցի հետ իր ընդհանուր կերպարով ու իմաստային գորությամբ։ Իսկ Կառավարական տունը դարերի հետ կապված լինելու զգացողությունն էր տալիս իր ճակատների ձևավորման հնչեղ ոիթմերով, կարծես հենց երաժշտականորեն հնչեղ։ Տաք գույնի սբատաշ տուֆը, խճանկարային տպավորություն տվող երանգների շարվածքով, մի հատուկ պայծառություն, ջերմություն էր հաղորդում մեծ ու փոքր զարդակամարներով ու զարդասյուներով բարեխող մաքուր, հստակ ոիթմերի հնչեղությանը։ Եվ մի գիշեր դա մտքումս կապվեց բուն իսկ եաժտության հետ։ Պայծառ լիալուսին էր։ Այն ժամանակվա դեռ մուլթ ու լուս հրապարակում, ուր ուղղութարարախոսի ճայնն էր իշխում միայն, լուսնի լույսով էլ ջերմ ու գունագեղ էր թվում Թամանյանի այդ գլուխգործոցը, ու ավելի խորհրդավոր միաժամանակ։ Ու հանկարծ սկսեց հնչել Արամ Խաչատրյանի Զութակի կոնցերտը բարձրախոսից, ասես ամբողջ հրապարակը լուսավորող երաժշտական լիահունչ հրավառություն լիներ։ Հեքիաթային մի ապրում,

որ կյանքումս չեմ մոռանա: Երաժշտական ոիթմերը կարծես արձագանքում ու տեսանելի էին դառնում ճարտարապետական այդ ոիթմերով, ու դրանք երկուստեք այնքան ներդաշնակ էին իրար հետ իրենց ոճով ու ոգով:

Բայց արդեն համարյա տենչանք էր դառնում տեսնել մյուս բազում ու բազում ճարտարապետական կոթողները Հայաստանում՝ դեռ իրենց անուններով ու լուսանկարներով միայն ինձ ծանոթ: Այդ անուններից ճառագայթող պատմական հմայքն արդեն երազել էր տալիս: Եվ ահա երազանքս իրականություն դարձավ, երբ Հայաստանի պետական երգչախումբ ընդունվեցի որպես բարիտոն երգիչ: Տասնմեկ տարի, պարբերաբար, երգչախմբի հետ շրջագայեցի գրեթե ամբողջ Սովետական Հայաստանում: Որտեղ էլ գնայինք՝ առաջին խնդիրս էր իմանալ մոտակա պատմական հուշարձանի ճանապարհը և խսկույն ոտքով ուղեռվել, գրեթե ուխտավորի երկյուղածությամբ, նաև ճամփորդի ներքին խայտանքով:

Ուխտավորի երկյուղածությունը վեհանում էր պատկառանքով ու ջերմանում հարազատության զգացումով ամեն անդամ, երբ մոտենում էի վանքի, տաճարի կամ թեկուզ մենմենակ մի մատուի, լիներ գյուղի մեջ, լիներ ամայի, ժայռոտ բարձունքի վրա, լիներ դալարագեղ անտառի կամ ձորի ծոցում: Որքան էլ կիսավեր կամ հաճախ պահեստի, նույնիսկ փարախի վերածված, միշտ էլ թվում էր, որ մտերմորեն ծանոթ է հուշարձանը, դարերով ծանոթ, որովհետև ճարտարապետական կերպարը խսկույն խոսում էր սրտիս: Եթե հանգամանքները նպաստեին, այսինքն, մանավանդ, լինեի բացարձակապես մենակ, ազատ, զերծ որևէ կողմնակի աչքից ու ականջից, որ կարող էր ինձ վտանգավոր տհաճություն պատճառել հետո, ինչպես եղավ մի անդամ, ապա մեղմաձայն երգում էի մանկությունից սիրելի մի երկու շարական, ու վաղուց լուած եկեղեցին կենդանանում էր իր հրաշալի, հոգեպարար ակուստիկայով, կարծես գորովալից ու վախիորած զարմանքով պարուրում էր չգիտես որտեղից հանկարծ իր մերկ խորանի առաջ հայտնված ուրվականին:

Ճամփորդին ներքին խայտանքն էլ լիանում էր վեհաշունչ գեղեցկության զգացումով, երբ մերթ ընդ մերթ կանգ էի առնում դիտելու մեր լեռնաշխարհի տեսարանները, որոնք այնքան բազմազան էին, գույներով ու ձևերով հարուստ, և մանավանդ պատմական ոգեկոչումներ էին հարուցում՝ արդեն ոչ թե որպես հեռվից մտապատկերված երազային աշխարհ, այլ կենդանի իրականություն, հայրենի բնաշխարհ, որի մեջ էի, որի մասնիկն էի զգում ինձ, թեպետ, օ՛ ճակատագրի հեգնանք, ոչ լիովին. սիրտս երկինքկված էր նաև իմ ծննդավայրի՝ այժմ հակադարձորեն երազային դարձած հունական բնաշխարհի հետզհետե սաստկացող և անհույս կարուտով:

Բայց երգչախումբը մի ուրիշ մեծ շնորհ էլ պարգևեց: Այդ տարիների ընթացքում կատարում էինք կոմիտասի գրեթե բոլոր խմբերգերը: Կոմիտասյան հայրենաբույր մեղեդիները մեզ համար, գաղթաշխարհում, նույնքան սուրբ էին, որքան մեր եկեղեցական երաժշտությունը, իսկ նրա մի քանի խմբերգերն էլ արդեն ծանոթ էին ինձ դեռ կիպրոսից, կատարել էինք մեր դպրոցական երգչախմբով, նույնիսկ օտար հասարակության առաջ մեր համերգներում: Եվ ահա Հայաստանի պետական երգչախմբում, արդեն որպես պրոֆեսիոնալ երգիչ, ամենօրյա մանրակրկիտ փորձերին թաթուլ Ալթունյանի ղեկավարությամբ, երբ կատարողական արվեստի նրբություններով նա մշակում էր խմբերգի ամեն մի մասներգը, նախադասությունը, փոքրագույն դարձվածքը, այդ կուռ, հանճարեղ խմբերգերի բազմաձայն կառուցվածքում ոճի և ոգու զարմանալի նմանություն էի զգում մեր ճարտարապետական հուշարձանների կառուցվածքի հետ, համարյա տեսանելի նմանություն: Յուրաքանչյուր խմբերգի իրոք մի հայկական տաճար կամ մատուռ լիներ կարծես, որի հորինվածքը փորձերի ընթացքում կամար առ կամար լսում, տեսնում էի ներսից, իսկ համերգներին լսում, տեսնում էի ամբողջական կառուցյը՝ ինքս էլ իմ երգեցողությամբ դրան միաձուլված: Եվ միաժամանակ ամեն մի խմբերգ ուներ իր

ներքին օդասուն տարածությունը, որ զարմանալիորեն լայնարձակ զգացողություն էր տալիս երաժշտական այդ կուռկառուցվածքի մեջ, անշուշտ իր բանաստեղծական բեղուն լիցքի շնորհիվ, ու չնչում էր հայոց բնաշխարհի և տոհմիկ կյանքի գունագեղ կենդանությամբ:

Ու այսպես, մեր Եռնաշխարհի բնությանը միաձուլված ճարտարապետական կոթողների ընկալումը զուգակցվում էր նաև կոմիտասյան խմբերգերի ներգործությամբ՝ թե՛ հուզականորեն, թե՛ այն առումով, որ դրանց երաժշտական կառուցվածքի մանրակրկիտ իմացությունը կարծես նպաստում էր զգալու, կուահելու այն գաղտնիքները, որոնք ներհատուկ էին հուշարձանների ճարտարապետական կառուցվածքին, դրա ինքնատիպ, այսինքն հայկական ոգուն ու ոճին:

Ե.

Արվեստի երկը կարելի է զգալ ու վերապրել, նույնիսկ խորապես, առանց մասնագիտորեն հասկանալու, թե հեղինակը ինչ տեխնիկա է ի գործ դրել, ինչ այլ հմտություններ՝ իր մտահղացումն իրագործելու համար: Զուտ մասնագիտական վերլուծությունները, որոնք մեծ մասամբ երկը անդամահատում են ու պարզապես նկարագրում տեխնիկական տերմինների խճողումով, չեն օգնի հասկանալով ընկալելուն, եթե ինքդ չես զգացել, քո ապրումը չի դարձել երկը: Մի խոսքով, մասնագիտական իմացությունը անհրաժեշտ չէ սովորական, բնականոն ընկալման համար. չէ՞ որ հեղինակն էլ, վերջին հաշվով, մեկ հիմնական նպատակ ունի՝ իր մտահղացումը լավագույնս հաղորդել ընկալողին, խոսել նրա հոգուն, զգացում և միտք խտացնող ապրումներ տալ նրան: Բավական է, որ այդ հոգին բաց լինի ընկալելու համար, նաև ունենա երախտագիտորեն սքանչանալու համեստությունը, իսկ եթե գեղագիտական դաստիարակությունն էլ այս կամ այն կերպ նպաստել է դրան, քիչ թե շատ մշակել հոգու ընկալչությունը՝ ավելի լավ:

Իսկ երբ զգալն ու վերապրելը մղում են նաև թափանցելու երկի խորքը, ուսումնասիրելով հասկանալու ներքին կառուցվածքը, այդ պարագային օգնում է ապրվա՛ծ, ոչ սխոլաստիկ հմտությունը մի որևէ արվեստում կամ փիլիսոփայության կամ գիտության մեջ, քանի որ բուն խորքում այդ բոլորը, որպես իմացական գործունեության ասպարեզներ, առնչվում են իրար հետ իմացաբանական կապերով ու համանմանություններով, որքան էլ մեզ համար խորհրդավոր լինեն դրանք: Այդ պարագային օգնության ձեռք է մեկնում նաև մեծ մասնագետը, խորատես քննադատը, որ ոչ թե անդամահատում ու նկարագրում է պարզապես, այլ խորանալով մեկնաբանում է՝ իր զգացման ու ապրումի բովով անցկացնելով երկը և, գիտելիքներդ մասնավորելու և ամրապնդելու հետ միասին, ամենակարենը՝ ստեղծագործական բեղուն գրգիռներ է հաղորդում մտքիդ, վստահություն ներշնչելով քեզ, մղելով քեզ, որ ինքդ խորանաս քո սեփական ընկալման մեջ, հստակեցնես ու իմաստավորես այն, ինչ քո սեփական հայտնատեսությունն է կուահում:

Սա է ճշմարիտ ու գեղեցիկ ուղին՝ թափանցելու արվեստի մեծ երկերի մեջ, ուր իմաստի անհուն, անսպառ խորություններ են թաքնված. չէ՞ որ վաղուց ասված է արդեն, որ մարդը նույնքան անհուն է, որքան տիեզերքը:

Հայ ճարտարապետությունն ավելի խոր հասկանալու ձգտումը, ուրեմն, բնականաբար ինձ մղեց նաև ուսումնասիրելու, ջանալով ոչ միայն զուտ մասնագիտորեն, այլ մանավանդ իբրև գեղագիտորեն ընկալող, գուցե մի քիչ էլ ավելի, քան լոկ ընկալող: Երբ վառվում է հետաքրքրության լույսը մարդու մեջ, բնականորեն ստեղծվում է հուզական պայծառ մի մթնոլորտ, հոգեկան հաճույք, որ խորացնում է սերն առարկայի հանդեպ ու բերում է իմացության ուրախություն: Իր բնույթով անհանգիստ այդ ուրախությունն ավելի է բոցավառում հետաքրքրության լույսը, ավելի հեռավոր տարածություններ են բացվում իմացության առաջ, ընկալումն էլ դառնում է ավելի արգասավոր: Հետաքրքրությունս վառվել

Էր հայ ճարտարապետությունը հասկանալու համար, լույսը տարածվեց ընդհանրապես ճարտարապետական արվեստի և դրա պատմության վրա: Բնական է: Պետք է ընդհանուրի մեջ տեսնեի հայ ճարտարապետության տեղն ու յուրահատկությունը: Այդպես միայն կարող էի դրա բուն արժեքը գիտակցել: Ստույգ մարմին կստանային զգացումից ու ապրումից թելադրված կռահումներս: Եվ մի հատուկ քաղցրություն էլ ունի նման ուրույն ինքնուսուցումը հասուն տարիքում, երբ ոչ ոք, ոչ մի արտաքին հանդամանք չի պարտադրում քեզ, իմացության բերկրանքն է միայն մղիչ ուժը, իսկ արդեն փորձառու միտքդ, գործունորեն ու խստացած յուրացնելով այն նորը, որի անհրաժեշտությունն է զգացել, ներհուն կապեր է գտնում երեսույթների մեջ, կապեր, որոնցից միշտ էլ զուգորդումներ ու խոհեր են ծնվում:

Շենք կառուցելու տեսնչը, որ նախնական մի կարիք հոգալու պահանջից ծնվելով ձգտել է ներդաշնակության ու կատարելության: Մարդկային ոգու սխրագործությունը, որով միտքն ու զգացումը հայտնաբերում են բնության օրենքները, զուգակցվում դրանց հետ ու, բնական կոպիտ նյութը վերամշակելով, ստեղծում են այն, ինչ չկա բնության մեջ: Ստեղծվածը, որ զուտ մարդկային իրականություն է, որքան նյութական ու շոշափելի, նույնքան ոգեկան արժեք, դառնում է սրբություն մարդու համար՝ լինի տուն թե տաճար: Ահա թե ինչ էր պատկերանում մտքիս այն երեսույթի մեջ, որ կոչվում է ճարտարապետություն, ճարտարապետական արվեստ: Եթե խորքը նայես՝ դա հրաշք է թվում, իր էությամբ նույնիսկ խորհրդավոր: Անհուն տիեզերքում մի փոքր մոլորակի վրա մարդ բանական էակը քայլ առ քայլ, հարատեսրեն գեղազարդում է մոլորակի բնաստեղծ մակերեսը իր ստեղծած կառույցներով: Մարդն իր ոգու կնիքն է դրոշմում բնության վրա. դրոշմում անխոնջ, հաղթահարելով նախնական նյութի դիմադրությունը, չհուսահատվելով տարերային կործանարար, սրբող տանող ուժերի ավերից, ու նաև հակառակ իր մեջ իսկ գործող, ավազ, կործանարար կրքերի դեին:

Այս տեսանկյունից՝ հետաքրքրաշարժ վեպի նման գրավիչ էր հետևել ու զննել, թե ինչպես հազարամյակների ընթացքում ստեղծվում են, մշակվում և զարգանում ճարտարապետության տարրերը, ձեերն ու հորինվածքները՝ պատու տանիք, սյուն ու խոյակ, քիվ ու կամար, պատվանդան ու աշտարակ, սանդուղք ու անդաստակ, սրահ ու գմբեթ, ու կառույցներ, կառույցներ՝ հին եղիպտական բուրգից և շումերական զիկուրատից, հին հունական պերիպտերոսից և հռոմեական բազիլիկայից, հին արևելյան ստուպայից ու պագոդայից, քաղաքային, տաճարային, պալատական համալիրներից մինչև քսաներորդ դարի ֆանտաստիկ երկնաքերները, կամուրջները, ահագնատիպ ոստանները:

Բայց ամենակարևորն այն է, որ հենց արվեստ է դառնում ճարտարապետությունը: Մարդը չի բավարարվում լոկ այն առաջին օգտապաշտ նպատակով, որի համար կառուցվում է շենքը, ուզում է գեղեցիկ կառուցել, ու ավելին՝ գեղեցկության միջոցով ոչ միայն իր զգացումը, այլև մանավանդ իր գաղափարն արտահայտել ու դարձնել ներգործուն: Դա է բուն հրաշքը, բուն խորհուրդը ճարտարապետության: Հենց դրանով է մարդն իր ոգու կնիքը դրոշմում բնության վրա: Ու դեռ ավելին: Գեղեցիկը երբեք չի կարող ենթարկվել միանշանակ կաղապարման, ոչ էլ գաղափարը կարող է ենթարկվել, քանի որ մարդկային միտքն ու զգացումներն էլ հարաշարժ են, համանման բնությանը, անսպառ են իրենց ստեղծագործական ներուժությամբ ու դրսերումներով: Ուստի ճարտարապետական արվեստն էլ բազմազանվում է ոճերով՝ ըստ բնակլիմայական արտաքին հանգամանքների, ըստ մարդկային տվյալ համայնքի հավաքական ուրույն հոգեբանության, ըստ պատմական դարաշրջանի յուրահատկության, վերջապես ըստ հայտնի կամ անհայտ մի հանճարի երջանիկ հղացքի, ինչպես, օրինակ, հին եղիպտոսում բուրգի գաղափարը հղացել ու իրագործել է մեծ ճարտարապետ, քուրմ, դպիր, բժիշկ իմհոտեպը և արժանացել կիսաստված կոչվելու սերունդների հիշողության մեջ:

Ամեն ոճ իր հմայքն ունի՝ իր ներքին տրամաբանությունը և իր ներքին բանաստեղծականությունը։ Ճշմարիտ ճարտարապետական արվեստում այդ երկու հատկությունները հենց, կարծում եմ, անհրաժեշտորեն պայմանավորում են իրար, միաձուլված են իրար, և կառույցի ամբողջության ու մանրամասների մեջ այդ միաձուլման դրսեօրումն է, որ ընկալողին մտքի և հույզի միաձույլ ապրումն է տալիս։ Ճիշտ է, այս կամ այն ոճը ավելի կամ նվազ է խոսում սրտիդ, նայած քո խառնվածքին, քո ազգային, կրոնական և կամ մշակութային պատկանելիությանը, քո հոգեկան աշխարհը բեղմնավորած հիշատակների թելադրանքին, վերջապես՝ նայած քո ճաշակին։ Այս անձնական ընկալումն էլ բնական է, անշուշտ, բայց ճարտարապետական երկի բուն արժեքը կարող է գնահատել այն հայացքը, որ գեղագիտական մտահորիզոնի լայն ընդգրկում ունի և միաժամանակ խորանում է, չեմ վախենում ասել՝ ճարտարապետական երկի կենդանի էության մեջ։ Իրոք, մի՞թե ճարտարապետական երկի էությունը չէ այն հղացքը, որից նա ծնվել է կենդանի մտքի ու զգացման ստեղծագործ երկունքով և նյութականացել, մարմնացել է որպես կառույց՝ ձևերի ու ծավալների ներդաշնակ կազմակերպումով։ Ինչու՞ այս կամ այն կառույցը, որևէ գլուխգործոց մանավանդ, ինչ ոճի էլ պատկանի, մեզ այնպես է հմայում, որ հենց գեղեցկության և իմաստի կենդանություն է ճառագայթում կարծես։ Որովհետեւ այդ էության լույսը կա նրա մեջ, կա ճշմարիտ հղացք։ Այն, ինչ այսօր ներշնչում ենք կոչում, հների համար, երկի, հավատալից աղոթքի ապրումն էր, ստեղծագործական սրբազն հրայրք, որի ընթացքում հղացքի լույսը որպես աստվածատուր պարզ էին ընդունում, որպես տեսիլք։ Ընդունում էին սրբությամբ, ուստի այն քրտնաշան աշխատանքն էլ, որով մարմին էր առնում տեսլային հղացքը որպես ձեռակերտ հրաշալիք, կատարում էին սրբությամբ։ Այդպես են ստեղծվել, բնական է, մանավանդ տաճարներն ու այլ պաշտամունքային կառույցները, որոնք ամբողջ աշխարհում ամենից ավելի են գոյատեսել որպես ճարտարապետական արվեստի կոթողներ։

Արդ, ճարտարապետական ոճերի համայնապատկերում, որ պատմական ժամանակի և աշխարհագրական տարածության մեջ ընդգրկում է ամբողջ Երկրագունդը՝ ոչ միայն մարդկային գոյության, այլև մանավանդ մարդկային ստեղծագործ ոգու օրրանը տիեզերքում, սկսեցի հայ ճարտարապետությունն արդեն գիտակցորեն տեսնել ու հասկանալ որպես ուրույն ոճ, որպես մարդկային ստեղծագործ ոգու մի ուրույն իրագործում ճարտարապետության լեզվով՝ հայոց լեռնաշխարհում հայոց ազգային կացութաձեկի և ազգային ինքնագիտակցության դրոշմը կրող իրագործում:

Ω.

Երբ ասում ենք հայ ճարտարապետություն, մեր աչքին ամենից առաջ պատկերանում են հայոց պատմության քրիստոնեական շրջանում կառուցված պաշտամունքային հուշարձանները, այսինքն անհամար տաճարները, եկեղեցիները, մատուռները, վանական համալիրները Արքախից մինչև Կիլիկիա՝ կանգուն, կիսավեր կամ լրիվ ավերված: Ասացի՝ անհամար: Սա լոկ քանակի մեծությունը թելադրող հոետորական բառ չէ այստեղ. գիտությանը, իրոք, դեռ հայտնի չէ ճշգրիտ թիվը: Մերթ ընդ մերթ պեղումների շնորհիվ լույս աշխարհ են գալիս ավերված հուշարձաններ, ինչպես Թեղենյաց վանքի եկեղեցին Բուժական գյուղի մոտ անտառում: Կան նաև, որ պարզապես «մոռացված» են մնացել եղեռնորեն հայությունից դատարկված, մեզ անմատչելի Արևմտյան Հայաստանի ընդարձակ տարածքներում, և օտար հետազոտողները հայտնաբերում են դրանք, ուսումնասիրում և մտցնում գիտական հաշվառման քարտեզի մեջ: Այդպես, օրինակ, մի խումբ իտալացի ճատարապետներ, մասնակցելով Հռոմի համալսարանի գիտական արշավախմբին, 1967-ին Վասպուրականում հայտնաբերեցին Զորադիրի սուրբ Էջմիածին կիսավեր եկեղեցին՝ կառուցված վեցերորդ դարի առաջին կեսում, խաչաձև գմբեթավոր, վաղ շրջանի մոտիվներով քանդակագարդված. և դա գիտության համար իրոք

Հայտնագործություն էր՝ կարեոր այն առումով, որ փաստութեն ի չիք դարձրեց այդ հորինվածքի ստեղծման առաջնության վերաբերյալ հարեւան վրացի ոմանց սարքած շինծու տեսությունը, փաստորեն վերջ դրեց ճշմարտություն պղտորող, կրքեր բորբոքող այդ նկրտումներին:

Որ հայ ճարտարապետություն ասելով ամենից առաջ մեր պատմության քրիստոնեական տասնյոթ դար ընդգրկող շրջանի պաշտամունքային հուշարձաններն ենք պատկերացնում ընականորեն, պարզապես էմպիրիկ փաստ է թվում առաջին հայացքից: Բայց դա, կարծում եմ, ըստ էության օրինաչափ է նաև: Ոչ թե այն պատճառով, որ այդ հուշարձանները մեծ թվով կանգուն են տակավին, հաճախ վերանորոգվել են դարերի ընթացքում, նույնիսկ կիսավեր վիճակում էլ տեսարժան են ու տպավորիչ, մի խոսքով՝ մեր աչքի առաջ են որպես ակնբախ իրականություն, այնինչ մյուս հուշարձանները, հատկապես նախաքրիստոնեական շրջանից, մեծ մասամբ ավերված են կամ հիմնահատակ կործանված, միայն գիտական ուսումնասիրությամբ են մատչելի մեր պատկերացմանը, այն էլ ոչ միշտ, իսկ հնարավորության դեպքում էլ հաճախ թերի ու մոտավոր: Սա կարեոր, շոշափելի հանգամանք է անշուշտ, բայց հարցի էմպիրիկ կողմն է հենց: Կա էական մի պատճառ, որով, ըստ իս, խորապես օրինաչափ է այդ առաջնահերթ պատկերացումը:

Հայ ճարտարապետության բուն ազգային, ուրույն ոճը ամենից ավելի բյուրեղացել է հենց քրիստոնեական պաշտամունքային հուշարձաններում՝ տաճար, եկեղեցի, մատուռ, ինչպես նաև դրանց հարակից կիսաշխարհիկ կառույցներում վանական համալիրների մեջ՝ ժամատուն, մատենադարան, սեղանատուն, ժողովասրահ, ճեմարան, հուշակոթող, աղբյուր, ներառյալ նաև անթիվ-անհամար խաչքարերը ամենուր: Եվ այդ երեսույթը, անշուշտ, պատահական չէ, ունի պատմահոգեբանական, պատմամշակութային խորք:

Քրիստոնեությունը աշխարհում առաջին անգամ պետական կրոն հոչակվելով Հայաստանում, շուտով ստացավ

ազգային երանգ, դարձավ, այսպես ասած, Հայադավան քրիստոնեություն։ Դա այս կամ այն թագավորի կամ կրոնապետի քմայքը չէր, այլ պատմական իրողության թելադրանքն էր և ուներ, եթե այսօրվա տերմինով ասենք, բարոյաքաղաքական խոր նշանակություն երկրի համար։ Պետական կրոն հռչակվելով, այն էլ Բյուզանդիայում վերջնական հռչակումից շատ առաջ, և ազգային երանգ ստանալով մանավանդ՝ հայադավան քրիստոնեությունը դառնում էր հզոր միջոց ազգային ինքնությունը պահպանելու երկրի փորձանքաշատ աշխարհագրական դիրքի պայմաններում, որով Հայաստանը, ինչպես հայտնի է, մշտական կովախնձոր էր դարձել աշխարհակալ տերությունների միջև ու մշտապես ենթակա էր ճնշման։ Այդ հզոր միջոցը խիստ կենսական դարձավ հատկապես չորրորդ դարի վերջին քառորդից սկսած, երբ 387 թվականին Բյուզանդիան ու Պարսկաստանը իրար միջև Հայաստանը բաժանեցին. չարաբաստիկ բաժանում, որի հետևանքները միշտ էլ ծանր եղան հայոց պատմության հետագա ամբողջ ընթացքում, բայց հենց այդ հանգամանքն էլ իսկույն խթանեց և միշտ էլ մնաց խթան՝ այդ հզոր միջոցն ավելի ու ավելի ամրացնելու։ Հենց այդ չարաբաստիկ թվականին կաթողիկոսացած Սահակ Պարթևի գահակալության օրոք էր ու նրա գործուն աջակցությամբ, որ տեղի ունեցավ Գրերի գյուտը Մեսրոպ Մաշտոցի հանճարեղ Հղացքով՝ հայոց պատմության դարակազմիկ այդ իրադարձությունը։ Բուն նպատակը հայ ժողովրդի վտանգված ինքնությունն ու միասնությունը պահպանելն էր, իսկ անմիջական կոնկրետ խնդիրն այն էր, որ գիր ու դպրություն ստեղծվի, թարգմանվեն Աստվածաշունչն ու ծիսական գրականությունը և հայ եկեղեցում, հունարենի և ասորերենի փոխարեն, պաշտամունքը կատարվի ժողովրդին հասկանալի հայոց լեզվով, կատարեն եկեղեցու հայ պաշտոնյաներ։ Դա նշանակում էր հենց քրիստոնեության հայկական երանգը զորացնել, ամրացնել ոչ միայն դավանական տեսությամբ, այլև գործնականորեն ժողովրդի առօրյա կյանքում։ Դարձյալ ժամանակակից տերմիններով

ասած, հայոց պատմության այդ երկու մեծագույն Դեմքերը, նաև Վռամշապուհ արքայի զորակցությամբ, ճշտագույնս ընտրել էին իրենց առաքելության ստրատեգիան ու տակտիկան, խորապես ըմբռնելով պատմական այդ իրադրության պարտադրած անհրաժեշտությունը։ Հենց այդ իրադրությունն էլ ի հայտ բերեց նրանց հանճարը, գործի մղելով։

Որքան էլ ոմանք այն տարաժամ ու պատմական առումով խիստ թեական, օդի մեջ կախված կարծիքը հայտնեն այսօր, թե քրիստոնեության հավատարիմ մնալը, մանավանդ որպես միշտ հարվածների ենթակա առաջապահ գունդ Արևելքում, մեր ժողովրդի համար բազում ողբերգությունների պատճառ է եղել, փաստը մնում է փաստ։ պատմական սիրանք կոչվելու արժանի դարավոր իրողություն է այն, որ հայ ժողովուրդը, այո, մեծագույն փորձությունների ու կորուստների գնով հավատարիմ մնաց ոչ միայն քրիստոնեությանն ընդհանրապես, այլև հենց իր ազգային երանգով քրիստոնեական դավանանքին ու ծեսերին, և այդպիսով իր ազգային ինքնությունը պահպանեց նյութապես ու ոգեպես։ Ըստ որում հայադաշն քրիստոնեությունը հիմնականում զերծ մնաց այսպես կոչված բյուզանդական նեղմիտ վեճերից, եղավ «լայնախոհ և ազատամիտ, ներողամիտ» և չունեցավ «չափազանցյալ ու մենամոլ տեսություններ» մեծ եկեղեցիների նման։ Ի զուր չէ, որ այս հայտնի հշմարտությունը հաստատելու համար մեծիքերեցի հմուտ աստվածաբան, պատմաբան, իրավագետ, դիվանագետ, ազգային-հասարակական նշանավոր գործիչ Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանյանի այս բնորոշումները նրա «Խոսք և խոսք» ինքնակենսագրությունից։ Նշանակալից է այն, որ նա, հայ կաթոլիկ ծնողների գավակ, չուոմում աստվածաբանություն, փիլիսոփայություն և իրավագիտություն ուսանած, կաթոլիկ կղերական դարձած ու եկեղեցական պաշտոններ վարած, լիակատար հասուն տարիքում որպես «խորին համոզման, հանդարտ կշուադատության, խելահաս հետապնդության» արդյունք՝ հրաժարվում է կաթոլիկ դավանանքից և նույնիսկ բարձր պաշտոնների

Հեռանկարից, վերադառնում հայ եկեղեցու գիրկը, ուր գործում է անձնվիրաբար ու խելացիորեն, բարձրանալով մինչև Կոստանդնուպոլսո պատրիարքության աթոռը: «Քրիստոնէական սկզբունքներու եւ աւետարանական վարդապետութիւններու խորապէս համոզեալ մըն եմ, - գրում է նա, - իսկ անոնց ճշտագոյն եւ հաւատարմագոյն դրութիւնը կը ճանչնամ Հայ եկեղեցւոյ մէջ, եւ անոր հետեւած եմ Ճշմարտութեան հետեւելու նպատակով»: Օրմանյանի այս դարձն ու հետագա բարձրորեն ազգօգուտ գործունեությունը պատմականորեն նշանակալից են հատկապես այն առումով, որ Հազար հինգ հարյուր տարի առաջ դրված այն բուն նպատակի տպավորիչ մի հաստատումն են մեր ժամանակներում:

Այս է, ուրեմն, պատմական իրողությունը, և դա պատմության կամքն է եղել, ոչ թե անհատ գործիչների կամ ժողովրդի քմայքը:

Հայ ճարտարապետությունը, իմ խորին համոզմամբ, նույնքան էական դեր է կատարել այդ պատմական իրողության մեջ, որքան մեսրոպյան այբուբենն ու Հայ դպրությունը: Երկուսն էլ ոգու ամրոցներ են եղել Հայ ժողովրդի համար՝ հզոր և հավասարագոր ամրոցներ:

Այսօր գրեթե անբացատրելի հրաշք է թվում այն, որ գրերի գյուտի հետ անմիջապես ստեղծվեց Աստվածաշնչի կատարյալ, պարզապես հանճարեղ թարգմանությունը, որով Աստվածաշունչն իր բովանդակությամբ, իր գործող անձանց տառադարձված անուններով, միանգամից հարազատորեն հայաշունչ սկսեց հնչել և դարերով պահպանեց այդ հնչողությունը իր դասական «ոսկեղինիկ» հայերենի շնորհիվ, այնքան, որ աշխարհաբար զանազան թարգմանություններն այսօր մի տեսակ նոսր են հնչում սահակ-մեսրոպյան այդ կուռ լիահունչ թարգմանության կողքին: Միաժամանակ, նույնքան զարմանալիորեն, բուռն թափով ստեղծվեց Հայ ինքնատիպ դպրությունը, որ իսկույն դասականության փայլով շողշողաց, ոսկելույս առավոտի նման, ու այդ փայլով էլ մնում է մինչև այսօր: Այդ հրաշքի միակ տրամաբանական բացատրությունը կարող է լինել այն, որ գրերի գյուտի

ընձեռած հնարավորության շնորհիվ, որ ասես պատմական կատալիգատորի դեր կատարեց, բոցավառելով ոգին ստեղծագործական եռանդով ու խանդակառությամբ, իսկույն համակենտրոնացան ու բյուրեղացան այն մշակութային ու հայրենասիրական ավանդները, որոնք նախորդ դարերում զարգացել ու կուտակվել էին ազգային գիտակցության մեջ:

Եվ ահա, նույն այդ շրջանին, հինգերորդ-յոթերորդ դարերում, հետեւելով դպրության բուռն ծաղկմանը, ինչպես գարնանը պտղատու այգիներն իրար ետևից ծաղկում են ալիք առ ալիք և ամեն պտղատեսակ հասունանում իր ժամանակին, ստեղծվում է և յոթերորդ դարում իր կատարելությանն է հասնում նաև հայ ազգային ինքնատիպ ճարտարապետությունը՝ հենց քրիստոնեական պաշտամունքային կառույցներով, որոնք մեծ մասամբ տաճարային մոնումենտալ բնույթ ունեն ու խիստ տպավորիչ են իրենց ճարտարապետական կարարելատիպ արժանիքներով ու շեշտված վեհությամբ: Այստեղ էլ տեսնում ենք ոգու բոցավառումն ստեղծագործական եռանդով ու խանդակառությամբ, որով ճարտարապետական հանճարը բացել է իր թմբերն ու, դարձյալ, պատմական հարաբերաբար կարճ ժամանակում դասական բարձունքի է համել: Այդ մեծատաղանդ ճարտարապետները, որոնք, ի տարբերություն դպրության մեծ մշակների, անունով անհայտ կամ գուցե սքողված են մնացել, իրենց այդ հույժ տպավորիչ երկերն ստեղծում էին, բնական է, ամենից առաջ ժամանակակիցների հոգեկան աշխարհի վրա ներգործելու ձգտումով, բայց նաև ուղեցույց գաղափարից լուսավորված բուռն նպատակը այնքան էր մեծ ու ոգեշունչ, որ նրանք հենց ազգային կայուն ոճ ստեղծեցին: Եվ այդ ոճը ոչ միայն հիմնական տիպար դարձավ հայ ճարտարապետության հետագա զարգացման համար, այլև մինչև այսօր պահպանում է իր ոգեկան ներգործության ուժը, իր զուտ գեղագիտական հմայքով նույնիսկ պատվական է դարձել հինու նման, ու ավելին՝ այժմ արդեն գնահատվում է համաշխարհային ճարտարապետության զարգացման ըն-

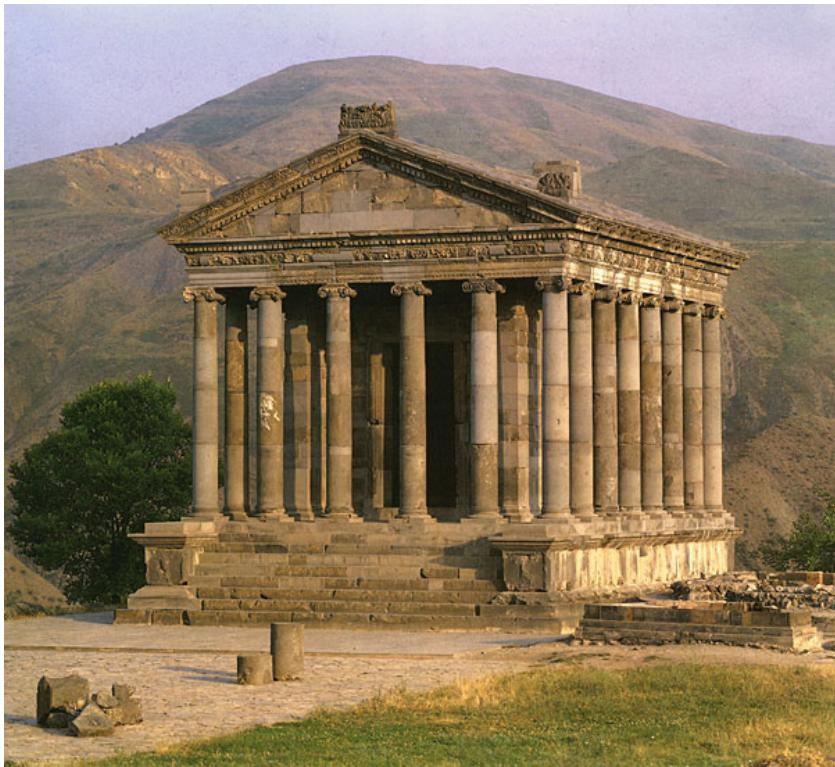
թացքի մեջ որպես բարձր և ուրույն արժեք, իր ստեղծագործաբար ընդունած և իր հերթին գործած փոխազդեցություններով հանդերձ: Նրանց սիրանքն էլ կարող է անբացատրելի հրաշք թվալ, եթե նկատի չառնենք միակ տրամաբանական բացատրությունը. նախորդ դարերի հայ ճարտարապետական ավանդները համակենտրոնացան ու բյուրեղացան, նոր որակ ստացան այդ սիրանքի մեջ:

Մեր մշակութի զարգացման այդ հանգուցային շրջանում, որ իրոք ոսկեղար էր մշակութային առումով, իր արտահայտությունն է գտել պատմական մի համընդհանուր, կարելի է ասել, օրենք. երբ բազմակողմանի պատճառների թելադրանքով անհրաժեշտորեն ծնվում է մի ոգեշնչող լուսատու գաղափար, ամենալայն իմաստով մեծ գաղափար, որ նպատակ առաջադրելով, ուղի ցույց տալով համախմբում է դարաշրջանի բոլոր ստեղծագործական ուժերը, կամքի, մտքի, զգացումների ազատ արտահայտության մղելով նրանց, թեկուզ հակասությունների ու վեճերի մեջ հարատեսորեն ճշտելով ուղու ճշմարտությունը, ապա իսկույն սկսում է բուռն ծաղկում ապրել ամբողջ մշակույթն իր համընթաց ճյուղերով, ասես գաղափարը դառնում է գարնանային արև՝ իր կենարար լույսով, իր արգասաբեր ջերմությամբ, որով ամպրոպներն էլ գառնում են բեղմնավորող ուժ:

Արդ, ջանանք պարզել, հստակ պատկերացնել հայ ճարտարապետության այդ սիրանքի, այսպես ասած, դրամատուրգիական կառույցն իր նախադրյալներով, գործընթացքով ու արդյունքով, և մի փորձ անենք թափանցելու դրա էության մեջ:

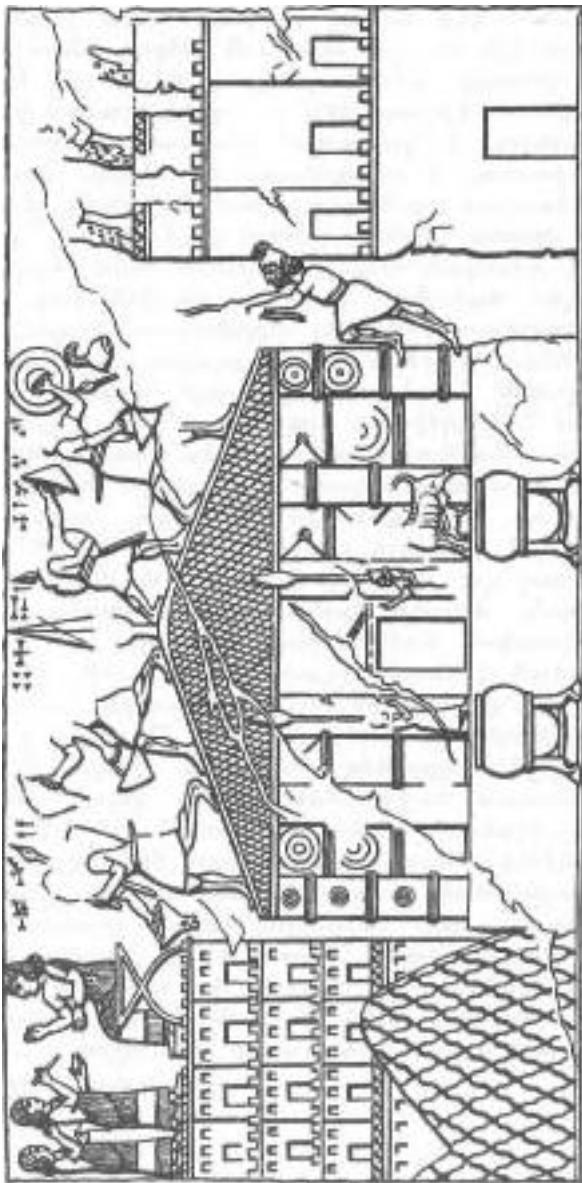
Է.

իրենց քարաշատ երկրում հայ վարպետները վաղուց արդեն ունեին քարակերտ կառույցներ բարձրացնելու հմտությունը՝ թե՛ ճարտարապետական ձևավորման, թե՛ նրբածաշակ քանդակագարդման և ընդհանրապես քարի բարձրորակ մշակման առումով։ Առ այդ կարիք չունենք դարերի հեռուն գնալու, խորանալու պեղումների մեջ, որոնք մեծագույն մասսամբ դեռ չեն էլ կատարվել։ Մեր աչքի առաջ է այդ հմտության յուրօրինակ ու պերճախոս վկայությունը՝ Գառնիի հեթանոսական տաճարը, միակը իր տեսակի մեջ, որ կառուցված և ուրույն մոտիվներով ամրակուռ քանդակագարդված է կարծր ու սքաչելիորեն սրբատաշ որձաքարից, ուստի դրա ստեղծումը անկարելի է պատկերացնել առանց բնիկ հայ վարպետների ոչ միայն կատարողական, այլև ստեղծագործական ձեռակերտման։ Տաճարի տեղադրությունն էլ ակնբախ վկայում է դրա մասին, և հատկապես դա երևաց վերականգնումից հետո։ Այնքան ճշգրիտ է ընտրված տեղը, և որևէ կողմից դիտելիս՝ դիմացից, կողքից, մոտից, հեռվից, անդնդախոր ձորից, շրջակա բարձունքներից, այնպես է ներդաշնակ հնչում մերձակա ու նաև հեռանիստ բնանկարի հետ, ավելին՝ իր հունա-հռոմեական պերիպտերային, դասականորեն կոկ տեսքով այնպես է մերվել, ինքնուրույն դեմքը պահպանելով հանդերձ, այդ լեռնային անհանգստորեն դինամիկ, բազմագիծ ու բազմաձև բնանկարի ամբողջության հետ, որ միայն տեղացի ճարտարապետը, ի ծնե իր բնաշխարհի զգացողությամբ տոգորված մարդը կարող էր, ինձ թվում է, տեղի այդպիսի իդեալական ընտրություն կատարել։ Միայն նա կարող էր նաև դժվար մշակելի որձաքարն ընտրել որպես շինանյութ, քանի որ հենց որձաքարի գույնն ու ֆակտուրան էլ նպաստում են տաճարին ներդաշնակվելու այդ բնանկարի հետ, որ հարուստ է ուղղաձիգ վիթխարի ժայռերով՝ բնաստեղծ բերդերի ու պարիսպների նման կանգնած, տեղ-տեղ նույնիսկ իրար խիտ կպած սյունաշարերի տպավորություն թողնող։



Գառնիի հեթանոսական տաճար: Ք.Հ. Առաջին դար:

Անւասարդ տաճար, Ք.ա. 9-րդ կոմ 8-րդ դար:



Այստեղ հետաքրքրական եմ գտնում նշել մի անձնական զգացողություն։ Թեպետ, ինչպես ասացի, մանկության առաջին իսկ տարիներից իմ մեջ Հիմնովին տպավորվել է Հին հունական պերիպտերային ճարտարապետությունը՝ ամենից առաջ դրա գլուխգործոց Պարթենոնի կերպարով, բայց Գառնիի տաճարից իմ ընկալումը, նույնիսկ լրիվ վերականգնումից հետո, երբեք անմիջապես չի հիշեցրել Հին հունական մարմարակերտ տաճարները, որքան էլ դա լինի զարմանալի։ Եվ երբ, հենց այդ թաքուն զարմանքից իսկ մղված, ճգնել եմ նույնիսկ գիտակցորեն մտաքերել, կապել իրար, միևնույն է՝ Գառնիի տաճարն իր ընդհանուր կերպարով, իր զարդաքանդակներով, իր որձաքարային գույնով և ասես խստաշնչորեն խոհուն իր արտահայտչականությամբ միշտ էլ առանձնացել է, իր ուրույն տեղն է պահանջել իմ մտքում, այն տեղը, որ գրավել է անմիջական ընկալումից՝ իր ամբողջ շրջակա բնանկարի հետ միասին անպայման։

Անհավանական, կարելի է ասել նույնիսկ անհնար է, որ Գառնիի տաճարն իր տեսակի մեջ միակը լիներ Հայաստանում։ Եթե պեղվեին Աշտիշատի, Երիգայի, Թիլ ավանի և այլ հեթանոսական սրբավայրերը (մեծ մասը Արևմտյան Հայաստանում), չի՞ն հայտնաբերվի արդյոք պերիպտերային կամքիչ թե շատ նման հորինվածքի այլ մեհյանների հետքերը գոնե։ Կամ նույնիսկ, գուցե, ավերակները։ Ագաթանգեղոսը, որպես բավական մոլեռանդ գաղափարախոս, չի՞ խտացրել արդյոք գույները, նկարագրելով, թե ինչպես Հայաստանում քրիստոնեության տարածման ընթացքում, համարյա մեկ օրից մյուսը, Հիմնահատակ քանդման ենթարկվեցին նաև բոլոր մեհյանները՝ կուռքերի ոչնչացման հետ։ Զէ՞ որ, այնուամենայնիվ, պետական գործիչներ էին թե՛ Տրդատ թագավորը, թե՛ Գրիգոր Լուսավորիչը. իմաստ կունենա՞ր ավելորդ դիմագրության ու խոռվությունների առիթ տալ՝ շուտափույթ և համատարածորեն ամեն ինչ քանդելու մոլուցքով, երբ ժողովուրդը, բնական է, զգացմունքներով դեռ կապված էր իր մեհյաններին։ Ու ֆիզիկապես էլ հնարավո՞ր էր այդ-

պիսի հապճեալ համատարած քանդարարությունը կարճ ժամանակում: Զի՞ կարելի ենթադրել, որ տեղ-տեղ, հատկապես ուժեղ դիմադրության հանդիպելիս, հենց ներքին քաղաքականության նկատառումներով, նաև ինչու՞ չէ՝ շատ տեղերում, սրբավայրի և մշակութային արժեքների նկատմամբ ակնածանքի մղումով, պահպանել են մեջյանները, նույնիսկ օգտագործել, անսալով ողջամտության ձայնին, պարզապես վերածելով դրանք քրիստոնեական տաճարների, ինչպես Հունաստանում, օրինակ, քրիստոնեականի վերածելով պահպանվել են հենց Պարթենոնը, ինչպես նաև Հեփեստոսի տաճարը Աթենքում:

Գուցե ա՞յդ կերպով պահպանվել է նաև Գառնիի տաճարը, և ոչ թե այն գրեթե հեքիաթային պատճառաբանությամբ, թե հայտարարվել է իրը Տրդատ թագավորի քրոջ՝ Խոսրովիդուխտի «Հովանոցը» պարզապես, այսինքն... տաճարը վերածվել է արքայազարմ կնոջ ամառանոցի: Բայց միթե՞ ավելի հավանական չէ, ավելի բնական, որ տաճարը վերածվեր արքայական պատրաստի ու շքեղ աղոթարանի նորադարձ քրիստոնյա պալատականների համար, երբ կողքին արդեն կար ամառային պալատ՝ բնակվելու ավելի հարմարավետ պայմաններով անշուշտ, նաև իր խճանկարված բաղնիքով: Գառնիի օրինակով գուցե պահպանվել էին նաև նմանատիպ ճարտարապետական հորինվածքի ա՞յլ մեջյաններ, վերածվելով քրիստոնեականի, որոնք, շատ հավանական է, կարող էին կործանված լինել ավերիչ երկրաշարժերից ու մնացած լինել որպես պեղելի ավերակներ. չէ՞ որ Գառնիի տաճարն էլ կործանվել էր երկրաշարժից ու պեղումներով հայտնաբերվեց: Այսպես մտածելով, բնականաբար մտաբերում եմ հայ-հելլենիստական մշակույթի, որով նաև ճարտարապետության իրացման ու զարգացման շրջանը Հայաստանում, ինչպես հայտնի է, Արտաշեսյան հարստության ժամանակ ու հատկապես Մեծն Տիգրանի օրոք ու հետագայում, երբ հայկական դիցարանի աստվածներն իսկ զուգակցվեցին հելլենական դիցարանի աստվածներին:

Բայց միտքս ակամա գնում է ավելի հեռուն, որովհետև
 վաղուց ինձ հատկապես հուզող մտասենում է դարձել Մու-
 սասիրի տաճարի առեղծվածը: Այ թե հանելուկ է դրել մեր
 առաջ Ասորեստանի Սարգոն Երկրորդ արքան, երբ Հայաս-
 տան կատարած իր հաղթական արշավանքը փառավորելու
 համար, ի շարս այլ դրվագների, իր պալատում սրահներից
 մեկի պատին քանդակել է նաև Մուսասիրի տաճարի նվաճ-
 ման տեսարանը, այն էլ ե՞րբ՝ Քրիստոսից առաջ ութերորդ
 դարում: Այդ ժամանակներում Ասորեստանի կողմից Ուրար-
 տու կոչված մեր Երկրում, ուր իշխում էր Վանի թագավո-
 րությունը, գլխավոր աստված Խալդիի տաճարն էր դա, որ
 ակնհայտորեն հունական անտիկ ճարտարապետական ոճի
 նախատիպն է, դատելով թեկուզ ճակատից միայն, որ պատ-
 կերված է քանդակում: Պատվանդանի վրա կանդնած այդ
 տաճարի ճակատն ունի այունաշար՝ վեց սյուներով (ինչպես
 Գառնիի տաճարն ի դեպ), դրանց վերևում՝ անտիկ տաճար-
 ներից մեզ այնքան ծանոթ եռանկյուն ճակտոնը, իսկ եռանկ-
 յունի գագաթին կա նույնիսկ, հունական տերմինով ասած,
 անտիկ տաճարներին հատուկ ակրոտերիոնը, այսինքն ցցուն
 ծայրազարդը, որ այստեղ նիզակածն է կամ գուցե սրբազան
 ծառ է խորհրդանշում ոճավորված ձևով: Ցնցիչ անակնկալ
 էր այդ պատկերը ինձ համար, երբ առաջին անգամ տեսա
 պատանեկությանս օրերին. մի խորհրդավոր ուրախությունն,
 նախարշալուսային մութուլույս պահի նման, հուզեց ինձ
 այն մտքի հետ, որ իմ մանկության Պարթենոնի նախատիպը
 երեացել է իմ հայրենիքի պատմության այգաբացի դարե-
 րին, ուր շատ բան դեռ առեղծվածային է մնում: Հրապու-
 րելիորեն փորձիչ է ենթադրել, որ այդ ճարտարապետական
 նախատիպը, բնականորեն, Փոքր Ասիայի վրայով հասել է
 Հունաստան և աթենական Ակրոպոլիսի վրա իր գարգացման
 գագաթնակետն է ապրել մի քանի դար հետո՝ պերիկլեսյան
 ոսկեդարում: Եվ ուրեմն՝ միթե՝ այդ ընթացքի սկիզբը չպետք
 է փնտրել հայոց վաղ հեթանոսական ճարտարապետության
 մեջ: Իսկ հետագայում, հելլեն հանճարի շուայլ փողփողման

շրջանին դորիական, հոնիական, կորնթական օրդերներով հարստացած, նրբացած, կատարելագործված, այդ հանճարի փայլով շողջողուն, որպես պերիպտերային ոճ վերադարձել է Հայաստան՝ հելենիստական մշակույթի տարածման հետ։ Մշակույթի զարգացման օրինաչափ շրջապտույտ պատմության ելեէջող ուղիներով՝ երկրե երկիր ու դարաշրջանից դարաշրջան, ինչպես եղել է միշտ և ամբողջ աշխարհում։

Ը.

Ենթադրենք նույնիսկ, թե քրիստոնեության տարածող-ները, իրոք, մոլեռանդորեն և շուտափույթ քանդել են բոլոր մեհյանները Հայաստանում, բացի Գառնիի տաճարից։ Բայց դա չի նշանակում, անշուշտ, որ քանդվեցին նաև հայ վարպետների Հմտությունն ու ճարտարապետական ավանդները։ Դրանց պերճախոս վկայությունը Գառնիի տաճարը չէ միայն։ Մեր աչքի առաջ են նաև հայկական բազիլիկ անգմբեթ տաճարները, որոնք կոչվում են վաղ քրիստոնեական և այսօր մեզ համար հնագույններն են հանդիսանում որպես այդպիսին։ Թող որ դրանք էլ, կամ ավելի հները դրանցից, կարող էին քրիստոնեականի վերածված հեթանոսական մեհյաններ լինել, ինչպես իրոք ենթադրել է բազմահմուտ թորամանյանը, որ օժտված էր նաև տեսանող ճարտարապետի ներքին հայտնատես հայացքով։ Ուրեմն կարելի է ենթադրել, որ հավանական է՝ հեթանոսական սրբավայրերի պեղումները կարող էին հայտնաբերել նաև բազիլիկ հորինվածքով մեհյանների ավերակները կամ հետքերը։

Հայտնի է, որ բազիլիկան հռոմեական ճարտարապետության մեջ է ձեւավորվել որպես ուրույն անգմբեթ հորինվածք։ Կամ գուցե այդպես է համարվում։ Իսկ հայկական բազիլիկ տաճարները ինքնատիպ են հռոմեական այդ հորինվածքի հետ համեմատած, և դա պարզ աչքով իսկ երեսում է առաջին հայացքից։

Նախ, որ քարաշեն են անպայման և սրբատաշ։ Իսկ քարը էական, նույնիսկ վճռական դեր ունի առհասարակ բուն հայ

ճարտարապետության մեջ, հղացքն իսկ քարակերտ կառույց է ենթադրում, առավել ևս՝ գրեթե միշտ էլ հենց սրբատաշ քարակերտ։ Զգիտեմ, կա՞ ուրիշ լեզուներում «սրբատաշ» բառի համապատասխանը, որ թելադրեր նույնպիսի նվիրական մի զգացողություն, բայց որտեղ էլ եղել եմ՝ ոչ միայն աչքի ընկալումով, այլև ափի շոշափումով զգացել եմ տաշվածքի տարբերությունը հայկական սրբատաշից, որ կարծես մի ուրույն հատկություն ունի, չգիտեմ ինչպես բացատրեմ. պահպանում է քարի նյութականության զգացողությունը, միաժամանակ ազատելով նախնական կոպտությունից, ասես ոգեղինություն հաղորդելով դրան, և ժամանակի դրոշմը ոչ թե փչացնում, այլ նույնիսկ ամրացնում է այդ հատկությունը։ Գուցե քարի տեսակից է դա՝ տուֆ, որձաքար։ Կամ գուցե նաև հայ վարպետների ուրույն աշխարհազգացողության էլ արդյունք է։ Համենայն դեպս, իմ այս տպավորությունը, որին ես ինքս էլ դեռ տարակուսանքով էի նայում, համարելով գուցե սուբյեկտիվ, հաստատվեց շատ անակնկալորեն, երբ իմ բարեկամ հույն գրող Միցոս Ալեքսանդրովուսի հետ, արևի տակ մի-մի քարի վրա նստած իրար դիմաց, զրուցում էինք Դիլիջանից ոչ հեռու Ձուխտակ վանքում, եկեղեցիներից մեկի մուտքի առաջ, անտառապատ լեռների լոռության մեջ։ Նա հանկարծ պատահաբար ձեռքը դրեց մուտքի անկյունաքարին ու մեկեն լոեց, զարմացածի նման նայեց ինձ, կենդանի էակ շոյելու պես շոշափեց դարավոր սրբատաշ քարը։

- Լսիր, սա ուրիշ տաշվածք է, - ասաց, շարունակելով շոյել քարը և գլուխը շարժելով։ - Այո՞... մի ժողովուրդ, որ այսպես կարող է քարը տաշել, ի բնե ճարտարապետ է։

Ես էլ, ճիշտն ասելով, զարմացած, լուռ նայում էի նրա ձեռքին, նրա դեմքին։ Մեր հանդարտ զրույցի մեջ հանկարծ մի ներգոր պահ էր դա, որի խորքում, կարծես, դարերն էին բացվել նրա ձեռքի այդ հպումով, կախարդանքի նման։ Հետո հայտնեցի նրան իմ այն զգացողությունը, որ համարել էի գուցե սուբյեկտիվ։ Ասացի, որ մեր այս կամ այն վան-

քում, մերթ ընդ մերթ, յուրօրինակ շարվածքով մի պատ ինձ հանկարծ մի հատուկ հուզմունք է պատճառել: Ու մեջբերեցի Ֆլոբերի մի խոսքը, որ կարդացել էի ժորդ Սանդին գրած նրա մի նամակում, խոսք, որ չեմ մոռանա երբեք. «Հիշում եմ, - գրել է Ֆլոբերը, - որ սիրտս տրոփեց, բուռն հաճույք զգացի դիտելով մի պատ Ակրոպոլիսում, բոլորովին մերկ մի պատ (այն, որ ձախում է, երբ բարձրանում ես դեպի Պոպիլեա)»:

- Իմ սիրտն էլ տրոփեց Ֆլոբերի այդ խոսքից, - ասացի: - Շատ ծանոթ, հարազատ զգացում էր. ինձ համար՝ կրկնակի հարազատ...

Միցոսը երազուն ժպտաց. երևի իր սիրտն էլ տրոփեց այդ րոպեին, ու երկուսս էլ, նստած Զուխտակ վանքի եկեղեցու դռան առաջ, մտքով գնացինք Ակրոպոլիս, պատկերացրինք Փրանսիացի մեծ գրողին հուզած այդ պատը դեպի Պարթենոնի տաճարը բարձրանալու ճանապարհին՝ մանկությունից մեզ ծանոթ: Էհ, զարմանալի չէ, որ Միցոս բարեկամս, ինքը ուղղակի Պարթենոնի ժառանգ հելլենորդի, զգաց մեր ճարտարապետությունը, զգաց մեր ժողովրդի պատմության, մշակույթի շունչն ու ոգին և Հայաստանից իր հայրենիքը վերադառնալուց հետո իսկույն գրեց իր «Հայերը» սքանչելի գիրքը:

Հայկական բազիլիկ տաճարների ինքնատիպությունը ակնհայտ է, մանավանդ, բուն իսկ հորինվածքի մեջ՝ թե՛ ընդհանուր զանգվածի չափավորության, թե՛ դրանից բխող համաչափությունների, թե՛ ոիթմերի յուրօրինակության առումով: Այդ բնորոշ հատկությունները շարունակվում, կատարելագործվում են հայ ճարտարապետության հետագա հորինվածքներում, որոնց մասին խոսելիս կանդրադառնամ դրանց ըստ էության: Իսկ այստեղ կուզեի շեշտել մի հատկություն, որ նույնպես բնորոշ է նաև հետագա հորինվածքներին, բայց հենց հայկական բազիլիկաների օրինակով ցայտուն է երեսում՝ հոռմեականի վրա հիմնված արևմտյան վաղ քրիստոնեական բազիլիկաների հետ համեմատած: Դա տաճարի արտաքին ու ներքին մշակման իմաստալից փոխհարաբերությունն է:

Հռոմեական բազիլիկ հորինվածքի կառույցները, որոնց
 նախատիպը հին հունական արքայական (բասիլիկոն) հավա-
 քատեղի դահլիճն էր, ընդարձակ սրահներ էին, ուր կատար-
 վում էին զանազան աշխարհիկ գործառնություններ: Հենց
 դրանք էլ սկսեցին ծառայել որպես վաղ քրիստոնեական հա-
 մայնքի հավաքատեղի, դարձան եկեղեցի. ու եկեղեցի բառն
 էլ հունարեն (էկլեսիա) նշանակում է հենց հրավիրավայր,
 հավաքատեղի, ժողովարան: Այդ հորինվածքով էլ կամ, ավելի
 ճիշտ, այդ հորինվածքը նախօրինակ ընդունելով կառուցվե-
 ցին տաճարներ՝ պատերով սահմանափակված ուղղանկյուն
 երկարուն տարածություն, ներսում սյունաշարերով բաժան-
 ված երեք կամ նույնիսկ հինգ երկայնակի մասերի՝ նավերի:
 Իսկ կենտրոնական լայն նավի խորքում գլխավոր կամ նույ-
 նիսկ միակ աբսիդն էր՝ խորանը, և ներքին ամբողջ ճարտա-
 րապետական կազմակերպման շարժումը, ուստի նաև մարդու
 մարմնական և հոգեկան շարժման զգացումը դեպի խորանն
 էր ուղղված: Եվ տաճարի այդ ներքինը ճոխացվում էր ավե-
 լի ու ավելի շքեղացող ձևագործումով, որ ձգտում էր հավա-
 տացյալների վրա գեղարվեստական ուժեղ ներգործության.
 Երկար սյունաշարեր՝ բազմաթիվ գեղատեսիլ, ողորկ մշակ-
 ված, անգամ գույնզգույն սյուներով, խճանկարային և այլ
 պատկերներ հատակին ու պատերին, մի խոսքով՝ ըստ ամե-
 նայնի այնպիսի զարդարում, որի նպատակն էր ոգեղինա-
 ցած, մի տեսակ աննյութական մթնոլորտ ստեղծել, մարդուն
 կտրել արտաքին աշխարհից, բնությունից, հոգեպես լիովին
 միաձուել այդ մթնոլորտին: Իսկ արտաքուստ տաճարը հա-
 մարյա թե զուրկ էր մնում ճարտարապետական մշակումից,
 մանավանդ ներքինի հետ համեմատած:

Այժմ մի պահ հիշենք անտիկ տաճարի պերիպտերային
 հորինվածքը, որի ճարտարապետական գլխավոր հմայքը
 կազմում էին արտաքին սյունաշարերը՝ հարակից մակար-
 դակների օրդերային համապատասխան մշակումով, ինչպես
 նաև քանդակագարդումով. մտաբերենք Պարթենոնը կամ
 մեր Գառնին: Այդ սյունաշարերը կատարում էին ոչ թե ներ-

Քին տարածությունը սահմանազատող փակ պատի դեր, այլ ընդհակառակը՝ ասես միաժամանակ թե՛ տաճարի մասն էին կազմում սյունասրահներով, թե՛ ազատորեն առնչվում էին արտաքին աշխարհին, այսինքն տաճարը օրգանապես կապում էին բնության հետ, որի ամեն մի տարրը, երկնքում թե երկրում, սրբացված ու աստվածացված էր անտիկ մարդու դիցանաբական աշխարհազգացողությամբ՝ առերևույթ բազմաստվածյան, ըստ Էության պանթեիստական։ Եվ բուն ժողովրդական պաշտամունքը կատարվում էր ոչ թե տաճարի ներսում, այլ տաճարի շուրջ և սյունասրահներում տեղի ունեցող հանդիսավոր երթերով, թափորներով, հեթանոսական բարեպաշտ արարողություններով, կենսախայտ տոնախմբություններով։

Քրիստոնեական կրոնափիլիսոփայությունը, շեշտը դնելով մարդու ներքին աշխարհի, ոգեկանի վրա, հակադրվում էր հեթանոսական դիցապաշտ, պանթեիստականորեն բնութենապաշտ կրոնափիլիսոփայությանը։ Եվ այդ հակադրումն ահա, ուրեմն, արտահայտվում էր նաև այդ վաղ քրիստոնեական բազիլիկաների ճարտարապետական վերոհիշյալ կառուցվածքով, որ բացահայտորեն ժխտում էր անտիկ տաճարի պերիպտերային հորինվածքը, շեշտը դնելով ներքին տարածության ճոխացրած մշակման, զարդարման, ոգեղինացնելու ձգտող աննյութականացման վրա, իսկ արտաքին մշակումը գրեթե անտեսելով։ (Այլ է մեր հարևան ասորականի պարագան)։

Բայց արտաքինի ու ներքինի այդպիսի հակադրությունը, երևում է, խորթ է եղել հայկական բնութենապաշտ աշխարհազգացողությանը։ Հայկական վաղ քրիստոնեական բազիլիկաները արտաքինի ու ներքինի փոխհարաբերության առումով էլ բացահայտորեն տարբերվում են արևմտյան հռոմեատիպ այդ բազիլիկաներից։ Նախ, ներքին տարածության մշակումը, երբեմն պարզ միանավ, իսկ մեծ տաճարներում եռանավ, ընդամենը երեք կամ չորս զույգ մույթ-սյուններով, դրանք միացնող կամարներով, խորանով, չափազանց զուսպ

Է և մնում է բացարձակ անհրաժեշտի սահմաններում, ստեղծելով լակոնական, խստաշունչ ներդաշնակություն, որ հասնում է ուրույն, ոչ թե աննյութականացնող, այլ վեհացնող ոգեկանության: Շատ-շատ՝ այդ խստաշնչությունը մեղմվել է որմնանկարներով, մանավանդ խորանում, դատելով դրանց հետքերից. բայց դրանք էլ, վստահաբար, ինչպես երեսում է քիչ ավելի ուշ շրջանից մնացած հայկական որմնանկարների բեկորներից, իրենց ոճով, իրենց գծանկարային և գունային կատարումով, ձգտել են ոչ թե ճոխացման, չքեղացման, այլ հենց վեհացնող ոգեկանության: Իսկ արտաքին մշակումը կարելի էր կարևորված համարել թեկուզ այնքանով միայն, որ պատերը սրբատաշ քարաշեն են՝ հենց այն արտահայտիչ շարվածքով, որի մասին խոսեցի քիչ առաջ: Բայց ավելին՝ կատարված են նաև ընտիր քանդակազարդումներ պատշաճ տեղերում միայն, հատկապես մուտքերին: Իսկ եթե աչքի առաջ ունենանք, օրինակ, Երերույքի բազիլիկ տաճարը, արտաքինը նույնիսկ հարուստ, գեղեցիկ է մշակված, արևալույսի հետ համագնչուն՝ թե՛ ճարտարապետական ձևերով, թե՛ քանդակազարդումներով: Պետք է ասել նաև, որ մշակման այդ հարուստ գեղեցկությունն էլ բացառապես անհրաժեշտ ներդաշնակության սահմաններից դուրս չի գալիս երբեք, զուսպ է ու չափավոր, մի հատկություն, որ էականորեն բնորոշ է ամբողջ հայ ճարտարապետությանը, և որին հանդամանորեն պետք է անդրադառնամ տակավին:

Ահա թե ինչու Երերույքի տաճարը հատկապես, գեղեցկությունն ու վեհությունը միաձուլած իր պայծառ ներդաշնակության ուժով, քարի տաք գեղնավուն, սիրտ շոյող գույնով էլ ավելի պայծառացած, կիսավեր վիճակում անգամ զարմանալիորեն ամբողջական ու կենդանի է թվում շրջակա պեղելի ամայության մեջ ու հիացնում է ոչ միայն որպես հայ, այլև համաշխարհային ճարտարապետության կոթող, որ ինքնին գեղարվեստական մեծ արժեք է, իսկ մինչև 4-րդ դար (գուցե նույնիսկ հեթանոսակա՞ն շրջան) խորացող հնությամբ էլ առավել ևս նշանակալից, մանավանդ երբ այսօր

Նրա մեջ տեսնում ենք ավետումը հայ ճարտարապետության հետագա փառավոր զարդացման: Իր գեղարվեստական արժեքով ու պատմական նշանակությամբ այդպիսին է եղել նաև Տեկորի տաճարը, որի նախնական բազիլիկային հորինվածքը երերույքի հետ ընդհանրության եզրեր է ունեցել: Տեկորի բացառիկ նշանակության ու ճակատագրի մասին, սակայն, պետք է առանձին խոսեմ քիչ հետո, իր տեղում:

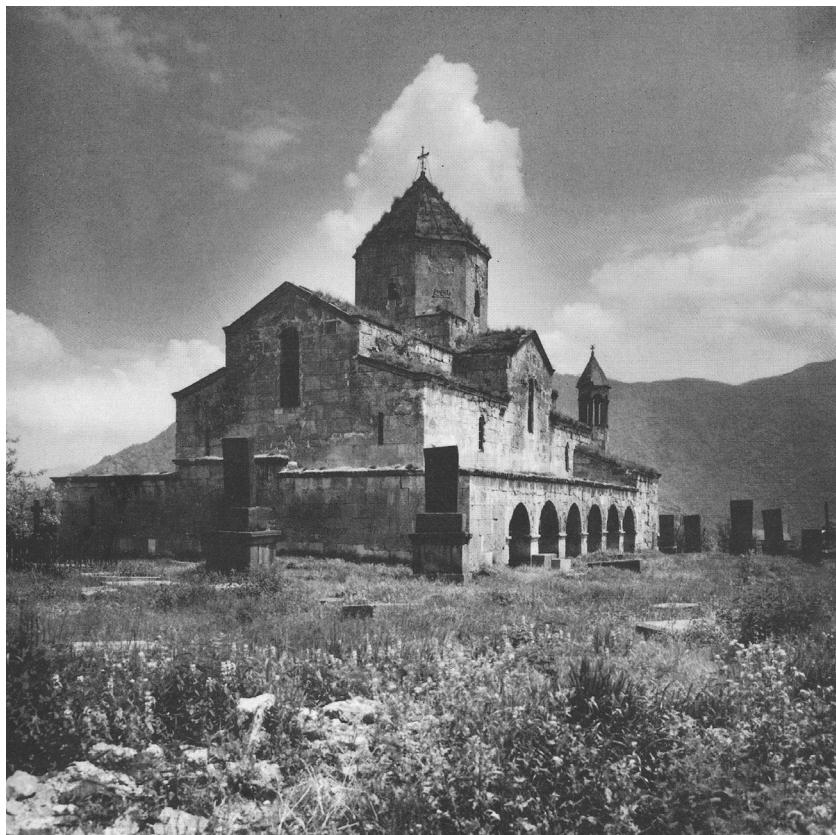
Ի դեպ, այստեղ չեմ կարող անտեսել մի շատ ուշագրավ փաստ. այդ երկու տաճարներն էլ, աստիճանավոր պատվանդանի վրա կանգնած, ունեցել են նաև կից արտաքին սյունարահներ հյուսիսային, հարավային և արևմտյան կողմերում: Ինչ մեղքս թաքցնեմ, այդ սյունասրահներն ինձ մտածել են տալիս, որ կիրառվել է հին, հեթանոսական մի ավանդ, որ երկի գալիս էր ոչ միայն հելլենիստական շրջանից, այլև գուցե մինչև Մուսասիրի տաճա՞րն էր խորանում իր ծագումով. իսկ հեռավոր արձագանքով հասել է նաև մինչև վեցերորդ կամ յոթերորդ դար՝ Օձունի գմբեթավոր բազիլիկ տաճարը, որի արտաքին սյունասրահները պահպանվել են մինչև այսօր, թեպետ կիսավեր: Այդ սյունասրահները թելադրում են լոկ մի էական ենթադրություն, եթե նկատի ունենանք, որ դրանք էական մի պաշտոն պետք է կրեին կառույցի ամբողջության մեջ՝ հայ ճարտարապետության զուսպ, ավելորդություններից զերծ, անհրաժեշտության տրամաբանությունից դուրս չեկող ոճում: Պետք է ենթադրել, ուրեմն, որ բացի տաճարի ներսում կատարվող հիմնական արարողություններից, երկի դուրսն էլ, այդ սյունասրահներում, կատարվում էին որոշ հարակից արարողություններ կամ գուցե կիսաշխարհիկ ծեսեր: Արդարե, միթե՝ այդ ավանդույթի հարատեկորեն շարունակվող արձագանքը չէ այն, որ կիրակնօրյա պատարագի ժամանակ ու հատկապես մեծ տոներին, հայ եկեղեցիների ոչ միայն ներսը, այլև շուրջն է բազմամարդ եղել, տիրել է տոնախմբության մթնոլորտ: Գաղթօջախներում էլ շարունակվել է այդ ավանդույթը, ինչպես շատ ուրիշ ծիսական ու կենցաղային ավանդույթներ, որ պահպանել են

մանավանդ առաջին սերունդները։ Իմ մանկության պայծառ հիշատակներից է մեր եկեղեցու շուրջ այդ մթնոլորտը Աթենքում ամեն կիրակի և տոներին, մթնոլորտ, որ տրամադրում էր հայրենի հիշատակները վերապրելու և ազգային ու համայնքային հարցերը աշխույժ զրույցների նյութ դարձնելու։

Մի խոսքով, կարելի է եղրակացնել, որ քրիստոնեական կրոնափիլիսոփայությունը Հայաստանում ազգային երանդ է ստացել նաև այդ բնութենապաշտ աշխարհազգացողությամբ, որ միշտ էլ, ի միջի այլոց, պահպանել է արեի, լույսի, հրո վահագնյան պաշտամունքի ավանդները, թեկուզ քրիստոնեական խորհրդանշականության վերածված այլաբանական ձևով, նաև ուղղակի լուսերգությամբ՝ թե՛ հոգեոր, թե՛ աշխարհիկ բանաստեղծության մեջ, և ինչու՞ չէ՝ մեր նկարչության մեջ ու քանդակագործական արվեստում էլ տեսնում ենք այդ բնութենապաշտ, լուսապաշտ ոգին։

Երեսույթի բաղկանք, 4-րդ կամ 5-րդ դար:





Օձունի տաճար, 6-րդ դար:
Գմբեթավոր բազիլիկա՝ արտաքին սյունարահով:

Ո՛.

Արդ ուրեմն, ինչպես ասացի, մեր մշակույթի զարգացման այդ հանգուցային շրջանին, հիգերորդ-յոթերորդ դարերում, արգասավորված այն լուսատու գաղափարից, որ գրերի գյուտից հետո ավելի ու ավելի էր պայծառանում գարնանային արևի նման, հայ ճարտարապետական միտքն էլ, օրգանապես կապված մշակույթի մյուս մարզերի հետ մի ընդհանուր ծաղկող միասնության մեջ, ստեղծագործական սխրանք էր կատարում:

Այդ սխրանքը, նախ և առաջ, հայ քրիստոնեական ճարտարապետությանը հատուկ տաճարային դասական հորինվածքների ստեղծումն է, բայց միաժամանակ այնպիսի խոհուն նպատակասլացությամբ, որ ստեղծվում ու մշակվում են նաև ազգային կայուն ոճի գրեթե բոլոր հիմնական կանոնները, ճարտարապետական ձևերն ու մանրամասները:

Դա զարգացման մի խորիմաստ ընթացք է, որ ունի իր ներքին կուռ, հետևողական տրամաբանությունը, առանց որևէ ավելորդ, պատահական շեղման: Իրագործված մտահղացումից օրգանապես բխում է նոր մտահղացում՝ ոճի ընդհանուր կազմավորման ու կատարելագործման մեջ ընդգրկելով ներընդունակ հնարավորություններն ի սպառ: Ու դա ևս զառնում է հետաքրքրաշարժ ու գրավիչ, էպիկական մոնումենտալ պոեմի և կամ, ավելի ճիշտ, հումկու սիմֆոնիայի նման, երբ հետևում ես հորինվածքների ստեղծման ոիթմին, որ զարգացման փուլերն ընդելուզում է իրար այդ երկուերեք բեղուն դարերի ընթացքում, կազմելով ազգային ոճի ավարտուն, մեծդդի մի ամբողջություն:

Ճարտարապետական այդ քարակերտ սիմֆոնիան սկսվում է երկու հիմնական թեմաներով, որոնք սիմֆոնիայի ամբողջ զարգացման ընթացքում պահպանում են իրենց ուրույն մեղեղային գծագիրը, տարբերակվելով հանդերձ, բայց նաև պոլիֆոնիկ ընդելուզումով միաձուլվում են ազգային

ոճի ընդհանրության մեջ: Առաջին թեման հայկական բազի-լիկ տաճարն է՝ հատկապես Տեղորի ու Երերույքի նախօրի-նակով, երկրորդ թեման հայկական խաչաձև հատակագծով կենտրոնագմբեթ տաճարն է՝ հատկապես Էջմիածնի նախօ-րինակով:

Լսում եմ սիմֆոնիայի սկզբնական հզոր ազդ-հնչյունը՝ մի հիմնարար գյուտ, որ առաջին հայացքից պարզ է թվում, ինչպես Բեթհովենի Հինգերորդ սիմֆոնիայի սկզբնական բախումները, բայց որպես հեռանկարային վճռորոշ հղացք հանձարեղ է ըստ էության, ինչպես լինում են բոլոր նման գյուտերը: Բազիլիկ անգմբեթ տաճարի վրա, համարյա կենտ-րոնական դիրքով, քարաշեն գմբեթ է տեղադրվում: Իբրև արդյունք իր խորագնին ուսումնասիրության, առավել ևս՝ իր խորահայաց հայտնատեսության թերագրանքով, որն ավելի ճշմարտատես է ու համոզիչ, քան ուսումնասիրությունը լոկ, Թորամանյանը ենթադրում է, որ այդ գյուտը կատարվել է հենց Տեղորի տաճարի վրա, եռանավ բազիլիկ հորինվածքը ենթարկվել է արմատական վերափոխման, երկու զույգ կենտ-րոնական հաստահեղույս, իրար հետ կամարակապ մույթերը վերածվել են այն հենարանին, որ իր վրա կրում է նորադիր գմբեթը: Տեղորի այդ գմբեթը, այո՛, դեռ մի տեսակ կոպիտ է հնչյում, բայց դրանով էլ, կարծես, ավելի հուզիչ է ու սի-րելի, որովհետև խիզախ մտահղացման իրագործումն է՝ իր հզոր նախնականությամբ հմայիչ: Ճիշտ է, երկի դա առաջին գմբեթը չէր Հայաստանում. վերջերս պեղումներից պարզվել է, օրինակ, որ Ողջաբերդի փոքրիկ եկեղեցին եղել է գմբեթա-վոր՝ գուցե Տեղորից էլ առաջ, և դա շատ կարևոր փաստ է անշուշտ: Եվ սակայն Տեղորի գմբեթավորման բացառիկ կա-րևորությունը այն է, որ դրանով ստեղծվել է մի նոր տաճա-րային համադրական հորինվածք՝ զմբեթավոր բազիլիկան:

Այդ հորինվածքը, իր թե՛ կառուցողական տրամաբանու-թյամբ, թե՛ գեղագիտական արժանիքներով, ճարտարապետա-կան այնպիսի բարեհաջող գյուտ էր, որ լայն կիրառություն ունեցավ թե՛ Հայաստանում, թե՛ Հայաստանից դուրս, համե-

մատաքար խոշոր տաճարներ կառուցելիս: Յոթերորդ դարում
արդեն տեսնում ենք այդ հորինվածքի այնպիսի զարգացած
գլուխգործոց, ինչպես Ս. Գայանեի տաճարը Վաղարշապա-
տում: Իսկ մի քանի դար հետո Տրդատ ճարտարապետի բազ-
մաբեղուն հանճարը, որ ոչ միայն Հայաստանում տարբեր
հորինվածքների հրաշալիքներ է կերտել ու հիմնել իր ստեղ-
ծագործական դրոշմը կրող դպրոցը, այլև Կոստանդնուպոլ-
սում վերակառուցել է նշանավոր Այա-Սոփիա տաճարի մին-
չե այսօր կանգուն վիթխարի գմբեթը, ահա այդ հանճարը,
ուրեմն, հենց գմբեթավոր բազիլիկայի հորինվածքը ավելի
ևս կատարելագործելով իր տարբերակմամբ, ու թե՛ ներքին,
թե՛ արտաքին մշակմանն էլ ավելի նրբագեղ ու միաժամանակ
դինամիկ հնչողություն հաղորդելով, բայց նաև պահպանե-
լով ազգային ոճի զուսպ և խստաշունչ ողին, ստեղծել է ոչ
միայն իր գլուխգործոցը, այլև ամբողջ հայ ճարտարապե-
տության համաշխարհային նշանակություն ունեցող գլուխ-
գործոցներից մեկը՝ Անիի Մայր տաճարը: Հետագայում էլ
գմբեթավոր բազիլիկայի հորինվածքը կիրառվել է հաճախ՝
մինչեւ ուշ դարերում, ընդհուպ մինչեւ մեր ժամանակները:

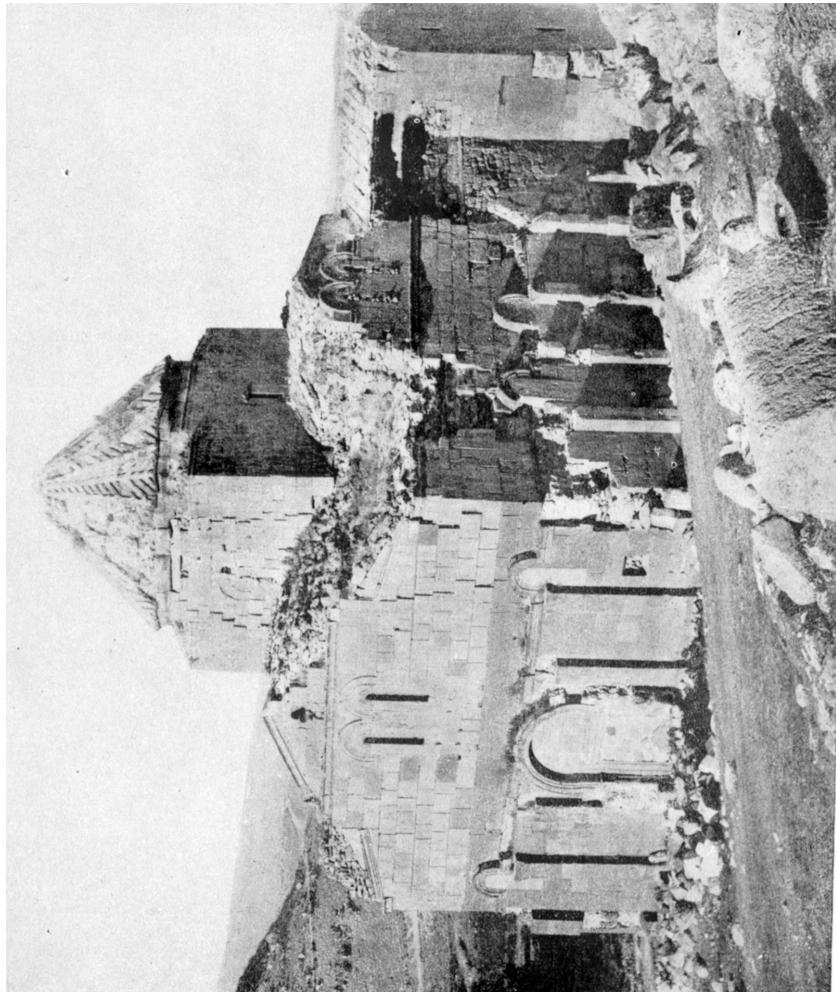
Այստեղ փակագիծ բանամ: Եթե չեմ սխալվում, գմբե-
թավոր բազիլիկա էր այն տաճարը, որ գտնվում էր Երևանի
Ամիրյան փողոցում, ուր Զարենցի անվան դպրոցն է այժմ:
Կառուցված էր, կարծեմ, մի հարյուր տարի առաջ ու կոչ-
վում էր Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ: Մեր հայրենադարձության
օրերին, այսինքն պատերազմից հետո, գործող եկեղեցի էր,
բայց ասում էին, որ փակված է եղել, վերջերս է վերաբեցվել
որպես գործող եկեղեցի: Որքան հիշում եմ, ներսը փառավոր
տպավորություն էր թողնում: Հմայիչ էր նաև սալահատակ-
ված բակ-շրջապատր, ուր բարձր, ստվերախիտ ծառեր կային
ու մշտահոս առուներ: Բայց շատ չանցած՝ ականատես եղա
այդ մեծ եկեղեցու քանդմանը: Ցնցող երևույթ էր իմ աչքին:
Անզոր վրդովմունքով, ասես ինքս ինձնից վրեժ լուծելու
զգացումով, գրեթե ամեն օր գնում էի դիտելու: Սովորական
շենք չէր, ճարտարապետված կառուցյ էր իր վեհ գմբեթով,

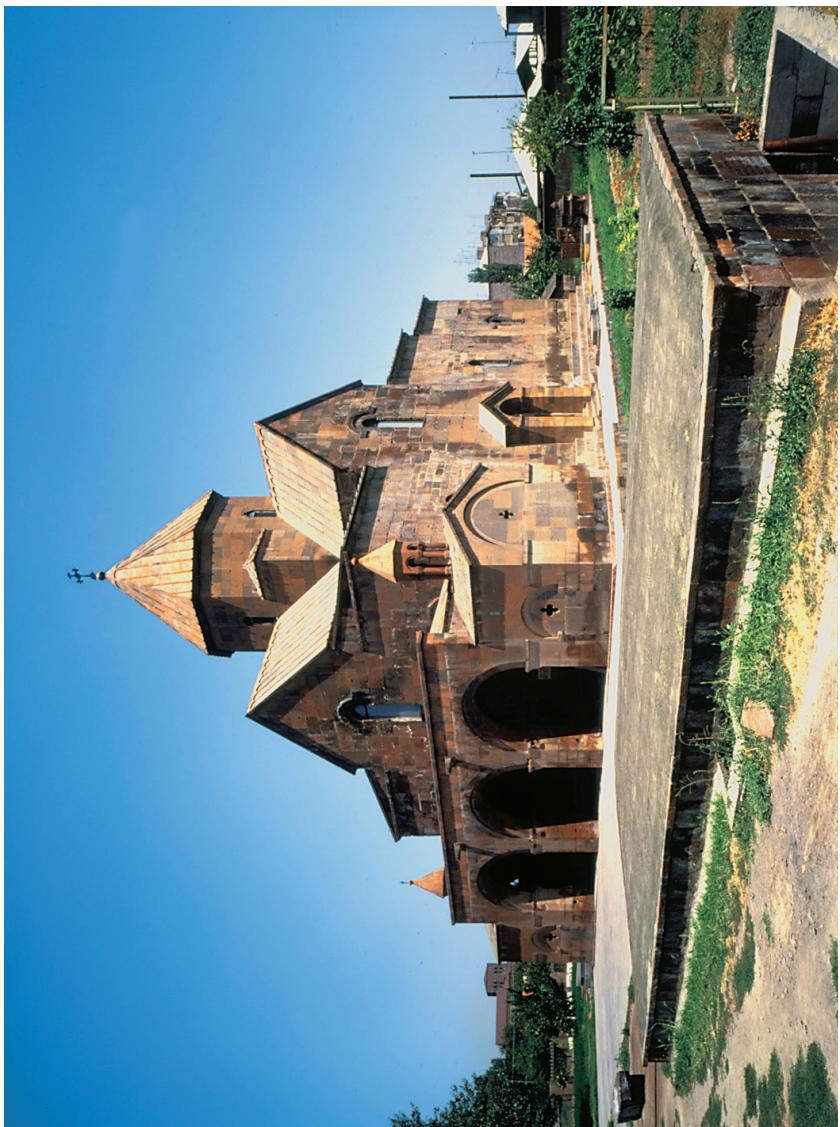
և սպանության նման էր թվում քանդելը, որ կատարվում էր մեծ դժվարությամբ, մեքենաներն էլ կատաղի լարումից հոնդում, տնքում էին կարծես, հարվածելով, քաշկոտելով. Նման էր իր հպարտ ամրությամբ դիմադրող հսկային դաժան միջոցներով տապալելուն: Եվ ոչ միայն ես, շատ-շատերն էին դիտում՝ լուռ ու մուայլ, ոմանք էլ հազիվ համարձակվելով վրդովված մրթմրթալ, մանավանդ ծերունիները, որոնք հիշում էին ավելի հին եկեղեցիների քանդումը Երևանում: Իսկ եթե չքանդեին այդ եկեղեցին գոնե: Հետագայում բարենորոգման կենթարկվեր անկասկած, ինչպես Ս. Սարգիս եկեղեցին, և այսօր մեր մայրաքաղաքի կենտրոնում, նորակերտ հոյակապ հրապարակի մոտ, կունենայինք մեր հին ճարտարապետության հորինվածքներից գեթ մի նմուշ, էլ չասած, որ ուրիշ երկրներում իրենց հարյուրամյա հնությունն էլ են գնահատում, եթե արժեքավոր է որևէ տեսակետից: Մեր օրերի համար, այո՛, դա խսկական գրավիչ հնություն կլիներ թե՛ ինքնին, թե՛ որպես նմուշ, այն էլ իր սքանչելի բակ-պարտեզով: Եվ ինչու՞ չէ, լինելով նաև գործող եկեղեցի, ներսի պաշտամունքային հարդարանքով ու արարողություններով, ավելի կմեծանար գրավչությունը թե՛ մեզ, թե՛ մեր հազարավոր հյուրերի համար: Գուցե առարկեն, թե իր դիրքով խանգարու՞մ էր Ամիրյան փողոցի նոր կառուցապատմանը: Բայց դրա գեմ ինչպե՞ս չհշեմ, որ Աթենքի կենտրոնում գտնվող բանուկ, վաճառաշահ էրմու փողոցի ճիշտ մեջտեղում պահպանված է Կապնիկարեա բյուզանդական եկեղեցին, փողոցը պարզապես ըրջանցում է հուշարձանը երկու կողմից: Այն էլ Աթենքում, որ այնքան հարուստ է թե՛ անտիկ, թե՛ բյուզանդական հուշարձաններով: Փակենք, ինչեւ, այս փակագիծը...

Բայց չէ. այստեղ մի երկրորդ ու ավելի կարևոր փակագիծ պետք է բանամ: Ճակատագրի հեգնանք է. մեր ճարտարապետության երկու կարևորագույն կոթողներին՝ Տեկորի տաճարին և Անիի Մայր տաճարին, որոնց մասին խոսեցի, կարող էի ծանոթանալ միայն գրականությունից և հին լուսանկարներից, ինչպես բոլորս այսօր. մնացել են «երկաթյա

վարագույր» սահմանից այն կողմ ու համարվում են թուրքիայում։ Թեպետ մի քանի քայլ միայն հեռու են մեզնից, բայց կարծես ուրիշ մոլորակում լինեն, այլ ոչ գոնե «օտար» երկրում, ուր կարելի էր, ասենք, այցելության գնալ։ Բայց ավելի ահավորն այն է, որ հազար հինգ հարյուր տարի կանգուն մնացած, նույնիսկ ավերիչ երկրաշարժներին դիմացած Տեկորի տաճարը լրիվ ավերել են ժամանակակից բարբարոսները (գուցե մեզ մոտ կատարված, տխուր է ասելը, բոլցեկիյան նույնպիսի բարբարոսական քանդումներից էլ քաջալերված)։ Քանդել են քար առ քար, թողել մերկացած բեկորներ միայն ամայության մեջ, մորթազերծ դիակի նման, ինչպես երևում է նորագույն լուսանկարից։ Ու՞ր են տարել այդ սրբազան քարերը, որոնցից շատերը քանդակազարդ էին՝ կենդանի զգայարաններ տաճարի մարմնին, որոնց մեջ հնչում էր դարեր առաջ ապրած քանդակագործների տաղանդը։ Ոճիր է այդ ավերը՝ ոչ միայն մեր ճարտարապետության, մեր մշակույթի, մեր ժողովրդի դեմ, այլև համաշխարհային մշակույթի, մարդկության դեմ։ չէ՞ որ աշխարհով մեկ տարածված գմբեթավոր բազիլիկ հորինվածքի ուահվիրա էր Տեկորը, ուներ անփոխարինելի նշանակություն ընդհանրապես գեղարվեստի համար։ Իսկ ի՞նչ է լինելու ճակատագիրը Անիի Մայր տաճարի՝ որբացած, թողնված անխնամ, գուրկ իր ժառանգների գուրգուրանքից, որ այսօր գոնե, փառք Աստծո, քիչ թե շատ կարողանում ենք ցուցաբերել մեր պատմական արժեքների հանդեպ։ Անիի Մայր տաճարը. սահմանի այն եզրին մեր աչքի առաջ ու մեզնից այնքան հեռու, սիրտ մղկացնող իր անտիրական ճակատագրով այնտեղ։ Բայց չէ՞ որ նա էլ համաշխարհային արժեք է, մարդկության համար թանկ՝ ոչ միայն ինքնին, այլև, ինչպես ցույց են տվել եվրոպացին և հայ գիտնականները, գոթական ճարտարապետության հետագա զարգացման մեջ այն նպաստով, որ բերեցին Տրդատի հանճարից ծնված որոշ ճարտարապետական ձևեր տաճարի ներքին ծավալի մշակման մեջ։ Էհ, փակենք նաև այս փակագիծը՝ սրտի ու մտքի տրտմությամբ…

Տաճարի վեհական գոյաւթյունը
մասն է առաջ առաջ գլուխ գլուխ գլուխ գլուխ գլուխ





Սովորական մայութեաբ
համե համե, ըստ դպրութե Ո. Գրիգոր Գ.

Ու վերադառնանք վեցերորդ դար: Գմբեթավոր բազիլիկայից, այդ դարում, տրամաբանորեն ծնվել է ևս մի հորինվածք, որ դարձել է լիովին ինքնատիպ: Այսօր հեշտ-հեշտ ասում եմ՝ տրամաբանորեն, ու խղճի խայթ եմ զգում: Զէ՞ որ այդ տրամաբանությունը մի ուրիշ անհայտ ճարտարապետի հանճարեղ հղացքն է, որ առաջին հայացքից նույնպես թվում է այնքան պարզ: Գմբեթավոր բազիլիկայի գրեթե կենտրոնում կանգնած երկու զույգ գմբեթակիր մույթերը նաև այդ հղացքով միացրել է երկու կողմի երկայնակի պատերին, դարձրել, ավելի ճիշտ, մեջքով պատին միաձուլված վիթխարի որմնամույթեր, որոնց միացնող հզոր կամարների վրա տեղադրել է ավելի լայն ու վեհանիստ գմբեթ: Եզ ստեղծվել է գմբեթավոր սրահի հորինվածքը: Իրոք, տաճարի ամբողջ ներքինը միակտուր սրահ է, որ գմբեթամեջ վերին տարածությունն էլ ներառնելով ծավալային միասնական մի ամբողջություն է կազմում, ըստ որում բարձր ու լայն խորանն էլ ընկալվում է այդ միասնության մեջ ընդգրկված:

Ով սիրում է իր աչքերին ու հոգուն պարգևել ճարտարապետական արվեստի կատարելության ըմբոշխնումը, զարմանալ ու սքանչանալ, թե ինչպես կարելի է ձևերի տրամաբանական պարզագույնին հասնելով ստեղծել ամրանիստ ու վերասլաց վեհություն, պետք է տեսնի Արուճի տաճարը, որ Պտղնավանքից հետո այս հորինվածքի հոյակապ մի իրագործումն է յոթերորդ դարում, հոգ չէ թե այսօր զուրկ է իր գմբեթից: Արտաքուստ սրբատաշ կարմրավուն ամրոց թվացող կառույցը դրսից դիտելուց հետո, երբ մտքումդ տպավորվել է վիթխարի, պարզորեն գեղաշեն ամբողջությունը բազմաթիվ խոշոր լուսամուտներով, դրանք պսակող զուսպ զարդարանդակներով, արևելյան ճակատին երկու խոր ու բարձր, նույնպես պսակված խորշերով, ներս մտնելու առաջին խոկ պահից վերասլաց վեհության զգացումը տողորում է քեզ այդ միակտուր սրահում, որ միաժամանակ, սակայն, պայծառ մի մտերմություն է ներշնչում զարմանալիորեն: Միանգամից չես էլ գիտակցում բուն ընդարձակությունը, մինչև որ աչքիդ յուրօրինակ չափանիշ է դառնում Հիսուսի

որմնանկար վիթխարի պատկերը՝ լայնակոր խորանի վերին գմբեթարդում տեղավորված, թեպետ այդ պատկերն էլ, որ գրեթե չորս մարդահասակ բարձրությունն է ունեցել, մեջքից վեր լրիվ քայքայված ու անհետացած է դժբախտաբար: Հզոր որմնամույթներն ու կամարները ոչ միայն չեն ճնշում, այլև ընդհակառակը՝ կարծես նույնիսկ աննկատելի են դարձնում պատերը, որոնց ամրոցի զգացողությունն էլ է չքանում, քարաշեն այդ հզորությունը ոգեկան հզորության զգացումով է պարուրում ու բարձրացնում քեզ: Հայացքդ մղվում է վեր՝ կամարներից առագաստային պարզ անցումներով գոյացած գմբեթատակի լայն, իղեալականորեն կլոր բացվածքին, որտեղից այժմ երկինքն է երևում: Աշխատում ես պատկերացնել գմբեթի ներքին վեհակամար, լուսավոր տարածությունն այնտեղ՝ գուցե հենց երկնքի նման էլ որմնանկարված ժամանակին: Վերաալաց վեհության զգացումը, մեծովի ձևերի պարզության հմայքով պայծառացած, երկար քեզ պահում է այդ սրահում: Իսկ գուրս գալուց հետո, հեռանալիս, դարձյալ ու դարձյալ ետ է դառնում հայացքդ, և արդեն կարող ես երևակայության փոքր ճիգով մտովի տեսնել նաև հուժկու, բազմանիստ գմբեթն իր երկնասլաց վեղարով, իր լուսամուտներով, նիստերի անկյունային զարդասյունակներով ու դրանք իրար կապող զարդակամարիկներով: Եվ այդ կարմրավուն սրբատաշ «ամրոցը» հոգուդ մեջ կտպավորվի որպես ոգու ամրոց:

Գմբեթավոր սրահի հորինվածքն էլ հետագայում զարգանում է տարբերակվելով: Լայնորեն կիրառվում է կրծատ տարբերակը. խորանի և առաջին զույգ որմնամույթերի միջև տարածությունը սովորաբար հապավված է այստեղ, որով սրահն ավելի ամփոփ տեսք ունի կենտրոնագիր գմբեթի տակ, ներքին մթնոլորտն ավելի մտերմիկ է ու խորհրդավոր՝ գմբեթամեջ բարձր ու նվազ լուսավոր տարածության հետ միասին: Հետագա վանական համալիրներում մեծ մասսամբ այս տարբերակով են կառուցվում գլխավոր տաճարը, երբեմն նաև հարակից եկեղեցիները:

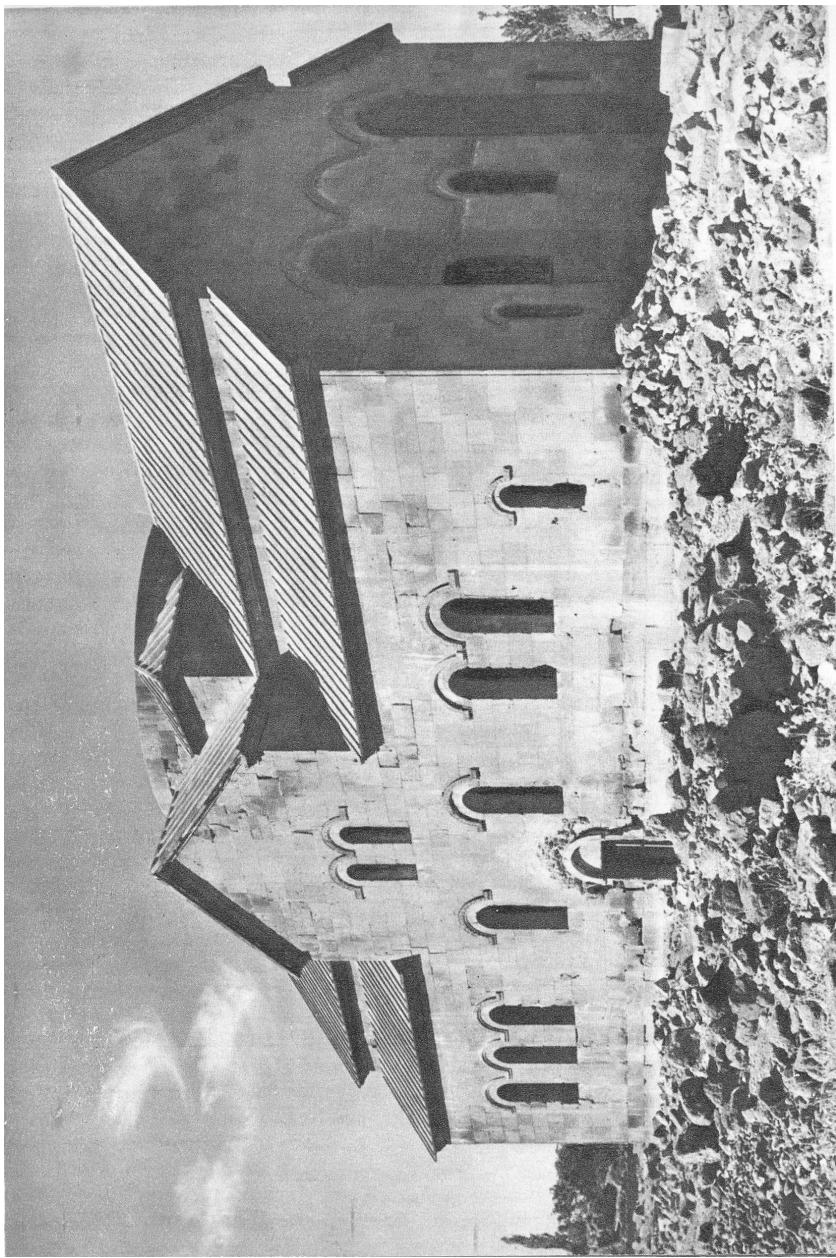
Զուգահեռաբար, հինգերորդ-յոթերորդ դարերում, զարգանում է հայ ճարտարապետության սիմֆոնիայի մյուս հավասարազոր թեման. ստեղծվում են խաչաձև հատակագծով կենտրոնագմբեթ հորինվածքներ իրենց տարբերակումներով: Կարեոր մի փուլն է Ավանի տաճարը: Այստեղ չկան գմբեթակիր մույթեր: Արտաքուստ ուղղանկյուն կառույցի ներսում՝ ասես պատերի մեջ քանդակված լինեն չորս կիսակլոր աբսիդները, որոնք հատակագծում խաչ են կազմում իրար դիմաց՝ չորս անկյուններում կլոր խորշերով ու կից կլոր ավանդատներով, և ներքին այդ կուռ տարածության կենտրոնում բարձրանում էր գմբեթը, որ այժմ չկա: Հենց քանդակայնությունն է այս հորինվածքի բնորոշ յուրահատկությունը՝ գոնե իմ ընկալմամբ:

Քանդակայնության տպավորությունը հատկապես ցայտուն է Ս. Հոփիսիմեի տաճարում, որ այս հորինվածքի հանրահայտ գլուխգործոցն է ամեն տեսակետից: Խիստ տպավորիչ է նախ արտաքուստ: Քառակողմ տաճարի յուրաքանչյուր երեսին անմիջապես հայացքդ գրավում են մի զույգ ուղղաձիգ ու խորունկ խորշերը, որոնք եռակի դեր են կատարում. կառուցողական առումով թեթևացնում են պատի զանգվածեղությունը, հորինվածքի տրամաբանության առումով երեակում, նշում են յուրաքանչյուր աբսիդի դիրքը ներսում, իսկ գեղագիտական ներգործության առումով կենդանացնում են միապաղատ պատի խստությունը, ասես վեհաշուք դեմքի արտահայտություն տալիս: Ոմանք ասում են՝ ծանրանիստ է լայնադիր գմբեթը: Բնական երբեք: Եթե նայենք հենց քանդակայնության տեսակետից, տաճարի ընդհանուր համաչափություններին ծշտորեն ներդաշնակ է գմբեթն իր թմբուկով ու վեղարով: Դիտեցեք մանավանդ հեռվից, գմբեթն ընկալելով տաճարի ամբողջական ուրվագծի մեջ, լինի ցերեկը, լինի գիշերվա լուսնի լույսին. դիտեցեք նույնիսկ աստղազարդ երկնքի դիմաց, երբ այդ կատարյալ ուրվագիծն ավելի տպավորիչ է գառնում իր խորհրդավագորությամբ: Միքելանջելոն ասում էր, թե մարմարի նախնական հարմար մի մեծակտորի մեջ տեսնում է իր մտահղացած քանդակը, ապա իր տեսիլքն ի

Հայտ է բերում՝ քարի ավելորդ մասերը հեռացնելով։ Թվում է՝ նույնը կարող էր փոխաբերական իմաստով ասել Հոփիմեի ճարտարապետը. կարծես մի հսկա բրդաձև ժայռի մեջ նա տեսել է իր ստեղծելիք կատարելատիպ տաճարը, ապա իր տեսիլքը ի հայտ է բերել՝ ավելորդ մասերը մտովի հեռացնելով, ասես ժայռի մեջ ամփոփված ոգին կերպավորելով։ Ինչպես չհիշես, որ դարեր հետո ճիշտ հակառակն է արել Գալձակ ճարտարապետը Գեղարդում. ոչ թե ենթադրական, այլ իսկական ժայռի ընդերքում է իր տեսիլքն ի հայտ բերել, հենց իսկապես քանդակելով ներսում, հեռացնելով ավելորդը ներսից, ժայռի ոգին ասես կերպավորելով իբրև վիմափոր տաճար։ Ու համարյա նույն վիմափորի տպավորությունը չե՞նք ստանում միթե, երբ մտնում ենք Հոփիմեի տաճարը, արտաքուստ ժայռից քանդակվածի տպավորությունն ստանալուց հետո։ Ներսում էլ այդ սրբատաշ պատերը թվում են ժայռի խորքում քանդակված, ասես ստեղծելով ընդարձակ ու կիսամուլթ քարայրի տարածություն, որ սակայն վերասլաց կազմավորում է ստացել՝ գրեթե նախնական թվացող ձևերի հզոր, վեհաշունչ գեղեցկությամբ, չորս կիսակլոր աբսիդներով ու չորս կլոր խորշերով, որոնք վերևում միաձուլվում են լայնալեղ գմբեթին։ Այդ ձևերը դեպի վեր են մղում հայցքդ ու զգացումդ, վեր են մղում, ասես հոգուդ ընդերքն էլ բանալով դեպի վերին այն «լույսն անմատույց», որտեղից հոգուդ մեջ պիտի ծագի «լույսն իմանալի»...

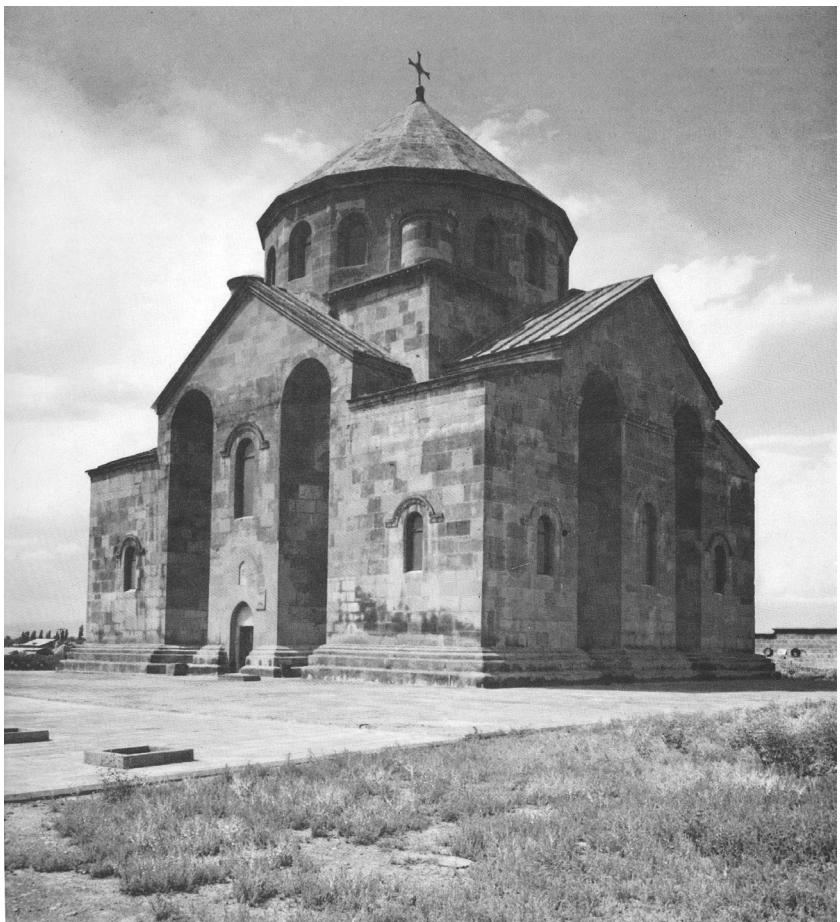
Կենտրոնագմբեթ հորինվածքը շատ է բազմազանվել տարբերակումներով։ Ուրույն է հնչում Մաստարայի տաճարը, որի նմանները կառուցվել են նաև այլուր՝ Ոսկեպարում, Արթիկում, Կարսում։ Իրենց փոքրածավալ կոթողայնությամբ հայ ճարտարապետության գողտրիկ գոհարներն են դրսից էլ խաչաձև մատուռ-եկեղեցիները, ինչպես Կարմրավորն ու Լմբատը։ Շատ ինքնատիպ է շուրջանակի ութակողմ, ներքուստ ութիսորան Զորավար տաճարը Եղվարդի մոտ, որ գուցե իրոք եղել է զորաց աղոթատեղի։ Գեղեցիկ են դրսից հույժ ակնահաճո մշակված, նուրբ զարդայունակների և զարդակամարների հնչուն ոփթմով շրջանակված կլոր եկեղեցիները։

Գլուխական տաճար, Հռի գյուղ:

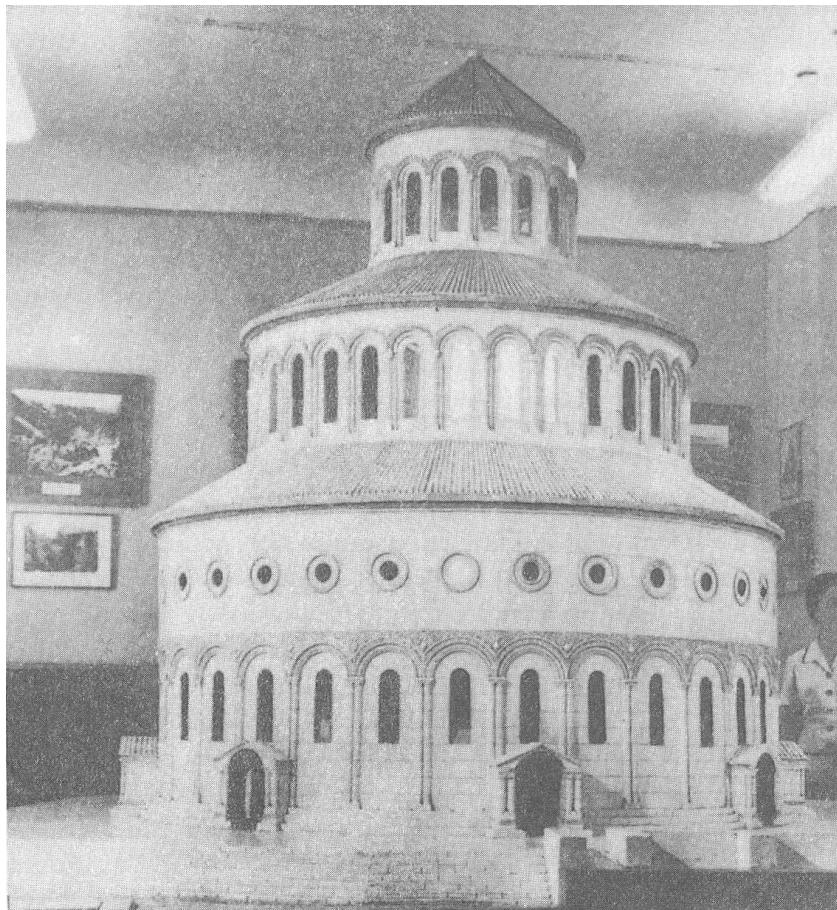




Արուճի տաճար,
ներքնամասի հատված՝ գմբեթավոր սրահի որմնամույթով:



Ա. Հռիփսիմե խաչաձև հատակագծով կենտրոնագմբեթ տաճար,
7-րդ դար:



Զվարթնոց, 7-րդ դար:
Վերակառուցում ըստ Թորոս Թորամանյանի:

Այդ կենտրոնագմբեթ կլոր եկեղեցիների նախամայրը Զվարթնոցի փառահեղ տաճարն էր, անշուշտ, ճարտարապետական հանճարի նորատիպ հանդուգն հղացքն ու շքեղ իրագործումը, որ հայ ճարտարապետության բազմաթիվ կոթողներից ընտրյալ գլուխգործոցների համաստեղության մեջ ամենափայլուն աստղերից է իր շքեղությամբ, իր համբավով ու հետագա ազգեցությամբ։ Տաճար՝ «արժանի աստուածային պատույն», ինչպես իր հիացմունքն է վկայում ժամանակակից պատմիչ Սեբեսուր, և ինչպես պարզվեց ու հաստատվեց մեր դարասկզբի պեղումներից և Թորամանյանի մանրակրկիտ ուսումնասիրության և հայտնատես մտքի արգասիք վերակազմությունից հետո։ Ավերակ տաճարն այսօր էլ հիացմունք ու պատկառանք է ազգում իր նվիրական բեկորներով, որոնք կարծես երաժշտական հատուկ-տոր ֆրազներ կամ հնչյուններ լինեն՝ Բախից դարեր առաջ բախյան վիթխարի խորալի մեղեղիներից կամ ոիթմացանցից մնացած։ Իսկ պատկերացնենք, թե Արարատյան դաշտում յոթերորդ դարի կեսերին, Ներսես Շինող կաթողիկոսի օրոք, ինչպես է դեպի «աստուածային պատույն» բարձրացել ճարտարապետական այս վիթխարի կոթողակերպ խորալը իր եռաստիճան վերարկյալ բազմաձայնությամբ՝ իր ներքին բարդ կառուցվածքով, որի բաղկացուցիչ մասերը, սակայն, դաշնավորված են հստակորեն, իր արտաքին անվերջանալի հնչողությամբ, որն ստեղծում են կամարակապ զարդասյունակների և դրանց միջև պատուհանների ոիթմիկ չընդհատվող շարքերը տաճարի շուրջ բոլոր երեք աստիճաններում, նաև հնչողությունը քառաձայնող կլոր պատուհանիների շարքով առաջին աստիճանի վերնամասում, և վերջապես իր բազմապիսի զարդաքանդակներով, որոնք նույնպես ոիթմիկ ընթանում են այդ շարքերին հարակից և իրենց մոտիվներով գեղազարդում հնչողությունը։ Պատկերացնում եմ այդպես և իսկույն տեսնում եմ նաև ոչ շատ հեռու, նույն յոթերորդ դարի սկզբին բանաստեղծ ու երաժշտ և նույնպես Շինող Կոմիտաս կաթողիկոսի օրոք կառուցված Հոփիսիմեն։ Տեսնում եմ ու լսում այդ երկու տաճարների սրբազնա-

ձայն փոխասացությունը՝ Արարատի ու Արագածի վրա հենված երկնակամարի տակ, նրանց ճարտարապետական հզոր զուգերգը, որ այնքան հոգեզմայլ, խորախորհուրդ, բայց նաև այսօր երազային ու թախծալի է հնչում ժամանակների հեռու խորքից...

Ստեղծվել է նաև հորինվածք, որի մեջ ճարտարապետության ընդհանուր սիմֆոնիայի երկու հիմնական թեմաները միաձույլ են հանդես դալիս՝ գմբեթավոր բազիլիկայի ու երկարուն խաչաձև հատակագծման զուգակցությամբ։ Այդ միաձույլ հնչողությունը հույժ տպավորիչ է թալինի մեծ տաճարում՝ դարձյալ ուրույն և հզոր տեսիլք ունեցող ճարտարապետի գլուխգործոց, որ ձայնակցում է գմբեթավոր բազիլիկա Գայանեին, գմբեթավոր սրահ Արուճին, կենտրոնագմբեթ Հոփիսիմեին և կող կենտրոնագմբեթ Զվարթնոցին՝ այդ նույն զարմանալի յոթերորդ դարում։

Բոլոր տարրերակումների մասին մանրամասն խոսելը չէ բուն նպատակս այստեղ։ Առայժմ ջանացի ցույց տալ մինչև յոթերորդ դար ստեղծված հիմնական հորինվածքները, որոնք դասական կանոնի ուժ են ստացել հայ ճարտարապետության հետագա զարգացման համար։ Կանոնի պարզ կրկնությունը, իհարկե, ստեղծագործական արարք չէ, այլ արհեստավորություն՝ լինի թեկուզ բարձր մակարդակով։ Եկեղեցիների և մատուռների այդպիսի կանոնական կրկնություններ են արվել հատկապես գյուղական վայրերում, երբեմն էլ արհեստավորական վարպետությամբ, որի մեջ, սակայն, տաղանդի շունչն է պակասում։ Խսկական արվեստի երկը, մանավանդ մեծ երկը ստեղծվում է այն դեպքում միայն, երբ հաստափած, առավել ևս ավանդաբար սրբագործված կանոնին ներդաշնակորեն զուգակցվում է ստեղծագործ հանճարի ազատ ներշնչումը, տվյալ կանոնի վրա հիմնված նրա ուրույն տեսիլքը, որով նա, գուցե նույնիսկ առանց գիտակցելու, որակական նոր թոփչք է տալիս քարացող, ստերեոտիպ դարձող կանոնին, ստեղծելով իր հեղինակային ոճը, իր մտածելակերպի զորությամբ նույնիսկ անդրացելով կանոնից, նոր դուռ

բանալով կանոնի առաջ դեպի ապագա զարգացում, երբեմն էլ նոր կանոն ստեղծելով նախկինի հիման վրա, իր գեղարվեստական հայտնագործումներից բխող գեղագիտական նոր իդեալ թելադրելով ապագային։ Այդպես է, որ հետագայում կառուցվել են ճարտարապետական նոր սքանչելիքներ Հայաստանում, ինչպես տեսանք Անիի Մայր տաճարի օրինակով։ Եվ այդպես է, որ ստեղծվել են նաև նոր կիսապաշտամունքային հորինվածքներ վանական համալիրներում՝ ժամատուն, սեղանատուն և այլն, որոնք տոհմիկ հայկական ճարտարապետական ոճի մթնոլորտն են բուրում։ Մեծարժեք է մանավանդ Հաղարծինի սեղանատունը իր խաչաձևող կամարներով։

Ազգային ոճի միասնության մեջ հորինվածքների բազմազանություն։ Կարող ենք ընկալել նաև որպես բազմազանության մեջ ազգային ոճի մշտապես պահպանվող միասնություն, և ընկալման այս նրբերանգի վրա եմ դնում շեշտը. թե ինչու՝ կտեսնենք շուտով։ Առայժմ ասեմ, որ այդ ակնքախ ոճական միասնությունը, այո՛, իր ուրույն մթնոլորտն ունի, միայն իրեն հատուկ գեղագիտական մի բուրմունք, մի ճառագայթում, որով հայ ճարտարապետությունն իսկույն ճանաչելի է պատմական Հայաստանի ամբողջ տարածքում (դա ինքնըստինքյան այդպես է), այլև աշխարհում որևէ տեղ՝ երկրագնդի մակերեսը զարդարող հին ու նոր կառույցների ոճական ընդհանուր բազմազանության մեջ։ Ճանաչելի, նախ, իր ընդհանուր կերպարով։ Ճիշտ այդպես եղավ, օրինակ, երբ Ղրիմի Թեոդոսիա քաղաքում թափառում էի և ծայրամասում, տակավին հեռվից, անակնկալորեն տեսա մի հին եկեղեցի, որ առաջին իսկ հայացքից սիրտս գրավեց. թեպետ ոչ դասականորեն գեղաշեն, բայց ոճով մաքուր հայկական էր ու... լքված։ Ճանաչելի են նաև հայկական ոճ բուրող առանձին տարրերը։ Ճիշտ այդպես, տարիներ առաջ, երբ Մոսկվայի Գրական բարձրագույն դասընթացների ունկնդիրներս, որոնց մեջ ես միակ հայն էի, շրջագայության էինք գնացել հին ուռւսական ճարտարապետության հուշարձաններով

Հարուստ Վլադիմիր քաղաքը, Դմիտրիկյան նշանավոր տաճարի քանդակագարդումները և ճարտարապետական մեկերկու մանրամասներ սիրտս թրթռացրին հարազատության զգացումով, Հիշեցնելով մեր Աղթամարի տաճարը: Ի դեպ, երբ հաճելիորեն անհանգստացնող զարմանքով դիտում էի այդ քանդակները, ուղեվար ոուս տիկինն ասաց, որ «տաճարի վրա աշխատել են նաև քարագործ վարպետներ Թուրքիայից»: Դա ցնցող հարվածի նման հնչեց ականջիս:

- Թուրքիայի[՞]ց, - ընդհատեցի նրան, հաճելի զարմանքս արդեն պղտորված:

- Այո, - պատասխանեց տիկինն անվրդով, և նույնիսկ դասախոսի ներողամիտ շեշտ կար ձայնի մեջ: - Փոխազդեցություններ միշտ էլ լինում են արվեստների պատմության մեջ, դա օրինաչափ երևույթ է:

- Բայց ո՞ր դարի է տաճարը, - պնդեցի ես:

- Ասացի, չէ[՞]. տասներկուերորդ դար, - խրատական դարձավ ձայնը:

- Իսկ այդ դարում Թուրքիա կա՞ր:

Նա մի վայրկյան շշմած նայեց ինձ, հետո շփոթված ժպտաց:

- Երկի դուք հա՞յ եք, - ասաց բարեհաճ շեշտով արդեն: - Կներեք, ես նկատի ունեի այսօրվա Թուրքիայի տարածքը, որ հեշտ պատկերացնեն ընկերները: Այո, ասում են՝ հին հայ քարագործ վարպետների ձեռքի գործը կա այստեղ:

Ավսոս, այն ժամանակ դեռ չգիտեի, որ հենց Աղթամարը քանդակագարդած վարպետների հետնորդներն են աշխատել Վլադիմիր-Սուզդալյան երկրում, որի հետ հայերն ընդհանրապես սերտ կապեր են ունեցել, և այդ վարպետների «ձեռքի գործը կա» ոչ միայն Դմիտրիկյան տաճարի վրա: Իմանայի, այդ ուղեվար տիկնոջ էլ գիտելիքների պաշարը, անշուշտ, ավելի կխորանար, ավելի էլ ամուր կլիներ: Իսկ Աղթամարն, այո՛, այսօր նույնպես համարվում է Թուրքիայում, ինչպես ամբողջ մեր Արծրունյաց աշխարհը, ուր տասներորդ դարում, Գագիկ Արծրունի թագավորի օրոք, պատմիչի բնորոշմամբ

«իմաստուն ճարտարապետ ու հանճարեղ մարդ» Մանվելը՝ ճարտարապետ, քանդակագործ և նկարիչ, իր համագորող հանճարով ստեղծել է ինքնատիպորեն տարբերակված կենտրոնագմբեթ, ինքնատիպորեն քանդակազարդված ու որմնանկարված իր գլուխգործոցը՝ այժմ աշխարհահռչակ մեր այդ տաճարը, համադրական արվեստի հնագույն մի կոթող քրիստոնեական աշխարհում:

Դժվար է վերլուծել և լիովին ըմբռնել այն բուն էությունը, որից հայ ճարտարապետության ազգային ոճի այդ մթնոլորտն է ճառագայթում: Դժվար է լիովին բացատրել, թե ինչու և ինչպես այդ ոճը անխախտ է մնացել դարերով, մնացել է միշտ կուռ ու անաղարտ՝ լինի յուրաքանչյուր հորինվածքում և դրա տարբերակներում, լինի հեղինակային ստեղծագործ անհատականության դրոշմը կրող առանձին երկերում, և ոչ միայն մնացել, այլև զարգացել է՝ նախանձախնդրորեն պահպանելով իր այդ անաղարտ մթնոլորտը, հակառակ բոլոր արգելքներին, մեր պատմության երբեմն օրհասական վերիվայրումներին, որոնք սպառնացել են ժողովրդի հավատքի և ինքնության պահպանմանը, նույնիսկ գոյությանը:

Առաջին հայացքից կարելի է ասել մի պարզ բան՝ ավանդութիւնուժը: Եվ դա սխալ չի լինի: Մշտապես կիրառվել են ոճին բնորոշ, հենց ոճը կազմող ճարտարապետական ձևերը, որոնք հիմնականում ստեղծվել են մինչև յոթերորդ դար: Կարելի է նույնիսկ ասել՝ սրբագործվել են դրանք, ավանդությն ինքը սրբագործվել է: Եվ մի կարեռագործույն հանգամանք. այդ ձևերը մշակվել են այնպես, որ համաշափություններն ստեղծող իրենց չափակցումներով հարել են դեպի գմբեթի ավարտուն վերասլացությունը: Իսկ գմբեթը, ասես, իր հերթին, դարձել է իրեն հարող բոլոր այդ ձևերի հովանավորողը վերեից, ինչպես նաև բուն իսկ պսակն ու խորհրդանիշը հայ ճարտարապետության, կոթողի նման կանգնած, իր գեղարվեստական պարզ կամ ավելի պերճ մշակումներով հանդերձ միշտ վեհատեսիլ, մանավանդ իր վեղարաձև ծածկով: Ի դեպ, ծածկի այնքան բնիկ այդ ձևը կարող էր ծնվել, ինձ թվում է,

միայն Հայաստանում։ Գուցե ոռմանտիկ հնչի ասածս, բայց Հայաստան գալու առաջին իսկ օրերին, երբ տեսա փոքր Մասիսը, մտքովս հենց այդ անցավ. «Ահա՝ մեր Հայկական գմբեթի բնաստեղծ նախօրինակը»։

Բայց ինչու՞ այդ ավանդույթի ուժը այնքան մեծ է եղել, որ Հաղթահարել է բոլոր ճակատագրական արգելքները։ Եվ այդ ուժը հասկանալու, դրա աղբյուրը գտնելու համար, որքան էլ դժվար լինի, պետք է խորանալ Հայ ճարտարապետության այն էությա՞ն մեջ, որից ճառագայթում է ազգային ոճի ուրույն մժնոլորտը։

Փորձեմ։ Այս է բուն նպատակս։ Տեսնում եմ երեք սկզբունք, երեք ուղի, որոնք հրավիրում են մտնելու այդ էության մեջ։ Պատկերավոր ասեմ։ Երևակայենք ամբողջ Հայ ճարտարապետությունը որպես ողեկան մի տաճար. տեսնում եմ երեք կամարակապ մուտք, որոնք տանում են նույն հովանավորող գմբեթի տակ, նույն Ավագի խորանի առաջ, ուր փայլում է այն լուսատու մեծ գաղափարը, հիշու՞մ եք։

Ժ.

Առաջին մուտքը։ Տեսնում եմ սկզբունքը՝ ասես ոգու տառերով կամարի վրա փորագրված. «Բազմազանության մեջ միասնություն»։

Ինչպես մյուս արվեստները, ճարտարապետությունն էլ, անշուշտ, թեպետ յուրովի, ոչ թե գեղարվեստականորեն պատկերելով իրականությունը, այլ ստեղծելով նյութական կառույցներ, որոնց մեջ միահյուսված են օգտապաշտ նպատակն ու գեղարվեստական արտահայտչականությունը, իր էությամբ արտացոլում է բնության, կյանքի ճշմարտությունը լայն իմաստով։ Կարելի է ասել, որ ճարտարապետությունը շոշափելի նյութականությամբ մարմնավորում է այդ ճշմարտությունը երեք նյութա-ողեկան գործոնների փոխազդեցության հանգուցակետում. աշխարհագրական միջավայր՝ մարդու քաղաքակրթական գործունեությամբ յուրացված,

մարդկային հավաքականություն՝ իր տվյալ սոցիալ-տնտեսական կացութաձևով ու հոգեկան կերտվածքով, պատմական դարաշրջան՝ իր համընդհանուր մշակութային ու քաղաքական մինոլորտով։ Եվ այդ հանգուցակետի, այսպես ասած, ներքին լարման բնույթից ու աստիճանից է կախված ճարտարապետական տաղանդի բացահայտվելը, ծաղկելը և կամ սմքելը, թոշնելը, ավելին՝ ճշմարտության անաղարտ, լիահունչ արտացոլումը և կամ ճապաղումը, նույնիսկ խեղումը ճարտարապետական երկում։ Իսկ արվեստը որքան խոր ու հնարավորին չափ ամբողջական (թեկուզ թվացող, պայմանականորեն ամբողջական) արտացոլի ճշմարտությունը, գեղարվեստական իմացության իր բնույթով իսկ ձգտելով, անշուշտ, լինելության հնարավորությունների բացահայտմանը, հակասությունների լուծմանը, վերջապես ներդաշնակման միշտ երազելի իդեալին, ես կասեի՝ աստվածային Բարձրյալին, այնքան ավելի գեղեցիկ է ու վեհորեն հզոր։

Արդ, հայ ճարտարապետության էությունից ճռապայթող այդ առաջին սկզբունքը՝ հորինվածքների ու ձեերի բազմազանության մեջ մշտապես պահպանվող ազգային ոճի միասնություն, որոշակի մի ճշմարտության արտացոլումն էր, անտարակույս։ Այդ ճշմարտությունը տեսնում եմ այսպես. ավատական կենտրոնախույս ուժերը միավորելու, ազգային-հասարակական ու պետական միասնություն ստեղծելու, երկրին անընդհատ սպառնացող արշավանքների և օտար բռնատիրության դեմն առնելու ձգտումն էր դա։

Ես արդեն ակնարկել եմ այդ ձգտումին՝ որպես բուն շարժառիթը, որպես աղբյուրը այն լուսատու մեծ գաղափարի, որով իր ոսկեղարային ծաղկումն ապրեց մեր մշակույթը հինգերորդ դարի սկզբից։ Այստեղ անհրաժեշտ է մի քիչ ավելի պարզաբանել այդ ձգտումը, մի քիչ այդ ճշմարտության մեջ խորանակ ըստ էության։

Այդ ձգտումը, ինչպես հայտնի է, մշտապես գործել է մանավանդ մեր ժողովրդի կյանքում, մեր փոթորկալից պատմության մեջ։ Ներքին տարընթացությունները հաղթահարե-

լու, միավորվելու, մեր ազատ կեցությանը և նույնիսկ մեր գոյությանն սպառնացող արտաքին ուժերին դիմադրելու խնդիրը եղել է մշտական մտահոգություն, պատմության կողմից մեր առաջ դրված ճակատագրական գերխնդիր։ Դա մեծ չափով, առարկայականորեն, մեր երկրի աշխարհագրական պայմանների հետևանքն էր։ Մի կողմից, ներքին առումով, երկրի աշխարհագրական կառուցվածքի հետևանքը. լեռնաշղթաներով մասնատված մի ընդհանուր հայրենիք, ուր գավառները դժվար էին հաղորդակցում իրար հետ, մասնավանդ խիստ ու երկարատև ձմռանը, երբ ճանապարհները, ընականորեն, նույնիսկ փակվում էին հաճախ։ Մյուս կողմից, արտաքին առումով, երկրի ընդհանուր աշխարհագրական դիրքի հետևանքը. մի քառուղի բարձրավանդակ, որ տնտեսական, ռազմական, ուստի և քաղաքական իմաստներով միշտ ցանկալի է եղել հարեւան մեծ տերությունների համար, մշտական կովախնձոր նրանց միջև։ Իսկ 387 թվականին Բյուզանդիայի և Պարսկաստանի միջև Հայաստանի չարաբաստիկ բաժանումից հետո՝ ներքին և արտաքին այդ առումները նույնիսկ միահյուսվեցին իրար, և դա հայ ժողովրդի համար եղավ դարեր տևող աղետալի մի թնջուկ։

Հինելով աշխարհագրական և պատմական հանգամանքների արդյունք, այդ ձգտումը կարող է մասնակի ճշմարտություն թվալ առաջին հայացքից։ Բայց ըստ էության դա մեծ ճշմարտություն է, որովհետև հիմքում գործում է ինքնապահպանման տիեզերական օրենքը, որ տվյալ հանգամանքներում հանգես է գալիս որպես տվյալ կազմավորված հավաքականության, այսինքն ժողովրդի, ազգի գոյատեման գիտակցություն։

Եթե այդ հավաքական գիտակցությունը պատկերացնենք պատմության որևէ տվյալ պահին ժողովրդի մեջ հորիզոնական ուղղությամբ տարածված, ապա ամեն մի անհատի մեջ դա բեկվում ու խորանում է որպես անձի և ընտանիքի ինքնապահպանման, իր ժողովրդի ծոցում ապահով գոյության գիտակցություն, դառնալով իմացական և հուգական ներաշ-

խարհ, որ իր խորքում առնչվում է մարդկային կեցության էական խնդիրների հետ։ Ավելին։ Ժողովրդի գոյատևման գիտակցությունը նաև վերընթաց զարգանում է ընդհանուր պատմական ժամանակի մեջ, որով անհատի ներաշխարհում դա բեկվում է նաև որպես գոյատեղ սերունդների շղթայի մեջ օդակ լինելու գգացում, նախնիների հանդեպ երկյուղածությամբ ու հետնորդների նկատմամբ հոգածությամբ, և այդ գգացումը բարոյապես ամոքում է անհատի մահկանացու լինելու տագնապը, իսկ ճգնաժամի պահերին նույնիսկ մղում է անձնագոհության։

Նայենք այս չափումով և կտեսնենք, որ վերոհիշյալ ձգտումը, որպես մեծ ճշմարտություն, իր մեջ պարունակում է նաև հանընդհանուր գոյութենական ճշմարտության դրեթե բոլոր այն դրսերումները, որոնք գործող ուժ են դառնում մարդկային մակարդակով, մարդու նյութական ու հոգեոր կեցության մեջ։ Կարեորագույններից է կրոնաբարոյական գգացումը, որ մարդ էակի մեջ ծնվել է իր մարդացման գիտակցության հետ՝ կեցության առեղծվածի առաջ, շրջակա իրականության ու տիեզերքի խորհուրդների առաջ, հարստացել է նաև գաղափարով ու վերածվել զգացում-գաղափարի, պատմության ընթացքում մարմնավորվել կրոնական համակարգված հավատալիքների, կրոնա-փիլիսոփայական ուսմունքների և հարակից ծեսերի ու գեղարվեստական արտահայտությունների ձևով, դարձել մեծ իմաստով հավատք, հուզական խոր լիցք ունեցող գաղափարախոսություն, բարոյա-քաղաքական զորեղ կովան ժողովուրդների կյանքում։ Այդ զգացում-գաղափարի զարգացման բարձրակետ էր քրիստոնեությունը իր խոր կենսախորհուրդով ու բարձր բարոյականությամբ, իր սկզբնական անարատության մեջ անշուշտ։ Բացի ազգային քաղաքականության շարժառիթներից, որով կարելի է բացատրել Հայաստանում քրիստոնեության պետական կրոն հոչչակվելը աշխարհում առաջին անգամ, պետք է ենթադրել, որ հարցի կարեոր բարոյական կողմն էլ կար, այսինքն՝ այդ նոր կրոնը, երեխ, բնականորեն

պիտի խոսեր հայ ժողովրդի սրտին, համապատասխանելով պատմական ծանր ճակատագրից բխող նրա ձգտմանը. չէ՞ որ քրիստոնեության գլխավոր պատվիրանն էր սիրել Աստծուն, սիրել մերձավորին, այսինքն մարդը մարդուն, որով «երկրի վրա խաղաղություն, մարդկանց միջև հաճություն» կարող էր հաստատվել, ինչպես ի սկզբանե երգվում է կարեռագույն մի աղոթքում, որ այնքան գեղեցիկ է և հուզիչ. «Փառք ի բարձունս Աստուծոյ եւ յերկիր խաղաղութիւն, ի մարդկի հաճութիւն»: Ի դեպ, հենց վերջերս, 1988-ի հուլիսյան դառն օրերին, երբ իր արդար իրավունքի համար ոտքի ելած մեր ժողովրդի գլխին սաղբեիչ ստերի և վիրավորանքների տարափ էին տեղացնում ժամանակակից Տիզբոնից, ուրախացնելով չարերին, մոլորեցնելով անգետներին, բայց վրդովելով արդարության բնական զգացումն ունեցող շատ ուշատ մարդկանց, մի մոսկվացի բժիշկ բարեկամաբար, կարեկից կշտամբանքով ինձ ասաց Պիցունդայում, ուր գտնվում էր այդ օրերին.

- Դուք, հայերդ, միամտորեն հավատում եք գեղեցիկ խոսքերին, ոգեսորվում եք և տուժում մեծ քաղաքականության խաղերում:

Տարեց, լուրջ մարդ էր, մեր պատմությանն ու մշակույթին բավական ծանոթ, սիրում էր մանավանդ Սարյանի նկարչությունը, եղել էր Հայաստանում, և ես ասացի, որ ճիշտ է նկատել, մենք ինքներս էլ հաճախ մեզ կշտամբում ենք այդ «մեղքի» համար: Բայց ավելի խոր մի ծշմարտություն կա, որ ինձ մղեց ավելացնելու.

- Է՛՛, վերջապես հենց կյանքին էլ «միամտորեն» հավատում են մարդիկ ու ապրում, հակառակ բոլոր փորձություններին, հիասթափություններին, տանջանքներին, հակառակ դարանակալ սպասող մահվան, միշտ լավը երազելով: Եվ դա էլ հենց մղում է աշխատելու, գործ անելու, երեխաներ ծնելու և մեծացնելու, իսկ եթե ավելի բարձր ոճով ասենք՝ ստեղծագործությամբ հաղթահարելու ողբերգությունը: Գուցե կյանքի ու լավի հանդեպ այդ միամիտ հավա՞տքն է մեր ժողովրդի

պատմական երկարակեցության գաղտնիքը: Միշտ ի հեճուկս դաժան ճակատագրի: Ի հեճուկս...

Ներքին միասնություն ստեղծելու և ժողովրդի ինքնությանը, նույնիսկ գոյությանն սպառնացող ուժերի դեմն առնելու այդ ձգտումը, ուրեմն, թեկուզ հակասական դրսեռումներով, մշտապես գործել է մեր պատմության մեջ, կարելի է ասել՝ եղել է մեր պատմության գլխավոր շարժիչ ուժը դարերի ընթացքում, մակընթացություններով ու տեղատվություններով: Բայց, իհարկե, պարզունակ մոտեցում կլիներ, եթե ասեինք, թե ճարտարապետության մեջ այդ ձգտման արտահայտությունը եղել է ուղղակիորեն նպատակային: Արվեստի մեջ, մանավանդ այնպիսի, այսպես ասած, լոելայն խոսուն արվեստի, ինչպես ճարտարապետությունն է, դա կարող էր արտահայտվել, բնականաբար, ոչ թե իբրև սկզբից ծրագրված նպատակի իրագործում, այլ իբրև դարաշրջանի նյութա-ոգեկան իրականության գեղագիտական իմաստավորում մասնահատուկ միջոցներով, այսինքն հենց ճշմարտությունը խոր ու ամբողջական արտացոլելու միտում, որից ծնվում է գեղագիտական հիեալը:

Զարմանալի չէ, ուրեմն, որ այդ ձգտման ուժեղագույն մակընթացության դարաշրջանին, հենց հինգերորդ-յոթերորդ դարերում, հայ ճարտարապետությունը լիակատար, ավարտուն ծաղկում ապրեց, բազմազան հորինվածքներում և դրանց տարբերակներում ստեղծելով ազգային կուռ, միասնական ոճ, հետագայում էլ իր ոճի անաղարտ պահպանումով զարգացավ հենց այն դարերում, երբ այդ ձգտումը բարձրանում էր նոր մակընթացությամբ: Այս, ինչ կյանքում լինելության ընթացք էր, իր ներքին հակասություններով, պայքարով ու փոփոխական հաջողությամբ, հենց ճարտարապետական արվեստում, հրաշալիորեն, իր կատարյալ արտահայտությունն ստացավ. իրականությունից բխող երազանքը իրագործվեց իբրև հիեալ, մարմնավորվելով ազգային կուռ, միասնական ոճի մեջ: Դա էր հայ ճարտարապետության բուն սխրանքը, որ իրոք հրաշք է թվում, եթե խոր նայենք: Իսկ չէ

որ արվեստն էլ, հակադարձ կապով, ազդում է կյանքի վրա՝ իր գեղագիտական ներգործությամբ։ Հատկապես ճարտարապետությունը։ Ինչու՞ հատկապես։ Կարելի է ասել, որ ճարտարապետությունը, լինելով ոչ թե պատկերող, այլ կառուցող արվեստ, վերացարկում է մարդու ներաշխարհը, նրա զգացումներն ու գաղափարները, նրա հասարակական իդեալը՝ նյութականացած, տեսանելի ձևերի մեջ, դրանց համաչափություններով կազմակերպված ամբողջական կառուցիչ մեջ, որի գեղագիտական ներգործությունը, մանավանդ շենքի օգտապաշտ գերի հետ միաձույլ, առօրյա կենցաղում դառնում է անմիջական, իսկ ժամանակային չափումով՝ անհատների ու սերունդների կյանքում տեսական։ Ու մի՞թե սա չէ ճարտարապետական երկի գեղարվեստական արժեքն ու իմաստը գնահատելու բուն չափանիշը։ Իսկ բուն գնահատումը, վերջին հաշվով, հենց այն հակադարձ կապով է կատարվում, գրեթե տարերայնորեն, այսինքն ճարտարապետական երկը իր գեղագիտական ներգործության արձագանքն է ստանում մարդու ներաշխարհից, ժողովրդի գիտակցությունից։

Եվ ահա, երկրի զանազան վայրերում, տարբեր հորինվածքներով և միասնական ոճով, ազնիվ զգացումներ ու մանավանդ արժանապատվություն ներշնչող իրենց ճարտարապետական ճշմարիտ կերպարով, ժողովրդի և ամեն մի անհատի աչքի առաջ կանգնեցին պաշտամունքային կառուցյներ՝ իբրև համազգային այդ ձգտման մարմնավորված ու սրբագործված իդեալ, որ նյութականացած, տեսանելի իրողություն էր, առօրյայում անմիջական, մշտական ներկայություն, որ պիտի հանապազ ազդեր ժողովրդի հոգեբանության վրա։ Այդ տաճարային կառուցյները, որոնք ի պաշտոնե արդեն հավատքի կովաններ էին, իրենց գեղագիտական ներգործության ուժով ավելի հզորացած իբրև ոգու ամրոցներ՝ պիտի զորացնեին ազգային միասնության զգացումն ու գաղափարը, որով պիտի նպաստեին նաև կենտրոնական պետականություն կառուցելու և պահպանելու մշտական խնդրին, պատմության այդ պարտադրանքին, պիտի նպաս-

տեին հուզականորեն թեկուզ, եթե կուզեք՝ ենթագիտակցորեն, իսկ դա մեծ ուժ է։ Այս բոլորով հայ ճարտարապետությունը խոր իմաստ էր ստանում որպես մի գործոն, որ գեղագիտորեն հաստատագործում էր ինքնապահպանման տիեզերական օրենքը ժողովրդի և ամեն մի անհատի կյանքում, այլ գործոնների հետ միասին։

Իսկ երբ դարձյալ ու դարձյալ մեր երկարատև պատմությունը ցնցող փոթորիկները հասցրին այն բանին, որ վերջնականապես կորցրինք մեր պետականությունը և Հայաստանը դարերով մնաց օտար տիրապետության տակ, այն էլ բաժան-բաժան եղած, և երբ հայ ժողովրդից որոշ հատվածներ պարբերաբար տեղահանվեցին ու բռնագաղթի ենթարկվեցին տարբեր ուժերի կողմից, մի մասն էլ դարերի ընթացքում, զանազան աղետներից հետո, ինքը բռնեց գաղթի ճամփան ու ցրվեց աշխարհով մեկ, հաստատելով կայուն կամ խախուտ գաղթօջախներ, ահա այդ քայլքայուն ժամանակաշրջանում էլ հայ պաշտամունքային ճարտարապետության ոճը շարունակեց իր կարեռը գերը կատարել, գուցե նույնիսկ ավելի կարեռը դարձավ, այլ պատմամշակութային գործոնների հետ միասին, ստրկացված հայրենիքում պահպանելու հայոց ազգային ինքնությունը, իսկ գաղթօջախներում՝ հոգեռոր կապը ազգի ու հայրենիքի հետ մշտապես կամ գոնե առժամանակ։ Հայ եկեղեցին ազգապահպանման ամուր կովան եղավ ոչ միայն իր դավանանքով, արարողություններով, լեզվով, երաժշտությամբ, նվիրապետական կառուցվածքով ու համազգային կենտրոնաձիգ ուժի քաղաքական նշանակությամբ, այլև հենց իր հարազատ ճարտարապետական ոճով կամ գոնե ոճի էական տարրով՝ գեթ մի փոքրիկ գմբեթով։ Այդ ոճը, խոսելով հայի սրտին, կանչում, հրավիրում էր հավաքվելու նույն հարկի տակ, ու տեղին է հիշել հենց «եկեղեցի» բառի (հունարեն՝ «էկկլեսիա») նախնական կոնկրետ, նյութական իմաստը՝ հրավիրավայր, հավաքավայր։

Ճիշտ է, միասնականություն պահպանելու այդ ձգտումը հատուկ է ոչ միայն հայ ժողովրդին։ Դա պատմական ընդհա-

նուր երեսույթ է, որ գրեթե բնական օրենքի ուժով իր արտահայտությունն է գտնում ամենուրեք՝ տարբեր հանդամանքներում, տարբեր ձևերով։ Ու հենց ճարտարապետությունը իր կարևոր դերն է կատարել դրա մեջ՝ պաշտամունքային կառույցներով հատկապես։ Օրինակ, մի՞թե հին հունական ճարտարապետությունը նման դեր չի կատարել քաղաք-պետություններով տարանջատված ու այն ժամանակ աշխարհով մեկ գաղութներ հաստատած հույն ժողովրդի նույնքան փոթորկալից կյանքում։ պերիպտերային տաճարների հորինվածքը, իր օրդերային տարբերակումներով հանդերձ, մի՞թե շատ ազդեցիկ գործոն չէր՝ պատմամշակութային այլ գործոնների շարքում, որոնք գոնե հոգեւոր միասնության, նույն քաղաքակրթության ոլորտին պատկանելու զգացում էին ստեղծում այդ հաճախ աղետալի տարանջատվածության մեջ, մինչև որ հելլենիստական մշակույթի կազմավորումն ու լայն տարածումը, ապա նաև Հռոմի հունա-Հռոմեական դարձող մշակույթը կարծես «խլեցին» այդ ազդեցիկ գործոնը հույներից։ Կարելի է նաև ուրիշ օրինակներ բերել։ Բայց հայ ժողովրդի պատմական կյանքում, յուրահատուկ պայմանների բերումով, որոնց մասին խոսեցի վերեւում, այդ ձգտումը արտահայտվել է ավելի ցայտուն, եղել է ճակատագրական ու հարատե։ Մինչև մեր օրերը։

Վերջին վեց-յոթ տասնամյակներում, հայտնի պատճառներով, շեշտը դրվել է «պատմական հուշարձան» արտահայտության վրա։ Ճիշտն ասած, դա մի քիչ տարօրինակ է հնում, երբ մանավանդ խոսում ենք մինչև այսօր էլ գործող մեր հնագույն տաճարների մասին՝ էջմիածնի Մայր տաճար, Հռիփսիմե, Գայանե, որոնք, ի դեպ, աշխարհում էլ հազվագյուտ հնագույններից են որպես հենց գործող տաճար։ Բայց, է՛հ, փառք Աստծո, գոնե «պատմական հուշարձան» կնքվելու շնորհիվ մի կերպ պահպանվել են նաև, թեկուզ պահեստի կամ նույնիսկ գոմի վերածված, լավագույն դեպքում պարզապես օտարված ու դատարկ թողնված, ուրիշ շատ տաճարներ այն տարիներին, երբ մոլեգնում էր այդ «օբսկուրան-

տիզմի բույները» քանդելու մոլուցքը, որին զոհ գնացին, այնուամենայնիվ, քիչ թե շատ հին պատմական ու ճարտարապետական արժեքներ:

Իսկ միաժամանակ (պատմության քմայքները, որ «դիալեկտիկա» կոչելով իմաստավորում ենք, ազնվացնում), նոր հայ մեծ ճարտարապետ, նախնի մեծերի իսկական ժառանգ Թամանյանի երկունքով ծնվում էր նոր Երևանը՝ Հայաստանի գոյն մեկ տասներորդ մասում վերստեղծված պետականության մայրաքաղաքը: Ինչու՞ Թամանյանի գլուխգործոց Օպերայի շենքը, որ կարծեմ նախապես ժողովրդական տուն էր կոչվում, ոչ միայն խոսեց ժողովրդի սրտին, տեղ գրավեց նրա հոգու մեջ, այլև դարձավ նոր Երևանը խորհրդանշող ճարտարապետական կոթող: Որովհետև ազգային ավանդների շարունակությունն էր ժամանակակից մեկնաբանությամբ, ուներ իր ուրույն ճարտարապետական դեմքը, որ հարազատ էր մեզ համար, իսկ օտարների համար էլ հետաքրքրական ու գրավիչ: Կարելի է նույնը ասել նաև Թամանյանի մյուս գլուխգործոց Կառավարական տան մասին: Իսկ ազգային ավանդներին հակադրվող «կոնստրուկտիվիստական» կառույցները, որոնք «ժամանակակից» լինելու հավակնությունն ունեին, ոչ միայն չեին խոսում ժողովրդի սրտին, այլև մի հատուկ գրավչություն էլ չեին կարող ունենալ՝ որպես կրկնությունը աշխարհում տարածվող ստանդարտի, այն էլ անստեղծագործ, նույնիսկ վատորակ կրկնությունը:

Թող ներվի ինձ ասել, որ Երևանի արդեն իսկ աղավաղված ճարտարապետական պրոֆիլի վրա մի խոշոր ուռուցք ևս ավելացրեց ամենավերջին մեծամոլական, մեծածախս, պաշտոնապես գովարանված իրագործումը՝ Ծիծեռնակաբերդի համալիրը, այն էլ Եղեռնի այնքան ինքնատիպ, հենց ազգային ավանդների շատ ուրույն մեկնաբանությամբ գրավիչ ու իմաստալից և արդեն սրբագործված հուշարձանի հարևանությամբ: Պետք է ասել, որ այդ հարևանությունը ինքնին անտեղի էր, գաղափարն իսկ տհաճ էր ի սկզբանե, զգացմունք վիրավորող, իր ժամանակին էլ շատ խոսվեց այդ

մասին, և ամենավատն այն է, որ իշխանավոր կամայականությունը անտեսեց նման տեղադրության թե՛ իմաստային-հուզական, թե՛ գեղագիտական, թե՛ նույնիսկ գործնական նպատակահարմարության առումներով անպատեհ լինելը։ Զարմանալի՞ է, որ ժողովրդի բնազգը նույնիսկ հեգնական մի մակդիրով որակեց այդ համալիրը։ Զխոսենք այն մասին, որ դրա ձեերը որոշ իմաստով փոխառություն են ըստ երկույթին։ Տարակուսանք է հարուցում մի կարևորագույն հանգամանք, որի հետ աչքը չի կարողանում հաշտվել. իր ընդհանուր ուրվագծով բլրի վրա կանգնած մի տեսակ նավի նման, այն էլ ուղղակի Արարատի և Արագածի աչքի տակ կարծես, կառույցը բոլորովին անհարիր է Հայաստանի բնանկարին, որի նկատմամբ այնպիսի գեղագիտական նրբագգացություն ուներ մեր բողմադարյան ճարտարապետությունը, այնպիսի ստեղծագործական իմաստուն արժանապատվությամբ ներդաշնակվում էր դրա հետ։ Խորապես ափսոսալի է, որ այդպես վատնվեց այդ բլուրը ճարտարապետական տեղադրության իմաստով։ Այդտեղ կարելի էր պատկերացնել ազգային ավանդների ժամանակակից մեկնաբանությամբ սլացիկ մի կառույց, ժամանակակից մի «տաճար», ասենք՝ մի Պանթեոն, ուր ամփոփված լինեին մեր պատմության հին ու նոր մեծամեծների խորհրդանշական կամ իրական դամբարանները։ Դա մեր ժողովրդի նոր ու մեծապես ոգեշնչող, դաստիարակիչ, միասնականացնող սրբավայրը կլիներ։ Դա մեր նոր մայրաքաղաքի համար մի Պարթենոն կլիներ իր տեղադրությամբ, իր ճարտարապետական համադրող կերպարով, իր նյութականացած, մշտակա, բոլոր կողմերից տեսանելի իմաստով ու նշանակությամբ։

Անշուշտ, ինչ խոսք, այսօրվա ճարտարապետությունը չի կարող ժամանակակից ոգի չունենալ, մեր ժամանակից դուրս լինել, քանի որ այդ արվեստի հենց բնույթին է հատուկ արտացոլել դարաշրջանը լայն իմաստով։ Բայց ճարտարապետական արվեստին հատուկ է նաև ժառանգականության ոգին, այսինքն ազգային ոճի էությունից բխած, նրա դեմքն

ու գույնը կազմող սկզբունքների, ավանդների օրգանական, նորովի մեկնաբանված շարունակությունը, ավելի ևս ընդլայնված, ավելի ևս բազմազանված՝ ընդհանուր միասնության մեջ։ Ուրախալի է, օրինակ, որ ստեղծագործաբար մտահղացված մեր մի քանի նոր կառույցներում, ժամանակակից տարրերի հետ, երևացին նաև «ուրարտական» տարրեր, ընդգրկվելով ազգային ավանդների մեջ։

Զկորցնենք մեր ոճը, որ արդեն, դժբախտաբար, բավական մեծ չափով զոհ է գնացել համահարթեցման ստանդարտին, առավել ևս՝ անփույթ ու վատորակ շինարարության շահագետ, վտանգավոր, ուստի հանցավոր մոլուցքին, որի մեջ ճգմվել, չքացել է դարավոր կարևորագույն մի ավանդ՝ սրբության զգացումը կառույցի հանդեպ, ու երեկի չէր էլ կարող չճգմվել, երբ նոր սերունդների մանկության իսկ օրերից, իրենց աչքի առաջ, սուտն ու կեղծիքը անարգում էին, վարկաբեկում, նույնիսկ կործանման ենթարկում ոչ միայն մեր ճարտարապետական սրբությունները, այլև ուրիշ ոգեկան արժեքներ։ Զկորցնենք մեր ոճը ոչ միայն ճարտարապետության մեջ, այլև մյուս արվեստներում, մեր կենսափիլիսոփայության մեջ, մեր կենցաղում։ Վերջին հաշվով, ոգեկան ուրույն արժեքի չափանիշն է ոճը աշխարհի բազմազանության մեջ։

Ոճը մարդու, առավել ևս ազգի դեմքն է։

Ոգեկան որակի նշանն է ոճը։

ԺԱ.

Երկրորդ մուտք: Դեպի հայ ճարտարապետության էությունը հրավիրող կամարին տեսնում եմ երկրորդ սկզբունքը փորագրված. «Զափափորության մեջ ներդաշնակություն»:

Հայ ազգային ճարտարապետական ոճի մեջ, մանավանդ հորինվածքների ստեղծման դասական շրջանում, բայց նաև հետագայում էլ ըստ էության, ոչ մի չափազանցություն չենք տեսնի. ոչ ծավալների և ընդհանուր զանգվածի ճնշող ահագնություն, ոչ տարածական ձևերի ու կառուցվածքային մանրամասների շշմեցնող շռայլություն, ոչ ոիթմային հոգնեցուցիչ կրկնություններ, ոչ քանդակագրդման և ընդհանրապես ճարտարապետական զարդարանքների դժվար ընկալելի խճողում և խրթնություն, ոչ արտաքինի ու ներքինի շվարեցնող հակադրություն և այլն:

Հայ ազգային ճարտարապետական ոճը երբեք դուրս չի գալիս ճշմարտության պահանջած անհրաժեշտի, ուստի և ճշգրտորեն զգացված չափավորի սահմաններից, մնում է միշտ բանականության և զգացմունքի նժարներով հավասարակշռված՝ թե՛ ֆունկցիոնալ-կառուցողական, թե՛ գեղագիտական առումներով, որոնք ներդաշնակորեն հաշտ են իրար հետ, պայմանավորում և լրացնում են իրար: Այսինքն՝ ճարտարապետական արվեստի թե՛ օգտապաշտ-գործնական, թե՛ հոգևոր-գեղագիտական յուրահատկություններով մարմնավորված գեղեցիկը այստեղ երբեք չի խախտում այն սահմանը, որից անդին դրա ճշմարտությունը կարող է տարտամել, ճապաղել կամ նույնիսկ խաթարվել: Ու ավելին՝ խստագույնս հարգելով այդ սահմանը, մնալով սոսկ իր ներհատուկ տրամաբանական ճշմարտությանը հավատարիմ, գեղեցիկն այստեղ դառնում է, այսպես սասած, ավելի խորապես գեղեցիկ, վեհորեն գեղեցիկ, քանի որ պահպանում է իր պարզ և զուսպ ամբողջականությունը, առանց որևէ տրամաբանա-

կան տարր գեղչելու իր ներհատուկ ճշմարտությունից և առանց որևէ ավելորդ տարրով պետք է մնալով անհրաժեշտի և չափավորի մաքրության մեջ։ Ու հենց իր մաքուր ամբողջականությամբ էլ դառնալով կոթողային, մոնումենտալ, ասես կոթողացնում է իր ճշմարտության ներքին խորհուրդը, նշանավորում այն, թե անաղարտորեն տրամաբանված ճշմարտությունը, ինչ ոլորտում էլ հանդես գա, ինքնին գեղեցիկ է ու իր էությամբ խորհրդավոր։ Դիտենք որևէ հայկական տաճար, մեծ կամ փոքր, ոճի ընդհանրության մեջ ո՛ր հորինվածքին էլ պատկանի, բայց լինի ոչ թե արհեստավորական կրկնություն, այլ տաղանդավոր ճարտարապետի ստեղծագործություն։ Կտեսնենք զուտ ճարտարապետություն միայն, որ իսկույն մեր ներաշխարհն է թափանցում իր մաքուր, հոգեպարար ամբողջականությամբ ու խորհուրդով, եթե, անշուշտ, ընդունակ ենք ընկալելու, այսինքն՝ եթե բարբարոսական աղավաղման չի ենթարկված մեր բնականոն մարդկային բնությունը։

Ճշմարտորեն գեղեցիկը, կարծում եմ, բնավ պետք չէ շփոթել մակերեսային գեղգեղուն սեթեթանքների, արտաքին ճռումության կամ փարթամ շքեղության հետ, որոնք կարող են մի պահ դյութել միայն, պատճառելով թեկուզ բուռն, բայց բավական տարակուսելի և վաղանցուկ մի հաճույք, երբեմն նույնիսկ շշմեցնելով ու առթելով կարծեցյալ մի հիացմունք, որի խորքում, սակայն, մի անորոշ, անհանգստացնող անհաճության զգացումն է խլրտում հաճախ։ Ճշմարտորեն գեղեցիկը կարիք չունի չպարի և ավելորդ զգեստավորման։ Իր մաքուր պարզությամբ վեհացած՝ նա ոչ միայն հոգեպարար բերկրանք ու ամբողջականության զգացում, այլև խոհական մի երկյուղածություն է ազդում, և բերկրանքը խորանում է տիեզերական կեցության խորհուրդի ապրումով, որ մի մեղմ, խորհրդավոր, երբեմն էլ խստաշունչ թախիծով է օծուն։

Ահա հայկական տաճարը մեր առաջ՝ լինի կենտրոնագրմբեթ Հռիփսիմեն, գմբեթավոր բազիլիկ Գայանեն, գմբեթավոր սրահ Արուճը կամ թեկուզ փոքրածավալ մատուռ Լմբա-

տը, Կարմրավորը։ Տեսնում ենք երկրաչափական տարածական ձևերի բացարձակապես հստակ չափակցումներ, որոնք, իրենց մեջ հստակորեն ներգծված ծավալներ ամփոփելով, կազմում են հստակորեն ուրվագծված, դեպի գմբեթը հարող և գմբեթով գլխավորված մի ավարտուն ամբողջություն, որի մեջ ամրանիստ կայունությունը կատարյալ ներդաշնակությամբ համաձուլված է ընդհանուր վերասլաց ուժականության հետ։ Բոլոր գծերը ակնբախորեն հստակ են. շեշտված են ամրանիստ կայունությունը տեսանելի ընծայող հորիզոնական գծերը, առավել ևս (մանավանդ կենտրոնագմբեթ հորինվածքում) վերասլաց ուժականությունն արտահայտող ուղղահայաց գծերը տաճարի բուն մարմնի բոլոր կողմերում, ինչպես նաև բեկվող, եռանկյուն կազմող անկյունագծերը տաճարի խաչաձև վերնամասում և գմբեթի վեղարում, իսկ անկյունագծերը իրենց բնությամբ իսկ ուժականության հատկությունն ունեն և ստեղծում են արտաքուստ հանդարտ, ներքուստ պիրկ դրամատիզմի զգացողություն։ Տաճարի ներսում, նույնպիսի կատարյալ հստակությամբ, ուղղահայաց գծերը վերնամասում փոխանցվում են կոր գծերին, որոնք, այսպես ասած, չնորհագեղ ու մեղմախորհուրդ, վերացնող ուժականությամբ են տողորոտն։ Ու ձևերի, գծերի ու դրանց մեջ ամփոփվող ծավալների այս կատարյալ հստակությունը չի խախտվում ոչ մի կողմնակի, ավելորդ տարրով, անհրաժեշտ ճարտարապետական տարրերի ոչ մի ավելորդ մասնատումով։ Շենքի բոլոր գլխավոր ու օժանդակ անդամները և դրանք միացնող հանգույցները համակցված են այնպիսի անմնացորդ հստակությամբ, որ ուշադիր աչքը, առանց որոնելու, առժամապես դեռ առանց վերլուծելու կարիքի նույնիսկ, տեսնում է անմիջապես՝ դրանք կազմում են իդեալական մի զուգակցում և համաձայնություն իրար հետ, երբեք չեն հակասում, չեն հրում, չեն հակադրվում, այլ ներքին պիրկ լարվածությամբ ձգտում են իրար, լրացնում իրար։

Մի խոսքով, մեր աչքի առաջ կանգնած է առաջին հայցքից իսկ ընդգրկելի ներդաշնակ մի ամբողջություն։

Որոշակիորեն զգացվում են, տեսանելիորեն նշվածի նման, չենքի ամբողջ զանգվածի ամրությունն ապահովող և վերասլաց ձգտումն իրականացնող բոլոր ուժերը, յուրաքանչյուրի գործողության ուղղությունը, որով դրանք ներդաշնակորեն համագործակցում են իրար հետ։ Դեռ ավելին. տաճարն այնպես է տեղադրված բնական միջավայրում, որ այդ ուժերի գործողության ուղղությունը նշող գծերը կարծես շարունակվում են շրջակա լեռնային բնանկարը կազմող մերձավոր կամ հեռակա գծերի մեջ։ Եվ կամ, եթե շրջենք ընկալումը, բնանկարի գծերն են մոտից կամ հեռվից գալիս ու ներառնվում, ամփոփվում տաճարի մեջ, ուր խտանում են, ոճավորվում, երկրաչափական իմաստավորված ձև ստանում մարդկային բանականության ուժով, ասես օրգանապես մտնում կառույցի տրամաբանության մեջ։

Այս ամենը նշանակում է, որ հայ ճարտարապետական ոճը լրիվ իմաստով արխիտեկտոնիկ է, այսինքն զուտ ճարտարապետություն։ Ամբողջական կերպարն ինքնին, նաև ամբողջության յուրաքանչյուր մեծ ու փոքր անդամն ու տարրը կառույցի ներգոյուն միասնության, ներգոյուն խստագույնս տրամաբանական կազմակերպման նյութականացած, տեսանելի դարձած արտահայտությունն է. ոչինչ չես կարող զեղչել կամ ոչինչ չես կարող ավելացնել առանց խախտելու այդ ներգոյուն տրամաբանությունը, ուստի նաև կառույցի ամրությունն ու գեղագիտական-հուզական-իմացական ներգործությունը, շրջակա բնության հետ էլ ներդաշնակ կապով հանդերձ։ Ստանում ես այն տպագործությունը, թե ճարտարապետը, որ գիտնականի ու արվեստագետի երջանիկ միաձուլումն է, լիովին իրագործել է իր հղացքը, իր տեսիլքը։ Իրագործել է քրտնաշան ու բծախնդիր աշխատանքով, հարատերեն, իր տեսիլքի լիակատար մարմնավորման նախանձախնդրությամբ, իր ներշնչումը հաղորդելով նաև օգնական վարպետներին, անգամ քարտաշներին։ Եվ այդ տեսիլքով, այդ ներշնչյալ աշխատանքով հաղթահարվել է դիմադրող ամենակոպիտ նյութը՝ ծանր, վայրաքարշ քարը, որ ճարտարապետական արվեստի շնորհիվ ոչ միայն սանձկել է կառու-

ցողական տրամաբանության հավասարումներով, այլև ոգեղինացել է, ասես մարդու ոգեկան ձգտումների կառույցում է զետեղվել, որով սրբացել է նույնիսկ: Քարի այսպիսի հաղթահարումն ու ոգեղինացումը, բանաստեղծականացումն ու սրբացումը, կարելի է նույնիսկ ասել՝ մի տեսակ ծիսական կախարդումն ու կարծես մարդկայնացումը աչքի է զարնում հատկապես Հայաստանում, ուր այդ կոպտագույն նյութը ոչ թե պարզապես առատ է, այլ դիմադրում է ամեն քայլափոխին, դիվային ուժի նման խոչընդոտելով, դժվարացնելով հայ մարդու կյանքը, երկիրը «քարաստան» դարձնելով նրա աչքին: Հաղթահարելով, ուրեմն, ամենակոպիտ նյութ քարը, ենթարկելով մարդկային բանականության, զգացմունքի, կամքի ուժին, այսինքն քարը դարձնելով ոգեղինացած նյութ՝ իր հղացքը մարմնավորելու, հայ ճարտարապետը կատարում էր բարձրագույն իմաստով ստեղծագործություն, ամենազուտ ստեղծագործությունը, քանի որ ճարտարապետությունն ինքնին, ինչպես ասացի, լինելով ոչ թե պատկերող, այլ կառուցող արվեստ, հենց ի չգոյե ստեղծում է երկրաչափական տարածական ձևեր ու դրանց չափակցված ներդաշնակ ամբողջությունը, որոնք չկան ո՛չ մարդկային պատկերելի իրականության, ո՛չ էլ բնության մեջ, բայց որոնցով վերացարկվում, արտահայտություն է ստանում հեղինակի, ժողովրդի, դարաշրջանի հոգեկան աշխարհը: Իսկ հավատարիմ մնալով իր հարազատ ազգային ոճի լիովին արխիտեկտոնիկ կանոնին, որ խստագույնս տրամաբանված չափավորության սահմանը երբեք չի խախտում և չի ընդունում ոչ մի ավելորդաբանություն, հայ ճարտարապետի ստեծագործությունը նաև ամենազուտ ճարտարապետություն էր բարձրագույն իմաստով:

Ուստի զարմանալի չէ, որ նա չի ձգտել ավելի ևս գեղազարդելու իր ստեղծած ճարտարապետական գեղեցկությունը, որ այնքան հստակ ու ամբողջական է իր ներդաշնակ չափավորության մեջ: Խուսափելու համար միապաղաղության հնարավոր վտանգից, որ կարող է սիմետրիզմի և երկրաչ-

փական ձևերի չոր ճշգրտության հետևանքը լինել, նա մանրամասների մեջ անում է սիմետրիզմի նրբին, զուսպ խախտումներ, մանավանդ երբ ծագում է նաև շրջակա տեղանքի ելևէջների և կառույցի ուրվագծի միջև տեսողական պատշաճում ստեղծելու խնդիրը, իսկ պատերի շարվածքին, որ ինքնին խոսուն է արդեն քարի սրբատաշ Փակտուրայով, երբեմն նաև գեղարվեստական մի «անկանոնություն» է տալիս: Եվ ահա՝ ավելի ևս կենդանանում, ասես խաղում է շենքի ընդհանուր կառուցվածքի ուժականությունը: Այդ կենդանի «խաղին» չնորհագեղության հմայքն են տալիս զարդաքանդակները՝ ասես գեղեցիկ պարով տաճարի շուրջ, հատկապես քիվերում, լուսամուտների պսակում, դռներին, նաև տաճարի մեջ պատշաճ տեղերում իրենց փնջումներով: Բայց դրանք էլ զուսպ են ու չափավոր, երբեք չեն խախտում ճարտարապետական ձևերի ու գծերի հստակությունը, չեն խանգարում կառույցի ներդաշնակ ամբողջությունն ընկալելուն: Դրանք սոսկ ճարտարապետական զարդաքանդակներ են, մանավանդ դասական շրջանում: Ինչպիսի անարատ ճաշակով, ձևի ու ոիթմի նուրբ զգացողությամբ, գեղեցիկի երկյուղած պաշտամունքով են արված այդ զարդաքանդակումները, որոնք մոտիվների բազմազանությամբ հանդերձ, երբեմն նույնիսկ ձգտելով ընդելուզումների բարդացման՝ բնավ չեն դառնում սեթեթանք և ավելորդաբանություն, իսկ ճոռոմության նշույն անգամ չկա դրանց մեջ: Տաճարի շուրջ այդ «պարը» ավելի ևս կենդանանում է ու զվարթանում, բացի զուտ զարդարական ոճավորված մոտիվներից, նաև բուսական և նույնիսկ կենցաղային մոտիվների ոիթմիկ շարքերով, մանավանդ նուռ, տերեւ, խաղողի ողկույզ, իսկ Պտղնավանքում, օրինակ, նաև սափոր: Հանդես են գալիս մարդկային ու կենդանական կերպարներ, ինչպես հրաշալիորեն մանրաքանդակված սուրբերը Օձունի նշանավոր մահարձանի քառակող նուրբ օբելիսկներին, ինչպես նրբաքանդակ մեղալիոնների մեջ ամփոփված լուսապսակ դիմապատկերները, առանձին հրեշտակներն ու ձիավորները՝ նույն Պտղնավան-

քի լուսամուտների պսակին, իսկ Զվարթնոցում՝ շինարար վարպետների դիմաքանդակները, ձեռքներին իրենց գործիքները բռնած, տեղավորված արտաքին զարդագոտու միջնակամարներին, ու թևատարած փառավոր արծիվները ներսում՝ վիթխարի խոյակներին:

Հետագա դարերում, դասական շրջանի համեմատությամբ, ավելի ճոխացան զարդաքանդակումները։ Զուտ զարդարական մոտիվների ընդելուզումն ավելի բարդացավ, արտահայտելով տվյալ դարաշրջանի հոգեբանությունը, որոշ չափով նաև օտար ազդեցությունները տեղ-տեղ։ Մարդկային ու կենդանական կերպարները բազմացան, խորոշացան, սքանչելիորեն արտահայտիչ ու հայաշունչ ոճավորվեցին բարձրաքանդակներում։ Զվարթնոցի նախօրինակով՝ որոշ տաճարների պատերը գեղազարդվեցին նրբաճաշակ, երաժշտականորեն ուժմիկ զարդասյուներով ու դրանք միացնող զարդակամարներով, նաև զարդախորշերով, որոնք ավելի աշխուժացրին շնորհագեղության «պարը» տաճարի շուրջ՝ մանավանդ օրվա ընթացքում արեկի ճառագայթների փոփոխվող թեքության հետ ստվերների խաղով, մի մեղմ, լուրջ զվարթությամբ պայծառացըրին սրբատաշ մակերեսները, ինչպես, օրինակ, Անիի Մայր տաճարում կամ Մարմաշենում և այլուր։ Քանդակազարդման մեջ ակնբախ դարձավ նաև խաչը։ Այդ բոլորը, սակայն, երբեք գայթ չեղան կառույցի ճարտարապետական ձևերն ու ամբողջությունը հստակորեն ընկալելուն, մնացին ճարտարապետական չափավորության սկզբունքին ենթակա, մինչև իսկ, ասենք, հարուստ քանդակազարդված նորավանքի կամ Եղվարդի երկհարկանի դամբարան-եկեղեցիներում։ Աղթամարի նշանավոր բարձրաքանդակներն անդամ, որոնք ինքնին գեղարվեստական բացառիկ արժեք ունեն ու միաժամանակ պատմաճանաչողական մեծ նշանակություն որպես յուրօրինակ քարեմատյան, ընդհանուր առմամբ ներդաշնակվում են տաճարի բուն ճարտարապետական ընկալման հետ, իհարկե դատելով, ավազ, լուսանկարներից միայն։

Ճիշտ է, երբեմն մանրաբջիջ, ժանյակային քանդակագորդումներում չքացավ քարի նյութականության զգացողությունը: Ի դեպ, այդպիսի ժանյակային ոճի խաչքարերը, ինչպես, օրինակ, Պողոս կազմողի նշանավոր, պարզապես զարմանալի գլուխգործոցները Գոշավանքում, ինձ աներկբայորեն հիացնում են իրենց հղացքի նրբաճաշակ գեղեցկությամբ և կատարման վիրտուոզային ոսկերչական ջինջ վարպետությամբ, սակայն, խոստովանեմ, ավելի նախնական ոճի խաչքարերը ինձ ավելի խոր հուզմունք են պատճառում իրենց, այսպես ասած, փիլիսոփայական արտահայտչականությամբ: Հրազդանի մոտ, անտառափեշին մի ժայռոտ բլրակի վրա, ինձ ստիպեց երկար կանգնել իր առաջ «պրիմիտիվ» մի խաչքար, որ կարծես ծուռ ժպիտով, մի հոնքը վերքաշած, նայում է երեսիդ ու ասում իր հավերժացած լոռությամբ. «Է՛հ, աշխարհ, աշխարհ»: Սա՝ ի միջի այլոց...

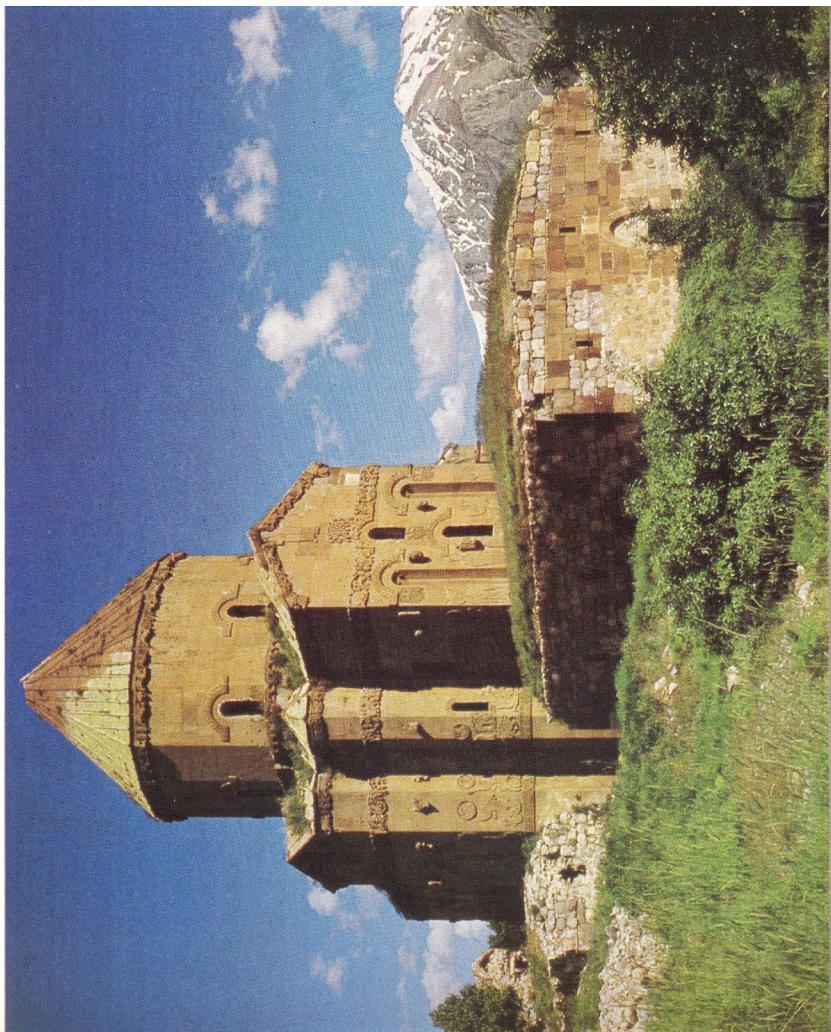
Եվ ամբողջ այդ բազմադարյան գանձարանը՝ քարի վրա: Քարի, որ այդ բազմապիսի ոճավորված ու արտահայտիչ զարդաքանդակներով ավելի ևս կենդանանում, ոգեղինանում է կարծես, նույնիսկ ունենում ես պարագոքսալ մի զգացողություն, թե իր նյութականությունը պահպանելով հանդերձ ոգեղինացած քարը ինքն էլ, կարծես, մի տեսակ շոշափելի անկեղծության շնչով է օժտում զարդաքանդակների զուտ զարդարական կամ բուսական մոտիվները, նույնիսկ մարդկային ու կենդանական կերպարները, նաև ամրության ու հավերժության լիցքն է տալիս դրանց՝ ներքուստ: Քարի դիվային ուժը, թվում է, դարձել է ոչ միայն ազնվացած, այլև շնորհարար ուժ, և այդ ուժն էլ միշտ ենթարկվում է ճարտարապետական չափավորության սկզբունքին:

Նայենք որոշ նշանավոր գոթական տաճարների. որքան են գերբեռնված գեղազարդման զանազան տարրերով, որոնք ինքնին, կիրառական քանդակագործության երկերը մանավանդ, կարող են լինել արտահայտիչ, նույնիսկ գեղարվեստական ուրույն ու մեծ արժեք ունենալ, բայց միշտ չէ, որ նպաստում են կառույցի բուն ճարտարապետական արժանիքների

ընկալմանը, երբեմն էլ ուղղակի խանգարում են դրան: Առավել ևս դա տեսնում ենք հատկապես ոռկոկոյացած բարոկոյում, իսկ բացահայտորեն՝ հենց ոռկոկոյում, ուր գեղազարդող քնքչացած տարրերի խճողումով նույնիսկ ճապաղած է թվում կառույցի ճարտարապետական տրամաբանությունը: Նման երեսույթի հանդիպում ենք նաև ուրիշ ոճերում: Օրինակ, հնդկական ճարտարապետության մեջ: Հնդկաստանի հազարում Մայոր քաղաքի մոտ, մի նշանավոր տաճարի մուտքին բարձրացող վիթխարի գոպուրայի ամբողջ մակերեսն ի վեր, շարք-շարք շարված, տեսա հարյուրավոր, գուցե հազարից ավելի արձաններ, որոնք նույնիսկ շվարեցնող մի գլխապտույտ տվեցին, խանգարելով գոպուրայի մոտավորապես բրդածե կառուցվածքի ընկալմանը, թեպետ դրանցից ոմանք, առանձին դիտված, կարող էին գուցե գեղագիտական հաճույք պատճառել: Եվ նման ոճական երեսույթը, որ գուցե պաշտամունքային ուրույն նշանակություն ունի, բայց գեղագիտորեն խանգարում է կառույցի զուտ ճարտարապետական ընկալմանը, շատ է տարածված Հնդկաստանում: Նույնիսկ կան տաճարներ, որոնց ամբողջ մակերեսին բարձրաքանդակված կամ ներդրված այդ շարք-շարք հարյուրավոր, հազարավոր արձաններն ու արձանիկները այնքան են արտահայտիչ իրենց չնաշխարհիկ գեղեցկությամբ, իրենց երբեմն կոմպոզիցիոն-թեմատիկ խմբավորումներով, երբեմն նաև սիրային բացահայտորեն վրանքաց, գայթակղիչ, երեխ նույնպես պաշտամունքային իմաստ ունեցող տեսարաններով, որ պարզապես մոռանում ես ճարտարապետական արվեստն այնտեղ, թվում է՝ քանդակագործական պատկերասրահ է, իրոք չնաշխարհիկ, օտարի աչքին նույնիսկ ժամանակից դուրս, անիրական տպավորություն թողնող:

Բոլոր ոճերն էլ, անշուշտ, ինչպես ասել եմ արդեն, ունեն իրենց մժնողորտը, իրենց գեղեցկությունն ու հմայքը, ու հենց դբանով են արժեքավոր երկրագնդի մակերեսը զարդարող ճարտարապետական բարձրարվեստ կառույցների ոճական բազմազանության մեջ, և ամեն մի ոճ էլ, անշուշտ,

Ականի-ջևսեփոխուսութեապիումուց Ու Ա. Առաջատ թիգունաւողի պահութեալ շուրջութեալ վայրը Ու Վայրը Ականի-ջևսեփոխուսութեապիումուց Ու Ա. Առաջատ թիգունաւողի պահութեալ շուրջութեալ վայրը Ու Վայրը





Աղթամարի տաճարի քանդակագործման հատված:

նույնպես ասել եմ արդեն, իր արժանիքներն ու ներքին խորհուրդը ավելի բացահայտելու համար դիտողից պահանջում է գեղագիտական անկեղծ զգացում, արվեստի անաչափ սեր, հաճույքով ուսումնասիրող ու թափանցող միտք: Բայց պարզ է մի բան. զուտ ճարտարապետական բարձրարվեստ երկը, իր արխիտեկտոնիկ բյուրեղացած հատկություններով, իսկույն հստակորեն տպագործմ է իր կերպարը դիտողի հոգում, իսկ հատուկ ընկալչություն ունեցող և մանավանդ գիտակցությամբ էլ մշակված հայացքի համար դա այնպիսի գեղագիտական բերկրանք է, որ իմացական մեծ հաճույք է դառնում նաև կերպարի ներքին տրամաբանությունն զգալը, կուահելը, ապա նաև վերլուծելով տեսնելը: Զափազանցյալ գեղազարդումներով և այլ ճարտարապետական ավելորդություններով գերբեռնված կառուցների առաջ, խոստովանեմ ամենայն անկեղծությամբ և մանավանդ գեղագիտական զգաստությամբ, ոչ միայն որպես հայ մարդ, այլև բուն արվեստին երկրպագու՝ որտեղ, երբ և ում կողմից էլ ստեղծված լինի արվեստի ոճն ու երկը, ես միշտ ներքին խաղաղեցնող, ազնվացնող, արժանապատվությունս ամրացնող գոհունակությամբ հիշել եմ հայ ճարտարապետությունը, մի այնպիսի գոհունակությամբ, սակայն, որի մեջ եղել է նաև մի տեսակ արեւոտ թախիծերբեմն էլ մտածմունքի մեջ զցող ամպամած տրտմություն: Ներքին հայացքով հստակորեն տեսել եմ, թե որքան կատարյալ ու վեհ է հայկական բարձրարվանդակում լուն կանգնած մեր բազմադարյան ճարտարապետությունը իր երկնասլաց գմբեթով՝ հենց որպես զուտ ճարտարապետական արվեստ, իր ներդաշնակյալ չափավորության ու մաքրության մեջ կոթողային, առանց որևէ ավելորդաբանության, առանց որևէ չափազանցության, իր խոհական և հուզական զուսպ ներուժությամբ:

Արդ, մի պահ կանգ առնենք, մեր հայացքը դարձնենք ներս, մեր մեջ, անդրադառնանք մեր հայկական խառնվածքին, հիշելով դրա արտահայտությունները մեր անձնական կյանքում, մեր ազգային-հասարակական առօրյայում, մեր

պատմության մեջ, ծանր ու թեթև անենք, խորհրդածենք, ապա դարձյալ մեր հայացքն ուղղենք հայ ճարտարապետության տաճարին: Միթե՝ զարմանալի չէ դրա հույժ բնորոշ այդ հատկությունը՝ ներդաշնակյալ, ներգոր չափավորություն, որ իբրև սքանչելի կանոն հաստատվել է ի սկզբանե և սրբությամբ պահպանվել է դարերով: Զէ՝ որ մենք, հայերս, ի զորու բուռն, կրքոտ, նախաձեռնող խառնվածքով, հակված ենք եղել կյանքում չափազանցելու մեր գդացմունքները, հաճախ նաև մեր գործողությունները՝ թե՛ լավ, թե՛ վատ առումով, ըստ որում լավի չափազանցումն էլ երբեմն հասցնում է անցանկալի արդյունքի, մանավանդ հուզական լիցք ստացող, գործողության մղող գաղափարների ասպարեզում առաջ վազելիս: Դերենիկ Դեմիրճյանը գրել է. «Հայի չափը չափազանցն է»: Գուցե այս դիպուկ արտահայտությունը, իր կատեգորիկ հնչողությամբ, որպես աֆորիզմ, երկույթին խտացած գույն է տալիս, այսինքն, գուցե, ինքնին չափազանցություն է, բայց չէ՝ որ դրանով ավելի ևս հաստատվում է երկույթը, եթե նկատի առնենք նաև, թե ասողը շատ ինքնատիպ դեմք է մեր դասականների մեջ, ուղնուծուծով հայ, սրատես գրող և մարդ, որ իր կենսասիրությունը, ինչպես պատմում էին իր հին ծանոթները և ինքս էլ նկատել եմ մի քանի կարճատե հանդիպումներում նրա հետ, հասցը էր ծայրահեղ, գրեթե մոռայլ զգուշավորության իր կենցաղում, սակայն ստեղծեց այնպիսի հանդուգն երկեր, ինչպես «Վարդանանք» վեպն ու մանավանդ «Քաջ Նազար» խորիմաստ կատակերգությունը: Նպատակ չունեմ այստեղ խորանալու, թե ինչու՞ է մեր խառնվածքն այդպիսին. դա մի առանձին բարդ խնդիր է, որ պետք է երկույթի գենետիկ արմատները քննի, սկսած թեկուզ, օրինակ, մեր բարձրավանդակի բնակլիմայական պայմաններում ծայրահեղությունների և մեր պատմական ճակատագրում հաճախական աղետալի տատանումների ազդեցությունից և այլն: Բայց երկույթն ինքնին, կարծում եմ, առկա է, նույնիսկ ցայտուն է մեր ազգային բնավորության մեջ, ապացույցները տեսնում ենք թե՛ մեր

առօրյա կյանքում, թե՛ մեր պատմության մեջ, մանավանդ երբ մեր անձնական կամ ազգային արժանապատվությունն է խնդրո առարկա և պոռթկում ենք հանկարծ:

Իսկ մեր ճարտարապետության մեջ, ահա, հայի չափը դարձել է չափավորությունը, այն էլ այնպիսի ներդաշնակ, իմաստուն, իդեալական չափավորություն, ներքուստ այնպես զորեղ և արտաքուստ ազդեցիկ չափավորություն, որ ակնբախ է համաշխարհային ճարտարապետության մեջ ու արժանապատվությամբ կարող է կանգնել հին հունականի կողքին:

Ինչպե՞ս բացատրել այս հակասությունը: Ի՞նչ ճշմարտություն է վերացարկել հայ ճարտարապետությունը իր այս երբեք չխախտված էական կանոնով: Կարծում եմ, դարձյալ, որ դա իդեալի ճշմարտությունն է: Սանձելով ու ազնվացնելով քարի բութ, ասես դիվային ուժը, հակադրվելով բնության իսկ կործանիչ ուժերին՝ իր խստորեն տրամաբանական ամրանիստ կառուցվածքով, լեռնային բնանկարի նախնականությունը ներառնելով ու զսպելով իր մեջ՝ երկրաչափական պարզ ձևերի հստակությամբ, այդ ձևերը գեղարվեստականորեն միակերտելով որպես ներդաշնակ, միասնական մի ամբողջություն, հայ ճարտարապետությունը դրել է ներդաշնակյալ, ներզոր, ազդեցիկ չափավորության նյութականացած, տեսանելի, մշտապես ներկա իդեալը հայ մարդու, հայ ժողովրդի առաջ:

Հայ ճարտարապետության էությունը հանդես բերող առաջին դեմքը՝ առաջին հեպստասը, տեսանք, բազմազանության մեջ միասնության սկզբունքն էր:

Ահա՝ չափավորության մեջ ներդաշնակության այս երկրորդ սկզբունքն էլ հանդես է գալիս որպես նույն էության երկրորդ հիպոստասը՝ առաջինի հետ միաձույլ:

ԺԲ.

Երրորդ մուտք: Եվ ահա, մտնելով դարձյալ հայ ճարտարապետության ոգեկան ընդհանուր տաճարը, տեսնում եմ մուտքի կամարին փորագրված երրորդ սկզբունքը, որ հանդես է գալիս որպես նույն էության երրորդ դեմքը՝ երրորդ հիպոստասը. «Սարդն է չափանիշը»:

Նախ ասեմ, որ այս թվարկումը՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ, պարզապես շարադրանքի թվարկում է միայն, ոչ թե կարևորության կարգ է նշում: Այս երեք սկզբունքները, որ տեսնում եմ հայ ճարտարապետության մեջ, որպես միաձույլ և ամբողջական մի երրորդություն եմ պատկերացնում՝ հենց որպես հիպոստասները նույն էության: Բայց շարադրանքի թվարկումն էլ ունի իր ներքին տրամաբանությունը այստեղ. առաջին երկու սկզբունքները պարզելուց հետո միայն կարող էլ նախ ինքը ըմբռնել իմ կուահածն ըստ էության, ուստի նաև ըմբռնելի ներկայացնել այս երրորդ սկզբունքը՝ մարդն է չափանիշը: Եվ այժմ տեսնում եմ, որ երրորդության հավասարազոր անդամների մեջ սա է կենտրոնականը: Սա է կենտրոնական մուտքը, որ տանում է ուղղակի Ավագ խորանին, ուր ճառագում է լուսատու մեծ գաղափարը որպես էություն:

Արդարե. Հայ ճարտարապետության ստեղծած բոլոր կառույցները, խոչորագույններն անդամ, իրենց հորինվածքի բնույթով իսկ համաշափ են մարդուն, թե՛ արտաքին, նյութական իմաստով, այսինքն մարդու մարմնական չափերին, թե՛ ներքին, հոգեկան իմաստով, այսինքն, եթե կարելի է այսպես ասել, կառույցի հետ մարդու հոգեկան փոխհարաբերության հուզական և իմացական չափումներին: Ստանում ես նույնիսկ այն տպավորությունը, թե կարծես մարդն է ընդունված, իր արտաքինով ու ներաշխահով, որպես հորինվածքի մողուլ՝ չափի միավոր: Մի խոսքով, հայ ճարտարապետությունն ամենից առաջ կարևորում է մարդուն, այն էլ հենց պաշտամունքային կառույցներում:

Հին Արևելքում բոլորովին այլ էր մոտեցումը։ Աստվածային գորությունը նույնացվում էր արքայական միահեծան իշխանության հետ, արքան գլխավոր աստծո ներկայացուցիչն էր, հաճախ նույնիսկ առասպելաբար նրանից սերված։ Այս կրոնաքաղաքական փիլիսոփայությունը իր ազգեցիկ արտացոլումն էր գտնում հենց պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ։ Կառույցներն իրենց ահռելի զանգվածով, ճարտարապետական ձևերի գերազագույն վիճակից մասք պետք է ճնշող մոնումենտալություն ստեղծելին, որի առաջ պետք է հյուլեանար, ահ ու պատկառանք զգար մարդ էակը։

Մինչև այսօր էլ այդ զգացումն են ներշնչում, օրինակ, հին եգիպտական բուրգերն ու տաճարները։ Կանգնում ես Կառնակի կամ Լուքսորի տաճարների առաջ, երկուսն էլ Վերին Եգիպտոսի երբեմնի մեծ ոստան Թերեփ տարածքում՝ գլխավոր Ամոն աստծուն նվիրված։ Դեռ մուտքի հսկայածավալ պիլոնների ճարտարապետական զորեղ ներգործությամբ ճնշում են արդեն հոգիդ, որքան էլ աչքդ սովոր լինի այս մեր դարաշրջանի ահագնատիպ կառույցներին անգամ։ Տաճարային երկարուն, լայնատարած համալիրներ են դրանք, տարբեր փարավոնների օրոք ներդաշնակորեն հավելադրված, հանճարեղ ճարտարապետների ստեղծագործություն, ներսում վիճակարի սյունաշարերով, որոնց պապիրուսաձև կամ լոտոսաձև խոյակներին նայելիս գլուխող է պտտվում։ Քեզ հատկապես «ոչնչացած» ես զգում և կորած ու մոլորածի նման թափառում ես Կառնակի հսկայական սյունասրահում, որ աշխարհում մեծագույնն է։ Հարյուր քառասունչորս սյուներ, վերից վար և շուրջանակի քանդակազարդված մեհենագրերով, աստվածային կերպարանքներով ու խորհրդանշաններով, և ամեն մի սյունը հազիկ կարող են գրկել հինգ թեատարած մարդ։ Միտքդ գժվարանում է ըմբռնել տեսածդ, բայց միաժամանակ, անշուշտ, իմացական պատկառանք ես զգում այսօր՝ մարդկային հանճարի հզորության առաջ, թեպետ խղճահարության զգացումով մտածում ես նաև այն մարդկային էակների մասին, որոնք մտրակների տակ տանջվել ե

Նույնիսկ զոհվել են՝ ստրկական աշխատանքով այդպիսի կառույցներ բարձրացնելիս։ Ամեն կողմ տեսնում ես, տաճարներում, փարավոնների վիթխարահասակ արձաններ՝ իրենց ծիսական մեղմ ժպիտով։ Կանգնում ես այդպիսի արձանի մոտ, դլուխդ ծնկներին էլ չի հասնում, և հանկարծ կուահում ես՝ աստվածացյալ փարավոնի արձանն է այստեղ չափի միավորը, այլ ոչ թեկուզ, ասենք, փարավոնն ինքը որպես մահկանացու մարդ, որ պարզապես քո հասակին կլիներ ու քեզ նման կմտածեր, անշուշտ, կյանքի ու մահվան մասին, որքան էլ տոգորված լիներ անդենական «արևմուտքի աշխարհում» իր հավերժության գաղափար-հավատքով, որից մղված նախօրոք կառուցում էր իր այդ հավերժության բնակատեղին՝ լեռնատիպ բուրգը կամ լեռան խորքում վիմափոր դամբարանը, ուր քանդակագարդված ու որմնանկարված, ոսկեհուռ ու ականակիտ կահ-կարասիով, արձանիկներով և այլազան իրերով լցված սրահներն ու միջանցքները, մեհենագիր արձանագրություններով միասին, դառնում էին կենդանի կյանք պատկերող արվեստի գանձարաններ։ Ի դեպ, երբ Լուքսորի տաճարում կանգնած էի ամենանշանավոր Ռամսես Երկրորդ փարավոնի ոտքերի մոտ, հանկարծ տարօրինակ մի զգացումով տեսա, որ կողքիս նրա կողակիցն է՝ գեղեցկուհի Նեֆերտարի թագուհին, գուցե քիչ ավելի քան մարդահասակ, մերկ, հայտնի կանոնական դիրքով ուղիղ կանգնած՝ ձեռքերը կողերն ի վար, մի ոտքը առաջ, ասես փարավոնի ստորոտին կողակցված հմայիչ արձան։ Թագուհին անգամ, ուրեմն, տաճարում «Հյուլեանում» էր աստվածացյալ փարավոնի մոտ։ Մեծ փարավոնների դամբարան բուրգերի շուրջն էլ նույնն ենք տեսնում։ Թագուհիների և արքայազունների դամբարանները թղուկ բրդիկներ են դրանց կողքին։

Ասելիքս ներկայացնելու համար մի քիչ մանրամասն խոսեցի հին եղիպտական տաճարների մասին, որոնք դարերի խորքից մեզ հասած շատ ցայտուն ու մեծարժեք մարմնավորումն են այդ կրոնաքաղաքական փիլիսոփայության։ Առավել կամ պակաս՝ գրեթե նույնն է եղել ամենուր։ Մի-

յագետքում «աստծո բնակարանը» գտնվում էր աստիճանավոր բրդաձև զիկուրատի գագաթին, որ անմատչելի էր հասարակ մահկանացուների համար, միայն քրմապետն ու արքան կարող էին բարձրանալ: Հայտնի են հելենիստական կես-արևելյան միապետությունների, այնուհետև հռոմեական կայսրության հսկա կառույցները: Հնդկաստանի գոպուրաները նկարագրեցի արդեն: Պիտի ասեք՝ իսկ քրիստոնեակա՞ն շրջանում: Նույնը: Կոստանդնուպոլսում Այա-Սոֆիայի վիթխարագմբեթ տաճարից սկսած: Եվ մանավանդ՝ Հռոմի պապական իշխանության տակ, որ նույնպիսի կրոնաքաղաքական փիլիսոփայությամբ տոգորված միապետություն էր դարձել փաստորեն, միայն թե շեշտը արքայական հզորությունից տեղափոխել էր քահանայապետական հզորության վրա: Գոթական հսկա տաճարներում, որոնք, ինչպես ասացի արդեն, նաև գերբեռնված են գեղագարդման բազմապիսի տարրերով, մարդ ինչպե՞ս է զգում իրեն: Հյուլե: Վերածնդի շրջանում անդամ, որ մարդուն կարևորող հումանիզմի փիլիսոփայությամբ էր չնչում, շարունակվում էր մեծամոլական ձգտումը: Հռոմի Ս. Պետրոսի տաճարում մարդ կարող է փոշիացած զգալ իրեն՝ հազար-հազարների բազմություն ներառնելու ընդունակ տարածության մեջ: Ի զուր չեն ասում, երեի, որ այդ քրիստոնեական շքեղ ու փառավոր տաճարներում ամեն ինչ կա, ամեն կողմ էլ Քրիստոսն է պատկերված, սակայն բացակայում է Քրիստոսն ինքը՝ բուն իր վարդապետությամբ:

Հին հունական ճարտարապետությունը միայն, հատկապես բարձր դասականության ոսկեղարում, երբ համայնքապետական սկզբունքներն էին բնորոշ հասարակական ու ստեղծագործական մտքին, մանավանդ Աթենքում, գտավ երջանիկ ոսկե միջինը՝ ազատ քաղաքացի դարձած մարդու (թեպետ, ճիշտ է, ստրուկներին չհաշված) և համայնքը հովանավորող, մարդակերպ պատկերացված աստվածների միջև, ուստի ոչ թե փոքրացրեց, ճնշեց, այլ բարձրացրեց, պանծացրեց ազատ, հերոսանալու ընդունակ մարդուն և նրա ստեղ-

ծագործ ներաշխարհը, ուր մարդկային իմացականության պրոմեթևսյան տիտանական պայքարն էր սկսվել նախապաշարմունքներով շղթայող մութ ուժերի բռնության դեմ: Պայքար՝ ճշմարտությունը ճանաչելու համար, ճանաչելու բնության հետ մարդու ներդաշնակ գոյակցության օրենքները, հանուն գերագույն Արդարության, այսինքն ամեն ինչից վեր տիեզերական կարգուկանոնի, հանուն Կոսմոսի՝ բառ, որ նշում էր հենց Տիեզերքի ըմբռնումը որպես կարգուկանոնով ներդաշնակված Գեղեցկություն: Պայքար, որ մի որոշ տեսանկյունով երկի մարդ էակի հավերժական ճակատագիրն է տիեզերքում իր երկրային կեցության մեջ: Համաշխարհային մշակույթի և քաղաքակրթության այդ լուսափայլ շրջանում, ահա, ստեղծվեցին մարդու հետ միշտ համաչափ, մարդու, բնության և աստվածների ներդաշնակ գոյակցությունը խորհրդանշող պերիպտերային հորինվածքով տաճարները՝ առավելապես գորիական օրդերի համակարգում, որ հատկանշվում էր, ըստ հին հույների, մարմնական չնորհագեղ ուժը և մտքի խստաշունչ պայծառությունը զուգակցող առնականության, արիության գաղափարով: Ստեղծվեց ոչ միայն հունական, այլև համաշխարհային ճարտարապետության գլուխգործոց Պարթենոնը՝ իր ամեն մի նրբակերտ մանրամասնով և իր պարզ, մոնումենտալ ամբողջականությամբ կատարյալ մի ներդաշնակություն, մարմնացյալ իդեալը դարձարջանի, նաև հավերժական մարդկայնության իդեալը աշխարհի առաջ, վերջապես նաև, ասես, խորհրդանիշը բուն իսկ Կոսմոսի՝ հենց վերոհիշյալ ըմբռնումով:

Եվ ահա, իրոք, մի՞թե զարմանալի չէ, որ հայ ճարտարապետության մեջ սկզբից մինչև վերջ գործել է մարդու հետ համաչափ կառուցելու սկզբունքը, որ կարելի է նկատել յուրօրինակ և կամ, այսպես ասենք, փիլիսոփայական մի կանոն՝ կառուցողական-տեխնիկական և մանավանդ գեղագիտական կանոնները խորքից իմաստափորող: Շենքը, լինի տաճար, ժամատուն կամ մատենադարան, իր արտահայտիչ, ասես մտերմորեն խստաշունչ արտաքինով կանչում է նա-

Հապետական հարազատ տան նման, ակնածալից խորհրդավորության հետ նաև գրեթե ընտանեկան սրտակցություն ներշնչելով մարդուն, այլ ոչ թե ճնշելով ահիվ ու երկյուղիվ: Ու ներսում էլ չի ընկնում, չի փոքրացնում մարդուն, ահագին տարածության մեջ ու ճարտարապետական ահագնամեծ ձեերի գերիշխանության տակ հյուլե չի դարձնում նրան, այլ ներառնում է իր մտերմորեն պատկառազդու մթնոլորտի, կուռ ձեավորված վերասլաց տարածության մեջ, պարզ, լայնահոն կամարների և բոլոր ճարտարապետական ձեերը համակենտրոնացնող գմբեթի հովանու ներքո, որ հենց նահապետական հարկի նման, կարծես, պահպանում է նրան և միաժամանակ բարոյական վեհությամբ առ Բարձրյալն է ուղղում նրա զգացումներն ու մտքերը, մերձավորի հանդեպ արդարության ու սիրո իդեալին: Խորանն էլ միաձույլ մասն է կուռ ձեավորված տարածության, սրահից չի անջատված ոչ մի իկոնոստասով, հեռու-հեռավոր չի թվում տաճարի որևէ անկյունից, միայն ունի բեմ, որի կողքերին աստիճաններ են բարձրանում հենց սրահից, և ուր կատարվում է արարողությունը՝ բոլորին տեսանելի, նաև տաճարի սքանչելի ակուստիկայում բոլորին լսելի: Ստացվում է նույնիսկ այն տպավորությունը, թե արարողությունը կատարվում է ժողովրդի մասնակցությամբ, և այո, հաճախ ժողովուրդն էլ մեղմ երգում է եկեղեցու պաշտոնյաների հետ միասին: Դա իրոք ստեղծում է համայնքի գեմոկրատական ոգի, որ հատուկ էր վաղ, դեռ անարատ քրիստոնեությանը, և այդ ոգին էլ ստանում է հայկական տոհմիկ մի երանգ, ասես լայնացրած ընտանեկան մի մթնոլորտ՝ իր նահապետական նվիրապետության կարգով:

Մարդը մի հայացքով ընկալում է ամբողջ կառույցը թե՛ դրսից, թե՛ ներսում, ուր իրեն զգում է այդ ճարտարապետական ամբողջության, ինչպես նաև համայնքային այդ մթնոլորտի մի հարազատ մասնիկը: Ավելին՝ իր հետ տանում է, այդ մթնոլորտի զգացողության հետ միասին, նաև այդ ճարտարապետական ամբողջության պատկերը, որ իր

Հոգու մի հարազատ մասնիկն է դառնում: Իսկ այդ պատկերը, առօրյայում, նաև մշտապես իր աչքի առաջ է նյութական ներկայությամբ, և այդ ներկայությունն էլ երբեք չի ճնշում շրջակա բնակելի միջավայրի վրա՝ լինի գյուղ, ավան թե քաղաք, իր ընդհանուր զանգվածի չափերով չի տարանջատվում այդ միջավայրից, այլ կատարում է, ասես հենց նահապետի նման, շրջապատը նյութապես ու հոգեպես համակենտրոնացնող նվիրապետական դեր՝ իր ներդաշնակյալ ամբողջականությամբ, որ առնչվում է նաև մոտակա ու հեռակա բնանկարի հետ: Եվ իր կերպարով ճառագայթում է ազնվություն, բարություն, արժանապատվություն, մի խոսքով՝ աստվածայինի հետ մերձեցո՞ղ մարդկայնություն, ըստ որում Կարմրավորի նման մատուռները ավելի մտերմիկորեն հուզական ճառագայթումով, իսկ մեծ տաճարները՝ ավելի հանդիսավոր ու վեհաշունչ:

Այս սկզբունքը, այս փիլիսոփայական կանոնը, այս նահապետական ոգով հումանիզմը, որ երկի հատուկ է եղել հայկական աշխարհազգացողությանն ու մտածողությանը, քանի որ դրա շունչն զգալի է նաև մեր մյուս արվեստների և գրականության մեջ, երբեք չի խախտվել հայ ճարտարապետության զարգացման ամբողջ ընթացքում: Եվ չէր էլ կարող խախտվել մեր խոշորագույն տաճարներում անգամ, ոչ իսկ վանական համալիրներում, որովհետև դա օրգանապես հատուկ է հայ ճարտարապետության հորինվածքներին, դրանց յուրօրինակ, ինքնատիպ «օրդերին», եթե կարելի է այսպես ասել. հատուկ է համաչափությունների բուն իսկ ոգուն, ուստի նաև ընդհանուր զանգվածի չափերին: Ի դեպ, այսօր մեր Օպերայի շենքն էլ մարդ մի հայացքով ընկալում է որպես ճարտարապետական կերպար, իսկ զվարծնոցատիպ կլոր հատակագծի հանդիպակաց կեսերում տեղափորված երկու կիսաշրջանակ դահլիճներում էլ՝ թե՛ օպերային, թե՛ համերգային, ինչպես նաև ֆոյեներում, որքան էլ մեծ է տարածությունը և յուրաքանչյուր դահլիճ ընդունում է հանդիսականների շուրջ մեկուկես հազար բազմություն,

մարդ ունենում է գրեթե նույն զգացողությունը համայնքային մտերմության, ամբողջի հարազատ մի մասնիկը լինելու. այնինչ Ծիծեռնակաբերդի համալիրի շքեղ դահլիճներում մարդ գրեթե առանձնացած է զգում հանդիսականների բազմության մեջ, իսկ շենքի ճարտարապետական կերպարը դժվար է ընկալել դրսից: Պատճառը, երկի, այն է, որ Օպերայի շենքում պահպանված է ազգային ճարտարապետության հորինվածքային «օրդերին» հատուկ այդ փիլիսոփայական կանոնը՝ ժամանակակից մեկնաբանությամբ և իմաստավորումով. շենքը քեզ կանչում է, իսկ ներառնելով՝ քեզ էլ կարծես գրկում է ամեն մեկի և ամբողջ բազմության հետ, ինչպես մեր հին տաճարները, բայց արդեն նորաշունչ մշակութային հարազատությամբ:

Իմ մի բարեկամը, իր մասնագիտության բերումով մեր պատմությանը քաջ ծանոթ, մի օր մեր մտերիմ զրույցի ընթացքում զարմանք հայտնեց, թե ինչու՞ այն դարերում անգամ, երբ հզոր պետականություն ունեինք, չեն ստեղծվել «գրանդիոզ» կառույցներ մեր երկրում, և օրինակ բերեց Գառնիի տաճարը. վերականգնումից պարզվել է նրա աչքին, թե դա «մի մեծ բան չէ»: Թողնենք այն հարցը, թե Գառնիի տաճարը փոքր բան էլ չէ և, մանավանդ, ճարտարապետական ընկալման աչք ունեցողի համար, դրա չափերը ճշտիվ համապատասխանում են տեղադրությանը, իսկ տեղն էլ ճշտագույնս է ընտրված ամրոցի տարածքում և ըստ շրջակա բնանկարի: Բարեկամիս դիտողությունը, որի մեջ մի տեսակ հայրենասիրական դժգոհանքի կամ ափսոսանքի պես մի երանգ էլ կար, համենայն գեպս ինձ որոշ ուրախություն պատճառեց այն առումով, որ մի տեսակ կողմնակի վկայություն էր այս սկզբունքի օգտին, որ կոչեցի փիլիսոփայական կանոն: Արդարեւ, պեղումները «գրանդիոզ» կառույցներ, հենց տաճարներ հատկապես, չեն հայտնաբերել նույնիսկ «ուրարտական» կոչված շրջանից, երբ ունեինք հզոր թագավորություն, որ ավելի հզոր Ասորեստանի կործանմանը մասնակից եղավ ի վերջո: Մեծն Տիգրանի կարճատե կայսրու-

թյան օրոք, որ միակը եղավ մեր պատմության մեջ ու երեխ բնորոշ չէր հայոց նկարագրին, բարձրացվե՞լ են արդյոք այդպիսի կառույցներ գոնե իր նոր մայրաքաղաք Տիգրանակերտում. առայժմ չգիտենք, բայց քիչ հավանական է թվում ինձ, և նույնիսկ եթե հայտնաբերվեն քիչ թե շատ նման կառույցների հետքեր, դրանք էլ հազիվ թե բնորոշ լինեն հայ ճարտարապետության ոգուն: Բայց այնքան հեռու չգնանք: Մեր աչքի առաջ են ավելի քան մեկուկես հազարամյակ խորացող դարերից մեզ հասած բազում ու բազում հուշարձաններ, և բոլորն էլ մարդու հետ համաչափ են կառուցված: Դա չի կարող, անշուշտ, պատահական երեսությունների լինել: Ինչպե՞ս բացատրել ուրեմն:

Դժվար է, բայց պետք է փորձել: Ու նախ, դարձյալ, մեր երկրի բնական պայմաններն են աչքի առաջ դալիս: Երկրաշարժային, կլիմայական և այլն: Այս կամ այն չափով, իհարկե, ճշմարիտ կլինի նման բացատրությունը, բայց, ինձ թվում է, հարցը չի սպառվի դրանով: Ասենք, առավել կամ նվազ երկրաշարժային գոտիներում, և Հայաստանից ոչ շատ հեռու, ինչպես, օրինակ, Հելիոպոլիսում (Բաալբեկն այժմյան Լիբանանում), բարձրացվել են ահագնատիպ կառույցներ, որոնցից ավերակներ են մնացել: Հարցը չի սպառվի նաև սոցիալական, տնտեսական, քաղաքական պայմանների պատճառաբանությամբ, դրանք փոփոխական են եղել դարերի ընթացքում:

Ինձ թվում է, կա մի ավելի խոր ու ճշմարիտ պատճառ, որ այս կամ այն չափով առնչվում է բոլոր այդ պայմանների հետ, և որ վերջին հաշվով, դարձյալ, երկրի աշխարհագրական ընդհանուր պայմանների արդյունքն է, թե՛ ներքին, թե՛ արտաքին առումով: Հստ էության հոգեբանական է այդ պատճառը, գուցե բոլոր այդ պայմանների ազդեցությունից գոյացած մի աշխարհազգացողություն, մի կենսափիլիսոփայություն, որ դարձել է ազգային նկարագիր: Դա սրտաբաց մարդասիրությունն է, թեպետ ոչ միանշանակ, ներքուստ հակասական, ազգային առումով երբեմն ավելի օտարասեր,

քան ինքնասեր, երբեմն էլ նույնիսկ ինքն իրեն վնասող, իսկ անձնական առումով, սեփական անձի սուր գիտակցությամբ հանդերձ, խորքում մերձավորին կարեկից, դժվարության մեջ օդնության հասնող, երբեմն նույնիսկ անձնազոհության չափ: Մարդուն կարևորելու զգացումն է դա, թեկուզ չգիտակցված հաճախ, դարձած բնազդ ու սովորություն, դարձած հոգեկան ջերմություն ու հրայրք, որ հույժ հատուկ է հային՝ թե՛ ընտանեկան, թե՛ հասարակական կյանքում, մինչեւ անգամ իր թշնամական դրսեւորումների մեջ, որքան էլ սա պարագոքսալ թվա, որով երկպառակություններն անգամ, թե՛ հասարակության մեջ, թե՛ անհատի հոգում կամ ընտանիքում, արտահայտվում են հրայրքով: Հայկական նկարագիրը, իր մարդկային թուլություններով հանդերձ, եթե բարոյազրկված ու աղավաղված չէ, երբեք չի կարող անտարբեր լինել մարդու հանդեպ, ով էլ լինի դիմացը՝ բարեկամ թե թշնամի:

Այս դժվար լեռնաշխարհում, ուր մարդը կարող էր հաճախ ծանր վիճակի մեջ ընկնել, կյանքն ստիպել է, առհասարակ, հոգատար լինել հարազատի, մերձավորի, հայրենակցի նկատմամբ: Նաև օտարի նկատմամբ լինել հյուրընկալ ու հանդուրժող. սրա գեղեցիկ վկայությունը տեսնում ենք դեռ հին հույն զորավար և պատմիչ, գրող, փիլիսոփա, Սոկրատեսի աշակերտ Քսենոֆոնի «Անաբասիս» երկում, ուր նա նկարագրում է Միջագետքից նահանջող հույն բազմաշարչար զինվորների հյուրընկալումը Հայաստանի գյուղերում, երբ նրանք ուժասպառ էին արդեն ու սառչում էին ձյուների մեջ: Մյուս կողմից, ինչպես ասել եմ արդեն, այս դժվար լեռնաշխարհը նաև ճանապարհների քառուղի էր, օգտավետ, բայց առավել ևս փորձանքաշատ, և պատմական ծանր ճակատագիրը, պատուհանների անդադրում շարանով, ստիպել է պայքարել ոչ միայն բնական աղետների, այլև, գուցե ավելի հաճախ, ներխուրժող անագորույն հորդաների դեմ: Հայ մարդը միշտ սեփական մաշկի վրա զգացել է մարդկային բոլոր դժբախտությունները, ապրել դրանց դառնությունը իբրև հոգու ցափ, որ բնականորեն բերում է

կարեկցանք ու խղճահարություն մարդ էակի հանդեպ: Բայց դառնությունների անդադրում կուտակումը կարող է հասցնել նաև ցասման ու ներքին դաժանացման: Հոգեկան ցավը, իմաստնացնելով մարդուն, մեղմում է ցասումն ու ներքին դաժանացումը, վերածում խստաշունչ խոհի, որ միանալով սրտի ջերմության հետ՝ դառնում է մի տեսակ ցասկոտ մարդասիրություն, արդարության կրքոտ երազանք, երբեմն նույնիսկ ինքնաձաղկումով խթանված: Հայ մարդու հոգում դառնությունների կուտակումը հասցրել է ոչ թե աշխարհի հանդեպ չարացման, այլ աշխարհը նորոգված, բարեփոխված տեսնելու մհերյան խստախոհ բարության իդեալացրած բաղձանքին: Միթե^o ազգային այս բարդ հոգեբանության գերագույն արտահայտությունները չեն մեր գրականության երկու համամարդկային բարձունքի գլուխգործոցները՝ ժողովրդի հանճարից ծնված դյուցազնավեպ «Սասունցի Դավիթը» և Նարեկացու անհատ հանճարի երկնած «Մատյան Ողբերգության» վիթխարի պոեմը, որ «ի խորոց սրտից» դիմում է արդեն ուղղակի Աստծուն:

Արդ, հայ ճարտարապետությունը, մարդուն համաչափ կառուցելով իր տաճարները, ինձ թվում է՝ ոչ միայն արտացոլում էր հայ հոգու այդ բարդ, հակասական մարդասիրության իրողությունը որպես ազգային ճարտարապետական ոճի խորք, այլև, ու սա է ամենակարեորը, ներգաշնակյալ պարզության հասած իր կատարելությամբ, դարձյալ, իդեալի ճշմարտությունն էր դնում հայ մարդու, հայ ժողովրդի առաջ՝ մաքուր, բացարձակ մարդասիրության համապարփակ գերագույն իդեալի վերացարկված ճշմարտությունը:

ԺԳ.

Ֆլոբերն ասում է, թե միջին ֆրանսիայի լեռնային բնանկարը ունի «ավելի ողջամտություն, քան վեհություն»: Ճիշտ հակառակն է հայոց լեռաշխարհի բնանկարը. ունի ավելի վեհություն, քան ողջամտություն: Եվ ահա, իր կո-

թողներում հայ ճարտարապետությունը հրաշալիորեն գուգակցել է մեր լեռնաշխարհի վեհությունը կառուցողական ու գեղագիտական ողջամտության հետ։ Անհամար այդ կոթողները Արցախից մինչև Կիլիկիա, ամեն մեկն իր տեղին համապատասխանող ուրվանկարով և նույնիսկ քարի գույնով, ինչպես, օրինակ, շնորհագեղ, կարմրավուն Մարմաշենը Ախուրյանի հովտում կամ Կեչառույքը Ծաղկաձորի անտառապատ լեռնագծերի տեսողական հանգուցակետում, կարծես նորովի, հենց ասես ողջամտության ոգով կազմակերպում են բնանկարը իրենց շուրջ, ոչ միայն անմիջական շրջապատի, այլև ընդարձակ համայնապատկերի կիզակետը դառնալով։

Եվ ես լսում եմ, հայոց պատմության դարերով չափվող ժամանակի և հայոց լեռնաշխարհի պատմական չափումներ ընդգրկող տարածության մեջ, հայ ճարտարապետության մեծակերտ սիմֆոնիան՝ իր երկու հիմնական թեմաների հարատես զարգացման, տարբերակման, ընդելուզման ընթացքով, իր ոճական դիմորոշ միասնությամբ, հզոր ու հավերժահունչ այդ համանվագը, որ ոչ միայն հայորդու իմ սրտին է հարազատ, այլև իմ մարդկային էությունն է հուզում իր գեղագիտական ու բարոյագիլիսոփայական պատգամով, ինչպես մարդկային ոգու բոլոր մեծ արտահայտությունները տիեզերքի այս երկրագունդ կոչվող մոլորակում։ Հոգու ականջներով լսում եմ այդ համանվագը իր անաղարտ ամբողջության մեջ, երգեցիկորեն կանգուն բոլոր տաճարների բազմահնչուն, բազմաձայնված փոխասացություններով, որոնց մեջ նաև Զվարթնոցի խորալը, Տեկորի շրջափոխվող ակորդներով մեղեղին՝ իրենց դեռ անկործան լիակատար հնչողությամբ։ Լսում եմ մեր ճարտարապետության համանվագը ամբողջ երկրագնդի ճարտարապետական բազմաձայն փառատոնում, որ իր հարատես գոյընթացով հնչում է տիեզերական ժամանակ-տարածության առեղծվածային լինելության Խորհուրդի մեջ։

Բայց մեր պատմության վերջին մթագնած դարերում և մանավանդ, ավազ, այս քսաներորդ «քաղաքակիրթ»

դարում Մեծ եղեռնից ու նաև հետագա աղետներից հետո, այնպես խլացրած ու ողբերգական է հնչում մեր այդ համանվագը, ասես խավարուն մի շամանդաղ է իջել այդ հզոր հնչողության վրա, չքացել են որոշ մեղեղիներ ու դատարկ մի լոռություն ծակծկել է համանվագի բազմադարյան ամբողջությունը, որոշ մեղեղիներ էլ կոտրտվել են, նույնիսկ մնացել որպես բեկոր միայն, և ընդհանրապես որբացման խոռվքն է լսվում այդ ողբերգական հնչողության մեջ: Եվ սակայն հնչում է ու պիտի հնչի հավերժորեն: Մաքրվում են մեր ականջները արգելակման խլացուցիչներից, աշխարհն էլ արդեն, ահա, սկսել է ականջ տալ այդ մեծ համանվագին, մեր լսողությունն էլ ավելի ևս պայծառացնելով մեր արժեքների գիտակցությամբ և լուրջ, զգաստացնող արժանապատվության զգացումով: Հիմնական մեղեղիներն արդեն դուրս են գալիս խավարուն շամանդաղից, իրենց նախկին պայծառությունն ստանում նորոգ հնչողությամբ, հստակորեն լսելի դառնում թե՛ մեզ, թե՛ աշխարհին: Ուզո՞մ եմ հավատալ, որ ամբողջությունն էլ պիտի ազատվի ողբերգական շամանդաղից, որբացման խոռվքից, որովհետև ոչ միայն մեզ, այլև աշխարհի համար էլ այսօր այնքա՞ն այժմեական է հայ ճարտարապետության էությունից բխող պատգամն իր հիպոստասների երրորդությամբ ու անքակտելի միությամբ՝ Միասնություն, Զափափրություն, Մարդասիրություն...

1975-1988

ԱՆԱՆՈՒՆ ԼՄԲԱՏԵՑԻ

Յեկեղեցիս ի գրոցն ականջք միայն լսեն,
իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն եւ ականջօք լսեն,
եւ որ սրտիւթն իմանան եւ հաւատան:

ՎՐԹԱԸ ՔԵՐԹՈՂ

**Վաղուց ուզում էի գնալ Արթիկ և բարձրանալ Լմբատա-
վանք:** Ավելի ճիշտ՝ բարձրանալ լերկ ու ամայի լեռներում
այն վայրը, ուր հնագարյան Լմբատավանքից կանգուն է
մնացել միայն սուրբ Ստեփաննոս փոքր եկեղեցին: Ուզում էի
գնալ մեկ նպատակով միայն. լավ դիտել որմնանկարի մնա-
ցորդները այդ եկեղեցում: Ճիշտ այնպես, իմչպես գնացել եմ
Էրմիտաժ կամ կցանկանայի գնալ Լուվր՝ հատկապես կանգ-
նելու մեկ գլուխ գործոցի առաջ ու երկար դիտելու, թափան-
ցելու արվեստի մեծ երկի մեջ ու նրանով ներթափանցվելու,
հոգիս ավելի ևս հարստացնելու իմացության բերկրանքով,
ինչպես Էրմիտաժում արել եմ Ռեմբրանտի «Անառակ որդու
վերադարձ» գլուխ գործոցի առաջ:

Տարիներ էին անցել երիտասարդությանս այն օրից, երբ
եղել էի Արթիկում, ուր համերգի էր գնացել պետական երգ-
չախումբը, որի մեջ երգիչ էի: Ամառային վաղ երեկո էր,
արել դեռ ոսկեպայծառ. տեսել էի եկեղեցին հեռու բար-
ձունքին, հրապուրում էր, կանչում, բայց վախենում էի, որ
համերգին կուշանամ, թեպետ երկու-երեք ազատ ժամ ունեի
տրամադրությանս տակ: Սակայն բախտությունը հանկարծ.
մտել էի գրախանութ, պատահաբար հանդիպեցի երևանցի
նկարիչ մի ընկերոջ, որ շատ էր սիրում այդ օրերին դեռ հա-
մարյա «Հակա» նկատվող մեր հոգեռոր երաժշտությունը, իսկ
ես նրա արվեստանոցում «գաղտապողի» երգել էի պատարա-
գից: Ասացի ափսոսանքս, որ չեմ կարողանալու Լմբատա-

վանք բարձրանալ, և հանկարծ նա շատ ուրախացավ։ Առիթ էր. ես խոստացա ազատ երգել վերևում, իսկ վիլիսը պատրաստ կանգնած էր խանութի առաջ, երկու արվեստակից այս կողմերն էին եկել նկարելու։ Լեռների միջով քարքարուտ ճանապարհ էր, որ երկար թվաց ինձ։ Ու տեսա, մոտիկից տեսա այդ փոքր եկեղեցին։ Զգիտեի, որ ներսում որմնանկար էլ կա։ Եվ այդ որմնանկարը ինձ անակնկալի բերեց իր գույների տաք ներդաշնակությամբ, իր արտահայտչական մեծ ուժով և իմաստի խորությամբ։ Եվ անակնկալի՞ց էր գուցե, որ այնպես ցնցեց ինձ, տպագործեց միանգամից ամբողջությամբ ու անջնջելիորեն։ և աչքերը, աչքերը մանավանդ։ Բայց չկարողացա սրտիս ուզածին չափ երկար դիտել, ինքնամփոփելով, խոկալով, կրկին ու կրկին նայելով. ոչ միայն որովհետեւ ժամանակս քիչ էր թվում, աշխատանքից չուշանալու որդն էր կրծում ներսից, այլև մենակ չէի։ Ու նաև աչքերս պղտորվեցին, հեկեկանքս հազիվ զսպեցի, երբ սկսեցի «Այսօր անձառ լուսոյն ծագումն» երգել ու սրտիցս հորդեց այդ երազային մեղեղին, մանկությանս երազային աշխարհից։ մայրամուտի շեղ ճառագայթները ողողել են Աթենքի մեր եկեղեցու խորանը, որի առաջ, բեմում կատարվում է Ավագ Հինգչաբթի երեկոյան Ոտնլվայի արարողությունը, մինչ երգվում է այդ մեղեղին, և ես էլ խաչակիր շապիկ հազած տղաների շարքում, որպես տասներկու աշակերտները Հիսուսի, ոտարբորիկ կանգնել եմ զգեստավորված և ծնրադիր արքեպիսկոպոսի դիմաց, որ տաշտակի մեջ լվանում և սրբում է իրեն մեկ առ մեկ մոտեցող տղաների փոքրիկ ոտքը, օրհնյալ յուղը քսում խաչաձև…

Այն օրից մտքիս հայացքը մնացել էր Լմբատավանքի որմնանկարին ուղղված։ Դարերի խորքում ստեղծված այդ գեղանկարչական երկը գլուխ գործոց էր թվում ինձ։ Ու հենց դա էլ մղեց անցյալ տարիների ընթացքում հետաքրքրվելու, մեր ճարտարապետության հետ, նաև հնադարյան որմնանկարներով։ Այդ նպատակով ևս այցելում էի կամ նոր աչքով վերստին դիտում այն ճարտարապետական կոթողները, ուր, ավաղ, որմնանկարների բեկորներ կամ հետքեր են միայն

մնացել, դրանք էլ հաճախ կեղտութված, խզմզված ու աղա-վաղված։ Որոշ բեկորներ, փառք Աստծո, մաքրվել են մասնա-գետների գուրգուրոտ ձեռքերով ու գեղասեր աչքի համար դարձել անխառնորեն ըմբոշխնելի, ինչպես Արուճում, օրի-նակ, և կամ հենց Լմբատում, թեպետ ուրիշ պիղծ ձեռքեր կա-մաց-կամաց ապականում են դարձյալ, և անզոր ընդվզում ես այս նորօրյա բարբարոսության դեմ, հետո ընկնում տիսուր մտքերի մեջ։

Տեսել էի արդեն բավական շատ որմնանկարներ, առավել կամ նվազ լավ վիճակում մեզ հասած, բայց գրեթե բոլորն էլ բեկորներ, առավել կամ նվազ ամբողջական՝ Արուճում, Թա-լինում, Տաթևում, Քորայրում, Սանահինում, Հաղպատում և այլուր, նույնիսկ զննել էի գրեթե լրիվ անհետացած որմնան-կարների գունային կամ գծային հետքերը։ Եվ ինչպե՞ս այս-տեղ, դարձյալ ու դարձյալ, մեր այն մեծ Ավազն էլ չասեմ։ Ինչպես կուզեի տեսնել, ոչ թե հին, աղոտ լուսանկարներում, այլ աչքովս տեսնել ու երկար դիտել այն որմնանկարներն էլ այնտեղ՝ Անիում և Աղթամարում և ով գիտե դեռ ուր մինչև Կիլիկիա, մեր այն կանգուն կամ կիսավեր, բայց արդեն լրիվ որբացած տաճարներում…

Հենց վեցերորդ-յոթերորդ դարերի որմնանկարները, թե-պետ հազվագյուտ և ամենից ավելի վնասված, սիրտս խո-րապես ջերմացնում են ոչ միայն իրենց գեղարվեստական բարձր արժանիքներով, այլև մանավանդ իրենց ոճով ու ոգով. վաղ քրիստոնեական այդ արվեստի մեջ դեռ զգացվում է հնագույն դարերից ավանդված արևապաշտ ոգին, երկնի ու երկրի երկնած աստվածային լույսն օրհներգելու մթնոլորտը, հայ-հելլենիստական աշխարհազգացողությամբ էլ զորա-ցած, ապա նաև լույսի այն գաղափարը, որ քրիստոնեական կրոնափիլիսոփայությունը նույնացրել է Քրիստոսից ճառա-գող տիեզերական աստվածայնության հետ։ Մտաբերելով այդ որմնանկարները, միշտ էլ հիշում եմ նույն վեցերորդ-յոթերորդ դարերի մատենագիր Վրթանես Քերթողի երկը, գրված պատկերամարտների դեմ ի պաշտպանություն սրբա-զան գեղանկարչության, շատ գեղեցիկ մի երկ, որ սկսվում

է հենց լույսի գովերդումով. «Ի կենսաբեր լուսոյ զարդարին ամենայն արարածք, եւ ի ճառագայթ նորա պայծառացեալ բերկրին երկինք եւ երկիր»: Իսկ առհասարակ գեղանկարչական արվեստի ներգործության ուժին տալիս է ինչ սքանչելի բնորոշում, որ բերեցի վերևում իբրև բնաբան. եկեղեցիներում գրքերից ընթերցվածը ականջներն են միայն լսում, իսկ նկարները մարդիկ տեսնում են աչքերով ու նաև լսում են ականջներով, սրտով են ընկալում, իմանում և հավատում:

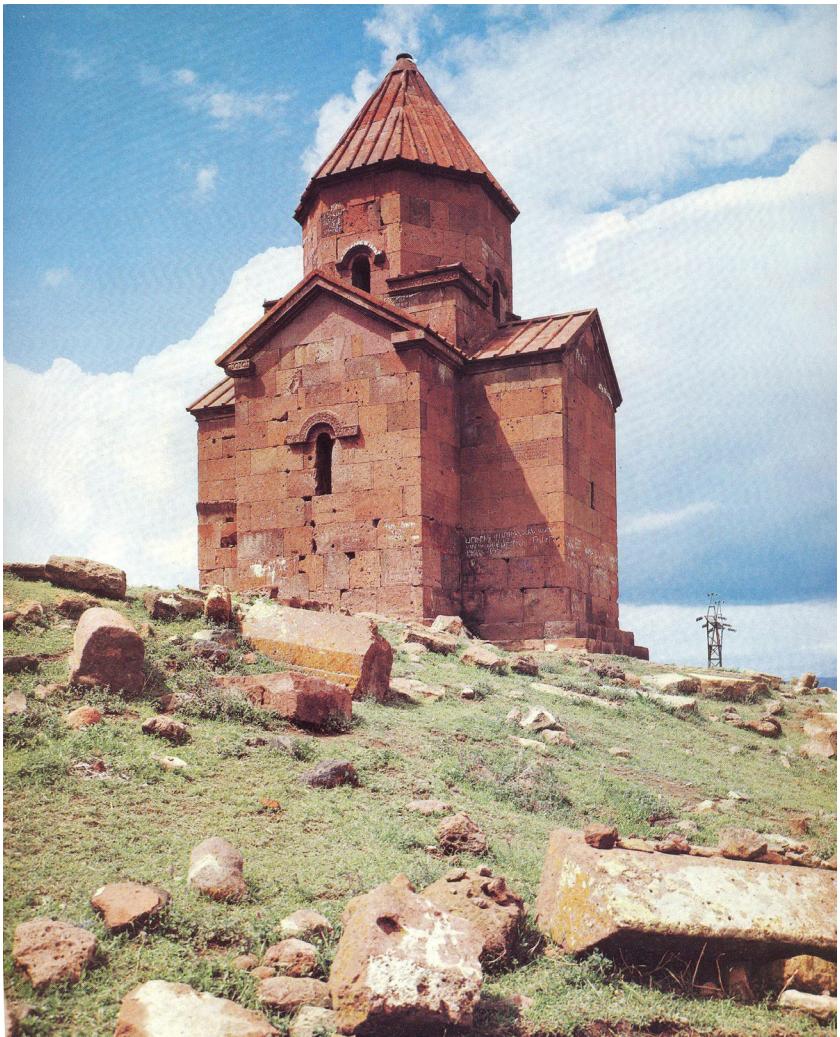
Պատկերամարտների դեմ է գրել. դեռ այն ժամանակներից լուսավոր մտքերը պայքարել են մոլեռանդության, սահմանափակության, առավել ևս տգիտության դեմ, որոնք միշտ էլ թշնամի են եղել բարձր արվեստին, մինչև այսօր...

Արդ, մի տեսակ մտասեեռում էր գարձել այն միտքը, թե «ուխտի» գնամ որմնանկարների նկատմամբ իմ հետաքրքրության ու սիրո սկզբնաղբյուրին՝ Լմբատի որմնանկարին: Ավելի հասուն աչքով ու հանգամանորեն դիտեմ: Նույնիսկ մտքումս անուն էի տվել այդ անհայտ նկարչին, որ դարերի խորքից այդպես հուզել էր ինձ՝ Անանուն Լմբատեցի:

Մի քանի օր առաջ, վերջապես, անակնկալ մղումը վաղ առավոտյան ինձ դուրս նետեց տնից: Երեք ավտոբուս փոխելուց հետո, կեսօրվա ճիշտ տասներկուսին Արթիկից ոտքով ուղիղ բարձրանում էի արդեն դեպի Լմբատավանք: Օրը՝ շաբաթ:

Սեպտեմբերյան պայծառ, դեռ ամառայինի նման արև, իսկ սարալանջին շերտ-շերտ հորիզոնական երկարող նեղ-լիկ արտերը, որոնց քարքարոտ եզրից եմ քայլում, վաղուց են հնձված: Օդը ջինջ է, լեռնային: Ու դիմացս, հեռվում, զառիվերի բարձունքին, երկնի վճիտ կապույտի մեջ հստակ ուրվագծվում է սլացիկ, սրագագաթ, գորշ-մանուշակագույն եկեղեցին, իսկ ավելի հեռու՝ ժայռոտ, գորշաթույր լեռներ են:

Յոթերորդ կամ նույնիսկ, հավանական է, վեցերորդ դար: Վրթանես Քերթողը, երկի, այդ որմնանկարն էլ ուներ իր աչքի ու ականջի առաջ, երբ գրում էր «տեսանելի ու լսելի» նկարների մասին:



Լմբատավանքի Ս. Ստեփանոս
խաչաձև կենտրոնագմբեթ եկեղեցի, 7-րդ դար:

Զարմանալիորեն գեղեցիկ է հայ ճարտարապետության այս կոթողը՝ գուցե ամենակատարյալը խաչաձև-գմբեթավոր փոքր եկեղեցիներից, որոնցից մեկն է նաև չքնաղ Կարմրավորը Աշտարակում։ Ոչ միայն գեղեցիկ, այլև վեհ է Լմբատը՝ լերկ ու ժայռոտ լեռների այս լուսառատ, լուռ ամայության մեջ, իր արտակարգորեն զուսպ ու պարզ ձևերի կատարելությամբ։ Զեռակերտ մի ներդաշնակություն՝ ասես ամբողջ այս նախնական բնանկարի կիզակետը դարձած։ Ու նաև թախծոտ ու հպարտ՝ իր մենությամբ։ Դարերի համբերատար վկան։

Մոտենում եմ՝ անցնելով սև, սպիտակ ու սրճագույն կովերի կողքից, որոնք անշարժ, արձանների նման, ընկողմանել ու որոճում են ժայռերի միջև, աշնանային աղքատիկ կանաչի վրա, ուր գեղին կարճիկ ծաղիկներ են մնացել հատուկենտ։ Ոչ մի մարդկային շունչ։ Թուչուններն էլ հատուկենտ, լուռ։ Եվ խոհուն մի կենդանությամբ կանգնած է թվում դարերի վկան։ Մոտից՝ գույնը այլ էր արդեն. կարմրավուն տոռփը, դարերով արև ծծած, վարդագույնի երանդ է ստացել, մանավանդ կեսօրվա այս պայծառ ժամին։

Նախ պտտվում եմ շուրջը, ինչպես արձանի շուրջն են պտտվում՝ տարբեր կողմերից ընկալելու համար։

Գեղագիտական անխառն հաճույք են պատճառում ներդաշնակ համաչափությունները, ծավալների և հարթությունների հաջորդականության ոիթմը, գծային պարզ ու մաքուր անցումները, այնքան զուսպ ու գեղեցիկ զարդաքանդակները քիվերին և լուսամուտների վերևում պսակներին, անգամ պատերի շարվածքն ու սրբատաշ քարի ֆակտուրան՝ մի բան, որ միշտ էլ ուրույն կենդանություն է տալիս հայ ճարտարապետության կոթողներին։ Այդ կենդանությանը նպաստում են նաև ընդհանուր կառույցի մեջ սիմետրիզմի գրեթե աննշան խախտումները, որոնք կարող են քիչ հեռվից միայն նկատել, այն էլ եթե հատուկ ուշադրություն դարձնես։ Եվ այդ բոլորն սկսում են կարծես ընկալմանդ մեջ հնչել կոմիտասյան կուռ, ներհզոր խմբերգի նման։

Բայց մի տարօրինակ բան միտքս անհանգստացըց. լուսամուտների ակնբախ անհամաչափությունը։ Մինչ վե-

ըեռւմ, գմբեթի ութանիստ թմբուկի վրա, չորս կողմից հավասարաչափորեն տեղադրված է չորս պատուհան՝ երկու առ երկու դեմ դիմաց, բոլորովին այլ է պատկերը ներքեռւմ՝ խաչաձև եկեղեցու չորս ելուստային ճակատներին։ Հյուսիսային ճակատին լուսամուտ չկա։ Արևելյան ճակատին, որի ներսում Ավագ խորանի աբսիդն է, մի փոքրիկ, շատ նեղ, անշուք բացվածք կա միայն, որ գժվար է նույնիսկ լուսամուտ կոչել։ Հարավային ճակատին՝ արդեն իսկական, թեև ոչ մեծ լուսամուտ, որ հիանալիորեն քանդակազարդ պսակ ունի։ Իսկ արևմտյան ճակատին, միակ դռան վերեռւմ, ավելի մեծ լուսամուտ՝ նույնպես քանդակազարդ պսակով։ Եվ դռւոն էլ, զարմանալիորեն, անկանոն է տեղադրված։ Ոչ թե արևմտյան ճակատի մեջտեղում, լուսամուտի տակ, ինչպես պետք է լիներ ըստ համաչափության, այլ կողմնակի է քաշված դեպի ձախ, այնպես որ երբ ներս ես մտնում՝ ձախիդ պատն է անմիջապես։

Ինչու՞ լուսամուտների և դռան այս անկանոնությունը։

Սա՞ էլ արդյոք սիմետրիզմ կոտրելու, աշխուժացնելու միջոց է, ի սպառ խուսափելու համար միապաղպությունից, որ կարող է սպառնալ համաչափությունների պարզ ու կատարյալ ներդաշնակությանը։ Բայց միթե՞ բավական չէին ընդհանուր կառույցի մեջ սիմետրիզմի նուրբ, գրեթե աննկատելի խախտումները, որոնք լիովին կատարում էին այդ դերը գեղարվեստական մեծ ճաշակով։

Լուսամուտների այդպիսի դասավորության մեջ, սակայն, մի ուրույն տրամաբանություն եմ տեսնում հանկարծ, յուրօրինակ մի զարգացում։ Եթե ժամացույցի ալաքի շարժման ուղղությամբ, հյուսիսից սկսելով, դառնաս եկեղեցու շուրջը, ստանում ես մի տեսակ կրեշենդոյի, այսինքն հնչողության աստիճանական ուժգնացման տպավորություն, ինչպես երաժշտության մեջ։ Բացի այդ, եկեղեցին թեքության վրա է կառուցված։ Հյուսիսից և մանավանդ արևելքից թվում է ավելի սլացիկ, ունենալով երկաստիճան պատվանդան։ Իսկ հարավից ու մանավանդ արևմուտքից դեմ է առնում դարա-

վանդին, ուստի սլացիկության պակասը գուցե այստեղ լրաց-
վու՞մ է ճարտարապետական ձևավորման տարրերի ավելի
շեշտված հնչողությամբ։ Եվ դռան անկանոն դրվածքն էլ,
կարծես, նպաստու՞մ է դրան։

Այսպես մտածելով, այսպիսի բացատրություն տալով
ինքս ինձ, մտնում եմ ներս։ Դրսի շլացուցիչ արեից հետո
համարյա մութ է այստեղ։ Անհամբեր նայում եմ դիմացս՝
Ավագ խորանի աբսիդին, որի վերնամասում, գմբեթարդի
գոգավորության մեջ, պետք է որմնանկարը լինի։ Հազիվ
նկատում եմ ծանոթ ձևերը՝ սառած, խամրած գույներով, իսկ
քերովքեների դեմքերն ու մանավանդ աչքերը, որոնք այն-
պես ցնցել էին ինձ, բոլորովին չեմ տեսնում։ Զարմանալի
է։ Դիմացից լույս էլ չկա, որ խանգարի. այն, ինչ եկեղե-
ցու արևելյան ճակատին շատ նեղ մի բացվածք էր, այստեղ,
արևելյան այս աբսիդի մեջտեղում, որմնանկարի տակ, շողի
բարակ մի գիծ է միայն, ոչ թե լուսամուտ։ Գուցե աչքերս
պետք է հարմարվե՞ն այս կիսամութին։

Նայում եմ շուրջս, ուր ներքին փոքր տարածությանը
շեշտակիորեն վերասլաց ծավալում տվող ճարտարապետա-
կան ձևերը, իրենց քարային խստաշունչ մերկությամբ, հա-
յացքս մղում են դեպի վեր, ինչպես բոլոր հայկական տա-
ճարներում և մանավանդ այսպիսի փոքր սլացիկ եկեղեցինե-
րում։ Աչա չորս համահավասար լուսամուտներն ի գմբեթա-
մեջ բարձունս, կոնաձև առագաստների միջև. սպիտակավուն
լույս է իջնում այնտեղից, ստեղծում ցրված, խորհրդավոր
լուսավորություն, որի վրա քիչ բան են ավելացնում ներքեւի
լուսամուտները և դուռը։ Աչքերս հարմարվում են, տեսնում
եմ ճարտարապետական մշակման յուրահատկությունները
ներսում, մանավանդ հյուսիսային և հարավային ուղղանկ-
յուն աբսիդների յուրօրինակ ձևավորումը կոնաձև խորշերով,
որոնց շնորհիվ ուղղանկյունից անցում է կատարվում դեպի
գմբեթարդ։ Դա շատ հետաքրքրական նորություն է ինձ հա-
մար, ուրիշ ոչ մի տեղ չեմ տեսել այսպիսի ձևավորում։ Բայց
դա չի հուզում ինձ, որովհետեւ... որովհետեւ չի վերակենդա-

Նանում որմնանկարը, և անհանգիստ եմ: Զարմանալի է, շատ զարմանալի: Հապա ինչու՞ իմ մտքում տպավորվել են վառ գույներ ու աչքեր, աչքեր...

Հանկարծ հիշում եմ. այն ժամանակ, տարիներ առաջ, եկել էինք երեկոյան դեմ, երբ ամառային արևը ներս էր ընկել դռնից ու արևմտյան մեծ լուսամուտից: Կռահում եմ ճարտարապետի մտահղացումը...

- Հասկացա՞ր, - շնչում է Անանուն Լմբատեցին դարերի խորքից: - Գնա դուրս և թափառիր: Ու եկ դարձյալ, երբ արևը թեքվի:

Տեսնում եմ նրա սկ ու խոշոր, թախծոտ աչքերի ժպիտը դեռ սկամորուս, առնականորեն գեղեցիկ, արևատ ու խոհուն դեմքին: Խորհրդավոր մի սարսուռ եմ զգում հանկարծ: Նա մի ուրիշ աշխարհի մարդ է, մի ուրիշ աշխարհի հայ, իսկ մե՞նք, ո՞վ ենք մենք այսօր: Իրո՞ք հետնորդները այդ աշխարհի: Բայց... բայց աղաչեմ, սպասիր պահ մի, ո՞վ սուրբ ոգի: Զէ՞ որ ես մտքումս նկարիչին էի կոչել Անանուն Լմբատեցի...

- Իսկ այժմ ահա մտքովդ անցավ, որ ես ոչ միայն նկարիչ եմ, այլև ճարտարապետ ու երաժիշտ ու քերթողական արվեստին էլ երկրպագու, ինչպես վայել է մեր դարում, - շարունակում է շնչալ Անանուն Լմբատեցին: - Այս եկեղեցին ու որմնանկարը միաձույլ ամբողջություն են, արգասիք միասնական հղացքի: Տեսիլք էր: Ի վերուստ: Աղոթքի պահին:

- Աղոթքի՞:

- Դու այդ գիտե՞ս: Կարգ է մեզ համար՝ մենանալ նախքան արարումն գործի և խոկալ ու աղոթել օրերով, հայցելով տեսիլքը գեղեցկավառ կատարելության: Դուք այդ կոչում եք ներշնչում: Հավատքն ու աղոթքն են ծնողները ներշնչման, մտքի և սրտի միաձույլ վերացումն իմացական սիրոթերով առ բաղձալի կատարելություն...

- Բայց... բայց մեր այս քսաներորդ դարում գիտական ապացույց է պետք հավաստելու համար, որ այս եկեղեցին ու որմնանկարը արգասիք են միասնական հղացքի: Որ նույն անձն են եղել ճարտարապետն ու նկարիչը այստեղ:

- Ու երաժիշտը, մի՛ մոռանար, - ժպտում է Անանուն Լմբատեցին: - Կարևոր է այդ, շատ կարևոր: Հոգիով երաժիշտը՝ ձևերի մեջ մեղեղիացող Ոգին ընկալող ու վերստեղծող... Բայց գնա, թափառիր այժմ: Դիտիր լեռ ու քար ու հորիզոն, վառվիր հրաշունչ արևի տակ: Վառվիր իմացական սիրով ու ձևերի մեղեղու մեջ լսիր ձայնը Հոգվույն Սրբո: Լսիր էության հավերժական մեղեղին: Ու եկ դարձյալ երեկոյան ժամին: Եկեալքս ի մտանել արեգականն տեսաք զլոյս երեկոյիս...

Թափառեցի հրաշունչ արևի տակ, շրջակա լերկ, ժայռոտ բլուրների ամայության մեջ: Նստեցի ժայռի վրա ու դիտեցի լեռ, քար ու հորիզոն: Հեռվի դաշտավայրերում՝ հնձված արտերի դեղինը ծառերի կանաչի հետ: Ներքեռում փոված փոքրիկ քաղաքն իր փողոցներով, շրջակա կարմրավուն քարհանքերով: Սարերի կապտամանուշակագույնը ջինջ հորիզոնին՝ երկնակապույտի տակ: Երազեցի ու դարեր կապեցի իրար՝ Շարայի առասպելական հացառատ Շիրակից մինչև ահա այն անցնող գնացքը, որ Արթիկի վարդագույն տուֆն է տանում: Եվ հայացքս հաճախ դառնում էր Լմբատին, ասես մի թանկ ու մտերիմ գաղտնիք կար մեր միջև, չէ, ոչ թե գաղտնիք պարզապես, այլ Խորհուրդ: Եղավ մի պահ, երբ ինձ զգացի տաք ժայռին ձուլված՝ հրաշունչ արևի տակ, դարձած բնություն, պատմություն: Տիեզերքի զգացողություն տվեց շրջակա լուռ, լերկ, նախնական ամայությունը: Ընդարմացու՞մ էր, հայեցու՞մ: Եկավ իմացական սերը չգիտես որտեղից, խորունկ, երկյուղալի և ցնծագին սեր, ու լայնացավ սիրտս անհունորեն: Ու լսեցի Մեղեղին: Վեր կացահանկարծ: Նույն աշխարհն էր շուրջս, նույն լերկ, ժայռոտ, լուռ ամայությունը: Եվ նույնը չէր...

Անցել էր արդեն երկու ժամ: Վերադարձա եկեղեցի, սիրտս լի էր լավ սպասման ուրախությամբ, որ պարուրված էր անհունի զգացում տվող թախիծով:

Հարավային լուսամուտից մի կտոր արև էր ընկել դիմացը՝ արեւելյան արսիդի ձախ եղրին, ու որմնանկարը կենդանում էր արդեն: Այո, սա դեռ նախերգանքն է միայն: Հան-

ճարեղ մտահղացում՝ պարզ և զորեղ. առ բաղձալի կատարելություն աղոթքի մեջ հայտնված տեսիլք։ Լուսամուտների անհամաշափ դասավորությունը ասես երաժշտական կրեշենդոյի զարգացող ուժգնացման համաչափությունն է ստեղծում ոչ միայն դրսի ճարտարապետական ձևավորման մեջ, այլև ներսում, ուր աստիճանաբար ուժգնանում է ոսկերանգ լույսը։ Դրսի կրեշենդոն տարածական է, կարող ես ընկալել եկեղեցու շուրջը դառնալով։ Ներսի լուսավորման կրեշենդոն զարգանում է արևի շարժման հետ ու բարձրակետին հասնում երեկոյան դեմ՝ «ի մտանել արեգականն»։ Ու որմնանկարը, իր իմաստով, իր գույներով և կատարմամբ, ակներևորեն համապատասխանում է հենց երեկոյան լուսավորության, իրիկնամուտի ժամերգության հանդիսավոր-տրտում և միաժամանակ «լույս-զվարթ» մթնոլորտին։ Իսկապես. անտարակուսելի է թվում, որ այս որմնանկարն ու ճարտարապետական ձևավորումը միասին են հղացված, կազմում են անքակտելի ամբողջություն։ Հեղինակ՝ Անանուն Լմբատեցի։ Ի՞նչ կա զարմանալու։ Զէ՞որ այդ դարերում հաճախ բազմաշնորհ ու հանրագետ էին մշակույթի գործիչները՝ սկսած Մաշտոցից, Խորենացուց...»

Մի կտոր արևը մեծանում է աբսիդի եզրին, լայնանում, երկարում, և այդ լույսը մուգ ոսկեգույն արձագանք է տալիս գմբեթարդի գոգավորության մեջ՝ որմնանկարի տաք գույների դեռ վարանոտ կենդանացումով։ Ահա երկու քերովբեների դեմքերն էլ երևում են մեկ և մյուս կողմից, մի պահ կենդանանում է նաև նրանց խստաշունչ հայացքը այդ մուգ ոսկեգույն մթնոլորտում։ Բայց քիչ հետո սկսում է խամրել այդ մուգ ոսկեգույնը, քերովբեների հայացքը հեռանում է, աղոտանում, համարյա կրկին չքանում կարծես։ Մի կտոր արևը նեղանում, կարճանում, փոքրանում է, դառնում դողդոցուն մի լույս, և ահա՝ հանգավ։ Բայց հիմա ավելի լուսավոր է թվում այստեղ, քան երկու ժամ առաջ. արևմտյան մեծ պատուհանից լույսն ավելի շատ է ընկնում ներս, հետմիջօրեի լույսը, թեպետ դա արևի ոսկելույսը չէ տակավին։ Նույնիսկ

Երկու ձիավոր կերպարանքներ եմ նկատում արևելյան արսիդից դուրս երկու կողմերին. աղավաղված կերպարանքներ, որ մաքրված են սև շերտ կապած մրից:

Արեւ քաշվեց հարավային պատուհանից: Լուսավորման ընդհանուր կրեշենդոն, ուրեմն, ալիքածկ համաչափությամբ է զարգանում. սա դեռ առաջին ալիքն էր: Դեռ պետք է սպասեմ՝ երկու՝ ժամ, երե՞ք ժամ...

Նստած եմ դարձյալ արեկի տակ, վանքի ավերակների մեջ: Շուրջս՝ մեծ ու փոքր քարեր, խառնիխուռն, որոնց վրա ժամանակն իր կարմրավուն ժանդն է կապել: Ու դեղնած տատասկ ամեն կողմ: Տատասկի տակից մի փոքրիկ մողես հայտնվեց քարի արեւոտ երեսին, կանգ առավ, գլուխը թեքելով նայեց ինձ ու հանկարծ ետ փախավ ներքե, անհետացավ: Հետո մի ուրիշը՝ ուրիշ քարի վրա...

Շոգ է: Տոթ է նույնիսկ: Մի փոքր ծառ էլ չկա: Բայց հոգ չէ, աշնանային շոգը հաճելի է թվում: Ափսոս, գիրք չբերի հետո: Չէ, կարիք էլ չկար: Շուրջս «գիրք» է արդեն: Ահա ձախիս ու առջևս, քարակույտերի շարքից է զգացվում, պատ է եղել ժամանակին: Ե՞րբ: Քարերի տեսքն ասում է՝ դարեր առաջ: Ուրեմն հիմա նստել եմ այնտեղ, ուր հին վանական խուց է եղել:

Դարե՛ր առաջ: Վանական կյանք է եղել այստեղ, դպրություն, մշակույթ: Պատմության փոթորիկները գետնին են հավասարեցրել ամբողջ վանքը: Կանգուն է մնացել այս եկեղեցին միայն: Ուրեմն՝ ոչ մի ասպատակող ձեռք չի՞ բարձրացել այս սուրբ գեղեցկությունը քանդելու: Գուցե սրբապղծության ա՞ն է ետ պահել՝ թեկուզ այլահավատներին: Գուցե նույնիսկ հիացմունքը խստաշունչ գեղեցկության, վեհության առաջ: Կամ գուցե պարզապես դժվար ու անիմա՞ստ է եղել քանդելը: Ով գիտե: Իսկ ճարտարապետի կառուցող միտքը, հաստատ, եղել է ավելի հզոր, քան երկրաշարժների քանդող ուժը:

Սրբություն է ոչ միայն որպես եկեղեցի, այլև ամենալայն իմաստով: Մարդկային ստեղծագործության հրայրքում նո-

ըակերպվել է նախնական նյութը, ոգեղինացել: Իմացական սիրով ընկալվել ու նորակերպվել է ընության նախնական ձևերի մեղեղին:

Արվեստ է՝ իր մեջ կրոն, գիտություն, փիլիսոփայություն միաձուլած: Մարդը հավերժական Կյանքն է պաշտում ի սկզբանե, նույնիսկ մահից անդին փոխակերպված կենդանության երազանքով, պաշտում է համընդհանուր կեցության բուն իսկ խորհուրդը՝ Ոգին, որի կրողն է զգում իրեն, և իր պաշտամունքն իրագործում է Մշակույթ ստեղծելով: Մշակույթի սրբություն սրբոցն է Արվեստը: Արվեստն է իրական անմահություն ստեղծում այս երկրագնդի վրա՝ իր բազմապիսի կոթողներով, որոնք ապրված ժամանակների բարախյունն են պահպանում իրենց մեջ: Պահպանում են ցեղային, ազգային, դարաշրջանային, անհատական բարախման երանգներով, որ բնորոշում ենք իբրև ոճ: Այդ բարախյունը հաղորդվում է ամեն մի հաջորդ սերնդին, ամեն մի ներկա ժամանակում: Հաղորդվում է ոչ միայն ամբողջական մեզ հասած, այլև կիսավեր կոթողներից, նույնիսկ բեկորներից: Հուզվում ենք, երբ հողի տակից լույս աշխարհ է բերվում որևէ բեկոր, լինի ճարտարապետական մանրամաս, կոտրված քանդակ, որմնանկարի կամ խճանկարի մի հատված, կիսատ մի արձանագրություն, պապիրուսի կամ մագաղաթի խոսուն մի կտոր: Դեռ հին եղիպտացիները արվեստագետին կոչել են «Նա, որ կյանքն է պահպանում»:

Դա ի՞նչ է փայլում այնտեղ քարի վրա, եկեղեցու մոտ: Նոր գիտակցեցի, որ վաղուց անհանգստացնում է այդ փայլող կետը: Հանկարծ վեր կացա ու իշա տեսնելու: Կարմիր ներկի թիթեղյա կլոր տուփ է, կարծես քարի վրա ի ցույց դրված, ներկի մնացորդն էլ մեջը թարմ է դեռ: Ուրեմն հենց այս օրերին է եկեղեցու պատին, կես մետրանոց հայկական հաստ տառերով, ներկվել այդ օտարահունչ պիղծ անունը, որին հայհոյանք թուավ իմ բերանից, երբ առաջին անգամ պատվում էի եկեղեցու շուրջը: Ո՞վ է այդ ստահակը, որ չի ծուլացել մի տուփ ներկ բարձրացնել մինչև այստեղ՝ այդ

բարբարոսությունը կատարելու համար, տուփն էլ դրել է խո-
շոր քարի վրա ի ցույց: Բայց լավ է՝ ներսում գոնե չի ներկել
այդ անճոռնիցած հայկական տառերը, խորանի մեջ, որմ-
նանկարի տակ, ուր տասնյակ ուրիշ անուններ կան գրված,
նույնիսկ մեխով կամ դանակով քերծված պատին, մի քանիսն
էլ հենց որմնանկարի ստորոտին:

Ովքե՞ր են այս «ժոռա + ժենյա» կոչվածները, որոնք
իրենց անուններն են դրոշմում որբացած եկեղեցիների պա-
տերին, գմբեթին, ներսն ու դուրսը, ամեն կողմ, երբեմն նե-
տահար սրտի հետ միասին, երբեմն էլ ամոթալի պատկերնե-
րով նույնիսկ: Ովքե՞ր են այն հանցագործ բարբարոսները,
որոնք աչքից հեռու վանքերում, լեռների վրա ու անտառ-
ների մեջ, քանդում են սուրբ հայրերի գերեզմանները, նույ-
նիսկ պատի հիմք են պայթեցնում, ոսկի գտնելու սին մար-
մաջով: Ովքե՞ր են, ովքե՞ր...

Ովքե՞ր: Մե՞նք: Իրոք, ո՞վ ենք մենք այսօր: Մեր այս
խաթարված, բնական մարդկայնությունից դուրս սայթաքած
հոգեբանությամբ, որի մակերեսից կենացներ ու կեցցեներ
են թուչում, իսկ ընդհատակում չարացածության գեհեն կա
թաքնված, ո՞վ ենք մենք այսօր: Զարմանում ենք նույնիսկ,
երբ մեր միջավայրում հանկարծ տեսնում ենք այնպիսի խորթ,
այլաշխարհային թվացող բաներ, ինչպես իսկական բարու-
թյուն, իսկական ազնվություն, իսկական բարեկրթություն,
իսկական ոգևորություն, իսկական գթասրտություն, իսկա-
կան աշխատասիրություն, իսկական պարտաճանաչություն,
իսկական բարեկամություն, իսկական հարգանք, իսկական
սեր, իսկական արվեստ, իսկական գրականություն և մասամբ
նորին, մասամբ նորին, զո՞րն ասեմ կամ զո՞րն խոստովա-
նիմ, ո՞վ Անանուն Լմբատեցի, զի բոլոր այս բաներն այսօր
զանցանք են թվում մեր աչքերին: Ոչ միայն զարմանում,
այլև խրտչում ենք, նունիսկ հեգնում՝ գործ չունես, միամիտ
է, հարիֆ է, Փրայեր է, իդիոտ է, ցնդած է, «քրիստոսիկ» է,
կոմպլեքս ունի: Ո՞վ ենք մենք այսօր: Հերիք չէի՞ն մեր պատ-
մական անցյալի փառավոր արժեքները չգիտակցող ու վնա-

սող տգիտությունն ու խավարամտությունը, որ դառնությամբ «վանդալիզմ» էին կոչում մեր լուսամիտ մեծերը այս քսաներորդ դարասկզբին: Ե՞րբ, ինչպես եղավ, որ այսքան բարբարոսացանք համատարած գրագիտության այս օրերին, ուր երկու ձեռք արդեն պետական հովանավորությամբ պահպանում, վերանորոգում, վերականգնում է հուշարձանները, ինչպես այս եկեղեցին էլ, օրինակ, իսկ հազար ձեռք փչացնում է տակավին, նույնիսկ քանդում:

Բարբարոսացանք այն օրից, երբ իշխանության մականին տիրացած գորշ, նեղճակատ Սահմանափակությունը, մականը դարձնելով արյունաբրու բռնապետության մահակ, հասարակությունից վտարեց մարդկային բարոյականության բոլոր սրբությունները, գլխիվայր շուռ տվեց հնավանդ պատվիրանները, հաստատեց լոգունգների, շքահանդեսների, ուռաների կեղծիքով շպարված ստրկատիրական ամենամռայլ մի թագավորություն: Բարբարոսացանք, չարացանք, բայց հոգու ամենախորքում, գիտությամբ թե անգիտությամբ, տանջվում ենք բարոյական կորցրած սրբությունների կարոտից և ավելի չարանում:

Հալածական ու վտարյալ սրբություններ դարձան նաև եկեղեցիները, զրկվեցին իրենց սուրբ պաշտոնից, որի համար էին կառուցվել ու ծառայել դարերով, և անարդվեցին, պղծվեցին, տեղ-տեղ էլ քանդման ենթարկվեցին, լավագույն դեպքում վերածվեցին օգտագործելի պատրաստ շենքի՝ պահեստ, փարախ, գոմ, նույնիսկ «անաստված» հորջորջումով կինո կամ ակումբ: Դրանով անշքացավ, եղծվեց նաև ճարտարապետական գեղեցկության ընկալումը: Իսկ հետո, ուշացած, պետական պահպանության տակ են առնվել ահա իբրև լոկ «պատմական հուշարձան»: Այս բնորոշումը մի քիչ տարօրինակ է հնչում նույնիսկ: Ավելի ևս տարօրինակ է պահպանության ցուցանակի վրա «փչացողները կենթարկվեն պատասխանատվության» նախագուշացումը, որ միշտ էլ թաքուն զարմանք է հարուցել իմ մեջ. ուրեմն նախօրոք ենթադրվում է, որ դեռ կփչացնեն: Ովքե՞ր: Արբություննե-

ըից գուրկ մեծացած բարբարոսնե՞ր: Ինչ սոսկալի ախտորոշում է այդ նախազգուշացումը հասարակության համար: Եվ իրականություն է. փչացնում են ահա, փչացնում, դեռ ի ցույց էլ դնում կարմիր ներկի տուփը: Բայց գոնե մեկ հոգի պատասխանատվության ենթարկվե՞լ է իրոք: Ցուցանակն իսկ ժանգոտված, ընկած է ահա գետնին, պատի տակ, ուր աղբանոց է գոյացել՝ «պատմական հուշարձաններին» սիրահարված քեֆչի բարբարոսների ևս մի այցետոմսը այստեղ...

Ստեղծագործության հրայրքով են կերտվել արվեստի կոթողները և կպատասխանեն միայն մեր ընկալման փոխադարձ հրայրքին, այլապես չեն հաղորդի մեզ իրենց բարխյունը, իրենց մեղեղին, իրենց պատգամը, եթե նույնիսկ պատշաճորեն, բայց պաղ հոգիով մոտենանք: Իսկ այն բարբարոսի աչքին, որ գուրկ է սրբապղծության թեկուզ նախապաշարյալ աշից, նախնական մեռյալ նյութ կդառնան պարզապես, լինեն նույնիսկ մարդակերպ քանդակ կամ նկար կամ ձեռագրյալ մագաղաթ:

Եթե հնարավոր լիներ, աշխարհի որևէ մեծագույն թանգարան հիմքից կտաներ Անանուն Լմբատեցու կերտած այս կոթողը և կղներ պատվավոր մի անկյունում: Բայց հավերժական տեղը այս բլուրն է, որ իրենով իսկ դարձել է թանգարան, դարձել Մշակույթի սրբավայր, որտեղից իր բարխյունը, իր մեղեղին, իր պատգամը լավագույնս կհաղորդի ոչ միայն մեզ, այլև ողջ մարդկությանը: Եվ փչացնել, եղծել կոթողը, որ մնում է իր բուն պաշտոնից էլ զրկված ու լքյալ, ու ապականել Մշակույթի այս սրբավայրը՝ նշանակում է հանցանք գործել թե՛ հայրենիքի, թե՛ մարդկության հանդեպ:

Արեւ թեքել է, ահա լիովին լուսավորել արևմտյան ճակատը: Վեր եմ կենում: Պահն է արդեն: Օրը շաբաթ, ուրեմն պահը՝ կիրակմուտք:

- Եկեալքս ի մտանել արեգականն տեսաք զլոյս երեկոյիս...

Այո, աչքերս հարմարվելու պետք չունեն այլես: Արեւ շեղ ճառագայթները, ոսկեշող, ներս են ընկել դոնից ու խո-

շոր լուսամուտից: Եվ դռան շեմից ներս՝ ոչ միայն հատակը, այլև ձախ կողքի պատը ներքեռում ողողված է արևի ոսկե-լույսով, և դա ավելացնում է լույսի ծավալը այս փոքր եկեղեցում: Ահ, երեխ հենց ա՞յս նպատակով է դուռը անկանոն տեղադրված...

Եվ ահա՛: Տեսնում եմ «երեկոյի լույսը» հրաշունչ որմնանկարում, որ լրիվ կենդանացել է հիմա: Եզեկիել մարդարեխ աստվածաշնչական նշանավոր տեսիլքն է՝ Անանուն Լմբատեցու ձեռքով գեղանկարչական մարմին առած:

Աքսորյալ, տառապյալ, ահեղաձայն «որդի մարդո» մարդարեխ, խոսելով Աստծուց պատգամյալ, մահ ու կործանում է սպառնում իշխանավորներին, կեղեքիչներին, խարեւաներին, անարդարներին, նախազգուշացնում է, որ ամեն մարդ անձնապես պատասխանատու է ապագայի համար և յուրաքանչյուրը «պիտի դատվի իր գործերով»: Պահանջում է հարդել օրենքը և աշխատել, հուսալ, ու խոստանում է ազատագրություն, վերադարձ դեպի լույսը, վերակառուցում: Մարմիններից պիտի հանվի քարեղեն սիրտը և տրվի մարմնեղեն կենդանի սիրտ ու նոր հոգի: Նույնիսկ չորացած ոսկորներին կենդանություն է տալիս և ոգի ներշնչում նրանց: Ինչպես Վիշտոր Հյուգոն է ասել՝ Շեքսպիրի մասին իր գրքում՝ «Եզեկիելը լուսանք ունի շրթներին և աչքերի մեջ՝ արև»:

Մարգարեխն հոյակապորեն հասկացել է Անանուն Լմբատեցին, ուրույն և զորեղ մեկնաբանությամբ պատկերելով նրա տեսիլքը ի՞ր տեսիլքում, մանավանդ իր որմնանկարը դնելով երեկոյան լույսին ընդառաջ՝ իբրև նախազգուշացում և հուսադրում.

- Աչալուրջ եղեք ու մի՛ հանձնվեք խավարի սադրանքներին, զի առավոտյան ծագելու է կրկին արեգակն արդար...

Ահա մարգարեական տեսիլքի ձվածև ծիածանն է որմնանկարի մեջտեղում՝ բաց կանաչ, վարդասպիտակ ու կարմիր շերտերով: Բայց ափսո՞ս, ջնջվել ու անհետացել է ծիածանի ամբողջ վերին կամարը:

Ահա, ծիածանի ներքեռում, բոցերի վրա, մուգ կարմիր գահն է՝ շափյուղազարդ ու մարգարտազարդ: Այնտեղ պետք

է կանգնած լիներ վիթխարի «նմանություն կերպարանաց մարդո», ծիածանով շրջանակված, մեջքից վեր՝ «նմանություն արեգական», իսկ մեջքից վար՝ «նմանություն հրո»: Բայց ափսո՞ս, նրա ամբողջ վերին կեսը ջնջվել է ու անհետացել, իսկ ներքեւ կեսից մնացել են կարմրասրճագույնի և ոսկեգույնի հետքեր, որոնք այնուամենայնիվ հրեղեն տպավորություն են թողնում:

Եվ ահա չորս քերովքեները՝ մի զույգը ծիածանի աջ կողմում, մի զույգը ձախ կողմում. չորսն էլ բոցերի վրա կանգնած: Ամեն մեկի կողքին բոցաթև անիվներ կան հրեղեն ֆոնի վրա, և ամեն մեկն իր թռչնային թևերից երկուսը ծալել է առջեւում, մյուսները տարածել դեպի վեր: Բայց ափսո՞ս, երկու կողմից ծայրի կանաչ քերովքեները խիստ վնասվել են. աջակողմյանը մեծ մասամբ ջնջվել է ու անհետացել, իսկ ձախակողմյանի գլխամասը չկա, մնացել են ծալված ու բացված թևերը միայն: Մի քիչ մրոտված լինելով հանդերձ, դրանք գեղանկարչական սքանչելիք են իրենց պարզ ու ամուր գծանկարով ու երփնագրի ներդաշնակությամբ՝ կանաչի թափային երանգներ ու անցումներ դեպի մուգ սրճագույն, որոնք հարթապատկերային որմնանկարում մարմնի ուռուցիկ «շոշափելի» տպավորություն են ստեղծում: Երկու ծայրերում այդ մուգ կանաչ քերովքեները ճոխացնում են որմնանկարը, հիանալիորեն հնչելով ընդհանուր հրեղեն կոլորիտի հետ, ուր կարմիրի ներդաշնակորեն տեղաբաշխված ամենատարբեր երանգները հակակշռվում են ոչ միայն ծիածանի պայծառությամբ, այլև բնականորեն անկանոն գծանկարված սպիտակ անիվներով ու մանավանդ մյուս երկու մոխրասպիտակ քերովքեներով:

Կնչ բարեթախտություն, որ այս երկու քերովքեները գրեթե լրիվ անաղարտ են մնացել: Չորս գլուխ ունի յուրաքանչյուրը՝ մարդու, առյուծի, եղան ու արծվի, բոլորն էլ լրջաղեմ ու արտահայտիչ, ասես խորհրդանշանները իմաստության, ուժի, աշխատանքի և թոփչքի: Հատկապես տպավորիչ են նրանց մարդկային դեմքերը, որոնք պատկերված են զարմա-

նալիորեն նուրբ ու կենդանի՝ խոշոր աչքերի արտակարգութեն ազգու հայացքով։ Զախակողմյան քերովքերի հայացքը դրամատիկ-ողբերգական է, լայն բացված ու սեռուն։ Աշ-կողմյան քերովքերի աչքերը նայում են ավելի մեղմ, խոհա-կան ողբերգականությամբ։

Դիտում էի որմնանկարը հմայված, բայց և անհանգիստ հոգիով, ամեն վայրկյան ինձ վրա զգալով այդ քերովքենե-րի ազգեցիկ հայացքը։ Եվ մարդկային կեցության խոռվիչ հարցերն էին խլրտում իմ մեջ, ինչպես ամեն անգամ, երբ հաղորդվում եմ մարդկության հանճարեղ մեծերի ստեղծա-գործությանը դարեղար, որովհետև դրանք իմ էլ հարցերն են, մարդ էակիս ի բնե, ի խորոց հարցեր...»

Այդ աչքերը։ Լմբատեցին, թվում է, ավելի է խորիմաս-տել եզեկիելի տեսիլքը, քերովքեներին պատկերելով բուն մարդկային այդ հոգեթափանց հայացքով, նրանց մերձեցնե-լով բուն մարդ էակին։

Երկու կողմից, դրամատիկ և խոհական ողբերգականութ-յամբ, նայում են ուղղակի քեզ, հոգուդ խորքերը, և միաժա-մանակ քեզնից անդին՝ հեռու, հեռու։ Մարդկության ճակա-տագրի խորքե՞րը։ Ժամանակների հեռու՞ն։

Նայում են յոթերորդ դարից, ու պատմության վերելք-ներն ու անդունդներն ես զգում նրանց և քո միջև։ Այնքան կենդանի ու անմիջական է նրանց հայացքը, որ սարսա-լով մտածում ես՝ նրանք տեսնում են նաև այն մեծագույն անդու՞նդը, որի առաջ կանգնած է մարդկությունը այսօր, հայոց եղեռնով սկսված զանգվածային ոճիրների և արդեն ատոմային համատարած սպառնալիքին հասած այս դարում։ Եվ զգուշացնու՞մ են ամենախոր խավարի սադրանքներից, ամբողջ երկրագունդը կործանման անդունդի մեջ քաշող ահեղագույն վտանգից։

Հիմա ավելի խորապես ափսոսում եմ, որ ջնջվել ու անհե-տացել է կենտրոնի «մարդկային կերպարանքի» ամբողջ վե-րին կեսը՝ «նմանություն արեգական»։ Արդյոք ինչպիսի՞ն էր պատկերել նրա դեմքն ու աչքերը Անանուն Լմբատեցին։ Որ-

պես քրիստոնյա, բնական է՝ աչքի առաջ ուներ Որդի Մարդո Քրիստոսին, երբ մարմնավորում էր հնադարյան երբայեցի մարգարեի տեսիլքում մարդկային կերպարանքով հայտնված Աստծուն: Իսկ որպես հա՞յ: Կարո՞ղ էր «նմանություն արեգականը» պատկերելիս չհիշել աստվածահայտնության հին հայկական առասպելը.

Նա հուր հեր ուներ,
Բոց ուներ մօրու
Եւ աչկունքն էին արեգակունք...

Տեսնո՞մ եմ մտովի այդ լուսապսակ լրջապայծառ դեմքը քերովքեների ողբերգական հայացքներից վեր՝ ծիածանի վերին կամարի տակ: Միրո և հույսի արևն է ճառագում նրա աչքերից...

Հանկարծ աղոտանում է լույսը, որմնանկարի վրա կարծես ստվեր է իջնում: Դուրս եմ գալիս: Մի խոշոր ամպ ծածկել է արեւը: Շարժվող ամպ: Գունդ-գունդ մոխրասպիտակ ամպեր՝ երկնքի կապույտի մեջ. դանդաղ գնում են մի ուղղությամբ, ասես հանդիսավոր չքերթում:

Սկսում եմ իջնել բլրից, հաճախ ետ նայելով: Ու ներքեում կանգնում եմ հնձված արտի եզրին, մի վերջին հայացքով նայելու: Կանգնում եմ հի՞նգ րոպե, տա՞սը րոպե, ես ի՞նչ իմանամ: Իմ առօրյա ժամանակը չքացել է կարծես: Հայացքս չի կարողանում պոկվել, ու ոտքերս գամփել են գետնին:

Զարմանալի է: Այդ փոքր եկեղեցին այնտեղ՝ վերևում, խոշոր է թվում այստեղից: Ինչու՞: Այն, շնորհիվ իր համաշափությունների կատարելության ու մաքրության: Ինչպես բացառակորեն մաքուր հնչող պարզ ակորդը հզոր է թվում: Կամ ինչպես Կոմիտասի «Գութանի երգը»՝ փոքր ու կատարյալ խմբերգ, որ թվում է երաժշտական հնչյուններով կառուցված վիթխարի կոթող:

Ահա նորից արև ընկավ Լմբատի սլացիկ, հեռվից գորշմանուշակագույն կերպարանքի վրա, երեկոյան շառագույն

արև: Նայում եմ երկար, ու հանկարծ թվում է, որ նա սլանում է երկնքում, ամպերին հակառակ ուղղությամբ։ Կարծես սլանում է դարերի մեջ, մնալով միշտ նույն տեղում։

Ես այժմ խոր երկյուղածությամբ խոնարհվում եմ հայ և համաշխարհային մշակույթի այդ եզակի, այդ թախծալուր ու հպարտ կոթողի առաջ, որ մենավոր կանգնել է այս լերկ ու ժայռոտ ամայության մեջ, կանգնել անձնավորված վեհությամբ, դարերի խորքից Անանուն Լմբատեցու պատգամը

մարմնացյալ։

Ես այնտեղ Հանճարը տեսա:

1978

ՑԱՆԿ

Ոգու ամրոցներ	5
Անանուն Լմբատեցի	105

ԿԱՐՊԻՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆ

ՈԳՈՒ ԱՄՐՈՑՆԵՐ

ԷՍՍԵ ՀԱՅ ճԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Բ իրատարակություն

Շարվածքը՝ Հերմինե Նիկողոսյանի
Մրբագրությունը՝ Կարպիս Սուրենյանի
Էջադրումը՝ Մեղրակ քին. Ազնավորյանի

Չափսը՝ 60x84 1/16, ծավալը՝ 8 տպ. մամուլ,
տպաքանակը՝ 1000:

Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի տպարան