

ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐԺԱԹԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

Հ. Ն. ՏԵՐ-ՂԵՂՈՆԳՅԱՆ

Հայ արվեստի զարգացման առաջընթացի մեջ իր ուրույն տեղն ունի կիլիկյան հայկական արձաթագործությունը։ Միջնադարյան ճանապարհորդ Վիլ-լիբրանդը, որը 1211 թ. այցելել է Կիլիկիա, խոսելով Լևոն Բ-ի՝ Սսո պալատի և պարտեզների մասին, հիշատակում է, որ այնտեղ կային այնքան «հրաշալիքներ», որ իր զրիչը հրաժարվում է դրանք նկարագրել¹։ Ի շարս «հրաշալիքների» Սսում եղել են նաև արձաթագործական արվեստի գույս-զործոցներ։ Ֆրանսիացի գիտնական Վիկտոր Լանգուան 1852—53 թթ. Կիլիկիայում կատարած իր ճանապարհորդության ընթացքում հիշատակում է Սսո մայրավանքի զանձատան մեջ տեսած չորս աջեր, որոնցից երեքը արձաթապատ էին, իսկ չորրորդը՝ թանկարժեք կերպասով պատած։ Վ. Լանգուան հաստատում է, որ նրանցից Լուսավորչի աջի պատյանը զրվազված է արծաթի վրա, «բյուզանդական» ոճով, ցուցամատին մատանի՝ մի մեծ զմրուխտով ընդելուզված։ Նա վկայում է նաև, որ Սսո մայրավանքում 1853 թ. գոյություն են ունեցել երկու արձաթապատ ձեռագրեր. առաջինը՝ զրված Լևոն Ե-ի 926 (1333) թ., իսկ երկրորդը՝ Կոստանդին Դ-ի (Լուսինյան) օրոք, 927 (1335) թ.։ Վերոհիշյալ արձաթյա իրերը կամ նրանց մի մասը հավանաբար այժմ գտնվում են Անթի-լիասի վանքում, քանի որ 1915 թ. Սսում գոյություն ունեցող բաղմամբիվ իրերը բերվեցին այնտեղ։

Մեր տրամադրության տակ գտնվող կիլիկյան արձաթագործության նմուշներից երկուսը ձեռագրակալներ են, իսկ մեկը՝ մասնատուփ կամ պահարան։ Մատենադարանի № 197 ձեռագրի մանրանկարի մեջ մեզ հաջողվեց պարզել Լպիսկոպոսական թագի և խնկի բուրվառի շատ որոշակի ձևեր։ Վերոհիշյալ երկու ձեռագրակալներից հնագույնը՝ Մատենադարանի 1249 թ. № 7690 ձեռագրի² է։ Այն փոքր չափի (16,5×11,5×7,5 սմ) ավետարան է՝ զրված մադաղաթի վրա, Կիր—Կիրակոս զրչի ձեռքով, Հոռոմկյայում, «ի թագաւորութեան հայոց Հեթումյ (Ա)»։ Այս ձեռագրի կալմը զրվազված է 0,6 մի իմետր հաստությամբ արծաթ թերթի վրա՝ վերևից հարվածելով։ Այն արձաթապատված է երկու կողմերի՝ կոնակի և դոնակի վրա։ Ա կողի վրա (նկ. 1) զրվազված են երեք մարդկային կերպարանքներ, կանգնած վիճակում։ Կենտրոնում Քրիստոսն է, ձախ ձեռքին բռնած ավետարան, իսկ աջով՝ օրհնելիս։ Ձախակողմը՝ Մարիամն է, իսկ աջակողմը՝ (դիտողի կողմից) Հովհաննես Մկրտիչը, երկուսն էլ խնդրարկուի դիրքով։ Սկսած զխից, մազերի հարդարումից մինչև ոտքերը, այս կերպարները զրվազված են վարպետորեն, բնական և չափավոր (բացի

¹ V. Wilbroy, Voyages dans la Cilicie..., Paris, 1861.

գլխի և թևերի չափերի թևիմ խախտումից, որը, մեր կարծիքով, գիտակցաբար է արված)։ Մարիամը քանդակված է զեղեցիկ դեմքով։ Նրա գլխի ու մարմնի չափերի փոխհարաբերության մեջ ոչ մի խախտում չկա, բացի թևերից։ Հովհաննես Մկրտչի գլուխն էլ, Քրիստոսի գլխի նման, մեծ է դրվագված։

Աշխատանքը մեզ հասել է լավականին անաղարտ վիճակում, բացի Մարիամի և Հովհաննես Մկրտչի դեմքերի աննշան մաշվածությունից։ Այս մասը վնասվածքները հետևանք են ոչ միայն օդադոռժման, այլ նաև այն տեղափոխությունների, որոնց ենթարկվել է ձեռագիրը Կիլիկիայից Ղրիմ (Կաֆա) և այնտեղից էլ՝ զաղթի ժամանակ Նոր-Նախիջևան տարվելիս։ Կաֆայում (Թեոդոսիա) այն նորոգվել ու կազմվել է նույն արծաթյա շապիկով 1621 թ.²։

Այս հարդարման շուրջը, վերևի ձախ անկյունից սկսած, կա հետևյալ արձանագրությունը. «Քս. ած ողորմես Տս Կոստանդեայ կաթողիկոսի և ծնաղաց իւրոց ևւ եղբարորդեաց ամէն. թու 2Դ (=1255)»։ Տառերը ուռուցիկ են, անկյունավոր դրվագումով (որը շեշտում է նրանց բնթևանկությունը) և նրամանցված են երկաթագրին։

Բ կողի (նկ. 2) կենտրոնում, կողք կողքի ցույց են տրված չորս ավետարանիչները։ Բուրբի գլխավերևում կա արձանագրություն հետևյալ հերթակա-նությամբ. «Յոհանն, Ղուկաս, Մարկ, Մաթևոս», որը հակասում է բնդհանրապես բնդունված՝ «Մաթևոս, Մարկ, Ղուկաս, Յոհանն» հերթականությանը, մասնավանդ որ երրորդ տոնգորավոր կերպարում ճանաչվում է Ղուկասը։

Կարծում ենք, որ նկարիչն ու կատարող արծաթագործ վարպետը նույն անձը չեն։ Ցավալի է, որ նրանց անունները մեզ հայտնի չեն։ Կարելի է ենթադրել, որ նկարիչը յուզոտված նուրբ մազադաթի վրա չորս ավետարանիչներին նկարելուց հետո այն հանձնած լինի կատարող արծաթագործ վարպետին, իսկ վերջինս, անտեղյակ նրանց պայմանական հերթականությանը, նկարը արծաթ թերթի վրա տեղադրել է շրջված վիճակում։ Դժվար է ուրիշ բացատրություն որոնել այս երևույթի համար։ Չորսն էլ դրվագված են մեծ վարպետությամբ, յուրաքանչյուրին տրված է տարբեր կեցվածք, մասնավանդ գլխի շարժումների և դեմքերի արտահայտությունների մեջ։ Ընդհանուրը խմբանկարային է և դիտողի մոտ թողնում է մի ամբողջական տպավորություն։

Բ կողի շուրջը, վերևի ձախ անկյունից, նախորդի ոճով սկսում է հետևյալ արձանագրությունը. «Գրեցաւ աւետարանս և կազմեցաւ հրամանաւ Տն Կոստանդեայ կաթողիկոսի ի յիշատակ իւր և ծնողաց իւրոց ևւ եղբարց ամէն»։

Կոնակը կազմված է երկու զուգահեռ արծաթ թերթիկներից, որոնք կապվում են իրար ծխնիներով, կազմելով շարժուն և ճկուն դանդված։ Դրանք երկգված են միջակ հաստության զուգաթևի պարաններով։ Կարծում ենք, որ 1621 թ. նորոգությունը վերաբերում է մասնավորապես այս մասին, քանի որ կազմված է գրեթե մերկ տափակ մակերևույթներից և նորոգողը իր կողմից այնտեղ չի ավելացրել որևէ պարզ։ Դոնակը մի երկար արծաթ թերթ է, որի վրա շախմատաձև փակցված են 6-ական կիսադնդիկներ, 16 հորիզոնական զուգահեռ շարքերով։ Այժմ դրանցից չորսը պակասում են։ Դոնակի շուրջը կա մանր կիսադնդիկների շարք, պատրաստված գլանների թավալման միջոցով։ Այս փոքր

² Գ. Հովսեփյան, Մի էջ հայ արվեստի և մշակույթի պատմությունից, Հալեպ, 1930, էջ 23։



Նկ. 2. Մատենադարանի № 7690 ձեռագրի արձաթյա
կազմը Բ կող

Նկ. 1. Մատենադարանի № 7690 ձեռագրի արձաթյա
կազմը Ա կող



Նկ. 5

Նկ. 6

Սկևռայի մասնատու փր փակ և բաց վիճակում



Նկ. 7. Սկևռայի մասնատու փ. Բ գոհակի ներսի
մասի ստորոտի ձևում Բ թաղավորի քանդակը



Նկ. 8

Նկ. 9

«Խոտակիրաց Ս. Նշան» մասնատուփը փակ և բաց վիճակում



Նկ. 3, 4, 12

Իռլանդի, թագի և թառի վերականգնումը



Նկ. 10. Երուսաղեմի Ս. Նսիդորոս վանքի մատենադարանի
 № 2649/94 ձեռագրի արձանի իրազեկու մեկը



Նկ. 11. Երուսաղեմի Ս. Նսիդորոս վանքի մատենադարանի
 № 2649/94 ձեռագրի արձանի իրազեկու բ. կող

կիսագնդիկները, որոնցից կան նաև Ա և Բ կողերի որոշ մասերում, հավանաբար ավելացված են նորոգման ժամանակ, քանի որ դանակերտ գնդիկների հանդիպում ենք միայն ԺԶ դարից հետո: Դռնակի ձախ կողմում կան երեք փականներ, որոնցից այժմ գործում է միայն մեկը, իսկ մյուս երկուսի հենակետերը պոկված են:

Սույն ձեռագրակազմի երկու կողերի զրվագման մեջ ուշադրություն են դրվում տառերը շրջագծող պարանադարձերը, որոնք կատարված են զրվագման արվեստի լավագույն ավանդություններով՝ զրվագիչի և մուրճի օգտագործմամբ, առանց դիմելու փորագրական գրչի օգնության: Նույնը կարելի է ասել նաև կերպարների ստեղծման և նրանց դժագրման աշխատանքի մասին: Վարպետը ուշադրությունն առավելապես կենտրոնացրել է դժանկարի և քանդակի միջոցով տվյալ մոմենտները արտահայտելու վրա: Օրինակ, Ա կողի վրա ղգացվում է Քրիստոսի տիրող դերը որպես դատավոր, իսկ Բ կողի վրա յայտուն կերպով արտահայտված է չորս ավետարանիչների կատարած դերի նույնությունը մի նպատակի համար:

Վերոհիշյալ արձաթյա կազմից 32 տարի հետո, 1287 թ. գրված ձեռագրում (Մատենադարան, ձեռ. № 197) կա մի մանրանկար (էջ 341ր), ուր պատկերված է բարձրաստիճան մի կրոնավոր: Ըստ հիշատակարանի՝ «...աւարտեղաւ... աւետարանս ձեռամբ Ոհաննէս եպսի, ի թգրութեն Հայոց Հեթմո (Բ), ի սբ ուխտն Ակներ կոչեցեալ... Ի թուականիս Հայոց ի ԶԼԶ (-1287) ի մարտի ամսոյ...»: Ձեռագիրը գրված է մագաղաթի վրա:

Վերոհիշյալ մանրանկարը պատկերում է հավանաբար մի եպիսկոպոսի, հանդերձավորյալ, գլխին թագ, շրջապատված մի խումբ եկեղեցականներով: Դպիրներից մեկի ձեռքում կա մի բուրվառ: Թագն ու բուրվառը շատ հստակ կերպով երևում են մանրանկարի մեջ: Թագը, որի ընդհանուր ձևը կարելի է համեմատել հայկական փականդի հետ, եզերքում և կենտրոնում ունի, բացի ընդհանուր շրջագծից, շատ ուշագրավ ակների շարաններ: Մեզ հայտնի կիլիկյան մետաղյա կազմերի վրա ակներ չկան, սակայն այս չի բացասում, որ Կիլիկիայում ակներ են օգտագործվել: Դրա ապացույցը տվյալ թագն է: Մեզ թվում է, որ այս թագի (նկ. 3) շուրջի և կենտրոնի ուղղահայաց ու հորիզոնական ակների շարանները ամրացված են եղել մետաղի վրա, իսկ մնացած մասը պատրաստված է եղել մետաքսից և ստվարաթղթից: Ընչ վերաբերում է բուրվառին (նկ. 4), ապա այն նկարված է ընդհանուր ձևերով, շատ հստակ, ոսկեգույն, ունի շրջված կարասի տեսք, բաժանված է երկու մասի, որոնցից վերինը շարժական է, խունկ լցնելու համար: Կարասանման մասի երկու կեսերը ներկայացնում են իրար հանդիպած ուռուցիկ վարդյակներ, որոնք իրենց հերթին հանգչում են մի վարդյակ-պատվանդանի վրա: Մարդու միջին հասակի հետ համեմատելիս ստացվում է մոտ 18 սանտիմետր բարձրությամբ մի բուրվառ: Նկարը վերականգնելիս անհրաժեշտ է նկատի առնել այն չորս օղակները, որոնք պետք է որ գոյություն ունենային, ելնելով նկարված չորս պարաններից, որոնցից կախվում էր բուրվառը և որոնք ենթադրել են տալիս չորս օղակների անհրաժեշտությունը բուրվառը կախված վիճակում պահելու համար: Նկարը վերականգնելուց հետո ստացվում է գեղեցիկ մի բուրվառ, սերտորեն կապված հայկական կարասային ձևերի հետ: Այս նկարով ևս ապացուցվում է, որ Կիլիկիայում կիրառական արվեստում պահպանվել են ավանդական ազգային ձևերը: Վերականգնման աշխատանքում պարանների փոխա-

րեն ավելացրել ենք շղթաներ, քանի որ բուրվառի ներսում վառվող խոնկր կարիք է ստեղծում մետաղյա շղթաների: Կարծում ենք, որ մանրանկարիչը շղթան պարանով է փոխարինել, նկատի ունենալով օղակներ նկարելու դժվարությունը փոքր տարածության վրա:

Սկևռայի վանքի վերակառուցումից հետո, 1293 թ., պատրաստվում է մի մասնատուփ, որը այժմ կոչվում է «Սկևռայի մասնատուփ» կամ «Հեթում թագավորի պահարան»: Այս մասնատուփը երկար ժամանակ անհայտ մնալուց հետո, հայտնաբերվել է Խտալիայում XIX դարի սկզբին: Ըստ Ալիշանի, Սկևռայի մասնատուփի Խտալիա տեղափոխելու պատճառն՝ ու ժամանակը անհայտ են: Գիտենք միայն, որ մասնատուփը հայտնաբերվել է 1828 թ. Ալեք. սանդրիա (Խտալիայում) քաղաքի մոտ, դոմինիկյան միաբանության վանքում, Պլեմոնտի սահմաններում, Աստվածատուր Փափաշյանց կոչված մի հայ պաշտոնյայի կողմից: 1853-ից հետո Խտալիայում մի շարք վանքեր փակվում են և վանականներն էլ ցրվում: Նույն բախտն է վիճակվում նաև վերոհիշյալ դոմինիկյան վանքին և այս մասնատուփը, որոշ ժամանակ անհայտանալուց հետո, հայտնաբերվում է Փարիզում, 1880 թ.: Այն գնել է ռուս հայտնի հնասեր Բազի ևսկին: Այժմ պահվում է Լենինգրադի էրմիտաժում:

Մասնատուփը պահարանաձև է և կարելի է այն կանգնած վիճակում պահել որևէ տափակ մակերևույթի վրա: Ունի երկու ղոնակներ, որոնք հեշտորեն բացվում են: Նրա ներքին կառույցը փայտակերտ է, որի մասնիկները երեսպատված են մոտ 0,6 միլիմետր հաստությամբ արծաթ թերթերով: Արտաքին չափսերն են՝ 63×35×7,5 սմ: Աշխատանքը կատարված է ղրվադումով վերելից հարվածն ու միջոցով, իսկ երեսները ոսկեջրված են: Փակ վիճակում (նկ. 5) երևում են ութ սրբապատկերներ, որոնցից վերևի երկուսը, համաձայն իրենց ատրիբուտների, Պողոս և Պետրոս առաքյալներն են: Նկատի ունենալով, որ նրանցից մի քիչ ներքև կան նույնպես Պետրոս և Պողոս առաքյալների սրբապատկերները, որոնք քանդակված են ղոնակների ընդհանուր մակերեսի արծաթ մեծ թերթերի վրա և ունեն մակադրություններ, կարող ենք վստահորեն ասել, որ վերոհիշյալ Պողոսն ու Պետրոսը հետագայում են տեղավորված և կրկնությունից խուսափելու համար մակադրություններ չունեն: Պետրոսի և Պողոսի սրբապատկերներից մի քիչ ներքև, կանգնած վիճակում, կան Գրիգոր Լուսավորչի և Թադևոս առաքյալի քանդակները՝ որպես բրիստոնեությունը Հայաստանում տարածողների, իսկ նրանցից ներքև Ս. Ստրատիոսի և Ս. Վարդանի սրբապատկերներն են՝ որպես բրիստոնեության պաշտպանների: Վարդանի սրբապատկերը ցույց է տալիս զրահապատ, սաղավարտակիր մի զինվորական, որը ժամանակի հայ ռազմիկի պատկերի լուսաբանման հարցում ունի ազդարարական որոշ արժեք:

Դռնակից վեր երկու մեղա իոնների միջև և յուրաքանչյուրի ներքևում կան շորս զարդանկարներ, ռեալիզմով բուսական մոտիվներով: Նրանցից ներքևի աջակողմյանը ին՝ չափով և թև՝ հարդարումով տարբեր դարդանկար է և ենթադրել է տալիս, որ այստեղ հետագայում փորձ է կատարված տեղավորելու կամ այնտեղից վերացնելու մի մասունք:

Ներկու ղոնակները, իրենց ստորաբաժանումներով, կենտրոնում կաղմում են մի մեծ բաղմամբ խաչ, որի ամեն մի թևի տակ ընկնում է վերը հիշված

սրբապատկերներից մեկը: Դռնակները լրիվ երիզված են արձանագրություններով, որոնք ղիտոզի վրա թողնում են զառդանկարի տպավորություն: Այս պահարանի երեսի ութ սրբանկարները կատարված են ոչ մեծ վարպետությամբ, բայց չնայած դրան արտահայտիչ են:

Պահարանի ներսում (նկ. 6) երևում են բացահայտ կողոպտման նշաններ: Կենտրոնում ընդհանուր կառույցը կազմող տախտակի վրա կա մի փայտաշեն խաչ: Այս խաչի կենտրոնական մասում պատկերված է զեղեցիկ, գույսով մի խաչկույտ, շատ բարակ արծաթ թերթի վրա: Երևում է, որ խաչը անցյալում եղել է լրիվ արծաթածածկ: Հավանաբար խորանը կողոպտողները ավերատես են մի այլ խաչկույտ, և այն դամել փայտաշեն խաչի վրա: Քրիստոսի գլխի թեքվածությունը, դեմքի լայնությունը, թևերի կախ ընկած կորությունը և կրծքավանդակի ոսկորների զծերը, որոնք եղերում են նրա որովայնի ծաղկատիպ զծերով զրվազումը, ընդհանուր նիհարությունը, լիարժեք կերպով հաստատում են նկարչի և արծաթագործ կատարողի նպատակադրման հաջողությունը: Կապակվելու խաչկույտի զրվազումը առանձնահատուկ տեղ է զբաղում այս ստեղծագործության մեջ: Խաչկույտի երկու կողմերին, զուգահեռ ներսում՝ վերևից կան Ս. Հովհաննես Ավետարանչի և Ս. Ստեփանոսի սրբապատկերները, կլոր մեղալիտները: մեջ: Դռնակների կենտրոններում, ձիգ վիճակում պատկերված են Ս. Գաբրիելը և Ս. Մարիամը՝ որպես ավետման խորհրդանիշ, իսկ ավելի ներքև՝ Ս. Դավիթը և Հեթում Բ-ն:

Այս դռնակի ներքևի մեղալիտի մեջ քանդակված է Հեթում Բ-ն (նկ. 7): Ծնկառթ, գլուխը ետ թեքված, ձեռնառարած և հոգեզմայլ մարդկային կերպարների ձախ և աջ կողմերին կա հետևյալ արձանագրությունը. «Հեթում թագաւոր Հայոց», իսկ նրա դեմքի մոտ սկսվում է մի ուրիշը՝ «Բարեխաւսեայ...» և այլն: Հեթում Բ-ի այս քանդակը միակ պատկերն է, որ հասել է մեզ և որի շուրջ կա հստակ արձանագրություն: Դեմքը զրվազված է այն ժամանակվա դիմային արդուզարդի բոլոր տվյալներով, մառերի սանրվածքը, բեղերը և մորուքը զրվազված են զուգահեռ զծիկներով՝ դարձնալով, խոպոպազարդ: Աչքերն ու շրթները իրենց արտահայտությամբ համապատասխան են ձեռների վերամբարձ և աղաչական ձևին: Նա ծնկառթ է. պատմուճանը, տուփկան, թեկապերը և այլ հարմարանքները կատարված են հայկական զրվազման զբարոցի լավագույն արտահայտություններից մեկը՝ հանդիսացող կիսակլոր, միակետ և եռակետ դարդերով: Դրվազման միակ թերթիկներն այն է, որ վերջանալուց հետո գործը քերիչով քերված է և որոշ տեղերում աղավաղված են զրվագիլի հարվածի հետքերը կազմող տափակ կետերը, որոնք առհասարակ պահպանվում են զրվազման մեջ:

Պահարանի կռնակի ամբողջ տարածությունը ծածկված է մի երկար արձանագրությամբ⁴, որը վկայում է, որ այս գործը եղել է «ակամակապ»: Ականակուռ է եղել հավանաբար ներսի կենտրոնի խաչի շուրջը եղած տափակ մակերեսը (քանի որ անադարտ մնացած մասերի վրա ակների հետքեր չկան), ուր այժմ միայն մի քանի կտոր արծաթ թերթեր են մնացել: Սրանով էլ բացատրվում է նրա այժմյան մերկությունը և տախտակի երևալու Ափսոս որ արձանագրության մեջ չի գրված, թե դրանք ինչ ակներ են եղել:

⁴ Սույն տեղում, էջ 107:

Մասնատուփի զրվագման ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հեղինակը, թեև մարդակազմության հարցում ոչ շատ հմուտ, սակայն իսկական արվեստագետի զգացումներով է արտահայտել իր նպատակադրումը: Օրինակ, Վարդանի կերպարը, թեև ոչ ճիշտ, սակայն ըստ պահանջի տրված է մարտական արտահայտությամբ, ինչպես նաև ընդառաջող և համեստ շարժումներով են տրված հրեշտակի և Տիրամոր պատկերները: Հեթում արքայի քանդակն է, չնայած մարդակազմության կոպիտ խախտումով է կատարված, սակայն պահանջված մոմենտը արտահայտում է առավելագույն չափով: Բսկ պատկերների թույլ գծագրությունը փոխարինվում է մեղալիոնների դրսի գրծերի շեշտվածությամբ:

Ֆրանսիացի հայտնի գիտնական Ա. Կարիերը (A. Carriere) այս մասնատուփի մասին գրել է. «Հուշարձանը (այսինքն՝ մասնատուփը), որը մեզ պիտի զբաղեցնի, արժանի է, որ վստահորեն դասվի միջնադարյան քրիստոնյա արվեստի մնացորդների առաջին կարգում, Փոքր Հայաստանում (իմա՝ Կիլիկիա): Երևի նա ունիկալ է, և ես ոչինչ չկարողացա գտնել, որը հնարավոր լիներ Երա հետ համեմատել»⁵: 1300 թ. պատրաստված «Խոտակերաց Ս. Նշան» անվանյալ մասնատուփը, որը պահվում է Էջմիածնի վանքում, կատարված է համարյա նույն հարդարումով, այն տարբերությամբ, որ նրա աշխատանքի տեխնիկան ավելի մաքուր է և գծագրությունը ավելի հստակ:

Այս մասնատուփը, նախորդի համեմատությամբ, ավելի փոքր է ($42 \times 24 \times 4$ սմ), նրա ղոնակները ավելի ներքևից են սկսվում և վերջանում են ստորոտից 5,5 սանտիմետր բարձր. նրանց վերևի մասերը մի քիչ կտրատված և սնդյունավոր են: Յուրաքանչյուր ղոնակի վրա (նկ. 8) կա մեկական կերպար՝ ս. Գրիգոր և ս. Հովհաննես: Դոնակներից վերև կա խորանածև աղատ տարածություն, կենտրոնում՝ Քրիստոսի կիսանդրին, որի գլխի շուրջը լուսապսակը նշված է խաչով: Խորանի վերևի ձախ և աջ անկյուններում կան երկու հրեշտակներ, որոնք ձեռքերին ունեն մեկական երկարավիզ ծաղկանման խաչ: Ավելի ներքև, ղոնակներից դուրս կա երկու քանդակ՝ Աստվածածին և Հովհաննես: Սրանք քանդակված են ավելի փոքր, քան կենտրոնի պատկերաքանդակները: Ստորոտից անմիջապես վերև կան «Պետրոս»-ի և «Պաղոս»-ի կիսանդրիները, իսկ կենտրոնում՝ մասնատուփի նվիրատու իշխան Էաչի Պողոսյանի կիսանդրին, քանդակված մեղալիոնի մեջ: Նա բազկատարած է, վերամբարձ արտահայտությամբ, իսկ նրա ձախ և աջ կողմերում կա հետևյալ արձանագրությունը. «Ս. Նշան տէրունական դու Էաչո լեր օգնական թվ 288»⁶: Վերահիշյալ բոլոր կերպարներն էլ զրվագված են մեծ նրբությամբ և բծախնդրությամբ, նրանց զրվագման ոճը մեծապես տարբերվում է Սկևռայի մասնատուփի քանդակների զրվագումից և ավելի շատ հիշեցնում է վերը նկարագրված № 7690 ձևագրի կազմի կերպարների զրվագումը: Դոնակների և խորանի տակի շրջագարդերն ունեն ճարտարապետական ծագում, սակայն իրենց ներությունամբ և լարայնությամբ շատ վայել ևն տեղին ու նյութին:

Բաց վիճակում (նկ. 9) մեր աչքի առաջ պարզվում է հայկական զարդարվեստի մի գլուխ-գործոց, որը հիացմունք է պատճառում: Կենտրոնում կա հայկական դասական խաչի մի շքեղ ականակուռ տարբերակ: Այս խաչին ֆոն

5 Նույն տեղում:

է կազմում շատ գեղեցիկ բուսական և կենդանական զարդերի մի կոմպլեքս, որի ստորոտում կան երկու եղնիկներ:

Այս մասնատուփի վրա կերպարները շատ ալիքի խառնուրդ են դրվագված, ոակայն սրբանկարը ընդհանրապես չի գրավում այն առաջնակարգ տեղը, ինչ որ Սկևռայի մասնատուփի վրա է և սրանով է բացատրվում Սկևռայի մասնատուփի կերպարների ֆոնի հարթ, զարդանկարներից զուրկ լինելը, որը, կարծում ենք, միտումնավոր կերպով է կատարված, շեշտելու համար սրբանկարների դերը:

Ի տարբերություն Սկևռայի մասնատուփի, հոտակերաց Ս. Նշանի պատկերաքանդակներն ունեն ավելի շեշտված շրջագիծ և ուռուցիկ կառուցվածք: Դեմքերի և շարժումների արտահայտություններն ավելի զուսպ են և համեստ: Զդացվում է մեծ մասնագետի հարվածների մաքրությունը, որը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ նկարիչն ու արձաթագործը խույն լայն են:

Հարց է առաջանում. արդյոք այս երկու մասնատուփերը, որոնց կատարման թվականները միայն յոթ տարով են իրարից հեռու, սերտ կապ չունեն միմյանց հետ: Խոտակերաց Ս. Նշանի ետևի արձանագրության վրա («...Եւ էաչի որդի Հասանա որդո Պողոշա որդո մեծին Վասակայ ազգէ Հաղբակնաց...») ոչ մի տեղեկություն չկա հեղինակի և պատրաստման վայրի մասին: Կտրե ի է ենթադրե, որ այդ տարիներին տեղի եւ ունեցել մասնագետների հաճախակի տեղափոխություններ Կիլիկիայից Հայաստան և ընդհակառակը:

Սրբապատկերների առատ օգտագործումը դեմ է հայ եկեղեցու հիմնական ուղղության և ավելի արևմտավրոպական է: Իհարկե մեզ չեն կարող դարձանք պատճառել: Հեթում Բ-ի և նրա ժամանակակիցների բարբերը, քանի որ այն ժամանակ Կիլիկիայում որոշ ազդեցություն ունեին ջենովացիք և վենետիկցիք, իսկ Կիպրոսի Լուսինյանների հետ խնամիական կապերը ակնհայտ են: Չնայած այս բոլորին, չի կարելի անտեսել տիրական առկայությունը հայկական դեկորատիվ արվեստի լավագույն ավանդությունների և նրանց բարերար ազդեցությունը Կիլիկյան հայկական արժաթագործության և ընդհանրապես կերպարվեստի վրա:

Իսկ ինչ վերաբերում է իշխան էաչի Պողոշյանի նվիրած Խոտակերաց Ս. Նշանի մասնատուփին և նրա աշխատանքի ոճին, այնտեղ տիրապետում են հայկական արժաթագործության ավանդություններից գլխավորները. այն է դեկորատիվությունը և կերպարների սակավությունն ու պարզությունը:

Կիլիկյան արժաթագործության լավագույն նմուշներից երկուսի եզրազարդի փոխարեն տառեր, այսինքն արձանագրություններ, օգտագործելու ավանդությանը հանդիպում ենք դեռ ավելի վաղ շրջանի խաչքարերի վրա, ինչպես օրինակ՝ «Հավուց Թառի» խաչքարը⁶ (1086 թ.):

Երեսադեմի հայոց Ս. Հակոբյա վանքում կան բազմաթիվ մետաղյա կազմեր Կիլիկյան, շրջանից: Դրանցից մեկի լուսանկարը գտնվում է Գ. Հովսեփյանի մի աշխատության մեջ⁷: Գ. Հովսեփյանը նկարագրում է 1334 թ. մի շատ գեղեցիկ ձեռագրակազմ՝ «Ծովեն ե ած» անվանյալ, որի վրայի կերպարների բազմազանությունը և նրանց հարդարումը կատարված են զարդանկարների

6 Գ. Հովսեփյան, Հավուց Թառի Ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձաններ, Երուսաղեմ, 1937, էջ 11, պատկեր 4:

7 Գ. Հովսեփյան, Մի էջ հայ արվեստի պատմությունից, Հալեպ, 1930:

հաճախակի օգտագործումով: Սրանք շատ հստակորեն հիշեցնում են Սկեռայի մասնատուփի վերևի չորս բուսական զարդանկարների ոճն ու տեխնիկան, զարդանկարներ, որոնք սերած են մանրանկարչական ձևերից, շատ ճկուն են ու մետաղային և դրվագման հարմար: Նրանք օգտագործվել են այստեղ, ինչպես նաև Սկեռայի մասնատուփի վրա, առավելագույն արտահայտչականությամբ: Ի՞նչն է այս զարդանկարների առանձնահատկությունը. այն, որ նրանք իրենց սկզբնական վիճակում թողնում են մետաղյա թելերից գործված լինելու տպավորություն և այս ընդհանրապես սազում է արծաթագործական արվեստին: Տվյալ ձեռագրակազմի Բ կողի եզերքն էլ կրում է արծաթագործություն, որի տառերը շատ նման են Սկեռայի մասնատուփի արծաթագործություններին: Դ. Հովսեփյանի կարծիքով այս կազմի երկու կողերը նույն վարպետի գործը չեն, նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ Ա կողի վրա Քրիստոսի խաչելությունը տեսարանն է, իսկ Բ կողի վրա նրա ծննդյան: Կարելի է նրա հետ չհամաձայնվել այն պատճառով, որ երկու կողերի կերպարները քանդակված են նույն ոճով, աչքերի մշակումները, հագուստների ծալքերը, մազերի հարդարումները, տառատեսակներն ու զարդանկարները զարմանալիորեն հիշեցնում են իրար: Ինչ վերաբերում է Բ կողի վրայի կերպարների ավելի հուզական լինելուն, կարծում ենք, թե դա հետևանք է այն հանգամանքի, որ առաջին կողն (նկ. 10) ունի ավելի սիմվոլիկ բնույթ, իսկ երկրորդ կողի (նկ. 11) վրա նկարիչն ու վարպետը իրենց զգացել են ավելի ազատ, ինչպես այդ երկում և նկարի վրա, ուր կերպարները հարդարված են շատ ավելի հանգիստ վիճակում, քան առաջին կողի վրա: Ակնհերև է, որ երկուսն էլ կատարված են նույն վարպետի ձեռքով և նույն նկարչի օգնությամբ:

Բ կողի ստորին մասում կա մի ուշագրավ պատկեր՝ երկու կանայք լողացնում են մանուկ Հիսուսին: Կենտրոնում կա որպես լողարան ծառայող մի մեծ անոթ. որի վերականգնումը հստակորեն հիշեցնում է հայկական գլնու թասը: Այդ անոթը կամ թասը հաստատում է, որ Կիլիկյան Հայաստանում պահպանվել են ազգային, ժողովրդական արվեստի լավագույն ավանդությունները. անոթի վերականգնությունը (նկ. 12) և նրա վրայի պարզ ու պինդ զարդերը ցույց են տալիս, որ Կիլիկյան Հայաստանում բարձր մակարդակի վրա են գտնվել ոչ միայն արծաթագործությունը, այլև խեցեգործությունը, քանի որ վերոհիշյալ զարդանկարները օգտագործելի են նույնպես խեցեգործության մեջ:

Ինչ վերաբերում է Ծննդյան պատկերը խաչելությունից հետո տեղավորված լինելուն, կարծում ենք, որ այս հետևանք է խաչելության տեսարանի ավելի առաջնահերթ նկատվելուն:

Կազմի երկու կողերի շրջագծային հարդարումները նույնն են, միայն կենտրոնական մասերն են իրարից մի քիչ տարբեր: Երկու կողերի քանդակման մեջ էլ հեղինակը ցուցաբերել է խորության զգացում, մի հանգամանք, որն այս աշխատանքը սերտորեն կապում է ժամանակի կիլիկյան մանրանկարչության հետ: Չնայած քանդակված է խորաքանդակի սկզբունքներով, սակայն դիտողի վրա թողնում է բարձրաքանդակի տպավորություն: Ուժեղ շեշտված գծագիրը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ այս աշխատանքի վրա գործակցել են նկարիչն ու արծաթագործը:

Վերոհիշյալ կազմի Ա կողի կենտրոնական մասից աջ, երկրորդ պլանի վրա, քանդակված է մի զինվորական: Կարծում ենք, որ վերոհիշյալ քան-

դակը ներկայացնում է մի որևէ բարձրաստիճան հայ զինվորականի, շքերթային համազգեստով: Նրա հագուստները՝ զրահապատ տունիկան և վարտիկը, նման են նույն ժամանակի խաչակիր զինվորականների կրած ռազմազգեստին իսկ գլխի փաթեցը արարական ազդեցության արդյունք է: Այս օրինաչափ երևույթ է XIV դարի համար, որ թելադրված է Կիլիկիայի աշխարհագրական դիրքով: Այս տեսակետից վերոհիշյալ ձևագրակազմն ունի բացառիկ ազգագրական նշանակություն:

Կիլիկյան արծաթագործական զրվագույ՞ները կատարված են աստիճանական ընթացքով: Առաջին հերթին քանդակված են ընդհանուր ուլյեֆները, որոնց կատարումից հետո, երկրորդ հերթին տրված են միջակ մասերը, իսկ երրորդ հերթին քանդակված են ամենափոքր մանրամասնությունները, միաժամաակ ընդհանուրը վերանայելով: Վերոհիշյալ ընթացքը անհրաժեշտ է եղել այն պատճառով, որ ամեն հերթի, վերևից հարվածելու ժամանակ, ուլյեֆը իջնում է և անհրաժեշտ է հակառակ կողմից նորից հարվածելով բարձրացնել այն, իսկ դա անհնարին է դարձնում միաժամանակ զրվագույ՞ը:

Սույն հոդվածի նյութ կազմող կիլիկյան արծաթագործական արվեստի երեք նմուշների կատարման ոճերի մեջ կա ընդհանրություն: Օրինակ, մազերի, սլքերի և ձեռքերի մշակումները ենթադրել են տալիս, որ Կիլիկիայում գոյություն է ունեցել մի «դպրոց», որին հետևել են բոլոր կատարող վարպետները: Հավանաբար եղել է մի ավագ վարպետ, որի աշակերտները շարունակել են նրա սկզբունքները, կազմելով այս «դպրոցը»:

Վենետիկցի Մարկո Պոլոն, որը Չինաստան էր ճանապարհորդել հայույնավահանգստային քաղաք Այասի վրայով, պատմում է, որ այդ քաղաքն էին ներմուծում և այնտեղ վաճառում Ասիայի ամեն տեսակի համեմունքներ, թանկարժեք գործվածքներ, Վենետիկից և Ջենովայից բերվող ապրանքներ: Իտալացի, արար և հայ առևտրականները Հնդկաստանից ու Չինաստանից այստեղ էին փոխադրում թանկագին քարեր, մետաքսյա գործվածքներ և այլ արժեքավոր ապրանքներ: Հայ վաճառականները Ղրիմ, Հարավային Ռուսաստան և Արևմտյան Նվրոպա էին արտահանում Կիլիկիայի արհեստավորների արտադրանքները՝ զանազան նկարագրող ու նախաքանդակ թասեր, սեփոններ, բրդյա գործվածքներ, գորգեր, զենքեր, խնայես նաև գեղարվեստական արժեք ունեցող ոսկյա և արծաթյա իրեր: Վերոհիշյալ թասերը, ափսոսաբանորեն և գեղարվեստական արժեք ունեցող ոսկյա և արծաթյա իրերը չէին կարող միշտ ունենալ կրոնական բովանդակություն, քանի որ առևտուրը կատարվում էր ոչ միայն քրիստոնյա, այլև մահմեդական ու հեթանոս ժողովուրդների հետ, որոնց համար արհեստներն էին ձևագրակազմերը և մասնատուփերը, որոնք մեզ են հասել: Գոյություն են ունեցել այնպիսի արտադրանքներ, որոնք եղել են աշխարհիկ բնույթի՝ զարդեր, զենքեր և թանկարժեք մետաղներից այլ իրեր: Դժբախտաբար այս բոլորից մեզ ոչինչ չի հասել: արծաթագործական և ոսկերչական արտադրանքը միշտ ենթակա է եղել թալանի և վերամուլման:

ИЗ ИСТОРИИ КИЛИКИЙСКОГО АРМЯНСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Г. Н. ТЕР-ГЕВОНДЯН

(Резюме)

На фоне армянского самобытного ювелирного искусства особенно выделяется искусство мастеров по серебру из Киликийской Армении. Статья посвящена, в частности, серебряному переплету 1255 г., исполненному по заказу Константина Бардзрбердци, скеврскому серебряному триптиху 1293 г. и серебряному переплету рукописи 1334 г. Кроме того, дается реконструкция митры из рукописи Матенадарана № 197 и пиалы из указанного переплета рукописи 1334 г.

Скеврский триптих можно сравнивать с триптихом «Хотакерац», созданным в 1300 г., вероятно в Сюнике. Разница между этими работами заключается в том, что вторая более декоративна, между тем как первая содержит чеканные образы, что является характерной чертой искусства киликийских армянских мастеров по серебру. Интересно и то, что в Киликии орнамент заменен декоративными, орнаментальными письменами, которые имеют своих предшественников в надписях на камне в собственно Армении.

Результаты изучения названных выше предметов говорят о существовании в Киликийской Армении своей особой ювелирной школы. Марко Поло свидетельствует, что из Киликийской Армении наряду с коврами и оружием вывозились также золотые и серебряные изделия, имеющие художественную ценность. Возможно, что они являлись продукцией мастеров этой школы.