

XVIII ԴԱՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐԾԱԹԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՀՈՒՇԱՐՁԱՆ ՄԱՏՆՆԱԴԱՐԱՆԻՑ

Արվեստագիտության բեկնածու Ա. ՅԱ. ԿԱԿՈՎԿԻՆ (Լենինգրադ)

Ուշ շրջանի հայկական ոսկերչությունն ու արծաթագործությունը գեոևս
բավարար չափով ուսումնասիրված չեն¹:

Այս հոդվածի նպատակն է հրապարակել համեմատաբար ուշ շրջանի
հայկական արծաթագործության մի հուշարձանի՝ Մատենադարանի 1637 թ.
ու մեծածավալ մաշտոցի կաղմը, որն ուշագրավ է գեղարվեստական և հատ-
կապես պատկերազրական տեսակետից²:

Ձեռագրի կաշվն կաղմը ծածկված է մարդկային պատկերներով զրվագ-
ված ամբողջական արծաթե թիթեղներով, որոնք արծաթե դամիկներով խնամ-
քով ամրացված են կաղմի տախտակներին: Առաջին երեսին (նկ. 1) ներկա-
յացված է Տրդատ III-ի (287—330) մկրտությունը Գրիգոր Լուսավորչի կող-
մից: Թիթեղի վրա մակագրություններ չկան (բավականաչափ հաղվադեսը
երևույթ հայկական արծաթագործության մեջ), սակայն սյուժեի և գործող
անձանց պատորոշումը դժվարություն չի ներկայացնում, քանի որ վերար-
տադրված է հայոց պատմության մեջ քաջ հայտնի մի իրադարձություն:

Առաջին պլանում եպիսկոպոսական հագուստով և ձախ ձեռքում գավա-
դան բռնած, աջը պարզած Լուսավորչի առջև ծնկաչոք ներկայացված է ար-
քայական դույզը՝ աղոթքի ժեստով ձեռքերը կրծքին: Վերևից, ամպերի մեջ
ճախրող աղավնուց (Սուրբ հոգուց) ճառագայթների փնջի տեսքով Տրդատի
դրխին իջնում է աստծո օրհնությունը: Գրիգորի ետևում Մասիսն է, որի գա-

¹ Նշենք առավել կարևոր աշխատությունները, որոնցում ներկայացված են ուշ շրջանի
հայկական արծաթագործության նմուշներ. Ա. Չոպանյան, Հայ էջեր. մեր նախնյաց
բանաստեղծությունն ու արվեստը, Փարիզ, 1912; A. Tchobanian, La Roseraie d'Armé-
nie, tt. 1—3, Paris, 1918, 1923, 1928. F. Mac Ier, Documents d'art arméniens, Paris,
1924. Գ. Հովսեփյան, Խաղրակյանք կամ Պոռչյանք հայոց պատմության մեջ, Ա., Հա-
ղարչապատ, 1928; Վ. Արքայանյան, Արհեստները Հայաստանում IX—XIII դդ., Երև-
վան, 1946; Հ. Քյուրտյան, Կեսարիո ոսկերչական դպրոցին արծաթ կաղմերը («Հասկ»,
1948, № 1, էջ 51—61); Նույնի՝ Հին հայ արծաթագործության վրա («Եւդոնի», Վենե-
տիկ, 1950, էջ 76—81); Հ. Տեր-Ղևոնդյան, Մատենադարանի արծաթյա ձեռագրա-
կաղմերի մասին («Էջմիածին», 1961, № 12, էջ 49—53); Նույնի՝ ԺԶ—ԺԸ դարերի Վաս-
պուրականի արծաթագործության մասին (ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», հաս. դիտ., 1963, № 8,
էջ 101—103); Նույնի՝ Գեղարդի վանքի դանձերից («Էջմիածին», 1964, № 11, էջ 40—48);
Catalogue of Twenty-Three Important Armentian Illuminated Manuscripts. Sotheby and
Co. Day of Sale: Tuesday, 14th March, 1967, London. И. Драмыян, Грyнна
армянских серебряных окладов XVII—XVIII веков («Հայագիտական հետազոտու-
թյուններ», պր. 1, Երևան, 1974, էջ 130—134):

² Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 10362. չափերը՝ 15,7×10,8: Պահպանվածու-
թյունը լավ է: Այն նվիրաբերել է Ռաֆայել Մարկոսյանը (Փարիզ): Հուշարձանի մասին հի-
շատակությունը և կաղմի հակառակ երեսի վերատպությունը տե՛ս Б. Л. Чукасян,
Дар Матенадарану, «Книжное обозрение», № 48 (238), 27 ноября, 1970, էջ 12:

գաթին Նոյան տապանն է: Լեռան դիմաց, երկաստիճան պատվանդանի վրա տաճարն է, սրի երեք գմբեթները պսակված են խաչերով: Տաճարից փոքր-ինչ վերև և դեպի ձախ պատկերված է ճարտարապետական կառույց ճաճանչ-ների մեջ՝ «սիրեն լուսոյ», որ, ըստ ավանդության, Լուսավորչին ցույց է տվել Մայր տաճարի տեղը էջմիածնում:



Նկ. 1. Մատենադարանի 1637 թ.
մաշտոցի արձաթե կազմը
(Երեսի կողմը)

Նկ. 2. Մատենադարանի 1637 թ.
մաշտոցի արձաթե կազմը
(Հակառակ կողմը)

Սովորականի պես մկրտության ժամանակ մկրտվողը ներկայացված է զլխաբաց. արքայի թագն ընկած է Լուսավորչի ոտքերի մոտ: Նման պատկերը կարելի է մեկնաբանել նաև իբրև երկրային արքայի հլու հնազանդություն երկնայինին:

Այդ կոմպոզիցիայում կան նաև մի քանի այլ մանրամասներ: Նոյան տապանի պատկերը չպետք է դիտել իբրև սոսկ ակնարկ այն վայրի մասին, որից ոչ հեռու տեղի է ունեցել Հայաստանի պատմության մեջ կարևոր այդ իրադարձությունը: Հնուց ի վեր այդ պատկերին տալիս էին բաղմանշանակ սիմվոլիկ իմաստներ⁵: Ըստ որոշ մեկնությունների, տապանը նմանեցվում էր մարդու մարմնի: Տապանի պես, որը լցված է և՛ մաքուր, և՛ պիղծ արաքածներով, մարդուս մարմինը ևս լի է մաքուր ցանկություններով ու պիղծ կրքերով և ջրհեղեղի անծայրածիր ջրերի վրա թափառող տապանի նման յուրաքանչյուր մարդ տարվում է «կենցաղիս ծովի» վրայով, որը անհավատներին բարոյական կործանում է սպառնում: Ուրիշ մեկնիչներ տապանը նմա-

⁵ Նման պատկերումներ կարելի է դիտել նաև արվեստի այլ հուշարձաններում, օրինակ՝ Լուսավորչի վարձի դրվագները ներկայացնող 1789 թ. դաջածո վարագույրի վրա (էջմիածին, Մայր տաճարին կից թանգարան):

նեցրել են եկեղեցու: Հավատացյալը, մտնելով եկեղեցի, ինչպես նոյ նահապետը, որ մտել էր տապանի մեջ, կգտնի ոչ միայն բարոյական փրկություն, այլև անդրշիրիմյան կյանք: Տվյալ դեպքում, թվում է, թե ավելի հավանական է վերջին մեկնությունը: Նրանք տապանի պատկերում տեսել են հոգևոր վերածննդի այլաբանությունը. ինչպես նոյն ու իր ընտանիքը ազատագրվել են տապանի միջոցով, այնպես էլ հավատացյալ քրիստոնյաների հոգիները կազատագրվեն հեթանոս աշխարհի բռնից և կմտնեն Քրիստոսի ուսմունքով նորոգված և վերածնված աշխարհ:

Տաճարի կիսաբաց դուռը կարելի է մեկնաբանել իբրև քրիստոնեական ժամասացությունը ազատ կատարելու թույլտվության խորհրդանշական պատկեր:

Լուսապսակով ներկայացված է միայն Լուսավորիչը: Տրդատը և իր կիները դեռևս արժանացած չեն սրբերի շարքում դասվելու: Այստեղ արտահայտված է կաղմի վարպետի յուրահատուկ պատմական հայացքը հայրենի պատմության այդ իրադարձության վերաբերյալ. չէ՞որ նա գիտեր, որ հայոց առաջին քրիստոնյա արքան մահից հետո պիտի սրբերի շարքը դասվի:

Խիստ ուշագրավ է կաղմի ետևի կողմում դրվագված կոմպոզիցիան, որը ամենայն հավանականությամբ կարելի է կոչել հայոց գրչության փառաբանումը (նկ. 2): Քանի որ այստեղ էլ չկան բացատրագրեր, դժվար էր որոշել, թե դրվագված երեք սրբերը կոնկրետ ում են ներկայացնում: Այդ բանում օգնեց «Հայերեն գրերի ստեղծումը» փորագրությունը⁴ (նկ. 3): Վերջինս, անշուշտ, դրվագողի համար ծառայել է իբրև օրինակ, այնպես, ինչպես դրանից մի քանի դար առաջ արված մանրանկարները ոսկերիչների և արժաթագործների համար են ծառայել: Փորագրության մեջ առաջին պլանում պատկերված են չորս նստած ծեր, ձախ կողմի երկուսը՝ եպիսկոպոսական հագուստով, աջ կողմի երկուսը՝ վանականի: Նրանց ձեռքերում կան գրքեր և փետուրե գրիչներ, գլուխներին՝ լուսապսակ: Սրբերին եռանդով օգնում են երկու հրեշտակ: Նույնպիսի հրեշտակներ ճախրում են ամպերում՝ պահելով բացված հայատառ դիրքը: Ամբողջ տեսարանի վրա իշխում է աղավնին: Փորագրության մեջ գործող անձանց մոտ կան համարներ, որոնք ցածում մեկնաբանվում են: Այնտեղ ձախից աջ ներկայացված են Ներսես Շնորհալին, Սահակ Պարթևը, Մեսրոպ Մաշտոցը, Գրիգոր Նարեկացին, այսինքն հայ դպրության ստեղծողները և նրա երկու մեծ ներկայացուցիչները:

Դրվագողը պարզեցրել է կոմպոզիցիան. նա չի ներկայացրել Գրիգոր Նարեկացուն, վերացրել է աղավնին, չի պատկերել ցուպը բռնած հրեշտակին և այն հրեշտակին, որ տախտակի վրա գրում է հայերեն տառերը: Գրիգոր Նարեկացու տեղը նա դրել է Մեսրոպ Մաշտոցին և, հանելով սրբերի միջև դրված սրբադան սեղանը, Սահակ Պարթևի ձեռքն է տվել նրա վրա դրված գիրքն ու թանաքամանը: Մյուս աննշան փոփոխությունները բխում են դրվագման զուտ տեխնիկական առանձնահատկություններից. փոքր թիթեղի վրա մանրամասների պատկերումը կհանգեցնի հորինվածքի ծանրաբեռնվածության: Բացի դրանից վարպետը, հավանաբար, հաշվի է առել երկու տեսարանների գեղարվեստական տպավորությունը, հասկանալով, որ հակառակ կողմում կոմպոզիցիան

⁴ Տե՛ս «Բառգիրք հայկազեան լեզուի արարեալ ի Մխիթարայ վարդապետէ Սեբաստացոյ», Վենետիկ, 1749, էջ 24:

փոքր-ինչ ավելի «ծանր» կլինի զրքի երեսի թիթեղի վրա պատկերվածից:

Ներմուծված փոփոխություններից հուշարձանը միայն շահել է: Աջում նստած Մեսրոպ Մաշտոցը իր առջև պահում է բաց դիրք, որի էջերին գծազրված են հայերեն այբուբենի առաջին տառերը, այդպես ցուցադրելով հան-



Նկ. 3. «Հայ գրերի ստեղծումը» (փորագրություն)

ճարեղ գյուտը: Նրա գրիչ բռնած աջ ձեռքի ժեստն ընդգծում է այդ Խրադարձությանը մասնակից կաթողիկոս Սահակ Պարթևը պատկերված է կենտրոնում, նրա ձեռքում կան դիրք և կաղամար (թանաքաման) երկու փետուրն գրիչով: Ձախ ձեռքով նա ցույց է տալիս ամպերում ճախրող հրեշտակների բռնած հայատառ դիրքը, որից իջնում են ճաճանչներ: Ըստ երևույթին, այդ ժեստը պետք է ցուցադրեր Մովսես խորենացու արձանագրած այն ավանդությունը, ըստ որի Մեսրոպ Մաշտոցին գրերը երևացել են հրաշք-տեսիլքում, որ աստված ինքն է գրերը պարզեցնել նրան⁵ (զուր չէ, որ Մեսրոպ Մաշտոցի ձեռքի էջերում կրկնված են այն գրերը, որոնք կան հրեշտակների պահած մատյա-

⁵ Մ ո վ ս ե ս խ ո Ր ե ն ա ջ ի, Պատմություն հայոց, Թարգմ., ներած. և ծան. աղագ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 293: Կ ո Ր յ ու ն, Վարք Մաշտոցի, աշխարհարաբ թարգմ. ներածական ուսումնասիրությամբ և ծանոթագրություններով Մ. Արեղյանի, Երևան, 1962, էջ 101:

նում)։ Երկնքում և երկրի վրա տեղի ունեցող գործողությունների միավորումը միասնական կոմպոզիցիայում ընկալվում է իբրև վիթխարի, տիեզերական մասշտաբի իրադարձություն, որ ժամանակակիցներն իսկ զնահատում էին իբրև հայ ժողովրդի հերոսական վերելք⁶։

Կաղմը զարդարող տեսարանները եղակի են։ Սովորաբար եկեղեցական դրքերի կաղմերը զարդարվում էին խորապես սիմվոլիկ նշանակություն ունեցող հորինվածքներով և, իբրև կանոն, կապված էին Քրիստոսի, Աստվածամոր, սրբերի հրաշապատում կյանքի ու գործի հետ։ Սակայն այս մաշտոցի պատվիրատուն նախընտրել է ազգային պատմության այն դրվագները ներկայացնող տեսարաններ, որոնք շրջադարձային նշանակություն են ունեցել հայ ժողովրդի ճակատագրում՝ քրիստոնեության ընդունումը և հայերեն գրերի ստեղծումը։ Իրանում է հրապարակվող հուշարձանի արմատական տարբերությունը մեծաքանակ համանման ստեղծագործություններից։

Հուշարձանը կաղմի ստեղծման ժամանակի և վայրի մասին տվյալներ չունի։ Սակայն մենք հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ դա XVIII դարի հուշարձան է։ Նրա մշակման ոճը և կատարման տեխնիկան անվերապահորեն մատնանշում են այդ դարը։

Իսկ կաղմի հակառակ երեսը դրվագելիս վարպետը հակվել է դեպի XVIII դարի կեսի փորագրությունը։ Այդ են վկայում նշված դարին բնորոշ տեսարանները երիզող նրբակերտ շրջանակները, խաչաձև պաճուճադարձ զավաղանները Լուսավորչի և նրա թիկունքում պատկերված Շնորհալու ձևերում, բազկաթոռների և խուլրերի ձևը և այլն։ Վերջապես, XVIII դարն են մատնանշում մետաղագործի նշած երկու գրեթե չերեացող դրոշմները կաղմի թիթեղների վրա⁷։ Այս բոլորը մեզ թույլ են տալիս հիշատակվող դրվագումը թվագրել XVIII դարի երկրորդ կեսով։

Դժվար է որոշակի բան ասել կաղմի դրվագման վայրի մասին։ Թերևս դրոշմների վերծանումը կամ համանման ստեղծագործությունների հայտնաբերումը թույլ կտան պատասխանելու այդ հարցին։

Հրապարակվող հուշարձանը ուղադրավ է նաև տեխնիկական տեսակետից։ Ընդունված է (և ոչ առանց հիմքի), որ ուշ միջնադարի հայ ոսկերիչների և արձաթագործների արտադրանքը գեղարվեստական և տեխնիկական առումով զգալիորեն զիջում էր ավելի վաղ շրջաններում ստեղծվածներին։ Դա ունի իր պատճառները։ Այդ ժամանակաշրջանի Հայաստանի վիճակը չէր նպաստում արվեստների, այդ թվում արձաթագործության զարգացմանը. ազդում էին նույնիսկ այնպիսի գործոններ, ինչպիսիք են պատվիրատուների թվի մեծացումը, նրանց ճաշակի կոպտացումը, սոցիալական դիրքը և այլն։ Այսուհանդերձ, ուշ շրջանի յսկերչության և արձաթագործության հարուստ արտադրանքում հանդիպում են նմուշներ, որոնք կատարված են տեխնիկա-

⁶ «Памятники армянской агнографии», вып. 1. Пер., вступ. ст. и примечания К. С. Тер-Давтян, Ереван, 1973, էջ 53։

⁷ Լուսավորչի ձախ ուսի հետևում և ներսես Շնորհալու թիկունքում, շրջանակի վրա գտնվող այդ դրոշմների վերծանումը թերևս թույլ կտա ճշտել հուշարձանի ստեղծման ժամանակը և թերևս նաև վայրը։ Բայց այդ դրոշմներն այնքան փոքր են, որ նրանց վրա նույնիսկ խոշորացույցով հնարավոր չէ որևէ բան տեսնել։

կան բարձր մակարդակով և զեղարվեստական նուրբ ճաշակով: Գրանցից կարելի է նշել XVII դարի երկրորդ կեսին և XVIII դարի սկզբին Կեսարիայի հայ վարպետների պատրաստած կազմերի մեծ մասը⁸, վարպետ Հովհաննես Բաղիշեցու զրվագած 1663 թ. կազմը⁹, Մատենադարանի, էջմիածնի, Երուսաղեմի, Վենետիկի¹⁰ և այլ հավաքածոների մի ամբողջ շարք հուշարձանների լեյդ ստեղծագործությունների թվին կարելի է դասել նաև հրատարակվող կազմը: Տեխնիկական տեսակետից այն անբասիր է, սկսած կազմի առիտականների շափերին արծաթե թերթերի խնամքով, ստուգված հարմարեցումից ու նրանց հետ նուրբ ամրացումից մինչև արծաթե թիթեղների մակերեսի վարպետորեն մշակումը: Գործող անձանց համամասնությունները հիմնականում ճիշտ են, տեսարանները հաջողությամբ են ամբողջականացված և հիանալի ներդրված թիթեղների հարթության մեջ: Թիթեղները բավականաչափ հաստ են (մինչև 1 մմ)¹¹: Երեցի աչք է պատճառը, որ պատկերները ցածրաքանդակ են և մանրամասներում լրացված ճարտարապետական կառույցների, կահույքի, զարդարանքների, նույնիսկ գործող անձանց բիրերի, եղունգների, նաև խաչերի, զրբերի վրայի տառերի փորագրությամբ: Անանուն վարպետի շնորհալիությունը երևում է նաև այն բանում, որ նա ցածրարանդակի մշակման ժամանակ կարողացել է խուսափել մանրատվածությունից, պատկերների առանձին հատվածները ներկայացրել է ոչ միատեսակ մակերեսով. պերսոնաժների դեմքերը և ձեռքերը, նաև ամպերը հղկված են մինչև փայլելու աստիճան, մինչդեռ հագուստները փորք-ինչ խորդուրորդ են, ֆոնը՝ ամենուրեք փայլատ:

Միակ բանը, որի համար կարելի է մեղադրել վարպետին, պատկերված տիպաժների միօրինակությունն է և գործող անձանց թույլ կապը՝ կազմի հակառակ կողմում:

Մեզ հետաքրքրող կազմը աչքի բնկնող ստեղծագործություն է իր պատկերազրական առանձնահատկություններով, ինչպես նաև տեխնիկական տեսակետից: Այն ստեղծած զրվագող վարպետը հետևել է իր նախորդների լավագույն ավանդույթներին: Սույն հուշարձանի հրապարակումը համալրում է մեր պատկերացումները ուշ շրջանի հայ արծաթագործության մասին:

⁸ Հ. Քյոսրոյան, Կեսարիո ոսկերչական գործչին արծաթ կազմերը:

⁹ А. Я. Каковкин, Серебряный переплет 1663 г. работы Ованеса Багиниани (սեփերեր Մատենադարանի», № 14, Երևան, 1979):

¹⁰ Օրինակ, Մատենադարանի ՄՄ 3849, 7676, 7648, 7736, 6781, 10356, 10361 և այլն: էջմիածնի ՄՄ 96, 140, 213 և այլն. Երուսաղեմի Մ 2563: Catalogue... Sotheby, 42 23, 45, Lot. 8, 20 և այլն: Վենետիկ, № 70. տե՛ս Հ. Քյոսրոյան, Հին հայ արծաթագործություն վրա:

¹¹ Այդ հատկանիշը վերաբերում է ուշ շրջանի շատ կազմերի. զրանով կարելի է բացատրել այս հուշարձանի և XVII—XIX դդ. մի շարք կազմերի լավ պահպանվածությունը:

ПАМЯТНИК АРМЯНСКОГО СРЕБРОДЕЛИЯ XVIII ВЕКА
ИЗ МАТЕНАДАРАНА

Кандидат искусствоведения А. Я. КАКОВКИН (Ленинград)

(Резюме)

Цель заметки—публикация серебряного переплета рукописного Требника 1636 г., хранящегося в Матенадаране им. Маштоца под № 10382. Этот памятник интересен прежде всего в иконографическом отношении—украшающие его сцены «Крещение Лусаворичем царя Трдата III» (лицевая сторона) и «Апофеоз армянской письменности» (оборотная сторона) уникальны для произведений мастеров золотого и серебряного дела. Данных о времени и месте изготовления переплета нет, но стилистические особенности и техника его выполнения, ориентация чеканщика на гравюру XVIII в. при работе над оборотной стороной указывают на XVIII столетие как на наиболее вероятное время его появления. Создавший переплет мастер работал в лучших традициях армянского серебрodelия. Публикация этого памятника дополняет наши представления о позднем армянском серебрodelии.