

ԴՎԻՆԻՑ ՀԱՅՏՆԱՐԵՐՎԱԾ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴ

ՄԻ ԱՆՈՔԻ ՄԱՍԻՆ

ԱՂԱՎՆԻ ԺԱՄԿՈՉՑԱՆ

Դվինի միջնաբերդի 1-ին հատվածի № 2 հորում 1960 թ. գտնվեցին ապակե իրերի մի հարուստ ժողովածու և հախճապակե անոթի բեկորներ: Անոթը, որը վերականգնվել է (տր. 12 սմ), օղակաձև հատակով, քիչ գուրս փուլած կողերով գողտրիկ մի թաս է¹: Ներքուստ ու արտաքուստ նրբաճաշակ հարդարանքը (նկ. 1, գծ. 1) արված է վերջնարակային եղանակով՝ ոսկե-դարչնագույն և սպիտակ ջնարակների ներդաշնակությամբ: Շուրթը եզերված է կիսաշրջաններից կազմված ժապավենաձև գոտիով, իսկ սպիտակ մակերեսի վրա շողունով արված խիտ սլաքները երբեմն ընդհատվում են՝ կոմպոզիցիոն պատկերին տեղ տալու համար: Աջ կողմում՝ կիսաշրջաններով գծագրված աղատ տարածություն մեջ, ընթերցվում է արաբերեն لعم (գործ) բառը: Անկասկած, հեղինակի անունը արձանագրված պիտի լիներ անոթի խաթարված մասում:

Հիմնական սյուժեն ամփոփված է թասի կենտրոնում: Այստեղ պատկերված է ծալապատիկ դիրքով նստած մի անձնավորություն, որի իրանն ամուր գրկած զգեստը խիստ ընդգծված է: Զգեստի նեղ թևքերը հասնում են մինչև դաստակները, իսկ բարակ մեջքը սեղմում է ժապավենով ավարտվող նեղ դոտին: Հագուստի փեշերը ճոխ են, և ծալապատիկ նստելու դիրքն արտահայտված է զգեստի հարուստ ծալքերով:

Անոթը թերի է, ուստի պատկերը մասամբ խաթարված է՝ չի երևում մարդու գլուխը և մազերի հարդարանքը: Նա աջ ձեռքին ուղղահայաց դիրքով պահել է երաժշտական գործիք (քլամանչա), որն ունի կլոր մարմնաբուն, երկար եզրագիր ականջներով վզիկ (երևում է միայն ականջներից մեկը): Պատկերված անձը ձախ ձեռքով (հորիզոնական դիրքով) կոճղիկի կողքին բռնել է լարերի վրա հենված կարճ աղեղնափայտը:

Անոթի շափերը նկարչին ազատ ստեղծագործելու հնարավորություններ չեն ընձեռել: Թերես սա է պատճառը, որ գործիքի շատ մանրամասներ պարզապես ուրվագծված են (չի երևում գործիքին բնորոշ լարերի հստակ գծագիրը, աղեղը պատկերված է բավականին կարճ), այլ խոսքով՝ գործիքին տրված է սիմվոլիկ դրսևորում: Այսպիսով, նուրբ և հղկված գծերով արված պատկերը ներկայացնում է գուսանի, որը, ինչպես ասվեց, ծալապատիկ դիրքով նստել է գորգի կամ բարձի վրա ու նվագում է երաժշտական գործիքով՝ քլամանչայով:

Անոթի արտաքին սպիտակ ջնարակով պատած մակերեսի վրա պարբերաբար կրկնվում են ձվաձև մի քանի օղակներ (նկ. 2): Օղակների միջև ըն-

¹ Անոթը վերականգնել է Հայաստանի պատմության պետական թանգարանի աշխատակից Ռ. Հովհաննիսյանը (Հայաստանի պատմության պետական թանգարան, ինվ. № 2158/228):

կած տարածությունը հարդարում են թեք գծիկներն ու խայտերը: Ջնարակով պատած անոթի հատակին նշմարվում է վարպետի ինչ-որ նշան: Ելնելով ուսումնասիրվող անոթի զարդերի ոճական առանձնահատկություններից (սլաքներ, շուրթի եզրի կիսաշրջանների ժայռավենազարդ՝ արտաքուստ ձվածեկ (սլաքներով, գծիկներով ու խայտերով հարդարելու սկզբունք) և մերձավոր-արևելյան նույնատիպ բաղդատական նյութերից², այն թվագրվում է IX—



նկ. 1



թժ. 1

X դդ.: Հախճապակու և ջնարակած խեցեղենի արտադրության բնագավառում այդ տիպի զարդերը Մերձավոր Արևելքում մշակվեցին IX—X դդ.³՝ արհեստագործության ընդհանուր վերելքի պայմաններում, դառնալով ժամանակի ճաշակի ու շուկայի հիմնական պահանջը:

Ուսումնասիրվող անոթի հարդարանքի բովանդակությունը խիստ ինքնատիպ է ու հազվագյուտ: Առայժմ հայտնի է նման թեմատիկայով հախճապակե անոթի մեկ նմուշ՝ Ալի Իբրահիմ փաշայի ժողովածուից⁴: Ա. Պոպը անցողակի դիտում է, թե այդ անոթի վրա պատկերված անձնավորությունը կիթառի վրա նվագող դերվիշ է: Իրականում, սակայն, նա նվագում է այդ ժամանակ Արևելքի երկրներում լայնորեն տարածված գուսանական մեկ այլ գործիքի՝ քեմանի վրա⁵, որը պահել է հորիզոնական դիրքով: Այստեղ ևս նվագողը ծալապատիկ նստած է գորգի վրա, հագին՝ նեղ անդրավարտիք է, իսկ գլխարկը սրածայր ու եռանկյունաձև է: Մնացած զարդերը՝ ֆեստոնները, սլաքները, ոճավորված ծաղիկը և այլն կրկնում են Դվինի անոթի զարդերը (նկ. 3): Հիշյալ անոթը Ա. Պոպը թվագրում է IX—X դդ. և համարում իրանական⁵:

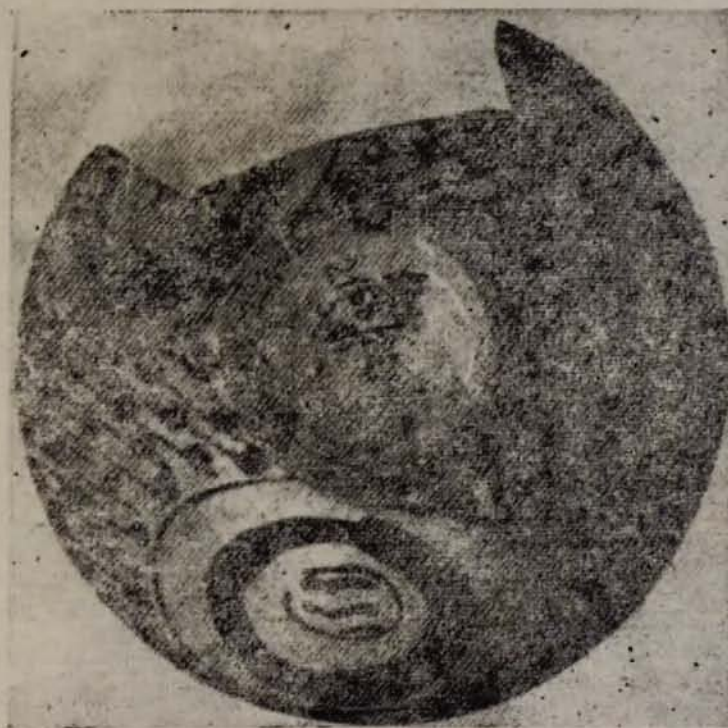
² E. Ettinghausen, Lustreware of Spain („Ars Orientalis“, 1954, I, էջ 133—136). E. Kuhnelt, Islamische Klein kunst, Berlin, 1925, էջ 216. A. Lane, Early Islamic pottery, London, 1947. Aly Bey Bahgat et F. Massoul, La céramique musulman de l’Egypte, Le Caire, 1930.

³ „A Survey of Persian Art“ (SPA), vol. V, London, New York, 1939, նկ. 579:

⁴ Ա. Թեթիկյան, Հայկական աղեղնային արվեստը, Երևան, 1977, էջ 20:

⁵ A. U. Pope, The ceramic Art in Islamic times, A History, SPA, vol. II, էջ 1495,

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում ուսումնասիրվող առարկայի պատկերազրական մանրամասնությունները: Նախ հիշենք, որ Սասանյանների ժամանակ արքունիքում և ազնվականության կենցաղում գործածվող արծաթե սպասքը, մետաղի հետզհետե աճող ճգնաժամի հետևանքով, շրջանառության ոլորտից աստիճանաբար դուրս մղվեց: Շքեղ անոթներ պատրաստելու համար ընտրվեց շողուն խեցեղենը, որը ցանկալի պատկերը փայլուն



Նկ. 2

երանգներով վերարտադրելու լայն հնարավորություններ էր տալիս: Հախճապակու մեծ պահանջարկը Իրանում, Իրաքում, Եգիպտոսում, Միջին Ասիայում, Անդրկովկասում և այլուր արտադրության նոր օջախներ հիմնելու խթան հանդիսացավ: Ընդ որում, դրանց արտադրանքները իրարից տարբերվում էին կատարման ոճով, անոթների ձևերով և խեցու որակով: Խեցեգործ արվեստագործների նոր սերունդը նորից «տեղծագործական թեմատիկա ընտրեց վերնախավի կենցաղի այս կամ այն դրվագը: Մեզ հասած անոթների մեծ մասի կոմպոզիցիոն պատկերները խնջույքի, որսորդության և կամ պաշտոնական ընդունելության տեսարաններ են: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է խնջույքի պահերից մեկը, որն ուղեկցվել է գուռանական երաժշտությամբ: Այդ մասին են խոսում հայ և օտար մատենագիրների թողած տեղեկությունները⁶:

⁶ «Փաւստոսի Բուզանդացւոյ Պատմութիւն Հայոց», Վենետիկ, 1832, էջ 207: Արիստակես Լաստիվերտցին նշում է. «...ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հան-

Մեր կարծիքով, ուսումնասիրվող անոթի վրա նկարիչը ցանկացել է ներկայացնել վերնախավի միջավայրում նվագող ու երգող գուսանին: Ուշադրության է արժանի գուսանի նստելու դիրքը՝ ծալապատիկ, գորգի վրա՝ շքեղ բարձերով շրջապատված: Կենցաղավարության այդ ձևը քաջ ծանոթ է սա-



Նկ. 3

սանյան ժամանակներից⁷ և ընդունված էր նաև Կովկասում (Հայաստանում, Դաղստանում)⁸: Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու հարուստ զարդաքանդակների մեջ նինվեի թագավորը (առանձին կոմպոզիցիայում) և Գագիկ Արծրունին (խնջուղի տեսարանում) բազմած են ծալապատիկ դիրքով⁹:

դէսք, ուր և ձայնը փողացն և ծնծղալիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս իր առնէին ուրախական բերկրանօքս, Արիստակէս Լաստիվերտցի, Պատմութիւն, աշխատասիրութիւնը Կ. Ն. Յուզրաշյանի, Երևան, 1963, էջ 59:

⁷ Ի. Ա. Օրբելի և Կ. Վ. Թրեвер, Сасанидский металл, М., 1935, табл. 18.

⁸ Ի. Ա. Օրբելի, Албанские рельефы и бронзовые котлы («Памятники эпохи III. Руставели», Л., 1938, табл. 63).

⁹ Ի. Ա. Օրբելի, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар («Избранные труды», т. I, М., 1968, табл. XI, рис. 1).

Հայկական կենցաղի վերաբերյալ իրենց թողած կցկտուր նկարագրությունների մեջ մեր մատենագիրները չեն մոռացել հիշատակել նաև այն բարձերի ու գորգերի մասին, որոնք գործ էին անում նման պարագաներում¹⁰:

Գուսանի նկարագիրն ամբողջացնելու համար հարկ է վերլուծել նաև նրա տարազը, որը պարզաբանում է ազգագրական մի կարևոր մանրամասնությունն էս¹¹: Մեր անոթին ժամանակակից (X դ.) Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու հարուստ զարդաքանդակների մեջ խնջույքի տեսարանի 1-ին գոտու մեջ քանդակված է մարդկային մի կերպարանք¹² (նկ. 4): Վերջինս նույնպես կրում է լայն փեշերով, նեղ գոտիով, առանց օձիքի և սեղմ թևերով մի զգեստ: Ժամանակագրական առումով քննվող անոթի և Աղթամարի զարդաքանդակի զգեստների մանրամասն ընդհանրությունը ինչ-որ չափով լրացնում է մեր պատկերացումները IX—X դդ. ընդունված զգեստի մի ձևի մասին, որ կրում էր հայկական միջավայրում ապրող քիչ թե շատ ունևոր խավը:



նկ. 4

Դվինից հայտնաբերված թասը մեծ արժեք է ներկայացնում նաև հրաժշտական գործիքների պատմությունն ուսումնասիրողների համար: Մեզանում քյամանչայի լայն տարածման մասին են խոսում կենցաղային պատկերաքանդակները, մանրանկարները և մատենագիրների վկայությունները¹³: Այս գտածոն կրկին ապացուցում է, որ դեռևս IX դ. Արևելքում, մասնավորապես Հայաստանում, աղեղնավոր այլ գործիքների թվում քյամանչան ևս ընդունված էր և ժամանակի ընթացքում ենթարկվել էր սոսկ չնչին կառուցվածքային ձևափոխությունների:

Դվինի պեղումներից հայտնաբերված նյութի առատությունը թույլ է տալիս ասելու, որ IX—X դդ. շողուն խեցեղենի արտադրությունը ներփակ երեւոյթ էր, ինչպես կարծում է Ա. Պոպը¹⁴: Մշակութային և առևտրական սերտ շփումներով կապված երկրները (Իրան, Իրաք, Եգիպտոս, Հայաստան) անխուսափելիորեն հաղորդակից էին նաև միմյանց խեցեգործական գաղտնիքներին, թեև յուրաքանչյուր երկրում, ինչ խոսք, գործել են խեցեգործական

10 Հ. Դրասխանակերտցին գրում է, թե այդ բարձերը բազմաթիվ են կամ նկարակերպ, ոտտայնակված հայ կանանց ձեռքով, մանավանդ որդան կարմրով («Պատմութիւն Յովհաննէս Կաթողիկոսի Դրասխանակերտցու», Երուսաղեմ, 1867, էջ 265):

11 Հայկական տարազի վերաբերյալ նյութի ընձեռած հնարավորության սահմաններում հետազոտողները նկարագրել են յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի համար բնորոշ հայ ազնվականի, ռազմիկի, ռամիկի տարազակը (Վ. Հացուհի, Հայկական տարազ, Վենետիկ, 1912, Ա. Պատրիկ, Հայկական տարազ, Երևան, 1967): Սակայն նրանց ուշադրությունից դուրս է մնացել Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու զարդաքանդակների մի մասը, որոնք հարուստ նյութ են տալիս այդ հարցի լուսարանման համար:

12 Н. А. Орбел, нзл. աշխ., աղ. XXXVI, նկ. 2:

13 «Դիվան հայ վիմագրության», հ. IV, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյան, Երևան, 1973, աղ. XXXIX, LVI, նկ. 163, աղ. LXII, նկ. 191. Ա. Գեորգյան, Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, Երևան, 1973, աղ. XXXVIII, XLIII, XLIV, է. Խանզազյան, Հայկական հին հրաժշտական գործիքները («Նշխատություններ Հայաստանի պատմության պետական թանգարանի», հ. IV, Երևան, 1959, էջ 63—90):

14 Ա. Ժամկոչյան, Միջնադարյան Հայաստանի վաղ հախճապակա խեցեղենի մասին («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 1, էջ 279—285):

ինքնուրույն և նկարելու որոշակի նախասիրությունք մեր օժտված դպրոցները Հիշյալ առումով Դվինից գտնված թասն իր խոցու որակով և նկարչական կատարման առանձնահատկություններով կրում է Դվինի խեցեգործական դրպրոցին բնորոշ դրոշմը¹⁶:

Այստեղ կարող է հարց առաջանալ, թե ինչու՞ բուն Հայաստանի մայրաքաղաքում պատրաստված անոթի մակերեսին նկարչի մակագրությունը արաբերեն է արձանագրված: Հիշենք, որ Դվինում VIII դ. սկսած հայերի կողքին հիշաաակվում են նուե մահմեդական համայնքներ (արաբների, պարսիկների և այլն): 893 թ. երկրաշարժից հետո, երբ Գևորգ Բ Գառնեցի կաթողիկոսը Դվինից տեղափոխվեց Վաղարշապատ, բնականաբար, մահմեդական աաըրն այս քաղաքում ալեւի ամուր դիրքեր նվաճեց¹⁶: Ենթադրում ենք, թե անոթը պատրաստող վարպետը, նկատի առնելով քաղաքի բնակչության խայտառղետ կազմը, շուկայական պահանջարկը և կամ էլ պատվիրատուի կամքը՝ նախընտրել է թողնել արաբերեն հիշատակադրություն¹⁷:

Այսպիսով կարող ենք ասել, որ IX—X դդ. Դվինը Մերձավոր Արեւելքի հախճապակու արտադրության կարևոր և ինքնուրույն կենտրոններից մեկն էր և նրա արտադրանքի որոշ նմուշներն արտացոլում էին ժամանակի հայկական կենցաղի բնորոշ առանձնահատկությունները:

ОБ ОДНОМ РАСПИСНОМ СОСУДЕ, ОБНАРУЖЕННОМ В ДВИНЕ

АГАВНИ ЖАМКОЧЯН

Резюме

Обнаруженный во время раскопок (1960 г.) расписной сосуд с точки зрения художественного оформления и композиции представляет определенный научный интерес. На нем изображен гусан. Он сидит поджав под себя ноги, с кяманчой в руках.

¹⁶ Իրանական շողուն հախճապակե անոթներին բնորոշ են մեծ չափեր (22—25 սմ արամազիտ), խեցին կաթոն է. մոխրագույն, մանրահատիկ, իսկ անդորն այնպիսի սպիտակ երանգով է, որ շողունով արված դարձերը զրսեորվում են փայլուն գծերով: Արտաքուստ անոթը շրջանակող զարդերն արված են մեծ խնամքով և որոշակի խեցեգործական դպրոցի արձանագր են: Վարպետի՝ հաաակին արձանագրված հիշաաակադրությունը հստակ ընթերցվող է: Մինչդեռ, նույնը չի կարելի ասել Դվինի խեցեգործական արաադրանքի մասին: Դվինում պատրաստված շողուն անոթներն աչքի են ընկնում գեղնավուն, ծակոտկեն և փոխր խեցիով, ունեն որոշակի փոքր չափեր, որ բնորոշ է նաե ջնարակած խեցեղենին: Արտաքուստ անոթները զարդարող ձվաձև օղակները, կետագիր գծերն ու կլոր խայտերն աչքի են ընկնում րավական աեփույթ կատարումով, իսկ նստուերն արձանագրությունների փոխարեն հանգիստն են վարպետի նշաններ:

¹⁷ Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հ. Գ, Երուսաղեմ, 1927, էջ 245—246:

¹⁷ Այս երեսույթը պատահական չէ: Միջնադարում Մերձավոր Արեւելքի երկրներում արաբերեն գրերը հաճախ են օգտագործել իրրե զարդաձե, 1965 թ. Դվինի կենտրոնական թաղամասի IX դ. շէրտից հայանարեւելեցին երկու թաս, որոնք պատրաստված են Դվինի կարմիր կավից: Կրում են արաաատառ արձանագրություններ: Կան դեպքեր, երբ ալլագիր արձանագրություններով հարգարում էին անտում եկեղեցական սպասքը (В. Н. Залесская, К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов («Палестинский сборник», вып. 23/86), Л., 1971, стр. 86): Անիի նյութերի հիման վրա ալառ. ն. Մաոք զանում էր, որ արարական արձանագրությունների առկայությունը մահմեդական համայնքին պատկանելու երաշխիք չէ (Н. Я. Марр, Ани, М.—Л., 1934, стр. 109).

Исследование показало, что сосуд изготовлен местными мастерами, а изображение гусана служит иллюстрацией местных традиций. Подобное толкование основывается на анализе сообщений армянских и арабских параллельных источников. Любопытно, что аналогичное изображение сохранилось в декоре Ахтамарского храма.

Сопоставление разнородных данных позволяет датировать сосуд IX—X вв. Он может служить доказательством интенсивного культурного общения местных армянских и мусульманских общин.