

А. Я. КАКОВКИН

ПАМЯТНИК СРЕБРОДЕЛИЯ КОНЦА XV ВЕКА ИЗ ТАРОНА

В истории Армении на XV столетие выпали тяжкие испытания. Волны опустошительных нашествий предшествовавших десятилетий прервали нормальное развитие страны. Экономика Армении находилась в состоянии застоя. Ее культурная жизнь едва теплилась. Памятники искусства этого времени дошли до нас в крайне незначительном числе. Такая область армянского прикладного искусства, как художественная обработка благородных металлов, уровень развития которой тесно связан с экономическим благополучием страны, также переживала глубокий кризис. Сохранились лишь единичные памятники золотого и серебряного дела XV столетия. Одному из них — серебряному переплету рукописи XIII в. из Матенадарана, № 9422¹ — и посвящена настоящая работа.

Оклад сравнительно недавно обратил на себя внимание исследователей. Его опубликовал в 1930 г. Гарегин Овсепян. В работе «Страница из истории армянского искусства и культуры» этот выдающийся ученый описал памятник, воспроизвел и прокомментировал имеющиеся на нем надписи². Касались вопросов, связанных с окладом, А. Н. Свирин³ и В. А. Абрамян⁴. Упоминания о нем встречаются и в некоторых справочных изданиях⁵.

Доски переплета рукописи обтянуты кожей. На верхней стороне переплета укреплена серебряная золоченая пластина с чеканными фигурными и орнаментальными изображениями и надписями. Нижнюю сторону переплета украшают тринадцать накладных металлических крестов, некоторые из которых имеют вставки из стекол и полудрагоценных камней. По мнению Г. Овсепяна⁶, позолоченный крест в центре доски и чеканные изображения символов евангелистов⁷ по углам одно-

¹ Размеры: 32×21 см. Сохранность памятника довольно хорошая; утрачены куски металла с левой стороны, в верхнем левом углу и справа внизу.

² См. Г. Овсепян. Страница из истории армянского искусства и культуры. Алеппо, 1930 (на арм. яз.), стр. 43—45, илл. 14.

³ См. А. Свирин. Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, стр. 53, илл. на стр. 15.

⁴ См. В. Абрамян, Ремесла в Армении в IV—XVIII вв., Ереван, 1951 (на арм. яз.), стр. 109.

⁵ «Искусство стран и народов мира». Т. 1. М., 1962, стр. 110.

⁶ Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 45.

⁷ На книгах у животных выбиты имена евангелистов. Лев и телец изображены без нимбов, крылья только у орла.



Серебряный переплет рукописи XIII в. из Матенадарана, № 9422.



Перевод: «Золотых дел мастеров¹⁴ Скандара и Шахкубата, помяните».

Внизу, в круге—монограмма, расшифровываемая Г. Овсепяном так: *Կարապետ արկղա, Յրմուր Գրիգորի ծառայ*¹⁵; Русский перевод: «Инок Карапет, раб Иисуса Христа».

Столь обстоятельная надпись—явление исключительное для памятников армянского серебрodelия. Именно поэтому Г. Овсепян отмечал ее важность. Из нее мы узнаем дату изготовления оклада и ряд конкретных лиц, связанных с ним.

Эти особенности, превращающие памятник в исторический документ, и были в основном в центре внимания Г. Овсепяна. Исходя из данных надписи, Г. Овсепян полагал, что история памятника такова: в одной из церквей Муша (область Тарон) хранилось киликийское евангелие XIII в. В 1496 г. на средства епископа Меликсета был выполнен для этой рукописи серебряный переплет. Над окладом трудились два золотых дел мастера—Скандар и Шахкубат и инок Карапет из Багеша. В качестве дара евангелие было преподнесено в известный монастырь св. Карапета (Предтечи) города Муша. Во время первой мировой войны этот памятник перевезли в Эчмиадзин¹⁶. Позднее он был передан на хранение в Матенадаран.

Большой интерес представляет упоминание имен двух ювелиров, исполнивших оклад,—Скандара и Шахкубата¹⁷. Применительно к средневековой Армении мы пока можем говорить лишь об единичных случаях, в которых имена мастеров связываются с сохранившимися памятниками серебрodelия¹⁸. В данном произведении трудно определить

¹⁴ Слово «*սովորիչ*» имеет несколько значений: «золотых дел мастер», «ювелир», «позолотчик», «золотильщик». Издание этих надписей см. также в книге *ՓԵՂԱՐԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏ ԶԵՆԱԳՐԱՐԻ ՀԻՉՈՒՄԿԱՐԱՆՆԵՐ*, ч. III, Ереван, 1967, стр. 231.

¹⁵ Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 43.

¹⁶ См. там же, стр. 44.

¹⁷ Данные Г. Овсепяна о Шахкубате дополняет Р. Ачарян, отметивший, что, возможно, о нем, «Шахкубате Багешечи, сыне ювелира Аствацатура», есть упоминание (под 1502 г.) в одной из армянских рукописей. См. Р. Ачарян. Словарь личных армянских имен. Т. IV. Ереван, 1948 (на арм. яз.), стр. 121.

¹⁸ Так, И. А. Орбели полагал, что автором происходящего, по его мнению, из Киликийской Армении ковша-раковины XII—XIII вв. (Эрмитаж, инв. № ЧМ-1317) можно признать Шахука (*Շահուկ*), чье имя обозначено в медальоне на дне ковша (И. Орбели. Дорожный ковш XII—XIII веков. В сб. «Памятники эпохи Руставели». Л., 1938, стр. 281). Некоторые исследователи находят возможным считать упоминаемого на полях рукописи 1248 г. из собр. Католикосата Киликии в Антилиасе (инв. № 1) «переплетчика Вартаана» (*Վարդան, կազմող*) создателем ее серебряного оклада (Г. Овсепян. Памятные записи рукописей, I. Антилиас, 1951 (на арм. яз.), столб. 984, 986; S. Der Nersessian. Le reliquaire de Skevra et l'orfèvrerie cilicienne au XIII^e au XIV^e siècles. REA, N.S.I. Paris, 1964, p. 136—137). В 1302 г. золотых дел мастер Хоразм (*Խորազմ, սովորիչ*) обновил серебряную мощехранительницу первомученика Стефана XI в. из Эчмиадзина (Г. Гус-Гевондян. Два ранних образца армянских серебряных дароносиц. «Эчмиадзин», № 4, 1962 (на арм. яз.), стр. 50; Б. Н. Аракелян. Города и ремесла в Армении в IX—XIII веках. Кн. I. Ереван, 1958 (на арм. яз.), стр. 175). Золотых дел мастер Григор (*Գրիգոր, սովորիչ*) из района Ани засвидетельствовал свое авторство се-

руку того или иного ювелира—пластина производит цельное и гармоничное впечатление. Возможно, один из них выполнял орнаменты и надписи, другой — все остальное, а может быть, один чеканил изображения, другой — золотил пластину.

Особое внимание Г. Овсепян обратил на монаха Карапета—возможного дарителя этой рукописи¹⁹. Карапет из Багеша, по его словам²⁰, известен и по другим источникам как хороший писец, средней руки миниатюрист, религиозный поэт. Он наметил размещение изображений на пластине переплета. Это обстоятельство чрезвычайно важно, так как оно воочию подтверждает догадки исследователей о взаимосвязи искусства миниатюры и серебрения.

По нашему мнению, сцена на окладе представляет «Вознесение»²¹. Христианская иконография знала две схемы этой композиции — восточную и западную. Причина этого заключалась в различном понимании Востоком и Западом двух природ Христа. На памятниках восточного искусства, в котором на первое место выдвигалась божественность Спасителя, «Вознесение», как правило, представлялось так: внизу—стоящая среди апостолов и двух ангелов богоматерь, вверху—Христос в мандорле, возносимый ангелами на небеса. На произведениях западного происхождения, где подчеркивалась человечность Спасителя, «Вознесение» обычно интерпретировалось как взятие Христа Богом-отцом на небо: из облака «выступает десница божия, принимающая Христа за его левую руку» (С. А. Жебелев)²².

серебряного оклада 1347 г. рукописи, хранящейся в Эрмитаже, инв. № УЗ-834 (Г. Овсепян. Страница..., стр. 37; Т. А. Измайлова. Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 г., и ее серебряный оклад 1347 г. «Византийский временник», XX, 1961, стр. 245). «Вардапет Кубатшах» (Վարդապետ) с сыном Кехвси (Կեխիստ) обновил в 1443 г. серебряное хранилище для «частиц посоха» апостола Варфоломея из Эчмиадзина, инв. № 123 (Г. Тер-Гевондян. Указ. соч., стр. 4).

¹⁹ См. Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 45. Ср. Р. Ачарян. Указ. соч., стр. 431. Вероятно, не случайно над монограммой помещено изображение св. Карапета (Предтечи)—возможного патрона заказчика.

²⁰ См. Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 45.

²¹ Заметим попутно, что «Вознесение» на армянских серебряных окладах встречается довольно редко. Нам известно еще только два более поздних памятника с этой композицией: первый—XVI в. (Catalogue of twenty-three important armenian illuminated manuscripts. Sotheby Co. Day of Sale: Thesday, 14 th. March, 1967, London, pl. 6), второй—1703 г. (Macler F. Documents d'art arméniens. Paris, 1924, p. CIII, fig. 260).

²² Подробности см. С. А. Жебелев. Иконографические схемы Вознесения Христова и источники их возникновения. В сб. «Seminarium Kondakovianum». Praha, 1926, стр. 1—18; L. Réau. Iconographie de l'art chrétien. T. III (I). Paris, 1957, p. 582—90. У Луи Рэо приведена основная литература по иконографии Вознесения.

Композиция на нашем окладе, особенно в нижней части, в общих чертах соответствует памятникам христианского Востока. Несколько необычна ее верхняя часть, в которой Христос представлен между предстоящими ангелами; отсутствуют ореол-мандорла вокруг Спасителя и несущие его ангелы. Вместе с тем, чрезвычайное развитие здесь получила так называемая «колесница Иезекиила» — изображение у подножия престола символов евангелистов²³. Отмеченные особенности сцены на окладе встречаем в восточнохристианских памятниках. «Колесницу Иезекиила» видим в «Вознесении» евангелия Рабулы (586 г.)²⁴. Стоящие по сторонам Христа ангелы изображены в одноименной сцене евангелия Млке (X в.)²⁵. Но наибольший интерес для нас представляет изображение «Вознесения» в церкви монастыря Бауита в Египте (VII—VIII вв.), дающее ключ к пониманию представленной на окладе 1496 г. сцены. Там композиция, занимающая стену апсиды, разделена на два пояса. Внизу представлены апостолы с богородицей-орантой в центре, вверху — восседающий на троне Христос в окружении символов евангелистов и двух предстоящих ангелов²⁶. Н. П. Кондаков объясняет такую трактовку сцены стремлением мастеров представить Вознесение как событие, совершающееся в небесах. Мария в этом случае выступает в роли посредницы между церковью земной и небесной²⁷. При таком истолковании сцены Г. Овсепян был прав, предполагая, что композиция на окладе воспроизводит моление, заступничество за род людской²⁸.

Отсутствие мандорлы вокруг Христа можно объяснить тем, что «евангельские тексты (Марк, XVI, 19, 20; Лука, XXIV, 50—52) не упоминают ни о каких проявлениях славы Христа в момент вознесения,

²³ Г. Овсепян (указ. соч., стр. 43) отмечал необычное расположение зверей на нашем окладе. Действительно, подобный вариант размещения животных, соответствующий Апокалипсису (IV, 7), встречается довольно редко. И все же он находит себе аналогии в армянских памятниках: миниатюры (см., например, иллюстрации «Страшного суда» в рукописи XII—XIV вв., принадлежавшей Севеджяну — *F. Macler*, op. cit., p. 49, pl. XXVIII, fig. 61; в манускрипте 1306 г. (л. 15) из Матенадарана (№ 4806); в рукописи XV (?) в., хранившейся в коллекции Севеджяна в Париже — *F. Macler*, op. cit., p. 62—63, pl. CI, fig. 225); скульптуры (рельеф, украшающий церковь монастыря св. Фаддея XIII—XIV вв. — *Architettura medievale armena*. Roma, 1968. fig. 206); художественного шитья («Хоругвь Просветителя» 1448 г. из музея при кафедральном соборе в Эчмнадзине — Г. Овсепян. Образчики армянских церковных вышивок. XV, г. V, вып. 1, Пг., 1916, стр. 15, табл. VI), а также в западноевропейской живописи (миниатюра в Бамбергском Апокалипсисе конца X в. — *A. Games*. Byzance et la peinture romane de Germanie. Paris, 1966, pl. 5, 21).

²⁴ См. С. А. Жебелев. Указ. соч., илл. 1.

²⁵ См. *Janaschian M.* Armenian miniature painting. I. Venise, 1936, pl. 7.

²⁶ См. Н. П. Кондаков. Иконография богородицы. Т. I. СПб., 1914, рис. 153.

²⁷ См. там же, стр. 248.

²⁸ См. Г. Овсепян. Страница..., стр. 45.

что характеризуется мандорлой»²⁹. Есть и другое, более убедительное, на наш взгляд, объяснение этому: мастер перенес на серебряный лист без изменений изображение Христа из композиции «Страшного суда», где ореола обычно нет. Как близкие аналогии отметим миниатюры «Страшного суда» в двух армянских рукописях XV—XVI вв., опубликованных Ф. Маклером³⁰. Следует особо подчеркнуть, что миниатюрист Карапет, по-видимому, самостоятельно скомпоновал украсившую оклад сцену. Используя иконографическую схему «Вознесения», он привнес в нее элементы из сцены «Страшного суда», создав, таким образом, вполне оригинальную, в своем роде уникальную композицию.

Оклад 1496 г. многое раскрывает и в смысле эволюции стиля, техники обработки металла, трактовки образов на армянских серебряных изделиях. Даже для тех, кто имеет лишь общее представление о ранних армянских памятниках серебрения, бросается в глаза отличие этого переплета от других произведений армянского художественного серебра.

Пластичность форм, мягкость моделировки, сглаженность переходов одной плоскости изображения в другую, типичные для большинства армянских чеканных изделий предшествующих столетий³¹, в окладе 1496 г. сменяются плоскостным, слабо моделированным рельефом с выступающими над плоскостью головами персонажей³²; формы здесь несколько смяты и лишены объемности, переходы плоскостей резки и грубоваты; главную роль играет глубоко врезанная линия. В этом памятнике мы уже не увидим обычных для большинства ранних произведений армянских ювелиров³³ широких гладких плоскостей фона. Почти

²⁹ Л. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш). «Известия АН АрмССР. Общественные науки», № 1, 1952, стр. 63.

³⁰ F. Macler, op. cit., pl. XXV, fig. 56; pl. LII, fig. 113.

³¹ Например, серебряные оклады: 1254 г. (Антилиас, собр. Киликийского Католикосата, инв. № 1)—S. Der Nersessian, op. cit. pl. X, XI, fig. 12, 13; 1255 г. (Ереван, Матенадаран, № 7690)—Г. Овсепян. Указ. соч., илл. 8, 9; А. Я. Каковкин. Серебряный оклад 1255 г. евангелия 1249 г. «Вестник Матенадарана», № 9, 1969, илл. 1, 2; складень 1293 г. (Эрмитаж, инв. № V3-828)—S. Der Nersessian op. cit., pl. I—VII, fig. 1—9; А. Я. Каковкин. К вопросу о скеврском складне 1293 г. «Византийский временник», XXX, 1969, стр. 195—204, илл. 1—5; реликварий 1296 г. (местонахождение неизвестно)—Е. Лалаян. Джавахк, Тифлис, 1897 (на арм. яз.), стр. 41—42, илл. на стр. 40; триптих «Хотакерац», 1300 г. (Эчмиадзин, музей при кафедральном соборе, инв. № 155)—Г. Овсепян. Образчик золотых и серебряных дел мастерства в XIII в.: св. знамение Хотакерац. «Гехарвест», № 4, Тифлис, 1911 (на арм. яз.), илл. 1—10; оклад первой половины XV в. (Ереван, Матенадаран, № 7691)—А. Я. Каковкин. Образец армянского художественного серебрения XV века. «Вестник Матенадарана» № 10, 1971.

³² Наподобие того, как в статуях храмов романского периода или некоторых лижских эмалях.

³³ Ср., например, с мощехранилищем первомученика Стефана XI в. (Эчмиадзин, музей при кафедральном соборе, инв. № 165)—Б. Н. Аракелян. Указ. соч., стр. 174—175, илл. XXIa; Г. Тер-Гевондян. Указ. соч., стр. 48—50, илл.—вклейка между стр. 48 и 49 (справа); с хранилищем для «частиц посоха» апостола Варфоломея XII—XIII вв. (Эчмиадзин, музей при кафедральном соборе, инв. № 123)—Б. Н. Ара-

вся поверхность пластины, за исключением нимбов, отдельных частей трона, тел льва и тельца и орнаментальных завитков, густо проканфарена. Вместо мягкого золочения листов серебра, что было характерно для изделий XI—XIV вв., на окладе 1496 г. мы видим сплошную густую позолоту. Говорить о какой бы то ни было индивидуализации персонажей, представленных на интересующем нас памятнике, не приходится. Лица почти у всех выполнены по единой схеме: асимметричные, низколобые, с длинными носами, широко расставленными глазами, маленьким ртом. Лицо Марии решено в том же типе, что и лики ангелов, святых в медальонах и апостолов. За исключением Христа, Марии и Предтечи (?), головы всех персонажей даны в трехчетвертных поворотах. Одинаковые повороты, однообразные позы и жесты изображенных придают им скованность, застылость. Эти особенности присущи до некоторой степени и представленным на оборотной стороне переплета символам евангелистов.

И тем не менее, оклад 1496 г. во многом родственен памятникам армянского сереброрудия предшествующего времени. Эту близость мы усматриваем, например, в характере размещения изображений на пластине: «средник» окаймлен неширокой полосой из круглых медальонов, чередующихся со вставками растительного орнамента³⁴. Подобное расположение можно видеть на серебряном переплете, исполненном в 1334 г. в Сисе³⁵. К тому же оклад 1496 г., как абсолютное большинство армянских памятников сереброрудия XI—XV вв., не украшен ни вставками драгоценных камней, ни жемчугом. В нем, как и на ранних изделиях армянских серебряников, ощущается ориентация мастеров на старые образцы. Она сказывается в иконографии в целом и в деталях: головы богородицы и Христа превышают размерами головы остальных персонажей; отсутствуют нимбы у животных, вычеканенных рядом с тронном Спасителя; употреблены «воронкообразные» нимбы; перед именами персонажей нет слова «святой»³⁶.

Рассматриваемый памятник имеет много общего не только с изделиями армянских ювелиров. В ряде присущих ему особенностей: чрезвычайное упрощение иконографии сцены, схематическая передача персонажей, преобладание линейного начала в трактовке изображений, ориентация мастеров на старые образцы, наконец, прямые заимствования

келян. Указ. соч., стр. 175, илл. XXI6; Г. Тер-Гевондян. Указ. соч. стр. 46—48, илл. — вклейка между стр. 48—49 (слева); с окладами: 1255 г. (Ереван, Матенадаран, № 7690), 1347 г. (Эрмитаж, инв. № V3—834)—Г. Овсепян. Страница..., стр. 36—42, илл. 12, 13; Т. А. Измайлова. Указ. соч., илл. 16, 18; с триптихом 1293 г. (Эрмитаж, инв. V3—828).

³⁴ Трактовка орнамента на окладе 1496 г. близка отдельным декоративным мотивам на триптихе «Хотакерац» 1300 г. См. Г. Овсепян. Образчик..., илл.

³⁵ Иерусалим, собрание Армянского Патриархата, инв. № 2649—Г. Овсепян. Страница..., стр. 30—32, илл. 10, 11.

³⁶ Обозначение «святой» (*սուրբ*) перед именами персонажей на памятниках армянского художественного серебра встречается с конца XIII века: скверский складень 1293 г., триптих «Хотакерац» 1300 г.

ния отдельных элементов из миниатюры³⁷ и т. д. — без труда улавливаются отзвуки миниатюрной живописи южных областей Армении — Тарона и Васпуракана³⁸. Да и сам выбор композиции «Вознесения» для украшения переплета, очень популярный у здешних художников, вероятно, не был случайным.

Подводя итоги исследования оклада 1496 г., с несомненностью можно отметить, что многое из достижений (особенно в техническом исполнении) мастеров предшествующих времен было утеряно в неблагоприятную пору истории Армении. Об этом говорят, например, ограниченный набор используемых мастерами чеканов, широкое дополнение сложной техники чеканки менее трудоемкой резьбой и т. п. Но вместе с тем — и это самое главное — в нашем окладе виден явно иной, чем прежде, подход к вещи, новое понимание мастерами художественных задач. Главным для них было выявление декоративных качеств изделия. Вероятно, этим стремлением в немалой степени можно объяснить пренебрежение к пластике, к индивидуализации персонажей. Чеканщики, создававшие переплет, были в первую очередь талантливыми декораторами. Их дарование раскрылось в стремлении покрыть пластину «ковровым узором» из фигурных и орнаментальных изображений, в зеркальности (по вертикали) композиции, в сплошной позолоте и густом канфарении фона, в тщательности проработки орнаментов, в ритмическом расположении надписей на памятнике и т. п.

В окладе 1496 г. наблюдается стремление к особой декоративности — тенденция, получившая в дальнейшем яркое развитие в ювелирном искусстве Армении³⁹. Это стилистическое своеобразие определило место исследуемого памятника в ряду других армянских произведений художественного серебра.

³⁷ Арочки профиля, близкого нашему, см. в миниатюрах рукописей из Матенадарана: № 3722 (1304 г.) — изображение евангелиста Луки; № 2744 (1305 г.) — «Сошествие св. духа»; № 4777 (конец XIV — начало XV в.) — портрет заказчика с сыновьями и др.

³⁸ См. Л. А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 45, 46, 50; Г. Г. Акопян. Зарождение Васпураканской школы миниатюры и художники Ахтамара XIV—XV веков. Автореферат канд. дисс. Ереван, 1968, стр. 8, 9, 11 и др.

³⁹ См., к примеру, такие памятники, как серебряный оклад 1570-х гг. рукописи из Хизана (Иерусалим, собр. Армянского Патриархата, инв. № 2569) — Г. Овсепян. Указ. соч., стр. 45—49, илл. 15, 16; Catalogue... Sotheby Co., p. 21—23, n° 9; «Арагаци сурб ишан» 1580-х гг.; серебряные хранилища «св. копия» 1687 г. и «частиц Ноева ковчега» 1698 г. (три последних памятника из музея при Эчмиадзинском кафедральном соборе) — Г. Овсепян. Хахбакяны или Прошяны в армянской истории, Т. 1. Вагаршапат, 1928 (на арм. яз.), илл. 112—117.

Ա. ՅԱ. ԿԱԿՈՎԿԻՆ

(Լենինգրադ)

XV ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԱՐԾԱԹԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՆՄՈՒՇ՝ ՏԱՐՈՆԻՑ

(Ա մ փ ո փ ու մ)

Հոգվածը նվիրված է Մատենադարանի՝ XIII դարի՝ Կիլիկիայում ընդօրինակված Ավետարանի արծաթյա կազմի քննությանը (ձեռ. № 9422): Կազմը հայ միջնադարյան արծաթագործության ուշագրավ նմուշներից է: Դրվագված հիշատակարանի համաձայն, այն 1496 թվականին պատրաստել են հայ ոսկերիչներ Սքանդարն ու Շահղուբաթը՝ Մշո սուրբ Կարապետի եպիսկոպոս Մելիքսեթի պատվերով: Հիշատակված է նաև կոմպոզիցիայի հեղինակ («զկազմող պատկերացս») արեղա Կարապետ Բաղիշեցին:

Կազմի վրա պատկերված է Քրիստոսի համբարձման տեսարանը: Հոգվածագրի կարծիքով, այն մեկնաբանված է արևելյան քրիստոնեական ըմբռնումների ոգով: Հայ արծաթագործության նախորդ շրջանի հուշարձանների համեմատությամբ այն ավելի պարզունակ է, պատկերված դեմքերն անհատականացված չեն: Կոմպոզիցիայի հեղինակը և դրվագող վարպետները առավելապես հետապնդել են դեկորատիվ նպատակներ, մի հակում, որը բուռն զարգացում ապրեց հետագայում, ուշ միջնադարի հայ ոսկերչության և արծաթագործության մեջ: Ոճական այդ յուրահատկությամբ և բնորոշվում է տվյալ հուշարձանի տեղը միջնադարի հայ կիրառական արվեստի ստեղծագործությունների շարքում:

A. Ya. KAKOVKINE

(Leningrad)

UN SPÉCIMEN DE L'ORFÈVREURIE DE TARON DE LA FIN DU XV SIÈCLE

(Résumé)

L'article est consacré à l'étude de la reliure en argent d'un Évangile du XIII siècle copié en Cilicie (Maténadaran, ms. 9422). Cette reliure est un spécimen fort intéressant de l'orfèvrerie médiévale arménienne. D'après le colophon ciselé il a été préparé en 1496 par les orfèvres arméniens Skandar et Chahghoubad sur la commande de l'évêque Melikseth de l'église St.-Karapet de Mouch. L'auteur de la composition („l'auteur des images“) est également indiqué, c'est l'abbé Karapet Baghichétsi.

La reliure représente l'Ascension de Jésus. D'après l'auteur cette scène est interprétée dans l'esprit des croyances chrétiennes orientales. Par rapport aux spécimens de l'orfèvrerie de la période antérieure cette reliure est plus simple, les visages représentés ne sont pas individualisés. L'auteur de la composition et les ciseleurs ont surtout travaillé à la décoration, tendance qui devait particulièrement se développer plus tard, dans l'orfèvrerie arménienne de la période avancée du Moyen Âge. C'est justement cette particularité stylistique qui décide de la place de cette oeuvre d'art parmi les spécimens des arts mineurs médiévaux arméniens.