

ՖԼՈՐԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼՍԻ ՀԱՅ ԱՐԾԱԹԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՆՄՈՒՇ¹

Պատմական ճակատագրի բերումով Կոստանդնուպոլսի հայ համայնքը կազմավորվել է Հայաստանի արեւմտյան եւ արեւելյան հատվածների, ինչպես նաեւ Կիլիկիայի՝ աշխատանք որոնող ու տեղահանված հայերից: Առաջինն այստեղ են տեղափոխվել Անկյուրիայի հայերը²: Նրանց հաջորդել են Ղրիմից (Կաֆա), Կեսարիայից, Ադրիանուպոլսից, Սերաստիայից, Սամսունից, Թոքատից, Թավրիզից եւ այլ վայրերի հայ գաղթականները: 1461 թ. Կոստանդնուպոլսում վերաբնակեցվեցին նաեւ Պրուսայից եկած հայերը՝ իրենց առաջնորդ Հովակիմի հետ, որը հետագայում դարձավ օսմանյան մայրաքաղաքի առաջին հայ պատրիարքը³:

Օսմանյան տերության տարածքում գտնվող հայերը համախմբված էին Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքության հովանու տակ: Պատրիարքարանն իր իշխանության գագաթնակետին հասավ Հովհաննես Կոլոտ պատրիարքի օրոք (1715-1741): Վերջինս կարգավորում էր հարաբերությունները Երուսաղեմի պատրիարքության հետ, Գրիգոր Շղթայակիր վարդապետի գործակցությամբ բարելավում Ս. Հակոբյանց վանքի կարգավիճակն ու կառավարումը: Հովհաննես Կոլոտ պատրիարքը մեծապես նպաստեց նաեւ Կոստանդնուպոլսի հայ համայնքի մտավոր եւ կրթական կյանքի զարգացմանը՝ ընդլայնեց կապերը եվրոպական մշակույթի հետ, հիմնեց տպարաններ, Սկյուտարի դպրոցը եւ այլն⁴:

¹ Էջմիածնի Մայր Տաճարի Հ^ա 879 Ավետարանի կրկնակազմը:

² Նրանց տեղահանումը նկարագրված է Աբրահամ Անկյուրացու «Ողբ»-ում. տե՛ս Հ. Ա. Նապյան, Հայկական աղբյուրները Բյուզանդիայի անկման մասին, Երևան, 1957:

³ Տե՛ս Ալբերտ Խառատյան, Կոստանդնուպոլսի հայ գաղթօջախի կազմավորումը (15-րդ դարի 2-րդ կես- 17-րդ դարի 1-ին կես). «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1999, թ. 2-3, էջ 132-134:

⁴ Տե՛ս Ալ. Խառատյան, Կոստանդնուպոլսի հայ գաղթօջախը (18-րդ դարի սկիզբ- 1923 թ.). «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2009, թ. 2-3, Երևան, էջ 25-26:

Կոստանդնուպոլսում հայ տպագրությունը սկիզբ առավ 1567 թ.⁵ Արգար դպիր Թոխատեցու ջանքերով. այն օրգանական շարունակությունն էր դարասկզբին Եվրոպայում ծայր առած հայ տպագրական շարժման: Գալով Կոստանդնուպոլիս՝ Արգար դպիրը բանակցեց հայոց պատրիարքի հետ և իր տպագրատունը հաստատեց Ս. Նիկողայոս եկեղեցուն կից շենքում: Տպագրված առաջին գիրքը «Փոքրիկ քերականութիւն կամ այբբենարան» էր: Անժխտելի է պոլսահայ տպագրության հիմնադրի մեծ դերը. նա հայ տպագրությունը մոտեցրեց հայրենիքին: Արգար դպիրի գործունեությանը հաջորդեց հարյուր տարվա դադար, որից հետո տպագրությունը քաղաքում վերակենդանացրեց Երեմիա Չելեպի Քյոմուրճյանը: ԺԷ. դարավերջ - ԺԸ. դարասկզբին Կոստանդնուպոլսի հայ տպագրական գործին նոր գարկ տվեց Գրիգոր դպիր Մարգվանեցին, ում հաջորդեց տպագրիչների մի ողջ սերունդ (Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցի, Սարգիս դպիր, Աբրահամ Թրկացի, Աբրահամ Թերզյան և այլն)⁵:

Ֆաթիհի կողմից Կոստանդնուպոլիսը վերաբնակեցնելուց ի վեր (1453 թ.) արհեստավորները կազմել են տեղի բնակչության, այդ թվում՝ հայ համայնքի հիմնական մասը: Հայ գաղթականները, ըստ իրենց արհեստի, բնակեցվել են քաղաքի միեւնույն շրջանում և կազմել հայրենակցական խմբեր⁶: Ընկերային (սոցիալական) դրությամբ և կարգավիճակով նրանք, ինչպես և կայսրության մյուս հպատակ ազգերի նույն խմբերը, մտնում էին այսպես կոչված էսնաֆի՝ արհեստավորական-առևտրական միացյալ կազմակերպությունների մեջ: Էսնաֆն ընդգրկում էր քաղաքի և գյուղի հարկատու ողջ բնակչությանը՝ բացի հողագործ ուսաններից: Էսնաֆի մեջ էին մտնում և արհեստակցական առանձին խմբեր կազմում նաև արվեստագետներն ու մտավորականները⁷: Հայտնի է, որ կային արհեստի որոշ տեսակներ, որոնցով զբաղվելու մենաշնորհը տրված էր մահմեդականներին. դրանցից էին թանկարժեք քարերի հղկումը, որմնանկարչությունը և այլն: Մինչդեռ ոսկերչության, ճարտարապետության և նկարչության մենաշնորհը պատկանում էր հայերին ու հույներին, որոնք անգերազանցելի էին այս բնագավառներում: Այստեղ տեղին է հիշել Տուգյան ոսկերիչների,

⁵ Տե՛ս **Քնարիկ Կորկոտյան**, Հայ տպագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում (1567-1850 թթ.), Երևան, 1964, էջ 15-31:

⁶ Դեռևս միջնադարից սկսած՝ արհեստավորները համախմբվում էին համքարությունների՝ արհեստավորական խմբերի մեջ և զբաղեցնում քաղաքի առանձին թաղամասեր. տե՛ս **Վ. Աբրահամյան**, Արհեստները Հայաստանում 4-18-րդ դդ., Երևան, 1956, էջ 156:

⁷ Տե՛ս **Ալ. Խառատյան**, Կոստանդնուպոլսի հայ արհեստավորական-առևտրական էսնաֆը (15-18 դդ.), «Պատմա-բանասիրական հանդես», թ. 3, 1998, էջ 47-48:

Պալյան ճարտարապետների և Մանաս նկարիչների նշանավոր գերդաստանները:

Օսմանյան կայսրության շրջանում հայ արծաթագործների աշխատանքները կրել են սուլթանի կնիքը՝ տուդրան: Տուդրան, սուլթանի անունից գատ, ներառում էր նաև ոսկու կամ արծաթի հարգը որոշող գրասենյակի կնիքը: Պետական այս կնիքից բացի, հայ արծաթագործներն ու ոսկերիչները հաճախ իրենց աշխատանքները կնքել են սեփական նշաններով (հիմնականում անվանատառեր էին) և իրենց քաղաքի անունով⁸:

Խոսելով Կոստանդնուպոլսի արծաթագործության ոճի մասին՝ Ար. Սագրգյանը⁹, ապա նաև Հ. Տեր-Ղևոնդյանն¹⁰ ու Յ. Թոքաթը¹¹ նշել են վաղ շրջանում (ԺԵ.-ԺԷ. դդ.) պարսկական զարդարվեստից կրած ազդեցության մասին: Իսկ արդեն ԺԸ. դարից սկսած՝ այն իր տեղը զիջել է Լյուդովիկոս ԺԴ.-ի, այնուհետև Լյուդովիկոս ԺԶ.-ի և Լյուդովիկոս ԺԵ.-ի ժամանակաշրջանների ֆրանսիական բարոկկոյի ոճերին¹²:

Օգտագործելով հայ ոսկերչության նախորդ շրջանների նվաճումներն ու դրանք համատեղելով ժամանակի գաղափարախոսության և համաշխարհային արվեստում արդի ուղղությունների ու ոճերի հետ՝ Կոստանդնուպոլսի հայ վարպետները որակական նոր մակարդակի են բարձրացրել ոսկերչության և արծաթագործության արվեստը: Նրանց հռչակը դուրս էր եկել Կոստանդնուպոլսի սահմաններից, իսկ ԺԸ. դարի երկրորդ կեսից քաղաքի հայ վարպետների պատրաստած զարդերն ու իրերը շատ հաճախ իրենց որակով գերազանցել են եվրոպական նույնանման արտադրանքին¹³:

Մինչ բուն կրկնակազմին անդրադառնալը հստակեցնենք մի քանի հարց՝ կապված Ավետարանի տպագրման հետ: Հայաստանի ազգային

⁸ Տե՛ս **Garo Kurkman**, Ottoman silver marks, Istanbul, Mathusalem Publications, 1996, էջ 73, 88, 112:

⁹ Տե՛ս **Արմենակ Սագրգյան**, Հայերու գեղարուեստական գործունեութիւնը Իկոնիոյ և Պոլսոյ սուլթաններու օրով. «Անահիտ» ամսագիր, 1933, թ. 1-4, էջ 26-36:

¹⁰ Տե՛ս **Հայկ Տեր-Ղևոնդյան**, Հայկական արծաթագործությունը գաղթօջախներում. «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1966, թ. 6, էջ 97:

¹¹ Տե՛ս **Յովսէփ Թօքաթ**, Հայ արծաթագործ վարպետները, Լոս Անջելես, 2005, էջ 252-253:

¹² Ֆրանսիայում բարոկկոյի արվեստը պայմանականորեն բաժանվում էր չորս ենթաշրջանի. յուրաքանչյուր ենթաշրջան կրում էր իշխող Լյուդովիկոս արքայի անունը: Մասնագիտական գրականության մեջ այս ոճերը հայտնի են «ֆրանսիական արքայական ոճեր» անունով. տե՛ս **Н. Ворончихин, Н. Емпианова**, Орнаменты, Стили, Мотивы, Ижевск, 2004, էջ 14:

¹³ Տե՛ս **Ալ. Խառատյան**, Կոստանդնուպոլսի հայ արհեստավորական-առևտրական էսնաֆը (15-18 դդ.), էջ 57:

գրադարանի թվայնացված հնատիպ գրքերի շարքում 1796 թ. Կոստանդնուպոլսում տպագրված միայն մեկ Ավետարան է նշված¹⁴: Հետևաբար, ի սկզբանե ենթադրվում էր, որ Էջմիածնի Մայր Տաճարի Հ^մ 879 Ավետարանը պետք է այս տպագրության մի օրինակը լինի, հատկապես որ տիտղոսաթերթին նշված է 1796 թ.¹⁵: Սակայն Ավետարանների համեմատությունը ի հայտ բերեց տարբերություններ, եւ պարզվեց, որ որոշ տարբերություններով 1797 թ. վերահրատարակվել է 1796 թ. Ավետարանը:

Ինչպես արդեն նշվեց, Հ^մ 879 Ավետարանը 1797 թ. Կոստանդնուպոլսում վերահրատարակված Ավետարանն է: Համեմատել ենք Էջմիածնի Մայր Տաճարի կրկնակագմին կից օրինակը Հայաստանի ազգային գրադարանի թվայնացրած տարբերակի հետ: Տիտղոսաթերթերից տեղեկանում ենք, որ երկու Ավետարաններն էլ տպագրվել են 1796 թ.¹⁶ հայոց 1245 թ., Կոստանդնուպոլսում Զաքարիա պատրիարքի գահակալության օրոք, Աստվածատուրի տպարանում: Ազգային գրադարանի օրինակը բաղկացած է 364 էջից. էջերի նույն քանակն ունի նաև Էջմիածնի Մայր Տաճարի օրինակը: Երկու Ավետարանները գրեթե նույնությամբ կրկնում են միմյանց, նույն էջերին տեղադրված են միեւնույն բնագրերը, փորագրանկարները եւ այլն: Տարբեր են հիշատակարանները, փորագրանկարներին ուղեկցող գրությունները: Ազգային գրադարանի թվայնացված օրինակի տիտղոսաթերթին նշված է, որ Ավետարանը տպագրվել է Աստվածատուրի տպարանում, իսկ Էջմիածնի Մայր Տաճարի օրինակում գրված է՝ «Ի ՏՊԱՐԱՆԻ ՀԱՆԳՈՒՑԵԱԼ Ա.(ՍՏՎԱ.)ԾԱՏՈՒՐԻ»¹⁶:

Ազգային գրադարանի Ավետարանի հիշատակարանն սկսվում է 363 էջից, ուր նշվում է, որ հանուն Սուրբ Երրորդության եւ Աստվածածնի բարեխոսությամբ տպագրվեց Ավետարանը՝ Էջմիածնի Ղուկաս Կաթողիկոսի (Ղուկաս Ա. Կարնեցի, 1780-1799 թթ.), Երուսաղեմի Պետրոս եւ Կոստանդնուպոլսի Զաքարիա պատրիարքների օրոք: Այսպես, որ ըն-

¹⁴ Տե՛ս http://greenstone.flib.sci.am/gsdl/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0armenian-armbook%2carmenian%2chajgirqn%2chaygirq%2cNo_Date_Books%2cazgayinZz-foreign-01-1---0-10-0---0---0direct-10---4---0-11-11-en-50---20-about---00-3-1-00-0-4-0-0-0-11-10-0utfZz-8-00&a=d&c=armenian&cl=CL4.9&d=HASH013a085b7125feb823bf1df7:

¹⁵ 1797 թ. Կոստանդնուպոլսում հրատարակված կամ վերահրատարակված Ավետարանի մասին չի նշվում նաև «Հայ հնատիպ գրքի մատենագիտության» մեջ. տե՛ս Ն. Ոսկանյան, Բ. Կորկոտյան, Ա. Սավալյան, Հայ գիրքը 1512-1800 թվականներին. Հայ հնատիպ գրքի մատենագիտություն, Երևան, 1988:

¹⁶ Ավետարանի տիտղոսաթերթի 1797 թ. բնագիրն է բերված «Հայ գիրքը 1512-1800 թթ.» մատենագիտության մեջ. տե՛ս Ն. Ոսկանյան, Հայ գիրքը 1512-1800 թվականներին, էջ 717:

թերցողն իր աղոթքներում հիշի տպագրիչ Մատթեոս դպիրին և նրա ողջ գերդաստանին, որի անդամները մեկ առ մեկ թվարկված են:

Էջմիածնի Մայր Տաճարի օրինակում հիշատակարանի երկու 364 էջ կա, որոնցից մեկն իր տեղում է, իսկ երկրորդը առանց ամրացնելու դրված է Մատթեոսի Ավետարանի տիտղոսաթերթի կողքին: Հիշատակարանի քննությունն սկսենք համարակալված էջերի և բնագրի տրամաբանական հաջորդականությամբ: Այսպիսով՝ հիշատակարանն սկսվում է 363 էջից, որի հիմնական բովանդակությունը նույնն է, ինչ Ազգային գրադարանի օրինակինը, սակայն ավելացված է մեկ տող. «ՅԱՄԻ ՏԵԱՌՆ 1797 ԵՒ ՀԱՅՈՑ ՌՄԽԶ. ՄԱՐՏԻ Ա.», այսինքն՝ Ավետարանը տպագրվել է 1797 թ.՝ հայոց 1246 թ., մարտի 1-ին: Հիշատակարանի այս տողը և մյուս օրինակի հետ չհամընկնող շարունակության տառաչափն ու տեսակը ակնհայտորեն տարբերվում են բնագրի տառատեսակից: Տպագիր շատ օրինակներում օգտագործվել են մի քանի տառատեսակներ, որ հիմնականում արվում էր բնագիրը գեղեցկացնելու նպատակով: Սակայն կան դեպքեր, ինչպես մեր օրինակում, երբ վերահրատարակության ժամանակ այլ տառատեսակով հավելումներ են արվել բնագրին: Հիշատակարանի շարունակությունում ասվում է, որ Ավետարանը հիշատակ է արելելցի Պապայի որդի Մահտեսի Կարապետին, նրա պապին՝ Ավագին, տատին՝ Մարգարտին, հորը՝ Պապային, մորը՝ Սանդուխտին: Թվարկված են Մահտեսի Կարապետի մերձավոր և հեռու բոլոր բարեկամները: Հիշատակարանի վերջին հատվածում ասվում է, որ որևէ մեկը իրավունք չունի գնելու կամ վաճառելու Ավետարանը, քանի որ այն տպագրվել է ի հիշատակ թվարկված անձանց և անվճար: Հավանաբար, սա նշանակում է, որ ծախսերը հոգացել է Մահտեսի Կարապետը: Նույն բովանդակությունն ունի նաև Մատթեոսի Ավետարանի տիտղոսաթերթի կողքին գտնվող հիշատակարանի էջը¹⁷:

Այժմ անդրադառնանք Ավետարանի փորագրանկարներին: Ինչպես վերը նշվեց՝ Էջմիածնի Մայր Տաճարի Ավետարանը տպագրվել է Աստվածատուրի տպարանում. «Ի ՏՊԱՐԱՆԻ ՀԱՆԳՈՒՑԵԱԼ Ա.(ՍՏՎԱ.)ԾԱՏՈՒՐԻ»: Այս անունով առաջին տպագրիչը Կոստանդնուպոլսում Աստվածատուր Ագուլյաց Դաշտեցին է¹⁸, ով 1698 թ. ընդամենը մեկ գիրք է

¹⁷ Մինչ այժմ չենք տեսել Էջմիածնի Մայր Տաճարի Ավետարանի մեկ այլ օրինակ, սակայն Մարիամ Վարդանյանից իմացանք, որ Ավետարանի 1796 թ. և 1797 թ. տարբերակներ կան Բուխարեստի Սրբոց Հրեշտակապետաց հայ առաքելական եկեղեցու Տոսոյան մշակույթի տան թանգարանում (Ռումինիա):

¹⁸ Տպագրիչների անունների և նրանց քանակի ճշգրտման համար օգտվել ենք Հայաստանի ազգային գրադարանի հնատիպ գրքերի թվայնացված շարքից (<http://greenstone.flib.sci>).

տպագրել՝ «Գիրք խոստովանութեանց», եւ օգտագործել հոլանդացի փորագրանկարիչ Քրիստոֆել վան Զիխսեմի փորագրանկարները: Մեր Ավետարանը թե՛ տառատեսակներով եւ թե՛ փորագրանկարներով տարբերվում է այս օրինակից:

Մյուս տպագրիչը Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցին է, ով առավել երկար գործունեություն է ծավալել, եւ ում տպարանում էլ տպագրվել է մեր Ավետարանը: Անդրադառնանք Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցուն եւ նրա տպարանի գործունեությանն առավել մանրամասն:

Հայ տպագրիչների մասին կենսագրական տվյալները շատ սուղ են. դրանք մեզ հաղորդում են վերջիններիս տպագրած գրքերի հիշատակարանները: Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցին ծնվել է Կոստանդնուպոլսում՝ Մահուեսի Կարապետի եւ Մարիամի ընտանիքում: Առաջին անգամ նրա անվանը հանդիպում ենք Գրիգոր Մարգվանեցու տպարանում, երբ նրանք համագործակցում էին: Սակայն որոշ ժամանակ անց տպագրիչների միջեւ վեճ է ծագել, եւ նրանք բաժանվել են: Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցին հիմնել է սեփական տպարանը, որը գոյատևել է շուրջ 150 տարի: Իսկ Գրիգոր Մարգվանեցու տպարանը հրդեհվել է, եւ Աստվածատուրին են անցնել վերջինիս տառերն ու փորագրանկարները¹⁹: Հարկ ենք համարում նշել, որ Գրիգոր Մարգվանեցին բացի տպագրիչ լինելուց, նաեւ փորագրանկարիչ էր, եւ իր աշխատանքների վրա թողել է իր անվանատառերը, որոնք եւ տեսնում ենք մեր Ավետարանի պատկերների վրա:

Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցուն տպագրության գործում հաջորդել է որդին՝ Հարությունը, ապա 1777 թ. տպարանի մի մասը գնել է Արապյան Հովհաննեսը եւ որդու՝ Պողոսի հետ շարունակել տպագրության գործը: Քնարիկ Կորկոտյանն իր «Հայ տպագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում» աշխատության մեջ առաջադրում է մի վարկած, ըստ որի՝ Հովհաննես Արապյանի մահից հետո տպարանը բաժանվել է վերջինիս երկու որդիների՝ Կարապետի եւ Հակոբի միջեւ, եւ երկրորդ հատվածը մինչեւ 1796 թ. անգործության էր մատնված, մինչեւ որ կենդանություն ստացավ Մատթեոս դպիր Հովհանյանի կողմից, ով մեր Ավետարանի տպագրիչն է²⁰:

Մատթեոսը ծագումով Ակնեցի էր՝ ծնված 1740 թ.: Նրա եւ քրոջ՝ Բրաբիոնի դաստիարակությամբ զբաղվել են պապն ու տատը: Մատթեոսն ու

am/gsdll/cgi-bin/library.cgi?e=d-01000-00---off-0armenian-armbook%2carmenian%2chajgirqn%2chaygirq%2cNo Date Books%2cazgayinZz-foreign-01-1---0-10-0---0---0direct-10---4-----0-11--11-en-50---20-about--00-3-1-00-0--4-0-0-0-11-10-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL3):

¹⁹ Տե՛ս Ք. Կորկոտյան, Հայ տպագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում (1567-1850 թթ.), էջ 31-45:

²⁰ Տե՛ս անդ, էջ 90:

Բրաբրիոնը ժամանակին հայտնի գրիչներ եւ դասատուներ էին: Չունենալով սեփական տպարանը բացելու միջոցներ՝ Մատթեոսը որպէս տպագրիչ աշխատանքի է անցել Ստեփանոս Պետրոսյանի՝ 1770 թ. բացված տպարանում: Այս տպարանը գործել է մինչեւ 1792 թ., երբ Մայր դպրատանը կից բացվել է տպարան, որի տնօրէն է կարգվել Մատթեոս դպիրը: Տպագրական աշխատանքներին գործուն մասնակցություն է ունեցել նաեւ Մատթեոսի քույր Բրաբրիոնը, ում անունը կա տպագրված գրքերի հիշատակարաններում: 1798 թ. Մատթեոսը հրաժեշտ է տվել Մայր դպրատան տպարանին եւ հիմնել իր սեփական տպարանը Պալաթի Այվլաշներ թաղում: Այս տպարանը սկսել է գործել 1799 թ.²¹: Քանի որ Մատթեոս դպիրի տպագրած վերջին շրջանի գրքերից Հայաստանում չկան, դժվարանում ենք նշել տպագրիչի մահվան եւ կամ տպարանի փակման որեւէ թվական:

Նշենք մի կարեւոր հանգամանք եւս. Մատթեոս դպիրի տպագրած մյուս գրքերի քննությունը ցույց տվեց, որ դրանցում տպագրիչը չի օգտագործել այն փորագրանկարներն ու տառատեսակները, որոնք առկա են 1796 թ. եւ 1797 թ. Ավետարաններում: Այս հանգամանքը եւս մեկ անգամ հաստատում է այն տեսակետը, որ Մայր դպրատան տպարանում աշխատելուն զուգահեռ՝ Մատթեոս դպիրը գրքեր է տպագրել նաեւ Աստվածատուրի տպարանում:

Ամբողջացնելով՝ կարող ենք ասել, որ Էջմիածնի Մայր Տաճարի Հ^մ 879 կրկնակագմին կից Ավետարանը տպագրվել է 1797 թ. մարտի մեկին, Մահտեսի Կարապետի պատվերով եւ ծախսերով՝ հանգուցեալ Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու տպարանում, Մատթեոս Հովհանյան տպագրիչի կողմից:

Էջմիածնի Մայր Տաճարի Հ^մ 879 կրկնակագմը 1798 թ. ավելացվել է Կոստանդնուպոլսում տպագրված Ավետարանի բուն կագմին: Բաղկացած է երկու ուղղանկյուն փեղկերից՝ Ա. փեղկ 26,6×17,7 սմ, Բ. փեղկ՝ 26,5×17,9 սմ: Կագմի մեջքը պատրաստված է վեց զույգ օղակաձեւ շղթաներից, կապիչներն այժմ չկան, սակայն, ըստ Արմեն Մալխասյանի, եղել են ձեռնանման²² (նկ. 1, 2):

Կրկնակագմն արծաթից է, ոսկեգոծ: Արծաթագործ վարպետը հիմնականում աշխատել է դրվագման եղանակով, որի ժամանակ առարկան, մեր դեպքում՝ արծաթե միակտոր փեղկերը, մշակվել են ներսի կողմից,

²¹ Տե՛ս անդ, էջ 89-92:

²² Տե՛ս **Արմեն Մալխասյան**, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի թանգարանների կրկնակագմերը. «Էջմիածին», 2009, Ջ., էջ 130:

և միայն կրկնակի դրվագման ժամանակ դրսի կողմից երևացող նախշերը և պատկերները նորից ենթարկվել են դրվագման: Կիրառվել է նաև փորագրության եղանակը, որով արված են կերպարների հագուստների նուրբ նախշերը, որոշ գրություններ և որպես խորք ծառայող ուղղահայաց և հորիզոնական տարածությունը:

Արձանագրություններն արված են գեղեցիկ երկաթագրով: Ա. փեղկի ստորին հատվածում գրված է. «Յ(Ի)Շ(Ա)Տ(Ա)Կ Է Ս(ՈՒՐ)Բ ԱԻԵՏ[Ա.] Բ[Ա.]ՆՍ ՊԱՊԱԵԱՆ ՀԱՐՍՆ՝ ԱՆԴ[Ա.]Ռ[Ա.]ՄԻՆ ԵԻ ԱՌՆ Ն[Ո]Ր[Ա.] Ի Ք(ՐԻՍՏՈ)Ս Հ(Ա)ՆԳ(ՈՒ)ՑԵ(Ա)Լ /Մ(Ա)Հ(ՏԵՍ)Ի Հ(Ա)ՅՐ(Ա)Պ(Ե)ՏԻՆ ԵԻ ԾՆՈՂԻՆ ԻԻՐՈՅ ՍՏ(Ե)ՓԱՆԻՆ, Ի ԴՈՒՌՆ Ս(ՈՒՐ)Բ ԷԶՄԻԱԾԻՆ, /ՁԵՌԱՄԲ ՆԻՐԱԿ ԳԱԼՈՒՍՏ Վ(Ա)ՐԴ(Ա)Պ(Ե)ՏԻՆ, Ի ՌՄԵԷ. ԹՈՒՈԶ, Ի ՄԵԾՆ ՊՕԼԻՍ»²³ (նկ. 1):

Արմեն Մալխասյանի կատարած արձանագրության վերձանումից տեղեկանում ենք, որ Ավետարանի տերը Կոստանդնուպոլսում արծաթե կրկնակագմը կազմել է տվել և Էջմիածնի նվիրակ Գալուստ վարդապետի ձեռքով 1798 թ. նվիրել Էջմիածնին՝ ի հիշատակ իր նախնիների²⁴:

Կրկնակագմի կենտրոնում՝ Հայր Աստծո և Որդու միջև գտնվող երկրային գնդի վրա, արծաթագործ վարպետը բոլորգրով արձանագրել է. «ՊԱՊԱՑԵԱՆ Մ(Ա)Հ(ՏԵ)ՍԻ /Կ(Ա)Ր(Ա)Պ(ԵՏ)ԻՆ Է, Ձ[Ե]Ռ[Ա.]ՄԲ /ԱՔՐ[Ա.] Հ[Ա.]Մ Վ(ԱՐ)Դ(ԱՊԵ)ՏԻՆ»²⁵:

Այսպիսով՝ Պապայան Մահտեսի Կարապետը Ավետարանի հիշատակարանի նույն արևելյան Պապայի որդի Մահտեսի Կարապետն է, ով պատվիրել է տպագիր Ավետարան, այն կազմել արծաթե ոսկեգոծ գեղեցիկ կազմով և նվիրել Էջմիածնի վանքին՝ իր և ողջ գերդաստանի հիշատակի համար:

Կրկնակագմի Բ. փեղկի վերին ձախ հատվածում գալարափաթույթի մեջ կրկին երկաթագրով գրված են Եսայի մարգարեի խոսքերը. «ԱՀԱ. /ԿՈՅՍ ՅՂ(Ա)ՍՑԻ ԵԻ /ԾՆՑԻ ՈՐԴԻ ԵԻ /ԿՈԶԵՍՑԵՆ Զ(Ա)ՆՈՒՆ /Ն(Ո)Ր(Ա) ԷՄՄ(Ա)ՆՈՒԷԼ» (Է. 14): Իսկ ամպերի վրայի ժապավենի մեջ գրված են Ավետարանից հետևյալ տողերը. «ՀՐ(Ե)ՇՏ(Ա)ԿՔ ԻԶԵ[Ա.]Լ ՅԵՐԿ/

²³ Տե՛ս Արմեն Մալխասյան, Սուրբ Էջմիածնի մետաղե կրկնակագմերը, պրակ Ա., Էջմիածին, 2011, էջ 13: Արձանագրությունների վերձանման համար Արմեն Մալխասյանն օգտագործել է հետևյալ նշանները. []- լրացված են բացակայող կամ չպահպանված տառերն ու տառաշարքերը, ()- բացված են հապավումները, / - նշված է տողի սկիզբը, X (ընդգծված) - նշված են կապագրությունները:

²⁴ Տե՛ս անդ, էջ 13:

²⁵ Տե՛ս անդ:

ՆԻՑ ԵՐԳԷԻՆ ՓԱՌՔ Ի /Բ[Ա.]Զ[Ո]ԻՆՍ Ա.(ՍՏՈՒԱԾՈ)Յ ԵԷ ԵՐԿԻՐ /Խ(Ա.)Ղ(Ա.)ՂՈՒ(Թ)Ի(ԻԻՆ), /Ի ՄԱՐԴԻՔ ՀԱՃՈՒ(Թ)Ի(ԻՆ)» (Ղուկ. Բ. 14²⁶. նկ. 2):

Կազմի առաջին փեղկը բաղկացած է երկու հորինվածքից, որոնք միմյանցից բաժանվում են փնջաձև ամպերի շերտով: Վերևում պատկերված է Սուրբ Երրորդությունը՝ արեւմտյան պատկերագրությամբ: Վաղբրիստոնեական արվեստում խուսափում էին Հայր Աստծուն պատկերելուց, եւ սա բացատրվում էր այն հանգամանքով, որ Նրան ոչ մեկը չի տեսել: Հայ արվեստում եւս բացառիկ են Հայր Աստծուն ներկայացնող օրինակները: Այս պատկերին փոխարինում էին Նրա խորհրդանշանները՝ ամենատեսաչքի կամ օրհնող ձեռքի տեսքով: «Սուրբ Երրորդության» վերջնական պատկերագրությունը Հայր Աստծո պատկերով՝ երկար մոտրոքով եւ եռանկյուն լուսապսակով ձերոնու տեսքով, ձեւավորվել է ԺԲ. դարի ֆրանսիական եւ հյուսիս-իտալական շրջանների արվեստի ստեղծագործություններում: Նրան պատկերում էին կամ խաչված Քրիստոսի գլխավերևում, կամ նրա հետ կողք կողքի գահին նստած²⁷: Հենց այս վերջին պատկերագրությունն ենք տեսնում Հ^տ 879 կազմի Ա. փեղկի վերին հատվածում: Չախ հատվածում Հայր Աստված է պատկերված՝ եռանկյունաձև ճաճանչավոր լուսապսակով, իսկ աջ հատվածում՝ Քրիստոս՝ ճաճանչավոր խաչ-լուսապսակով եւ խաչավայտով: Փառահեղ է լուծված Հայր Աստծո կերպարը, ում կեցվածքը, դեմքի արտահայտությունն ու ձեռքերի դիրքը դիտողի մեջ խորին ակնածանք են առաջացնում: Նրա եւ Քրիստոսի հագուստները տրված են նուրբ ծալքավորմամբ եւ ամբողջությամբ նախշազարդ են: Ներքևի հատվածում զգեստները հիանալիորեն ձուլվում են ամպերի հետ: Նրանց գլխավերևում ձվածիր լուսապսակ հենքի (մանդորլա) մեջ սավառնում է աղավնակերպ Սուրբ Հոգին՝ ձեռքերը իրար մոտեցրած, այսինքն՝ աղոթողի դիրքով: Սա բացառիկ լուծում է, որը արվեստի՝ մեզ հայտնի ոչ մի նմուշում չի հանդիպում (նկ. 3): Հետաքրքրական է Հայր Աստծո եւ Քրիստոսի միջև զետեղված նվիրատվական արձանագրությամբ երկրային գունդը: Այն եւս արեւմտյան պատկերագրությունից է գալիս, սակայն, ըստ ընդունված կանոնի, լինում էր կամ Հայր Աստծո ձեռքին, կամ նրա ոտքերի տակ: Հայր Աստծո եւ Քրիստոսի ոտքերի տակ, ինչպես արդեն նշվեց, փնջաձև ամպերի հաստ շերտ է, ուր նշմարելի են նաեւ ծնրաղիի երկու հրեշտակ-

²⁶ Տե՛ս Արմեն Մալխասյան, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի թանգարանների կրկնակազմերը. «Էջմիածին», 2009, Զ., էջ 131:

²⁷ Տե՛ս Джеймс Холл, Словарь сюжетов, символов в искусстве, Москва, 1996, էջ 564-565:

ների կերպարներ, իսկ նրանց կենտրոնում՝ եւս չորս հրեշտակների գլուխներ:

Ամպերից ներքեւ՝ կամարների մեջ, պատկերված են գահերին բազմած չորս ավետարանիչները՝ յուրաքանչյուրն իր խորհրդանշանով: Ավետարանիչների կերպարները միմյանցից բաժանվում են պուրներով: Ներքեւում նվիրատվական արձանագրությունն է (նկ. 1):

Իր պատկերագրությամբ պակաս հետաքրքրական չէ նաեւ կազմի մյուս փեղկը: Հորինվածքը կրկին բաժանվում է երկու հատվածի: Տեսարանը պատկերում է «Մոգերի երկրպագությունը»՝ կրկին արեւմտյան պատկերագրությամբ²⁸: Հորինվածքը զարգանում է երկու փուլով. ներքեւում պատկերված է մոգերի մոտենալը քարայրին, նրանց ուղեկցում է հետեւակից, հեծյալներից եւ շեփորահարներից բաղկացած շքախումբը, իսկ վերեւում՝ բուն երկրպագությունն է: Նուրբ եւ իրապաշտական են պատկերված շքախմբի բոլոր կերպարները՝ յուրաքանչյուրն իր երաժշտական գործիքով:

Կենտրոնում պատկերված է մանուկ Քրիստոսը, ով ասես ճաճանչավոր ձվածիր լուսապսակ հենքի մեջ ճախւրում է օդում: Ձախ մասում պատկերված են Տիրամայրն ու Հովսեփը՝ երկուսն էլ լուսապսակով: Մանկան պատկերից ցած կենդանիներով շրջապատված մի կերպար է, ով կոնակից է ցուցադրված: Հորինվածքի աջ մասում պատկերված են մոգերը. երեքն էլ մորուքավոր են, ծնրադիր եւ Մարիամի նման ձեռքերը կրծքին խաչած (նկ. 2):

Ամպերի միջից դեպի նորածինն են իջնում բազմաթիվ հրեշտակներ, ինչը շարժում է հաղորդում հորինվածքին: Իսկ Քրիստոսի գլխավերեւում փայլատակող Բեթղեհեմի աստղի մեջ պատկերված է Տիրամայրը մանկան հետ: Այս լուծումը եւս բացառիկ է հայ արվեստի համար, եւ արժաթագործ վարպետի ստեղծագործ մտքի թռիչքի արդյունքն է (նկ. 2): Ողջ տեսարանն ուղեկցվում է գալարակի վրա եւ ամպերի մեջ արված՝ արդեն վերը ներկայացված գրություններով:

Հորինվածքներում կիրառված է հիերարխիկ բնույթ՝ գլխավոր անձինք ավելի մեծ են, քան մնացած կերպարները: Սակայն այս հանգամանքը բոլորովին չի խաթարում հորինվածքի ներդաշնակությունը, ընդհակառակը, առավել հանդիսավոր է դարձնում այն: Եվ չնայած բազմակերպար հորինվածքին՝ կազմը ծանրաբեռնվածության զգացողություն չի առաջացնում:

²⁸ См. Дж. Холл, Словарь сюжетов, символов в искусстве, т.2 440-441:

Դրան նպաստում են հորինվածքային ճիշտ լուծումները, ազատ եւ կերպարներով զբաղեցված մասերի ճիշտ հարաբերակցությունը:

Նորամուծությունները պատկերագրության մեջ ժԶ. դարից սկսած ամենից շատ կապված են Եվրոպայից եկած տպագիր գրքերի հետ: Հայ իրականության մեջ ամենահայտնի գրքերից Ոսկան Երեւանցու՝ Ամստերդամում տպագրված Աստվածաշունչն է (1666 թ.): Այստեղ առկա են հոլանդացի փորագրիչ Քրիստոֆել վան Զիխեմի²⁹ փորագրանկարները, որոնք մեծ ազդեցություն թողեցին տարբեր քաղաքների հայ վարպետների ստեղծագործությունների վրա: Այս Աստվածաշնչի ազդեցությունը հատկապես մեծ էր Կոստանդնուպոլսի հայ արվեստում, քանի որ 1705 թ. Պետրոս Լատինացին այն նույնությամբ տպագրել է³⁰:

ԺԸ. դարից սկսած հայկական տպագրության գլխավոր կենտրոն Կոստանդնուպոլիսը հիմնականում որդեգրել էր Ոսկանյան տպարանի ավանդույթները: ԺԷ.-ԺԸ. դարերում Կոստանդնուպոլսի տպարաններում լույս տեսած մի շարք գրքերում տեսնում ենք Ոսկանյան տպարանի տառերը, Ոսկանյան հրատարակումների մեջ գործածված փորագրանկարները՝ հեղինակի անվանատառերով, կամ՝ այդ նկարների նոր ընդօրինակումները³¹:

Մեր աշխատության համար հետաքրքիր են վան Զիխեմի երկու փորագրանկար, որոնցից մեկը հանդիպել ենք “Biblia Sacra”-ում (1657 թ., նկ. 4), իսկ երկրորդը Սուրբ Էջմիածնի եւ Սուրբ Սարգսի տպարանում՝ Ամստերդամ, Ծարեցու (1660-1661 թթ.) հրատարակած՝ Ներսես Շնորհալու «Յիսուս Որդի» երկում (նկ. 5)³²: Փորագրանկարները ներկայացնում են նորկտակարանյան Սուրբ Երրորդությունը՝ արեւմտաեվրոպական դասական պատկերագրությամբ. Հայր եւ Որդի Աստված նստած են երկնքում՝ Հայր Աստծո ձեռքում երկրային գունդն է, Քրիստոսի ձեռքում՝ խաչափայ-

²⁹ Քրիստոֆել վան Զիխեմը գերմանական ծագումով հոլանդացի փորագրանկարիչ էր, որը 1600-ական թթ. ապրում էր Ամստերդամում եւ մեծ հեղինակություն վայելում: Վան Զիխեմը կրկնօրինակել է Ալբրեխտ Դյուրերի, Ռեմբրանտի եւ այլ հեղինակների փորագրանկարները. ստեղծել է նաեւ ինքնուրույն գործեր: Գրեթե բոլոր աշխատանքների վրա թողել է իր եւ այն հեղինակների անվանատառերը, ումից դրանք կրկնօրինակված են եղել:

³⁰ Տե՛ս Սուրեն Քոլանջյան, Հեթում Բ.-ի ձեռագիր աստվածաշունչը եւ Ոսկանյան հրատարակությունը. «Էջմիածին», 1966, ԺԱ.-ԺԲ., էջ 99:

³¹ Տե՛ս Ռաֆայել Իշխանյան, Ոսկանյան տպարանը եւ նրա հրատարակած Աստվածաշունչը. «Էջմիածին», 1966, ԺԱ.-ԺԲ., էջ 133:

³² Սա տպագրվել է մինչեւ Ոսկան Երեւանցու՝ Ամստերդամ մեկնելը:

տը, նրանց շրջապատել են հրեշտակները, վերելում աղավնակերպ Սուրբ Հոգին է:

Այժմ ժամանակագրական հերթականությամբ տեսնենք, թե ինչպես է ձևափոխվել վան Զիխենմի այս տեսարանը Կոստանդնուպոլսի հայկական տպարաններում:

Ինչպես արդեն վերը նշեցինք, փորագրանկարներն ու Ոսկանյան տառերը Կոստանդնուպոլսի մուտք են գործում Պետրոս Լատինացու ընդօրինակած Աստվածաշնչի միջոցով: Այնուհետև վան Զիխենմի փորագրանկարի առաջին փոփոխված տարբերակը հանդիպում ենք 1698 թ. տպված մի Հմայիլում (նկ. 6): Հմայիլն ունի չորս փորագրանկար, բոլորն էլ կրկնում են հոլանդացի փորագրանկարչի ստեղծագործությունները: Մեզ անհայտ է, թե որ տպարանում կամ ում կողմից է այն տպագրվել, բանի որ Հմայիլը չունի հիշատակարան՝ բացի ձախ հատվածում առկա հորիզոնական գրությունից, թե այն Երևան է բերվել 1975 թ. Սկյուտարից եւ վերագրվում է Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու տպարանին:

Կատարողական առումով այս փորագրանկարը գիշում է իր նախօրինակին: Կերպարները բավական կոպիտ են, զգացվում է ոչ հմուտ ձեռքի առկայությունը:

Ապա նույն տեսարանը հանդիպում է արդեն հայտնի Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու տպարանում 1706-1708 թթ. տպագրված Հայսմավորքում (նկ. 7): Ինչպես արդեն նշել ենք, Աստվածատուրին էին անցել Գրիգոր Մարգվանեցու տպարանի փորագրանկարները: Այս եւ երկու այլ գրքերում (1729 թ. Ավետարան եւ 1746-1747 թթ. «Յիսուս Որդի») տեսարանի՝ Գրիգոր Մարգվանեցու հեղինակած օրինակն է՝ նրա անվանատառերով (նկ. 8, 9): Նախորդ օրինակի համեմատ՝ կերպարների դեմքերն ավելի նուրբ լուծումներ են ստացել, ինչը չենք կարող ասել ընդհանուր հորինվածքի մասին: Բավական սխեմատիկ են արված ամպերի հատվածները, որոնք ասես միմյանց վրա դրված սկավառակներ լինեն: Պատկերագրական առումով եւս կան փոփոխություններ. երկնային գունդը Հայր Աստծո ձեռքից տեղափոխվել է տեսարանի կենտրոն, եւ այժմ այն օդում են պահում Հայր եւ Որդի Աստված միասին: Հայր Աստված իր ձեռքում պահում է ծաղկած նուրբ գավազան: Ակնհայտորեն փոխվել են նաեւ հագուստի լուծումները՝ երևում է Հայր Աստծո թիկնոցի ճարմանդը, հագուստի փեշը կրկնում է ամպերի սկավառակների գծերը եւ որոշ չափով ձուլվում նրանց հետ, Քրիստոսի թիկնոցը առավել շատ է ծածկում նրա մարմինը:

Ժամանակագրական հերթականությամբ հաջորդ փորագրանկարը Սարգիս դպիրի³³ տպագրած Ճաշոցում է (1712-1714, նկ. 10):

Ճաշոցի հիշատակարանում³⁴ Սարգիս դպիրը գրում է. «ՄԵԾԱԻ ԶԱՆԻԻ ԵՒ ՅՈՅԺ ԱՇԽԱՏՈՒԹ(ԵԱՄ)Բ ԶԱՄ(ԵՆԱՅՆ) ՔԱՆԴՈՒԱԾԱԾԱՂԿԱՆՑ ԵՒ ԾԱՂԿԱԳՐԱՑ՝ ԵՒ ՊԱՏԿԵՐԱՅՆ՝ ԱՆՊԱԿԱՍ ՕՐԻՆՈՒԱԾՈՎՔ ՅՕՐԻՆԵՑԻ»: Սրանից կարող ենք եզրակացնել, որ Սարգիս դպիրը, տպագրիչ լինելուց բացի, եղել է նաև նկարիչ և զարդանկարող:

Այժմ անդրադառնանք Ճաշոցի փորագրանկարներին: Մոտ 1175 էջից բաղկացած այս գիրքն ունի բազմաթիվ փորագրանկարներ, որոնք ոճական տարբերություններ ունեն: Օրինակ՝ 4-րդ էջի կենտրոնական «Ավետում» փորագրանկարը (նկ. 10) կրկնօրինակված է Քրիստոֆել վան Զիլսեմի փորագրանկարից³⁵ (նկ. 11), 18-րդ էջի մի քանի պատկեր (նկ. 12) եւս ընդօրինակված են հոլանդացի փորագրանկարչի գործերից: Սակայն նույնը չենք կարող ասել վերելի աջ կողմի «Ավետման» մասին, որն ակնհայտորեն հայ մանրանկարչության ազդեցությունն է կրում: Նման օրինակները գրքում շատ են: Այսպիսով՝ ինչ է ստացվում. նույն գրքում ունենք պատկերագրական եւ ոճական տարբեր ուղղություններ՝ ներկայացնող փորագրանկարներ: Սակայն սրանցից ո՞ր մասն է արդեն եղածներին ավելացրել Սարգիս դպիրը: Մենք հակված ենք կարծելու, որ հայկական մանրանկարչությունից ազդված օրինակները Սարգսի ավելացրած փորագրանկարներն են, քանի որ դրանք մինչ այս մեզ չեն հանդիպել եւ այս Ճաշոցի բնորոշ առանձնահատկությունն են:

Փորագրանկարների ծագման հարցում որոշ պարզաբանումներ մտցնելուց հետո վերադառնանք մեր տեսարանին: Ինչպես տեսանք, այն գետնեղված է «Ավետման» տեսարանի վերելի հատվածում (նկ. 10, 13) եւ յուրօրինակ շրջանակի դեր է կատարում նրա համար: Այստեղ տեսնում ենք մեր արծաթե կրկնակազմի պատկերագրությանը առավել մոտ հո-

³³ Սարգիս դպիրը 1701 թ. է բացել իր «Սուրբ Աստուածածնի հովանաւորութեամբ» տպարանը, որ գործել է շուրջ 60 տարի: Աշխատել է որդու՝ Մարտիրոս Սարգսյանի կամ Բյուզանդյանի հետ: Գ. Զարպիանայանի վկայությամբ՝ Սարգիս դպիրն իր տպարանը հիմնել է Ամատերդամում Ոսկան Երեւանցու թողած հայր եւ մայր տառերի հիման վրա:

³⁴ Քնարիկ Կորկոտյանի «Հայ տպագիր գիրքը Կոստանդնուպոլսում (1567-1850 թթ.)» գրքում այս Ճաշոցը թվագրված է 1717 թ., իսկ Ազգային գրադարանի թվայնացված հնատիպ գրքերի շարքում այն 1712-1714 թթ. է թվագրվում: Այս թվականն առկա է նաև տիտղոսաթերթի վրա: Ք. Կորկոտյանը, հավանաբար, անձամբ չի տեսել գիրքը կամ տպագրական վրիպակ է եղել:

³⁵ Փորագրանկարը տեսել ենք Ծարեցու՝ 1660-1661 թթ. տպագրած «Յիսուս Որդի» երկի 280-րդ էջում:

րինվածքը. երկրային գունդը վերջնականապես տեղափոխվել է հորինվածքի կենտրոն եւ գտնվում է ամպերի վրա: Տեսարանում ավելացել են հրեշտակների գլուխները, որոնք կան նաեւ Հ^մ 879 կրկնակազմի վրա: Փորագրանկարում հետաքրքիր են նաեւ կամարների տակ կանգնած առաքյալներն ու մարգարեները: Նման ձեռով մանրանկարչության վաղ շրջանից սկսած պատկերել են Ավետարանիչներին: Թերեւս այս հանգամանքը եւ քննվող փորագրանկարի ընդհանուր հորինվածքը արծաթագործ վարպետին հուշել են «Սուրբ Երրորդության» տեսարանը միացնել կամարների տակ նստած Ավետարանիչների պատկերներին եւ դրվագել կրկնակազմի վրա:

Նման հորինվածք տեսնում ենք նաեւ Աստվածատուր Կոստանդնուպոլսեցու տպարանում տպագրված Ճաշոցում (1722 թ., նկ. 14): Այստեղ եւս կենտրոնական տեսարանն ընդօրինակված է Քրիստոֆել վան Զիխեմի փորագրանկարից: Շրջանակի հորինվածքը նույնն է, ինչ Սարգիս դպիրի Ճաշոցի պատկերինը, սակայն այստեղ տեսնում ենք այլ վարպետի ձեռք: Նախ առաքյալների եւ մարգարենների պատկերներին նոր փորագրիչն ավելացրել է նաեւ չորս Ավետարանիչների եւ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, ապա Քրիստոսի ձեռքի խաչափայտը փոխարինել է խաչապատկեր դրոշակ-գավազանով:

Քրիստոֆել վան Զիխեմի փորագրանկարը, Պետրոս Լատինացու միջոցով մուտք գործելով Կոստանդնուպոլիս, հիմք դարձավ Կոստանդնուպոլսեցի մի շարք փորագրանկարիչների (Գրիգոր Մարգվանեցի, Սարգիս դպիր) ստեղծագործությունների համար: Հայ առաջին փորագրանկարիչները չդարձան հոլանդացի վարպետի գործերի մեխանիկական կրկնօրինակողներ. նրանք տեսարանները ձեռափոխեցին, հարստացրին եւ հարմարեցրին հայ արվեստին: Իր հերթին արծաթագործ վարպետը եւս ցուցաբերել է մտքի ճկունություն եւ սեփական ոճն ու հանճարը սերունդներին փոխանցելու կարողություն:

Այժմ անդրադանանք Հ^մ 879 կրկնակազմի Բ. փեղկին: Տիգրան Գյումյանն իր «Ամստերդամի եւ Կոստանդնուպոլսի միջև. տպագրության ազդեցությունը հայ արվեստի վրա» հոդվածում³⁶ իրավացիորեն ցույց է տալիս, որ Հ^մ 879 կրկնակազմի Բ. փեղկի տեսարանի համար սկզբնաղբյուր է ծառայել Գրիգոր Մարգվանեցու մի փորագրանկար (նկ. 15), որը

³⁶ Տե՛ս Dickran Kouymjian, Between Amsterdam and Constantinople: The impact of Printing on Armenian culture.- Die Kunst der Armenier Im Ostlichen Europa, Köln-Weimar-Vienna, 2014, էջ 19-26:

հողվածագիրը տեսել է Փարիզի Լեզուների և քաղաքակրթությունների համալսարանի գրադարանում: Գիրքը 1733 թ. տպագրված Հայսմավորք է, որի մասին Ազգային գրադարանի թվայնացված հնատիպ գրքերի շարքում ոչ մի նյութ չկա: Մինչ երկու տեսարանների համեմատությանն անցնելը՝ անդրադառնանք Գրիգոր Մարգվանեցու անձին և որոշ հարցերի պարզաբանմանը:

Գրիգոր Մարգվանեցու մասին կենսագրական տեղեկություններ հաղորդում են նրա տպած գրքերի հիշատակարանները: Սրանցից տեղեկանում ենք, որ նա ծնվել է Մարգվանում, ուսումը որպես կրկնօրինակող և ծաղկող ստացել Բաղեշի մոտ գտնվող Ամրդոլու վանքում: Սովորության համաձայն՝ վանքի վարդապետներն ու աշակերտները ամեն տարվա ձմռանը դուրս են եկել քարոզելու: Նման մի ճամփորդության ժամանակ էլ Մարգվանեցին իր ուսուցչի հետ գնացել է Կոստանդնուպոլիս և մնալով այնտեղ՝ դարձել աշխարհական: Առաջին խոշոր հայ տպագրիչ Գրիգոր Մարգվանեցին նախ յուրացրել է Ոսկանյան տպարանի հարդարանքի ավանդույթները՝ ընդօրինակելով գրեթե ամեն մի տարր՝ պատկերի կառուցվածքը, գործող անձանց քանակը, նրանց տեղաբաշխվածությունը տեսարանի տարածական հորինվածքում, կերպարների շարժումները և մարմինների դիրքը, ճարտարապետական շինություններն ու բնության տեսարանները: Գրիգոր Մարգվանեցին անգամ իր ստորագրությունը դրել է այն հատվածներում, ուր Քրիստոֆել վան Զիխսենը: Ըստ Դավիթ Դազարյանի՝ այս շրջանի փորագրանկարներում բացակայում է ինքնուրույն մեկնաբանությունը, և ցանկացած մանրամասն ընդօրինակված է միայն մի տարբերությամբ, որ Մարգվանեցու պատկերները եվրոպական փորագրանկարների համեմատ ավելի ընդհանրական են, և պակասում են որոշ մանրամասներ³⁷:

Արվեստի տեսանկյունից առավել արժեքավոր են Գրիգոր Մարգվանեցու հետագա աշխատանքները՝ երկրորդ տպարանի հիմնումից հետո: Սրանցում արդեն կարելի է նկատել նկարիչ-փորագրիչի վարպետությունը և մեծ երեւակայությունը: Պետք է նշել, որ այս շրջանի իր ստեղծագործությունների մեծ մասը Գրիգոր Մարգվանեցին անստորագիր է թողել: Արվեստագետն սկսել է հանդես գալ մանրակրկիտ տարրերով կառուցված ավետարանական թեմաների ինքնուրույն և նորովի մեկնաբանությամբ³⁸:

³⁷ Տե՛ս Դավիթ Դազարյան, Հայերեն հնատիպ ժապավենաձեւ հմայիլները. «Հայկական գրադարանների միջազգային III համաժողովի նյութեր», 2014 հոկտեմբերի 6-7 (http://ical.asj-oa.am/17/1/Davit_Ghazaryan.pdf):

³⁸ Տե՛ս անդ:

Գրիգոր Մարգվանեցու տպագրությունների առավելությունն այն է, որ նրա գրքերում հանդիպում ենք ոչ թե ուրիշ գրքերից ընդօրինակված պատկերների ու սրբերի դիմանկարների, այլ այնպիսի նկարների, որոնք արված են հենց տվյալ բնագրի հիման վրա, եւ որոնց իմաստը բխում է տվյալ բնագրից: Այսինքն՝ այն ինչ բառերով ասված է գրքում, նկարիչ-փորագրիչը բառ առ բառ արտահայտել է նկարների միջոցով³⁹: Հայ տպագրական արվեստում առաջին անգամ նրա հրատարակած գրքերում են սկսում հանդես գալ ավետարանական թեմաների ինքնուրույն մեկնաբանություններ:

Գրիգոր Մարգվանեցին մեծ տեղ է տվել գծին, որը դարձրել է հիմնական արտահայտչամիջոց. նա նաեւ վարպետորեն փոխանցել է դիմախաղը: Սա հնարավոր է դառնում նրա կատարած նորարարությամբ, չնայած այն վերագրում են Թոմաս Բյուիկին (1753-1828 թթ.): Խոսքը «թեքնիքի» մասին է, երբ տախտակը տղոցվում էր ծառի բնի լայնքով, այնպես, որ փայտի թելերը տախտակի մակերեսին լինեն ուղղահայաց եւ փայտե տախտակը փորագրվի բոլոր ուղղություններով թելերին հակառակ: Այս նոր եղանակով արված կլիշեներն ավելի ուշ էին մաշվում⁴⁰:

Գրիգոր Մարգվանեցու կյանքի վերջին հատվածի, նրա մահվան թվականի մասին տեղեկություններ չունենք, նրա տպագրած վերջին գիրքը Հովհաննես Ոսկերեքանի «Ներբողեանք»-ն է (1734 թ.):

Ինչպես արդեն սկզբում նշել էինք, արձաթագործ վարպետը կրկնակազմի Բ. փեղկի տեսարանի ստեղծման համար ներշնչվել է Գրիգոր Մարգվանեցու 1706, 1730, 1733 թթ. հայսմավորքներում տպագրված փորագրանկարից (նկ. 15): Այդուհանդերձ առկա են որոշ տարբերություններ:

Նախ՝ Գրիգոր Մարգվանեցին հորինվածքի ներքեւում համառոտակի ներկայացնում է Մատթեոսի Ավետարանի 2-րդ գլուխը, ուր գրված է տեսարանում պատկերվածի բացատրությունը⁴¹, ինչը չկա կրկնակազմի Բ. փեղկի վրա: Արձաթագործ վարպետը զգալիորեն թեթեւացրել է հորինվածքը ավելորդ բազմաթիվ կերպարներից՝ աչքի համար առավել ընկալելի դարձնելով ողջ տեսարանը: Սակայն այս կրճատումից տուժել է հովիվ-

³⁹ Տե՛ս Հ. Դավթյան, Մի էջ հայ հին տպագրության պատմությունից. «Էջմիածին», 1963, Գ., էջ 35-43:

⁴⁰ Տե՛ս Հասմիկ Տիգրանյան, Գրիգոր Մարգվանեցու հրատարակությունները եւ նրանց արվեստը. «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան. նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյա հոբելյանին. Նստաշրջանի նյութեր, 22 դեկտեմբեր, 2009», Երևան, 2010, էջ 136-141:

⁴¹ Վերջում ավելացնելով իր անունը՝ «ԳՐԻԳՈՐ ՄԿՐՏՉԻ ՆԿԱՐՈՂ»:

ների երկրպագության հատվածը, քանզի արծաթագործը թողել է նրանցից միայն մեկին՝ այն էլ կոնակից պատկերված: Գրիգոր Մարգվանեցին իր փորագրանկարներն ուղեկցում է փոքրիկ գրություններով՝ քաղաքների կամ կերպարների անուններով: Կրկնակազմի վրա այս գրությունները եւս չկան: Այնուհետև արծաթագործ վարպետը ճարտարապետական խորք թողել է միայն մոզերի ետևի հատվածում եւ փեղկի ձախ ներքևի անկյունում, մինչդեռ փորագրանկարում դրանք տարածված են ողջ հորինվածքով: Գրիգոր Մարգվանեցին մոզերին պատկերել է Ավետարանում առկա նկարագրության համաձայն՝ երեք տարբեր հասակներով եւ էթնիկ տարբերություններով⁴²: Նրանց ուղեկցում են մանուկներ, որոնք եւ տալիս են ընծաներն ու կնքված գրերը: Կրկնակազմի վրա մոզերը միեւնույն տարիքի են, եւ չկան նրանց ուղեկցող երեխաները: Գրիգոր Մարգվանեցու գործում Եսայի մարգարեն հենց ինքն է պահում իր մարգարեության հատվածը, իսկ կրկնակազմի վրա այն, ինչպես արդեն նշվել է, գրված է գալափաթույթի վրա:

Հաջորդ աչքի զարնող տարբերությունը Բեթղեհեմի աստղն է: Արծաթագործ վարպետը նրա մեջ տեղադրել է Տիրամոր պատկերը՝ մանուկ Հիսուսը գրկում, ինչը չենք տեսնում Գրիգոր Մարգվանեցու փորագրանկարում: Երկու օրինակներում տարբեր են նաեւ կերպարների հագուստները: Այս տարբերությունը հատկապես երևում է մոզերի զգեստներում: Փորագրանկարում նրանք ճոխ ականակուտ արքայական թիկնոցներով են, մինչդեռ կազմի վրա նրանց արքայական ծագման մասին խոսում են միայն թագերը: Այստեղ հարկ ենք համարում ուշադրություն հրավիրել հագուստների վրա արծաթագործ վարպետի կատարած նուրբ, ասեղնագործ փորագրությունների վրա: Սրանք այնքան նուրբ են, որ առաջին հայացքից բավական դժվար են նշմարվում: Սա մեկ անգամ եւս շեշտում է Աբրահամ արծաթագործի վարպետությունը մանր նախշերի փորագրման հարցում: Նման գեղեցիկ նախշերով են պատված թե՛ մոզերի, թե՛ Տիրամոր եւ Հովսեփի, թե՛ Հայր Աստծո եւ Քրիստոսի, թե՛ Ավետարանիչների հագուստները (նկ. 1, 2):

Չնայած այս տարբերություններին՝ անգնն աչքով իսկ տեսանելի է երկու հորինվածքների ընդհանրությունը: Ուշադրություն դարձնենք ներքևի աջ հատվածներում ձիավոր մոզերի պատկերներին: Երկու դեպքում էլ նրանք միեւնույն դիրքով են եւ ձևով նույն շարժումն են կատարում:

⁴² Ի մասնավորի՝ փորագրանկարում վերջին մոզը սեւամորթ է:

Այսպիսով՝ Էջմիածնի Մայր Տաճարի Հ^մ 879 կրկնակազմի Բ. փեղկի տեսարանը վերցված է Գրիգոր Մարգվանեցու փորագրանկարից: Վերջինիս արվեստի քննությունը ցույց տվեց, որ գործունեության երկրորդ շրջանում, այսինքն՝ երկրորդ տպարանը բացելուց հետո, տպագրիչ-փորագրանկարիչը ստեղծել է սեփական փորագրանկարները: Վստահ չենք կարող ասել, թե այս տեսարանը միայն Գրիգոր Մարգվանեցու երեսակայության արդյունքն է, թե ունեցել է իր նախատիպը: Ամեն դեպքում մեր կատարած ուսումնասիրության արդյունքում, ելնելով այն հանգամանքից, որ նա բավական ազդվել է վան Զիլսեմից, իսկ վերջինս էլ որոշ տեսարաններ կրկնօրինակել է Դյուրերից, Ռեմբրանտից եւ այլ վարպետներից, նման հորինվածքով այլ տեսարան չենք գտել: Սակայն սա բնավ չի նշանակում, որ ուսումնասիրել ենք Գրիգոր Մարգվանեցուն վերաբերող եւ կամ նրա հետ ինչ-ինչ առնչություններ ունեցած բոլոր փորագրանկարիչներին, փորագրանկարներն ու մանրանկարները:

Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ Պապայան Մահտեսի Կարապետն իր եւ հարազատների հոգիների հիշատակի համար Մատթեոս դպիր Հովհանյան տպագրիչին պատվիրում է տպել մի Ավետարան: Վերջինս 1796 թ. Աստվածատուրի տպարանում արդեն տպագրած լինելով Ավետարան՝ որոշ ձեւափոխություններ է կատարում դրա մեջ, ավելացնում նոր հիշատակարան եւ 1797 թ. մարտի մեկին վերահրատարակում այն: Այնուհետեւ Պապայան Կարապետը 1798 թ. Աբրահամ արծաթագործին պատվիրում է տպագիր Ավետարանի համար կրկնակազմ պատրաստել: Վերջինս քաջ ծանոթ լինելով ժամանակի արվեստում առկա միտումներին՝ ստեղծում է չգերազանցված մի ստեղծագործություն եւ այն ամրացնում Ավետարանին: Ապա նույն թվականին Ավետարանը Էջմիածնի նվիրակ Գալուստ վարդապետի միջոցով ուղարկվում է Էջմիածին:



РЕЗЮМЕ

Статья содержит подробный анализ Евангелии и оклада номер 879 Эчмиадзинского монастыря. На основе анализа и сравнения оригиналов в статье уточнена дата публикации Евангелии. Таким образом выясняется, что Евангелия была опубликована не в 1796 году, как считалось до этого, а первого марта 1797 года.

Затем подробному анализу подверглись сцены серебрянного оклада и была сделана попытка показать первоисточники этих сцен. Исследования показали, что первоисточниками для сцен оклада Евангелии номер 879 служили гравюры армянского типографа и гравера Григория клерка Марзванского и голландского гравера Кристофера ван Зихема.

SUMMARY

The article contains a detailed analysis of the number 879 Gospel and its cover from the Holy Mother See of Etchmiadzin. Based on the analysis and the comparison of the original materials the article clarified the date of the publication of the Gospel. So it turns out that the Gospel was published not in 1796, as it was thought previously, but on March 1, 1797.

Then the scenes of the silver cover were subjected to a detailed analysis and an attempt was made to show the original sources of these scenes. Studies have shown that the primary sources for the scenes of the number 879 Gospel's cover were prints of the Armenian typographer and engraver Grigory clerk from Marzvan and Dutch engraver Christoffel van Sichem.

