

## ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉ ԶԱՔԱՐԻԱ ԱՂԹԱՄԱՐՑԻ

Հ. Հ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Աղթամարի մանրանկարչության պատմությունը սկսվում է Ջաքարիա ծաղկողի ստեղծագործություններով: XIV դարի նկարիչներից նա ամենաբնագմնավոր դեմքն էր Վասպուրականում: Ժամանակակիցների մեջ նա վայելել է մեծ հեղինակություն: Ջաքարիային անվանել են «վարպետ գրագիր», «մեծն», «փիլիսոփայ»: Երկրի տարրերը գավառներից նրա մոտ են գնացել աշակերտելու, պատվիրել են ձեռագրերի նկարազարդումներ...

Ըստ Օրմանյանի, Դավիթ Կաթողիկոսի օրոք (1393—1423) Վասպուրականում շատ վանքեր են բարգավաճում, այդ թվում և Աղթամարա ս. Խաչ մայրավանքը՝ Ջաքարիա փիլիսոփա վարդապետին ջանքերով<sup>1</sup>: Հ. Աճառյանի ենթադրությամբ այդ անձնավորությունը Ջաքարիա կրոնավոր, փիլիսոփա (այն է՝ երաժիշտ) կոչված գրիչն է<sup>2</sup>: Աղթամարում նույն անունը կրող «փիլիսոփա» ու «վարդապետ» մեկ ուրիշ անձ չգիտենք<sup>3</sup>:

Ջաքարիայի ապրած ու ստեղծագործած ժամանակաշրջանը ծանր է եղել: Նրա թողած հիշատակարաններից մեկում հանդիպում ենք հետևյալ տրտմազին տողերին. «Ի դառն, ի նեղ և ի նուրբ ժամանակիս, զոր չէ եղեալ ի սկզբանէ աշխարհի և մի ևս այլ լիցի...»<sup>4</sup>: Բայց և այնպես, լայն հն եղել մեր հեղինակի գործունեության շրջանակները: Այդ ծաղկողն ու գրիչը գրադվեց նաև երաժշտությամբ և մասնակցեց նույնիսկ շինարարական աշխատանքներին:

Ջաքարիան ուսանել է իր հորեղբայր Կարապետի մոտ<sup>5</sup>, ավելի ուշ՝ նկարադարդել նրա գրքազարած ձեռագրերից երեքը. «...Աղաչեմ զձեզ աւերամբ և սիրովն աստուծոյ — գրում է նա, — յիշման արժանի առնել զուսուցիչն մեր և զսնուցողն զսրբահոգի և զպատուական կրօնաւորն զԿարապետ՝ զհանգուցեալն ի Քրիստոս»<sup>6</sup>:

Ջաքարիան ապրեց մինչև խոր ծերություն: Նրա մեզ հայտնի վերջին աշխատանքը կրում է 1403 թ., որից քիչ անց, հավանաբար, պետք է մահացած լինի:

Ջաքարիա Աղթամարցու մոտ կես դար ընդգրկող բեղմնավոր աշխատանքի պտուղներից այժմ պահպանվել է 18 ձեռագիր: Դրանք հիմնականում ավետարաններ են՝ մանրանկարների գրեթե նույն թեմատիկ և կոմպոզիցիոն լուծումներով: Ուստի, կրկնություններից խուսափելու համար հպատակամետ է գրանց քննությունը կատարել մեկ լավագույն օրինակի վրա: Իբրև այդպիսին կնախորհրդենք Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի անվան մատենադարանի № 5332 ձեռագիրը, որի մանրանկարները Ջաքարիայի աշխատանքներում առավել ամբողջականն ու հաջողվածը լինելուց բացի խիստ բնորոշ են Աղթամարի մանրանկարչության կենտրոնին:

Այդ ձեռագրին զուգահեռ, երբեմն, կանգրադառնանք մեր վարպետի մյուս աշխատանքներին ևս, որտեղ պատկերագրական և կենցաղային որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնող նկարներ կլինեն: Ի դեպ, հայ մանրանկարչության խորհմուտ գիտակ, հանգուցյալ Լ. Ա. Դուռնովոն մասնակի ուշադրություն էր դարձրել հիշյալ ձեռագրի վրա: «Այստեղ, — գրում է նա, — մանրանկարների թեմատիկան առավել հակվում է դեպի արխայիկ և պարականոն ձևեր»<sup>7</sup>:

1 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հատ. 2, 4. Պոլիս, 1914:

2 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, Բ, Երևան, 1944, էջ 189:

3 Տե՛ս ն. Ա. Կիսյան, Գավազանագիրք կաթողիկոսաց Աղթամարա, Վիեննա, 1920, էջ 6:

4 Լ. Խաչիկյան, ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1951, էջ 405:

5 Գրիչ Աղթամարում. Դանիել Լպիսկոպոսի (1302—1333) ազգականն ու աշակերտը:

6 Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 4687, էջ 591ա:

7 1426 թ. Ջաքարիան արդեն հիշվում է որպես վաղուց մահացած (Լ. Խաչիկյան, նշվ. աշխ., էջ 357):

8 Սգտագործված բոլոր ձեռագրերը պատկանում են Մաշտոցի անվան մատենադարանին, ուստի, այսուհետև կնշենք միայն դրանց համարները՝ առանց տեղը մատնացույց անելու:

9 Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, էջ 46: Ջաքարիայի մանրանկարները չեն վրիպել նաև պրոֆ. Ֆ. Մակլերի ուշագրությունից (Miniatures armeniennes, Paris, 1913):

Ուսումնասիրվող ձեռագրում մանրանկարներն ունեն հետևյալ դասավորությունը.—1. Հիսուսը բազմած դահին, 2. Աբրահամի զոհաբերությունը, 3. Ավետում, 4. Մնունդ, 5. Մոգերի երկրպագությունը, 6. Հովսեփի ու Նվալի գրույցը, 7. Քառասնօրյա Հիսուսի գալուստը տաճար, 8. Մանկանց գլխատումը, 9. Մկրտություն, 10. Մուտք Նրուսաղեմ, 11. Ոտնվա, 12. Մատնություն, 13. Խաչելություն, 14. Թաղումն Հիսուսի, 15. Դժոխքի ավերումը, 16. Հարություն, 17. Համբարձում, 18. Ս. Հոգու գալուստը և 19. Աստվածամոր վերափոխումը:

Աբրահամի զոհաբերության թեմայի շուրջը խոսել ենք արդեն «Սիմեոն Արճիշեցին Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի վաղ շրջանի ներկայացուցիչ» հոդվածում<sup>10</sup>։ Զաքարիան իր երկու ձեռագրերի մեջ (N° 2849 և 5480) «Զոհաբերության» այն տարբերակն է վերարտադրել, որին իրրև նախատիպ վերոհիշյալ հոդվածում մատնանշել էինք Աղթամարի եկեղեցու որմնաքանդակը։ Բայց այդ մանրանկարների գունային ընտրությունն ու կատարման որոշ կողմերը հիմք են տալիս կարծելու, որ մեր հեղինակի ձեռքի տակ անմիջականորեն եղել է Արճիշեցու աշխատանքը:

Այլ սխեմայով է ներկայացված «Զոհաբերությունը» քննարկվող՝ N° 5332 ձեռագրում։ Այստեղ, Իսահակից բացի, ծնկի է եկել նաև Աբրահամը՝ ձեռքի սուրբ որդու կոկորդին դրած<sup>11</sup>։ «Ավետմանը» նվիրված է երկու մանրանկար՝ Մարիամը թել մանելու պահին (էջ 2ա) և աղբյուրի մոտ (էջ 2բ, նկ. 3ա)։ «Մնունդը» պատկերող տեսարանում (էջ 3ա) ներկա են դեպքի հետ առնչվող գրեթե բոլոր անձինք — հովիվները, մոզերը, մանկանը լողացնող կանայք, հրեշտակները։ Զաքարիան գործածել է այդ թեմայի համեմատաբար հայտնի մի խմբագրություն։ «Մննդյան» նույնպիսի սխեման բազմիցս հանդիպել է հատկապես Կիլիկյան վարպետների աշխատանքներում։ Կարող ենք վկայարարել Սարգիս Պիծակի վրձնած 1336 թ. N° 5786 ավետարանի միջի նկարը։ Նշենք սակայն, որ մեր հեղինակը որոշ պարզեցման է դիմել՝ դուրս թողնելով երկրորդական միջանկարների մանրամասները:

Կերպարների հանրածանոթ դասավորությամբ ու դիրքով են «Քառասնօրյա Հիսուսի գալուստը տաճար» (Տեառնգառաջ) և «Ոտնվա» նկարները։ «Ոտնվայում» Հիսուսը ծնկի եկած՝ պատրաստվում է լվանալու Պետրոսի ոտքերը։ Այս դեպքում էլ նկարի հորինվածքային սխեման մերձենում է Սարգիս Պիծակի վերոհիշյալ՝ N° 5786 ձեռագրի համանուն պատկերին<sup>12</sup>։ Ի դեպ, Վասպուրականում Զաքարիային նախորդած նկարիչները (Սիմեոն Արճիշեցի, Վարդան, Կիրակոս) չեն անդրադարձել «Ոտնվայի» թեմային։ Վերջինս բացակայել է նաև XI—XII դարերի հայկական ձեռագրերի մեծ մասում:

«Մատնություն» նկարում Հուդան ձախից է մոտեցել համբուրելու ուսուցչին։ Վաղ բրիտանական ժամանակներից սկսած մատնություն պատկերագրության մեջ հավասար չափով ընդունված է եղել Հուդայի՝ ձախ կամ աջ կողմից մոտենալու ձևը<sup>13</sup>։ Զաքարիայի նախորդի՝ Սիմեոն Արճիշեցու մոտ մատնիչը Հիսուսի աջ կողմում է:

«Խաչելության» մեջ չկան այլևս վաղ շրջաններին հատուկ գծերը։ Այստեղ Հիսուսի մարմինը ձկնված է, գլուխը՝ թեք, խոցված կողերից արյուն է ժողում, դեմքին՝ տանջանքի դրոշմ։ «Դադման» տեսարանում Հիսուսը պատկերվել է գերեզմանի վրա պառկած դիքքով։ Նրա սնարի ու ոտքերի մոտ կանգնած տղամարդիկ ու կանայք ողբում են եղեռնական մահու հայկական ձեռագրերում այս թեման լեզ է գտել։ Դեռևս XI դարից, Հետագայում այն իր արտահայտությունը գտավ Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ. (սովորաբար պատկերում են երկու տղամարդ, որոնք Հիսուսի մարմինը գրկած ներս են տանում գերեզման)<sup>14</sup>:

Զեռագրի նկարաշարն ավարտվում է «Դժոխքի ավերման», «Համբարձման», «Հոգեգալստյան» և «Աստվածամոր վերափոխման» տեսարաններով։ Ի դեպ, Վասպուրականում Զաքարիան առա-

<sup>10</sup> «Բանբեր Մատենադարանի», N° 6, Երևան, 1962, էջ 297—320:

<sup>11</sup> Թեմայի այդպիսի լուծման ավելի վաղ նմուշ Վասպուրականում հանդիպում ենք 1319—1320 թթ. նկարազարդված N° 7456 ձեռագրում (էջ 4բ)։ Այս խմբին է պատկանում նաև 1356 թ. N° 7408 ձեռագրի (Ղրիմ) լուսանցքում գտնվող «Զոհաբերություն» նկարը:

<sup>12</sup> Տեսնում ենք, որ օգտագործած պատկերագրական ձևերում վասպուրականցի նկարիչը խստորեն «կտրված» չի եղել հայկական մանրանկարչության մյուս դպրոցներում ընդունված սովորույթներից, ինչպես դա կարծել են որոշ մասնագետներ:

<sup>13</sup> S<sup>te</sup> Gabriel Millet, Recherches sur l'Iconographie de Sevracile, Paris, 1916, նկ. նկ. 336, 337, 338, 339, 341:

<sup>14</sup> Տե՛ս ձեռ. N° 3033, էջ 7ա, 5786, էջ 16բ, 6230, էջ 411ա:

ջինն էր, որ անդրադարձավ «վերափոխման» թիմային: Բացի Կիլիկյան ձեռագրերում հանդիպող հիմնական տեսարաններից (հատկապես Սարգիս Պիծակի մոտ), հայկական միջավայրում այդ թեմայի պատկերման վաղ նմուշներից է Անիի ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարը, որն ընդհանրացվում է մեր մանրանկարի հետ իր հորինվածքով: Ինչպես տեսնում ենք, Ջաքարիան չի կապանդվել պատկերների մի որոշակի ժամանակաշրջան ընդգրկող խմբագրական ու կանոնիկ ձևերով<sup>15</sup>: Դրանց ընտրության մեջ նա համեմատաբար ազատ է: Երբեմն յուրովի փոխում է այս կամ այն սխեմայի որևէ մասնիկը կամ նույնիսկ ամբողջական հատվածը: Դա ունեցել է մի այլ նպատակ ևս՝ խուսափել տրաֆարետային միօրինակությունից: Այսպես, եթե N° 5332 ձեռագրում «Ծնունդը» ներկայացված է համեմատաբար բարդ տարբերակով, ապա N° 2843 ձեռագրում՝ միանգամայն պարզ: Նույնը և «Մկրտությունում», մի դեպքում (ձեռ. N° 2843) տեսնում ենք միայն Հիսուսին և Հովհաննեսին, երկրորդում՝ (ձեռ. N° 4915) նաև հրեշտակին՝ գետի ափին կանգնած, երրորդում՝ (ձեռ. N° 5332) այդ բոլորից զատ, պատկերվել է վիշապը: Իսկ N° 5347 ավետարանի մեջ գետի ափին կանգնած երկու հրեշտակներից բացի նկարված է նաև մի ծառ, որի մոտ սովորաբար լինում է կաջին<sup>16</sup>: Սա արդեն նկարչի ստեղծագործական խառնվածքի ու նախասիրությունների արտահայտությունն է, կանոնիկ, քարացած ձևերից նրա ցուցաբերած շեղումների արտահայտությունը:

Լինի մոռացության տված ավանդական մի գրույց, թե բոլորովին նոր մոտիվ, հավասարապես եարող են տեղ գրավել նրա մոտ: Ահավասիկ՝ հին պատումի մի հետաքրքիր նմուշ տեսնում ենք ձեռագրի 3րդ էջում: Իրար դիմաց նստած են նախամայր Եվան ու Հովսեփը: Զգույշ շարժումներն ու դեմքերի հանդիսավոր արտահայտությունը կարծես արդեն հուշում են փրկչի ի հայտ գալու խորհրդավոր թեման, որի շուրջը նրանք խորհրդածում են: Այդ սյուժեն հավանաբար գալիս է անվավեր գրականության մեջ հանդիպող այն պատմությունից, ըստ որի Հովսեփը Մարիամի երկունքի պահին մանկաբարձուհի փնտրելիս հանդիպում է նախամորը և զրուցում նրա հետ<sup>17</sup>: Այդ առումով հետաքրքիր է նաև Մաշտոցի անվան մատենադարանի N° 316 ձեռագրի «Ծննդյան» նկարը: Այնտեղ մանկան բարուրից անմիջապես ցած նկարված է Եվայի անսովոր մեծ դիմապատկերը: Ըստ երևույթին, նախամոր ներկայությունը ծննդյան նկարի մոտ (ինչպես N° 5332 ձեռագրում), կամ անմիջապես ծննդյան հետ (N° 316), ենթադրում է հայտնի այն միտքը, թե Հիսուսի հանդես գալով և զոհաբերությանը պետք է քավվեր Եվայի արարմունքով մարդկային ցեղի վրա ծանրացած մեղքը:

Զափազանց պարզ ու ինքնատիպ է նկարված «Դժոխքի ավերումը» (էջ 6րդ, նկ. 1): Անդրաշխարհային արհավիրքների, խորտակված դոճերի, կրակի ու ծխի բարդ պատկերի փոխարեն դժոխքը այստեղ ներկայացնում է գալարվող մի հսկա վիշապ: Դժոխային վիհների մեջ հավիտենական տանջանքների դատապարտված մարդիկ եռաշարք տեղավորվել են այդ զարհուրելի կենդանու մարմնի առաջացրած ոլորապտույտի ներսում: Զախից Հիսուսը իր փրկարար ձեռքն է մեկնել Ադամին<sup>18</sup>, լուծման ուրույն ձևով ուշադրություն է գրավում նաև «Համբարձում և հոգեգալուստ» նկարը: Այդ երկու, միանգամայն տարբեր թեմաները



Նկ. 1

15 Ինչպես Սիմեոն Արճիշեցին, որի մանրանկարների կոմպոզիցիոն լուծումները համապատասխանում են XI—XII դարերի պատկերագրական ձևերին:

16 Դա կապված է Հովհաննես Մկրտչին բնորոշող առասպելական պատմության հետ:

17 Տե՛ս «Թանգարան հին և նոր դպրութեանց», մասն Բ, Վենետիկ, 1898, էջ 38:

18 Հայ մանրանկարչության մեջ նախորդը շունեցող «Դժոխքի ավերման» հիշյալ կոմպոզիցիան իր լուծման գաղափարով նմանվում է Կապադովկյան որմնանկարներում հանդիպող համանուն տեսարաններին: Տե՛ս Nicole et Michel Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963, էջ 49:

այստեղ արտահայտված են մեկ կոմպոզիցիայում (նկ. 2)։ Իրար հաջորդող սյուժեների միացության նման օրինակներ հայ մանրանկարչության մեջ ստեղծվել են հանդիպում։ XIV դարի սկզբներին Արծկեում Վարդան նկարչի կողմից պատկերագրված ավետարանում (ձեռ. № 7456) միասին են «Հարություն» և «Համբարձման» տեսարանները (էջ 8ա)։ Խիստ ուշագրավ է նաև Մատենադարանի № 6365 ձեռագիրը (Վան)։ Այստեղ «Ուտնվա» նկարում, կոնքի (սաշտի) ցածի մասում



Նկ. 2

ընդհանուր պատկերված է խորհրդավոր ընթերցի սեղանը՝ վրան ձուկ և այլն։ Փաստորեն «Ուտնվա»-ի այդ նկարը արտահայտում է նաև խորհրդավոր ընթերցի միտքը<sup>19</sup>։ Գուցե դա է եղել պատճառը, որ Վասպուրականի XIV—XV դարերի նկարիչները հաճախ անդրադառնալով «Ուտնվա»-ին, այլևս չեն պատկերել «Խորհրդավոր ընթերցի»։ Ինչ վերաբերում է «Համբարձման» և «Հոգեգալստյան» միացյալ պատկերմանը, ապա դա երևան է եկել ղեկավարող քրիստոնեական հուշարձաններում՝ Մոնցիի յուզաշշերի վրա (VI դար)<sup>20</sup>։

Ջաքարիայի մանրանկարներում տեղ գտած պատկերագրական այդ հետաքրքիր ձևերի առնչությունը անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել նրա ստեղծագործությանը բնորոշ մի կողմի վրա ևս։ Նկարիչը երբեմն որևէ թեմայի իրեն հոգեմոտ այս կամ այն հատվածը կրկին վերարտադրում է այլ էջերում։ Օրինակ, «Սննդյան» նկարում (էջ 3ա) մանկանը երկրպագելու եկած մոգերը առանձին պատկերվել են նաև մյուս՝ 3բ էջում։ Հովիվներին նույնպես, որոնք ծննդյան տոնին ժողովրդի խնդությունն ու բերկրանքն են արտահայտում, տեսնում ենք նաև նախորդ էջում (նկ. 3)։ «Մուտք Երուսաղեմ» նկարի Հիսուսին դիմավորող պատանիները առանձին հատվածով

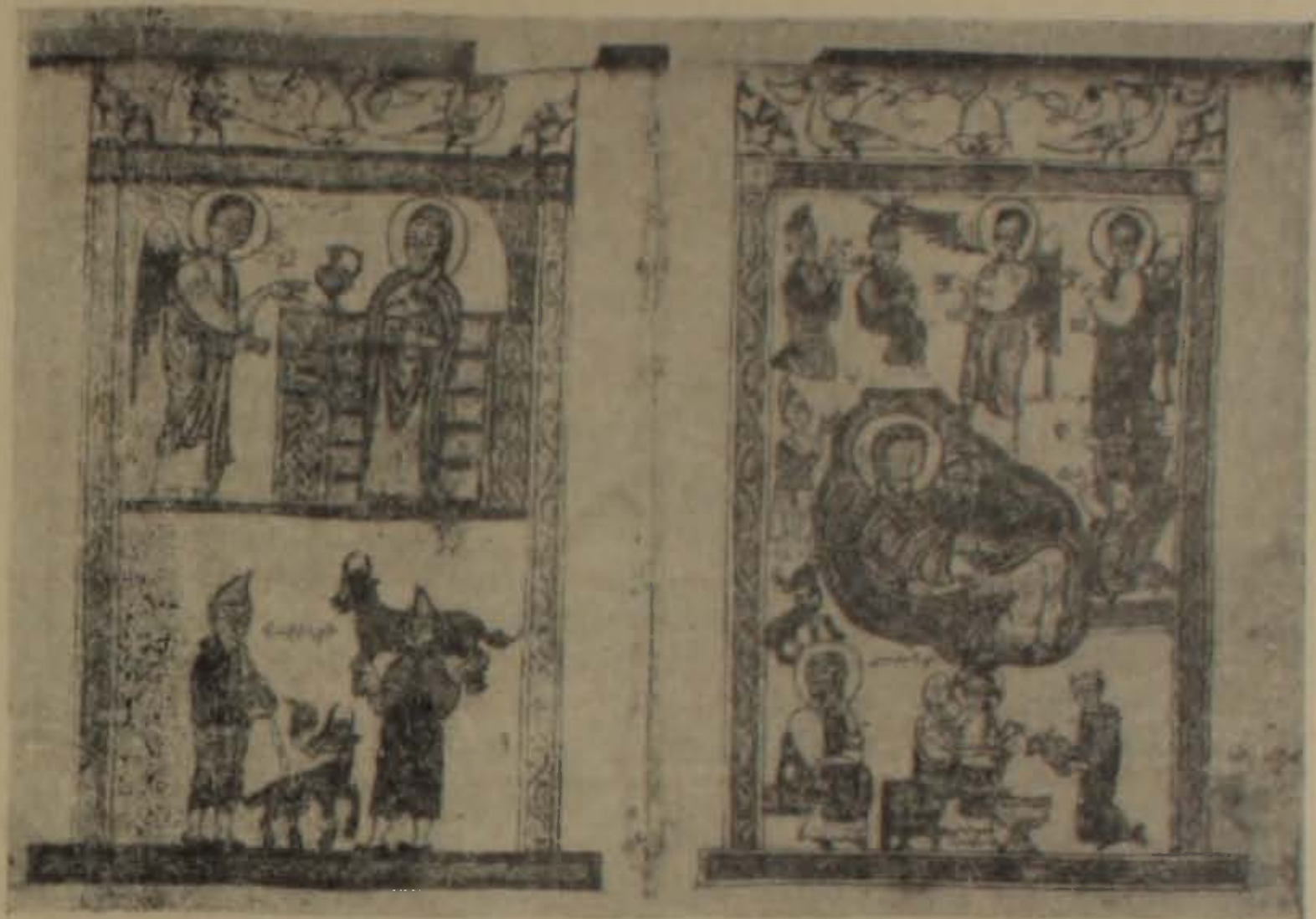
երկրորդ անգամ մեջ են բերվել մի այլ տեսարանում։ «Հարություն» նկարից հաջորդ երեսում կրկնված է առաքյալների՝ Հիսուսի գերեզմանը այցելելու պահը։ Կարծում ենք, որ դրանք պատահականորեն վերցրած մոտիվներ չեն։ Մոգերի, հովիվների ու երեխաների պատկերների վերստին ընդօրինակությունները որոշակիորեն վկայում են աշխարհիկ կյանքի ու ժողովրդական-կենցաղային ավանդույթների նկատմամբ հեղինակի ունեցած ջերմ վերաբերմունքը։

Ջաքարիան աշխատում է հարթագծային ոճով, որի շահեկանությունը մեծապես պայմանավորված է ձևերը ճիշտ հասկանալու և դրանք հստակ պատկերելու հմտությամբ։ Այստեղ փոքրիկ ավելորդությունը կամ մի անավարտ մասնիկը կարող են փոխել նկարի ընդհանուր տպավորությունն ու նեֆթին ութմը։

Արտահայտման միջոցը, ինչպես պետք է կռահել, հիմնականում գիծն է. համակված ներկի հյութեղությամբ ալն մերթ անցնում է ճկուն ու մեղմ, կարծես ձուլվելով հարթության հետ, մերթ դրսևորվում բավական չոր։ Ջգեստածալքերն ու հզորագծերը, շնայած պարզեցմանն ու սիմետրիկ-պայմանական հակումներին, ներհակ չեն մարմնի շարժմանը։ Նկարիչը մեծ հմտություն է դրսևորել՝ ներդաշնակ կապ ստեղծելով գծի ճկուն պայմանական խաղերի և մարմնի ձևի արտահայտման միջև։ Դա Ջաքարիայի մանրանկարների հատկանշական, նրանց առանձին հմայք տվող կողմերից մեկն է, որին հեղինակը տիրապետել է, անշուշտ, յուրացնելով ազգային-արևելյան գեղանկարչության դարավոր փորձը։ Այսպիսի հատկությունների տիրապետման շնորհիվ է միայն, որ սովորական բնօրինակային պատկերները արվեստի ստեղծագործություններ են դառնում։

<sup>19</sup> Այդպիսի միացության նմանը հանդիպում ենք ումանական XIV դարի մի հուշարձանում։ Տե՛ս Gabriel Millet, Recherches sur l'Iconographie de Sevancile, Paris, 1916, էջ 304։

<sup>20</sup> Տե՛ս Н. Кондаков, Иконография Богоматери, հատ. I, էջ 208։



Նկ. 3

Մասնավորապես կուգեինք առանձնացնել N: 4687 Ճաշոցի և N: 4740 Ավետարանի մանրանկարները: Կատարման ազատություն, գծի ճկունություն, ու նուրբ ոճավորումով, թարմ, զվարթ գույներով դրանք արտակարգ գրավիչ են դառնում, գամում դիտողի ուշադրությունը: Այդ ձեռագրերի մանրանկարները ունեն մեկ ուրիշ առանձնահատուկ կողմ եւ. ֆիգուրների համաչափություններն ու դասավորությունը որոշված են էջի շատ ճիշտ հաշվենկատությամբ: Դա խիստ կարևոր հանգամանք է: Կոմպոզիցիայի, առանձին ֆիգուրների տեղադրման չափերն ու ձևերը համապատասխանաբար փոխում են նկարի ընդհանուր տպավորությունը: Օրինակ, եթե խոշորացված են ֆիգուրները, նեղվածք է ստեղծվում, դժվար է լինում ամբողջական ընկալումը: Հակառակ դեպքում, երբ մանրացվում է ամեն ինչ, նկարները խաղալիքի տպավորություն են թողնում: Հիշյալ ձեռագրերում մանրանկարիչը զարմանալի զգացողություն է ցուցաբերել: Ամեն ինչ այնքան սովորական է, այնքան պարզ ու հասարակ, որ նույնիսկ անսովոր է թվում չափված կանոններ փնտրող աչքի համար: Դրանք ասես կյանքից, բնությունից պոկված առանձին կտորներն են, որոնք մտցվել են ձեռագրերի մեջ: Դժվարանում ես ասել այստեղ գծանկարն է ավելի խոսում, քան գույնը, մանրամասն, երբ վերջինս ենթարկվում է սիմվոլիկային: Ջաքարիայի հմտությունը վարպետության է հասնում, ձևի ու գույնի զգացողությունը՝ կատարյալ ներդաշնակության:

Հետաքրքիր ոճավորման են ենթարկված նաև մարդկանց դեմքերը: Հերաբաժուկները կազմում են երկու կամ երեք ուղղահայաց գծեր, որոնցից թեքությամբ դեպի աջ և ձախ կողմերն են լինում ետ գնացող համաչափ վարսերը: Գլխամագների այդքան խիստ ոճավորումը երբեմն կեղծամի տպավորություն է թողնում: Նման ձևերի հանդիպում ենք կապադովկյան որմնանկարներում ևս:

Մազերի մյուս տեսակը ուղղակի սև գույնով հավասար ծածկված հարթությունն է: Արտևանունքներն ու հոնքերը ունեն երկար, աղեղնաձև վերջավորություն. աչքերի բիբերը սևեռուն ուղղված են լինում խոսակցին կամ կատարվող դեպքի կողմը:

Փոքր ինչ անսովոր ու լակոնիկ եղանակով կատարված այդ նկարները թողնում են ուժեղ տպավորություն, քանի որ դրանց հիմքում ընկած են դիտողականությունն ու գլխավոր իմաստի արտահայտումը: Նկարիչը գրեթե բոլորովին անտեսել է երկրորդական շատ բաներ, ի հաշիվ դրանց ընդգծելով ամենաէականը, բնորոշը: Այդպես է թելադրում մանրանկարների հարթագծային ոճը, պարզ ու հասարակ գծերի միջոցով առավելագույն արտահայտչականության հասնելու

խնդիրը: Այստեղ գիծը արդեն դադարում է սովորական գիծ լինելուց, այն դառնում է նկարչի մտահղացման մի մասը:

Անհրապույր ու խառնակ են գծերը այն նկարիչների աշխատանքներում (Աղթամարի XV—XVI դարերի մի շարք ձեռագրեր), որտեղ ամեն ինչ կույլ է զնացել նշանակությունից զուրկ գծերի, բազմաթիվության: Իրանցում հեղինակները անհարկի մանրացել են մանրամասների մեջ:

Պարզեցման և ամենաէականը շեշտելու սկզբունքը դրսևորված ենք տեսնում նաև մանրանկարների մյուս, ավելի խոշոր հատվածներում: Չի պատկերվում, օրինակ, ետին պլանը, չկա տարածություն ու բնականություն: Միայն գործող անձինք են և անհրաժեշտ առարկաները: Այնուհանդերձ կոնկրետ միջավայրը դրանցում մոռացության չի տրված: Որևէ նուրբ գծով կամ պայմանական իմպրիկ ձևերի օգնությամբ է այն արտահայտվում: Օրինակ, Երուսաղեմը ցույց տալու համար քաղաքային պարիսպների և աշտարակների փոխարեն նկարված է միայն արևադարձային սովորական ծառը՝ արմավենին<sup>21</sup>: Ըստ որում, Հիսուսին դիմավորողները այդտեղ լինում են մեկ կամ երկու մարդ: «Քառասնօրյա Հիսուսի գալուստը տաճար» պատկերում գծված է շենքի սոսկ վերին եզրագիծը, Հիսուսի կրած տանջանքները առտահայտելու համար առանձին նկարված է փշե պսակը և այլն: Բայց, երբեմն, ուշադրությունը չափից ավելի կենտրոնացնելով բովանդակության գաղափարական կողմի վրա, հեղինակը կարծես աչքաթող է անում կոմպոզիցիայի գեղանկարչական լուծման խնդիրը: Այսպես, օրինակ, N° 5480 ձեռագրի «Մուտք Երուսաղեմ» նկարում (էջ 3ր) Հիսուսը իր ավանակի հետ պատկերված է ուղղակի օդի մեջ՝ մարդկանց գլխի վրա: Ներկայացնելով գլխավոր դեմքերն ու առարկաները, նկարիչը այլևս չի մտահոգվել նրանց բնական դասավորությամբ:

Ընդհանրապես նկարելու հմտության առումով էլ կարելի է ասել, որ Զաքարիան մեծ փորձ, բայց ոչ հավասար ձևեր ունեցող վարպետ է: Նրա բոլոր աշխատանքները միևնույն ուժով չեն կատարված: Համաչափ ու վայելուչ ձևեր ունեցող մանրանկարների կողքին (N° N° 4740, 5334 ձեռագրեր) կարելի է հանդիպել նաև թույլերի, սեղմված կամ չափից ավելի երկարահասակ մարմիններ, ոչ ճիշտ ձևեր (N° N° 4915, 5480 ձեռագրեր): Հեղինակը մասնավորապես անկարող է գտնվել կիսադեմքեր պատկերելու մեջ: Այստեղ մարդկանց գլուխները հիշեցնում են կենդանու դունչ: Այդ ձեռագրերում քիչ մեծ են ստացվել նաև ձևերի գաստակները, դրանց հակառակ գրեթե մանկական չափերի են հասցվել ոտքի թաթերը:

Սակայն հարկավոր է զգույշ մոտենալ ցուցարներն նման կարգի բոլոր «խախտումները» նկարչի անկարողության կամ անուշադրության հետ շառնչելու համար: Զաքարիան երբեմն դիմել է գիտակցված փոփոխությունների. օրինակ, N° 4923 ավետարանի «Խաչելության» տեսարանում ականհայտ երևում է, որ Հիսուսին խոշտանգող զինվորի գլուխը ուղղակի միտումնավոր կերպով ձևափոխվել է շան դնչի: Դա արդեն հեղինակի ուրույն մտահղացումն է, նրա յուրովի վերարբերումները տվյալ կերպարի նկատմամբ: Այդ շնագլուխ զինվորները հիշեցնում են Հոգեգալստյան տեսարաններում հանդիպող կենդանատիպ մարդկանց: Որոշ ուսումնասիրողներ դրանք նույնացնում են թատերական դիմակների հետ: Այդ խնդրի քննարկումը մեր նպատակից դուրս է: Նշենք, սակայն, որ Վասպուրականի տեղական սովորույթներում շունը համեմատվել է հեթանոսի հետ, որպես անհավատ (տե՛ս Ե. Լ. ալ ա յ ա ն, Վասպուրական, հավատք, «Ազգագրական հանգես», դիրք 26, էջ 201—202): Կարծում ենք, որ նկարիչը այստեղ էլ շարագործ մարդուն նույնացրել է շան հետ: Որոշ նկարներում մարդկանց փոքր ինչ մեծ դաստակները կատարվող երևույթի մեջ մի անսովոր, ազդու բան են դրել, շեշտել հիմնական գործոնն արտահայտող մասը (Հիսուսի օրհնող աչքը «Ղազարի հարության» ժամանակ, նույն տեսարանից՝ գերեզմանը ցույց տվող պատանու ձևերը, ավետարանիչների գաստակները և այլն): Իսկ ճարտարապետության, բնանկարի և մյուս երկրորդական մասերի բացակայությունը դիտողի ուշադրությունը ավելի է սրում պատկերվածի ներքին բովանդակության վրա:

<sup>21</sup> Հայտնի է, որ վաղ քրիստոնեական արվեստում մի շարք առարկաներ, բացի ուղղակի նպատակներից, ունեցել են նաև այլաբանական իմաստ, արտահայտել որոշակի այլ գաղափար: Օրինակ, տղամարդիկ և կանայք պայմանականորեն փոխարինվել են անշունչ առարկաների — սար, գետ, քաղաք. դրանք քրիստոնեությունը փոխ էր առել անտիկ արվեստից:

<sup>22</sup> Նկատի ունենալով Զաքարիայի մանրանկարներում ի հայտ եկող կատարողական որոշ գանազանությունները, նրա ձեռագրերը պայմանականորեն բաժանել ենք երկու շրջանի: Առաջինն ընդգրկում է 1350-ից մինչև 1371 թ., երկրորդը՝ 1371-ից 1403 թ.: Այդ գանազանությունները մենք բացատրում ենք հետևյալ հանգամանքներով. ա) նկարիչը ծերացել էր և կորցրել ձևերի հատակությունը և բ) նա արդեն ուներ աշակերտներ, որոնք հավանաբար «օգնել» են ուսուցչին:

Զաքարիայի ներկայանակը գույներով հարուստ չէ. դրանք լինում են շորս կամ հինգ — կարմիր, կանաչ, կապույտ, դեղին և երբեմն էլ շագանակագույն։ Սակայն սահմանափակ այդ վառ գույները այնպիսի հարաբերություններով են դրված հատկապես արդեն գունային տարրի վերածված լիցքի մաքուր ֆոնի վրա, որ ստեղծված կոլորիտը զարմացնում է իր գեղեցիկ հնչեղությամբ ու փայլով։ Ընդհանրապես համահնչունություն ստեղծելը այստեղ պայմանավորվում է այդ մի քանի գույների քանակի համապատասխան ընտրությամբ ու նրանց ճիշտ համադրմամբ։ Գունային մաքուր հարթությունների այդ դուգորդությունները, որոնք երբեմն հասնում են լարված հակադրությունների, միաժամանակ ստեղծում են դեկորատիվ էֆեկտ, որն այնքան բնորոշ է հայկական ձևագրերի նկարազարդմանը։

Երբեմն էլ միատիպությունից խուսափելու համար հեղինակը այս կամ այն ձևագրում գերակշռություն է տալիս որևէ մեկ երանգի։ Այդ դեպքում կոլորիտը կառուցվում է մեկ հիմնական գույնի վրա։ Մեր վկայակոչած N 5332 ավետարանում, օրինակ, տիրապետողը բաց կանաչն է, որը երկնագույն կապույտի և մանավանդ վարդագույն կարմիրի հետ թեթև ու հաճելի տպավորություն է թողնում։

Հայ մանրանկարիչները լավ էին տիրապետում արտահայտչականության կենդանի լեզվին։ Նորհիվ իրականության հարազատ ընկալմանը և նրա բնորոշ կողմերի ցայտուն դրսևորմանը, նրանք մարդկայնացնում, կենդանի հեք, հույզ են հաղորդում դարավոր հնություն ունեցող ձևագրերի լեզբում հաճախ անհետաքրքիր ու միտքինակ թվացող կերպարներին։ Աղթամարի մանրանկարների բնորոշ գծերից մեկն է դա, երբ ավետարանական սովորական թեման շաղախվում է ունալ կյանքի ու մարդկային ներքնաշխարհի ապրումներով։ Եվ, ընդհանրապես, առողջ, լիարյուն է լինում արվեստը, երբ այն սնվում է ժողովրդական ստեղծագործության կենդանի հյուսվածքով։ Ահա «Ավետման» նկարը. այստեղ չկան մեծ ու խորհրդավոր ապրումներ, բայց անսրող, անմեղ հայացքներն ու հանգիստ շարժումները առինքնող են դարձնում այն։

Գույները իրենց ողջ թովչանքը դրսևորում են հատկապես «Ծննդյան» նկարում։ Կանաչը, կարմիրը, դեղինը, կապույտը մեջընդմեջ հաջորդությամբ թղթի սպիտակության հետ նարեկացու «Ծննդյան տաղի» երանգավորման կենսախինդ տպավորությունն են առաջացնում։ Բերենք տաղի մի հատվածը.

Գաւունաբեւ, զաւնանաշաւո՜  
Գեղգեղելով երփնազաւղեալ  
Նոր հաւսանեաց միաբանեալ...  
...Վառ ի վառեալ տիպ ծալ ի ծալ  
Թրփոյն տնրև յօրիսեսցաւ...

Ամեն ինչ գարուն է հիշեցնում այստեղ։ Գունային նույն զվարթ գամման է նաև Հովսեփի ու Եվայի գրույցի պատկերում։

Սակայն այլ տրամադրությամբ են դիտվում նկարները, երբ թեման ժողովրդի վշտերի, նրա կրած դառնությունների ու աղետների մասին է։ «Մանուկների գլխատման» մեջ (էջ 4բ) անօգնական, վշտահար մայրերը թափվող արյան շիթերից սարսափած քար են կտրել։ Ավետարանական այդ տխուր պատմությունը մեր առջև բացում է միջնադարյան հայ կյանքի համար սովորական մի պատկեր, երբ օտար բռնակալների ասպատակությունների ու բանսարկությունների հետեւանքով առաջանում էին անասելի արյունահեղություններ՝ անփարատելի մրմուռ տարածելով ու մեծնուր։ Զաքարիայի վերոհիշյալ մանրանկարում ողբագին շարժումները այնքան տպավորիչ են, որ չես վարանում մտածել, թե նկարիչը բազմիցս ականատես է եղել նման եղեռնի, լսել մայրերի հոգեխուով հառաչանքները։

Ասացինք, որ իրական կյանքի հետ առնչվող դեպքերի պատկերումը ավելի հետաքրքիր ու լիարյուն է ստացվում։ Եվ դա բնական է։ Ապրելով աշխարհիկ միջավայրում՝ նկարիչը քաջատեղյակ էր ժողովրդի նիստ ու կացին, լավ գիտեր նրան հուզող ու հետաքրքրող հարցերը, բնավորությունն ու ձգտումները։ Այդ պատկերներում գեղանկարչության լեզուն ևս դառնում է ավելի ուժեղ, լակոնիկ ու առնական, որը այնպես դուր էր գալիս հասարակ ժողովրդին։

Աշխարհիկ մոտիվները միաժամանակ ունեն ճանաչողական նշանակություն և մեզ հնարավորություն են տալիս ծանոթանալու տեղական սովորույթներին, տարազին, գործածվող իրերին, որոնք միջնադարյան հայ արվեստի մեջ հազվագեպ են պատկերվել<sup>23</sup>։ Օրինակ, «Ղազարի հարու-

<sup>23</sup> Հայտնի է, որ աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող հայկական ձևագրերը ընդհուպ մինչև XV—XVI դարերը չեն նկարազարդվել։

թյան» նկարում (ձեռ. № 4915, էջ 9բ) տեսնում ենք աշխատանքի սովոր ջլապինդ, սև, մեծ աչքերով մարդկանց: Վերջիններս դժվարությամբ վերցրել են գերեզմանը ծածկող ափսոսանքի քարը և հեռացնում են այն: Նրանք հագել են արևելյան լայն եզրերով զգեստներ, ունեն մետաղյա դուռներ և սրածայր ոտնամաններ: Զախում տեղական ավագանու ներկայացուցիչներն են՝ արաբական շերտավոր արտահագուստներով ու գլխի փակեղներով:

Կենցաղային որոշ տարրեր արտացոլված են «Վանայի հարսանիքի» տեսարանում (ձեռ. № 5347, էջ 3ա): Պատկերը բաժանված է երկու հատվածի (նկ. 4). վերևում թեմայի առանցքն է՝ Հիսուսը, ընդառաջելով ներկաների խնդրանքին, սովորական ջուրը վերածել է գինու: Նրկորդ մասում հյուրերն են՝ ծալապատիկ նստած: Դեպքից զարմացած այդ շարժունակ մարդիկ իրար չեն նայում՝ խոսք չգտնելով արտահայտվելու: Բսկ սեղանի երկու կողմում մատովակները հրաշքով ստեղծված ըմպելիքը դատարկում են թակույկների (գավաթ) մեջ: Նկարիչը խնամքով տվել է ամեն մի մանրամաս՝ տոնական վերնաշապիկները իրենց օղակաձև զարդերով, գույնզգույն ծալավենաթևերը, գոտիները, փեսայի (թագավորի) կարմիր գլխարկը (պսակը), որը պահել է ձեռքին, կահավորանքը: Այդ բոլորը ասես մեկն են կյանք են առնում բաց կանաչի, կարմիրի, երկնագույն կապույտի ու դեղինի աշխույժ խաղերի հետ, որոնցով գունավորված է նկարը: Ակամայից մտաբերում ենք ժողովրդական հարսանեկան երգերը.

Թագուր, ի՞նչ բերեմ քեզ նրման,  
Քո կանաչ արևուղ նրման...  
Ալ, կանաչ, կարմիր կապերես,  
Ալ նարնջի բաղ կապերես.  
Քանց կարմիր իրենձուր կարմերես,  
Թագունիդ, վէլես վալելես<sup>24</sup>:



Նկ. 4

Հալկան կանանց թեմայի մասին խոսել ենք Սիմեոն Արճիշեցու առիթով<sup>25</sup>: Զաքարիան ևս «Հրաշագործությունների» տեսարանում անդրադարձել է այդ մոտիվին. ըստ որում այստեղ կանայք երեքն են՝ բոլորն էլ կիսամերկ ու խոփված մազերով<sup>26</sup>:

Ի դեպ, միջնադարյան Հայաստանում եղել են ոչ միայն վարձովի լավաններ, այլ նաև վարձովի պատգարակատարներ<sup>27</sup>: Աղքատ մարդիկ իրենց հարազատների դիակները գերեզման տանելու համար գործածել են «հասարակաց նախ» (մեր մանրանկարներում հանդիպող պատգարակներից), իսկ ունեւորները՝ պատվիրել սև գույնի շքեղ դագաղներ:

Զաքարիա Աղթամարցու ձեռագրերում հանդիպում ենք նաև ժամանակակից մարդկանց դիմանկարների: Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում № 4923 ձեռագրի պատվիրատու Մխիթար քահանայի դիմանկարը: Այն սովորական կանոնիկ կերպարներից զանազանվում է իր անհատականության որոշակի գծերով. երկար սև բեղ ու մորուք, հանգիստ աչքեր, շատ բնական կեցվածք...

Հետաքրքիր է նաև քահանայի տարազը: Քահանան գլխին դրել է փակեղ, ունի երկար վեր-

նագգիստ ու սովորական մաշիկներ: Փակեղների գործածությունը հայկական աշխարհիկ միջավայրում պայմանավորված էր նվաճող կամ հարևան ազգերի հետ երկրի իշխող խավերի ունեցած

24 Գ. Շ եր ե ն ց, Վանա սազը, Թիֆլիս, 1899, էջ 18—19:

25 Տե՛ս մեր վերը նշված հոդվածը:

26 № 4740 ձեռագրում այդ նույն պատկերի մոտ մակագրված է՝ «Հալկան կանայք»:

27 Տե՛ս «Աղգագրական հանդես», գիրք 20, էջ 194:

փոխհարաբերություններով. հիշենք Գագիկ թագավորի արձանը Անիում, Սմբատինը՝ Հաղբատում, Կիլիկյան Լևոն VI թագավորինը, Սահակ և Համազասպ իշխաններինը՝ Աղթամարի որմնաքանդակներում, Մրենի տաճարի խմբակային քանդակները և այլն<sup>28</sup>:

Բայց հայ կրոնականի կողմից նման ոչ ազգային տարազ կրելը թեպետ և անսովոր երևույթ չէր, սակայն դժվար է բնական համարել: Ակներևարար դա բոնի ներգործման հետևանք է եղել, այլապես հայ քահանան իր սև գլխաշորը չէր փոխի հակառակ կրոնի՝ մահմեդական տիպի փաթթոցով: Իսկ մեր ժողովրդի պատմության մեջ շատ վկայություններ կան այն մասին, թե ինչպես մահմեդական տիրակալները ստիպում էին հայերին ընդունելու ոչ միայն իրենց օրենքները, հավատը, լեզուն, այլ նաև տարազը:

Կյանքի ու բնության տպավորություններով են բացատրվում մանրանկարներում հանդիպող կենցաղային մի քանի այլ մոտիվները ևս: Օրինակ, հովիվների մոտ նկարիչը գլխարկների փոխարեն ոճավորված կանաչ տերևներ է պատկերել: Իսկ, իհարկե, նորույթ չէ հայ մանրանկարչության մեջ: Կիլիկյան ձեռագրերում մենք հանդիպում ենք այդպիսի օրինակների: Զաքարիայի մոտ սակայն դրանք ավելի դեկորատիվ զարդաձևերի են վերածված:

Որոշ մանրանկարներում կանանց դեմքերին տեսնում ենք կետերի նմանվող կարմիր ցուլքեր: Դեմքերին նման կետեր ունեցող հայկական հնագույն ձեռագրերից մեկը N° 3756 ավետարանն է (XII դար): Բանասեր Աս. Մնացականյանը գտնում է, որ դրանք խալեր են, որոնց գործածությունը դալիս է վաղ ժամանակներից, կապված սնտոիապաշտությունների հետ: Այն հետազայում էլ մնացել է ժողովրդի կենցաղում: Մարդիկ նույնիսկ իրենց աստվածներին նման խալերով են զարդարել: Գրականության մեջ դրանք երբեմն կոչվել են նաև «պենկեր»: Օրինակ՝

Աղուտու մի սիրելու եմ ես,  
Լույս երեսն երեւ ալէն ունի...

(Ա. Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 364): Այնուհանդերձ, այս հարցում մենք դժվարանում ենք որոշակի խոսք ասել, որովհետև դրանց հետ կապված մի շարք մանրութենք տեղիք են տալիս կասկածելու, որ նման կետերը ոչ բոլոր դեպքերում են եղել արհեստական խալերի հետևանք: Հիշենք կապադոկյան որմնանկարները. այստեղ դրանք գունային մշակում ունեցող ցուլքերի պարզունակ ընդօրինակման հետքերն են (երբ բարձր կետը, տվյալ դեպքում՝ այտոսկրի լուսավոր մասը ընդգծվում է):

Հնագիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև զենքերի առանձին տեսակները, հագուստների ձևերը, զարդերը, որոնց վրա հնարավորություն չունենք այստեղ հանգամանորեն ծանրանալու:

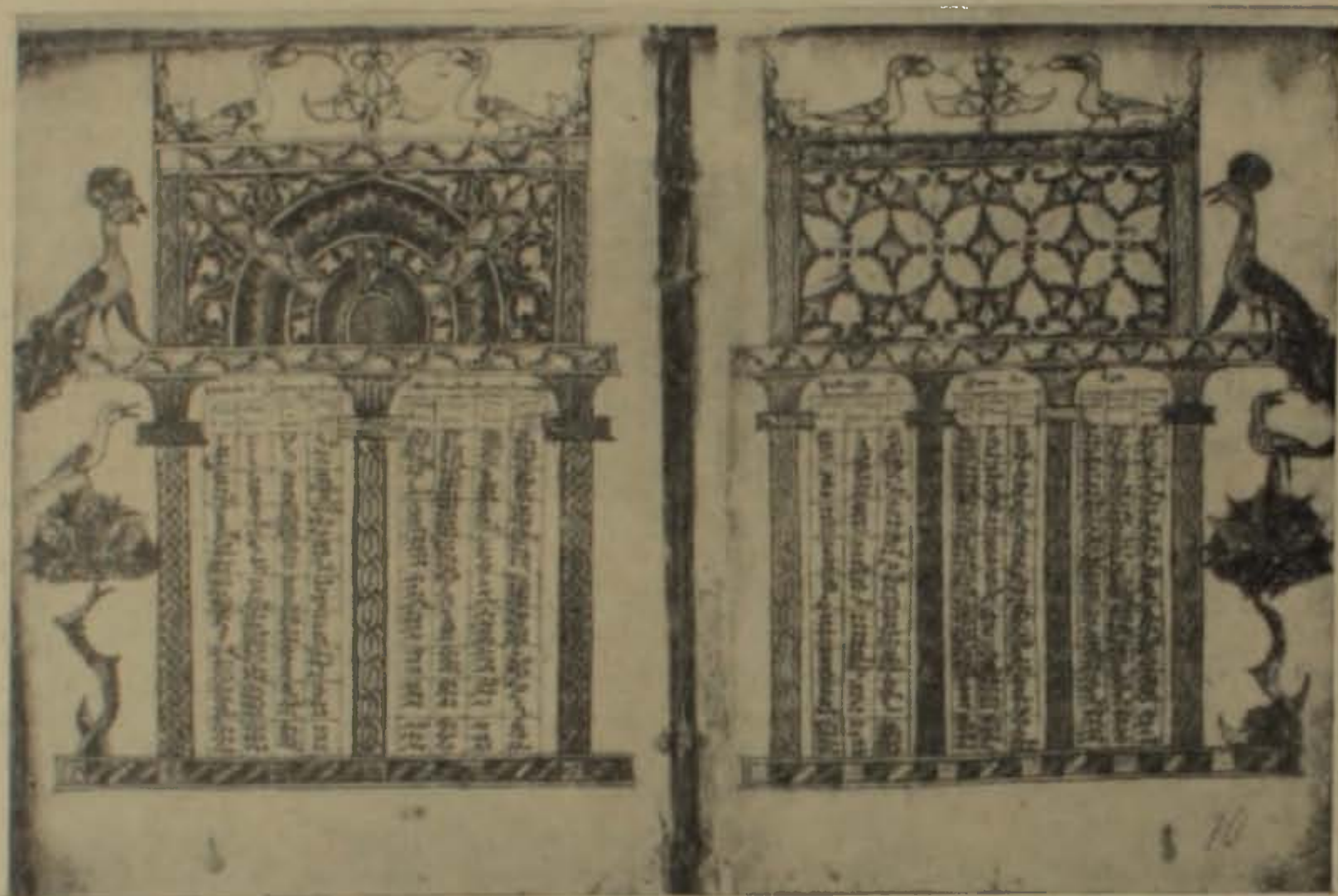
Նկարչի կատարողական մոտեցումը աշխարհիկ կերպարներում ևս տարբեր է. սրբապատկերների դեպքում նա երբեմն դիմում է տրաֆարետային ձևի. օրինակ՝ Աբրահամը, Սիմեոնը, Մովսեսը, Պողոսը սպիտակահեր, միատիպ ծերունիներ են: Իսկ Պետրոսը, Պրոխորոնը, Ղուկասը սև բեղ ու մորուքով միջին տարիքի տղամարդիկ: Վերջիններիս մոտ գունային որոշումը նույնպես ձեթարկված է կանոնի. Հիսուսին միշտ տեսնում ենք կապույտ պարսեգոտով և կարմիր թիկնոցով, Մարիամին՝ կարմիր շրջագծեստ հագին, կապույտ ներքնազգեստով, Պետրոսին՝ կանաչ պատմուճանով: Աշխարհիկ կերպարներում նկարիչը իրեն ազատ է զգացել: Այստեղ չկան միաձևություններ:

Սովորաբար վասպուրականի ձեռագիր-ավետարանները ունենում են 8 խորան: Այդ կանոնին է հետևում նաև մեր հեղինակը: N° N° 4740, 2843, 5347, 4923 ձեռագրերում խորանները կազմվում են երեք սյուներից, որոնց վրա հենված են հնավանդ, պարզ կամարները: Վերջիններս երբեմն ներառված են լինում նաև քառանկյուն շրջագծերի մեջ:

Խորանների այդ տեսակներին մենք արդեն ծանոթ ենք Սիմեոն Արճիշեցու, ինչպես նաև Վարդանու Կիրակոս ծաղկողների աշխատանքներից (վերջին երկու վարպետները նույնպես ստեղծագործել են վասպուրականում, XIV դարի առաջին կիսամյակին), ուստի այստեղ չենք ծանրանում դրանց վրա:

Կառուցվածքով տարբերվում են N° 4915 և մեր նախընտրած N° 5332 ձեռագրերի խորանների գլխամասերը: Այդտեղ նրանք ներկայացնում են քառանկյուն ամբողջական հատված, որի ներսում կամարները այլևս չունեն իրենց երբեմնի ուրույն դերը, նրանք գրեթե ամբողջովին դուրս են մղվել՝ տեղը զիջելով ոճավորված բուսամոտիվներին:

Առաջին թերթում (9ր) օրինակ, քառանկյան ումբրաձև գոտկազարդը հատվում է վերից դեպի կենտրոն իջնող երեք ժապավենադժերով (նկ. 5ա), իսկ մնացած ազատ մասերը ծածկում են արմավենու ոճավորված տերևները: 10ր—11ա էջերում դրանք ներսից բաժանված են խոշոր եռանկյունահատվածների. կենտրոնում տեսնում ենք հովազի հետ մենամարտող բազեին: Հաջորդ էջերում խորանների հարդարանքը գլխավորապես բուսամոտիվներից է, որոնց համաչափ դասավորությունը, շնայած միատոն գույնին (բաց կարմիր), ազդու տպավորություն չի թողնում (նկ. 5բ): խորանները հասարակ աստիճանների ձև ունեն և քառանկյան հատվածի հետ միանում են լուսոսի ծաղիկը հիշեցնող մոտիվով:



նկ. 5

Համեմատաբար անխնամ են նկարված թռչունները: Եթե առաջին խմբի ձեռագրերում (N N 4740, 8843, 5347 և այլն) դրանք իրենց տիպական գծերով և մաքուր գունավորմամբ հիշեցնում էին Վասպուրականի մանրանկարչության սկզբնավորող Սիմեոն Արճիշեցու վարպետությունը (ձեռ. N 2744), ապա այստեղ միանման ու անհրապույր կենդանիներ են և նույնիսկ դժվար է զանազանել տեսակը:

Հիշյալ խորանազարդերի գործածությունը վաղուց ընդունված է եղել հայկական մանրանկարչության մեջ: Դրանց հանդիպում ենք կիլիկյան ձեռագրերում, որոնց ազդեցությունն էլ մեր կարծիքով դրսևորվում է այստեղ: Օրինակ, N 2629 (կիլիկիա XIII դար) ձեռագրի 9ր էջի խորանազարդը նմանվում է N 5332 ձեռագրի համապատասխան 9ր էջին, 1331 թ. ընդօրինակված Դրազարկի ավետարանի 9ր—10ա էջի խորանները՝ N 5332 ձեռագրի 10ր—11ա էջերին: Համեմատությունների համար բնորոշ օրինակներ կարող են ծառայել նաև N N 197, 6290, 7644, 4243 և մանավանդ N 5486 (նկարիչ Սարգիս Պիծակ, 1336 թ.) ձեռագրերում գտնվող բազմաթիվ խորանազարդերը: Բայց Ջաքարիայի ստեղծագործական ուրույն եղանակը՝ պարզությունը, գծայնությունը, միայն կարմիր և կապույտ գույները խորաններին տալիս են այլ գրաֆիկ, զարդագծային բնույթ:

Ավետարանիչների դիմանկարները ևս պատկերված են երկու հիմնական ձևերով: Ձեռագրերի առաջին խմբում (N N 4740, 2843, 5480) դրանք Սիմեոն Արճիշեցու պատկերած հայտնի կերպարներով են (առաստաղից կախված փոքրիկ շարժուն սեղաններ և այլն), իսկ N N 4915 և 5332 ավետարաններում փոքր ինչ այլ: Այստեղ նստած ավետարանիչները ծնկների մեջ են հարմարեցրել մագաղաթը պահող փոքրիկ տախտակը, որն այլևս կախովի չէ: Բացի այդ, դրանց

Չունի վրա տեսնում ենք ոչ շատ դարգացած ճարտարապետական բնանկար, ինչպես նաև երկնքից եկող աստվածային միտքը: Կրկին դրսևորվում է մյուս դպրոցների ազդեցությունը:

Անվանաթերթերի դարդերը կազմված են ցածի մասերում գմբեթաձև կտրվածք ունեցող խոր քառանկյուններից: Դրանք նույնպես գրաֆիկ ոճով են կատարված՝ միայն կեռասակարմրի գծերով, որոնք երբեմն աշխուժացվում են կանաչ կամ կապույտ գույնի ցուլքերի միջոցով: Սկզբնատառերը, ինչպես հայկական շատ ձեռագրերում, այստեղ ևս ստեղծված են մարդկային և կենդանական մարմինների ձևերից: Օրինակ, «Գ» տառը ներկայացնում է մարդու պատկեր՝ որոշ մանրամասների համակցությամբ, «Ս» տառը ևս ինքն թաթերի վրա կանգնած երկու առյուծների պատկեր է. «Ի»-ն արծիվ (ավետարանիչների համապատասխան խորհրդանիշերն են) և այլն: Հաջորդ տառերը սովորական թռչնազրեր են:

Գեղեցիկ շատ զարդեր կան լուսանցքներում: Ուշագրավ են հատկապես հայկական արվեստում լայն ընդունելություն գտած «սիրեններ» (հուշկապարիկներ): Զղալի տեղ է հատկացված «վանդական կրկնաշրջանագծերին, որոնք վերի կամ վարի մասերից բուսական ելուստներ ունեն: Կան նաև զանազան հյուսվածքներ, մանավանդ չորս և վեց տերևներից կազմված պտույտամոտիվներ, արևածաղկային տարրեր: Դրանցից յուրաքանչյուրը տառազարդման մի գեղեցիկ նմուշ է: Ի դեպ, լուսանցքներում տեքստի համապատասխան մասին կից գետնի վրա են նաև թեմատիկ նկարներից վերցված առանձին հատվածներ:

Այսպիսին է Ջաֆարիա Աղթամարցու ստեղծագործությունը:

Սյմեոն Արճիշեցուց (1286—1305 թ.) հետո Ջաֆարիան Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ հաջորդ բեղմնավոր դեմքը հանդիսացավ: Թվով տասնութ ձեռագրերի նրա մանրանկարներում մենք տեսնում ենք բազմազան թեմատիկա՝ պարակտիկոններից մինչև իր ժամանակին XIV դարին հատուկ թեմաները:

Կրթի նկարազարդման Ջաֆարիայի նախընտրած տեղական ու հնամենի սկզբունքները (մանրանկարները ձեռագրի սկզբի թերթերում հավաքելը, խորանների դասավորությունը, թեմաների լայն ցանկը և կանոնների շրջանակներից դուրս գալը) հետագայում Վասպուրականում մեկընդմիջ սովորույթի վերածվեցին: Դրանք հանդիսացան այն գործոններից մեկը, որոնք պայմանավորելու էին Ջաֆարիայի ստեղծագործությունների նշանակությունը:

Պատկերազարդական շարի ընտրության տեսակետից ևս մանրանկարիչը շատ համարձակ զրտնրվեց: Արխաիկ, գրեթե մոռացության տրված մոտիվների հետ մեկտեղ նա ներառեց նոր ձևեր, որոնք նույնպես որդեգրվեցին Աղթամարի հաջորդ նկարիչներից:

Բայց ամենաինքնատիպը Ջաֆարիայի մանրանկարների ոճն է: Ջաֆարիան որոշակի ու պարզ տեսք տվեց գծին, որը, սակայն, չվերածվեց անկենդան չորություն: Նկարչի ձեռքի տակ այն դարձավ ճկուն խաղ ու յուրահատուկ ոճավորում՝ ներդաշնակված վառ գույների մաքուր գործածությամբ ու վերջիններիս երբեմնի սիմվոլիկայով, տարրեր, որոնք ավելի էին սրում նկարի թեման, ուժեղացնում տպավորությունը: Համարձակորեն կարելի է ասել, որ Վասպուրականի մանրանկարչության գպրոցի յուրատիպ ոճը շատ բանով պայմանավորվել է Ջաֆարիա Աղթամարցու, ինչպես և նրա ժամանակակից Ուոնկեցի Կիրակոս Ժաղկողի ստեղծագործական նախասիրություններով ու պատկերացումներով: Դա Ջաֆարիայի մեծագույն ներդրումն է Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ:

Ջաֆարիան լայն տեղ հատկացրեց աշխարհիկ-կենցաղային մոտիվներին՝ ապահովելով իր մանրանկարների թեմատիկայի ժողովրդայնության ոգին: Իսկ հարուստ ու հետաքրքիր զարդամոտիվները (խորաններում, անվանաթերթերում ու լուսանցքների վրա) շատ կողմերով գոյատևեցին Վասպուրականում մինչև XVII դարը: