

ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՈՃԱՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ավետ Ավետիսյան

Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ. Մատենադարան, գիտաշխատող
ՀՀ, Երևան, Մաշտոցի պող. 53

Էլ. հասցե՝ avetavetisyan1959@gmail.com

Հոդվածը ներկայացվել է 09.11.2020, գրախոսվել է 11.11.2020, ընդունվել է
տպագրության 01.03.2021

Ներածություն

Հայ միջնադարյան կերպարվեստի ինքնատիպ ուղղություն է ներկայացնում Վասպուրականի մանրանկարչությունը¹, որի XIII-XVIII դդ. պատկերաստեղծական սկզբունքների, ձեռագրի թերթի գեղարվեստական ձևավորման, պատկերագրական կազմի տարբերակների և ոճական բազմազանությունը յուրահատուկ տեղ ունի հայկական միջնադարյան կերպարվեստում: Վասպուրականի մանրանկարիչների անկրկնելի ստեղծագործություններն իրենց ոճով և աստվածաշնչական պատումների պատկերաբանական վերարտադրման յուրօրինակությամբ էապես տարբերվում են միջնադարյան Հայաստանի մյուս աշխարհների գրչակենտրոնների պատկերազարդ ձեռագրերից:

Դարերի ընթացքում ձևավորված վասպուրականյան մանրանկարչության ինքնատիպ ոճի առանձնահատկություններն են ֆիգուրների ու հորինվածքների ներկայացման գծապատկերայնությունը, նկարազարդվող թերթի ֆիգուրատիվ ձևավորումը, պատկերի մաքուր խորքը, որը մանրանկարչին հնարավորություն էր տալիս խուսափելու գեղարվեստական ու աստվածաբանական ասելիքը մանրամասնելուց, պատկերի խորհրդաբանությունը, կերպարների մշակման կերպը և այլն²:

Վասպուրականի նկարազարդ ձեռագրերում, հնավանդ կանոնի համաձայն, մանրանկարները տեղադրվում են մատյանի սկզբում: Տերունական մանրանկարներին հաջորդում են խորանները: Նկարի հիմնական նյութը թուղթն է (մագաղաթյա մատյաններ գրեթե չեն հանդիպում):

Վասպուրականի մանրանկարներում տիրապետողը պատկերաստեղ-

¹ Հակոբյան 1978, Հակոբյան 1982:

² Հակոբյան 1997, 48-96:

ծական երկու հիմնական սկզբունքներն են՝ **նշանակային** և **պատմողական**: Այսինքն՝ պատկերագրական միևնույն տեսարանը ներկայացվում է հույժ համառոտ, գրեթե խորհրդանշանի վերածված տարբերակով կամ խիստ պատմողական, ավելի հանգամանալից: Հանդիպում են ձեռագրեր, որտեղ այս սկզբունքները համադրվում են:

Յուրօրինակ է ձեռագրի թերթի՝ նկարադաշտի օգտագործումը մանրանկարչի կողմից: Նա կարող է ստեղծագործական տարածքը լրացնել ընդամենը մի քանի ֆիգուրով կամ զարդով, բայց դրանց ճիշտ տեղաբաշխման շնորհիվ ստանալ կուռ ու ամբողջական հորինվածք: Կարող է օգտագործել թերթի ողջ մակերեսը վերից վար (չթողնելով որևէ լուսանցք) և ստանալ ակնահաճո ու կայուն հորինվածք կամ էլ պատկերը տեղադրել թերթի կենտրոնական հատվածում, շրջանակել այն (բարակ գծով կամ տպավորիչ երիզով) ու ստանալ լուսանցքներ, որոնք նպաստում են պատկերը ավելի ամբողջական ընկալելուն, քանի որ դառնում են պատկերի երկրորդ ու հիմնական շրջանակը:

Վասպուրականի մանրանկարների կերպարները ներկայացվում են հարթային ձևով՝ գրեթե ծուլված թերթի մակերեսին, գծապատկերային՝ երբ հստակ ուրվագծվում է կերպարաստեղծ կամ կերպարը թերթից տարանջատող գիծը, ծավալային՝ երբ կերպարի հագուստի ծալքերը ձևավորող գիծը կատարում է նաև նրա մարմնի կառույցը նախանշողի գործառույթ: Նմանօրինակ (խորհրդաբանականից զատ) գործառույթ ունի նաև կերպարի գունավորումը, որի հագեցվածությունն ու զանազան երանգների համադրությունը նույնպես կարող են ընդգծել մարմնի ծավալը:

Վասպուրականցի մանրանկարիչների համար շատ կարևոր է գրավոր խոսքի կիրառությունը: Դարեր շարունակ նրանք կիրառել են գրքարվեստի այդ սկզբունքը: Այդ հակիրճ գրությունները մանրանկարի անքակտելի մաս են և հիմնականում գտնվում են դրա ստորին կամ վերին հատվածում կամ բուն հորինվածքի մեջ, պատկերագրվող կերպարին մոտ: Այդ յուրօրինակ բացատրագրերը անմիջականորեն կապված են պատկերագրական տեսարանի և դրանում առկա կերպարների մեկնաբանության հետ: Բացատրագրերի միջոցով ձեռագրի ընթերցողը երբեմն ստանում է նաև հավելյալ՝ աստվածաբանական-ժիսական գիտելիք՝ կապված պատկերագրական տեսարանի կամ կերպարի հետ: Լինում են դեպքեր, երբ մանրանկարիչը կամ գրիչը այդ գրությունների փոխարեն թողնում է փոքրիկ հիշատակարան կամ մեղքերի թողություն հայցող երկտող:

Կերպարների գլխավերևում կամ գլխի մոտ գտնվող գրությունները, որոնք հիմնականում նրանց անուններն են, կրում են նաև աստվածաբանական-ծիսական իմաստ, ինչպես որ դա կիրառվում է սրբապատկերներում:

Վասպուրականի մանրանկարիչներն ունեն նախընտրելի պատկերագրական կազմ-տարբերակներ, որոնք լինում են համառոտ կամ ընդարձակ: Համառոտները հիմնականում ներկայացնում են տերունական մանրանկարների շարքը: Երբեմն այդ շարքը սկսվում է Հին Կտակարանի որևէ պատկերով (մեկ կամ երկու): Ընդարձակ տարբերակը, բացի Տերունական շարքից, ներառում է Հիսուսի հրաշագործությունները, դրվագներ չարչարանքներից, առաքյալների հետ կապված իրադարձություններ և այլն:

Վասպուրականցի մանրանկարիչների նախասիրած պատկերագրական թեմաները հաճախ են հանդիպում նրանց նկարազարդած ձեռագրերում, ինչպես, օրինակ՝ «Չորեքկերպյան աթոռ», «Հիսուսին գերեզման դնելը», «Երկրորդ գալուստ», «Վերջին դատաստան» և այլն: Հին Կտակարանի նրանց նախընտրելի թեմաներից է «Իսահակի զոհաբերությունը» տեսարանը (որի պատկերաքանդակն առկա է Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցում (921 թ.): Նրանց ստեղծագործություններում հանդիպում են նաև ինքնանկարներ և պատվիրատուների պատկերներ, որոնք, մեծ հետաքրքրություն ներկայացնելով, միաժամանակ կարևոր են նաև ժամանակի տարազի ուսումնասիրության տեսանկյունից: Պատվիրատուները երբեմն պատկերվում են Երկրորդ գալստյան տեսարանի խաչի ստորին մասում, մեծ մասամբ՝ ծնրադիր:

Վասպուրականի մանրանկարներում պատկերագրական ու ոճական ընդգծված տարբերություններ կան Վանի և նրա մշակութային տարածություն գտնվող գրչակենտրոնների և Խիզանի մանրանկարչության միջև: Մասնավորապես, Խիզանի մանրանկարչական ոճին հատուկ են կերպարների գլուխների կլորիկությունը, մոտ տեղադրված աչքերը, զարմացած, դեպի երկինք ուղղված հայացքները, հոնքերի կամարաձևությունը, կարմրավուն այտերը, մանրանկարի մաքուր խորքը և այլն:

Սակայն վերոնշյալը Վասպուրականի մանրանկարչության ոճապատկերային ու պատկերագրական պատկերաստեղծական սկզբունքների խիստ ընդհանուր բնորոշումն է: Այն շատ ավելի բազմաշերտ ու բազմազան իրողություն է հայ միջնադարյան կերպարվեստում՝ իր մանրանկարչական դրսևորումներով և կարոտ է համակողմանի ուսումնասիրության: Պետք է նկատի ունենալ նաև այն հանգամանքը, որ դարերի ընթացքում

փոխվել են Վասպուրականի մանրանկարչության պատկերակազմերը, ժամանակին համընթաց կատարվել են գեղարվեստական նորամուծություններ, շրջանառվել, նաև ստեղծվել են նոր գաղափար-օրինակներ, որոնք թելադրել են գեղարվեստական նոր մոտեցումներ, ինչը ծաղկողներին հաճախ ստիպել է հեռանալ արդեն սովորական դարձած մանրանկարչությունից:

Վասպուրականցի երևելի մանրանկարիչներից են Հովհաննես Խիզանցին (ծննդ. թ. անհայտ - 1417 թ.), Զաքարիա Ավանցին (ծննդ. թ. Անհայտ - 1617 թ.) և Մեսրոպ Խիզանցին (ծննդ. թ. անհայտ - 1652 թ.): Նրանցից առաջինն ապրել և ստեղծագործել է հայրենի Խիզանում, երկրորդը ստեղծագործել է Վանին մերձակա Ավանց բնակավայրում, հետո բռնագաղթել է Պարսկաստան ու շարունակել է նկարել օտարության մեջ, իսկ երրորդի գրեթե բոլոր հայտնի ձեռագրերը ստեղծվել են Պարսկաստանում:

Օրինակներ Հովհաննես Խիզանցու 1392 թ. Ավետարանի նկարազարդումից

Հովհաննես Խիզանցու ձեռագրում (ՄՄ. ձեռ. հմր. 3717, նկարազարդվել է 1394 թ.) արդեն իսկ նախանշված են եղել թերթի այն հատվածները, որտեղ պիտի լինեին պատկերները, ինչը նրան ստիպել է բավական հեռանալ իր արվեստին հարազատ պատկերաստեղծական սկզբունքներից, որի հետևանքով ստեղծվել է նոր ու մանրանկարչական այլ շեշտադրումներով հարուստ պատկերաշար:

Նա սովորաբար Ավետարանների նկարազարդումները սկսում է ձեռագրի առաջին թերթերից՝ տերունական մանրանկարների շարքով: Դա Վասպուրականի մանրանկարչության յուրահատկությունն է: Այնուհետև պատկերում է խորանները, սակայն այս մի ձեռագրում Եվսեբիոսի թուղթը՝ ուղղված Կարպիանոսին, և համեմատության տախտակների տեքստերը նախապես գրված են եղել, և մանրանկարիչը ստիպված խախտել է ընդունված կարգը: Դա պարզորոշ երևում է մանրանկարներից և հաստատվում ձեռագրի սկզբնաթերթում ու խորանների ստորին հատվածներում նրա թողած գրություններով: Ահավասիկ. «Եղբարք՝ այս Աւետարանիս գրողն նախ զհամաբարբառս էր գրել յառաջս տետրին եւ (ա)պա զտնօրինա(կ)անացն տեղ թողել որպ(էս) եւ այժմէ եւ այլ չկարացաք ի կապելն փո(խ)ել. ինձ անմեղադիր լերուք աղաչեմ» (1բ), «Լաւ թէ չէր գրած մինչ ծաղկել էի զի տեղն ասեր էր թողած, ով եղբայր» (3ա, խորանի տակ),

«Վա՛ր գէս միջի սինս որ ճղտորած էր» (5բ, խորանի տակ): Այդ պատճառով Հովհաննես Խիզանցին խորաններն ու թեմատիկ մանրանկարները վրձնել է անազատորեն՝ դրանք հարմարեցնելով գրչի և ձեռագրի թերթերը կոկողի թողած նկարադաշտի տարածքին: Նշենք, որ Հովհաննես Խիզանցին Եվսեբիոսի՝ Կարպիանոսին հղած թուղթը նկարում է հանդիպակաց թերթերի վրա, սակայն այս ձեռագրում ստիպված է եղել դրանք պատկերել միևնույն էջի ա և բ թերթերին: Այդուհանդերձ, ամենից ուշագրավը նրա պատկերած խորաններն են, որոնք ունեն հազվադեպ հանդիպող պատկերագրություն:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում խորանների խորհրդանշական գրությունները: Երկրորդ խորանի (2բ) գլխազարդի կամարի վրա, դեղնավուն խորքով քառակուսու (Սեղանի) մեջ Հովհաննես Խիզանցին գրել է «ՍԲ» («Ս(ուր)բ»): Նույնը նա կրկնում է երրորդ խորանում (3ա), այն տարբերությամբ, որ Սեղանը տեղադրել է խորանի գլխազարդի վրա՝ «ՍԲ» («Ս(ուր)բ»): Հաջորդ խորանում (3բ) Սեղանները երկուսն են և պատկերված են խորանի գլխազարդի մեջ, կամարակապ բացվածքներում, հրե լեզվակներով շրջապատված՝ «ՍԲ» («Ս(ուր)բ») և «ՏԲ» («Տ(ե)ր»): 4ա խորանի գլխազարդում, կամարի մեջ, որ պսակված է Հաղորդության սկիհով, գրված է՝ «ՈԻԹՅ» («[Զօր]ութեան[ց]»): 4բ թերթում՝ վեցերորդ խորանում՝ գլխազարդի գրեթե նույն հորինվածքում (այստեղ այն պսակում են երկու թռչուններ՝ կանգնած լայնաբերան սկիհի երկու կողմերում), գրված է՝ «Սեղան քո Տր գօրու» («Սեղան քո Տ(ե)ր Զօրութեան[ց]»): 5ա թերթի խորանը գրություն չունի: 5բ խորանում դեղին խորքով Սեղանը կրկին տեղադրված է խորանի գլխազարդին, մեջը կարմիր խաչ է, նրա վերնամասի կողային հատվածներից վեր են խոյանում երկու եղջյուր: 6ա խորանի գլխազարդի կամարի մեջ Հովհաննես Խիզանցին գրել է. «թէց³ հաւատով կանգնեցաւ ի» (թէ[ան]ց հաւատով կանգնեցաւ ի): 6բ խորանում «Սեղան Սրբութե ԱՅ» (Սեղան Սրբութե(ան) Ա(ստուծո))): Այստեղ խաչապսակ Սեղանը գլխազարդի կամարի վրա է, որի ներսում կրկին հրե լեզվակներն են: Ստացվում է. «Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ Տէր Զօրութեանց⁴: Սեղան քո Տէր Զօրութեանց հաւատով կանգնեցաւ ի Սեղան Սրբութեան Աստուծոյ» (նկ. 1):

³ Այս «թէց»-ը 4բ-ի «թէանց»-ն է:

⁴ Աստուածաշունչ Մատեան 1895, Եսայի, 2 3-4:



Նկ. 1. Հովհաննես Խիզանցի, Խորան, 1394 թ.

Սեղանի պատկերումն ու հիշատակումը ինքնանպատակ չեն: Հովհաննես Խիզանցին խորաններում, որոնք պատկերագրում են Հին և Նոր ուխտերի կապն ու արարածի փրկագործության աստիճանական հանգրվանները, ավելի առարկայական է դարձնում զոհաբերության Սեղանի առանցքային դերն այդ ճանապարհին: Նոյի, Աբրահամի, Մովսեսի և այլոց կանգնեցրած Սեղանը, որի վրա կատարվում էին կենդանական բազում զոհաբերություններ քավության ու մաքրագործության համար, նախանշում է այն գալիք Սեղանը, որի վրա պիտի պատարագվի Աստծո Որդին՝ Հիսուս Քրիստոսը: Առաջին յոթ խորաններում պատկերված Սեղանը Հին ուխտում ստվերակերպ, ծածուկ հայտնյալ, միայն հավատով հասանելի փրկության խորհրդանիշն է, որը վերջին խորանում (Եկեղեցու խորան (6ր)

վերաճում է բանավոր, անարյուն ու մեկընդմիջտ մատուցվող Պատարագի խորհրդանիշի: Խորհրդաբանական այդ շեշտադրմամբ էլ Հովհաննես Իսկանցին անցում է կատարում դեպի տերունական շարքի մանրանկարները:

Օրինակներ Զաքարիա Ավանցու 1600 թ. Ավետարանի նկարազարդումից

Զաքարիա Ավանցին իր գրեթե բոլոր ձեռագրերում կիրառում է նույն պատկերագրական շարքը, որ կազմված է Հին և Նոր Կտակարանների՝ Ծննդոց ու ավետարանական պատկերներից, ստեղծել է արարչագործության օրերի հերթականությունը ներկայացնող մի շարք, որը եզակի է հայկական մանրանկարչության մեջ, իսկ տերունական պատկերաշարում հետևում է Մինաս ծաղկողի պատկերագրական ավանդներին: Թերևս նաև իր ապրած չափազանց դժվարին ժամանակով պայմանավորված՝ Զաքարիայի մանրանկարչության մեջ առանձնակի շեշտված է փրկագործության թեման: Այս միտումները լավագույնս արտահայտվում են 1600 թ. ձեռագրում (ՄՄ. ձեռ. հմր. 2804):

Այս Ավետարանում զետեղված Ծննդոց պատկերաշարում Զաքարիա Ավանցին ոչ միայն ինքնատիպ է իր ստեղծագործությամբ, այլև եզակի ու անկրկնելի՝ մանրանկարների պատկերագրությամբ: Զաքարիա Ավանցու արվեստում Ավետարանի նկարազարդման համակարգ է բերված ամբողջական ու կոտ մի շարք, որը, նշանակալի պատկերի սկզբունքին զուգահեռ, ավելացնում է մի նոր սկզբունք՝ խորհրդանշական-պատմողականը:

Շարքի հորինվածքային ընդհանուր սկզբունքը հետևյալն է. արարչագործության յոթ օրերի մանրանկարները Զաքարիան պատկերել է խորանատիպ ու խիստ ոճավորված մանրանկարչական կառույցների մեջ, որոնց տարբեր ուղղություններով միահյուս զարդագոտիները պատկերները սահմանազատում են նկարազարդվող թերթի ընդհանուր մակերեսից և ստեղծում մանրանկարների ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին շրջանակը: Արժանահիշատակ է, որ այդ մանրանկարների թե՛ ընդհանուր հորինվածքը, թե՛ զարդագոտիների գեղարվեստական հարդարանքը ոչ մի ձեռագրում նույնությամբ չեն կրկնվում: Զաքարիայի վրձնած այդ յուրօրինակ խորանները վերից վար ունեն երկմաս, երբեմն էլ՝ եռամաս բաժանում: Դրանց վերնամասը աստվածության ոլորտն է, իսկ ստորինը՝ բուն արարչագործության: Արտաքինից այդ խորանները վերնամասում երիզվում և ավարտվում են գմբեթակիր խոյականման ելուստներով, խաչերով,

երկրաչափական զարդագոտիներով և զանազանակերպ այլ զարդապատկերներով: Խորանների հարդարման այս ձևից առանձնանում է միայն արարչագործության 5-րդ օրը ներկայացնող պատկերը, որտեղ հորինվածքի վերնամասը, յուրատեսակ կամար կազմելով, զբաղեցնում է հրեշտակների դասը:

Բոլոր մանրանկարներում կենտրոնականը Աստծո պատկերն է, որին Զաքարիան ներկայացնում է Հիսուս Քրիստոսի կերպարանքով: Այս շարքի գրեթե բոլոր մանրանկարներում Զաքարիան Տիրոջը պատկերել է անմորուք պատանու տեսքով (Քրիստոս Էմմանուել), բացառությամբ Աստծո հանգստի օրվա և Եվայի ստեղծման պատկերների: Զաքարիան Քրիստոսին ներկայացնում է քիտոնով, թիկնոցով, երկար մագերով և խաչազարդ, ոսկե լուսապսակով⁵: Հիսուսը պատկերված է ծալապատիկ նստած կամ կիսանդրի ձևով: Նա ձեռքի տիրական շարժումով օրհնում է իր ստեղծագործությունը:

Արարչագործության հինգերորդ օրվա մանրանկարում («Զրային կենդանիներն ու թռչունները») փրկաբանության թեման ներկայացված է շատ ակնառու կերպով (նկ. 2): Սակայն մանրանկարի ծածուկ իմաստը բացահայտվում է Զաքարիա Ավանցու թողած բացատրագրի շնորհիվ: Մանրանկարի ստորին հատվածում նա պատկերել է մի մեծ ձուկ և մի մեծ թևատարած թռչուն: Առաջին հայացքից տպավորություն է ստեղծվում, որ նկարիչը պատկերազարդել է ըստ Աստվածաշնչի՝ ձեռքի տակ ունենալով «Ծննդոց» գրքի համապատասխան տեքստը. «Աստուած ասաց. «Թող ջրերն արտադրեն կենդանութեան շունչ ունեցող զեռուններ, եւ երկրի վրայ ու երկնքի տարածութեան մէջ թող թեւաւոր թռչուններ լինեն»: Եւ եղաւ այդպէս: Աստուած ստեղծեց խոշոր կէտեր, կենդանութեան շունչ ունեցող ամէն տեսակ զեռուններ, որ արտադրեցին ջրերն ըստ տեսակների, եւ ամէն տեսակ թեւաւոր թռչուններ՝ ըստ տեսակների: Աստուած տեսաւ, որ լաւ է: Աստուած օրհնեց դրանց ու ասաց. «Աճեցէ՛ք, բազմացէ՛ք եւ լցրէ՛ք ծովերի ջրերը, իսկ թռչունները թող բազմանան երկրի վրայ»: Եվ եղաւ

⁵ Փաստորեն, Զաքարիա Ավանցին Հայր Աստծուն՝ Արարչին, նույնացնում է Հիսուսի՝ Աստված-Որդու հետ: Մանրանկարիչը այդպիսով հետևում է հնադարյան մի կանոնի: Աստծո նմանատիպ պատկերումը ընդունված և կանոնացված պատկերագրական ձև էր միջնադարյան արվեստում: Դա բացատրվում է նրանով, որ Հայր Աստված աննկարագրելի է իր էությամբ, և միջնադարյան արվեստագետները Նրան պատկերում էին կա՛մ Հիսուսի՝ մարդացյալ Աստծո նմանողությամբ, կա՛մ էլ զուտ խորհրդանշորեն:

երեկոյ, եւ եղաւ առաւօտ՝ օր հինգերորդ»⁶։ Սակայն բացատրագիրը այլ բան է ասում. «Հոչուն (թռչուն - Ա.Ա.) թւօրք (թեւաւօրք - Ա.Ա.) և ձուկն Լեհաթան, և հոն (հաւն - Ա.Ա.) կայտառ որ ասի Արմաւ։ Եւ Հայրն Ա (ստորա)ծն ի վ(ե)ր(ա) անպատում աթոռոյ, և հր(ե)շտ(ակ)ք գոյանային ի լուսոյ և փառս տային Ա(ստուծոյ)»⁷։ Ինչպես տեսնում ենք բացատրագրում, թե՛ ձուկը և թե՛ թռչունը անվանված են։ Սակայն աստվածաշնչյան «Ծննդոց» գրքի արարչագործությանը վերաբերող տեքստում խոսք չկա ո՛չ Լեհաթանի, ո՛չ էլ Արմավի մասին։ Հետևաբար, Զաքարիայի մանրանկարի ասելիքը շատ ավելի խորն է, քան աստվածաշնչյան այդ դրվագի պարզ պատկերագրումը։

Աստվածաշնչում Լեհաթանի մասին հիշատակվում է մասնավորապես Հոբի գրքում⁸, Դավթի սաղմոսներում⁹ և այլ տեղերում։ Լեհաթանը (եբրայերենից թարգմանված՝ նշանակում է ահռելի վիշապ, գալարվող կենդանի), ըստ սուրբգրային տեքստերի, Աստծո արարածն է, սակայն առանձնահատուկ ու տարբեր է բոլոր մնացածներից։ Նա ահռելի ու սարսափազդու է, անխոցելի է զենքերից, ջրային տարերքը նրա բնակատեղին է։ Լեհաթանը ծովերի թագավորն է։

Լեհաթան ձկան խորհրդավոր ու առասպելական կերպարը դարեր շարունակ եղել է աստվածաբանների ու արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում այն աստիճան, որ դրան նույնիսկ դարձրել են գրական ստեղծագործությունների հերոս։ Լեհաթանի կերպարը ներթափանցել է նաև Հայոց ավանդապատումների մեջ։

Քրիստոնեական ավանդությունում այս աներևակայելի արարածի էությունը հասկանալուն օգնում է մեկնողական գրականությունը։ Ս. Գրիգոր Տաթևացին այս հրեշին ներկայացնում է որպես օրինակ իմանալի վի-

⁶ Աստուածաշունչ մատեան 1994, Գիրք ծննդոց (Ա 20-23)։

⁷ Այս մանրանկարը խիստ հետաքրքրական է ևս մեկ աստվածաբանական ու պատկերագրական հանգամանքով։ Զաքարիան կարծում է, որ հրեշտակները ստեղծվել են արարչագործության հինգերորդ օրը։ Սա վկայում է, որ Զաքարիան օգտվել է ինչ-որ պարականոն երկից, քանի որ ուղղափառ աստվածաբանության մեջ ընդունված է այն կարծիքը, ըստ որի, հրեշտակները արարվել են աստվածային ստեղծագործության առաջին օրը։ Ըստ հրեական Թալմուդի՝ հրեշտակները արարվում են երկրորդ օրը, իսկ ըստ «Հոբեյանների գրքի»՝ առաջին։ Իսկ սուրբ Իերոնիմուսը (IV-V դդ.) կարծում է, որ հրեշտակները ստեղծվել են աշխարհի արարումից շատ առաջ։ Հմմտ. Мифы народов мира 1980, 77-78։

⁸ Յոբ, Խ 20-28։

⁹ Սաղմոս, ՀԳ 14, ՃԳ 27։

շապի, այսինքն՝ սատանայի:

Սակայն որտե՞ղ է մեր պատկերում Հիսուս Քրիստոսը: Նրան խորհրդանշում է Արմավ-թռչունը: Արմավ-Փյունիկի¹⁰ մեռնող ու հարություն առնող թռչնի պատմությունը հայտնի է մարդկությանը անհիշելի ժամանակներից, և բնական է, որ քրիստոնեական ժամանակներում արվեստում և գրականության մեջ այն պետք է դառնար Քրիստոսի խորհրդանշանօրինակը: Եթե մինչ քրիստոնեական արվեստում Փյունիկը հավիտենության խորհրդանիշն էր, ապա քրիստոնեականում դարձավ նշանակը հարության¹¹:

Փյունիկը քրիստոնեական արվեստում պատկերվում է առավելապես արծվի տեսքով: Նրա երանգներն էին ոսկեգույնն ու կրակագույնը: Այդպիսին է նաև Զաքարիա Ավանցու Փյունիկը: Նա թևատարած դիմավորում է Լևիաթան-վիշապին ու պաշտպանում արարածին: Ի դեպ, արարչագործության հինգերորդ օրվա մանրանկարում Զաքարիա Ավանցին շատ նուրբ կերպով անդրադարձել է նաև չորս տարրեր-տարրերքների խնդրին՝ պատկերելով Լևիաթանին (ջուր), Փյունիկին (օդ և հուր), ցամաքային թռչուններին՝ սիրամարգերին (հող):

Զաքարիայի մանրանկարների ամբողջական շարքը գեղարվեստական արտահայտչականության ու աստվածաբանական ենթատեքստի մեկնաբանման միաձույլ համակարգ է, որում միաբանված աստվածաշնչյան կերպարներն ու թեմաները միավորված են մեկ առանցքի շուրջ, որը Հիսուս Քրիստոսն է՝ Փրկիչը, և նրա փրկագործությունը, որն արտահայտված է ոչ միայն ընդհանուր պատկերագրության, այլև հորինվածքների մանրամասների, առանձին խորհրդապատկերների միջոցով: Զաքարիա Ավանցու «Արարչագործություն» շարքը եզակի է իր ժամանակի համար, քանի որ նման ամբողջական պատկերաշար մինչ Զաքարիան հայտնի չէ հայկական մանրանկարչության մեջ:

Օրինակներ Մեսրոպ Խիզանցու 1619 թ. Ավետարանի նկարազարդումից

Մեսրոպ Խիզանցու նկարազարդած Ավետարանի (ՄՄ. ձեռ. հմր. 11203) մանրանկարներն ունեն շատ հետաքրքիր ու սակավ հանդիպող պատկերագրական, ոճական առանձնահատկություններ և կերպարային

¹⁰ Արմավի գրաբարյան նշանակություններից մեկը Փյունիկ թռչունն է: Հմմտ. Նոր քառգիրք հայկագեան լեզուի 1836, 369:

¹¹ Ст'я Очерки памятниковъ христіанскаго искусства и иконографіи 1910, 18.

մեկնաբանություններ, որոնց վրա ազդել է նաև պարականոն գրականությունը: Գաղափար-օրինակը, որն օգտագործել է Մեսրոպ Խիզանցին, նույնպես թողել է իր ազդեցությունը մանրանկարների ռճական կողմի վրա:

Մեսրոպ դպիրն իր պատկերազարդած Ավետարաններում սովորաբար կիրառում է Տերունական պատկերաշարի երկու հիմնական պատկերագրական տարբերակ՝ ընդարձակ և համառոտ: Մանրանկարների սկզբնապատկերները որոշ Ավետարաններում սկսվում են Հին Կտակարանի որևէ տեսարանով: Օրինակ, Մատենադարանի հմր. 294 ձեռագրում դա «Եզեկիելի տեսիլքն» է (1բ): Այստեղ՝ «Սուրբ Ծաղիկ Ավետարանում», Մեսրոպը պատկերագրական անդրադարձ չի կատարել Հին ուխտին: Այս սկզբունքը և մանրանկարների կազմն ու հաջորդականությունը գալիս են այն գաղափար-օրինակից, որը մանրանկարիչն օգտագործել է ձեռագիրը նկարազարդելիս:

Ավետարանի բոլոր թեմատիկ մանրանկարները ամփոփված են երկշերտ շրջանակի մեջ: Դրանք զարդարված են առավելապես երկրաչափական նախշերով և գույների ընտրությամբ ներդաշնակվում են պատկերների ընդհանուր գունային համակարգին: Այդ թանձր գունավորված շրջանակները հստակեցնում ու ձևավորում են Մեսրոպ դպրի մանրանկարների նկարադաշտը: Նույնատիպ շրջանակների կիրառությունը, սակայն, զերծ է միօրինակությունից, քանի որ մանրանկարիչը մերթ ընդ մերթ ռիթմիկ հաջորդականությամբ «կոտրում» է շրջանակի վերին երիզը բուն պատկերից դուրս եկող որևէ դետալով: Դրանք հիմնականում սոխուկակերպ, խաչակիր փոքրիկ գմբեթներ են:

Նրա ստեղծած նկարադաշտերի ներքին տարածքներն ունեն յուրօրինակ բաժանումներ՝ ուղղահայաց, հորիզոնական կամ ալիքաձև երիզներ, որոնք ոչ միայն լուծում են սահմանափակ տարածքում կերպարները ճիշտ տեղադրելու խնդիրը, այլև շեշտադրում են հորինվածքի բաղկացուցիչ որևէ էական դետալը, արժևորում են կերպարներն ըստ իրենց դերակատարության կամ նրանց ներկայացնում են ըստ խորհրդանշական խմբերի: Այդ կերպ «Մատնություն» մանրանկարում ներկայացված է գիշերը: Վարպետը Հիսուսի գլխամասում վրձնել է փոքրիկ խորան, որի մեջ երկնագույն խորքի վրա պատկերել է աստղազարդ երկինքը, իսկ «Ղազարոսի հարությունը» մանրանկարում, փոքր ուղղանկյունու մեջ ներկայացված է հրաշքին ականատես ժողովրդի խումբը: Մանրանկարիչը պատկերել է միայն նրանց գլուխները:

Մեսրոպ Խիզանցին հորինվածքների մեջ երբեմն պատկերում է ուղղահայաց, դեպի վեր ձգվող խորանատիպ կառույցներ: Դրանցում խորանները պսակվում են սրագագաթ, կլորավուն, հարթ և այլատիպ վերնամասերով: Այդ կառույցներում Մեսրոպ Խիզանցին տեղադրում է ներկայացվող պատկերագրական տեսարանի գործող առանձին անձանց կամ խմբերի: Որոշ մանրանկարներում նա հորինվածքը երկատում է հորիզոնական եզրաշերտով*՝ գլխավոր կերպարներին ու առանցքային իրադարձությունը պատկերելով վերին, ավելի մեծ հատվածում: Այդպես է, օրինակ, «Պայծառակերպություն» (3բ), «Հարություն» (7ա), «Հոգեգալուստ» (7բ) տեսարաններում: Մեսրոպ Խիզանցին օգտագործում է նաև ալիքաձև բաժանարարներ, որոնց սահմանագատող գործառույթը և՛ խորհրդաբանական է, և՛ հորինվածքային: Մասնավորապես, «Ծնունդ» մանրանկարում նման ձևով զատված է Հովսեփը, «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերում Հիսուսն ու աշակերտների խումբը տարանջատված են դիմավորողներից, «Դժոխքի ավերումը» տեսարանում՝ Երկինքն ու դժոխքը:

Մանրանկարների հորինվածքային այս ընդհանուր սկզբունքն էլ թույլ է տալիս դիտողին հրավիրել մի խորհրդավոր տարածք, որում երկնայինի ու երկրայինի մեկտեղումը կրկնվում է իրար հաջորդող բոլոր պատկերներում՝ առավել ընդգծելով Հիսուս Քրիստոսի փրկագործական տնօրինությունների ժամանակային և վերժամանակային ընթացքն ու խորհուրդը:

Մեսրոպ Խիզանցու նկարազարդած այս ձեռագրում ուշագրավ են նրա ստեղծած կերպարներն ու այն մանրանկարները, որոնց պատկերագրության հիմքում ընկած են պարականոն գրքերից վերցված մանրամասները: Մասնավորապես, «Ավետում» Մանրանկարի վերնամասում իմանալի Երկնքի եռաշերտ հատվածն է, որի բացվածքից դեպի Մարիամի աջ ականջն է սլանում աղավանակերպ Սուրբ Հոգին¹²:

* Ուղղահայաց և հորիզոնական բաժանարարների մանրանկարչական ձևավորումը հար և նման է պատկերի շրջանակի գեղարվեստական մշակմանը:

¹² Համարվում է, որ Սուրբ Հոգին Մարիամի մեջ է բնակվել՝ մտնելով ականջից. «...**Բանն Աստուած եմուտ ընդ ունկն լսելեացն** (Մարիամի - Ա.Ա.) **ի ներքս...**»: Տե՛ս Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց 1898, 19:



Նկ. 2. Հաքարիա Ավանցի, Արարչագործության 5-րդ օրը, 1600 թ.



Նկ. 3. Մեսրոպ Խիզանցի, Հիսուսի մատնությունը, 1619 թ.

Զարմանալի վարպետությամբ է Մեսրոպ Խիզանցին տալիս Գաբրիելի ու Մարիամի դեմքերին արտացոլված ներքին հոգեվիճակն ու ապրումները: Հրեշտակը նայում է ուղիղ Մարիամի դեմքին և խոսուն հայացքով հաղորդում աստվածային հրամանը: Մարիամը, հակառակը, փոքր-ինչ իջեցրել է աչքերը և համակ ուշադրությամբ ունկնդրում է: Նա բարձրացրել է ձախ ձեռքը, որը նշանակն է երկյուղի ու շփոթմունքի՝ հետևանքը հրեշտակի անսպասելի հայտնության: Մեսրոպ Խիզանցու «Ավետում» մանրանկարի պատկերագրական հիմքը «Գիրք տղայութեան Քրիստոսի» պարականոնն է: Դրա վկայությունն են նաև Սուրբ Կույսի աջ ձեռքի իլիկը և Երուսաղեմի տաճարի նշանակի եռաստիճան պատվանդանը¹³:

«Տյառնընդառաջ» տեսարանում, ըստ ավետարանական բնագրի¹⁴, Սիմեոնի կողքին պատկերում են Աննա մարգարետիուն, սակայն մեր մանրանկարում Մեսրոպ Խիզանցին օգտվել է հազվադեպ մի պատկերագրական օրինակից, որի հիմքում կրկին «Գիրք տղայութեան Քրիստոսի» պարականոնն է: Տյառնընդառաջի պատմության այս տարբերակում Երուսաղեմում քառասուն օրական Հիսուսին դիմավորում են տաճարի քահանաները, որոնցից մեկը Սիմեոն ծերունին է¹⁵: Վերջինս պատկերված է ավանդական տիպաբանությամբ՝ երկար մազերով ու մորուքով: Սակայն, ցանկանալով կարևորել այս կերպարը, Մեսրոպ Խիզանցին հատուկ շեշտադրել է նրա դեմքն ու դիմագիծը: Այդ ընդգծված խոշոր դեմքին մանրանկարիչը պատկերել է է՛լ ավելի ընդգծված աչքեր, որոնց միջոցով արտահայտված են Սիմեոնի երկարատև սպասումը¹⁶ և այդ սպասման հանգուցալուծումը՝ Մանուկ Հիսուսին ընդառաջ գնալը: Սիմեոնը կապող օղակ է Հնի և Նորի միջև: Նրա անասելի երկար ծերությունը խորհրդանշում է Հին ուխտը՝ անկատար Օրենքը, որն ի զորու չէ փրկելու: Սիմեոնը,

¹³ Երեքամյա Մարիամին ծնողները նվիրաբերում են Երուսաղեմի տաճարին. «Եւ տարեալ նստուցին զնա **ի յերրորդ աստիճան խորանին**, և տայր նմա Տէր Աստուած շնորիք և իմաստութիւն»: Հմմտ. Թանգարան հայկական հին և նոր դպրությանց 1898, Գիրք տղայութեան Քրիստոսի, 6: Նա այլ կույսերի հետ ապրում է տաճարում տասներկու տարի, և երբ լրանում է նրա տասնհինգամյակը, տաճարի նոր վարագույրի համար նրան վիճակ է ընկնում **մանել կարմիր թելը**, տե՛ս Գիրք տղայութեան Քրիստոսի, 14:

¹⁴ Աստուածաշունչ մատեն 1994, Ղուկ. Բ 21-40:

¹⁵ «...և եկեալ մտեալ ի քաղաքն յերուսաղէմ, և տարեալ զմանուկն Յիսուս առաջի **քահանայիցն...**»: Տե՛ս Գիրք տղայութեան Քրիստոսի, 54: Սիմեոնը այն աստվածավախ և Իսրայելի փրկությունը ակնկալող մարդն էր, որին. «Սուրբ Հոգուց հրամայումաւ էր... մահ չտեսնել, մինչեւ որ տեսնէր Տիրոջ Օծեալին» (Ղուկ. Բ 26):

¹⁶ Ըստ Եկեղեցու ավանդության, Սիմեոնը Փրկչի գալստյանն է սպասել 344 տարի:

Օրենքի պատվիրանների տակ կքա՞ծ, գալիս է Տիրոջն ընդառաջ, և որպես հավատով սրբագործված սպասումի պարզև, իր գրկում ունի Փրկչին՝ որը տալու է Նոր Օրենք՝ շնորհական, կատարյալ ու փրկագործող:

Ինչ վերաբերում է կերպարային-գեղարվեստական լուծումներին, պետք է առանձնացնենք Հուդայի կերպարը «Մատնություն» տեսարանում, որն իրոք զարմանալի է (նկ. 3): Մատնիչի նմանօրինակ ներկայացում հազվադեպ է հանդիպում: Նորություն չէ, որ Մեսրոպ Խիզանցին նրան պատկերել է Հիսուսի գոտկատեղին հավասար: Միջնադարյան արվեստում Հուդային փոքրահասակ պատկերելով՝ ցույց են տալիս նրա փոքրոգությունն ու դավաճանության ողջ զագրելիությունը: Նրան պատկերում են կիսադեմ, տգեղ, երբեմն գրոտեսկի հասնող աղավաղված դիմագծերով: Այդպիսի պատկերագրական տարբերակներում Հիսուսի այսը համբուրելիս նա լիովին, անզեղ է և ստորաբար գիտակցում է, թե ինչ է անում:

Մեսրոպ Խիզանցու պատկերագրած Հուդան դուրս է ներկայացման ընդունված կանոններից: Նա ծախ ձեռքով բռնել է Հիսուսի ծախ ձեռքը, աջ ձեռքով՝ Հիսուսի աջը և հպվելով դեմքին՝ համբուրում է: Հուդայի հայացքը պատկերից դուրս է: Նա կարծես երկյուղում է Հիսուսի դեմքին նայելուց: Նման է մի մոլորված մանկան, որ չգիտի, թե ինչ է անում: Մանրանկարիչը ներկայացնում է ոչ թե դավաճան, այլ զոջացող Հուդային:

Հիսուսի կերպարը համահունչ է մատնիչի ակնկալիքին: «Հայր, ների՛ր դրանց, որովհետեւ չգիտեն, թե ինչ են անում¹⁷», - ասելու է Նա խաչի վրա:

Եզրակացություններ

Հովհաննես Խիզանցու նկարագարողած (հմր. 3717) ձեռագրի պատկերաստեղծական համակարգը էականորեն տարբերվում է նրա այլ ձեռագրերի նկարագարողման սկզբունքներից: Այս դեպքում նա հեռացել է մանրանկարների տեղաբաշխման իր համար նախընտրելի տարբերակից, որն է՝ պատկերը կառուցել՝ օգտագործելով ձեռագրի ամբողջական թերթը: Նրա վրձնած խորաններն ունեն հազվադեպ հանդիպող պատկերագրական մանրամասներ: Զաքարիա Ավանցու (հմր. 2804) ձեռագրում հինկտակարանյան շարքի մանրանկարները ուշադրություն են հրավիրում սուրբգրային առավել կարևոր ու վճռորոշ իրադարձությունների վրա: Արարչագործության մանրանկարների ամբողջական շարքը գեղարվեստական

¹⁷ Ղուկ. ԻԳ 34:

արտահայտչականության ու աստվածաբանական ենթատեքստի մեկնաբանության միաժույլ և կուռ համակարգ է, որտեղ աստվածաշնչյան կերպարներն ու թեմաները միավորված են փրկագործության գաղափարի շուրջ: Մեսրոպ Խիզանցու նկարազարդումը (հմր. 11203) XVII դ. հայկական մանրանկարչության լավագույն ու բացառիկ ստեղծագործություններից է՝ իր եզակի պատկերագրական ու խորհրդաբանական լուծումներով և բարձրարվեստ կատարմամբ: Ձեռագրի որոշ մանրանկարների պատկերագրության վրա իր ազդեցությունն են թողել պարսկանոն գրքերը:

Գրականություն

Հակոբյան Հ. 1978, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 164 էջ:

Թանգարան հայկական հին և նոր դարյութեանց 1898, Գիրք տղայութեան Քրիստոսի, հ. Բ, Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց, ի տպարանի սրբոյն Ղազարու, Վենետիկ, 491 էջ:

Հակոբյան Հ. 1982, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Բ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 178 էջ:

Հակոբյան Հ. 1997, Ձեռագիր մատյանների պատկերազարդման արվեստը Վասպուրականում, Երեւան, «Գիտություն», 159 էջ:

Աստուածաշունչ Մատեան Հին եւ Նոր կտակարանաց 1895, Կ. Պոլիս, 986+280 էջ:

Աստուածաշունչ մատեան հին եւ նոր կտակարանների 1994, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1345+352 էջ:

Նոր Բառգիրք հայկազեան լեզուի 1836, ի տպարանի սրբոյն Ղազարու, հ. Ա, Վենետիկ, 1140 էջ:

Мифы народов мира 1980, т. 1, Москва, «Советская энциклопедия», 671 с.

Очерки памятниковъ христіанскаго искусства и иконографіи 1910, СПб., изд. Н.В. Покровскій, 450 с.

ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՈՃԱՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Ավետ Ավետիսյան

Ամփոփում

Հայ միջնադարյան կերպարվեստի ինքնատիպ ուղղություն է ներկայացնում Վասպուրականի XIII-XVIII դդ. մանրանկարչությունը, որի պատկերաստեղծական սկզբունքները, ձեռագրի թերթի գեղարվեստական ձևավոր-

ման կերպերը, պատկերագրական կազմի տարբերակների և ոճական բազմազանությունը բավական ուսումնասիրված են արվեստաբանական գրականության մեջ: Սակայն դրանք խիստ ընդհանուր կերպով են բնորոշում Վասպուրականի մանրանկարչության ոճապատկերային ու պատկերագրական-պատկերաստեղծական սկզբունքները: Իրականում այն շատ ավելի բազմաշերտ ու խոր երևույթ է հայ միջնադարյան կերպարվեստում իր մանրանկարչական դրսևորումներով և կարոտ է համակողմանի ուսումնասիրության: Դարերի ընթացքում փոխվել են Վասպուրականի մանրանկարչության պատկերակազմերը, ժամանակին համընթաց կատարվել են գեղարվեստական նորամուծություններ, շրջանառվել, նաև ստեղծվել են նոր գաղափար-օրինակներ, որոնք թելադրել են գեղարվեստական նոր մոտեցումներ, ինչը ծաղկողներին հաճախ ստիպել է հեռանալ արդեն սովորական դարձած մանրանկարչությունից:

Վասպուրականի մանրանկարչության նշանավոր վարպետների՝ Հովհաննես Խիզանցու (ծննդ. թ. անհայտ – 1417 թ.), Զաքարիա Ավանցու (ծննդ. թ. անհայտ – 1617 թ.) և Մեսրոպ Խիզանցու (ծննդ. թ. անհայտ – 1652 թ.) նկարազարդ ձեռագրերի ուսումնասիրությամբ բացահայտվում են Վասպուրականի մանրանկարչության մի շարք ոճապատկերագրական առանձնահատկություններ, այս վարպետների արվեստում ի հայտ եկող նոր միտումները և դրանց փոփոխությունները ժամանակի թելադրանքով, ինչպես նաև նրանց հանդես բերած նորարարությունը:

Բանալի բառեր՝ Վասպուրական, հայկական արվեստ, միջնադարյան արվեստ, մանրանկար, Հովհաննես Խիզանցի, Զաքարիա Ավանցի, Մեսրոպ Խիզանցի:

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МИНИАТЮРЫ ВАСПУРАКАНА

Авет Аветисян

Резюме

Искусство миниатюры Васпуракана представляет собой оригинальное направление средневекового армянского искусства XIII-XVIII вв. Искусство миниатюры Васпуракана, её иконографические принципы, стилистические и художественные особенности, формирование искусства рукописной книги были исследованы многими учеными. Однако поскольку

это многослойное и разнообразное явление в армянском средневековом искусстве с его оригинальными вариациями, то оно требует более всестороннего изучения. Миниатюра Васпуракана менялась на протяжении веков.

Предметом нашего исследования является искусство миниатюры трех мастеров васпураканской школы – Ованеса Хизанци (дата рождения неизвестна – умер в 1417 г.), Захария Аватнци (дата рождения неизвестна – умер в 1617 г.) и Месропа Хизанци (дата рождения неизвестна – умер в 1652 г.).

Изучение рукописей этих трех мастеров выявило ряд присущих им стилистических и иконографических особенностей, а также новые тенденции в их искусстве.

Ключевые слова – Васпуракан, армянское искусство, средневековое искусство, миниатюра, Ованес Хизанци, Захария Аватнци, Месроп Хизанци.

THE ICONOGRAPHIC AND STYLISTIC FEATURES OF THE MINIATURE ART OF VASPURAKAN

Avet Avetisyan

Abstract

The miniature art of Vaspurakan represents an original direction of medieval Armenian art, the main period of which is the XIII-XVIII centuries. Although the iconographic principles, stylistic features and the formation of illumination of parchment or paper sheets of Vaspurakan's manuscript art have been studied by many scientists, nevertheless, in the literature, the above features were briefly considered. In fact, it is a much more multi-layered and diverse phenomenon in the Armenian medieval art with its original variations, which requires a comprehensive study. It should be noted that the miniature painting of Vaspurakan has changed over the centuries. Artistic innovations were created and disseminated, new ideas were born, suggesting new artistic approaches, which often forced the miniaturists to abandon the traditional miniature features.

The article examines the miniature art of three skilled masters of the Vaspurakan school using the example of one selected manuscript of each miniaturist, and also analyzes the stylistic and iconographic features of miniatures (Matenadaran, MS 3717, 2804, 11203). These miniaturists are: Hovhannes of Khizan (date of

birth is unknown – died in 1417), Zachariah of Avatns (date of birth is unknown – died in 1617) and Mesrop of Khizan (date of birth is unknown – died in 1652). The study of three manuscripts reveals a number of stylistic and iconographic features of the Vaspurakan miniature art, new trends emerging in the art of these masters, their changes over time, as well as their artistic innovations.

Key words – Vaspurakan, Armenian art, medieval art, miniature, Hovhannes of Khizan, Zachariah of Avants, Mesrop of Khizan.