



ԼԻԼԻԹ ՁԱԲԱՐՅԱՆ

(Արվեստաբանության թեկնածու)

ԱՎԱԳ ԾԱՂԿՈՂ

14-րդ դարը հայ միջնադարյան արվեստի պատմության վերջին նշանակալից փուլն է, ճշմարիտ ստեղծագործական փայլատակուններով հարուստ մի հետաքրքիր շրջան: Հետագայում արդեն, կրոնական ու քաղաքական վեճերից քայքայված, մահմեդական ուժեղ պետություններով շրջապատված Հայաստանը երկար ժամանակ ի վիճակի չեղավ լայն ծավալով արվեստի մեծարժեք գործեր ստեղծել:

Այդ դարի հոգևոր մշակույթի պատմությունը՝ գեղարվեստական նորանոր ուղղությունների առկայությամբ, ոճաբանական պրպլետումների խորությամբ, մշակութային մթնոլորտի հագեցվածությամբ ու, վերջապես, խոշոր արվեստագետ անհատականությունների գոյությամբ, իրոք որ երևելի է: 13—14-րդ դարերի մշակույթի կերտման գործում հսկայական էր ավատատիրական խոշոր ընտանիքների դերը. արվեստի հովանավոր այդ տները, ճիշտ կողմնորոշվելով հայոց պատմության ընտացքի մեջ, այնպիսի հոգևոր գործունեություն ծավալեցին, որն իր թափով հիշեցնում էր հայ արվեստի ոսկե դարը:

Քաղաքական անկայուն վիճակը չէր խոչընդոտում մտավոր կյանքի արդյունավետ ընթացքին: Թերևս հենց ֆիզիկական գոյության թեականությունը, երբեմն նույնիսկ անհուսալի առօրյան ապրակ էին հանդիսանում աշխարհի նորովի ճանաչմանը, ինչպես նաև մտքի ու կամքի սրընթաց թռիչքների: Բյուրեղանում էր միտքը, արժեքա-

վորվում մարդու հոգևոր աշխարհը իր խորհուրդներով, ու ստեղծագործ անհատը փնտրում էր ինքնարտահայտման նոր ուղիներ: Աճում էր հետաքրքրությունը բնության անսահմանության նկատմամբ՝ որպես Աստծո «կերպարի» ևս մի արտահայտություն:

13-րդ դարի վերջից ստեղծված բարձր տիպի դպրոցները, որոնք ըստ էության արվեստների ու գիտության ուսումնասիրման լուրջ օջախներ էին, ուժեղ խթան հանդիսացան իրենց պատերի ներսում ծավալված բուռն մշակութային գործունեության համար:

14-րդ դ. ըստ ամենայնի՝ հետաքրքիր, բարդ, բայց և այնպես անհեռանկարային մի շրջան էր, երբ ինչպես ճարտարապետության, այնպես էլ հարակից արվեստների մեջ նոր, համարձակ մտահղացումների կողքին կյանքի էին կոչվում ու կենդանի ջունչ ստանում վաղեմի դասական սխեմաները: Ավանդականի ու նորի ամենահամարձակ դրսևորումներով ու նաև նրանց միասնությամբ է բնորոշվում 13—14-րդ դդ. հայ արվեստը, որը մարմնավորում էր քրիստոնեական աշխարհի նշանակալից արվեստներից մեկի «մայրամուտը, նրա տխուր, բայց պոռթկուններով լի աշունը»¹:

Այդ ժամանակաշրջանի առավել ճշգրիտ նկարագիրը տալիս են պատմագրությունն ու ձեռագրերի հիշատակարանները. ահա ա-

¹ В. Лазарев. История Византийской живописи, Москва, 1947, стр. 206.

կանատեսի մի վկայություն՝ քաղված հիշատակարանից. «Նետողաց խառնիճաղանձ այս ժամանակում, ո՛վ կարող է պատմել տառապանքներն ու աղետները, քանի որ ո՛չ աշխարհ, ո՛չ քաղաք, ո՛չ ագարակ և ո՛չ սրբակրոն վանքեր խաղաղություն չգտան, այլ բոլորը նեղությունների մեջ էին և երկիրն ավերվում էր ծանր հարկեր պահանջողների կողմից, որովհետև չկար ո՛չ թագավոր, ո՛չ իշխան և ո՛չ վերակացու, այլ բոլոր կողմերում խռովություն էր և աղմուկ»²:



«Խաչից իջեցում», Մատ., ձեռ. № 212 (1337 թ.)

Այս է, թերևս, պատճառը, որ 14-րդ դ. II կեսից սկսած ձեռագրերի նկարազարդման ընդհանուր մակարդակը ընկնում է, և Հայաստանի տարբեր շրջաններից մեկ հասած գրավոր հուշարձանները հաճախ ներկայանում են ցածր, ոչ պրոֆեսիոնալ մակարդակով և կամ էլ երբեմն պարզապես կրում են չեղած ընդօրինակության կնիք: 14-րդ դարում և հատկապես դրանից հետո գեղարվեստական կյանքը Հայաստանում չապրեց վարճացման այն բնականոն աստիճանականությունը, որը սովորաբար մեծ հորիզոններ է

բացում ազգային արվեստի համար, դարձնում այն հեռանկարային՝ նոր ձևերի, նոր ժանրերի ի հայտ գալու ակնկալիքով: 13-րդ դ. առաջին կեսին մայր Հայաստանի մանրանկարչության մեջ դիտարկվող վերելքը հետզհետե մարում է, ծանրության կենտրոնը տեղափոխվում է Կիլիկիա: Եվ միայն դարավերջին նորից բռնկվում է մայր երկրի հյուսիսային շրջանի վանքերից մեկում՝ Գլաձորի մենաստանում: Այս վանքը, և ընդհանրապես, Սյունյաց աշխարհը մշակույթի վարճացման այն օջախներից էին, ուր կյանքի կոչվեցին արվեստագետ խոշոր անհատականություններ, որոնց դերը անուրանալի է քրիստոնեական աշխարհի արվեստների պատմության մեջ: Դրանցից մեկն էր Ավագ ծաղկողը:

Ժամանակագրական տեսակետից այդ նոր վերելքը մերձակա քրիստոնեական աշխարհում համապատասխանում է մի այնպիսի խոշոր երևույթի, ինչպիսին էր պալեոլոգյան արվեստը: Ու քանի որ Հայաստանը այդ շրջանում չէր մտնում բյուզանդական շրջանակի երկրների մեջ, այդ արվեստի օրինաչափությունների յուրացումը կրում էր պատահական բնույթ: Առավել ևս հետաքրքիր է, որ այնուամենայնիվ ընդհանուր վարճացման ուղիները, գեղագիտական սկզբունքները նույնն էին և այս տեսակետից Ավագ ծաղկողի ստեղծագործությունը իր ժամանակի առաջավոր արվեստների հետ համընթաց քայլելու փայլուն օրինակ է: Ավագը ապրում էր մի հետաքրքիր ու բուռն ժամանակաշրջանում, երբ թե՛ արևմուտքի, թե՛ արևելքի մշակութային կյանքում տեղի էին ունենում մեծ իրադարձություններ: 14-րդ դարի 1-ին կեսը պալեոլոգյան արվեստի ծաղկման և արևելա-քրիստոնեական աշխարհի տարբեր անկյուններ նրա ներթափանցման ժամանակաշրջանն էր: Հենց այս ժամանակ էր, որ ստեղծվեցին այնպիսի հիանալի հուշարձաններ, ինչպիսիք են՝ Բյուզանդիայում Կահիրե—Ջամին, Ֆետիե—Ջամին, իրենց մուգայիկներով ու որմնանդակարներով, Նովգորոդի Այսկերպության եկեղեցու որմնանկարները և բավմաթիվ այլ բարձրարվեստ հուշարձաններ ու ձեռագրեր, որոնց ոճը ամբողջովին հաճախված էր հելլենիստական արվեստի արձագանքներով:

Այս ժամանակաշրջանում էր նաև, որ կարծես առաջին անգամ արվեստի պատմության մեջ նկարիչները փորձում էին տեսանելի դառնել, կենդանի ջուհն հաղորդել արդեն բառմիտ աատկերված ավետարանական թեմաներին: Աստես էին աշխատում 13-րդ դ. 2-րդ կեսի կիլիկյան մեծ վարպետները և հատկապես Թորոս Ռոսլինը, այսպես էր աշխատում և Ավագ ծաղկողը:

² Հ. Մանանդյան, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հ. 3, Երևան, 1952, էջ 322:

Ինչ վերաբերում է հեյլենիստական դրա-
րության ժառանգությանը, ապա Գլաձորում,
ինչպես և այլուր այն բավականին բազմա-
կողմանիորեն ուսումնասիրվում էր: Մյուս
կողմից, արդեն սկսել էին թափանցել արև-
մուտյան մշակույթի տարրեր, կապված կա-
թոլիկ հոգևորականների ծավալած գործու-
նեության հետ՝ հանուն քույր եկեղեցիների
Հռոմի Պապի հովանավորության ներքո հա-
մախմբման: Ունիթոռական շարժման հակա-
ռակորդները պաշտպանում էին ազգային՝
Հայ Առաքելական Եկեղեցու շահերը, ուրեմն
և հայ մշակույթի ավանդույթները: Գլաձորի
վանքը այս պայքարի կենտրոնում էր: Հենց
այստեղ էլ իր կրթությունն ու հոգևոր մկր-
տությունը ստացավ Ավագը³: Որպես լայ-
նախոհ ու մեծ անհատականության տեր
արվեստագետ, նա պետք է ձգտեր ծանոթա-
նալ իր ժամանակակից արվեստներին և ա-
ռաջին հերթին կիլիկյան արվեստին: Կիլիկ-
յան թագավորությունը, որ իր աշխարհա-
գրական դիրքի շնորհիվ արևելքի ու արև-
մուտքի արվեստների մի խառնարան էր, հո-
գևոր սնունդ էր մատակարարում բուն Հա-
յաստանի արվեստագետներին: 13-րդ դարի
երկրորդ կեսից սրընթաց վարզացում ապրող
կիլիկյան մանրանկարչության գործող ոգին
հիմնավորապես թարմացրեց հայ գեղանը-
կարչության ավանդական ոճը: Այն բերում
էր կենդանի, թարմ շունչ մայր երկրի ոչ
միայն մանրանկարչությանը, այլև մյուս ար-
վեստներին, բերում էր կերպարների և հո-
րինվածքային լուծումների բազմազանու-
թյուն, մարդկային մարմնի համամասնու-
թյունների ու նրա պլաստիկայի նորովի մեկ-
նաբանում, նրբին ներկայանակ: Հսկայական
դեր խաղաց հանձարեղ վարպետ Թորոս
Ռուպինը, որի ստեղծագործությունը քրիս-
տոնյա աշխարհի մանրանկարչական ար-
վեստի ամենահետաքրքիր երևույթներից էր:
Ռուպինյան արվեստի սկզբունքները իրենց
հստակ արտահայտությունը գտան Ավագ
ծաղկողի մոտ: Նրա տաղանդը այն բարե-
նրպաստ հողն էր, որ հնարավորություն
տվեց այդ ավանդույթների ոչ միայն ընկա-
լմանը, այլև դրանց հետագա վարզացմանը:
Հոգևոր անկեղծ ապրումները, «արարման»
կնիքը կրող ստեղծագործական խորը գործ-
ընթացը Ավագի արվեստին հաղորդեցին ան-
կրկնելի ինքնատիպություն ու այն վերծ-
պահեցին 14-րդ դ. արդեն տարածում գտած
«ակադեմիզմից»: Այս տեսակետից նրա ար-
վեստն իրոք որ «Նախատիպի» հայտնու-
թյուն էր: Մյուս էլ, դարեր անց, նկարչի այդ
կենդանի, ոգեղեն թրթիռն է, որ ստեղծում է

երկխոսություն նկարի ու դիտողի միջև, մի
կարևոր հանգամանք, որ նրա ստեղծագոր-
ծությանը հաղորդում է ճշմարիտ արվեստի
(և ոչ թե ընդօրինակման) երանգ ու տար-
բերում այն 14-րդ դ. մյուս գործերից:



«Խաչելություն», Մատ., ձեռ. № 6230 (1358 թ.)

Թե որտե՞ղ և ե՞րբ է ծնվել նկարիչ ու
գրիչ Ավագը, հայտնի չէ: Սակայն ստույգ է,
որ նա աշակերտել է 14-րդ դ. հայոց պատ-
մության ականավոր դեմքերից մեկին՝ հայտ-
նի մանկավարժ Եսայի Նչեցուն: Անշուշտ,
այս հանգամանքը մեծ դեր է խաղացել նրա
կյանքում և որոշակի կնիք դրել Ավագի՝ որ-
պես արվեստագետի անհատականության
ձևավորման վրա:

Ավագի գեղանկարչական ժառանգությու-
նից մեկ է հասել յոթ ձեռագիր՝ նկարապարդ-
ված ավելի քան քառորդ դարի ընթացքում:
Դժբախտաբար, հայտնի չէ Գլաձորում գրը-
ված ու նկարապարդված ոչ մի ձեռագիր:
Շրջանառության մեջ գտնվող ձեռագրերից
ամենավաղը թվագրված է 1329 թվականով:

³ Л. Дурново, Краткая история древнеармян-
ской живописи. Ереван, 1957, стр. 48,

⁴ Р. Драпьян, Армянская миниатюра и книж-
ное искусство. «Очерки по истории искусства
Армении». Сборник статей. М.—Л., 1939, стр. 23.

Այստեղ Ավագը հիշատակվում է որպես դպիր: Հավանական է, որ այդ ժամանակ նա արդեն թևակոխել էր իր տարիքի 3-րդ տասնամյակը: Համենայն դեպս այդ ձեռագրի մանրանկարները վկայում են, որ մեր առաջ կանգնած է հասուն, մասնագիտական պատրաստություն անցած մի վարպետ: Մատենադարանում պահվում են միայն չորսը (№ № 6230, 4429, 7650, 212)⁵: Սրանք հնարավորություն են տալիս հետազոտելու նկարչի ստեղծագործությունը և պատկերացում կապելու այն ուղու մասին, որով ընթացել են նրա արվեստն ու պատկերագրությունը: Մնացած երեքը գտնվում են աշխարհի տարբեր հավաքածուներում (Երոտաղեմ, Լոնդոն, Բեռլին):

Մատենադարանի ձեռագրերից առնվազն երեքը, համաձայն հիշատակարանների, նկարապարզվել են Սուլթանիե քաղաքում, կամ նրա մոտակայքում: Ի՞նչ քաղաք էր դա, ուր, ըստ երևույթին, բավականին երկար ապրել ու աշխատել է մեր վարպետը:

Սուլթանիեն 14-րդ դ. 1-ին քառորդում Ատրպատականում հիմնադրված Մարաղայի լատին եպիսկոպոսության կենտրոնն էր⁶: Պատմիչ Ղազվինին նշում է, որ այս բազմամարդ, աշխույժ առևտրական կյանքով ապրող քաղաքում հավաքվել էին տարբեր ժողովուրդների ու հավատքների ներկայացուցիչներ: 14-րդ դ. արդեն, դատելով հիշատակարաններից, Սուլթանիեում կար բավականին մեծ ու հարուստ հայկական գաղութ, կրոնական կապակերպություններով ու եպիսկոպոսով⁷: Ահա այս քաղաքում, Առաջավոր Ասիայի աշխույժ առևտրական կենտրոններից մեկում, որտեղ խաչաձևվում էին բազմաթիվ մշակութային հոսանքներ ու ավանդույթներ, իր կյանքի մի հատվածում ստեղծագործել է նկարիչ Ավագը:

Սակայն առ այսօր շատ քիչ բան է հայտնի Սուլթանիեում տիրող մշակութային մթնոլորտի մասին: Բացի Ավագի նկարապարհած ձեռագրերից մեկ հայտնի է ևս մի ձեռագիր, որի մանրանկարչության հեղինակն է Մխիթար Անեցին: Այդ Ավետարանը ունի ինը տերունական նկար, խորաններ, ավետարանիչների պատկերներ: Մանրանկարները ներկայացնում են Ավագի արվեստից հիմնավորապես տարբեր՝ արտակարգ գու-

նեղ ու դեկորատիվ, մահմեդական արվեստի ու միջավայրի կենդանի տպավորության տակ ստեղծված, տիպիկ արևելյան մի ոճ: Թանկարժեք, նրբաճաշակ պարսկական գորգեր հիշեցնող խորանները համակված են արևելյան արվեստին հատուկ շքեղությամբ ու նրբագեղությամբ: Այսպիսով Սուլթանիեի գեղարվեստական կյանքը 14-րդ դ. նշանավորվում է մեկ հայտնի երկու նկարչով, երկուսն էլ յուրահատուկ անհատականության տեր, բայց միանգամայն տարբեր: Թե՛ Ավագը, թե՛ Մխիթար Անեցին նշանակալից հետք թողեցին հայ միջնադարյան արվեստի պատմության մեջ:

14-րդ դարի 50-ական թվականներին Ավագը այցելում է Կիլիկիա, որն արդեն ապրում էր իր փառքի մայրամուտը, թեև մշակութային կյանքը խոշոր քաղաքներում դեռևս չէր դադարել: Հիշատակարանները վկայում են, որ այստեղ Ավագը գտնում է իր տաղանդին արժանի ընդունելություն (մի փաստ, որ ինքնին վկայում է նրա համբավի լայն տարածման մասին): Կոստանդին թագավորից ու Մխիթար կաթողիկոսից ընծա ստացած հիանալի մագաղաթյա Աստվածաշունչը նա իր հետ բերում է Հայաստան և նկարապարզում Փայտակարանում: Թե որքա՞ն է Ավագը մնացել Կիլիկիայում, դժվար է ասել. մի բան պարզ է, որ նա լայն հնարավորություն է ունեցել ծանոթանալու բյուզանդական և արևմտյան արվեստներին, դիտելու իր համար անսովոր՝ ազատ բարբերն ու սովորույթները:

Ուրեմն և բնական է, որ հեղինակություն վայելող նկարչի նշանավոր պատվիրատուների թվում տեղ են գրավում հայոց մեծաց թագավարվից ժառանգ, տեր տանն Միսական, պարոնաց պարոն Պեջգեն, մեծահարուստ Ալանը, պարոնաց պարոն Սորխաթմիդը և այլն: Ավագ ծաղկողը աշխատակցել է ժամանակի նշանավոր արվեստագետներին՝ Մխիթար Անեցուն, Սարգիս Պիծակին: Թե՛ պատվիրատուների, թե՛ արվեստակից ընկերների նման շարքը հնարավորություն է սալիս փոքր ի շատե պատկերացում կապելու այն մտավորական մթնոլորտի մասին, ուր ապրում ու ստեղծագործում էր վարպետը:

Ավագը նաև բանաստեղծ էր: 1338 թ. նկարապարզված ձեռագիրը (Մատ. № 4429) օժտված է ընդարձակ, չափածո հիշատակարանով, որի քնարական տրամադրությունը վկայում է նրա բանաստեղծական խառնըվածքի մասին: Հոյակապ գրիչ, նկարիչ և բանաստեղծ—այսպիսին էր Ավագը՝ հայ միջնադարի մեծ արվեստագետներից մեկը:

Ավագի ստեղծագործության ակունքները սկիզբ են առնում Կիլիկիայի և Գլաձորի

⁵ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակեանք կամ Պոռեբանք հայոց պատմության մեջ, մասն 2, Վաղարշապատ, 1928, էջ 242:

⁶ Հ. Մանանդյան, Քննական տեսություն հայ ժող. պատմ., երկ., հ. գ., Երևան, 1977, էջ 351:

⁷ Լ. Խաչիկյան, Արտադի հայկական իշխանությունը և Ծործորի դպրոցը. «Բանբեր մատենադարանի» 1973, № 11:

վանքի մանրանկարչական ավանդներից⁸, այսինքն՝ հենց այն շրջաններից, որոնց հետ կապված էին հեղինակի կա՛մ նկարչական ուսումնառությունը, կա՛մ հետագա՝ ավելի հասուն շրջանի հետաքրքրությունների շրջանակները: Ազգային ավանդույթի ակունքների տեսակետից նրա նախորդների շարքում են Իգնատիոս մանրանկարիչը, Թորոս Տարոնացին, Թորոս Սարկավազը, Մովսիսը և, իհարկե, Թորոս Ռուսինն ու իր դպրոցը: Գլաձորի, ինչպես նաև Կիլիկիայի, այդ ժամանակաշրջանի մանրանկարչության պատկերազրական նկարաշարը բավականին ուրջակի է: Այն բաղկացած է 10—12 սյուժետային մանրանկարներից և, որպես կանոն, ընդգրկում է Քրիստոսի կյանքի գլխավոր դրվագները՝ Տնօրինությունները և Չարաբանքները: Այսպիսի նկարաշար առկա է Ավագի վաղ շրջանի ձեռագրերում: Այդ շարքը, սակայն, անփոփոխ չի մնում, և արդեն 1337 թ. նկարապարզված Ավետարանում համալրվում է այլ մանրանկարներով, հատկապես Քրիստոսի հրաշագործություններով ու հին կտակարանային մի քանի տեսարաններով:

Ավագի կողմից նկարապարզված ձեռագրերում առկա են թե՛ ամբողջադիր, թե՛ տրոհված և էջով մեկ ցրված, թե՛ լուսանցքներում տեղադրված մանրանկարներ: Վաղ ձեռագրերում բովանդակային մանրանկարների տեսորը տեղավորված է ձեռագրի սկզբում, խորաններից անմիջապես հետո, ինչպես ընդունված է մայր Հայաստանի մանրանկարչության մեջ՝ ի տարբերություն Կիլիկիայի: Հետագայում նկարապարզված ձեռագրերում մանրանկարները թափանցում են ձեռագրի մեջ՝ դառնալով նրա անմիջական մասը: Պատկերազրական նկարաշարի նկատմամբ ցուցաբերած ազատ մոտեցումն ինքնին վկայում է ընդհանուր մտայնության մեջ տեղ գտած նոր միտումների մասին: Փոխվում է վերաբերմունքը նաև գրքի նկատմամբ. այն այլևս միայն ի պահ տրվող մատուց չէ, այլ մանրանկարների հետ միասին մի կոտ «ճարտարապետական» կառուցվածք, որն իր ամբողջության մեջ կոչված է կրթելու մարդկանց և ուղեցույց հանդիսանալու նրանց՝ երկրային գործերում:

Ավագ ծաղկողի ստեղծագործությունը ունի մի յուրահատկություն, մի գաղափարական ենթատեքստ, որը չի հանդիպում մայր Հայաստանի վաղ շրջանի ձեռագրերում, թեև առկա է որմնանկարչության մեջ: Դա Հին ու Նոր Կտակարանների կապն է. կապ, որ ենթադրում է, Հին Կտակարանի հիմնական

գաղափարների շարունակումը նորում⁹: Մանրանկարչության մեջ այդ կապի վկայությունն է հին կտակարանային կերպարների ներմուծումը Ավետարան¹⁰: Ավագը մի քիչ այլ կերպ է մոտենում այս խնդրին: № 212 ձեռագրում Մատթեոսի Ավետարանի նկարապարզումը սկսվում է Քրիստոսի ծննդաբանությամբ: Փրկչի նախնիների բավականաչափ անհատականացված պատկերների շարքն ավարտվում է Մարիամ Աստվածածնի և մանկան սրբապատկերով, որպես Հին և Նոր Կտակարանների կենդանի կապի վկայություն:

Հիսուս Քրիստոսի ծագումնաբանության պատկերապարզ օրինակների մեջ նման վերջաբան այլ տեղ հայտնի չէ: Այն իր մեջ պարունակում է նախորդ սերունդների գործած մեղքի և Քրիստոսի զալստյամբ այդ մեղքի քաղության գաղափարը: Այս նոր լուծումը Ավագ ծաղկողի հնարանքն է: Նախապես, միայն նախնիների պատկերումը հայտնի է կիլիկյան մանրանկարչությունից և հատկապես Վաշինգտոնի Ֆրիորի պատկերասրահում պահվող 32.18 ձեռագրից¹¹:

Կիլիկյան մանրանկարչության և նրա հանճարեղ ներկայացուցչի՝ Թ. Ռուսինի արվեստի հմայքը անսահմանորեն մեծ էր. դա ոչ միայն արվեստի հմայքն էր, այլև կորցրած ու վերստին գտնված պետականության գաղափարի ձգողական ուժը: Կիլիկյան ձեռագրերը ընդօրինակվում էին մայր Հայաստանում և հայկական սփյուռքում, գրեթե մինչև 16-րդ դ.:

Եվ այնուհանդերձ կիլիկյան պատկերազրական տիպերը Ավագի համար ծառայել են որպես մեկնակետ միայն, բայց ոչ երբեք կույր ընդօրինակման առարկա: Ավագի ստեղծագործության պատկերազրական ծրագիրը գլխավորապես արտացոլում է կիլիկյան մանրանկարչության սկզբունքները, որոնք, սակայն, ենթարկվում են յուրովի վերամշակման, շեշտադրվում այնպես, ինչպես պետք է հեղինակին:

Ավետարանական բնագրի «մանրամասն, ինչպես ասում է պրոֆ. Ս. Տեր-Ներսեսյանը, բառացի նկարապարզումը 13-րդ դ. 2-րդ կեսին արդեն կիրառվում էր կիլիկյան վար-

⁹ Մենք նկատի ունենք Աղթամարի որմնանկարչությունը, ուր նույնքան հստակորեն դիտարկվում է կապը Հին ու Նոր Կտակարանների մեջ (տես՝ S. Der-Nersessian, Aghtamar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965, p. 42.

¹⁰ S. Der-Nersessian, Armentian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington 1963, p. 45.

¹¹ S. Der-Nersessian, Նույնը... p. 45.

⁸ Ա. Ավետիսյան, Հայկական մանրանկարչության Գլաձորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 143:

պետների կողմից¹²: Այս տեսակետից Ավագի ստեղծագործությունը՝ հատկապես 1337 թ. նկարազարդված № 212 ձեռագիրը, մոտ է արդեն հիշատակված, Թորոս Ռոսլինի արվեստանոցում կատարված 32.18 ձեռագրին: Ավագի վրձնած պատկերներում, ի տարբերություն այնքան տարածված չեզոք ընդօրինակման, ըստ ամենայնի առկա է ստեղծագործական պահը. կերպարները կենդանի են, ներազդող՝ իրենց հոգեբանական վիճակներով. իրադրությունները խորապես վերստացված են նկարչի կողմից:

Պատկերագրության մեջ նույնպես Ավագը նախատիպերի չոր վերարտադրող չէ: Ընդհանրապես, հիմնականում նա հավատարիմ է վաղեմի ազգային ավանդույթներին կամ կիլիկյան տարբերակներին, որոնք երբեմն իրենց ժամանակակից մանրանկարչական գործերի հետ համեմատած ավելի թարմ են ու նորարարական. իսկ բացառիկ դեպքերում օգտվում է բյուզանդական նախատիպերից: «Հայտնություն», «Մկրտություն», «Այլակերպություն», «Ընծայում», «Վերջին ընթրիք» պատկերները հետևում են տեղական պատկերագրությանը, որ հայտնի է դեռևս 11-րդ դ. ձեռագրերից: Հանդիպում են նաև պատումներ, որոնք թեև տարածված են 13-րդ դ. կիլիկյան մանրանկարչությունում, բայց իրենց հիմնական գծերով հայտնի են դեռևս վաղ քրիստոնեական արվեստի հուշարձաններից՝ Վանապան տարբերակներով: Այս դեպքում էլ Ավագը, ինչպես օրինակ «Հաղորդություն» մանրանկարում ցուցաբերում է անկախություն՝ առաջարկելով թեմայի խորհրդանշական վերախառնատարման օրինակ:

Հայ մանրանկարչության մեջ, մինչև 13-րդ

դ. կեսերը, Քրիստոսի թաղումը որպես ինքնուրույն դրվագ հանդես չի եկել: Պատկերվել է Քրիստոսի Հարությունը կամ Յուդաբեր կանայք գերեզմանի մոտ, բայց ոչ երբեք թաղումը: Կիլիկյան նկարիչները անդրադառնում են ուղղակի Հարությանը նախորդող դրվագին, երբ Հովսեփ Արիմաթեացին նախապատրաստում է Քրիստոսի պատանքի մեջ փաթաթված մարմինը թաղման համար, իսկ Յուդաբեր կանայք դիտում են այդ արարողությունը հեռվից: Ավագը, այս պատկերագրությունից՝ ընդօրինակում է միայն Քրիստոսին և Հովսեփ Արիմաթեացուն, իուսափելով պատմողականությունից: Նա ընդհանրապես էականը, սկզբունքայինը սեղմ ձևով արտահայտելու կողմնակից է:

Վաղ շրջանի ձեռագրերում բացակայում է նաև «Խաչից իջեցնելը»: 13-րդ դ. երկրորդ կեսերին այն հայտնվում է կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, որպես նախատիպ ունենալով բյուզանդական օրինակները¹³: Կիլիկյան տարբերակը բազմամարդ է, խաչի մոտ ողբացող կանանցով¹⁴, ու Նիկողիմոսով, որ Քրիստոսի ոտքից գամն է հանում: Այս կառույցը իր հիմնական պատկերագրական գծերով կրկնվում է Ավագի մոտ: Տարբերություններն ավելի ձևաբանական կարգի են ու վերաբերում են հորինվածքի մանրամասներին: Կարևորություն է ստանում ներկայանալու տարածության մեջ տեղաբաշխելու խնդիրը:

(Շարունակելի)

¹² S. Der-Nersessian, Freer Gallery... p. 47.

¹⁴ Չորս ողբացող կանանց մոտիվը հատուկ է կիլիկյան պատկերագրությունը, տես՝ Վ. Ղազարյան, «Սյուժետը կիլիկյան մանրանկարչության մեջ»:

¹³ S. Der-Nersessian, Նույնը... p. 41.