



ԼԻԼԻԹ ՉԱՔԱՐՅԱՆ

(Արվեստաբանության թեկնածու)

ԱՎԱԳ ԾԱՂԿՈՂ*

Երբեմն նույն պատումը օգտագործվում է տարբեր խմբագրություններով, նայած թե ինչ նախօրինակից է օգտվել վարպետը: Մայր Հայաստանի մանրանկարչության մեջ «Ծնունդը» և «Մոզերի երկրպագությունը» սովորաբար հանդես են գալիս միացյալ: Կիլիկիայում այս պատկերը տրոհվում է և երկու դրվագները պահպանում են ինքնուրույն տեղեր: Ավագի մոտ առկա է և՛ ավանդական հայկական խմբագրությունը, և՛ կիլիկյանը: Պատկերագրությունը ընդհանրապես այն ոլորտն է, ուր բացահայտվում են մեր վարպետի աստվածաբանական լուրջ կրթությունը, գիտելիքները և հակումները: Կիլիկյան վարպետների մշակած տիպերից օգտվելիս Ավագը ցուցաբերում է ճկուն միտք, ինքնուրույնություն, այնպես, որ ուրվանկարների թեթևակի վերափոխման միջոցով կարողանում է բացահայտել իր ըմբռնումը, իր տեսակետը պատումի գաղափարական առանցքի նկատմամբ: Հորինվածքը համառոտվում է, հիմնականը պատվում է երկրորդականից, գրեթե միջտ անվերապահորեն ընդգծվում Քրիստոսի առաջնակարգ դերը: Օրինակ «Հիտուը Սիմոն բողոտի տանը» նկարում ի տարբերություն կիլիկյան օրինակների, պատկերվում են միայն գլխավոր անձինք՝ Քրիստոս և նրան նարդոսի յուղով օծող կինը. այսինքն նկարիչը ներկայացնում է իրադարձության հենց

բարձրակետը, տեղի ունեցող երկխոսությունը և սրանով հասնում հոգեբանական մեծ ներգործության: Դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացած է այս երկուսի վրա, որոնց միջև նկարչի հուժկու ավյունի շնորհիվ ստեղծված դաշտը ներթաշում է նաև դիտողին ու ակամայից ստեղծում իրադարձությանը մասնակից դառնալու պատրանք:

«Ղապարոսի հարության» մեջ կիլիկյան վարպետները ներմուծում են իրապաշտական մի մանրամասն—Ղապարոսի ընկերը դիակի տարածած գարշահոտությունից ծածկում է քիթը: Ներկա է նաև հրեաների բալությունը, որ բացակայում է վաղ Հայկական ձեռագրերում: Այս պատկերագրական հորինվածքը իր ընդհանուր գծերով կրկնվում է Ավագի մանրանկարում. բաց է թողնվում միայն ընկերոջ կերպարը, որ կենցաղային երանգ է հաղորդում տեսարանին, և այսպիսով շեշտվում Քրիստոսի ու Ղապարոսի միջև տեղի ունեցող խորհրդի պահը:

«Կանայի հարսանիքում» կիլիկյան վարպետները Քրիստոսին հատկացնում են գլխավոր դեր, տեղավորելով նրան հարսի ու փեսայի մեջտեղը: Ի տարբերություն վաղ հայկական օրինակների, ուր Քրիստոսը պատկերվում է իրադարձության երկու տարբեր պահերի: Հետևելով խմբագրական կիլիկյան տարբերակին, Ավագը նույնպես Փրկչին մեկ անգամ է պատկերում, բայց այս անգամ արդեն ջրով լի անոթների կողքին, որոնց հետ էլ անմիջականորեն կապված է իրաջքի խորհուրդը, «նա ջուրը գինի

* Շարունակված «Էջմիածին» ամսագրի 1985 թվականի № Է-ից:

դարձրեց, որպեսզի հայտնի լինի նրա Աստվածությունը, թե նա որ ոչնչից ջրին տվեց ջրի բնությունը, նույն ջուրը գինի դարձրեց, ինչպես և կամեցավ¹⁵: Եվ այսպես, ամենուրեք, ուր տեղի է ունենում հրաշք, հորինվանքները համառոտված են գործող անձանց կրճատման հաշվին, հիմնականը միշտ Քրիստոսն է, պատմությունից պատմություն փոփոխվող դեմքի, ոչ միանշանակ արտահայտությամբ, բայց միշտ կարեկցանքով ու համամարդկային սիրո անխորտակելի ուժով լի: Այդպիսի իմաստային հագեցվածությունը են ներկայանում Կույրերի, Անդամալոյծի, Տեռատես կնոջ, Պետրոսի զոքանչի և այլ ապաքինումներ, բոլորն էլ համուլիչ, ու ճշմարտապատում, քանի որ կրում են նկարչի խորը ապրումների անջնջելի կնիքը:

Թվում է, թե Քրիստոսի աստվածային էության շեշտման հետ է կապված և «Վերջին դատաստանի» Ավագի պատկերագրական խմբագրությունը: Ըստ էության, այն հիշեցնում է կիլիկյան վարպետների և հատկապես Թ. Ռոպինի կողմից մանրամասն մշակված օրինակը, որի մեջ Ավագը որոշ փոփոխություններ է մտցնում: Երկու ձեռագրերում էլ (հ. 212, հ. 7650) այս պատկերները հետևում են Մատթեոսի ավետարանին: Ռոպինի բավականին լայնածավալ, բավաթիվ դրվագներ ընդգրկող «Վերջին դատաստանը» ամբողջադիր է (հ. 539, 1262 թ.): Մինչդեռ Ավագը տրոհում է այն երկու հանդիպողի էջերի վրա, առավելագույնս ընդգծելով Քրիստոսի երկնային դատավոր լինելու հանգամանքը. «Արդ, երբ մարդու որդին գա իր փառքով և բոլոր հրեշտակները իր հետ, այն ժամանակ նա պիտի նստի իր փառքի աթոռի վրա...» (Մատթեոս ԻԵ—31): Մի դեպքում Քրիստոսը որպես երկնային դատավոր մի էջի վրա հանդես է գալիս Աստվածածնի հետ, մյուս դեպքում նա նորից հանդես է գալիս Աստվածածնի, Հովհաննես Մկրտչի և առաքյալների հետ: Հանդիպողի էջերին ներքևի դաշտերում պատկերվում են Վերջին դատաստանի մյուս դրվագները, մեղավորների և անմեղների հարության տեսարաններով:

Նույն սեղմ ու կարճառոտ եղանակով են կատարված «Անառակ որդու վերադարձը», «Դու ես Պետրոսը», «Նաչի Գողգոթա տանելը» պատկերները: Վերջինս բառացիորեն կրկնօրինակում է տեքստը՝ «Եվ դուրս ելնելով՝ գտան կյուրենացի մի մարդ Սիմոն անունով, ու նրան ստիպեցին, որ նա խաչը կրի» (Մատթեոս ԻԵ—32):

Ինչ վերաբերում է «Դու ես Պետրոսը» մանրանկարին, ապա այն համաձայն Ս.

Տեր-Ներսեսյանի, apriori կարող է համարվել արևմտյան ապոկեոլոգիայի արդյունք կիլիկյան մանրանկարչության վրա, քանի որ լատինական աշխարհում էր, որ հատկապես ընդգծվում էր Պետրոսի առաքյալի առաջնությունը մյուսների նկատմամբ¹⁶: Թեև, որքան էլ որ այդ տարօրինակ թվա, արևմուտքում այն պատկերվում է ծայրահեղորեն հազվադեպ:

Այսպիսով՝ Ավագը ստեղծագործում էր մի ժամանակաշրջան, երբ արևմտյան աշխարհի և հատկապես հռոմեական եկեղեցու ապոկեոլոգիան Վիլիկիայում նկատելի էր: 14-րդ դարի առաջին կեսին նույն երևույթը դիտարկվում է բուն Հայաստանում: Միարարական գործունեությունը, որ վարում էր Հռոմի եկեղեցին թե կիլիկիայում, թե՛ Հայաստանում ուներ իր պաշտպաններն ու հակառակորդները: Միարարության դեմ պայքարի հիմնական կենտրոնն էր Գլաձորի Համալսարանը, ուր իր հոգևոր կրթությունն էր ստացել Ավագ ծաղկողը: Թվում է, թե Քրիստոսի դերի խիստ շեշտադրումով, հատկապես հրաշքներ պատկերող տեսարաններում և մանավանդ հրաշքների հսկայական տեղ հատկացնելով իր ստեղծագործություններում Ավագը հետապնդել է հատուկ նպատակ—ընդգծել Փրկչի Աստվածային բնույթը տուրք տալով հայոց եկեղեցու միաբնակ ուղղությանը: Սա նկարչի համար ազգային ինքնարտահայտման ուղի էր, հայ եկեղեցու հինավուրց դավանաբանական հիմքերը պաշտպանելու մի ձգտում: Դժվար թե այնպիսի մի ավանդապահ ոլորտում, որպիսին էր միջնադարյան գրքի նկարազարդման պատկերագրությունը, նախատիպից կատարվող ջեղումները պատահական բնույթ կրեին: Ապաքինումների նկարազարդումներում բաց թողնելով մանրամասներ, նկարիչը կարծես շեշտում է հրաշքի պահը. վեր հանում դրա աստվածային բնույթը: Ուրեմն և նրա ստեղծագործության մեջ երևան է գալիս մի նոր շերտ, զուտ գաղափարական ոլորտին վերաբերող մի երանգ, որն ինչ-որ չափով օգնում է լրացնելու նկարչի անհատականության մասին մեր ունեցած պատկերացումները:

Ավագ ծաղկողը իր ժամանակի հայ իրականության ամենակրթված, լայնախոհ ու հետաքրքիր անհատականություններից մեկն էր: Այդ է վկայում նրա մեծ իմացությամբ ու նրբին ճաշակով կերտված գեղանկարչությունը, խորախորհուրդ գրչությունը, և վերջապես, ժամանակակիցների մեջ վայելած մեծ հեղինակությունը, որը նա պարտական էր, անշուշտ, ոչ միայն իր նկարչական տա-

¹⁵ Der-Nersessian, Freer Gallery, p. 51.

¹⁶ Der-Nersessian, Freer Gallery, p. 51.

ղանդին, այլ անհատականության ուժին ու հմայքին: Այլապես դժվար է բացատրել այն խանդավառ ընդունելությունը, որ նա գտավ Կիլիկիայում ոչ միայն իր արվեստակիցների շրջանում, այլև ամենաբարձր խավի ներկայացուցիչների մոտ: Թանկարժեք թագավորական ընծան, նրա նկատմամբ Կիլիկիայում եղած վերաբերմունքի ամենալավ ապացույցն է:



«Նովիանես Սկրոջի գլխատուվը», Մատ., ձեռ. № 212 (1337 թ.)

թյան վրա, և նույնպես միջնորդավորված: Աշխարհիկ, կամ Կինվորական հագուստներ, գլխարկներ, գրահներ—ահա այն բնագավառը, ուր Կիլիկիայի միջոցով ի հայտ է գալիս Եվրոպան:

Ավագի ստեղծագործության մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում դիմանկարը: Իր հիմքում ունենալով Կիլիկյան ավանդույթը, այն ստանում է նորովի մեկնաբանում, օժտվում անհատական գծերով: Պատվիրատուներ պարոն Սորխաթմիշի ու նրա տիկին Բեկի խաթունի, պարոն Ասլանի ու հենց իր՝ ծաղկողի դիմանկարները շահեկանորեն տարբերվում են նախորդ շրջանի նկարներից: Հ. 7650 ձեռագրում, «Վերջին դատաստան» մանրանկարի ներքին յուսանցքի մոտ պատկերված է Ասլանը, գրկած մանուկին Քրիստոսին մատուցելու պահին: Դատելով հիշատակարանից, դա նրա՝ մանկամարդ վաղամեռիկ որդին է: Նման կենդանի, իրապաշտական շնչով տոգորված ու, նույնիսկ, փոքր-ինչ կենցաղային բնույթի դիմանկարներ չեն հանդիպում ո՛չ բյուզանդական, ո՛չ Կիլիկյան արվեստների մեջ, և ինչոր տեղ մտում են յուրահատուկ Ավագի արվեստին:

Նորանների վարդարվեստը և ավետարանիչների պատկերները Ավագի ստեղծագործության նվազ ինքնուրույն մասն են կազմում: Նրանք մեծապես հետևում են Կիլիկյան օրինակներին:

Ավագի՝ և ընդհանրապես միջնադարի որևէ նկարչի ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքի բացահայտումը պայմանավորված է նախ և առաջ՝ միջնադարի գեղարվեստական խնդիրների պարզաբանմամբ: Սա խրթին, բայց թերևս այդ արվեստը հասկանալու միակ ուղին է: Որո՞նք էին նկարչի ստեղծագործության շարժիչ ուժերը, ներշնչման աղբյուրները, ինչպիսի՞ն էին հոգևոր նախադրյալները:

Խնդիրը, որ դրված էր Ավագի առջև—Քրիստոսի կյանքի դրվագների պատկերումը—չատ հին էր և համընդհանուր իր ժամանակի քրիստոնյա աշխարհի բոլոր նկարիչների համար: Հարցը, որ գեղարվեստական տեսակետից ենթակա է քննարկման, այն է, թե միջոցները, որով նա աշխատում էր լուծել այդ խնդիրը, կրո՞ւմ են անհատական ստեղծագործական գործընթացի կնիք, թե ոչ: Հենց սկզբից կարող ենք այս հարցին դրական պատասխան տալ, այլապես Ավագի ստեղծագործության ինքնուրույն քննարկումը կլիներ անիմաստ, իսկ նրա ժառանգությունը կտարրալուծվեր այն բազմաթիվ մանրանկարչական ձեռագրերի մեջ, որոնք իրենց քանակով անշուշտ հարստացնում են ազգային արվեստի շտեմարանը, բայց ոչ

Այսպիսի լայնախոհ, մեծ արվեստագետը, իհարկե, չէր կարող ամբողջովին անտեսել արտաքին աշխարհում ծավալվող գեղարվեստական գործունեությունը: Նախապես ասենք, որ արտաքին ազդեցությունները Ավագի մոտ ի տարբերություն իր շնորհալի գործընկեր Թորոս Տարոնացու, հանդես են գալիս խիստ միջնորդավորված ձևով: Բացառիկ դեպքերում պզգցվում է անմիջական կապ բյուզանդական արվեստի հետ: Սա վերաբերում է 1337 թ. նկարապարզված հ. 212 ձեռագրի Աստվածամոր ու մանկան պատկերին: Ավելի ճիշտ, այդ պատկերը պարզապես կարելի է անվանել մանրանկար սրբապատկեր մագաղաթի վրա:

Լատինական աշխարհը նույնպես թողել է իր աննշան կնիքը Ավագի ստեղծագործու-

երբեք պարզում նրան ճշմարիտ ստեղծագործական անհատականություններ:

Ավագը, որ ռուսինյան ավանդույթների միակ հավատարիմ հետևորդն էր ԺԴ դարում, կարողացավ թափանցել նաև նրա գեղարվեստական համակարգի հոգեբանական շերտերի մեջ, ըմբռնել նրա արվեստի ներքին սկզբունքները, լիովին մարտել կրած ազդեցությունը և առաջարկել իր սեփականը: Այստեղ, իհարկե որոշիչ դեր էր խաղում նրա նկարչական տաղանդի առկայությունը. գեղանկարչությունը—մեր վարպետի ինքնարտահայտման հիմնական միջոցն էր, նրա անհատականության անքակտելի մասը: Որպես նկարիչ Ավագը գեղագետ էր, նրա նկարները լի են այն նրբագեղ, անորսալի բանաստեղծականությամբ, որը հիանալի հաղորդվում է ձևի ու գույնի միջոցով: Իսկ կերպարների հոգեբանական տարբերակումը, նրանց ներաշխարհի խորքերը բացահայտելու կարողությունը, բացահայտում է մի ուժեղ ու նրբագաց անհատականություն, որը միաժամանակ ի վիճակի է բացարձակապես վերանայ անձնականից, և ներհուն ապրումների ու խոկումների ճանապարհով թափանցել բարձրագույն հոգևոր ոլորտներ: Եվ ահա գերիրականի հետ շփման այդ պահերին «ներքնածին» պատկերները ստանում են ձև, շունչ ու հոգի և հանձնվում մագաղաթին: «Ներքին աչքի» առկայությունը, որ հատուկ չէր միջնադարյան ամեն մի նկարչի, իր դերն է կատարում Ավագի նկարներում և ապահովում ստեղծագործական պրոցեսի անմիջականությունն ու կերպարների ճշմարտացիությունը: Օժտված նկարչի հուժկու ավյունով՝ նրա կերպարները այսօր էլ պահպանում են զգացմունքային ուժը և ներգործում դիտողի վրա, հուզում նրան մարդկային բարոյական արժեքների չխամրող պոռությամբ: Ի դեպ, ավետարանական բնագրերը, մանավանդ Տիրոջ գործած հրաշքերը իրենց բազմապատկան նկարիչներին տարբեր հորինվածքային մեկնաբանումների հնարավորություն էին տալիս: Այստեղ է, որ քիչ թե շատ դրսևորվում են նկարչի անհատականության հոգեբանական շերտերը: «Րաշքի խորհուրդը՝ իր ողջ մետաֆիզիկական բնույթով ու բարոյական արժեքով այնպես է համակում նկարչին, որ ներշնչանքի պորությունը հասնում է բացարձակի ու տեսիլները վավերականի ուժ ստացած, փոխադրվում են մագաղաթի վրա, ներդաշնակելով հավատքի ու արվեստի զգայությունները: Այսպիսին է միջնադարյան նկարչի հավատամքը և այս հավատամքի գոյությունը է, որ մենք արժեքավորում ենք նրա արվեստը: Այս հենքի վրա է, որ կերտվում են Քրիստոսի անսովորական կեր-

պարներ, քանի որ հենց Քրիստոսն է, որ հաճախ իր վրա է կրում իրադարձության ողջ իմացաբանական ծանրությունը: Ավագի վրձնած քրիստոսներ դադարում են «անիմանալի», «անըմբռնելի» պորության կամ ամենակալության ընդհանրացված խորհրդանիշ լինելուց: Այնքան խորն ու այնքան բավաջերտ են նրանք իրենց ներաշխարհով, որ արտաքին տպավորության բնական չափերի խախտման կամ ձևերի



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

մակերեսային ազդեցության անհրաժեշտությունը միանգամայն բացառվում է: Չափերով Քրիստոսը չի տարբերվում մյուս գործող անձանցից. համամասնությունները ներդաշնակ են, ֆիզիկական կյուբը՝ թեթև, կարծես անկշիռ, հայացքը լարված, որոշակի նպատակադրվածությամբ: Նուրբ դրվագավորված, կենդանի դեմքը կերծ է որևէ ձևող կամ վերացական երանգից ու չի համապատասխանում ընդունված պատկերագրական կանոնին: Այստեղ գերակշռում է միտքը. սա իմաստուն, ամեն ինչ հասկացող ու ներող, անհունորեն մարդկային ու սիրող Քրիստոսն է, մեր նկարչի իդեալը: Ապաքինումների ժամանակ նա մերթ համակ բարություն է, ինչպես արյունահոսող կնոջ դեպքում, մերթ անասնաման կարեկ-

ցանք ու բարի կամք—ինչպես բեթսայիդացի կույրի հետ, մերթ էլ սեր ու ըմբռնում կույր Բարտիմեոսի նկատմամբ, որին նա դիմում է «Գնա՛, թո հավատը քեզ փրկեց» խոսքերով:

Եվ այսպես, պատմությունից պատմություն փոխվում է Փրկչի դեմքի արտահայտությունը, հարստանում նոր հոգեբանական երանգներով: «Ղապարոսի հարության» մեջ նա պատկերված է կտրուկ շարժման պահին. աչքերի սևեռուն հայացքով, թափանցելով տարածության խորքերը, Փրկիչը նայում է, բայց ոչ Ղապարոսին, ոչ էլ նրա շուրջը, այլ դեպի Անհունը: Կարծես նա տեսնում է մի բան կամ մեկին, որ ոչ ոքի տեսանելի չէ. այդ «անհմանայի», «անտեսանելի» հետ երկխոսության, այդ հպոր հայացքի ուժով է, որ մեռյալը վերակենդանանում է: Ամբոխը քարացած է: Փրկչի դեմքի ուրվագիծը հստակ է, խիստ ընդգրծված այտուկներով. հստակ գծագրված երկար, բարակ ողնուցով թթով: Սակայն մեր հայացքը նորից ու նորից վերադառնում է մութ ստվերներով շրջանակված աչքերին ու հոնքերի հատման այն կետին, դեպի ուր առաջնորդվում են թե՛ ճակատի, թե՛ դեմքի ծալքերի ուղղությունները. այդ է դեմքի կենտրոնաձիգ մասը, այդտեղ է տեղավորված Փրկչի «հոգևոր աչքը» Աստվածային իմաստությամբ լի: Եվ հենց այդ՝ «տեսողական» ողջ հատվածն է, որ հաղորդում է կերպարին տիրակալի շունչ: Այս պատկերը ինքնին իր հոգեբանական հարուստ գույներով, ներդրված անկրկնելի խորհրդով, մի ինքնամփոփ աշխարհ է:

Այդպիսին է և «Քրիստոսին նարդոսի յուղով օծող կինը» մանրանկարը: Ավետարանական ընդարձակ պատմությունից Ավագը վերցնում է միայն ամենաէականը, ընտրում է միայն երկու ամենակարևոր անձանց—Քրիստոսին և կնոջը: Մինչդեռ Ռոսլինի մոտ այս պատմությունը ներկայացված է ամենայն մանրամասնությամբ. ներկա են և Սիմոն Բորոտը, որի տանը տեղի է ունենում դեպքը, և աշակերտները: Ավագը իր միտքը ավելի ցայտուն դարձնելու համար կրճատում է երկրորդական անձանց ու թողնում միայն գլխավորներին, ստեղծելով թե՛ հոգեբանական, թե՛ գեղանկարչական առումով մի կատարելություն: Այս պատկերի գործողության տրամաբանական հիմքը երկրային կյանքի օրինաչափությունները չեն. Մարիամ Մագթաղինացու և Քրիստոսի դեմքերը ունեն վերացած, օտարոտի արտահայտություն, ոչինչ աշխարհական նրանց այլևս չի հուլում, երկուսն էլ գիտեն ճակատագրի մասին ու ենթարկվում են նրան. «Իմ մարմնի վրա

այդ յուղը թափելով նա իմ թաղվելը կանխանշեց: Բայց ճշմարիտ եմ ասում ձեզ, որ ամբողջ աշխարհում, ուր էլ այս Ավետարանը քարոզվի, պիտի պատմվի դրա հիշատակին նաև ինչ որ դա արեց» (Մատթեոս ԻԶ-13): Սա երկու մարդու միջև եղած հոգևոր կապի մի խորախորհուրդ, բարձրագույն սիրու և հավատարմության մի վկայություն է: Նրբագեղ, անորսալի բանաստեղծականություն կա այս փոքրիկ նկարում:

Այսպիսով, հրաշքների նկարաշարը օգնում է Քրիստոսի կերպարի առավել ամբողջական բացահայտմանը: Այնքան կենդանի ու ուժգին է վերապրում նկարիչը հրաշքների հետ կապված պատմությունները (այսինքն այնքան հիմնավոր էին նրա կյանքում քրիստոնեական բարոյագիտության դրույթները) և այնպես վարպետ է կատարման մեջ, որ ի վերջո այդ պատկերները օժտվում են ԺԴ դ. համար բացառիկ մի ոգեղենությամբ: Սա հոգևոր կատարելության, մաքրագործման հասած ստեղծագործական մի վիճակի արդյունք էր, երբ արարվում են իրենց անաղարտությամբ ու վեհությամբ գերիրական կերպարներ: Եվ այսպես, ոգեղեն լիցք հաղորդելով ֆիզիկականին, նկարիչը կարողանում է բացահայտել մարդկային հոգեբանության ամենանրբին շերտերը, իմաստավորելով դրանք որպես բարձրագույն բարոյականության դրսևորումներ. հենց սրանով է, որ Ավագ ծաղկողի ստեղծագործությունը առնչվում է արվեստի հավերժական հմայքի գաղտնիքների հետ: Կարծես թե Ավագը իր առաջ խնդիր էր դրել այդ դառը և անհանգիստ ժամանակներում ժողովրդին նվիրաբերել կերպարներ, որոնք հակառակ գոյություն ունեցող ցածր կրթերին ու դժման իրադարձություններին, մարմնավորեին լավագույնն ու անաղարտը, ներդաշնակ մարդկային հարաբերությունները:

Ավագի ստեղծագործություններում Աստվածամոր կերպարը հայ մանրանկարչության ամենավեհ, ամենակառնից ու քնքուշ կերպարներից է. Քրիստոսը մարդկային ճակատագրով տառապող, մեղքն ու քավությունը իր վրա վերցրած մի էակ, առաքյալները՝ հավատի պինդորներ:

Ավագի ստեղծագործության ողջ գեղարվեստական համակարգի ձևաբանական տարրերը՝ գծանկարի ու հարթության հարաբերությունները, շարժումների ու դիրքերի համադրումները, հորինվածքային անկաշկանդությունը—ըստ էության ժամանակի գեղագիտական պրպտումների սահմաններում էին, սակայն դրանք, հավանաբար գալիս էին ոչ թե իրականության անմիջական ընդօրինակումից, այլ նկարչի ներաշխարհի հետ

կապված, խորապես ապրված ու գիտակցված մտապատկերներից: Այդպես, դժվար թե միջևնադարյան նկարչի գիծը, գույնը կամ այլևայլ ոճական հատկանիշներ ունենային այն գրավիչ անկեղծությունը, այն ոգեղեն լիցքը, որ բացահայտվում է Ավագ ծաղկողի ստեղծագործության գործող անձանց ֆիզիկական կերպարներում:

Այսպիսով, Ավագը հասնում է քրիստոնյա նկարչի բարձրագույն նպատակին. նրա վրձնած պատկերները նորից ու նորից օգնում են զգալու, հարաբերվելու «անխմանելի», «անտեսանելի» հետ, խորհրդածելու Մարդու ու Աստծո հարաբերությունների շուրջ:

Մարդու հոգևոր աշխարհը ավելի բազմակողմանի արտացոլելու խնդիրը ուղեկցվում է գեղանկարչական-ոճական փոփոխություններով: Անձինք ձեռք են բերում ֆիզիկական շրջափեղիություն. սա ոգեղենությունը բացահայտելու մի օժանդակ միջոց է՝ անկենդան, խորհրդանշական մարմիններին կենդանություն հաղորդելու համար: Ավագը խուսափում է «հոգեբանական վիճակների» պարզունակ ցուցադրումից: Նա ձգտում է «կերպարայնության»՝ հոչակելով ու հաստատելով քրիստոնեական բարոյականության սկզբունքներ: Յուրահատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Թաղում», «Նսաչելություն» կամ «Նսաչից իջեցնելը» պատկերները, որոնք թեև իրենց պատումով անսահման հնարավորություն են ընձեռում գիրծող անձանց հուլիական վիճակների պատկերման համար, բայց խորհրդավոր են իրենց ամբողջության մեջ, ներապրում յնթոյրտով, տպավորիչ՝ կերպարներով: Ավագը արտակարգ մեծ վարպետություն է դրսևորում «Նսաչից իջեցնելը» նկարում, որը մի բացառիկ օրինակ է թե՛ իր գծանկարով, թե՛ տարածության կազմակերպմամբ: Անձերի համամասնությունների աննախադեպ խախտումներն այստեղ հանգեցնում են հայ մանրանկարչությանը մինչ այդ անհայտ շատ համույիչ ձևաբեկման: Մարիամի և Սաղոմեի մարմինները ձգված են, երկարացված. պարզ է, նկարիչը մտածել է անձերին մանրանկարի՝ շրջանակի ներսում կանոնական օրենքներով դասավորելու պահանջից: Բացարձակ վարպետությամբ, մարմնակազմության կատարյալ իմացությամբ, միջնադարի համար ոչ սովորական, բարդ ռակուրսային հաշվումներով է կատարված խաչին հետևի կողմից հենված Հովսեփ Արիմաթեացին: Նկարը պարուրող մթնոլորտը մեղմ է, տխրությամբ լի, բայց ոչ լարված: Հետաքրքիր է դրվագավորված Քրիստոսի դեմքը: Գույնը դառնում է կատարողական եղանակի հիմնական տարրերից մեկը, օգ-

նում կերպարի ընդգծմանը: Կանաչի ատիճանական անցումներով նկարիչը կարողանում է ստեղծել բարդ, ոչ ամենևին միատարր արտահայտությամբ մի դեմք, որի նյութեղեն պատյանին հպվել է մահը: Վրձնահարվածները մանր են, թեթև, տեղ-տեղ սպիտակի օգտագործմամբ, այնպես որ գունային կազմը ինքնին դառնում է լուսաբեր, կիսատոներով հարուստ: Կատարողական նման եղանակը հոգեբանական բարդ երանգներ արտահայտելու հնարավորություն է ստեղծում:

Ավագ ծաղկողի արվեստի էական հատկանիշներից է վառ գունեղությունը, պայծառ, բայց ներդաշնակ ներկապակը: Նրա ներկապակի հիմնական տարրերն են մաքուր, լայնանիստ կապույտը (որը դժբախտաբար տեղ-տեղ կորցրել է իր նախկին թարմությունը), շքեղ, երբեմն նույնիսկ ծանրակշիռ ոսկին, պատկերներին չխամրող թարմություն հաղորդող հիանալի, խորը կարմիրը, թանձր, բազմերանգ կանաչը: Կա, սակայն, մի հատկանիշ, որը նրան տարբերում է Մայր Հայաստանի ինչպես նախորդ շրջանների, այնպես էլ իր ժամանակակից վարպետներից և մոտեցնում գույնի ու ձևի կրիկյան ըմբռնմանը: Գույնը նրա ներկապակում հավասար հարթություններով չի հանդես գալիս: Մեկ տոնի սահմաններում, այն հետպիտես ուժեղանում է կամ թուլանում, համապատասխանեցվելով մարմինների առաձգականությանը, լուսավորվածությանը: Նման մոտեցումը տվյալ որակի սահմաններում վերջիվերջո հանգեցնում է ուրույն «գունաստվերի», որը, ըստ էության, շատ հեռու է իրական լուսաստվերից, բայց արդյունավետ է ձևաստեղծման տեսակետից: Այս հարցում Ավագը կրիկյան վարպետների հավասարի մ աշակերտն է: Չկա այլևս երբեմնի անշարժությունը, խորհրդանիշ-կերպարների միմյանց նկատմամբ ունեցած անհաղորդությունն ու մեկուսացվածությունը: Ընդհակառակը, հրեշտակների հուժկու թևերից կարծես ժայթքում է մի հախուռն հոսանք, որ համակում է իրադարձության մասնակիցներին (ծնունդ, ավետում). կա գործողության մի ընդհանուր մթնոլորտ, շարժման մի վիճակ, որ առկա է գրեթե բոլոր մանրամասներում:

Մատենադարանում պահվող չորս առատորեն նկարապարզված ձեռագրերը, թեև ոչ վերջնական, բայց բավականին լուրջ պատկերացում են տալիս Ավագի արվեստի պարզացման ժամանակահատվածների մասին: 1337 թ. հ. 212 ձեռագիրն ունի ավելի քան 100 մանրանկար, ուր գերակշռում են Քրիստոսի հրաշքները պատկերող տեսարաններ: Այս ձեռագրի վարպարվեստի ոճը

վուտ գեղանկարչական է. գծանկարի չորությունը, որ առկա է դեռևս նախորդ 1329 թ. ձեռագրում, այստեղ անհետանում է: 1337 թ. ավետարանի մանրանկարները իրենց թե՛ պատկերագրությամբ, թե՛ ոճով առավելագույնս հարուցում են Վուգորդումների արդեն նշված կիլիկյան ձեռագրի հետ: Բավական է հիշել հորինվածքային լուծումով անկաշկանդ, տոնական տրամադրությամբ ներշնչված «Մուտք Երուսաղեմ»-ը:

Ավագի ստեղծագործության, մեկ հայտնի ամենահետաքրքիր նմուշը, սակայն, նրա գլուխգործոցը՝ 1356—58 թթ. նկարազարդված Աստվածաշունչն է: Այս ձեռագրի նրկարազարդումները բացահայտում են գեղագիտական սկզբունքները վերջնականապես մշակած, հասուն մի նկարչի, որը թե՛ իր տաղանդով, թե՛ փորձով ստեղծագործական ուժերի ծաղկման բարձրակետն է: Նկարչի վարպետությունը հասել է այնպիսի մի մակարդակի, որ ինչպես ոճական առանձին խնդիրների, այնպես էլ շատ ավելի բարդ հարցերի լուծման մեջ (օրինակ՝ էջի կապակերպումը) զգացվում է մի անկաշկանդ ու թեթև կատարում, ինչ որ ԺԴ դ. բացառիկ նկարիչներին էր հատուկ: Նրա հորինվածքները երբեմն մի այնպիսի սահունությամբ տարածվում են հանդիպադիր էջերի վրա, որ մի պահ մոռանում են, որ

նկարիչը միջնադարի մարդ է, պատկերագրական խիստ կանոններով սահմանափակված: Այս ձեռագրում առավել քան մյուսներում Ավագի տաղանդը դրսևորվում է իր հասունության ու մշակվածության ողջ փայլով:

Այսպիսով, Ավագ ծաղկողի ստեղծագործության ողջ գեղարվեստական համակարգը թե՛ պատկերագրության, թե՛ ոճի ոլորտում հարուստ է ավանդական, բուն հայկական ձևերով, նոր ճաշակի արտահայտություններով և երբեմն ինքնուրույն, հետաքրքիր ու լուրջ պրպտումներով: Այդ արվեստը բնորոշվում է որպես Մայր Հայաստանի ու Կիլիկիայի արվեստների մի ներդաշնակ, յուրատիպ համադրում: Սակայն այն ոգեղինությունը, որ կրում են իրենց մեջ Ավագի կերտած կերպարները, համապտը չունեն ո՛չ Կիլիկիայի, ո՛չ Մայր Հայաստանի ԺԴ դ. արվեստներում, այլ միայն ու միայն նրա՝ արվեստագետի զգայնության ու մեծ անհատականության դրսևորման արդյունքն է:

Եվ որքան կենդանի մնան մեր մեջ Ավագ ծաղկողի ստեղծած անպուգական կերպարները, այնքան կամրապնդվի մեր հավատը ավնիվի ու բարձրագույնի, մարդկային մաքուր ու անկեղծ հարաբերությունների, լավագույն սպասումների իրականացման նրկատմամբ:

