
ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆ. ԿՅԱՆՔՆ ՈՒ ԱՐՎԵՍՏԸ

ԻՐԻՆԱ ԴՐԱՄՔՅԱՆ

Ի տարբերություն նոր և նորագույն ժամանակների արվեստի, որտեղ փարոսների նման հառնում են ամբողջ դարաշրջաններ, ազգային դպրոցներ և գեղարվեստական տարբեր ուղղություններ հատկանշող վարպետների անունները, միջնադարյան արվեստը մեծ մասամբ անանուն է:

Պատճառները հանրահայտ են: Դրանցից են բուն արվեստի գործերի և դրանք ստեղծողների նկատմամբ ժամանակի անողոր ավերածությունը, արտելային աշխատանքը, բայց այստեղ առավելապես մեղավոր է միջնադարյան աշխարհընկալումը, նրա վերաբերմունքը գեղարվեստական գործունեության և ստեղծագործողի անձի նկատմամբ: Պատահական չէ, որ միջնադարյան պատմիչներն ու ժամանակագիրները, հաճախ հաղորդելով եկեղեցիների կառուցման, դրանք որմնանկարներով զարդարելու և վանքերին ճոխ պատկերազարդ ձեռագրերի նվիրատվության մասին, հաճախ սահմանափակվում են լուր պատվիրատուների ու ստացողների անունները հիշատակելով և լռելով այդ գեղարվեստական արժեքները կերտողների մասին, քանզի արվեստագետը միջնադարում առավելապես ընկալվում էր որպես սովորական արհեստավոր, որի հիմնական խնդիրն էր հետևել ավանդաբար մեկընդմիջտ սահմանված, սրբագործված կանոնին, օրինակին:

Ըստ այդմ էլ՝ միջնադարյան արվեստի պատմությունը քրիստոնեական արվեստի հիմնական սկզբունքների, նրա հիմնական միտումների կազմավորման պատմություն է, ազգային ու տարացքային առանձին դպրոցների պատմություն՝ իրենց տեղային առանձնահատկությամբ, գեղարվեստական ոճի էվոլյուցիայի պատմություն և նվազագույն չափով՝ «անձերի» կամ «անհատականությունների» պատմություն:

Թեև պահպանվել են բյուզանդական, ասորական, հայկական, կարոլինգյան, ռոմանական, գոթական ճարտարապետների, քանդակագործների և նկարիչների մի շարք անուններ, բայց առանձին հուշարձանների հետ կապված այդ անունները հաճախ միջադեպային են, մեզ հասած պատահականորեն. ընդ որում՝ բուն վարպետների մասին, բացի նրանց անուններից, մենք գրեթե չգիտենք:

Քիչ չեն այդպիսի անունները նաև հայ միջնադարյան արվեստի պատմության մեջ: Այդ անուններից են ճարտարապետներ Մանվելը, որը X դարում կառուցել է Աղթամարի պալատը և տաճարը Գագիկ Արծրունու օրոք, Տրդատը, որն աշխատել է Անիում X – XI դդ. Մմբատ Բագրատունու օրոք, որին, ինչպես հայտնի է, հանձնարարված է եղել նաև վերականգնել Կոստանդնուպոլսի Ս. Սոֆիայի տաճարի՝ երկրաշարժից ավերված գմբեթը: Այդ անուններից են որմնանկարիչներ Ստեփանոսը, որը VII դ. պատկերազարդել է Արուճի տաճարը, Սարգիս Փառշիկը, որն աշխատել է 1036 թ.

Ապրիլի Պահլավունու կառուցած Փրկչի եկեղեցու որմնանկարների վրա, թերևս, XIII – XIV դդ.:

Բայց մատյաններում հիշատակարաններ թողնելու հայկական ձեռագրական ավանդույթի շնորհիվ ամենից շատ մեզ են հասել գրիչների և ծաղկողների անունները՝ սկսած 974 թ. Ծղրութի Ավետարանը պատկերագարող շովհաննեսի և նրա ժամանակակից, 989 թ. Էջմիածնի Ավետարանի գրիչ մյուս շովհաննեսից մինչև XVI – XVII դդ. ծաղկող Հակոբ Ջուղայեցին: Բայց գրքարվեստում ևս, թեև այստեղ անունների թիվը անհամեմատ մեծ է ու հնարավորություն կար ինչ-որ տվյալներ հաղորդելու իրենց մասին, մանրանկարիչներն առանձնապես չեն օգտվել դրանից, և հազվադեպ են այն վարպետները, որոնց անվամբ մեկից ավելի ձեռագրեր են հասել մեզ:

Անհիմն չէ նաև այն կարծիքը, որ միջնադարյան արվեստը անանձնական է: Բայց այստեղ, ինչպես ամեն մի կանոնի դեպքում, կան նաև բացառություններ: Բհարկե, ժամանակակից նկարիչների համեմատությամբ, որոնց համար ինքնատիպ լինելը, ոչ մեկին չնմանվելը երբեմն ինքնանպատակ է և համարվում է գրեթե գեղարվեստական գլխավոր արժանիքը, միջնադարյան վարպետները կարող են թվալ միմյանց նման, գրեթե երկվորյակների պես: Մի ամբողջ հազարամյակ նրանց պատկերած պուժեները հաստատուն են. դրանք գրեթե բացառապես տեսարաններ են Հին և Նոր կտակարաններից: Միջնադարյան նկարիչներն ավելի ուշ են սկսում դիմել աշխարհիկ գրքերի պատկերագրմանը:

Իրենց աշխատանքների գեղարվեստական կառուցվածքում՝ հորինվածքներում, գունային լուծումներում, բուն կերպարների մեկնաբանություններում միջնադարյան վարպետները պետք է պահպանեին ավանդույթային սահմանված պատկերագրական որոշակի չափանիշներ, ինչը մեծապես որոշում էր նրանց անանձնականությունը:

Այսուհանդերձ, միջնադարյան արվեստում ևս երբեմն հանդիպում են ստեղծագործական վառ անհատականություններ: Հայ գրքարվեստում այդպիսիք ավելի հաճախ լինում են, այսպես կոչված, «ժողովրդական միջավայրի» ձեռագրերի վարպետների մեջ: Դրանք վարպետներ են, որոնք գործում էին պատմական Հայաստանում ցրված, երբեմն դժվարամատչելի լեռնային շրջաններում գտնվող վանքերում, ապրում էին մեկուսի կյանքով և, հավանաբար, նույնիսկ պատկերացում չունեին, թե ինչ է կատարվում վանական խոշոր համալիրներին, արքայական և իշխանական պալատներին կից ձեռագրատներում: Դրա շնորհիվ նրանցից ամենատաղանդավորները, ավելի ազատ վարվելով կանոնի հետ, պահպանել են գեղարվեստական ընկալման անմիջականությունը: Վերցնենք թեկուզ վերոհիշյալ Ծղրութի Ավետարանի նկարչին¹:

Թերևս, առաջին հայ գեղանկարիչը, որի ստեղծագործական դեմքը բավականաչափ հստակ բյուրեղացել է պրոֆեսիոնալ բարձր արվեստի շրջանակներում և թվում է՝ ավելի քիչ «անանձնական», եղել է Թորոս

¹ Ն. Քոթանջյան. Ծղրութի Ավետարանը (974 թ.), Երևան, 2006:

Ռոսլինը, մեր ամենափառաբանված մանրանկարիչը, որն ապրել է XIII դ. Կիլիկիայում²:

Ստեղծագործողի այդ կերպարը կերտվում է ոչ միայն նրա արվեստի բուն գեղարվեստական որակների շնորհիվ, այլև որ երջանիկ դիպվածով նրա ստորագրությամբ պահպանվել է յոթ աշխատանք, ինչը աննախադեպ եզակի պատահականություն է: Ստորագրված ձեռագրերի այդ թիվը թույլ է տվել բավական հավաստիորեն նրան վերագրել ևս մի քանի ձեռագիր, որոնք հիշատակարան չունեն, ինչպես նաև ինչ-որ չափով հետևել նրա կյանքի առանձին պահերին, կազմել նկարչի կենսագրության մի ուրվագիծ:

Ռոսլինի ստեղծագործական ողջ գործունեությունն ընթացել է Հռոմկլայում, որտեղ այդ ժամանակ գտնվում էր կաթողիկոսական աթոռանիստը: Հարկ չկա ասել, թե ինչպիսի կարևոր դեր էր խաղում հայ միջնադարյան մշակույթի պատմության մեջ հայոց կաթողիկոսական նստավայրը, իբրև հայ մշակույթի գործիչներին ձգող ու համախմբող հոգևոր կենտրոն: Իսկ Հռոմկլայում պաշտոնավարած կաթողիկոսները հատկապես մեծ ջանքեր էին գործադրում դրա համար: Նրանք մեծ ուշադրություն էին հատկացնում ձեռագրական մշակույթին, գրչության և մատենական նկարչության զարգացման վրա: Կաթողիկոսական ձեռագրատանը ձևավորված մանրանկարչության դպրոցը գլխավորն էր մյուս դպրոցների մեջ ու վճռական ազդեցություն ունեցավ կիլիկյան և ոչ միայն կիլիկյան գրքարվեստի հետագա զարգացման վրա: Հռոմկլայի իր ծաղկման բարձրակետին հասավ Կոստանդին Ա Բարձրբերդցի կաթողիկոսի (1221–1267)³ օրոք, որի հովվապետությամբ էլ ծավալվում էր Թորոս Ռոսլինի գործունեությունը:

Կասկած չի հարուցում նկարչի համբավն իր կենդանության օրոք. նա աշխատում էր արքայական ընտանիքի, իշխանների և բարձրաստիճան հոգևորականների պատվերով, բայց Ռոսլինի անունը չի հանդիպում ժամանակակից հայկական աղբյուրներում, բացի իր գրած հիշատակարաններից: Դրա պատճառը ոչ միայն, ինչպես ասվեց, նկարիչների անունները չտալու միջնադարյան տարեգրիչների սովորությունն էր, այլև հայ պատմիչներին հատուկ ժուժկալությունն ու խստությունը դեպքերը շարադրելիս: «Նրանք չեն սիրում հաղորդել նույնիսկ խոշոր փաստի մանրամասերը, և այն, ինչ մենք հետաքրքիր ենք համարում հատկապես ականատեսի պատմածում, նրանք համարում են ավելորդաբանություն՝ անարժան լուրջ գրողի գրչին: Նրանց գործն է հաղորդել փաստը, իսկ ընթերցողի թեթևամիտ հետաքրքրասիրությունը հազեցնել, նրան զբաղեցնել աշխարհիկ

² Թորոս Ռոսլինի մասին հայ արվեստի վերաբերյալ առանձին հոդվածներով և ընդհանուր գրքերում շատերն են գրել, այդ թվում մեր խոշորագույն արվեստաբանները, սե՛ս, օրինակ, Գ. Հոփսոնի և Կոստանդին Ա կաթողիկոս որպես հայ մանրանկարչության մեծ հովանավոր. – Գ. Հովսեփյան. Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Նյու Յորք, 1943: S. Der Nersessian. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century. Vol. I, II, Washington, 1993. Л. А. Дурново. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. 2000 թ. լույս տեսավ Ռոսլինի ստեղծագործությանը նվիրված առաջին մենագրությունը՝ Ի. Բ. Դրամբյան. Торос Рослин. Ереван, 2000.

³ Գ. Հոփսոնի և Կոստանդին Ա. նշվ. աշխ.:

իրադարձությունների փաստի մանրամասներով՝ ցածր է նրանց արժանապատվությունից»⁴:

Կաթողիկոսական նստավայրի ավերումը 1292-ին, որտեղ անցել էր Ռոսլինի կյանքը, և 1375 թ. Կիլիկյան թագավորության դիվանի կործանումը մայրաքաղաքի գրավման ժամանակ գրկեցին նոր ժամանակի պատմաբաններին, այդ թվում արվեստի պատմաբաններին, ոչ միայն քաղաքական բնույթի մեծարժեք նյութերից, այլև մշակույթի գործիչների հետ կապված վավերագրերից:

Այսպիսով՝ Ռոսլինի կենսագրության միակ աղբյուրը դարձան նրա ձեռագրերի հիշատակարանները: Նկարչի ստորագրությամբ այսօր հայտնի յոթ աշխատանքը արվել են 13 տարում՝ 1256-ից 1268 թ.: Այդ ձեռագրերի հիշատակարաններում նա իրեն անվանում է Թորոս Ծմականուն Ռաուլին կոչեցելոյ, խնդրում է հիշել իր մտերիմներին և ուսուցիչներին: Որքան էլ սակավ են այդ տվյալները, դրանց ուշադիր ընթերցումը թույլ է տալիս փորձել որոշ պատկերացում կազմելու նկարչի կյանքի մասին:

Նախ, փորձենք ճշտել Ռոսլինի կյանքի տարեթվերը, որոնք այսօր էլ կամայական ենթադրությունների առիթ են տալիս⁵:

Նկարչի ամենավաղ ձեռագիրը թվագրված է 1256 թ.⁶: Ըստ մանրանկարների գեղարվեստական առանձնահատկությունների՝ ակներև է, որ այն նրա առաջին փորձը չէր, քանի որ այստեղ նա հանդես է գալիս որպես իր արվեստին կատարելապես տիրապետող վարպետ: Կարելի է կարծել, որ 1250-ական թվականների կեսերին Ռոսլինը առնվազն պետք է լիներ 20–25 տարեկան: Եթե ավելացնենք, որ 1260 թ.⁷ նա արդեն ուներ զավակներ, ապա նրա ծննդյան ժամանակը պետք է սահմանել 1230-ականներից ոչ ուշ՝ առնվազն՝ 1230 թ.:

Կարծում ենք, որ այդ տարեթիվը հարկ չկա շատ էտ բերելու և որ 1256 թ. Ռոսլինը հազիվ թե 25 տարեկանից զգալիորեն մեծ լիներ: Ամենից առաջ դրա օգտին խոսում է նրա վաղագույն Ավետարանի նկարազարդումը, որն աչքի է ընկնում զգացումների մի առանձին թարմությամբ, այնպիսի խոյանքով ու կարողությամբ, որոնք մատնում են, որ հեղինակը երիտասարդ է: Նկարչի հետագա աշխատանքներում և հատկապես 1268 թ. Ավետարանում⁸ այդ հատկանիշները փոխվում են ուրիշներով՝ ավելի ապշեցուցիչ կատարելությամբ, հանդարտ հավասարակշռությամբ և վերջնականապես կայացած վարպետի վստահությամբ:

Եվս երկու հանգամանք վկայում են, որ 1256 թ. Ռոսլինը երիտասարդ էր: 1260 թ. և հետագա ձեռագրերի հիշատակարաններում նա հիշում է իր զավակներին, որոնց մասին ոչինչ չի ասվում 1256 թ. ձեռագրում: Հետևաբար, նրանք ծնվել են 1256–1260 թթ. միջև, այսինքն, երբ նա 26–30

⁴ История монголов по армянским источникам. Пред. К. П. Патканова ко второму выпуску. СПб., 1874, с. IV

⁵ 2010 թ. Թորոս Ռոսլինի անվ. քուլեջը նշեց Ռոսլինի ծննդյան 800-ամյակը՝ չգիտես որտեղից վերցնելով այդ տարեթիվը:

⁶ Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետև՝ ՄՄ), ձեռ. -10450 (Զեյթունի ավետարան):

⁷ Տե՛ս Երուսաղեմ, ձեռ. -251 (Ավետարան):

⁸ ՄՄ, ձեռ. -10675 (Մալաթիայի ավետարան):

տարեկան էր, ինչը միանգամայն բնական է: Իսկ եթե ընդունենք, որ Ռոսլինը ծնվել է 1210 թ. (ինչպես ենթադրում էին վերոնշյալ Թորոս Ռոսլինի հորեյանը կազմակերպողները), ապա կստացվի, որ նա 46 տարեկան հասակում երեխաներ չի ունեցել և նրանց լույս աշխարհ է բերել, երբ մոտ 50 տարեկան էր: Տեսականորեն հնարավոր է դա, բայց քիչ հավանական: Բացի այդ, 1256 թ. հիշատակարանում կարելի է նկատել ակնարկ ևս նկարչի երիտասարդ լինելու մասին. հաղորդելով, որ Կոստանդին կաթողիկոսը նրան պատվիրել է այդ ձեռագիրը, Թորոսը գրում է. «...Ոչ էր նմա փոյթ ի լաւաց գրչաց, կամ ի հմուտ արհեստագիտաց միայն ստանալ զայսուսիկ վասն [այնորիկ] իմոյ անարժանութեան փցուն և ախմար գրչի Թորոսի ... հրամանէր զգործի գրչութեան ի կիր արկանել յաստուածային այս մատեան, որ և զարդարեալ ոսկով զտով, և պատուական նիւթաւք ներքոյ և արտաքոյ...»⁹: Եթե «ախմար» բառը կարելի է համարել քրիստոնէական հեզոյթյան արտահայտություն, ապա «փցուն» (անպիտան, ոչ պիտանի) բառը ակնարկում է նկարչի երիտասարդ լինելը: Ավելի ուշ ձեռագրերում այդ մակդիրներն այլևս չեն հանդիպում: Դժվար է պատկերացնել, որ նման հիշատակարան թողներ հասուն նկարիչը, մանավանդ այնպիսի վարպետ, ինչպիսին է Թորոս Ռոսլինը: Իրոք, հետագա հիշատակարաններից ոչ մեկում նա իրեն չի անվանում «ախմար» և «փցուն», այլ՝ «իմոյ անարժանութեան» և «յոզնամեղ»:

Ավելացնենք, որ մի շարք հեղինակներ Ռոսլինին են վերագրում արքայորդի Լևոնի (ապագա Լևոն Գ-ի) դիմանկարը, որի ստեղծման տարեթիվն անհայտ է: Կոստանդին կաթողիկոսը նվիրատվական գրության մեջ Լևոնին համարում է իր սանը: Չ. Հովսեփյանը, դիմելով ժամանակագրություններում և պատմություններում եղած տեղեկություններին՝ կապված արքայորդու տարիքի հետ, դիմանկարը թվագրում է մոտ 1250 թ., երբ Լևոնը 15 տարեկան էր¹⁰: Եթե համաձայնվենք Ս. Տեր-Ներսեսյանի հետ, որ դա Ռոսլինի ամենավաղ աշխատանքներից է¹¹, և ընդունենք, որ նկարիչը նման պատվեր կարող էր ստանալ մոտ 20 տարեկան հասակում (համենայն դեպս, ոչ շատ ավելի վաղ), ապա վերստին հանգում ենք նրա ծննդյան նույն մոտավոր թվին՝ շուրջ 1230 (ավելի շուտ՝ 1227–1228 թթ.):

Եվ, ի վերջո, դժվար է պատկերացնել, որ 1268 թ. Ավետարանը ծաղկեր մի նկարիչ, որը մոտ 60 տարեկան է: Մանրանկարչության պես նուրբ արվեստով զբաղվելը մեծապես անդրադառնում էր վարպետների տեսողության վրա, և հաճախ ենք հանդիպում նրանց տրտունջներին թուլացած տեսողությունից (մասնավորապես, Ռոսլինի ուսուցիչներից՝ Հովհաննեսի հիշատակարաններում¹²):

Այս ամենը թույլ է տալիս վստահաբար տեղադրել Ռոսլինի ծննդյան թիվը 1220-ականների վերջը, մինչև 1230 թ. (այսինքն՝ նրա հորեյանն կարելի է և պետք է նշել մոտ 2030 թ.):

⁹ ՄՄ, ձեռ. -10450, թ. 402բ:

¹⁰ Չ. Հովսեփյան. նշվ. աշխ., էջ 20:

¹¹ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973, p.15.

¹² Տե՛ս, օրինակ, Ֆրիդի պատկերասրահ, -4417 (Ավետարան, 1253 թ.):

Ռոսլինի ստեղծագործական ողջ գործունեությունն անցել է Հռոմկլայում և, անշուշտ, այստեղ էլ նա կրթություն է ստացել: Հիշատակարաններում նկարիչը շնորհակալությամբ է հիշում իր ուսուցիչներին, որոնք պետք է լինեին Հռոմկլայի 1240–50-ական թվականների խոշորագույն վարպետներ Հովհաննեսը և Կիրակոսը¹³:

Ռոսլինի արվեստը հիմք է տալիս պնդելու, որ նա ծանոթ է եղել տարբեր ժողովուրդների գեղարվեստական բազմապիսի երկերի: Դրանցից շատերը կարող էր տեսնել հենց Կիլիկիայում՝ հունական, ասորական և արևմտյան պատկերագրող ձեռագրեր հենց Հռոմկլայի մատենադարանում, հարևան երկրների կիրառական արվեստի գործեր, չինական մետաքսը և հեռավորարևելյան շատ բանվածքներ կիլիկյան ազատանու հագին ու Կիլիկիայի ճոխ շուկաներում: Իր վերջին ձեռագրի հիշատակարանում նկարիչը մի ամբողջ պարբերություն նվիրում է Անտիոքին՝ քաղաքին մամելուկների պատճառած ահավոր ավերածության առիթով, որից հետո քաղաքը ուշքի չեկավ: «Ի ժամանակի յայսմիկ մեծն Անտիոք գերի վարեաց զբազումս անաւրէն արքայէն Եգիպտացւոց, և բազում եղեն սպանեալք և գերիք նորա և կսկիծ աստուածաբնակ սուրբ և հռչակաւոր տաճարացն որ ի նմա, գոր ոչ է պատմել գիրաշատեսակ վայելչութիւն գեղոյ նոցա, որք հրով սպառեցան: Յայսմ երկիւղէ և չարալլուկ համբաւոյ զարհուրեցան բազում գաւառք, և առավել աշխարհս Կիլիկեցւոց»¹⁴:

Կարդալով այս տողերը, որ ոչ թե սուկ ժամանակագրի զուսպ վկայություն է, այլ արվեստագետի հուզիչ խոսք, որը ոչ միայն ողբում է զոհերի համար, այլև ճարտարապետական կոթողների, կարելի է կարծել, որ դրանք գրված են մի մարդու ձեռքով, որը քաղաքը գիտի իրական կերպով և ոչ թե լսածով: Եվ զարմանալի չէ, որ Ռոսլինը կարող էր բազմիցս այցելել Անտիոք, որ շատ հեռու չէ Հռոմկլայից՝ մոտ 250 կմ դեպի հարավ քարավանային ճանապարհով՝ Միջերկրականի կողմը:

Առաջին հայացքից ոչ այնքան էական թվացող Ռոսլինի անմիջական ծանոթությունը Անտիոքին մեզ համար ունի կարևոր նշանակություն: Սելևկյանների նախկին մայրաքաղաք Անտիոքը, ինչպես հայտնի է, հելլենիստական խոշորագույն կենտրոններից էր և, կարելի է կարծել, որ ինչպես բուն Անտիոքում, այնպես էլ նրա Դափնե արվարձանում մի քանի շքեղ տաճարներ և հասարակական շենքեր դեռ կային այստեղ իսաչակիրների իշխանության վերջին տասնամյակներում, և Ռոսլինը կարող էր դրանք տեսած լինել:

Հնարավոր է, որ նկարիչը եղել է նաև Կոստանդնուպոլսում: Ս. Տեր-Ներսեսյանը ուշադրություն է հրավիրում Ռոսլինին իր վերագրած Վաշինգտոնի Ֆրիրի պատկերասրահի ժողովածուի Ավետարանի «Թաղում» տեսարանում կարմիր պիսակավոր քարի վրա: Դա հիշեցնում է Կոստանդնուպոլսի Պանտոկրատոր եկեղեցու ամենանվիրական մասունքներից մեկը՝ կարմիր քարը, որի վրա, ըստ ավանդության, դրվել է Քրիստոսի պատանված

¹³ Իր հիշատակարաններից մեկում Ռոսլինը նշում է նրանցից մեկի անունը՝ «չքնադագեղ գրիչն Կիրակոս», տե՛ս Երուսաղեմ, ձեռ. -1956, թ. 342ա («Կեռան թագուհու Ավետարան», 1265 թ.):

¹⁴ ՄՄ, -10450, թ. 330բ:

և թաղման պատրաստ մարմինը: Ռոսլինի մանրանկարում կարմիր քարե սալի պատկերը, ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի, չէր կարող լինել պատահական զուգադիպություն, այլ վկայում է, որ նկարիչը ծանոթ է եղել բյուզանդական համապատասխան նմուշներին կամ էլ Պոլսի հենց այդ մասունքին¹⁵:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը Թորոս Ռոսլինին համարում է Հռոմկլայի ձեռագրատան ղեկավար¹⁶: Թեև դրա համար վավերագրական տվյալներ չկան, այսուհանդերձ այդ ենթադրությունը շատ համոզիչ է թվում: 1250–60-ական թվականներին նա Հռոմկլայի ամենանշանավոր նկարիչն էր և հատկապես նրան էին հանձնարարվում ամենապատասխանատու պատվերները, իսկ 1260-ականներին նրա գլխավորությամբ, հավանաբար, աշխատում էին մի քանի օգնականներ և աշակերտներ:

Միակ բանը, որ որոշ կասկած է հարուցում, այն է, որ Ռոսլինը ոչ մի հիշատակարանում չի նշում իր հոգևոր պաշտոնը, մինչդեռ դժվար է պատկերացնել, որ կաթողիկոսական գրչատան ղեկավարն աշխարհիկ անձ է: Քանի որ նա ուներ զավակներ, ապա չէր կարող լինել կուսակրոն: Հետևաբար, կարող էր լինել քահանա, սարկավագ... Բայց նա իրեն անվանում է Թորոս գրիչ, գրեթե միշտ ավելացնելով Ռոսլին մականունը:

Ճիշտ չէ կարծել, որ իրեն համարելով գրիչ՝ Ռոսլինը նկատի ուներ միայն ընդօրինակողի, գեղագրի մասնագիտությունը: Միջնադարյան մատյանի հայ նկարիչների մեծ մասի նման նա ն՝ գրիչ էր, և նկարիչ, ընդ որում՝ լավ գրիչ: Բայց առաջին հերթին գեղանկարիչ էր և այդ արվեստի համար էին նրան հատկապես գնահատում ժամանակակիցները (ինչպես նորագույն ժամանակներում՝ արվեստի պատմաբանները): Հայտնի է՝ միջնադարում «գրիչ» նշանակում էր ոչ միայն «գրող, գրագիր, ընդօրինակող», այլև «նկարիչ»¹⁷: Անշուշտ, այդ իմաստն էլ նկատի ուներ Ռոսլինը:

Սովորաբար մասնագիտության մատնանշման հետ հիշատակվում է նաև հոգևոր պաշտոնը: Բայց հատկանշական է, որ ոչ Թորոսը, ոչ էլ նրա նախորդներն ու ուսուցիչները իրենց անուններին չեն հավելում հոգևորականի պաշտոնը: Դրանից չի հետևում, որ նրանք այդպիսի պաշտոն չունեին. դա քիչ հավանական է թվում: Բայց այդ պաշտոնը չեն նշում, թերևս, այն պատճառով, որ դրա հետ չի եղել կապված իրենց հիմնական գործը վանքի պատերի ներսում: Նրանք իրենց զգում և համարում էին նկարիչ:

Գրեթե բոլոր հիշատակարաններում Թորոսն իր անվանը վելացնում է «Ռոսլին» մականունը¹⁸, իսկ 1256 թ. Ավետարանում նկարիչն ավելացնում է՝ «մականունն Ռուսլին ստ նախնեաց»: Այդ մականունը, որի վրա ուշադրություն է հրավիրել Թորոս Ռոսլինի ստեղծագործության

¹⁵ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Oriental Studies № 6. Washington, 1963, p. 47.

¹⁶ S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, p. 51.

¹⁷ Նոր Բազմիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, Երևան, 1979, էջ 586:

¹⁸ Ձեռագրերից մեկի՝ 1266 թ. Մաշտոցի (Երուսաղեմ, -2027) հիշատակարանում այդ մականունը բացակայում է:

առաջին ուսումնասիրող Մ. Տեր-Մովսեսյանը¹⁹, XX դ. 70–90-ական թվականներին դարձել է մի շարք հեղինակների ուշադրության առարկա, և նրանցից ոմանք սկսել են բազմապիսի ենթադրություններ անել, թե որտեղից կարող էր լինել նման արտասովոր մականունը, և փորձել են զանազան կռահումների հիման վրա հիմնավորել Թորոսի ոչ հայկական ծագումը. ոմանք նրան վերագրել են գերմանական, ոմանք՝ ֆրանսիական, ոմանք էլ՝ նույնիսկ շոտլանդական ծագում:

Ժամանակին հարկադրված էինք բանավիճել այդ հարցի շուրջը, այդ թվում՝ սույն հանդեսի էջերում²⁰: Բոլոր դեպքերում մի բան պարզ է. ոչ Ռոսլինի կենսագրական տվյալները, ոչ էլ ստեղծագործությունը ոչ մի հիմք չեն տալիս կասկածելու նրա հայկական ծագումը²¹: Նա մանուկ հասակից ապրել է ոչ թե ինչ-որ տեղ, այլ հենց հայոց կաթողիկոսարանում, այստեղ է ձևավորվել որպես նկարիչ և այստեղ անցկացրել մեզ հայտնի իր ողջ կյանքը՝ զբաղվելով հայկական մատյանների ընդօրինակությամբ ու պատկերագրողությամբ, կազմելով հիշատակարաններ գեղեցիկ հայերենով: Եվ, որ ամենակարևոր է, նրա արվեստը, իր ներքին ողջ բնավորությամբ, իր խորքային ինքնաարտահայտությամբ, այնքան որոշակի հայկականություն է ցույց տալիս, որ նույնիսկ եթե ունենայինք ինչ-որ փաստացի վկայություններ, որ նրա նախատատը կամ նախապապը, ասենք, եղել են «ֆրանկ», ապա դա ոչ մի նշանակություն չէր կարող ունենալ արվեստի պատմության համար:

Եվ, վերջին հարցը, որ հառնում է Թորոս Ռոսլինի կենսագրության առնչությամբ, նրա մահվան թվականն է: Փորձենք դա պարզել:

Նկարչի ստորագրությամբ վերջին ձեռագիրը թվագրված է 1268 թ.: Կա ևս մի ձեռագիր, որի հիշատակարանը կորսված է, սակայն, ինչպես ապացուցել է Մ. Տեր-Ներսեսյանը, ստեղծվել է Թորոս Ռոսլինի կողմից 1268-ից կարճ ժամանակ անց²², ուստի քիչ բան է փոխում վարպետի կյանքի և գործունեության ժամանակագրության մեջ: 1270–80-ական թվականների այսօր մեզ հայտնի ձեռագրերից ոչ մեկը չի կարող վերագրվել Ռոսլինին, և հարկ է արձանագրել, որ 1260-ական թվականների վերոհիշյալ երկու ձեռագրերից հետո չկա և ոչ մի վկայություն նկարչի մասին, ոչ մի հետք նրա գործունեության մասին:

Իսկ դա նշանակու մ է արդյոք, որ Թորոս Ռոսլինը վախճանվել է անմիջապես 1268 թ. հետո: Այդ վարկածը, անշուշտ, հնարավոր չէ հերքել, թեև այդ ժամանակ նկարիչն ընդամենը պետք է լիներ 40 տարեկան:

Մինչդեռ մի շարք նկատառումներ ստիպում են ավելի զգույշ լինել նման պնդման դեպքում: Դրանցից մեկը 1292 թ. Հռոմկլայի գրավումն է Եգիպտոսի սուլթանի զորքերի կողմից, որոնք ներխուժել էին քաղաք,

¹⁹ Մ. Տեր-Մովսեսյան. Հայկական մանրանկարներ. Կիլիկյան հայոց թագավորների և Կոստանդին Ա կաթողիկոսի համար գրված ձեռագրեր. – Ազգագրական հանդես, գիրք ԲՂ, -1, 1913, էջ 79:

²⁰ И. Р. Драмбян. К проблемам изучения искусства Тороса Рослина. – ՊԲՀ, 1997, -1, էջ 145, Բ. Դրամբյան. Կրկին Թորոս Ռոսլինի ծագման հարցի շուրջ. – «Հայաստանի Հանրապետություն», 14. IX. 1999:

²¹ Արդեն իսկ նրա անունը՝ Թորոս (Թեոդորոսի կրճատ ձևը), հայկական է:

²² S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery, p. 31.

մասամբ կոտորել բնակչությանը, մասամբ՝ գերեզմարել և կողոպտել պատրիարքարանի գանձարանը: Անշուշտ, այդ ժամանակ էլ կարող էր ոչնչանալ նկարչի ժառանգության մի զգալի մասը, գուցե նաև՝ ծաղկոդն ինքը:

Թորոս Ռոսլինի ապրած հարյուրամյակը միջնադարի պատմության ամենաուշագրավ և բարդ շրջաններից մեկն էր, որ զգալիորեն շրջադարձային եղավ քրիստոնյա երկրների մշակույթի ու արվեստի պատմության համար:

Ինչպես հայտնի է, XIII դ. Արևմտյան Եվրոպայում սկսվեց քաղաքների աճը, զարգացավ համայնքային կարգը և ծաղկեցին ազգային մշակույթները: Առաջին հերթին Ֆրանսիայի ու Գերմանիայի քաղաքներում թեժանում են աստվածաբանական վեճերը, սաղմնավորվում՝ գիտությունները, երևան են զալիս աշխարհիկ գրականության նոր ժանրեր և ճարտարապետության ու կերպարվեստի նոր ձևեր: Վեր խոյացող գոթական տաճարները ձոխ զարդարվում են վիտրաժներով և քանդակներով, որոնցում, ինչպես մանրանկարչության մեջ, որ զարդարում էին ոչ միայն կրոնական, այլև աշխարհիկ տեքստեր, արտացոլվում էր շրջակա իրականության նկատմամբ արթնացող և հարաճուն հետաքրքրությունը:

XIII դ. Իտալիայում ազգային մշակույթի վերելքն առաջ բերեց «նոր քաղցր ոճը» գրականության մեջ և Պրոտոռենեսանսի առաջին ծիլերը ճարտարապետության մեջ ու արվեստում: Նոր գաղափարների ճնշման տակ իտալացի քանդակագործներն ու նկարիչները սկսում են յուրացնել անտիկ ժառանգությունը, որ առավել հարագատ էր նրանց ստեղծագործական մղումներին և էական գործոններից մեկը հանդիսացավ ռեալիստական արվեստի կազմավորման ընթացքում:

XIII դ. այն հարյուրամյակն էր, երբ իր բարձրակետին հասավ միջնադարյան գեղարվեստական համակարգը, և այդ շրջանում էր, երբ արվեստում առաջացան միտումներ, որ հակադիր էին հենց նրա հիմքերին. առաջացավ հետաքրքրությունը շրջակա իրականության հանդեպ, ձգտում՝ յուրաքանչյուր հնարավորության դեպքում պատկերը հարստացնել «հոգեբանական մանրամասներով», ձգտում՝ վերապրելու պատկերված դեպքերը, հակում՝ ավելի ռեալիստորեն մեկնաբանելու բուն կերպարները:

Այդ միտումները բնորոշ էին քրիստոնյա աշխարհի մեծ մասի արվեստին, բայց դրանք տարբեր արտահայտություններ ստացան նրա տարբեր հատվածներում: Հյուսիսային Եվրոպայում դրանք դրսևորվեցին վաղ և հասուն գոթիկայի նատուրալիզմում, Իտալիայում՝ Դուչենտոյի արվեստի ռեալիստական ուղղվածությամբ, Բյուզանդիայում, այսպես կոչված, «Պալեոլոգյան վերածննդի» անտիկին հարող ավանդույթներում: Ընդհանուր աշխուժացման և մարդկայնացման գործընթացները չշրջանցեցին նաև Կիլիկյան Հայաստանը:

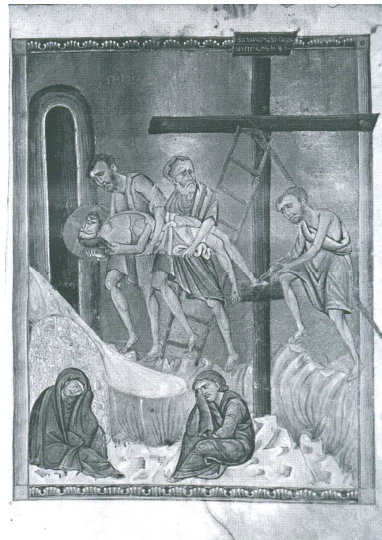
Ռոսլինին նախորդած XIII դ. 40–50-ական թվականների սերնդի մանրանկարիչների ստեղծագործության մեջ արդեն նկատվում էին գրքարվեստում մարդու պատկերման կենդանացման նշաններ: Կերպարների կեցվածքներն ու շարժումներն ավելի բնական էին, դեմքերի արտահայտություններն ավելի նվազ չափով էին ասկետիկ ու վերացական: Դրանում արտահայտված էր մարդու և նրա պատկերման մի նոր աշխարհայացք:

Նոր միտումները զգալիորեն ուժեղացան Թորոս Ռոսլինի գեղանկարչության մեջ, նրա անհատական յուրահատկության՝ մարդու անձի նկատմամբ կենդանի հետաքրքրության շնորհիվ՝ արտահայտված, մասնավորապես, պատկերաշարքի զգալի



Նկ. 1

Հովհաննես ավետարանիչ
1256 թ. Ջեյթունի Ավետարան
(ՄՄ, ձեռ. №10450, թ. 115բ)



Նկ. 2

Խաչից իջեցնելը և թաղումը
1268 թ. Մալաթիայի Ավետարան
(ՄՄ, ձեռ. №10675, թ. 98ա)

ընդլայնմամբ, ինչպես նաև՝ դեկորատիվ հորինվածքների մեջ մարդկանց պատկերների ներմուծմամբ:

Քրիստոսի կյանքը, նրա հրաշքները, չարչարանքները և մահը Ռոսլինի մեկնաբանությամբ ավելի կենդանի ու ինտիմ բնույթ են ստանում. նկարիչը նորովի է փորձում իմաստավորել ավետարանական դրվագները, որոնք երբեմն մեկնաբանում է իբրև իր ժամանակի կյանքի տեսարաններ: Հաճախ բուն գործող անձինք թվում են վերցված շրջակա միջավայրից. Ռոսլինը ձգտում է հաղորդել նրանց բնական ռեալիզմները և հատուկ ուշադրություն է հատկացնում հոգեվիճակներին:

Ռոսլինի մանրանկարներում մարդկանց ֆիզուրները աչքի են ընկնում համաչափությամբ և համամասնությունների նրբագեղությամբ, ցույց տալով ժառանգորդություն դասական անտիկ ավանդույթից, առաջին հերթին բյուզանդական գեղանկարչության միջոցով, միգուցե նաև անմիջական ծանոթությամբ Անտիոքի հուշարձաններին: Գործող անձանց կեցվածքներն ու շարժումները բնական են, ազատ և զուրկ աֆեկտի որևէ արտահայտությունից, ինչպես նաև նրանց դեմքերը զուսպ են ու հանգիստ: Բայց հիանալի տիրապետելով մարդկային ֆիզուրի պատկերման դասական միջոցներին, հիմնականում հետևելով համամասների դասական համակարգին՝ Ռոսլինը երբեմն գիտակցաբար խախտում է այդ համակարգը և բավական մեծացնում զուրկների չափերը, որպեսզի ուշադրությունը բևեռի այն անձանց դեմքերին, որոնց հոգեվիճակն ուզում է ընդգծել: Նկարիչը համոզիչ կերպով է հաղորդում իր հերոսների զգացումներն ու

ապրումները, հոգեվիճակների հարստությունը՝ տխրությունն ու տառապանքը, ուրախությունն ու խոնարհությունը, զարմանքն ու ցասումը: Ուշագրավ են միջնադարյան նկարչի համար անսովոր դիտողականությամբ վերարտադրված՝ գործող անձանց ժեստերը, որոնք դադարում են խորհրդանշել շարժումները:

Թորոս Ռոսլինի շեշտված հետաքրքրությունը գործող անձանց բազմապիսի հոգեվիճակների հանդեպ, սակայն, չի հանգեցնում անհատական բնութագրական դիմանկարչության ստեղծման նոր ժամանակի արվեստի ըմբռնողությամբ: Ռոսլինի կերպարներում չկա կոնկրետ անձի, նրա անհատականության պատկերման այն համոզականությունը, որը թույլ տար ասելու, որ վարպետը հետևում է իրական նախատիպերին, որպես ստեղծագործական սկզբունք: Նման սկզբունքը հնարավոր չէր միջնադարյան արվեստում: Եվ ճիշտ չէ XIII դ. նկարչից ակնկալել գործող անձանց անհատականացված բնութագիր: Չէ՞ որ նույնիսկ Ջոտտոյի կերպարներն ավելի շատ տիպեր են, քան կոնկրետ անձնավորություններ:



Նկ. 3

Մատնություն և Հիսուսը քահանայապետերի առջև
1268 թ. հետո, Վասակ իշխանի Ավետարան

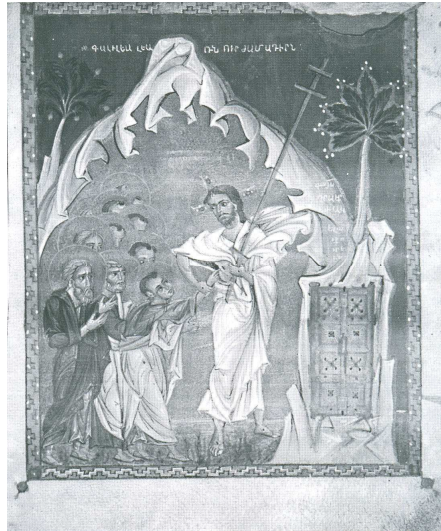
(Վաշինգտոն, Ֆրիքի պատկերասրահ, ձեռ. № 32.18, էջ 310)

Ռոսլինի մոտ ևս, դիմագծերի ու արտահայտությունների ողջ բազմազանությամբ հանդերձ, գործող անձինք ազգակից են միմյանց, նման են ինչպես ազգականներ: Թեև նրանց ազգային գծերը չունեն ցայտուն «քրեստոմատիկական» որոշակիություն, բայց հայկական տիպաժը դժվար չէ «ճանաչել»: Ռոսլինի հերոսների դեմքերը բոլորաձև, փոքր-ինչ երկարացված օվալով և արտահայտիչ աչքերով հաճախ հարուցում են այն

զգացումը, որ ասես «տեսնում» ես ազգային էթնիկական տիպը, «հայի դեմքի միջտ կենդանի յուրահատուկ տիպը, որը կարմիր թելի նման անցնում է հայկական միջնադարի ամբողջ կերպարվեստի միջով»²³:



Նկ. 4
Խաչակրություն
1256 թ. Ձեյթունի
Ավետարան (ՄՄ, ձեռ.
.....)



Նկ. 5
Թովմասի անհավատությունը
1268 թ. Մալաթիայի Ավետարան
(ՄՄ, ձեռ. №10675, թ. 326ա)

Ռոսլինի գեղագիտական իդեալը բարոյականն է: Դա ներդաշնակ մարդու կերպարն է, որն էլ ամենամբողջական ձևով արտացոլված է ավետարանական պատմության գլխավոր հերոսի՝ Քրիստոսի կերպարում, որը կրողն է բարձրագույն բարոյական սկզբի: Նկարիչը մարդկայնացնում է այդ կերպարը: Քրիստոսը Ռոսլինի համար ոչ ահեղ Աստված է, ոչ էլ խիստ դատավոր, նա չունի վերացական վսեմություն, խստություն և տրանսցենդենտություն, որոնք բնորոշ են ավելի վաղ շրջանների Փրկչի պատկերներին: Ռոսլինի տառապող, նուրբ, զգայուն Քրիստոսը առանձնանում է իր բարոյական էության: Նրա դեմքը և կերպարն օժտված են այն ներքին գեղեցկությամբ, որը կերտվում է ոչ այնքան ճիշտ դիմագծերի շնորհիվ, որքան հոգևոր գեղեցկության արտացոլմամբ: Նրանում վեհությունը զուգակցվում է խոնարհության հետ, ազնվությունը՝ ներքին ուժի և առնական զայվածության:

²³ Л. А. Дурново. *Նշվ. աշխ., էջ 167.*

Անշուշտ, ավետարանական պատմության բոլոր գործող անձինք չեն, որ կարող էին կրել ռոսլինյան այդ իդեալի գծերը: Պատկերելով Հուդային, փարիսեցիներին, ծանակող ամբոխին, պահակներին՝ նկարիչը ցույց է տալիս նրանց վանող գծերը, սակայն Ռոսլինին խորթ է միջնադարյան արվեստում սովորական բացասական կերպարների ուղղագիծ գրոտեսկայնությունը: Այդ առումով հետաքրքիր են մի քանի մոնդոլների պատկերներ, որոնք ընդգրկված են մոզերի երկրպագության և վերադարձի երկու տեսարաններում:



Նկ. 6

Մոզերի երկրպագությունը
1260 թ. Ավետարան
(Երուսաղեմ, ձեռ. № 2519, թ. 15բ)

Երբ թաթար-մոնղոլները, «նետողաց ցեղը», ինչպես անվանում էին նրանց XIII դ. Հայ հեղինակները, հայտնվեցին Հայաստանում, նրանք ցնցեցին ոչ միայն իրենց արշավանքի փաստով, որ ժողովուրդն ընկալեց որպես աշխարհի վերջը, այլև Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների համար արտասովոր էթնիկական տիպով: Հիշենք, թե մոնղոլների տեսքի մասին

ինչ է գրում Կիրակոս Գանձակեցին. «...էին տեսլեամբ կերպարանաց դժոխատեսս և ահագնալուր՝ մօրոսս ոչ ունելով, բայց ոմանց սակավ թուով մագս ունելով ի շուրթն կամ ի կլափն. ակն նեղ և արագատես, ձայնն նուրբ և սուր...»²⁴:

Այս նկարագրությունը համեմատելով Ռոսլինի նկարած մոնղոլների հետ՝ պարզ է, որ մեր նկարիչը զգալի չափով ավելի բարյացակամ է այդ մարդկանց արտաստվոր արտաքինի նկատմամբ: Այստեղ, անշուշտ, պետք է հաշվի առնել նաև, որ Կիլիկիան, ի տարբերություն Մեծ Հայքի, չի ենթարկվել մոնղոլների ասպատակությանը: Կիրակոս Գանձակեցին ոչ միայն ողբերգական դեպքերի ականատես էր, այլև ինքն էր գերի ընկել մոնղոլներին: Մինչդեռ Ռոսլինը գտնվում էր Հեթում Ա-ի հաջող առաքելության մասին պատմությունների տպավորության տակ, որը դաշինք էր կնքել մոնղոլների հետ, և նույնիսկ հույս կար վերջիններիս քրիստոնեացման:

Բայց և այնպես կարծում ենք, որ հայ մշակույթի այդ երկու գործիչների մոտ օտարականների արտաքին տեսքի ընկալման տարբերությունն առաջին հերթին նրանց աշխարհընկալման, յուրաքանչյուրի հոգեբանական տրամադրվածության տարբերությունն է: Ռոսլինին հատուկ է առհասարակ մարդու նկատմամբ ներողամիտ ու բարյացակամ վերաբերմունքը: Թվում է՝ նրան էլ հատուկ են իր մանրանկարների Քրիստոսի բարությունը, մեղմությունը և զսպվածությունը:

Խոսելով Ռոսլինի արվեստում մարդու կերպարի մասին՝ չի կարելի կանգ չառնել նրա ձեռագրերում առկա դիմանկարների վրա: Դա արդեն վերը հիշատակված արքայորդի Լևոնի պատանեկան դիմանկարն է և նրա նկարն իր մանկամարդ կնոջ՝ Կեռանի հետ:

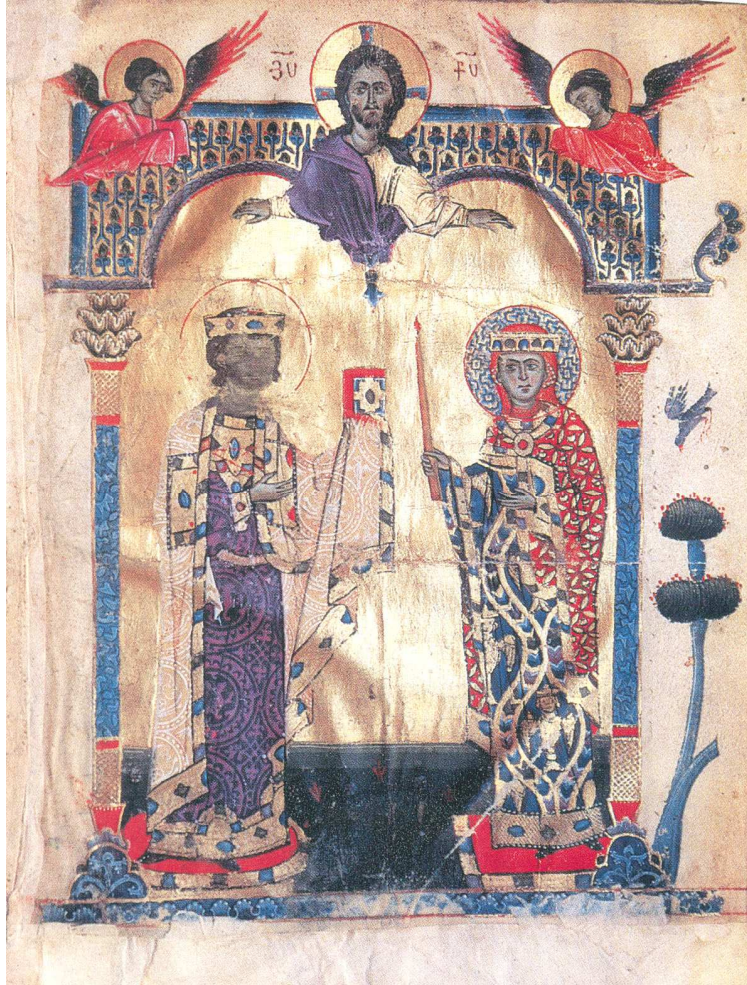
Ռոսլինի ժամանակակից Հովհաննես Երզնկացին հաղորդում է, որ արքայական ընտանիքի անդամները (նկատի ունի Կիլիկիայի թագավորներին) սովորություն ունեին պատվիրել իրենց նկարները տարբեր տարիքներում. «Եւ զոր արինակ նկարի պատկեր թագաւորի ի մանկութեանն՝ զնոյն պահէ զմանութիւն զգայական կերպ, նոյնպէս կատարեալ հասակին, և ծերութեանն, և յորժամ թագ առնի, իւրաքանչիւրն զնոյն նմանութիւն պահեն»²⁵: Էլ ավելի որոշակի է դիմանկարում նմանությունը պահպանելու պահանջը Ներսես Լամբրոնացու «Ատենաբանության» մեջ. «Ձորօրինակ թէ ախորժէ որ զծագրութեամբ դեղոց պատկեր նկարագրել՝ զպէսպէս երանգ՝ դեղոցն ի կիր ածէ. և ջանայ ուշիւ իմաստիցն զնա ի տիպ և ի հասակ և ի ձև կենդանեաց յօրինել, զի հաճելի և ցանկալի որպէս զկենդանի թուեսցի տեսողացն՝ անկենդանին»²⁶:

²⁴ Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմություն հայոց, աշխ. Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 271:

²⁵ Լ. Խաչիկյան. Հայ արվեստի պատմության կարևոր սկզբնաղբյուրները. – Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, հ. 4, Երևան, 1981, էջ 42:

²⁶ Մրբո Հօրն մերոյ Ներսէսի Լամբրոնացու արհիեպիսկոսի Տարսնի կիլիկեցոյ Ատենաբանութիւն. յամի Տեառն 1737, Վենետիկ, էջ 51:

Թագակիր անձանց նկարներն առանձին, թե արքայական զույգի, որ գտնում ենք խճանկարներում, որմնանկարներում, մանրանկարներում, ունեին պատկերագրական կայուն սխեմա Բյուզանդիայի և նրան հարող երկրների արվեստում: Նկարվողներն արքայական հանդիսավոր հագուստներով էին կանգնում Փրկչի կամ Աստվածածնի առջև, որոնք նրանց կամ թագադրում էին, կամ էլ օրհնում²⁷:



Նկ. 7

Լևոնի և Կեռանի դիմանկարը
1262 թ. Լևոնի և Կեռանի Ավետարան
(Երուսաղեմ, ձեռ. № 2660, թ. 288ա)

Ընդհանուր առմամբ, Ռոսլինը հետևում է ընդունված սխեմայի. Լևոնը և Կեռանը կրում են ծիսական ճոխ հագուստներ, և Քրիստոսը նրանց վրա տարածում է ձեռքերը: Բայց հայ նկարիչը տալիս է ավանդված տիպի իր տարբերակը. պատկերված զույգը կանգնած է կրկնակամարի տակ և Կեռանը ձեռքում պահում է վառվող ծիսական մոմ. դա պսակի մոմն է, քանի

²⁷ I. Spatharakis. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976; П. М и ж о в и ч. Царска иконографија у српској средњовековној ументности.– Старинара, нова серија, кн. Београд, 1979.

որ հայտնի է, որ ձեռագիրը պատվիրվել է Լևոնի ու Կեռանի ամուսնության առթիվ:

Որ ավելի լավ պատկերացնենք Ռոսլինի դիմանկարային մոտեցումը, Լևոնի և Կեռանի դիմանկարը համեմատենք առավել հայտնի բյուզանդական հանդիսավոր դիմանկարներից մեկի՝ Կոստանդին Մոնոմախոսի և Ջոյայի խճանկարի (1034–1042) հետ Կոստանդնուպոլսի Սբ. Սոֆիայի տաճարում: Այդ խճանկարը հիանալի բնութագրված է բյուզանդական և Վերածննդի արվեստի մեծ գիտակ Վ. Ն. Լազարևի մոտ. «Ջոյայի և Կոստանդինի դեմքերը մեկնաբանված են շատ պայմանական ձևով, թեև դրանք պետք է տային պորտրետային նմանությունը: Այսպես, Ջոյան, օրինակ, որը Կոստանդին Մոնոմախոսի հետ ամուսնացել էր վաթսուներես տարեկան հասակում, պատկերված է որպես հմայիչ երիտասարդ կին: Խճանկարիչն այստեղ տվել է գեղեցիկ թագուհու պայմանական կերպար, որի նկատմամբ ժամանակն իշխանություն չունի: Կոստանդինի դեմքին ևս ոչ այնքան տրված են անհատական դիմագծերը, որքան՝ ուժի և արիության որոշակի իդեալը: Ահա թե ինչու ուրախ, թեթևամիտ Կոստանդին Մոնոմախոսը խճանկարում հանդես է գալիս պարթև մարդու տեսքով, իր խստությամբ նմանեցված Քրիստոսին»²⁸:

Ցավոք, Լևոնի դեմքը երկու դիմանկարներում էլ վնասված է, բայց Կեռանինը լավ է պահպանվել: Այստեղ ևս ավանդական հանդիսավոր «տիպական» դիմանկարի ընդհանուր սխեմայից հատում է որոշակի անձնական անկրկնելիությամբ օժտված անհատական կերպարը: Մեր առջև տեսնում ենք բոլորովին երիտասարդ մի կնոջ՝ նուրբ դիմագծերով. նրա աչքերի արտահայտության մեջ, կեցվածքում, ժեստում, նույնիսկ նրանում, թե ինչպես է բռնում վառվող մումը, նկատելի է կուսական ամոթխածությունը և մեղմ տխրությունը: Չի կարելի չնկատել նաև հենց Ռոսլինի վերաբերմունքն իր բնորդի հանդեպ. անշուշտ, նրա համար գրավիչ է եղել Կեռանի կերպարը, զգացվում է այն հուզմունքը, որ ակներևորեն զգում էր նկարիչը նրան նկարելիս:

Այսպիսով՝ չնայած իր ժամանակին բնորոշ տիպականացմանը և հոգեբանական բնութագրի բացակայությանը, Կեռանի կերպարն ունի որոշակի անհատականություն: Հետաքրքիր է այդ կերպարը համեմատել Գագիկ Կարսեցու Ավետարանում ընտանեկան խմբանկարից Գագիկ թագավորի դուստր Մարեմի հետ, որը նույնպես հմայիչ, սակայն, անշուշտ, ավելի իդեալականացված կանացի կերպար է:

Մենք չգիտենք, թե ինչ տեսք ունեին տախտակների վրա արված հաստոցային այն դիմանկարները, որոնց մասին հիշատակում է Հովհաննես Երզնկացին: Բայց համեմատելով Թորոս Ռոսլինի Կեռանի դիմանկարը XIII դ. երկրորդ կեսի կիլիկյան այլ վարպետների պահպանված մանրանկար դիմանկարների իրենց երեխաներով նույն Կեռանի և Լևոնի դիմանկարի և արքեպիսկոպոս Հովհաննես Արքայեղբոր երկու պատկերների հետ, պետք է նշել Թորոս Ռոսլինի պարագայում պորտրետային կերպարի ավելի նուրբ և համեմատաբար ավելի անհատականացված մեկնաբանումը: Ընդհանուր առմամբ, իր արվեստում մարդու հայեցակարգով Թորոս Ռոսլինն այն առաջին անհատներից է, որոնց արվեստը, ըստ Վ. Ն. Լազարևի, «պրոտոռեալիզմի յուրահատուկ դրսևորում է»:

²⁸ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1986, с. 75.

Ի դեպ, դա վերաբերում է ոչ միայն մարդու կերպարին: Նույն բովանդակությունը, որ կրում են Ռոսլինի հերոսները, նույն «մարդկայնությունը», որով հատկանշված է նկարչի վերաբերմունքը նրանց հանդեպ, հավասարապես հատուկ է նրա մյուս պատկերներին ևս՝ թռչուններին ու կենդանիներին, ավելին, նույն զգացումով են համակված նաև զուտ դեկորատիվ հորինվածքները, թեկուզ փոքրիկ լուսանցագարդը ձեռագրերի էջերում:



Նկ. 8

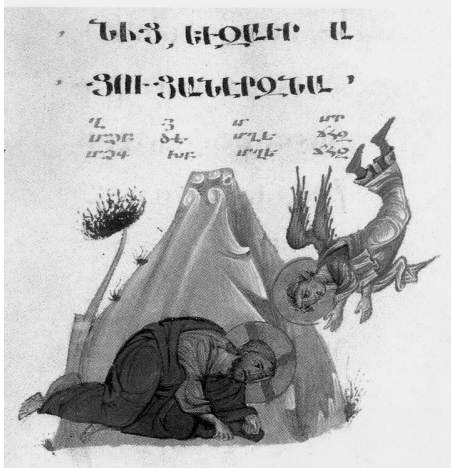
Մոզերի երկրպագությունը
1268 թ. հետո, Վասակ իշխանի Ավետարան
(Վաշինգտոն, Ֆրիքի պատկերասրահ, ձեռ. № 32.18, էջ 89)

Ռոսլինի ստեղծագործության, պատկերագրության մեջ և գեղարվեստական ոճում մարմնավորված են այն նոր, դեռևս օդում շրջող աշխարհայացքային միտումները, որ, ինչպես նշվել է վերը, այս կամ այն չափով բնորոշ էին նաև քրիստոնեական մյուս երկրների մշակույթներին: Իր նախորդներից ավելի քիչ կախված լինելով պատկերագրական կանոններից՝ Ռոսլինն ընդլայնում է պատկերվող իրադարձությունների ծիրը և երբեմն հարստացնում մանրանկարների շարքը իր սեփական ինքնատիպ հորինվածքներով, որոնք, ասես, դիտված են շրջակա կյանքում, ինչը որոշակի հավաստիություն է տալիս նրա պատկերներին:

Նոր բովանդակության մարմնավորումը, նոր կերպարների ստեղծումը նկարչին նախ և առաջ հաջողվել է՝ հարստացնելով ու ընդլայնելով իր պատկերային լեզվի հնարավորությունները: Վերջինիս զարգացմանը նպաստել է նաև Ռոսլինի կողմից անտիկ արվեստի ժառանգորդ բյուզանդական գեղանկարչության փոխանցումը, ինչպես և անմիջական ծանոթությունն անտիկ հուշարձաններին:

Բյուզանդական գրքանկարչության փորձի հիմնավոր ուսումնասիրության շնորհիվ Ռոսլինի արվեստում զգալիորեն ակտիվացել և բարդացել են տարածական լուծումները, որ ակներև է նույնիսկ նրա ուսուցիչներ Հովհաննեսի և Կիրակոսի համեմատությամբ, որոնք որոշակի քայլեր են արել այդ ուղղությամբ: Թեև Ռոսլինը չի ձգտել խորքի շեշտված արտահայտման, նրա մանրանկարներում, այսպես կոչված, փոքր խորության սկզբունքների վրա հիմնված տարածական փոխհարաբերությունները լուծված են բավական հստակ և որոշակի:

Գույնը, որ հուզական ներգործության ամենագորեղ միջոցներից մեկն է և միշտ



Նկ. 9
Աղոթք Գեթսեմանիում
1268 թ. հետո, Վասակ իշխանի Ավետարան
(Վաշինգտոն, Ֆրիքի պատկերասրահ, ձեռ. №
32.18, էջ 512)

կարևորագույն դեր է խաղացել միջնադարյան, մասնավորապես հայ մանրանկարչության մեջ, Ռոսլինի մոտ դառնում է առավել բարդ ու բազմազան. զգալիորեն հարստանում է ներկապնակը, ընդլայնվում տոնային երանգավորումը: Այդ համակարգի միջոցների յուրացումը կապված է մարդու նկատմամբ նկարչի շեշտված հետաքրքրության հետ, իր հերոսներին ավելի կենդանի պատկերելու, նրանց՝ իրականության մեջ դիտված ծանոթ գծերով օժտելու հետ: Բայց Թորոս Ռոսլինի արվեստում այդ համակարգի կազմավորման գործում վճռական դեր է խաղացել ոչ այնքան անմիջական տպավորությունը բնությունից, որքան հետևելը գեղանկարչական այն նմուշներին, որոնցում արտացոլված են հելլենիստական

վերապրուկները, առաջին հերթին՝ քաջ ծանոթ լինելը Կոստանդնուպոլսի գրքային, թերևս, նաև մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշներին՝ նրա ճարտար գունային կերպավորման հնարների ու նրբագույն կիսատոնների հետ: Ընդ որում՝ Ռոսլինի մանրանկարներում մի առանձին ջանադրությամբ աչքի է ընկնում դեմքերի մեկնաբանումը:

Իսկ այսօր մեզ համար ինչո՞վ է արժեքավոր Թորոս Ռոսլինի արվեստը, որն ապրել է մեզանից գրեթե ութ հարյուր տարի առաջ:

Ամենից առաջ նրանով, որ նա եղել է մեծ գեղանկարիչ, գեղանկարիչ բոլոր ժամանակների համար, որի արվեստում օրգանապես գույնգործվել է երկու որակ, որ անհրաժեշտ են ուզած մեծ արվեստի համար. բովանդակության խորությունը և գեղարվեստական ձևի կատարելությունը:

Ռոսլինը նոր, իր սեփական մեկնաբանությունն է տվել Մուրբ Գրքի պատմություններին: Այդ մեկնաբանումն ավելի մոտ է եղել մարդուն. ավետարանական դեպքերը նա դիտել է իր ժամանակակիցների՝ XIII դ. մարդկանց աչքերով: Նկարիչը ստեղծել է Քրիստոսի խորապես մարդկային կերպարը՝ տառապյալ, ամբոխի կողմից ստորացվող, բայց պահպանած արժանապատվությունը: Եվ դա արի ու ազնիվ կերպար է, տալիս է հույս, ամրացնում է հավատը մարդու հոգևոր ուժերի հանդեպ, ստեղծում բարոյական բարձրագույն իդեալ:

Թորոս Ռոսլինի մանրանկարների խոր ոգեղենությունը, նուրբ բանաստեղծականությունը և բացառիկ ազնվականությունը, գունային ու հորինվածքային ներդաշնակությունը, նրա անադարտ գեղարվեստական ճաշակը, սուր դիտողականությունը և արտահայտված անհատականությունը, ինչպես նաև նրա ստեղծագործության մեջ դրսևորված իր ժամանակի համար առաջավոր միտումները, որոնցով նա գերազանցում էր իր գործընկերներին (ոչ միայն հայ), նրա արվեստն ընդհանուր առմամբ դարձնում են XIII դ. գեղարվեստական ամենանշանակալի երևույթներից մեկը:

ТОРОС РОСЛИН. ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО

ИРИНА ДРАМПЯН

Р е з ю м е

Комплексное исследование колофонов рукописей Тороса Рослина и самого художественного наследия мастера выявило ряд важных биографических данных, прежде всего, приблизительную дату его рождения (около 1230 г.) и факт несомненного посещения им соседней Антиохии, одного из крупнейших эллинистических центров, еще сохранявших в эпоху Рослина множество памятников античного зодчества и монументальной живописи. Это последнее обстоятельство позволяет думать, что «уроки» классического искусства в изображении фигур, их естественных пропорций, живых поз и движений Торос Рослин получал не только через «посредничество» прямой наследницы античной художественной культуры – византийской живописи (в виде, прежде всего, образцов греческих иллюстрированных манускриптов, хранившихся в киликийских рукописных собраниях), но и из «первых рук», из мозаик Антиохии и ее пригорода Дафне. Передовые для его времени тенденции: живой интерес к человеческой личности, новый взгляд на евангельские события, попытка осмыслить их так, как если бы они происходили в его время, с его современниками, стремление передать естественные реакции персонажей и особое внимание к психологическим состояниям – все это, вместе с высоким художественным совершенством миниатюр ставят искусство Тороса Рослина в ряд самых значительных художественных явлений XIII в.

TOROS ROSLIN. LIFE AND ART

IRINA DRAMPYAN

S u m m a r y

Comprehensive investigation of colophons of Toros Roslin's manuscripts and the very artistic heritage of the master reveals a number of important data of his biography. First and foremost it is an approximate date of his birth (about 1230) and the undoubted fact that he visited the neighbouring Antioch, one of the most important Hellenistic centers, where a lot of monuments of ancient architecture and monumental painting still persisted in the era of Roslin. This last fact suggests that the 'lessons' of classical art in depiction of figures, their natural proportions, lively postures and movements Toros Roslin received not only through the 'mediation' of the proximate successor of ancient artistic culture – Byzantine painting (first of all, in the form of samples of the Greek illuminated manuscripts, kept in the Cilician collections of manuscripts), but also – directly, 'at first hand', from the mosaics of Antioch and its Daphne suburb. The tendencies progressive for Roslin's times: a keen interest in human personality, a new look at the events described in the Gospel, an attempt to interpret them as if they had taken place in his times with his contemporaries, striving to convey natural reactions of characters and special attention to their psychological states. All this, together with a high artistic perfection of miniatures, puts the art of Toros Roslin in the rank with the most significant artistic events of the 18th century.