

К ПРОБЛЕМАМ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВА
ТОРОСА РОСЛИНА

И. Р. ДРАМПЯН

Торос Рослин по праву считается величайшим армянским живописцем. Глубокая одухотворенность, тонкая поэтичность и исключительное благородство, колористическая и композиционная гармония его миниатюр, безупречный художественный вкус, острая наблюдательность и яркая индивидуальность мастера, а также отчетливо проявившиеся в его работах передовые для времени тенденции, которыми он опережал большинство своих коллег (и не только армянских), ставят его искусство в ряд самых значительных художественных явлений XIII века в целом.

Хотя само имя Рослина весьма популярно и в последние десятилетия даже превратилось (вместе с именами М. Сарьяна и Минаса) в некий расхожий эталон, искусство его известно, по существу, лишь узкому кругу специалистов, ибо и по сей день нет не только ни одного академического издания, посвященного творчеству этого замечательного мастера, но даже и альбома его работ. Более того, до сих пор не опубликованы, хотя бы в общих альбомах по Матенадарану, все миниатюры рукописей Рослина, составляющих нашу собственность.

Между тем, в ряде изданий последних лет стали периодически появляться публикации, так или иначе посвященные Рослину, но, к сожалению, мало что дающие для раскрытия его искусства, более того, дезориентирующие читателя. Кажется, что написаны они с единственной целью—подвергнуть сомнению как национальный характер наследия, так и само армянское происхождение художника.

Что касается национальности, то поводом для подобных поползновений послужило неармянское звучание его прозвища «Рослин», а, вернее,—замечание по этому поводу С. Тер-Нерсисян. Дело в том, что в памятных записях своих манускриптов художник называет себя обычно «писцом Торосом, по прозвищу Рослин», а в колофоне рукописи 1256 г.—«Торосом, называемым Рослином по предкам».¹ Пытаясь объяснить появление этого, не слишком обычного прозвища, С. Тер-Нерсисян сделала предположение, что Торос «мог быть рожден от смешанного брака между армянами и франками, что бывало часто в Киликии, и не только среди аристократов».²

¹ Матенадаран, № 10450, л. 402 об.

² S. Der Nersessian. *L'art arménien*, Paris, 1977, p. 133. Это предположение повторяется и в последней ее книге *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, Washington (1993), vol. I, p. 51. Здесь она ссылается еще и на статью Довсета (C. J. F. Dowsett. *Quelques ouvrages récents sur l'art médiéval arménien*. — *Cahiers de civilisation médiévale* 16, 3 [1973], p. 218), который, комментируя неармянскую форму прозвища Рослина (Rowslin), находит в ней сходство со средне-вер и германскими словами, например, „roeslin“ (маленькая роза).

Для исследователя, стремящегося использовать любое сведение, любую зацепку, способную хоть что-то прояснить в личности художника, отдаленного от нас столетиями, сделать подобное замечание закономерено. (Другое дело, что сегодня его так же трудно доказать, как и опровергнуть).³ Странно иное—с какой готовностью это, в целом не столь уж важное и сделанное как бы между прочим, замечание было подхвачено рядом иностранных авторов: во всех публикациях, появившихся за рубежом после 1977 года (года выхода в свет указанной книги С. Тер-Нерсисян) непременно фигурирует «неармянское» имя Рослина.

Не новость, что С. Тер-Нерсисян—крупнейший (что естественно) и единственный (что несправедливо) авторитет по средневековому армянскому искусству для большинства зарубежных авторов, многие из которых, обращаясь к искусству Армении, к сожалению, как правило не считают для себя необходимым знакомство не только со средневековыми армянскими источниками, но и с работами армянских специалистов.⁴ Непонятно, однако, почему использовав замечание С. Тер-Нерсисян, никто из них не ссылается на нее (а между тем, откуда им знать, что для армянского уха привычно, а что—нет), а представляют дело так, словно это—давным-давно известный, документально подтвержденный факт⁵. Более того, если для С. Тер-Нерсисян Рослин, несомненно, армянин, хотя, возможно, и с примесью какой-то неопределенной европейской крови, то все иностранные авторы однозначно превратили нашего крупнейшего средневекового художника в европейца, а некоторые из них даже смогли «уточнить» его национальность. Так, Н. Тьерри, написавшая в книге Ж.-М. Тьерри «Les arts arméniens» раздел живописи, уделив творчеству Тороса Рослина всего 10 строк (5 из которых отведено под перечисление работ художника), еще в одной из оставшихся пяти сообщает: «это художник, имя которого наводит на мысль о его германском происхождении».⁶ Почти то же, в том же объеме и едва ли не дословно, читаем в статье супругов Бушхаузе-

³ К тому же, для армянской среды, где не раз —в исторической перспективе—были периоды увлечения иноязычными именами (даже мусульманскими), появление иностранного имени или не по-армянски звучащего прозвища вовсе не обязательно должно свидетельствовать об иноземном происхождении его носителя.

⁴ Можно не ходить далеко за примерами. На необычное, имеющее европейскую форму прозвище «Рослин» еще в начале уходящего столетия обратил внимание М. Тер-Мовсисян (*Մ. Տեր-Մովսեսիան. Հայկական մանրանկարներ. Առն Գ թագավորի, Կենան և Մարիտի թագուհիների և խմբիկայի վառարկի մանրանկարներ. —«Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, էջ 32; Օրն էլ. Հայկական մանրանկարներ (Կիրիկյան հայոց թագավորների և Կոստանդին Ա կաթողիկոսի համար գրված ձեռագրեր). —«Ազգագրական հանդես», 1913, № 1, էջ 73*). Однако, зарубежные авторы заговорили об этом лишь после публикации С. Тер-Нерсисян.

⁵ Не ссылаются они, кстати, и на статью Доусета.

⁶ J. M. Thierry. Les arts arméniens. Paris, 1987, p. 267. Можно, конечно, недоумевать по поводу такой смелой и вольной локализации, однако, кажется, что м-м Тьерри испытывает определенную слабость к германскому искусству. Вспомним, что без малого 30 лет назад в статье, посвященной фрескам Татевского храма, она пыталась доказать, также достаточно произвольно, и их «германское происхождение». (См. M. et N. Thierry. Peintures murales de caractère occidental en Arménie; Eglise S. Pierre et S. Paule de Tatevi.—Byzantion, XXXVIII (1968).

нов. В этой, достаточно большой по объему статье творчеству Тороса Рослина также отведен лишь небольшой абзац. И начинается он опять-таки с пресловутого неармянского прозвища художника. Занятно при этом, что если упомянутая выше французская исследовательница отдала Рослина Германии, то австрийцы дарят его Франции⁷.

Более серьезной в целом представляется глава Э. Эванс «Эра Тороса Рослина» в книге, изданной Т. Метьюсом и Р. Уиком, однако и здесь фигурирует «неармянское имя Рослина, наводящее на мысль, что его родители были с Запада»⁸.

Кроме того, нельзя согласиться с той ролью, которую отводит Эванс западным влияниям в творчестве Рослина: «Иностранные источники его иллюминаций проходят через все его рукописи»,—пишет она и для обоснования этой своей мысли пытается проследить пути проникновения западных образцов в Киликию: францисканский монах Виллиам Рубрук, возвращаясь через Киликию из своей поездки к монгольскому двору, куда он повез иллюстрированные литургические книги, подаренные ему королем Франции Людовиком IX, мог познакомить с этими манускриптами «ромклайских клириков». Хотя такой путь был вполне возможным, однако, у киликийских мастеров было немало и иных каналов знакомства с продукцией западноевропейских миниатюристов, принимая во внимание активные контакты жителей Киликийской Армении с европейцами, и, прежде всего,—существование в непосредственной близости от Киликии государств крестоносцев.

Несомненно, Рослин и другие киликийские миниатюристы видели и, возможно, немало европейских лицевых рукописей и других образцов западного искусства, а также и произведения мастеров, работавших в латинских государствах Леванта. И отдельные западные мотивы проникли оттуда в иллюминацию некоторых киликийских манускриптов (в основном, уже в конце XIII столетия). У Рослина таких примеров немного. Так, можно указать на изображение Агнца Божьего в медальоне, держащего крест, в декоративных листах двух его Евангелий (Зейтунском, 1256 г. и Севастийском, 1262 г.). Но мотив этот появился в киликийских рукописях—ромклайских и скеврских—задолго до Рослина, уже с середины XII в.⁹

Влияние западных образцов отмечалось и в иконографии Распятия в Малатийском Евангелии Рослина, 1268 г. (о чем напоминает и Э. Эванс), где предстают персонализации новозаветной и ветхозаветной церкви в виде женских фигур: коронованная аллегория Церкви, держащая в левой руке реликвию в форме храма, а в правой—стяг с крестом,—подводится к распятию ангелом. Другой ангел сбрасы-

⁷ Heide und Helmut Buschhausen. Das illuminierte Buch Armeniens. — Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft. Eothen. Januar—April, 1995, S. 191—210.

⁸ Helen C. Evans. The Era of Toros Roslin—Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts. Edited by Thomas F. Mathews and Roger S. Wieck. The Pierpont Morgan Library. New York [1994], p. 74.

⁹ См. S. Der Nersessian. Manuscrits arméniens illustrés de la Bibliothèque des pères mekhitaristes de Venise. Paris, 1937. Она же. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, pp. 23—24; Она же. Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973, pp. 28—29.

вает корону с головы персонификации Синагоги, у которой завязаны глаза и сломано древко стяга.¹⁰

Есть и несколько других примеров, в том числе, сцены Обрезания— Христа и Иоанна Крестителя—в Евангелии князя Васака (около 1268 г.), с процессией женщин, несущих свечи и голубей, аналогию которой С. Тер-Нерсисян находит во французских памятниках XIII в.¹¹

Э. Эванс добавляет к числу этих примеров и сцену Взятия под стражу из того же Евангелия, включение в которую эпизода сбегающим нагим юношей рассматривает как результат влияния миниатюры из французской морализирующей Библии¹², ибо,—как пишет автор,— во всем армянском искусстве только в работах Рослина арест Христа включает обнаженного иудея. Однако, иконографического сходства между этими двумя миниатюрами—армянской и французской—очень мало: не похожи ни общая композиция, ни отдельные группы, ни архитектурный фон, ни само изображение убегающего иудея. Исследовательно, можно говорить о заимствовании лишь самой идеи включения в эту сцену убегающего обнаженного юноши. Но ведь этот персонаж не был изобретением французских иконографов; он упоминается в самом Евангелии: «Юноша, завернувшись по нагому телу в покрывало, следовал за Ним, и воины схватили его. Но он, оставив покрывало, нагой убежал от них» (Марк 14.51—52).

Появление этого, достаточно редкого эпизода у Рослина связано с его склонностью к подробнейшему иллюстрированию евангельского текста. Рослин был, по-видимому, первым киликийским миниатюристом, возродившим и развившим прерванную традицию нарративной иллюстрации армянских рукописей XI в., представление о которой мы сегодня можем иметь благодаря Евангелию Гагика Карсского. Два Евангелия Тороса Рослина—Севастьянское и князя Васака—дают замечательные и исключительно полные примеры такого типа иллюстрирования; последовательно, эпизод за эпизодом, рассказывает он в своих миниатюрах содержание всех четырех евангелий.

При такой, достаточно редкой не только для армянского, но и для других искусств системе подробнейшего повествования, художник изображает и многие мало иллюстрировавшиеся или вовсе пренебрегавшиеся большинством средневековых художников сцены. В этих сценах он чувствует себя особенно свободным, нередко перенося в них отдельные моменты, увиденные в жизни, трактуя события священной истории как эпизоды современной ему жизни. Так, и в рассматриваемой сцене убегающий юноша у Рослина отбивается палкой от преследователей, хватающих его за покрывало (чего нет во французской миниатюре).

Понятно, что в связи с таким интересом к подробному иллюстрированию Евангелия Рослину должны были быть интересны и византий-

¹⁰ Сама традиция персонификации церквей восходит к письменности древнехристианского периода (см. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. «Труды VIII археологического Съезда в Москве», т. I, СПб., 1892, с. 363), а олицетворения Церкви и Синагоги встречаются в византийских памятниках с изображением Распятия уже с XI в. Но особенно популярны были эти изображения на Западе. Такие детали как корона и стяги больше указывают на Запад, чем на Византию. Интересно, однако, отметить, что реликварий в виде храма в руке Церкви воспроизводит характерные формы армянской крестовокупольной церкви.

¹¹ S. Der Nersessian. Freer Gallery, p. 52.

¹² Лондон. Британский музей, Harley, 1527, л. 53 об.

ские рукописи с подробным нарративным циклом и даже менее близкие в художественном отношении памятники западного искусства, которые, однако, нередко привлекали более богатой типологией (как в частности, в случае с Распятием)¹³, а главное, имели существенное для Рослина преимущество перед памятниками византийскими: они не были так сильно скованы канонами. Как считает С. Тер-Нерсисян, «большая независимость латинских художников XIII в. в отношении иконографических схем поощряла и вдохновляла Тороса Рослина следовать самостоятельным путем. Менее одаренный художник пожелал бы скорее соблазниться имитацией или копированием византийских или латинских произведений, которые он видел. В случае с Торосом Рослином это расширило его горизонт и подействовало стимулирующе»¹⁴. И, видимо, именно в этом, а не в прямых заимствованиях надо видеть значение для творчества Рослина его знакомства с образцами западноевропейского искусства.

Думается, что в целом Э. Эванс (а также и некоторые другие авторы, о которых будет сказано ниже) преувеличивает роль западного искусства для творчества Тороса Рослина. Примеры явного использования им западных иконографических схем или отдельных их деталей крайне редки и носят случайный характер. А главное—и это нужно отметить особо—на художественный строй миниатюр Рослина знакомство с западноевропейскими памятниками не оказало ни малейшего влияния. Живопись его (как, впрочем, и остальных киликийских мастеров) при всем знакомстве с художественной продукцией Западной Европы оставалась явлением восточнохристианского искусства, искусством византийского круга.

Если желание видеть в Рослине европейца и попытки связать его творчество с западным искусством в работах иностранных авторов еще можно как-то «оправдать» их недостаточным знанием армянского искусства и естественной склонностью сравнивать менее знакомое с более знакомым, то значительно менее понятна прозападная ориентация некоторых армянских авторов. Правда, эти последние не ставят под сомнение национальную принадлежность Тороса Рослина; они либо занимаются выяснением национального характера его живописи, либо пытаются «приобщить» нашего художника к византийскому или западноевропейскому искусству.

В статье Тиграна Куюмджяна, посвященной искусству армянской диаспоры в упомянутом уже каталоге бохумской выставки, почему-то много говорится и о Торосе Рослине. И здесь он предстает весьма своеобразным эклектиком, чья иллюминация в некой «византийско-греческой» рукописи, с одной стороны, ничем не отличается от работ византийских мастеров, с другой же «ее можно принять за предвестницу Дуччо и Джотто в Италии».¹⁵ Много в этой характеристике вызывает недоумение. И появление в числе работ Рослина какой-то, никому из специалистов доселе неведомой «византийско-греческой» (?) рукописи, и приписываемая нашему мастеру невероятная способность, подладившись под творческую манеру византийских мастеров, оказаться в то же время и предтечей итальянского проторенессанса. И—не в меньшей степени—объединение в общее направление творчества двух, правда, современников, но,—как хорошо известно из истории ис-

¹³ Н. Покровский. Указ. соч.

¹⁴ S. Der Nersessian, Freer Gallery, p. 52.

¹⁵ T. Koujumdjian. Künstler in der Diaspora. — Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft, S. 365.

кусств,—весьма различных по своим художественным тенденциям живописцев—Дуччо и Джотто¹⁶.

Не менее удивительные рассуждения читаем и дальше: «Искусство Рослина считается армянским, т. к. художник был армянином, работал исключительно для армянской аристократии и высшего духовенства и потому, что все его творчество сосредоточено в армянских рукописях. Есть ли, однако, что-то специфически-армянское в его искусстве?... Можно ли обозначить искусство Рослина как армянское?»—вопросает он. И отвечает: «Живопись его менее армянская относительно своеобразного постоянного качества».¹⁷

И сам вопрос, и ответ на него кажутся весьма странными. Трудно представить, чтобы такой вопрос мог быть поставлен в отношении художника какой-нибудь большой и уважаемой страны, допустим, Франции, если художник этот был французом и обслуживал королевский двор.

За эталон «постоянного своеобразного» национального армянского качества Куюмджян принимает почему-то одну-единственную рукопись, созданную за 200 лет до Рослина в одном из каппадокийских армянских монастырей, выполненную в народном стиле (к тому же — довольно примитивно). По-видимому, автор смешивает понятия «народного» и «национального», сводя последнее — значительно более широкое — к проявлениям лишь народного искусства. (Если следовать представлениям Куюмджяна, то национального качества придется лишить самых великих мастеров в истории мирового искусства). Между тем, национально-армянским в равной степени могут быть и образцы народного искусства, и произведения, созданные для высших слоев феодального общества. Кроме того, национальное не есть некая застывшая формула, оно развивается и изменяется во времени вместе с самой нацией.

Вряд ли такую сложную проблему как проблема национального своеобразия искусства можно решить в рамках небольшой каталожной статьи, но во всех случаях для ее решения необходимо хорошее знание как конкретного материала, так и всеобщей истории искусств.

Другого автора, Левона Чугасяна, творчество Рослина интересует, кажется, лишь с точки зрения его связей с европейским искусством; именно этой теме посвящен целый ряд его выступлений и статей.

Уже сама эта проблема для творчества Рослина (рядом со многими кардинальными проблемами, поставленными, но не решенными, или решенными частично) кажется маргинальной. Но коль скоро она поставлена, хотелось бы, чтобы предполагаемые связи были прослежены комплексно, т. е. на основе сравнительного анализа и иконографии, и художественного строя; необходимо также подкрепить эти разыскания и историческими обоснованиями, тем более, что речь идет о далеких территориально, а иногда и хронологически примерах.

Между тем, вся система доказательств основана у Чугасяна на сопоставлении поз и движений отдельных фигур, выхваченных из общего композиционного контекста, на их размещении, справа или сле-

¹⁶ Дуччо отнюдь не был сподвижником Джотто, он не примкнул к проторенессансному движению; его симпатии оставались на стороне византийского искусства, и на фоне современного ему римского и флорентийского искусства этот сиенский мастер был «великим историческим анахронизмом». — См. В. Н. Лазарев. Старые итальянские мастера, М. 1972, глава «Дуччо», с. 9—52.

¹⁷ Т. К о u j u m j i a n. Op. cit., S. 365.

ва, на сходстве — часто сомнительном и почти всегда случайном — каких-то второстепенных деталей.

Так, он находит сходство между одной из женских фигур в сцене Снятие со креста и Положение во гроб из рукописи 1262 г. Рослина и фигуркой ребенка на надгробии работы Скопаса, греческого ваятеля первой половины IV в. до н. э.

Нужно обладать чересчур богатым воображением, быть сильно ориентированным на поиск аналогий и иметь своеобразное представление о самом процессе художественного творчества, чтобы увидеть сходство между этими двумя фигурами и предположить на этом основании, что «кикийский мастер был знаком с работами выдающегося греческого мастера или с близкими им образцами»¹⁸. Оставляя даже в стороне сам вопрос сходства, скажем с самого начала, что очень маловероятно, чтобы Рослин знал указанную или другие работы Скопаса, ибо, непонятно, где он мог их видеть, ведь хорошо известно, что памятники греческой пластики в своем большинстве были открыты много позднее. Более того, сам выбор сравниваемого памятника не кажется удачным. Если бы даже Рослин и был знаком с греческой скульптурой, то среди мастеров древней Эллады Скопас менее других мог заинтересовать его: бурное драматическое напряжение, накал страсти, ее акцентация — то, что в первую очередь характерно для творчества Скопаса, — были чужды самому духу спокойного, уравновешенного и чуть печального искусства Рослина. Но самое главное — и это надо подчеркнуть со всей решительностью — античная пластика не могла быть созвучной миниатюристу XIII в. — ни армянскому, ни французскому, ни даже византийскому или итальянскому. Интерес к античности, — не переработанной византийским или романским искусством, а к античности, так сказать, в «чистом виде», к самым памятникам (т. е. в том виде, в каком предполагает этот интерес у Рослина Чугасян) был одним из факторов проторенессансного искусства и появился он, как известно, впервые у итальянских художников — скульпторов и живописцев (причем, у фрескистов, а не миниатюристов) в конце XIII — начале XIV вв.

Можно было ожидать, что, заявив о сходстве с античной пластикой, Чугасян поставится поднять вопрос о каких-то предвозрожденческих тенденциях Рослина (хотя одной такой незначительной детали, конечно, явно маловато для постановки столь серьезной проблемы). Но автор ограничивается лишь малообязывающим его предположением о знакомстве армянского художника с работами Скопаса, и аналогия эта повисает в воздухе.

В другой статье, сравнивая Поклонение волхвов в рукописи Рослина 1260 г. и на рельефе тимпана собора в Вероне, — на том основании, что в обоих памятниках пастухи изображены слева, а волхвы справа — Л. Чугасян утверждает, что эта «интересная и необычная особенность встречается только у Рослина и в Веронском соборе» и делает заключение, что вероятно Рослин «вдохновлялся веронской скульптурой».¹⁹ Между тем, для подобного вывода нет никаких оснований. Не говоря уже об абсолютном несходстве в стиле двух сравниваемых памятников, нет ничего общего и в их иконографии. В ми-

18 Л. Չուգասյանի. Դրվագներ Քրիստոսի ծառանդությունից. — «Բազմազան», 1987, № 1—4, էջ 261:

19 Л. Չուգասյանի. Ծննդյան քեման Քրիստոսի արվեստում. — «Բանբեր Մատենադարանի» № 15 (1986), էջ 148:

миниатюре Рослина Богоматерь с младенцем сидит перед пещерой на длинном сиденье с мутакой, в живой и естественной позе, обратив взгляд на склонившихся волхвов, подносящих дары. За волхвами — еще пять фигур с круглыми лицами в плоских шапках и халатах. На веронском рельефе Богоматерь восседает на троне в виде кресла с очень высокой спинкой, в застывшей позе и смотрит вперед, никого не замечая; волхвов же всего два, один из них пеший, другой всадник. Левая часть веронского тимпана занята пастухами и стадом, над которыми парит ангел. У Рослина же слева предстают сидящий Иосиф и над ним два пастуха (без стада), простирающие руки к ангелу, сидящему над пещерой. Кроме того, в миниатюре есть еще и нижний регистр, где изображено Купание младенца и евангелист Матфей.

Мы так подробно описали иконографический состав этих двух памятников, чтобы стало ясно, что ни о каком, даже внешнем сходстве говорить не приходится. Что же касается общего и необычного, как считает Чугасян, расположения пастухов и волхвов, то во-первых, это — слишком незначительная и случайная подробность, чтобы на ее основании делать столь далеко идущие выводы, а во-вторых, в ней нет и ничего столь уж поразительно необычного. Дело в том, что волхвы и в самом деле изображались, как правило, слева, а пастухи справа, но это — в сцене Рождества.²⁰ Здесь же, и у Рослина, и в рельефе из Вероны представлено не Рождество, а Поклонение волхвов.²¹ А эта сцена, изображавшаяся значительно реже, была и менее канонизирована.

²⁰ Хотя можно найти немало примеров, нарушающих это правило, в том числе — и у самого Рослина, в Рождестве из Малатийского Евангелия, 1268 г. (М., № 10675), где и волхвы и пастухи изображены справа.

²¹ Хотя поклоняющиеся волхвы нередко вводятся в сцену собственно Рождества (как, например, в Малатийском Евангелии самого Рослина), этот эпизод предстает и в самостоятельной композиции, и Н. Покровский в упомянутом выше труде «Евангелие в памятниках иконографии» выделяет эти две сцены в отдельные главы (глава III посвящена сцене Рождества Христова, глава V — сцене Поклонения волхвов). В Рождестве уже с VI в. (см. G. Millet. *Recherches sur l'icônographie de l'Evangile aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916). Богоматерь лежит или полусидит на ложе внутри пещеры, рядом с яслями, куда положен спеленутый младенец над которым склоняются головы вола и осла. И именно таким образом изображены Мария и Христос в этой сцене в рукописях самого Рослина: в Севастийском Евангелии 1262 г. (л. 208 об.), № 539 собрания Уолтера в Балтиморе (S. Der-Nersessian. *Walter Art Gallery*, fig. 110) и в Малатийском Евангелии 1268 г. (л. 182). См. E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Akopian. *La Miniature Arménienne XIII^e—XIV^e siècles*. Collection du Matenadaran, Leningrad, 1984, pl. 101; В. О. Казарян, С. С. Манукян. *Матенадаран*, М., 1991, илл. 235). В рассматриваемой же миниатюре Богоматерь сидит перед пещерой на парадном широком сиденье, поддерживаемом колонками с капителями. (См. S. Der Nersessian. *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, vol. II, ill. 212). На коленях у нее, как и обычно в Поклонении, сидит ребенок лет двух-трех (см. Покровский. Указ. соч.). При внимательном рассмотрении рукописей Рослина нетрудно заметить, что Поклонение сопровождает всегда текст Матфея (2,1—12), где говорится не столько о Рождестве, сколько о поклонении волхвов. И рассматриваемая Чугасяном сцена в рукописи 1260 г. — выходная миниатюра перед евангелием Матфея. Тогда как сцена Рождества иллюстрирует соответствующий отрывок евангелия Луки (2,7—16). В двух Евангелиях Рослина — Малатийском и князя Васака есть обе эти сцены.

(Не говоря уже о том, что Рослин не был художником, строго следовавшим иконографическим канонам). Итак, ошибка в идентификации сцены повлекла за собой домысел об «источниках вдохновения».

Еще одна публикация Чугасзяна — доклад на V Международном симпозиуме по армянскому искусству в Италии — посвящена изысканию заимствований Рослином, на этот раз исключительно из памятников итальянского искусства. Здесь, наряду с уже знакомым нам веронским рельефом, есть и новые примеры. В их числе — приписываемый Рослину портрет царевича Левона.²² Посетовав на предыдущих исследователей за то, что они не обратили внимания на орнаментированный золотыми крестиками нимб царевича, Чугасзян называет эту технику штамповкой²³ и далее приводит сведения о последней, почерпнутые из статьи М. Фринта, посвященной штампованному декору в итальянской и в целом в европейской панельной живописи.

Все это, несомненно, было бы очень интересно и полезно для изучения искусства Рослина и для выяснения вопросов его связей с западным искусством, если бы не одно обстоятельство, на которое автор, в свою очередь, не обратил внимания: и крестики на поверхности нимба Левона, и другие рельефные орнаменты как самого Рослина, так и его последователей не имеют ничего общего с техникой штамповки, о которой говорит М. Фринта.

Сошлемся и мы на эту работу. Тисненый узор, покрывавший нимбы, фон и бордюры многих европейских, и в частности, итальянских икон, создавались с помощью специальных металлических штампов, трафаретов: часто это была инталия (т. е. глубокая форма, позволявшая тиснить высокий рельеф). Как пишет Фринта, каждая мастерская имела какой-то определенный, небольшой набор собственных штампов с теми или иными орнаментальными мотивами, и по этим мотивам он идентифицировал мастерские, а также смог констатировать факт распространения штамповки со сложным профилем (которую он считает итальянской инновацией) за Альпы.²⁴

Совершенно иной была техника рельефного золотого орнамента у киликийских мастеров. Главное, принципиальное ее отличие от европейских орнаментов заключается в том, что она не была механической: киликийские мастера не использовали шаблоны, трафареты. Они создавали свои орнаменты *кистью*, постепенно накладывая и наращивая ею рельеф, основой для которого, наполнителем, вероятно, служил гипс или мел, может быть, белила, а связующим скорее всего был чесночный сок. Когда эта основа подсыхала, ее золотили и покрывали цветом. Рельефы эти никогда не были особенно выпуклыми, что естественно, т. к. они украшали книгу.

Откуда могла появиться эта техника, в общем-то не характерная для книжной живописи? Думается, что она была заимствована из прикладных искусств, скорее всего, из эмальерного искусства, от росписных эмалей, где сходным образом наносился рельеф. И это должны были быть скорее всего свои же, армянские эмали. Сами орнамен-

²² М., № 8321.

²³ L. Čugaszyan. Cilician Book Painting: Miniatures of T'oros Roslin and Italian Art.—Quinto Simposio internazionale di Arte Armenica. Atti. Venezia, 1991, p. 321.

²⁴ M. Frința. An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and Non-Italian Panel Painting, = The Art Bulletin, vol. XLVII, 1965, № 2.

тальные мотивы — чисто-армянские — никак не направляют мысль на поиск образцов извне.

Небезынтересно здесь сослаться и на авторитет нашего замечательного художника, крупнейшего графика и прекрасного знатока средневековой армянской книжной живописи, в том числе и ее техники, Акопа Коджояна, который использовал в своих графических работах эту технику, заимствованную из образцов киликийской миниатюры.²⁵

И еще. Зачем Торосу Рослину или другим блистательным киликийским мастерам, скажем такому, как художник Чашоца Этума II, 1286 г.,²⁶ — из-под кисти которых к тому же орнаменты «выплескивались» на страницы рукописей, как из рога изобилия, — надо было прибегать к помощи трафаретов, самый смысл которых — в необходимости тиражирования. Одно дело, когда такие штампы, вызванные к жизни потребностями рынка, изготовлялись и использовались в западных иконописных мастерских, обслуживавших достаточно широкий круг покупателей; здесь общие размеры икон и сходство иконографии позволяли применять штампы для фона или нимбов, что значительно облегчало и убыстряло работу. Совершенно иная ситуация была при создании рукописей по заказам элиты киликийского общества — царей, князей, представителей высшего духовенства, которые в каждом конкретном случае определяли будущий размер рукописи, количество и состав миниатюр. Многие из них были подлинными ценителями искусства, и вряд ли им могла импонировать сама идея тиражирования, пусть даже отдельных деталей²⁷. Не говоря уже о том, что Тороса Рослина — который всячески избегает однообразия и повторов даже в парных хорах (имеющих общую конструктивную схему и сходный подбор декоративных мотивов) — немисливо представить употребляющим трафарет. И непонятно, с какой целью оригинальную и значительно более ценную в художественном отношении, тонкую ручную работу замечательного армянского мастера надо ставить в зависимость от поточной, механической продукции итальянцев.

Совершенно произвольно связывает Л. Чугасян с Италией и сцену Сошествия во ад из Евангелия Рослина 1265 г., по той причине, что здесь «ад изображен в виде зубчатых стен», а «так изображался ад в X—XII вв. в германском, французском и итальянском искусствах, и в XIII в. в западном искусстве в целом. И Данте изображал ад таким образом. Нет сомнения в том, что эта деталь появилась в миниатюре Рослина как результат знакомства с произведениями итальянского искусства».²⁸

Но почему, спрашивается, художник, живший в Киликии, — где, как хорошо известно, крепостное строительство было весьма широко

²⁵ Например, в рисунке «Феникс» (1941), в двух его вариантах он «впервые пользуется приемом, встречающимся в армянских миниатюрах XIII в. киликийской школы — наложением пасты на линии рисунка, благодаря чему они становятся выпуклыми, несколько напоминая чеканные изображения». Р. Г. Драмбян. Акоп Карапетович Коджоян. М., 1960, с. 40—41.

²⁶ М., № 979.

²⁷ Добавим, наконец, что нам не известен ни один пример, чтобы какой-либо из рельефных орнаментов повторялся дважды, в пределах ли одного и того же манускрипта или в разных рукописях.

²⁸ L. Čygasjan. Op. cit., s. 324.

распространено и достигло высокого технического уровня²⁹ — не мог самостоятельно, не подглядев в какие-то иноземные образцы, ввести в свою миниатюру хорошо знакомую по киликийским же сооружениям архитектурную деталь,³⁰ как он вносил немало из окружавшей его действительности³¹.

Или неужели для того, чтобы самым что ни на есть естественнейшим образом направить взгляд Иосифа Аримафейского (державшего в Снятии со креста на весу уже почти освобожденное тело Христа) на Никодима (снимающего последний гвоздь с ноги Спасителя) Рослин должен был непременно иметь под рукой какую-то европейскую «шпаргалку»³².

Автор имеет, по-видимому, весьма странное представление о творческом акте. Ему, очевидно, кажется, что художник мог решиться переставить фигуры или внести в композицию какую-нибудь, даже самую незначительную деталь, лишь убедившись в наличии «прецедента», не важно где и когда созданного. Причем, все эти изменения были для него какой-то самоцелью.

Конечно, рядовые средневековые миниатюристы, как правило, достаточно педантично следовали канонам, образцам, прорисям, но это были каноны, образцы и прориси, действовавшие в данном скриптории, монастыре, школе, стране, наконец. И вряд ли, увидев какую-то необычную иконографическую деталь в произведении искусства иной конфессии (а тем более — в античном!) они стали бы переносить ее в свои рукописи. Что же касается подлинных Художников (а такие, естественно, были и в эпоху средневековья, к их числу относится и Торос Рослин), то их еще труднее представить за таким нелепым занятием.

И, кроме того, Рослин жил уже в эпоху, когда искусство начинало постепенно раскрепощаться от уз канона. Внося те или иные изменения, Рослин чаще всего следовал собственным художественным, живописным требованиям. Он мог передвинуть фигуры, сократить или увеличить их число, изменить фон, исходя из чисто-художественных задач — для гармонизации композиции, колорита, и т. д. Он менял дви-

²⁹ Что признано не только армянскими, но и зарубежными специалистами. Так, Р. Федден и Ж. Томсон в своем исследовании, посвященном замкам крестоносцев, считают армян «самыми образованными военными архитекторами Леванта. Можно утверждать, что их знания и искусство явились одной из причин, благодаря которым военная архитектура Леванта стала самой передовой архитектурой своего времени». (R. Fedden and J. Thomson. *Crusader Castles*. London (1957). О влиянии киликийского зодчества на развитие архитектуры замков и крепостей в странах Западной Европы см. О. Х. Халпахчьян. Архитектура Киликийской Армении. — Вестник истории мировой культуры, 1961, № 1, с. 127—136. W. Muller-Wienner. *Castles of the Crusader*. London. 1966; A. Berkman. *The art of Fortification in Medieval Armenia*. — II Международный симпозиум по армянскому искусству, сборник докладов, т. II, Ереван, 1981, с. 155; Он же. *Influence arménienne sur l'architecture militaire allemande du XIIe—XIIIe siècles*. — Quinto simposio internazionale di Arte Armena, p. 541—546.

³⁰ Можно сослаться хотя бы на иллюстрированный том издания К. Мутафяна *La Cilicie au carrefour des empires*, t. II, Paris, 1968, ill. 21, 22, 23, 35, 36, 46, 52, 53, 55, 61, 108, 109, 123, 126 — где хорошо видны зубцы крепостных стен различных киликийских городов и портов, а также городов соседних с Киликией стран.

³¹ К тому же, эта зубчатая стена использована им не только в сцене Сошествия во ад, но и в изображении городских стен во Входе в Иерусалим.

³² L. C u g a s z y a n. Op. cit., s. 326.

жения и позы, жесты и выражения лиц, расположения групп, следуя своему стремлению оживить сцену, приблизить ее к тому, что ему приходилось видеть в жизни. Эта тенденция была характерной для наиболее передовых художников XIII в., она как-бы носилась в воздухе. И поэтому совсем необязательно отправлять Рослина за этим в Италию или на реку Иллиссос (ведь, по-видимому, там, на месте, а не в Национальном Музее Афин, где оно сейчас находится, мог Рослин наслаждаться надгробием Скопаса), чтобы оправдать позу или деталь, которая может показаться необычной.

«Несомненно, Торос Рослин работал на Апеннинском полуострове»³³,—завершает свое сообщение Л. Чугасян. Как мы постарались доказать, для такого заявления нет чисто-художественных оснований. Но нет для него и оснований документальных. Все дошедшие до нас подписные рукописи Рослина—а они, как известно, охватывают период в 13 лет, с 1256 по 1268 гг.—были созданы, как свидетельствуют их колофоны, в Ромкла. Даже в тех случаях, когда рукопись переписывалась другим писцом и в другом месте, не Рослина приглашали украсить ее, а рукопись отсылали ему в Ромкла для иллюминации. Это не значит, что он никогда не покидал престол католикоса, при котором работал. Внимательное прочтение колофонов дает косвенное свидетельство его посещения соседних государств. Но ни в одном из иштаткаранов нет и намека на посещение Европы, и тем более—на работу в Италии.

Совершенно непонятно, чем вызван такой повышенный интерес некоторых авторов к выявлению связей Тороса Рослина именно с западным искусством, с которым оно имеет мало точек соприкосновения. С другой стороны, если искусство Рослина и обязано какому-либо другому искусству, кроме собственно-армянского (а сложилось оно на основе развитой традиции, прежде всего, ромклайской миниатюры), то это—византийская живопись. На значение, которое она сыграла в искусстве Тороса Рослина и его предшественников, еще в середине 40-х гг., указал В. Н. Лазарев в своем капитальном труде «История византийской живописи», добавив, что это «ни в коей мере не умаляет оригинальности творчества Рослина и его современников».³⁵

Что же привлекало Рослина в византийской живописи, и что он взял из нее?

Мировоззренческие сдвиги, происшедшие в киликийском обществе, в которых некоторые авторы видят некие предвозрожденческие (и даже просто возрожденческие) черты и которые в двух словах можно было бы охарактеризовать как определенное обмирщение общества, нашли отражение и в искусстве. И выразились в тенденции к более подробному повествовательному циклу, к приданию сценам большей жизненности и живости. Что привело к пересмотру иконографии композиционных схем, которые становятся менее жесткими (и это обстоятельство необходимо учитывать при занятиях иконографическими разысканиями). Новые тенденции отразились, в свою очередь, и на изобразительной системе художественного языка. Желание более правдиво и убедительно передать события евангельской истории привело к

³³ Там же, с. 329.

³⁴ А таких случаев было два—с Евангелием Левона и Керан, 1262 г. (№ 2660 Иерусалим) и с Маштоцем, 1266 г. (№ 2027, там же). Обе эти рукописи были переписаны в Сисе писцом Аветисом и украшены Рослином в Ромкла.

³⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи. Т. I, М., 1947, с. 188.

выработке новых средств трактовки изображения, к поиску более естественных композиционных построений, которые получают почти жанровый характер. Отсюда — активизация пространственных построений, использование различных методов перспектив, дающих более естественное расположение фигур и предметов. Активизация пространственных построений привела к более активной объемной интерпретации фигур и предметов, и, следовательно, к усложнению системы моделировки, полутонами выявляющей объемную форму.

Интерес к правдивой передаче событий привел и к более естественному отображению движений, поз, жестов, выражений лиц, отражающих первые попытки передачи психологических состояний. Пропорции приближаются к естественным. Значительно расширился и диапазон цветовой тональности. В колорит активно входят смешанные тона — богатые оттенки зеленых, лилово-розовых, сиренево-голубых.

На этом пути наиболее полезные «уроки» киликийским художникам, и прежде всего Рослину могла дать византийская живопись, а не, скажем, возможно знакомые им памятники эллинистической живописи, некогда украшавшие жилые дома, термы, театры и храмы находившейся по соседству от Ромкла Антиохии и ее пригородов Дафне и Апамен. Ибо средневековым мастерам, в данном случае, миниатюристам, была, несомненно ближе и понятнее античность, переработанная ее последницей, византийской живописью, и в первую очередь, книжная живопись, близкая в силу и общности тематики, и общих художественных задач.

Византийская живопись помогла Рослину создать изобразительное пространство, в известном смысле приближающееся к эмпирическому, освоить естественную систему пропорций человеческой фигуры, моделировать объем, она способствовала обогащению его колористической гаммы и расширению иконографического репертуара. Греческие рукописи дали ему и образцы хорошо разработанного подробного нарративного цикла.

Взяв на вооружение достижения византийской художественной системы, Торос Рослин не стал ее рабом, а обращался с ней свободно, подчиняя ее своей ярко выраженной художественной индивидуальности, своему национальному чувству. Он всегда готов пожертвовать активным пространственным построением ради декоративно-плоскостной выразительности целого; он охотно нарушает пропорции и увеличивает размер головы, если ему нужно сосредоточить внимание на выражении лица. Рядом с моделированной полутонами фигурой он может поместить плоское локальное пятно, если ему нужно оживить композицию. Таким образом, он органично и естественно перерабатывает традиции византийской живописи, перевоплощая их в особый художественный стиль, с одной стороны, характерно-килийский, с другой, несущий черты выраженной творческой индивидуальности.

И здесь по аналогии вспоминаются слова В. Ланглуа, который сквозь «обманчивую внешность» видел национально-армянский характер армянской культуры. «Внимательное изучение, — писал он, — не замедлит обнаружить, что сущность Армении (имеется в виду Киликийская Армения — И. Д.) оставалась всегда тою же, со своим восточным оттенком».³⁶

³⁶ V. Langlois. Essai historique et critique sur la constitution sociale et politique de l'Arménie, 1860, p. 45.

Такой же, чисто-армянской, остается и сущность жиликийского искусства, и в частности, живописи Тороса Рослина. И никакие аналогии с памятниками итальянского, французского или любого иного искусства, никакие штудии по поводу национальной принадлежности его прозвища не способны изменить того факта, что Торос Рослин — армянский художник, а живопись его — выдающееся явление армянского искусства. Того, что было ясно исследователям — таким как В. Н. Лазарев, Л. А. Дурново, С. Тер-Нерсисян и другие — и полвека назад.

ԹՈՐՈՍ ԹՈՍԼԻՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՌԵՍՈՒՄԵԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻ ՇՈՒՐՋԸ

Ի. Բ. ԴՐԱՄԲՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Թորոս Թոսլինի անունը բավականին հայտնի է, սակայն նրա արվեստին ծանոթ է մասնագետների սոսկ նեղ շրջանակ, իսկ մեծամասնությունը նրա արվեստի մասին կարող է դատել միայն 10—15 մանրանկարներով, որ վերարտադրված են Մատենադարանի հավաքածուն ներկայացնող երկու ընդհանուր ակրումներում: Մինչ օրս չկա դիտական մենագրություն, մեծագույն հայ գեղանկարչի աշխատանքներին նվիրված քիչ թե շատ ամբողջական ակրում: Մինչդեռ վերջին տարիներին պարբերական մամուլում հաճախակի են ի հայտ գալիս հրապարակումներ, առավելապես ոչ թե Թոսլինի բուն իսկ արվեստը, նրա ստեղծագործության այս կամ այն խնդիրների բացահայտող, այլ հարցականի տակ դնող նրա արվեստի ազդային բնույթը և նույնիսկ նկարչի հայկական ծագումը: