

ԴՐՈՒԱԳՆԵՐ ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹԻՒՆՆԻՑ

Կլիկեան փառաբանուած նկարիչ Թորոս Ռոսլինի վաստակի հու-
մանիստական բովանդակութիւնը, ըստ ամենայնի ըմբռնելու տեսա-
կէտից, ծրագրային նշանակութիւն ունի «Յնաչից իջեցման» թեմայով
նրա ստեղծած պատկերաշարքը:

Աւետարանական այս դրուադը, դարեր շարունակ հանդիսացել
է բարոյական, փեհ մարդասիրական դադափարների մարմնաւորում:
Այն միջոցներ է ընձեռել արուեստագէտներին արտայայտելու կեան-
քի եւ մահուան ողբերգականութիւնը, մարդկային նուիրութեան
նը, մայրական սէրը եւ այլն¹:

Պատահական չէ, որ «Յնաչից իջեցման» պատմութիւնը բազմիցս
գրաւել է հայ եւ ալլադի վարպետներին՝ մղել նրանց ստեղծագոր-
ծելու այդ թեմայով²:

Ուղբոյ առարկայ դրուագի պատկերադրութիւնը ձեւաւորուել է
չորս արեստարանների (Մատթէոս, գլ. ԻԷ, 57-60, Մարկոս, գլ. ԺԵ,
42-47, Ղուկաս, գլ. ԺԳ, 50-56, Յովհաննէս, գլ. ԺԹ, 38-42) եւ
պարականոն գրական յուշարձանների տուեալների հիման վրայ:

Դրամատիկ այս իրադարձութիւնը ցուցադրող Ռոսլինի հետ
կապուող աշխատանքներից մեզ են հասել տարբեր տարիներին վար-

1. ՊՈԿՐՈՎՍԿԻ Ն., Աւետարանի պատկերադրութիւնը գլխաւորապէս բիւզանդա-
կան եւ ռուսական յուշարձաններում, *Պատկերադր.*, 1892, էջ 386-388 (տեսե-
ժէն); MILLET G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux*
XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la
Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1960, p. 467-488; REAU L., *Ico-*
nographie de l'Art Chrétien, t. 2, Paris, 1957, p. 513-528; BOSKOVITS
M. - JASZAI G. *Kreuzabnahme*. - Im: *Lexikon der christlichen Iko-*
nographie, Rom. Freiburg, Basel, Wien, 1970, Bd. 2, S. 590-595; SCHIL-
LER G., *Christian Iconography*, Vol. 2, London, 1972, p. 164-172.

2. ԶՈՒԳԱՍՁԵԱՆ Լ., Մատեմատիկական հանգէս, 1978, Թիւ 2, էջ 117-128, նոյնի,
Rubens und die Armenier. - *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*,
Bd. XXXII, 1979, Wien-Köln-Graz, S. 41-48.

պետի վրձնած չորս ձեռագրերի մանրանկարները: Բացառուած չէ, որ Ռոսսինը նոյն պատմութիւնը ներկայացնող այլ դործեր ունենար այն մատենաներում, որոնք չեն պահպանուել: Մեզ յայտնի ռուսինեան հրաշակերտները տարբեր են միմեանցից՝ իրենց պատկերադրական յորինումներով, կերպարների թուով, տեղադրութեամբ, զգացմունքային խորութեան յազեցումութեամբ: Առաջին իսկ հայեացքից պարզ է, որ նկարիչը թեմայի վերաբերեալ ունեցել է լայն դիտելիքներ, եւ ըստ ամենայնի պատրաստուած է եղել այն պատկերելու համար: Ինչպէս միւս գործերի պարագայում, այստեղ եւս նրա գեղարուեստական հմտութիւնը, դիտելիքները նախորդ շրջանի հայ մանրանկարիչների զարգացման մակարդակի օրինաչափ արդիւնքն են:

Յայտնի է, որ նախքան Ռոսսինը, «նաչից իջեցման» թեմայով պատկերներ են ստեղծել նաեւ ուրիշ հայ վարպետներ: Վերջիններիս գեղարուեստական ժառանգութիւնից կարելի է առանձնացնել մի քանիսը, որոնք հրաշքով փրկուել են, դարերի թոհ ու բոհի միջից հասել մեզ, իսկ այսօր գաղափար են տալիս նրանց պատկերադրական ուշագրաւ, միանգամայն իւրայայտուկ մտայնացումների մասին:

«Ունաչից իջեցման» տեսարանի զարգացման պատմութիւնը քննող արուեստաբանները, Արեւմտեւորում եւ Արեւելքում կերտուած հնագոյն օրինակների մէջ առանձնացնում են «Հաւուց Թառի Ամենափրկիչ» կոչուող հայկական փայտակերտ պատկերը³, մեծ կարեւորութիւն տալիս այդ ստեղծագործութեանը, եւ համարում այն՝ Ժ. կամ ԺԱ. դարի աշխատանք⁴:

«Հաւուց Թառի Ամենափրկիչը» քանդակուած է երբեւէ յայտնի ամենահամոռօտ կանոնիկ նախօրինակի հիման վրայ⁵: Սովորաբար այս տեսարանի մէջ ընդգրկուող կերպարներից ներկայացուած են միայն Յովսէփ Արիմատեցին ու Նիկողեմոսը, որոնք աւանդութեան համաձայն՝ Քրիստոսին իջեցնում են խաչից:

Աւելի զարգացած եւ ծաւալուն պատկերադրութեամբ են բնորոշւում՝ ԺԱ. դարի գործ հանդիսացող երկու հայկական ձեռագրերի մանրանկարները: Պօքը վերաբերում է 1057 թ. Մալաթիա ընդօրինակուած Աւետարանի (Մատենադարան, թ. 3784) եւ անյայտ գըրչատնից ծագող, նախկինում ձանդաղում (Սեբաստիայի շրջան) պահուող 1041 թ. Աւետարանի (Մատենադարան, թ. 3624) ձեւաւորում—

3. MILLET G., Recherches..., p. 469, note 1.

4. Տե՛ս նոյն տեղում, DER NERSESSIAN S., L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle, Paris, 1977, p. 114, fig. 81.

5. ՅՈՒՍԵՓԻԱՆ Գ., Հաւուց Թառի Ամենափրկիչը և Ունաչից իջեցման յուշարձանները հայ արուեստի մէջ, Երուսաղէմ, 1937, էջ 35-38

ներում¹⁰: Բացառուած էէ, որ այդ սկզբունքը Արեւմուտք անցած լինէր Արեւելքից, որովհետեւ Գրիգոր Նաղիանդացու ճառերը պարունակող 867-886 թթ. բիւզանդական մատենանի (Փարիզ, Աղգային դը-լադարան, յուն. 510) մանրանկարում եւ ԺԱ. դ. բիւզանդական նշանաւոր Աւետարանի (Ֆլորենցիա, Լաուրենցեան զբաղարան, MS. Plut. VI, 23) պատկերի մէջ ի յայտ է գալիս նոյն երեւոյթը¹¹: Սակայն անհրաժեշտ է նկատել, որ արեւելեան նկարիչները Ժ-ԺԱ. դարերից յետոյ «Պաչից իջեցումը» միշտ միացնում էին «Պաչելութեան» հետ¹²: Այս սկզբունքը յատկանշական է ոչ միայն բիւզանդական յուշարձաններին, այլ եւ ԺԱ. դարի հայկական մանրանկարներին համար¹³: Նման ստեղծագործութիւններին զուգընթաց ԺԱ. դարի կէսից սկսած յօրինում էին նաեւ «Պաչից իջեցումը» որպէս առանձին իրադարձութիւն ցուցադրող պատկերներ¹⁴:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Ժ. եւ ԺԱ. դարերի առաջին կէսի արեւմրեան նկարիչները այդ թեման նախ քան «Թաղման» հետ միացնելը, զուգակցում էին «Մարմինը կրելու» դրուագին հետ¹⁵:

«Պաչից իջեցումը» եւ «Թաղումը» համատեղելիս արեւմտեան, ինչպէս նաեւ արեւելեան վարպետները, շարադրանքը ծաւալում էին կամ ձախից աջ ուղղութեամբ, կամ առաջին տեսարանը տեղադրում էին երկրորդի վերեւում¹⁶: Յայտնի են առանձին օրինակներ, որտեղ տեղի անրաւարար լինելու պատճառով՝ մի դրուագը ներթափանցում է միւսի մէջ¹⁷:

Բայց ռոսիկներն երկերը տարբերում են այդ բոլոր յուշարձաններից, իրենց անսովոր լուծումով: Նկարիչը աղաստ կերպով է օդտըւում յայտնի պատկերազրական կանոններից. նա իր մանրանկարի մէջ ներմուծում է ոչ թէ ողջ «Թաղման» դրուագը, ինչպէս անում են միւս բոլոր վարպետները, այլ ընտրում միայն որոշ բաղադրույթ մանրամասներ (գերեզմանը, նստած ողբացող կանայք, Կապին) եւ

10. SCHILLER G., *Christian Iconography*, p. 165, fig. 544-547.

11. Նոյն տեղում, նկ. 548, 549:

12. MILLET G., *Recherches...*, p. 470.

13. IZMAILOVA T. A., *L'iconographie du cycle des fêtes...*, fig. 27, 28.

14. SCHILLER G., *Christian Iconography*, p. 166.

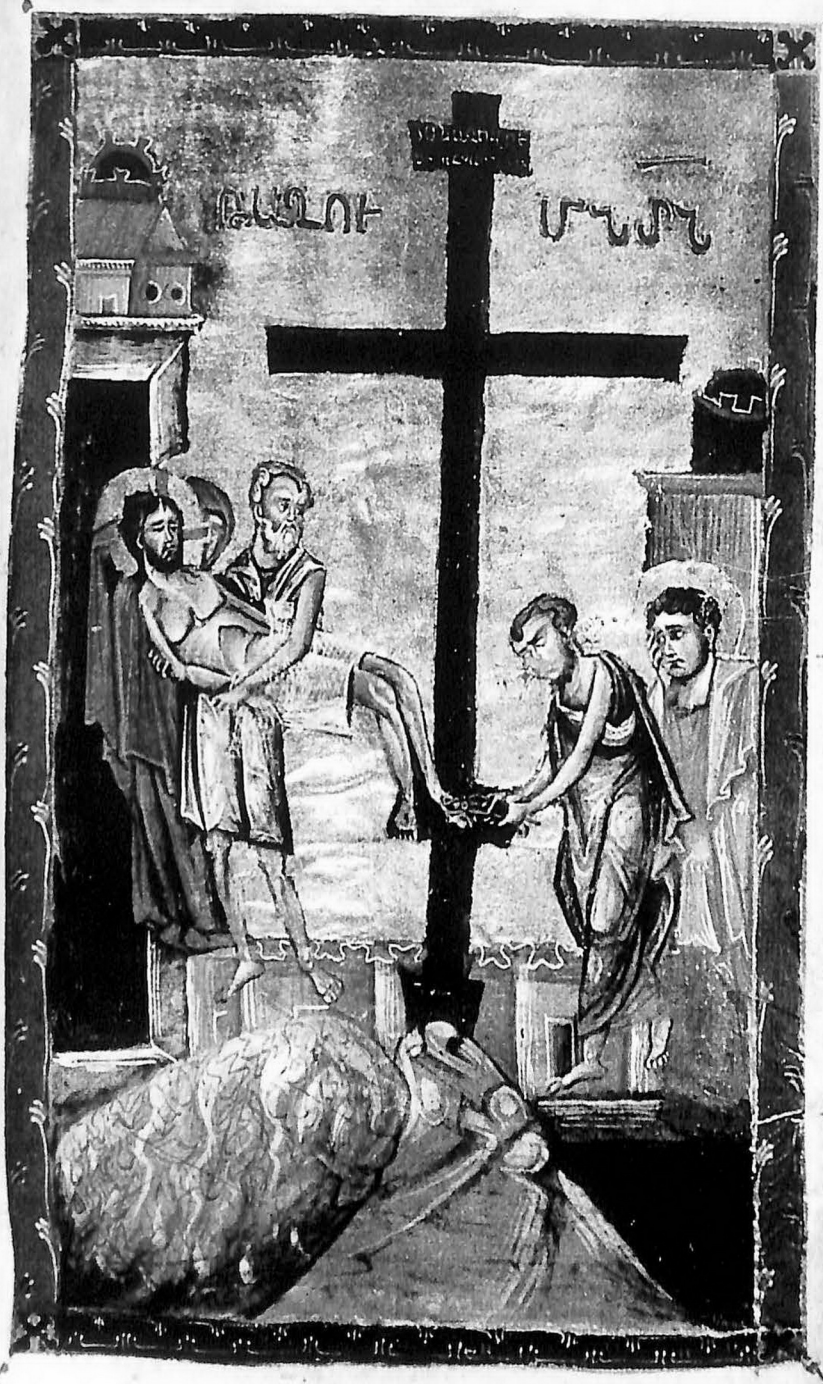
15. Նոյն տեղում:

16. WEITZMANN, K., *The Origin of the Threnos*, Byzantine Book Illumination and Ivories, London, 1980, fig. 4, 7, 8, 9; VELMANS T., *La Peinture Murale Byzantine à la fin du Moyen Age*, t. 1, Paris, 1977, fig. 96-98, 117; SCHWEICHER, C., *Grablegung Christi*, Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1970, Bd. 2, S. 192-196.

17. WEITZMANN K., *The Origin of the Threnos...*, fig. 8; VELMANS T., *La Peinture...*, fig. 96, 117.



Նկ. 1.- «Խաչից իջեցում» 1262 թ. Սեբաստիայի Առետարանի (Բալթիմոր, Վուդբրու Արուեստի պատկերասրահ, Ջեո. 539) Մանրանկար էջ 125ա, նկարիչ Թորոս Ռոսլին:



գերանցով լրացնում ստեղծագործութիւնը: Այդ ձևով են ծնուել կիւիկեցի վարպետի նկարապարդումները:

Իրենց անսովոր մեկնաբանութեամբ ռոսլինեան տարբերակները նոր փուլ են նշանաւորում «Սաչից իջեցման» թեմայի ձևաւորման պատմութեան մէջ:

ԺԱ. դարի Հայ դերքարուեստում արդէն արմատաւորուած կանոնիկ աւանդոյթից հեռանալով, Ռոսլինը, ըստ երեւոյթին, պատկերի ողբերգական լիցքը ասելի շիկացնելու նպատակով, իր երկերի համար նախընտրել է միանգամայն այլ յորինուածք: «Սաչից իջեցումը» միացնելով «Թաղման» հետ, այսինքն՝ կողմնորոշուելով դէպի հին կանոնը, մեծ վարպետը ԺԳ. դարի բիւզանդական մանրանկարիչների նման կուբորէն չի ընդօրինակում նախորդների զեղարուեստական փորձը¹⁸, այլ ստեղծագործարար իւրացնում, վերաիմաստաւորում եւ իր մտայնացմանը ի սպաս է դնում պատկերապարկան մանրամասները: Այսպիսով կիւիկեցի ծաղկողը վերածնում է հինաւուրց աւանդոյթը՝ քաջ գիտակցելով երկու թեմաների միացումով ստեղծուող դրամատիկ հնարաւորութիւնները:

«Սաչից իջեցման» հարիւրաւոր տեսարանների շարքում, Ռոսլինի նոյնանուն գործերի տեղը որոշելու համար՝ անհրաժեշտ է պարզել, թէ ուրքանով է նկարիչը հաւատարիմ դտնուել պատրաստի կանոնիկ յորինուածքներին, որ յուշարձանների հետ է աղբւսւում նրա պատկերաշարքը, եւ որոնք են նրա բերած նորամուծութիւնները: Այս հարցին պատասխանելու համար անհրաժեշտ է մէկ առ մէկ քննել մեծ վարպետի տունալ թեմայով կատարած մանրանկարները:

Ժամանակագրական իմաստով դրանցից հնագոյնը 1262 թ. Աւրաստիայի Աւետարանի (Բալթիմոր, Վոլթերա Արուեստի պատկերասրահ, 539) ձևաւորումն է (չժ 125ա)¹⁹: Այդ ձևապիւրը Թորոս Ռոսլինը ընդօրինակել եւ նկարադարգել է Թորոս քահանայի՝ Կաթողիկոս Կոստանդին Ա. Բարձրբերդցու ևղբորդու պատուէրով:

Աւրաստիայի Աւետարանի պատկերում (նկ. 1) կենտրոնական կերպարն է Յովսէփ Արիմատեցին, որ պահում է Գրիստոսի անշունչ մարմինը դատկատելից բռնած, մինչեւ որ Նիկողեմոսը դուրս կը քաշի ուսուցչի ոտքերի բեւեռները: Յովսէփի կողքին կանգնած է Մարիամը: Վերջինս գրկում է որդուն մէջքի կողմից եւ մօտեցնում դէմքը նրա դէմքին: Նիկողեմոսից վերեւ՝ մանրանկարի ալ մասում տեսանելի է ողբացող Յովհաննէսը: Պատկերի ներքեւի ձախ անկիւնում նստած են տղաւոր տեսքով երկու կին, որոնցից երկրորդի գլը-

18. WEITZMANN K., *The Origin of the Threnos...*, p. 483-484, fig. 11.

19. ՅՈՎՍԷՓԱՆ Գ., Հաւուց Թառի Ամնմայրիկիչը..., պատկ. 45: DER NESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1974, pl. 59, fig. 84.

խաչորը ու դէմքի մի մասը հաղիւ են երեւում միւսի տեսիլց : Նրանց վերեւում կիսով չափ նկարուած է վշտակից Բերրորդ կինը՝ զգեստով ծածկուած ձեռքը դէմքին հպած : Մանրանկարի ձախ մասում ցոյց է տրուած պերեգմանը՝ կոնաձեւ տանիք ունեցող ուղղանկիւն շէնքի տեսքով : Ս . Տէր-Ներմահեանի կարծիքով, այս կառույցի տեղադրութեան պատճառով է դէպի աջ շարժուած խաչափայտը :

Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի նկարագրովթիւնից Բերեւում է, որ նրա յօրինուածքի հիմնական մասը կառուցուած է ի հաշիւ «Պաշից իջեցման» տեսարանի կանոնիկ առանձնաշատկութիւնների : Այդ բաղկացուցիչ մասերի մանրակրկիտ քննութիւնից կարելի է եզրակացնել, որ Ռոսլինը տուեալ դէպքում կողմնորոշուել է դէպի ԺԲ . դարի կիսից՝ Միջերկրական ծովի ափերին տարածուած դառած պատկերազրական տարբերակները : Մարիամի հոգեկան զեղումը ներկայացնելու ձեւը մերձեցնում է Ռոսլինի մանրանկարը իտալական, Փրանսական եւ սերբական փեղանկարչութեան ԺԲ-ԺԳ . դդ . նմոյշների մի առանձնաշատուկ ընտանիքի հետ : Այդ յուշարձաններում եւս, ինչպէս հայ ծաղկողի աշխատանքում, կոյսը գտնուած ցած ընկնող մարմինը : Այսպիսի պատկերազրական առանձնաշատկութիւն ունեցող ստեղծագործութիւններից հնադոյն՝ մօտաւորապէս 1150 թ . ծաղկուած իտալական Աւետարանի (Նոնանթոյա, Արքայաթեան արխիւ) մանրանկարն է²⁰ : Ակնյայտ ընդհանրութեան հետ մէկտեղ, այդ աշխատանքի եւ Ռոսլինի երկի միջեւ կան եւ տարբերութիւններ : Առաջին օրինակում Մարիամը այսը սեղմում է Քրիստոսի դէմքին, ասես «գլուծւած նրան իր շնչով» (Գ . Միլլէ), իսկ Բերրորդում, այսինքն կիւրիկեան պատկերի մէջ՝ կոյսը ղլուծւած հպում է որդու մազերին : Այս կանոնիկ յատկանշով նոյնպէս իտալական մանրանկարը ամենահինն է իրեն աղերսուող ստեղծագործութիւնների լիակում : Մարիամի դիրքը եւ գործողութիւնները նման ձեւով ներկայացնող երկերի ուսումնասիրման ժամանակ Գ . Միլլէին յայտնի չեն եղել 1150 թ . Նոնանթոյայի ձեռագիրը եւ նոյն ժամանակի նմանափայ Բերկերը, ուստի անուանի բիւզանդադէտը այդ պատկերազրական ընտանիքի առաւել վաղ օրինակ վէ համարում Ակիլիեայի (Սերբիա) ԺԲ . դարի վերջի տաճարի՝ բիւզանդական նշանաւոր կոթողներից մէկի որմնանկարը²¹ (որտեղ առկայ է իտալական ձեռագրի ձեւաւորման յօրինուածքը) : Գ . Միլլէն նաեւ նկատում է, որ նախքան Ակիլիեան, դեռեւս Ներեդիի (Սերբիա) 1164 թ . որմնանկարում տեսանելի է մայրական սիրտը զեղումը մարմնաւորելու ոչ նոյն, բայց նման կերպը . Կոյսը

20. BOSKOVITS M. - JASZAI G., Kreuzabnahme, Abb. 5, S. 591, 603-604.

21. MILLET G., Recherches..., fig. 513, p. 479-481.

առանց որդու սղխալներեն անցնելու՝ մերձենում է նրա ղեմքին, ընթանալով հպում ալոթ ալոթին, ձեռքը դնում ուսին եւ շոնում աղբ²²։ Տ․ Վելմանսին (որին հւա ծանօթ է Նոնանթոյայի ձեռագիրը եւ նոյն ժամանակի նման օրինակները) թւում է, թէ Ալվիլեայի որմնակաւորիլը օգտւում է Ներեդիի պատկերից, չեղտելով դրամատիկ արտայայտութիւնը²³։ Բայց, ինչպէս տեսանք, Ալվիլեայի վարպետը իրականում կրկնում է իտալական մատեանի մանրանկարը եւ ոչ թէ հիմաում Ներեդիի ձեւաւորման վրայ։

Իտալական յուշարձանի կանոնիկ առանձնայատկութիւններն ունեն նաեւ Ալվիլեայի որմնակաւորին ժամանակակից կամ մինչեւ այն ստեղծւում Ֆրանսական երկու աշխատանքներ։ Ինքերորդ թաղուհու 1195 թ. Սաղմոսագրքի (Շանթիյէ, Կոնդէի թանգարան, Ms. 1695) եւ Նանթույի եկեղեցու ԺԲ․ դ․ վերջի արծնապատ մասնատուկի պատկերները²⁴։

Ալվիլեայի որմնակաւորները ուսումնասիրող Ռ․ Վալլանին ծանօթ էին իտալական եւ Ֆրանսական յիշալ դործները, բայց նրա դիտողութիւնները տեքստային «Ուալից իջեցման» վերաբերեալ՝ օգնում են աւելի լաւ հասկնալ, թէ որն է խնդրոյ առարկայ պատկերատիպի մասսայական դառնալու պատճառը։ Նա ցոյց է տալիս, որ Ալվիլեայի տարբերակում քաջայայտւած է Բրիստոսի ողբերգական գոհաբերութիւնը եւ չեղտած ան նրա մօր տառապանքները, տրանսցենդենտալ միաստիկական իմաստով առաջ է մղւած որդեկորոյս Մարիամի եւ դաւակի ողբերգական միաստեթիւնը²⁵։ Ռ․ Վալլանը նկատում է, որ կերպարների տեղադրութիւնը տեսարանին հաղորդում է հոգեբանական եւ զգացմունքային ուժեղ լիցք, այստեղ է, որ մահացած Բրիստոսի ուսը վերջին անգամ յեղում է վրան հակուած մօրը²⁶։ Գիտնականի մէջբերուած դիտողութիւնները հաւասարապէս վերաբերում են նոյն պատկերադրական ընտանիքի միւս

22. IDEM, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle* - Atti del V^o Congresso Internazionale degli Studi Bizantini, Roma 20-26 Settembre 1936, Roma, 1940, vol. 2, p. 276.

23. VELMANS T., *La Peinture Murale...*, p. 107.

24. *St^e The Year 1200*, II, A Background Survey, published in conjunction with the Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Compiled and edited by F. Deuchler, The Cloisters Studies in Medieval Art II, The Metropolitan Museum of Art, 1970, fig. 193; MALE E., *L'Art Religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1924, fig. 110; COOK W. W. S., *The Earliest Painted Panels of Catalonia* (V). - *The Art Bulletin*, 1927, vol. X, N^o 2, December, p. 203.

25. VALLAND R., *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963, p. 27.

26. Նոյն տեղում, էջ 28:

յուշարձաններին եւս եւ օգնում հասկանալ, թէ ինչն է գրաւել Թորոս Ռոսլինին եւ այլ վարպետներին կանոնիկ աղբ մտայղացման մէջ:

Ռ. Վալլանը գտնում է, որ Մարիամի դէմքը հպելով Գրիստոսին, պատկերադրողները իւրայատուկ ողբ են ցուցադրում, օտարազործում զգացմունքային լրացուցիչ այնպիսի մանրամասն, որ դրաւում է նաեւ ուրիշ նկարիչների ուշադրութիւնը: Ակվիլեայի օրինակով ուսումնասիրողը նշում է, որ այդտեղ միմեանց վրայ աղղբել են «Խաչից իջեցման» եւ «Ողբի» (Threnos) տեսարանները, որովհետեւ երկուսում էլ Մարիամը նոյն ձեւով է հպւում որդուն²⁷:

Ձի կարերի պնդել, որ այս պատկերադրութիւնն ունեցող երկերը բոլորովին այնպատ են մնացել բիւզանդական մանրանկարիչներին: Նիւ Եորքի Փիէրփինթ Մոթզան դրադարանի (1639) ԺԱ. Վ. վերջից մինչեւ ԺԲ. Վ. առաջին կէսը ընկած ժամանակահատուածում ստեղծուած բիւզանդական ձեւադրում կայ մի պատկեր, որտեղ տեսնում ենք թէեւ բաական փոփոխուած, բայց նոյն պատկերադրութիւնը²⁸:

Գեղարուեստական ոճի զգացմունքայնութիւնն աւելացնելու համար, խնդրոյ առարկայ կանոնիկ տարբերակի առանձնաչափութիւններով են առաջնորդւում եւ ԺԳ. դարի Պայեոյոզեան նկարիչները: Ուսումնասիրողները նշում են, որ յոյերի արտայայտութիւնն աղբ չըջանում մէկն է այն հիմնական զործօններից, որոնցով պայմանաւորւում է նոր թեմաների յայտնութիւնը եւ գոյութիւն ունեցող թեմաների զարգացումը:

Դա յատկապէս ալնյայտ է Մարիամի կերպարը ընդգրկող տեսարաններում²⁹:

Նոնանթոյայի մատեանի մանրանկարում դրսեւորուող նորամուծութիւնը ԺԳ. դարում ամէնից առաջ որդեգրւում է 1234-1236 թթ. ընթացքում կատարուած Միլյոչեոյի (Սեբրիա) որմնանկարում³⁰ եւ Ռոսլինի 1262 թ. պատկերում: Գաղափար չուեննալով վերջինիս մասին, Գ. Միլլէն նկատում է մայրական սիրոյ մարմնաւորման նմանօրինակ դէպքերը Դուչենտոյի չըջանի իտալական ասեղծագործութիւններում: Նա գտնում է, որ պատկերադրական աղբ առանձնաչափութիւնն ունեցող տարբերակը շատ սիրուած է Իտալիա: Միլյոչեոյի ձեւաւորումից յետոյ նա նշում է այնպիսի յուշարձաններ, ինչպիսիք են Ջենտիլէ Բելլինի ընդօրինակութեան շնորհիւ յայտնի Վենետիկի Ս. Մարկոսի տաճարի 1275 թ. քիչ առաջ յորինուած խը-

27. Նոյն տեղում, գլ 32:

28. WEITZMANN K., The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639, in: Byzantine Liturgical Psalters and Gospels, London, 1980, fig. 318, p. 366-367.

29. VELMANS T., La Peinture Murale..., p. 110.

30. MILLET G., L'art des Balkans..., p. 279-280, tav. LXXXI, LXXXII.

ճանկաբլը, մօտաւորապէս 1275 թ. ստեղծուած Պիտոյայի տաճարի որմնանկաբլը, նոյն ժամանակի գործ հանդիսացող եւ Զուռտա Պիլանոյին վերաբրուող Պերուզայի եռանկարի դրութեան (Պերուզա, Վանուչչի վիանդարան, թիւ 21) եւ դարավերջի ու ժ.Գ. հարկւրա-մեակի սկզբի այլ երկեր³¹ :

Գ. Միլլէն հրատարում է մարդկային վիշտն արտայայտող մոտիւններն ու տիպերը իտալիոյ վերագրելուց, եւ հարց է առաջադրում, թէ արդեօք բալկանեան արուեստանոցներում չպիտի փնտռել նման կարգի երեւոյթներէ ծնունդը կամ վերածնունդը, աւելի արտայայտիչ ու շեշտուած կերպով³² :

Ըստ Վերեոյթին, անուանի գիտնականը կը յայտնէր այս հարցը առաջ բաշել, եթէ նրան ծանօթ լինէին Նոնանթուայի ձեռագրի պատկերը կամ ԺԳ. դարի միւս աշխատանքները: Բացառուած է, որ մեզ հետաքրքրող պատկերազարկան տարբերակը իտալիայից տարածուէր դէպի Բալկաններ եւ Կիլիկիա: Ի դէպ այս ենթադրութեան օգտին է խօսում նաեւ այն՝ որ 1150 թ. մատեանի ձեւաւորումը (Մարիամի որդուն մերձենալու եղանակով) աւելի մօտ է Ռոսլինի մանրանկարին, քան սերբական որմնանկարները եւ հայ ծաղկողի երկերը բազմաթիւ ընդհանրութիւններ ունեն իտալական նմուշներէ հետ:

Սեբաստիայի Ասետարանի նկարազարդման մէջ կայ մի առանձնայատկութիւն, որ կրկին անգամ կողմնորոշում է մեզ դէպի Գ. Միլլէն թուարկած յուշարձանների խումբը: Պօսքը վերաբերում է Յովսէփի Գլխի շարժմանը եւ հայեացքին, որոնք ուղղուած են Յովհաննէսի կողմը:

«Պաշտօնի իջնջման» բազմաթիւ տեսարաններում Յովսէփը նայում է Մարիամին կամ Բրիտտոսին, եւ միայն ԺԳ. դարի 30ական թթ. գործ հանդիսացող Պիլայի նկարազարդ խաչելութեան (Պիլա, Քաղաքային Թանգարան, թիւ 20) դրուագներից մէկում է գլուխը ուղղում Յովհաննէսի կողմը, իսկ հայեացքը յարում դիտողին³³: Այս անգուստիկա առանձնայատկութեան առկայութիւնը Պիլայի պատկերում եւ Ռոսլինի մանրանկարում, կարծես յուշում է իտալական երկերի հետ կիլիկեցի վարպետի ի մօտոյ ծանօթ լինելու մասին: Կարելի է մտածել, թէ անուանի ծաղկողը ո՛չ միայն պարզապէս տեղեկ է եղել Բալկաններում ու իտալիայում յարմար կանոնիկ յօրինուածքին, այլեւ կապեր ունեցել իտալական որոշակի քերական-տական կենտրոնների հետ եւ այնտեղ ստացել իր քերականները:

31. IDEM, Recherches..., p. 481, fig. 514, L'art des Balkans..., p. 278-280, tav. LXXXVIII-LXXX.

32. IDEM, L'art des Balkans..., p. 275.

33. COOK W. W. S., The Earliest Painted Panels..., fig. 74, p. 203.

Սեբաստիայի Ալեքսարանի մանրանկարի քննաթեան առիթով Ս. Տէր-Ներսէսեան նշում է, որ Յովսէփ Արիմատեցու դէպի Յովհաննէս ու Նիկողեմոս նախող հարեացքը եւ գլխի դիրքը կամրջում են ալը երկու աշակերտներին ցուցադրող հատուածը Յովսէփից, Մարիամից ու Գրիստոսից կազմուած խմբի հետ³⁴ :

Բիւզանդական արուեստում Ներեզիի 1164 թ. տրմանկարից սկսած, ապա մեզ հետաքրքրող յուշարձանախմբում տարածում գրտած կանոնի համաձայն ելարանի վրայ բարձրացած Յովսէփը՝ յենուում է Վաչափայտին՝ եւ քոնում ուսուցչի ընկնող մարմնի վերին մասը : Պատկերադրական այդ օրինաչափութիւնից Ռոսլին այստեղ օգտուել է մասամբ. հաւատարիմ աշակերտը ոչ թէ՛ ելարանի վրայ է ու յենուած Վաչափայտին, այլ կանգնած է դրանից հեռու՝ գետնին :

Անկարեւոր եւ երկրորդական թուացող այս փոքրիկ շեղումները ցոյց են տալիս, թէ ինչպէս (է օգտուում մեծ վարպետը՝ միջնադարեան կանոնների գինանցից :

Այդ իմաստով որոշակի հետաքրքրութիւն է ներկայացնում նաեւ Նիկողեմոսի կերպարի կատարումը : Յայտնի են նրան պատկերելու երեք տարբեր կանոններ, որոնք բոլորն էլ դիտուում են վերը բերուած յուշարձաններում :

Այս օրինաչափութիւններից մէկը, որը արտացոլուած է Սեբաստիայի Ալեքսարանի ձեւաւորման մէջ՝ ուսուցչի ոտքի քեւեռները հանող աշակերտի կերպարը (երկու եւ ոչ թէ՛ մէկ ձեւերով աքցանը բռնած) կրկին անգամ աղերսում է Ռոսլինի մանրանկարը Ներեզիի որմնանկարի, Վենետիկի Ս. Մարկոսի տաճարի խճանկարի, Պերուզայի եռանկարի գրուադի եւ այլ երկերի հետ³⁵ : Միաժամանակ Նիկողեմոսի կիսաթեքուած եւ ոչ թէ՛ ծնկադիր դիրքը տարբերում է կիլիկեան ստեղծագործութիւնը համեմատուող նմոյշներից եւ յիշեցնում 11րդ դարի հայկական մանրանկարները : Սա այն եղաւի ընդհանրութիւններից է, որոնք նշմարելի են Ռոսլինի եւ նախնիցաց չրջանի հայ ծաղկողների խնդրոյ առարկայ լծեմայով կատարուած ձեւաւորումների միջեւ : Եթէ՛ Սեբաստիայի Ալեքսարանի նկարազարդման մէջ «Սաչից իջեցման» տեսարանի պատկերադրական աւանդոյթները կողմնորոշում են մեզ փաւաւորապէս դէպի նոյն ժամանակի իտալական աշխատանքները, ապա «Թաղման» հատուածի բաղկացուցիչ մասերը՝ յիշեցնում են միայն բիւզանդական գրքարուեստի օրինակների առանձնայատկութիւնները : Հարկ է նկատել, որ «Թաղման»

34. DER NERSSESSEAN S., *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 16.

35. MILLET G., *L'art des Balkans...*, p. 280-281.

դրուագի մանրամասները այստեղ աւելի շատ են, քան Ռոսլինի միւս մանրանկարներում:

Փաղաքի կանանց առկայութիւնը Սերաստիայի Աւետարանի ձեւաւորման մէջ, թեւում է, թէ թելադրուած է «Գեորգեման իջննելու» աշխարհի պատկերներով, ինչպիսիք են Աթոս լեռան Պանտոկրատորի (Ամենակալի) վանքի թիւ 61 Սաղմոսագրքի (Թ. դ. վերջ) եւ Լեոնինդրադի Հանթային գրադարանի յունական թիւ 21 Աւետարանի (Ժ. դար) նկարազարդումները³⁶: Յիշենք նաեւ, որ Լեոնինդրադի մատենանի եւ Փարիզի Աղգային գրադարանի թիւ 115 յունական Աւետարանի (ԺԱ. դ.) պատկերները ըստ Գ. Միլլէի, ստեղծուած են Նոյն նախօրինակի հիման վրայ³⁷: Այս փաստը վկայում է բիւզանդական պատկերադրութեան մէջ մեղ հետաքրքրող առանձնայատկութեան քաւարար չափով յայտնի լինելու մասին: Ժ. դարի առաջին կէտից սկսած «Թաղման» տեսարաններից անհետանում են նստած Մարիամները կերպարները³⁸: «Թաղմանը» ներկայ ողբացող կանայք շարունակուում են կանգնած դիրքով ներկայացուել 1066 թ. բիւզանդական Սաղմոսագրքի (Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան, MS. Add. 19352), Փարիզի Աղգային գրադարանի ԺԱ. դ. Աւետարանի (յուն. 74) մանրանկարներում³⁹: Մերթ կանգնած, մերթ նստած դիրքով նրանք հանդէս են գալիս նաեւ Յլոբենցիայի Լատրենցեան գրադարանում պահուող վերը յիշուած ԺԱ. դ. յունական Աւետարանի ձեւաւորումներում, որոնք ունեն Ռոսլինի պատկերից միանգամայն տարբեր յորինուածք⁴⁰: Այս ձեռագրի էջերին եղած հայերէն մակագրութիւններից պարզում է, որ այն ժամանակին դրսևել է հայկական միջավայրում⁴¹, իսկ Նշանաւոր ութ նկարիչների Աւետարանի (Մատենադարան, թիւ 7651) նկարազարդումների մի մասի աղբյուրները այլ մատենանի մանրանկարների հետ, գիտնականներին մտածել են տալիս, որ կիլիկեան վարպետները փրենց ստեղծագործութիւնները համար իբրեւ նախօրինակ օգտագործել են բիւզանդական տուեալ Աւետարանի ձեւաւորումները⁴²: Ութ նկարիչների ձեռագրի ծաղկազարդումը սկսուել է 13րդ դարի 80ական թթ. եւ աւարտուել 1320 թ. անուանի վարպետ Սարգիս Պիծակի կողմից: Կի-

36. IDEM, *Recherches...*, p. 462-463, fig. 483-485.

37. Նոյն տեղում:

38. Նոյն տեղում, էջ 463, նկ. 497:

39. WEITZMANN K., *The Origin of the Threnos...*, p. 481, fig. 6, 7.

40. MILLET G., *Recherches...*, fig. 527-529; VELMANS T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI. 23, Paris, 1971, fig. 96-98.

41. DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, p. 44.

42. Նոյն տեղում:

լիկեան այդ Աւետարանը հայ միջնադարեան դրժարուեստի դլուս-դարձոցներէից քէ քէ :

Ս. Տէր-Ներսէսեանը դտնում է, որ եթէ Ռոսլինի ժամանակակիցը կամ ժամանակակիցները իրենց տրամադրութեան տակ են ունեցել այժմ Ֆրորենցիայում պահուող մատեանը, ապա մեծ նկարիչը, թերեւս, նոյնպէս կարող էր ծանօթ լինել դրան : Այս ենթադրութեան ազտին են խօսում նաեւ թորոս Ռոսլինի միւս ձեռագրերի ծաղկազարդ էջերը, որոնք նման չլինելով հանդերձ, բաղմիցս յիշեցնում են թիւզանդական խնդրոյ առարկայ Աւետարանի պատկերները⁴³ :

Ծանօթ լինելով միայն Լաուրենցեան դրադարանի մատեանին, Ռոսլինը առանց կրկնելու վերջինիս մանրանկարները, կարող էր նոյնքան ազատ կերպով իր ստեղծագործութեան մէջ ներմուծել հին գեղանկարիչների նախասիրած մոտիւր :

Յիշարժան է, որ նստած կանանց կերպարները ԺԳ. դարում իրենց երկերի մէջ էին տեղադրում նաեւ որոշ բիւզանդական մանրանկարիչներ, օրինակ Բեռլինի Պետական թանգարանում գտնուող Աւետարանի (յուն. զւ. 66) նկարադարձողը⁴⁴ : ԺԳ. դարի սկզբի այդ ձեռագրի⁴⁵ պատկերը չի ընդգրկում «Պաշից իջեցման» թեման (վերջինս ներկայացուած է առանձին) եւ ցուցադրում է միայն Մարիամների գերեզմանի կողքին :

Հին մոտիւրի վերածնութիւնը Ռոսլինի եւ նրան ժամանակակից յոյն ծաղկողի երկերում, ըստ երեւոյթին, պատահական չէ : Բացառուած չէ, որ երկու վարպետների ձեռքի տակ յայտնուէին նոյն նախօրինակները : Հետաքրքիր է, որ բիւզանդական մատեանի ձեւաւորումներին մերձաւորութիւնը կիլիկեան գեղարուեստական իրականութեան հետ կարելի է հետեւել նաեւ այլ ուղիներով : Մակադրութիւնների համաձայն Բեռլինի ձեռագիրը մինչեւ 1219 թ. պահուել է եգիպտական վանքերից մէկում, ուստի ստեղծուել է այդ թուականից առաջ եւ այնպիսի մի տարածքում, որ սահմանակից էր կիլիկեան պետութեանը, Հ. Բուսիթալ հաւանական է համարում ԺԲ. դ. վերջի կիլիկեան առանձին մատեանների պատկերներից բիւզանդական Աւետարանի խորանների ընդօրինակուած լինելը⁴⁶ :

43. Նոյն տեղում, էջ 44-47 :

44. MILLET G., *Recherches...*, p. 465, fig. 487.

45. HAMANN-MAC LEAN R., *Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert.* - «Studien zu Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift K. H. Usener», Marburg und der Lahn, 1967, S. 225-250.

46. BUCHTHAL H., *Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century.* - *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 25, 1983, p. 52, fig. 27-29, 40-41.

ԺԱ. դարի բիւզանդական փղոսկրների խմբերից մէկի քանդակներում «Ողբը» զետեղուած է «Խաչից իջեցման»⁵³ տակ: Եթէ մեծ կիլիկեցուն յայտնի է նշել այդ յուշարձանների շարքը, ապա դրանցում արձանագրուած կանոններից եւ մանրամասներից նրա ստեղծագործութեան մէջ տեղ են գտել միայն սղացող կանայք, այն էլ ոչ նոյնութեամբ: «Ողբի» տեսարաններից են այստեղ թափանցել մեղհետաքրքրող կերպարները, թէ «Թաղման» պատկերներից:

Այդ հարցին այժմ հնարաւոր է պատասխանել, որովհետեւ որքան որ հաւանական է մի ուղին, նոյնքան հնարաւոր է նաեւ միւսը: Անկախ նրանից, թէ սղացող Մարիամները Ռոսլինի պատկերում ինչ նկարների թելադրանքով են յայտնուել, մի քան պարզ է, որ կիլիկեցի ծաղկողը մէկից աւելի հնարաւորութիւններ ունէր այդ կերպարների հետ առնչուող կանոնները ուսումնասիրելու համար:

Ռոսլինի մանրանկարը ցուցադրում է վերջիններիս ոչ սովորական դերքերով եւ տեղադրութեամբ, ուստի հարց է առաջանում՝ ո՞ր տեղից է գալիս եւ փնջո՞ւ է պալմանաւորուած Մարիամների այդօրինակ կատարումը:

Բիւզանդացի մանրանկարիչները «Ողբի» տեսարաններում նրանց ցուցադրում են զերեզմանի կամ ժայռերի ետեւից եւ ոչ թէ գլխահակ, այլ կողքի վրայ նստած, վշտահար, թեւաթափ տեսքով, որոշ դէպքերում ձեռքերը ւերկինք տալիս, ւերեմն կանգնած⁵⁴: Ռոսլինի մանրանկարում սղաւոր Մարիամների կերպարների կենսական ճշմարտացիութիւնը կարող էր ի յայտ գալ ոչ միայն հինաւուրց պատկերները ընդօրինակելու միջոցով, այլեւ թաղման հայկական սովորութիւնների թելադրանքով:

Անգամ այսօր Հայաստանում յաճախ ննջեցեալի հարազատ կանայք, նախքան նրան զերեզման իջեցնելը, աղեկատու ճիչերով շարունակում են ողբալ մերձաւորի անշունչ մարմնի վրայ: Այս սովորութեան մէջ հեթանոսական ժամանակների ձայնարկու կանանց, եղբրամայրերի յուշն է պահպանուել:

Միջնադարեան Հայաստանում յատուկ լալկան կանանց գոյութեան մասին փաստեր կան հայ հին պարականութեան ւերկերում⁵⁵:

Աղականների, մտերիմների կորստեան ցաւը ճաշակած վարաքանչիւր մարդու նման՝ Ռոսլինը նաեւ պէտք է բաղմիցս ականատես եղած լինէր նրանց վերջին հրաժեշտը տալու արարողութեանը: Սեբաստիայի Աեռտարանի մանրանկարում ողբացող կանանց կատար-

53. Նոյն տեղում:

54. MILLET G., *Recherches...*, fig. 528, 529, 533, 535; WEITZMANN K., *The Origin of the Threnos*, fig. 10, 12-14, 16.

55. ԽԱՍԱՏՐԵԱՆ Գ. Մ., Հայ միջնադարեան պատմական ողբեր (ԺԳ-ԺԵ դդ.), Ե., 1969, էջ 6, 7:

ման ձեւը թող և տարիս մտածել, որ սա այն դէպքերից մէկն է, երբ տաղանդաւոր վարպետի արուեստի մէջ կանոնիկ կերպարները դառնում են իրական կեանքից ստացած տպաւորութիւնների կրողները: Այստեղ Մարիամների զէրքը եւ տեղը կարծես պահուած է մարիամադիկական ճշգրտութեամբ: Ողջ պատկերի, գեղարուեստական իմաստով, ամենայնողում կտորն է դա: Թւում է, թէ հեղինակը այդ կերպարներին յատուկ ուշադրութիւն և դարձրել, նրանց մէջ առանձին իմաստ գրել: Վշտից մի քուտ զարձած, գլխահակ այդ կանանցից առաջինը կարծես մահուան անձնաւորումը լինի: Նրա կերպարը ասես նախապատրաստում է զիտողին եւ որոշակիօրէն տրամադրում ընկալելու վերը ծաւալուող սերօդութիւնները եւ ներկայացուող անձանց:

Ողբի տեսարանի զգացմունքային լիցքը մի մարդու մէջ վատարցնելով, ողբերգութեան մարմնաւորումը ստեղծելու հնարանքով եւ անգամ այդ կերպար-խորհրդանշանի տեղադրութեամբ եւ կատարման մանրամասներով Ռոսլինի մանրանկարը կառնայից յիշեցնում է մ. Վ. ա. Դ. զարի առաջին կէտին ապրած յոյն նշանաւոր արձանագործ Սկոպասի «Պատանու դամբանաքարը», որ գտնուել է Իլիսս գետից⁵⁶: Կեանքից հեռացած պատանու եւ նրան հրաժեշտ տուող վշտահար ծերունի հօր հետ մէկտեղ քանդակի մէջ երեւան է գալիս մահը խորհրդանշող, գլխահակ նստած, քուն մտած փոքր տղայի կերպարանքը: Վերջինս տեղադրուած և դամբանաքարի ձախ անկիւնում, հանդուցեալ պատանու ոտքերի մօտ: Ռոսլինի եւ Սկոպասի երկերի նմանութիւնը կարող է պատահական լինել, բայց բացառուած չէ, որ կլիկիցի ծաղկողը նաեւ ծանօթ լինէր յոյն նշանաւոր վարպետի ստեղծագործութիւններին կամ դրանց հետ առնչուող օրինակներին: Նոյնիսի, եթէ այս նմանութիւնը պատահական է, անգամ այդ դէպքում համեմատուող յուշարձանների մերձաւորութիւնը վկայում է Ռոսլինի մանրանկարում դասական արուեստի օրինաչափութիւններին համադր կանոնների առկայութեան մասին:

Եթէ Սկոպասի երկը ծանօթ է եղել Թորոս Ռոսլինին, ապա այն լիերջինիս կաբող էր դրաւել տառապանքի մտադրեցում, մարդկային կերպարի ներքին ողբերգական լինելու վերադարձութեամբ, ըզգացմունքների ուժով եւ կենսական վտրուկութեամբ⁵⁷: Ինչպէս կլիկիցի վարպետի, այնպէս էլ յոյն քանդակագործի մօտ կան նաեւ այլ նմանութիւններ՝ օրինակ ծերունի հօր ձեռքի շարժումը, որ յիշեցնում է հայկական մանրանկարում Յովհաննէսի ողբալու եղանակը:

56. Արուեստի համընդհանուր պատմութիւն, հատ. 1, Հին աշխարհի արուեստը, ընդհ. խմբագիր Ա. Դ. Ջեզոպան, Մոսկուա, 1956, (ռուսերէն) նկ. 201:

57. Նոյն տեղում, էջ 236-237:

Արուեստաբանները նկատել են, որ անտիկլ գերեզմանային արուեստի յուշարձաններին բնորոշ ողբի արտայայտչամիջոցները, ժեստերը կրկնում են «Ողբի» բխականական փրկերում⁵⁸։ Բիւզանդական հեղինակները, օրինակ դասական նախօրինակները ընտրում էին ոչ միայն քաջառասպէս ձևական յատկանիշները համար, այլև նման իմաստ հաղորդելու պատճառով⁵⁹։

Իրական մարդկանց ուսումնասիրելուն զուգընթաց Ռոսլինը պէտք է, որ իւրացրած ընկէշ նաեւ անտիկ շրջանի տաղանդաշատ վարպետների փորձը։ Այս հարցում նրան կարող էին ուղենիշ լինել՝ ոչ միայն բիւզանդացի իւր ժամանակակիցների և նախորդների հրապուրուածութիւնը անտիկ արձանագործութեամբ եւ արուեստով, այլև հայ մշակոյթի, մասնաւորապէս կիլիկեան գործիչներին վերաբերմունքը հեթանոսական հնամենի կոթողների հանդէպ։ Վերջիններիս կողմնորոշումների մասին է պիտի կարծիք Ենորհալու այն կարծիքը, որ հեթանոսական բանաստեղծական արուեստի արտայայտչամիջոցները կարող էին կիրառուել նաեւ հոգեւոր թեմայով դրական ստեղծագործութիւնների յօրինման համար⁶⁰։

Ռոսլինեան երկը մեզ ասեաւ համոզում է, որ գեղագիտական նոյն դաւանանքը կարող էր ունենալ եւ կիլիկեցի ծաղկողը հին կերպարուեստի արտայայտչամիջոցները կիրառելու հարցում։ Անկասկած, Թորոս Ռոսլինի նման կարգացած հեղինակին պիտի յայտնի լինէր Ներսէս Ծնորհալու դրական ժառանգութիւնը։ Այս երկու արուեստագէտներին մերձեցնում է ոչ միայն գեղագիտական հայեացքների հարադասութիւնը, այլև, ընդհանրապէս, յոյն մշակոյթի իմացութիւնը։ Կիլիկեան պետական գործիչը, բանաստեղծը եւ անուանի մանրանկարիչը մեր մշակոյթի միւս մեծերի նման տիրապետում էին յունարէնին եւ քացի այդ նրանցից առաջինը խոր գիտակ էր յոյն բանաստեղծական ժառանգութեանը, իսկ երկրորդը՝ գեղարուեստի պատմութեանը։

Ծնորհալու եւ Ռոսլինի գեղագիտական հայեացքների մերձաւորութիւնը ուշադրաւ է կիլիկեան դրականութեան եւ մանրանկարչութեան կապերը ուսումնասիրելու տեսակէտից, քայքայ ու՛շ պակաս հետաքրքիր է աւանդութիւնների ժառանգման եւ զարգացման առումով, եւ ի վերջոյ ԺԳ. զարի կիլիկեան գեղարուեստական իրականութեան բարձր դարգացումը բնորոշելու համար։

Անտիկ քաղաքակրթութեան նկատմամբ մեծ հետաքրքրութիւնը յատկանշական էր Միջերկրականի ափերին հաստատուած հայկական թագաւորութեան մշակութային կեանքի համար եւ Ծնորհալու ժա-

58. WEITZMANN K., The Origin of the Threnos, p. 488, fig. 17.

59. Նոյժ տեղում։

60. ՄԱԴՈՆԱՆ Ա., Միջնադարեան հայկական պոէմը, Երեւան, 1985, էջ 43։

մանակ եւ՛ Ռոսլինի օրով: Այդ շրջանի գերական գործիչներից եւ մեծ ծաղկողի ժամանակակիցներից Վահրամ Բաբունու (որը նոյնպէս կապուած էր կիլիկեան աբղէնիքի հետ) յոյն փիլիսոփաների երկերի մեկնութիւնները⁶¹ մատնանշում են՝ նախ հայ իմաստասիրական դիտութեան զարաւոր աւանդութիւնների նկատմամբ հաւատարմութիւնը, եւ ապա, քննորոշում կիլիկեան իրականութեան մէջ իշխող կողմնորոշումները: Վերը ասուածից երեւում է, որ անտիկ արուեստի կանոնների իմացութիւնը Ռոսլինի կողմից միանգամայն օրինաչափ երեւոյթ է: Նրա մանրանկարի դասական մակարդակ ունեցող առանձնաշատկութիւնները իրենցով նշանաւորում են հայ ծաղկողների գեղարուեստական մեծ նուաճումների աստիճանը ԺԳ. դարի կէսին:

Այդ կարգի աւանդութիւնների զարգացման յաջորդ փուլը տեսանելի է Ռոսլինի հետեւորդների՝ 70-80ական թուականները կիլիկեան մանրանկարիչների ստեղծագործութիւններում:

Առաջին հայեացքից տարօրինակ է լինում, որ պատկերազարկան իմաստով՝ ոչ մի նոր բան չի տալիս «Պաշից իջեցման» թեմայով կատարուած մանրանկարը, Թորոս Ռոսլինի ստորագրութիւնը կրող 1265 թ. Աւետարանում (Երուսաղէմ, Սբ. Յակոբեանց վանքի հաւաքածոյ, թ. 1956): Սեբաստիայի Աւետարանի պատկերի համեմատ՝ այն ստեղծուած է աւելի համառօտ նախորինակի հիման վրայ: 1265 թ. ձեռագրում խնդրոյ առարկայ ձեւաւորումը (նկ. 2) հանդէս է գալիս Մարկոսի բնագրում (էջ 171ա)⁶²: Մատենի յիշատակարաններից յայտնի է, որ այն ծաղկում է Կոստանդին Լամբրոնացու ղեկավար տիկնոջ համար: Ի տարբերութիւն կիլիկեցի վարպետի նախորդ աշխատանքի, այս նկարազարդման յօրինուածքը այնքան պարզ է, որ եթէ մեզ յայտնի չլինէր ռոսլինեան Կերկու մատենաների ծաղկման ժամանակը, ապա կարելի էր մտածել, թէ առաջին ձեռագրի պատկերը ստեղծուած է Կերկուրդի ձեւաւորման հիման վրայ: Կեռան տիկնոջ Աւետարանի մանրանկարը, կարծես, Ռոսլինի առաջին «Պաշից իջեցման» տեսարանի մասն է կազմում: Վրձնի մեծ վարպետի գեղարուեստական կեանքում պատկերազարկան տեսանկիւնից այն անցած մի փուլ է նշանաւորում:

61. ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ Գ. Հ., Վահրամ Բաբունու փիլիսոփայութիւնը, Երեւան, 1969: Նոյնի, Վահրամ Բաբունի, Արիստոտելի «Կառեգորիաների» վերլուծութիւնը, Երեւան, 1987 (ռուսերէն):

62. ՅՈՎԱԿԻՄԵԱՆ Գ., Հաւուց Թառի Ամեմափրկիչը..., պատկ. 45, էջ 82: *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Ed. by B. Narkiss, In collaboration with M. E. Stone, Historical survey by A. K. Sanjian, New Rochelle, 1979, fig. 70, p. 53, 149.

Ս. Տէր-Ներսէսեանի կարծիքով՝ այս ստեղծագործութեան հեղինակը ոչ թէ Ռոսլինն է, այլ նրա աշակերտներից մէկը:

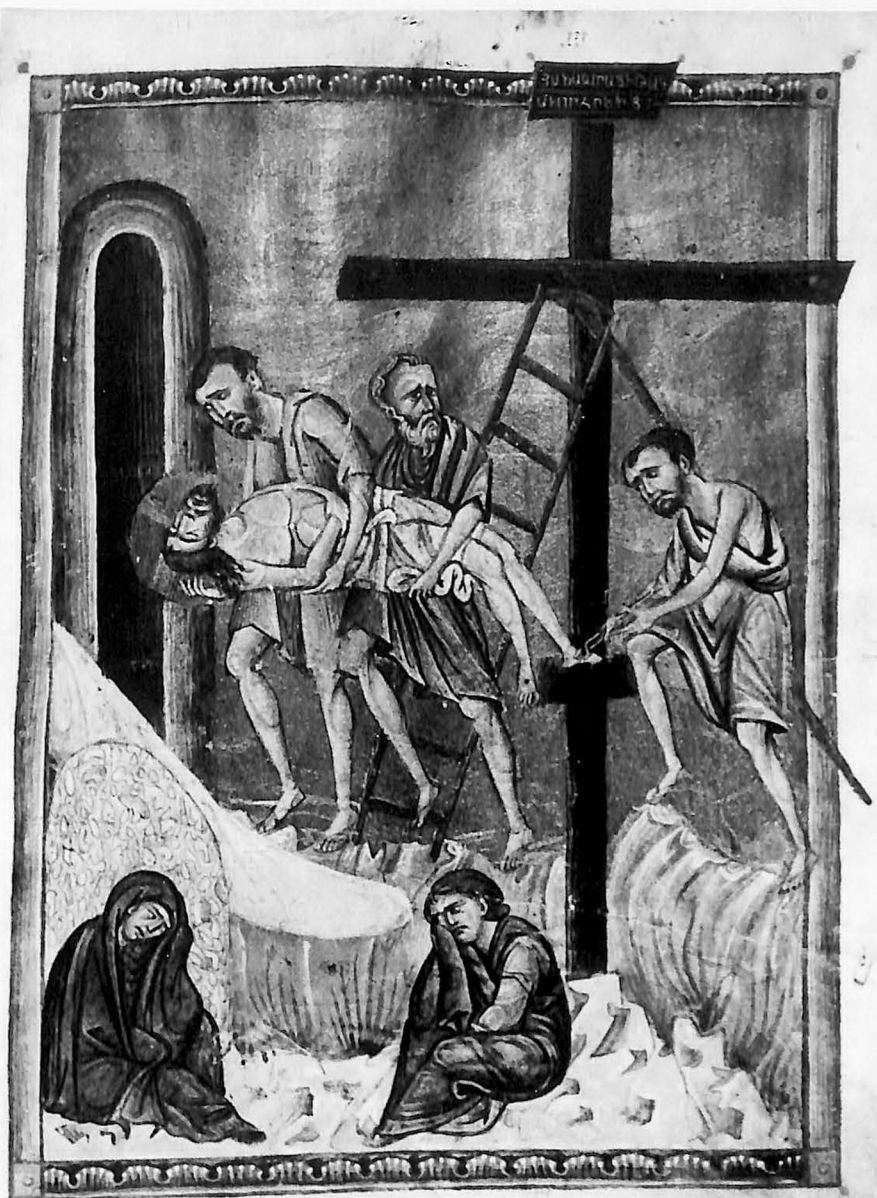
1265 թ. ձեռագրի պատկերը նոյնպէս վերնադրուած է «Թաղումն Տեառն», սակայն, այսուհանդերձ, տեսարանի հիմնական բովանդակութիւնը «Պաշից իջեցումն» է: Սխալ մասին է վկայում Մարիամների բացակայութիւնը: «Թաղման» թեմայի կանոնիկ առանձնապատկու-թիւններից պահպանուած է միայն ուղղանկիւն շէնքի տեսք ունեցող դերեզմանի պատկերը:

Ռոսլինի առջին մանրանկարից ան կարծես այստեղ տեղափոխուած եւ նոյն ձևով են ներկայացուած՝ Յովսէփը, Նիկողեմոսը, Յովհաննէսը, նաեւ Քրիստոսի մարմնի դիրքը: Կեանքի տիկնոջ Աւետարանի պատկերում ևս Յովսէփը նայում է Նիկողեմոսի եւ Յովհաննէսի կողմը: Կիլիկեցի ծաղկողի նախորդ աշխատանքից այս մանրանկարը տարբերում է խաչափայտի կենտրոնական տեղադրու-թեամբ ևս կոյտի դիրքի ներկայացման նոր սղոյանակով: Մարիամը ցուցադրուած է որդու կռնակից եւ ոչ լրիւ: Քրիստոսի լուսապսակի ետեւից երեւում է մօր փէմքի միայն մի մասը: Առաջին անգամ Նո-նանթովայի ձեռագրի վերը նշուած մանրանկարում յայտնուող պատ-կերագրական յատկանիշը այստեղ բացայայտուած է՝ ոչ լրիւ: Ի-տալական ձեւաւորման մէջ արձանագրուած է կիլիկեան ստեղծա-գործութեան վարդապետն յաջորդ առտիճանը, այսինքն Մարիամի դէմքը լրիւ է նկարուած ևս նա համըրուում է որդուն: Եթէ Ռոսլինը կամ նրա աշակերտը այստեղ յայտնի կանոնի մէջ անձնական փոփո-խութիւն չի մտցրել, ապա կարելի է մտածել, թէ նա օգտուել է մեզ չհասած այնպիսի մի նախօրինակից, որն առերի հին է քան 1150 թ. խաչական մանրանկարը:

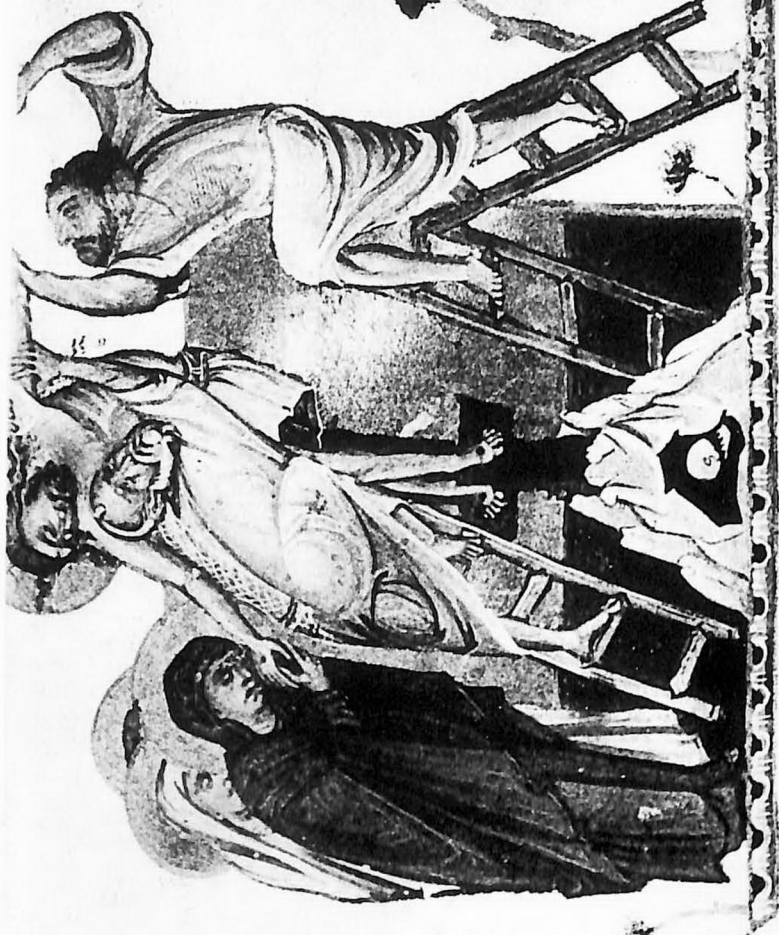
Կիլիկեցի նկարչի նախորդ պատկերի միայն սեւ ու սպիտակ հրա-տարակուած լինելը՝ մեզ հնարաւորութիւն չի տալիս յուշարձանի գունային առանձնապատկութիւնների մասին դատողութիւն անել, մինչդեռ Կեանքի տիկնոջ Աւետարանի մանրանկարի ո՛չ այնքան յա-ջող գունաւոր վերատպութիւնը կարելի է դարձնում գոնէ մօտաւոր զաւարտար կազմի ստեղծագործութեան ընդհանուր գունային նկա-րագրի մասին: Ըստ երեւութի պատկերագրական կանոնի պահանջ-ներով է թելադրուած պարծառ գոյնների բացակայութիւնը 1265 թ. ձեւաւորման մէջ: Ամենայն հաւանականութեամբ արդարիս կատա-րումը համապատասխանում էր ողբերգական իրադարձութեան նկա-րագրումանը:

Միջնադարեան պատկերագրութեան տեսանկիւնից նոր երեւոյթ-ներ ենք տեսնում «Պաշից իջեցման» թեմայով Թորոս Ռոսլինի վերը-նած երրորդ աշխատանքում: Այն զարդարում է 1268 թ. Մալաթիոյ

դիմաց, գլխահակ, ամբողջովին ճնշուած կորստի ցաւով: Յովհաննէս սրբում է արտասուքը, իսկ Մարիամ ողբում, ձեռքը տլիսին տալով: Այդ կերպարները, ահա, նախապատրաստում են դիտողին պատկերի վերելի մասում ծաւալուող դրամատիկ իրադարձութիւնը ընկալելու համար: Նրանք կարծես անմիջականօրէն մանրանկարի մէջ են փոխադրուած կեանքից: Արտասուքը սրբող Յովհաննէսը իր տրամադրութիւնը գլխի շարժման հետ միասին՝ փոխանցում է Նիկողեմոսին եւ բեւեռները հանողին: Այս երեքի մարմնի դիւբերը կրկնում են միմեանց աւ ունեն նոյն ուղղութեամբիւնը: Փոխադարձ կապ կայ նաեւ մանրանկարի միւս մասերի միջեւ: Պատկերը հիմնականում կառուցուած է ուղղահայեաց աւ հորիզոնական առանցքների հակադրութեան հիման վրայ: Խաչափայտի հորիզոնական հիծանը զուգահեռ է Քրիստոսի մարմնին, իսկ ուղղահայեաց բունը՝ Նիկողեմոսի, Յովսէփի կեցուածքներին եւ դերեզմանին: Անկիւնում նստած Մարիամի եղբայնարը՝ կրկնուած է վարդապետի քարի աւ աւելի վերելում պատկերուած դերեզմանի ձեւերով: Մանրանկարի ներքին կոնֆլիկտային ուղիւն ուժեղանում է նաեւ ի հաշիւ կոր եւ ուղիղ գծերի հակադրութեան: Կորերը հանդէս են դալիս ներքեւի կերպարների, գլուխների, ուսերի, մէջքի դժադրութեան մէջ, հողաթմբերի, դերեզմանի ձեւերում, Նիկողեմոսի, Յովսէփի, բեւեռները հանող ծառայի գլուխներին, ուսերի ուրուադձերում: Նոյն կերպարների եւ առարկաների տարբեր մասերում հանդէս են գալիս եւ ուղիղ գծերը, որոնք իւրատեսակ «բախման» մէջ են մտնում կորերի հետ, հակադրում նրանց: Պատկերի ուղիւն յորինուածքը վերլուծելիս անհրաժեշտ է նկատի առնել անկիւնադձերի եւ միւս թեք գծերի փոխկապակցութեան ու «հակառակութիւնը»: Նոյն անկիւնադձի վրայ են Նիկողեմոսի ուսերի աւ գլխի հատուածը, նարնջադոյն թրւացող հողաշերտի եղբայնարը: Դրանց զուգահեռ, առանձին առանցքների վրայ են գտնուում բեւեռները քաշող ծառան, աւ նրա ետեւից երեւացող ելարանի յենարան փայտը, Քրիստոսի, Յովսէփի, Նիկողեմոսի ոտքերը, դերեզմանի բացուածքը փակող, դետնին ընկած բաց կապտաւուն պատանքը, արտասուքը սրբող Յովհաննէսը: Մրանց ուղղութեանը հակառակ են նկարուած անկիւնում ողբացող Մարիամը, ելարանը, Քրիստոսի, Նիկողեմոսի, Յովսէփի ձեւերի շարժումները: Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարի թաքուն երկրաչափականութիւնը ցոյց է տալիս՝ ստեղծագործութեան յորինուածքի խիստ մտածուածութիւնը աւ Ռոպինի գեղարուեստական մտածողութեան մաթեմատիկական բնոյթը: Պատկերի ներքին ուղիւն լարուածութիւնը ուժեղացւում է կերպարների հայեացքների եւ տրամադրութիւնների զգացմունքային աստիճաններով:



Նկ. 3.- «Խաչից իջեցում» 1268 թ. Մալաթիայի Աւետարանի (Երեւան Մատենադարան, Ձեռ. 10675)
Մանրանկար, էջ 98ա, նկարիչ Թորոս Ռոսլին:



Ռոսլինի «Ուաչից իջեցման» միւս ձեւաւորումների համեմատ, այստեղ նոր երեւոյթ է Բրիտտոսի գլխի դիրքը՝ այն ետ է ընկած որպէս ակնարկ խաչուածի կրած տառապանքների մասին: Այդ մանրամասնով Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարը մերձենում է վերը նշուած Միբեռեւոյի որմնանկարին, Պերուզայի եռանկարի դրուած գէն, եւ ամէնից աւելի՝ Պիզայի քաղաքային թանգարանի թիւ 20 խաչելութեան քաղաքընդ պատկերին⁶⁵: Ինչպէս տեսանք այս յուշարձանախմբի հետ աղերսներ ունէին նաեւ Ռոսլինի միւս նոյնանուն աշխատանքները, բայց դրանց մէջ խնդրոյ առարկայ կանոնիկ առանձնաշատկութիւնը չկար: Նախորդ տարիների ստեղծագործութիւնների պէս, 1268 թ. նկարադարձման մէջ եւս կիլիկեցի ծաղկողը ուղղում է Յովսէփի դէմքը դէպի բեւեռները հանողը: Բայց ռոսլինեան առաջին եւ երկրորդ երկերի հակառակ՝ Արիմաթեցու հայեացքը այստեղ սեւեռուած է գիտողին:

Վերը արդէն նշեցինք, որ պատկերագրական այդ հարուստ մանրամասնը՝ առկայ է միայն Պիզայի թանգարանի խաչելութեան դրուագում:

Զի կարելի անտեսել այն փաստը, որ բաղմաթիւ տարբերութիւններով հանդերձ, Ռոսլինի երեք մանրանկարներն աղերսում են Պիզայի վերոյիշեալ «Ուաչից իջեցման» հետ այնպիսի եղալի յատկանշներով, որոնք յայտնի չեն այլ յուշարձաններէր:

Մեծ նկարչի հետեւողական «վերադարձը» դէպի փտալական վարպետի ձեռքի տակ եղած նախօրինակը, հաստատում է մեր որոնումների ճշտութիւնը, հայ ծաղկողի հաւատարմութիւնը իր նախասիրած պատկերագրական աւանդութիւնների հանդէպ, եւ մի նոր էջ է բացում իտալական արուեստի երկերի հետ՝ Թորոս Ռոսլինի յարաբերութիւնների պատմութեան մէջ:

Մեզ յայտնի միայն մէկ յուշարձանում՝ Գրիգոր Նազիանզացու ճառերի 867–886 թթ. Ժողովածուի (Փարիզ, Ազգային գրադարան, յուն. 510) խաչից իջեցումն ու թաղումը ցուցադրող մանրանկարում, կարելի է տեսնել գիտողին ուղղուած Յովսէփի հայեացքը⁶⁶: Այս եւ նոյն ժամանակի ուրիշ բիզանդական նմուշները՝ պէտք է որ ծանօթ լինէին Ռոսլինին:

Ինչպէս քիչ յետոյ կը տեսնենք, եւ յիշեալ ձեռագրի եւ Մալաթիոյ Աւետարանի ձեւաւորումներում՝ կան գեղարուեստական նմանատիպ երեւոյթներ:

Նոյն ժամանակի նշանաւոր քիչանդական ձեռագրերի, օրինակ արդէն յիշատակուած Պանտոկրատորի վանքի թիւ 61 Սաղմոսագրքի

65. MILLET G., *L'art des Balkans...*, Tav. LXXIX, LXXXI, LXXXII, fig. 1.

66. WEITZMANN K., *The Origin of the Threnos...*, p. 481, fig. 4.

նկարազարդման աւանդոյթներէ, իմացութեամբ պիտի բացատրել Մալաթիոյ Անետարանի պատկերում Նիկողեմոսի ներկայութիւնը Կոստին վերապահուող տեղում: Համեմատուող մատնաների մանրանկարներում, Թաղման դրուագում, Քրիստոսի մարմինը սկզբից բռնել է Նիկողեմոսը, եւ ապա Յովսէփ Արիմաթեցին⁶⁷: Բիւզանդական ծաղկողները շարունակում են ընդօրինակել այդ յօրինուածքով ստեղծագործութիւնները եւ յետագայ դարերում, օրինակ ԺԱ. հարւամեակում⁶⁸:

Միանգամայն օրինաչափ է, որ Թորոս Ռոսլինի նման զարդացած վարպետը ծանօթ լինէր այս կարգի յօշարձաններին:

Հին բիւզանդական մանրանկարչութիւնից յառնի կանոններով է Թելադրուած նաեւ Մալաթիոյ Անետարանի պատկերում Մարիամի եւ Յովհաննէսի ողբալու ձեւը: Այդ շրջանի աշխատանքներում, սըվացող կանանց խոր յուզմունքը արտայայտելու համար՝ նրանց ցուցադրում էին հագուստի տակից ջերեւացող կամ քաց ձեռքերով դէմքը ծածկելիս⁶⁹:

Բիւզանդական ԺԱ. դարի պատկերադրութեան ձեւական յատկանիշների հետ է կապուած նաեւ գերեզմանի հաղորդման կերպը 1268 թ. ռոսլինեան մանրանկարում: Տաղանդաշատ վարպետի նախորդ ստեղծագործութիւններում, փնչպէս առիթ ունեցանք համոզուելու, այն ներկայացուած էր շէնքի ձեւով, որ սովորաբար խորհրդանշում է սուրբ գերեզմանի տաճարը Երուսաղէմում⁷⁰, մինչդեռ այստեղ արուեստագէտը նախընտրում է տալ գերեզմանի աստուածաշնչական ըմբռնումը, ժառափուր, անձաւի տեսքով: Երկարժան է, որ մեզ հետաքրքրող կանոնիկ առանձնապատկութիւնը նոյն տիպի է նաեւ վերը նշուած Լաուրենցեան դրաղարանի ձեռագրի նկարազարդումներում⁷¹:

Առաջին հայեացքից անկարելի է թուացող այս մանրամասները, ոչ թէ պարզապէս մատնանշում են, թէ ո՛ր ժամանակի եւ ո՛ր երկրի պատկերադրական կանոններով է առաջնորդուել կլիկիկեցի ծաղկողը իր մանրանկարը ստեղծելիս, այլեւ լոյս են տալու նրա աշխատանքային վրայ, օգնում հասկանալ, թէ ի՞նչ օրինաչափութիւններով են կազմակերպուում, ուղղութիւն ստանում նրա գեղանկարչական մտայնացումները, որտեղ է վերջանում աւանդոյթը եւ սկիզբ առնում նորարարութիւնը:

67. Նոյմ տեղում, էջ 478, նկ. 1:

68. Նոյմ տեղում, էջ 479, նկ. 3:

69. Նոյմ տեղում, էջ 481, նկ. 6, 7:

70. Նոյմ տեղում, էջ 482, նկ. 9:

71. VELMANS T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne...*, fig. 96-98.

Այսպէս օրինակ՝ Թորոս Ռոսլին անշան թուացող մի փոփոխութիւն է մտցնում միջնադարեան կանոնի մէջ, երբ Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարում Յովնէփի մի ոտքն է զետեղում ելարանի վրայ, իսկ միւսը ցուցադրում զետեղին յենուած։ Դարերով սրբազործուած աւանդութիւնը, որ գալիս է ԺԱ. հարիւրամեակից, ելարանի վրայ⁷² է ներկայացնում վերջինիս։ Նման փոքրիկ շեղումներով կիլիկեցի վարպետը, ասես, հետեւում է որոշակի անկախ գծի, միաժամանակ մնալով միջնադարեան արուեստում ընդունուած թեմաների եւ դրանց պատկերման օրինաչափութիւնների սահմաններում։ Թւում է նոյն զեղարոսեստական անկախութեան ձգտելու հետեւանքով է նա պատկերում Յովհաննէսին, ոչ թէ իր սովորական տեղում՝ աջից կանգնած այլ զետեղում պատկերի առջեւի մասում, այն էլ նստած ողբալիս։

Ռոսլինեան վիտելլեների աշխարհը, նրա մտածողութեան ծալքերը հետախուզելիս թերեւս արժէ ուշադրութիւն տարձնել նրա 1268 թ. մանրանկարի նսեւ ուրիշ առանձնաշատկութիւնների վրայ։ Ոսքը վերաբերում է ելարանի եւ խաչի ներկայացնելու եղանակին։ Դրանք երկուսն էլ դուրս են գալիս պատկերի շրջանակից։ Այս երեւոյթի շրջնորդ ստեղծադործութիւնը կարծես տալարում է հարթային լինելուց եւ ձեռք բերում ծաւալայնութիւն։ Ուշափայտն ու ելարանը ասես կտրւում են մանրանկարի մակերեսից եւ վեր քարճարնում։ Հետաքրքիր է, որ Ռոսլինի միւս թեմաներով կատարուած աշխատանքներում եւս, կտրելի է տեսնել այսպիսի փաստեր, երբ պատկերի մէջ որեւէ կերպար, առարկայ կամ մանրամասն՝ դուրս է գալիս նկարի շրջանակից։ Նման երեւոյթները, հաւանօրէն, գալիս են միջնադարեան նկարչինների ոչ միայն գեղարուեստական ըմբռնումներից, այլեւ աշխարհնկարումներից։ Դա է պատճառը, որ նոյն առանձնաշատկութիւնները երեւան են գալիս ամենատարբեր ազգերի երփնադրողների մօտ արուեստարանական թեմաներով յօրինուած ստեղծադործութիւններում⁷³։

Ռոսլինի մանրանկարում շրջանակից խաչի դուրս գալը ակամայից յիշեցնում է վերը նշուած Գրիգոր Ապղիանեացու ճառերի ժողովածուի համառուն պատկերը. յունարան աղ պատկերի շրջանակից, վերելից ներս է խուժում կից նկարուած «Ուշելութեան» տեսարանը։ Վերջինիս ներս մտնող մասը խաչափայտի հիմքն է, Գողգոթա լեռան հատուածի հետ։ Յունական ստեղծադործութիւնը ջրնոյ գիտնականներից Վ. Վէյցմանը գտնում է, որ այս հնարանքով

72. SCHILLER G., *Christian Iconography*, p. 166.

73. RATKOWSKA P., *The Iconography of the Deposition without St. John*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. XXVII (1964), fig. 37d.

մանրանկարիչը ուղեցել է հասկացնել, թե ինչպես պետք է նոր
ամբողջութեան մասը⁷⁴։ Զիշտ նման մի Բերեդյոթ է նկատելի նաեւ
Մալաթիոյ Աւետարանի ձեւաւորումներում. «Քրիստոսի յայտնու-
թիւնը աւրբ կանանց» պատկերի մէջ ձեռքեւից վեր է խոյանում
«Հրեշտակի յայտնութիւնը իւղաբերներին» տեսարանը իր գերեզ-
մանի հատուածով։ Դրանով հայ հեղինակը, ըստ Բերեդյոթին, ակ-
նարկում է, որ Բերեդյոթը ունենալով մաս են կազմում «Յարութեան»
նկարաչարի։ Թորոս Ռոսլինի գեղարուեստական մտածողութեան իւ-
րատեսակ քանակի դիտելով յիշեալ օրինակը, պէտք է մտածել,
որ նոյն ձեռագրում «Սաշից իջեցման» մանրանկարում ելարա-
նի եւ խաչափայտի դուրս գալը շրջանակից՝ ոչ թէ նկարչի քմահա-
նոյքն է, այլ որոշակի նպատակադրուած գործողութիւն։ Կիլիկեցի
վարպետը միջնադարի ուրիշ ծաղկողների նման այդպիսով, արտա-
յայտում է աւետարանական պատմութեան փարայատուկ ըմբռնումը։
Նրա պատկերում ներկայացուած խնդրոյ առարկայ մանրամասները՝
միաժամանակ եւ նկարի մէջ եւ նրա սահմաններից դուրս, այսինքն
իրական կեանքի մէջ։ Այս Բերեդյոթը միանգամայն բնական է, որով-
հետեւ միջնադարեան մարդու մտածողութեան համաձայն աւետա-
րանական պատմութիւնը իրական կեանքի մի մասն է։ Նրա սիլլոբը։

Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարի քննուող առանձնայատ-
կութիւնները եւ դրանցից բխող եղբայրացութիւնը ընդհուպ մօտեց-
նում են մեզ մի կարեւոր հարցադրման, որը իր հերթին, առիթ տա-
լով այլ եղբայրացուներին, հնարաւորութիւն է ընձեռում առաւելա-
դոյն չափով քաղաքներէ վերձին մեծ վարպետի հրաշակերտի ներքին
գեղագիտական քովանդակութիւնը։

Ի՞նչ խնդիրների, նպատակների իրականացման է ծառայում
պատկերագրական կանոնների այսօրինակ ընտրութիւնը եւ դրանց
մատուցման եղանակը։ Կասկածից վեր է, որ միջնադարեան արուեստ-
ի արտայայտման շրջանների գինանոցից քաղելով յատկապէս տուեալ
եւ ոչ ուրիշ օրինակաւ, ընդունուած առանձնայատկութիւնները,
նկարիչը դրանք է մի կէ բերել, առաւել նպատակայարմար դառնելով
իր մտայնացումը կենսագործելու տեսանկիւնից։ Նկատի առնելով
պատկերի թաքուն Բերեդյոթի պատկերացումը, կարելի է պատկերացը-
նել, թէ տեղիւնագործութեան ներքին ուրիշ մի լարուածութիւնը ապա-
հովելու իմաստով՝ որքան համապատասխան էր Ելարանի թեւ դի-
քը, առնաւել տեսքով գերեզմանի մոտիւն ու մնացած մանրամաս-
ները։

Կանոնիկ ձեւական յատկանիշները միջոց են հանդիսանում ման-
րանկարի մէջ անստեղծելի, լարուած, չարժիչ «գապանակ» տեղիւն-

74. WEITZMAN K., The Origin of the Threnos..., p. 479-480, fig. 4.

լու, իւրատեսակ «բեմախորք» կառուցելու համար, որի օգնութեամբ ասելի աղօղեցիկ է դառնում առանձին կերպարների ներքին ալիկոծութիւնը: Անփորձ աչքի համար առաջին հայեացքից ոչ ընկալելի, ներքուստ անհամապատու հակասական դժանկարը լսող է տալիս արուեստագէտին օժանդակ «լիցքերի» միջնալայր արահովել, լրացնելու համար կերպարների դիմագծերում յայտնուող խռովքը, առաւել չափով շիկացնելու տեսարանի մթնոլորտը:

Նիկողոսեանի, Կեւեռները հանող ծառայի, Մարիամի, Յովհաննէայի և մասնաւոր Յովսէփի ապրումները այնքան իրական են, որ ակամարից մտածում ես, թէ Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարում ծաւալում, թանձրանում է ոչ թէ միայն Գրիգորի մահուան առիթով ծաղկողի գլուխ կրօնական վիշտը եւ ողբը, այլ հարազատների, բարեկամների, սեփական ժողովրդի զաւակների կորուստը տեսած մարդու՝ թորոս Ռոսլինի անձնական ցաւը: Գրիգորի մերձաւորների դէմքերին դրոշմուած կակիձն ու յուսահատութիւնը ապրուած զգացմունքներ ան մեծ կիլիկեցու համար: Դա, հաւանաբար այն վիշտն է, որ այս պատկերը ստեղծելու պահին ապրում էր նկարիչը՝ մահացնել իր մեծանուն քաղաքը՝ Կոստանդին Ս. Բարձրբերդի կաթողիկոսը, իսկ մամուլներին դէմ արեւմտահայ ճակատամարտում զոհուել էր արքայորդի թորոսը եւ դերի ընկել նրա եղբայր Լեւոնը: Այս դառնաղէտ իրադարձութիւնների մասին արուեստագէտը ցաւով յիշատակագրում էր Մալաթիոյ ձեռագրի էջերում, իսկ վրձինը աւետարանական թեմաների սահմաններուն ձեւ ու մարմին էր տալիս այդ ապրումներին:

Խաչից իշեցնելուն եւ թաղմանը մասնակցող ռոսլինեան բոլոր կերպարները կարծես ճգմուած են կորստեան ցաւով՝ անընդունակ որեւէ ակտիւ գործողութեան: Նրանց հոգեվիճակին հակադիր է՝ ներկայացուած Յովսէփ Արիմաթեցու ողջ էութիւնը: Նրա դէմքի խռովքը այստեղ արտայայտում է ոչ միայն հարազատի անդառնալի կորստի հետ մարդու չհամակերպուելու վիճակն, այլեւ բողոք է թուած անարդար վարձանի սրէմ ու պայքարի կոչ՝ անժամանակ մահ բերող դատաւանդների սրէմ: Տեսարանի ողջ պաթետիկի ոյժը խտացում է Յովսէփի դէմքում: Նա հերոսական մի կերպար է, որ ծառանում է մարդուն դժբախտացնող լռնութեան սրէմ: Յովսէփը կարծես լի է իր ուսուցչի գործը մենակ շարունակելու վճռականութեամբ: Արիմաթեցու կերպարի մեկնաբանութեամբ՝ ռոսլինեան մանրանկարը յիշեցնում է հայկական միջնադարեան գրական ողբերը: Յովսէփի «ըմբոստացումը» համահնչուն է անէծքի ձեւով մահաառիթ ուժերի մերկացման, դատապարտման եւ դրանց նկատմամբ դատաստան կարգալու երեւոյթին, որ ժողովրդական ողբից է թա-

փանցել գրականի մէջ⁷⁵։ Միայն զարմանալի կը լինէր, եթէ Թորոս Ռոսլինին անծանօթ մնար այս սկզբունքը, որը բնորոշ էր հայ ողբագրութեան անկերին, այդ թուով եւ ներսէս Շնորհալու ստեղծագործութիւններին։ Պէտք էր ապասել, որ նկարիչը իբրեւ արուեստագէտ կը վերարտադրի ոչ միայն հայ մանրանկարչութեան աւանդոյթները, այլեւ որեւէ ձեւով կ'արտացոլի քաղմադարեան մայրենի դրականութեան փորձը։ Յովսէփի վերադարձի մեկնաբանութիւնը հնարաւորութիւն է տալիս կամբջել Ռոսլինի մանրանկարը հայ ողբարան յուշարձանների հետ, հետեւաբար նաեւ լրացուցիչ միջոցներ ստեղծում պատկերի ազգային նկարադրի մէջ խորանալու համար։ Արիմաթեցին մեծանուն ծաղկողի հումանիստական դադափարների մարմնացումն է։ Նրա հերոսական պայքարը թելադրուած է պատմական որոշակի շարժառիթներով։ Աւետարանական թեմայի սահմաններում, կրօնական շղարչի ներքոյ Ռոսլինի մանրանկարում դրսեւորուել են եզրագծերի մամլուքների ապապատկութիւնների դէմ կլիկեան հայութեան ազատատենչ հերոսական մաքառումների յուշը, անկերի անկախութեան պահպանման մտահոգութիւնը եւ ժողովուրդի գոյութեան ապառնացող վտանգի կանխազգացումը։

Միջնադարեան մտածողները, օրինակ Յովհան Ոսկեբերանը մեկնաբանում էին փառից իջեցման ու թաղման իրադարձութիւնը պարզ ձեւով՝ նշելով, որ Յովսէփը աշտեղ դրսեւորում է իր սէրն ու քաջութիւնը⁷⁶։ Ոսկեբերանի այս բացատրութիւնը պէտք է որ յատնի լինէր անցնալի նկարիչներին, եւ նրանցից իւրաքանչիւրը իր կարողութիւնների չափով՝ ներկայացրել է Յովսէփի արարքի բարոյական վեհ կողմը։ Ռայց շատ քչերին է յաջողուել այդ կերպարի մէջ ախրան պաթետիկ ոյժ դնել, որքան որ դրել է Ռոսլինը։ Յովսէփի հոգեկան պոռթկումը միւս կերպարների ներաշխարհում կատարուող տեղատուութեանը հակադրելով, արուեստագէտը զգացմունքային հաւասարակշռութիւն է մտցնում տեսարանի մէջ։ Արիմաթեցուն նման ձեւով մեկնաբանելու շնորհիւ Ռոսլինի մանրանկարում թանձրացած պիշտը՝ չի մղում դիտողին անծայր յուսահատութեան դիրկը։ Մալաթիոյ Աւետարանի պատկերի այս առանձնայատկութիւնը գալիս է ոչ միայն նկարչի լատատեսութիւնից։ Այն համապատասխանում է ճիշտտեմական եկեղեցու կողմից դարեր շարունակ պատգամուող հայնացքներին. հաւատացեալին Աստուծոյ զօրութեան նըկատմամբ անյուսութեան եւ կասկածանքի մէջ չըձեւու համար Քրիստոսի մահուան ողբը բուռն պիտի չլինէր. այդպիսով միջնադարեան մարդու գիտակցութեան մէջ նրա խաչուելու, թաղուելու հետ մէկ-

75. ԽԱՋԱՏՐԵԱՆ Պ. Մ., Հայ միջնադարեան պատմական ողբեր, էջ 113։

76. MILLET G., Recherches..., p. 461.

տեղ՝ միշտ կը մնար նաեւ յարուսթեան գաղափարը, որ դիտոււմ էր Հանդեբժեակ կեանքում՝ մեղաւոր Հոգինեթի պատմման եւ արդարեւնեթի միակագործման գորաւականը :

« Ողբի հետ «յուսոյ նուագը խառնելը» – ինչպէս մի քանի դար
յետոյ կ'առէր բանաստեղծ Առաքել Սիւնեցիին – որպէս սկզբունք,
բնորոշ էր հայկական գրական երկերին⁷⁷, եւ արն որդեգրելով, Ռոս-
լինը մեզ հնարաւորութիւն է ընձեռում խնդրոյ առարկայ մանրա-
նկարը՝ նորից շնել նոյն միջավայրի ծնունդ հանդիսացող՝ ողբարա-
նական բանաստեղծական յուշարձանների կողքին:

Շատ տարօրինակ կը լինէր, եթէ կիրիկեցի ծաղկողի աշխատանքով, որունէ ձեւով չարտացոլուէին հայկական հանրայայտ ողբադրական ստեղծագործութիւնների սկզբունքները: Մեզ հետաքրքրող երեւոյթը հայ աղբաշին մտածողութեան արդիւնք է, նահատակութիւնը նկարագրելու ինքնատիպ ստեղծագործական մեկնակերպ: Անհրաժեշտ է յիշել, որ հայ ժողովրդի պատմական իւրայայտուել ճակատագրի բերումով շատ մեծ է փոքիլ մարտիրոսների թիւը, և դրանց նուիրուած մկայաբանութիւնների քանակը:

Որսդէա հայ մարդը, Ռոսիոյնը ջէբ կարող չդիտել նահատակութիւնը որպէս «ազատաւզուրիկ, հաւատացեալ մարդու դիմադրութեան», վրիժառուութեան վերջին միջոց: Նահատակութիւնը կրօնական շղարշով դրսեւորուող, տարեբային պայքարի մի ձեւ էր, որի հիմքում ընկած էր մարդու ազատասիրութիւնն ու հայրենասիրութիւնը»⁷⁸: Մարտիրոսնեբէրին նուիրուած գրական յուշարձանները հայկական միջնադարեան դիւցազններուցութեան, հերոսական բանաստեղծութեան նմոյշներ էին⁷⁹:

Քրիստոսի խաչելութիւնը հւ նրա օրինակով նահատակների մարտիրոսութիւնը մէջնադարեան հայ մարդկանց լոբոնմամբ՝ յատուկ իմաստ ունէր. որքան շատ էին այդ մարտիրոսների տառապանքները, այնքան մեծանում էր զոհուողի փառքը⁸⁰։ Ուստի պատահական չէ, որ Ռոստին Քրիստոսին նկարում է գլուխը հտ գծած, այդպիսով շեշտելով նրա չարաբանքները։

Որպէս ոչ միայն արուեստագէտ, այլև ընթերցող, այն էլ հայ ընթերցող միութիւնը չէր կարող անհաղորդ մնալ իր շրջապատում ծընունդ առնող սքանկան երեւոյթներէ հանդէպ: Խորամուկ իննչով Հին

77. ԽԱԶԱՏՐԵԱՆ Պ. Մ., Հայ միջնադարեան պատմական ռզրեր, էջ 26:

78. ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ԿԱՐՆՅԻ, Տաղաքամ, *արխայատիքութեամբ Շ. Նազարեանի, Երեւան, 1962, էջ 22:*

79. ԱՂԱՐԻՆՆԵՆ Ե., Խերտի Շմորիալու կերպարը միջնադարեան գեղարվեստական գրականության մեջ: - «Ներսէս Շնորհալի» (յօդուածների ժողովածու), Երևան, 1977, էջ 77:

80. ՄԱԴՈՆԱՆ Ա., Միջնադարեան հայկական պոեմը, էջ 72:

ու Նոր Կտակարանների բովանդակութեան, եւ իր պատկերներում մեկնաբանելով այդտեղ շարադրուող իրադարձութիւնները, նա իրենից անկախ արտացոլում էր նաեւ աստուածաշնչական բնադրի առանձնախատկութիւնները: Իսկ ընթերցելով հայ դարկանութեան ըստեղծադրութիւնները, դրանց մէջ տեղ գտած ըմբռնումներն ու սկզբունքները վերարտադրում էր սեփական աշխատանքներում: Դրժուար է պատկերացնել, որ Մալաթիոյ Աւետարանի «Ուսչից իջեցումը» դիտողին ցնցէր նոյն չափով, եթէ չըլինէին վարպետին կախարդէի գոյները: Ռոալինի ներկայացուող դրամատիկ իրադարձութեանը պատշաճող, գոռապ, գունային համադրութիւններ:

Առանց իսպառ քացառելու կարմիրը, ծաղկողը բոլորովին հրաժարուել է իր նախասիրած մեծ կարմրաւուն բծերից եւ հատուածներից: Ողբի տրամադրութիւնը ազդարարող խորհրդանշանի նման, այստեղ վեր է խոյանում շաղանակագոյն խաչափայտը:

Զարագուշակ անյայտութեան ակնարկը կայ զերեքմանի բացուածքի մոռէ կապոյտի մէջ:

Ողբացող Մարիամի եւ Յովհաննէսի հանդերձների խուլ կապոյտը եւ շաղանակագոյնը առաւել քան նպատակայարմար են նրանց վիշտը հաղորդելու համար: Դա է պատճառը, որ դիտողը ընկալում է վերջիններիս սեւեր հազած ազաւորների նման, թէ՛ն սեւ ներկը չի օգտադրժուած նրանց զգեստների վրայ: Այդօրինակ զգացողութիւնը արդիւնք է Մարիամի, Յովհաննէսի եւ նրանց չըջապատող միջավայրի երանգային հակադրութեան: Նրանք ցոյց են տրուած բաց վարդապետի քարի, դեղնաւուն-նարնջագոյն թուացող հողաշերտի, կանաչ խոտով ծածկուած գետնի, բաց կապտաւուն պատանքի հարեւանութեամբ: Այս մանրանկարում Ռոալինը դիմում է գունային հակադրութիւններին, օգտուելով նաեւ «բախում» ստեղծելու այդ ձևից: Գերեզմանի բացուածքի հատուածը, խաչափայտը, Մարիամի, Յովհաննէսի, Յովսէփի զգեստները՝ պատկերի ամենամոռէ մասերն են: Նրանց արանքներում շնչողաժ կերպով հանդէս են գալիս բաց գոյները: Անգամ Յովսէփի զգեստի կապոյտը, որ շատ մոռէ չի թւում (թէ՛ն նրա համեմատ, ճիշտ կողքին, աւելի լուսաւոր կապոյտով է ներկուած Քրիստոսի ազդրակապը), հարեւանութեան մէջ է Նիկողեմոսի հաղուստի բաց վարդագոյնի հետ եւ դրանից առաջանում է գունային հակադրութեան զգացողութիւնը:

Նիկողեմոսի եւ բեւեռները քաշող ծառայի հանդերձները համեմատաբար բաց գոյներով՝ այսինքն նուրբ վարդագոյն եւ կանաչ ներկելով, նկարիչը այդ կերպով միջոց է գտնում նրանց՝ որպէս վեհաաղափարին նուիրուած մարդկանց էութիւնը արտայայտելու համար: Ըստ երեւոյթի, մի յատուկ իմաստ կայ Քրիստոսի պատանքի

եւ ազդերակապի վրայ բաց կապուածները կիրառման հարցում: Դժուար չէ նկատել, որ այդ մանրամասները Ռոսլինի ստեղծագործութեան ամենալուսաւոր հատուածներն են: Կիրիկեցի ծաղկողը, հաւանաբար այդ դոյնը ընտրել է՝ ակնարկելու համար Գրիստոսի բուրից աւելի անմեղ, անապական էութիւնը:

Վրձնի վարպետի մտածողութիւնը այստեղ յիշեցնում է միջնադարեան հայկական վկայաբանական տաղերի հեղինակների ըմբռնումները: «Գրիստոնէական հաւատի խորհրդանիշը» հանդիսացող լոյսը՝ առատորէն գործածուած է նրանց երկերում, որպէս «նահատակների սրբութեան ամենաակնյայտ նշան»⁸¹: Այս երեւոյթը գալիս է քրիստոնէական մատենադրութեան գունարկի խորհրդանշական մտածողութիւնից⁸²: Սակայն պարտադիր չէ, որ Գրիստոսի պատանքը եւ ազդերակապը առաւել լուսաւոր երանգներով հաղորդելիս Ռոսլինը հաւատարիմ գտնուէր վկայաբանական յուշարձանների ըսկզբունքներին: Չպէտք է բացառել, որ զրական օրինաչափութիւններին համապատասխան՝ գոյութիւն ունենալին գունային որոշակի կանոններ, որոնք կարող էին ուղեցոյց լինել նկարչին: Ըստ երեւոյթին, Ռոսլինը հմտորէն օգտուել է նման կանոնների ընձեռած հնարաւորութիւններից՝ Մալաթիոյ Աւետարանի մանրանկարի դունաչարի հաղորդման հարցում:

Որոշակի օրինաչափութեան է հետեւել Ռոսլինը՝ գերեզմանաքարը բաց վարդապոյն պատկերելիս: Այդպէս է նա ներկայացրել նոյն մանրամասնը՝ Մալաթիոյ Աւետարանի մէկ այլ ձեւաւորման («Հերշտակի յայտնութիւնը իւղարբերներին») մէջ:

Ողջ գունաշարում, ամէնից աւելի օգտագործուած են կապոյտի տարբեր երանգները: Այդուհանդերձ մանրանկարի մէջ իշխողը, առաւել մեծ մակերես զբաղեցնողը՝ ոսկեծածկ հատուածն է, որի տարբեր մասերը փայլելով, միտիկ խորհրդաւորութիւն են հաղորդում պատկերի ընդհանուր, առանց այն էլ ողբերգական հնչեղութեանը:

Ռոսլինեան խնդրոյ առարկայ հրաշակելու նկարագրութիւնից երեւում է, որ Մալաթիոյ Աւետարանի «Ուաչից իջեցման», գունային տրամաբանութիւնը կատարելապէս ներդաշնակ է ստեղծագործութեան եւ գծային յորինուածքի հետ:

Թւում է թէ, այս յուշարձանն աւարտելուց յետոյ, վարպետի միտքը այլեւս չպիտի դադարէր «Ուաչից իջեցման» պատմութեամբ. ի վերջոյ ստեղծուած էր բացառիկ, իր պատկերազրկական «երկուորեակը» չունեցող մի պատկեր:

81. ՄԱԴՈՆԱՆ Ա., Թ2. աշխ., էջ 78:

82. Նոյն տեղում:

Քննուող թեմայով կատարուած ուսումնական չորրորդ աշխատանքը (նկ. 4)՝ Վասակ իշխանի Աւետարանի (Վաչինգտոն, Ֆրիւր Արուեստի Պատկերասրահ, թիւ 32.18) նկարազարդումը⁸³ (էջ 323ա), վկայում է ոչ թէ արուեստագէտի նախորդ ձեւաւորումների յորինուածքի յետագայ զարգացման մասին, կամ յայտնի թեմայի մարմնաւորման նոր ձեւեր որոնելու վերաբերեալ: Չորրորդ «Պաչից իջեցումը» իր կառուցուածքով խիստ տարբերում է վերը քննուած նրկարազարդումներից: Այս մանրանկարի հիմքը կազմող կերպարները, նրանց տեղադրութիւնը, կեցուածքները, շարժումները՝ ծանօթ են տասնեակ ուրիշ երկերից:

Կարելի է անգամ մտածել, թէ յիշեալ ստեղծագործութեան հեղինակը ոչ թէ Ռուրիկն է, այլ նրա մի աշակերտը: Անհրաժեշտ է նշել, որ Ֆրիւրի մատենանի թուականը եւ նկարչի անունը ինչ-ինչ պատճառներով չեն պահպանուել յիշատակարաններում: Իր վերջին աշխատութիւնների մէջ Ս. Տէր-Ներսէսեան նշում է, որ այդ ձեռագիրը նկարազարդել է Թորոս Ռուրիկը եւ այն պէտք է համարել նրա վերջին աշխատանքը⁸⁴:

Մեզ հետաքրքրող մանրանկարում, ի տարբերութիւն վարպետի նախորդ երկերի, ներկայացուած է միայն «Պաչից փոյնցման» դրուագը, առանց «Թաղման» տեսարանի: Վերջինս նկարուած է Ռուրիկի ձեռագրի մէկ այլ մասում որպէս ինքնուրոյն պատկեր (էջ 192բ): Ստեղծագործութեան կենտրոնը գրաւում է յաջափախող, որին յենուած ելարանի վրայ ցոյց տրուած Քրիստոսի իրանի վերին մասը՝ դրկած Յովսէփը: Զախից նկարուած է Մարիամը, որդու ցած կախուած աջ ձեռքը համբուրելիս: Նրա կողքից կանգնած են Մարիամ Մաղդաղինացին եւ միւս Մարիամը: Մանրանկարի աջ մասում տեսնելի է մէկ այլ ելարանի վրայ զարձրացած Նիկողեմոսը՝ ուսուցչի ձեռքի քեւեռը դուրս քաշելու պահին: Այստեղ Նիկողեմոսի դաստակները եւ այլ մանրամասները չեն երեւում, որովհետեւ պատկերը վերելից մասամբ կտրուած է:

Քրիստոսի գլուխը եւ մարմնի վերեւի հատուածը թեքուած է կողքի վրայ՝ ձախ, եւ նրա ընկնող, ուժասպառ տիւրքին՝ նկարիչը հակադրել է Յովսէփի ակտիւ, բռուն շարժումը:

Տեսարանի նկարազարդութիւնից երեւում է, որ հեղինակը դուրս է թողել Յովհաննէս աւետարանչի կերպարը: Այս ստեղծագործութեան առիթով Ս. Տէր-Ներսէսեան նշում է. «Առանձին դէպքերում հին պատկերազարդական նախօրինակը մի կողմ է մղւում, յօգուտ

83. DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, p. 29, 33, 46, fig. 126.

84. Տե՛ս նոյնի, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, p. 15; IDEM, *L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle*, p. 138.

Ժամանակակից կամ փոքր-ինչ վաղ բիւզանդական նմոշները»⁸⁵։ Արուեստագետը նկատի ունի, որ հին հայկական յուշարձանների առանձնայատկութիւնները այստեղ ընեւ արտացոլուել, եւ Ռոսլինի քննողը մանրանկարի համար օգտագործուած է բիւզանդական պատկերադրական նախատիպը, որի օրինակների մեծ մասում՝ խաչի մի կողմից ցուցադրուում է Յովհաննէսը։ Այս կապակցութեամբ Ս. Տէր-Ներսէսեանը յիշատակում է Ֆլորենցիայի Լաուրենցեան դարադրանի ժԱ. դարի բիւզանդական Աւետարանի երեք մանրանկարները, որոնք պատկանում են այդ տիպին, բայց Յովհաննէսի կերպարը ընդ-զրկում⁸⁶։

Այդ օրինակները արդէն մատնանշում են, որ Յովհաննէսի կերպարից զուրկ «Պաչից իլեցման» յօրինուածքը Ռոսլինի հնարածը չէ։ Այս տեսարանում աւետարանիչին ընդգրկելուց հրաժարուում են՝ ոչ միայն Լաուրենցեան դարադրանի ձեռագրի բիւզանդական մանրանկարիչները⁸⁷։ Բայց այս տիպի պատկերադրութիւնը վաղ միջնադարեան արուեստում հազուադէպ է Բեւան դալիս, եւ մեզ հետաքրքրող առումով Ֆլորենցիայի մատնանշ բիւզանդական միակ յայտնի նմոշն է⁸⁸։

Արեւելեան յուշարձաններից նոյն առանձնայատկութիւն ունի եւ 1250 թ. դպտական Աւետարանի (Փարիզ, Կաթողիկէ Խնատիտուտ, դպտ.—արաբ. 1) մանրանկարը⁸⁹։ Համեմատն կանոնիկ յօրինուածքով պատկերներ են հանդիպում ժԱ. դարի փայլական, յաջորդ հարիւրամեակի երկրորդ կէսի գերմանական ձեռագրերում, իսպանական ռոմանական քանդակագործութեան մէջ եւ ԺԳ. դարի Փրանսիական, գերմանական մատնանշերում⁹⁰։

Անհրաժեշտ է նկատել, որ այս տիպի պատկերադրութիւնը ծագում է պարականոն աղբիւրներից, որոնք մասսայականութիւն էին վաղելում բիւզանդական հեղինակների շրջանում։ Յովհաննէս չի յիշում «Պաչից իլեցմանը» վերաբերող այնպիսի երկերում, ինչպիսիք են Նիկոլեմոսի պարականոն աւետարանը, յունական հեղինակներ Գէորգ Նիկոմեդացու (Թ. դար), Սիմոն Մետափրաստեսի (Ժ. դար) բնագրերը եւ ԺԲ-ԺԳ. դդ. լատիներէն առանձին ստեղծագործու-

85. IDEM, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, p. 46.

86. Նոյն տեղում, ծանօթ 110: MILLET G., *Recherches...*, fig. 527-529; VELMANS T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, fig. 96-98.

87. MILLET G., *Recherches...*, fig. 527-529; VELMANS T., *Le Tétraévangile de la Laurentienne...*, fig. 96-98; RATKOWSKA P., *The Iconography...*, p. 314, n. 18.

88. RATKOWSKA P., *The Iconography...*, p. 314, n. 18, p. 315.

89. MILLET G., *Recherches...*, fig. 504; RATKOWSKA P., *The Iconography...*, p. 314, n. 18.

90. RATKOWSKA P., *The Iconography...*, p. 315, fig. 37c, 37d.

թիւնները: Բիւզանդական աշխարհում զարգացում ապրելուց յետոյ՝ այդ աւանդոյթը անցել է Եւրոպա եւ արտացոլուել գրականութեան ու արուեստի օրինակներում⁹¹:

Գեղարուեստական յիշեալ երեւոյթներէ հետ, Ռոսլինի հաղորդակցութիւնն է մատնանշում արուեստի տիրահարի համար գուցէ ոչ մի նշանակութիւն չներկայացնող Յովհաննէսի կերպարի անտեսումը: Հայ նկարչին անկասկած քաջ յայտնի են եղել աստարանչին չընդգրկող ստեղծագործութիւնները: Վասակ իշխանի ձեռագրի պատկերի քննութեան կապակցութեամբ կարելի է նշել մի քանի երկեր եւս, որոնք Յովհաննէսի կերպարը անտեսուած է: Դրանցից են Լոնդոնում Վիկտորիա եւ Ալբերտ թանգարանի քանդակը, ԺԱ. դարի Իտալական ձեռագրի (Վատիկան, Առաքելական գրադարան, MS. Pal. lat. 830) ձեւաւորումը, Հոենոսեան դպրոցի աշխատանք համարուող ԺԲ. դարի երկրորդ կէտի Այոթագրքի (Միւնխէն, Բաւարական գրադարան, լատ. 935) պատկերը⁹², որտեղ ի դէպ «Սաչից իջեցումը» եւ «Թաղումը» նկարուած են նոյն փջի վրայ, իրար տակ եւ առնուած ընդհանուր շրջանակի մէջ, մի հանգամանք՝ որ յիշեցնում է Ռոսլինի վերը քննուած ստեղծագործութիւններէ բնոյթը: Ֆրիդի Աւետարանի մանրանկարի ուշագրաւ առանձնայատկութիւններից են երկու Մարիամների կերպարները Կոյսի կողքին: Յովհաննէսին անտեսող վերը նշուած երկերում՝ նրանք նկարուած չեն: Մարիամների ներկայութիւնը Ռոսլինի աշխատանքում քաջատրուում է ԺԱ-ԺԲ. դարերում «Սաչից իջեցման» թեմայի պատկերագրութեան յետագայ զարգացմամբ:

Այդ ժամանակաշրջանի յուշարձաններում կորստի ցարը եւ դրամայի ծանրութիւնը շեշտելու նպատակով՝ նկարիչները ներկայացնում են Մարիամին երկու իւզաբեր կանանց ուղեկցութեամբ⁹³: Սգացող կանանց կերպարները ընդգրկուած են ԺԱ. դարի Բիւզանդական նշանաւոր Աւետարանի (Փարիզ, Ազգային գրադարան, յուն. 74) եւ ԺԲ. դարի վրացական Գեղարթի Աւետարանի (Թբիլիսի, Հին ձեռագրերի ինստիտուտ, Q-908) մանրանկարներում⁹⁴:

Պարզ է, որ տեսարանի զգացմունքայնութիւնը աւելացնելու նըպատակով է Ռոսլինը պատկերի մէջ աւելացրել Մարիամների: Ֆրիդի Աւետարանի նկարազարդման, եւ վարպետի միւս աշխատանքների առիթով նշուած յուշարձանները, հնարաւորութիւն են ընձեռում նախ եւ առաջ տեղադրել Ռոսլինեան մասունքները՝ միջնադարեան արուեստի պատմութեան որոշակի օղակներում, քաջայայտել

91. Նոյն տեղում, էջ 315-317:

92. Նոյն տեղում, էջ 312-315, նկ. 37a, 37c, 37d:

93. MILLET G., Recherches..., p. 471.

94. VELMANS T., La Peinture Murale Byzantine..., fig. 118.

գեղարուեստական աշխարհայնությունները, երեւոյթները, որոնց հետ առնչուել են քննուող երկերը, այլ կերպ ասած՝ դառնել նկարչին շրջապատող ստեղծագործութիւնների աշխարհը կամ հնարաւորին չափ մօտենալ գեղադիտական ալի միջավայրից պահպանուած նմոյշներին: Միայն յիշեալ օրինակների հետ համեմատելու միջոցով կարելի է պարզել ռուսիկեան մանրանկարների ինքնատուլութիւնը եւ ազգային մտածողութեան դրսեւորման իւրայատուկ ձեւերը:

Կողք-կողքի դնելով վարպետի «Ուշից իջեցումը» ներկայացնող պատկերները, տեսնում ենք, որ դրանց շարքում բացառիկ յօրինուածքով, առանձնանում են 1261 թ. Սեբաստիոյ եւ 1268 թ. Մալաթիոյ Սեբաստարանների ձեւաւորումները: Այս երկու ստեղծագործութիւնները իրենց արժանիքներով զանազանում են տարբեր դարերի նոյն թեմայով ստեղծուած առանեակ յուշարձաններից: Անկրկնելի է յատկապէս Մալաթիոյ Սեբաստարանի պատկերը: Այդ հրաշակերտը երկնադրելիս թորոս Ռոսլինի վրձինը առաջ է մղուել նրա հայրենասիրութեան ուժով Բ. Կրկնել մանրանկարի արտակարգ կենսական ճշմարտացիութիւնը, որ կախարդում է դիտողին, տեղափոխում նրան նկարչի ապրումների աշխարհը: Այս ստեղծագործութեան ողբերգական, ցնցող պատկերը՝ ոչ թէ սոսկ աւետարանական բնագիւղը ընթերցող եւ կարգացած պատմութեամբ յուզուող մարդու մտածողութեան արդարեւ է, այլ փայլուն արուեստագէտի մարդասիրութեան եւ հայրենասիրութեան վեհ գաղափարներով այրուելու արդիւնը:

Նոյնպէս առարկայ թեման իւրատեսակ փորձաքար է, որ ցոյց է տալիս, թէ արուեստագէտը ինչպէս է ընկալում մարդկային ողբերգութիւնն ու վախճանը ընդհանրապէս: «Ուշից իջեցումը» պատկերող ռուսիկեան երկերը առանցքային նշանակութիւն ունեն անդուգական Երկնադրողի արտակարգ վարպետութեան իրական աստիճանը պատկերացնելու տեսակէտից: Դրանք թորոս Ռոսլինի կարեւոր աւանդն են ինչպէս հայ, այնպէս էլ համաշխարհային արուեստի զանաւարտներ:

ԼԵՒՈՆ ԶՈՒԳԱՍՁԱՆ

Résumé

ÉPISODES DU PATRIMOINE DE T'OROS ROSLIN

LEVON TCHOUGASZIAN

L'auteur étudie et analyse dans les moindres détails le génie du célèbre miniaturiste cilicien, T'oros Roslin. Parmi l'œuvre considérable de ce grand maître, on ne compte que quatre Dépôts de croix.

L'auteur commence par préciser qu'avant Roslin les miniaturistes orientaux et occidentaux avaient souvent les mêmes thèmes d'inspiration. En suite, il s'efforce d'expliquer en quoi consiste l'originalité de Roslin.

D'autre part, l'auteur suppose que T'oros Roslin vit maintes miniatures byzantines et s'en inspira. Il pense aussi qu'il eut, à ses débuts, des contacts avec certains maître-miniaturistes italiens. D'une très belle manière, l'auteur interprète les quatre Dépôts de Roslin, dont les trois premières datent respectivement de 1263, 1265 et 1268. La quatrième Dépôt de Roslin qui nous soit parvenue n'a pas de datation.

Il explique longuement et avec minutie les quatre œuvres magnifiques de Roslin disant, par exemple, qu'il perçoit, à travers les «pleureuses», une très ancienne coutume nationale; ou bien qu'il note la ressemblance de certains de ses motifs, avec l'art païen du ciselage.

De la façon dont Roslin dépeint la souffrance et la peine, l'auteur déduit que ce dernier devait avoir une profonde connaissance de la littérature et de la culture grecques.

L'auteur accomplit scrupuleusement la description de chaque miniature, en donnant toutes les explications et toutes les clarifications nécessaires. Il explique même leurs points les plus obscurs souvent délaissés ou ignorés de nombreux connaisseurs. Nous pouvons citer ici le personnage de Joseph d'Arimathie, qui, dans l'esprit de Roslin, représente avec son visage tourmenté, le type même de l'Arménien souffrant, ou encore, tout le peuple cruellement martyrisé.

Il révèle pour finir le secret des couleurs et des tons particuliers des miniatures de T'oros Roslin et déduit que ce dernier devait avoir une forte perception artistique, une sensibilité très fine et le sens de la patries.