

ТВОРЧЕСТВО ТОРОСА РОСЛИНА И ВИЗАНТИЙСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Л. Б. ЧУГАСЗЯН

В истории армянской миниатюры исключительное место занимает творчество Тороса Рослина. Имя талантливого художника средневековья из поколения в поколение жило на устах и в сердцах почитателей его искусства, иллюстрированные им рукописи веками пленяли воображение и умы ценителей изысканной живописи.

Дошедшие до нас его манускрипты хранятся ныне в ереванском Матенадаране им. Маштоца, библиотеках и музеях Иерусалима, Вашингтона и других городов¹.

Среди этих бесценных реликвий наиболее ранним временем—1256 г датируется четвероевангелие (Матенадаран, № 10450)², заказчиком и приобретателем которого является тонкий ценитель миниатюрной живописи, известный меценат и покровитель Рослина—католикос Костантин I Бардзбердци (1221—1267).

Торос Рослин—не только иллюстратор, но и переписчик рукописи, которая создана в Ромкле (где находился с 1149 г по 1292 г. престол армянской церкви)³. Здесь в Ромкле, в первой половине XIII в. процветала мастерская, художники и писцы которой пользовались особым вниманием и покровительством католикоса Костантина.

В этом художественном центре протекала и деятельность Тороса Рослина, здесь созданы все дошедшие до нас его рукописи.

Среди этих манускриптов особо выделяется кодекс 1256 г. Для представления о стилистических приемах Рослина в 50-ые годы XIII столетия наиболее полный материал дают именно портреты евангелистов этого манускрипта. Их детальное рассмотрение позволяет выявить такие точки соприкосновения Рослина с византийским монументальным искусством, которые невозможно уловить при анализе других частей оформления рукописи.

В гуманизированных ликах евангелистов выражается тонкая наблюдательность

¹ См.: Л. Ռ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964, էջ 107—148; Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատ. 1, Երևան, 1963, էջ 326—328;

S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963, p. 26—54; idem, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973, p. 10—30; Armenian Art Treasures in Jerusalem, Ed by B. Narkiss, In Collaboration with M. E. Stone, Historical Survey by A. K. Sanjian, New Rochelle, 1979, p. 47—62.

² См. S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies—Etudes Byzantines et Arméniennes, vol. 1, p. 559—562, vol. 2, fig. 315—317, Louvain, 1973.

³ См. H. Hellenkemper, Burgen der Kreuzritterzeit in der Grafschaft Edessa und im Königreich Kleinarmenien, Bonn, 1976, s. 51—61; Taf. 9—11; The Armenian Kingdom of Cilicia, Ed. by T. S. R. Boase, Edinburgh, 1978, p. 13, 17, 21; Գ. Մ. Կարամանյան, Հռոմկլյան և անոր անկման պատճառները (հայ և օտար աղբյուրների համաձայն):—«Հասկ Հայագիտական տարեգիրք», 1961—1962, Արհիվիսա-Լիբանան, էջ 273—311:

автора не только над реальными, взятыми из жизни настроениями, но и над структурой самой анатомии человеческого лица.

Один из главных принципов стиля эпохи Палологов, являющийся нововведением в XIII в.—подчеркнутый объем лица, выступающий уже в памятниках конца XII в.⁴, то есть позднекомнинновского времени—присутствует и в образах евангелистов Рослина. Карнация здесь строится из нежных переливов светло-розовых, охристых и светло-сиреневых тонов. Избегая сильных белых движек, художник плавно строит объем, предпочитая постепенные переходы светотени. В такой же манере работают над лицами и ведущие ромклайские мастера 40—50-ых годов XIII в.—Киракос, Вардан, Ованес.

В византийской фресковой живописи X—XI вв. и XIII в. наблюдается «стремление» к возрождению «классической и монументальной формы» путем «подчеркнутой пластичности», «нюансированной моделировки»⁵ Эти нормы стиля свойственны и евангелистам рослиновского манускрипта. Вместе с другими художественными навыками Горос Рослин от своих учителей унаследовал и приемы лепки лиц. Однако он и здесь превосходит своих предшественников отшлифованностью известных методов, аристократически-поэтическим исполнением своих миниатюр.

Еще заметными светлыми дугами он намечает линию над бровью, темно-коричневым очерчивая контуры глазниц, носа, переносицу. Отдельной темной дугой наносятся веки. Белая тонкая линия соединяет кончик носа с переносицей (как у Матфея). Глазницы на лице слегка оттеняются. Густые брови, миндалевидные, крупные глаза тянутся к виску, придавая большую выразительность взгляду евангелиста. Эти приемы наблюдаются и в иллюстрациях кодекса 1249 г. (Матенадаран, № 7690), оформленной Киракосом, и рукописи 1253 г. (Вашингтон, Галерея Фрир), украшенной Ованесом в Ромкле⁶.

В византийской живописи XIII в. в большинстве случаев нос пишется крупно, обычно акцентируется его вертикальная или горизонтальная часть. Рослин предпочитает иной тип, характерный для наследия XII в.—тонкий, длинный, иногда с горбинкой (как у Марка и Луки), но в отличие от работ этой эпохи, ноздри подняты не сильно, а находятся на одном уровне с кончиком носа (как это принято в примерах XIII в.)⁷.

Такое исполнение подробностей лица можно увидеть в вышеуказанных миниатюрах Киракоса и Ованеса.

Присущей чертой византийской стенописи XIII в. считается особый рисунок рта в виде хвоста ласточки—деталь, часто наблюдаемая в произведениях, созданных между VIII и XI вв.⁸ Эта подробность характерна и для портретов рослиновского Евангелия 1256 г. и не чужда иллюстрациям его современников из Ромклы (в особенности, работам Ованеса). Головы евангелистов Рослина крупные, несколько угловатые и округлые, что также является особенностью памятников византийской монументальной живописи XIII в., заимствованной из художественного опыта X—XI вв.⁹ Указанный принцип встречается и на многих портретах рукописей, украшенных ромклайскими мастерами в 40—50-ые годы XIII столетия.

Руки и ноги евангелистов Рослина в основном соразмерны с телом (за исключением портрета Иоанна, где ноги значительно меньше по сравнению с другими частями туловища). Изображая их маленькими, великий киликиец шагает в ногу

⁴ См. P. Miljkovic—Peppek, La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle.—Actes du XII^e Congrès international des études byzantines, Ochride, 10—16 Septembre 1961, t. 111, Beograd, 1964, p. 309.

⁵ См. ibid. p. 312; Э. Бакалова, Фрески церкви-гробницы Бачковского монастыря и византийская живопись XII в.—Византия, южные славяне и древняя Русь, западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, М., 1973, с. 230.

⁶ См. S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, fig. 46, 47, 49, 51.

⁷ См. P. Miljkovic—Peppek, op. cit. p. 311, fig. 3, 4.

⁸ См. Ibid. p. 311, fig. 6.

⁹ См. Ibid.

своими коллегами по скрипторию—миниатюристами манускрипта 1249 г. Киракоса, кодекса 1251 г. Вардана, рукописи 1253 г. Ованеса¹⁰ —

Сильные, несколько мясистые ноги—особенность будущего и знаменует стилистическую ступень 60—80-ых годов как в киликийской книжной, так и в византийской фресковой живописи палеологовского времени.

Соответствие стилистических приемов и средств художественной выразительности Рослина традициям палеологовской византийской живописи выступает и при изучении драпировок евангелистов.

Теневые части складок, в частности на ногах и руках фигур, резко подчеркнуты белыми бляками. В киликийских образцах этот принцип появляется уже в XII веке¹¹. Характерный для византийской фресковой живописи XIII в., он берет свое начало от произведений XI в.¹²

В искусстве росписей этого времени возникает и переносится в стиль палеологовского периода другая не менее интересная традиция, присутствующая в портретах евангелистов рослинновского кодекса: 1256 г. Речь идет о волнистых, как бы гофрированных белых линиях, выступающих на краях одеяний. Их можно увидеть уже в миниатюрах евангелистов рукописи художника Ованеса 1253 г. Галереи Фрир¹³. Не исключено, что этот миниатюрист (больше, чем остальные предшественники Рослина из ромклайского скриптория) обладал глубокими знаниями в технике и стиле византийской живописи.

В драпировках образов Рослина наблюдается одна любопытная деталь, не столь акцентированная, но известная только по оформлению манускрипта Ованеса 1253 г.

Эта редкая для армянских миниатюр подробность представляет маленькие белые точки, расположенные по два или по три, констатируемые в стиле византийской монументальной живописи эпохи Палеологов, а также X—XI вв.¹⁴. Эта стилистическая особенность появляется во многих произведениях как настенной, так и книжной живописи XIII в., созданных в различных краях византийской империи или в землях, имеющих постоянный контакт с Византией¹⁵. Примечательно, что указанная традиция принята и в манере письма портретов евангелистов рукописи Ставро-Никиты (гр. 43). Этот факт подсказывает, что, пользуясь прототипами древнего кодекса, художники могли перенять и отдельные особенности стилистического исполнения. Появление столь редкой в работах предшественников Рослина детали в убранстве манускрипта 1253 г. может означать, что здесь имеем дело с одним из тех немногочисленных случаев, когда живопись Рослина соприкасается с наследием Ованеса больше, чем с произведениями кого-либо из ромклайского скриптория.

Круглые фалды складок на локтях, бедрах и коленях фигур (о них уже шла речь в связи с портретами Марка и Луки) соответствуют нормам орнаментальной стилизации драпировок в примерах византийской монументальной живописи (Мон-

¹⁰ См. В. Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, *Kunst des Mittelalters in Armenia*, Berlin, 1981, Abb. 299; S. Der Nersissian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, fig. 46, 47, 49, 51.

¹¹ См. S. Der Nersessian, *L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle*, Paris, 1977, fig. 90, 91; Ն. Ափինյան, Միջուայի Ափետարանը 1197 թվականին Լվովի հայ արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մեջ, Վիեննա, 1930, նկ. 9:

¹² См. P. Miljkovic-Peppek, *op. cit.*, p. 312.

¹³ См. S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, fig. 47, 49.

¹⁴ См. P. Miljkovic-Peppek, *op. cit.*, p. 312, fig. 8.

¹⁵ См., например, *II Libro della Bibbia, Esposizione di Manoscritti e di edizioni a stampa della biblioteca Apostolica Vaticana, dal secolo III al secolo XVI*, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972, Tav XXXIV; M. Salmi, *L'enluminure italienne*, Milano, 1954, pl. VIIb, p. 16; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pl. 52a; P. D'Ancona and E. Aeschlimann, *The Art of Illumination. An Anthology of Manuscripts from the 6th to the 16th cent.*, N. Y., 1969, fig. 79, p. 218.

реаль, Нерези, Курбиноово) позднекомниновского периода¹⁶ Этот эстетический принцип в киликийской миниатюре появляется в то же время, например, в портретах киликийского четвероевангелия XII в. Галереи Фрир (50.3), исполненного, по мнению С. Тер-Нерсесян, в Ромкле, а также в убранстве других армянских рукописей¹⁷. Среди ромклайских современников Тороса Рослина описанному приему больше, чем остальные художники, отдает дань миниатюрист Ованес в оформлении рукописи 1253 г. Галереи Фрир¹⁸. Стиль Рослина перекликается с почерком работы этого мастера и другими интересными сторонами.

К принципам монументальной живописи позднекомниновской эпохи следует отнести и поднятый как от ветра подол одеяния под коленом евангелиста Матфея рослиновского кодекса 1256 г. Словно наполненные воздухом складки являются характерной особенностью живописи конца XII в. Эту черту австрийский исследователь В. Грапе фиксирует в другом произведении Рослина—в образе евангелиста Луки из кодекса 1260 г. (Иерусалим, библиотека армянского патриаршества, № 251). Ученый считает, что рослиновский портрет го стилизации складок восходит к византийскому прототипу, который напоминает сидящего Ноя в мозаиках Моиреала. Он указывает, что киликийский мастер употребляет тот же прототип и для портрета Иоанна рукописи 1262 г. (Иерусалим, библиотека армянского патриаршества, № 2660). В этой связи В. Грапе пишет, что позднекомниновские оригиналы были любимы в среде киликийских миниатюристов¹⁹. К замечаниям В. Грапе следует добавить, что вышеназванным прототипом Рослин впервые воспользовался, работая над портретом евангелиста Матфея в кодексе 1256 г.

Любопытно, что рослиновские миниатюры солидаризуются с византийскими памятниками фресковой живописи не только стилистически, но и иконографически. Из значительной суммы этих общностей хотелось бы выделить один пример, который снова возвращает нас оформлению манускрипта 1256 г. В этой рукописи, в заставке заглавного листа евангелия от Марка представлена композиция Деисуса. Она составлена из трех медальонов, в которые включены изображения Христа, Марии и Иоанна Предтечи в бюстах²⁰.

Композиция Деисуса впервые появляется в армянском искусстве в XI в. в миниатюре Трапезуидского Евангелия (Венеция, библиотека конгрегации Мхитаристов, № 1400/1925), где она занимает всю страницу²¹. Во второй раз она изображается в заставке заглавного листа Хаченского Евангелия 1237 г. (Чикаго, Университетская библиотека, № 949)²². С. Тер-Нерсесян указывает, что иллюстрация Рослина отличается от этих и других армянских, а также византийских примеров тем, что Христос показан не взрослым, а юным²³. Примечательно, что Деисус с юным Христом встречается и в заставке над дарственной записью в рослиновском Евангелии 1260 г.²⁴

Деисус в книжной живописи Византии впервые встречается в греческом четвероевангелии Парижской национальной библиотеки (греч. 74). В средневизантийский период его изображение появляется в начале текстов рукописей. Исследователи счи-

¹⁶ См. L. Hadermann-Misguich, Tendances expressives et recherches ornamentales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII siècle—"Byzantion", t. 35. 1965, p. 436, 447.

¹⁷ См. S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, fig. 17, 19, 21.

¹⁸ См. там же, илл. 49, 51.

¹⁹ См. W. Grape, Grenzprobleme der byzantinischen Malerei. Über die Grenzen der stilbildenden Rolle der byzantinischen Kunst für einzelne Buchmalereizentren in ihrem Einflusbereich. Phil. Diss., Wien, 1973, S. 53, Abb. 18a, 19a.

²⁰ См. S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies..., p. 560.

²¹ См. там же; M. Janashian, Armenian Miniature Painting, Venice, 1966, pl. XXII.

²² См. S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies..., p. 560; Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ մշակութի և արվեստի պատմության, հատ. 2. Նյութ Յոթ, 1943, էջ 55:

²³ См. S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies..., p. 560.

²⁴ См.: Л. О. Агаджанян, Կիլիկյան մանրանկարչությունը..., նկ. 66:

тают, что «его» функция в этом месте сравнима с образом Деисуса над входом церкви»²⁵.

Образ юного Христа (Христа-Эммануила)—превычайно редкое явление в композиции Деисуса. Обычно в сцене заступничества он изображается пожилым и с бородой. Однако изображение бюста юного Христа в медальоне, помещенное под сценой Деисуса, известно среди примеров монументальной живописи более позднего времени и связывается с идеей воплощения (ипикарнции)²⁶.

Образ Христа-Эммануила в Деисусе встречается до миниатюры Рослина лишь в одном памятнике византийской монументальной живописи—в росписи церкви с. Анаргырес (то есть Врачей) в Кастории (датируемой В. Н. Лазаревым 80-ыми гг. XII в.). Но здесь Христос показан во весь рост²⁷. Этот вариант также является исключительным для византийской живописи.

С образцами византийского монументального искусства творения Рослина связаны еще и тем, что великий мастер одновременно со своими палеологовскими современниками проявляет большой интерес к наследию эллинистического времени. Это сказывается в применении таких излюбленных мотивов античного мира, как роги изобилия или лиственные маски и в следовании моделям греческого четвероветелья X в. на Афоне (монастырь Ставро-Никита, гр. 43), испытавшего сильное влияние классического искусства.

Касаясь этого интересного феномена, нам хотелось бы в качестве одного из его проявлений привести очень любопытный пример, имевший место в миниатюре «Погребение Христа» рослиновского кодекса 1262 г., известного как «Евангелие Себастии» (Балтимор, Галерея Уолтерс, 539). Здесь в одной композиции соединены составные части и «Снятия с креста», и «Погребения Христа», и «Оплакивания»²⁸.

Надпись, помещенная наверху, гласит, что изображение называется «Погребение господня».

Оплакивающие жены, показанные в левом углу, как бы подготавливают зрителя к восприятию всей сцены.

Подавленная горем, с поникшей головой, сидящая на корточках первая из жен кажется олицетворением смерти. Сгущение всего эмоционального заряда композиции в одной фигуре и местонахождение последней, а также другие подробности несколько вызывают в нашей памяти «Надгробие юноши» первой половины IV в. до н. э., найденное на реке Иллисе, которое приписывается резцу выдающегося греческого скульптора Скопаса²⁹. Здесь, в левом углу, у ног умершего юноши представлена склонившаяся фигурка сидящего, погруженного в сон мальчика, олицетворяющего смерть. Схожесть произведений Рослина и Скопаса может быть случайностью, но не исключено, что киликийский художник был знаком с творениями греческого скульптора или с примерами, связанными с ними. Даже если подобие и случайное, то близость сравниваемых памятников свидетельствует о наличии таких канонов в миниатюре Рослина, которые равнозначны закономерностям классического искусства. Творчество Скопаса могло привлечь Рослина трагическими мотивами, изображением «внутреннего трагического надлома», силой переживаний. В сравниваемых произведениях есть и другие черты сходства—движение руки отца юноши напоминает жест Иоанна в армянской миниатюре.

²⁵ См. Th. von Bogyay, Deesis.—Im: Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. I. Stuttgart, 1966, S. 1185—1186.

²⁶ См. T. Velmans, L'Image de la Déesis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin.—Cahiers Archéologiques, 29 (1980—1981), p. 88.

²⁷ См. T. Malmquist, Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi (Acta universitatis Upsalensis. Figura. Nova Series 18), Uppsala, 1979, p. 40;

В. Н. Лазарев, Живопись XI—XII вв. в Македонии. «Византийская живопись». (Сборник статей), Москва, 1971, с. 193, 261.

²⁸ См. S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, pl. 59.

²⁹ См. Всеобщая история искусств, т. I, Искусство древнего мира, Под общ. ред. А. Д. Чегодаева, Москва, 1956, илл. 201, с. 236—237

К. Вейцман указывает, что средства выразительности, присущие надгробным памятникам античного искусства, повторяются в византийских примерах «Оплакивания»³⁰

Византийские мастера тяготели к классическим образцам не только из-за их формальных особенностей, но также из-за отражения сходного смысла³¹.

Как высококвалифицированный художник, владеющий к тому же и греческим языком, Рослин не мог не знать произведений античного искусства. В этом отношении он идет в ногу с наилучшими византийскими фрескистами XII—XIII вв., увлеченных живописью древнего мира³².

Рослиновские миниатюры наталкивают нас на мысль, что все самое лучшее, созданное армянскими и византийскими художниками, являлось как бы для Рослина своеобразным арсеналом, подготовившим появление его шедевров.

Рослиновские иллюстрации 1256 г., первые работы мастера по исполнению приближаются больше к творениям художника Ованеса, чем к произведениям других мастеров скриптория Ромклы. Следует ли отсюда заключить, что в основном Ованесу обязан Рослин большинством знаний армянской и византийской живописи? Несомненно одно: при всех своих нововведениях, рослиновские миниатюры отражают всю сумму художественных знаний, которые были накоплены ромклайскими художниками к середине XIII в. Рослиновские творения представляют и тот эстетический уровень, который был достигнут к этому времени близким окружением мастера.

Некоторые стилистические принципы, присутствующие в портретах кодекса 1256 интересны не только как примеры общности работ Рослина с византийской живописью, или как свидетельства заимствований у его учителей из Ромклы, но и как критерии для изучения определенной степени в творческой жизни Рослина (речь идет, в частности, о белых точках на драпировках). Постепенное исчезновение их из стиля дальнейших произведений мастера указывает на качественные изменения в художественном почерке миниатюриста, то есть, на эволюцию манеры его работы.

Выявляя особенности искусства византийской фресковой живописи в миниатюрах Тороса Рослина, не только углубляемся в сферу художественных знаний мастера или конкретно представляем его творческий подход к наследию соседней Византии, но и имеем возможность еще более приблизиться к проблеме разграничения оригинального-национального и каноничного-общечеловеческого в мире созданных им шедевров.

Լ. Ք. ՉՈՒԳԱՍԶՅԱՆ.—Թորոս Ռոսլինի արվեստը և բյուզանդական կոթողային գեղանկարչությունը.—Հոդվածում քննվում են Թորոս Ռոսլինի մանրանկարների և բյուզանդական որմնապատկերների միջև եղած աղերսները: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հայ նշանավոր նկարիչը քաջ ծանոթ է եղել ոչ միայն նախորդ դարերի, այլև իրեն ժամանակակից բյուզանդական կոթողային գեղանկարչության սկզբունքներին: Առանձին դեպքերում Թորոս Ռոսլինը համաքայլ է ընթացել իր բյուզանդացի գործընկերների հետ, նրանց հետ գրեթե միաժամանակ արտահայտելով նմանօրինակ գեղագիտական երևույթները: Բյուզանդական որմնանկարչության և Թորոս Ռոսլինի արվեստի միջև գոյություն ունեցող ընդհանրությունների բացահայտումը թույլ է տալիս փոքր-ինչ թափանցել հայ մեծ երգիչգրողի գիտելիքների աշխարհը:

³⁰ См. K. Weltzmann, The Origin of the Threnos.—In: Byzantine Book Illumination and Ivories, London, 1980, p. 488, fig. 17.

³¹ См. там же.

³² См. E. Kitzinger, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered.—XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4—9, Oktober 1981, Akten, I Teil, 2. Heftband, Wien 1981, p. 663—665, 669—670; T. Velmans, L'Heritage Antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du Roi Milutin 1282—1321.—En: L'Art byzantine au début du XIV^e siècle, Beograd, 1978, p. 39—50.