



Ա. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԳԼՇՈՐԻ ԴՊՐՈՑԻ ՄԵԺ ՄԵՆՐԵՆԿԵՐԻՉ ԹՈՐՈՍ ՏՍՐՈՆՆԻՆՑ*

Պետք է նշել, որ եթե նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում ճարտարապետական շենքերն ու ֆրազմենտները ընկալվել են առարկայորեն, զգացվել է նրանց ձևը, ապա հետագա աշխատանքներում նրանք ձեռք են բերել որոշ գծային դեկորատիվ բնույթ (1323 թվականի Ավետարանի «Ավետումն»): Նկատվում է կապ ճարտարապետական կառուցվածքների ֆոնի և ֆիգուրաների միջև: Սակայն այդ կապը այնպես հասակ ու պարզ չի արտահայտված, ինչպիսին մենք տեսանք ծաղիկոլ Մոմիկի մոտ:

Մենք արդեն նշեցինք, որ Թորոս Տարոնացու ստեղծագործություններում նշանակալից ուշադրություն է դարձված Տիրամոր վրա՝ Հիսուս Մանկան հետ միասին:

Քիչ սեր չի ցուցաբերված նկարչի կողմից դեպի թուրքների աշխարհը, ինչպես և կենդանիների աշխարհը, որոնցից մեծ մասամբ կազմված են գլխազիր զարդագրերը: Նկարչի վարպետությունը դրսևորվել է հատկապես սիրամարգների ու ձիերի պատկերման մեջ: Վերջիններս մեկնարանված են ուսուցիչներին (օրինակ՝ «Ծեսայի Նշեցու Ավետարան»-ի «Քրիստոսի ծնունդը» տեսարանում մոզերին խոնարհվելու եկած ձիերը, նույնպես ըստ ամենայնի բնական է սրբնթաց արշավող ձիու պատկերումը «Ամենահաղթ Ս. Գևորգ» տեսարանում, որը տրված է 1323

թվականի Ավետարանի խորաններից մեկի սյունների մոտ): Ռեալիստական մեկնարանման մոտիվները խորթ չեն նկարչի նաև այլ մանրանկարներին (օրինակ՝ 1323 թվականի Ավետարանի «Քրիստոսի ծնունդը» տեսարանից հովիվների ֆիգուրաները, կողքից կախված մախաղով և մահակը ձեռքին ծեղունին և սրնգի վրա նվագող ու շեղ հայացքով արածող հոտին նայող փոքրիկ հովիվը և այլն. վերջինիս հայացքի մեջ, ի միջի այլոց, չի կարելի չնկատել հումորիկ հետքերը): Մի շարք մանրանկարներում նկարիչ Թորոսը հանդես է բերել բարձր վարպետություն մարդկային ֆիգուրաների դեմքերի արտահայտչականության հաղորդման մեջ («Խորհրդավոր գիշեր», «Հողագալուստ», «Ղազարոսի հարությունը» և ուրիշները «Ծեսայի Նշեցու Աստվածաշնչից»):

Թորոս Տարոնացու ինչպես վաղ, նույնպես և ուշ շրջանի մանրանկարների մեջ ռեալիստական գծերի հետ միասին նկատվում է որոշ խորություն, տարածականություն և այդ գլխավորապես այնտեղ, որտեղ մի մասը կամ ամբողջ կոմպոզիցիան հագեցված է իրականությունից վերցված տեսարաններով: Այդպիսի մանրանկարների թվին են պատկանում, բացի նշվածներից, և «Քրիստոսը աշակերտների հետ» մանրանկարը 1323 թվականի Ավետարանից (էջ 77բ), որտեղ նկարչի կողմից վարժես թե հաստատվում է եկեղեցում իր հաճախ տեսած հետարարողական տեսարանը, երբ աղթողները գնում են հաղորդվելու պատարագչի մոտ: Այլ օրինակ, նույն ձեռագրից, կարող է ծառայել «Տյառնընդառաջը», որտեղ պերսպեկտիվ շարունակները նկարչին

* Շարունակված «Էջմիածին» ամսագրի 1957 թվականի N N է-Ը-ից, Թ-ից և 1958 թվականի N N Դ-ից և Ն-ից:

Մեր ամսագրի 1958 թվականի N Դ-ում «Ծեսայի Նշեցու Երվանդաշնչի» «Ավետումն» մանրանկարի փոխարեն տպագրված է նույնանուն մանրանկար 1323 թվականի Ավետարանից:

հանգեցրել են երկու տեսակետների մեկը՝ մարդկային ֆիզուրաները պատկերելու համար, մյուսը՝ առարկաների համար:

Նշենլով հենց իրականության, կյանքի հետ ունեցած շփումից, Թորոս Տարոնացին միևնույն թեմայի վրա աշխատելիս կարողացել է կոմպոզիցիայի հարցերում հանգես բերել բոլոր դեպքերում նոր մոտեցում և տալ նոր լուծում («Տյառնընդառաջ», «Մուտք Երուսաղեմ», «Պահապանները Քրիստոսի գերեզմանի վրա», «Քրիստոսը աշակերտների հետ» և ուրիշները՝ 1307, 1318 և 1323 թվականների ձեռագրերից), որը խոսում է նկարչի ստեղծագործական աճի մասին:

Թորոս Տարոնացու գործերը տարբերվում են իրենց կատարման տեխնիկայով: Ինչպես նշվել է, նրա վաղ շրջանի մանրանկարները, ուշ շրջանի համեմատությամբ, աչքի են ընկնում իրենց գեղանկարչությամբ, հյուսիս-արևմուտքի, իսկ վերջինները, հատկապես 1323 թվականի Ավետարանի մանրանկարները, շոր են ու գծանկարային: Գեղանկարչության միջոցով պետք է բացատրել պարզ ու հստակ անջրպետների (զրադացիա) բացակայությունը, այսինքն՝ պատկերված ֆիզուրաների ու առարկաների ստվերագծերի բացակայությունը, այլ կերպ ասած՝ ճապարկության գոյությունը:

Մանրանկարիչ Թորոս Տարոնացու մոտ գեղանկարչությունը հիմնվում է գերազանցապես գույների հակադրության վրա, ներկերի օգնությամբ, որպես թե վրձինի հարվածներով տեղադրված լինի: Այս տեսակետից Թորոս Տարոնացու աշխատանքի ոճը, մանրան իր բոլոր թելերով ձգվում է դեպի շին Արևելքի արվեստը, մասնավորապես կապադովկիական, ասորական, մասամբ և կուպտական գեղանկարչությունը: Վաղ շրջանի գործերում հագուստի վրայի ծալքերը քիչ թիվ են կազմում և ավելի կամ պակաս բնական են: Նրանք շունեն երբեմն մինչև «գծային խաղեր»-ի և ռեալականության կորստին հասնող այն շորությունն ու կոտորվածությունը, որ նկատում ենք նկարչի վերջին աշխատանքներում («Ծնայի Նչեցու Աստվածաշնչում» և հատկապես 1323 թվականի Ավետարանում): Այսպես, նրա վաղ շրջանի ստեղծագործությունների հյուսիս-արևմուտքի ու ռեալիստականությունը տեղի է տալիս ավելի շոր ձևերին, ավելի կոշտ նմուշներին, որոնցից շատերը արտաքինից հիշեցնում են Սարգիս Պիծակի մանրանկարների նմուշները, որոնց մեջ, ի միջի այլոց, այդ երկու ժամանակակից վարպետների մյուս ընդհանրությունն է, որի հիման վրա էլ կատարվում է նրանց զուգահեռ համարությունը:

Եթե 1317—1318 թվականներին Թորոս Տարոնացու մոտ նկարչության ոճի շորություն հետ մեկտեղ կան նաև գունեղ կատարված մանրանկարներ, ապա 1323 թվականի Ավետարանում գծանկարչությունը գերակշռող է և բնորոշ այս նկարչի տեխնիկային:

Սակայն, շնայած այդ կողմին, մանրանկարներից մի քանիսը, շնորհիվ հագուստների ծալքերի և նրանց ուրիշի ճշմարիտ վերարտադրության, որոնք ճշտորեն հաղորդում են մարմնի ծավալը լույսի և ստվերի հակադրությամբ, ընդհանուր առմամբ գեղանկարչական են («Տյառնընդառաջ», մասամբ «Քրիստոսի ծնունդը»): Բայց այս մանրանկարների և նույն Ավետարանի մյուս մանրանկարների համեմատության դեպքում կարելի է նկատել, թե ինչպես վերջիններս շոր են («Ավետումն»): Մանրանկարների գծանկարչությունը ավելի են ուժեղացնում սուր արտահայտված ստվերագծերը, որոնցով պարփակված են ֆիզուրաները (սև գույնով հագուստները, իսկ կարմիր գույնով՝ մարմնի մերկ մասերը՝ ձեռքերը և դեմքերը): Բայց ծաղկող Թորոս Տարոնացու մանրանկարներում գեղանկարչության թուլանալու հետ մեկտեղ նկատվում է գծանկարի վարպետության բարձրացում, որը ժամանակի ընթացքում ձեռք է բերում ավելի և ավելի գրագետ բնույթ: Օրինակ, եթե համեմատենք 1307 թվականի «Ծնայի Նչեցու Ավետարան»-ի «Մկրտություն» կամ «Նաչլույց» մեջ Քրիստոսի ֆիզուրան 1318 և 1323 թվականների ձեռագրերի նույն տեսարանների հետ, ապա կարելի է նկատել նկարչի վարպետության աճը, ըստ որում ոչ միայն մարդկային դեմքերի վերարտադրության մեջ, այլև ֆիզուրաների գծանկարի մեջ ընդհանրապես: Մանրանկարիչ Թորոսի վաղ շրջանի գործերը տառապում են, օրինակ, գործող դեմքերի դիրքերի միօրինակությունը, նրանց անշարժությամբ, կամ շատ թույլ արտահայտված շարժունակությամբ նույնիսկ այնտեղ, որտեղ տվյալ տեսարանի դեպքերի ընթացքը պահանջում է հակառակը («Ղազարոսի հարությունը», «Մուտք Երուսաղեմ»՝ «Ծնայի Նչեցու Ավետարան»-ից): Գլխավոր պակասությունը հանդիսանում է մարդկային ֆիզուրաների անատոմիական խեղաթյուրումների առկայությունը, այդ ֆիզուրաները նկարչի մոտ մեծ մասամբ խոշոր գլուխներով են, ծանրակշիռ և անշարժունակ, Սարգիս Պիծակի գործերը հիշեցնող:

Հասուն շրջանի մանրանկարները ավելի կամ պակաս ճիշտ են իրենց համամասնություններով, որտեղ նկատվում է շարժման առկայություն և այլն («Ղազարոսի հարությունը», «Մուտք Երուսաղեմ» և այլն «Ծնայի

Նշեցու Աստվածաշնչից»): Հատկապես լավ է տրված խաչված Քրիստոսի մարմնի վերին է մասը 1323 թվականի Ավետարանում (էջ 276ա): Հետագա շրջանի ֆիգուրաները ավելի քիչ են աղավաղված: Այդպիսիք են հանմանում վերջին ձևագրի ֆիգուրաների դեմասանությունը: Սակայն, այդ չի կարելի մասել ճակատով տրված մարդկային դեմքերի վերաբերյալ, կամ ավելի ևս պրոֆիլով նկարվածները մտո: Պետք է ենթադրել են նկարչի մոտ: Պետք է ենթադրել, որ գծանկարի կուպուրայի աճի, ձևափոխության հետ միասին Քորոս Տարոնացի շի աշխատել իր նկարների դիտարկողի ընդլայնման վրա: Անցած ավելի քան 15 տարվա ընթացքում (1307 թվականից մինչև 1323 թվականը) նա այդպես էլ շտապեց նկարել դեմքերը պրոֆիլով կամ ճակատով: Մարդկային դեմքերի պրոֆիլային գծանկարի անհաջողությունը նշեցու Ավետարանում ամբողջապես կրկնված է և հետագա ձևագրերում: Ավելին, 1323 թվականին համոզվելով իր անկարողության մեջ՝ ներկայացրեց դեմքերը այդ ասպեկտով (ինչպես օրինակ՝ առաջին մոդի կամ ծերունի հովիթի դեմքը Քրիստոսի ծնունդ-ից), նկարիչը հետագայում հրաժարվում է նրանց պատկերումից: Այսպես, «Մուսթերոսաղեմ» տեսարանում (էջ 121ա) Քորոս Տարոնացին, ընդգծելով Հուդայի առաջատար դիրքը, որպես, ասենք, աճավոր աղետների կրող, տալիս է այդ կերպարը ոչ թե պրոֆիլով, որպիսին տրված է եղել միշտ նախկինում, այլ դեմքի կես թառոյղ դիրքով, այսինքն այնպես, ինչպես տրված են մյուս ֆիգուրաները, որտեղ, ինչպես գիտենք, վարպետացել է նրա ձևը: Այդ պատճառով էլ, չնայած նրան, որ Հուդայի դեմքին կարգացրել է թաքնված շարունակությունը, այնուամենայնիվ այդ հանցագործը ներկայացված է բավականաչափ զեղեցիկ: «Ղազարոսի հարություն» մեջ նկարիչը, ինչպես երևում է, Հուդայի պատկերման պատճառով, ամբողջովին հրաժարվել է վերոհիշյալ կերպարից: Տեղին է ասել, որ Հուդային ուղեկցող Քրիստոսի թևման, երևում է, հատկապես դրազեքի է Քորոս Տարոնացուն: Դա որպես լեյտմոտիվ է անցնում այն մանրանկարներում («Ծառի Նշեցու Աստվածաշնչում»), որտեղ Հուդան, Քրիստոսի աշակերտներից միակը, տրված է պրոֆիլով: Այդպիսին է ներկայացված Հուդան «Ղազարոսի հարության» մեջ: Նա ուղեկցի դիրք է կատարում Քրիստոսին «Երուսաղեմ մտնելիս» և այլն:

Քորոս Տարոնացին խուսափում է դեմքի ճակատային պատկերումից: Այսպես, եթե 1307 և 1318 թվականների ձևագրերում «Տիրոջ

համարածումը» տեսարանում Տիրամոր ֆիգուրան և դեմքը տրված է ճակատից, այս 1323 թվականի Ավետարանում այն պատկերված է կիսաշրջված, ըստ որում վեր կերված է կիսաշրջված, ըստ որում վեր կերված է կիսաշրջված գլխով և ձևափոխված, գրեթե բարձրացված գլխով և ձևափոխված Մոմիկի այնպես, ինչպիսին մենք տեսանք Մոմիկի մոտ «Ստեփանոս Օրբելյանի Ավետարան»-ի ճշգրիտ կրկնույնում: Պետք է ճշգրիտացրել, որ Քորոս Տարոնացու պատկերում նշել, որ Քորոս միևնույն դիրքով, այսինքն, կերած դեմքերը միևնույն դիրքով, այդ վիճակի շարունակությունը տեսանելիություն, այդ վիճակի շարունակությունը նրա կողմից հասցրել են կերպարների միջոցինակություն, որոնք դարձել են վերջ ի վերջո գրեթե միանման (1323 թվականի Ավետարանում), իսկ երբեմն ուղեկի տրաֆարետային:

Ի միջի այլոց, անհրաժեշտ է նաև նշել, որ Քորոս Տարոնացու մանրանկարներում, հատկապես «Ծառի Նշեցու Աստվածաշնչում», կարելի է նկատել որոշ յուրահատկություններ, որը բնորոշ է այս նկարչի համար: Օրինակ՝ 1318 թվականի ձևագրում Քրիստոսի կերպարը տրված է երկակի՝ մորուքով և առանց մորուքի, այն ժամանակ, երբ 1307 և 1323 թվականների Ավետարաններում Քրիստոսը ամենուրեք ներկայացված է մորուքով: Այնուհետև անձերի գլուխները երբեմն վերջված են լուսապսակների մեջ, երբեմն ոչ, առաջալսները տրված են մի դեպքում 11 հոդի, մյուս դեպքում՝ 12: Կան մանրանկարներ, որոնց շրջանակային ընդգրկման ամբողջականությունը չի խախտվում, և ընդհակառակը, կան նաև այնպիսիները, որտեղ ֆիգուրաները կամ առարկաների մի մասը դուրս են մտնում շրջանակի սահմաններից և այլն: Նկարչի երկվությունն արտահայտվում է նաև պատկերագրության մեջ, նրա ակունքների մեջ, որը մեծ մասամբ հանդիսանում է երկու սխեմաների խաչաձևում: Նման տեսարանի հանդիպում ենք Քորոս Տարոնացու մոտ հիմնական գործող դեմքերի համար գույների օգտագործման դեպքում, այսինքն հաճախ են շփոթված ու խանգարված նրանց հազուամյակի գունային առանձնահատկությունները և այլն:

Հանրագումարի բերելով նկարչի ստեղծագործական ուղին, պետք է ասել, որ 1323 թվականի Ավետարանի վրա աշխատելու ընթացքում բավականին ուժեղ արտահայտվում են անկման այն նշանները, որոնք երևում էին դեռևս «Ծառի Նշեցու Աստվածաշնչում»: Իսկ իրենց սկզբնավորման վիճակում դրանք երևում էին նույնիսկ ավելի վաղ շրջանի ձևագրերում: Քորոս Տարոնացու արվեստի անկմանը նպաստել է նաև աշխատանքի այն ոչ ճիշտ մեթոդը, որին նա կառչել էր իր գործունեությունում ու շրջ-

ջանում: Շատ կարճ ժամանակամիջոցում Թորոս Տարոնացու նկարագրողումների այդքան առատությունը խոսում է ոչ միայն նկարչի բեղմնավորության մասին, այլև ցույց է տալիս, որ նա ունեցել է օգնականներ, որի մասին իրավացիորեն կասկածում է Միրարփի Տեր-Ներսեսյանը⁵⁰: Միրարփի Տեր-Ներսեսյանի հայտնած ենթադրության ճշտությունը հաստատում են նկարչի նկարագրողման ենթակված ձեռագրերի հիշատակարանները, ինչպես նաև 1323 թվականի Ավետարանի բուն մանրանկարները, որոնց վրա պարզ երևում է վարպետ-նկարչի և աշակերտ-օգնականի ձեռքը⁵¹: Անկման նշանները և աշակերտ-օգնականների հետ համատեղ աշխատանքի մեթոդը ավելի ցայտուն է երևում 1323 թվականի Ավետարանի «Ավետման» տեսարանում: Մանրանկարի գծանկարը հիմնականում կառուցված է Թորոս Տարոնացու կողմից, իսկ օգնականները՝ հավանաբար գույն են տվել նկարին, որից հետո մանրանկարի վրա նորից շարժվել է ուսուցիչ վարպետի վրձինը (ստվերային մասերը, պատուհանի առանձնացումը և այլն): Ոսկին, որը տեղադրվել է, որպես կանոն, մանրանկարի գունավորման ավարտումից հետո, մատնում է ոչ այնքան վարպետ ձեռքի աշխատանքը՝ նկարի ստվերագծերը (օրինակ՝ ճարտարապետական կառուցվածքի ստվերագծեր, որը հանդիսանում է այդ տեսարանի համար ֆոն, Մարիամի դլխի լուսապսակի ներքևի մասը և այլն): Նկարիչ Թորոս Տարոնացու ստեղծագործության անկման նշանները արտահայտված են մանրանկարների շոր, գծանկարային ոճի մեջ, և այն բանի մեջ, որ ֆիգուրաները շատ մանրանկարների մեջ տրված են արդեն հարթության մեջ, առանց նախկին խորության, տարածականության մտա-

պատրանքի զգացման («Հրեշտակի երևումը յուզաբեր կանանց» 1323 թվականի Ավետարանում և այլն):

Այդ անկումը, վերջապես, արտահայտված է նաև գունային ասպարեզում, այսինքն՝ բուն գույների մեջ, որոնք տեղադրված են կարծես թե մաքուր վիճակում, առանց խառնուրդի, առանց այլ գույների հարստացման, առանց նրանց երանգների օգտագործման: Եթե մինչև 1318 թվականի աշխատանքներում գունային ներկապնակը, ներառյալ և «Ծսայի Նշեցու Աստվածաշունչ»-ը, շնորհիվ մեծ կոլտուրայի, համեմատաբար սահմանափակ թվով գույների ներդաշնակման նուրբ ճաշակի, թողնում է ամենուրեք հաճելի և հարուստ տպավորություն, ապա 1323 թվականի Ավետարանի մանրանկարների մեծամասնության մեջ գույների ոչ տեղին ներմուծմամբ, ըստ որում գրեթե առանց ներդաշնակ համակցման, ազբատացնում, հասարակացնում են մանրանկարները:

Սակայն, չնայած այս բոլորին, Թորոս Տարոնացին մեծ նկարիչ է, ժողովրդի կողմից սիրված միջնադարյան արվեստի՝ մանրանկարչության ասպարեզում: Ծաղկող Թորոս Տարոնացին իր բազմամյա ստեղծագործական բեղուն գործունեության ընթացքում, ավանդությունների նկատմամբ ունեցած ակնածանքի հետ մասին, հետ չի մնացել, այլ ընթացել է իր ժամանակին համընթաց:

Անհրաժեշտ է նշել, որ ճիշտ է այն գնահատականը, որ տրված է Թորոս Տարոնացու ստեղծագործությանը Գարեգին արքեպիսկոպոս Հովսեփյանի կողմից: Նկարչի այնպիսի աշխատանքներ, ինչպիսիք են շրջաթաղակապ առյուծները, սաղ նվագող Դավիթը, Մարիամը («Յղիգիրայի», «Միրո» և «Մտնտուի» կերպարները), Ծսայի Նշեցի ծերունու զլուխը, մանրանկարային տեսարանները, բարդ, ճոխ խորանները, թռչունների ու կենդանիների հարուստ աշխարհը՝ տրված շարժման մեջ, երբեմն ֆանտաստիկորեն, բայց միշտ համամասնությունների պահպանմամբ և այլն, խոսում են այն մասին, որ հանձին Թորոս Տարոնացու մենք ունենք լիովին բազմակողմանի և մեծ վարպետության տեր նկարիչ⁵²:

⁵⁰ Տե՛ս Միրարփի Տեր-Ներսեսյան, «Հայաստան և Բյուզանդական կայսրություն», էջ 135:

⁵¹ Թորոս Տարոնացու աշակերտներից մեզ հայտնի են Հովհաննեսի, Գրիգորիսի և ուրիշների անունները, իսկ 1323 թվականի Ավետարանի հիշատակարանում (էջ 90ա) ուղղակի ասվում է, որ վարպետին օգնել է Տիրացու աշակերտը («ՋՏիրացու աշակերտ և սպասատր բանի յիշեցէք ամենայն սրտի մտաւր, հանդերձ ծնողաւր, որ զմագաղաթիս զնեսաց, և զկարմիր ոսկին շատ բաժին ընծայեաց»):

⁵² Տե՛ս Գարեգին արքեպիսկոպոս Հովսեփյան, «Նաղրակյանք կամ Պոռչյանք», մասն Բ, էջ 229:

