

ԼԵՎՈՆ ՉՈՒԳԱՍՉՅԱՆ

ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻ «ԹՈՎՄԱՅԻ ԱՆՀԱՎԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ»  
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԸ

Հայ արվեստում Թորոս Ռոսլինի դերը արժեքավորելիս ուսումնասիրողները անպայման նշում են նաև այն նորամուծությունները, որոնք ի հայտ են գալիս նկարչի հոգևոր ժառանգության մեջ:

Ի թիվս այդ նոր երևույթների հիշատակվում են և անվանի վարպետի միտքը զբաղեցրած նոր թեմաները, որոնք մինչ այդ դուրս էին մնացել հայ նկարիչների տեսադաշտից: Անդուզական երփնագրողի վրձինն է առաջին անգամ մարմնավորել և «Թովմայի անհավատության» պատմությունը (Հովհաննես, գլ. Ի, 24—29): Նրա այդ աշխատանքը հանդիպում է 1268 թ. Մալաթիայի Ավետարանի (Մատենադարան, № 10675) ձևավորումների շարքում<sup>1</sup> (էջ 326ա): Խնդրո առարկա մատյանի հիշատակարանները վկայում են, որ այն ծաղկել է Թորոս Ռոսլինը Հոռմկլայում: Չեռագիրը ընդօրինակվել է Կոստանդին Ա. Բարձրբերդցի կաթողիկոսի հրամանով թագաժառանգ Հեթումի համար<sup>2</sup>:

Մալաթիայի Ավետարանի «Թովմայի անհավատությունը» այդ թեմայով ստեղծված առաջին երկն է հայ արվեստում, մասնավորապես, մանրանկարչության մեջ, ուստի հնարավոր չէ պարզել, թե ինչ որոշակի կանոններ, ավանդույթներ է ժառանգել Թորոս Ռոսլինը նախնյաց փորձից: Այս իսկ պատճառով ստիպված ենք դիմել հարևան և հեռու ժողովուրդների հուշարձաններին, մեծ գեղանկարչի ստեղծագործության յուրահատկությունը սահմանազատելու, ուրեմն և հայեցի նկարագիրը հասկանալու համար:

Միջնադարյան նույնանուն բազմաթիվ պատկերների<sup>3</sup> մեջ Թորոս Ռոս-

<sup>1</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Gallery of Art, Washington, 1963, fig. 363; И. Р. Драмнян, Художественные особенности искусства Торока Рослина (миниатюры Малатийского Евангелия).—Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий, М., 1983, с. 335. Դժբախտաբար, այս արժեքավոր մանրանկարը մեզ է հասել մասամբ վնասված. վերևի աչ անկյունը փորք-ինչ կորրված է:

<sup>2</sup> Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, Թորոս Ռոսլինի ձեռագրի վերջին հանգրվանը—«Գարուն» ամսագիր, 1976, № 4, էջ 55—62:

<sup>3</sup> Տե՛ս Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб, 1892, с. 426—427, рис. И, 196; E. Sandberg-Vavala, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona, 1929, p. 360—367; L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien. t. 2, Paris, 1957, p. 568—570; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3, Gütersloh, 1971, S. 108—114; K. Wessel, Erscheinungen des Auferstandenen.—Im: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Unter mitwirkung von M. Restle, Hrsgb. von K. Wessel, Bd. II, Stuttgart, 1971, S. 383—386.

լինի «Թովմայի անհավատությունը» առանձնանում է մի էական մանրամասնով, որին մեծ տեղ է տրված մանրանկարի ընդհանուր մտահղացման մեջ. դա որպես ֆոն Գալիլյա լեռան ներկայացումն է: Գծվար է նման որևէ այլ օրինակ գտնել, որտեղ հորինվածքի մեջ, ընդհանրապես, տեղ հատկացված լինի բնանկարին<sup>4</sup>:

Որտեղի՞ց է գալիս մեզ հետաքրքրող մանրամասնը:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը առաջինն է նկատում, որ «Թովմայի անհավատությունը» բացառիկ ձևով միաձուլված է Գալիլյայում առաքյալներին Քրիստոսի հայտնվելու դրվագի հետ<sup>5</sup>: Գիտնականը այս անօրինակ երևույթը արձանագրում է նաև կիլիկյան դրքարվեստի աննման գանձերից մեկի՝ 1272 թ. Կեոան թագուհու Ավետարանի (Սրուսաղեմ, սբ. Հակոբյանց վանքի հավաքածու, № 2563) ձևավորման մեջ, որը Ռոսլինի երկից հետո այդ թեմայով ստեղծված հայկական երկրորդ պատկերն է<sup>6</sup>: Ժամանակին Ռոսլինին վերագրվող այս ձևագրի նկարազարդումները այժմ համարվում են նրա տաղանդավոր անանուն աշակերտի վրձնի գործը:

Ռոսլինի նկարի վերևում հայտնվող «Գալիլեա լեռան ուր ժամագիրն» (Մատթեոս, գլ. ԻԸ, 17) տողը չկա Կեոանի Ավետարանի ձևավորման մեջ: Ուրեմն այս վերջին ստեղծագործության մեջ երևու ավետաշահական դրվագների զուգակցումը որսալ հնարավոր չէր լինի և այդ մասին հուշող լեռան ներկայությունը անհասկանալի կմնար, եթե պահպանված չլիներ Մաթթիայի ձևագրի «Թովմայի անհավատությունը»:

Սա մեկն է այն դեպքերից, երբ գործ ունենք ուսուցչից աշակերտին անցած գիտելիքների հետ:

Ի դեպ, հիշարժան է, որ Ռոսլինի երկում կա նաև ուրիշ մակագրություն, որը բացակայում է Կեոանի Ավետարանի մանրանկարում: Այն գրված է լեռան լանջին, փակ դռներից մի քիչ վերև. «Գա Յն [Յիսուս] դրաւք փակ-ելաւք ուր էին» (Հովհաննես, գլ. Ի, 19):

Թե՛ Ռոսլինը և թե՛ նրա աշակերտը լեռան կրծքին տեղադրել են «Յն [Յիսուս] Քս [Քրիստոս]» մակագրությունը:

Ռոսլինյան պատկերում լեռը հատուկ դեր է կատարում, մի բան, որ չի նկատվում նրա սանի մանրանկարում:

Վրան հիշեցնող լեռան ներքևի հատվածում Ռոսլինը ձախից ցուցադրել է առաքյալների խումբը, իսկ աջից՝ Քրիստոսին: Վերջինիս աշակերտները հետ կամրջողը Թովման է, որը շատ փոքր է երևում ուսուցչի կողքին: Այդպիսով երիտասարդ ու անփորձ ներկայացվող անհավատ առաքյալը նկարված է մասամբ խոնարհված, երկշտություն արտահայտող դիրքով, դեպի Քրիստոսը վարանոտ քալլ անելու պահին: Ուժեղ, խիստ արտահայտիչ շար-

<sup>4</sup> Տե՛ս Ch. Rohault de Fleury, Les Saints de la Messe et leurs monuments, vol. IX, Paris, 1899, pl. III-XXV; E. Sandberg-Vavala, op. cit., fig. 332-338; G. Schiller op. cit., Abb. 340-369; G. von der Osten, Zur Ikonographie des ungläubigen Thomas angesichts eines Gemäldes von Delacroix.— „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“, Bd. XXVII 1965, Köln, S. 371-388.

<sup>5</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, La miniature arménienne au XIII<sup>e</sup> siècle.— „Archéologia“, 1979, N 126, Janvier, p. 24.

<sup>6</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 19:

ժումով ուսուցիչը բռնել է Թովմայի աչքը (ասես պատրաստվելով նրան պատժել) և մոտեցնում է իր կողի վերքին: Մյուս ձեռքով Քրիստոսը ետ է քաշել զգեստը, որ վերքը լավ երևա և միաժամանակ ամուր բռնել է երկար խաչը: Նկարիչը հատուկ շեշտում է նրա ձեռքերի ուժը: Բացի այդ Թովմայի բեկված, կամազուրկ, փոքր կերպարանքին, զգուշավոր մերձեցմանը հակադրելով Քրիստոսի ուղղաձիգ դիրքը, մեծ շափերը, վճռականություն արտահայտող հաստատուն քայլը, Ռոսլինը բացահայտում է կենարոնական այս անձանց իրարից բաժանող հոգեկան վիթխարի վիճը:

Չի կարելի շնկատել, որ այդ երկուսի նկարագրերի ստեղծմանն է նպաստում նույնիսկ նրանց զգեստների հաղորդումը. թափվող թույլ դարսերը Թովմայի հագուստների վրա խորհրդանշում են նրա անկումը, իսկ Քրիստոսի զգեստը թվում է եռքի մեջ: Վերջինիս ուսերի, կրծքի վրա ալիքալիք ծփալով, ծալքերը կարծես ճախրանքի զգացողությունն են առաջ բերում և թևեր ստեղծում կերպարի համար: Նկարիչը այս ձևով հուշում է, որ Քրիստոսը քիչ առաջ է իջել երկնքից:

Քրիստոսի դեմքը լի է զայրույթով. շանթահարող հայացքը ուղղված է Թովմային, աչքերը դուրս են ցայտում ակնախոռոչներից<sup>7</sup>:

Նախորդ դարերի և իր ժամանակի վարպետների աշխատանքները իմանալու և դրանք դերազանցելու ձգտումն է ասես հուշում ռոսլինյան Քրիստոսի հայացքը:

Այս ենթադրության օգտին են խոսում այնպիսի երկեր, ինչպիսին է օրինակ Պետերբուրգի հանրային գրադարանի № 21 բյուզանդական Ավետարանի (X դ.) նկարազարդումը (որտեղ անհավատ աշակերտը ասես կանգնեցվում է ուսուցչի հանդիմանող խոր նայվածքով)<sup>8</sup>, Քյոլնում ս. Մարտինի արքայության Ավետարանի (Բրյուսել, Արքայական գրադարան) մանրանկարը (1210—1220 թթ. կամ 1250 թ.)<sup>9</sup> և Նեապոլում 1320 թ. կավալինիի նկարած որմնապատկերը<sup>10</sup>, որոնց մեջ Քրիստոսի հայացքը նմանապես շանթահարում է Թովմային: Ինչպես նշեցինք, ռոսլինյան Քրիստոսի աչքերը դուրս են ցայտում ակնախոռոչներից: Ընդհանուր առմամբ մանրամասն ենք տեսնում Բլանշ Կաստիլիացու 1230 թ. Ֆրանսիական Սաղմոսագրքի (Փարիզ, Արսենալի գրադարան, Ֆր. ձեռ. 1186) մանրանկարի մեջ, բայց ոչ Քրիստոսի, այլ Թովմայի գլխավերևում կանգնած առաքյալի դեմքին<sup>11</sup>:

Շատ զարմանալի է, որ Ռոսլինի պատկերում համապատասխան աշակերտը ունի նույն նայվածքը:

<sup>7</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 25:

<sup>8</sup> Տե՛ս G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1960, p. 577; B. H. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, Москва, 1978, с. 101.

<sup>9</sup> Տե՛ս 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, ill. 212; G. Schiller, op. cit., S. 112.

<sup>10</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 356, 362, S. 111.

<sup>11</sup> Տե՛ս J. Dupont et C. Gnudi, La peinture gothique, Geneve, 1954, p. 28.

Չգացմունքային ալեկոծության դերագույն աստիճանը նկարագրելու այս ձևին հայ և ֆրանսիացի ծաղկողները հավանորեն հանգել են ո՛չ թե ինքնուրույն կերպով, այլ օգտվել են ընդհանուր նախօրինակներից:

Մեզ հետաքրքրող գեղարվեստական նման կանոնները թվում է, թե պատկանում են ոչ միայն պատկերագրության, այլև ոճի բնագավառին:

Մարդկային հոգու բոլոր ելևէջներն ու վիճակները մինչև վերջ ուսումնասիրած նկարչի փայլուն տաղանդի վկայությունն է Քրիստոսի կերպարը: Եթե Ռոսսինը պատկերած լիներ միայն նրան և Թովմային, դա էլ բավական կլիներ, որ նրա երկը մեկընդմիջտ հավերժանար միջնադարյան արվեստի գլուխգործոցների զանձարանում:

Չբավականանալով ձեռք բերածով և հավատարիմ իր աշխատանքանակին, Ռոսսինը ծավալում է Քրիստոսի կայծակնահայտ բարկությունը ողջ մանրանկարով մեկ: Այստեղ է, որ նրան օգնության է գալիս Գալիլյա լեռը: Վերջինիս քարածայռերը մագիլների նման ցած են կարկառում, ահազանգելով, սպառնազին ելևէջներ ղողանջելով տեսարանի մեջ: Բնանկարն ուրեմըն շնչավորված է ճիշտ այն սգով, որով կատարված է Քրիստոսի կերպարը: Լեռան ձևերը զգացմունքային կարևոր շեշտեր են բերում պատկերի ընդհանուր լարվածության մեջ, ազդարարում հիմնական տրամադրությունը, որով համակված են նաև մյուս գործող անձինք: Բավական է մի հայացք ձգել աշակերտների տազնապահար դեմքերին զրանում համոզվելու համար:

Տեսարանի բոլոր մասերի, ողջ հորինվածքի այսպիսի մտածվածությունը խիստ բնորոշ է Ռոսսինի աշխատանքանակին: Նրա սաները որոշ դեպքերում նույնպես այդ ձևով են աշխատում, բայց օրինակ 1272 թ. Կեռանի Ավետարանի «Թովմայի անհավատություն» մեջ աշակերտը չի հետևում ուսուցչի սկզբունքներին, լեռը այստեղ զգացմունքային «առաջադրանք» չունի:

Ռոսսինի մանրանկարի ներքին լարվածությունը իրենց նպաստն են բերում նաև մյուս, երկրորդական թվացող մանրամասները: Այսպես, օրինակ, ծառերից մեկը, որը բարձրանում է ձախից, զուգահեռ է Թովմայի շարժմանը, եթե կարելի է ասել նրա «առանցքին» և Քրիստոսի բռնած խաչին: Սրանց թեքվածությունը հակադրված է Թովմային հետևող առաքյալների ու Քրիստոսի ուղղաձիգ դիրքերին: Իսկ վերջիններիս ուղղվածությունը կրկնված է նաև աչից պատկերված ծառի ու փակ դռների միջոցով: Այդպիսով ակնհայտ է դառնում, որ ինչպես իր մյուս ստեղծագործություններում, այստեղ ևս Ռոսսինը մանրանկարի ներքին ուժերին ի սպաս է դնում գծերի թաքուն երկրաչափականությունը:

Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարի ողջ անկրկնելիությունը նշելով հանդերձ, պետք է նկատի ունենալ, որ այստեղ պատկերի բոլոր բաղկացուցիչ մասերը Թորոս Ռոսսինի հնարածը չեն: Նկարիչը իր ուզած ձևով «վերաշարագրել» է ավետարանական պատմության սուղ տվյալները և միջնադարի արվեստում զրանք ներկայացնելուն օգնող կանոնիկ բաղադրիչ առանձնահատկությունները: Ինչպե՞ս է նա օգտվել միջնադարյան գեղանկարիչների կուտակած փորձից, սեփական մտահղացումը մատուցելու, զրան ձև տալու ի՞նչ միջոցներ է ընտրել:

Այս հարցերը փաստորեն մղում են մեզ Թափանցելու այն գիտելիքների աշխարհը, որոնցով առաջնորդվել է Թոսլինը այդ պատկերը ծաղկելու պահին: Կասկած չկա, որ նրա մակարդակի զարգացած վարպետին պետք է քաջ հայտնի լինեին «Թովմայի անհավատությունը» և «Հանդիպումը Գալիլյայում» ցուցադրող արևելյան պատկերները: Բայց արևելյանների երկերը չէ, որ նրան ներշնչել են իր աշխատանքի ընթացքում:

Այս երկրորդ թեման ներկայացնելիս բյուզանդական վարպետները Քրիստոսին տեղադրում էին առաջլալների երկու խմբերի միջև կամ ժողովում նրանց բոլորին Քրիստոսի մի կողմից<sup>12</sup>: Երկրորդ տիպի հորինվածքը ունեցող պատկերները գուցե և որոշ շափով կողմնորոշել են Թոսլինին առաջլալների դասավորության հարցում, բայց այդպիսի մի քանի հուշարձան<sup>13</sup> են հայտնի, և դրանց հետ Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարը այլ ընդհանրություն չունի: Ավելորդ չէ նկատել, որ բյուզանդական նկարիչները լեռը չեն պատկերում:

Թոսլինյան հրաշակերտի նկարագրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ ընդգրկված մանրամասների մեծ մասը վերաբերում է «Թովմայի անհավատության» թեմային և միայն լեռն ու մակադրությունն են հուշում «Հանդիպումը Գալիլյայում» դրվագի (Մատթեոս, գլ. ԻԸ, 16—29, հմմտ. Մարկոս, գլ. ԺԶ, 15—18) առկայության մասին:

Թոսլինի ստեղծագործությունը բիշ է նմանում արևելյան հուշարձաններին և բոլորովին նման չէ բյուզանդական արվեստի այն օրինակներին, որոնք ներկայացնում են «Թովմայի անհավատությունը»:

Դրանում համոզվում ենք, երբ ուշադրություն ենք դարձնում առաջին հերթին դործող անձանց տեղադրությանը: Որպես կանոն, բյուզանդական և ասորական վարպետները Քրիստոսին ցուցադրում են դռների առջև, աշակերտների երկու խմբերի արանքում<sup>14</sup>: Այս օրինաչափությունը ծնունդ է առնում վաղքրիստոնեական արվեստում, այն հանդես է դալիս Մոնցայի արքայության Պաղեստինից ծագող տափաշշերից մեկի (6-րդ դ.) վրա<sup>15</sup>: Միջին բյուզանդական շրջանում և XI դարում վերջնականորեն ձևավորվում, ավարտուն տեսք են ստանում և սկսում են դարից դար ընդօրինակվել նման համաչափ և հավասարակշռված պատկերադրական նմուշները:

Այդ կարգի հուշարձանների կողքին հորինվում և տարածում են գտնում այնպիսի ստեղծագործություններ, որտեղ անհավատ Թովման մենակ կամ մյուս աշակերտների հետ ներկայացված են Քրիստոսի ձախ կամ աչ կողմից: Այս ավանդույթը ավելի հին է, քան Մոնցայի տափաշշի կատարման ժամանակը: Դրա մասին են վկայում Միլանի ս. Յելսիա եկեղեցու սար-

<sup>12</sup> В. Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, с. 81—86, 106—111.

<sup>13</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 86, 111:

<sup>14</sup> Տե՛ս E. C. Colwell and H. R. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar. The Cycle of Text Illustrations, vol. 2, Chicago, 1936, p. 417—419; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII. Jahrhunderts, Bd. 2, Berlin, 1934, Abb. 15, 127; G. Schiller, op. cit., Abb. 347, 349, S. 110; B. H. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, с. 97—105; J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient, Album, Paris, 1964, pl. 69. 1, 94. 3, 94.4, 109.3, 135.1, 145.2.

<sup>15</sup> Տե՛ս E. C. Colwell and H. R. Willoughby, op. cit., p. 417; J. Leroy, op. cit., d. 277; G. Schiller, op. cit., Abb. 343, S. 109.

կոֆագի (IV դ. 2-րդ կես) քանդակը, Միլանի մայր տաճարի գանձատան փղոսկրե դիպտիխի (V դ. կամ կարոլինգյան շրջան) դրվագը: Ի դեպ այդ հուշարձաններին է աղերսվում և Պասկալ I-ի 817—824 թթ. արժաթե մասնատուփի պատկերը<sup>16</sup>:

Չնայած արևմտյան Եվրոպայի, մասնավորապես Իտալիայի, արվեստում բյուզանդացիների նախընտրած տարրերակը հայտնի է լինում, բայց, այդուհանդերձ, տարածում են գտնում ոչ համաշափ հորինվածքով պատկերները<sup>17</sup>:

Առաքյալներին ձախ մասում ցուցադրող երկերից սովորաբար առաջինն են համարում մոտավորապես 980 թ. բնդօրինակված էգբերտի Ավետարանի (Տրիր, Քաղաքային գրադարան) մանրանկարը<sup>18</sup>: Դարից դար փոխանցված, նկարչից նկարիչ անցած այս սակավ հանդիպող կանոնիկ տարրերակի իմացությունն է դրսևորված Թորոս Ռոսլինի և Կեռանի Ավետարանի ծաղկողի նկարազարդումների մեջ: Նախքան Մալաթիայի Ավետարանի պատկերում հայտնվելը մեզ հետաքրքրող առանձնահատկությունը երևան է գալիս զայցրուրդյան գրքարվեստում, օրինակ՝ ս. էրենտրուդի մոտավորապես 1140 թ. ձեռագրի (Մյունխեն, Բավարական պետական գրադարան, լատ. ձեռ. 10590) մանրանկարում<sup>19</sup>, XII—XIII դդ. ասորական Ավետարանի (Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան, ձեռ. 7169) ձեավորման մեջ<sup>20</sup>, Գաեթայի (Իտալիա) XIII դ. իտալական մոմակալի քանդակում<sup>21</sup> և այլ նմուշներում<sup>22</sup>: Հիշյալ ասորական պատկերը թույլ է տալիս մտածել, որ բերված մյուս օրինակները արևելյան ծագում ունեն և Թորոս Ռոսլինին խնդրո առարկա հորինվածքը կարող էր հայտնի դառնալ ոչ միայն Եվրոպական, այլև արևելյան երկերից:

Մալաթիայի Ավետարանի «Թովմայի անհավատությունը» մանրանկարի գեղարվեստական աղունքները ըստ ամենայնի ուսումնասիրելու առումով հետաքրքիր է ուրվագծել այդ ստեղծագործության մեջ տեղ գտած նաև մյուս ավանդույթների զարգացման ուղին:

Նույնանուն հուշարձանները բննելիս արվեստաբանները տարրերակում են երեք հիմնական պատկերատիպեր:

Ստեղծագործությունների մի մասը ներկայացնում է Քրիստոսին ձեռքը վերև բարձրացրած իր վիրավոր կողը Թովմային ցուցադրելիս<sup>23</sup>. «Թովմայի անհավատությունը» այդպես է պատկերվում հիմնականում բյուզանդական արվեստում և որոշ Եվրոպական օրինակներում<sup>24</sup>:

<sup>16</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 341, 268, 345.

<sup>17</sup> Տե՛ս A. M. Latil. Le Miniature nel rotoli dell 'Exultet, Montecassino, 1899. Tav. 3; E. Sandberg-Vavala, op. cit., fig. 332—337.

<sup>18</sup> Տե՛ս G. von der Osten, op. cit., Abb. 262; G. Schiller, op. cit., Abb. 351, S. 109.

<sup>19</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 354.

<sup>20</sup> Տե՛ս J. Leroy, op. cit., pl. 123. 1.

<sup>21</sup> Տե՛ս E. Sandberg-Vavala, op. cit., fig. 338, p. 367, 373, n. 78.

<sup>22</sup> Տե՛ս E. C. Colwell and H. R. Willoughby, op. cit., p. 419.

<sup>23</sup> Տե՛ս G. von der Osten, op. cit., S. 378.

<sup>24</sup> Տե՛ս Ch. Rohault de Fleury, op. cit., pl. IV, V, XII, XIII, XVIII, XX, XXI, XXV; E. Sandberg-Vavala, op. cit., fig. 332—337; K. Wessel, op. cit., S. 383—384; B. H. Лазарев, указ. соч., с. 97—105.

Պատկերների մի ուրիշ խումբ նույն պատմությունը ձևավորում է այլ կերպ. ուսուցիչը խլում է անհավատ աշակերտի ձեռքը և մոտեցնում կողին, կարծես վերքը ցույց տալու համար<sup>25</sup>:

Թորոս Ռոսլինը նախընտրել է այս, շատ քիչ կիրառվող, կանոնիկ տարբերակը:

Խնդրո առարկա տեսարանները Քրիստոսին հազվադեպ են ներկայացնում Թովմայի ձեռքը կողին մոտեցնելիս:

Ստրասբուրգի ս. Թովմայի եկեղեցու ճակատակալ քարի քանդակը համարվում է առաջին օրինակը, որտեղ առկա է մեկ հետաքրքրող մանրամասնը<sup>26</sup>: Ռոսլինի մանրանկարին նմանող գերմանական հուշարձանը նրանից տարբերվում է կարևոր մի քանի հատկանիշներով. դիտավոր երկու անձինք պատկերված են Պետրոսի և Հովհաննես ավետարանիչի արանքում, մյուս առաքյալներն ու դռները չկան և այլն<sup>27</sup>:

Ստրասբուրգի քանդակը ոմանք թվագրում են XIII դ. 20-ական թթ., ուրիշները՝ մոտավորապես 1230 թ., կամ 1250—1255 թթ.<sup>28</sup>:

Որոշ ուսումնասիրողներ, առանց հիմնավորելու իրենց կարծիքը, գրտնում են, թե գերմանական քանդակը աղերսվում է բյուզանդական արվեստի հետ<sup>29</sup>, անտեսելով, որ քննարկվող պատկերագրությունը բյուզանդական վարպետներին հայտնի չէ:

Ավելի ճիշտ կլիներ, թերևս, Ստրասբուրգի օրինակը մոտեցնել ասորական ստեղծագործություններին. Թովմային և Քրիստոսին նման ձևով են ներկայացնում նույն ժամանակի երկու ասորական ավետարանների մանրանկարները: Խոսքը վերաբերում է 1226 թ. ձեռագրի (Միդիաս, ասոր.— օրթոդոքս եպիսկոպոսություն) և XIII դ. սկզբի մատյանի (Փարիզ, Ազգային գրադարան, ասոր. 355) ձևավորումներին<sup>30</sup>: Միայն մեկ ընդհանրություն ունենալով Թորոս Ռոսլինի երկի և գերմանական քանդակի հետ, ասորական նկարազարդումները տարբերվում են դրանցից ուրիշ էական առանձնահատկություններով,

Ստեղծագործությունների այս տիպի հետ պետք է կամրջել նաև Ֆլորենցիայի Ազգային գրադարանում պահվող իսպանական Ալֆոնս 10-րդ թագավորի Երգարանի (XIII դ. կես) մանրանկարը (ժողկել են Ֆրանսիական դպրոցում սովորած իսպանացիները կամ Իտալիայից եկած վարպետները)<sup>31</sup>, որտեղ Քրիստոսը բռնում է առաքյալի առաջ մեկնված աչք՝ առանց այն մոտեցնելու իր կողին<sup>32</sup>:

<sup>25</sup> Տե՛ս K. Laske, O. Holl. R. von Dobschütz, C. Jaszai, Thomaszweifel.—Im: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom-Freiburg-Basel—Wien, 1972, S. 301—303.

<sup>26</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 361, S. 112.

<sup>27</sup> Տե՛ս O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Strassburger Münster, Bd. 1, Frankfurt am Main, 1924, Taf. 33.

<sup>28</sup> Տե՛ս E. П. Ювакова, Немецкая скульптура 1200—1270 гг., Москва, 1983, с. 92; H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts, Leipzig, 1925, Abb. 28, S. 68.

<sup>29</sup> Տե՛ս H. Jantzen, op. cit., S. 57.

<sup>30</sup> Տե՛ս J. Leroy, op. cit., pl. 109.3, 69.1.

<sup>31</sup> Տե՛ս J. Dominguez Bordona, Spanish Illumination, vol. 1 and 2, New York 1969, pl. 89, p. 38—41.

<sup>32</sup> Տե՛ս G. von der Osten, op. cit., S. 384.

Ռոսլինի պատկերին և մյուս հուշարձաններին ժամանակակից այդ աշխատանքը կրկին անգամ համոզում է մեզ քննարկվող կանոնիկ առանձնահատկության XIII դարում կիրառելի լինելու մասին և լրացնում մեր պատկերացումը այդ օրինաչափության տարածման սահմանների վերաբերյալ:

Իսպանական մանրանկարը իր հորինվածքային հատկանիշներով ավելի է մոտենում Քորոս Ռոսլինի ձևավորմանը, քան մյուս օրինակները: Այստեղ ևս առաջաչինքը տեղադրված են ձախից: Իսպանական և հայկական նկարազարդումները ունեն նաև այլ բնոճանրություն, որին կանդրազանանք բիշ հետո:

Մեզ հետաքրքրող հիշյալ երկրորդ տիպի հուշարձանները անցումային միջին փուլ են նշանավորում ստեղծագործությունների առաջին և երրորդ խմբերի միջև: Այդ բոլոր խմբերը իրարից խիստ սահմանազատված չեն, այլ գոյություն ունենալով կողք-կողքի, կապված են միմյանց հետ տարբեր թելերով:

«Քովմայի անհավատությունը» պատկերող երկերի երրորդ խումբը Քրիստոսին ցուցադրում է աշակերտի ձեռքը վերքի մեջ տեղադրելու պահին<sup>33</sup>: Երբեմն «նոր» համարվող<sup>34</sup> այս տարբերակը իրականում գալիս է վաղբրիստոնեական շրջանից: Եվրոպայում շատ տարածված, նույնիսկ ոմանց արևմտյան թվացող, այդ պատկերատիպը հին արևելյան ակունքներ ունի<sup>35</sup>: Այն տեսնում ենք դեռևս մեր հիշատակած Մոնցայի տափաշշի վրա<sup>36</sup>: Պատահական չէ, որ նույն նախօրինակին են հետևում XII—XIII դարերի ասորական մի շարք ձեռագրերի<sup>37</sup>, նաև արաբական ու ղարա-արաբական երկու մատյանների ծաղկողները<sup>38</sup> և Բեթղեհեմի ծննդյան եկեղեցու, հավանորեն, ասորական հանդիսացող, 1169 թ. խճանկարի ստեղծողը<sup>39</sup>: Կանոնիկ այդ տարբերակը հանդիպում է միայն մեկ բյուզանդական հուշարձանում: Նկատի ունենք Վիեննայի Ազգային գրադարանի (Theol. gr 154) հունական Ավետարանի մանրանկարը (XI դ. 3-րդ քառորդ)<sup>40</sup>: Այն հանդես է գալիս նաև որոշ արևմտյան նմուշներում. օրինակ՝ Քյոլնի ս. Մարտինի արքայությունից վերահիշյալ Ավետարանի մանրանկարում<sup>41</sup>, Բլանշ Կաստիլիացու 1230 թ. ֆրանսիական Սաղմոսագրքի պատկերում<sup>42</sup>, Լոնդոնում Վեստմինստերի արքայությունից մոտավորապես 1300 թ. որմնանկարում<sup>43</sup>,

<sup>33</sup> Տե՛ս G. von der Osten, op. cit., S. 384.

<sup>34</sup> Տե՛ս K. Laske, O. Holl, P. von Dobschütz, G. Jaszai, op. cit., S. 311—303.

<sup>35</sup> Տե՛ս O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, p. 200, 345.

<sup>36</sup> Տե՛ս C. Colwell and H. R. Wiloughby, op. cit., p. 417; J. Leroy, op. cit., p. 277; G. Schiller, op. cit., Abb. 313.

<sup>37</sup> Տե՛ս J. Leroy, op. cit., pl. 94.3, 94.4, 135.1, 145.2.

<sup>38</sup> Տե՛ս K. Wessel, op. cit., S. 385—386.

<sup>39</sup> Տե՛ս W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, H. A. A. Cruso, A. C. Headlam, The Church of the Nativity at Bethlehem, Ed. by R. Weir Schultz, London, 1910, pl. 2; B. H. Лазарев, История византийской живописи, т. 1, Москва, 1947, с. 130—131.

<sup>40</sup> Տե՛ս G. Millet, Recherches..., p. 577, n. 5; K. Wessel, op. cit., S. 385—386.

<sup>41</sup> Տե՛ս The Year 1200, III, 212; G. Schiller, op. cit., S. 112.

<sup>42</sup> Տե՛ս J. Dupont et C. Gnudi, La peinture..., p. 28.

<sup>43</sup> Տե՛ս M. Rickert, Painting in Britain, the middle ages, London, 1954, pl. 115a, p. 127; G. von der Osten op. cit., S. 384.



Ստրասբուրգի Աստվածածնի տաճարի արևելյան ճակատամասի XIII դ. վերջ թվագրվող քանդակում<sup>44</sup> և այլ երկերում:

Նույն նախօրինակն է օգտագործված և Կեռանի Ավետարանի ձևավորման համար:

Երրորդ խմբի հուշարձանները այսպես հանգամանալից ներկայացնելու կարիքը չէր լինի, եթե Ռոսլինի մանրանկարը առանձին ուշագրավ հատկանիշներով շանչվեր նրանցից մի քանիսի հետ: Անհրաժեշտ է նաև նկատի առնել, որ երկրորդ և երրորդ տիպերի ստեղծագործությունները հորինվածքով իրարից այնքան էլ հեռու չեն:

Մեր ուշագրության առարկան հանդիսացող երրորդ խմբի երկերում Քրիստոսը երբեմն ցույց է արվում դրոշ կամ խաչ բռնած<sup>45</sup>: Այս առանձնահատկությունը բոլորովին բնորոշ չէ բյուզանդական, ասորական կամ դպտական արվեստի նմուշներին, այն հանդիպում է միայն արևմտյան որոշ երկերում:

Ռոսլինի կողմնորոշումների պատկերը ամբողջական չէր լինի, եթե նրա մանրանկարում աչքաթող անեինք այնպիսի բացառիկ մի երևույթ, ինչպիսին է խաչի առկայությունը Քրիստոսի ձեռքին: Այդ հատկանիշն ունեցող մեզ հայտնի առաջին օրինակը անգլո-սաքսոնական արվեստից է: Նկատի ունենք 971—984 թթ. Ազոթագրքի (Լոնդոն, Բրիտանական գրադարան, ձեռ. 49598) մանրանկարը<sup>46</sup>:

Կանոնիկ նույն ավանդույթն ենք տեսնում արդեն վերը հիշատակված իսպանական Ալֆոնս X թագավորի ձեռագրի, Գի դե Դամփյերի Հյուսիսային Ֆրանսիայից ծագող մոտավորապես 1270 թ. բնագործակված Սաղմոսագրքի (Բրյուսել, Արքայական գրադարան)<sup>47</sup>, և մինչև 1300 թ. ստեղծված անգլիական Ռամսեյ Սաղմոսագրքի (Նյու Յորք, Փյերփոնթ-Մորգան գրադարան, ձեռ. Մ. 302) պատկերներում<sup>48</sup>:

Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարը աղերսվում է երրորդ տիպին պատկանող հիշյալ երկերի հետ նաև ուրիշ հատկանիշներով:

Բավական է ասել, որ այդ բոլոր օրինակներում առաքյալների խումբը ներկայացված է ձախից և միայն 971—984 թթ. անգլո-սաքսոնական Ազոթագրքի նկարազարդման մեջ է աչից հայտնվում ևս մեկ աշակերտ: Դա կրկին անգամ հաստատում է մեր որոնումների ճշտությունը, թույլ տալիս ավելի վստահ լինել նշված ստեղծագործությունների համար մի բնահանուր նախօրինակի առկայությանը:

Քորոս Ռոսլինի մանրանկարի յուրօրինակությունը հավաստող հատկանիշներից է նաև փակ դռների անսովոր տեղադրությունը: Սովորաբար,

<sup>44</sup> Տե՛ս M. Aubert, Cathédrales et trésors gothiques de France, Paris, 1971, ill. 273, p. 218—219.

<sup>45</sup> Տե՛ս K. Laske, O. Holl, R. von Dobschutz, G. Jaszai, op. cit., S. 301—302.

<sup>46</sup> Տե՛ս E. Temple, Anglo-Saxon Manuscripts 900—1066, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. London, 1976, ill. 86, p. 49—53.

<sup>47</sup> Տե՛ս Medieval Miniatures from the Department of Manuscripts (Formerly the „Library of Burgundy“) the Royal Library of Belgium, Commentaries by L. M. J. De-laissé, Foreword by H. Liebaers, Introduction by F. Masai, New York, (1965), pl. 9, p. 50.

<sup>48</sup> Տե՛ս R. Marks and N. Morgan, The Golden Age of English Manuscript Painting 1200—1500, London, 1981, pl. 16.

բայց ոչ միշտ, ցուցադրվող կանոնիկ այդ մանրամասնը պատկերված է անկրկնելի ձևով՝ այնպիսի մի տեղում, որտեղ երբևէ նկարված չի եղել:

Բյուզանդական և ասորական նկարիչները դռները ներկայացնում են Քրիստոսի ետևից, փակ վիճակում, նրա «հայտնության հեթիաթային բնույթը շեշտելու համար»<sup>49</sup>: Ասորական և արևմտյան, հատկապես, իտալական որոշ օրինակներում դրանք գտնվում են գործող անձանց ոտքերի տակ<sup>50</sup>, XII դ. անգլիական, ղպտական, նաև XIII դ. իտալական առանձին հուշարձաններում<sup>51</sup>՝ ձախից, իսկ XII դ. գերմանական աշխատանքներում՝ միաժամանակ և՛ ձախից և՛ աջից: Այս վերջին տիպի ստեղծագործությունները այնքան էլ շատ չեն: Դրանք են ս. էրենտրուդի ղալցբուրգյան 1140 թ. վերը նշված ձեռագրի և Քյոլնի XII դ. երկրորդ կեսի փղոսկրե տախտակի (Նյու-Յորք) պատկերները<sup>52</sup>: Միայն Կեռանի Ավետարանի ձևավորողն է դռները տեղադրում աջից, ըստ երևույթին, հետևելով Ռոսլինի օրինակին: Այսպիսով տեսնում ենք, որ բոլոր մեջբերված նմուշները թեև Ռոսլինի աշխատանքի ուղղակի գուգահեռները չեն, բայց այնուամենայնիվ դրանք մատնանշում են, թե գեղարվեստական ո՛ր իրականության մեջ, ո՛ր հուշարձաններում են դիտվում մեզ հետաքրքրող ստեղծագործական առանձնահատկությունները, օգնում հասկանալ, թե պատկերագրական ինչ հումքից է կերտված կիլիկյան երկը:

Արևմտյան և արևելյան օրինակների հորինվածքային բաղադրիչ կանոնիկ մասերը Ռոսլինի երեակայություն մեջ խմբագրվում և կազմում են մի ինքնատիպ մանրանկար, որը շատ է զանազանվում ծանոթ պատկերներից:

Միջնադարյան արվեստի օրինաչափությունների հետ կիլիկյան ստեղծագործության առնչությունները պարզելու տեսանկյունից ոչ պակաս հետաքրքիր է նաև Ռոսլինի երկի գունային համակարգի բնութայինը:

Հավանական է, որ «Թովմայի անհավատությունը» թեմայի համար գույություն են ունեցել գունային պատկերագրության կանոններ, որոնք կիրառվել են նկարիչների կողմից:

Զի կարելի չնկատել, որ այս ավետարանական հատվածը ներկայացնող որոշ աշխատանքներում կարևորություն է տրված կապույտին. այն հաճախ է հանդես գալիս և կամ մեծ մակերես է զբաղեցնում: Դա դիտվում է և՛ Ռոսլինի, և՛ Կեռանի Ավետարանի ձևավորողի, և՛ Բյանշ Կաստիլիացու ձեռագրի, և՛ անգլիական Ռամսեյ Սաղմոսագրքի, և՛ Քյոլնի ս. Մարտինի արքայության մատյանի ծաղկողների նկարագրումներում, և՛ Բեթղեհեմի ծննդյան եկեղեցու խճանկարում և այլ նմուշներում<sup>53</sup>:

Պատահականություն է արդյո՞ք, որ Քրիստոսի զգեստի համար Մալաթիայի և Կեռանի Ավետարանների մանրանկարներում գործածված է սպի-

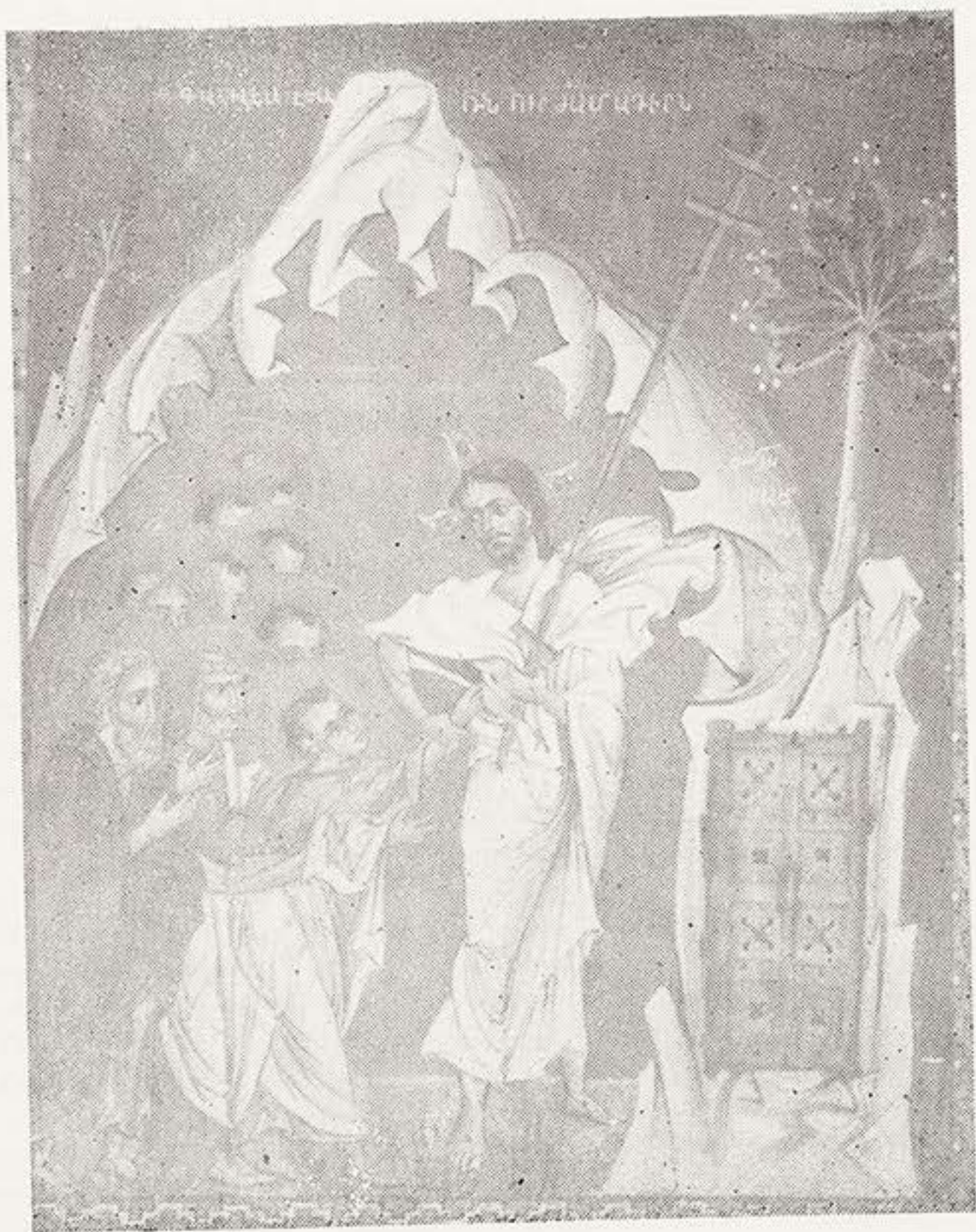
<sup>49</sup> Տե՛ս E. C. Colwell and H. R. Willoughby, op. cit., p. 415.

<sup>50</sup> Տե՛ս J. Leroy, op. cit., pl. 123.1; E. Sandberg-Vavala, op. cit., fig. 333, 335, 336; G. Schiller, op. cit., Abb. 348, 350, S. 110.

<sup>51</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 291; G. Millet, op. cit., fig. 631.

<sup>52</sup> Տե՛ս G. Schiller, op. cit., Abb. 354, 358.

<sup>53</sup> Տե՛ս S. Der Nersessian, La miniature arménienne..., p. 19; J. Dupont et C. Gnudi, op. cit., p. 28; R. Marks and N. Morgan, op. cit., pl. 16; The Year 1200..., III. 212; W. Harvey, W. R. Lethaby, O. M. Dalton, H. A. A. Cruso, A. C. Headlam, op. cit., pl. 2.





տակ գույնը ու նույն օրինաչափությունը հանդիպում է Քյոլնի հիշյալ ձեռագրի պատկերում, իսկ մյուս օրինակներում հետևողական կերպով ի հայտ է գալիս կապույտը:

Ռոսլինյան Քովմայի զգեստավորման մեջ, ըստ երևույթին, ինչ-որ կանոնի թելադրանքով է օգտագործված վարդագույնը, նմանապես կարմիրը՝ Կեռանի Ավետարանի, Բլանշ Կաստիլիացու ձեռագրի, Ռամսեյ Սաղմոսագրքի ձևավորումներում, Բեթղեհեմի խճանկարում:

Վերոհիշյալից կարելի է եզրակացնել, որ Մալաթիայի ձեռագրի նկարազարդման վերլուծությունը հնարավոր չէ առանց Կեռանի Ավետարանի պատկերին անդրադառնալու: Երկու նույնանուն մանրանկարների, ավելի մանրամասն համեմատությունը շահեկան է ռոսլինագիտության առանձին, կարևոր խնդիրների տեսակետից: Այդ ձևով կարող ենք մեկ անգամ ևս համոզվել, որ բաղդատվող հուշարձանների հեղինակները տարբեր անհատականություններ, տարբեր արվեստագետներ են: Միևնույն թեման ընկալելու և հաղորդելու եղանակից թվում է, թե զգացվում է անգամ նկարիչների բնավորությունը:

Ռոսլինյան հավաք, նպատակասլաց նկարագրի մասին է կարծես վկայում Մալաթիայի Ավետարանի նկարազարդման միաձույլ բնույթը, որտեղ, ինչպես արդեն տեսանք, բոլոր մասերը իրար հետ սերտորեն կապված են և առաքյալների ուշադրությունը բևեռված է Քրիստոսին, ինչպես երգչախմբի անդամների ուշադրությունը՝ խմբավարին:

Կեռանի մատյանի ձևավորման մեջ այսպիսի ամբողջականություն չկա: Առաքյալները այստեղ այդքան կենտրոնացած չեն, նրանց հայացքները ցրված են: Ավելին՝ աշակերտներից մի քանիսը (հատկապես նրանք, որ նայում են դիտողին) կարծես ապրում են առանձին կյանքով՝ ասես, տվյալ մանրանկարի մեջ են տեղափոխված ուրիշ պատկերից:

Քննվող կիլիկյան ստեղծագործություններում տարբեր ձևով է մեկնաբանված և Քրիստոսի կերպարը: Թվում է, թե Ռոսլինը օժտել է նրան միահեծան իշխող, արևելյան բռնակալի տիրական կեցվածքով, իսկ անանուն աշակերտը նկարել է այդ կերպարը հանդուրժող, խոհական տեսքով: Վերջինիս մեղմությունը նկատելի է և՛ զլխի թեքվածների, և՛ մարմնի շարժման մեջ, մինչդեռ Ռոսլինի Քրիստոսը կտրուկ, շեշտակի շարժումներ, վճռական դիրք ունի:

Քովմայի կերպարը ամբողջովին նսեմանում է Մալաթիայի Ավետարանի պատկերում, իսկ Կեռանի ձեռագրի մանրանկարում նա երկարահասակ է և ոչ այնքան կամազուրկ, նույնիսկ կարելի է ասել, որ արժանապատվության ընդգծված զգացումով և նուրբ ազնվական դիմագծերով:

Դժվար է պատկերացնել, որ նույն նկարիչը կարողանար ստեղծել իրարից այսքան զանազանվող նկարագրեր: Կասկած չկա, որ երկու մատյանների ծաղկողները տարբեր ստեղծագործական խառնվածք են ունեցել:

Ռոսլինյան կերպարները բնորոշում են իրենց հեղինակին որպես զգացմունքային հուժկու անհատականության, իսկ նրա աշակերտը ներկայանում է իբրև նուրբ վերլուծող, խոր փիլիսոփա:

Քորոս Ռոսլինի «Քովմայի անհավատությունը» պատկերի վերլուծությունից կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացությունների.

ա) «Թովմայի անհավատությունը» և «Հանդիպումը Գալիլյայում» թեմաները երբեք և ոչ մի վարպետի կողմից չեն միացվել: Հետևաբար Ռոսլինի աշխատանքը եզակի տեղ է զբաղեցնում ստեղծագործությունների տարբեր տիպի պատկերազրական ընտանիքների կարգում: Խնդրո առարկա երկը միջանկյալ դիրք ունի XIII դարում կատարված և գեռես կատարվելիք օրինակների միջև:

բ) Այս հուշարձանում արտացոլվել են թե՛ արևելյան և թե՛ արևմուտյան արվեստի բնագավառում անմահ նկարչի ունեցած գիտելիքները, ըստ որում այստեղ ավելի շատ են եվրոպական գեղագիտական օրինաչափությունները:

գ) Միջնադարյան կանոնների ընտրությունը այս նկարազարդման մեջ ծառայում է յուրահատուկ ոճական նպատակի իրականացմանը, գեղարվեստական ազդեցության ուժեղացմանը:

դ) Մանրանկարի քննությունը ցույց է տալիս, թե ինչ ձևով էին կանոնիկ օրինաչափությունները կերպարանափոխվում Միջերկրական ծովի ավազանի և լատինական արևմուտքի ժողովուրդների արվեստում: Այս իմաստով Ռոսլինի ստեղծագործության կարևորությունը դուրս է գալիս հայկական արվեստի շրջանակներից:

ե) Թորոս Ռոսլինը ստեղծել է անօրինակ մի երկ, որը, այլ հուշարձանների հետ պատկերազրական առանձին բնահանրություններ ունենալով հանդերձ, խիստ տարբեր է բոլորից և սովյալ թեմայի սահմաններում նոր, կարևոր նվաճում է:

Л. Б. ЧУГАСЗЯН

## ТОРОС РОСЛИН—«НЕВЕРИЕ ФОМЫ»

### Резюме

Миниатюры Евангелия Малатии 1267—1268 гг. (Матенадаран им. Маштоца, рук. № 10675)—замечательные произведения армянской средневековой книжной живописи. Согласно памятным записям, рукопись была иллюстрирована выдающимся киликийским художником Торосом Рослином по велению католикаса Костандина I Бардзбердци для наследника армянского трона малолетнего принца Гетума (будущего царя Гетума II).

Миниатюра «Неверие Фомы» Евангелия Малатии является первой дошедшей до нас иллюстрацией этой темы в армянском искусстве.

Среди многочисленных восточных и западных произведений, представляющих этот сюжет, работа Рослина выделяется необычной композиционной особенностью—наличием горы Галилейской. Здесь тема «Неверие Фомы» соединена с историей явления Христа апостолам на горе Галилейской. Эти две темы никогда ни одним мастером не были представлены вместе. Несмотря на соединение двух тем большинство особенностей миниатюры относится к истории «Неве-

րյա Փոմյ»։ Անализ иконографии иллюстрации показывает, что она мало чем напоминает восточные памятники и совершенно не похожа на византийские примеры.

Работа Рослина занимает уникальное место среди произведений, относящихся к различным иконографическим семьям. Она является как бы своего рода средним звеном среди уже существовавших и еще создаваемых памятников XIII века. В миниатюре Рослина отражены его глубокие знания в области восточного и западного искусства. В «Неверии Фомы» Малатийского Евангелия преобладают западные эстетические принципы.

L. B. CHOOKASZIAN

### THOROS ROSLINE—„L'INCREDULITE DE THOMAS“

#### R é s u m é

Les miniatures de l'Évangile de Malatia de 1267—1268 (Maténadaran Machtotz, ms. no. 10675) sont de splendides spécimens de l'enluminure médiévale arménienne. D'après les colophons, le manuscrit fut illustré par le remarquable peintre Thoros Rosline sur l'ordre du catholicos Constandin Ier Bardzrbetsi pour le jeune prince Hétoum, héritier du trône arménien (futur roi Hétoum II).

La miniature „L'Incrédulité de Thomas“ de l'Évangile de Malatia est la première illustration connue de ce sujet dans l'art arménien.

Parmi les nombreuses oeuvres orientales et occidentales représentant ce sujet, l'oeuvre de Rosline se distingue par une particularité compositionnelle insolite: la présence de la montagne de Galilée. Ici, le sujet de „L'Incrédulité de Thomas“ s'unit à l'histoire de l'apparition du Christ aux apôtres sur la montagne de Galilée. Aucun peintre n'a jamais représenté ces deux sujets ensemble. Malgré l'union de deux sujets, la plupart des particularités de la miniature se rapportent à l'histoire de „L'Incrédulité de Thomas“. L'analyse de l'iconographie de l'illustration montre qu'elle ne rappelle en rien les monuments orientaux et ne ressemble pas du tout aux exemples byzantins.

L'oeuvre de Rosline occupe une place à part parmi les ouvrages appartenant aux différentes familles iconographiques. Elle est une sorte de chaînon intermédiaire entre les monuments déjà existants et en cours de création du XIIIe siècle. La miniature de Rosline reflète ses profondes connaissances dans le domaine de l'art oriental et occidental. Dans „L'Incrédulité de Thomas“ de l'Évangile de Malatia, les principes esthétiques occidentaux prédominent.