

ԼԵՎՈՆ ՉՈՒԳԱՍՉՅԱՆ

«ԾՆՆՊՅԱՆ» ԹԵՄԱՆ ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Թորոս Ռոսլինի մանրանկարչական ժառանգության մեջ Քրիստոսի ծնունդյան պատմությունը մեկն է ավետարանական այն թեմաներից, որոնցով մանրանկարիչը ներշնչվել է իր կյանքի տարբեր տարիներին: Այս թեմայով նա ստեղծել է մի քանի պատկերներ և, ինչպես ցույց է տալիս դրանց քննությունը, յուրաքանչյուր անգամ «Ծննդյան» ավանդությունը նկարազարդել ինքնատիպ, ինքն իրեն շրջանակող եղանակով: Ավետարանական այդ պատմությունը ձևավորող նրա աշխատանքները, ավելի լավ, քան մյուս թեմաներով կատարված մանրանկարները, վկայում են հեղինակի գեղարվեստական բարձր պատրաստվածության, հարուստ գիտելիքների, յուրահատուկ վառ երևակայության ու ընտիր ճաշակի մասին:

Քրիստոսի ծնունդը Թորոս Ռոսլինը առաջին անգամ պատկերել է 1260 թ. Կոստանդին Ա. Բարձրբերդցի կաթողիկոսի հրամանով Հռոմկլայում ընդօրինակված Ավետարանում (Երուսաղեմ, սր. Հակոբյանց վանքի գրադարան, № 251)¹:

Այս թեման ձևավորելիս Ռոսլինի պես զարգացած մանրանկարիչը իր աչքի առջև կարող էր ունենալ ոչ միայն նախընթաց դարերի հայկական հուշարձանները, այլև վաղ բրիտոնեական շրջանից միջնադարյան արվեստագետների կուտակած փորձն ընդհանրապես²:

Հայտնի է, որ «Ծնունդ» տեսարանին վերաբերող հնագույն պատկերները երևան են գալիս Հռոմի և Գալլիայի IV դ. սարկոֆագների քանդակներում³:

VII դարի հայկական աղբյուրների համաձայն այս թեման մասն էր կազ-

¹ Տե՛ս G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris, 1960, fig. 103, p. 152; Ա. Մխիթարյան, Երուսաղեմի հայոց պատրիարքարանի դանձեբը, Երուսաղեմ, 1969, նկ. 5. 2; Լ. Ռ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դդ., Երևան, 1964, նկ. 69; S. Der Nersessian, Miniatures ciliciennes.-En: Etudes byzantines et arméniennes - Byzantine and Armenian Studies, Louvaine, 1973, t. 1, p. 512—513, t. 2, fig. 249.

² «Ծննդյան» թեմայի պատկերազրույթյան մասին տե՛ս՝ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, с. 48—98; G. Millet, op. cit., p. 92—169; L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, t. 2, Paris, 1957, p. 213—255, G. Schiller, Christian Iconography, vol. 1, London, 1971, p. 58—88; G. Ristow, Geburt Christi.-Im: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 2, Stuttgart, 1971, col. 637—666, P. Wilhelm, Geburt Christi.-Im: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1970, Bd. 2, S. 86—119.

³ Տե՛ս G. Schiller, op. cit., p. 59.

մում այն տոներն շարքի, որոնք ներկայացվում էին հայկական եկեղեցիների որմնանկարներում⁴:

Օձունի հուշակոթողի քանդակը (VII դ.) և Աղթամարի տաճարի վիմանկարը (915—921 թթ.) ցույց են տալիս, որ «Մնունդը» արդեն հին շրջանում ծանոթ էր հայ վարպետներին⁵:

X—XII դարերից պահպանված գրքարվեստի նմուշները վկայում են, որ դեռևս Ռոսլինից շատ դարեր առաջ այդ թեմայով ստեղծված հայկական մանրանկարներում ընդհանուր համաքրիստոնեական պատկերագրության հետ միասին արտացոլվել են նաև ազգային կանոնիկ ավանդույթները⁶:

«Մննդյան» տեսարանների կանոնիկ առանձնահատկությունները ձևավորվել են Մատթեոսի (գլ. Բ, 1—12) և Ղուկասի (գլ. Բ, 6—20) բնագրերի, ինչպես նաև Հակոբի նախաավետարան կոչվող պարականոն գրվածքի հիման վրա: Գրական այս աղբյուրների տվյալները, համաքրիստոնեական և, մասնավորապես, հայ արվեստի մեջ «Մննդյանը» վերաբերող օրինաչափությունները, խորհրդանշական կողմերը ըստ ամենայնի յուրացնելով, Քորոս Ռոսլինը այդ թեմայով կատարած իր առաջին իսկ ստեղծագործության մեջ է ներկայանում իրրև անսահման մեծ երևակայության տեր վարպետ:

1260 թ. Ավետարանում խնդրո առարկա մանրանկարը գետեղված է Մատթեոսի բնագրում (էջ 15բ): Առաջին հայացքն անգամ բավական է համոզվելու, որ մեր առջև է բացառիկ հորինվածք ունեցող մի պատկեր⁷: Այն ցուցադրում է քարանձավի առաջ շքեղ գահին նստած Մարիամին ու նրա գրկում գտնվող մանկանը, որոնք շրջապատված են հովիվներով, մոզերով, հրեշտակներով, ծնունդն ընդունող կանանցով և այլ կերպարանքներով (նկ. 1):

Այս ստեղծագործության բաղկացուցիչ գրվածքները, մանրամասնությունները և երբեմն նաև դրանց տեղադրությունը ծանոթ են տասնյակ այլ հուշարձաններից, բայց այն ամբողջությունը, որը կազմված է այդ հատվածներից, անծանոթ է ու նոր:

Ինչի՞ մասին են պատմում հիշյալ մանրամասները, ի՞նչ գեղարվեստական երկեր է «մտապահել» Ռոսլինը, ուրեմն և ո՞ր գեղագիտական հոսանքների, երևույթների հետ է առնչվում նրա մանրանկարը և ի՞նչ է պատմում վերջինս վարպետի աշխատանքային եղանակի մասին:

Հիշյալ հարցերի պատասխանը տալիս է միայն պատկերագրական տարրերի մանրակրկիտ վերլուծությունը:

Ուսումնասիրողների կարծիքով այս ստեղծագործությունը առաջին հերթին բացառիկ է, որովհետև ներկայացնում է Մարիամին ու մանկանը գահին

⁴ Տե՛ս S. Der Nersessian, Une Apologie des Images du Septième Siècle.-En: Etudes byzantines et arméniennes, p. 379—403.

⁵ Տե՛ս Լ. Ռ. Ագարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, էջ 74, 93—94, 104—105, նկ. 56, S. Der Nersessian, Aghtamar. Church of the Holy Cross, Cambridge, Mass., 1965, p. 38, fig. 59, J. Strzykowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Bd. II, Wien, 1918, S. 538, Abb. 580.

⁶ Տե՛ս J. Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien—In: Miscellanea Codicologica F. Masai, Dicata MCMLXXIX, Gand, 1979, p. 18.

⁷ Տե՛ս L. Hadermann—Misguich, Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XII^e siècle, Bruxelles, 1975, p. 113, note 286.



նկ. 1

նստած քարանձավի մոտ⁸: «Ծննդյան» թեմայի ամբողջական, դարգացած այնպիսի մի բազմակերպար պատկերազրական տարբերակում, ինչպիսին է Թուզինի ձևավորումը, երբեք Մարիամը երեխայի հետ չի բազմում դահի վրա: Այսպես արքայազավայել նրանց պատկերում են միայն «Մոգերի երկրպագության» առանձին նկարներում⁹:

⁸ Տե՛ս նույն տեղում:

⁹ Տե՛ս Կ. Wessel, Anbetung der Magier und Hirten.—Im: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. 1, Stuttgart, 1966, col. 147—154.

Մանրանկարի ձախ կողմում դահի հետևից երևացող Հովսեփը որպես կանոնիկ կերպար մուտք է գործում «Մոզերի երկրպագության» պատկերագրության մեջ դեռևս վաղ միջնադարյան շրջանում և, ստեղծագործությունից ստեղծագործություն անցնելով, պահպանվում դարեր շարունակ¹⁰: Հովսեփի կերպարը, դահին նստած Մարիամն ու մանուկը երեք արքա-մոզերի հետ միասին կազմում են «Մոզերի երկրպագությունը» պատկերի կանոնիկ հիմնական տարրերակը, որտեղ երբեմն ընդգրկվում է նաև արքաներին առաջնորդող (այստեղ բացակայող) հրեշտակը:

Պատահում է, որ արքայավայել ներկայացված կույսին ու նորածնին վաղ միջնադարյան շրջանում ցուցադրում են երեք մոզերի ու հովիվների արանքում: Այդպիսին է Իտալիայում Մոնցայի արքայությունում պահվող սրբադան յուզի համար նախատեսված Պաղեստինից բերված (շուրջ 600 թ. գործ հանդիսացող) տափաշներից մեկի վրայի պատկերի կանոնիկ հորինվածքը¹¹:

Նախքան Ռոսլինը ստեղծված «Մենդյան» կամ «Մոզերի երկրպագության» տեսարանները ուսումնասիրելիս, պարզվում է, որ միայն մեկ հուշարձանում՝ Վերոնայի (Իտալիա) տաճարի (1139 թ.) ճակատամասի քանդակում է երևան գալիս մեկ հետաքրքրող պատկերագրությունը¹²: Թորոս Ռոսլինի մանրանկարում և Վերոնայի քանդակում հովիվները ցույց են տրված ձախից, որը արտասովոր է ու աննախընթաց «Մենդյան» կամ «Մոզերի երկրպագության» թեման ներկայացնող հուշարձանների համար: Նույնիսկ Մոնցայի վերը հիշված տափաշի վրա հովիվները զբաղեցնում են աչ կողմը, իսկ ձախը գրավում են արքաները:

Մեծ կիլիկեցու և Իտալիայի արվեստագետի աշխատանքների նմանությունը պատահական չի թվում: Համեմատվող երկերը արդյո՞ք նման են, որովհետև նրանց հիմքում ընկած է Մոնցայի տափաշի պատկերի վաղ միջնադարյան հորինվածքը կամ որևէ այլ օրինակ: Բացառված չէ, որ Ռոսլինը ներշնչվել է հատկապես Վերոնայի քանդակից, քանի որ մանրանկարի հետագա վերլուծությունը բացահայտում է ուսումնական և գոթական քանդակագործության սկզբունքներին նկարչի ծանոթ լինելը:

Վաղ միջնադարյան արվեստից հայտնի մեկ ուրիշ տարածված կանոնիկ տարրերակի համաձայն, նորածին աստվածորդուն այցի եկած մոզերին կույսը դիմավորում է մանուկը գրկին՝ քարանձավի մոտ ժայռերին նստած¹³:

Ռոսլինից առաջ հորինված հիշյալ նախօրինակները թույլ են տալիս գաղափար կազմել, թե ինչպես է կիլիկյան վարպետը հաշվի առել իր նախորդների փորձը ու կերտել այս պատկերը:

Ռոսլինյան հրաշակերտի մյուս հատվածներում կարելի է նկատել նաև ոչ այնքան հին դեղարվեստական ավանդույթների արտացոլքը:

Ընծայարեր արքաներից ցած այստեղ ցույց է տրված նորածնի լվացման դրվագը՝ մանկաբարձուհին սպասուհու օգնությամբ կոնքի մեջ լողացնում է մանուկ Քրիստոսին, իսկ նրանց կողքին, անմիջապես Հովսեփի ներքևում նկարված է Մատթեոս ավետարանիչը՝ նստած, փաթեթի վրա ավետա-

¹⁰ Տե՛ս նույն տեղում:

¹¹ Տե՛ս նույն տեղում, J. Lafontaine—Dosogne, Les représentations..., pl. 2b.

¹² Տե՛ս G. Schiller, Christian Iconography, p. 108, fig. 276.

¹³ Տե՛ս K. Wessel, Anbetung der Magier..., col. 149—150.

րանական պատմությունը շարադրելիս: Մանրանկարի ստորին մասում ներկայացված այս կերպարները շատ փոքր են վերևիների համեմատ:

«Ծննդյան» պատմության և Մատթեոսի ցուցադրումը մի նկարի մեջ, բայց շափերի հակառակ հարաբերակցությամբ, ծանոթ է Կոստանդնուպոլսի հետ կապվող մի շարք բյուզանդական ավետարանների ձևավորումներից¹⁴ XI դ. վերջից մինչև XII դ. կեսը բնկած ժամանակահատվածում ծաղկված այդ մատյանների նկարադարձումներում, ի տարբերություն Ռոսլինյան պատկերի, ավետարանիչների (նաև Մատթեոսի) կերպարները մեծ են և ուղեկցվում են տերունական (ընդ որում և «ծննդյան») փոքր տեսարաններով: Ավետարանների հիշյալ խմբում է XII դ. սկզբի նշանավոր էրենրիանուս կոչվող ձեռագիրը (Օբսֆորդ, Բողևյան գրադարան, Auct. T. inl. 1.10), որի ձևավորումներում արտահայտվել է արևելյան հուշարձանների ազդեցությունը: Ուշագրավ է, որ այս հինավուրց գրքի պատկերները կապվում են ոչ միայն Թորոս Ռոսլինի, այլև XIII դ. ուրիշ հայ ծաղկողների աշխատանքների հետ:

Այսպիսով, կրկին անգամ համոզվում ենք, թե ինչպիսի ստեղծագործական մոտեցում է ցուցաբերում Ռոսլինը, այս դեպքում արդեն կոմենիյան դարաշրջանի գեղանկարչական ավանդույթների հանդեպ, և ինչ ձևով է վերաիմաստավորում նախորդների ձեռքբերումները:

Կիլիկյան վարպետի մանրանկարում կարելի է մատնանշել նաև XIII դ. հասարակական հոգեբանության արտահայտությունը, որն իր կնիքն է թողել պատկերադրության վրա:

Քննության առարկա հուշարձանը բացառիկ է և այն առումով, որ երեք մոզերի կողքին ի հայտ են գալիս հինգ ուրիշ կարմրազգեստ ու մոնղոլատիպ դեմքեր: Վերջիններիս մոտ տեսանելի է «թաթարն երեկ այսաւր» մակագրությունը¹⁵: Այդ ձևով Ռոսլինը կապում է արևելքից եկած մոզերի գալուստը մոնղոլ թաթարների այցելության միանգամայն որոշակի իրադարձության հետ:

Հետաքրքիր է, որ նման մոնղոլի արտաքինով մոզ-արքայի նկար տեսնում ենք նաև Սինայի ս. Կատարինե վանքի հավաքածուի մի սրբապատկերում, որը վենետիկյան վարպետների կողմից ստեղծված է 1245—1260 թթ. բնթացքում, Երուսաղեմի խաչակրաց թագավորության տարածքում¹⁶:

Ռոսլինի մանրանկարում և նույն ժամանակ կատարված խաչակրաց սրբապատկերում առկա նորությունը պատճառարանելուն օգնում է ակադեմիկոս Լ. Ս. Խաչիկյանի կարծիքը: Վաստակաշատ գիտնականը նշում է, որ XIII դ. սկզբին մոնղոլների արշավանքին և առհասարակ առաջխաղացմանը դուզնիթաց նրանց մասին հորինվեցին ու տարածում գտան դանազան լուրեր, որոնք արտացոլված են Կիրակոս Գանձակեցու «Պատմության» մեջ:

¹⁴ Տե՛ս C. Meredith, The Illustration of Codex Ebnerianus, A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period.—Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 29 (1966), p. 419, pl. 69.

¹⁵ Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, Արտադի հայկական իշխանությունը և Սորժորի գրքոցը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 11, 1973, էջ 127, Armenian Art Treasures of Jerusalem, Ed. by B. Narkiss, In collaboration with M. E. Stone, Historical survey by A. K. Sanjian, New Rochelle, 1979, p. 52.

¹⁶ Տե՛ս K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom.—Dumbarton Oaks Papers, vol. 20 (1966), p. 63—64, fig. 23.

Ըստ պատմագրի՝ հետո երկրից եկած այդ նվաճողները ներկայացվում էին որպես մոգեր, որոնք գալիս էին քրիստոնյաների վրեժը լուծելու մահմեդականներից: Ի դեմս մոնղոլների տեսնում էին «այն ժողովուրդը, որոնց թագավոր մոգերը երկնառաք պատգամով արևելքից Բեթղեհեմ էին եկել նորածին աստվածորդուն՝ Հիսուս Քրիստոսին երկրպագելու»¹⁷:

Լ. Ս. Խաչիկյանը ցույց է տալիս, որ այդ մտայնությունն է արտահայտվել նաև Ռոսլինի 1260 թ. ձեռագրի «Մենդյան» մանրանկարում: Գիտնականի կարծիքով, կիլիկյան մեծանուն վարպետը՝ «Մոնղոլներին դասելով Քրիստոսի ավետարանով սրբագործված ժողովուրդների շարքը... ընդառաջել է նոր այդ աշխարհակալների հետ համագործակցության և բարեկամության դաշինք կնքած կիլիկյան հայկական թագավորության իշխող շերտերի նկրտումներին»¹⁸:

Ութ մոգերի (նկատի ունենք երեք նվիրատու արքաներին և հինգ մոնղոլատիպ կերպարանքները) առկայությունը Ռոսլինի մանրանկարում դարմանալի ու արտասովոր երևույթ է: Անհրաժեշտ է հիշել, որ 1038 թ. Ավետարանի (Մատենադարան, № 6201) «Մենդյան» պատկերում¹⁹, ի տարբերություն XI դ. հայ գրքարվեստի այլ ստեղծագործությունների, նույնպես տեսնում ենք շեղում եկեղեցու կողմից դարերով սրբագործված կանոնից, երեք մոգերի փոխարեն ներկայացված են չորսը: Հայ մանրանկարչության հեղինակավոր գիտակներից Տ. Ա. Իզմայլովան դա բացատրում է շատ հին պատկերագրական տարբերակի ընդօրինակությամբ:

Երեք մոգերի թիվը այս տեսարանում կանոնացվել է IV դ. սկսած, իսկ մինչև այդ հայտնի են դեպքեր, երբ Արևելքից եկած արքաները պատկերվել են երկու, չորս կամ վեց հոգով²⁰: Ամենայն հավանականությամբ հայ նկարիչը հարություն է տվել տեղական հին ավանդույթին, որը նրան կարող էր փոխանցվել վաղ միջնադարյան շրջանի հայկական հուշարձաններից կամ XI դարի մատյանների ձևավորումներից: Բացի այդ, պետք է անպայման հաշվի առնել, որ մեծահամբավ վարպետը իր ձեռքի տակ կարող էր ունենալ և նախօրինակներ կամ տեսնել արվեստի ստեղծագործություններ՝ հորինված հին դարերում, որոնք չեն հասել մեզ:

Ինչպես քիչ հետո կհամոզվենք, 1038 թ. Ավետարանի «Մենդյան» պատկերագրության հետ Ռոսլինի ծանոթությունը արտահայտվել է նաև նրա մյուս աշխատանքներում:

Մինչև այդ, մատնանշենք Թորոս Ռոսլինի մանրանկարի առանձնահատկություններից երկուսը, որոնցով նա կանխում է իրենից հետո եկող հայ և այլազգի արվեստագետների որոնումները:

Մեծ կիլիկեցու ստեղծագործությունը վերևից պսակվում է կապույտ պատածե կրիզով, որի վրա իրար հետևից շարված են վեր սլացող ութ հրեշտակներ, որոնցից միայն վեցի դեմքերն են երևում: Նկարիչը ասես փորձում է մեզ

17 Լ. Ս. Խաչիկյան, Արտադի հայկական իշխանությունը..., էջ 126—127:

18 Նույն տեղում, էջ 127, ծանոթ. 4:

19 Տե՛ս Լ. Ա. Dournovo, Miniatures arméniennes, Paris, 1960, p. 42—43; T. A. Izmailova, Le Tetraévangile illustrés arménien de 1038 (Maténadaran, № 6201). — Revue des Etudes Arméniennes, t. VII, 1970, p. 214—218, fig. 9, Idem, Армянская миниатюра XI века, М., 1979, с. 51, 59, J. Lafontaine—Dosogne, op. cit., p. 18, pl. 4a.

20 Տե՛ս T. A. Izmailova, Le Tetraévangile illustrés..., p. 216, note 37, 38.

տալ երկնակամար բառի գեղանկարչական համարժեքը և օժտում իր երկը ևս մի բացառիկ առանձնահատկությամբ:

«Մենդյան» XIV—XV դդ. բյուզանդական օրինակներում նկատելի է մսուրի գլխին ճախրող հրեշտակների թիվը ավելացնելու միտում²¹: Թեև 1178—89 թթ. դպտական Ավետարանի (Փարիզ, Ազգային գրադարան, դպտ. 13) մանրանկարում պատկերված են լեռան վերևում միասին ճախրող վեց հրեշտակներ²², բայց այդուհանդերձ մեզ չի թվում, որ նրանց կամարի վրա գետեղենը գաղափարը Ռոսլինը ստացել է այդ կարգի որևէ ստեղծագործությունից: Կարելի էր մտածել, որ մեծ նկարիչը այս հարցում ներշնչվել է Մոնցայի տափաշչի պատկերից (որտեղ նույնպես հորինվածքը պսակվում է աստղի կողքերից սավառնող երկու հրեշտակներով) կամ դրանց հարազատ որևէ այլ հուշարձանից:

Այդպես ենթադրելը հավանական կլիներ, թերևս նաև համոզիչ, եթե Ռոսլինի մանրանկարը աղերսվեր միայն արևելյան արվեստի երկերին: Սակայն նրա քաջատեղյակությունը արևմտյան ստեղծագործությունների պատկերագրությանը թույլ է տալիս մեզ հետաքրքրող մանրամասնը փնտրել եվրոպական հուշարձանների կանոնիկ առանձնահատկությունների մեջ:

Ե դեռս Վերոնայի վերը նշված քանդակի, մենք առիթ ունեցանք տեսնելու, որ «Մոզերի երկրպագությունը» հանդես է գալիս նաև ումանական տաճարների արտաքին հարդարանքում: Այդ թեման հայտնվում է XII—XIII դարերի գերմանական, ֆրանսիական եկեղեցիների ճակատամասում ևս:

XII դարի վերջի Փերմինյի-Լ'էրզամթի (Ֆրանսիա), Սաքսոնիայում Ֆրայբերգի (1220 կամ 1230 թթ.) տաճարներում, ինչպես և Տրիրի 1260 թ. հետո կառուցված Լիբֆրաունկիրխենյի քանդակներում մանկան հետ գահին նստած Մարիամը գրավում է պատկերի կենտրոնը, նրա մի կողմում մոզերն են, իսկ մյուս կողմում՝ այլ կերպարներ, բացառությամբ հովիվների, որոնք ներկայացված չեն²³ (ուշագրավ է Ֆրայբերգի քանդակը, որտեղ այդ մասում հանդես են գալիս ումանական արվեստին ոչ բնորոշ, բայց արևելյան, մանավանդ բյուզանդական հուշարձաններին հատկանշական, Հովսեփն ու հրեշտակը)²⁴:

Այս ումանական ստեղծագործությունների թվարկումը մեզ համար էական է հատկապես այն իմաստով, որ թե դրանց և թե շատ ուրիշ գոթական եկեղեցիներում ճակատամասի քանդակները զարդարված են պայտածև կամարների վրա տեղադրված հրեշտակների շարքերով, անգամ եթե ձևավորումները վերաբերում են այլ թեմաների²⁵:

Ըստ երևույթին ումանական արվեստից եկող կանոնիկ առանձնահատ-

²¹ Տե՛ս G. Ristow, Geburt Christi..., col. 657—658.

²² Տե՛ս նույն տեղում, J. Lafontaine—Dosogne, Les représentations..., p. 20, pl. 5a.

²³ Տե՛ս G. Schiller, Christian Iconography, p. 108, fig. 277—279.

²⁴ Տե՛ս A. Weis, Drei Könige.—In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1968, col. 545—546, Abb. 4, H. Magrius, Zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte.—In: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert, Dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963, Weimar, 1967, S. 198—221.

²⁵ Տե՛ս E. Mâle, The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century, New York, 1958, fig. 111, 127, 129, 131, 134, 174, 176, 178, 179, Idem, Religious Art. From the Twelfth to the Eighteenth Century, New York, 1958, fig. 10, 22

կությունն է հուշել Ռոսլինին ստեղծելու իր պատկերի գեղանկարչական համապատասխան մանրամասնը: Քանդակագործական սկզբունքը ձևափոխելով, ճարտարապետական զարդը «թարգմանելով» նկարչական լեզվի միջոցներով, երկնային էակների խմբով պսակելով իր երկը, կիլիկյան վարպետը մի նոսրինքնատիպ երանգ է հաղորդում «Մննդյան» մանրանկարին և ուրիշ մի ամուր կապի մեջ առնում վերին ու ստորին կերպարները:

Պատկերը ընդգրկվում է յուրահատուկ ձվաձև շրջանակի մեջ, որի կենտրոնը Մարիամն է մանկան հետ: Այս շրջանակը կազմվում է երկնականարի հրեշտակներից, հովիվներից, մոզերից, Հովսեփից, Մատթեոս ավետարանչից, նորածնին լողացնող կանանցից:

Մանրանկարի հորինվածքում շրջանի գաղափարը դնելը արդյոք չի գալի՞ս Դիոնիսիոս Արիսպագացու երկնային հեերարխիային վերաբերող գրվածքից, որտեղ ասվում է, թե բոլոր երկնային դասերը, արարածները Աստծու գահի շուրջը կազմում են մեծ լուսավոր շրջաններ և որքան նրանք մոտենում են բուն լույսի աղբյուրին, այնքան նրանց փայլն ավելանում է: Հիշարժան է, որ հատկապես գրական այս ստեղծագործությանն է դիմում ֆրանսիական միջնադարյան արվեստի հմուտ գիտակ է. Մալր ումանական, գոթական քանդակներում պայտածե կամարի վրա սերովբեների և քերովբեների ներկայությունը բացատրելու համար²⁶:

Ինչպես կտեսնենք ավելի ուշ, եվրոպական արվեստի հետ Ռոսլինի պատկերների առնչությունները հանդես են գալիս բավական հաճախ: Այդօրինակ կապերի վերաբերյալ հետաքրքիր մտորումների առիթ է տալիս նաև խնդրո առարկա մանրանկարում հովիվներին ավետող հրեշտակը: Մարիամի գլխավերևում պատկերված, նա իր կենտրոնական դիրքով անսովոր, նոր երևույթ է «Մննդյան» թեմայի կատարման կանոնիկ առանձնահատկությունների տեսանկյունից:

Միջնադարյան արվեստի միայն մեկ օրինակում, այն էլ իտալական գեղանկարչության պատմությունից է հայտնի այդպիսի բացառիկ տեղադրություն ունեցող ավետող հրեշտակի կերպարը: Խոսքը վերաբերում է Բոլոնիայում (Ակադեմիա, № 316) պահվող XIII դ. վերջին կամ XIV դ. սկզբին ստեղծված սրբապատկերին²⁷:

Սա այն դեպքերից մեկն է, երբ Ռոսլինը իր ձևաքերումներով առաջ է անցնում նախավերածնության արվեստագետներից:

Մարիամի հետ միևնույն առանցքի վրա գտնվելով, ավետող հրեշտակը ոճական որոշակի խնդիր է իրականացնում՝ նրա միջոցով նկարիչը շեշտում է, ևս մի անգամ ընդգծում կույսի ու մանկան կերպարների առաջնայնությունը մյուս գործող անձանց համեմատ:

Մարիամի և երեխայի կարևորությունը հաղորդված է ոչ միայն նրանց կենտրոնական դիրքով: Մարիամը ավելի մեծ է պատկերված, քան մյուս կերպարները: Նրա և նորածնի նշանակությունը առանձնացված է այլ ոճական միջոցներով ևս: Այս երկուսի ընդհանուր կոնաձև կամ բրդաձև եզրանկարը կրկնված է քարանձավի և սպա երկնականարի սլացիկ ձևերով, հովիվների ու մոզերի ուղղվածությունը և շարժումներով:

²⁶ St'« E. Mâle, The Gothic Image..., p. 8.

²⁷ St'« G. Millet, Recherches..., p. 105, fig. 46.

Թուսլինի նկարի այս թաքուն երկրաչափականությունը խիստ բնորոշ է նրա աշխատանքանակին և ի հայտ է գալիս մեզ հասած նրա առաջին իսկ մանրանկարներում: Պատկերի տարրեր մասերի կուռ փոխկապակցությունը ոչ միայն ապահովում է ստեղծագործության ութմիկ ներքին կառուցվածքը, այլև վկայում է հեղինակի՝ իրրև փայլուն գծանկարչի ձիրքը:

Ոճական առումով Մարիամի կերպարը այստեղ կարող է դիտվել որպես Թուսլինի աստվածամայրերից լավագույնը:

Նկարիչը կարծես կույսի գեմքը պատկերել է կանացի կատարյալ գեղեցկության մասին իր ունեցած պատկերացումների համաձայն: Նրա ճաշակը այստեղ, թվում է թե, արձագանքում է դասական անտիկ շրջանի վարպետների ըմբռնումներին: Թեև Մարիամի դեմքը աչքի է ընկնում իր շեշտված հայկական ազգային գծերով, բայց, այդուհանդերձ, հնարավոր չէ ձերբազատվել այն տպավորությունից, որ նկարչին կարող էր նախօրինակ ծառայել նաև հելլենիստական ժամանակաշրջանի արձանագործության որևէ նմուշ:

Թուսլինի կողմնորոշումը անտիկ արվեստի ավանդույթների ու շափանիչների կողմը կարող էր պայմանավորված լինել կոմենիյան և պալեոլոգյան բյուզանդական գեղանկարչության մեջ դիտվող հելլենիստական սկզբունքների վերածնությունը²⁸: Չպետք է բացառել նաև հայ միջնադարում երբեք չմարող հետաքրքրությունը անտիկ քաղաքակրթության նկատմամբ:

Թուսլինյան այս երկը բացառիկ է ոչ միայն իր գեղարվեստական արժանիքներով, այլև պատմական, ազգագրական տեսանկյունից. հովիվների և մոզերի գլխարկների ձևերը, զգեստի առանձին մանրամասները գաղափար են տալիս XIII դարի տարազների վերաբերյալ²⁹:

Թուսլինի «Մենդյան» թեմայով հորինված մեզ հասած երկրորդ աշխատանքն է նրա ծաղկած ամենաշքեղ ձևագրի՝ 1262 թ. Սերաստիայի Ավետարանի (Բալթիմոր, Վոլթերս Պատկերասրահ, 539) մանրանկարը: Այս մատյանը նկարիչը ձևավորել է Կոստանդին կաթողիկոսի եղբորորդի Քորոս քահանայի պատվերով:

Մեզ հետաքրքրող մանրանկարը ներկայացված է Ղուկասի բնագրում (էջ 208 բ) և աչքի է ընկնում իր համառոտ պատկերագրությամբ: Այն ծավալվում է երկու հանդիպակաց էջերի վրա, որոնցից մեկի վրա պատկերված է քարանձավի մեջ պառկած Մարիամը, նրա կողքին մանուկը և կենդանիները, ձայնում նկարված է մտածկոտ դիրքով նստած, կոնակը մյուսներին դարձրած Հովսեփը, իսկ աջից ցույց են տրված հովիվները:

Մանրանկարի բացառիկ հատկանիշն է այն, որ հովիվները գառներ են գրկել, այսինքն՝ մոզերի նմանողությամբ բերել են իրենց ընծաները:

Նախրատու արջաները մանրանկարում ներկա չեն:

²⁸ Տե՛ս K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts.—In: Festschrift Herbert von Einem, Berlin, 1965. S. 299—312, Idem, The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression.—In: Byzantine Art—An European Art. Lectures. Athens, 1966, p. 166—170, E. Kitzinger, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered.—XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien. 4—9. October, 1981. p. 663—665, 669—670.

²⁹ Տե՛ս S. Der Nersessian, Miniatures ciliciennes, p. 512—513.

Այստեղ ընդգրկված է նաև սրնգահար հովիտի կերպարը, որը շատ տարածված է «Մենդյան» հայկական մանրանկարներում: Վերջինս իր գեմբը շրջել է և նայում է դիմացի էջի վրա ներկայացված հրեշտակին, որի ներքևում, լուսանցքի տարածության մեջ նկարված են ոչխարների, այծերի հոտերը³⁰:

Ս. Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով այս պատկերը «Մենդյան» թեմայի նոր, մինչ այդ անծանոթ մեկնաբանությունն է: Անվանի գիտնականը նշում է, որ հովիտների երկրպագությունը ի հայտ է գալիս վաղ քրիստոնեական շրջանում պաղեստինյան (այսինքն՝ Մոնցալի.-Լ. Չ.) վերահիշյալ տափաշշի վրա, որտեղ մանուկը գրկին նստած կույսը մի կողմից ընդունում է երեք մոզերի ընծաները, իսկ նրա մյուս կողմից ցույց են տրված նվերներ շունեցող, աստղն ու հրեշտակին մատնանշող երեք հովիտները:

Ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի, ավելի ուշ ստեղծված բյուզանդական ձեռագրերում, օրինակ Վատիկանի գրադարանի № 1156 և Ֆլորենցիայում կաուրենցյան գրադարանի Plut. VI, 23 մատյաններում առանձին մանրանկարներ պատկերում են հովիտներին սկզբից՝ հրեշտակին ունկնդրելու պահին, հետո մտերի և կույսի մոտ կանգնած, բայց այդ ստեղծագործություններում նրանք ներկայացված են առանց ընծաների: Վաստակաշատ գիտնականը եզրակացնում է, որ ոստիկանյան այս երկը ցուցադրում է ավետարանական բնագրի ազատ մեկնաբանությունը³¹:

Մեկ այլ ուսումնասիրողի՝ Փ. Լաֆոնտեն-Դոզոնի կարծիքով այդ պատկերը կարող էր վկայել խաչակիրների միջոցով եկած արևմտյան ազդեցության մասին, եթե 1038 թ. հայկական Ավետարանում (Մատենադարան, № 6201) շահնդիպեր նույն մոտիվը՝ գառը կրող հովիտի կերպարը, որը վկայում է տեղական ազգային ավանդույթի մասին³²:

Անհրաժեշտ է նկատել, որ Ռոստինի արվեստում օրինաչափ կերպով մերթ ընդ մերթ երևան է գալիս կողմնորոշումը XI դ. հայ գրքարվեստի, հատկապես, Անիի դպրոցի սկզբունքների վերածնման նկատմամբ:

Կիլիկյան նկարչի պատկերի անկրկնելիությունը պարզող առանձնահատկությունների հետ մեկտեղ այստեղ առկա են մանրամասներ, որոնք հնարավորություն են տալիս կամրջելու հուշարձանը նախընթաց շրջանի հայկական և այլ ժողովուրդների ստեղծագործությունների հետ:

Մարիամի մի ձեռքը հանգչում է ծնկին, իսկ մյուսը բարձրացված է կրծքին:

Այս տարբերակը միջնադարյան արվեստում հանդես է գալիս ոչ թե XII դ. սկսած, ինչպես կարծում է Գ. Միլեն³³, այլ շատ ավելի վաղ: Չնայած թեթևակի բարձրացրած Մարիամին տեսնում ենք VI—VII դդ. պաղեստինյան սրբաբանի (Հոռոմ, Վատիկանի գրադարան, Սանկտա Սանկտորում մատուռ) նկարում, Սինայի VII կամ IX—X դդ. սրբապատկերներում³⁴:

³⁰ Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1974, pl. D, fig. 110—111.

³¹ Տե՛ս նույն աեղում, էջ 22:

³² Տե՛ս J. Lafontaine—Dosogne, Les représentations..., p. 18, pl. 4a; T. A. Ismailova, Le Tétrévangile illustré, p. 214—218, fig. 9.

³³ Տե՛ս G. Millet, Recherches..., p. 106, 107.

³⁴ Տե՛ս K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, Thecons, Princeton, New Jersey, 1976, vol. 1, p. 73—75, pl. XXX, fig. 14.

Այս պատկերագրական տիպը տարածում է գտնում XII դարում, օրինակ, Գեյր էս-Սուրյանի ասորական վանքի և Նովգորոդի Սպաս ներեդիցայի (1199 թ.) որմնանկարներում, Բրիտանական թանգարանի հունական մատյանի (Հարլի, 1810) և դալցրուրգյան մի ձեռագրի (Մյունխեն, Բավարական պետական գրադարան, լատ. ձեռ. 15903) մանրանկարներում³⁵:

1226 թ. ասորական Ավետարանի (Միդիաթ, ասորական-օրթոդոքսալ եպիսկոպոսություն), XIII դ. երկրորդ քառորդին վերաբերող խաչակրաց ձեռագրի (Պերուչա, Քաղաքային գրադարան, 6) և 1232 թ. Քարգմանչաց Ավետարանի (Սատենադարան, № 2743) մանրանկարները վկայում են, որ ռոսլինյան դարաշրջանում հին ավանդույթը շարունակում էր պահպանվել նաև Արևելքում³⁶:

Հիշարժան է, որ Քարգմանչաց Ավետարանի ու Ռոսլինի մանրանկարների համեմատությունը երևան է բերում մի շարք բնահանուր նախօրինակներ, որոնք ժամանակին գործածվել են մեծ կիլիկեցու և նրա ավագ ժամանակակցի՝ Գրիգոր ծաղկողի կողմից:

XIII դարի հայ գրքարվեստի այդ երկու տաղանդավոր վարպետների երկերի առնչությունները կարելի է բացատրել Հռոմկլայի գրչատան XII դարի երկրորդ կեսի կամ XIII դարի սկզբի ստեղծագործությունների՝ Կարինում (որտեղ ենթադրում են, որ ծաղկվել է Քարգմանչաց Ավետարանը) հայտնի լինելու պարագայով: Բացառված չէ նաև հակառակը՝ կարնեցի արվեստագետների աշխատանքների օգտագործումը Ռոսլինի կողմից, որ պատճառաբանվում է կենտրոնական Հայաստանի գեղանկարչությունը հարազատ մնալու նրա ձրգտումով:

«Մենդյան» թեմայով հորինված Ռոսլինի երկերի շարքում բոլորովին շուտամնասիրված օրինակներից է 1268 թ. Մալաթիայի Ավետարանի (Սատենադարան, № 10675) մանրանկարը³⁷: Մեծաքանակ լուսանցազարդերով, փառահեղ պատկերներով ծաղկված այս մատյանը ստեղծվել է Կոստանդին Բարձրբերդցու հանձնարարությամբ ի վայելումն Հեթում Ա. թագավորի թոռ Հեթումի, որն այդ ժամանակ, ինչպես նկատում է Լ. Ս. Խաչիկյանը, իր կյանքի երեք տարին նոր բոլորած մի մանուկ էր, բայց 1288 թ. պիտի ժառանգեր Կիլիկիայի թագավորական գահը³⁸:

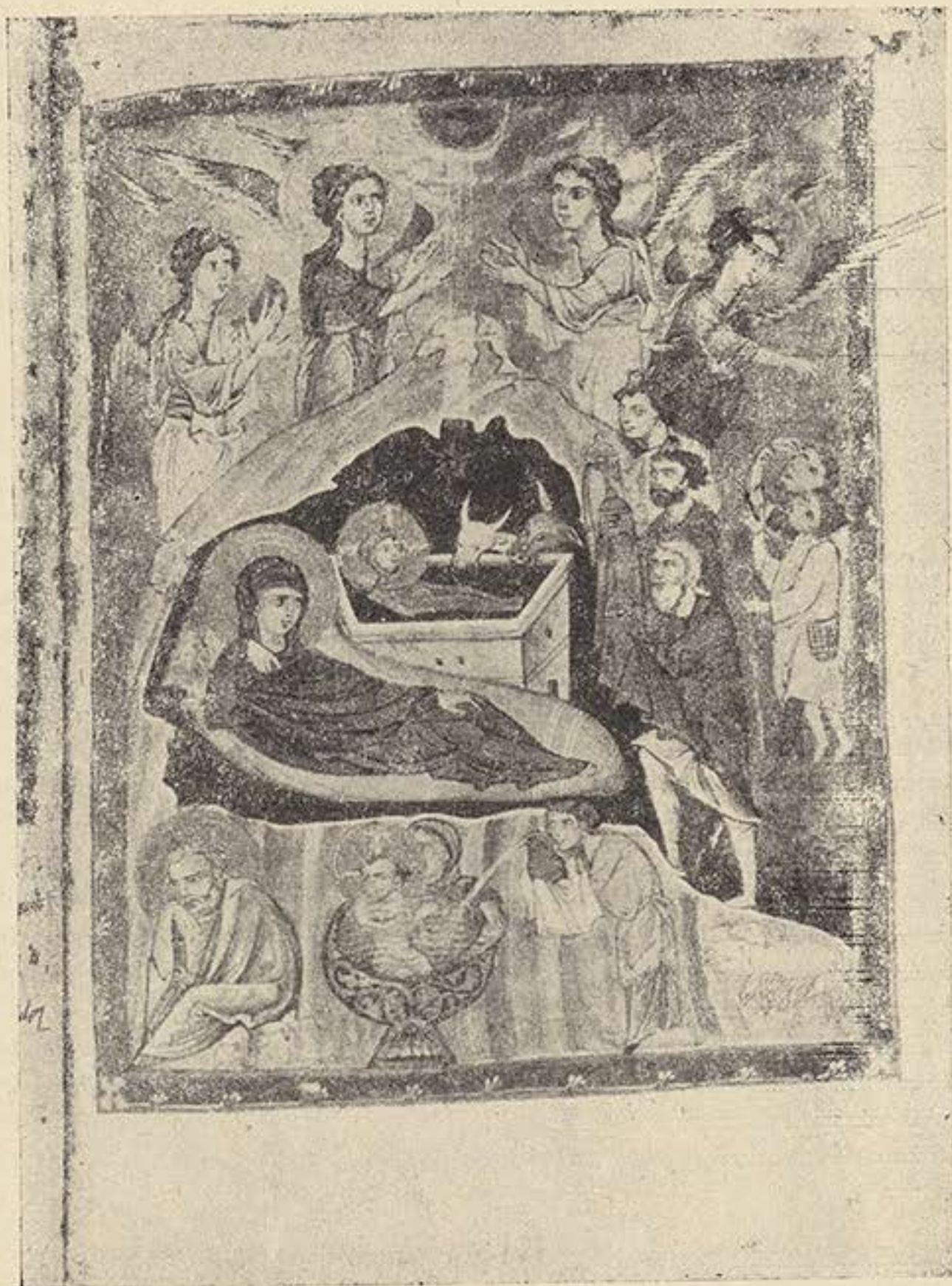
Մալաթիայի Ավետարանի «Մնունդը» գտնվում է Ղուկասի բնագրում (էջ

³⁵ Տե՛ս W. F. Volbach, *J. Lafontaine—Dosogne, Byzanz und die christliche Osten*, P. K. G., III, Berlin, 1968, Abb. 394. *J. Leroy, Le décor de l'église du couvent des syriens au Ouady Natroun (Egypte)*.—*Cahiers Archéologiques*, t. 23 (1974), p. 157, 164, 166—167, fig. 9, 11, *G. Millet*, op. cit., p. 100, 148, *G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig, 1908, Tafelband, Taf. LII, Abb. 158.

³⁶ Տե՛ս *J. Leroy, Les manuscrits syriaque à peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, Album, pl. 102, fig. 1, *H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pl. 58b; *Л. Б. Чугасян, Иконография миниатюры «Рождество» Евангелия Таргманчац*.—В кн.: *Армянское искусство*, т. 2, Ереван, 1984, с. 82—85, рис. 47.

³⁷ Տե՛ս Sotheby and Co., *Catalogue of Twenty-three Important Armenian Illuminated Manuscripts*, London, 1967, p. 8—9.

³⁸ Տե՛ս Լ. Ս. Խաչիկյան, *Քորոս Ռոսլինի ձեռագրի վերջին հանգրվանը, «Գարուն», 1976, № 4, էջ 60*:



Նկ. 2

187ա): Ե՛վ այս պատկերը, և՛ հուշարձանի ձևափորման մյուս մասերը առանձնահատուկ արժեք են ներկայացնում: Մալաթիայի Ավետարանը Քորոս Թոսլինի ստորագրությունը կրող վերջին ձեռագիրն է, և այդ մատչանում է ըստ ամենայնի գրականով արվեստագետի՝ տարիների ընթացքում ամբարած հմտությունը, հզկվել ու բյուրեղացել են նրա աշխատանքանակի վարպետությունը, ավելացել կենսափորձը: Այս աննման ձեռագրի մեջ յուրաքանչյուր նկարազարդում ուրույն կերպով պատմում է մեծ նկարչի մասին, ներկայացնում նրան որպես իմաստուն փիլիսոփայի, կյանքի դառնությունն ու քաղցրությունը մինչև վերջ ճաշակած խորունկ արվեստագետի:

Մալաթիայի Ավետարանի «Մենդյան» իրրև բաղմակեբայար մանրանկար ընդհանրացնում, ի մի է բերում հեղինակի իմացությունը խնդրո առարկա թեմայի պատկերագրության վերաբերյալ (նկ. 2):

Նկարագարգլոզ բնագրի համաձայն Մարիամն ու նորածին Քրիստոսը ցույց են տրված քարանձավի ներսում, որից աչ տեսանելի են ընծաներ բերած երեք մոզերը: Վերջիններս ներկայացված են մի գծի վրա՝ մեկը մյուսի տակ: Ավանդության համաձայն նրանք տարբեր տարիքներ ունեն. ամենաներքևի արքան ծերունի է, կենտրոնում գտնվողը միջին տարիքի, իսկ վերևում կանգնածը երիտասարդ: Զախից, ստորին անկյունում մտածմունքի մեջ, մեջքով դեպի մյուս կերպարները նստած է Հովսեփը: Նրանից աչ, ավելի բարձր պատկերված Մարիամը ցույց է տրված իր առջև նայելիս, ձախ ձեռքը դրած ծնկին, իսկ աչք բարձրացրած դեպի պարանոցը, կարծես պատրաստվելով գլուխը հենել ձեռքին:

Հովսեփի կողքին ներկայացված է մանկան լվացման դրվագը. կանգնած մի կին սափորով ջուր է լցնում կոնքի մեջ, որտեղ ցույց է տրված նորածին Քրիստոսը, իսկ մեկ ուրիշը՝ հավանաբար մանկաբարձուհին, պահում է վերջինիս ջրի մեջ: Մոզերի վերևում տեսանելի են շորս հրեշտակներ, որոնցից երեքը, դատելով նրանց ձևերի շարժումներից, երկրպագում են երկնային լույսի շիթը՝ նրա մեջ տեսնելով աստվածային ներկայությունը, իսկ մեկը՝ թեքվելով փոքրին աչ, բարի ավետիսն է հայտնում երկու հովիվներին: Այս երկուսը հանդես են գալիս մոզերի կողքին, մանրանկարի աչ մասում:

Ստեղծագործության նկարագրությունից հետևում է, որ այստեղ գործ ունենք «Մենդյան» թեմայի զարգացած պատկերագրության հետ, որը միջնադարյան արվեստում ձևավորվել է Ռոսլինի աշխատանքից շատ առաջ:

Պատկերի տրամաբանական կենտրոնը կազմում են Մարիամն ու նորածինը, և մյուս բոլոր կերպարները, օղակելով քարանձավի մեջ գտնվող մորն ու մանկանը, կարծես պատվում են նրանց շուրջ: Այս նույն սկզբունքը, բայց բոլորովին այլ կերպ, նկարիչը, ինչպես տեսանք, իրականացրել էր դեռևս 1260 թ. Ավետարանի «Մենդյան» տեսարանում:

Ի տարբերություն հիշյալ ստեղծագործության ներքին շարժուն ուժի՝ Ռոսլինը այստեղ հաղորդում է անդորրի, հավասարակշռության տրամադրություն, որ ճառագում է առաջին հերթին Մարիամի՝ թիկն տված, ընդարմացած դիրքից: Հիշարժան է նրա աչ ձևերի շարժումը, որը տարբերում է կույսի կերպարը բյուզանդական և արևելաքրիստոնեական այլ ժողովուրդների «Մենդյան» մեջ նկարված աստվածամոր տիպերից:

Դժվար չէ նկատել, որ Տրապիզոնի Ավետարանի (Վենետիկ, Մխիթարյան միարանության գրադարան, № 1444) և Մուզնու Ավետարանի (Մատենադարան, № 7736) «Մենդյան» պատկերում³⁹ և Ռոսլինի ստեղծագործության մեջ Մարիամը նույն շարժումն է անում՝ ձևերի դաստակը ծալելով, մոտեցնում է վզին:

Համեմատության համար բերված այս երկու հուշարձանները համարվում են Անիի XI դարի գրքարվեստի նմուշներ: Ռոսլինի մանրանկարի և դրանց ընդհանրությունները պատահական չեն: Մեծ արվեստագետի առաջին իսկ աշխա-

39. Տե՛ս Մ. Ճանաչան, Հայկական մանրանկարչություն, Վենետիկ, 1966, պատկ. 19, T. A. Izmailova, Le cycle des fêtes du Tetraévangile de Mougna (Maténadaran, № 7736).—Revue des Etudes Arméniennes, 1969, t. VI, pl. 11.

տանքում՝ 1256 թ. Զեյթունի Ավետարանում հանդիպում են բազմաթիվ առանձնահատկություններ, որոնք գալիս են Անիի մանրանկարչությունից: Թե՛ այստեղ և թե՛ անդրանիկ ստեղծագործություններում Քորոս Ռոսլինը վերածնում է Բագրատունյաց մայրաքաղաքի ձեռագրերի պատկերազարդման փառավոր ավանդույթները:

Սակայն կիլիկեցի ծաղկողի մանրանկարում Անիի պատկերների Մարիամը նույնությամբ ընդօրինակված չէ: Անիի մատյանների ձևավորումներում կույսի ձևերը բողբոջված է զգեստի կտորով, իսկ Ռոսլինի մանրանկարում այն բաց է:

Քորոս Ռոսլինից առաջ կատարված երկերից միայն մեկում՝ Յլորենցիայի Ռիկարդինա գրադարանի (Ms. 323) Սաղմոսագրքի «Մենդյան» պատկերում է հանդիպում այդ ձևով նկարված Մարիամը⁴⁰: Խաչակիրների գրքարվեստի հայտնի գիտակ Հ. Բուխթալի կարծիքով հիշյալ ձեռագիրը ստեղծվել է Երուսաղեմում 1235—1237 թթ. Ֆրիդրիխ 2-րդ կայսեր համար՝ նրա և անգլիական արքայազուսար Իզաբելլայի պսակադրության առթիվ: Որպես ամուսնական նվեր նախատեսված այս մատյանի ծաղկողը հավանաբար եղել է սիցիլիացի: Ուսումնասիրողները գտնում են, որ խաչակիրների Սաղմոսագրքի ձևավորումներում արտահայտվել է գերմանական գրքարվեստի ազդեցությունը և բյուզանդական նախօրինակների իմացությունը:

Ռիկարդինա գրադարանի ձեռագրի Մարիամի ոչ սովորական շարժումը կարող էր ծնվել Կիլիկիայում կամ Երուսաղեմում Անիի XI դ. մանրանկարների և XII դ. բյուզանդական նախօրինակների «խաչասերումից»: XII դարի բյուզանդական նման աշխատանքներ կարող էին լինել Աթոս լեռան (Հունաստան) Պանտելեյմոն վանքի № 6 ձեռագրի մանրանկարը⁴¹, Մոնրեալի (Սիցիլիա) տաճարի խճանկարը⁴² և այլ երկեր:

Մարիամը այս պատկերներում պատկած է, գլուխը հենած մի ձեռքին, իսկ մյուս ձեռքը դրած ծնկին: Մոնրեալի խճանկարի առիթով Օ. Գեմուսը նշում է, որ այդ դիրքը բնորոշ է XII—XIII դդ. անցումային շրջանի հուշարձաններին⁴³:

XII դարում քննվող առանձնահատկությունը հանդիպում է նաև բյուզանդական արվեստի ազդեցությամբ ստեղծված անգլիական Վինչեստրի Աստվածաշնչի (Վինչեստրի տաճարի գրադարան) 1150—1180 թթ. ձևավորման մեջ⁴⁴, իսկ ավելի ուշ, այն նկարազարդող անգլիացի մանրանկարչի մեկ ուրիշ աշխատանքում՝ Սիգենայի (Իսպանիա) Սալա Կապիտոլարե տաճարի «Մենդյան» XIII դ. սկզբի որմնանկարում, որը ոչնչացել է մեր դարի 30-ական թվականներին: Սիգենայում անգլիացի վարպետի՝ սիցիլիա-բյուզանդական տարրեր ունե-

⁴⁰ Տե՛ս H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, p. 42—43, pl. 52a. *A History of the Crusades*, General editor Kenneth M. Setton, vol. IV, *The Art and Architecture of the Crusader States*, Edited by Harry W. Hazard, Wisconsin, 1977, p. 129—130, fig. XL1a.

⁴¹ Տե՛ս S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts*, vol. 2, Athens, 1975, fig. 305

⁴² Տե՛ս O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, pl. 65b.

⁴³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 273:

⁴⁴ Տե՛ս C. M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066—1190. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, London, 1975, p. 108—111, fig. 239.

ցող ստեղծագործությունները ուղղակի ծագում են Մոնրեալի պատկերներից⁴⁵։ Այս երկերը և Մարիամի նույն կանոնիկ տիպն ունեցող մատավորապես 1225 թ. թյուրինգիայում կամ Սաքսոնիայում ծաղկված ձեռագրի մանրանկարը⁴⁶ վկայում են Միջերկրական ծովի ավազանի և նույնիսկ ավելի հեռու ընկած երկրների արվեստում հիշյալ պատկերագրական նախօրինակի տարածված լինելու մասին։

Թվարկված գեղանկարչական նմուշները օգնում են պարզելու, թե Անիի մանրանկարներից բացի ո՞ր պատկերների օգտագործումով կարող էին առաջանալ Ռիկարդինայի Սաղմոսագրքի և Ռոսլինի մատյանի ձևավորումները։

Կիլիկիայի հայկական թագավորության կապերը Միջերկրական ծովի ավազանի երկրների և Արևելքում հաստատված խաչակիրների հետ ըստ երևույթին նպաստավոր հնարավորություններ էին ընձևում Եվրոպայի ու կիլիկեցի արվեստագետների շփումների համար։ Ամենայն հավանականությամբ, Ռոսլինի տեղյակությունը արևմտյան հուշարձաններին պայմանավորված է այդ կարգի առնչություններով։

Ուշագրավ է, որ Ռիկարդինայի Սաղմոսագրքի նկարագրողումների հետ են առնչվում Ռոսլինի ոչ միայն այս, այլև ուրիշ մանրանկարները։ Խաչակիրների գրքարվեստի այդ օրինակը աղերսվում է նաև հայկական այլ մատյանների հետ⁴⁷։

Ռիկարդինայի Սաղմոսագրքի և Ռոսլինի ձեռագրի պատկերներում Մարիամի բացառիկ շարժումը ավելի մտերմիկ զգացողություն է հաղորդում աստվածամոր կերպարին, ևս մեկ անգամ հուշելով նրա հետձննդարհության թույլ վիճակը։

Տարբեր ձևերով հաղորդված կույսի հոգնած դիրքը միջնադարյան նկարիչների համար ակնարկ էր, որ Քրիստոսը մարդ է՝ ծնված կնոջից⁴⁸։ Գիտնականները ենթիմաստ են տեսնում նաև «Մենդյան» տեսարանի մյուս կերպարների մեջ։ Կոնակը բոլորին դարձրած Հովսեփի դիրքը Ա. Գրաբարի կարծիքով պատկերագրողների ակնարկն է այն մասին, որ Քրիստոսի իրական հայրը Հովսեփը չէ⁴⁹։

Հետևաբար Ռոսլինը կանոնիկ սովորական և ոչ սովորական ձևերով տալիս է Մարդեղության գաղափարի հակասական կողմերը։ Ասվածին է վերաբերում նաև Քրիստոսի առաջին լողացման դրվագը, որը հուշում է մանկան մարդկային նկարագրի մասին⁵⁰։

Արվեստագետների կատարած ուսումնասիրություններից պարզվում է, որ լվացման հատվածի պատկերագրությունը, կապված նորածնի դիրքի հետ, լինում է երեք տիպի։ Դրանցից առաջինը ցուցադրում է մանկանը կոնքի մեջ, երկրորդը երեխային ներկայացնում է մանկաբարձուհու ծնկներին կանգնած,

⁴⁵ Տե՛ս O. Demus, Romanesque Mural Painting, New York, 1970, p. 52, 54, 57, 119, 124, 487, fig. 224.

⁴⁶ Տե՛ս G. Schiller, Christian Iconography, fig. 178.

⁴⁷ Տե՛ս Լ. Զալգասզյան, Մի էջ Գրիգոր ծաղկողի ժառանգությունից, «Էրաբեր հասարակական գիտությունների», 1984, № 2, էջ 87։

⁴⁸ Տե՛ս G. Schiller, Christian Iconography, p. 62.

⁴⁹ Տե՛ս A. Grabar, Christian Iconography, A Study of Its Origins, Princeton, New Jersey, 1968, p. 130.

⁵⁰ Տե՛ս G. Schiller, Christian Iconography, p. 64.

իսկ երրորդի համաձայն կինը պահում է նորածնին երկու ձևերով, պատրաստ ընկղմելու նրան ջրի մեջ⁵¹:

Այս դասակարգման համապատասխան լվացման դրվագը Ռոսլինի մանրանկարում վերաբերում է առաջին տիպին: Այն, այսինքն կոնքի մեջ ուղիղ կանգնած մանկան պատկերով կանոնիկ տարբերակը, որպես օրենք հարատևում է վաղ և միջին բյուզանդական շրջանում, ընդհուպ մինչև XII դարի վերջը⁵²:

Օ. Դեմուսի կարծիքով, կոնքի մեջ նստած նորածինը XII դարի վերջից սկսած ավելի հաճախ է հանդիպում «Մենդյան» թեման ներկայացնող ստեղծագործություններում, քան մինչև այդ⁵³:

Ուշագրավ է, որ թե՛ այս դրվագը և թե՛ մանկաբարձուհու ջրի շերմաստիճանը փորձելու պահը, որպես մոտիվ ծագում են անտիկ արվեստից⁵⁴ և դարից դար ընդօրինակվելով գալիս հասնում Ռոսլինի մանրանկարին: Ջրի տաքությունը ստուգելու մոտիվը XIII դարում գրավում է ոչ միայն մեծ նկարչին, այլև նրան գրեթե ժամանակակից 40-ական թվականների բյուզանդական որմնանկարիչներից ոմանց⁵⁵:

Միջնադարյան արվեստում սակավ է պատահում, որ մանկաբարձուհին նկարված լինի նորածնի հետևից ոչ լրիվ, այսինքն այնպես, ինչպես ցույց է տրված ռոսլինյան պատկերում: Կանոնիկ այդ առանձնահատկությունը ունեցող հուշարձաններից են Փարիզի Ազգային գրադարանի XI դարի Ավետարանի (հուն. 74), Բարսեղ 2-րդ կայսեր նույն ժամանակի Հայսամավուրբի (Վատիկանի Առաքելական գրադարան, հուն. 1613) մանրանկարները, 1100 թ. Դաֆնիի խճանկարը, XIII դ. սրբապատկերի բեկորը (Արևմտյան Բեռլին, Պետական թանգարաններ)⁵⁶:

Այս հազվագյուտ պատկերազրական հատկանիշը ունեցող երկերի թվաքանակումը թույլ է տալիս համոզվելու, որ Ռոսլինը կողմնորոշվում էր նաև դեպի բյուզանդական արվեստի առավել ընտիր հուշարձանները, օգտագործում նրանց հեղինակների գեղարվեստական ձևերը:

Մանկաբարձուհուն մանուկ Քրիստոսի կոնակից տեղադրելը և կիսով շափ պատկերելը ոճական իմաստով ծառայում է խորություն ստեղծելու նպատակին: Նույնը կարելի է ասել նաև իրար տակ զետեղված մոզերի կամ հովիտների վերաբերյալ:

Ուշագրավ է, որ երեք արքաների այսօրինակ ներկայացումը բավական հազվադեպ է և ծանոթ է ոչ կոմնիսյան դարաշրջանի բյուզանդական արվեստի նմուշներից, մասնավորապես Հագուդերայի (Կիպրոս) Պանագիա տու Արա-

⁵¹ Տե՛ս S. Katopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244), München, 1975, S. 94—95. G. Ristow, Geburt Christi, col. 652—653.

⁵² Տե՛ս S. Katopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada..., S. 94.

⁵³ Տե՛ս O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, p. 273.

⁵⁴ Տե՛ս S. Katopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada..., S. 93—96.

⁵⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 93—94, գծանկար 14, տախտ. 4—5:

⁵⁶ Տե՛ս G. Millet, Recherches..., fig. 100. P. Wilhelm, Geburt Christi, S. 97—98, Abb. 1, W. F. Volbach, J. Lafontaine—Dosogne, Byzanz und die christliche Osten..., Abb. 18, A. B. Банк, Прикладное искусство Византии IX—XII вв., М., 1978, рис. 97.

կու վանքի 1192 թ. որմնանկարից⁵⁷: Ռոսլինը այդ միջոցը կիրառում է այլ պատկերներում ևս⁵⁸:

Նվիրատու մոզերի երկրպագությունը «Մենդյան» նկարների բաղկացուցիչ մասն է դառնում սկսած միջին բյուզանդական շրջանից⁵⁹: XII դարի ընթացքում այն լայն տարածում է գտնում հուշարձանների մեծ մասում⁶⁰:

Արևելյան, նաև հայկական արվեստում (օրինակ Մուղնու և Քարգմանչաց Ավետարանների մանրանկարներում) շատ հաճախ է հանդիպում մոզերին մսուրի աչից, իսկ հովիվներին ձախից ցուցադրող պատկերագրական տարբերակը⁶¹: Այսպիսի հորինվածքով ստեղծագործությունները XII և XIII դարերի բյուզանդական արվեստում ավելի մեծ թիվ են կազմում, քան այն երկերը, որտեղ ընծայաբեր արքաները հանդես են գալիս մսուրից ձախ, այսինքն Ռոսլինի նկարած պատկերի նման⁶²:

Ըստ երևույթին կիլիկյան նկարիչը կերպարների տեղադրության հարցում առաջնորդվել է XI դարի հայ գրքարվեստում հայտնի այնպիսի հազվագյուտ պատկերագրական տարբերակներով, ինչպիսին է վերը արդեն հիշատակված 1038 թ. Ավետարանի մանրանկարի նախօրինակը⁶³: Թե՛ Մալաթիայի Ավետարանի և թե՛ 1038 թ. ձեռագրի ձևավորումներում մոզերն ու հովիվները դրավում են ստեղծագործության աջ մասը, որը շատ սակավ է պատահում:

Բրիտանական գրադարանի XII—XIII դդ. ասորական Ավետարանի (Օդ. 3372) մանրանկարը և XII դ. վերջին կամ XIII դ. սկզբին Երուսաղեմի խաչակրաց թագավորության տարածքում նկարված սրբապատկերներից մեկը (Սինայ, ս. Կատարինե վանքի հավաքածու) այն փոքրաթիվ հուշարձաններից են⁶⁴, որտեղ մոզերը ցուցադրված են աչից, բայց նույնիսկ այդպիսի նմուշները՝ ի տարբերություն ռոսլինյան խնդրո առարկա հրաշակերտի, ներկայացնում են հովիվներին ձախից:

Քորոս Ռոսլինի մանրանկարի ոչ այնքան հաճախ հանդիպող հատկանիշներից է մոզերի ուղիղ դիրքը: 1260 թ. նրա Ավետարանի «Մենդյան» մեջ, ինչպես ռեսանք արդեն, մոզերից առաջինը հարգանքով խոնարհվում է մոր և մանկան առջև: Նույն կանոնն ենք տեսնում և տասնյակ ուրիշ արևելյան հուշարձաններում: Այս իմաստով մեծ կիլիկեցու աշխատանքը կրկին մերձենում է 1038 թ. և Քարգմանչաց Ավետարանների նկարադարձումներին, ինչպես նաև վերը հիշված ասորական ձեռագրի մանրանկարին ու մոնղոլ մոզի կերպարն ընդգրկող Սինայի սրբապատկերին:

Պալեոլոգյան շրջանում տարածում գտած կանոնիկ նախօրինակները մո-

⁵⁷ Տե՛ս J. Lafontaine—Dosogne, Les représentations..., pl. 2c.

⁵⁸ Տե՛ս Լ. Բ. Ազարյան, Քորոս Ռոսլին, Հայկական Մովսեսական Հանրագիտարան, էջ 209:

⁵⁹ Տե՛ս G. Ristow, Geburt Christi, col. 654—655.

⁶⁰ Տե՛ս L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo..., p. 116.

⁶¹ Տե՛ս G. Millet, Recherches..., p. 151.

⁶² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 152:

⁶³ Տե՛ս վերը, էջ 3, ծանոթ. 19:

⁶⁴ Տե՛ս J. Lafontaine-Dosogne, Les représentations..., pl. 4b. K. Wetzmann, Byzantium and the West around the Year 1200.—In: The Year 1200: A Symposium, New York, 1975, p. 59, 60, 82, fig. 17.

գերին և հովիվներին տեղաբաշխում են տեսարանի տարբեր կողմերում⁶⁵, բայց ոչ միասին (այս իմաստով հազվագյուտ բացառություն է խաչակրաց վարպետների նկարած մոնղոլ արքայի կերպարով Սինայի սրբապատկերը): Հետևաբար, այստեղ կրկին անգամ դրսևորվում է փոփոխություններ մտցնելու և տարածում գտած պատկերագրությունը վերաշարադրելու, վերածնելու ուսլիինյան սկզբունքը:

Սոգերի հայացքները ուղղված են նորածնին, և նրանց դեմքերին դրոշմված են հարզանքի, պատկառանքի արտահայտություններ: Այդ ձևով հեղինակը շեշտում է մանուկ Քրիստոսին տրվող կարևորությունը և նվիրատու արքաների նկատմամբ նրա գերադաս լինելը:

Յորոս Ռոսլինի մանրանկարում երեսան, ինչպես բյուզանդական կամ հայկական ստեղծագործություններում, բարուրված չէ, այլ գլխանոցով զգեստունի հագին, որ հիշեցնում է արևմտյան արվեստից հայտնի «Մենդյան» որոշ նկարներ⁶⁶:

Նորածնից վերև պատկերված երկու հրեշտակների, մանավանդ ավետարների թևերը դուրս են գալիս մանրանկարի շրջանակից: Ստեղծագործական այդ ազատությունը հիշեցնում է Ռոսլինի 1260 թ. Ավետարանի «Մենդյան» կապակցությամբ նշված 1245—1260 թթ. ընթացքում Երուսաղեմի խաչակրաց վարպետների նկարած սրբապատկերը⁶⁷, որտեղ նույնպես հրեշտակների թևերը դուրս են գալիս շրջանակից:

Համեմատելով Ռոսլինի մանրանկարի կերպարները միմյանց հետ, նկատում ենք, որ երկնային դասի ներկայացուցիչներն ու Մարիամը իրենց շափերով ավելի մեծ են, քան մյուսները: Հրեշտակների մեծությունը կարծես նախապատրաստվում է կոնքի մեջ չուր լցնող սպասուհու, մանկաբարձուհու, Հովսեփի, մոգերի և հովիվների կերպարների աստիճանական՝ ներքևից վերև գնացող խոշորացումով:

Մալաթիայի Ավետարանի պատկերի կերպարների քաջ առ քաջ ավելացող մեծությունը ստեղծում է կարծես որոշ շարժման զգացողություն, հատկապես, երբ նրանք գտնվում են մեկ գծի վրա: Կարելի է մատնանշել այդպիսի երկու առանցքներ, որոնք միմյանց հետ սուր անկյուն են կազմում, եթե մտովի շարունակենք դրանք մանրանկարից դուրս: Առանցքներից մեկի վրա են չուր լցնող սպասուհին, երեք մոգերը և նրանց վերևի հրեշտակը, իսկ մյուսի վրա են Հովսեփը, Մարիամի մարմնի մի մասը և նրա գլխավերևում գտնվող հրեշտակը:

«Մենդյան» մանրանկարի կերպարների շափերի տարբերությունները միտումնավոր են արդյոք և ծառայում են ոճական որոշակի նպատակի, թե՞ այստեղ պիտի սահմանադատել Յորոս Ռոսլինի և նրա աշակերտների աշխատանքային ոճերը:

Իրավացի կլինե՞նք, եթե Մարիամի ու հրեշտակների կատարումը վերագրենք Ռոսլինին, իսկ մնացած կերպարները նրա աշակերտներից որևէ մեկին:

⁶⁵ Sk'ւ G. Ristow, Geburt Christi, col. 657—658.

⁶⁶ Sk'ւ G. Schiller, Christian Iconography, fig. 166—169.

⁶⁷ Sk'ւ K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, fig. 23.

Այս հարցերին առայժմ դժվար է պատասխանել:

Մինչև այսօր միայն Ս. Տեր-Ներսեսյանին է հաջողվել 1262 թ. Սերաստիայի Ավետարանի ձեւավորման մեջ համոզիչ կերպով մատնանշել Ռոսլինի և նրա աշակերտների աշխատանքանակների ոճական տարբերությունները⁶⁸:

Երկնային դասի ներկայացուցիչների մեծությունը և գեղեցկությունը (առանձնապես հանդիսավոր ու ներշնչված դիմքեր ունեն կրկու կենտրոնական հրեշտակները) ընդգծում է նաև նրանց նշանակությունը և արածի կարեւորությունը: Գեղարվեստական բարձրագույն կատարելության արտահայտություն են այդ կերպարները և պատկերի մեջ են ներմուծում ցնծագին, տոնական տրամադրություններ:

Մարդկային կերպարների զգացմունքայնությունը, որը հատուկ է XII դ. կրկրորդ կեսի ստեղծագործություններին, այստեղ դրսևորված է գույների բացառիկ աշխուժությամբ, մասնավորապես կոնքի մեջ ջուր լցնող կնոջ զգեստի, Մարիամի մահճի, երիտասարդ մոգ-արքայի, նրա գլխավերևի հրեշտակի, պատանի հովվի զգեստների բոցավառվող կարմրի օգնությամբ:

Կարմրի տեղաբաշխումը մանրանկարի տարբեր մասերում ծառայում է նաև պատկերի մեջ գունային հավասարակշռություն ստեղծելու նպատակին: Այս երևույթը միանգամայն համապատասխան է Ռոսլինի աշխատանքանակին և այն կարելի է տեսնել դեռևս նրա 1256 թ. ձեռագրի ավետարանիչների կատարման մեջ:

Մալաթիայի Ավետարանի «Մենդյան» մեջ նույնքան ներգաշնակ են բաշխված կապույտներն ու վարդագույնը:

Գույների տեղադրությունը օգնում է Ռոսլինին մանրանկարի մեջ խորություն հաղորդելուն: Անձավի ներսը մատուցված է կապտախառն թվացող սև ներկով, որի պաստառի վրա պարզորոշ կերպով ընդգծվում են Մարիամը իր մահճով հանդերձ, մանուկը մսուրի մեջ և կենդանիները: Ալեհեր մոգի ստեղծի տակ երևացող մուգ կանաչավուն ծաղկաշատ հողակտորը նպաստում է նորածնի լվացման հատվածի խորքը՝ բաց շագանակագույն շերտեր ունեցող նուրբ կանաչավուն բլրակը, շեշտելուն:

Եթերային թվացող այս կանաչավուն-շագանակագույն լեռան լանջը վերելում ավելի ցցուն է դառնում շնորհիվ հրեշտակներից մեկի համեմատաբար մուգ կապտավուն և մյուսի կարմիր թիկնոցների: Ստեղծագործական նույն սկզբունքն ենք տեսնում նաև հովիվների, նրանց ավետող հրեշտակի և մոգերի զգեստների գունավորման պարագայում: Հեռանկարը հաղորդելու ռոսլինյան մտահոգությունը նկատվում է և այստեղ:

Բաց կանաչավուն հատվածների մեղմ շագանակագույն շերտերի միջոցով հեղինակը կարողանում է շոշափելիորեն մեղ հասցնել լեռան ծավալայնությունը: Լանջերի կորագիծ վեր ձգվող կզրանկարը, անձավի մուտքի ալիքաձև կտրվածքը իրենց հերթին ավելացնում են լեռան եռաչափ բնույթի և ողջ տեսարանի խորության զգացողությունը:

Բնանկարը ավելի տարածական դարձնելու անդրանիկ փորձերը ի հայտ են գալիս XII դ. և XIII դ. սահմանագծին նկարված որոշ սրբապատկերներում:

⁶⁸ Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, p. 10—30.

(Մինայ, ս. Կատարինե վանքի հավաքածու), որոնք դասվում են բյուզանդական արվեստի գլուխգործոցների շարքը⁶⁹:

Ուշագրավ է, որ այդ երևույթը բացակայում է նույն ժամանակի բյուզանդական կոթողային նկարչության մեջ և միայն ավելի ուշ՝ XIII դ. կեսի (այսինքն Ռոսլինի ժամանակի) իտալական գեղանկարչության մեջ է հանդիպում⁷⁰: Վերոհիշյալը վերաբերում է նաև ոչ այնքան ձևավորելու, որքան բնանկարին զգացմունքային երանգ հաղորդելու նպատակով գույնի յուրահատուկ օգտագործմանը⁷¹:

Ռոսլինի մանրանկարում ճիշտ այդպիսին է գույնի կիրառությունը: Մեղծ շագանակագույնի հետ շաղախված լեռան նուրբ կանաչը քնարական տրամադրություն է բերում ստեղծագործության մեջ և բնապատկերի այս զգացմունքային կատարումը ավելի ուշ շրջանի Պալեոլոգների արվեստում ծաղկում ապրած ոճական առանձնահատկություններից է⁷²:

Սա այն հետաքրքիր դեպքերից մեկն է, երբ XII—XIII դդ. սահմանագծի բյուզանդական վարպետների ոճական նորամուծությունը փոխանցվում է Ռոսլինին և վերջինս, կտրվելով նրանցից, դարգացնում, առաջ է մղում կատարողական այդ սկզբունքը, դրանով համաբալլ ընթանալով իր ժամանակի իտալական նկարիչների հետ:

Մալաթիայի Ավետարանի ձևավորումների շարքում Քրիստոսի ծննդյան թեման ներկայացված է ոչ միայն մեր քննած պատկերով: Այդ պատմության հետ է առնչվում առանձին կատարված, ոչ պակաս նրբագեղ «Մոգերի երկրպագության» մանրանկարը: Վերջինս գտնվում է ձեռագրի սկզբում՝ Մատթեոսի բնագրի առաջին մասում (էջ 23 ա):

«Մոգերի երկրպագությանը» վերաբերող գրական երկերից են Մատթեոսի (գլ. Բ, 1—12), Հովհաննեսի (գլ. Ա, 4, Ը, 12) բնագրերը նոր կտակարանում, Ծսայու մարգարեության հատվածը (գլ. ԽԹ, 8, Կ, 1—6) և Սաղմոսը (գլ. ԿԸ, 32, ԸԲ, 9—11) Հին կտակարանում:

Մանրանկարի տեղադրությունը ցույց է տալիս, որ այն դարդարում է Մատթեոսի պատմության համապատասխան դրվագը (նկ. 3):

«Մոգերի երկրպագությունը» հայ մանրանկարիչները ձևավորել են գեոևս VI—VII դարերում: Այդ մասին է վկայում 989 թ. էջմիածնի Ավետարանի (Մատենադարան, № 2374) վերջում պահպանված պատկերը, որը աչքի է ընկնում իր ինքնատիպ, ազգային նկարագրով⁷³:

Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարը, ի տարբերություն նույն ձեռագրի

⁶⁹ Տե՛ս K. Weitzmann, Byzantium and the West around the Year 1200, fig. 16, p. 60—61.

⁷⁰ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 61:

⁷¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 61, 65:

⁷² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 60—61, 65:

⁷³ Տե՛ս Th. Mathews, The Early Armenian Iconographic Program of the Ejmiacin Gospel (Erevan, Matenadaran MS. 2374 olim 229).—Dumbarton Oaks Symposium 1980, East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period, Washington, 1982, p. 205—209.



Նկ. 3

«Մենդյան» նկարադարձան, հրապարակվել և հիշատակվել է գիտական գրականության մեջ (նկատի ունենք Ս. Տեր-Ներսեսյանի աշխատությունները)⁷⁴:

Այս ստեղծագործությունը ներկայացնում է Մարիամին՝ մանուկը գրկին նստած շքեղ գահին, քարանձավի մուտքի առջև: Աջից ցույց են տրված երեք մոզերը իրենց ընծաներով ու նրանց առաջնորդող հրեշտակը, իսկ ձախից կույսի գահի ետևից պատկերված է Հովսեփը: Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ այս

⁷⁴ Տե՛ս S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, fig. 362, p. 42. Idem, *Miniatures ciliciennes*, p. 513.

կանոնիկ տարրերակը նույնությամբ կրկնված է 1260 թ. ձեռագրի և Վաշինգտոնի Ֆրիք պատկերասրահում գտնվող Վասակ իշխանի Ավետարանի մանրանկարներում⁷⁵: Իր վերջին աշխատություններում անվանի գիտնականը նշում է, որ Ֆրիքի անստորագիր մատյանը նկարազարդված է Ռոսլինի կողմից և պետք է համարվի նրա վերջին աշխատանքը⁷⁶ (թեև նկարչի անունը և ձեռագրի թվականը ինչ-ինչ պատճառներով չեն պահպանվել հիշատակարաններում):

Ինչպես 1260 թ. Ավետարանի, այնպես էլ 1268 թ. խնդրո առարկա և Ֆրիք պատկերասրահի մատյանների ձևավորումներում Թորոս Ռոսլինը կրկին միացնում է, մեզ արդեն հայտնի, երկու պատկերագրական հորինվածքների առանձնահատկությունները (կամ օգտագործում մի նախօրինակ, որտեղ երկու տարրերակների հատկանիշները միահյուսված են), խուսափելով տասնյակ հուշարձանների միատեսակ կատարումից: Ինչպես վերը նշեցինք, կանոնի ուժ ունեցող այդ պատկերատիպերից մեկը ցուցադրում է Մարիամին մանկան հետ գահի վրա, Հովսեփին, հրեշտակին և երեք մոզերին: Այս դեպքում, որպես օրենք, բացակայում է քարանձավը:

Վերջինս հանդես է գալիս Ռոսլինին հայտնի երկրորդ պատկերագրական տարրերակում, որն ընդգրկում է երեք ընծայաբեր արքաներին և Մարիամին մանկան հետ՝ քարայրի մոտ ժայռերին նստած:

Մեր նկարագրած երկու նախօրինակներն էլ հանդիպում են դեռևս վաղ միջնադարյան շրջանում, արտանկարվելով անգամ XI—XII դարերում:

Ֆրիքի պատկերասրահի Ավետարանի ձևավորման մասին Ս. Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ «Մոզերի երկրպագությունը» հանդիպակաց էջերի վրա որպես առանձին գրվազ գեղեղելով, ծաղկողը նոր ձևով է մատուցում այդ թեման, որովհետև նրանից առաջ հայ մանրանկարիչները սովորաբար միացնում էին երեք արքաների պատմությունը «Ծննդյան» պատկերի հետ: Ֆրիքի ձեռագրի մանրանկարը, ըստ գիտնականի, աղերսվում է Բարսեղ 2-րդի Հայամավուրքի համանուն ձևավորման հետ: Երկու հուշարձանները հարազատացնող մանրամասներից են ողջ հասակով մեկ նկարված հրեշտակը և քարանձավի մուտքի մոտ նստած Մարիամի կերպարը⁷⁷:

Պատկերագրական իմաստով Մալաթիայի Ավետարանի, ինչպես և Ֆրիքի մատյանի մանրանկարները փոքր-ինչ յուրահատուկ են, բայց 1268 թ. ձևավորումը առավել կարևոր է ու հետաքրքիր իր ոճական կատարումով:

Աչքի է զարնում, որ այստեղ նույնպես լեռը ներկայացված է միայն Մարիամի գլխավերևում, շեշտելով նրա և մանկան գերազանցությունը մյուս կերպարների նկատմամբ:

Պատահակա՞ն է արդյոք լեռան և կույսի ու նորածնի կապակցության ընդգծումը այստեղ և 1260, 1268 թթ. մատյանների «Ծննդյան» մանրանկարներում: Այսպիսի հարցադրման համար որոշակի հիմքեր է տալիս միջնադարյան գրականությունը: Աստվածաշնչի մեջ Ամբակում մարգարեի բնագրում «Վեմ» է անվանվում աստված (Քլ. Ա., 12), իսկ նրա խոսքերի վրա հիմնվելով՝ Կոզմա Երուսաղեմցին (VIII դար) որպես «սուրբ լեռ» է ներկայացնում կույսին կամ

⁷⁵ Տե՛ս Idem, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, p. 42, fig. 60.

⁷⁶ Տե՛ս Idem, L'Art Arménien des origines au XVII^e siècle, Paris, 1977, p. 138.

⁷⁷ Տե՛ս Idem, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, p. 46.

առնչում նրա գալուստը լեռան հետ («...Մացառներով ստվերապատված լեռից ես դու գալիս...») ⁷⁸:

Ըստ երևույթին ոսսլինյան ստեղծագործության մեջ գեղանկարչական ձևավակերպում է ստացել գրական, բանաստեղծական պատկերային արտահայտությունը:

Քորոս Ռոսլինի մանրանկարի ուշագրավ ոճական առանձնահատկություններից է ալեհեր ծերունի մոգի խոնարհություն խորհրդանշող դիրքը: Ի տարբերություն մյուս երկու նվիրատու արքաների փոքր-ինչ առաջ թեքված կեցվածքների՝ տարեց մոգի կերպարանքը ասես առնված է իրական կյանքից: Նրա դիրքը այնքան ճշմարտացի է, որ կարելի է մտածել, թե այստեղ պահպանվել են նկարչի անձնական տպավորությունները, դիտումները կիլիկյան պալատական արարողություններից: Ըստ երևույթին, Ռոսլինը բազմիցս ականատես է եղել, թե ինչպես են հայոց արքային խոնարհվել, ընծաներ մատուցել տարբեր երկրներից եկած դեսպանները և կամ իր իշխանները: Ծերունի մոգը ոսսլինյան հրաշակերտի մեջ ավելի է կուսցած, քան ընդունված է:

Այս թեմայով կատարված հուշարձաններում առաջին արքային խոնարհված դիրքով, իսկ մյուսներին թեթևակի առաջ մղված կեցվածքներով սկսում են պատկերել X դարի կապագողկյան որմնանկարներում, մասնավորապես Քորալե Քիլիսիում ⁷⁹:

Բայց մեզ հետաքրքրող հատկանիշը կիլիկյան փառաբանված ծաղկողի աշխատանքում ավելի է շեշտված:

Եթե ալեհեր մոգի կերպարը ծնվել է նկարչի իրական դիտումներից, ապա հրեշտակի տիպը, մեզ թվում է, ունեցել է որոշակի նախօրինակ: Նրա դեմքը և մի քանի այլ մանրամասներ խիստ հիշեցնում են XIII դարի 2-րդ կեսի իտալական մի սրբապատկերի հրեշտակներին (Ֆլորենցիա, Ակադեմիայի պատկերասրահ) ⁸⁰:

Հավանորեն հայ և իտալացի նկարիչները ձեռքի տակ են ունեցել միևնույն նախօրինակը:

Հիշարժան է, որ երկու ժողովուրդների արվեստում տեղ գտած այդ կարգի երևույթների հետ մենք պարբերաբար առնչվում ենք XIII դարի 70—80-ական թթ. կիլիկյան մանրանկարչության քննության առիթով ⁸¹:

Մալաթիայի Ավետարանի «Մոգերի երկրպագության» մեջ գեղարվեստական իմաստով ավելի կատարյալ են երեք արքաների և հրեշտակի կերպարները: Հատկապես նորը է հրեշտակի դեմքը:

⁷⁸ Տե՛ս G. Ristow, *Geburt Christi*, col. 651—652.

⁷⁹ Տե՛ս K. Wessel, *Anbetung der Magier...*, col. 149—150.

⁸⁰ Տե՛ս P. d'Ancona, *Les primitifs italiens du XIe au XIIIe siècle*. Paris, 1935, pl. XXVIII, fig. 44, 45.

⁸¹ Տե՛ս К. Бертелиу, Заметки об иконе богородицы Одигитрии из церкви Сан Лука близ Болоньи.— В кн.: Византия, южные славяне и древняя Русь, западная Европа, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, М., 1973, с. 418—420; S. Der Nersessian, *L'Art Arménien des origines...*, p. 148, V. Pace, *Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons: Problems of Models*.—In: *Medieval Armenian Culture*, Ed. by Th. J. Samuelian and M. E. Stone, University of Pennsylvania Armenian Texts and Studies; № 6. Chico, Calif., 1984, p. 291—305.

Բացառիկ ու արտասովոր երևույթ է այս պատկերում մոզերին կարմրադեմ ներկայացնելը: Որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով արքաների դեմքերը վերականգնված են⁸²: Սակայն մեզ թվում է, որ դա ճիշտ չէ: Դեռևս մի քանի տասնամյակ առաջ, Ռոսլինի 1266 թ. ծաղկած Մաշտոցի (Երուսաղեմ, ս. Հակոբյանց վանքի գրադարան, № 2027) ձևավորումների առիթով հայ մշակույթի մեծ երախտավոր Գ. Հովսեփյանը նշել է, որ կարմրավուն դեմքերով կերպարները ընդհանրապես բնորոշ են Ռոսլինի արվեստին⁸³:

1266 թ. ձեռագրի նկարադարդումները, մասնավանդ «Հրեաների անցնելը կարմիր ծովով» պատկերը (որտեղ կարմրադեմ են եգիպտացիները և նրանցից հալածված իսրայելցիները), ստիպում են մտածել, որ նկարիչը կարմրադեմ է ներկայացնում սեմական ժողովուրդներին: «Մոզերի երկրպագությունը» թեմայով կատարված ստեղծագործություններում երբեք արքաները այդպես չեն պատկերվում:

Աշխարհի երեք մասերը՝ Եվրոպան, Ասիան, Աֆրիկան զբաղեցնող երեք տարրեր ուսանելին խորհրդանշող մոզերից միայն մեկին (այն էլ շատ հազվադեպ և հիմնականում Ռոսլինից հետո՝ XIV—XVII դարերում) են հաղորդել այլ գույնով, մասնավորապես, սևամորթի տեսքով: Այս առանձնահատկությունը առաջին անգամ հանդիպում է XII դարում՝ հունական Բարբերինի Սաղմոսագրքում (Վատիկանի գրադարան, բարբ. հուն. 372)⁸⁴, իսպանական մի ձեռագրում և ոսմանական մի քանի այլ երկերում⁸⁵:

Բացառված չէ, որ Ռոսլինը ծանոթ է եղել այսօրինակ հուշարձաններին և դրանք նրան հուշել են ու լրացուցիչ հիմքեր տվել կարմրադեմ ներկայացնելու բոլոր մոզերին:

Սակայն հնարավոր է նաև, որ նա իր երկը ստեղծեր անկախ վերը նշված նմուշներից:

Այդ դեպքում նրան կարող էին առիթ լինել հին և նոր կտակարաններից «Ծննդյան» և «Մոզերի երկրպագության» տեսարաններին վերաբերող հատվածներից Հովհաննեսի բնագրի մեջ բերված Քրիստոսի խոսքերը. «Ես եմ լոյս աշխարհի, որ գայ զկնի իմ՝ ընդ խաւար մի՝ գնասցէ, այլ ընկալցի զլոյսն կենաց» (զլ. Ը, 12): Ուրեմն մոզերին կարմիրով գունավորելու իմաստը կարելի է նաև հասկանալ, որպես նրանց «զլոյսն կենաց» ընդունելու նշան: Հովհաննեսի Ավետարանի այդ տողերը արձագանքում են Եսայի մարգարեի բնագրի մի հատվածին, որտեղ ասվում է «Լուսաւորեաց լուսաւորեաց, Երուսաղեմ, զի հասեալ է լոյս քո, և փառք Տեառն՝ ի վերայ քո ծագեացեն: Զի ահա խաւար ծածկեաց զերկիր, և մառախուռ զհեթանոսս. բայց ի քեզ Տեր յայտնեսցի, և փառք նորա ի քեզ երեւեսցին, և գնասցեն թագաւորք ի լոյս քո, և հեթանոսք ի ծագել լուսոյ քոյ» (զլ. 4, 1—3):

⁸² Տե՛ս „Sotheby and Company...“, p. 10.

⁸³ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Կոստանդին Ա. կաթողիկոս որպես հայ մանրանկարչության մեծ հովանավոր:—Նյութեր և ռեպրուստիտուցիաներ հայ արվեստի պատմության, հ. Ա., Երևան, 1983, էջ 336—337:

⁸⁴ Տե՛ս Н. Покровский, Евангелие..., с. 123.

⁸⁵ Տե՛ս L. Réau, Iconographie..., p. 240. A. Wels, Drei Könige, col. 541—542. G. Schiller, Christian Iconography, p. 95.

Դեպի աստծո լույսը եկող Երեք թագավոր-մոգերը իրենց վրա են ընդունում Քրիստոսի լույսը, պայծառությունը:

Մեզ թվում է, որ Ռոսլինը այս միտքն է ցանկացել ձևավորել՝ կարմիր գույնը ընծայաբերների դեմքին դրոշմելով:

Այդպես նրա արվեստում կրկին անգամ ի հայտ է գալիս գրական պատկերի փոխակերպումը գեղանկարչականի:

Մալաթիայի Ավետարանի մանրանկարում հրեշտակի կերպարի հանդարտությամբ ու խաղաղությամբ հեղինակը կարծես հավասարակշռում է «արևադեմ» մոգերի հուզմունքը, լարվածությունը, վախը: Անհանգիստ սպասման զգացողությունն է ընթերցվում նաև Հովսեփի նկարագրում:

Ինչ-որ սպառնալից ելևէջներ են գուժում անգամ քարանձավի բացվածքի վերևից ցած կարկառող ժայռակտորները: Վերջիններիս դրամատիկ հնչեղությունը միանգամայն համապատասխանում է Պալեոլոգների շրջանի արվեստի ոճական սկզբունքներին: Մալաթիայի Ավետարանի «Ծննդյան» մանրանկարի առիթով արդեն նշեցինք, որ այդ ժամանակի գեղանկարչության առանձնահատկություններից է բնանկարի զգացմունքայնությունը: Ռոսլինի ստեղծագործությունների մեջ այս ոճական սկզբունքի հաճախակի կիրառությունը վկայում է նկարչի՝ իր բյուզանդացի ժամանակակիցների հետ համաքայլ ընթանալու մասին:

«Մոգերի երկրպագությունը» մանրանկարի զգացմունքային հագեցվածությունն է նպաստում մուգ կապույտի և կարմրի ակտիվ գործածությունը: Վերջիններիս առավելագույն հնչեղությունը նկարիչը ապահովում է ավելի բաց գույների, մասնավորապես, բաց վարդագույնի, բաց կապույտի ու բաց կանաչի հարևանությամբ: Մանրանկարի մեջ համեմատաբար մեծ մակերես է զբաղեցնում մուգ կապույտը (քարանձավի բացվածքի, Մարիամի զգեստի, ալեհեր արքայի թիկնոցի վրա), որը իր հետ պատկերի մեջ է ներմուծում խորհրդավորության զգացողությունը: Գույների ընտրության մեջ ի հայտ են գալիս դրամատիկ տրամադրության ելևէջներ:

Կասկածից վեր է, որ այս աշխատանքը Քորոս Ռոսլինի ամենանրբագեղ, նույնիսկ կարելի է ասել, բանաստեղծական ստեղծագործություններից մեկն է:

Քրիստոսի ծննդյան պատմությանը վերաբերող ռոսլինյան նկարաշարը զաղափար է տալիս հեղինակի գեղագիտական պրպտումների մասին, բացահայտում նրա կապերը հարևան ու հեռավոր երկրների հետ: Այդ կապերի մեջ գերիշխում են հայ-իտալական առնչությունները: Մեզ թվում է, որ Ռոսլինը Դանթեի հայրենակիցների ստեղծագործություններին կարող էր ծանոթանալ ոչ միայն նրանց երկիրը մեկնելով և այնտեղ շրջագայելով (որտեղ ի դեպ բավականին շատ էին հայկական եկեղեցիները կամ այլ կերպ ասած «հոգեմտերը»)՝⁸⁶, ինչպես անում էին շատ հայեր⁸⁷, այլև «ավետյաց երկրում» խաչակիրների հաստատած իշխանությունները այցելելով: Հայտնի է, որ «Քրիստոսի գերեզ-

⁸⁶ Տե՛ս L. B. Zekiyan, Le colonie armene del medio evo in Italia e le relazioni culturali italo-armene (Materiale per la Storia degli Armeni in Italia).—Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (Bergamo, 28—30 Giugno 1975), San Lazzaro-Venezia, 1978, p. 803—946.

⁸⁷ Տե՛ս Ժ. Դեղբյան, Հայ վանականները և բխտավորները Արևմտյան Եվրոպայում 10-րդ դարի վերջում—11-րդ դ. սկզբում, ՊՅԶ, 1984, № 3, էջ 21—36:

մանր ազատելու» մեկնած ասպետների մեջ իտալացիները ավելի մեծ թիվ էին կազմում, քան Ֆրանսիացիները կամ գերմանացիները: Սինայի ս. Կատարինե վանքում հավանքված խաչակրաց սրբապատկերների հսկա հավաքածուն Կ. Վելյցմանին ենթադրել է տալիս, որ XIII դարում բազմաթիվ իտալացի ու ֆրանսիացի նկարիչներ էին մեկնում «ավետյաց երկիրը» արվեստանոցներ հիմնադրելու նպատակով⁸⁸:

«Մենդյան» թեմայով կատարված բոսլինյան նկարաշարքը նրա արվեստում բացահայտում է հին ու նոր պատկերազրական և ոճական ավանդույթները:

Այս երկերը ուղի են հարթում դեպի նկարչի գիտելիքների ոլորտը, վեր հանում նրա մտքի աշխատանքը: Մենք ասես ականատես ենք դառնում, թե ինչպես է ըմբռնում վարպետը ավետարանական պատմությունը և ինչ ձևով է զուգակցում իրական կյանքի արձագանքները միջնադարյան կանոնիկ մտածողության հետ:

Հերիաթայինը, հրաշապատումը նրա արվեստում շաղխված է առօրյա կյանքի երևույթների, տրամադրությունների հետ:

Ժողովրդի լավագույն ավանդույթներին հարազատ մնալու հետ մեկտեղ թորոս Ռոսլինը հարստացնում է արվեստի պատմությունը համատարած ընդունելություն գտած միջնադարյան պատկերազրության իր անձնական մեկնաբանությամբ և անհատական խիստ յուրահատուկ այդ մոտեցումով: Նա հայ մանրանկարչության անդաստանում մի խոր ակոս է բացում, որով դալիս անցնում են գալիք սերունդների ծաղկողները: Հայ ազգային մշակույթի հիմնաշենքում մեծ կիլիկեցին մի նոր քար է դնում, որից ողջ կառույցը դառնում է ավելի ինքնատիպ ու հզոր:

Մայր հողից Միշերկրականի ամերը տարած ձևազրական սկզբունքներին հավատարիմ գտնվելը Ռոսլինին տանում է դեպի կիլիկյան մատենանկարչության մեջ ազգային կողմերի զարգացումը: Իսկ դա իր հետ բերում է այն, որ զրբարվեստը դառնում է կիլիկյան հայկական հոգևոր-մշակույթի առաջատարը ազգային ավանդույթները լավագույնս արտացոլելու իմաստով: Ռոսլինյան վառ, յուրօրինակ մտածողությունը ծնում է հրաշալիքներ, որոնք կիլիկյան մանրանկարչությունը իր ողջ միջազգային կապերով հանդերձ տանում են դեպի անկախացում: Այս ճանապարհով առաջանում են որակական այնպիսի արժեքներ ու փոփոխություններ, որոնք հարևան կամ հեռու ժողովուրդների մոտ հանդես են գալիս ավելի ուշ: Միջնադարյան կանոնիկ արվեստի պայմաններում հայ նկարչի և նրա տաղանդաշատ հաջորդների երևակայությունը վերախմբագրում ու սրբագրում է անցած դարերի փորձը, վերափոխատավորում ու արտադրում երկեր, որոնք իրենց առանձնահատուկ կողմերով պայմանավորում են կիլիկյան զրբարվեստի հայեցի բնույթը, նրա անկաշկանդ ընթացքը և մանրանկարիչների ինքնուրույն գործելակերպը:

⁸⁸ Ss. u. K. Weitzmann, Crusader Icons and Maniera Greca.—In: Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, Hrsgb. von I. Hutter, Mit einem Vorwort von H. Hunger, Wien, 1984, p. 169.

Л. Б. ЧУГАСЗЯН

ТЕМА «РОЖДЕСТВА» В ИСКУССТВЕ ТОРОСА РОСЛИНА

Резюме

История «Рождества Христа» занимает значительное место в творчестве Тороса Рослина. На эту тему художник создал несколько изображений, изучение которых показывает, что в каждом отдельном случае Рослин иллюстрировал легенду «Рождества» в оригинальной манере, не повторяя самого себя. В исследуемых миниатюрах четко выступает ориентация мастера на образцы армянского рукописного наследия XI века, в особенности, Анийской книжной живописи.

В статье выявляются общности работ Рослина с произведениями искусства стран Средиземноморья. В миниатюрах достаточно часто встречаются особенности, связывающие его живопись с итальянскими и византийскими произведениями. Знания в области родного искусства, а также наследия соседних стран дают богатую пищу яркому, своеобразному мышлению Рослина, и его интеллект плодит шедевры, которые ведут киликийскую миниатюру, при всех ее международных связях, к независимости и самостоятельности. На этом пути возникают качественно новые явления и изменения, которые лишь позже появляются в искусстве соседних и далеких народов. Фантазия мастера пересматривает, переосмысляет опыт прошлых веков, рождая произведения, своей неповторимостью определяющие национальный характер киликийской книжной живописи.

L. B. TCHOUKASZIAN

LA "NATIVITE" DANS L'OEUVRE DE THOROS ROSLINE

Résumé

L'histoire de la "Nativité du Christ" occupe une place considérable dans l'oeuvre de Thoros Rosline. Le peintre est l'auteur de plusieurs illustrations de ce sujet, dont l'étude montre que dans chaque cas particulier, Rosline a traité la légende de la "Nativité" d'une manière originale, sans se répéter. Dans les miniatures étudiées, on observe nettement l'orientation de l'artiste vers les spécimens de l'héritage manuscrit arménien du XIe siècle, en particulier la miniature d'Ani.

L'article révèle la communauté des travaux de Rosline avec les oeuvres d'art des pays méditerranéens. Les miniatures abondent en particularités liant sa peinture aux oeuvres italiennes et byzantines. Ses connaissances dans le domaine de l'art arménien, ainsi que dans celui

de l'héritage des pays voisins, nourrissent la brillante et originale imagination de Roslne et son intellect donne naissance à des chefs-d'oeuvre qui conduisent la miniature cilicienne, malgré toutes ses relations internationales, à l'indépendance et à l'originalité. C'est sur cette voie qu'apparaissent des phénomènes et des changements foncièrement nouveaux. La fantaisie de l'artiste modifie et développe l'expérience des siècles passés, créant des oeuvres dont l'originalité détermine le caractère national de l'enluminure cilicienne.