

յում՝ Ավինիոնում: Այսինքն՝ բառը փոխառված է ուղղակի ֆրանսերենից:

«Իսկուկուկու» բառը բացատրված է՝ «կէս դանդ (ծանրության շափ)»¹ մինչդեռ այսօր էլ մեր խոսակցական լեզվում սովորական է, ասենք, «մետրուկուկու» բառը, որը բոլորի կողմից ընկալվում է ոչ թե իբրև կնք, այլ՝ մեկուկնեմիտոր: Դրամաիչեռ բառն էլ մեկնաբանված է. «կզոի միավոր» 2,95 դրամ», սակայն Դրամուկուկու-ը, որ պետք է ունենար կշռի նախորդ միավորի մեկուկնե արժեքը (4,425 դրամ), համարված է. «ծանրության շափ» 2,207 դրամ: «Նադի» բառը բացատրված է՝ «Ձեթ», «մինչդեռ... Ան... ձիթապտղի մեջ, որ է զեթուն հաղին (Ալլ. 41)» վկայության համեմատ այս բառը պետք էր բացատրել «յուղ» ձևով, որովհետև «ձեթ» իմաստն ունի միայն «զեթուն հաղին» կապակցությունը: Դեմաստի բառի ուղիղ ձև սխալմամբ համարված է. «Դեմաստ, տե՛ս Դեմաստ», իսկ վկայություններն այսպես են.

«Եւ հայտն գերմաստին», «ի գորմաստի փայտն քսէ»: Սրանց ուղիղ ձևն է. «գերմաստի, գերմաստի, գորմաստի», որովհետև այսօր էլ ասում ենք. հաճարի, կաղնի կամ այլ փայտ, իսկ եթե ասենք. հաճար կամ կաղնի, կհասկանա՞նք ոչ թե ծառը կամ փայտը, այլ՝ պտուղը. խնձոր և խնձորի նույնպես տարբեր են:

«Միշին հայերենի բառարանի» առաջին հատորը տպագրվել է ՀՍՍՀ ԳԱ Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի զույգ՝ Բառարանագրության և Հայոց լեզվի պատմության բաժինների գրախոսության համաձայն, սակայն մասնագետ խմբագիր չի ունեցել, այսպես այն գերծ կլինի նշված թերությունների մեծ մասից: Ներկա գրախոսությունն էլ, որ համատեմ ենք, թե կընկալվի և կընդունվի այնպես, ինչպիսի մղումով այն գրվել է, նպատակ ունի այս վերապատմության գերծ տեսնել զոնե ներկորդ հատորը:

ՅՈՒ. Հ. ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

Լ. Բ. ԶՈՒԳԱՍՅԱՆ. Գրիգոր Մալկուլ. Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 1986, 158 էջ:

Լ. Զուգասյանի «Գրիգոր Մալկուլ» մենագրությունը բաղկացած է «Ներածությունից», երեք գլխից՝ «Թարգմանչաց ավետարանի ուսումնասիրման պատմությունը», «Մանրանկարների պատկերազարկան վերլուծությունը», «Թարգմանչաց ավետարանի մանրանկարների աճական առանձնահատկությունների վերլուծությունը» և «Վերջաբանից»: Բացի դրանից մենագրությունն ունի ամփոփում ուսուներև և ֆրանսերեն, մատենագիտություն (ընդգրկում է 209 կտոր գրականություն հայերեն, ռուսերեն և եվրոպական տարբեր լեզուներով), անձնանունների, տեղանունների և օգտագործված ձևագրերի ցանկեր: «Մանրանկարներ» բաժինը ընդգրկում է 69 մանրանկար Թարգմանչաց ավետարանից (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 2743) և տարբեր ժանրերի 41 պատկերներ (մանրանկար, որմնանկար, փղոսկրե հարթաքանդակներ, խճանկարներ), որոնք բերված են իբրև համեմատության նյութ՝ Թարգմանչաց ավետարանի պատմական, գեղարվեստական և պատկերազարկան տեղը ավելի ցայտուն դարձնելու համար: Ուստի այս բաղմաժանը ցուցադրական նյութը ավելի լավ կլինի անվանել ոչ թե մանրանկարներ, այլ պատկերներ կամ տախտակներ:

Ներածության մեջ հակիրճ տրվում է XIII դարի 20—40-ական թթ. (ձևագրերը ստեղծվել է 1232 թ.) պատմական զարհուրելի ֆոնը, ապա նկարագրվում է ձեռագիրը: Ուշագրավ է, որ ավելի նշվում են կարիքի իրադարձությունները,

ներառված խորհրդանշանների, գրավումը մոնղոլների կողմից, հայ իշխանների ձեռքով մարդկանց և ձեռագրերի ազատումը գերությունից, նրանց փոխադրումը Վրաստանի աշխարհ: Մինչդեռ խոսք չկա մոնղոլների կողմից Անիի գրավման և ամայացման մասին, որ Բագրատունիների անկումից հետո Հայաստանին հասցված ամենածանր հարվածն էր: Դրանով հեղինակը շեշտում է, որ ինքը հակված է այն հետազոտողների հայտնած կարծիքին, որոնք կարիքը մատենանշում են իբրև Թարգմանչաց ավետարանի ստեղծման վայր: Ս. Տեր-Ներսեսյանը գտնում է, որ ձևագրի ստեղծման տեղը հայտնի չէ. բայց անկասկած այն պատկերազարդված է Հայաստանի հյուսիսային քաղաքներից կամ վանքերից մեկում: Նա նշում է, որ հագուստների ծալքերի մշակման, ինչպես նաև պատկերային հուզականության մեջ կա նմանություն Իգնատիոսի մանրանկարների հետ, որը չիմանականում աշխատում էր Հոռոմոսի վանքում:

Պատկերազարկային նմանված գլուխը բաժանված է բաղմաթիվ ենթագլուխների՝ ըստ մանրանկարչական խմբերի հաջորդականության, որ թելադրում է ինքը ձևագիրը՝ խորաններ, անվանաթերթեր, ավետարանիչների պատկերներ, էջով մեկ արված տրոսական նկարներ, լու-

¹ S. Der Nersessian. La miniature arménienne au XIII siècle — Archeologia, №126 (Janvier 1979) 15 F, p. 21.

սանցադարձեր և զարդագրեր: Այս գլուխը բացվում է խորանների բաժնով: Խորանները բնութագրելով բոլրև ներշնչված փայտե կառույցներից, նշելով նրանց կաթողային բնույթը, հեղինակը թափանցում է նրանց ներքին կառուցվածքի նրբությունների մեջ, ներառյալ աղյուսակային հատվածը (խորանները կաղմված են ճարտարապետական ձևավորումից և աղյուսակային հատվածից): Գերմանացի գիտնական Կ. Նորդենֆալկին հետևելով, հինգերորդ խորանում երրորդ ավետարանիչի նախապատվությունը առաջինից նա համարում է արխատկության նշան: Համեմատական հարուստ նյութով Զուգադյանը խորանների ողջ համակարգը կապում է XII դարի ձևագրերի հետ, տեսնելով նրանց ձևավորման ավանդականությունը (Հոսմկլայի, Կարինի ձևագրերի): Համեմատություն կա նաև XI—XII դդ. ամենահետադարձի ձևագրերից մեկի՝ Մատենադարանի № 2877 ավետարանի խորանների հետ, որ ըստ արգասավոր է: Այս երկու ձևագրերը, պարզվում է, ոչ միայն մոտ են ոգեբերական, լարված կոլորիտով, այլև խորանների ձևավորման որոշ մոտիվներով (էջ 24—25): Համեմատությունների կան նաև բյուզանդական և արևմտահայկական ձևագրերի հետ. օրինակ, խորաններից մեկի պատվանդանից հառնող ոսկե աշտանակը, որպիսին առկա է նաև նույն շրջանի և՛ արևմտյան (Հոսմկլա, Կարին, Ավագ Վանք), և՛ հյուսիս-արևելյան ձևագրերում (Իգնատիոս, Հաղրատի ավետարան): Հեղինակը չի քննում խորանների ձևավորման մեջ սլավոնիկ ենթատեքստը, թեև նշում է, որ նրանց անմիջապես հակառակ երեսներում ընդօրինակված է Ստեփանոս Սյունեցու խորանների մեկնությունը: Ըստ մեզ, նրանք չեն կարող զուրկ լինել այդպիսի ենթատեքստից. ա) դա են մատնանշում գլխազարդերի վերևում պատկերված թուղանները (բաղ, կաթավ, աղափնու նմանությամբ թուղան և այլն), որոնց կեսը կտրված է կաղմելու ժամանակ. բ) գլխազարդերում կան շուշան ծաղկի պատկերներ, որոնք օկակաշա անունով մատնանշում է հեղինակը, լուսանցքներում կան զանազան ծառեր, այդ թվում արմավենիներ և պտղատու ծառեր: Ավելի խորը քննելու ժամանակ կարելի է գտնել մեկնությունների հետ կապված նաև այլ բազմատեսակ մոտիվներ, որոնք անշուշտ ունեն սլավոնիկ իմաստ:

Խորաններում և անվանաթերթերում սյունների կամ քիվերի վրա կան հիշատակարաններ, որպիսիք առկա են Հաղրատի և Իգնատիոսի ավետարաններում, որ նույնպես հյուսիս-արևելյան կողմերն է մատնանշում: Բայց Զուգադյանը բերում է նաև ոճական ու պատկերային բաղմաթիվ նմանություններ (ղարդաձևերի, թուղան-

ների և այլն) Կարինի Գրիգոր մանրանկարչի ձևագրի հետ (Վենետիկ, Միխայելյանների Մատենադարան, 1230—32 թթ., № 938(88), Իհարկե, այդ ձևագրի և Քարզմանյաց ավետարանի միջև նմանությունները նկատվել են նաև առաջներում (Ս. Տեր-Ներսեսյան, Լ. Զաքարյան և այլք): Տիտղոսաթերթերի համեմատությունը Հոսմկլայի XII դարի ձևագրի տիտղոսաթերթերի հետ (Ֆրիբ, № 50.3) ճիշտ է, բայց անբավարար (էջ 26):

Ավետարանիչների պատկերների տիպը ճիշտ է որոշված. այն է՝ Մատթեոսը համապատասխանում է խորհող տիպին, որը Ֆրենդի նշած տիպերից մեկն է, թեև այն հանգամանքը, որ նա աշ ձևագրով գրիչը թաթախում է կաղամարի մեջ, խոր տիպի պատրանք է ստեղծում՝ խորհողի և գրողի, ճիշտ է որոշված նաև կամարի ու սյունների հունական և կահավորման արևելյան տիպը: Զուգադյանը համոզիչ կերպով նմանություն է տեսնում Քարզմանյաց ավետարանի և Քորոս Ռոսլինի (Ջեյթունի ավետարան) Մատթեոսի պատկերների միջև (էջ 35): Այնուհետև նա այդպիսի այլ գծեր էլ է հայտնաբերում, որոնք հաստատում են, որ ծաղկողը շատ գծերով կիլիկյան դարգացած մանրանկարչության նախակարապետ է եղել (ի դեպ, այդպիսի միտք հայտնել է Ս. Տեր-Ներսեսյանը ևս, բայց չի կոնկրետացրել): Արվեստաբանը շատ ճիշտ է նշում ձևագրի նախատիպերը գտնելու անհրաժեշտությունը, որոնք որոշակի ավանդույթ են ցույց տալիս: Փաստորեն Մեծ Հայքի XIII դարի առաջին կեսի ձևագրերից միայն Քարզմանյաց ավետարանն ու Իգնատիոսի ծաղկած Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ եկեղեցու ավետարանն է, որ բովանդակում են ընդարձակ քրիստոսաբանական պատկերաշար, ընդ որում այստեղ ավելանում են նաև լուսանցանկարներ, որոնք Ռոսլինից սկսած բնորոշ են դառնում կիլիկյան ձևագրերի համար՝ ընդհուպ մինչև Սարգիս Պիծակ:

Մենագրության մեջ տերմինական պատկերները դիտարկված են ոչ թե ըստ ձևագրում եղած հաջորդականության, այլ ըստ ժամանակագրական հաջորդականության, ինչպես հատուկ է պատկերագրությանը նվիրված ընդհանուր կարգի ուսումնասիրություններին (եթե դրանք պատկերագրական բառարաններ չեն): Յուրաքանչյուր պատկերի առթիվ տրվում է նրա հրապարակումների պատմությունը, ներկայացվում են թեմայի ընդունված առանցքային պատկերագրական առանձնատվությունները, ապա բերվում են հնարավոր մոտիվ օրինակներ հայկական, կապադոկիական, բյուզանդական, արևմտյան և սիրիական արվեստներից: Դեռ որում պետք է հարևանցի նշել, որ կապադոկիական արվեստում, որը շատ բազմազան է և

«Գրեղ շատ րան է արված ընդհանուր քրիստոնեական պատկերագրության համար, մեծ է նաև հայկական տարրի դերը, որ նշում են շատ հետազոտողներ, իսկ Մ. Ռեստլեն մի ամբողջ գլուխ է նվիրել Կապադովկիայի հայկական հուշարձաններին, Պատկերների հուզական և պատկերագրական այս կամ այն առանձնահատկությունների մեկնարանման նպատակով տրվեց տարանք դիմում է հունական և հայկական յիթուրգիական գրականությանը, այդ լիվում՝ պարականոն, որ հետազոտությունը դարձնում է պատմականորեն հավաստի և այն շահեկանորեն բարձրացնում հայ մանրանկարչությանը նվիրված ուսումնասիրությունների շարքում: Այդ գրական աղբյուրները օգնում են շատ ծածկված իմաստների բացահայտմանը (օրինակ, Մարիամի դահի, գահի վրա փռված ճերմակ կերպասի, «Ավետումի» մեջ ճարտարապետական միջավայրի, իրեն հոգևոր նազարեթի իմաստների և այլն): Նա հարեանցիորեն շտկում է նաև հայկական պատկերագրական տիպերի մասին Արևմուտքում արդեն հաստատված որոշ պատկերացումներ: Օրինակ, Գ. Միլլեն կապադովկիական է համարում «Մենուդում» Հովսեփի, Մանկան լողանքի տևարանները, քանի որ նրան հայտնի չէին XI դարի հայկական ձևագրերի պատկերները, որոնք գիտական շրջանառության մեջ մտան վերջին երկու տասնամյակում Իզմայլովայի և վենետիկյան ալբոմի հրատարակումներից հետո (էջ 49): «Եթերգաղտը ընթերցի» պատկերի առիվ կան բոլորովին լարմ նկատումներ. Հուդայի լուսապակի վրա ոսկու բացակայությունը Ձուգաարդյանը գտնում է արաբ-ղպտական մի ձևագրում: Հետաքրքիր է նկարի գործող անձանց համակած հուզական մթնոլորտը ընթերցի սկզբին շուրջը, ամեն մի առաքյալի կերպարում արտահայտված տրամադրությունը, հատկապես ճշացող առաքյալների առկայությունը, որ ունեղացնում է ձևագրում տիրող էքսպրեսիոնիստական ողբերգական մթնոլորտը: 60—61-րդ էջերում խոսվում է նկարի գունային լարված գամայի մասին, բայց, բոտ մեղ, այդ մասը պետք է տարվի ոճական վերլուծության բաժին:

78-րդ էջում հետազոտողը նշում է, որ Քարգամանչաց ավետարանը ընթերցվել է որոշակի օրերի, այդ պատճառով էլ այնտեղ կան պատկերագրական եզակի մանրամասներ: Նա հիմնարանական գրականության արտացոլումներ է գտնում Քոինգոպուլոսի աշխատության միջոցով: Այն օգնում է հեղինակին զուգահեռներ գտնելու մեր կանոնիկ գրականության մեջ (մեկնություններ, տոնականներ, հայամալուրներ և այլն): Խալաթյանցի, էմինի, Մառի և Աթլյանի հրապարակումներն ու ուսումնասիրու-

թյունները նախադրություն են տալիս «Աստվածամոր նինջը» պատկերի քաղաքական նորաձևեր բանալ և հանգել էական եզրակացությունների: Ձուգաարդյանը հայտնաբերում է, որ աստվածամոր ճահճի վրա հրեայի հարձակման և նրա պատժման ու զղջման տեսարանը քրիստոնեական արվեստում առաջին անգամ հանդես է գալիս հենց այս ձևագրում: Նա նկատում է նաև երկու եզակի նորություններ՝ Քրիստոսը մանդրայի մեջ է պահում աստվածամոր հոգին, իսկ վերևում՝ կամարի անկյուններում նկարված են հուշկապարիկներ: Կարելի է բերել արվեստաբանի այլ դիտողություններ ևս, որոնք լույս են սփռում մանրանկարների շատ ու շատ շուտամասնորված կողմերի վրա, ձեռագիրը ներկայացնում քրիստոնեական համաշխարհային արվեստի ֆոնում, ապացուցելով, որ մանրանկարները, մի կողմից, կրում են ազգային հնավանդ միտումներ, մյուս կողմից կանխատեսում կրիկյան մանրանկարչության զարգացման ընթացքը XIII դարի երկրորդ կեսում:

Ամենազգվարը մանրանկարների ոճական մեխանիզմի բացահայտումն է: Դա սայթաքուն մի հող է, որի համար գիտական օրյեկտիվ շափանիշները լավ չեն մշակված: Եվ դա հատկապես վերաբերում է միջնադարյան արվեստին: Արվեստաբանն ընտրել է ոճի ուսումնասիրման ավանդական ինտուիտիվ եղանակը, որին հետևում են ոճի շատ ճշգրիտ և նուրբ բացահայտողներ Վ. Լազարեն, Լ. Դուստովն, Ս. Տեր-Ներսեսյանը: Մեր կարծիքով, այդ գործին կարող են օգնել ժամանակակից արվեստին և հատկապես գույնին նվիրված հետազոտությունները, մեծ նկարիչների ասուլիսները, մանավանդ որ XIX—XX դդ. արվեստի շատ կողմեր ինչ-ինչ գծերով վերահայտնաբերում են միջնադարյան գեղարվեստական լեզուն:

Հետադրողը ճիշտ է նկատում մանրանկարների միատիպական կողմը հատկապես ստվերված աչքերում: Այդպիսի ստվերված և խորհրդողալոր աչքեր նա ցույց է տալիս Սինայի վաղ սրբապատկերներում, կապադովկական, բյուզանդական, ռուսական և սլավոնական մի շարք հուշարձաններում: Սակայն նա ընդհանուր ոճի զուգահեռ չի դանում բյուզանդական արվեստում: Բայց եթե նա խորացնի Վ. Լազարենի մատնանշած կարոլինգյան և նախադոմական (մենք կասեինք հատկապես Ռայխենաուի գրպոցի) արվեստի հետ համեմատությունները², ապա կգտնի ընդհանուր ակունքներ, որոնց մասին ինքը այլ տեղերում ունի շատ ճիշտ ակնարկումներ: Շատ հետաքրքիր է 109-րդ

² В. Н. Лазарев. История Византийской живописи. М., 1986, с. 146.

էջում արված գիտարկումը կապադովկիական որմնանկարների և Քարզմանչաց ավետարանի պերսոնաժների համամասների մասին: Շատ լավ է ներկայացնում նա ծաղազարդման կերպավորումը, այն համեմատելով կապադովկիական որմնանկարների հետ: Այստեղ նրան մեծապես կօգնեց նաև Ռեստլիի եռահատոր աշխատությունը կապադովկիական որմնանկարների մասին, որտեղ շատ լավ է տրված պերսոնաժների հագուստների ծաղազարդման նկարագրությունը: Զեռագրի մանրանկարների զուգահեռներ արվեստաբանը որոնում է ավելի շուտ ուշ կոմենսյան շրջանի բյուզանդական, սլավոնական և արևմտյան որմնանկարներում, քանի որ նրանցում ավելի է արտահայտված դարին բնորոշ դրամատիկ ոգին, քան մանրանկարներում: Դրան մղում է նաև Քարզմանչաց ավետարանի մանրանկարների մոտմոնենտալ ու լայնաթափ բնույթը: Լավ է որոշված նաև ճարտարապետական միջավայրի ոճական տիպը, իբրև «ճարտարապետական երևակայական տեսիլներ»: Սակայն այդ «ճարտարապետական երևակայական տեսիլները» հատուկ ուսումնասիրություն են պահանջում, հիմնված մարդկային աչքի ռեալ տեսողության և մտքում նրանց պատկերների համադրման եղանակների վրա:

Լ. Զուգասզյանը իրավացի է, երբ շեշտում է ձեռագրի պատկերազարդման հանճարեղությունը, այն համեմատելով «Նարեկի» և Աղթամարի հետ: Բայց նա նրանում տեսնում է նաև «գեղարվեստական լեզվի մասնակի կոպտությունը», «կեցվածքների քարացածությունը», «դանդաղաշարժ և անվարժ շարժումներ» (էջ 106): Ավելի ճիշտ է (և հեղինակը շատ անգամ նշում էլ է) ձեռագրի պատկերազարդման մեծ տեսնել պաթետիկ, անսովոր գեղարվեստական լեզու, կեցվածքների ուժականություն (դինամիզմ) կամ հանդիսավորություն, շարժումների ու շրջագծերի ենթարկում ամբողջ հորինվածքի «կուրիստական», «էքսպրեսիոնիստական» ոճման, Լ. Դուռնովոյի արտահայտության հաղորդման առավել լարվածության ու արտահայտչականության հասնելու համար: Դճական վերլուծության համար պետք է առաջին հերթին ուստնակ ծառայելին Դուռնովոյի ճշգրիտ ու անթերի դրույթները Քարզմանչաց ավետարանի մասին իր տարբեր գիտողություններում: Այնուհետև ճիշտ նշելով մանրանկար-

ներում մարդկային զգացումների լարվածության դրսևորման առումով մոտիկությունը ուշկոմենսյան արվեստին, հետազոտողը միաժամանակ նրանցում տեսնում է հորինվածքների սիմետրիկություն (էջ 112): Եվ դրա համար հենվում է Դուռնովոյի այն արտահայտության վրա, «թե Գրիգոր Մաղկոդի պատկերները կառուցված են հորիզոնականների կամ հորիզոնականների և ուղղահայացների խաչաձևումով»: Դուռնովոյի մոտ մենք գտանք մի այլ արտահայտություն. «Այդ ձեռագրի գեղարվեստական ներգործության հիմքը կոնտրաստն է բառիս ամենալայն իմաստով: Այն դրսևորված է հատվող անկյունագծերի (սկզբում)», «էջը դեռ ժողովրդի և այլն») կամ ուղղահայաց և հորիզոնական առանցքների հատման մեծ (սեռահարաբեր ընթրիք և այլն): Այն (կոնտրաստը—Վ. Ղ.) տեղագրում է ճարտարապետությունը, որտեղ ուղղահայաց լուսային բացվածքները շփվում են շենքերի հորիզոնական բաժանումների հետ»⁵: Այնուհետև Դուռնովոն խոսում է միայն գծային ու գունային կոնտրաստների մասին: Երբեմն, իրոք, կա կատարյալ սիմետրիկություն («նինչի» տեսարանում), բայց այն կենդանանում է գունահագործությունների միջոցով: Մանրանկարների ներքին դինամիզմին գունահագործություններից բացի նպաստում են երբեմն անկյունագծային ուղղությունների շեշտումը («Յուդաբեր կանայք»), ժայռերի պարզաձև կառուցումը («Մեռնոց»):

Ավարտելով մեր խոսքը, գտնում ենք, որ մենագրությունը գրված է գիտական բարձր մակարդակով: Ուսումնասիրությունն արված է շրջանառվող եվրոպական լեզուներով լայն գրականություն, կապված միջնադարյան պատկերազրության, կերպարվեստի զարգացման շրջափուլերի, հայկական, կապադովկիական, բյուզանդական և արևմտյան ու սլավոնական արվեստների հետ: Իսկ դա նյութի լայնության, յուրացման և լիակուզ դրականության հայթայթման իմաստով զարհուրելի դժվարություններ է հարուցում, որոնք հաղթահարել է Լ. Զուգասզյանը: Դա էլ նրան թույլ է տվել ձեռագրի մանրանկարները դիտարկել համաշխարհային քրիստոնեական արվեստի լայն խորքի վրա և ուրվագծել նրա տեղը ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում: Աշխատությունը շահում է նաև միջնադարյան մատենագրության նյութի օգտագործման շնորհիվ, որն օգնում է բացահայտելու խորհրդարանական շատ ու շատ ծալքեր:

Վ. Զ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

³ M. Restle. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. B. 1—3. Recklinghausen, 1967.

⁴ Л. А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 32.

⁵ Дурново. Очерки..., с. 250—251.