

IV

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Тагуи Аветисян

Научно-исследовательский центр
историко-культурного наследия МОНКС РА

ЦЕРКОВЬ ОВАНЕСА МКРТИЧА ГАНДЗАСАРСКОГО МОНАСТЫРЯ И ЕЕ СКУЛЬПТУРНАЯ ПРОГРАММА¹

Аннотация: Церковь Ованеса Мкртича (Иоанна Крестителя) Гандзасарского монастыря в Арцахе (XIII в.) своим богатым и неповторимым скульптурным убранством занимает особое место в искусстве средневековой Армении. Фасады церкви, порталы и особенно его барабан богато украшены растительным и геометрическим орнаментом, изображениями животных и птиц, а также фигурами ктиторов и библейскими сюжетами. Большая часть внешних скульптурных изображений церкви Ованеса Мкртича сконцентрирована на ее барабане, который символически ассоциируется с Горним миром и Небесным Иерусалимом, что придает особую значимость их визуальному восприятию и интерпретации.

В статье, опираясь на исследования, проводившиеся ранее, дается ряд собственных замечаний и трактовок относительно внешних скульптурных изображений церкви Ованеса Мкртича Гандзасарского монастыря.

Ключевые слова: Гандзасар, Арцах, Хачен, орел, рипида, лабарум, кти-тор (донатор), средневековая скульптура, барабан церкви, Крещение

Taguhi Avetisyan

THE CHURCH OF HOVANES MKRTICH OF THE GANDZASAR MONASTERY AND IT'S SCULPTURAL PROGRAM

Abstract: The Church of Hovhanes Mkrtych (John the Baptist) of the Gandzasar Monastery (XIII century AD) in Artsakh, with its rich and unique sculptural decoration, has a special place in the art of medieval Armenia. The facades of this church, portals, and especially its drum are richly decorated with floral and geometric ornaments, various architectural elements, images of animals and birds, as well as figures of donators and biblical scenes. Most of the external sculptural images of the church of Hovhanes Mkrtych are pre-

¹ Исследование проводилось в рамках гранта по проекту «Скульптурное убранство руинированных и мало изученных церковных комплексов Армении XII–XIV вв.» (21T-6E291), предоставленного Комитетом по науке при МОНКС РА (2022–2023).

sented on its drum, which is symbolically associated with the Heavenly Sphere and Heavenly Jerusalem and gives special significance to their visual perceptions and interpretations. Based on previous studies, the article gives a number of its own comments and interpretations regarding the external sculptural images of the church of Hovhanes Mkrtych of the Gandzasar Monastery.

Key words: Gandzasar, Artsakh, Khachen, eagle, Rhipidion, Labarum, donator, medieval sculpture, the drum of the church, Baptism

Гандзасарский монастырь

Гандзасарский монастырь расположен неподалеку от села Ванк Мартакертского района Республики Арцах, что соответствует области Хачен провинции Арцах Исторической Армении² (рис. 1). Монастырь состоит из главной церкви, представляющей собой крестово-купольный храм зального типа, и прямоугольного притвора с традиционными для армянского зодчества двумя парами перекрещивающихся арок (рис. 2). Исторические источники и эпиграфика церкви дают нам довольно исчерпывающие сведения о строительстве монастыря и ее ктиторах, а также об освящении этой церкви во имя Ованеса Мкртича (Иоанна Крестителя). Согласно последним, монастырь был построен в 1216–1238 гг. представителями правящего княжеского дома Асан-Джалалянов, правителей области Хачен в Арцахе, на месте их родовой усыпальницы и по всей видимости, на месте более ранней церкви (монастыря)³.

Название монастыря Гандзасар впервые встречается у Киракоса Гандзакеци⁴. Согласно Мовсесу Каланкатвази (Моисею Каланкатойскому) в основание церкви была заложена драгоценная реликвия⁵ – голова Иоанна Крестителя⁶, которую приобрел сам ктитор Асан-Джалал Дола и привез ее в Арцах, в край Гандзак⁷.

Важную роль для постройки Гандзасарского монастыря и его дальнейшей деятельности сыграли победа армянского войска над сельджуками и

² Հովորդիս և իյր 1986, 787.

³ Киракос Гандзакеци 1976, 171–172; ԴԺԿ 1982, 36–38.

⁴ Киракос Гандзакеци 1976, 171.

⁵ Учитывая множество хранящихся в монастыре реликвий, создается впечатление, что название «Гандзасар», что переводится как гора драгоценностей, относится именно к реликвиям, исходя из восприятия средневекового человека.

⁶ Мовсэс Каланкатуаци 1984, 174–175.

⁷ В приложении к истории Моисея Каланкатвази приводится подробный рассказ о том, как голова Крестителя из Иерусалима попала в Гандзак. Сам этот факт представляется весьма интересным, так как именно мощи Иоанна Крестителя из Иерусалима попадали в разные концы Христианского мира. Историк также отмечает, что здесь же, в Гандзасаре, хранились и другие бесценные мощи: челюсть Лусаворича, десница Захария, отца Иоанна, мощи святого Пандалиона и других святых. Мовсэс Каланкатуаци 1984, 175.



Рис. 1. Гандзасарский монастырь 1216-1238. Аэрофотосъемка. Wikimedia commons

сложившаяся в конце XII и первой четверти XIII веков благоприятная военно-политическая и экономическая обстановка в Армении под властью верховных правителей братьев амирспасалара Закаре и атабека Иване Захарянов (Захаридов). Монастырь играл большую роль во время монгольских нашествий, во второй половине XIII века, при относительной политической автономии Арцаха.

Период, о котором будет идти речь дальше, представляет насыщенную яркими историческими событиями эпоху в истории Армении – первую половину XIII века. Это период художественного и культурного ренессанса, когда было воздвигнуто большинство известных монастырских комплексов, среди которых свое особое место занимает Гандзасарский монастырь.

История изучения Гандзасарского монастыря

О Гандзасарском монастыре, в частности об архитектурных особенностях церкви Ованеса Мкртича и ее декоре, писали многие исследователи (А. Якобсон, Ж.-М. Тьерри, П. Кунео, И. Орбели, Ст. Мнацаканян, Б. Улубабян, М. Асратян, П. Донабедян, Ш. Мкртчян и др.)⁸. Столь заметный интерес к этому памятнику армянской средневековой архитектуры свидетельствует о его неординарности и большой исторической значимости. Однако нужно отметить, что специалисты, исследовавшие архитектуру монастыря, уделяли недо-

⁸ Якобсон 1991, 433–456; Hasratian, Thierry 1981, 289–316; Donabédian, Thierry 1987, 261–262, 526; Мкртчян 1988, 14–19; Միսգալախյան 1976, 116–122.



Рис. 2. Гандзасарский монастырь 1216-1238. Церковь Ованнеса Мкртича и притвор. Северная сторона. Wikimedia commons

статочно внимания его скульптурному ряду, как целостной программе, в основном ограничиваясь описанием отдельных изображений и декоративных элементов, минуя общий иконографический и художественный анализ. Лишь относительно недавно скульптурное убранство церкви Ованнеса Мкртича было детально исследовано искусствоведом Гаяне Казарян в рамках ее кандидатской диссертации⁹. Соглашаясь в целом с методами исследования Гаяне Казарян и постановкой проблем в ее работе, мы все же считаем целесообразным еще раз обратиться к этому исключительному памятнику армянского зодчества, предложив некоторые свои видения и наблюдения относительно интерпретации скульптур барабана церкви.

Скульптурное убранство барабанов армянских средневековых церквей

В армянской средневековой архитектуре, начиная с ее раннего периода (VII в.), в композиции центрально-купольных церквей особая роль отводится барабану. Это во многом обусловлено архитектурно-художественными особенностями армянских (и в целом южно-кавказских) церквей, где композиционно выделяется барабан, который к тому времени уже играет важную конструктивную и композиционную роль, как связующий элемент между куполом и основной частью церковного здания. Этим подчеркивается художественная и символическая роль барабана в общей композиции и иерархической структуре церковного здания и согласно последнему устанавливается его художественное

⁹ Казарян 2010.



Рис. 3. Эчмиадзинский кафедральный собор.
Южная сторона. Фото Армена Казаряна

оформление (канон). Здесь следует отметить, что большую роль в вопросе орнаментации барабанов церквей играет традиционная для Армении строительная техника *мидис* – использование при кладке гладко тёсанного камня, который с легкостью подвергается художественной обработке.

Согласно христианскому экзегетическому пониманию, апсида и барабан являются самыми сакральными частями церковной постройки, так как олицетворяют Небеса Небес, где находится Божий престол, и символизируют Царство Небесное, Небесный Иерусалим и Рай¹⁰ (Ис. 6:1–3, 40:22, 66:1, Пос. Евр. 9: 24). Чтобы визуальнo выразить эти важные богословские понятия, средневековые мастера, следуя принятому иерархическому, иконографическому и художественному канону, выработали особую систему программы убранства барабанов¹¹. Следуя этим канонам, можно отметить, что все представленные на них изображения и образы глубоко символичны и не носят случайный характер. Среди этих изображений можно выделить: *рипиды*, *лабарум* (хоругвь), которые символизируют Земную и Небесную литургию, разнообразных животных и птиц с их христианской символикой различного толка¹².

¹⁰ Եւսեփիս Կեփարցի 1877, 742–743; Вагнер 1986, 173–174; Казарян 2012, 8; Ավետիսյան 2018, 355; Демус 2001, 11–12; Բյուսեփյան 2021, 149–150:

¹¹ Демус 2001, 1–64; Лазарев 1971, 98–99; Казарян 2007, 94; Ավետիսյան 2018, 358–359 (там же более обширная литература по теме).

¹² Ավետիսյան 2018, 360; Ավետիսյան 2021, 279–280, Ավետիսյան 2023:



Рис. 4. Барабан церкви Ованнеса Мкртича.
Гандзасар. Северо-западная сторона.
(© Monument watch)



Рис. 5. Барабан церкви Ованнеса Мкртича.
Гандзасар. Скульптура донатора с моделью
круглой церкви. (© Monument watch)

В армянском средневековом искусстве самым ранним и ярким образцом внешнего скульптурного убранства барабана является барабан Эчмиадзинского кафедрального собора (620-е гг.), композиционные и иконографические мотивы которого отсылают нас к главной христианской святыне – Святому Гробу Господню, с декоративной аркадой и изображениям бюстов апостолов в медальонах¹³ (рис. 3). Этот и ряд других декоративных элементов (зооморфных, растительных, геометрических и т.д.) широко использовался в рельефной пластике храмовых комплексов Армении, вплоть до времени развитого средневековья. Однако встречается этот мотив и в позднем средневековье, претерпевая изменения согласно стилистическим и художественным канонам своего времени.

Скульптурное убранство барабана церкви Ованнеса Мкртича Гандзасарского монастыря и вопросы датировки его скульптур

В данной статье мы обращаемся к декоративному убранству барабана церкви Ованнеса Мкртича Гандзасарского монастыря, скульптурная композиция которого вобрала в себя все основные мотивы и сюжеты, а также художественные и символические принципы оформления барабанов армянских средневековых церквей (рис. 6).

Барабан церкви имеет шестнадцать граней обращенных по сторонам света. Каждая грань отделена от следующей пучком трехчастной полуколонны, доходящей до основания купола, и увенчана треугольным щипцом (рис. 6). Купол церкви имеет зонтичное перекрытие, которое иконографически восходит к Святому Гробу. Зонтичное перекрытие, как устоявшаяся модель,

¹³ Казарян 2007, 78–79, 90.

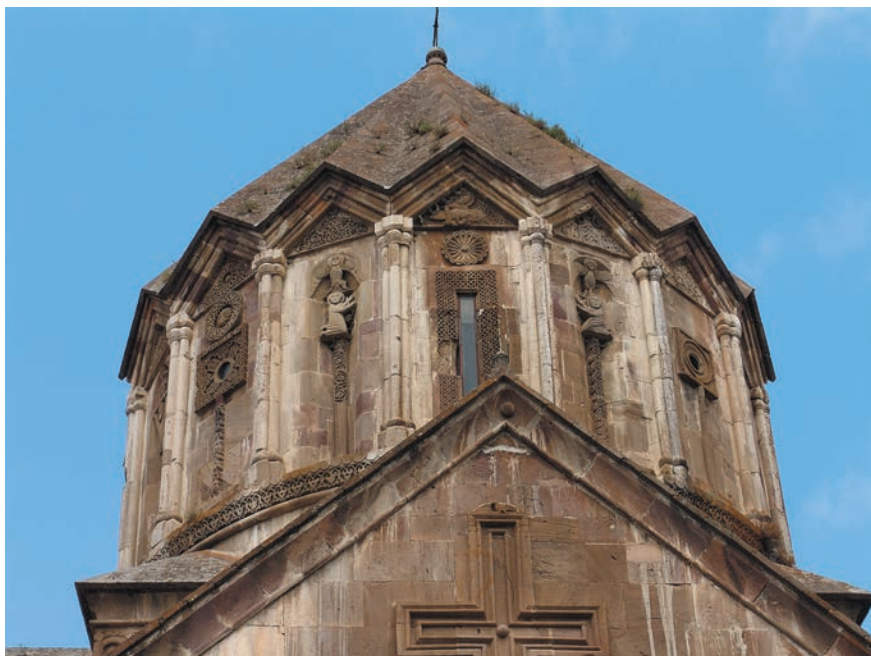


Рис. 6. Барабан церкви Ованнеса Мкртича. Гадзасар. Южная сторона. Фигуры женцин-донаторов и лабарумы-рипиды. Фото Заруи Акопян

получила широкое применение в армянской архитектуре в VII в. (Эчмиадзинский собор, церковь Зарнджа), вплоть до XI–XIII вв.¹⁴

Из эпиграфики церкви Ованеса Крестителя и исторических источников известно о многочисленных ремонтных работах и обновлении перекрытия (с XVI по начало XX века)¹⁵. Тем не менее есть определенная уверенность в том, что церковь имела и изначально зонтичное перекрытие, так как на ее четырех щипцах расположены небольшие каменные модели-акротерии церкви, где зонтичная форма перекрытия ясно прочитывается (рис. 12). Таким образом, мы видим, что в форме перекрытия церкви Ованеса Мкртича символически выражена тема Иерусалима, которая нашла продолжение как во внешнем, так и во внутреннем оформлении барабана. Во внутренней стороне барабана можно заметить изящную аркатуру из полуколонн и арок (ближайшая параллель – барабан монастыря Гегардаванк 1215 г.), а снаружи – трехчастные полуколонны завершающиеся фронтонами. В скульптурной программе убранства барабана дважды встречаются архитектурные модели главной Иерусалимской святыни – Храма Гроба Господня (рис. 4).

¹⁴ Ղազարյան 1992, 46–48, 90; Казарян 2007, 98–108.

¹⁵ ՂՇՂ 1982, 37; Donabédian, Thierry 1987, 526.



Рис. 7. Барабан церкви Ованнеса Мкртича. Гандзасар. Южная сторона. Левая женская фигура. Фото Заруи Акопян



Рис. 8. Барабан церкви Ованнеса Мкртича. Гандзасар. Южная сторона. Правая женская фигура. Фото Заруи Акопян

В нижней части барабана, который явно выделяется из общего плана церковного здания, по периметру проходит окаймляющий декоративный пояс, состоящий из объемного полувалика, мотивов декоративного *аканфа*, и плоских полукружий (рис. 10). Восемь граней (каждая вторая) имеют ниши в середине, напоминающие архитектурные ниши классических армянских церквей. Возможно, что как и в случае с большими композиционными нишами, ниши барабанов несут в том числе и конструктивное предназначение, облегчая массив барабана, однако на первый план, все же, выносятся их декоративная роль, как площадки для размещения скульптурных изображений. Другие восемь граней плоские, в четырех из них расположены прямоугольные оконные проемы с широкими декоративными рамами, а остальные четыре заняты изображениями *лабарумов-рипид*¹⁶ в середине которых также имеются небольшие окна в форме *окулуса* и *квадрифолия* (кроме северной грани). Почти каждому окну и *лабаруму-рипиде* соответствуют декоративные розетки, расположенные над ними (рис. 6).

На западной стороне барабана выделяются три грани, где в средней расположено окно с инкрустированной рамой, а в двух фланкирующих гранях, в нишах расположены мужские фигуры – ктиторы с воздетыми вверх руками, на которых держатся модели церквей (рис. 4). Полуколонны ниш, как и обрамления окон и основание *лабарумов-рипид*, имеют тщательно декорированные растительным мотивом поверхности, что делает скульптурное убранство барабана крайне выразительным и нарядным.

¹⁶ В контексте церкви Ованнеса Мкртича мы называем эти изображения *лабарум-рипиды*, так как в них совмещаются квадратная форма *лабарума* (хоругви) и круглая или четырехлепестковая формы *рипиды* – оба предмета используются во время литургии и символизируют ее.



Рис. 9. Барабан церкви Ованнеса Мкртича. Гадзасар. Южная сторона. Рельеф фронтона. Фото Заруи Акопян



Рис. 10. Барабан церкви Ованнеса Мкртича. Гадзасар. Юго-восточная сторона. Фото Заруи Акопян

Фигуры ктиторов несомненно синхронны времени возведения церкви и аналогичны по стилю исполнения. Ктитория сидят в восточной позе – с поджатыми под собой ногами (обозначено схематично), а над головой держат объемные модели церквей (рис. 4, 5). Фигуры имеют бороды, на голове нимб, лики трактованы обобщенно. Несмотря на то, что мужские образа схожи, у них однотипные лики, модели церквей в их руках имеют композиционные особенности. Внимательное изучение этих моделей, которые крупнее и детализированные по сравнению с четырьмя остальными моделями церквей над фронтонами, показало, что левая фигура держит модель круглой в плане церкви, с декоративной аркатурой и зонтичным перекрытием купола – модель Ротонды Воскресения¹⁷ (рис. 5), а правая возносит на руках модель базиликального храма (А. Якобсон видит здесь крестово-купольный тип храма¹⁸), с конусообразным перекрытием купола – модель базилики-мартириона храма Гроба Господня¹⁹.

На южной стороне барабана, на одной из ее граней, в нише расположено большое прямоугольное окно обрамленное рамой сложной плетенки из валиков и с розеткой над ней, на гранях справа и слева расположены профильные коленопреклоненные женские молящиеся фигуры, лики которых даны в анфас (рис. 6). Над ними изображены нимбы, как и у мужских ктиторов. Женские образы и их одеяния переданы обобщенно, складки одежды даны условно и схематично. Тем не менее, при внимательном изучении можно заметить разницу

¹⁷ Казарян 1994.

¹⁸ Якобсон 1977, 66.

¹⁹ Примечательно, что образы двух Иерусалимских святынь – круглой и прямоугольной (базиликальной) построек воспроизведены на фреске в апсиде полупещерной церкви у села Ардаждзор (Араджадзор) в Арцахе, датируемые 1249 г. Дурново 1979, 153.



Рис. 11. Барабан церкви Ованнеса Мкртича.
Гандзасар. Восточная сторона.
Фото Заруи Акопян



Рис. 12. Церковь Ованнеса Мкртича. Гандзасар.
Акротерий в форме модели церкви
(© Monument watch)

между этими двумя женскими фигурами, что выражено как в цвете камня, так и в характере более детальной трактовки лика и особенно выделении глаз (рис. 7). Контур бровей и носа правой женской фигуры даны более отчетливо, единой линией без обозначения глаз, как и у мужских фигур западного фасада и фигур в композиции «Распятие» (об этом см. ниже). Такая разница может служить основанием для поздней датировки левой женской фигуры, а скорее всего, ее поздней копии взамен поврежденного, или отсутствующего первоначального образца (с художественной стороны она более примитивна, о поздней вставке говорят и сохранившиеся подтеки скрепляющего раствора с левой стороны от фигуры, которых нет у правой женской фигуры) (рис. 7). Фигуры женщин ктиторов южного фасада, подняты на высокие полуколонны. Над их головами расположены изображения фантастических существ – сиринов с распростертыми крыльями, с детальной проработкой оперенья и антропоморфных ликов (рис. 8). Заметим что о разнице в стиле исполнения и художественных особенностях женских фигур не было отмечено в предыдущих исследованиях.

На следующей за женскими фигурами грани высечена очередная *лабарум-рипида*, которая, по сравнению с другими *лабарум-рипидами*, имеет очень сдержанное оформление без орнаментальных мотивов, что делает возможным рассматривать и этот фрагмент поздней вставкой (рис. 10).

Восточный участок барабана также имеет три грани, где в средней расположено большое окно с широкой декорированной рамой, а по сторонам – грани с нишами (рис. 11). С левой стороны на высоких полуколоннах находится скульптурное изображение головы буйвола²⁰ (некоторые исследователи видят

²⁰ Mikaelyan 2022, 38-39.



Рис. 13. Западный фасад церкви Ованнеса Мкртича.
Гадзасар. Распятие. Фото Армена Казаряна

в ней барана), а справа – головы быка (рис. 10, 11). Эти скульптурные головы объемные, проработка их обобщенная, стилистически близкая к характеру художественной передачи мужских и женских образов. На следующей за ними грани, как и полагается, расположена очередная *лабарум-рипида*, которая по краям орнаментирована, а в середине имеет отверстие-окно в форме *квадрифолия*, над ней расположена многолепестковая розетка, напоминающая звезду.

И наконец, обратим внимание на последний, северный участок барабана, где посередине грань с большим окном обрамлена рамой в виде сложной плетенки из валиков, а по сторонам – в нишах, на полуколоннах изображены фигуры орлов в анфас с распростертыми крыльями. Обращает на себя внимание тот факт, что изображение птицы с левой стороны проработано достаточно детально и в этом отношении соответствует изображению сиринов на южном участке барабана, в то время как фигура птицы на правой грани довольно упрощена. Последнюю, шестнадцатую грань, которая фактически соединяет северный и западный участки барабана и возвращает нас к началу изобразительного ряда, заполняет очень хорошо сохранившаяся и богатая орнаментальной резьбой *четырёхлепестковая рипида*. Здесь можно говорить именно о *рипиде* (рис. 4), так как она имеет форму *квадрифолия* и, тем самым,

максимально приближается к форме литургического предмета. Эта декоративная *рипида* не имеет оконного отверстия (так как находится на северной стороне барабана), и над ней возвышается многолепестковая орнаментальная розетка.

Кроме скульптурных изображений на барабане Гандзасарской церкви присутствуют и множество рельефных фрагментов, расположенных на фронтонах зонтичного перекрытия, а также две плиты над окнами западной и восточной граней. Рассмотрим их в том же порядке – начиная с западной стороны. На центральной грани западной стороны, над большим окном, в кладку вставлена плита с изображением Древа Познания, по которой ползет Змий, а над ней растительная композиция с распустившимся бутонем (рис. 4). По сторонам от Древа представлены фигуры Адама и Евы с сопровождающими надписями: «Адам это Змий», «Ева» и «Адам». Эту сцену принято называть «Грехопадение»²¹, ее рельефная композиция по стилю исполнения и художественным особенностям отличается от основной массы скульптур барабана и, как нам видится, относится опять же к поздним вставкам. Если внимательно присмотреться, то видно, что для помещения плиты в кладку было сделано специальное углубление, о чем также не говорится в предыдущих работах. Над этой плитой, на фронтоне, на орнаментальном фоне изображен бюст благословляющего Иисуса Христа (рис. 4).

Следующие три фронтона (юго-западный участок) заполнены лишь декоративно-растительными орнаментами, которые в целом схожи, но не повторяются в точности. Растительный мотив на фронтонах и растительный фон фронтона с изображением Иисуса Христа созвучны между собой и свидетельствуют об их архаичности и единовременности создания.

Очередной фронтон представляет довольно интересную по своей иконографии композицию, на ней изображена Богоматерь с запелёнатым младенцем²² или сюжет Положения во гроб²³ (рис. 6, 9), Гаяне Казарян трактует ее как Оплакивание²⁴. Однако при ближайшем рассмотрении можно признать, что здесь представлена мужская фигура с нимбом, которая держит в руках запелёнатого младенца, который тоже изображен с нимбом. Исходя из этого можно дать две трактовки – «Положение во гроб» или «Запелёнатый младенец, как символ души». Стиль художественной обработки этих фигур упрощенный, единый контур бровей и носа стилистически совпадает с передачей этой детали у коленопреклонённой правой женской фигуры. Учитывая также

²¹ Hasratian, Thierry 1981, 309; Donabédian, Thierry 1987, 526.

²² Якобсон 1991, 440.

²³ Hasratian, Thierry 1981, 310–311.

²⁴ Казарян 2010, 21–22.



Рис. 14. Аричаванк 1201. Восточный фасад. Рельефное изображение Закаре и Иване Закарян. Фото Армине Петросян

характерный растительный мотив фона, можно утверждать о синхронии этой композиции времени изначальной декорации церкви.

На следующем фронте можно видеть еще одну композицию, где определенно представлена Богоматерь, держащая Младенца Христа по левую руку (рис. 10). Здесь плохо сохранился лик, однако фрагменты одеяния и фигура младенца проработаны достаточно тщательно. По мнению Гаяне Казарян, в правой руке младенца изображена змея²⁵, а по сторонам от Богоматери – по одному серафиму. Как видно, стиль художественной обработки этих изображений различный, что было замечено и Гаяне Казарян, которая стилистически приравнивает данный рельеф с декором колокольни Эчмиадзинского кафедрального собора (XVII в.).

Художественный стиль следующего фронтона, где вместо стелящегося растительного орнамента изображён раскрытый крупный бутон и два херувима по углам, уподобляется изображению распутившегося бутона в композиции Древа Познания (западный фасад), и со схожими изображениями позднесредневековых рельефов и миниатюр (XVIII–XIX вв.), что свидетельствует об их позднем происхождении. К этой группе можно присоединить и примыкающую к этому фронту капитель полуколонны, единственную в ряду, которая имеет сталактитовые вырезы на углах и изображение крылатого лика (возможно ангела?) на лицевой стороне (рис. 10), стилистически перекликающегося с поздними скульптурными вставками барабана.

Все последующие девять фронтонов имеют одинаковые по стилю растительные мотивы и единовременны основанию церкви, так как орнаментальные мотивы и стиль исполнения последних аналогичны декору во вну-

²⁵ Казарян 2010, 23.

треннем убранстве самой церкви, например, орнаментальным плитам алтарного возвышения.

И последний рельеф, о котором следует рассказать, находится над окном центральной восточной грани, занимая ее верхнюю часть (рис. 11). Мы видим здесь сцену Распятия с двумя сопровождающими фигурами. Как и в случае с расположенной на противоположном фасаде композицией «Грехопадение», данная плита заменила существующую здесь ранее декоративную розетку. Также видны края углублений, предназначенные для технической установки плиты. Очевидно, что сцена «Распятие» стилистически перекликается со сценой «Грехопадение», и, скорее всего, они были вставлены в изобразительный ряд барабана Гандзасара во время поздних ремонтно-восстановительных работ. Эти плиты перекликаются и в смысловом содержании, грех первых людей был преодолен через искупительную жертву. По всей вероятности, по сторонам от распятого Иисуса Христа изображены жены Мироносицы – их фигуры даны с покрытыми головами и перекрещенными на груди руками. Над Иисусом Христом арм. монограмма – Христос Назарянин (ՅՆ).

Символическая трактовка скульптурных изображений и декоративных элементов барабана

Из описания скульптурного убранства барабана церкви Ованеса Мкртича становится очевидным, что его изобразительный ряд был задуман как единая композиция, элементы которой тесно взаимосвязаны и выражают некую общую идею. Представим наше видение изобразительной программы церкви.

Прежде всего обратим внимание на образы, представленные на западной и южной стороне барабана. Как было отмечено, они трактуются как ктиторы данной церкви. Согласно А. Якобсону и Ш. Мкртчяну в мужских образах можно видеть ктитора Асана Джалала Дола и его сына Атабека²⁶. Степан Мнацаканян видит рядом с Асаном Джалалом его знаменитого отца – князя Вахтанга Тангика²⁷. В образах ктиторов видит князей Вахтанга и Асана-Джала и Гамлет Петросян исходя из ктиторской надписи, где последние и упомянуты²⁸. Однако Ж.-М. Тьерри и М. Асратян уверены, что здесь представлен только главный ктитор – Асан Джалал, который изображен дважды, но с моделями разных церквей, воздвигнутых под его покровительством²⁹. Однако по мнению Гаяне Казарян данные фигуры не связаны с ктиторами церкви

²⁶ Якобсон 1977, 66; Якобсон 1991, 440; Мкртчян 1988, 17.

²⁷ Մնացականյան 1976, 119:

²⁸ Петросян, Киракосян 2023.

²⁹ Շիրազյանյան 1974, 261; Hasratian, Thierry 1981, 310.

Ованеса Мкртича и имеют более обобщённый, символический характер, так как представляют образ основателя Армянской Церкви Григора Лусаворича и основателя Албанской Церкви святого Дади, ученика апостола Фаддея, проповедавшего в Армении ³⁰.

С последней трактовкой трудно согласиться, исходя из нескольких причин. Модели церквей, которые мужские фигуры держат над собой, как уже было отмечено, совершенно отчетливо воспроизводят архитектурные композиции, напоминающие Ротонду³¹ и Константиновскую базилику Храма Святого Гроба в Иерусалиме. Учитывая некоторые детали истории дома Асан-Джалалянов: приобретение мощей Иоанна Крестителя, происходящих из Святой Земли, а также паломничество матери Асан Джалала в Иерусалим, есть все основания видеть здесь старших представителей этого княжеского дома – Вахтанга и Асана, которые в ознаменование своей связи с Иерусалимом и мученической смерти держат над головой модели главной христианской святыни. Так пишет об Асане Джалале Киракос Гандзакечи: «При монастыре, называвшемся Гандзасаром, напротив Хоханаберда, там, где находился их [родовой] склеп, [князь Гасан] построил церковь с прекрасными украшениями — небоподобный храм славы Божьей, где все время приносили в жертву Агнца Божьего, искореняющего грехи мира сего»³². К этой композиции с ктиторами относится изображение Христа-Пантократора на фронте, который благословляет их и Иерусалимские святыни (рис. 4).

Следующая пара ктиторов, представленная на южной стороне барабана, – это женские коленопреклонённые фигуры, которые представлены с протянутыми руками в позе адорации. В данном случае все исследователи единодушны во мнении, что мы видим в этих образах мать и жену Асана Джалала, то есть Мамкан и благочестивую Хоришах³³, сестру амирспасалара Закаре и атабека Иване Закарянов, которая трижды совершила паломничество в Иерусалим и почил там же: «Благочестивая мать его ...поехала в святой город Иерусалим и провела там долгие годы в покаянии ...все, что у нее было, она раздала, подобно Елене ...нищим и нуждающимся и кормилась трудом рук своих. Там она и умерла, и Бог прославил [эту женщину], прославившую Его, – свет в виде свода снизошел над могилой ее...»³⁴. Согласно же уточнениям Иосифа Орбели, поехав в третий раз в Иерусалим, Хоришах постриглась в монахини и навсегда

³⁰ Казарян 2010, 20–21.

³¹ С Ротондой Воскресения идентифицировал модель круглой постройки в руках левой мужской фигура Армен Казарян во время одной из лекций, посвященной Гандзасару.

³² Киракос Гандзакечи 1976, 171.

³³ Միսկիմիան 1976, 122; Казарян 2010, 23.

³⁴ Киракос Гандзакечи 1976, 170–171.

осталась там³⁵. Имея в виду именно этот факт, а также то, что композиция с изображением запелёнатого младенца в руках мужской фигуры (Успение?) находится непосредственно над женскими фигурами, можно предположить, что эта композиция относится к Хоришах и может символизировать ее праведную душу, которую держит при себе сам Спаситель (рис. 9). В этом контексте закономерно видеть над головами ктиторов-женщин фантастических существ – сиринов (рис. 7, 8) (Якобсон видит здесь ангелов³⁶). Именно в период XIII–XIV вв. в армянском искусстве становятся очень популярными изображения этих фантастических птиц с антропоморфными ликами, которые являются обитателями Небес, медиаторами двух миров – Земного и Небесного, покровителями и переносчиками душ³⁷. Подобные существа появляются в декоративном убранстве как церквей, так и хачкаров (Гегард, Тигран Оненц, Макараванк, Нораванк).

Приводя в пример две пары фигур ктиторов на барабане следует отметить, что изображения человеческих фигур в Небесной сфере, или Райском саду, впервые появилось в контексте декоративного убранства одного из ярусов храма Звартноц³⁸, который многими своими чертами был приближен и символически восходит к Ротонде Воскресения. Другой пример, где на барабане церкви изображены человеческие фигуры, – собор в Карсе (930–943 гг.)³⁹. В любом случае барабан церкви Иоанна Крестителя Гандзасарского монастыря несомненно имел иконографические прототипы, вдохновившие мастеров ее построивших на создание собственной художественной концепции.

На двух следующих сторонах барабана мы видим головы буйвола и быка и двух орлов (рис. 11, 12). Изображения этих животных и птиц в декоративном убранстве армянских церквей довольно распространены, и, безусловно, выступают в качестве сакральных символов. Бык и буйвол являются символами искупительной жертвы и спасения души⁴⁰, а орел – одним из символов Иисуса Христа (см. Физиолог), но и также символом воскресения и вечной жизни⁴¹. Примечательно, что аналогичные изображения украшают церковь Гегардаванк (1215 г.), еще одного яркого памятника армянского зодчества эпохи

³⁵ Орбели 1909, 413.

³⁶ Якобсон 1977, 68.

³⁷ Микаелян 2023, 515–533.

³⁸ Акопян 2009, 106–108.

³⁹ Исследования показывают, что на барабане собора в Карсе изображены не апостолы, а светские лица, и/или поборники веры, а название «Церковь Св. Апостолов» является поздним. См.: Միսցալիսիյան 1976, 66–67; Գրիգորյան 2011, 238:

⁴⁰ Mikaelyan 2022, 38–39; Ավետիսյան 2023:

⁴¹ Ավետիսյան, Հովհաննիսյան 2018, 11–15:

Закарян, где на барабане рядом с другими изображениями встречаются головы быка, льва, а также когтящего жертву орла. В аллегорическую Небесную сферу, которой удостоились ктитория своими праведными делами, добавляются изображения *лабарумов-рипид*, относящиеся к Небесной литургии и символически ведущие в Небесный Иерусалим⁴². Об идее Небесного Иерусалима наглядно свидетельствуют модели Ротонды и Базилики-Мартирия в руках ктиторов, держащих их над головами, а также зонтичный шатер самой церкви (рис. 4), под сенью которого собраны все изображения и персонажи. Добавленные уже в поздний период плиты «Грехопадение» и «Распятие», а также Богоматерь с младенцем (фронтон) еще раз напоминают о первородном грехе и надежде на спасение через искупительную жертву. Однако кульминацией изобразительной программы церкви Иоанна Крестителя можно считать его монументальную композицию Распятие Христа.

Сцена Распятия на западном фасаде

Рассматривая изобразительную программу церкви Иоанна Крестителя Гандзасарского монастыря, невозможно обойти стороной большую композицию «Распятие» на ее западном фасаде (рис. 13). Она иконографически, стилистически, и, самое главное, в смысловом отношении тесно связана с изобразительной программой барабана, даже можно сказать, что идейная программа барабана начинается именно с нее. Здесь в первую очередь нужно учесть тот факт, что изначально, когда еще не было гавита, западный фасад церкви был виден полностью. Более того, именно с композиции «Распятие» начиналось знакомство посетителя с церковью, так как на западной ее стороне был устроен главный вход. И только уже после того, как входившие в церковь улавливали взглядом эту монументальную и выразительную композицию, взгляд перемещался в верхнюю зону – к барабану.

Крест, занимающий большую часть западного фасада церкви, является основной орнаментальной структурой и служит фоном для фигуративных изображений. Общая композиция этого монументального креста близка к композициям хачкаров данной эпохи, вся его поверхность украшена ровным, ритмичным и виртуозно обработанным растительным орнаментом, который был характерен для хачкаров того времени. Об этом же свидетельствует и большая розетка под нижним рукавом креста, имеющая совершенно идентичную с розеткой на хачкарах орнаментацию и, как в случае с хачкарами, символизирует Голгофу, или *омфалос*. Как орнаментальная розетка, так и сам крест имеют подставку-основание, частично разрушенную при строительстве

⁴² Ավետիսյան 2021, 279–280:

примыкающего к церкви гавита. Сам крест состоит из нескольких элементов. Это внешняя рама, состоящая из полукруглого валика без орнамента, ей вторят такие же полукруглые тяги, проходящие по центру рукавов креста. Вся внутренняя поверхность креста, включая центральный цилиндрический валик, покрыта сплошным растительным орнаментом, таким же как на полуколоннах, *лабарумах-рипидах*, а также розетках и щипцах барабана. Это орнаментальное оформление внутри креста дано параллельными поясами, где орнаментальные мотивы хоть и близки, но не повторяются в точности.

Над горизонтальными рукавами креста, повернутые к центру, изображены две птицы, скорее всего орлы⁴³, однако их головы не сохранились (рис. 13). В центре композиции находится фигура Иисуса Христа, где справа и слева от Него расположены профильные коленопреклонённые фигуры в позе молитвы, лицом повернутые в фас. Это мужские фигуры с характерным для своего времени княжескими головными уборами. Над раскинутыми руками Христа, параллельно Его лику, изображены не в полный рост два ангела. Характер трактовки лика Христа, а также двух коленопреклонённых фигур и ангелов един, это очень беглая моделировка с лаконичными линиями, почти без обозначения глаз. Схематически дана набедренная повязка Спасителя и одеяние фигур, в то же время подчеркнуты их пояса – важный элемент светского костюма того времени. Такой беглый прием изображения фигур и одеяний перекликается с мужских фигурами на барабане. Данная монументальная и выразительная композиция Распятия уникальна в контексте армянского средневекового искусства. В то же время ее можно сопоставить с композициями знаменитых хачкаров «Аменапркич» (Всеспаситель) второй половины XIII века. Их иконографической особенностью является то, что на кресте изображен распятый Христос. Учитывая более позднюю датировку хачкаров «Аменапркич», «Распятие» Гандзасарского монастыря может считаться своего рода иконографическим прототипом. Исследователи, обращавшиеся к скульптурам церкви Иоанна Крестителя Гандзасарского монастыря, по-разному трактовали образы мужских коленопреклонённых фигур (рис. 13). Гаяне Казарян в своей работе предложила два варианта прочтения коленопреклонённых фигур: это или главный ктитор Гасан-Джалал и его сын Атабек, или же Гасан-Джалал и его отец Вахтанг Тангик⁴⁴. Близкого мнения придерживались Ж.-М. Тьерри и М. Асратян, которые видели здесь двух сыновей главного ктитора Гасан-Джалала⁴⁵. И совершенно невероятную трактовку в свое время

⁴³ Hasratian, Thierry 1981, 308.

⁴⁴ Казарян 2010, 19.

⁴⁵ Hasratian, Thierry 1981, 312.

предложил А. Якобсон, который идентифицировавший эти фигуры с Евангелистом Иоанном и Богоматерью (согласно канонической схеме Распятия)⁴⁶.

Нет сомнения, что как сама композиция «Распятие» так и представленные в ней фигуры имеют непосредственное отношение к художественной композиции барабана. В то же время присутствуют иконографические детали, а также исторический контекст, которые заставляют по-иному взглянуть на эти фигуры. Тут важной деталью являются высокие, сужающиеся кверху головные уборы двух персонажей, которые выдают в них людей высокого социального статуса. Если брать во внимание другие памятники армянского зодчества соответствующей эпохи, то самой близкой параллелью является скульптурный портрет Закаре и Иване Закарянов на восточном фасаде Аричаванка (1201 г., область Ширак), где они представлены в таких же головных уборах⁴⁷ (рис. 14). Наличие изображения идентичных головных уборов в Гандзасаре и Аричаванке не является случайным, так как с братьями Закарянами, которые также являлись верховными правителями страны, Гасан-Джалал был в прямом родстве, они были родными братьями его матери Хоришах⁴⁸. Поэтому есть уверенность в том, что именно правители страны Закаре и Иване были изображены как верховные ктитеры и просители перед Христом⁴⁹. Именно высокое покровительство братьев Закарянов (думается, как политическое, так и финансовое) способствовало появлению столь неординарного и выделяющегося своим архитектурным и скульптурным убранством памятника средневекового зодчества провинции Арцах.

Заключение

Данное исследование – еще одна попытка обращения и прочтения оригинальной скульптурной программы барабана церкви Ованеса Мкртича (Иоанна Крестителя) Гандзасарского монастыря. Можно сказать, что в истории армянского средневекового орнаментального искусства именно в скульптурной декорации барабана церкви Ованеса Мкртича была достигнута наивысшая ступень не только в искусстве художественной резьбы по камню, но, особенно, гармоничного сочетания его скульптурного ряда со всем остальным архитектурным ансамблем церкви. Художественная композиция барабана

⁴⁶ Якобсон 1977, 69; Якобсон 1991, 442.

⁴⁷ Միսգալաիշի 1976, 105–106:

⁴⁸ Примечательно, что младшие два сына князя Вахтанга и Хоришах были названы именами Закаре и Иване. Киракос Гандзакец 1976, 182, Յակոբյան 2010, 112–114.

⁴⁹ Мнение о том, что в сцене Распятия были изображены правители страны, братья Закаряны, разделяет канд. искусств. Заруи Акопян. Пользуясь случаем хочу выразить благодарность Заруи Аветисовне Акопян за консультации и помощь в ходе работы над статьей.

церкви – это глубоко продуманная концепция, выражающая, с одной стороны, основополагающие христианские догматы о Спасении через Жертвоприношение и Вечную жизнь в Небесном Иерусалиме, которые тесно переплелись с историей и культурой Архцаха. С другой стороны она отражает богоугодные деяния и праведную жизнь представителей правящей в то время в Арцахе (Хачене) княжеской семьи Асан-Джалалянов и их верховных (патронов) правителей братьев Закарян.

Литература

АКОПЯН 2009

Акопян З.А., Символический образ Небесного Иерусалима в рельефных изображениях Звартноца // Искусство Христианского мира, М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2009, 11, 101–109.

ВАГНЕР 1986

Вагнер Г. К., Византийский храм как образ мира // Византийский временник, 1986, 47, 163–181.

ДЕМУС 2001

Демус О., Мозаики византийских храмов, Принципы монументального искусства Византии, М.: «Индрик», 2001.

ДУРНОВО 1979

Дурново Л.А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М.: «Искусство», 1979.

КАЗАРЯН 1994

Казарян А.Ю., Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство, СПб, 1994, 107–120.

КАЗАРЯН 2007

Казарян А.Ю., Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII вв., М.: «Locus Standi», 2007.

КАЗАРЯН 2012

Казарян А.Ю., Тромпово-парусный подкупольный переход. Происхождение и эволюция в системе купольных глав // Архитектурное наследство 57, 2012, 8–24.

КАЗАРЯН 2010

Казарян Г., Храм в Гандзасаре. Архитектура и рельефы, Автореферат канд. диссертации, М., 2010.

КИРАКОС ГАНДЗАКЕЦИ 1976

Киракос Гандзакеци, История Армении (перевод с древнеармянского, предисловие и комментарии Л. А. Ханларяна), М.: «Наука», 1976.

ЛАЗАРЕВ 1971

Лазарев В.Н., Система живописной декорации византийского храма IX–X вв. // Византийская живопись, Сборник статей, М.: «Наука», 1971, 96–108.

МИКАЕЛЯН 2023

Микаелян Л., Проводники душ и небесные стражи: образы сирен и сфинксов в армянской пластике XIII в. и в искусстве исламского Востока // Между Востоком и Западом. Святой Александр Невский, его эпоха и образ в искусстве. Материалы международной конференции, М., 2023, 516–533.

МКРТЧЯН 1988

Мкртчян Ш. М., Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха. Ереван: «Айастан», 1988.

МОВСЭС КАЛАНКАТУАЦИ 1984

Мовсэс Каланкатуаци, История страны Алуанк (перевод с древнеармянского, предисловие и комментарий Ш. В. Смбатяна), Ереван: «Матенадаран», 1984.

ОРБЕЛИ 1909

Орбели И.А., Асан Джалал, князь Хаченский // Известия императорской Академии наук, серия 6, III, 61, СПб, 1909, 405–436.

ПЕТРОСЯН, КИРАКОСЯН 2023

Петросян Г., Киракосян Л., Купол и скульптурные композиции церкви Сурб Ованнес Мкртич монастыря Гандзасар // Monument Watch <https://monumentwatch.org/en/monument/the-dome-and-sculptural-compositions-of-the-surb-hovhannes-mkrtich-church-of-gandzasar/> (дата посещения: 02.03.2023)

ЯКОБСОН 1977

Якобсон А.Л., Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.) // Вестник общественных наук 12, 1977, 59–76.

ЯКОБСОН 1991

Якобсон А.Л., Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.) // К освещению проблем истории и культуры Кавказской Албании и восточных провинций Армении, Ереван, 1991, 433–456.

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2018

Ավետիսյան Թ., Հայկական միջնադարյան եկեղեցիների թմբուկների քանդակալին հարդարման խորհրդանշական և պատկերագրական ավանդույթները // Բանբեր Մատենադարանի 25, 2018, 353–366:

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ, ՀՈՎՀԱԿՆԻՍՅԱՆ 2018

Ավետիսյան Թ., Հովհաննիսյան Ն., Թռչնաքանդակը հայկական միջնադարյան եկեղեցիների թմբուկների հարդարանքում // Հայաստանը եւ արեւելաքրիստոնեական քաղաքակրթությունը. Գ, Երեւան, 2018, 8–16:

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2021

Ավետիսյան Թ., Քշոցն ու խաչվառը XIII դարի սկզբի հայկական եկեղեցիների թմբուկների հարդարանքում (Հռոմեական, Հովհաննական, Գանձասար) // Գիտական աշխատություններ 3 (24), 2021, 277–287:

ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 2023

Ավետիսյան Թ., Կենդանապատկերների պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը հայկական միջնադարյան եկեղեցիների հարդարանքում // Գեղարվեստի ակադեմիայի Տարեգիրք, 2023, 1 (տպագրության մեջ):

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2011

Գրիգորյան Դ., Կարսի Ս. Առաքելոց տաճարի թմբուկի քանդակները // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան, Երևան, 2011, 229–239:

ԴՀՎ 1982

Դիվան հայ վիմագրության (կազմ.՝ Ս. Գ. Բարխուդարյան), 5, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1982:

ԵՒՍԵԲԻՈՍ ԿԵՍԱՐԱՑԻ 1877

Եսեբիոս Կեսարացի, Պատմութիւն եկեղեցւոյ (թարգմ. Իձեռն Հ. Աբրահամ, Վ. ճարեան), Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1877:

ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ 1974

Կարապետյան Բ., Գանձասարի բարձրաքանդակները // Պատմաբանասիրական հանդես, 1974, 3, 258–262:

ՀԱԿՈԲՅԱՆ և ԱՅԼՔ 1986

Հակոբյան Թ.Խ., Մելիք-Բախշյան Ստ. Տ., Բարսեղյան Հ.Խ., Հայաստանի եւ հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, 1, Երևան. ԵՊՀ հրատ., 1986:

ՂԱԶԱՐՅԱՆ 1992

Ղազարյան Ա., Զարնջայի եկեղեցին և հովհարաձև վեղարները // «Անի», 3–4, 1992, 46–91:

ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ 1976

Մնացականյան Ստ., Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը IX–XIV-րդ դարերում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976:

ՅԱԿՈԲԵԱՆ 2010

Յակոբեան Ա., Խաչեն-Խոխանաբերդ ամրոցը եւ նրա իշխանատոհմը Թ–ԺԳ դարերում // Հանդես ամսօրեայ, Վիեննա-Երևան, 2010, 71–170:

ՔՅՈՍԵՅԱՆ 2021

Քյոսեյան Հ., Հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանություն, Երևան, «Մատենադարան», 2021:

DONABÉDIAN, THIERRY 1987

Donabédian P., Thierry J.-M., Les arts arméniens, Paris “Mazenod”, 1987.

HASRATIAN, THIERRY 1981

Hasratian M., Thierry M., Le couvent de Ganjasar // Revue des Etudes Armeniennes 15, 1981, 290–316.

MIKAELIAN 2022

Mikayelyan L., The Archetype of Sacrificial Animal and Hunting Trophy. Sculptural Heads and Protomes of Animals in the Medieval Art of Anatolia, the Caucasus

and Iran // The Second International Conference “Anatolia-the Caucasus-Iran: dedicated to the 25th anniversary of “Iran and the Caucasus” 21–23 June, 2022, Abstracts, Yerevan, 2022.

References

- Avetisyan T., Haykakan mijnadaryan ekeg'icineri t'mbowkneri qandakayin hardarman khorhrdanskakan ew patkeragrakan avandowyt'nery' [The Symbolic and Iconographic Traditions of the Sculptural Decor of the Medieval Armenian Church Drums] // Banber Matenadarani 25, 2018, 353–366. (In Armenian)
- Avetisyan T., Hovhannisyan N., T'r'chnaqandakw haykakan michnadaryan ekeg'icinei t'mbukneri hardarank'um [Bird Sculptures in the Decoration of the Medieval Armenian Church Drums] // Armenia and Oriental Christian Civilization, III, Yerevan, 2018, 8–16. (In Armenian)
- Avetisyan T., Qshocn u xachvar'y' XIII dari skzbi haykakan ekeghecineri t'mbowkneri hardaranqowm (Har'itvavanq, Hovhannavanq, Gand'asar) [Rhipidion and Banner in the Decoration of the Drums of the Armenian Churches] // Gitakan ashxatowt'yownner [Scientific Works], 2021, 3 (24), 277–287. (In Armenian)
- Avetisyan T., Kendanapatkneri patkeragrowt'yown ew xorhrdabanot'yowny' haykakan mijnadaryan ekeghecineri hardaranqowm [The Iconography and Symbolism of Animal Images in the Decoration of Medieval Armenian Churches] // Yearbook of Academy of Fine Arts, 2023, 1. (In Armenian)
- Demus O. Mozaiki vizantiyskikh khramov, Principy monumental'nogo iskusstva Vizantii [Byzantine Mosaic Decoration. Byzantine. Aspects of Monumental Art in Byzantium], Moscow, 2001. (In Russian)
- Divan Hay Vimagrowthian hat. 5 [Corpus Inscriptionum Armeniarum], vol. 5, compl. by S. G. Barxudaryan, Yerevan, publ. of AS ArmSSR, 1982. (In Armenian)
- Durnovo L.A., Ocherki izobrazitel'nogo iskusstva srednevekovoi Armenii [Essays on the Fine Arts of Medieval Armenia], Moscow: “Iskusstvo”, 1979. (In Russian)
- Donabédian P., Thierry J.-M., Les arts arméniens, Paris: “Mazendo”, 1987.
- Evsebios Kesaraci, Patmowt'iwn ekeghecwoy (t'argm. i d'er'n H. Abraham V. Twar-ean) [Ecclesiastical History], Venetik, S. Ghazar, 1877. (In Armenian)
- Ghazaryan A., Zarnjayi ekeg'ecin ew hovharad'zev egharnery' [The Church at Zarnja and Umbrella Domes] // “Ani” 3–4, 1992, 46–48, 91. (In Armenian)
- Grigoryan D., Karsi S. Ar'aqeloc tatwari t'mbowki qandaknery' [The Drum Sculptures of St. Apostles Church in Kars] // The 5th Scientific Meeting of the Young Art Historians of Armenia, Yerevan, 2011, 229–239. (In Armenian)
- Hakobyan T.X., Meliq-Baxshyan St.T., Barseghyan H.X. (eds), Hayastani ew harakic shrjanneri teghanownneri bar'aran [Dictionary of Toponymy of Armenia and Adjacent Territories], вол. 1, Yerevan, 1986. (In Armenian)
- Hakobyan Z., Simvolicheskii obraz Nebesnogo Ierusalima v rel'efnykh izobrazheniyakh Zvartnotsa [The Symbolic Image of the Holy Jerusalem in the Sculpture Decoration of Zvartnots] // Art of Christendom, Moscow: St. Tikhon Orthodox Humanitarian University, 2009, 11, 101–109. (In Russian)

- Hasratian M., Thierry M., *Le couvent de Ganjasar* // *Revue des Etudes Armeniennes*, 1981, 15, 290–316.
- Jakobson A., *Iz istorii armyanskogo srednevekovogo zodchestva (Gandzasarskiy monastyr' XIII v.)* [From the history of Armenian medieval architecture. The Monastery of Gandzasar XIII century AD] // *Herald of Social Sciences*, 1977, 12, 59–76
- Jakobson A., *Iz istorii armyanskogo srednevekovogo zodchestva (Gandzasarskiy monastyr' XIII v.)* [From the history of Armenian medieval architecture], To the Coverage of the Problems of the History and Culture of Caucasian Albania and the Eastern Provinces of Armenia, Yerevan, 1991, 433–456. (In Russian)
- Karapetyan B., *Gand'asari bardzraqandaknery'* [The Sculptures of Gandzasar] // *Historical-Philological Journal* 3, 1974, 258–262. (In Armenian)
- Kazaryan A.Ju., *Rotonda Voskreseniya i ikonografiya rannesrednevekovy khramov Armenii* [Rotunda of the Resurrection and the Iconography of the Early Medieval Churches of Armenia] // *Eastern Christian Church. Liturgy and Art*, Sankt-Petersburg, 1994, 107–120. (In Russian)
- Kazaryan A.Ju., *Kafedral'niy sobor Surb Ejchmiadzin i vostochnokhristianskoe zodchestvo IV–VII vv.* [The Cathedral of Holy Ejmiadzin and the Eastern Christian Architecture of the 4th – 7th Centuries], Moscow: “Locus Standi”, 2007. (In Russian)
- Kazaryan A.Ju. *Trompovo-parusniy podkupal'niy perehod. Proishozhdenie i evolyuciya v sisteme kupol'nyh glav* [Squinch-Pendentive Under Cupola Transition. Origin and Evolution of Dome Structures] // *Arhitekturnoe nasledstvo*, 2012, 57, 8–24. (In Russian)
- Kazaryan G., *Hram v Gandzasare. Arhitektura i rel'efy* [Church in Gandzasar. Architecture and Reliefs], PhD Thesis, Moscow, 2010, 1–30. (In Russian)
- Kirakos Gandzakeci, *Istoriya Armenii* [History of Armenia], transl. in Old Armenian L. A. Hanlaryan, Moscow: «Nauka», 1976. (In Russian)
- Lazarev V.N. *Sistema zhivopisnoy dekoracii vizantiyskogo khrama IX–X vv.* [The System of the Painting Decoration of the Byzantine Church IX–X century AD] // *Byzantine Painting. Collected Articles*, Moscow: “Nauka”, 1971, 96–108. (In Russian)
- Mikaelyan L., *The Archetype of Sacrificial Animal and Hunting Trophy. Sculptural Heads and Protomes of Animals in the Medieval Art of Anatolia, the Caucasus and Iran* // *The Second International Conference “Anatolia-the Caucasus-Iran: dedicated to the 25th anniversary of “Iran and the Caucasus” 21–23 June, 2022, Abstracts*, Yerevan, 2022.
- Mikaelyan L., *Provodniki dush i nebesnie strazhi: obrazy siren i sfinksov v armyanskoy plastike XIII v. i v iskusstve islamskogo Vostoka* [Guides of Souls and Heavenly Guardians: Images of Sirines and Sphinxes in Armenian sculpture of the 13th c. and in the Islamic Art of the East] // *Between East and West. St Alexander Nevsky, His Epoch and Image in Art. The Materials of the International Conference*, Moscow, 2023. 516–533. (In Russian)
- Mkrtychyan Sh. M., *Istoriko-arhitekturnie pamyatniki Nagornogo Karabaha* [Historical-Architectural Monuments of the Nagorno-Karabakh], Yerevan: “Ayastan”, 1988. (In Russian)

- Mnacakanyan St., Haykakan ashxarhik patkeraqandaky' IX–XIV-rd darerowm [Armenian Secular Sculpture in the 9th – 14th cc.], Yerevan, publ. of AS ArmSSR, 1976. (In Armenian)
- Movses Kalankatuaci, Istoriya strani Aluank [History of Albania], transl. in Old Armenian Sh. V. Smbatyan, Yerevan: “Matenadaran”, 1984. (In Russian)
- Orbeli J.A., Asan Dzhalal, knyaz' Khachenskiy [Hasan Jalal, Prince of Khachen] // Proceedings of the Imperial Academy of Sciences, Series 6, III, 61, 405–436.
- Petrosyan H.L., The Dome and Sculptural Compositions of the Surb Hovhannes Mkr-tich Church of Gandzasar // Monument Watch
<https://monumentwatch.org/en/monument/the-dome-and-sculptural-compositions-of-the-surb-hovhannes-mkr-tich-church-of-gandzasar/> (02.03.2023)
- Qyosyan H., Hay mijnadaryan arvesti astvac'abanowt'yown [The Theology of the Armenian Medieval Art], Yerevan: “Matenadaran”, 2021. (In Armenian)
- Vagner G.K. Vizantiyskiy hram kak obraz mira [Byzantine Church as the Image of the Universe] // Vizantiyskiy vremennik, 1986, 47, 163–181. (In Russian)
- Yakobean A., Xache'n-Xo'xanaberd amroc'y' ew nra ishxanatohmy' 9–14 darerowm [The Castle Kachen-Khokhanabard and its Princely Family in the 9th–14th cc.] // “Handes Amsorya”, 2010, Vienna-Yerevan, 71–170. (In Armenian)

Тагуи Аветисян

Научно-исследовательский центристорико-культурного наследия
Министерства Образования, Науки, Культуры и Спорта Республики Армении
Ереван, Армения

Taguhi Avetisyan

Scientific Research Center of the Historical and Cultural Heritage
Ministry of Education, Science, Culture and Sport of the Republic of Armenia
Yerevan, Armenia

taguhiavetisyan@yandex.ru