

ԶԱՐՈՒՀԻ Ա. ՀԱԿՈԲՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
ԵՊՀ, Հայ արվեստի պարմության
և տեսության ամբիոնի ասիստենտ
zaruhy@yandex.ru

ԴԱՎԻԹ-ԳԱՐԵՋԻ. ՍԱԲԵՐԵՆԲԻ ՎԱՆՔԻ ՀԱՅԱԳԻՐ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ (X Դ.)

Դավիթ-Գարեջիի վանական համալիրը գտնվում է Վրաստանի հարավ-արևելյան հատվածում, հարում է վրաց-ադրբեջանական սահմանին: Պատմա-աշխարհագրական տեսանկյունից այս տարածքը համապատասխանում է պատմական Աղվանքի Հերեթ (Հերեթ-Կամբեձան) գավառին¹ և հանդիսանում այն հանգուցակետը, որտեղ, ինչպես նշված է Ստրաբոնի մոտ, Հայաստանը սահմանակցում էր Իբերիայի և Աղվանքի հետ²:

Գարեջիի մենաստանի ստեղծման պատմության հիմնական աղբյուրը Դավիթ Գարեջեցու (Գարեջելիի) վարքն է՝ գրված X դ. առաջին կեսին³: Ավանդույթի համաձայն, մենաստանը հիմնադրվել է VI դ. առաջին կեսին ոմն Դավիթի կողմից, որը հետագայում ստացել է Գարեջեցի անունը: Դավիթը մեկն էր այսպես կոչված «13 ասորի հայրերից»⁴ (13 թիվը խորհրդանշում է Քրիստոսին և նրա աշակերտներին), որոնք, ավանդույթի համաձայն, եկել էին հյուսիսային Ասորիքից՝ փախչելով միաբնակների դեմ ուղղված հալածանքներից⁵: Հետևաբար, մենաստանն ի սկզբանե եղել է միաբնակ

1 Հերեթը պատմական Աղվանքի գավառներից էր՝ սահմանակից Վիրքին (հարում էր Կախեթին՝ ծանարաց երկրին) և Մեծ Հայքին (հարում էր Ուտիքին) ու համաձայն «Աշխարհացույցի»՝ տարածվում Իորի (Կամբեձան) և Կուր գետերի ավազանում (տես **Երեմյան Ս. Տ.**, 1963, 57, 105):

2 **Страбон**, 1964, XI, 4, I.

3 ՅՅՅԵԼՈԾԵ Յ., 1960, 159, 162–163.

4 Համաձայն Կ. Կեկելիձեի՝ Գարեջիի մենաստանի սուրբ հայրերը ոչ թե ասորիներ էին, այլ վրացիներ, ժամանել էին փոքր խմբերով և եղել ոչ պակաս քան 17-ը: Հեղինակը գտնում է, որ «ասորական» հայրերի կողմից հիմնադրված վանքերի շարքին են պատկանում Շիո-Մղվիմեն (Շիո), Ուրբնիսին (Թաղեսու), Սամթավիսին (Իսիդոր), Ծիլկանին (Եվսեբիոս), Զեդագենին (Իոանես), Իկալթոն (Զենոն), Ալավերդին (Հովսեփ), Նեկրեսին (Աբիբոս), Խիբսան (Ստեփանոս): Կ. Կեկելիձեն շատ դիպուկ նկատում է, որ վերոհիշյալ վանքերը հանդիսանում էին Վրաստանի հենակետերը, այսպես կոչված ֆորպոստները, և ուրվագծում երկրի սահմանները: «Սուրբ հայրերի» վրացական ծագման հետ համաձայն չէ Ի. Զավախիշվիլին: Տես ՅՅՅԵԼՈԾԵ Յ., 1956. **Чубинашвили Г.Н.**, 1948, 3–4, 24.

5 Ըստ պատմական տվյալների, միաբնակները (մոնոֆիսիտները) հալածանքների են ենթարկվում Հուստինոս I-ի կառավարման տարիներին՝ 518–527:

մոտեցում է ցուցաբերել հուշարձանին իր մենագրության մեջ Զ. Մխիթարյանը¹³։ Սաբերեբեի մոնումենտալ գեղանկարչությանն առաջինը անդրադարձել է Տ. Շեվյակովան¹⁴ և գիտական շրջանառության մեջ է դրել հայերեն արձանագրություններով որմնանկարների առանձին դրվագներ։ Դավիթ-Գարեջին և, մասնավորապես, Սաբերեբեին անդրադարձել է Պ. Մուրադյանը՝ «Վրաստանի հայերեն արձանագրությունները» մենագրությունում¹⁵։ Նշենք նաև, որ Գ. Չուբինաշվիլի այս համալիրին նվիրված ուսումնասիրության մեջ ոչինչ չի ասվում Գարեջիում հայկական հետքի մասին¹⁶։

Սաբերեբեի վանքը գտնվում է Գարեջիի Մայրավանքից որոշակի հեռավորության վրա՝ համալիրի ծայր արևելյան հատվածում։ Վանքի շրջակայքում «Նասումխարի» տեղանվան մասին, որը թարգմանվում է որպես՝ «վայր, ուր ապրել են հայերը», իր աշխատության մեջ նշում է Դ. Մուխեդիշվիլին¹⁷։ Սաբերեբեի վանքը թվագրվում է X դ., չնայած, որ դրա վերաբերյալ ստույգ տեղեկություններ չկան։ Վանքը բաղկացած է ութ եկեղեցիներից, որոնցից չորսն են միայն նկարագարված¹⁸։

Սաբերեբեի վանքի № 7 եկեղեցին հայ-քաղկեդոնական է, քանի որ վերջինիս որմնանկարները ունեն եռալեզու՝ հայերեն, վրացերեն և հունարեն արձանագրություններ։ Այսօր, կարծում ենք, անվիճելի է, որ երկ կամ եռալեզու արձանագրությունները հանդիսանում են քաղկեդոնական հուշարձանների առանձնահատուկ գծերից մեկը¹⁹։

Սաբերեբեի № 7 եկեղեցին ժայռափոր է, ունի խաչաձև-գմբեթավոր հորինվածք (ներկայացնում է ներգծված հավասարաթև խաչ առանց գմբեթակիր մույթերի)։ Որմնանկարները պահպանվել են խորանի հատվածում և հյուսիսային պատին՝ մուտքի դիմաց։

Խորանի հորինվածքը ամբողջական չէ։ Այստեղ պահպանվել են միայն որմնանկարի կենտրոնական և եզրային հատվածները, բայց և այնպես հասկանալի է, որ խորանում ներկայացված է «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը։ Կենտրոնում գահի վրա նստած է Քրիստոսը՝ ընդգրկված փառապսակի՝ ծիածնազարդ մանդորլայի մեջ, որի մուգ կապույտ խորքին՝ աստղեր են։ Քրիստոսի ծնկներին դրված է բաց Ավետարանը՝ ուղղված դիտողին²⁰, իսկ տեքստը՝ Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը (Հովհ., 1, 1)

րավորություն է տալիս Գարեջին դիտարկել որպես վրացական Աթոս, որտեղ գործել են նաև այլ ազգի ներկայացուցիչներ։ Տե՛ս Զաֆրոնթաձեօլո ճ., 1977, 8. **Мурadian П. М.**, 1985, 180.

13 Նեօրժլաձե Գ., 1985.

14 **Шевякова Т. С.**, 1983.

15 **Мурadian П. М.**, 1985, 171–198.

16 **Чубинашвили Г.Н.**, 1948.

17 **Мусхелишвили Д. Л.**, 1982, 28.

18 Բոլոր եկեղեցիներում որմնանկարները պահպանվել են հիմնականում խորանում ու/կամ հյուսիսային պատին։

19 **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1994, 68; **Лидов А. М.**, 1990, 77.

20 Սաբերեբեի չորս եկեղեցիների, այդ թվում № 7 եկեղեցու, խորանի հորինվածքը, որ ներկայացնում է «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը՝ բաց Ավետարանով և մարգարեական տեսիլքներով, Զ. Մխիթարյանը արդարացիորեն կապում է արևելյան ավանդույթի հետ (տե՛ս Նեօրժլաձե Գ., 1985, 140)։ Նա բերում է X դ. Լատմոսի Ամենակալ ժայռափոր վանքի հորինվածքը, որտեղ Քրիստոսի ձեռքի բաց գրքի վրա Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբն է։ Մինչև այսօր ժամանակ նշենք, որ Համբարձման տեսարանը մարգարեական տեսիլքներով ավանդական

տրված է վրացերեն «ասոմթավրուլի» գրով [նկ. 2]²¹: Այս հորինվածքում Քրիստոսի ձեռքի բաց գրքի վրա, որպես կանոն, ներկայացվում է հատված Հովհաննեսի Ավետարանից, սակայն ոչ Ավետարանի սկիզբը: Այս իմաստով № 7 եկեղեցու հորինվածքը եզակի է ու առավել ևս հետաքրքրական այն առումով, որ Սաբերեբեի վանքի № 5 և № 6 եկեղեցիներում այս սկզբունքը գտնում է իր կրկնությունը²²:

Այն, որ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու Քրիստոսի կողմից ներկայացված Ավետարանի տեքստը գրված է վրացերեն՝ այն դեպքում, երբ մյուս պատկերներն ու տեսարանները ուղեկցվում են հիմնականում հայերեն, ինչպես նաև հունարեն մակագրություններով, հասկանալի է՝ ելնելով որմնանկարների դավանաբանական ուղղվածությունից: Տվյալ սկզբունքը ակնհայտորեն ցույց է տալիս, որ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու համայնքը հպատակ է Վրացական ուղղափառ (երկաբնակ, հունադավան) եկեղեցուն, բայց տարբերվում է իր ազգային պատկանելությամբ՝ հայկական:

«Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանի շարունակությունը ընդգրկում է խորանը եզրավորող կամարը, որի ներսի հատվածում պատկերված են երկու հրեշտակապետեր երեք-քառորդ ուղղված դեպի Քրիստոսը՝ ձեռքներին գավաթ (ունի Հաղորդություն խորհրդանիշը): Այս երկու պատկերները ուղեկցվում են «αρχαγγελος» (հրեշտակապետ) հունարեն գրերով, ինչպես նաև նրանց անվան հունարեն և վրացերեն մակագրություններով²³: Երկու հրեշտակներ էլ պատկերված են մանդոլայի վերևի հատվածում, բայց ուղղված հակառակ ուղղությամբ, քանի որ բարձրացնում են փառապսակը: Խորանի կամարը ներսից եզրավորող զարդագոտին բաղկացած է կրակի բոցեր հիշեցնող բուսական տարրերից²⁴:

Համաձայն Տ. Շեվյակովայի նկարագրության՝ հյուսիսային կողմի հրեշտակապետի լուսապսակի տակից նշմարվում են քերովբեների թևերի ծայրերը²⁵, իսկ Քրիստոսի փառապսակից ներքև անիվներն են՝ համաձայն մարգարեական տեսիլքի (Եզեկ. 1, 4–28): Ակնհայտ է, որ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը տրված է արևելյան պատկերագրական տարբերակով՝ ուղեկցվում է մարգարեական տեսիլքներով:

Զ. Մխիթրլաձեի մանրամասն նկարագրություններից պարզ է դառնում, որ Փրկչի գահից ներքև ներկայացված է այս տեսարանի համար ավանդական Տիրամոր պատկերը 12 առաքյալների ուղեկցությամբ: Որմնանկարի այս հատվածը խիստ վնասված է, բայց դեռ նշմարելի են Տիրամոր մաֆորիոնի ու լուսապսակի մի մասը կենտրոնում, ինչպես նաև կռահելի են առաքյալների պատկերները: Որմնանկարի այս հատվածում Զ. Մխիթրլաձեն հայտնաբերել է վրացերեն մակագրություններ, որոնք ներկայացնում են պատկերվածների

էր արևելյան հուշարձանների համար, օրինակ, հայտնի են դպտական Բաուիտ վանքի 6-րդ դ. որմնանկարները, ինչպես նաև հայկական VII դ. մի խումբ եկեղեցիների, այդ թվում Լմբատավանքի ու Կարմրավորի որմնանկարները): Տե՛ս. Der-Nersessian S., 1973; Дурново Л. А., 1979, 139–142.

21 Мурadian П. М., 1985, 180; სხორტლაძე ზ., 1985, 59–61, 143. Рис. 32.

22 სხორტლაძე ზ., 1985, 59–61, 140–143.

23 სხორტლაძე ზ., 1985, 65–67.

24 Шевякова Т. С., 1983, Ил. 34.

25 Там же., 12.

անունները՝ Մարիամ, Պետրոս, Հովհաննես, Թադեոս²⁶:

№ 7 եկեղեցում որմնանկարները մեկնաբանող հիմնական արձանագրություններից բացի²⁷, հյուսիսային թևի արևելյան անկյունում խորանին կից, կա վրացերեն մակագրություն՝ «მწერალი გლაზავი ვ/.../» (թարգմ.՝ «...ողորմելի գրիչ...կ/.../»)²⁸, որը կարող է վերաբերվել Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանի վրացերեն տեքստը գրող վարպետին, քանի որ շեշտված է «գրիչ» բառը²⁹:

Եկեղեցու հյուսիսային թևը ձևավորող խորշի մեջ ներկայացված է եկեղեցու ամենահայտնի հորինվածքը՝ «Խաչելությունը»՝ նույն կապույտ խորքի վրա [նկ. 3, 3a]³⁰: Հորինվածքի կենտրոնում խաչված Քրիստոսն է, երկու կողմերում՝ ավագակները, որոնց անունները տրված են զուգահեռաբար հունարեն և հայերեն: Համաձայն մակագրությունների՝ նրանցից մեկը «Դէմաս»-ն է, իսկ մյուսը՝ «Զ/գ/սասրաս»-ը³¹: Խաչված ավագակների անունները հայտնի են միայն Նիկոդեմոսի պարականոն Ավետարանից:

Հունարեն գրի մնացորդ է նշմարվում նաև խաչված Քրիստոսի լուսապսակից վերև գտնվող հատվածում³², որը պետք է ներկայացնի խաչի վրա ամրացված տախտակի՝ տիտուլուսի տեքստը³³: Խաչի կողքերին պատկերված են չորս զինվորները, որոնցից երկուսը, որ երկրորդական դեր են տանում, արձակում են ավագակների ոտքերը խաչին կապող պարանները, իսկ հաջորդ երկուսը, որ ուղղված են դեպի Քրիստոսը, «Խաչելության» տեսարանի կարևոր գործող անձինք են և գրեթե միշտ պատկերվում են: Դրանցից առաջինը Լոնգինոսն է, որի անունը նշված է հայերենով և ունի «*Լոնգինոս*»³⁴ ձևը (անունը նույնպես հայտնի է Նիկոդեմոսի պարականոն Ավետարանից), որը նիզակն է խրում Քրիստոսի կողը, իսկ մյուսը՝ մի ձեռքով սպունգն է մոտեցնում Քրիստոսին, իսկ մյուսով՝ բռնել է քացախով ամանը: Փրկչի և հազարապետի ֆիգուրների միջև կա հայերեն արձանագրություն, որը վատ է պահպանվել³⁵: Նշենք, որ «Խաչելության» տեսարանի մակագրությունները հիմնականում հայերեն են, առանձին անուններ ունեն նաև զուգահեռ տրված հունարենը և այստեղ լիովին բացակայում են վրացերեն մակագրությունները:

26 Նեօրեոլոգիա, 1985, 63–64.

27 Ըստ Պ. Մուրադյանի, № 7 եկեղեցում կա հիշատակային բնույթի հայերեն արձանագրություն՝ գրված որմնանկարների մեկենասի կամ նկարիչ-վարպետի կողմից (Мурадян П. М., 1985, 180), սակայն հայերեն արձանագրությունների մեր կողմից կատարած քննությունը ցույց տվեց, որ այդ տողերը ավետարանական մեջբերումների շարքից են:

28 Мурадян П. М., 1985, 181, примеч. 19; Նեօրեոլոգիա, 1985, 142.

29 Այն, որ խոսքը գնում է գրիչի, այլ ոչ թե նկարիչ-վարպետի մասին՝ պարզ է դառնում «մեծերալի» բառից, որը, համաձայն Զ. Սլաիտովաձեի, աղբյուրներում առավելապես կիրառվում է ձեռագիր արտագրող իմաստով: Որպես որմնանկարի մակագրություն այն հանդիպում է միայն Սաբերեբեքի վանքի № 7 և № 8 եկեղեցիներում: Տե՛ս Նեօրեոլոգիա, 1985, 142.

30 Шевякова Т. С., 1983, Ил. 35.

31 Նեօրեոլոգիա, 1985, Рис. 50, 51.

32 Նեօրեոլոգիա, 1985, 73.

33 Ավանդաբար Սր. Խաչին ամրացված տախտակի՝ տիտուլուսի վրա 3 լեզուներով (եբրայերեն, հունարեն ու լատիներեն) գրվում է՝ «Հիսուս Նագովրեցի, Թագավոր Հրեից»: Դժվար է ասել, թե տվյալ դեպքում ինչ լեզուներով են եղել վերարտադրված այդ խոսքերը:

34 Նեօրեոլոգիա, 1985, Рис. 53.

35 Там же, 96.

Այստեղ պատկերված երեք խաչերը բարձրանում են պայմանական բլուրների վրա, որոնցից կենտրոնականը Գողգոթան է: Գողգոթայի ֆոնի վրա պատկերված են վիճակ գցող զինվորները, որոնք, համաձայն ավետարանական պատմության, բաժանում են Փրկչի հագուստները: Այս դրվագը մասամբ վնասված է և հենց դա է հիմք տվել դրվագի տարբեր մեկնաբանումների: Տ. Շելյակովան գտնում է, որ Գողգոթայի բլրի խորքի վրա կարող են պատկերված լինել Ադամը, Եվան և նրանց որդին՝ Սեթը: Նման եզրակացության համար հեղինակին հիմք է ծառայել այն, որ սովորաբար Գողգոթայի տակ պատկերվում է Ադամի գլուխը կամ գանգը (Ադամի գերեզմանը), իսկ քանի որ պատկերները երեքն են և դրանցից մեկի մագերը կարծես թե մի փոքր ավելի երկար են, ապա հեղինակը ենթադրում է, որ դա կնոջ պատկեր է³⁶: Չնայած իր որոշակի հիմնավորումներին՝ Տ. Շելյակովան, այնուամենայնիվ, վստահ չէ իր մեկնաբանության վրա և նշված անունների կողքին դնում է հարցական նշան: Տ. Շելյակովայի տեսակետը քիչ համոզիչ է թվում նաև Տ. Վելմանսին, որը քննության է առել Սաբերեբեբի «Խաչելության» տեսարանի պատկերագրությունը³⁷: Կարելի է վստահաբար ասել, որ Սաբերեբեբի հորինվածքում խաչից ներքև՝ Գողգոթայի խորքի վրա պատկերված են ոչ թե Ադամի ընտանիքը, այլ վիճակ գցող զինվորները, որոնց մասին նշվում է Ավետարանում (Դուկ. 23, 34-35, Հովհ. 19, 23-24): Նախ, առարկելի է այն, որ ֆիգուրներից մեկը կին է, քանի որ միջնադարյան արվեստում կանայք միշտ պատկերվում են գլուխը ծածկած (գլխաշոր, մաֆորիոն), իսկ Սաբերեբեբում բոլոր երեք պատկերներն էլ գլխաբաց են: Բացի այդ, համեմատելով «Խաչելության» տարբեր տեսարաններ՝ համոզվում ենք, որ այն դեպքում, երբ պատկերված են երեք կերպարներ, դրանք միշտ վիճակ գցող զինվորներն են³⁸ և նրանցից գոնե երկուսը ունեն երկար մագեր (օրինակ, Ռաբուլայի ավետարանի մանրանկարը, 586 թ. (fol. 13 r), Սբ. Կատարինե վանքի սրբապատկերը, Սինայ VIII դ.³⁹): Հորինվածքի այս հատվածում, խաչից դեպի ձախ, եղել է 15 տողանոց հայերեն արձանագրություն, որն այսօր չի ընթերցվում, նշմարելի են միայն առանձին տառեր⁴⁰: Այն պետք է որ վերաբերվեր Գողգոթայի մոտ պատկերված երեք կերպարներին և վերջինիս լավ պահպանվածության դեպքում տարածայնություններ չէին լինի նրանց նույնացման հարցում:

Մասամբ վնասված է նաև որմնանկարի վերին հատվածը, ուր պետք է լինեին Փրկչի դեմքը: Դեմքը չի պահպանվել, բայց բարեբախտաբար անվնաս են մնացել երկու կողմերում ներկայացված հայերեն ընդարձակ արձանագրությունները: Բնագիրն առաջին անգամ ընթերցվել է Պ. Մուրադյանի կողմից և ելնելով վիմագրական առանձնահատկություններից հաստատվել, որ վերջինս ժամանակակից է որմնանկարին⁴¹՝ մանավանդ, որ բնագիրը իր

36 Шевякова Т. С., 1983, 12.

37 Velmans T., 1995, 309-315.

38 Schiller G., 1972, 92-93; Покровский Н. В., 2001, 412-413

39 Leroy J., 1964, Fig. 32; Weitzmann K., 1974, 31-55. Fig. 19.

40 სხობტლაძე ზ., 1985, 95.

41 Այն, որ հայերեն արձանագրությունները արված են մի վարպետի ձեռքով և ժամանակակից են որմնանկարներում առկա վրացերենին, ինչպես նաև արձանագրությունները իրենց գրու-

տեղադրությամբ համաձայնեցված է պատկերի հետ, հետո բերված տողերը վերաբերում են հենց «Խաչելության» տեսարանին՝ վերցված Հովհաննեսի ավետարանից (Հովհ., 19, 29–30)՝ «*մի ոմն սպունգ մի ..քաջախով խառնեալ ընդ լեղի փայր ըմպել նմայիսուս աւանդեաց զոգին*»⁴²: Իսկ խաչի թևի տակի աջ հատվածում մեջբերված են ավագակի հետևյալ խոսքերը «*յիշեալ զիս, ք(է)ր, ի քում խորքայութեանդ*» [սկ. 4] (Ղուկ., 23, 42; Նիկողեմոս, գլ. 10)⁴³: Այն որ Սաբերեբրիի № 7 եկեղեցու թե՛ վրացերեն, թե՛ հունարեն, թե՛ հայերեն մակագրությունները ժամանակակից են որմնանկարներին՝ հաստատում է և Զ. Սխիրտլաճեն⁴⁴:

Հորինվածքը եզրավորող կամարի մեջ արված որմնանկարները «Խաչելության» տեսարանի շարունակությունն են ու պատկերում են աստղագարդ խորքի վրա ձախ կողմից՝ արևի, իսկ աջից՝ լուսնի այլաբանությունները: Պատկերները, որ առնված են շրջանակների (մեդալյոնների) մեջ, ներկայացնում են դիմահայաց դիրքով և մինչև գոտկատեղը երիտասարդների պատկերներ, որոնք ունեն լուսապսակ, մի ձեռքով բռնել են վառվող ջահը⁴⁵, իսկ մյուսը փոփոխելով շրջել դեպի դիտողը, տարբերվում են միայն նրանով, որ լուսնի ձակատին առկա է համապատասխան խորհրդանշանը՝ մահիկը: Այս երկու լուսատուները, որոնք պատկերվում են կամ ուղղակի արևի և լուսնի տեսքով, կամ այլաբանության տեսքով, գրեթե միշտ առկա են «Խաչելության» տեսարանում՝ շեշտելու համար իրադարձության տիեզերական նշանակությունը⁴⁶: Այս խորհրդանշական պատկերները ունեն հայերեն և հունարեն արձանագրություններ: Արևի պատկերին կից հունարենով և հայերենով կարդում ենք «*αἰον*» և «*արեգակն*» [սկ. 5], նույն շրջանակից դուրս միայն հայերենով՝ «*արեգակն խաւարեցաւ*» (Ղուկ., 23, 45), իսկ ահա երկրորդ շրջանակի մեջ միայն հունարենով «*σολινε*»՝ լուսին⁴⁷:

Այդ շրջանակներից ներքև, կամարի ձախ կողմում պատկերված են երկու Յուդաբեր կանայք, իսկ աջից՝ Քրիստոսի գերեզմանն է՝ Հարության տաճարը, բազիլիկ կառույցի տեսքով, որի մուտքը ծածկված է վարագույրով⁴⁸: Յուդա-

թյան ձևով համապատասխանում են IX-X դդ. նմուշներին՝ նշում է և Զ. Սխիրտլաճեն: Տե՛ս Նեոթեոլոգիա, 1985, 143.

42 **Муральян П. М.**, 1985, 180.

43 Վերը բերված խոսքերը Պ. Մուրադյանի մոտ մեկնաբանված են որպես պատվիրատուի կողմից գրված:

44 Նեոթեոլոգիա, 1985, 104.

45 Տ. Վելմանսը վառվող ջահը նմանեցնում է «առատության եղջյուր»-ի, իսկ կրակի բոցերը՝ տերևներին: Տե՛ս **Velmans T.**, 1995, 314.

46 **Покровский Н. В.**, 2001, 413.

47 Քանի որ որմնանկարներում առկա «*αἰον*»՝ արեգակ և «*σολινε*»՝ լուսին բառերը համարժեք են հունարենի խոսակցական, այլ ոչ թե գրավոր լեզվին, ապա դա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ նկարիչը լավ չի տիրապետել հունարենին և գրել է այնպես, ինչպես արտասանել է (տե՛ս **Муральян П. М.**, 1985, 181, прим. 19). Ուղղագրության անձնություններ կան որմնանկարի հունարեն մյուս մակագրություններում: Տե՛ս Նեոթեոլոգիա, 1985, 143.

48 Վարագույրը կարևոր պատկերագրական տարր է, որը խորհրդանշում է բաժանող սահմանը սրբազան տարածքի՝ երկնայինի և երկրայինի միջև: Օրինակ, էջմիածնի ավետարանի (ՄՄ, 2374, 989 թ., թ. 5բ) տաղավարիկի պատկերում, որը ներկայացնում է Տիրոջ Գերեզմանը (թ. 5բ) և նույն ավետարանի հին՝ կցված մանրանկարներում (VI-VII դդ., թ. 228ա, 229բ), որտեղ «Զաքարիայի ավետման» և «Միգերի երկրպագման» տեսարաններում առկա է երուսաղեմի տաճարը, նույնպես պատկերված է վարագույրը: Տե՛ս **Матенадаран.**, 1991, Ил. 22–23, 41.

բեր կանանց պատկերները ուղեկցվում են հայերեն բնագրով [սկ. 6]՝ վերցված Ղուկասի ավետարանից՝ «*դար[ե]րք Երուսաղեմի, մի լայք ի վերայ իմ, այդ լացէք ի վերայ աս[ի]մաս[ի]ց ձերոց*» (Ղուկ., 23, 28–29)⁴⁹։ Նույն տեղում գտնվող Տաճարի պատկերի վրա կարդում ենք՝ «*տաճարն և վարագոյրն ցե[լաւ...] (իմա՝ «Եւ տաճարի վարագոյրը մէջտեղից պատուեց*)» (Ղուկ., 23, 45)⁵⁰։

Երկու՝ արևելյան և հյուսիսային խորանները եզրավորող կամարի ճակատային մասում պահպանվել են շատ գեղեցիկ և ծավալային իրենց մեկնաբանման սկզբունքով զարդագոտիներ։ Հյուսիսային կամարի զարդագոտում պատկերված են սափորից (ամֆորայից) դուրս եկող ականթի տերևներից և եղջյուրներից բաղկացած գալարներ, իսկ արևելյան կողմինը իրենից ներկայացնում է պարույրաձև ծավալվող ժապավեն։ Այս զարդատարրերը, ինչպես ճիշտ նկատում է Տ. Շեվյակովան, ունեն վառընդգծված հելլենիստական հիմքեր, վերարտադրում են ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական շրջանի հատակի խճանկարների զարդային հորինվածքները։ Միևնույն ժամանակ հեղինակը զուգահեռ է անցկացնում վրացական Ադիշիի ավետարանի (897 թ.)⁵¹ խորաններից մեկի ժապավենաձև զարդի հետ⁵², որն արդարացված է, քանի որ հենց Մակեդոնյան վերածննդի ժամանակաշրջանում (867–1056 թթ.), որին ժամանակակից է Ադիշիի ավետարանը, գեղանկարչության մեջ լայն տարածում են գտնում անտիկ արվեստի զարդաներն ու հորինվածքները⁵³։ Նման զարդատարրերի կիրառումը Սաբերեբեիում հիմք է տալիս որպես որմնանկարների ստեղծման հավանական ժամանակաշրջան տեսնելու X դ.։

Վերադառնալով հորինվածքի կենտրոնական հատվածին՝ նշենք, որ Քրիստոսը պատկերված է ոչ լրիվ ավանդական ձևով՝ նրա հագին կողոր (կողովիոն) է։ Մասնագետների կողմից արդարացիորեն նշվել է, որ նման հագուստ կրող և խաչին բարձրացված Քրիստոսը շատ արխայիկ է իր պատկերագրությամբ և դրանով իսկ հարում է վաղ արևելյան պատկերագրական նմուշներին⁵⁴։ Որպես զուգահեռ կարելի է հիշատակել VI դ. ասորական խնկամանը, 586 թ. Ռաբուլայի ավետարանի մանրանկարը⁵⁵ և պաղեստինյան մասնատուփի պատկերը (VI դ.)⁵⁶ և նման արձագանքները,

49 **Мурадян П. М.**, 1985, 180–181, примеч.19; **სხობტლაძე ზ.**, 1985, 90.

50 **Мурадян П. М.**, 1985, 181, примеч.19; **სხობტლაძე ზ.**, 1985, 91, Рис. 56.

51 Ադիշիի ավետարանը մեզ հասած ամենավաղ վրացերեն ձեռագիրն է, որը, համաձայն հիշատակարանի, արտագրվել է 897 թ. Շատրեբի վանքում՝ Կղարջքում, այժմ պահվում է Սվանեթում՝ Մեստիայի թանգարանում։ Տե՛ս **Амиранашвили Ш.**, 1966, 13–14.

52 **Шевякова Т. С.**, 1983, 12.

53 Անտիկ ծագում ունեցող զարդատարրերը և հորինվածքները լայն տարածում են գտնում հենց Մակեդոնյան շրջանում, երբ պատկերամարտությունը հաղթահարած կայսրությունը գիտակցված անդրադարձ է կատարում անտիկ ժառանգությանը՝ հավաքելով և ընդօրինակելով անտիկ շրջանի տարբեր ձեռագրեր։ Այս գեղարվեստական միտումները տարածում են գտնում ոչ միայն Բյուզանդիայում, այլև վերջինիս մշակութային ազդեցությունը կրող երկրներում և դրանով է բացատրվում թե՛ Ադիշիի ավետարանի (897 թ.), թե՛ Մլքե թագուհու ավետարանի (862 թ.), թե՛ Էջմիածնի ավետարանի (989 թ.) անտիկ բնույթի զարդատարրերի առկայությունը, այդ թվում ծավալային ժապավենները, ծիածանազարդերը և այլն։ Տե՛ս **Казарян В.**, 1978, 165–172; **Յակոբեան Զ.**, 2009, 349–374։

54 **Шевякова Т. С.**, 1983, 12; **Velmans T.**, 1995, 309.

55 **Шевякова Т. С.**, 1983, 10; **Leroy J.**, 1964, Fig. 32.

56 **Weitzmann K.**, 1974, Fig. 20, 32.

ընդհանուր առմամբ, զարմանալի չեն, հաշվի առնելով Դավիթ-Գարեջիի «ասորական» ծագումը: Միևնույն ժամանակ դարաշրջանի արվեստի ընդհանուր քննությունը ցույց է տալիս, որ «Խաչելության» այս պատկերագրական տարբերակին անդրադարձել են ինչպես վաղքրիստոնեական շրջանում, այնպես էլ պատկերամարտության և դրան հաջորդող ժամանակահատվածում՝ հատկապես կայսրության Արևելքում: Նման պատկերագրություն հայտնի է Կապադովկիայի ժայռափոր վանքերի որմնանկարներում՝ մասնավորապես ներկայիս Ագաչալթիում (VIII-IX դդ.), Կոկարում և Պյուրենլիում (IX-X դդ. սահմանագիծ) գտնվող եկեղեցիներում⁵⁷, ինչպես նաև Սինայի վանքի սրբապատկերի վրա (VIII դ.), Խլուդովյան Սաղմոսագրքի երեք մանրանկարում (VIII դ. կես)⁵⁸ ու Աբխազիայից գտնված Ցեբելդայի եկեղեցու պատվարի քանդակին (IX դ.)⁵⁹ և, որ ամենակարևորն է, Աղթամարի Սբ. Խաչ (915-921 թթ.) եկեղեցու որմնանկարում⁶⁰: Հատկանշական է, որ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանը նույնպես գտնվում է հյուսիսային պատին⁶¹, Քրիստոսը պատկերված է կողոքով և այստեղ նույնանում են հագուստի թե՛ ծալքերի մշակման ձևը, թե՛ գույնը՝ կապույտ, որը հաճախ պայմանավորված է լինում պատկերագրական ընդհանուր աղբյուրի առկայությամբ⁶²: Կարևոր է նշել, որ Սաբերեբեիի և Աղթամարի որմնանկարները ունեն ակնհայտ ոճական և պատկերագրական ընդհանրություններ, որն առանձին ուսումնասիրության խնդիր է:

Ըստ ավանդական պատկերագրության «Խաչելության» տեսարանում ներկա են լինում Տիրամայրն ու Հովհաննես ավետարանիչը: Սակայն մասնագիտական գրականության մեջ հաստատվել էր այն կարծիքը, թե Սաբերեբեիում բացակայում են և՛ Հովհաննեսը, և՛ Տիրամայրը (Տ. Շեմյակովա, Տ. Վելմանս)⁶³: Դա, թերևս, բացատրվում է նրանով, որ Սաբերեբեիի № 7 եկեղեցու որմնանկարում Տիրամոր և Հովհաննեսի պատկերները ներկայացված լինելով հորինվածքի ձախ հատվածում՝ հայտնվել են եկեղեցու հյուսիսային թևը ձևավորող խորշի արևմտյան պատին և պատկերները համեմատաբար վատ են պահպանվել, ուստի հասկանալի է վերջիններիս անտեսումը մասնագետների կողմից, որոնք, հորինվածքին ծանոթ են եղել լուսանկարների միջոցով: Այս պատկերագրական «շեղման» հարցում հստակություն մտցրեց Զ. Սխիրտլաձեն՝ իր ուսումնասիրությունները կատարելով տեղում և, որ ամենակարևորն է, «Խաչելության» հորինվածքը քննելով արվեստաբանական տեսանկյունից, նա տվեց վերջինիս ամբողջական նկարա-

57 Thierry N. et M., 1963, 29, Pl. 60, 68; Thierry N., 2002, 62, Pl. 50.

58 Шепкина М. В., 1977, Ил. 45об., 67, 72об.

59 Хрушкова Л. Г., 1980, 43.

60 Մնացականյան Ս. Խ., 1985, նկ. 9:

61 Տեր-Ներսեսյան Ս., 1975, 106:

62 Կողոքը, որ կրում է խաչված Քրիստոսը, հաճախակի պատկերվում է ծիրանագույն, որպես թագավորական նշան, մինչդեռ առանձին օրինակներում (Խլուդովյան Սաղմոսագիրքը, Կապադովկիայի որմնանկարները), այդ թվում նաև Սաբերեբեիում, այն կապույտ է: Տես Velmans T., 1995. 299.

63 Այդ է պատճառը, որ Սաբերեբեիի «Խաչելության» պատկերագրությամբ անդրադարձած Տ. Վելմանսը այն անվանել է «hapax»՝ այսինքն իր կրկնությունը չունեցող հորինվածք: Տես Velmans T., 1995, 299.

գրությունը⁶⁴: Զ. Սխիրտլաձեն արդարացի է, երբ հորինվածքի նման կառուցվածքի մեջ, երբ Տիրամայրն ու Հովհաննեսը պատկերվում են կողմնային հատվածում, տեսնում է պատկերագրական վաղագույն սխեմայի վերարտադրություն: Որպես առավել ցայտուն օրինակ նա բերում է Ռաբուլայի ավետարանի համանուն մանրանկարը և բնութագրում այն որպես վաղ պատկերագրական ավանդույթ: Այս իմաստով կարևորում ենք նաև այնպիսի պատկերագրական զուգահեռներ, ինչպիսիք են Խլուդովյան Սաղմոսագրքի (VIII դ. կես)⁶⁵ մանրանկարը, Կապադովկիայի Նոր Տոկալլիի (950-ական թթ.) և Չավուշիի «Մեն աղավնատան» եկեղեցու (963-969 թթ.) որմնանկարները: Մեր կողմից հատկապես կարևորվում է այն, որ Սաբերեբեիի № 7 եկեղեցու պատկերագրական որոշ տարրեր իրենց զուգահեռներն են գտնում նույն դարաշրջանի Կապադովկիայի հուշարձաններում:

Հայտնի է, որ X-XI դդ. ժամանակահատվածում կայսրության համար մեծ նշանակություն են ունեցել արևելյան տարածքները (Փոքր Ասիան), հատկապես այնտեղ գործող սահմանային բանակաթեմերը, որոնց բնակչության զգալի մասը կազմում էին հայեր, առավելապես՝ հայ-քաղկեդոնականներ⁶⁶: Այս շրջանում զարթոնք էր ապրում քաղկեդոնական համայնքը, գործում էին հայ-քաղկեդոնական թեմեր⁶⁷, որն իր հերթին ենթադրում է ձևավորված որոշակի մշակութային ավանդույթ: Այս իմաստով վերը նշված երկու՝ Տոկալլիի և Չավուշիի եկեղեցիները արժանի են ուշադրության, քանի որ գտնվում են Կապադովկիայում, բացի այդ Տոկալլիի որմնանկարների պատվիրատուն էր բյուզանդական կայսր, հայազգի, Նիկիփորոս Փոկասը, իսկ Չավուշիի որմնանկարները, որ իրականացվել են Փոկասի կառավարման տարիներին, հավանաբար, պատվիրվել են նրա գորապետներից մեկի կողմից⁶⁸: Այդ գորապետներից էին հայազգի Սլեհն (Մելիաս) ու Հովհաննես Չմշկիկը, որոնք պատկերված են եկեղեցու պատվիրատուների շարքում՝ կայսերական ընտանիքի անդամներին կից⁶⁹: Հաշվի առնելով մշակութային միջավայրը և պատվիրատուների դավանաբանական ուղղվածությունը կարելի է ենթադրել նաև, որ այդ միջավայրում ստեղծված հուշարձանները հետևելով ընդհանուր բյուզանդական կանոններին, միևնույն ժամանակ արտացոլել են տեղային բնույթի առանձին տարրեր՝ կապված քաղկեդոնական ավանդույթների հետ: Կարևոր է նշել, որ Տոկալլիի որմնանկարները ուղեկցվում են ավետարանական ընդարձակ մեջբերումներով, որոնց մաս է կազմում նաև «Խաչելության» տեսարանը և այն ուղեկցող Նիկողեմոսի

64 Նեոօրթոդոքս, 1985, 94-95.

65 Щепкина М. В., 1977, Ил. 72 об.

66 Chaganis P., 1972; Каждан А. П., 1975; Арутюнова-Фидания В. А., 1980.

67 Арутюнова-Фидания В. А., 1980, 90-105.

68 Лафонтэн-Дозонь Ж., 1973, 84.

69 «Մեն աղավնատան» եկեղեցու հյուսիսային պատին և հյուսիս-արևելյան խորշում, պատկերված են. խորշում՝ կայսերական ընտանիքը՝ Նիկիփորոս Փոկասը, նրա կինը՝ Թեոփանոն, հայրը՝ կեսար Վարդ Փոկասը, եղբայրը՝ կուրապաղատ Լևոնը, հյուսիսային պատին՝ գորապետներ Սլեհն ու Հովհաննես Չմշկիկը՝ մինչև կայսերական գահին տիրանալը: (Տես Степаненко В. П., 1996, 51): Սլեհը ծավալել է իր գործունեությունը Փոքր Ասիայում, հիմնել Լիկանդ կոչվող բանակաթեմը և հասել դոմեստիկոսի պաշտոնի: Տես Dedeyan G., 1981, T. XV; Арутюнова-Фидания В. А., 1994, 16, 77.

պարականոն գրվածքից վերցված հատվածները⁷⁰: Հավանաբար նմանատիպ ավանդույթի առանձին արձագանքներն ենք տեսնում Սաբերեբեի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու պատկերաշարում:

Վերադառնալով բուն հորինվածքին, նշենք, որ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանի արևմտյան հատվածում, ուր պատկերված են Տիրամայրն ու Հովհաննես ավետարանչը, կա երկու հայերեն արձանագրություն: Տիրամոր լուսապսակի մոտ կարդում ենք «...*ահա մայր որդի քո*», իսկ Հովհաննեսի պատկերից դեպի աջ՝ «...*ահա որդի մայր քո*» (Հովհ., 19, 27)⁷¹:

Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու «Խաչելության» հորինվածքի կենտրոնական մասում ներկայացված է թագը գլխին կնոջ պատկեր: Նա պատկերված է խաչված Քրիստոսից ձախ ու ձեռքին պահած սկահակի մեջ հավաքում է Փրկչի կողից թափվող արյունը: Պատկերագրորեն այն ընդհանրություններ ունի Տիրամոր պատկերի հետ ու, հավանաբար, նաև նույնացվել է վերջինիս հետ⁷², հատկապես, եթե որոշ ուսումնասիրողների կողմից ընդունվել է Տիրամոր կերպարի բացակայությունը Սաբերեբեի այս տեսարանում: Իրականում ֆիգուրը հանդիսանում է եկեղեցու մարմնավորումը՝ «*Կաթողիկե եկեղեցի*»-ն [սկ. 7], ինչպես դա նշված է պատկերն ուղեկցող հայերեն արձանագրության մեջ⁷³: Միևնույն ժամանակ, եթե առաջնորդվենք պատկերագրական կանոններով, ապա պետք է փաստել, որ «Խաչելության» տեսարանում եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի հետ մեկտեղ պետք է ներկայացված լինի և Սինագոգի մարմնավորումը⁷⁴: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ եկեղեցու մարմնավորումը Սաբերեբեիում ունի առանձնակի գործառնություն և նշանակություն:

Ինչպես կողորդը հագած Քրիստոսը, այնպես էլ եկեղեցու մարմնավորումը հանդիսացող կնոջ պատկերը ունեն շատ հին պատկերագրական ակունքներ: Եկեղեցու խորհրդանշող հանդիսացող պատկերի ամենավաղ օրինակները միջնադարյան արվեստում ի հայտ են գալիս Հռոմի IV-V դդ. հուշարձաններում⁷⁵, բայց արդեն լիովին ձևավորված պատկերագրությամբ՝ կայսրության Արևելքում: Այսպես, ղպտական Բաուիտ վանքի (մատուռներ № 1 և №

70 Jerphanion G., 1942, 416–417.

71 Նեոթլոմեյ Գ., 1985, 92.

72 Մարիամը ըստ միջնադարյան և, հատկապես, արևմտյան աստվածաբանության, խորհրդանշում է եկեղեցին: Եկեղեցու խորհրդանշող պատկերը միշտ հանդես է գալիս կնոջ կերպարով, ինչպես դա մեկնաբանված է հայրաբանական գրականության մեջ՝ որպես Սր. Կույս (օրինակ, Մելիտոն Սարդիացի (II դ.), Կոնստանդինոպոլիացի (V դ.) և այլն):

73 Skhirtladze Z., 1995, Fig. 9.

74 Խաչելության տեսարանում Սր. եկեղեցու պատկերը խորհրդանշում է Նոր եկեղեցին (նոր հավատը), իսկ Սինագոգը՝ Հին եկեղեցին (հին հավատը): Այս պատկերները հակադրվում են իրար, և Սինագոգը պատկերվում է որպես պարտված ու հեռանում է: (Տե՛ս Schiller G., 1972, 110; Покровский Н. В., 2001, 415; Lexikon., 1968, 569–574). Վելմանսը արդարացիորեն նշում է, որ բյուզանդական արվեստում եկեղեցու մարմնավորումը երբեք չի պատկերվում միայնակ, այն անպայման գուգորդվում է Սինագոգի պատկերի հետ (միգուցե, բացառությամբ մեկ-երկու օրինակի): Տե՛ս Velmans T., 1995, 299.

75 Օրինակ, Սանտա Սաբինա (425 թ.), Սանտա Կոստանցա (IV դ. առաջին կես), Սանտա Մարիա Մաջորե (V դ. առաջին կես): Հռոմի վաղ քրիստոնեական հուշարձաններում եկեղեցու մարմնավորումը դեռևս պատկերվում է համեստ հանդերձանքով: Տե՛ս Thérél M.-L., 1973, 13–26.

17, VI-VII դդ.)⁷⁶ և Նաքսոս կղզու վաղմիջնադարյան եկեղեցու (VII դ., Հունաստան)⁷⁷ որմնանկարներում եկեղեցին խորհրդանշող կնոջ պատկերը ներկայացված է հարուստ հանդերձանքով ու թագով՝ ըստ հայրաբանական մեկնությունների⁷⁸, որտեղ Սբ. եկեղեցին ներկայացվում է որպես Քրիստոսի հարսնացուն կամ Սբ. Կույսը⁷⁹: Որպես եկեղեցու խորհրդանիշ և մարմանավորում պատկերը ձեռքին ունենում է կամ եկեղեցու մանրակերտ (Քրիստոսի մարմինը), կամ փակ գիրք (եկեղեցու օրենքները), կամ սկահակ (Հաղորդությունը⁸⁰): Սաբերեբիում եկեղեցու ձեռքին սկահակ է, որը զուգորդվելով Խաչելության թեմայի հետ խորհրդանշում է և՛ Հաղորդությունը⁸¹, և՛ Փրկությունը: Բացի այդ, համարվում է, որ Քրիստոսի կողից թափվում է և՛ արյուն, և՛ ավիշ, որը ակնարկում է Նրա երկու բնությունները⁸², որը սկզբունքային նշանակություն ունի հայ-քաղկեդոնականների համար:

Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի հետ կապված մենք առանձնակի կարևորում ենք այն դիտարկումը, համաձայն որի վերջինս լայն կիրառում է ստանում կայսրության արևելյան տարածքներում՝ VI-VII դդ.⁸³, միաբնականների (մոնոֆիսիտների) և երկաբնականների (դիոֆիսիտների) հարաբերությունների սրման ժամանակաշրջանում: Այս եզրակացությունը կարևոր է հատկապես Սաբերեբիի պարագայում, քանի որ, ինչպես արդեն նշվեց, Սբ. եկեղեցին արտահայտում է Տիեզերական եկեղեցու ու միևնույն ժամանակ Արևելյան եկեղեցու միասնության գաղափարը, որի մշտական կողմնակիցներն ու ջատագովներն էին հայ-քաղկեդոնականները⁸⁴:

Սբ. եկեղեցու կամ Մայր եկեղեցու մասին պատկերացումները գալիս են քրիստոնեության տարածման վաղ շրջանից ու իրենց հաստատուն տեղն են գտնում ինչպես արևելաքրիստոնեական, այնպես էլ արևմտաքրիստոնեական արվեստում և այդ շարքում բացառություն չի հայկական արվեստը: Հայ-քաղկեդոնականները, որոնք Տիեզերական եկեղեցու բաղկացուցիչ մասն էին կազմում, իրենց համարում էին քրիստոնեական վաղ ավանդույթների շարունակողներն ու Գրիգոր Լուսավորչի, Մաշտոցի աշակերտներն ու ժառանգորդները⁸⁵, ուստի պետք է որ առանձնակի կարևորեին Սբ.

76 Cledat J. 1904, 76, Pl. XLV-I; Palanque Ch. 1906, 9, Pl. VI-VIII (հղումները ըստ՝ Каковкин А. Я., 1998, 129.

77 Asheimaston-Potamianou M., 1994, 37, Fig. 5.

78 Ի միջի այլոց, ըստ Սբ. եկեղեցու ավանդական պատկերագրության, վերջինս պակված է բյուզանդական (կայսերական) տիպի թագով, մինչդեռ Սաբերեբիի դեպքում ատամնավոր, արևելյան տիպի թագով, որի մասին նշում է Տ. Վելմանսը: (Տե՛ս Velmans T., 1995, 311) Սաբերեբիի Սբ. եկեղեցու արևելյան թագի վրա ուշադրություն է դարձրել նաև Ա. Ղազարյանը՝ համեմատելով այն Տիգրան Մեծի և Դվինից գտնված քանդակային գլխի ատամնավոր թագերի, ինչպես նաև հայկական եկեղեցիների հովհարաձև ծածկերի հետ: Տե՛ս Казарян А. Ю., 2007, 103-105.

79 Карсавин А. П., 1994, 44. Святой Герман Константинопольский, 1995, 43.

80 Grabar A., 1946, 219-220.

81 Բյուզանդաձես հայերի համար առանձնակի նշանակություն ուներ Հաղորդության թեման, որը, նման հունական ուղղափառությանը հետևող այլ երկրների, հանդիսանում էր հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիների պարտադիր հորինվածքը խորանում (օրինակ, Ախթալա՝ 1205-1216 թթ., Քոբայր՝ 1282 թ.): Տե՛ս Акопян З. А., 2009, 179-180.

82 Lexikon, 1970, 614-617.

83 Каковкин А. Я., 1998, 128.

84 Арутюнова-Фиданиян В. А., 1996, 23-62.

85 Мурадян П. М., 1982, 20; Арутюнова-Фиданиян В., 2004, 58.

Եկեղեցու գաղափարն ու պատկերագրական կերպարը: Հայ-քաղկեդոնականների կողմից նման հատուկ վերաբերմունքի մասին է խոսում Սր. Եկեղեցու թե՛ գաղափարի, թե՛ պատկերի առավել վաղ արտահայտությունները հայկական միջնադարյան արվեստում⁸⁶:

Սր. Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի առավել վաղ օրինակը հայկական արվեստում և, ընդհանրապես, Այսրկովկասում կարելի է համարել Ագարակից գտնված քառանիստ կոթողի պատկերաքանդակը (VII դ.)⁸⁷: Կոթողի նիստերից մեկի վրա պատկերված է դիմահայաց կանգնած ու լուսապսակով կնոջ պատկեր, որը երկու ձեռքերով բռնել է բազիլիկ եկեղեցու մանրակերտը: Ընդ որում հետաքրքիր է, որ այս պատկերին զուգահեռ, նույն կոթողի հակադիր նիստին առկա է Հիսուսը գրկին Տիրամոր պատկերաքանդակը: Կասկած չկա, որ բազիլիկի մոդելը բռնած կնոջ պատկերը հանդիսանում է Սր. Եկեղեցու մարմնավորումը⁸⁸: Եկեղեցու խորհրդանիշն արտահայտող մեկ այլ օրինակ էլ ունենք Մաստարայում: Մաստարայի Սր. Հովհաննես եկեղեցու (VII դ. 40-ական թթ.) արևմտյան ճակատի զարդականարի մեջ տեղադրված է քանդակային ծաղկած Խաչ ու այն ուղեկցող արձանագրություն, որը տալիս է Սր. Եկեղեցու մեկնաբանությունը՝ «Այս կաթողիկէ հարսն խաչի լգնշան թագաւ պատկեալ ունի փեսաւ զՔս...»⁸⁹: Անհրաժեշտ է շեշտել, որ VII դ. արվեստը ներկայացնում է ոչ միայն հայկական միջնադարյան ճարտարապետության «ոսկեդարը», այլև հանդիսանում է հայ-քաղկեդոնական համայնքի առաջին ծաղկուն շրջանը⁹⁰, երբ ամրագրվում են այդ արվեստին (համայնքին) հարազատ պատկերագրական առանձին տարրեր: Դրանց թվին պետք է առաջին հերթին դասել Սր. Եկեղեցու կերպարը:

Սր. Եկեղեցու պատկերի հաջորդ օրինակները տարածաշրջանում հայտնի են արդեն 10-րդ դարում, հատկապես հայ-քաղկեդոնական հուշարձան-

86 Կաթողիկոսանիստ և եպիսկոպոսանիստ կենտրոնների գլխավոր եկեղեցիները սկսած վաղ միջնադարից կոչվել են «Կաթողիկէ եկեղեցի» կամ «Մայր եկեղեցի», և այդ ավանդույթը հայկական միջավայրում բավականին երկար է պահպանվել: Տե՛ս **Казарян А.**, 2009, 9–28, որ. 60.

87 Պահպանվել է Ագարակի վերոնշյալ կոթողի միայն արևմտյան լուսանկարը, քանի որ այն 1913 թ. Ալեքսանդրապոլից (այժմ՝ Գյումրի) տեղափոխվել է Անիի թանգարան և հետագայում անհայտացել թանգարանային մյուս նմուշների հետ միասին: Տե՛ս **Առաքելյան Բ.**, 1949, 48, պատ. 18; **Գրիգորյան Գ.**, 2012, նկ. 253:

88 Չնայած սրան, Բ. Առաքելյանը այս պատկերի մեջ տեսնում էր պատվիրատուին՝ իշխանուհուն, իսկ կոթողը՝ տիկնոջ գերեզմանի վրա կանգնեցրած մահարձան: Այս տեսակետին հակադրվում է լուսապսակի առկայությունը, որով չէին պսակվում աշխարհիկ կերպարները գոնե վաղմիջնադարյան շրջանում, բացի այդ հերքված է Գ. Հովսեփյանի կողմից առաջ քաշած այն ենթադրությունը, որ քառանիստ կոթողները հանդիսանում են գերեզմանային հուշարձաններ: (Տե՛ս **Մնացականյան Ս.**, 1982, 124–125) Ագարակի կոթողի վրա առկա Սր. Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերից բացի կարևոր է նշել, որ մի շարք քառանիստ կոթողներ ավարտվում են բազիլիկի կամ տաղավարիկի մոդելով (Օձուն, Փարպի), որոնք հանդիսանում են Եկեղեցու հավաքական պատկերը կամ երկնային Եկեղեցու պատկերը, միևնույն ժամանակ խորհրդանշելով Հարության Տաճարը Երուսաղեմում: Տե՛ս **Հակոբյան Զ.**, 2005, 84:

89 **Մանուշարյան Ա.**, 1977, 54:

90 Հայ-քաղկեդոնական համայնքը ունեցել է ծաղկման երեք շրջան՝ այն է 7-րդ, X–XI և XIII դդ.: (Տե՛ս **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1994, 64–72: Կարինի ժողովում (633 թ.) Եզրի կողմից ընդունված քաղկեդոնական դավանանքը պաշտոնապես չեղյալ է հայտարարվել միայն Մանազկերտի ժողովում (726 թ.), որի անհրաժեշտության մասին պնդել է Հովհան Օձնեցին (717–728)՝ ասելով թե հայոց կաթողիկոսները սկսած Եզրից մինչև իր օրերը բոլորը քաղկեդոնական են եղել: Տե՛ս **Գիրք թղթոց**, 1901, 223:

ներում: Սաբերեբիից բացի մեկ այլ պատկեր հանդիպում ենք Տայքի Չորդ-վան (թուրք.՝ Դորթ քիլիսե, վրաց.՝ Օտխտա էկլեսիա) եկեղեցու որմնանկարներում (X դ. վերջ կամ XI դ. սկիզբ): Սա պատահական չէ, քանի որ նշված ժամանակահատվածում Տայքի կառավարիչներն էին Բագրատունիների երկրորդ, այսպես կոչված վրացական, ճյուղի ներկայացուցիչները, որոնք քաղկեդոնականներ էին և նրանց կողմից ստեղծված հուշարձանները օժտված էին քաղկեդոնական պատկերագրական առանձնահատկություններով⁹¹: Այսպես, Չորդվանի բազիլիկ եկեղեցու խորանում, խորանի կենտրոնական պատուհանի ներքևի հատվածում, շրջանակի մեջ պատկերված է մինչև գոտկատեղը կնոջ պատկեր: Պատկերը պսակված է եկեղեցանման թագով, իսկ ձեռքին կա բազիլիկ եկեղեցու մանրակերտ, պատկերի կողքին վրացերեն⁹² գրված է «Սիոն»՝ Մայր եկեղեցի⁹³: Կենտրոնական դիրքը, որ հատկացված է Չորդվանում Սբ. եկեղեցու պատկերին, շեշտում է վերջինիս կարևորությունը որմնանկարի ընդհանուր պատկերագրական համակարգում⁹⁴, մինևույն ժամանակ պատկերի առկայությունը Տայքում հաստատում է Սբ. եկեղեցու խորհրդաբանության կարևորությունն ու կերպարի կիրառման հետևողականությունը հայ երկաթնակների արվեստում: X-XIII դդ. հայկական և վրացական արվեստում հայտնի են Սբ. եկեղեցու պատկերման ևս մի քանի օրինակներ, որոնք «Խաչելության» տեսարանի մաս են կազմում, բայց ներկայացված են, համաձայն կանոնավոր պատկերագրության, Սինագոգի պատկերի հետ համատեղ⁹⁵: Այդ հուշարձանների ստեղծման միջավայրը կարելի է բնութագրել ընդհանուր առմամբ որպես բյուզանդամետ⁹⁶:

Վերադառնալով Սաբերեբիի որմնանկարներին, ուզում ենք կանգ առ-

91 Հայ-քաղկեդոնական մշակույթն ու արվեստը, լինելով միջնադարյան ինքնատիպ երևույթ, ուներ սինթետիկ բնույթ ու հիմնված էր երեք մշակութային ավանդույթների վրա՝ հայկական, բյուզանդական և վրացական: Տե՛ս **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1994, 74, прим. 86, 152.

92 **Такайшвили Е.**, 1952, 85, Таб. 124(2); **Thierry N. et M.**, 1975, Fig. 5; **Skhirtladze Z.**, 1995, 102–103, Fig. 4.

93 «Սիոն» բառը, որը համարժեք է Սբ. եկեղեցուն և որը ավելի հաճախ հանդիպում է վրացական եկեղեցիների անվանակարգում, շրջանառության մեջ է մտնում X դ. հետո միայն, որը հաստատվում է աղբյուրագիտական տվյալներով: Հայկական որոշ եկեղեցիներ նույնպես անվանված են Սբ. Սիոն և դրանք բոլորն էլ վաղ չեն նշված դարաշրջանից: Տե՛ս **Казарян А.**, 2009, 24.

94 Չորդվանի եկեղեցու նկարագրողման համակարգի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս **Skhirtladze Z.**, 1995, 101–112.

95 Սբ. եկեղեցու կերպարի ի հայտ գալը հայկական կամ այսրկովկասյան արվեստում ընդհանուր առմամբ կապված է բյուզանդական մշակութային և պատկերագրական ավանդույթների հետ, բայց նաև նկատելի է, որ այդ ավանդույթի ակտիվացումը համընկնում է քաղկեդոնական համայնքի վերելքի շրջանի հետ:

96 Դա Շենքմեդիի էմալպատ քառախորանն է (X դ. կես), 2-րդ Ջրուճիի ավետարանի մանրանկարը (№ 1667, թ. 75ա, XII դ. վերջ), Թորոս Ռոսլինի կողմից նկարագրված Մալաթիայի ավետարանի մանրանկարը (ՄՄ, 10675, թ. 321բ): Այս շարքից առավել կարևորում ենք Շենքմեդիի քառախորանը, որը ժամանակակից է Սաբերեբիի և Չորդվանի որմնանկարներին: Այն ունի հունարեն և վրացերեն արձանագրություններ, պատկանել է, համաձայն մակագրության, Աբխազիայի թագավոր Գիորգի Ա-ին՝ Կոնստանին Գ-ի որդուն: Կարևոր է նշել, որ Գիորգի Ա-ն ամուսնացել էր հայոց թագավոր Սմբատ Բագրատունու աղջկա հետ և ի նշանավորումն այս իրադարձության պատվիրվել են Ատենի Սիոնի որմնանկարները՝ աբխազական և հայկական թագավորական տան ներկայացուցիչների պատկերների շարքով: Ատենի Սիոնի որմնանկարները, ինչպես և էմալպատ քառախորանը, առանձնանում են բյուզանդական գեղարվեստական ու պատկերագրական ուղղվածությամբ: Տե՛ս **Хускивадзе Л. З.**, 1984, 27; **Амиранашвили Ш. Я.**, 1957, 77–98, Таб. 81–84.

նել հուշարձանի ոճական և գեղարվեստական որոշ հարցերի վրա: Սաբերեբեքի որմնանկարները, ինչպես և Դավիթ-Գարեջի համալիրի որմնանկարների զգալի մասը, աչքի են ընկնում իրենց արխայիկ, փոքր-ինչ պարզունակ գեղարվեստական ոճով, որը, ինչպես նշում է Տ. Շեվյակովան, հարազատ է արևելյան՝ փոքրասիական և սիրիական ավանդույթներին և հարում են IX-X դդ. Կապադոկիայի ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարչությանը⁹⁷: Հայաստանի ու Վրաստանի IX-X դդ. հուշարձանները՝ նկարազարդ ձեռագրերն⁹⁸ ու որմնանկարները⁹⁹ պարզորոշ ցույց են տալիս, որ տարածաշրջանում գոյություն ունեին տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ¹⁰⁰՝ պայմանավորված որոշակի մշակութային միջավայրով: Այն միջավայրն, ուր ստեղծվել են Սաբերեբեքի որմնանկարները, իր բնույթով վանական է ու ասկետիկ, և դրանով է առաջին հերթին պայմանավորված որմնանկարների արխայիկ և զուսպ գեղարվեստական նկարագիրը¹⁰¹: Միևնույն ժամանակ մասնագետների աչքից չի վրիպել այն հանգամանքը, որ արխայիկ բնույթի գեղանկարչությունը Սաբերեբեքի եկեղեցիներում, այնուամենայնիվ, ունի գեղարվեստական մեկնաբանման տարբեր աստիճաններ¹⁰², և դա բացատրության կարիք ունի:

Հետաքրքիր է, որ Սաբերեբեքի չորս նկարազարդ եկեղեցիների հորինվածքային ու պատկերագրական համակարգը շատ առումներով նույնն է: Այսպես, բոլոր չորս եկեղեցիներում էլ տեսարանները սահմանափակ են, նրանք զբաղեցնում են արևելյան (խորան) և հյուսիսային պատերը, օժտված են մոնումենտալությամբ, բոլոր չորս եկեղեցիների խորանում ներկայացված է «Քրիստոսի Համբարձումը» (նույն է՝ ինչ «Քրիստոսի Փառաբանումը») մարգարեական տեսիլքներով, իսկ Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանը ներկայացնում է Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը¹⁰³: Հրեշտակապետերը ձեռքներին ունեն գալարակներ (եզակի է): Կարևոր է «Խաչելության» տեսարանի առկայությունը № 5 (գավիթը եկեղեցուն կապող մուտքի ձակատակալին) և № 6 (հյուսիսային պատին) եկեղեցիներում, ուր Քրիստոսի վերին երկու կողմերում արևի և լուսնի խորհրդանիշերն են, Քրիստոսը պատկերված է կողոքով, իսկ «Խաչելության» տեսարանում

97 Шевякова Т. С., 1983, 9.

98 Այլ թագուհու ավետարանը 862 թ. (№ 1144, Սբ. Ղազար, Վենետիկ), Ադիշի ավետարանը 897 թ. (Մեսոպոտամիայի թանգարան, Սվանեթի), Առաջին Զրուճի ավետարանը 936/940 թթ. (H 1660, Վրաստանի ԳԱԱ ձեռագրերի ինստիտուտ), Էջմիածնի ավետարան 989 թ. (№ 2374 Մատենադարան):

99 Դոդոյի վանքի որմնանկարները VIII-IX դդ., Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու որմնանկարները 915-921 թթ., Տաթևի որմնանկարները 939 թ., Օշկվանքի, Խախտի, Չորդվանի որմնանկարները Տայքում՝ X դ. վերջ XI դ. սկիզբ, Ատենի Սիոնի որմնանկարները X կամ XI դդ.:

100 Манукян С., 1978, 38-46; Յակոբյան Զ., 2009, 349-374:

101 Մասնագետների կարծիքով, Դավիթ-Գարեջի վանական համալիրը ունեցել է իր գեղանկարչական դպրոցը, որը նաև ձևավորել է որոշակի գեղարվեստական մթնոլորտ: Տե՛ս Вольская А., 1974, 193.

102 Skhirtladze Z., 2001, 159-160.

103 «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը առկա է բոլոր չորս եկեղեցիներում, սակայն միայն № 5, 6 և 7 եկեղեցիներում է, որ Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանի տեքստը ներկայացնում է Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը, իսկ № 8 եկեղեցում՝ Հովհաննեսի Ավետարանից, բայց այլ հատված: Տե՛ս Ենոթյան Զ., 1985, 144.

ներկա են Տիրամայրն ու Հովհաննես ավետարանչը՝ համաձայն կանոնիկ պատկերագրության, բայց չկա, ինչպես № 7 եկեղեցում, Սբ. Եկեղեցու կերպարը¹⁰⁴։ Որմանակարների բացատրողական բնույթի ավետարանական տեքստերը առկա են և՛ № 7, և՛ № 6 եկեղեցիներում։

Սաբերեբեիի չորս եկեղեցիների որմնանկարները, չնայած ոճական առումով փոքր-ինչ տարբերվում են, բայց և այնպես ունեն ընդհանրություններ, արտահայտված գեղանկարչության ասկետիկ բնույթով և ընդգծված մոնումենտալությամբ։ Այստեղ գերիշխում է հարթային-գծային պատկերման սկզբունքը, պատկերները ընդհանրացված են ու հաճախ կոպտացված, նրանց հատուկ է արտահայտչականությունն ու ստատիկությունը, համաչափությունները աչքի չեն ընկնում ներդաշնակությամբ, իսկ գունային հորինվածքը կառուցված է սահմանափակ, շատ լոկալ, իրար հակադրվող, գունային համադրությունների վրա։ Արվեստաբանները, որոնք անդրադարձել են այս որմնանկարներին, հաստատում են, որ գեղարվեստական մեկնաբանության տեսանկյունից առավել կատարյալ են № 7 եկեղեցու որմնանկարները, մինչդեռ №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիների որմնանկարները խիստ պարզունակ են¹⁰⁵։ Ելնելով հենց այս արխայիկ բնույթից և ուղղորդվելով էվոյուցիոն զարգացման սկզբունքով՝ այն է պարզից զարգացածը, Սաբերեբեիի վանքի № 5 և № 6 եկեղեցիները ընդունված է թվագրել IX դ., իսկ № 7-ը՝ X դ., չնայած, որ չկա թվագրությունը հաստատող և ոչ մի ուղղակի վկայություն։ Իսկ № 8 եկեղեցու որմնանկարները, որ ամենապարզունակն են և կապվում են, այսպես կոչված, ժողովրդական արվեստի հետ¹⁰⁶, թվագրվում են X դ., քանի որ արձանագրությունների մեջ առկա «խուցուրի» տիպի գիրը¹⁰⁷, ինչպես նաև Տիրամոր պատկերը Ելեուսա պատկերագրական տիպով թույլ չի տալիս որմնանկարները թվագրել ավելի վաղ քան X դ.¹⁰⁸։ Սա նշանակում է, որ գեղանկարչության առավել արխայիկ լինելը դեռևս հիմք չի տալիս այն թվագրել ավելի վաղ և հնարավորություն է տալիս պնդելու, որ Սաբերեբեիի որմնանկարները տարբեր դարաշրջաններով թվագրելու լուրջ հիմքեր չկան¹⁰⁹։

Ելնելով սրանից, մենք կարծում ենք, որ Սաբերեբեիի վանքի եկեղեցիների նկարագրողման պատմությունը ունեցել է այլ ընթացք։ Առաջին որմնանկարները ստեղծվել են հենց հայ-քաղկեդոնական եկեղեցում՝ այստեղ ժա-

104 Шевякова Т. С., 1983, 11.

105 Шевякова Т. С., 1983, 10–11; Вольская А., 2005, 109–112; Skhirtladze Z., 2001, 159.

106 Вольская А., 2005, 110.

107 Шевякова Т. С., 1983, 14.

108 Սաբերեբեիի № 8 եկեղեցու գավիթի խորանում պատկերված է Տիրամայրը «Գթասիրտ» (կամ Ելեուսա) տիպով, որի ամենավաղ օրինակները բյուզանդական արվեստում հայտնի են սկսած 10-րդ դ. (Տես **Thierry**, 1979, 59–70)։ Բոլորովին էլ չի բացառվում, որ Սաբերեբեիի մյուս եկեղեցիների գավիթներում, որոնք այժմ փլված են, կարող էին լինել Տիրամայրը՝ «Գթասիրտ» պատկերագրական տարբերակը, եթե հաշվի ենք առնում տվյալ եկեղեցիների կրկնվող պատկերագրական ծրագիրը։ Պատկերի պահպանվածության դեպքում որմնանկարների թվագրության հարցը որոշակի դժվարություններ չէր ներկայացնի։

109 Բոլոր որմնանկարներում առկա վրացերեն գրերը իրենց մի շարք վիմագրական առանձնահատկություններով նույնանում են վաղ ձեռագրերին, այդ թվում նաև X դդ. ձեռագրերի տառաձևերին, ինչպես դա նշում է Զ. Սխիրտլաձեն։ Հաշվի առնելով այդ հանգամանքը չի կարելի բացառել № 5 և № 6 եկեղեցիների պատկանելությունը X դ.։ Տես Նեօրժլաձե Յ., 1985, 141.

մանած հայ երկաթնակ վանական վարպետների կողմից, որոնք, հավանաբար, նաև եկեղեցու հոգևոր սպասավորներն են եղել: Ուստի, № 7 եկեղեցին հանդես է եկել որպես նախօրինակ ու ներշնչման աղբյուր վանքի մյուս եկեղեցիների նկարագարդման համար, որն իրականացվել է արդեն տեղի ինքնուս վարպետների ջանքերով¹¹⁰ և պատկերագրական որոշ խմբագրություններով: Դա է պատճառը, որ, օրինակ, № 5 և № 6 եկեղեցիների պատկերագրական ծրագիրը (ինչպես նաև այլ մանրամասներ) մի կողմից ունի շատ ընդհանրություններ № 7 եկեղեցու պատկերաշարի հետ, բայց մյուս կողմից ներկայացնում է վերջինիս առավել պարզեցված տարբերակը և՛ ոճական, և՛ պատկերագրական իմաստով: Այս երկու եկեղեցիների խորանում պատկերված Քրիստոսի ձեռքի բաց մատյանի էջերին տրված է նույն հատվածը՝ Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը, իսկ № 5 եկեղեցում նշված են նաև խաչված ավագանների անունները՝ ինչպես № 7 եկեղեցում: Այս առանձնահատկությունները հայտնի չեն տարածաշրջանի մեկ այլ հուշարձանում: Ուստի կարելի է պնդել, որ № 5 և № 6 եկեղեցիների որմնանկարները, հավանաբար, հետևել են № 7 եկեղեցու ավանդույթին, ստեղծվել են վերջինից ոչ շատ ուշ, իսկ № 8 եկեղեցին նկարագարվել է ամենաուշը, քանի որ այստեղ ավելի ակնհայտ են նկարագարդման ծրագրի և պատկերագրական մանրամասների տարբերությունները: Այն, որ Սաբերետբեքի վանքի եկեղեցիները նկարագարվել են մեկ ընդհանուր դարաշրջանի ժամանակահատվածում, հաստատվում է ուսումնասիրողների այն պնդմամբ, որ պատկերագրական առումով Սաբերետբեքի որմնանկարները, թե՛ Գարեջիի, թե՛ ընդհանրապես, Վրաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ եզակի են և չունեն իրենց կրկնությունը կամ մոտ օրինակները (այսինքն՝ առանձին խումբ են կազմում)¹¹¹: Ուստի Սաբերետբեքի վանքի եկեղեցիների որմնանկարները մենք դիտարկում ենք ընդհանուր մշակութային դաշտում ու ժամանակահատվածում, թվագրելով դրանք X դարով՝ ընդհուպ մինչև X-XI դդ. սահմանագիծը կամ XI դ. սկիզբը:

Հայ-քաղկեդոնական և վրացական եկեղեցիների համատեղ գոյակցությունը մեկ վանքի շրջանակներում պայմանավորված էր, առաջին հերթին, դավանաբանական ընդհանրությամբ՝ հունական ուղղափառությամբ, բայց միևնույն ժամանակ դրանք, փաստացի, երկու ինքնուրույն եկեղեցիներ էին, որոնցից յուրաքանչյուրը ծառայում էր իր համայնքին: Սա պայմանավորված էր նրանով, որ հայ-քաղկեդոնականները, այնուամենայնիվ, հավատարիմ էին իրենց ազգային պատկանելությանը, հարազատ էին մնում մայրենի լեզվին, չնայած որ դավանաբանական լեզուն հունարենն, այնուհետև նաև վրացերենն էր, օժտված էին առանձնահատուկ մշակույթին գծերով ու ունեին իրենց ավանդույթները¹¹²: Հենց այս՝ ազգային ինքնագիտակցության պահպանման արդյունքում է, որ դարեր շարունակ հայ-քաղկեդոնական համայնքը զերծ էր մնացել դավանակիցների հետ տարալուծվելուց՝ ինչի

110 Համաձայն Ա. Վոլսկայայի, № 8 եկեղեցու որմնանկարները պատվիրվել են տեղացի հոգևորականի կողմից, որի պատկերը առկա է: Տե՛ս **Вольская А.**, 2005, 109.

111 **Шевякова Т. С.**, 1983, 299; **Velmans T.**, 1995, 314; **Skhirtladze Z.**, 2001, 159.

112 **Март Н. Я.**, 1995, 209–276; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1980, 46–89; она же: 1988–1989, 345–363; **Лидов А.**, 1987, 143–145; он же: 1990, 75–87; **Акопян З. А.**, 2009, 167–184.

ակնհայտ ապացույցն են Սաբերեբեիի № 7 եկեղեցու որմնանկարները:

Իսկ այն փաստը, որ Սաբերեբեիի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու որմնանկարները գեղարվեստական առումով հարում են IX-X դդ. Կապադովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարներին, կարող է իր հերթին հիմք ծառայել այն ենթադրության, որ երկաթնակ հայ վանականները Գարեջի կարող էին ժամանած լինել Կապադովկիայից կամ նրան հարող շրջաններից¹¹³: Այս տեսակետը ամրապնդվում է նաև այն տվյալներով, որ Կապադովկիայի տարածքում բնակվել են, նաև նշված ժամանակահատվածում, հայկական էթնոսի մեծ զանգվածներ, իսկ տեղի ժայռափոր համալիրների կազմում կային հայկական և, հատկապես, հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներ (նկարազարդված)¹¹⁴: Քիչ հավանական է թվում, որ Սաբերեբեիի հայ-քաղկեդոնական վանականները ժամանած լինեին, օրինակ, Տայքից՝ քաղկեդոնական մշակույթի այդ աշխույժ կենտրոնից, քանի որ Տայքի և նրան հարող շրջանների մոնումենտալ գեղանկարչության ավանդույթները խոսում են այլ ոճական ու մշակութային ուղղվածության մասին (ոչ ասկետիկ)¹¹⁵:

Պատահական չէ և Սաբերեբեիի № 7 հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու և, ընդհանրապես, վանքի հիմնադրման ժամանակի թվագրումը: X-XI դդ. ժամանակահատվածը աչքի էր ընկնում հայ-բյուզանդական քաղաքական և մշակութային հարաբերությունների ակտիվացմամբ¹¹⁶ ու այդ ֆոնի վրա նաև հայ-քաղկեդոնական համայնքի վերելքով, որը մեծապես նպաստում էր տարածաշրջանում քաղկեդոնականների ակտիվ գործունեությանը: Հենց այս ժամանակահատվածում է, որ Բյուզանդիայից Հայաստան են ժամանում հայ վանականներ, որոնց նախաձեռնությամբ հիմնվում են հոգևոր կենտրոններ ու վանքեր: Նման հաստատությունների շարքին են պատկանում Հոռոմոսի վանքը Անիի շրջակայքում (X դ. վերջին քառորդ)¹¹⁷, Նարեկավանքը Վասպուրականում՝ Վանա լճի ափին (X դ. կես)¹¹⁸: Այս գործընթացն ուներ

113 Սաբերեբեիի վանականների կապը քրիստոնյա Արևելքի՝ Ասորիքի, Պաղեստինի և Կապադովկիայի հետ ընդգծում է և Զ. Սիսիրտլաձեն: Բացի այդ հեղինակը հետաքրքիր փաստ է նշում Սաբերեբեիի № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանի մակագրությունների հետ կապված: Պարզվում է, որ խաչված ավագակներից մեկի անունը հունարենով նշված է որպես «Ագաստաս», այնինչ վերջինս հայտնի է որպես «Գեստաս»: Համաձայն Զ. Սիսիրտլաձեի, ավագակի անունը այս տարբերակով հայտնի է միայն Կապադովկիայի գրական ավանդույթից: Տեն Նեօրժլաձե Գ., 1985, 74, 140.

114 Thierry N. et M., 1963, 120–122; Лафонтэн-Дозонь Ж., 1973, 78–93; Садовская Ю., 2003, 11, 17.

115 Thierry N., 1975, 105–112.

116 Юзбашян К. Н., 1988, 175–197.

117 Բացի պատմական տեղեկություններից, համաձայն որոնց Հոռոմոսի հիմնադիրն է եղել Բյուզանդիայից ժամանած Հովհաննես վանականը (**Ստեփանոս Ասողիկ Տարոնեցի**, 1885, 185), արդեն իսկ վանքի անվանումը՝ Հոռոմոս, որը նշանակում է հռոմեական՝ բյուզանդական, խոսում է հոգևոր Հովհաննեսի բյուզանդական ուղղվածության (կամ սկզբնական շրջանում վանքի բյուզանդական ուղղվածության): Սա է հաստատում վանքի եկեղեցիների խորանի և ավանդատների հաղորդակցվող կառուցվածքը, որը բխում է բյուզանդական ծիսական և ճարտարապետական ավանդույթից և նկատելի են գրեթե բոլոր հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներում (օրինակ, Աթալա (1205–1216 թթ.), Խուճապ, Կիրանց (երկուսն էլ՝ XIII դ. երկրորդ քառորդ): Շնորհակալություն ենք հայտնում ճարտարապետության դոկտոր Ա. Ղազարյանին այս հարցի քննարկման համար:

118 Այդ մասին են վկայում պատմական աղբյուրները (տե՛ս **Ստեփանոս Տարոնեցի**, 1885, 171): Բացի այդ՝ արդեն XI դ. Վասպուրականում կային մի շարք քաղկեդոնական կենտրոններ, նաև եկեղեցական թեմ (տե՛ս **Арутюнова-Фиданиян В.**, 1980, 94, 105): Նարեկավանքում է արտագրվել

նաև հակառակ ուղղվածությունը, մասնավորապես նկատի ունենք Բյուզանդիայի տարածքում 10–11-րդ դդ. քաղկեդոնական նշանակալից վանքերի հիմնադրումը Տայքից տեղափոխված հայ-քաղկեդոնականների կողմից: Դրանցից է Աթոս լեռան Իվերոնի վանքը (IX դ. 70–80-ական թթ.)¹¹⁹ և Մակեդոնիայում Պետրիծոնի (Բաչկովոյի) վանքը (1083 թ.)¹²⁰: Այս իրադարձությունները համահունչ էին Բյուզանդիայի հոգևոր և մշակութային կյանքի ընդհանուր իրավիճակին, քանզի նշված դարաշրջանում կայսրության տարածքում ակտիվանում է վանական հաստատությունների հիմնադրման գործընթացը¹²¹:

Վերադառնալով Սաբերեբեբիի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցուն, հստակեցնենք վերջինիս ստեղծման պատմական միջավայրը: Հաշվի առնելով հուշարձանի ընդհանուր պատմա-մշակութային ֆոնը, ինչպես նաև պատմական աղբյուրների տվյալները, կարելի է փաստել, որ Սաբերեբեբիի վանքի, ինչպես նաև նրա կազմում հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու հիմնադրման ու նկարագրողման ժամանակը համընկնում է հայկական Առանշահիկ (Եռանշահիկ) իշխանական տոհմի ներկայացուցիչ Իշխանիկի (Իշխանակի)¹²² կառավարման շրջանի հետ, որը ընդգրկում է X դ. երկրորդ քառորդը (մոտավորապես 30–50-ական թվ. ժամանակահատվածը): Հոր՝ Ատրներսեհի մահից հետո Իշխանիկը ժառանգում է Արևելից մեծ իշխանությունը կամ Աղվանքի թագավորությունը¹²³, որի կազմի մեջ էին Շաքի-Կամբեճանն ու

1069 թ. Ավետարանը (10434, Մատենադարան), որտեղ բյուզանդական գեղարվեստական ոճի առկայությունից բացի Մաշտոցի անունը նշված է հունարեն ձևով: Տե՛ս **Матенадаран**, 1991, 61; **Акопян З.**, 2008, 204–205.

119 Իվերոն վանքի հիմնադիրներն են հայ-քաղկեդոնական վանականներ Հովհաննես-Թոռնիկն ու Հովհաննես Աթոսացին (տե՛ս **Adontz N.**, 1965, 309; **Դանիելյան Է.**, 1977, 64–72): Աթոսի՝ որպես վանական կենտրոնի կայացումը մեծապես պայմանավորված էր Բյուզանդիայի հայազգի կայսրերի՝ Բարսեղ Մեծի, Նիկիփորոս Փոկասի (հիմնադրեց Աթոսի առաջին վանքը՝ Սբ. Աթանաս Մեծի Լավրան) և Հովհաննես Չմշկիկի հետ: Պատահական չէ, որ հենց Աթոսի և Հունաստանի տարածքում գտնվող մի շարք վանքերի ճարտարապետության մեջ X դ. վերջում և XI դ. առաջին կեսին ի հայտ են գալիս եռախորան ու քառախորան, ինչպես նաև տրոնպային անցումներով ութանկյուն (օկտագոն) տիպի եկեղեցիներ, որոնք Կ. Մանգոն կապում է այսրկովկասյան ճարտարապետության ազդեցության հետ՝ Կոստանդնուպոլսի միջնորդությամբ: Տե՛ս. **Mango C.**, 1976, 351–365.

120 Պետրիծոնի կամ Բաչկովոյի վանքը հիմնել է հայ-քաղկեդոնական, Տայքի ազնվական և բյուզանդական բանակի գորավար Գրիգոր Բակուրիանը, որը վանքի կանոնադրությունը գրել է երեք լեզվով՝ հունարեն, վրացերեն, հայերեն: Տե՛ս **Март Н. Я.**, 1995, 20–21; **Մուրադյան Պ.**, 1968; **Հարությունովա Վ.**, 1968; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1978, 22–23; **Она же**: 1988, 88–101.

121 **Talbot A.-M.**, 1990, 119–129.

122 IX դ. 30-ական թվականներին Հայոց Արևելից կողմերի, Շաքի-Կամբեճանի ու Հերեթի վրա արաբական խալիֆայության կողմից գերագույն կառավարչի իշխանություն է ստանում Սահլ Սմբատյանը, որ ձերբակալել էր Բաբելին ու հանձնել խալիֆայությանը: 894 թ. նրա թոռ՝ Համամ Բաբեպաշտը Սմբատ I-ից թագ ստանալով, ինչպես նշում են հայկական աղբյուրները, վերականգնում է Աղվանից թագավորությունը: Համամին փոխարինեց որդին՝ Ատրներսեհը, այնուհետև թոռը՝ Իշխանիկը: Իշխանիկի մահից հետո՝ X դ. երկրորդ կեսին Աղվանից թագավորությունը նվաճվեց Վրաց թագավորության կողմից և միացվեց Կախեթ-Ծանառքի թագավորությանը: Տե՛ս **Յակոբեան Ա.**, 2011, 238; **Եղիազարյան Ա.**, 2009, 138–170:

123 Արևելից մեծ իշխանությունն «Աղվանից» են անվանում հայկական աղբյուրները, վրացական աղբյուրները այն կոչում են Հերեթի թագավորություն, իսկ արաբականները՝ Շաքի-Կամբեճանի իշխանություն կամ Շաքիի թագավորություն: Տե՛ս **Եղիազարյան Ա.**, 2011, 194–196:

Հերերը¹²⁴ և որն այդ ժամանակ Հայոց Բագրատունիների տիրության մաս էր կազմում: Հայտնի է, որ Իշխանիկը կառավարում էր իր մոր՝ Դինարի հետ համատեղ: Ահա այս ընթացքում է, որ համաձայն վրաց և հայոց աղբյուրների՝ Հերերում տարածվում է քաղկեդոնականությունը¹²⁵: Ըստ «Քարթլիս ցխով-րեբայի», Հերերում մինչև Դինար թագուհու և նրա որդու՝ Իշխանիկի, կառավարման ժամանակաշրջանը տարածում ուներ միաբնակությունը¹²⁶: Ն. Մառը արդարացիորեն նշում է, որ դավանաբանական ուղղվածության կտրուկ փոփոխությունը Հերերում, երբ դարեր շարունակ այդ տարածքը հանդիսացել է միաբնակության կենտրոն և որտեղ մեծ դեր է խաղացել Հայոց ազգային եկեղեցին, պետք է որ պայմանավորված լիներ երկրում քաղկեդոնականության հաստատման ու ամրապնդման համընդհանուր գործընթացով¹²⁷: Եվ իսկապես, X դ. երկրորդ քառորդին, Իշխանիկի և նրա մոր՝ Դինարի, կառավարման շրջանում հասունանում է «քաղկեդոնականության» հարցը: Աղբյուրներից հայտնի է, որ Ատրներսեհի կին ու Իշխանիկի մայր՝ Դինարը սերում էր Կոլարջքի Բագրատունիներից, Աշոտ կուրապաղատի ծոռն էր ու Վիրքի իշխանաց իշխան Գուրգենի քույրը¹²⁸: Բացի այդ, Իշխանիկի կինը, որը նույնպես կրում էր Դինար անունը, սերում էր նույն այդ ընտանիքից ու հանդիսանում Գուրգենի աղջիկը¹²⁹: Այս երկու իշխանուհիները քաղկեդոնականներ էին և, վստահաբար, մեծ ներդրում են ունեցել Հերերում քաղկեդոնականության տարածման գործում: Եթե սրան էլ ավելացնենք X դ. ժամանակահատվածում քաղկեդոնական համայնքի վերելքն ու դրա արդյունքում բազմաթիվ վանքերի հիմնադրման գործընթացը տարածաշրջանում (Տայք), ապա պարզ է դառնում, թե ինչու հենց Իշխանիկի կառավարման տարիներին քաղկեդոնականությունը մուտք գործեց Հերեր, ու չնայած Գարեջիի մինչ այդ միաբնակ ուղղվածությանը, մենաստանի արևելյան հատվածում, հիմնական վանական համալիրից որոշ հեռավորության վրա, հիմնվեց տեղի թերևս առաջին երկաթնակ վանքն ու նրա կազմի մեջ մտնող հայ-քաղկեդոնական եկեղեցին:

Ի մի բերելով ուսումնասիրությունը՝ անենք հիմնական եզրակացությունները: Սաբերեբեհի երկաթնակ վանական համալիրի և նրա մաս կազմող հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու հիմնադրումը տեղի է ունեցել 10-րդ դ. երկրորդ քառորդին՝ Իշխանիկի ու նրա մայր՝ Դինարի կառավարման տարիներին: Վանքի հիմնադրման համար կային բոլոր նախապայմանները՝ քաղկեդոնական համայնքի ակտիվացումը, Դինարի երկաթնակ լինելը, իսկ շարժառիթը, թերևս, Բյուզանդիայի արևելյան տարածքներից ժամանած

124 Եղիազարյան Ա., 2009, 151–155; Յակոբեան Ա., 2011, 205–215:

125 Матиане Картлиса, 1976, 34; Вахушти Багратиони, 1976, 127; Տեառն Անանիայի Հայոց կաթողիկոսի, 1897, 131, 144:

126 Летопись Картли, 1982, 32; Вахушти Багратиони, 1976, 127; Մելիքսեթ-Քեկ Լ., 1934, 98; Աղոնց Ն., 1948, 132–133:

127 Мэпп Н. Я., 1995, 215.

128 Եղիազարյան Ա., 2009, 158; Եղիազարյան Ա., 2011, 188–189; Յակոբեան Ա., 2011, 216:

129 Այս տեսակետը առաջ է քաշել Ա. Եղիազարյանը՝ աղբյուրագիտական քննության արդյունքում: Հեղինակը այստեղ տեսնում է նաև որոշակի մտածված քաղաքական քայլ, այն է, իրենց իշխանական տան կանանց կնության տալով Աղվանից թագավորներին՝ ձգտում էին տիրել այդ հողերին և տարածել վրացադավանությունը: Տե՛ս Եղիազարյան Ա., 2011, 189:

(կամ հրավիրված?) հայ-քաղկեդոնական վանականները, որոնք հիմնեցին վանքի առաջին, այսպես կոչված № 7, եկեղեցին ու նկարազարդեցին այն: Նկարիչ-վարպետը, որ կատարել № 7 եկեղեցու որմնանկարները, մեկն էր այստեղ ժամանած հայ-քաղկեդոնական վանական հայրերից: Հավանական է թվում, որ № 7 եկեղեցու աշխատանքներին մասնակցել է Գարեջիի վրաց վանականներից մեկը, որին վստահվել էր խորանում պատկերված Քրիստոսի ձեռքի Ավետարանի վրացերեն բնագիրը և որը նույն այդ պատին թողել է իր ստորագրությունը: Սաբերեբեի № 7 հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու հիմնադրումն ու նկարազարդումը շարժառիթ է հանդիսացել վանքի մյուս՝ արդեն վրացական եկեղեցիների ստեղծման ու նկարազարդման համար՝ իրագործված տեղական ուժերով և դա արդեն X դ. երկրորդ կեսն էր, երբ Իշխանիկի մահից հետո Հերեթն ու Կամբեձանը միացվել էին Կախեթի թագավորությանը:

Այն, որ № 7 եկեղեցու պատկերաշարը հիմք է ծառայել Սաբերեբեի մյուս եկեղեցիների նկարազարդման համար, վկայում են № 5 և № 6 եկեղեցիների որմնանկարների պատկերագրական ընդհանրությունը № 7 հայ-քաղկեդոնական որմնանկարների հետ, այդ թվում նաև խորանում պատկերված Քրիստոսի ձեռքի Ավետարանի բնագիրը, որ ներկայացնում է Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը: Այս իմաստով Սաբերեբեի եկեղեցիները չունեն իրենց նմանօրինակը և առանձին խումբ են կազմում տարածաշրջանում:

Պատկերագրական տեսանկյունից բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում № 7 եկեղեցում Սբ. Եկեղեցու կամ Կաթողիկե Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերը, որն, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, առանձնահատուկ նշանակություն ունի հայ-քաղկեդոնականների համար: Այն ի հայտ է գալիս քաղկեդոնական մշակույթի վերելքի շրջաններում՝ VII և X-XI դդ.: Այդ կերպարի առկայությունը հաստատում էր հայ-քաղկեդոնականների՝ Տիեզերական Եկեղեցուն պատկանելու գաղափարը:

Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու որմնանկարների մակագրությունների տառաչափը և դրանց մասշտաբային հարաբերությունը պատկերներին և ընդհանուր հորինվածքին, ինչպես նաև հնագրագիտական առանձնահատկությունները հաստատում են, որ մակագրությունները ժամանակակից են որմնանկարներին և արվել են մեկ վարպետի ձեռքով¹³⁰: Բոլորովին հեռու լինելով հայ-քաղկեդոնականների խնդիրներից, № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանին անդրադարձած Տ. Վելմանսը հանգում է այն եզրակացության, որ այստեղ աշխատել են հայ վարպետներ, քանի որ որմնանկարներն ուղղեցող մակագրությունները հիմնականում հայերեն են, և մինևույն ժամանակ հեղինակը իր զարմանքն է հայտնում, թե ինչո՞ւ արդյոք դրանք վրացերեն չեն¹³¹: Այսինքն Տ. Վելմանսի կողմից արդեն նկատվել էր որոշակի անհամաձայնություն, որի բացատրությունը նա դժվարանում էր տալ:

Սաբերեբեի № 7 եկեղեցու որմնանկարների դեպքում խիստ կարևոր է մակագրությունների եռալեզու լինելու հանգամանքը, որը հայ-քաղկեդոնական հուշարձանների առանձնահատուկ գծերից է: Հատկանշական է, որ № 7

130 Նեոճեղձոյ Գ., 1985, 143.

131 Velmans T., 1995, 314.

եկեղեցու որմնանկարներում վրացերենը ներկայացված է խորանում՝ Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանի վրա, որը արտահայտում է եկեղեցու դավանաբանական ուղղվածությունը: Հետո գալիս են հունարեն մակագրությունները, որոնք նույնպես շատ չեն: Եվ, վերջապես, որմնանկարների մակագրությունների գերակշռող մեծամասնությունը հայերեն է, որտեղ վերջիններս աչքի են ընկնում և՛ կրկնակի քանակով, և՛ ծավալով, քանզի ներկայացնում են ավետարանական բնագրից վերցված ընդարձակ հատվածներ¹³² և այս հանգամանքի հետ չի կարելի հաշվի չնստել: Այս ֆոնի վրա Զ. Սիսիրտլաձեի առաջ քաշած այն դրույթը, որ Սաբերեբեի վանքը ամբողջությամբ վրացական էր ու նրա վանականների կազմում կարող էին լինել դավանակից հայեր ու հույներ¹³³, բոլորովին համոզիչ չի հնչում: Այս տեսակետը միակողմանի է և չի բացատրում, թե ինչու, օրինակ, Սաբերեբեի №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիներում չկա գեթ մեկ հունարեն կամ հայերեն արձանագրություն, եթե իրականում վանքը բազմէթնիկ էր: Դա նշանակում է, որ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցին այնուամենայնիվ տարբերվում էր մյուսներից իր ավանդույթներով ու ազգային պատկանելությամբ: Եթե միջև անգամ հայերեն գրերը կազմեին մակագրությունների քիչ մասը, այդ դեպքում նույնպես մենք կխոսեինք Սաբերեբեի կազմում հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու առկայության մասին, քանզի միայն այս մշակույթի շրջանակներում են կիրառվել բազմալեզու արձանագրությունները: Այն, որ Սաբերեբեի երկաբնակ հաստատությունում հայ-քաղկեդոնականներն ունեին իրենց առանձին եկեղեցին, չնայած որ պատկանում էին միևնույն վանքին, հիշեցնում է Սբ. Սաբայի վանքում համաձայն Նիկոն Սևսարեցու կանոնադրության (XI դ. վերջ) հայ-քաղկեդոնականների կարգավիճակը, ուր վերջիններս ունեին իրենց առանձին եկեղեցին և ժամերգությունները կատարում էին մայրենի լեզվով¹³⁴:

Այսպիսով, Սաբերեբեի վանքը և նրա կազմի մեջ մտնող հայ-քաղկեդոնական եկեղեցին հանդիսանում են հայ-բյուզանդական քաղաքական և մշակութային հարաբերությունների ակտիվացման, ինչպես նաև քաղկեդոնական համայնքի հերթական մշակութային վերելքի արդյունքում ստեղծված հոգևոր կենտրոն, որը նշանակալից դեր է ունեցել տարածաշրջանում և լավագույնս բացահայտում է տարածաշրջանի ու դարաշրջանի պատմամշակութային նկարագիրը¹³⁵:

132 Չնայած այս ակնհայտ փաստին, որը նկատել է նաև Տ. Վելմանսը, Զ. Սիսիրտլաձեն թվարկելով մակագրությունների լեզուները՝ հայերենը դնում է երրորդ տեղում: Տե՛ս Նեոճլաձե Գ., 1985, 143–144.

133 Նեոճլաձե Գ., 1985, 143.

134 Март Н. Я., 1995, 243; Арутюнова-Фиданян В. А., 1994, 67.

135 Շնորհակալություն եմ հայտնում Հովհաննես Դազարյանին վրացերենից թարգմանության, ինչպես նաև առանձին լուսանկարների տրամադրման համար:

ZARUHI A. HAKOBYAN
PhD in Arts, Assistant
Yerevan State University,
Chair of History and Theory of Armenian Art
zaruhy@yandex.ru

DAVID–GAREJI. THE MURALS OF THE MONASTERY OF SABEREEBY WITH ARMENIAN LEGENDS, (10th CENTURY)

SUMMARY

The monastery complex David–Gareji, also comprising the Monastery of Sabereeby, was established in the first half of the 6th century by David and his disciples who had settled in the historical province of Hereti, in Caucasian Albania, following the persecutions of the Monophysites. David–Gareji was one of the major centers of the Medieval Georgian culture, being simultaneously connected with the Armenian culture, since up until the 19th century it had been visited by the Armenian clergy and pilgrims, leaving their legends. There were Armenian settlements in the vicinity of David–Gareji, as attested by the preserved Armenian toponyms, while David himself, according to his life story, was an Armenian speaker. Meanwhile, an outskirt of Sabereeby was named “nasomkhari” meaning “Armenian-populated” in Georgian. The Armenian traces have also been attested by the Armenian Church of Sabereeby and its murals. The murals have been described by G. Gabrindashvili, T. Sheviakova, P. Muradian, T. Welms and Z. Skhirtladze.

The Armenian Church of Sabereeby, Church № 7, is Armenian Chalcedonic, since the legends on its murals are done in three languages: Armenian, Georgian and Greek. Depicted in the apse is the Ascension of Christ, while in the Northern nave there is a Crucifix. The largest Georgian legend in the apse is on the open codex held by Christ, thus explaining the denomination of the Church. The most popular scene is the Crucifixion. It bears only Armenian and Greek legends, where the Armenian ones are the most extended and numerous, being taken from the Gospel. Several parts of the Crucifixion composition have been conveyed to the interior surface of the Northern wall arch carrying images of St. Mary and St. John. The principle of placing the leading characters and Christ presented in colobium conforms to the early iconographic tradition. In the center of the Crucifixion,

close to Christ, is the Holy Church – a crowned female figure, carrying a legend in Armenian. This figure is typical for the Armenian–Chalcedonic tradition, since being Sons of Universal Church, the Chalcedonians strove for the unification of Eastern Church, as symbolized by the Holy Church. The earliest cases of this image existed in the Armenian art of the 7th century, during the first peak of the Chalcedonic culture, as well as in the 10th century in Tayk, another major center of the Chalcedonic art.

The eastern nature of the painting, its stylistic and iconographic features as well as the traits echoing the art of Cappadocia of the 9–10th centuries suggest the idea that the Armenians' came to Sabereby from Cappadocia. With regard to the facts of history, as well as to some peculiarities of the murals, it can be suggested that the Monastery of Sabereby and Church № 7 were created about the mid–10th century during the rule of Ishkhanik from the Aranshahiks, the rulers of the Armenian part of Caucasian Albania. It is well known that Ishkhanik's mother was Dinar, descended from the early Armenian Bagratides, renowned Chalcedonians. It was during the period of the joint rule by Ishkhanik and his mother that Chalcedonism became widely spread, as pointed out by the sources, giving rise to the first Chalcedonian community of monks. This process was going on against the background of increasing Byzantine influence and another boost of the Armeno–Chalcedonian culture.

His attempt to explain the trilingual legends on the Churches № 7, Z. Skhirtladze suggested that there may have been Greeks and Orthodox Armenians treading the ground in Sabereby. The hypothesis that the Monastery Sabereby was multi-ethnic cannot explain why the trilingual legends are found only in the Church № 7. Besides, the premise of Skhirtladze on the Georgian nationality of the artist ornamenting the Church № 7, could hardly be true, for most legends written in Armenian, in numbers exceeding the Georgian and Greek ones by several times, which could have hardly been prepared by a Georgian.

It is worth of noting that the murals of the other three churches of Sabereby display a certain iconographic similarity with the frescoes of the Church №7 save for the image of the Holy Church, being though stylistically simplified. We assume that the first ornamented was the Armeno–Chalcedonian Church with the murals having become prior art for other churches in Sabereby, ornamented by local Georgian artisans. It took place in the second half of the 10th century, when Hereti together with Khakheti was already under Georgian administration. Thus, the Monastery Sabereby and its first church were built around the mid–10th century by the Armenian Chalcedonians who likely came from Cappadocia. It was the first Orthodox monastery within the David–Gareji complex, the latter being monophy-site till the 10th century. The joint activities of the Armenian Chalcedonians and the Georgians within a single monastery can be explained by the common confession of Orthodox, while retaining certain traditional differences. The Armenian Chalcedonians having preserved their ethnic identity, used to make up their own individual community with its unique cultural traditions.

ЗРУИ А. АКОПЯН
Кандидат искусствоведения
ЕГУ, ассистент кафедры армянского искусства
zaruhy@yandex.ru

ДАВИД–ГАРЕДЖИ. ФРЕСКИ С АРМЯНСКИМИ НАДПИСЯМИ В МОНАСТЫРЕ САБЕРЕЕБИ (X В.)

РЕЗЮМЕ

Монастырский комплекс Давид–Гареджи, куда входит и монастырь Саберееби, был основан в первой половине VI в. Давидом и его учениками, бежавшими вследствие гонений на монофизитов и осевшими в исторической провинции Эрети. Давид–Гареджи является одним из важнейших центров средневековой грузинской культуры, в то же время он был связан с армянской культурой, так как вплоть до XIX в. его посещали армянские духовные лица и паломники, оставившие там надписи. В окрестностях Давида–Гареджи были армянские поселения, о чем свидетельствуют сохранившиеся армянские топонимы, а сам Давид, согласно его житию, говорил по–армянски. Местность близ Саберееби называлась “Насомхари”, что в переводе с грузинского означает место, населенное армянами. Об армянском следе свидетельствует также армянская церковь Саберееби и ее росписи. О памятнике писали Г. Гаприндашвили, Т. Шевякова, П. Мурадян, Т. Вельманс и З. Схиртладзе.

На фресках армяно–халкидонитской церкви Саберееби (церковь № 7) сохранились надписи на трех языках – армянском, грузинском и греческом. Здесь в апсиде изображено Вознесение Христа, а в северном рукаве – Распятие. Грузинские надписи есть в апсиде, в частности, самая большая – текст на раскрытом кодексе в руках у Христа, что объясняется конфессиональной принадлежностью церкви. Сцена Распятия является самой известной. Она имеет только армянские и греческие надписи, причем на армянском даны самые пространственные и многочисленные, взятые из Евангелия. Некоторые части композиции Распятия перенесены на внутреннюю поверхность арки северной стены, где, в частности, изображены Богоматерь и Иоанн. Такой принцип расположения главных персонажей, а также Христос, облаченный в колобий, соответствует ранней иконографической традиции. В центре композиции Распятия, непосредственно рядом с Христом, изображена св. Церковь – женская фигура увенчанная венцом, с соответствующей армянской

надписью. Этот образ типичен для армяно-халкидонитской традиции, так как халкидониты, будучи сыновьями Вселенской Церкви, стремились к единению Восточной Церкви, символом которой была св. Церковь. Самые ранние примеры данного образа известны в армянском искусстве VII в., в период первого расцвета халкидонитской культуры, а также X в., в Тайке, еще одном важнейшем центре халкидонитского искусства.

Восточный характер живописи, ее стилистические и иконографические особенности, а также переключки с искусством Каппадокии IX–X вв. позволяют предположить, что художники прибыли в Саберееби из Каппадокии. Учитывая исторические факты, а также ряд особенностей фресок, можно утверждать, что монастырь Саберееби, и церковь № 7, были созданы около середины X в. в период правления Ишханика из династии Араншахиков, правителей армянской части Кавказской Албании. Известно, что матерью Ишханика была Динар, наследница младшей линии Багратидов, известных халкидонитов. Именно в период совместного правления Ишханика и его матери халкидонитство в Гареджи переживает подъем, как указывают источники, и возникает первая халкидонитская обитель. Этот процесс происходит на фоне усиления византийского влияния и второго расцвета армяно-халкидонитской культуры.

Пытаясь объяснить трехязычные надписи церкви № 7, З. Схиртладзе выдвигает предположение о том, что в Саберееби могли подвизаться греки и православные армяне. Теория о многоэтничности монастыря Саберееби не объясняет почему трехязычные надписи имеются только в церкви № 7. Нельзя не учитывать того, что большинство росписей имеет именно армянские надписи, число которых превосходит грузинские и греческие в несколько раз.

Представляет интерес и то, что росписи остальных трех церквей Саберееби выявляют определенное иконографическое сходство с фресками 7-ой церкви, за исключением образа св. Церкви, но стилистически более упрощены. Мы полагаем, что первой была расписана армяно-халкидонитская церковь, росписи которой позже послужили прототипом для других церквей Саберееби, расписанных уже местными мастерами. Это происходило уже во второй половине X в., когда Эрети была присоединена к Кахети и там установилось грузинское правление. Таким образом, монастырь Саберееби и его первая церковь были расписаны к середине X в. армянами-халкидонитами, прибывшими, возможно, из Каппадокии. Это была первая православная обитель в комплексе Давид-Гареджи, так как монастырь, согласно историческим данным, был монофизитским вплоть до X в. Совместная деятельность армян-халкидонитов и грузин в пределах одного монастыря объясняется общностью вероисповедания – православием, но в то же время налицо определенная разница в традициях. Армяне-халкидониты, сохранившие этническое самосознание, формировали свою отдельную общину с присущими только ей культурными традициями.

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ադոնց Ն., – Բագրատունեաց փառքը. Պատմական ուսումնասիրություններ, Պարիս, 1948:

Առաքելյան Բ., – Հայկական պատկերաքանդակները IV–VII դդ., Երևան, 1949:

Գիրք թղթոց. – Գիրք թղթոց, Թիֆլիս, 1901:

Գրիգորյան Գ., – Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողները, Երևան, 2012:

Դանիելյան Է., – Թոռնիկյանների քաղաքական դերը X դ. հայ-բյուզանդական հարաբերություններում // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1977, №10, էջ 64–72):

Եղիազարյան Ա., – Աղուանից թագաւորութեան պատմութեան որոշ խնդիրների շուրջ // Հանդէս ամսօրեայ, Վիեննա, 2009 (1-12), էջ 138–170:

Եղիազարյան Ա., – Հայ Բագրատունիների տերությունը (885–908 թթ.), Երևան, 2011:

Երեմյան Ս. Տ., – Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյց»-ի, Երևան, 1963:

Հակոբյան Զ., – Օձունի կոթողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ // Էջմիածին, Ա, 2005:

Հարությունովա Վ., – Գրիգոր Պակուրյանը (Բակուրյանը) և Պետրիծոնում վանք հիմնելու նրա նպատակները // Սառը և հայագիտության հարցերը, Երևան, 1968;

Մանուչարյան Ա., – Քննություն Հայաստանի IV–XI դդ. շինարարական վկայագրերի, Երևան, 1977:

Մելիքսեթ-Բեկ Լ., – Վրաց աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, հ. 1, Երևան, 1934:

Մելիքսեթ-Բեկ Լ., – Դավիթ «Անհաղթի» Վրաստանում լինելու հարցի շուրջը, – «Պատմա-բանասիրական պրպտումներ», Ս. Էջմիածին, 2010:

Մնացականյան Ա., – Աղվանից աշխարհի գրականության հարցի շուրջ, Երևան, 1966:

Մնացականյան Ս., – Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982:

Մնացականյան Ս. Խ., – Աղթամար, Երևան, 1985:

Մուրադյան Պ., – Գրիգոր Բակուրյանի «Սահմանք»-ի հունարեն և վրացերեն խմբագրությունների գնահատման հարցի շուրջ // ՊԲՀ, 1968, № 1:

Յակոբեան Ա., – Բուն Աղուանքի և Հայոց Արևելից կողմանց թագաւորութիւնները Թ–Ժ դարերում // Հանդէս ամսօրեայ, Վիեննա, 2011, (1–12):

Յակոբեան Զ., – Անտիկ աւանդոյթների վերապրումները Սլքէ թագուիու աւետարանի մանրանկարներում // Բազմավէյ (ՃԿԷ), 2009, էջ 349–374:

Ստեփանոս Ասողիկ Տարոնացի, – Պատմութիւն տիեզերական, Ս–Պետերբուրգ, 1885:

Տեառն Անանիայի Հայոց կաթողիկոսի, – Յաղագս ապստամբութեան տանն Աղուանից // «Արարատ», 1897, մարտ:

Տեր-Ներսեսյան Ս., – Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975:

Акопян З., – Группа армянских иллюстрированных рукописей XI века и проблема византийского художественного влияния // Византийский Временник, 2008, № 67.

Акопян З. А., – Особенности иконографии армяно-халкидонитских памятников (X–XIII вв.) // Историко-филологический журнал, 2009, 2–3, 179–180).

- Амиранашвили Ш. Я.**, – История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Тбилиси, 1957.
- Амиранашвили Ш.**, – Грузинская миниатюра. М., 1966.
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Типик Григория Пакуриана. Ереван, 1978.
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Армяне-халкидониты на восточных границах византийской империи (XI в.). Ереван, 1980.
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – К вопросу о двух редакциях типа Пакуриана // Кавказ и Византия. Вып. 6. Ереван, 1988. С. 88–101.
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Армяно-византийская контактная зона (X–XI вв.). Результаты взаимодействия культур. М., 1994.
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Православные армяне в контексте борьбы за унию церквей на христианском Востоке // Традиции и наследие христианского Востока. Материалы конференции. М., 1996. С. 23–62..
- Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Повествование о делах армянских. VII в. Источник и время. М., 2004.
- Вахушти Багратиони**, – История царства Грузинского (перевод Н. Накашидзе). Тбилиси, 1976.
- Вольская А.**, – Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1974. С. 193.
- Вольская А.**, – Особенности росписи восьмой церкви пещерного монастыря Саберееби (Давид-Гареджа) // Искусствознание, Тбилиси, 2005. №6. С. 109–112.
- Дурново Л. А.**, – Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.
- Каждан А. П.**, – Армяне в составе господствующего класса византийской империи в XI–XII вв. Ереван, 1975.
- Казарян А. Ю.**, – Образы «Майр Екелеци» (Матери-Церкви) в армянской архитектуре // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009.
- Казарян А. Ю.**, – Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII веков. М., 2007.
- Казарян В.**, – Черты эллинистических традиций в армянской миниатюре // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., 1978.
- Каковкин А. Я.**, – Персонификация Святой Церкви в коптском искусстве // Троицкие чтения 1997. Сборник научных исследований, Материалы конференции. Большие Вяземы, 1998.
- Карсавин А. П.**, – Святые отцы и учителя Церкви (Раскрытие православия в их творениях). М., 1994.
- Лафонтэн-Дозонь Ж.**, – **Лафонтэн-Дозонь Ж.** Росписи церкви, называемой Чемлекчи Килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973.
- Летопись Картли**, – **Летопись Картли** (перевод, введение и примечания Г. В. Цулая). Тбилиси, 1982.
- Лидов А.**, – О художественной культуре армян-халкидонитов (к постановке проблемы) // IV Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства. Ереван, 1987.
- Лидов А. М.**, – Искусство армян-халкидонитов // Историко-филологический журнал, 1990. № 1 (128).
- Манукян С.**, – О тенденции архаизации в армянской живописи X в. // Научные

сообщения. М., 1978. Вып. X. С. 38–46.

Матенадаран, – Армянская рукописная книга VI–XIV веков (составители и авторы текстов В. Казарян и С. Манукян). Т. 1. М., 1991.

Матиане Картлиса, – **Матиане Картлиса** (перевод, введение и примечания М. Лордкипанидзе). Тбилиси, 1976.

Мурадян П. М., – Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия. Вып. 3. 1982.

Святой Герман Константинопольский, – Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

Степаненко В. П., – К интерпретации триумфальной сцены в церкви Большой голубятни в Чавушин около Гёрёме // Традиции и наследство Христианского Востока. Материалы международной конференции. М., 1996.

Страбон, – География (перев., коммент. Г. А. Стратановского). М., 1964.

Чубинашвили Г. Н., – Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерки по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948.

Марр Н. Я., – Аркау, монгольское название христиан в связи с вопросом об армянах-халкидонитах (ВВ, 1906. Т. XII, № 1–2).

Марр Н. Я., – Кавказский культурный мир и Армения. Ереван, 1995.

Меликсет-Беков Л. М., – Гареджийская тетралинга эпохи монголов 1352 г. // Эпиграфика Востока, т. 8, М.–Л., 1953. С. 56–62.

Мурадян П. М., – Армянская эпиграфика Грузии. Картли и Кахети. Ереван, 1985.

Мухелишвили Д. Л., – Из истории географии Восточной Грузии (Шаки и Гогарана). Тбилиси, 1982.

Покровский Н. В., – Евангелие в памятниках иконографии (переизд.). М., 2001.

Садовская Ю., – Роспись церкви Пресвятой Богородицы (Эгри Таш) IX–X веков в долине Ихлара. К вопросу о восточнохристианской традиции в живописи Каппадокии. Автореферат канд. дисс. СПб., 2003.

Такайшвили Е., – Археологическая экспедиция 1917-ого года в южные провинции Грузии. Тбилиси, 1952.

Хрушкова Л. Г., – Скульптура раннесредневековой Абхазии: V–X века. Тбилиси, 1980.

Хускивадзе Л. З., – Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси, 1984.

Шевякова Т. С., – Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983.

Щепкина М. В., – Миниатюры Хлудовской Псалтыри. М., 1977.

Юзбашян К. Н., – Армянские государства эпохи Багратидов и Византия IX–XI вв. М., 1988.

გაფრინდაშვილი გ., – ძველი ქართული კულტურის კვლევის სპელეისტიკური პრობლემები დ. გარეჯის უდაბნო. – «სპელეისტიკური კვლევა-ძიებანი», მოხსენებათა მოკლე შინაარსი, თბ., 1977.

კეკელიძე კ., – ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I. ძველი მწერლობა, თბ., 1960.

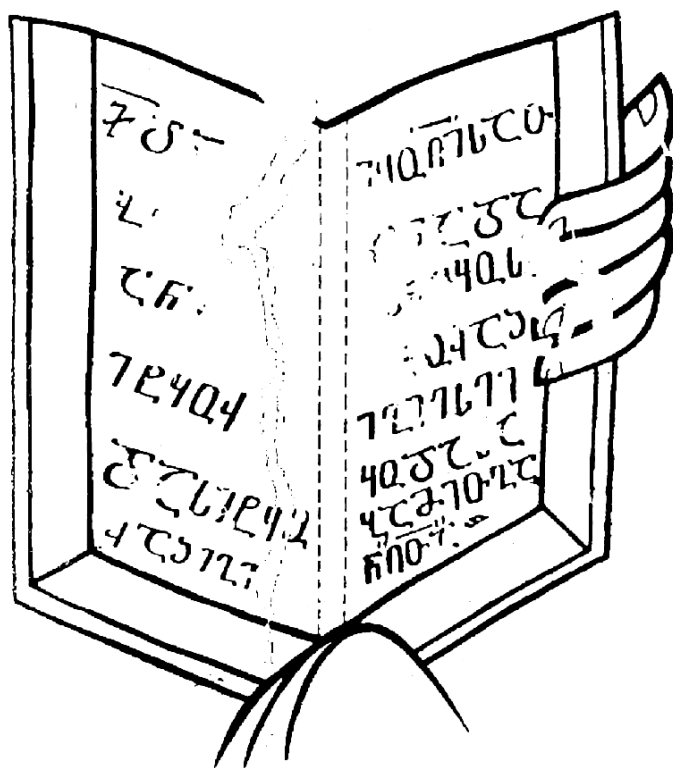
კეკელიძე კ., – საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ // ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. I, თბ., 1956.

მელიქსეთ-ბეგი ლ., – გარეჯის «მრავალმთის» სომხური ეპიგრაფიკა და პოლიგლოტური წარწერა ქართულ-სომხურ-სპარსულ-უიგურული // «აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე», V-VI, თბ., 1940. გვ. 153–175.

- სხირტლაძე ზ., – საბერძნეთის ფრესკული წარწერები. თბილისი, 1985.
- ძველი, – ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. წიგნი I, თბ., 1964.
- Adontz N.**, – Etudes arméno-byzantines. Lisbonne, 1965.
- Arutjunova-Fidanian V. A.**, – The ethno-confessional self-awareness of Armenian Chalcedonians // Revue des études arméniennes. Paris. Vol. XXI. 1988–1989. P. 345–363.
- Asheimaston-Potamianou M.**, – Byzantine Wall-Paintings. Athens, 1994.
- Charanis P.**, – The Armenians in the Byzantine Empire. London, 1972.
- Cledat J.**, – Le monastère et la nécropole de Baouît // Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, XII, 1904.
- Dedeyan G.**, – Mleh le Grand, stratège de Lykandos // Revue des Etudes Arméniennes. 1981. XV.
- Der-Nersessian S.**, – La peinture Arménien au VII siècle et les miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin // Etudes Byzantines et Arméniennes. Vol. 1. Louvain 1973.
- Grabar A.**, – Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. T. II. Paris, 1946.
- Leroy J.**, – Les manuscrits syriaques à peintures. Paris, 1964.
- Lexikon**, – Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I, Freiburg, 1968.
- Lexikon**, – Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Freiburg, 1970.
- Mango C.**, – Les monuments de l'architecture du Xle siècle et leur signification historique et sociale // Travaux et Mémoires. Paris, 1976. Vol. 6. P. 351–365.
- Jerphanion G.**, – Une nouvelle province de l'art Byzantine. Les églises rupestres de Cappadoce. Vol. 2. Paris, 1942.
- Palanque Ch.**, – Rapport sur les recherches effectuées à Baouît en 1903 // Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale. Le Caire, 1906. T. V.
- Schiller G.**, – Iconography of Christian Art. Vol. 2. London, 1972.
- Skhirtladze Z.**, – The Mother of all the Churches. Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise // Cahiers archéologiques. T. 43, 1995.
- Skhirtladze Z.**, – Newly Discovered Early Painting in the Gareja Desert // Eastern Approaches to Byzantium (edited by A. Eastmond). Ashgate, 2001.
- Talbot A.-M.**, – The Byzantine Family and the Monastery // Dumbarton Oaks Papers, 1990. Vol. 44. P. 119–129.
- Thierry N. et M.**, – Nouvelles églises rupestres de Cappadoce Région de Hasan Dagi. Paris, 1963.
- Thierry N. et M.**, – Peinture du X siècle en Géorgie Méridionale et leur rapports avec la peinture Byzantine D'Asie Mineure // Cahiers Archéologiques. 1975. Vol. 24.
- Thierry N.**, – La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne // Зорпак 10. Белград, 1979.
- Thierry N.**, – La Cappadoce de L'antiquité au Moyen Age. Brepols, 2002.
- Thérél M.-L.**, – Les symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle. Rome, 1973. P. 13–26.
- Velmans T.**, – Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. P. 309–315.
- Weitzmann K.**, – “Loca Sancta” and the Representational Arts of Palestine // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 28. 1974. P. 31–55.



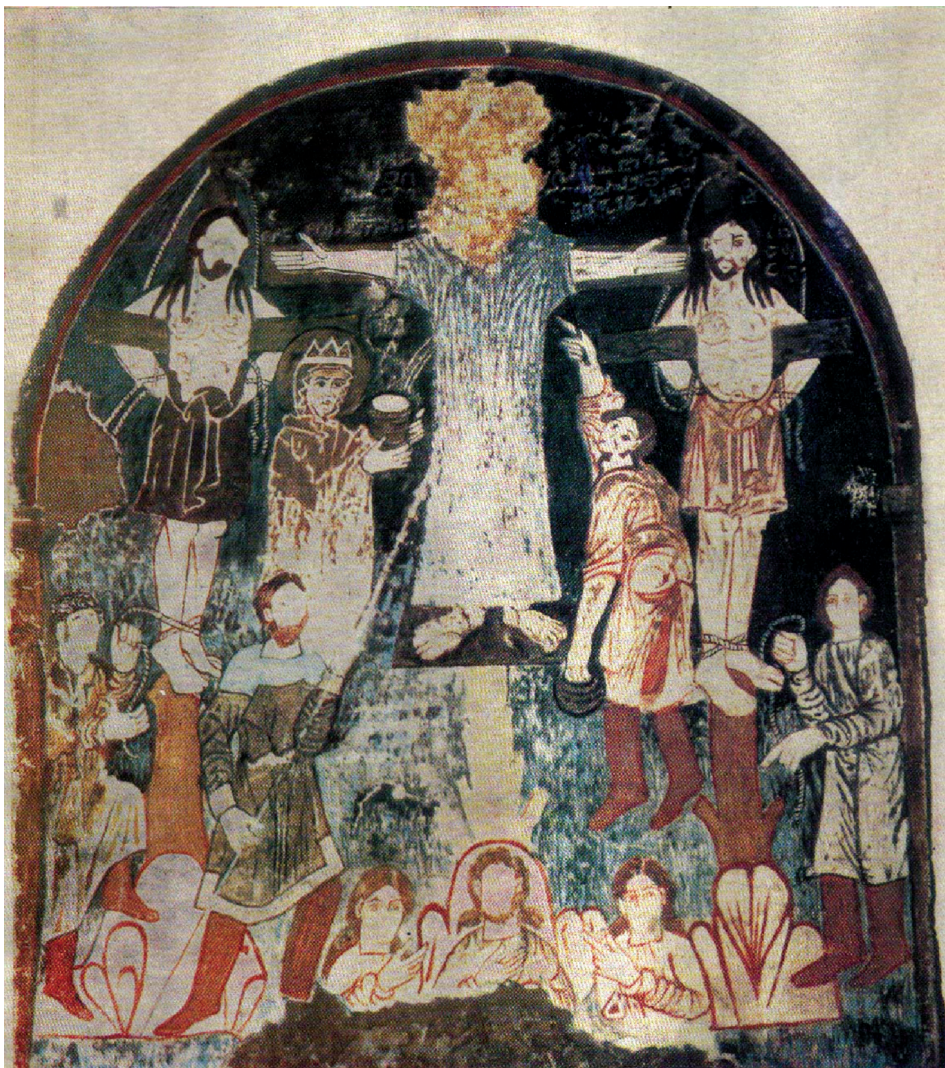
Սաբերեթի վանքի ընդհանուր տեսքը (լուս. Հ. Ղազարյանի)



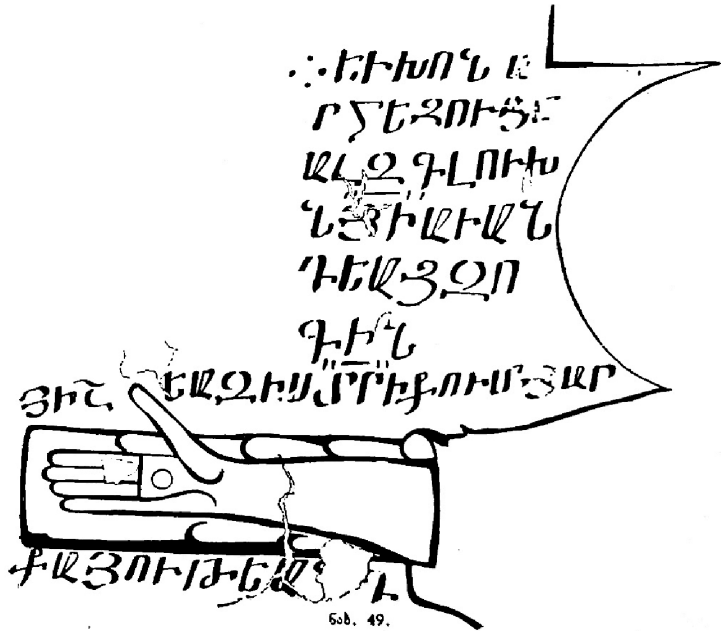
Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանը: Հատված № 7 եկեղեցու խորանի «Համբարձման» տեսարանից (գծանկարը՝ ըստ Զ. Սխիրտլաձեի)



№ 7 եկեղեցու հյուսիսային թևը՝ «Խաչելության» տեսարանով
(լուս. Հ. Ղազարյանի)



№ 7 եկեղեցու հյուսիսային թևը՝ «Խաչելության» տեսարանով
(ըստ Շեվյակովայի)



Քրիստոսի աջ կողմի հայերեն արձանագրությունները: Հատված № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանից (գծանկարը՝ ըստ Զ. Սխիրտլաճեի)



Արեգակի մարմնավորումը: Հատված № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանից (ըստ Շեվյակովայի)



Նյգ. 55



Կաթողիկե Եկեղեցի: Հատված
№ 7 եկեղեցու «Խաչելության»
տեսարանից (գծանկարը՝
ըստ Զ. Սխիրտլաձեի)