

ԶԱՐՈՒՀԻ Ա. ՀԱԿՈԲՅԱՆ  
Արվեստագիրության թեկնածու  
ԵՊՀ, Հայ արվեստի պատմության  
և լրեսության ամբիոնի ասիստենտ  
zaruhy@yandex.ru

## ԴԱՎԻԹ-ԳԱՐԵԶԻ. ՍԱԲԵՐԵԵԲԻ ՎԱՆՔԻ ՀԱՅԱԳԻՐ ՈՐՄԱՎԱԿԱՐՆԵՐԸ (X Դ.)

Դավիթ-Գարեզի վանական համալիրը գտնվում է Վրաստանի հարավ-արևելյան հատվածում, հարում է վրաց-ադրբեջանական սահմանին: Պատմա-աշխարհագրական տեսանկյունից այս տարածքը համապատասխանում է պատմական Աղվանքի Հերեթ (Հերեթ-Կամրեձան) գավառին<sup>1</sup> և հանդիսանում այն հանգուցակետը, որտեղ, ինչպես նշված է Ստրաբոնի մոտ, Հայաստանը սահմանակցում էր Իրերիայի և Աղվանքի հետ<sup>2</sup>:

Գարեզի մենաստանի ստեղծման պատմության հիմնական աղբյուրը Դավիթ Գարեզեցու (Գարեզելիի) վարքն է՝ գրված X դ. առաջին կեսին<sup>3</sup>: Ավանդույթի համաձայն, մենաստանը հիմնադրվել է VI դ. առաջին կեսին ուն Դավիթի կողմից, որը հետագայում ստացել է Գարեզեցի անունը: Դավիթը մենքն էր այսպես կոչված «13 ասորի հայրերից»<sup>4</sup> (13 թիվը խորհրդանշում է Քրիստոսին և նրա աշակերտներին), որոնք, ավանդույթի համաձայն, եկել էին հյուսիսային Ասորիքից՝ փախչելով միաբնակների դեմ ուղղված հալածանքներից<sup>5</sup>: Հետևաբար, մենաստանն ի սկզբանե եղել է միաբնակ

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

2 **Страбон**, 1964, XI, 4, I.

3 Յշշալույց Յ., 1960, 159, 162–163.

4 Համաձայն Կ. Կեկելիձեի՝ Գարեզի 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» հայութի կողմից հիմնադրված վանքերի շարքին են պատկանում Շիո-Մղվիմեն (Շիո), Ուրբնիսին (Թաղևոս), Սամթավիսին (Խսիդր), Շիկանին (Եվսեբիոս), Զեղագենին (Իունես), Էկալյոն (Ձենոն), Աղավերդին (Հովսեփ), Նեկրեսին (Արիբոս), Խիրսան (Ստեփանոս): Կ. Կեկելիձեն շատ դիպուկ նկատում է, որ վերոհիշյալ վանքերը հանդիսանում էին Վրաստանի հենակետերը, այսպես կոչված ֆորպոսները, և ուրվագծում երկրի սահմանները: «Սուրբ հայրերի» վրացական ծագման հետ համաձայն չէ ի. Զավախիշվիլին: Տես Յշշալույց Յ., 1956. **Կյանափառություն** Ռ.Ի., 1948, 3–4, 24.

5 Հստ պատմական տվյալների, միաբնակները (մոնոֆիսիտները) հալածանքների են ենթարկվում Հուստինոս 1-ի կառավարման տարիներին՝ 518–527:

հաստատություն։ Ժամանակի ընթացքում Գարեջիում ձևավորվել է անդրանիկ վանքը, նրա շուրջ աստիճանաբար գոյացել են բազմաթիվ այլ վանքեր՝ ձևավորելով մի ամրող ջական համալիր, որ ձգվում է մոտավորապես 25 կմ երկարությամբ։ Գարեջիի հայտնի վանքերից են Դավթի Սայրավանքը (Լավրան), Դոդոն (VIII-IX դդ.), Ուղարքուն (X դ.), Սարերելին (X դ.), Բերտուրանին (XIII դ. սկիզբ) և այլն։

Գարեջիի վանական համալիրը հանդիսացել է վրացական միջնադարյան մշակութային օջախ։ Միևնույն ժամանակ այն դարեր շարունակ կապված է եղել հայկական իրականության հետ, մինչև XIX դ. սկիզբը վանական համալիր են այցելել զգալի թվով հայ հոգևորականներ և ուխտավորներ՝ թողնելով իրենց արձանագրությունները։ Գարեջիի համալիրի շրջակայրում պահպանվել են տեղանուններ, որոնք հաստատում են այստեղ հայերի բնակության փաստը, իսկ Դավթի Վարքից տեղեկանում ենք, որ նա, ի տարրերություն մյուս սուրբ հայերի, խոսել է նաև հայերեն<sup>10</sup> և, վերջապես, այդ մասին են վկայում Սարերելինի եկեղեցին և նրա որմնանկարները [նկ. 1]։

Գարեջիում հայերի ներկայության մասին առաջին գիտական հրապարակումները պատկանում են Լ. Մելիքսեթ-Բեկին, որը, մասնավորապես, անդրադաել է ուխտագնացների արձանագրություններին<sup>11</sup>։ Սարերելինի վանքի և նրա կազմում ընդգրկված հայ վանականների գործունեության մասին առաջին անգամ նշել է Գ. Գափրինդաշվիլին<sup>12</sup>, առավել գիտական

6 Լ. Մելիքսեթ-Բեկը նույնպես գտնում է, որ գրեթե մինչև X դ. Գարեջին մսում էր որպես միարնակ վանական հաստատություն։ Տե՛ս Մելիքսեթ-Բեկ Լ., 2010, 311–325, Մորագի Պ. Մ., 1985, 172.

7 Մորագի Պ. Մ., 1985, 177.

8 Ամենաշատ հայերեն արձանագրությունները հայտնի են Ուղարքուի վանքից, որտեղ որմնանկարների պատկերաշարը լուսաբանում է Դավթի Գարեջիի վարքը։ Կարծում ենք, այս հանգամանքը որոշիչ է եղել ուխտավոլորների կողմից վանքի հաճախակի այցելության համար, այդ թվում նաև հայերի, որոնց արձանագրությունները այստեղ թվագրվում են հիմնականում X–XIV դդ., բայց հանդիպում են նաև ուշ շրջան՝ 18–19-րդ դդ.։ Տե՛ս Մորագի Պ. Մ., 1985, 181–189.

9 Եւրեկի տարածումը «Սուլիմիթի ձորի» կամ Հայոց ձորի առկայության մասին է հիշատակում Արսեն Սահարապյան (տե՛ս Մելիքսեթ-Բեկ Լ., 1934, 46, 98)։ Գարեջիի շրջակայրում (հյուսիսային հատվածում) «Տիկնած-դաս» (Տուարածատապ, Տաուրատապ) տեղանկան մասին է հիշատակած Դավթի Շինարարի ժամանակագիրը։ Այս տեղանունը, որն ունի հայկական ծագում, հիշատակվում է նաև այլ սկզբանդրյուններում։ Տե՛ս Մորագի Պ. Մ., 1985, 178–179)։ Սարերելիի շրջակայրում հայտնի է եղել նաև «Նասումսարի» տեղանունը։ Եւրեկը ունեցել է բազմիշխիլ բնակչություն։ Տե՛ս Mapp Հ. Ա., 1906, 7–8); Mapp Հ. Ա., 1995, 215–216. Յազըլություն 3, 1956, 42.

10 Ճշգրո, 1964, 234. Մելիքսեթ-Բեկ Լ., 1934, 98; Կյոնիան Գ. Ա., 1948, 24; Մասականյան Ա., 1966, 51։ Հետաքրքրաբան է, որ «աստրի» հայերից միայն Դավթին է խոսում հայերեն, իսկ օրինակ, Շին և Ինան՝ վկացերեն (Յազըլություն 3, 1956, 4)։ Այս փաստը մի կողմից արտահայտում է վարքի ատելինաման ժամանակաշրջանի (X դ.) էթնո-լեզվական իրավիճակը (Մորագի Պ. Մ., 1985, 175–176), մյուս կողմից Դավթիի հայերենի հիմացույցունը, որն, ըստ երևույթին, ունի որոշակի պատմական հիմք։ Սա է, թերևս, հիմք հանդիսացել Դավթի Գարեջեցուն մեծ փիլիսոփա Դավթի Անհալթի հետ նույնացնելու համար։ Հայ XV դ. փիլիսոփա Առարել Սյունեցու, Հայաստանում տեղ գտած գաղափարական հետախույսն արդյունքում Դավթի Անհալթը հանգրվան է գտել հարևան Վիրքում (Մելիքսեթ-Բեկ Լ. Մ., 1953, 56–62; Մորագի Պ. Մ., 1985, 193–194; Մելիքսեթ-Բեկ Լ., 2010, 304–325)։

11 Դավթի Գարեջիի հայերեն արձանագրությունները առաջին անգամ հայտնաբերվել և ուսումնասիրվել են Լ. Մելիքսեթ-Բեկի կողմից, որն վանք է այցելել է 1921 թ.՝ առաջին գիտական արշավախմբի կազմում։ Տե՛ս Ճշգրություն-Ճշգրո, 1940, 153–175. Մելիքսեթ-Բեկ Լ. Մ., 1953, 56–62.

12 Մելիքսարաններով Սարերելիի № 7 եկեղեցու իր իսկ կողմից հայտնաբերված հայերեն և վրացերեն արձանագրությունները, Գ. Գափրինդաշվիլին նշում է, որ այստեղ վրացիների հետ մեկտեղ, իրենց առանձին մենաստանն են գտել հայ-բաղկեդունականները և դա հնա-

մոտեցում է ցուցաբերել հուշարձանին իր մենագրության մեջ Զ. Սխիրտլածեն<sup>13</sup>: Սարերենքի մոնումենտալ գեղանկարչության առաջինը անդրադարձել է Տ. Շեվյալովան<sup>14</sup> և գիտական շրջանառության մեջ է դրել հայերեն արձանագրություններով որմաննկարների առանձին դրվագներ: Դավիթ Գարեջին և, մասնավորապես, Սարերենքին անդրադարձել է Պ. Մուրադյանը՝ «Վրաստանի հայերեն արձանագրությունները» մենագրությունում<sup>15</sup>: Նշենք նաև, որ Գ. Չուրինաշվիլիի այս համալիրին նվիրված ուսումնասիրության մեջ ոչինչ չի ասվում Գարեջիում հայկական հետքի մասին<sup>16</sup>:

Սարերենքի վանքը գտնվում է Գարեջի Մայրավանքից որոշակի հեռավորության վրա՝ համալիրի ծայր արևելյան հատվածում: Վանքի շրջակայրում «Նասոմխարի» տեղանվան մասին, որը թարգմանվում է որպես՝ «վայր, ուր ապրել են հայերը», իր աշխատության մեջ նշում է Դ. Միսխելիշվիլին<sup>17</sup>: Սարերենքի վանքը թվագրվում է Խ. դ., չնայած, որ դրա վերաբերյալ ստույգ տեղեկություններ չկան: Վանքը բաղկացած է ութ եկեղեցիներից, որոնցից չորսն են միայն նկարազարդված<sup>18</sup>:

Սարերենքի վանքի № 7 եկեղեցին հայ-քաղկեդոնական է, քանի որ վերջինիս որմաննկարները ունեն եռալեզու՝ հայերեն, վրացերեն և հունարեն արձանագրություններ: Այօր, կարծում ենք, անվիճելի է, որ երկ կամ եռալեզու արձանագրությունները հանդիսանում են քաղկեդոնական հուշարձանների առանձնահատուկ գծերից մեկը<sup>19</sup>:

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

Խորանի հորինվածքը ամբողջական չէ: Այստեղ պահպանվել են միայն որմաննկարի կենտրոնական և եզրային հատվածները, բայց և այնպես հասկանալի է, որ խորանում ներկայացված է «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը: Կենտրոնում գահի վրա նստած է Քրիստոսը՝ ընդգրկված փառապատճեն՝ ծիածանազարդ մանդորլայի մեջ, որի մուգ կապույտ խորքին՝ աստղեր են: Քրիստոսի ծննդերին դրված է բաց Ավետարանը՝ ուղղված դիտողին<sup>20</sup>, իսկ տեքստը՝ Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը (Հովի., 1, 1)

բավորություն է տպական Գարեջին դիտարկել որպես վրացական վրան, որտեղ գործել են նաև այլ ազգի ներկայացուցիչներ: Տես ցացրօնճածօլո ծ, 1977, 8. **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1985, 180. 13 ԽօօրԾօլած թ., 1985.

14 **Շենյակովա Տ. Ս.**, 1983.

15 **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1985, 171–198.

16 **Չубինաշվիլի Գ.Ի.**, 1948.

17 **Մուշելիաշվիլի Դ. Լ.**, 1982, 28.

18 Բոլոր եկեղեցիներում որմաննկարները պահպանվել են հիմնականում խորանում ու/կամ հյուսիսային պատին:

19 **Արցունովա-Փիդանյան Վ. Ա.**, 1994, 68; **Լիծով Ա. Մ.**, 1990, 77.

20 Սարերենքի չորս եկեղեցիների, այդ թվում № 7 եկեղեցու, խորանի հորինվածքը, որ ներկայացնում է «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը՝ բաց Ավետարանով և մարգարեական տեսիլքներով, Զ. Սխիրտլածեն արդարացիորեն կապում է արևելյան ավանդույթի հետ (տես ԽօօրԾօլած թ., 1985, 140): Նա բերում է Խ. դ. Լատմովի Ամենավայր ժայռափոր վանքի հորինվածքը, որտեղ Քրիստոսի ծննդի բարձր գրքի վրա Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբն է: Միևնույն ժամանակ նշենք, որ Համբարձման տեսարանը մարգարեական տեսիլքներով պահպատկան

տրված է վրացերեն «ասոմթավրուլի» գրով [նկ. 2]<sup>21</sup>: 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 Սարերենի վանքի № 5 և № 6 եկեղեցիներում այս սկզբունքը գտնում է իր կրկնությունը<sup>22</sup>:

Այն, որ Սարերենի № 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՝ ենելով որմանակարների դաշտանարանական ուղղվածությունից: Տվյալ սկզբունքը ակնհայտորեն ցույց է տալիս, որ Սարերենի № 7 եկեղեցու համայնքը հպատակ է Վրացական ուղղափառ (Երկարնակ, հունադավան) եկեղեցուն, բայց տարրերվում 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 խորհրդանշից): Այս երկու պատկերները ուղեկցվում են «օքխանչու» (հրեշտակապետ) հունարեն գրերով, ինչպես նաև նրանց անվան հունարեն և վրացերեն մակագրություններով<sup>23</sup>: Երկու հրեշտակներ էլ պատկերված են մանդորլայի վերևի հատվածում, բայց ուղղված հակառակ ուղղությամբ, բանի որ բարձրացնում են փառապսակը: Խորանի կամարը ներսից եզրավորող զարդագոտին բաղկացած է կրակի բոցեր հիշեցնող բուսական տարրերից<sup>24</sup>:

Համաձայն S. Շեվյակովայի նկարագրության՝ հյուսիսային կողմի հրեշտակապետի լուսապսակի տակից նշմարվում են թերովքների թևերի ծայրերը<sup>25</sup>, իսկ Քրիստոսի փառապսակից ներքև անիվներն են՝ համաձայն մարգարեական տեսիլիքի (Եղեկ. 1, 4–28): Ակնհայտ է, որ Սարերենի № 7 եկեղեցու «Քրիստոսի Համբարձման» տեսարանը տրված է արևելյան պատկերագրական տարրերակով՝ ուղեկցվում է մարգարեական տեսիլիքներով:

Զ. Մխիրտլաձեի մանրամասն նկարագրություններից պարզ է դառնում, որ Փրկչի գահից ներքև ներկայացված է այս տեսարանի համար ավանդական Տիրամոր պատկերը 12 առաջաների ուղեկցությամբ: Որմանակարի այս հատվածը խիստ վնասված է, բայց դեռ նշմարելի են Տիրամոր մաֆորիննի ու լուսապսակի մի մասը կենտրոնում, ինչպես նաև կրահելի են առաջաների պատկերները: Որմանակարի այս հատվածում Զ. Մխիրտլաձեն հայտնաբերել է վրացերեն մակագրություններ, որոնք ներկայացնում են պատկերվածների

Էր արևելյան հուշարձանների համար, օրինակ, հայտնի են դատական Բատիտ վանքի 6-րդ դ. որմանակարները, ինչպես նաև հայկական VII դ. մի խումբ եկեղեցիների, այդ թվում Լմբատավանքի ու Կարմրավորի որմանակարները): Տես. **Der-Nersessian S.**, 1973; **Дурново Л. А.**, 1979, 139–142.  
21 **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1985, 180; Եթոր Ծաղկաց թ., 1985, 59–61, 140–143.

22 Եթոր Ծաղկաց թ., 1985, 59–61, 140–143.

23 Եթոր Ծաղկաց թ., 1985, 65–67.

24 **Ռեվյակովա Տ. Ս.**, 1983, Ալ. 34.

25 Տամ же., 12.

անունները՝ Մարիամ, Պետրոս, Հովհաննես, Թադեոս<sup>26</sup>:

№ 7 Եկեղեցում որմնանկարները մեկնաբանող հիմնական արձանագրություններից բացի<sup>27</sup>, հյուսիսային թևի արևելյան անկյունում՝ խորանին կից, կա վրացերեն մակագրություն՝ «Թիշրալո ջլօթազօ զ/...» (բարգմ.՝ «...ողորումելի գրիչ...կ/...»)<sup>28</sup>, որը կարող է վերաբերվել Քրիստոսի ձեռքի բաց Ավետարանի վրացերեն տեքստը գրող վարպետին, քանի որ շեշտված է «գրիչ» բառը<sup>29</sup>:

Եկեղեցու հյուսիսային թևը ձևավորող խորշի մեջ ներկայացված է Եկեղեցու ամենահայտնի հորինվածքը՝ «Խաչելությունը»՝ նոյն կապույտ խորքի վրա [նկ. 3, 3a]<sup>30</sup>: Հորինվածքի կենտրոնում խաչված Քրիստոսն է, երկու կողմերում՝ ավազակները, որոնց անունները տրված են զուգահեռաբար հունարեն և հայերեն: Համաձայն մակագրությունների՝ նրանցից մեկը՝ «Դէմսս»-ն է, իսկ մյուսը՝ «Ձզիսարաս»-ը<sup>31</sup>: Խաչված ավազակների անունները հայտնի են միայն Նիկողեմոսի պարականոն Ավետարանից:

Հունարեն գրի մասցորդ է նշմարվում նաև խաչված Քրիստոսի լուսապսակից վերև գտնվող հատվածում<sup>32</sup>, որը պետք է ներկայացներ խաչի վրա ամրացված տախտակի՝ տիտուլուսի տեքստը<sup>33</sup>: Խաչի կողքերին պատկերված են չորս զինվորները, որոնցից երկուսը, որ երկրորդական դեր են տանում, արձակում են ավազակների 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 Լոնգինեսն է, որի անունը նշված է հայերենով և ունի «Ղոնզինու»<sup>34</sup> ձևը (անունը նույնպես հայտնի է Նիկողեմոսի պարականոն Ավետարանից), որը նիզակն է խրում Քրիստոսի կողը, իսկ մյուսը՝ մի ձեռքով սպոնգն է մնտեցնում Քրիստոսին, իսկ մյուսով՝ բռնել է քացախով ամանը: Փրկչի և հազարապետի ֆիգուրների միջև կա հայերեն արձանագրություն, որը վատ է պահպանվել<sup>35</sup>: Նշենք, որ «Խաչելության» տեսարանի մակագրությունները հիմնականում հայերեն են, առանձին անուններ ունեն նաև զուգահեռ տրված հունարենը և այստեղ լիովին բացակայում են վրացերեն մակագրությունները:

26 Սեօրծլուածք թ., 1985, 63–64.

27 Ըստ Պ. Միւրայյանի, № 7 Եկեղեցում կա հիշատակային բնույթի հայերեն արձանագրություն՝ գրված որմնանկարների մեկնասահ կամ սկարիչ-վարպետի կողմէց (**Մյուճլի Պ. Մ.**, 1985, 180), սակայն հայերեն արձանագրությունների մեր կողմէց կատարած քննությունը ցույց տվեց, որ այդ տողերը ավետարանական մեջքերումների շարքից են:

28 **Մյուճլի Պ. Մ.**, 1985, 181, որում 19; Սեօրծլուածք թ., 1985, 142.

29 Այն, որ խոսքը գնում է գրիչի, այլ ոչ թե նկարիչ-վարպետի մասին՝ պարզ է դառնում «մծերալի» բանից, որը, համաձայն Զ. Սխիրտլաձեի, աղյուրներում առավելապես կիրառվում է ձեռագիր արտագրող հմաստով: Որպես որմնանկարի մակագրություն այն հանդիպում է միայն Սարերեների վանքի № 7 և № 8 Եկեղեցիներում: Տե՛ս Սեօրծլուածք թ., 1985, 142.

30 **Շեվյակովա Տ. Ս.**, 1983, Ալ. 35.

31 Սեօրծլուածք թ., 1985, Բն. 50, 51.

32 Սեօրծլուածք թ., 1985, 73.

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

34 Սեօրծլուածք թ., 1985, Բն. 53.

35 Տամ же, 96.

Այստեղ պատկերված երեք խաչերը բարձրանում են պայմանական բլուրների վրա, որոնցից կենտրոնականը Գողգոթան է: Գողգոթայի ֆոնի վրա պատկերված են Վիճակ զցող զինվորները, որոնք, համաձայն ավետարանական պատմության, բաժանում են Փրկչի հագուստները: Այս դրվագը մասամբ վնասված է և հենց դա է հիմք տվել դրվագի տարրեր մեկնարանումների: S. Շեվյակովան գտնում է, որ Գողգոթայի բլրի խորքի վրա կարող են պատկերված լինել Աղամբ, Եվան և Նրանց որդին՝ Սեթը: Նման եղբակացության համար հեղինակին հիմք է ծառայել այն, որ սովորաբար Գողգոթայի տակ պատկերվում է Աղամի գլուխը կամ գանգը (Աղամի գերեզմանը), իսկ քանի որ պատկերները երեքն են և դրանցից մեկի մազերը կարծես թե մի փոքր ավելի երկար են, ապա հեղինակը ենթադրում է, որ դա կնոշ պատկեր է<sup>36</sup>: Զնայած իր որոշակի հիմնավորումներին՝ S. Շեվյակովան, այնուամենայնիվ, վստահ չէ իր մեկնարանության վրա և նշված անունների կողքին դնում է հարցական նշան: S. Շեվյակովայի տեսակետը քիչ համոզիչ է թվում նաև S. Վելմանսին, որը բնակության է առել Սարերենքի «Խաչելության» տեսարանի պատկերագրությունը<sup>37</sup>: Կարելի է վստահաբար ասել, որ Սարերենքի հորինվածքում խաչից ներքև՝ Գողգոթայի խորքի վրա պատկերված են ոչ թե Աղամի ընտանիքը, այլ Վիճակ զցող զինվորները, որոնց մասին նշվում է Ավետարանում (Ղուկ. 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 (գլխաշղոր, մաֆորին), իսկ Սարերենքիում բոլոր երեք պատկերներն ել գլխաբաց են: Բացի այդ, համեմատելով «Խաչելության» տարրեր տեսարաններ՝ համոզվում ենք, որ այն դեպքում, երբ պատկերված են երեք կերպարներ, դրանք միշտ վիճակ զցող զինվորներն են<sup>38</sup> և նրանցից գոնե երկուսը ունեն երկար մազեր (օրինակ, Ռարուլայի ավետարանի մանրանկարը, 586 թ. (fol. 13 r), Սր. Կատարինե վանքի սրբապատկերը, Մինայ VIII դ.<sup>39</sup>): Հորինվածքի այս հասվածում, խաչից դեպի ձախ, եղել է 15 տողանոց հայերեն արձանագրություն, որն այսօր չի ընթերցվում, նշմարելի են միայն առանձին տառեր<sup>40</sup>: 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 լիներ Փրկչի դեմքը: Դեմքը չի պահպանվել, բայց բարերախտաբար անվնաս են մնացել երկու կողմերում ներկայացված հայերեն ընդարձակ արձանագրությունները: Բնագիրն առաջին անգամ ընթերցվել է Պ. Մուրադյանի կողմից և ելեւով վիմագրական առանձնահատկություններից հաստատվել, որ վերջինս ժամանակակից է որմնանկարին<sup>41</sup> մասավանդ, 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 Նեօրժուածք Գ., 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 քերված տողերը վերաբերում են հենց «Խաչելության» տեսարանին՝ վերցված Հովհաննեսի ավետարանից (Հովի., 19, 29–30)՝ «մի ուն սպոնգ մի .քացախով խառնեալ ընդ լեղի տայր ըմպել նմա ...յիսոս աւանդեաց զողին»<sup>42</sup>: Իսկ խաչի թևի տակի աջ հատվածում մեջքերված են ավազակի հետևյալ խոսքերը «յիշեա զիս, տ(է)ր, ի քու Խարքայութեանդ» (Խկ. 4) (Ղուկ., 23, 42; Նիկողեմոս, գլ. 10)<sup>43</sup>: Այն որ Սարեկերի 7 եկեղեցու թե՛ վրացերեն, թե՛ հունարեն, թե՛ հայերեն մակագրությունները ժամանակակից են որմանակարներին՝ հաստատում է և Զ. Սիփրուլաձեն<sup>44</sup>:

Հորինվածքը եզրավորող կամարի մեջ արված որմանակարները «Խաչելության» տեսարանի շարունակությունն են ու պատկերում են աստղագարդ խորքի վրա ձախ կողմից՝ արևի, խսկ աջից՝ լուսնի այլաբանությունները: Պատկերները, որ առնված են շրջանակների (մեղայնների) մեջ, ներկայացնում են դիմահայաց դիրքով և մինչև գոտկատեղը երիտասարդների պատկերներ, որոնք ունեն լուսապատճեն, մի ձեռքով բռնել են վառվող ջահը<sup>45</sup>, խսկ մյուսը ափով շրջել դեպի դիտողը, տարբերվում են միայն նրանվ, որ լուսնի ձակատին առկա է համապատասխան խորհրդանշանը՝ մահիկը: Այս երկու լուսատունները, որոնք պատկերվում են կամ ուղղակի արևի և լուսնի տեսքով, կամ այլաբանության տեսքով, գրեթե միշտ առկա են «Խաչելության» տեսարանում՝ շեշտելու համար իրադարձության տիեզերական նշանակությունը<sup>46</sup>: Այս խորհրդանշական պատկերները ունեն հայերեն և հունարեն արձանագրություններ: Արևի պատկերին կից հունարենով և հայերենով կարդում ենք «օլու» և «արեգակն» (Խկ. 5), նույն շրջանակից դուրս միայն հայերենով՝ «արեգակն խաւարեցաւ» (Ղուկ., 23, 45), խսկ ահա երկրորդ շրջանակի մեջ միայն հունարենով՝ «օլուն»՝ լուսին<sup>47</sup>:

Այդ շրջանակներից ներքև, կամարի ձախ կողմուն պատկերված են երկու Յուլարեր կանայք, խսկ աջից՝ Քրիստոսի գերեզմանն է՝ Հարության տաճարը, բազիլիկ կառույցի տեսքով, որի մուտքը ծածկված է Վարագույրով<sup>48</sup>: Յուլա-

թյան ձևով համապատասխանում են IX–X դդ. նմուշներին՝ նշում է և Զ. Սիփրուլաձեն: Տե՛ս Եթորթօնաց Յ., 1985, 143.

42 **Մորան Պ. Մ.**, 1985, 180.

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

44 Եթորթօնաց Յ., 1985, 104.

45 S. Վեմանսը վառվող ջահը նմանեցնում է «առատության եղջուր»-ի, խսկ կրակի բոցերը՝ տերևների: Տե՛ս *Velmans T.*, 1995, 314.

46 **Պոկրովսկի Հ. Բ.**, 2001, 413.

47Քանի որ որմանակարներում առկա «օլու»՝ արեգակ և «օլուն»՝ լուսին բառերը համարժեք են հունարենի խոսակցական, այլ ոչ թե գրավոր լեզվին, ապա դա հիմք է տալիս նշանակությունը լավ չի տիրապետել հունարենին և գրել է այնպես, ինչպես արտասանել է (տե՛ս **Մորան Պ. Մ.**, 1985, 181, պր. 19). Ուղղագրության անձանտացներ կան որմանակարի հունարեն միևս մակագրություններում: Տե՛ս Եթորթօնաց Յ., 1985, 143.

48 Վարագույրը կարևոր պատկերագրական տարր է, որը խորհրդանշում է բաժանող սահմանը սրբազն տարածքի՝ երկնայինի և երկրայինի միջև: Օրինակ, Եջմանի ավետարանի (ՄՄ, 2374, 989 թ., թ. 5թ) տաղապարիկի պատկերում, որը ներկայացնում է Տիրոց Գերեզմանը (թ. 5թ) և նոյն Ավետարանի հին՝ կցված մանրանկարներում (VI–VII դդ., թ. 228ա, 229թ), որտեղ՝ «Զարարիայի ավետման» և «Միգերի երկրպագման» տեսարաններում առկա է երսասահմի տաճարը, նոյնպես պատկերված է վարագույրը: Տե՛ս **Մատենադարան**, 1991, Խլ. 22–23, 41.

բեր կանանց պատկերները ուղեկցվում են հայերեն բնագրով [նկ. 6՝ վերցված՝ Ղուկասի ավետարանից՝ «դապիթյոր Ելրոսապելմի, մի լայր ի վերայ իմ, այդ լացէք ի վերայ ախճանյց ձերոց» (Ղուկ., 23, 28–29)<sup>49</sup>: Նույն տեղում գտնվող Տաճարի պատկերի վրա կարդում ենք՝ «տաճարն և վարագոյրն ցեղաս...» (իմա՝ «Եւ տաճարի վարագոյրը մշջուելից պարուեց») (Ղուկ., 23, 45)<sup>50</sup>:

Երկու՝ արևելյան և հյուսիսային խորանները եզրավորող կամարի ձակատային մասում պահպանվել են շատ գեղեցիկ և ծավալային իրենց մելքարանման սկզբունքով զարդագոտիներ: Հյուսիսային կամարի զարդագոտուում պատկերված են սափորից (ամֆորայից) դուրս եկող ականթի տերևներից և եղջուրներից բաղկացած գալարներ, իսկ արևելյան կողմինը իրենից ներկայացնում է պարույրած ծավալվող ժապավեն: Այս զարդատարրերը, ինչպես Ճիշտնկառում է Տեվյալովան, ունեն վառ ընդգծված հելլենիստական հիմքեր, վերարտադրում են ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական շրջանի հատակի խճանկարների զարդային հորինվածքները: Միևնույն ժամանակ հեղինակը զուգահեռ է անցկացնում վրացական Աղիշիի ավետարանի (897 թ.)<sup>51</sup> խորաններից մեկի ժապավենած զարդի հետ<sup>52</sup>, որն արդարացված է, քանի որ հենց Մակեդոնյան վերածնդի ժամանակաշրջանում (867–1056 թթ.), որին ժամանակակից է Աղիշիի ավետարանը, գեղանկարչության մեջ լայն տարածում են գտնում անտիկ արվեստի զարդածներն ու հորինվածքները<sup>53</sup>: Նման զարդատարրերի կիրառումը Սարերեթիում հիմք է տպիս որպես որմնանկարների ստեղծման հավանական ժամանակաշրջան տեսնելու X դ.:

Վերադարձնալով հորինվածքի կենտրոնական հատվածին՝ նշենք, որ Քրիստոսը պատկերված է ոչ լրիվ ավանդական ձևով՝ նրա հագին կողոր (կոլովիոն) է: Մասնագետների կողմից արդարացնորեն նշվել է, որ նման հագուստ կրող և խաչին բարձրացված Քրիստոսը շատ արխայիկ է իր պատկերագրությամբ և դրանով իսկ հարում է վաղ արևելյան պատկերագրական նմուշներին<sup>54</sup>: Որպես զուգահեռ կարելի է հիշատակել VI դ. ասորական խնկամանը, 586 թ. Խարուլայի ավետարանի մանրանկարը<sup>55</sup> և պահեստինյան մասնատուիփի պատկերը (VI դ.)<sup>56</sup> և նման արձագանքները,

49 **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1985, 180–181, դրույթ 19; Եթօնքլածջ Յ., 1985, 90.

50 **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1985, 181, դրույթ 19; Եթօնքլածջ Յ., 1985, 91, բաց. 56.

51 Աղիշիի ավետարանը մեզ հասած ամենավաղ վրացերեն ձեռագիրն է, որը, համաձայն հիշատակարանի, արտագրվել է 897 թ. Շատրեթի վանրում՝ Կողարքում, այժմ պահվում է Սվանեցում՝ Մեստիայի թանգարանում: Տես **Ամիրանավili Ռ.**, 1966, 13–14.

52 **Շեվյակովա Տ. Կ.**, 1983, 12.

53 Անտիկ ծագում ունեցող զարդատարրերը և հորինվածքները լայն տարածում են նաև Մակեդոնյան շրջանում, երբ պատկերամարտությունը հաղթահարած կայսրությունը գիտակցված անդրադարձ է կատարում անտիկ ժառանգությանը՝ հավաքելով և ընդօրինակելով անտիկ շրջանի տարրեր ձեռագրեր: Այս գեղարվեստական միտումները տարածում են գտնում ոչ միայն հյուգանդիայում, այլև Վերջինիս մշակութային ազդեցությունը կրող երկրներում և դրանով է բացատրվում թե՛ Աղիշիի ավետարանի (897 թ.), թե՛ Սյրե թագուհու ավետարանի (862 թ.), թե՛ Էջմիածնի ավետարանի (989 թ.) անտիկ բնույթի զարդատարրերի առկայությունը, այդ թվում ծավալային ժապավենները, ծիածանազարդերը և այլն: Տես **Կազարյան Յ.**, 1978, 165–172; **Յակոբեան Զ.**, 2009, 349–374:

54 **Շեվյակովա Տ. Կ.**, 1983, 12; **Velmans T.**, 1995, 309.

55 **Շեվյակովա Տ. Կ.**, 1983, 10; **Leroy J.**, 1964, Fig. 32.

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

ընդհանուր առմամբ, զարմանալի չեն, հաշվի առնելով Դավիթ-Գարեջի «աստրական» ծագումը: Միևնույն ժամանակ դարաշրջանի արվեստի ընդհանուր քննությունը ցույց է տալիս, որ «Խաչելության» այս պատկերագրական տարրերակին 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 Ազգաշլիքում (VIII-IX դդ.), Կոկարում և Պյուրենլիյում (IX-X դդ. սահմանագիծ) գտնվող եկեղեցիներում<sup>57</sup>, ինչպես նաև Մինայի վանքի սրբապատկերի վրա (VIII դ.), Խոլոդովյան Սաղմոսագրքի երեք մասնանկարում (VIII դ. կես)<sup>58</sup> ու Արխագիայից գտնված 8երելդայի եկեղեցու պատվարի քանդակին (IX դ.)<sup>59</sup> և, որ ամենակարևորն է, Աղթամարի Սրբ. Խաչ (915–921 թթ.) եկեղեցու որմնանկարում<sup>60</sup>: Հատկանշական է, որ Աղթամարի Սրբ. Խաչ եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանը նույնպես գտնվում է հյուսային պատին<sup>61</sup>, Քրիստոսը պատկերված է կողորով և այսուել նույնանում են հագուստի թե՛ ծալքերի մշակման ձևը, թե՛ գույնը՝ կապույտ, որը հաճախ պայմանավորված է լինում պատկերագրական ընդհանուր աղբյուրի առկայությամբ<sup>62</sup>: Կարևոր է նշել, որ Սարերեների 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 Սարերեների հագուստի թե՛ ծալքերի մշակման ձևը, թե՛ գույնը՝ կապույտ, որը հաճախ պայմանավորված է լինում պատկերագրական ընդհանուր աղբյուրի առկայությամբ<sup>63</sup>: Դա, թերևս, բացատրվում է նրանով, որ Սարերեների № 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. Միհրտլաձեն՝ իր ուսումնասիրությունները կատարելով տեղում և, որ ամենակարևորն է, «Խաչելության» հորինվածքը քննելով պեստաբանական տեսանկյունից, նա տվեց վերջինիս ամբողջական նկարա-

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

58 Պետքինա Մ. Ե., 1977, Ալ. 45օ, 67, 72օ.

59 Խրակովա Լ. Ղ., 1980, 43.

60 Մնացականյան Ս. Խ., 1985, նկ. 9:

61 Տեր-Ներսեսյան Ս., 1975, 106:

62 Կողորդ, որ կրում է խաչված Քրիստոսը, հաճախակի պատկերվում է ծիրանագույն, որպես բագավորական նշան, մինչդեռ առանձին օրինակներում (Խոլոդովյան Սաղմոսագրքը, Կապադովկիայի որմնանկարները), այդ թվում նաև Սարերեների հագուստում, այն կապույտ է: Տե՛ս Velmans T., 1995, 299.

63 Այդ է պատճառը, որ Սարերեների «Խաչելության» պատկերագրությանը անդրադարձած S. Վելմանսը այն անվանել է «*hapax*՝ այսինքն իր կրկնությունը չունեցող հորինվածքը: Տե՛ս Velmans T., 1995, 299.

գրությունը<sup>64</sup>: Զ. Մխիրտլաձեն արդարացի է, երբ հորինվածքի նման կառուցվածքի մեջ, երբ Տիրամայրն ու Հովհաննեսը պատկերվում են կողմային հատվածում, տեսնում է պատկերագրական վաղագույն սխեմայի վերարտադրություն: Որպես առավել ցայտուն օրինակ նա քերում է Ռաբուլայի ավետարանի համանուն մանրանկարը և բնութագրում այն որպես վաղ պատկերագրական ավանդույթ: Այս իմաստով կարևորում ենք նաև այնպիսի պատկերագրական զուգահեռներ, ինչպիսիք են Խորոշովյան Սաղմոսագրքի (VIII դ. կես)՝<sup>65</sup> մանրանկարը, Կապադովկիայի Նոր Տոկալիի (950-ական թթ.) և Չափուշինի «Մեծ աղավնատան» եկեղեցու (963–969 թթ.) որմնանկարները: Մեր կողմից հատկապես կարևորում է այն, որ Սարերենքիի № 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–քաղկեդոնական համայնքը, գործում էին հայ–քաղկեդոնական թեմեր՝<sup>66</sup>, որն իր հերթին ենթադրում է ձևավորված որոշակի մշակութային ավանդույթ: Այս իմաստով վերը նշված երկու՝ Տոկալիի և Չափուշինի եկեղեցիները արժանի են ուշադրության, քանի որ գտնվում են Կապադովկիայում, բացի այդ Տոկալիի որմնանկարների պատվիրատուն էր բյուզանդական կայսր, հայազգի, Նիկիփորոս Փոկասը, իսկ Չափուշինի որմնանկարները, որ իրականացվել են Փոկասի կառավարման տարիներին, հավանաբար, պատվիրվել են նրա զորապետներից մեկի կողմից<sup>68</sup>: Այդ զորապետներից էին հայազգի Միթին (Մեհիա) ու Հովհաննես Չմշկիկը, որոնք պատկերված են եկեղեցու պատվիրատուների շարքում կայսերական ընտանիքի անդամներին կից<sup>69</sup>: 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 Տոկալիի որմնանկարները ուղեկցվում են ավետարանական ընդարձակ մեջքերումներով, որոնց մաս է կազմում նաև «Խաչելության» տեսարանը և այն ուղեկցող Նիկողեմոսի

64 Եթօրթօնաց Պ., 1985, 94–95.

65 Պեպինա Մ. Յ., 1977, Ալ. 72 օճ.

66 Charanis R., 1972; Կայձան Ա. Պ., 1975; Արյունովա-Փիդանյան Վ. Ա., 1980.

67 Արյունովա-Փիդանյան Վ. Ա., 1980, 90–105.

68 Լաֆոնտեն-Դօզոն Ժ., 1973, 84.

69 «Մեծ աղավնատան» եկեղեցու հյուսիսային պատին և հյուսիս–արևելյան խորշում, պատկերված են. խորշում՝ կայսերական ընտանիքը՝ Նիկիփորոս Փոկասը, նրա կինը՝ Թեոփանոն, հայրը՝ կեսար Վարդ Փոկասը, եղբայրը՝ Կորլապաղատ Լևոնը, հյուսիսային պատին՝ զորապետներ Միթին ու Հովհաննես Չմշկիկը՝ մինչև կայսերական զահին տիրամայրը: (Տես Ստեփանենկո Վ. Ա., 1996, 51): Միթին ծավալել է իր գործունեությունը Փոքր Ասիայում, իմանել Լիկանդ կոչվող բանակաթեմը և հասել դումեստիկոսի պաշտոնի: Տես Դեդեյան Գ., 1981, Տ. XV; Արյունովա-Փիդանյան Վ. Ա., 1994, 16, 77.

պարականոն գրվածքից վերցված հատվածները<sup>70</sup>: Հավանաբար նմանատիպ ավանդույթի առանձին արձագանքներն ենք տեսնում Սաբերերիի հայրածկեղնական եկեղեցու պատկերաշարում:

Վերադառնալով բուն հորինվածքին, նշենք, որ Սաբերերիի № 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» (Հով., 19, 27)<sup>71</sup>:

Սաբերերիի № 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 այս ընդհանրություններ ունի Տիրամոր պատկերի հետ ու, հավանաբար, նաև նոյնացվել է վերջինիս հետ<sup>72</sup>, հատկապես, եթե որոշ ուսումնասիրողների կողմից ընդունվել է Տիրամոր կերպարի բացակայությունը Սաբերերիի այս տեսարանում: Իրականում ֆիզուրը հանդիսանում է Եկեղեցու մարմնավորումը՝ «Կաթողիկէ Եկեղեցի»-ն [նկ. 7], ինչպես դա նշված է պատկերն ուղեկցող հայերեն արձանագրության մեջ<sup>73</sup>: Միևնույն ժամանակ, եթե առաջնորդվենք պատկերագրական կանոններով, ապա պետք է փաստել, որ «Խաչելության» տեսարանում Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի հետ մեկտեղ պետք է ներկայացված լինի և Մինագողի մարմնավորումը<sup>74</sup>: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ Եկեղեցու մարմնավորումը Սաբերերիիում ունի առանձնակի գործառույթ և նշանակություն:

Ինչպես կողորդ հագած Քրիստոսը, այնպես էլ Եկեղեցու մարմնավորում հանդիսացող կնոջ պատկերը ունեն շատ հին պատկերագրական ակունքներ: Եկեղեցու խորհրդանշից հանդիսացող պատկերի ամենավաղ օրինակները միջնադարյան արվեստում ի հայտ են գալիս Հռոմի IV-V դդ. հուշարձաններում<sup>75</sup>, բայց արդեն լիովին ձևավորված պատկերագրությամբ՝ կայսրության Արևելքում: Այսպես, դպտական Բառիտ վանքի (մատուռներ № 1 և №

70 *Jerphanion G.*, 1942, 416–417.

71 Տեօրթօնց Ձ., 1985, 92.

72 Մարիամի բան միջնադարյան և, հատկապես, արևմտյան աստվածաբանության, խորհրդանշում է Եկեղեցին: Եկեղեցու խորհրդանշից հանդիսացող պատկերը միշտ հանդիսէ զալիս կնոջ կերպարով, ինչպես դա մեջնաբանված է հայրաբանական գրականության մեջ՝ որպես Սր. Կույս (օրինակ, Մելիտոն Սարդիացի (II դ.), Կումենս Ալեքսանդրիացի (V դ.) և այլն):

73 *Skhirtladze Z.*, 1995, Fig. 9.

74 Խաչելության տեսարանում Սր. Եկեղեցու պատկերը խորհրդանշում է նոր Եկեղեցին (նոր հավատքը), իսկ Մինագողը՝ Հին Եկեղեցին (հին հավատքը): Կս պատկերները հակադրվում են իրար, և Մինագողը պատկերվում է որպես պարտված ու հեռանում է: (Տե՛ս *Schiller G.*, 1972, 110; **Պոկրովսկի Ա. Վ.**, 2001, 415; *Lexikon.*, 1968, 569–574). Վելմանսը արդարացիորեն նշում է, որ բյուզանդական արվեստում Եկեղեցու մարմնավորումը երբեք չի պատկերվում միայնակ, այն անպայման զուգորդվում է Մինագողի պատկերի հետ (միզուցե, 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 *Thérel M.-L.*, 1973, 13–26.

17, VI-VII դդ.)<sup>76</sup> և Նարսոս կղզու վաղմիջնադարյան եկեղեցու (VII դ., Հունաստան)<sup>77</sup> որմնանկարներում Եկեղեցին խորհրդանշող կնոջ պատկերը ներկայացված է հարուստ հանդերձանքով ու թագով՝ ըստ հայրաբանական մեկնությունների<sup>78</sup>, որտեղ Սր. Եկեղեցին ներկայացվում է որպես Քրիստոսի հարսնացուն կամ Սր. Կոստանդինոսը<sup>79</sup>: Որպես Եկեղեցու խորհրդանշից և մարմանավորում պատկերը ձեռքին ունենում է կամ Եկեղեցու մանրակերտ (Քրիստոսի մարմինը), կամ փակ գիրք (Եկեղեցու օրենքները), կամ սկահակ (Հաղորդությունը<sup>80</sup>): Սարերեներիում Եկեղեցու ձեռքին սկահակ է, որը զուգորդվելով Խաչելության թեմայի հետ խորհրդանշում է և Հաղորդությունը<sup>81</sup>, և Փրկությունը: Բացի այդ, համարվում է, որ Քրիստոսի կողից թափվում է և արյուն, և ավիշ, որը ակնարկում է Նրա երկու բնությունները<sup>82</sup>, որը սկզբունքային նշանակություն ունի հայ-քաղկեդոնականների համար:

Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի հետ կապված մենք առանձնակի կարևորում ենք այս դիտարկումը, համաձայն որի վերջինս լայն կիրառում է ստանում կայսրության արևելյան տարածքներում VI-VII դդ.<sup>83</sup>, միարնակ-ների (մոնոֆիսիտների) և երկարնակների (դիտուրիաների) հարաբերությունների սրման ժամանակաշրջանում: Այս եղանակացությունը կարևոր է հատկապես Սարերեների պարագայում, քանի որ, ինչպես արդեն նշվեց, Սր. Եկեղեցին արտահայտում է Տիեզերական Եկեղեցու ու միևնույն ժամանակ Արևելյան Եկեղեցու միասնության գաղափարը, որի մշտական կողմանակիցներն ու ջատագովներն էին հայ-քաղկեդոնականները<sup>84</sup>:

Սր. Եկեղեցու կամ Մայր Եկեղեցու մասին պատկերացումները զալիս են քրիստոնեության տարածման վաղ շրջանից ու իրենց հաստատուն տեղն են գտնում ինչպես արևելաքրիստոնեական, այնպես էլ արևմտաքրիստոնեական արվեստում և այդ շարրում բացառություն չի հայկական արվեստը: Հայ-քաղկեդոնականները, որոնք Տիեզերական Եկեղեցու բաղկացուցիչ մասն էին կազմում, իրենց համարում էին քրիստոնեական վաղ ավանդությունների շարունակողներն ու Գրիգոր Լուսավորչի, Մաշտոցի աշակերտներն ու ժառանգորդները<sup>85</sup>, ուստի պետք է որ առանձնակի կարևորեն է Սր.

76 Cledat J. 1904, 76, Pl. XLV-I; Palanque Ch. 1906, 9, Pl. VI-VIII (հղումները ըստ՝ Կակովին Ա. Յ., 1998, 129).

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

78 Ի միջի այլոց, ըստ Սր. Եկեղեցու ավանդական պատկերագրության, վերջինս պսակված է բյուզանդական (կայսերական) տիպի թագով, մինչդեռ Սարերեների դեպքում ատամավոր, արևելյան տիպի թագով, որի մասին նշում է Տ. Վելմանը: (Stijn Velmans T., 1995, 311) Սարերեների Սր. Եկեղեցու արևելյան թագի վրա ուշադրություն է դրաբերել նաև Ա. Ղազարյանը՝ համեմատելով այն Տիգրան Մեծի և Դվինից գտնված քանդակական գլխի ատամավոր թագերի, ինչպես նաև հայկական Եկեղեցիների հովհարածն ծածկերի հետ: Stijn Kazaryan A. Io., 2007, 103–105.

79 Կարսավին Ա. Պ., 1994, 44. Սույն Գերման Կոնստանտինոպոլսկի, 1995, 43.

80 Grabar A., 1946, 219–220.

81 Բյուզանդածեան հայերի համար առանձնակի նշանակություն ուներ Հաղորդության թեման, որը, նման հունական ուղղափառությանը հետևող այլ երկրների, հանդիսանում էր հայ-քաղկեդոնական Եկեղեցիների պարտադիր հորինվածքը խորանում (օրինակ, Ալբալա' 1205–1216 թթ., Քոբայը' 1282 թ.): Stijn Akopian Z. A., 2009, 179–180.

82 Lexikon, 1970, 614–617.

83 Կակովին Ա. Յ., 1998, 128.

84 Արյունովա-Փիդանյան Բ. Ա., 1996, 23–62.

85 Մուրադյան Պ. Մ., 1982, 20; Արյունովա-Փիդանյան Բ., 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 արվեստում<sup>86</sup>:

Սր. Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերի առավել վաղ օրինակը հայկական արվեստում և, ըսդհանրապես, Այսրկովկասում կարելի է համարել Ազգարակից գտնված քառանիստ կոթողի պատկերագրանդակը (VII դ.)<sup>87</sup>: Կոթողի նիստերից մեկի վրա պատկերված է դիմահայաց կանգնած ու լուսապսակով կնոջ պատկեր, որը երկու ձեռքերով բռնել է բազիլիկ Եկեղեցու մանրակերտը: Ըստ որում հետաքրքիր է, որ այս պատկերին զուգահեռ, նույն կոթողի հակադիր նիստին առկա է Հիսուսը գրկին Տիրամոր պատկերագրանդակը: Կասկած չկա, որ բազիլիկի մողելը բռնած կնոջ պատկերը հանդիսանում է Սր. Եկեղեցու մարմնավորումը<sup>88</sup>: Եկեղեցու խորհրդանիշն արտահայտող մեկ այլ օրինակ է ունենք Մաստարայում: Մաստարայի Սր. Հովհաննես Եկեղեցու (VII դ. 40-ական թթ.) արևմտյան ճակատի զարդակամարի մեջ տեղադրված է քանդակային ծաղկած Խաչ ու այն ուղեկցող արձանագրություն, որը տալիս է Սր. Եկեղեցու մեկնաբանությունը՝ «Այս կաթողիկէ հարսն խաչի լզնչան թագաւ պասկեալ ունի փեսս զՔս... »<sup>89</sup>: Ասիրածեցն է շեշտել, որ VII դ. արվեստը ներկայացնում է ոչ միայն հայկական միջնադարյան ճարտարապետության «ոսկեդարը», այլև հանդիսանում է հայ-քաղկեդոնական համայնքի առաջին ծաղկուն շրջանը<sup>90</sup>, 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 Եկեղեցները սկսած վաղ միջնադարից կոչվել են «Կաթողիկէ Եկեղեցի» կամ «Սայր Եկեղեցի», և այդ ավանդույթը հայկական միջավայրում քավականին երկար է պահպանվել: Տես **Կազարյան Ա.**, 2009, 9–28, որ 60.

87 Պահպանվել է Ազգարակի Վերոնշյալ կոթողի միայն արխիվային լուսանկարը, քանի որ այն 1913 թ. Ալեքսանդրապոլից (այժմ՝ Գյումրի) տեղափոխվել է Ասիրի թանգարան և հետագայում անհայտացել թանգարանային մյուս նմուշների հետ միասին: Տես **Առաքելյան Բ.**, 1949, 48, պատ. 18; **Գրիգորյան Գ.**, 2012, նկ. 253:

88 Չայած սրան, Բ. Առաքելյանը այս պատկերի մեջ տեսնում էր պատվիրատուին՝ իշխանություն, իսկ կոթողը՝ տիկնոց գերեզմանի վրա կանգնեցրած մահարձան: Այս տեսակետին հակարդվում է լուսապակի առկայությունը, որով չէին պասկվում աշխարհիկ կերպարները գոնե վաղ միջնադարյան շրջանում, բացի այդ հերքված է Գ. Հովսեփյանի կողմից առաջ քաշած այն ճնշաբերությունը, որ քառակի կոթողները հանդիսանում են գերեզմանային հուշարձաններ: (Տես **Մաստարայան Ս.**, 1982, 124–125) Ազգարակի կոթողի վրա առկա Սր. Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերից բացի կարևոր է նշել, որ մի շաբթ բառանիստ կոթողները ավարտվում են բազիլիկի կամ տաղավարիկի մողելով (Օծուն, Փարապի), որոնք հանդիսանում են Եկեղեցու հավաքական պատկերը կամ Երկնային Եկեղեցու պատկերը, միևնույն ժամանակ խորհրդանշելով Հարության Տաճարը Երուսաղեմում: Տես **Հակոբյան Զ.**, 2005, 84:

89 **Մանուչարյան Ա.**, 1977, 54:

90 Հայ-քաղկեդոնական համայնքը ունեցել է ծաղկման երեք շրջան՝ այն է 7-րդ, X-XI և XIII դդ.: (Տես **Արցունուա-Փիդանյան Վ. Ա.**, 1994, 64–72: Կարինի ժողովում (633 թ.) Եզրի կողմից ընդունված քաղկեդոնական դավանանքը պատունապես չեղյալ է հայտարարվել միայն Մանազկերտի ժողովում (726 թ.), որի անհրաժեշտության մասին պնդել է Հովհան Օծուցին (717–728)՝ ասկեւ թե հայոց կաթողիկոսները սկսած եղրից մինչև իր օրերը բոլորը քաղկեդոնական են եղել: Տես **Կիրք թղթոց**, 1901, 223:

ներում: Սարերերից բացի մեկ այլ պատկեր հանդիպում ենք Տայքի Չորդվան (թուրք՝ ‘Դորթ քիլիսե, վրաց.’ Օտխտա Էկեսիա) Եկեղեցու որմանկարներում (X դ. Վերջ կամ XI դ. սկիզբ): Սա պատահական չէ, քանի որ նշված ժամանակահատվածում Տայքի կառավարիչներն էին Բագրատունիների երկրորդ, այսպես կոչված վրացական, զյուղի ներկայացուցիչները, որոնք բաղկեղոնականներ էին և նրանց կողմից ստեղծված հուշարձանները օժտված էին բաղկեղոնական պատկերագրական առանձնահատկություններով<sup>91</sup>: Այսպես, Չորդվանի բազիլիկ Եկեղեցու խորանում, խորանի կենտրոնական պատուհանի ներքին հատվածում, շրջանակի մեջ պատկերված է մինչև գոտկատեղը կող պատկեր: Պատկերը պատկան է Եկեղեցանման թագով, իսկ ձեռքին կա բազիլիկ Եկեղեցու մանրակերտ, պատկերի կողքին վրացերն՝ գրված է «Միոնի»՝ Մայր Եկեղեցի<sup>92</sup>: Կենտրոնական դիրքը, որ հատկացված է Չորդվանում Սր. Եկեղեցու պատկերին, շեշտում է Վերջինիս կարևորությունը որմանկարի ընդհանուր պատկերագրական համակարգում<sup>93</sup>, միևնույն ժամանակ պատկերի առկայությունը Տայքում հաստատում է Սր. Եկեղեցու խորհրդաբանության կարևորությունն ու կերպարի կիրառման հետևողականությունը հայ երկարնակների արվեստում: X–XIII դդ. հայկական և վրացական արվեստում հայտնի են Սր. Եկեղեցու պատկերման ևս մի քանի օրինակներ, որոնք «Խաչելության» տեսարանի մաս են կազմում, բայց ներկայացված են, համաձայն կանոնավոր պատկերագրության, Սինագոգի պատկերի հետ համատեղ<sup>94</sup>: Այդ հուշարձանների ստեղծման միջավայրը կարելի է բնութագրել ընդհանուր առմամբ որպես բյուզանդական<sup>95</sup>:

Վերադարձանալով Սարերերից որմանկարներին, ուզում ենք կանգ առ-

91 Հայ-բաղկեղոնական մշակույթն ու արվեստը, լինելով միջնադարյան ինքնատիպ երևոյթ, ուներ սինթետիկ բնույթ ու իիմական էր երեք մշակութային ավանդույթների վրա՝ հայկական, բյուզանդական և վրացական: Տես **Արյոնովա-Փիդանյան Բ. Ա.**, 1994, 74, դրույթ 86, 152.

92 **Տակայավիլ Է.**, 1952, 85, Տաճ. 124(2); **Thierry N. et M.**, 1975, Fig. 5; **Skhirtladze Հ.**, 1995, 102–103, Fig. 4.

93 «Միոն» բառը, որը համարդեք է Սր. Եկեղեցուն և որը ավելի հաճախ հանդիպում է վրացական Եկեղեցիների անվանակարգում, շրջանառության մեջ է մտնում X դ. հետո միայն, որը հաստատվում է առյուրագիտական տվյալներով: Հայկական որոշ Եկեղեցիներ նույնպես անվանված են Սր. Միոն և դրամբ բոլորն էլ վաղ չեն նշված դարաշրջանից: Տես **Կազարյան Ա.**, 2009, 24.

94 Չորդվանի Եկեղեցու նկարագրդման համակարգի մանրամասն վերլուծությունը տես **Skhirtladze Հ.**, 1995, 101–112.

95 Սր. Եկեղեցու կերպարի ի հայտ գալը հայկական կամ այսրկովկայայան արվեստում ընդհանուր առմամբ կապված է բյուզանդական մշակութային և պատկերագրական ավանդույթների հետ, բայց նաև նկատելի է, որ այդ ավանդույթի ակտիվացումը համընկում է քաղաքական համայնքի վերելիք շրջանի հետ:

96 Դա Շեմրմենդիի Էմալապատ քառախորանն է (X դ. կես), 2-րդ Զրուցիի ավետարանի մանրանկարը (№ 1667, թ. 75ա, XII դ. Վերջ), Թորոս Ռոսլինի կողմից նկարագրդված Սաւարժիայի ավետարանի մանրանկարը (ՄՍ, 10675, թ. 321թ): Այս շարքից առավել կարևորում ենք Շեմրմենդիի քառախորանը, որը ժամանակակից է Սարերերիցի և Չորդվանի որմանկարներին: Այն ունի հոնարեն և վրացերեն արձանագրություններ, պատկանել է, համաձայն մակարդության, Արխագիայի թագավոր Գիորգի Ա-ին՝ Կոնստանտին Գ-ի որդուն: Կարևոր է նշել, որ Գիորգի Ա-ն ամուսնացել էր հայոց թագավոր Մարտի Բագրատունու աղջկա հետ և, ի նշանավորում այս իրադարձության պատվիրվել են Աստենի Միոնի որմանկարները՝ արխագիային և հայկական թագավորական տան ներկայացուցիչների պատկերների շարքուն: Առենի Միոնի որմանկարները, ինչպես և Էմալապատ քառախորանը, առանձսանում են բյուզանդական գեղարվեստական ու պատկերագրական ուղղվածությամբ: Տես **Խոչկաված Լ. Յ.**, 1984, 27; **Ամիրանավիլ Ռ. Ա.**, 1957, 77–98, Տաճ. 81–84.

նել հուշարձանի ոճական և գեղարվեստական որոշ հարցերի վրա: Սաբերեների որմնանկարները, ինչպես և Դավիթ-Գարեջի համալիրի որմնանկարների զգալի մասը, աչքի են ընսկում իրենց արխայիկ, փոքր-ինչ պարզունակ գեղարվեստական ոճով, որը, ինչպես նշում է Տ. Շեյվակովան, հարազատ է արևելյան՝ փոքրասիհական և սիրիական ավանդույթներին և հարում են IX-X դդ. Կապաղովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարչությանը<sup>97</sup>: Հայաստանի ու Վրաստանի IX-X դդ. հուշարձանները՝ նկարագրդ ձեռագրերնը<sup>98</sup> ու որմնանկարները<sup>99</sup> պարզորոշ ցույց են տալիս, որ տարածաշրջանում գոյություն ունեին տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ<sup>100</sup> պայմանավորված որոշակի մշակութային միջավայրով: Այս միջավայրն, ուր ստեղծվել են Սաբերեների որմնանկարները, իր բնույթով վանական է ու ասկետիկ, և դրանով է առաջին հերթին պայմանավորված որմնանկարների արխայիկ և զուսա գեղարվեստական նկարագրիը<sup>101</sup>: Միևնույն ժամանակ մասնագետների աչքից չի վրիպել այն հանգամանքը, որ արխայիկ բնույթի գեղանկարչությունը Սաբերեների եկեղեցիներում, այնուամենայնիվ, ունի գեղարվեստական մեկնաբանման տարբեր աստիճաններ<sup>102</sup>, և դա բացատրության կարիք ունի:

Հետաքրքիր է, որ Սաբերեների չորս նկարագրդ եկեղեցիների հորինվածքային ու պատկերագրական համակարգը շատ առումներով նույնանում է: Այսպես, բոլոր չորս եկեղեցիներում էլ տեսարանները սահմանափակ են, նրանք զրադեշնում 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 սկիզբը<sup>103</sup>: 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 խորհրդանշիչերն են, Քրիստոսը պատկերված է կողորով, իսկ «Խաչելության» տեսարանում

97 Ռեվյով Տ. Ը., 1983, 9.

98 Միք թագուհու ավետարանը 862 թ. (№ 1144, Ար. Ղազար, Վենետիկ), Ադիշիի ավետարանը 897 թ. (Մեստիայի թանգարան, Սվանեթի), Առաջին Զրուժիի ավետարանը 936/940 թթ. (Ի. 1660, Վրաստանի ԳԱԱ ձեռագրերի ինստիտուտ), Էջմիածնի ավետարան 989 թ. (№ 2374 Մատենադարան):

99 Դոդոյի վանքի որմնանկարները VIII-IX դդ., Արթամարի Սր. Խաչ Եկեղեցու որմնանկարները 915-921 թթ., Տաթևի որմնանկարները 939 թ., Օշկվանքի, Խախտի, Չորդվանի որմնանկարները Տայրում X դ. Վեց XI դ. սկիզբ, Աւելի Սիոնի որմնանկարները X կամ XI դդ.:

100 Մանուկյան Ը., 1978, 38-46; Յակոբեան Զ., 2009, 349-374:

101 Մասնագետների կարծիքով, Դավիթ-Գարեջի վանական համալիրը ունեցել է իր գեղանկարչական դպրոցը, որը նաև ձևավորել է որոշակի գեղարվեստական միջնորդը: Տե՛ս Յովեսկա Ա., 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 Խեօրջօնած Յ., 1985, 144.

ներկա են Տիրամայրն ու Հովհաննես ավետարանչը՝ համաձայն կանոնիկ պատկերագրության, բայց չկա, ինչպես № 7 եկեղեցում, Սր. Եկեղեցու կերպարը<sup>104</sup>. Որմանանկարների բացատրողական բնույթի ավետարանական տեքստերը առկա են և № 7, և № 6 եկեղեցիներում:

Սարբերերիի չորս եկեղեցիների որմանանկարները, չնայած ոճական առումով փոքր-ինչ տարբերվում են, բայց և այնպես ունեն ընդհանրություններ, արտահայտված զեղանկարչության ասկետիկ բնույթով և ընդգծված մոնումենտալությամբ։ Այստեղ գերիշխում է հարթային-գծային պատկերման սկզբունքը, պատկերները ընդհանրացված են ու հաճախ կոպտացված, նրանց հատուկ է արտահայտչականությունն ու ստատիկությունը, համաշափությունները աչքի չեն ընկնում ներդաշնակությամբ, իսկ գունային հորինվածքը կառուցված է սահմանափակ, շատ լոկալ, իրար հակադրվող, գունային համադրությունների վրա։ Արվեստաբանները, որոնք անդրադարձել են այս որմանանկարներին, հաստատում են, որ գեղարվեստական մեկնաբանության տեսանկյունից առավել կատարյալ են № 7 եկեղեցու որմանանկարները, մինչդեռ №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիների որմանանկարները խիստ պարզունակ են<sup>105</sup>։ Ենթադրությունը առավել կատարյալ են № 7 եկեղեցու որմանանկարները, մինչդեռ №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիների որմանանկարները խիստ պարզունակ են<sup>106</sup>։ Ենթադրությունը առավել կատարյալ են № 7 եկեղեցու որմանանկարները, մինչդեռ №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիների որմանանկարները խիստ պարզունակ են<sup>107</sup>։ Ենթադրությունը առավել կատարյալ են № 7 եկեղեցու որմանանկարները, մինչդեռ №№ 5, 6 և 8 եկեղեցիների որմանանկարները խիստ պարզունակ են<sup>108</sup>։ Սա նշանակում է, որ գեղանկարչության առավել արխայիկ լինելը դեռևս հիմք չի տալիս այն թվագրել ավելի վաղ և հնարավորություն է տալիս պնդելու, որ Սարբերերիի որմանանկարները տարբեր դարաշրջաններով թվագրելու լուրջ հիմքեր չկան<sup>109</sup>։

Ենթադրությունը առանձին, մենք կարծում ենք, որ Սարբերերիի վանքի եկեղեցիների նկարագրդման պատմությունը ունեցել է այլ ընթացք։ Առաջին որմանանկարները 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 Սարբերերիի № 8 եկեղեցու գավիթի խորանում պատկերված է Տիրամայրը «Գրասիրտ» (կամ Ելեոսա) տիպով, որի ամենավաղ օրինակները բյուզանդական արվեստում հայտնի են սկսած 10-րդ դ. (Stein Thierry, 1979, 59–70)։ Բոլորովին էլ չի բացառվում, որ Սարբերերիի մյուս եկեղեցիների գավիթներում, որոնք այժմ փլաված են, կարող էին լինել Տիրամայրը «Գրասիրտ» պատկերագրական տարբերակը, եթե հաշվի ենք առնում տվյալ եկեղեցիների կրկնով պատկերագրական ծրագրը։ Պատկերի պահպանվածության դեպքում որմանանկարների թվագրության հարցը որոշակի դժվարություններ չեր ներկայացնի։

109 Բոլոր որմանանկարներում առկա վրացերեն գրերը իրենց մի շարք վիմագրական առանձնահատկություններով նույնանում են վախ ձևագրերին, այդ թվում՝ նաև X դդ. ձեռագրերի տառածներին, ինչպես դա նշում է Զ. Միխրաֆադեն։ Հաշվի առնելով այդ հանգամանքը չի կարելի բացատել № 5 և № 6 եկեղեցիների պատկանակարգությունը X դ.։ Stein ԽեօրԾլածյան, 1985, 141.

մանած հայ երկարնակ 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 նկարազարդման համար, որն իրականացվել է արդեն տեղի ինքնուս վարպետների ջանքերով<sup>110</sup> 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 տարրերակը և ունական, 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 պատկերների 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 նկարազարդվել է ամենաուշը, բանի որ այստեղ ավելի ակնհայտ են նկարազարդման ծրագրի և պատկերագրական մանրամասների տարրերությունները: Այս, որ Սարերեների վանքի Եկեղեցիները նկարազարդվել են մեկ ընդհանուր դարաշրջանի ժամանակահատվածում, հաստատվում է ուսումնասիրողների այն անդմամբ, որ պատկերագրական առումով Սարերեների որմնանկարները, թե՛ Գարեջիի, թե՛ ընդհանրապես, Վրաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ եզակի են և չունեն իրենց կրկնությունը կամ մոտ օրինակները (այսինքն՝ առանձին խումբ են կազմում): Ուստի Սարերեների 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 մայենի լեզվին, չնայած որ դավանաբանական լեզուն հունարենն, այնուհետև նաև վրացերենն էր, օժտված էին առանձնահատուկ մշակույթին գծերով ու ունեին իրենց ավանդույթները<sup>111</sup>: Հենց այս՝ ազգային ինքնագիտակցության պահպանման արդյունքում է, որ դարեր շարունակ հայ-քաղկեդոնական համայնքը զերծ էր մնացել դավանակիցների հետ տարալուծվելուց՝ ինչի

<sup>110</sup> Համաձայն Ա. Վոլսկայայի, № 8 Եկեղեցու որմնանկարները պատվիրվել են տեղացի հոգևորականի կողմից, որի պատկերը առկա է:Տես Յոլյեսկայա Ա., 2005, 109.

<sup>111</sup> Шевякова Т. С., 1983, 299; Velmans T., 1995, 314; Skhirtladze Z., 2001, 159.

<sup>112</sup> Mapp H. 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 Սարերեբիի № 7 եկեղեցու որմանկարները:

Իսկ այն փաստը, որ Սարերեբիի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու որմանկարները գեղարվեստական առումով հարում են IX-X դդ. Կապադովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների որմանկարներին, կարող է իր հերթին հիմք ծառայել այն ենթադրության, որ երկարնակ հայ վանականները Գարեջի կարող էին ժամանած լինել Կապադովկիայից կամ նրան հարող շրջաններից<sup>113</sup>: 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 (նկարագրադաստիք)<sup>114</sup>: Քիչ հավանական է թվում, որ Սարերեբիի հայ-քաղկեդոնական վանականները ժամանած լինեն, 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 ավետիկ)<sup>115</sup>:

Պատահական չէ և Սարերեբիի № 7 հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու և, ըստհանրապես, վանքի հիմնադրման ժամանակի թվագրումը: X-XI դդ. ժամանակահատվածը աչքի էր բնկում հայ-բյուզանդական քաղաքական և մշակութային հարաբերությունների ակտիվացմամբ<sup>116</sup> ու այդ ֆոնի վրա նաև հայ-քաղկեդոնական համայնքի վերելով, 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 Ասիի շրջակայրում (X դ. վերջին քառորդ)<sup>117</sup>, Նարեկավանքը Վասպուրականում՝ Վանա լճի ափին (X դ. կես)<sup>118</sup>: Այս գործընթացն ուներ

113 Սարերեբիի վանականների կապը քրիստոնյա Արևելիք՝ Ասորիքի, Պաղեստինի և Կապադովկիայի հետ ընդգծում է և Զ. Սխիրտլաձեն: Բացի այդ հեղինակը հետաքրքիր փաստ է նշում Սարերեբիի № 7 եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանի մակագրությունների հետ կապված: Պարզվում է, որ խաչված ավազակներից մեկի անունը հունարենով նշված է որպես «Ազատաս», այնինչ վերջինս հայտնի է որպես «Գեստաս»: Համաձայն Զ. Սխիրտլաձեն, ավազակի անունը այս տարրերակով հայտնի է միայն Կապադովկիայի գրական ավանդույթից: Տե՛ս Եթորթօնաց Ե., 1985, 74, 140.

114 Thierry N. et M., 1963, 120–122; Լաֆոնտեն-Դօզոն Ժ., 1973, 78–93; Սածուկայ ՅՕ., 2003, 11, 17.

115 Thierry N., 1975, 105–112.

116 Յօձայա Կ. Հ., 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 հոռմեական՝ բյուզանդական, խոսում է հօգուտ Հովհաննեսի բյուզանդական ուղղվածության (կամ ակզբնական շրջանում վանքի բյուզանդական ուղղվածության): Սա է հաստատում վանքի եկեղեցիների խորանի և ավանդատների հաղորդակցվող կառուցվածքը, որը բխում է բյուզանդական ծիսական և ձարտարապետական ավանդույթից և նկատելի են գրեթե բոլոր հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներում (օրինակ, Ամբալա (1205–1216 թթ.), Խուճապ, Կիրանց (Երկուսն էլ՝ XIII դ. Երկրորդ քառորդ): Ծորհակալություն ենք հայտնում ձարտարապետության դրկտոր Ա. Ղազարյանին այս հարցի քննարկման համար:

118 Այլ մասին են վկայում պատմական առյուրները (տե՛ս Ստեփանոս Տարոնեցի, 1885, 171): Բացի այլ՝ արդեն XI դ. Վասպուրականում կային մի շաբաթ քաղկեդոնական կենտրոններ, նաև եկեղեցական թեմ (տե՛ս Արյոնովա-Փիդանյ Բ., 1980, 94, 105): Նարեկավանքը 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 Խերոնի վանքը (IX դ. 70–80–ական թթ.)<sup>119</sup> և Մակեդոնիայում Պետրիծոնի (Բաչկովյոյի) վանքը (1083 թ.)<sup>120</sup>: Այս իրադարձությունները համահունչ էին Բյուզանդիայի հոգևոր և մշակութային կյանքի ընդհանուր իրավիճակին, քանզի նշանակած դարաշրջանում կայսրության տարածքում ակտիվանում է վանական հաստատությունների հիմնադրման գործընթացը<sup>121</sup>:

Վերադասնալով Սարերեերի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցուն, հստակեցնենք վերջինիս ստեղծման պատմական միջավայրը: Հաշվի առնելով հուչարձանի ընդհանուր պատմա-մշակութային ֆոնը, ինչպես նաև պատմական աղբյուրների տվյալները, կարելի է փաստել, որ Սարերեերի վանքի, ինչպես նաև նրա կազմում հայ-քաղկեդոնական եկեղեցու հիմնադրման ու նվարազարժման ժամանակը համընկնում է հայկական Առանցահիկ (Եռանշահիկ) իշխանական տոհմի ներկայացուցիչ իշխանիկի (իշխանակի)<sup>122</sup> 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 թագավորությունը<sup>123</sup>, որի կազմի մեջ էին Շաքի-Կամբեձանն ու

1069 թ. Ավետարանը (10434, Մատենադարան), որտեղ բյուզանդական գեղարվեստական ոճի առկայությունից բացի Մաշտոցի անունը նշված է հունարեն ձևով: Տես **Մատենադարան**, 1991, 61; **Ակոպյան Յ.**, 2008, 204–205.

119 Խվերոն վանքի հիմնադրմանը են հայ-քաղկեդոնական վանականներ Հովհաննես-Թոռնիկն ու Հովհաննես Աթոնացին (տես **Adontz N.**, 1965, 309; **Դամիեյան Է.**, 1977, 64–72): Աթոնի՝ որպես վանական կենտրոնի կայացումը մեծապես պայմանավորված էր Բյուզանդիայի հայազգի կայսերի՝ Բարսեղ Մեծի, Նիկիփորոս Փոլկասի (հիմնադրեց Աթոնի առաջին վանքը՝ Սր. Աքանս Մեծի Լավլան) և Հովհաննես Զնշվիլիի հետ: Պատահական չէ, որ հենց Աթոնի և Հովհաննեսի տարածքում զանովոր մի շարք վանքերի ճարտարապետության մեջ X դ. վերջում և XI դ. առաջին կեսին ի հայտ են գալիս եռախորան ու քառախորան, ինչպես նաև տրոմպային անցումներով ութանկյուն (օկտագոն) տիպի եկեղեցիներ, որոնք Կ. Մանգոն կապում է այսրկովկայան ճարտարապետության ազդեցության հետ՝ Կոստանդնուպոլիսի միջնորդությամբ: Տես. **Mango C.**, 1976, 351–365.

120 Պետրիծոնի կամ Բաչկովյոյի վանքը հիմնել է հայ-քաղկեդոնական, Տայքի ազնվական և բյուզանդական բանակի գորավար Գրիգոր Բակլուրիանը, որը վանքի կանոնադրությունը գրել է երեք լեզվով՝ հունարեն, վրացերեն, հայերեն: Տես **Mapp H. Я.**, 1995, 20–21; **Սուրայան Պ.**, 1968; **Հարությունովա Վ.**, 1968; **Արյոնովա-Փուդանյան Վ. А.**, 1978, 22–23; **Օնա յե:** 1988, 88–101.

121 **Talbot A.-M.**, 1990, 119–129.

122 IX դ. 30–ական թվականներին Հայոց Արևելից կողմերի, Շաքի-Կամբեձանի ու Հերեթի վրա արաբական խալիֆայության կողմից գերազոյն կառավարչի իշխանություն է ստանում Սահի Սմբատյանը, որ ձերձակալել էր Բարեկին ու հանձնել խալիֆայությանը: 894 թ. նրա թոռ՝ Համան Բարեկապաշտը 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 Կայսեր-Շանարքի թագավորությանը: Տես **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-Կամբեձանի իշխանություն կամ Շաքի թագավորություն: Տես **Եղիազարյան Ա.**, 2011, 194–196:

Հերեթը<sup>124</sup> 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՝ Հերեթում տարածվում է քաղկեդոնականությունը<sup>125</sup>: Ըստ «Քարթլիս ցխով-ըերայի», Հերեթում մինչև Դինար թագուհու և նրա որդու՝ Իշխանիկի, կառավարման ժամանակաշրջանը տարածում ուներ միաբնակությունը<sup>126</sup>: Ն. Մառը արդարացիորեն նշում է, որ դավանաբանական ուղղվածության կտրուկ փոփոխությունը Հերեթում, 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 գործընթացով<sup>127</sup>: 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 Կողարքի Բագրատունիներից, Աշոտ կուրապաղատի ծոռն էր ու Վիրքի իշխանաց իշխան Գուրգենի քույրը<sup>128</sup>: Բացի այդ, Իշխանիկի կինը, որը նույնապես կրում էր Դինար անունը, սերում էր նույն այդ ընտանիքից ու հանդիսանում Գուրգենի աղջիկը<sup>129</sup>: Այս երկու իշխանութիները քաղկեդոնականներ էին և, վստահաբար, մեծ ներդրում են ունեցել Հերեթում 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 Հերեթ, ու չնայած Գարեջի մինչ այդ միաբնակ ուղղվածությանը, մենաստանի արևելյան հատվածում, հիմնական վանական համալիրից որոշ հեռավորության վրա, հիմնվեց տեղի թերևս առաջին երկարնակ վանքն ու նրա կազմի մեջ մտնող հայ-քաղկեդոնական եկեղեցին:

Ի մի բերելով ուսումնասիրությունը՝ անենք հիմնական եզրակացությունները: Սարերեների երկարնակ 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 համայնք ակտիվացումը, Դինարի երկարնակ լինելը, իսկ շարժադիմը, թերևս, Բյուզանդիայի արևելյան տարածքներից ժամանած

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

125 Մագան Կարլիսა, 1976, 34; Վախուտի Բագրատիոնի, 1976, 127; Տեառն Անանիայի Հայոց կաթողիկոսի, 1897, 131, 144:

126 Լետոպիս Կարլի, 1982, 32; Վախուտի Բագրատիոնի, 1976, 127; Մելիքսեթ-Բեկ Լ., 1934, 98; Աղոնց Ն., 1948, 132–133:

127 Mapp H. 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 կանաց կնության տարով Աղվանից քաղաքորներին՝ ձգտում էին տիրել այդ հողերին և տարածել վրացադապանությունը: Տես Եղիազարյան Ա., 2011, 189:

(կամ իրավիրված?) հայ-քաղկեդոնական վանականները, որոնք հիմնեցին վանքի առաջին, այսպես կոչված № 7, Եկեղեցին ու նկարագրութեցին այն: Նկարիչ-վարպետը, որ կատարել № 7 Եկեղեցու որմանանկարները, մենք էր այստեղ ժամանած հայ-քաղկեդոնական վանական հայրերից: Հավանական է թվում, որ № 7 Եկեղեցու աշխատանքներին մասնակցել է Գարեջի վրաց վանականներից մեկը, որին վստահվել էր խորանում պատկերված Քրիստոսի ձեռքի Ավետարանի վրացերեն բնագիրը և որը նոյն այդ պատին թողել է իր ստորագրությունը: Սարերենքի № 7 հայ-քաղկեդոնական Եկեղեցու հիմնադրումն ու նկարագրությունը շարժադրի է հանդիսացել վանքի մյուս՝ արդեն վրացական Եկեղեցիների ստեղծման ու նկարագրուման համար՝ իրագործված տեղական ուժերով և դա արդեն X դ. երկրորդ կեսն էր, երբ Իշխանների մահից հետո Հերեթն ու Կամբեճանը միացվել էին Կախեթի թագավորությանը:

Այն, որ № 7 Եկեղեցու պատկերաշարը հիմք է ծառայել Սարերենքի մյուս Եկեղեցիների նկարագրուման համար, վկայում են № 5 և № 6 Եկեղեցիների որմանանկարների պատկերագրական ընդհանրությունը № 7 հայ-քաղկեդոնական որմանանկարների հետ, այդ թվում նաև խորանում պատկերված Քրիստոսի ձեռքի Ավետարանի բնագիրը, որ ներկայացնում է Հովհաննեսի Ավետարանի սկիզբը: Այս իմաստով Սարերենքի Եկեղեցիները չունեն իրենց նմանօրինակը և առանձին խումբ են կազմում տարածաշրջանում:

Պատկերագրական տեսանկյունից բացահիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում № 7 Եկեղեցում Մթ. Եկեղեցու կամ Կաթողիկե Եկեղեցու խորհրդանշական պատկերը, որն, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, առանձնահատուկ նշանակություն ուներ հայ-քաղկեդոնականների համար: Այս ի հայտ է զալիս բաղկեդոնական մշակույթի վերելքի շրջաններում VII և X-XI դդ.: Այդ կերպարի առկայությունը հաստատում էր հայ-քաղկեդոնականների՝ Տիեզերական Եկեղեցուն պատկանելու գաղափարը:

Սարերենքի № 7 Եկեղեցու որմանանկարների մակագրությունների տառաչափը և դրանց մասշտաբային հարաբերությունը պատկերներին և ընդհանուր հորինվածքին, ինչպես նաև հնագրագիտական առանձնահատկությունները հաստատում են, որ մակագրությունները ժամանակակից են որմանանկարներին և արվել են մեկ վարպետի ձեռքով<sup>130</sup>: Բոլորովին հեռու լինելով հայ-քաղկեդոնականների խնդիրներից, № 7 Եկեղեցու «Խաչելության» տեսարանին անդրադարձ Տ. Վելմանը հանգում է այն եզրակացության, որ այստեղ աշխատել են հայ վարպետներ, քանի որ որմանանկարներն ուղղեկցող մակագրությունները հիմնականում հայերեն են, և միևնույն ժամանակ հեղինակը իր զարմանքն է հայտնում, թե ինչո՞ւ արդյոք դրանք վրացերեն չեն<sup>131</sup>: Այսինքն Տ. Վելմանի կողմից արդեն նկատվել էր որոշակի անհամաձայնություն, որի բացատրությունը նա դժվարանում էր տալ:

Սարերենքի № 7 Եկեղեցու որմանանկարների դեպքում խիստ կարևոր է մակագրությունների եռալեզու լինելու հանգամանքը, որը հայ-քաղկեդոնական հուշարձանների առանձնահատուկ գծերից է: Հատկանշական է, որ № 7

130 Եթօր Ըլած թ., 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 հատվածներ<sup>132</sup> և այս հանգամանքի հետ չի կարելի հաշվի չնստել: Այս ֆոնի վրա Զ. Միհրտլաձեի առաջ քաշած այն դրույթը, որ Սաբերեների վանքը ամբողջությամբ վրացական էր ու նրա վանականների կազմում կարող էին լինել դավանակից հայեր ու հոլյուսներ<sup>133</sup> բոլորովին համոզիչ չի հնչում: Այս տեսակետը միակողմանի և չի բացատրում, թե ինչու, օրինակ, Սաբերեների №№ 5, 6 և 8 Եկեղեցիներում չկա գեր մեկ հունարեն կամ հայերեն արձանագրություն, եթե իրականում վանքը բազմէթնիկ էր: Դա նշանակում է, որ Սաբերեների № 7 Եկեղեցին այնուամենայնիվ տարրերվում էր մյուսներից իր ավանդույթներով ու ազգային պատկանելությամբ: Եթե միչև անգամ հայերեն գրերը կազմեին մակագրությունների թիշ մասը, այդ դեպքում նույնպես մենք կխսուեինք Սաբերեների կազմում հայ-քաղկեդոնական Եկեղեցու առկայության մասին, քանզի միայն այս մշակույթի շրջանակներում են կիրառվել բազմալեզու արձանագրությունները: Այս, որ Սաբերեների երկարնակ հաստատությունում հայ-քաղկեդոնականներն ունեին իրենց առանձին Եկեղեցին, չնայած որ պատկանում էին միննույն վանքին, հիշեցնում է Սր. Սաբայի վանքում համաձայն Նիկոն Սևարեցու կանոնադրության (XII դ. վերջ) հայ-քաղկեդոնականների կարգավիճակը, ուր վերջիններս ունեին իրենց առանձին Եկեղեցին և ժամերգությունները կատարում էին մայրենի լեզվով<sup>134</sup>:

Այսպիսով, Սաբերեների 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 նկարագիրը<sup>135</sup>:

<sup>132</sup> Չնայած այս ակնհայտ փաստին, որը նկատել է նաև S. Վելմանսը, Զ. Միհրտլաձեն թվարկելով մակագրությունների լեզուները՝ հայերենը դնում է երրորդ տեղում: Տե՛ս Եթորթօնաց Պատմությունը, 1985, 143–144.

<sup>133</sup> Եթորթօնաց Պատմությունը, 1985, 143.

<sup>134</sup> Mapp H. Я., 1995, 243; Арутюнова-Фиданян В. А., 1994, 67.

<sup>135</sup> Շնորհակալություն եմ հայտնում Հովհաննես Ղազարյանին վրացերենից թարգմանության, ինչպես նաև առանձին լրտանկարների 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 SABEREELY WITH ARMENIAN LEGENDS, (10<sup>th</sup> CENTURY)**

### **SUMMARY**

The monastery complex David–Gareji, also comprising the Monastery of Sabereby, was established in the first half of the 6<sup>th</sup> 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 19<sup>th</sup> 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 Sabereby was named “nasomkhari” meaning “Armenian-populated” in Georgian. The Armenian traces have also been attested by the Armenian Church of Sabereby and its murals. The murals have been described by G. Gabrindashvili, T. Sheviakova, P. Muradian, T. Welmans and Z. Skhirtladze.

The Armenian Church of Sabereby, 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 Calcedonians 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 7<sup>th</sup> century, during the first peak of the Calcedonic culture, as well as in the 10<sup>th</sup> century in Tayk, another major center of the Calcedonic art.

The eastern nature of the painting, its stylistic and iconographic features as well as the traits echoing the art of Cappadocia of the 9–10<sup>th</sup> 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-10<sup>th</sup> 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 10<sup>th</sup> century, when Hereti together with Khakheti was already under Georgian administration. Thus, the Monastery Sabereby and its first church were built around the mid-10<sup>th</sup> century by the Armenian Chalcedonians who likely came from Cappadocia. It was the first Orthodox monastery within the David-Gareji complex, the latter being monophysite till the 10<sup>th</sup> 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.

ЗАРУИ А. АКОПЯН

*Кандидат искусствоведения*

*ЕГУ, ассистент кафедры армянского искусства*

*zaruhy@yandex.ru*

## **ДАВИД-ГАРЕДЖИ. ФРЕСКИ С АРМЯНСКИМИ НАДПИСЯМИ В МОНАСТЫРЕ САБЕРЕЕБИ (Х 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. Схицладзе.

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 пространные 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 перекличка 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 материю 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 трехъязычные 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 трехъязычные 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

- Աղոնց Ն.,** – Բագրատունեաց փառքը. Պատմական ուսումնասիրութիւններ, Պարիս, 1948:
- Առաքելյան Բ.,** – Հայկական պատկերաբանդակները IV–VII դդ., Երևան, 1949:
- Գիրք թղթոց,** – Գիրք թղթոց, Թիֆլիս, 1901:
- Գրիգորյան Գ.,** – Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կողողները, 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 «Աշխարհացույց»-ի, Երևան, 1963:
- Հակոբյան Զ.,** – Օձունի կողողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ // Էջմիածին, Ա, 2005:
- Հարությունովա Վ.,** – Գրիգոր Պակուրյանը (Բակուրյանը) և Պետրիծնուում վանը հիմնելու նրա նպատակները // Մառը և հայագիտության հարցերը, Երևան, 1968;
- Մանուչարյան Ա.,** – Քննություն Հայաստանի IV–XI դդ. շինարարական վկայագրերի, Երևան, 1977:
- Մելիքսեթ-Քեկ Լ.,** – Վրաց աղբյունները Հայաստանի և հայերի մասին, հ. 1, Երևան, 1934:
- Մելիքսեթ-Քեկ Լ.,** – Դավիթ «Ասհաղթի» Վրաստանում լինելու հարցի շուրջը, – «Պատմա-բանասիրական պրատումներ», Ա. Էջմիածին, 2010:
- Մնացականյան Ա.,** – Աղվանից աշխարհի գրականության հարցի շուրջ, Երևան, 1966:
- Մնացականյան Ա.,** – Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982:
- Մնացականյան Ս. Խ.,** – Աղթամար, Երևան, 1985:
- Մուրադյան Պ.,** – Գրիգոր Բակուրյանի «Սահմանը»-ի հունարեն և վրացերեն խմբագրությունների գնահատման հարցի շուրջ // ՊԲՀ, 1968, № 1:
- Յակոբեան Ա.,** – Բուն Աղուանի և Հայոց Արևելից կողմանց թագաւորությունները Ծ–Ժ դարերում // Հանդէս ամսօրեայ, Վիեննա, 2011, (1–12):
- Յակոբեան Զ.,** – Աստիկ աւանդոյթների վերապրումները Մլք թագուհու աւետարանի մանրանկարներում // Բազմավայր (ՃԿԵ), 2009, էջ 349–374:
- Ստեփանոս Ասողիկ Տարոնացի,** – Պատմութիւն տիեզերական, Ա–Պետերության, 1885:
- Տեառն Անանիայի Հայոց կաթողիկոսի,** – Յաղագս ապստամբութեան տանն Աղուանից // «Վրարատ», 1897, մարտ:
- Տեր–Ներսեսյան Ս.,** – Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975:
- Ակոպյան Յ.,** – Группа армянских иллюстрированных рукописей XI века и проблема византийского художественного влияния // Византийский Временник, 2008, № 67.
- Ակոպյան Յ. Ա.,** – Особенности иконографии армяно-халкидонитских памятников (Х–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 типика Пакуриана // Кавказ и Византия. Вып. 6. Ереван, 1988. С. 88–101.

**Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Армяно–византийская контактная зона (Х–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 Сабереби (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. Опыты 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 учители 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 Республикаанская 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. Х. С. 38–46.

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

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

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

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

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

**Меликset–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.

**Мусхелишвили 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.

**Хускиадзе 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.

զարոբճամբօլո զ., – զվալո յարտպալո շաղթական զալցալուս և զալցալու ձագալական գույքը և զարդարական զալցալու մասին» աշխատաբառ է աշխատաբառութեան մասին, տ. 1977.

զալցալու մասին գույքը և զարդարական զալցալու մասին, տ. 1960.

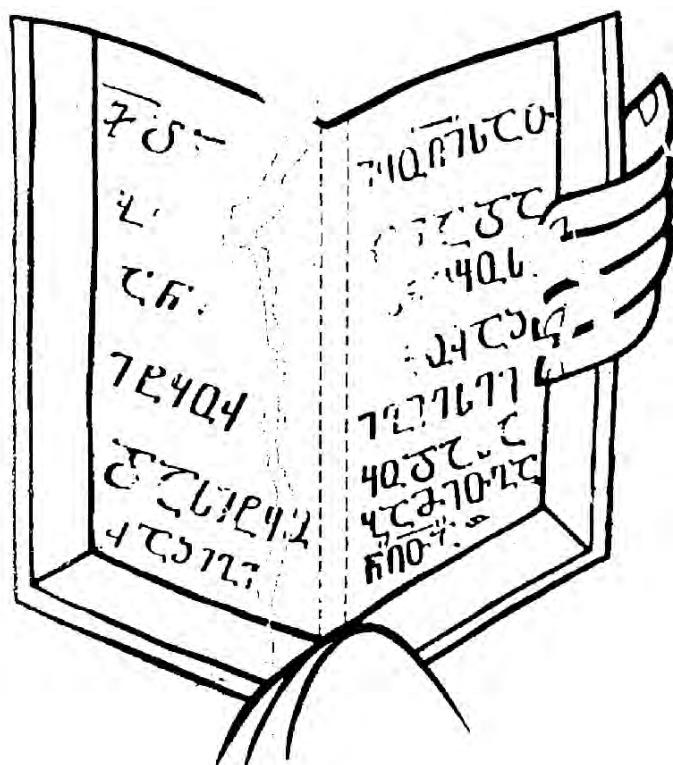
զալցալու մասին գույքը և զարդարական զալցալու մասին, տ. 1956.

մելոյան ծառական գույքը և զարդարական զալցալու մասին, տ. 1940. 153–175.

- ՍեօրԾլած Ց., – Տաճերյան ցըրցեալո իշխերցօն. տպօլոսի, 1985.
- Ժշլո, – յարտցլո ազուղբացուլո լութերական մշակույթի մշակույթի հաջողությունները. Երևան, 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 Baouit // 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 siecle 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 XIe 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 Byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Vol. 2. Paris, 1942.
- Palanque Ch.**, – Rapport sur les recherches effectuées à Baouit en 1903 // Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie 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 Dört 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 tenderess à l'époque macédonienne // Зорцаф 10. Белград, 1979.
- Thierry N.**, – La Cappadoce de L'antiquité au Moyen Age. Brepols, 2002.
- Thérel 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.



Սարերենքի վանքի ընդհանուր տեսքը (լուս. Հ. Ղազարյանի)



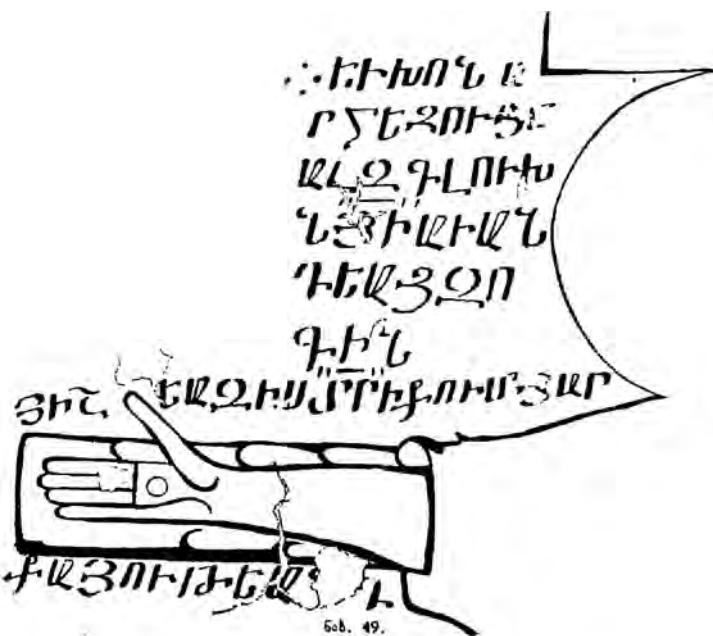
Քրիստոփի ձեռքի բաց Ավետարանը: Հատված № 7 Եկեղեցու խորանի «Համբարձման» տեսարանից (գծանկարը՝ ըստ Զ. Մխիթարյանի)



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



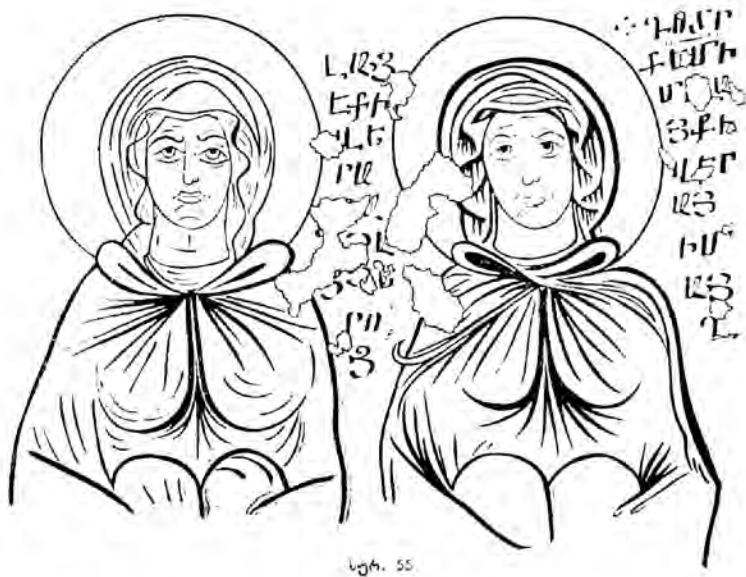
№ 7 Եկեղեցու հյուսիսային թևը՝ «Խաչելության» տեսարանով  
(ըստ Շեվյակովայի)



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



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



Լոկ. 55



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