В.В. Авдеева, Л.А. Аванесова

СРЕДНЕВЕКОВАЯ СКУЛЬПТУРА АРМЕНИИ: БЛИЗОСТЬ СО СКУЛЬПТУРНЫМ ДЕКОРОМ РОМАНСКОГО СТИЛЯ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Сравнительный анализ каменных рельефов романского стиля в Западной Европе и Армении IX−XIII вв. В статье прослеживаются параллели в трактовке и передаче образовнаиболее ярких сюжетных скульптурных групп: зооморфных (образы львов и птиц) и растительных (символы виноградной лозы).

Comparative analysis of the stone reliefs of Romanesque style in Western Europe and Armenia IX−XIII cc. The article traces parallels between the interpretation and transmission of images of the most striking plot sculptural groups: zoomorphic (images of lions and birds) and plant (symbols of the vine).

Ключевые слова: романский стиль, Западная Европа, Армения, скульптура, архитектура, символика.

Keywords: Romanesque style, Western Europe, Armenia, sculpture, architecture, symbolism.

На наш взгляд, армянская средневековая скульптура в той или иной степени близка своим прочтением и образным строем с пластикой средневековых романских храмов, к примеру, в Германии (имперские соборы в Шпейере, Вормсе, Майнце), Франции (соборы в Отене, Пуатье, Лоше), Испании (соборы в Ункастильо, Хаке, Туделе). Нам показалось интересным сравнить скульптурные образы данного периода в странах Западной Европы и в первой христианской стране — Армении. Принятие христианства повлияло на семиотику и образный

язык декоративного искусства Армении, чем обуславливается сходство множества сюжетов и композиционных решений. Важным явлением, обобщающим изобразительные школы в Армении и Западной Европе, является сам подход к пониманию символики. В отличие от восточных философских течений, знак и символ в христианстве не наделяются собственным психофизическим смыслом. Сакральные знаки воспринимаются как знамение, требующее веры [1]. Таким образом, армянское искусство во многом носит черты восточных изобразительных традиций, но при этом использует христианскую семантику.

В данном ключе мы практически не рассматриваем рельефы, напрямую изображающие библейские сюжеты, так как для них существует сложившаяся византийская иконография. Нам показалось интересным рассмотреть зооморфные и растительные образы в армянской и западноевропейской скульптурной традиции. Следуя нашей гипотезе, мы более пристально остановились на трех скульптурных группах, наиболее часто встречающихся и имеющих схожие черты трактовки.

К первой условной группе относятся скульптурные образы льва или львов, которые расположены на архитектурно-колончатом фризе или фасадах храма. Оказывается, что львы чаще всего встречаются среди зооморфных сюжетов в средневековом изобразительном искусстве. В первую очередь, изображение льва трактуется в библейском ключе. Оно символизирует одного из четырех евангелистов — Марка. Хотя в романской культуре данное животное носит двойственную символику. С одной стороны, лев символизирует благородство и царственность, Евангелиста Марка и самого Христа, как, к примеру, во французской церкви св. Трофима в Арле, где лев включен в композицию тетраморфа на тимпане над входом. С другой стороны, мы видим в нем негативную характеристику образа — определенную жестокость и символ Сатаны, как на капители в Павии. Одновременно в армянском скульптурном декоре образ льва используется в большей степени либо как символ благородства и храбрости, либо в составе тетраморфной композиции, к примеру, на хачкарах мастера Момика.

В западноевропейской средневековой скульптуре образ льва





Рисунок 1. Лев. Собор святой Марии и святого Стефана. Германия, Шпейер, XI в.
Рисунок 2. Львы. Барельефы у входа в церковь Сурб Ованес. Армения, Гандзасар, XIII в.

выступает в самых разных ипостасях. По теории А.В.Волкова [2], насчитывается до десяти различных трактовок, из них чаще всего встречаются «львы и дерево», «львы и чаша», «встреча львов», «лев и птица» и др. Одним из наиболее распространенных образов в Западной Европе становится тип *«львов-стражей»*. Их можно встретить в романских западноевропейских памятниках, например, в декоре немецких и французских храмов (вход в собор в Шпейре, XII в., (рис. 1)), во французских соборах (барельеф над входом в собор Нотр-Дам Ла Гранд), на тимпанах испанских церквей: собор в Хаке в женском монастыре в Уэске, в Сан Мартин де Ункастильо. Они символизируют милосердие для кающихся и расправу над грешниками. Один лев всегда оскален, второй выглядит нейтрально или дружелюбно. Располагаются львы-стражи рядом друг с другом над входом в храм. Вход или врата храма занимают особое место в средневековой символике, они являются своеобразным обещанием спасения. Сам храм рассматривался как земное воплощение Храма Небесного, его врата — как граница между миром земным и миром горним, открывающаяся для праведников или закрывающаяся для грешников, и поэтому они ассоциировались с Христом, который будет решать судьбы человеческих душ в День Страшного Суда [3]. Отсюда и особенности декора врат и порталов, в связи с чем львы-стражи напоминают о Страшном Суде и о милости Божьей, о главенстве суда Божьего над судом человеческим. Более детально эти особенности трактовки можно увидеть в испанском и армянском декоре. Для западноевропейской традиции очень детально данная трактовка проиллюстрирована на примере тимпанной композиции собора Хаки. Правый лев оскален и попирает василиска и медведя — символы





Рисунок 3. Лев-охраняющий. Собор святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, X–XV вв.
Рисунок 4. Лев. Декор кафедрального собора святого Креста. Турция (территория древней Армении), Ахтамар, X в.

смерти и греха, надпись надо львом гласит: «Сильный лев топчет господствующую власть смерти» [4]. С другой стороны лев стоит над человеком, одетым в рубище кающегося грешника и держащего змею — символ Сатаны, греха и искушения. Надпись возле льва указывает на милосердие к кающимся: «Лев знает, как пожалеть поверженного человека, так и Христос знает, как простить человека, который молится» [5]. Схожую трактовку образов, когда львы олицетворяют божественные силы, видим и в барельефе в Гандзасаре.

Наиболее интересным скульптурным решением данной трактовки прочтения хищников перед нами предстает образ в храме XIII века Сурб Ованес в Гандзасаре (рис. 2). Таким образом, львов-стражей, охраняющих вход, в менее сложных композициях можно встретить в армянском и в западноевропейском средневековом искусстве. По сути, они также отражают определенный дуализм трактовки «прощение — наказание». В отличие от немецкого и французского изображения львов, головы которых смотрят в фас, образы львов-стражей на испанском и армянском храмах изображены в профиль, напоминая тем самым геральдическую композицию. Аналогичное изображение льва можно увидеть в соборе святого Креста в Ахтамаре (рис. 4). Но ошибочно было бы предполагать, что армянские львы всегда предстают только в геральдическом облике в профиль.



Рисунок 5. Львоподобные образы, баран, дракон. Капители колонн портала собора святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, X–XV вв.

Встречаются также изображения в фас, например, лев из Ехегнадзора, XIV в. и развернутые в три четверти, как на уже упомянутом соборе в Ахтамаре.

Второй сюжет со львами встречается в *скульптурных сценах, изображающих Св. Даниила.* Львы сопровождают изображение святого, что свидетельствует о заимствовании католиками и армянами византийской иконографии этого сюжета. На изображениях пророка Даниила львы, как правило, окружают святого с двух сторон. Они могут либо безучастно сидеть, либо быть злобно оскаленными или даже лизать ноги святому. В данных изображениях, чаще всего, нет особого символического подтекста, львы изображают именно зооморфных персонажей, и подобные изображения являются иллюстрацией к библейской истории о пророке Данииле, которого бросил в ров со львами персидский царь Дарий. Но Господь послал ангела, который заградил путь львам, и пророк остался жив. Спасение Даниила представляется как прообраз будущего Воскресения Христа и Его победы над смертью. Композиция в целом может трактоваться как проявление охранительной силы Господа. К примеру, можно сравнить рельеф в церкви Сан Педро Де ла Нэв в Испании (рис. 6) и рельеф в армянской церкви Святого Креста в Ахтамаре (рис. 7). Контуры фигур выбиты на плоской каменной поверхности, лишенной объемности и трехмерности. Несмотря на отсутствие скульптурных деталей, оба рельефа достаточно детально проработаны графически: подробно изображены лицо святого, морды и шерсть львов, элементы одежды. Складывается впечатление, что авторы изображений пытались перенести живописное изображение на камень.

На капители в Туделе можно увидеть третий сюжет с парными львами — *«хозяин львов».* Данный сюжет представляет собой изображение человека в окружении двух хищников, не имея при этом столь явной иконографии, как библейский сюжет о пророке Данииле.





Рисунок 6. Святой Даниил со львами. Церковь Сан Педро Де ла Нэв. Испания, Кастилия, IX–XIII вв.
Рисунок 7. Святой Даниил со львами. Церковь Святого Креста. Армения, X в.

Сюжет наделен множеством вариаций, среди которых любопытен один пример, когда на шеи львов накинута веревка, которую держит человек, как на капители в Туделе, или появляется сюжет, в котором человек держит веревку во рту, как на капители в Сен-Жан де Тризе. Похожее изображение представлено на стене армянской усыпальницы Хахбакянов (Прошьянов). Показательна история основателя дома Проша Хахбакяна (1223 − 1284), который носил прозвище «миросозидатель» за его бурную строительную деятельность, в том числе и монастырь в Гегарде, где и находится усыпальница рода. В данной композиции львы скованы цепью-веревкой, закрепленной на кольце, держащем быком. Возможно, что это одна из далеких вариаций на тему «хозяина львов», популярную в Западной Европе. Можно предположить, что львы в данном контексте символизируют побежденное, укрощенное зло или конкретного врага. Это тем более вероятно, если обратить внимание на хвосты львов в виде змеиных голов. Такие змеиные хвосты встречаются на западноевропейских средневековых рельефах, изображающих поединок Самсона со львом на тимпане Лунда и на рельефе X−XI вв, представленном в Византийском музее в Фессалониках, а также на капители колонны церкви Сен-Ур в Лоше. Обычно в зооморфных изображениях голова животного символизирует стремление к духовному, его хвост — земное начало. Например, животные, кусающие свои хвосты, символизируют грешников, увлеченных плотским миром и не думающих о божественном. Змея же, за редкими исключениями,

символизирует зло и искушение. На изображениях Самсона со львом змеиный хвост льва пытается ужалить Самсона, и на изображении в Гегарде хвосты-змеи тянутся вверх к удерживающему львов на привязи быку. Схожесть сюжета, когда змеиные головы тянутся к победителю, позволяет предположить, что в обоих случаях змееголовые хвосты призваны подчеркнуть опасность и коварство поверженного врага.

Противоположный сюжет, четвертый в затронутой сюжетной группе, — *образ льва, раздирающего быка*, представлен как в немецкой, так и в армянской скульптуре, например, на гербе дома Закарянов, который можно увидеть на стене храма там же, в Гегарде. Этот же сюжет представлен на рельефах Кафедрального Собора на острове Ахтамар. Лев, разрывающий быка или корову, либо возвышающийся над поверженной жертвой, как на соборе в Майнце (рис. 5), часто встречается и на западноевропейских рельефах и символизирует Христа, сокрушающего грешников. Бык в данном контексте читается как символ язычества, ассоциируясь с Золотым Тельцом иудеев и языческими жертвоприношениями в целом. Данные сюжетные композиции выполнены динамично, в отличие от статичных львов-стражей. Львы-стражи призваны, в первую очередь, служить символами милосердия и наказания, в то время как лев над жертвой изображался более «живым».

Пятый сюжет — *поединок Самсона со львом* — столь популярный в Западной Европе, можно найти в декоре армянского храма на острове Ахтамар. М.Пастуро указывает на то, что к XII веку проблема дуальности и противоречивости образа льва была решена выделением его негативного, злого образа в отдельное животное — леопарда. Изобразительно этот «леопард» не имел ничего общего с реальным животным, но позволил отделить благородного льва, олицетворяющего Христа и добродетели, от необузданного и яростного воплощения дьявола и пожирающих страстей [6].Таким образом, мы видим, что семантика образа льва во многом совпадает в сюжетах рельефов Западной Европы и Армении, а также совпадают композиционные решения.

Второй сюжетной группой для романских храмов Западной Европы и Армении является *символ виноградной лозы*. В романской



Рисунок 8. Птицы, клюющие виноград. Церковь Сан Педро Де ла Нэв. Испания, Кастилия, IX–XIII вв.

скульптуре рельефы с растительными мотивами постепенно вытеснялись как языческие, но ряд мотивов сохранился, в частности, виноградная лоза как общехристианский мотив встречается в искусстве всех христианских стран средневековья. Подобно сдавливаемому винограду, превращающемуся в вино — «бессмертный напиток», распятый Христос проливает свою кровь во имя спасения человечества. Также аллегория виноградника распространялась и на само христианское учение, только вкусив которое можно насладиться раем, подобно тому, как птицы склевывают спелый виноград.

Однако в романском средневековом искусстве встречается виноград и в другой трактовке — как символ соблазнов, в частности, в декоре аббатства Марии-Лаах в Германии. Можно провести такую семантическую цепочку: виноград выступает символом чрезмерного винопития, которое, в свою очередь, является собирательным образом всех прочих грехов и соблазнов. На такие выводы наводит, например, фриз в Базеле, где рядом с человеком в плаще на голое тело рвет виноград обезьяна. В отличие от других животных, обезьяна в средневековой христианской традиции всегда олицетворяет хитрость и бесстыдство, даже существовало выражение: «Дьявол — обезьяна Бога» [7]. То есть данный фриз является в некотором роде изображением порока. В армянских скульптурных рельефах обезьяну можно встретить на фризе собора в Ахтамаре (рис. 9). Как и в западноевропейских рельефах, обезьяна изображена веселой и олицетворяет порок неумеренного винопития.

Некоторые романские скульптурные изображения сбора винограда





Рисунок 9. Обезьяна, поедающая виноград. Декор кафедрального собора святого Креста. Турция (территория древней Армении), Ахтамар, X в.
Рисунок 10. Орел. Капитель колонн портала собора святого Мартина и святого Стефана. Германия, Майнц, XI в.

вызывают вопросы и сомнения, по ним нельзя однозначно сказать, положительный или отрицательный смысл несут сборщики. Например, А.В.Волков приводит описания капители в Мозаке, на которой изображены две фигуры юношей, один из которых срезает виноградную кисть, лежа на земле. Затруднительно определить, кем они являются — пьяницами или праведными христианами, простыми сборщиками винограда или вором и увидевшим его сторожем [8].

Для армянской средневековой культуры виноград — один из национальных символов, поэтому его можно встретить на многих хачкарах и рельефах храмов как самых древних, так и поздних; не исключение и каменные рельефы рассматриваемого средневекового периода. В армянских рельефах чаще встречается сюжет сбора винограда в качестве отдельной сюжетной сценки или христианскогосимвола. На так называемом «виноградном фризе» в Ахтамаре можно увидеть «Царственного собирателя» — фигуру, облаченную в богатые одежды и с признаками власти, — вероятно, изображающего царя Гагика. Аналогичный сюжет можно найти на капители в Отене (Франция), когда двое мужчин в богатых одеждах срывают спелые гроздья винограда.

В романской скульптуре Западной Европы виноградные листья как элемент декора встречаются также достаточно часто, в частности, виноградную лозу можно увидеть, например, в рельефах собора святой Марии и святого Стефана, Шпейер, Лаахского монастыря, на





Рисунок 11. Парные птицы на древе. Рельеф западного портала кафедрального собора. Италия, Верона, XII в.
Рисунок 12. Парные птицы на древе. Хачкар. Армения, Кош, конец XII в.

рельефе саркофага «трёх пастырей», хранящегося в Ватикане, или в декоре базилики Санта-Мария-делла-Пьеве в Ареццо. Виноградный орнамент в декоре обычно представляет собой переплетающиеся лозы, на которых чередуются листья и гроздья ягод. Примером могут служить орнаменты портика немецкого собора в Шпейре и храма Звартнотц, чьи композиции почти идентичны. Особо стоит отметить виноградный орнамент в базилике Санта-Мария-делла-Пьеве в Ареццо, где лозы переплетаются под прямыми углами, что делает рисунок очень геоментричным и декоративным.

Часто изображается *сцена с изображением клюющих виноградную гроздь птиц.* Примером может служить фриз в церкви Сан Педро Де ла Нэв в Испании (рис. 8). Армянский исследователь Г.Петросян однозначно трактует такие изображения как символ верующих, вкушающих божественный плод и божественную кровь [9]. Исследователи романского искусства не так категоричны и кроме упомянутого положительного христианского контекста предполагают другие значения: либо представлен порок пьянства, либо иллюстрация легенды о художнике Апеллесе, который нарисовал гроздь винограда столь натурально, что птицы слетелись ее клевать, хотя А.В.Волков приводит несколько примеров, когда невозможно однозначно определить характер изображения [10].

Итак, мы видим, что в скульптурных рельефах Армении и Западной Европы виноград выполняет не только декоративную функцию, но и символическую, тем самым являясь аллегорией христианского

учения. В западноевропейской средневековой традиции виноград чаще, чем в Армении, становится также символом греха. Данную особенность можно объяснить тем фактом, что виноград относится к числу садовой культурой армянского народа, в которой он выделяется как один из этнодифференцирующих символов.

Третий узнаваемый сюжет, общий для западноевропейских и армянских средневековых рельефов, — *скульптурные образы птиц*. Часто символика изображенных птиц ассоциируются со Святым духом, душой человека, чистотой. П.М.Бицилли цитирует из «Физики» святой Хильдегарды о сущности образа птицы: «…для того созданы птицы, на примере которых ей (душе) должно учиться, что ей следует познавать: птицы поднимаются на крыльях в воздух и летают в воздухе повсюду, так и душа, пока она в теле, возносится и растекается помышлениями» [11].

Но, как и львы, птицы наделяются средневековыми авторами двойственной семантикой. С одной стороны, птица становится неким образом всего духовного и возвышенного. С другой — негативная трактовка, с опорой на текст Писания, где видны сравнения дьявола с птицами, к примеру, в притче о сеятеле, где птицы налетели и склевали все посеянные семена. В данной притче птицы сравниваются с бесом, похищающим слово о Царствии Господнем из сердца слушающего, но не разумеющего. Вероятно, что это связано также с апостольской характеристикой дьявола: «князь, господствующий в воздухе».

Наиболее распространенный и в Западной Европе, и в Армении сюжет — *парные птицы на ветвях дерева* или рядом с ним с двух сторон (рис. 11, 12). Само дерево часто соотносят с языческим Древом Жизни, произрастающим в центре мира и соединяющим три мира: подземное царство смерти, или преисподнюю, землю смертного человеческого бытия и небесные чертоги богов. На эти древние языческие верования удачно накладывается представление о Кресте Голгофы, также стоящем в центре мира, в том месте, где был сотворен и похоронен первый человек Адам. Этот крест не только искупает первородный грех, но и является источником происхождения лечебных растений. Такое наложение аллегорий находит свое яркое воплощение именно в армянских хачкарах, на которых основным элементом является





Рисунок 13. Птицы с переплетёнными шеями. Южный портал церкви Санта-Магна. Ункастильо, Испания. 1150 в.
Рисунок 14. Птицы с переплетёнными шеями. Хачкар.Армения, Айриванк. XII-XIII вв.

«цветущий» крест, который своими «корнями» часто опирается на розетку. Она символизирует одновременно и землю, и поминальный стол — аллегорию смерти и Голгофы. А.В.Волков утверждает, что для романских мастеров образ дерева должен был быть связан, в первую очередь, с Древом Познания и сюжетом искушения. В этом случае можно предполагать, что птицы — это Адам и Ева [12].

Сами птицы на хачкарных рельефах Армении часто изображаются с хвостами или крыльями, переходящими в листья пальметты, или наоборот — побеги растений заканчиваются птичьими головками (например, хачкар из Ариндж, Армения). Подобные изображения можно встретить и в романской скульптурной традиции, например, на капителях в Сен-Урс де Лош и Сен-Назар де Корм Руайяль.

Характерный для армянских хачкарных рельефов сюжет *«самоизъязвляющие птицы»* встречается и в романских скульптурных рельефах. Этот мотив изображает один из христианских символов — пеликана. Легенда гласит, что взрослые пеликаны не восприимчивы к укусам змей, но если змея укусит птенца, то взрослый пеликан разрывает себе грудь, чтобы напоить птенца своей кровью и тем спасти. Эта легенда совпадает с христианскими идеями самопожертвования Христа ради всего человечества.

Интересен следующий мотив — изображения *птиц с переплетенными шеями*. В романской архитектуре он встречается в Испании — в храмах Сеговиии Ункастильо, например, в декоре южного портала церкви Санта-Магна (рис. 13), и его же мы можем

увидеть в армянских рельефах в Ованованке и Айриванке (рис. 14). Г.К.Вагнер указывает на восточное происхождение этого мотива [13]. Испанская провинция Сеговия значительно подверглась арабскому влиянию, чем объясняется появление этого мотива в изобразительном искусстве.

Изображение *орла* — одного из распространенных в Западной Европе и Армении символов — встречается в храмовой средневековой архитектуре, например, капители в имперском соборе Майнца (рис. 10) и декоре капителей в Храме Бдящих Сил Звартноц. Капители украшали колонны, установленные рядом с несущими пилонами, — основными опорными точками храма [14]. Орел, уносящий ягненка, изображен на гербе дома Хахбакянов, упомянутом ранее (рис. 9). Включенные образы орлов, как и львов, могут рассматриваться с двух позиций: благородства и жестокости. Композиционно данное изображение схоже с романским сюжетом, где орел уносит зайца. В романской традиции орел часто изображается расправляющимся с мелкими зверьками, символизирующими грехи. Если в западноевропейской традиции орел обладает дуальными признаками и добра и зла, то в Армении особо почитался как символ благородства и использовался в геральдике и скульптуре чаще всего в этом семантическом значении.

В рассматриваемый период скульптурные зооморфные и растительные рельефы технически усложняются, становятся многослойными. В скульптуре возрастает роль декоративного орнамента, и к XIII веку монументальные и монолитные формы сменяются тонкой ажурной декоративной резьбой [15]. В то же время в романской скульптуре рельеф также усложняется, каждому слою соответствует своей орнамент. Семантика затронутых зооморфных и растительных мотивов западноевропейских и армянских скульптурных рельефов IX–XIII веков носит символический и образный характер. Они выполняют функцию «проповеди в камне» или «молитвы в камне», позволяя интерпретировать их в новом ключе и с новыми коннотациями «средневековых историй».

Примечания:

1. *Аверинцев С.С*. Символика раннего Средневековья. К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 91–92.

2. *Волков А.В*. Лев // Код средневековья. Загадки романских мастеров / А.В.Волков. — М.: Вече, 2013. — С. 96–142.

3. *Нессельштраус Ц.Г*. Искусство раннего средневековья / Ц.Г.Нессельштраус . — СПб.: Азбука, 2000. — С. 362.

4. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 111, 173, 286–287.

5. *Волков А.В.* Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 111.

6. *Пастуро М*. Символическая история европейского средневековья. — СПб.: Alexandria, 2012. — С. 57–58.

7. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 142–143.

8. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 384.

9. *Петросян Г.* Хачкар. — Ереван: Зангак, 2015. — С. 46.

10. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 56–58.

11. Цит. по: *Бицилли П.М*. Элементы средневековой культуры. — М.: Мифрил, 1995. — С. 16.

12. *Волков А.В*. Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013. — С. 56.

13. *Вагнер Г.К*. Скульптура Древней Руси. XII век. — М.: Искусство, 1969. — С. 292.

14. *Григорян А., Степанян Н*. Ереван. Гарни. Гегард. Эчмиадзин. Аштарак. — М.: Искусство, 1985. — С. 93–94.

15. *Тяжелов В.Н*. Искусство средних веков: Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия // В.Н.Тяжелов, О.И.Сопоцинский. Малая история искусств. — М.: Искусство, 1975. — С. 131, 140.

Библиография:

1. *Аверинцев С.С.* Символика раннего Средневековья. К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. — М., 1977. — С. 308–337.

2. *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры. — М.: Мифрил, 1995. — 264 с.

3. *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. XII век. — М.: Искусство, 1969. — С. 292.

4. *Волков А.В.* Код средневековья. Загадки романских мастеров. — М.: Вече, 2013.

5. *Григорян А., Степанян Н.* Ереван. Гарни. Гегард. Эчмиадзин. Аштарак. — М.: Искусство, 1985. — 207 с.: ил.

6. *Нессельштраус Ц.Г.* Искусство Западной Европы в средние века / Ц.Г.Нессельштраус. — Л.-М.: Искусство, 1964. — 388 [2] с.

7. *Нессельштраус Ц.Г.* Искусство раннего средневековья / Ц.Г.Нессельштраус. — СПб.: Азбука, 2000. — 384 с.

8. *Пастуро М.* Символическая история европейского средневековья. — СПб.: Alexandria, 2012. — 163 с.

9. *Петросян Г.* Хачкар. — Ереван: Зангак, 2015. — 76 с.

10. *Тяжелов В.Н.* Искусство средних веков: Византия, Армения и Грузия, Болгария и Сербия, Древняя Русь, Украина и Белоруссия / В.Н.Тяжелов, О.И.Сопоцинский. Малая история искусств. Художник И.Жихарев. — М.: Искусство, 1975. — 368 с.