

СЕРЕБРЯНЫЙ КУБОК ИЗ КАРАШАМБА

В. Э. ОГАНЕСЯН

Осенью 1987 г. отрядом Отдела новостроечной археологии Института археологии и этнографии АН Армянской ССР и Музея «Эребунни» на северной оконечности Карашамбского могильника (Нанрийский р-н) был раскопан большой курган среднего бронзового (СБ) века. Курган безъямный, кремированные останки погребенного находились на наземной погребальной площадке, окаймленной каменной оградой. Здесь же размещались костные останки множества жертвенных животных и богатейший погребальный инвентарь, включавший в себя предметы вооружения, инсигнии власти, украшения и утварь, в том числе значительное число высокохудожественных изделий из драгоценных металлов.



Рис. 1.

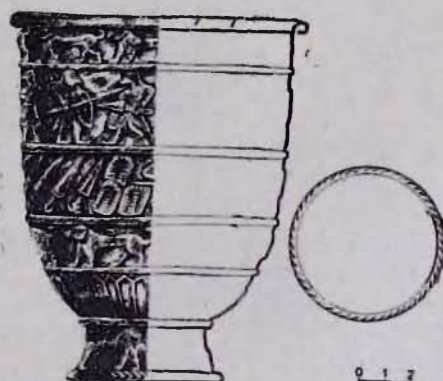


Рис. 2.

Конструктивные особенности кургана, обряд захоронения и погребальный инвентарь характерны для памятников, триалети-кириваканского круга первой четверти II тысячелетия до н. э.¹

Наиболее выдающаяся находка—шедевр древней торевтики—великолепный кубок из тонкого серебряного листа, покрытый рельефными

¹ Полная публикация материалов готовится к печати. Следует отметить, что погребальный комплекс кургана, при явной принадлежности к триалети-кириваканской культуре обнаруживает по сравнению с «классическими» триалетскими курганами, открытыми Б. А. Куфтиным, несколько больше связей с культурой «царских погребений» Аладжа-Хююка. По параллельному материалу Карашамбский курган датируется самым началом II тыс. до н. э.

изображениями различных сцен (рис. 1). Цилиндрическое, слегка расширенное кверху тулово кубка с отогнутым венчиком внизу имеет сужающуюся придонную часть, которая переходит в расширяющуюся книзу полую ножку с плоским дном. Вес кубка—219 г. (рис. 2). Кубок опоясывают шесть фриз, заполненных рельефными изображениями. Фризы, имеющие различную ширину, отделены один от другого гладкими рельефными поясками. Нижний край ножки окаймляет рельефный валик, украшенный горизонтальными «елочными» насечками.

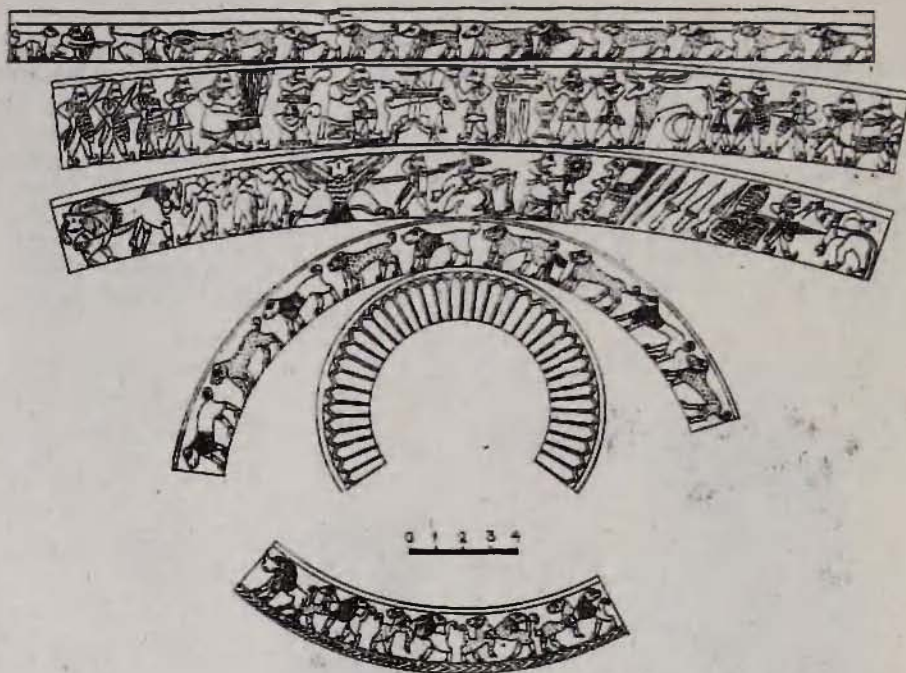


Рис. 3.

Изучение морфологических признаков кубка позволяет отметить его явное родство с кубками из драгоценных металлов, известными из памятников Армении и Закавказья СБ века и проследить более отдаленные и ранние параллели на западе Малой Азии.

Наиболее близкой аналогией карашамбского кубка является серебряный кубок из кургана Корух-Таш в Триалети². Оба несомненно принадлежат к одной художественной школе при значительно более мастерском исполнении карашамбского образца. Близки к ним по форме и золотые закавказские кубки СБ века—триалетский, из кургана XVII³ и (в меньшей степени) карашамбский, происходящий из того же погребения, что и изучаемый серебряный.

Западномалоазийские параллели известны из Трои II и характеризуются отсутствием отогнутого венчика и стереотипным чеканным декором в виде слабо выраженных каннелюр. Особенно интересен золотой кубок из Трои IIg (большой клад А, конец третьей четверти III

² В. А. Куфтин. Археологические раскопки в Триалети. Тбилиси, 1941, с. 88—92, табл. XCI, XCII.

³ Там же, с. 92, табл. XCIII.

тыс. до н. э.), оформление ножки которого вполне соответствует ножке триалетского серебряного кубка⁴.

Исключительную художественную и научную ценность представляет комплекс изображений на кубке (рис. 3). Поражает необычайная насыщенность фризов мастерски выполненными рельефными изображениями. В целом, на поверхности площадью менее 290 см² отчеканено 25 человеческих фигур, 36 фигур животных и свыше 60 различных предметов. При том, что рост изображенных в самых различных позах людей и длина тела животных не превышают в среднем 0,30 см, мастеру удалось достаточно четко выразить даже такие мелкие детали, как волосы львиной гривы, пальцы на лапах хищников и на человеческих руках, кисточки на кончиках хвостов, пятна на шкурах леопардов, веки, иногда глазные яблоки, подошвы обуви, бахрому на одежде, орнамент на сосудах и т. д. Строгая орнаментация придает кубку особое изящество. В смысле художественного совершенства он имеет мало аналогов в древней тореутике. Его изображения заключают в себе богатейшую информацию о материальной и духовной культуре, а также о социальной организации общества, искусство которого воплощено в карашамбском кубке. Предварительный характер и рамки данной публикации позволяют коснуться только части этой огромной информации, однако даже частичный ее анализ вскрывает целый пласт древней культуры, атрибуция которой, вернее возможность ее соотнесения и отождествления с триалетно-кировкаканской археологической культурой, выступает основной задачей данного исследования, являющегося лишь первым шагом в этом направлении⁵.

Одним из перспективных путей исследования является семантический анализ сцен и композиций карашамбского кубка, складывающихся в единый эпический сюжет, имеющий мифологическую основу. Фабула этого сюжета в значительной степени проясняется уже в ходе поочередного описания сцен кубка.

Центральная сцена верхнего фриза—сцена охоты на вепря. Лучник, стоящий на правом колене, натягивает тетиву лука. Стрела нацелена в морду крупного кабана, склонившего голову и выставившего изогнутые клыки. В его левое плечо уже вонзилась одна стрела. За загривок вепря треплет лев, а сзади в его круп вцепился леопард. К месту схватки справа налево подходит вереница животных—львов и леопардов, расположенных поочередно. Профильные изображения львов на кубке обнаруживают значительную стилизовую общность с золотой скульптуркой льва из цюрского кургана № 2 (последние века III тыс. до н. э.)⁶.

За спиной охотника изображена собака с ошейником.

Сцены второго фриза складываются в три многофигурные композиции, изображающие войну, конвоирование пленного и ритуальное пиршество, составляющие, по всей вероятности, фабульную последовательность.

⁴ W. Müller. Troja. Leipzig, 1972, S. 79, Taf. 11b.

⁵ Следует заранее отметить, что современный уровень изучения триалетно-кировкаканской культуры позволяет, хотя и с определенной оговоркой, видеть в носителях этой культуры индоевропейские этнические группы. См.: ე. გოგაძე. ძველი კლდეების პატრონობა და გენეზისი. თბილისი, 1972, გვ. III; Р. В. Гордеев и И. Кавказ и проблемы древнейших средиземноморских языковых и культурных взаимоотношений.—Всесоюзная конференция «Античные, византийские и местные традиции в странах Восточного Черноморья». Тбилиси, 1975, с. 19 и т. д.

⁶ Ш. Ш. Дедаришвили. Курганы Алазанской долины. Тбилиси, 1979, с. 41—42.

Сцена битвы пеших воинов изображает два поединка, в которых участвуют с одной стороны (слева) копьеносцы, с другой (справа) — меченосцы. Их вооружение и экипировка представляют особый интерес. Копья короткие, их длина не превышает человеческого роста, причем наконечники составляют около 40 % общей длины копья, что, скорее всего, не отражает реального соотношения. Наконечники треугольной формы с прямым основанием. По оси проходят две сходящиеся к острию нервюры. В верхней части древка у места соединения его с наконечником заметны поперечные полоски. Возможно, это изображение ремешков, стягивающих расщепленную часть древка, в которую вставлен черенок наконечника. В таком случае, следует признать, что перед нами черенковые копья.

Вооружение меченосцев составляют мечи двух типов. Меч первого типа имеет треугольный гладкий клинок с широким основанием; плечики рукояти прямые, на них нанесены две параллельные линии; рукоять удлинненная с округлым завершением. Меч второго типа имеет аналогичный по форме клинок, однако, как и копья, с продольными нервюрами. Узкая в средней части рукоять расширяется кверху и книзу — деталь, присущая рукоятям мечей и кинжалов переднеазиатского типа. В месте соединения с клинком она имеет выгнутую наружу гарду. Рукоять увенчана серповидным навершием. Наиболее близкие аналогии наблюдаются в рукоятях мечей некоторых персонажей на рельефах Язылы-Кая⁷. Однако серповидное навершие весьма характерно для рукоятей мечей и кинжалов многих регионов Передней Азии уже на рубеже III—II тыс. до н. э. Для ранних образцов малоазийских кинжалов с аналогичным завершением рукояти предполагается косвенная зависимость от шумерского оружия⁸. Что же касается широких в основании треугольных клинков мечей карашамбского кубка, то они более всего напоминают лезвия широко распространенных в Армении с середины II тыс. до н. э. кинжалов, имеющих прототипы в более древнем оружии⁹.

Все участники батальной сцены снабжены висящими на боку ножами. Ножны однотипны, хотя в оформлении их лицевых сторон заметна небольшая разница. Зигзаги, штрихи, вписанные друг в друга углы, украшающие их, весьма напоминают прорезные узоры бронзовых ножен Армении, отливавшихся по восковой модели и предназначавшихся для упомянутых выше кинжалов. Характер орнамента этих ножен может указывать на их происхождение от плетеных прототипов, которые, возможно, и изображены на кубке.

Щиты, которыми прикрываются бойцы — двух типов. У первой пары сражающихся они имеют овальную форму. Поверхность щитов этого типа разделена продольными линиями на два или три поля, скаймленных по верху широкой полосой, и покрытых рисунком, имитирующим плетение. Перед нами, по всей видимости, плетеные щиты. Щиты второго типа (ими снабжена вторая пара сражающихся), имеют форму срезанных по оси цилиндров. Центральная часть — гладкое поле — окаймлена широкой рамкой, оформленной в виде косых штрихов, сеток или зигзагообразных линий. Возможно, эти щиты имели натянутый на деревянную основу лист толстой кожи.

Направо от сцены битвы изображены три воина-копьеносца, прикрывающихся щитами (первого типа) и движущихся к сцене пиршества.

⁷ J. Garstang. *The Hittite Empire*. N. Y., 1930, p. 110, fig. 7.

⁸ K. Bittel. *Grundzüge der Vor- und Frühgeschichte Kleinasien*. Tübingen, 1950¹ S. 27, 28, Abb. 9, 10.

⁹ С. А. Есаян. *Оружие и военное дело древней Армении*, Ереван, 1966, с. 59—60.

Перед ними изображена движущаяся в том же направлении фигура безоружного человека.

Центральная фигура последней композиции второго фриза, изображающей ритуальное пиршество,—«царь», сидящий на сидении без спинки перед столом. Под ногами у него невысокая подставка. Правой рукой он подносит ко рту чашу с напитком. Одет в длиннополый кафтан с длинными рукавами, закрывающий колени, отороченный по нижнему краю бахромой. Ворот имеет круглый вырез; окаймлен широкой орнаментированной полосой. На шее, кажется, имеется ожерелье или шейная гривна.

Манера «посадки» люден на кубке весьма напоминает аналогичные изображения сидящих людей в южномесопотамской изобразительной традиции¹⁰.

Стол, перед которым сидит «царь», представляет собой орнаментированную с торцов плоскость, установленную на расходящихся в нижней части ножках, имеющих завершение в виде раздвоенных копыт. Такое же устройство имеет стол, изображенный на корухташском кубке.

На столе рыба, расширяющийся кверху кубок и предмет неопределенных очертаний. Верхняя часть кубка украшена полосой с косой штриховкой. Следует отметить, что глиняные сосуды такой формы, как и отмеченный декор, встречаются в керамике Армении СБ века (в частности, в погребениях триалетн-кировкаканской культуры¹¹) и последующего времени¹².

За ножками стола стоит собака. К столу подходит прислужник, несущий в высоко поднятой правой руке кубок, аналогичный по форме стоящему на столе. Прислужник, как и большинство остальных персонажей, одет в узкие штаны и кафтан, не достигающий до колен, перетянутый в талии поясом, отороченный внизу бахромой. В передней части проходит широкая вертикальная планка, вероятно место запаха, орнаментированная «елочным» узором. Обувь, как и у всех остальных персонажей—башмаки с высокими голенищами, заостренным, загнутым кверху носом, на толстой подошве с рифленным срезом. Костюм, как видим, почти идентичен облачению персонажей корухташского кубка, которое в свою очередь тяготеет к малоазийскому культурному кругу, хотя и отмечено определенным своеобразием¹³.

Что касается иконографических черт прислужника, а также остальных персонажей, то все они характеризуются абсолютным отсутствием волосяного покрова на голове и на лице, уплощенным затылком, одутловатым лицом, крупным, иногда слегка изогнутым носом без переносицы, большими глазами в рамках припухших век, уходящим назад подбородком. Этот набор физиономических признаков находит весьма отчетливые параллели в изображениях лиц статуэток из Центр. Анатолии, относящихся к концу III тыс. (Аладжа, Хасаноглан)¹⁴.

За спиной прислужника изображен второй стол, несколько иной конструкции, две ножки которого также завершаются копытами. Одна из ножек украшена зигзагообразными линиями. Между ножками свисает

¹⁰ A. Salonen. Die Möbel des alten Mesopotamien. — *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, Ser. B, t. 127, Helsinki, 1963, Taf. II, III, VII, VIII.

¹¹ Материалы Нор-Ошаканского некрополя. Раскопки Л. Н. Бягова в 1987 г. Готовятся к публикации.

¹² Б. А. Куфтин. Указ. соч., с. 66, табл. LIII, рис. 66, 67.

¹³ Там же, с. 89.

¹⁴ E. Akurgal, M. Hirmer. *Die Kunst der Hethiter*. München, 1976, Taf. VIII, Taf. 21.

бахромчатая лента, возможно, волчий хвост или его имитация. На втором столе размещены сосуды: два кувшина и миска. По-видимому, прислужник передает различные яства со второго стола на первый. Справа от стола стоит ритуальный сосуд-подставка в виде двураструбной воронки, украшенной линейным орнаментом. На ней установлена чаша. Эта чаша, как и стоящая на втором столе миска и чаша, которую держит в руке «царь», имеет полусферическую форму и украшена проходящей под венчиком вдавленной линией. Аналогичные изделия очень характерны для керамики Армении СБ века.

В культурах Армянского нагорья II тыс. до н. э. весьма распространены также ритуальные сосуды в виде двураструбных воронок. Эти сосуды известны по памятникам изобразительного искусства и археологическому материалу многих регионов Передней Азии и Европы III—I тыс. до н. э. и трактуются в качестве атрибутов поения или оплодотворения земли, связанных с культом плодородия¹⁵. В основе этого культа лежала идея вечного чередования гибели и возрождения живой природы, т. е. взаимосвязанности и взаимообусловленности жизни и смерти. Поэтому, наряду с частыми изображениями прорастающих через двураструбные воронки растений, особенно распространенными в глиптике Древнего Востока¹⁶, известно также использование этих ритуальных сосудов для возлияния во время погребальных обрядов (похороны Патрокла—по Б. А. Рыбакову¹⁷). Возможно, что именно это ритуальное возлияние зафиксировано в форме искупительной жертвы одним из самых архаических мифов Эгеиды, мифом о Данаидах, обреченных после убийства своих мужей вечно лить воду в бездонный сосуд. В Армении различные модификации глиняных сосудов этого типа известны с эпохи средней бронзы, а широкое распространение получают в середине и второй половине II тыс. до н. э. (бассейн оз. Севан¹⁸, Ереван¹⁹, Лори-Берд²⁰, Верин-Навер²¹, Карашамб²², Меградзор²³ и т. д.)²⁴

¹⁵ Б. А. Рыбаков. Космогония и мифология земледельцев энеолита.—Советская археология (далее: СА). № 2, 1965, с. 16.

¹⁶ Briggs Buchanan. Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection. N. Hawen London, 1981.

¹⁷ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., с. 16.

¹⁸ А. О. Мнацаканян. Раскопки курганов на побережье оз. Севан в 1956 г.—СА. № 2, с. 151.

¹⁹ С. А. Есаян. Ереван. Археологический очерк. Ереван, 1969, с. 41, табл. 29-2.

²⁰ С. Г. Деведжян. Лори-Берд I. Ереван, 1981, с. 37—39, табл. X.

²¹ А. Е. Симонян. Раскопки могильника Верин-Навер.—В кн.: Археологические открытия 1978 г. М., 1979, с. 525.

²² Из относящегося к XV в. до н. э. карашамбского погребения № 60 (раскопки Ф. М. Мурадяна и автора, 1982 г.) происходит двураструбная воронка своеобразной формы, имеющая некоторые параллели в Анатолии. См.: W. Orthmann. Fische Keramik von Bogazköy. Berlin, 1963, S. 26, Taf. 12—106. Кроме того, в погребении № 11 Карашамба (поздний бронзовый век) обнаружена цилиндрическая печать с изображением ритуальной сцены, атрибут которой—двураструбная воронка. См.: Վ. Հովհաննիսյան. Բարձրակաճի կենդանի Բարաշամբի № 11 դամբարանը.—Հայ ժողովրդական մշակութի հետազոտման հարցեր, Երևանի պետական համալսարանի VII կոնֆերանս. Երևան, 1985, էջ 6—7.

²³ Ի. Դ. Ղաթրիսյան, Լ. Ն. Բիշազյան. Ուշ բրոնզեդարյան նորահայտ դամբարան Մեղրաձոր գյուղի տարածքում.—«Գեները Երևանի համալսարանի». 1987, № 2, էջ 122, աղ. 1—8.

²⁴ Двураструбные воронки различных форм имеются и в памятниках раннего железного века Армении; более того они встречены в священных уголках урартских до-

Далее следует изображение трех человеческих фигур, видимо, также прислужников, которые подводят к ритуальному сосуду, большого оленя-самца с ветвистыми рогами. Двое из этих персонажей идут впереди оленя, третий замыкает шествие. Под брюхом оленя изображен «стареющий месяц».

Стилистически изображение оленя имеет определенные точки соприкосновения с оленями на серебряном ведре из XVII кургана Трпакети²⁵ и на корухташском кубке. Однако, по грациозности и пластичности карашамбский олень тяготеет к образцам бронзовой скульптуры Атаджа-Хююка²⁶ и более поздним статуэткам из памятников Армении середины II второй половины II тыс. до н. э.²⁷

К изображению «царя» слева примыкают персонажи, дополняющие сцену ритуального пиршества. За спиной «царя» изображены двое, по-видимому, коленопреклонных слуг с опахалами в правых руках. Оторочка их одежды внизу представляет собой широкую ленту, украшенную зигзагообразной линией. За слугами на сидении в виде раскладного табурета сидит музыкант, играющий на лире. Ворот его одеяния оформлен в виде треугольных шевронов.

На третьем фризе представлена группа сцен, в том числе и аллегорических, которые складываются в общую картину победы и избиения уцелевших врагов. Прежде всего отметим сцену терзания козла (?) львом, многочисленные параллели которой известны в древневосточном искусстве. В этой символической сцене победы, где лев, по-видимому, олицетворяет военную мощь победившей стороны, прослеживается целый комплекс древневосточных мифологических представлений, специальное рассмотрение которых выходит за рамки данной работы. Касаясь стилистики этой сцены, следует отметить, что трактовка гривы и повернутой анфас морды некоторых изображений львов на кубке обнаруживает параллель с изображением львов на серебряной вазе Энметены (устаревшее прочтение Энтемена²⁸) из Лагаша (Южная Месопотамия, XXIV в. до н. э.).

Другой аллегорический образ третьего фриза — изображенное анфас фантастическое существо с львиной головой на птичьем теле, широко раскинутыми крыльями и лапами хищного зверя. Этот фантастический образ напрямую соотносится с шумеро-аккадским мифологическим персонажем — львиноголовым (без гривы) орлом Анзудом (Анзу, Имдугуд), связанным с богом войны и миром мертвых²⁹.

Между сценой терзания и львиноголовой птицей изображены три обезглавленных воина с привешенными сзади к пояснице пушистыми волчьими хвостами. Костюм их имеет следующие отличительные детали: кафтан со свисающими полами отсутствует; по-видимому, рубаха заправлена в штаны; от плеч к пояснице нисходят скрещивающиеся на груди ремни, возможно, имеющие характер португез. Справа от львиноголовой птицы изображено убийство одного из вражеских вождей. Копьеносец, прикрывающийся щитом второго типа, наносит острием копья удар по голове упавшему на одно колено и выронившему щит

мов вместе с кувшинами для возлияний. См.: А. А. Мартirosян. Аргиштихинили. Ереван, 1974, с. 148, рис. 72-12.

²⁵ Б. А. Куфтин. Указ. соч., табл. LXXXVIII—XC.

²⁶ E. Akurgal, M. Hirmet. Op. cit., Taf. 1, 2, 10.

²⁷ С. А. Есаян. Скульптура древней Армении. Ереван, 1980, с. 24, 25, табл. 28, 29.

²⁸ История Древнего Востока. Под ред. И. М. Дьяконова. Ч. 1. М., 1983, с. 198.

²⁹ Мифы народов мира (далее: МНМ). Т. 1, М., 1980—1982, с. 82.

(тоже второго типа) вражескому вождю, с головы которого слетает шлем. Одет вождь так же, как и обезглавленные воины, и тоже снабжен волчьим хвостом. Шлем высокий, остроконечный, имеет выступы для прикрытия верхней части лица и задней части шеи. Верхняя часть шлема покрыта поперечными линиями.

Следующая сцена представляет груды собранного с поля боя оружия, на которую навалены отрубленные головы врагов. Головы отрублены персонажем, который с топором в руках сидит на табурете перед сваленным в кучу оружием. Топор на длинной рукояти, имеет широкий обух с выступом в тыльной части и расширяющееся лезвие с прямой режущей частью. Обух покрыт поперечными линиями. Над «палачом» и отрубленными головами сияет солнечный диск, повторяющий в общих чертах характер изображения этого светила на каменных стелах из Двуречья последних веков III тыс. до н. э., и напоминающий также изображение солнца на рельефах Язылы-Кая³⁰.

Последняя сцена третьего фриза изображает убийство второго вражеского вождя. Копьеносец пригнул его голову и приготовился пронзить копьем. Этот вождь также имеет волчий хвост. Вожди (как вражеские, так и «царь» в сцене пира) изображены более крупными, нежели рядовые персонажи сцен, что очень характерно для древнего искусства вообще.

На четвертом фризе отчеканена вереница движущихся справа налево хищных животных, в которой, как и на первом фризе, чередуются львы и леопарды (4 льва и 5 леопардов). Этот порядок нарушен только в одном месте: леопард следует за леопардом, а между ними изображен щит (второго типа). Значение щита в данном изображении не совсем ясно; возможно, он играет роль разделителя сцены. Если отсчет животных начинать от щита налево, по ходу их движения, то порядок чередования львов и леопардов не нарушается.

Пятый фриз орнаментальный. Выполнен в виде 38-лепестковой рельефно гравированной розетки со стрелчатými завершениями. Идентично оформлена придонная часть корухташского кубка, что лишний раз указывает на единство художественной традиции, вызвавшей к жизни эти произведения торевтики. Декор придонной части обоих кубков, видимо, восходит к розеткам, украшающим золотые сосуды из царских гробниц Ура³¹.

Шестой рельефный фриз опоясывает ножку кубка. Здесь изображена одиночная профильная фигура льва с мордой анфас и четыре пары хищных животных. Каждая из пар изображает льва и леопарда, поднявшихся на задние лапы, а передними упирающихся в грудь друг другу. Головы их повернуты в противоположные стороны. Львы справа, леопарды слева. Такие «геральдические» противостояния животных очень характерны для искусства Древнего Востока, особенно Месопотамии. Обращает на себя внимание, что в одной из пар оба зверя, и лев, и леопард покрыты пятнами, лев выделяет только грива, причем не такая пышная, как у других львов. Такой же пятнистый хищник с гривой (гибрид?) имеется и на первом фризе. Это наблюдение особенно интересно в свете древних представлений о возможности сочетания в брачных парах только леопардов со львицами и наоборот (сочетание львиц со львами, как и самок и самцов леопарда считалось невозможным). Наиболее выразительное проявление этих представлений—в гре-

³⁰ E. und H. Klenzel. Die Hethiter und ihre Nachbarn. Leipzig, 1970, Taf. 37.

³¹ C. L. Woolley. The Development of Sumerian Art. Westport, 1981, p. 75.

ческом мифе об Аталанте и ее супруге, которые в наказание за святотатство были превращены в пару львов и тем самым лишены возможности брачного сочтения³². В пользу связи карашамбских изображений с подобными представлениями говорит тот факт, что создатель кубка тщательно старался чередовать изображения львов и леопардов. В единственном месте, где он не смог избежать соседства двух леопардов, он поместил между ними щит.

Смысл происходящего во всех описанных сценах в целом ясен. В большинстве случаев внутреннее содержание сцен диктует их последовательное чередование (или синхронность).

Некоторые замечания стилистического характера, сделанные выше, по ходу описания сцен, конечно, не могут претендовать на полноту, но реалистичность изображений и их динамика (если не считать явно принесенного образа львиноголового орла) может расцениваться как определенный аргумент в пользу их связи с представлениями и основанной на них художественной традицией культурного ареала Армянского нагорья и сопредельных областей³³. С этим же ареалом можно связывать и многие черты материальной культуры и атрибуты культа, наблюдаемые в изображениях кубка. А главное, сопоставление сцен кубка с известным археологическим материалом указанного ареала и данными письменных источников также выявляет много общего.

Схватка, изображенная на кубке, может являться отражением какого-то легендарного сражения, память о котором сохранилась в устной традиции и, будучи перенесена в мифологическую сферу, могла впоследствии выражаться в поединках и групповых схватках инициационного характера. Поздние реплики подобных схваток можно наблюдать в некоторых древнеанатолийских ритуалах (сражения между людьми Хатти и Маса, состязательные поединки³⁴). Правда, в карашамбской сцене еще явно проглядывают черты «мифологической действительности», поскольку, исходя из известного материала, трудно предположить, что реальное ритуальное сражение могло привести к такому количеству кровавых человеческих жертв, какое мы видим на третьем фризе. Вместе с тем, противопоставление воинов по виду оружия нападения можно рассматривать как элемент «мифологизации» в осмыслении и воспроизведении легендарной битвы³⁵. Наряду с противопоставлением по виду оружия нападения наблюдается полное сходство остальных деталей экипировки воинов (щиты, ножи и т. д.). Это может служить косвенным указанием на внутрисообщеский характер конфликта.

В сцене битвы, по нашему мнению, копейщики олицетворяют «своих», победителей, а меченосцы — «чужих», врагов. На такую расстановку сил указывают следующие композиционные особенности и детали рассматриваемых сцен:

1. Вооруженная дружина копьеносцев присутствует в сцене торжественного царского пира, где эти воины обращены лицом к фигуре «царя».

³² Позднейшие отголоски этих представлений известны и в средневековой литературе. См.: Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре, пер. Н. Заболоцкого. М., 1987, с. 158.

³³ Л. Г. Арутюнян. Художественные образы в пластике лчашенского типа и в искусстве хетто-хуррито-митанийского круга (к отличительным особенностям иконографии). — VI республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван, 1987, с. 82—85.

³⁴ В. Г. Ардзинба. Ритуалы и мифы древней Анаголии. М., 1982, с. 80—81.

³⁵ Там же. с. 81.

2. В битве копейщики стоят спиной к сцене пиршества, как бы защищая его (свой мир) от обращенных к нему лицом и нападающих на него меченосцев.

3. Батальная сцена фиксирует момент нанесения копьяносцами удара копьем в голову или лицо противника, тогда как удары меченосцев оба копейщика парируют щитами.

4. В сцене избиения потерпевших поражение воинов на третьем фризе два копейщика убивают обезоруженных вражеских вождей.

5. В груди «трофейного» оружия мечей больше, чем копий.

6. С этими соображениями вполне согласуются позиции, в которых изображены воины во всех сценах. Профильные изображения копьяносцев (так же как «царя» и «палача») повсюду повернуты вправо, правым боком к зрителю. В то же время их противники и в сцене битвы, и в сцене умерщвления пленных изображены обращенными налево, и даже мечи держат в левой руке. Положительное, «благое» начало воинов, обращенных направо, и отрицательное «вражеское» их противников вытекает из древнейшей универсальной символики «правого-левого» — двух противопоставляемых друг другу понятий, первое из которых выступает олицетворением доброго начала, а второе — его противоположностью. Эта символика весьма ярко проявляется в древних индоевропейских культурах³⁶.

Процессия копьяносцев, движущаяся по направлению к сцене царского пира, на первый взгляд представляет собой колонну бойцов под предводительством военачальника, идущего впереди. Однако такой трактовке противоречат следующие детали и композиционные особенности: во-первых, колонна движется в направлении, противоположном сцене битвы; во-вторых, персонаж, идущий впереди, совершенно безоружен; в-третьих, копья воинов, замыкающих процессию, подняты вверх, в то время как копейщик, следующий непосредственно за «безоружным», направил свое копье в спину последнего. Таким образом, описываемая сцена может расцениваться скорее как сцена конвоирования пленного.

Особый интерес представляет следующая композиция, в которой можно видеть торжественное пиршество по случаю победы, сопровождающееся исполнением различных ритуалов. Не исключено, что именно для ритуального жертвоприношения предназначен олень, которого ведут прислужники (или жрецы?). Впрочем, правомернее предположить, что олень сам выступает в роли объекта поклонения, и жертвоприношение (возлияние) должно быть совершено перед ним. На такой вариант указывает соотношение карашамбской сцены с хеттской ритуальной практикой, связанной с культом оленя и восходящей к хаттской традиции³⁷. Близкую по смыслу и сходную в художественно-стилистическом отношении сцену можно видеть на широком чеканном фризе, опоясывающем горловину великолепного серебряного ритона в форме оленя (случайная находка их в Центр. Анатолии, датируется приблизительно концом Древнехеттского царства). Среди изображений на ритоне выделяется олень с ветвистыми рогами, на спине которого стоит божество с птицей в руках. Стоящий перед оленем жрец совершает возлияние³⁸. Аналогичная сцена имеется и на хеттском каменном рельефе из Малатии³⁹. Сказанное не исключает возможности ис-

³⁶ Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов. Индоевропейский язык и индоевропейцы. II, Тбилиси, 1984, с. 784—786.

³⁷ В. Г. Ардзинба. Указ. соч., с. 17.

³⁸ J. Mellaart. The Archaeology of Ancient Turkey. London, 1978, p. 64.

³⁹ J. Garstang. Op. cit., p. 202—203, pl. XXXVIIIa.

пользования оленя как культово значимого животного в погребальных обрядах Армении и Закавказья эпохи бронзы. Об этом может свидетельствовать находка в 1-м цнорском кургане (Алазанская долина, конец III тыс. до н. э.) рогов кавказского оленя⁴⁰. Особенно интересно то, что и в Карашамбском кургане, из которого происходит изучаемый кубок, были обнаружены кости оленя, особая роль которого подчеркивается находкой подвесок, украшавших его шею. Культ оленя сохранялся на Армянском нагорье и в последующие эпохи⁴¹.

В изображении третьего фриза обращает на себя внимание, что фигура Анзуда отделяет обезглавленных людей от сцен избиения пленных, в которых присутствуют живые люди. Можно предположить, что львиноголовый орел символизирует границу загробного мира, которую пересекли обезглавленные воины.

Следует особо отметить, что волчьи хвосты появляются именно у убитых или убиваемых воинов, т. е. в момент их перехода в загробный мир. Это, несомненно, является подтверждением высказанного недавно мнения о том, что триалетский кубок, фигуры которого (процессия) также снабжены волчьими хвостами, изображает сцену потустороннего мира, соответствующего индоевропейским представлениям о нем⁴².

Наличие двух вражеских вождей в сцене избиения пленных указывает на особую социальную организацию общества, элику которого представляют изображения кубка. Два военных предводителя—черта стадиального характера, присущая многим обществам, с достоверностью реконструируется и для древних индоевропейских племен⁴³.

Светила, изображенные на втором (луна) и третьем (солнце) фризах в лунарных и солярных мифах, часто имеют значение противостоящих друг другу начал при положительной, «благой» маркировке солнца⁴⁴. Не исключено, что, наряду с культовой значимостью, светила на центральных фризах могли также обозначать время происходящего.

Постоянное сочетание львов и леопардов на карашамбском кубке может быть связано с индоевропейской мифологической символикой, которая проявляется в древнехеттской традиции, рассматривающей льва и леопарда, как два зооморфных символа царя⁴⁵. Божественная символика этих животных уходит корнями в древнейшую культуру Малой Азии (Чатал-Хююк, Хаджилар)⁴⁶.

По целым группам признаков (морфологических, орнаментальных и др.)⁴⁷ карашамбский кубок выглядит произведением малоазийско-закавказского культурного круга при заметном южномесопотамском влиянии.

⁴⁰ Ш. Ш. Дедабрышвили. Указ. соч., с. 35.

⁴¹ Ս. Դևրյան. Եղևրմի պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում. — «Պատմության հանդես», 1982, № 2, էջ 149—155.

⁴² Գ. Ն. Արևշիան. Քոնդրի «Քրուխթաշ» դամբարանների դավաթի պատկերային հորինվածքը մոկուսանման հորմ. — Հանրապետական գիտական նստաշրջան, Եվրոպա 1984—1985 թթ. ազգագրական և բանասիրական դաշտային համագործակցության հանրագումարին, գեկույունների թեղիներ. Երևան, 1987, էջ 11—13.

⁴³ Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов. Указ. соч., т. 2, с. 776—777.

⁴⁴ МНМ, т. 2, с. 78—80, 461—462.

⁴⁵ МНМ, т. 2, с. 48.

⁴⁶ Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов. Указ. соч., т. 2, с. 500—511.

⁴⁷ Анализ технологических признаков кубка, весьма важный для установления происхождения металла, использованного при его изготовлении, реконструкции технических возможностей и инструментария древнего торева (литье, ювелирная вальцовка, ковка, пайка, чеканка по модели, резьба по металлу и проч.) не входит в задачи

Разбор семантики изображенного на кубке сюжета может быть проведен лишь с привлечением широчайшего спектра данных о культуре древних обществ с целью выявления не только и не столько аналогичных сюжетных схем (их может оказаться сколько угодно, и это легко объясняется стадильной общностью развития мифологического мышления этих обществ), сколько с целью выявления в этом сюжете специфических черт, которые позволят очертить сферу питавших его мифологических представлений, помогут связать его с конкретной традицией или группой традиций, и, в конечном итоге, окажутся важными для его этнокультурной атрибуции.

Прежде всего ясно, что изображенные на различных фризах эпизоды складываются в единый сюжет, кульминацию которого мы видим на центральных фризах—втором и третьем, причем на третьем фризе заметны уже элементы развязки. Завязку же, по нашему мнению, следует искать в сцене первого фриза.

Как отдельные изображения кабана, так и сцены охоты на это животное не имеют широкого распространения в древнем искусстве стран Ближнего Востока. Однако, если в искусстве Месопотамии III—II тыс. до н. э. наблюдается почти полное отсутствие этого мотива, то в культурах стран, лежащих к северо-западу, северу и востоку от Двуречья, он появляется значительно чаще⁴⁸. На протяжении III—II тыс. до н. э. кабаны и сцены охоты на них фигурируют в искусстве Армении и Закавказья, Анатолийского нагорья, Материковой Греции, а также Ирана и Среднего Востока. Среди них можно отметить образцы эламской глиптики III тыс.⁴⁹; ранней бактрийской торевтики (клад из Фуллола) и глиптики II тыс.⁵⁰; ритон в виде кабаньей головы из анатолийского Кюльтепе (XVIII в. до н. э.)⁵¹; настенное украшение в одном из святилищ Нузи (XV в. до н. э.)⁵²; охотничьи сцены в наскальных изображениях Сюнижа⁵³; отдельные бронзовые пояса из Закавказья конца II тыс.⁵⁴; хеттский каменный ортостат с рельефом из Аладжа-Хююка, особенно сближающийся с изображением охоты на карашамбском кубке⁵⁵ и т. д. В культурах иранско-среднеазиатского круга указанный мотив распространен особенно широко. Его развитие в изобразительном искусстве этого региона продолжается и последующие эпохи, вплоть до его исламизации⁵⁶.

настоящей публикации. Хотелось бы только отметить, что, по предварительному мнению Л. С. Сарвазяна, зав. реставрационной лабораторией Музея истории Армении, при создании кубка мастером использован припой, содержащий ртуть.

⁴⁸ В числе древнейших изображений охоты на вепря следует упомянуть стенную роспись в святилище V слоя Чатал-Хююка (начало VI тыс. до н. э.), обнаруживающую удивительный сюжетный параллелизм с верхним фризом карашамбского кубка. Охотники, одетые в шкуры леопардов, охотятся на оленя и кабана огромных размеров, см.: E. und H. Kienig. Op. cit., S. 21.

⁴⁹ В. Хянци. Государство Элам. М., 1977, рис. 3.

⁵⁰ В. И. Сарияниди. Месопотамия и Бактрия во II тыс. до н. э.—СА, 2, 1986, рис. 8, 16.

⁵¹ E. Akurgal, M. Hirmer. Op. cit., Taf. 34.

⁵² H. Frankfort. The Art and Architecture of the Ancient Orient. Baltimore, 1955, pl. 139.

⁵³ Գ. Զ. Կարախանյան, Պ. Գ. Սահյան. Մշակութային հիմքերը. Երևան, 1970, էջ 18—19, 42, աղ. 314, 329, 341.

⁵⁴ Б. А. Куфтин. Указ. соч., табл. XXV.

⁵⁵ J. Oates. Op. cit., pl. XXXI.

⁵⁶ Р. Фрай. Наследие Ирана. М., 1972, илл. 102, 106—109, 111, 112.

Обращает на себя внимание, что на преобладающей части упомянутых территорий в указанные периоды (по меньшей мере со II тыс. до н. э.) зафиксировано или предполагается наличие индоевропейских этнических массивов или групп. Все указанные изображения или их большая часть отражают определенные мифологические представления.

Культовая значимость кабана прослеживается в большинстве индоевропейских традиций, где его образ неоднозначен и связывается с различными началами, в том числе с плодородием. Но основная и часто враждебная людям его роль — олицетворение боевой мощи, воинственности и победы. Кaban тесно связан также с потусторонним миром⁵⁷ и обладает демоническими чертами.

В индоиранской мифологии известен сюжет о поражении героем (Тритой, Тразтаоной) демона в образе кабана⁵⁸. Демон Эмуша в индийском мифе в образе вепря похищает у богов зерно, за что Индра поражает его стрелой⁵⁹.

Сакральное значение вепря (у хеттов — «животное бога») и его связь с потусторонним миром особенно проявляется в сакральности охоты на него, точнее в его убийстве, за которое неминуемо наступает расплата: герой, поражающий вепря, попадает в загробный мир. Не случайно в индоевропеизированном варианте универсального мифа об умирающем и воскресающем божестве в качестве носителя рока появляется кабан. Речь идет о переработанном на греческой почве мифе о сиро-финикийском боге Адонисе, которого растерзал кабан⁶⁰. Аналогичен и геродотовский рассказ об Аттисе, сыне Креза, убитом во время охоты на вепря⁶¹. Характерно, что в других однотипных переднеазиатских (нендоевропейских) мифах (Балу, Таммуз и проч.) это животное отсутствует. В этом контексте особый интерес приобретает целая серия индоевропейских мифов (они будут рассмотрены ниже) с участием персонажей, наделенных в той или иной степени функциями умирающего и воскресающего бога, противником и причиной гибели которых становится дикий кабан. На верхнем фризе карашамбского кубка, по нашему мнению, изображен характерный для индоевропейской мифологии эпизод схватки героя, наделенного чертами умирающего и воскресающего бога с демоническим противником — кабаном⁶².

В свете вышесказанного один из возможных вариантов трактовки общей канвы повествовательного сюжета карашамбского кубка может выглядеть так: герой охотится на кабана с помощью собаки (львы и леопарды могут символизировать сверхъестественные силы, стоящие на стороне героя, может быть, могущественных почитаемых предков, тем более, что их слишком много для реальной охотничьей сцены). Убийство вепря начинает цепь гибельных событий, отраженных на центральных фризах. В их числе война, причем, возможно, братоубийственная война, результатом которой явилась гибель множества ее участников и победа одной из враждующих сторон.

⁵⁷ Уже в неолитической культуре Чатал-Хююка кабан, наряду с некоторыми другими животными, несомненно выступает в качестве символа смерти. См.: Дж. Мелларт. Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М., 1982, с. 92.

⁵⁸ МНМ, т. 1, с. 233.

⁵⁹ Там же, с. 534.

⁶⁰ И. Ш. Шифман. Культура древнего Угарита (XIV—XIII вв. до н. э.). М., 1987, с. 158—159.

⁶¹ Геродот. История в девяти книгах. Л., 1972, с. 21—24 (Клио. 34—35).

⁶² В пользу отождествления лучника с верхнего фриза с умирающим и воскресающим богом говорит и его поза. См.: Ф. Тер-Мартirosов. Керамика эллинистической Армении как исторический источник. Автореф. канд. дис., Ереван, 1984, с. 11.

Предложенная схема, конечно, не исчерпывает всего сюжетного богатства сцен кубка, но дает возможность выделить его специфику, выраженную в охоте на вепря, которая предшествует основным, кульминационным событиям повествования. Именно эта охота выступает в качестве ключевого момента, связывающего основу карашамбского сюжета с целым рядом древнейших индоевропейских эпических традиций. Рассмотрим вкратце некоторые из них.

1. Одним из важнейших событий греческой мифологии является охота на страшного вепря, посланного Артемидой в наказание царю Калидона Оинею и разорявшего окрестности города. Охоту возглавил Мелеагр, сын Оинея, и вепрь был им убит. Но дележ охотничьих трофеев вызвал распрю между родичами, а затем и войну между этолянами и куретами, приведшую к гибели Мелеагра⁶³. Важно отметить, что в Калидонской охоте принимала активное участие Аталаита, в другом мифе испытавшая превращение во львицу.

В греческой мифологии известно также повествование о жестоком побоище Геракла с кентаврами, которое является составной частью сюжета о борьбе героя с Эриманфским вепрем⁶⁴.

2. Германо-скандинавский эпос «Песнь о Нибелунгах»⁶⁵ сохранил рассматриваемый сюжет в несколько искаженном наложении феодалной эпохи. Зигфрида убивают после охоты, во время которой его добычей стали многие животные. Но первым сраженным им зверем был подсвинок, молодой кабан, а труднее всего ему досталась победа над матерым вепрем. По некоторым версиям эпоса герой (сканд. Сигурд) был убит во время охоты на вепря, причем убийцы возлагали вину за его гибель именно на это животное. Эта версия эпоса послужила основой для его сравнения с мифом об Адонисе⁶⁶. Гибель героя привела к войне между родичами—Кримхильдой и Этцелем (сканд. Атли), с одной стороны, и бургундами—с другой.

3. Погоня за кабаном, приводящая преследователей в загробный мир, играет важную роль в кельтской мифологии⁶⁷, в которой также имеются близкие параллели сюжету карашамбского кубка. Особенно интересны в этом отношении две кельтские саги. В первой из них («Повесть о кабанах Мак-Дато»⁶⁸) дележ кабана приводит к побоищу между ирландскими племенами уладов и коннахтов и гибели множества героев.

Заключительная часть второй саги («Преследование Диармайда и Грайне»⁶⁹) содержит повествование об охоте на дикого банн-гульбайнского кабана, во время которой погибает герой саги—Диармайд, О'Дуйвне. Отметим, что гибель Диармайда является карой за преступление его отца. Смерть героя вызывает войну между его сыновьями и воинами Финна, подстроившего роковую охоту. На третьем фризе карашамбского кубка мы как будто видим иллюстрацию к одному из эпизодов этой войны: «...и сыновья Диармайда сразились с ними и прошли сквозь

⁶³ Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967, с. 162—163.

⁶⁴ И. Тренчени-Вальдапфель. Мифология. М., 1959, с. 279.

⁶⁵ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975, с. 462—472 (Авептюра XVI).

⁶⁶ МНМ, т. 2, с. 433.

⁶⁷ Там же, т. 1, с. 635. О культовой значимости кабана у кельтов, проявляющейся в археологическом материале см.: F. Schlette. Kelten zwischen Alesia und Pergamon. Leipzig, 1976, S. 128, 130.

⁶⁸ Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973, с. 576—583.

⁶⁹ Там же, с. 718—792.

их ряды, сделав из них три груды: одну из их голов, другую из их тел, и третью из их оружия»⁷⁰.

4. В индийской мифологии известен герой Харишчандра, царь Айодхьи из Солнечной династии. Охота на огромного дикого кабана, подосланного Вишвамित्रой и разорвавшего его царство, оказывается роковой и для него. Кабан после безуспешного преследования заманивает героя в ловушку, после чего Харишчандре приходится перенести тяжеленные испытания, в том числе работу на кладбище (по одной версии он крал саваны⁷¹, по другой—сжигал трупы⁷², т. е. так или иначе общался с миром мертвых). После всех испытаний он попал в загробный мир, в рай Индры.

5. В римской мифологии аналогичным образом бестелесная тень (призрак) кабана, подосланная Киркой заманивает в гибельную ловушку италийского царя Пика⁷³.

6. В мифологии балтов (литовцев) известен персонаж Совий, от которого берет начало традиция трупосожжения. Однажды он поймал вепря и, выпотрошив, отдал девять его селезенки сыновьям, чтобы те их испекли. Но сыновья съели их, не поделившись с отцом (конфликт между родичами из-за несправедливого дележа); разгневанный Совий сошел в ад⁷⁴.

7. Образ вепря, как противника умирающего и воскресающего бога известен и в армянской мифологии⁷⁵. Особенно ценно свидетельство, согласно которому от удара вепря погиб Ара Прекрасный⁷⁶. Отголоски подобного противоборства отразились и в христианской армянской легенде о Григории Просветителе и обратившемся в вепря царя Трдате⁷⁷.

Более того, армянская мифология содержит также элементы реконструируемого сюжета, причем они сконцентрированы в биографии одного персонажа. Этим персонажем является Артавазд, сын царя Арташеса, в образе которого смешаны черты реальной исторической личности и мифологического героя, наделенного чертами умирающего и воскресающего бога. Будучи проклят отцом (ср. с Мелеагром и Диармайдом, рок которых предопределен преступлением их отцов), он, по версии Мовсеса Хоренаци, погибает (исчезает), отправясь на охоту за вепрями и онаграми⁷⁸. Следует также отметить, что в его биографии неоднократно появляется мотив борьбы с братьями.

Мотив борьбы с вепрем известен и в изобразительном искусстве Древней Армении, отражающем древнейшие мифологические представления. Свидетельство тому—рельеф из Ахца (здесь герою помогают собаки)⁷⁹.

Как видим, сюжет, вошедший в рассмотренные традиции, несмотря на определенные видоизменения (утрата одних и приобретение новых мотивов, хронологическое смещение отдельных эпизодов и проч.) сохра-

⁷⁰ Там же, с. 791—792.

⁷¹ МНМ, т. 2, с. 584.

⁷² Р. К. Нараян. Боги, демоны и другие. М., 1975, с. 236.

⁷³ Овидий. Метаморфозы. М., 1977, с. 347—350.

⁷⁴ МНМ, т. 2, с. 454.

⁷⁵ А. Мнацаканян. Мотив вепря в армянской мифологии и искусстве.—Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978.

⁷⁶ Там же, с. 5.

⁷⁷ Ա գ ա թ ա ն գ ի ղ ու լ. Պատմութիւն Հայոց. Երևան, 1977, էջ 90.

⁷⁸ Մ ը լ լ ի լ ի ղ ու լ. Պատմութիւն Հայոց. Երևան, 1981, էջ 230.

⁷⁹ Բ. Առաքելյան. Հայկական պատկերաբանականները IV—VII դարերում. Երևան.

нил общую фабулу, аналогичную той, что прослеживается на карашамбском кубке.

Несомненно, варианты сюжета, сохранившиеся в различных традициях, восходят к древнейшей индоевропейской мифологической основе, художественное отображение которой в виде эпического «изобразительного текста» донес до нас карашамбский кубок—пока наиболее древний памятник, фиксирующий рассматриваемый сюжет в относительно полном виде.

Индоевропейская мифологическая тематика, выявленная в изображениях кубка вполне определенно увязывается с его этнокультурной атрибуцией. Факт нахождения в синхронных памятниках триалетской культуры двух родственных шедевров древней торевтики, не имеющих близких аналогий за пределами как ныне известных территориальных, так и хронологических границ этой культуры, может сам по себе свидетельствовать в пользу местного (в широком смысле) происхождения как карашамбского, так и корухташского кубков и их принадлежности к триалетской культуре СБ века.

Как уже отмечалось выше, для носителей этой археологической культуры предполагается индоевропейское происхождение. Особенно показательны в этом отношении памятники изобразительного искусства триалетской культуры (геташенская гидрия, корухташский кубок и др.), семантический анализ которых также выявил индоевропейскую мифологическую основу изображенных сцен⁸⁰. Анализ сюжета карашамбского кубка подтверждает наличие и преобладание индоевропейского массива в среде носителей триалети-кировкаканской археологической культуры.

Признаки, характеризующие кубок как предмет драгоценной утвари, а также многие стиливые особенности его сцен, при заметном художественном своеобразии обнаруживают явные следы воздействия малоазийских и, в меньшей степени, месопотамских культурных центров. Зона наиболее вероятных контактов малоазийских и южномесопотамских культурных влияний—западные области Армянского нагорья, с культурой которых, по мнению Б. Б. Пиотровского должны быть связаны памятники триалети-кировкаканского круга⁸¹, до сих пор археологически не исследованы (особенно это касается памятников эпохи средней бронзы⁸²). Однако именно здесь на рубеже III—II тыс. до н. э. должен был находиться аккумулирующий центр и источник культурных импульсов и миграций, направленных на восток Армянского нагорья, в междуречье Аракса и Куры. Активное участие в этих процессах принимали индоевропейские этнические группы.

1949, т. 2, 78—83, 14. 80.

⁸⁰ Г. Е. Арешян. Отражение индоевропейской мифологии в памятниках искусства Восточной Армении среднего и позднего бронзового века.—Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов. Ереван, 1985, с. 24—26.

⁸¹ Б. Б. Пиотровский. Новые данные о древнейших цивилизациях на территории СССР. М., 1955, с. 10.

⁸² J. Mellaart. Op. cit., pp. 46—47.

ՔԱՐԱՇԱՄԲԻ ԱՐԾԱԹԵ ԳԱՎԱԹՂ

Վ. Է. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Ա Մ Փ Ո Փ Ո Մ

1987 թ. ՀԱՅ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի նորակառույցների հնագիտության բաժնի և «Էրեբունի» թանգարանի արշավաշրջատը Քարաշամբի դամբարանադաշտում պեղեց միջին բրոնզեդարյան վերջետեյա մեծ դամբարանաբլուր: Հայտնաբերված նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դամբարանաբլուրը պատկանում է թռեղք-կիրովականյան հնագիտական մշակույթին և թվագրվում է մ. թ. ա. II հազարամյակի սկզբով: Թուղման հարուստ գույքի մեջ առանձնանում է արծաթե դրվագազարդ գավաթը, որն ամբողջությամբ պատված է տարրեր տեսարանների պատկերներով: Գավաթի ձևաբանական հատկանիշների և պատկերների ոճական առանձնահատկությունների զննումը, ինչպես նաև ընդհանուր դիցաբանական սյուժե կազմող տեսարանների իմաստաբանական ուսումնասիրությունը հիմք են տալիս գավաթը համարել տեղական արտադրանք, բնորոշ Հայկական լեռնաշխարհի և Փոքր Ասիայի մշակութային արևալին: Վերահիշյալ սյուժեի վերլուծությունը, բազմաթիվ զուգահեռների հիման վրա, թույլ է տալիս կապել այն հնդեվրոպական դիցաբանական պատկերացումների հետ: Այս փաստը խոսում է միջին բրոնզի դարում Հայաստանի և Կենտրոնական Անդրկովկասի տարածքը բնակեցնող թռեղք-կիրովականյան մշակույթի կրողների հնդեվրոպական ծագման օգտին: