

---

## СЕРЕБРЯНЫЙ РИТОН ИЗ ЭРЕБУНИ

АСМИК МАРКАРЯН

Среди немногочисленных памятников античной торевтики, обнаруженных на территории Армении, особое место принадлежит серебряному ритону в виде головы бычка, найденному у подножья цитадели урартской крепости Эребуни. Этот замечательный сосуд был справедливо отнесен к группе произведений малоазийского художественного круга IV в. до н.э.

В данной работе мы вновь обратились к нему в связи с некоторыми уточнениями и дополнениями, касающимися вопросов иконографии, сюжета и художественного стиля этого памятника с привлечением более широкого круга аналогов из античного изобразительного искусства. В целом здесь проблема касается взаимосвязи греческого и восточного искусств в эпоху предэллинизма.

Сосуд выполнен в форме скульптурной головы бычка и расширяющегося кверху кубка с отогнутым краем, украшенным овами (рис. 1). Стенки сосуда покрыты рельефным декором в виде человеческих фигур. Весь сосуд выполнен в техникековки и чеканки и дополнен гравировкой отдельных деталей. Голова бычка отличается прекрасной моделировкой пластических форм и реалистической передачей образа. Мягкие объемы головы, морды, поздрей, складок кожи подчеркиваются гравированными завитками шерсти на лбу, прочерченными линиями ресниц крупных бычьих глаз, которые были в свое время инкрустированы цветной пастой или эмалью. В целом ритон своими пропорциями, мягкими контурами и художественно-техническим исполнением отличается от исконно восточных, в частности, ахеменидских, оформлением передней части. Ахеменидские ритоны, как правило, состоят из протомы в виде отдельно сделанной скульптурной головы, груди и передних ног животного, соединенных с кубком вытянутых пропорций и украшенного каннелюрами и растительным орнаментом. Эребунийский сосуд украшен лишь головой животного, переходящей в широкий кубок со стенками, на которых разворачивается сюжет. Все это позволяет соотнести его с типологически близкой группой кубков западного происхождения, известных с территории материковой и островной Греции, Балкан, Южной Италии.

Особого внимания заслуживает рельефная композиция, внимательный анализ которой поможет выявить особенности иконографического и стилистического порядка.

Композиция из четырех стоящих и сидящих фигур уравнивается строгим чередованием. Центром является сидящий мужчина, к которому устремлены распределенные по всему периметру цилиндрического кубка три женские фигуры. Наконец, композиционный центр строго по вертикали соотносится с центром головы бычка, способствуя тем самым четкости зрительного восприятия. Вправо от середины мы видим фигуру сидящей женщины с музыкальным инструментом типа кифары и другую фигуру женщины, движущейся к мужской и преподносящей ему правой рукой чашу с напитком. В левой стороне композиции выступает третья женская фигура, также устремленная к центру и играющая на двойной флейте – авлосе (рис. 2). Женские фигуры изображены в профиль, а мужская лицом к зрителю с поворотом низа корпуса и ног вправо. Все четыре фигуры помещены на разных уровнях гладкого фона – сидящий мужчина несколько выше, чем все остальные, ноги которых размещены на разных уровнях. Описанными приемами художник пытается создать иллюзию глубины и пространства, переднего и заднего плана. Весь рельефный декор, как и голова бычка были покрыты позолотой, что способствовало усилению контрастов между фоном и выпуклыми частями, игре светотени, а также живописности впечатления.

Исключительно интересной задачей является раскрытие сюжета и мотивов композиции, сопряженное с немалыми сложностями иконографического и стилистического плана. Здесь "узнаваемость" мифологических образов затрудняется отсутствием характерных атрибутов божества или героя.

Б. Н. Аракелян в качестве сравнения приводит целую серию схожих по форме, отдельным деталям синхронных золотых и серебряных сосудов с территории периферий распространения греческой культуры<sup>1</sup>. Ритон в форме головы бычка из Поройны (Румыния)<sup>2</sup> почти в точности повторяет форму эребунийского, однако рельефный фигуративный декор выдержан в традициях местного фракийского искусства, а ритон из золотого клада Панагюришти (Болгария) является чисто греческой работой<sup>3</sup>. Представленная здесь сцена из дионисийского цикла с четырьмя фигурами – сидящим Дионисом и танцующими менадами, композиционно имеющая слабое сходство с нашей, позволила Б. Аракеляну сделать заключение о том, что мотив нашего ритона также принадлежит к дионисийскому циклу, где сидящий бородатый герой никто иной, как бог плодородия и вина Дионис в окружении своих веселых спутниц.

1 А. Ա ռ ա թ ե լ յ ա ն. Ա գ ն ա ղ ի ս ր ը Հ ա յ ա ս տ ա ն ի ա ղ ի ս ս ի լ լ զ ա տ մ ու թ յ ա ն. Երևան, 1976, էջ 55:

2 И. М а р а з о в. Наколеникът от Враца. София, 1980, с. 76, рис. 58.

3 Н. А. С и д о р о в а. Новые открытия в области античного искусства. М., 1965, с. 142 – 148.

Следует отметить, что образ Диониса является одним из наиболее распространенных в греческом изобразительном искусстве от периода архаики вплоть до поздней античности. В эпоху архаики и высокой классики был известен тип бородатого Диониса в образе зрелого мужчины с характерной традиционной прической, одеждой и атрибутами (рис. 3, 4). У него пышная шевелюра в виде спускающихся до плеч кудрявых волос, из которых выбиваются на спину отдельные длинные пряди, а лоб прикрывают спиралевидно закручивающиеся короткие локоны. Борода — длинная, спускающаяся до середины груди, обычно заостряющейся формы. На голове венки из плющевых или виноградных листьев, с тирсом и канфаром в руках, закутан он в длинные одежды — хитон и гиматий, спускающиеся густыми тяжелыми складками<sup>4</sup>. С конца V в. до н.э. образ бородатого зрелого Диониса уступает место безбородому молодому изнеженному нагому юноше с венком на пышных кудрях. В эллинистическую и римскую эпохи портрет бородатого Диониса запечатлен в виде герма или масок, отображающих ретроспективные стили и направления греческого изобразительного искусства (рис. 5).

Обращаясь к анализу центрального мужского образа зребунийского ритона, следует отметить здесь совершенно иную иконографическую интерпретацию персонажа (рис. 6). Его изобразительный стиль, несомненно, ассоциируется с классическим искусством Греции, особенно с сидящими фигурами восточного фриза Парфенона, который был в свое время школой для скульпторов. У мужчины пышная прическа в виде плотной массы, она подобно широкому ореолу обрамляет лицо, открывая лоб и спускаясь густой массой к шее, едва касаясь ее середины. Коротко постриженная круглая борода, усы, закрывающие верхнюю губу — здесь мы видим основные черты, характерные для иконографии скульптурных изображений греческого бога врачевания Асклепия<sup>5</sup> (рис. 7).

Образ Асклепия, культ которого утвердился в Афинах лишь в V в. до н.э., складывался в изобразительном искусстве под сильным влиянием типологии Зевса. Так под непосредственным влиянием Зевса Олимпийского работы прославленного Фидия была создана хрисозефантинная статуя сидящего Асклепия мастера Фрасимеда. Она находилась в святилище Асклепия — Эпидавре. Ее исполнение относится к 380—370 гг. до н.э. Она, подобно статуе Зевса Фидия, в свою очередь, оказала влияние на дальнейшее развитие типа Асклепия. Перечень дошедших

<sup>4</sup> Об античной вазописи см. N. K. S m i t h. Der Lewismaler (Polygrotos II). Leipzig, 1939; А. А. П е р е д о л ь с к а я. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967, с. 117—119, табл. ХСII; Н. А. С и д о р о в а. О. В. Т у - г у ш е в а, В. С. З а б е л и н а. Античная расписная керамика. Л., 1987, табл. 25, 29, 40, 41; в скульптуре: G. R i c h t e r. Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art, 1954, таб. XLIV, N 51, таб. XVII, N 48.

<sup>5</sup> Сходство с типом Асклепия было верно подмечено Г. А. Тиращяном — В кн.: "Культура древней Армении". Ереван, 1988, с. 54.

до нас копий, вариантов и реплик с типов Асклепия весьма разнообразен. Подлинно греческими работами из них являются вотивный рельеф из Эпидавра с изображением сидящего на троне Асклепия в Национальном музее Афин<sup>6</sup>, а также голова от статуи Асклепия с острова Мелос, эллинистическая копия с работы Бриаксиса<sup>7</sup>. Сохранилось также множество римских копий, реплик и вариантов с греческих оригиналов, воспроизводящих образ Асклепия<sup>8</sup>, один из которых находит явную и близкую параллель с изображением мужской фигуры на ритоне. Это мраморная статуя из Эрмитажа, копия с греческого оригинала V в. до н. э. (рис. 8, 9).

Открытый лоб, пышные закручивающиеся пряди волос, прикрывающих затылок и уши, длинные усы, спускающиеся на округлой формы бороду, плавная дуга бровей, начинающихся на одном уровне с внешним углом больших открытых глаз — вот основные особенности и черты, сближающие эти два образа. Моделировка тела в виде развитой мускулатуры крепкого торса, плащ, накинутый на левое плечо и складками драпирующий левую часть тела и ноги, оставляя обнаженной правую сторону, также характерны для обоих Асклепиев, несмотря на сравнительно низкое качество эребунийской фигуры, где плоскости переданы более вяло и аморфно<sup>9</sup>.

Мраморная голова миниатюрной скульптуры Асклепия из Ольвии, найденная при расчистке гимнасия IV в. до н.э.<sup>10</sup>, обнаруживает с нашим не только иконографическое, но и определенное стилистическое сходство (рис. 10). Ольвийский Асклепий, сохраняя неподражаемые черты, свежесть и обаяние греческого подлинника, близок нашему общей мягкой характеристикой плавных переходов форм лица и настроем, выдающим в нем малоазийско-ионийскую школу и отличен от холодной четкости форм римской копии Эрмитажа.

Сюжетом композиции, украшающей стенки кубка, вне всякого сомнения, является сцена погребального пира<sup>11</sup>, который наряду с мифологическими мотивами является излюбленной темой греческого искусства. Особенно часто она повторяется в надгробных стелах и посвященных вотивных рельефах V-IV вв. до н.э. В сценах ритуальной трапезы, по мнению исследователей, сливались представления о поминках-тризне в честь умершего и его потусторонней загробной жизни с

6 P. Arndt, F. Bruckmann. Denkmäler Griechischer und Römischer Sculptur. T. I, München, 1897, табл. 3.

7 Мифы народов мира, т. 1, М., 1987, рис. на с. 114.

8 D. Mustilli. Il Museo Nuovo. Roma, 1939, p. 83.

9 И. И. Саверкина. Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Л., 1986, N 47, с. 114-115.

10 М. М. Лесницкая. Голова Асклепия из Ольвии. — "Вестник древней истории" (далее — ВДИ), 1973, N 3, с. 88.

11 Г. А. Тирацян. Указ. соч., с. 156; Ф. И. Тер-Мартirosов. Кубок - ритон с головой бычка и погребальным пиром. — Armenie. Tresors de l'Armenie ancienne. Paris, 1996, p. 200-201.

сохранением земных удовольствий. Вотивные рельефы связывались с культами хтонических божеств, а также героев и героизированных предков<sup>12</sup>. Особенно широко были распространены вотивные стелы с изображениями бога врачевания Асклепия, связанного с потусторонним миром и способного воскрешать умерших. Для них характерны многофигурные композиции, где главный образ Асклепий сидит или возлежит в присутствии близких, обычно жены Эпионы, дочерей Гигиены и Панакеи, а также адорантов, которые отправляют ему культ в виде возлияния<sup>13</sup>. Количество сохранившихся рельефов со сценами погребального пира с Асклепием довольно значительно<sup>14</sup>, происходят они в основном из Греции, Средиземноморья, Малой Азии, Северного Причерноморья и датируются IV–III вв. до н.э. (рис. 11) По-видимому, большое количество таких находок из районов Средиземноморья и Малой Азии можно объяснить также близостью островов Кос и Книд в юго-западной части Малой Азии, которые являлись центрами двух медицинских школ, а на о. Кос в середине V — до первой четверти IV в. до н. э. работал знаменитый врач древности Гиппократ.

Определенная близость композиционной схемы и сюжета рельефа эребунийского ритона с вышеупомянутыми каменными плитами усиливается также четкой иконографией Асклепия, варьирующейся лишь в деталях. Так к примеру, интересна в этом смысле мраморная вотивная плита из Ольвии. На ней представлена многофигурная композиция, где в правой части изображен возлежащий на пиршественном ложе бородатый мужчина, обнаженный до пояса, анфас, с прикрытыми плащом ногами, в правой руке он поднимает ритон с украшающей его фигурой гиппокампа. Возле него сидит женщина, его супруга. В левой части рельефа выступают пять мужских фигур ситонов, от лица которых сделана надпись с посвящением "благодарно внемлющему герою". (рис. 12) А. А. Белецкий по праву идентифицирует его с Асклепием, беря за основу не только сам эпитет, но и изображенные атрибуты (змея, ритон, чаша, омфал)<sup>15</sup>. Здесь довольно ясно прослеживается сходство не только прически, бороды, усов, обнаженного торса, плаща, прикрывающего нижнюю часть тела и ноги ольвийского Асклепия, но и сам жест поднятой вверх правой руки с ритоном, который повторяется движением правой руки эребунийского героя, протянутой к подаваемой ему

12 Ю. А. Кулаковски й. Две керченские катакомбы с фресками. — "Материалы по археологии России", 1896, №19, с. 52.

13 S. Reinach. Repertoire de reliefs grecs et romains. T. I, II, Paris, 1912, p. 163, N1, 4, p. 413, N2, а также И. Т. Круглова. Мраморный рельеф из Анапы. — "Советская археология" (далее — СА), 1962, N1, с. 282 — 289.

14 Обилие аналогичных с нашим изображением рельефов, а также сложность перевода круглой трехобъемной скульптуры в двухмерный рельеф позволяет заключить, что рельефный декор ритона был скопирован именно с образцов рельефной пластики, как каменной, так и металлической.

15 А. А. Белецкий й. Благодарно внемлющий герой. — ВДИ, 1969, N1, с. 155 — 161.

фиале. С темой возлияния, отображенной в рельефном декоре, связана сама форма ритуального сосуда в виде ритона с головой бычка, а также фиала как необходимый атрибут Асклепия. Кроме того, в числе приносимых в жертву Асклепию животных, кроме барана и свиньи, есть бык.

Таким образом, вышеизложенные данные позволяют идентифицировать изображение мужчины на серебряном ритоне именно с образом Асклепия.

При детальном рассмотрении отдельных элементов немногочисленных предметов, условно передающих обстановку, в которой разворачивается сцена пиршества, важная роль принадлежит так называемому креслу. Сидение, на котором разместился наш герой, видимой зрителю правой частью, исполненной в виде изогнутой длинной шеи и головы лебеда и гнутой ножкой своей формой соответствуют высокому изголовью лежа-клине, а не подлокотнику кресла, о котором пишут предыдущие исследователи. Сама поза сидящей фигуры со свободно протянутыми вправо ногами, полным разворотом корпуса тела с ориентацией в правую сторону также свидетельствует о том, что художник поместил фигуру сидящей на свободном, длинном ложе, условно передав его основными деталями изогнутого изголовья, передней ножки, а также свободной позой сидящего. Таким образом, используя определенные предметы и элементы, поместив фигуры в соответствующе выработанной, повторяющейся и варьирующейся лишь в деталях композиции, художник следовал определенной схеме изображения пира.

Особого внимания заслуживают женские фигуры рельефного декора, ярко иллюстрирующие художественный круг памятника в целом. Здесь нашло отражение сочетание и многообразие тех различных стилей и направлений, которым отличается искусство западной и юго-западной областей Малой Азии — Фригии, Лидии, Ликии, Памфилии и Киликии V—IV вв. до н.э., то есть в период политического господства Ахеменидского Ирана и одновременного расцвета и распространения греческой культуры в глубь Малой Азии.

Здесь речь пойдет о "восточногреческом" и "греко-персидском" искусстве. В круг восточногреческого или восточноионийского искусства, были вовлечены греческие города по побережью Малой Азии, входившие в состав Восточной Греции с некоторыми близлежащими островами в V—IV вв. до н.э. Само собой разумеется, что восточногреческое искусство простирало свое влияние и во внутрь Малой Азии. Для стиля восточногреческого искусства характерны заимствования ряда черт — мотивов, сюжетов, типов из восточного, в особенности ахеменидского, и чисто местного, малоазийского искусства, которым придается чисто греческая окраска, выражающаяся в свободной манере, живости и виртуозности художественного исполнения. Эти работы, несмотря на целую серию восточных элементов, в своей основе остаются греческими.

Особую ветвь восточногреческого искусства составляют произведения "греко-персидского" стиля, характерного для западных и юго-западных областей Малой Азии — периферии Ахеменидской монархии. Это искусство носило более смешанный характер, где на местной малоазийской восточной основе соединились элементы восточногреческого и персидского искусства. Здесь черты греческого влияния чрезвычайно сильны, но не составляют их основы. Эти произведения менее эллинизованы, негреческая местная основа дает о себе знать. Часты сюжеты и типы, связанные с жизнью и искусством Персии<sup>16</sup>. Как "восточногреческий" так и "греко-персидский" художественный стили характерны для произведений скульптуры, торевтики, глиптики, нумизматики.

Определяя художественный круг эребунийского ригона западно-малоазийским, следует выделить в нем все те элементы, которые сформировали своеобразие этого стиля.

Вышеприведенный стилистический анализ фигуры Асклепия показал, что ее исполнение выдает черты и влияние ионийской пластики, питающей малоазийское искусство. От центрального образа сильно отличаются женские фигуры кифаристки, флейтистки и девушки с фиалой (рис. 13, 14). Яркая восточная внешность женщин придает особый колорит всему произведению. Выделяя элементы местного малоазийского стиля, исследователи акцентируют ряд физиономических характеристик — коренастые фигуры, тяжелые головы на толстой шее, широкие лица с крупными выступающими носами, которые находят параллели в рельефах V—IV вв. до н.э. из Даскилеи, Эргили, Чавуш-кея и т.д.<sup>17</sup> Однако подчеркивание восточного облика похожими приемами можно наблюдать не только в работах с изображениями представителей коренного населения, но и в изображениях персов, особенно персиянок. В этом смысле интересны резные камни "греко-персидского" стиля, где этнический облик передан теми же крупными чертами лица, приземистыми фигурами, моделировкой фигур широкими плоскостями. Скорей всего здесь речь может идти об основных чертах греко-персидского стиля, где восточные образы передаются как с помощью отображения физиономических особенностей, так и, что более существенно, изобразительными канонами, характерными для древневосточного искусства. Так например, в этом смысле важно подчеркнуть следующие элементы нашего рельефа — статичность фигур и одновременное стремление передать их в условном движении, изображение лиц в профиль с прорисовкой внутренних углов больших миндалевидных глаз, профильного изображения верхней части тела с почти полным разво-

16 Н. И. Н и к у л и н а. К вопросу о "восточногреческом" и "греко-персидском" искусстве (по материалам глиптики V-IV вв. до н.э.). — ВДИ, 1969, № 3, с. 106—120.

17 Г. А. Т и р а д я н. Указ. соч., с. 55—56; Р. Ы. Ц н ш р б л ј ш Ы. Указ. соч., с. 44—46.

ротом к зрителю нижней части корпуса, плотно прижатые к телу в скованном движении руки, тяжелый наклон головы, моделировка отдельных частей тела (грудь, бедра) крупными, выпуклыми поверхностями, поза и манера держать фиалу большим, указательным и средним пальцами, что можно четко проследить на геммах с изображениями персиянок (рис. 15, 16).

Весьма характерным приемом провинциального восточного искусства является непропорционально крупное изображение ладони с чашей. Подобный изобразительный прием восточного искусства со стремлением подчеркнуть предмет в руке и совершаемое им действие можно четко заметить у персиянки с цветком на золотой пластине из Аму-Дарьинского клада (рис. 17). Характерной особенностью восточного рельефа является простое наложение фигур на фон, когда между фоном и изображением не существует пространственной связи, что также присутствует в нашем памятнике.

Малоазийскую восточнореческую среду ярко иллюстрируют музыкальные инструменты. Сидящая женщина играет на струнном инструменте, разновидности кифары — форминксе, держа в правой руке плектрон. Форминкс повторял прямоугольные очертания кифары, однако отличался меньшими размерами и на нем можно было играть только сидя. На самой кифаре, имеющей внушительные размеры и более сложное устройство, играли стоя, поместив ее на плечо (см. изображения Аполлона Кифареда). Игра на кифаре, кстати имеющей малоазийское происхождение, у древних греков сопровождалась пением и декламацией, а вместе с флейтой, заимствованной греками из оргиастических культов Азии, использовалась в первую очередь во время действий культового характера. Таким образом, сказанное вновь в деталях вырисовывает малоазийскую культурную среду, а также ритуальные мотивы погребального пира героя с эребунийского ритона.

Интересные данные выявляет анализ причесок, одежды и украшений. Богатство и нарядность аксессуаров в виде диадем, ожерелий, сержек и браслетов, волнистые волосы, трактованные в виде стилизованных, спиралевидно закручивающихся прядей и узлом поднятые на макушке, характерны не только для восточнореческого, но и всего ионийского искусства, отличающегося особой живописностью. Специфической чертой ионийского искусства и восточнореческой пластики является особое подчеркивание контуров тела посредством в искусстве эффекта "мокрой одежды", когда прилипшая к телу тонкая ткань облегает и подчеркнута вырисовывает формы<sup>18</sup>. Такой прием и манеру мы видим в фигурах девушки с фиалой и флейтистки.

Наряду с явным преобладанием ионийско-восточнореческого художественного стиля, можно подметить также влияние аттического искусства эпохи зрелой классики (конец V — середина IV в. до н.э.).

<sup>18</sup> Сравни с одеждой на женских фигурах с монумента Нереид в Ксанфе, P. A r n d t и др. Указ. соч., рис. 1218.



рис. 1



рис. 2



рис. 3



рис. 4



рис. 6



рис. 5



рис. 7



рис. 9



рис. 8



рис. 10

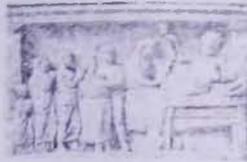
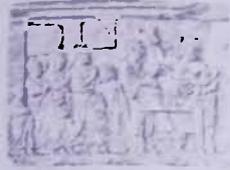


рис. 11



рис. 12



рис. 13



рис. 15



рис. 14



рис. 16



рис. 17

Это доходящие до пят аттические хитоны с узорчатой каймой, подпоясанные длинными узорчатыми поясами прямо на талии, в то время как по ионийской моде они завязывались высоко под грудью<sup>19</sup>. Определенная условность в передаче деталей одежды, как например, прямоугольный вырез горловины, длинный узкий правый рукав хитона, завязанный условно изображенными тесемками в виде звездочек не мешают увидеть в нем аттический покрой. Стилизованная, несколько декоративно-манерная передача складок на подоле и двойном отвороте хитонов в виде аккуратно закругляющихся концов, а также густая драпировка вертикальными линиями вдоль ног и на груди у флейтистки, или веером расходящиеся от пояса линии хитона девушки с чашей указывают также на влияние архаистического направления, появившегося в IV—III вв. до н.э. с центром в Аттике. Культовый мотив рельефного декора эребунийского ритона заставляет особо подчеркнуть связь с архаистикой, так как произведения этого направления были связаны тесно с религиозной традицией. Это были культовые статуи богов для храмов или вотивные рельефы, где наблюдается стремление сохранить архаический образ божества<sup>20</sup>.

Вновь обращаясь к затронутой теме определения образа, конкретизации образа Асклепия и мотива ритуального погребального пира, можно было бы предположить, что мастер эребунийского ритона, в фигурах женщин, вероятно, передал образы членов семьи Асклепия: сидящей женщине Эпионе — супруге Асклепия, а в двух стоящих фигурах девушек — его дочерей Гигиейю и Панакейю, богинь здоровья и исцеления. В посвященных рельефах Асклепию в многофигурной композиции Эпиона изображалась в основном сидящей, а дочери, чаще Гигиейя стоящей рядом с ним. В римских копиях с греческих оригиналов, а также римской скульптуре широко известен образ Асклепия со своей дочерью Гигиейей.

В заключение можно сказать, что серебряный ритон из Эребуни, являясь произведением западных художественных ремесленных мастерских Малой Азии IV — начала III в. до н.э., ярко иллюстрирующий связь и взаимовлияние греческого и восточного искусства с богатством и разнообразием стилей, поможет освещению некоторых вопросов культурных контактов древней Армении с соседними странами.

19 Только в эпоху расцвета эллинизма ионийские высоко подпоясанные хитоны прочно вошли в моду. Этот элемент одежды часто является датирующим для произведений скульптуры времен не ранее конца IV в. до н.э.

20 E d. S c h m i d t. *Archaistische Kunst in Griechen Land und Rom*. München, 1922; М. М. К о б ы л и н а. Роль традиции в греческом искусстве. — "Проблемы античной культуры", М., 1986, с. 24—25, рис. на с. 28, 29.

## ԷՐԵԲՈՒՆՈՒ ԱՐԾԱԹԵ ԵՂՋԵՐԱԳԱՎԱԹԸ

ՀԱՍՄԻԿ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Հոդվածում քննարկված են էրեբունու միջնաբերդի մոտ գտնված ցլիկի գլխով արծաթե եղջերավաթի պատկերաքանդակների բովանդակության և գեղարվեստական կենտրոնի հետ կապված խնդիրներ: Ձուգահեռների լայն ֆոնի վրա մասնավորապես ճշգրտված է կենտրոնական հերոսի պատկերազրույթունը, վերլուծության են ենթարկված եղջերավաթի ողջ հորինվածքի և առանձին պատկերների իմաստն ու բովանդակությունը, ինչպես նաև գեղարվեստական ուղղություններն ու կատարման ոճական առանձնահատկությունները, որոնք մատնանշում են իրի ծագման վայրն ու ժամանակը:

## THE EREBUNI SILVER RHYTON

HASMİK MARGARYAN

## S u m m a r y

This study examines content of reliefs and questions connected with the art centre of the silver bull rhyton unearthed by chance not far from the Erebuni fortress. On the large background of parallels iconography of the central character is rectified. Idea and content of the main subject as well as different images are analysed. Also art trends and stylistic features are discussed indicating the origin and date of the artifact.