

VI. ԿԱՎԵ ԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐ

Դամրարաններից ու գամրարանագաղտերից հայտնարեցված նյութերի մեջ մեծ թիվ են կազմում կավե արձանիկները, որոնք Հայաստանում, այսքան շատ, առաջին անգամն են ի հայա գալիս: Դրանք հիմնականում կրկնում են բլուրներից հայտնարեցված կավե արձանիկները և հնարավորություն են ընձեռում արվեստի մինչ այժմ անհայտ բնագավառներից մեկի՝ կորուսված ստիկայի ուսումնասիրության համար:

Հայաստանում կավե արձանիկներ սկսել են պատրաստել V—IV հազարամյակից, որոնք պաշտամունքային ընդլի ռենին: Հետադաշում կավե արձանիկները տարածում են ստանում ու ճ հիլինիստանյան շրջանում և մ. թ. առաջին դարերում: Վերջիններս իրենց գեղարվեստական արժանիքներով և պատրաստման եղանակով իրատ տարրերով են նախորդ շրջանների կավե արձանիկներից: Դրանք, ռացառութլամր մեկի¹, դիտվել են մի կողմից: Պատրաստված են մի փեղկանի կաղապարի մեջ, փափուկ կավը շերտ-շերտ ռեղմելու եղանակով, այնուհետև հարթել են փայաե կտրիչով (стека) և թրծելիս հեշտ շորանալու և ճճաքելու համար տակից փոսիկ են արել, որի խորութլունը պայմանավորված էր արձանիկի հաստութլասը: Կավե արձանիկների մի մասը պատած է դեղնականաշավուն քուրքով, իսկ երկուսի վրա կարմիրով հորիզոնական, ալիքաճև և ուղիղ գոտիներ են արված (տախտ. XXIII 4,5, XXIV):

Հայաստանից հայտնարեցված կավե արձանիկները, ենթադրվում է, որ կաղապարից հանելուց հետո ենթարկվել են լրացուցիչ մշակման², սակայն նրման մշակման հետքեր նկատելի չեն:

Կավե արձանիկներն իրենց վրա վարպետի նշան կամ արձանագրութլուն չունեն, ռացառութլուն է կազմում հարավարևելյան դամրարանագաղտից գտնված արձանիկի պատվանգանը, որի վրա սուր գործիքով, նախքան թրծելը, հունարեն արձանագրված է: Վերևի տողում գրված է ΡΗΟΥΗΝΑ, ներքևի տողում՝ ΙΑ: Դժվար է սսել, թե ինչ է նշանակում այս արձանագրութլունը, կարելի է ենթադրել, որ վերևի տողի ռուր արձանիկի տիրոջ անունն է, իսկ ներքևինը տարեթիվ է՝ 11 (տախտ. XXVII 3):

Ինչպես Արտաշատից, նուլնպես և Արմավիրից ու այլ վայրերից գտնված կավե արձանիկները պաշտամունքային և կենցաղային ընդլի են: Տարած-

¹ VIII դրից գտնված հեծյալի կլոր արձանիկի ճին, ճիու սարքերը և հեծյալը ճեռքով աուանճին-աուանճին պատրաստելուց հետո միացրել են իրար:

² Փ. Ի. Тер-Мартirosos, Терракоты из Арташата, ВОИ, 1973, № 4, стр. 82.

ված են եղել կանացի արձանիկները. կինը երեխայի հետ, քնար կամ սաղ նվաղեցրիս, մերկանալիս, առանձին կանգնած և այլն: Սովորական են եղել նաև հեծյալի ու ղինվորի արձանիկները³:

Անկախ բովանդակությունից, կավե արձանիկների մեջ նկատելի են երկու ոճական ասորերակ⁴, որոնց նմուշները զգալի թիվ են կազմում և թույլ են տալիս ենթադրել, որ դա հետևանք է ոչ թե առանձին վարպետների նախասիրության, այլ ներկայացնում է մի ամբողջ ուղղություն, որի օգտին են խոսում հետևյալ պարագաները:

Այդ տարրերակներից մեկը չափազանց մանրամասն մեղրատադրում է պակերվող մարդկանց ու առհասարակ ֆիզուրների մանրամասնները և աչքի է ընկնում չափազանց հստակ սշակվածությամբ: Երկրորդ ասորերակին հատուկ են ընդհանրացումները և մանրամասն մշակումներից շեղված ձեռված խուսափելը:

Առաջին հայացքից թվում է. որ դրանք տեխնիկական մակարդակի տարրերության արդյունք են, սակայն, ինչպես նշեցինք, քանակով բավականին շատ են և դրանով իսկ ինքնին վկայում են առանձին ուղղություն լինելու մասին: Երկրորդ ուղղության կավե արձանիկները համաչափությունների, շարժման վերարտադրության, ինչպես նաև այդ ընդհանրացված մակերեսի մշակման վարպետությամբ ամենևին չեն զիջում առաջին ուղղությանը: Քերես ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ առաջինը առավել ճշտությամբ է պահպանում հունական, հելլենիստական արվեստի արևելյան, մասնավորապես ասիական ավանդույթները:

Ուշագործության արժանի են ռազկաթոռին նստած կանացի արձանիկները՝ մերկ երեխայի հետ միասին (արևելյան և հարավարևելյան դամբարտնադաշտ): Նրանք հավասար թրծում ունեն, մակերեսները պատած են դեղնականաչավուն քսուքով (տախտ. XXII_{2,3}):

Այս թեման շատ ընդունակ է անտիկ շրջանի կավե արձանիկներին: Կինը պատկերված է դիմացից՝ նստած դիրքով: Ստորին մասը հարդարված է հագուստի շքեղ ծալքերով: Չախ կողքին դեմքով դեպի կինը կանգնած է մերկ երեխան, որը հավել է մոր կրծքին:

Ընդհանուր թեման մանկանը կերակրելու կոմպոզիցիան է, որն ինքնին խորհրդանշում է մայրության և պաղարբերության դազափարը: Դրա օգտին են

³ Б. Н. Аракелян, Основные результаты раскопок древнего Арташата 1970—1973 гг., стр. 57—58. Նույնի, ձին Արաշատ, Երևան, 1975, էջ 38—41, նույնի, Очерки по истории искусства древней Армении, стр. 74—76, табл. LXXXIV—LXXXV: Փ. Ի. Тер-Мартirosos, նշվ. աշխ., նկ. 12, Գ. Ա. Տիրացյան, Արմավիրի պեղումները, 12Գ, 1974, № 12, էջ 64, նույնի, 1975 թ. Արմավիրի պեղումների նյութերից. Ժ. Ի. Խաչատրյան, Հայաստանի անտիկ շրջանի կորոպլոստիկան, ՆՊ, 1977, № 5, էջ 37—60:

⁴ Արտաշատի ըլուրների մակերեսից պատահաբար հայտնաբերված կավե արձանիկների իսկ ընկերները քննարկելիս Յ. Ի. Տեր-Մարտիրոսովը ենթադրում է, որ նստած կնոջ արձանիկները պատրաստված են տեղում՝ դրսից եկած վարպետների կողմից: Թե Արտաշատում եղել է երկու արհեստանոց, որոնցից վերոհիշյալ արձանիկները պատրաստող արհեստանոցը մոտ է կանգնած եղել հելլենիստական աշխարհին և ավանդույթներին, իսկ երկրորդը՝ շարահարների արձանիկները պատրաստող արհեստանոցը կապված է եղել արևելյան ավանդույթների հետ: Փ. Ի. Тер-Мартirosos, նշվ. աշխ., էջ 85, 90:

խոսում արձանիկի՝ կնոջ դիմացից հանդիսավոր տեսքով պատկերված լինելը և ղղեստների ոչ սովորական, այլ կանոնիկ ընույթը: Ընդհանուր պատկերի մեջ թույլ է շեշտված հեռանկարը: Այդ պատճառով այնքան էլ պարզորոշ չի երեւում նսաած դիրքը, որի մասին կարելի է կռահել ծնկների հաստվածում որոշ մասնամասների ընդդժումից:

Կատարման տեսակետից առավել հետաքրքիր և հորինվածքային առումով առավել հարուստ է մի այլ արձանիկի բեկոր: Այստեղ պատկերված են ոչ թե երկու, ինչպես նախորդներին, այլ երեք ֆիգուր (տախտ. XXIIe): Խմբից առանձնացող այս միակ օրինակի ֆիգուրներից երկուսը իրենց կեցվածքով կրկնում են նախորդներին և դրանով իսկ վկայում բովանդակության նույնութայն մասին: Սակայն այսպեղ կանգնած երեխայից բացի առկա է նաև ավելի փոքր, նստած կնոջ ծնկներին, որի ձեռքից բռնել է կանգնած երեխան: Այս արձանիկը միաժամանակ տարրերովում է վերոհիշյալ կանացի արձանիկներից նաև մշակման մանրամասնությամբ: Այստեղ կարելի է տեսնել նույնիսկ փոքր երեխայի մանր մասերը, ինչպես նաև մարմնի մկանները և նույնիսկ մարմնի ձևի զգացողությունը շորի տակից: Սակայն զգեստի ծալքերը մի փոքր ռճավորված են, մի հանգամանք, որը, շնայած իր սխեմատիզմին, բացակայում է վերոհիշյալ արձանիկների վրա: Ծալքերն այստեղ արված են կատարյալ ճառագայթաձև, մինչդեռ մյուս արձանիկներում նրանք ունեն տարրեր ուղղութուններ, թեև, այսպեղ ևս, վարպետները հետևել են ընդունված սաանդարտին: Ցավոք, արձանիկի վերին մասը բացակայում է և այդ պատճառով դժվար է ասել, թե ինչ գործողություն է կատարվում երկու երեխաների միջև: Ասկայն նրանց ձեռքերի գևպի միմյանց ուղղվածությունը հնարավորություն է տալիս ենթադրելու, որ կերակրման ըրվանգակությունն այս հորինվածքում միակը չէ:

Այս սյուսեծով հորինվածքային մյուս տարբերակը նույնպես պատկերում է ևրեխան դրկին կնոջ, որն ամփոփված է սյունների և նրանցից խոյացող գոգավոր կամարի շրջանակի մեջ: Պահպանված են երկու օրինակ միայն, որոնցից մեկից միայն գլխամասը, կամարով և սյունների խոյակներով հանդերձ, իսկ մյուսից՝ միայն կրծքամասը, խոյակը և երեխան: Ծրկուսն էլ ըավականին մանր և հստակ մշակվածություն ունեն (տախտ. XXII₄):

Կամարաձև շրջանակի հորինվածքը տարածված էր. հսվանարար, պաշաամունքային տիպի քանդակագործության մեջ և կիրառվել է ամենատարրեր քանդակներում: Այն, հավանարար, ընդօրինակվել է տաճարներում եղած աստվածների արձաններից, որոնք սովորարար կանգնեցված էին լինում սյունների մեջ կամ խորշերում:

Հսյակական հեթանոսական պանթեոնում, որը գլխավորում էր Աբամազդը՝ բոլոր աստվածների հայրը, բացառիկ տեղ էր դրավում Անահիտը:

Անահիտի պաշամունքը տարածված էր Առաջավոր Ասիայում, Միջին Ասիայում, Իրանում, Փոքր Ասիայում: Սակայն նա առավել մեծ ժողովրդականություն էր վայելում Հայաստանում: Ստարոնր վկայում է, որ «Պարսից բոլոր աստվածները պաշտվում են նաև Մարաց և Հայոց կողմից, բայց Անահիտի պաշամունքը հայոց մեջ դերաղանցում է բոլորից⁵: Անահիտի

⁵ Strabo, XI, 14, 16.

պաշտամունքի տողև նսեմանում էր անգամ Արամադդը: Ուստի անահիթի նվիրված մեծ թվով առճարներ են եղել Հայաստանում, որանդ կանգնեցված էին նրա ոսկյա և պղնձյա արձանները⁶: Դժբախտաբար, առ այսօր հայտնաբերված ու պեղված շեն այդ տաճարներից ոչ մեկը և մեզ հայանի չէ, թե ինչ ձևով է պատկերվել ասավածուհին: Անահիթին են վերադրվում պղնձի մի արձանի դուխը⁷, Կամոյի շրջանի Հացառատ գյուղում գտնված ոսկյա մեղալիոնը⁸՝ երեխան դրկած կնոջ պատկերով⁹ և վերոհիշյալ նստած մերկ երեխան կողքին կանգնած կնոջ կավե արձանիկները¹⁰: Մենք ևս միանում ենք այդ գիտնականներին և գանում, որ վերոհիշյալ երեխաների հետ պատկերված ըրլոր կավե արձանիկները ներկայացնում են Անահիթին:

Այս կոմպոզիցիան, որ հին արմատներ ուներ և վաղուց էր հայտնի Արևելքում, լայն արածում ստացավ հատկապես հելլենիստական շրջանում: Այդպես են պատկերվել Արտեմիսը, Կիրելան, Աֆրոդիտեն, Դեմետրեն և ուրիշներ: Հայտնի է, որ հելլենիստական շրջանում հայկական պանթեոնի աստվածները համադրվեցին հունականների հետ, ինչպես, օրինակ, Արամադդը՝ Զևսի, Անահիտը՝ Արտեմիսի, Միհրը՝ Հեփեստոսի, Վահագնը՝ Հերակլեսի, Աստղիկը՝ Աֆրոդիտեի և այլն: Սակայն կարող էր մի ասաված իր ֆունկցիաներով համապատասխանել հունական կամ հարևան երկրների մի քանի ասավածների: Ուշ հելլենիստական շրջանում և հապկապես առաջին դարերում Միջերկրական ծովի արևելյան շրջաններում և Առաջավոր Ասիայում, ազգերի ու պաշտամունքների այդ խառնարաններում, ուժեղ պայքար էր տեղի ունենում պաշտամունքի հարցերում, որի արդյունքը լինում էր առաջին հերթին մի շարք ասավածների համադրություն (սինկրետիզացիա) մեկի մեջ: Այնուհետև յուրաքանչյուր ասածու նախկինում հասակորեն վերադրվող ֆունկցիաները նույնությամբ չեն պահպանվում: Որոշ ասավածներ ձեռք են բերում մի շարք ֆունկցիաներ և հակում են ցուցարարում դառնալու ընդհանուր, ունիվերսալ¹⁰: Մեզ մոտ այդ դերը կատարում է Անահիտը: Ըստ երևույթին Անահիտը, որ պաշտվում էր շաա երկրներում, յուրաքանչյուր երկրում պատկերվել է արրեր ձևերով, տեղական հատկանիշներին համապատասխան: Օրինակ, Միջին Ասիայում այն հիմնականում պատկերվել է մի ձեռքը սեղմած կրծքին, երբեմն ձեռքին ունենալով եռաանկ կամ նուռ և այլն, մյուսը իջեցրած ներքև, դեպի փորը կամ գիրկը: Թեև քիչ, բայց հանդիպում են նաև մերկ երեխայի հետ պատկերված արձանիկներ¹¹:

⁶ Կ. Վ. Միլիխ-Փաշայան, *Անահիթ դրոնուս պաշտամունքը*, Երևան, 1963, էջ 103—125:

⁷ Նեգիլյան, Պղնձե դուխ մի ի Հայաստան գտնուած, «Բազմավէպ», 1883, էջ 130—141:

⁸ Վ. Արամադայան, *Արտեմիսի Հայաստանում IV—XVIII դդ.*, Երևան, 1956, էջ 86:

⁹ Ե. Н. Аракелян, Основные результаты раскопок древнего Арташата, стр. 58; Ф. И. Тер-Мартиросов, *Եզդ. աշխ.*, էջ 84—86:

¹⁰ Г. А. Кошелевко, Культура Парфин, М., 1966, стр. 181—182.

¹¹ Л. И. Ремпель, Терракоты Мерва и глиняные статуи Нисы, Труды ЮТАКЭ, т. I. Ашхабад, 1948, стр. 332—337; Г. А. Пугаченкова, Коронластик древнего Мерва, Труды ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, стр. 118—123; *Նույնի*, Материалы по короплас-

Այս առումով հետաքրքիր են Դվինում հայտնարեբրված քարե արձանները: Դրանցից երկուսը¹² հիշեցնում են Անահիտին: Մեկը հագուատով է, վզին ունի մի քանի ուլունքաշար: Դժրախաարար, պահպանվել է միայն կրծքի վերին մասը, ուստի գծվար է ասել նրա ինչպիսին լինելու նույն անգում գտնված երկրորդ արձանի դուրսը չի պահպանվել: Նրա ստորին մասը անմշակ է, հավանաբար պատվանդանի վրա է կանգնեցված եղել: Այստեղ համալսափությունները պահպանված չեն, կինը պատկերված է շաա լայն ու կարծ, իսկ հագուատը ու մյուս մանրամասները ընդհանուր դժբրով են արված: Կինը ձեռքերով բռնել է կրծքերը (թե նոներ), որով և նմանվում է Միջին Ասիայում հայտնարեբրված Անահիտի արձանիկներին: Հավանաբար, այստեղ մենք ունենք Անահիտի զուա տեղական, սկզբնական, ավանդական պատկերը, երբ նրա ֆունկցիաները սահմանափակ էին, իսկ պաշտամունքը տարածված չէր:

Հայաստանում հայտնարեբրված կավե արձանիկներից ոչ մեկը, մյուս երկրներից հայտնի, Անահիտի արձանիկների ընտրոշ հատկանիշները չունի, մինչդեռ, Անահիտը, ինչպես վերը տեսանք, ամենաշատ սիրվել է հայոց մեջ և դա պետք է որ իր արտահայտությունը գաներ արվեստի բոլոր ընդգրկվածներում, այդ թվում նաև կորոպլաստիկայում: Ըստ երեույթին, Անահիտի կերպարն ունեցել է որոշակի կանոնիկ ձևեր: Բայց երբ հայկական պանթեոնի ասավածները համադրվեցին հունականների հետ, և տեղական արձանների հետ միասին հայկական աաճարներում դրվեցին Փոքր Ասիայից և նույնիսկ Հունաստանից բերված արձանները, ապա այդ կանոնիկ ձևերը պետք է որ իւտիտվեին: Անահիտը կարող էր պատկերվել հելլենիստական աշխարհում տարածված և ընդունված կին ասավածուհիների օրինակով: Ամենայն հավանականությամբ, Հայաստանում Անահիտի մի շարք բարեմասնություններից շեղտվել է հատկապես մեծ, ասավածամոր, մեծ մոր, մեծ տիկնոջ հատկանիշը, պատկերելով նրան մանկան հետ միասին, դրա մեջ ամփոփել ու շեղտել են նրա պողարերության, ամենայն Հայոց աշխարհի հովանավորողի ու պահապանի արգասավորության հատկանիշները: Քանի որ ռամեծն Անահիտ, որով կեայ և կենդանութիւն կրէ երկիրս Հայոց»¹³, Տրդատը Գրիգոր լուավորչին դիմելիս ասում է. «մանավանդ այսմ մեծի Անահտայ տիկնոջս, որ փառք ազգիս մերոյ և կեցուցիչ, զոր և Թագաւորք ամենայն պատուեն... որ է մայր ամենայն զդառաութեանց, բարերար ամենայն մարդկան ընութեան և ծնունդ է մեծին արին Արամազդայ»¹⁴:

Անահիտից Թագավորները իւնամակալություն էին հայցում, «Ողջույն հասեալ և շինութիւն դիցն օգնականութեամբ, լիութիւն պարարտութեան յարոյն Արամազդայ իւնամակալութիւն յԱնահիտ տիկնոջէ և քաշութիւն հասցէ ձեզ և

тпке Бактрии-Тохарстана, Эллинистический и Ближний Восток, Византия и Иран, М., 1967, стр. 177—179, 182—183; Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель, История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века, М., 1965, стр. 72.

¹² Կ. Գ. Ղաֆաղարյան, Հեթանոսական շրջանի գամբարաններ Դվինում, ՊՐԷ, 1974, № 4, էջ 41, նկ. 2, 3:

¹³ «Ագաթանգեղոս», էջ 38:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 31:

քաջէն վահագնէ ամենայն հայոց աշխարհիս...»¹⁵; նա Ոսկեմայր, Ոսկեծին, Ոսկեհաւ¹⁶ աստվածուհի էր, ստեղծագործող և ծննդարերող հաակություններ ուներ:

Կա՛վե արձանիկներ պատրաստող վարպեաները Անահիտին պատկերել են նույն թեմայով, իրոք ասորեր հորինվածքներով, նսաած, ծծկեր երեսան գրկին կերակրելիս, մանուկը կողքին կանգնած կամ երկու երեսալի հետ միասին, ծծկերը գրկին, իսկ մանուկը կողքին կանգնած, լազմոցին պակած, մանուկը ցածրադիր աթոռի վրա կողքին կանգնած և այլն: Նրա սեծությունը և ոչ հասարակ մահկանացու լինելը շեշտելու և ավելի հանգիսավորություն հաղորդելու համար, այս կոմպոզիցիան երբեմն պատկերված է սյունների մեջ, կամարի տակ: Անահիտը ծծկեր մանուկի հետ է պատկերված նաև Կամոլի շրջանի Հացառատ գյուղում գտնված ոսկե մեգալիտի վրա: Տարբերությամբ, որ այսպեզ երեսան աջ կողմում է և քիչ անրնական դիրքով¹⁷:

Կորոպլաստիկայում Անահիտի կնրպարը ասորեր կոմպոզիցիաներով պատկերելը ևս մի ապացույց է Անահիտի լայն փողոզդականության մասին: Այսինքն՝ նրա պատկերը գրվել է ոչ միայն ասաւրներում, այլև աներում, կախվել է իբրև մեգալիտ, ականջող և թալիսման:

Հայաստանի կա՛վե այս արձանիկների ճիշտ զուգահեռները մեզ հայանի չեն: Կինը երեսալի հետ պատկերելը կորոպլաստիկայում շատ է տարածված եղել, սակայն գրանցից քիչ թե շատ նմանություն ունեն միայն արևելյան կենարոններում պատրաստվածները: Դրանք¹⁷՝ հիմնականում նմանվում են Արաաշաաից և Արմավիրից գտնված արձանիկներին, որտեղ նսաած կինը կերակրում է ծնկին գրած ծծկեր երեսալին: Հավանաբար, սկզբնական շրջանում Անահիտը պատկերվել է ծծկեր երեսան գրկին նսաած (սյունների մեջ և առանց սյունների) կերակրելիս և վերոհիշյալ եռաֆիգուր արձանիկի նման, երկու երեսալով, ինչպիսիք հայտնի են Արմավիրից, Արաաշաաի դամարանաղաաից ու VII դրից և թվագրվում են մ. թ. ա. I դարով, իսկ մերկ մանուկը կողքին կանգնած կնոջ կա՛վե արձանիկը՝ մ. թ. I—II դդ.: Վերջին աիպի արձանիկներ շատ ևն հայանարեովել Արաաշաաի VII և VIII դուրների I—II դարերի շերտերից: Նույն ժամանակին են վերաբերում նաև պատահաբար գտնված արձանիկները, որոնք թվագրվում են մ. թ. ա. II—մ. թ. I դարերով¹⁸:

Կանացի այս նաւծ արձանիկները պատրաստվել են Հայաստանում: Ըստ որում, ծծկեր երեսալի հետ պատկերված թե՛ Արաաշաաի, թե՛ Արմավիրի արձանիկները ընդօրինակված են ներմուծված հելլենիսաական արձանիկնե-

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 73:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 422:

¹⁷ Ժ. Խաչատրյան, Հայաստանի անտիկ շրջանի մեղալիտները (մ. թ. ա. II—մ. թ. I դդ.), «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1973, № 5, էջ 53—54, տախա. II,:

¹⁸ Ahmed S. S., Early Parthians-Philhellenism as evidenced in figurines from Seleucia on the Tigris, Level III, Annales archeologiques arabes Syriennes, vol. 17, 1967, T. 1/2, III; E. Rohde, Griechische Terrakotten, Amelang, Leipzig, 1970, № 30; W. Van Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor, London, 1939, p. 6, № 20, pl. III.

¹⁸ Փ. Կ. Եր-Մարտրոսով, աշխ., էջ 86, 88:

րից, ուստի դրանք ավելի կանոնավոր են ու կատարյալ: Արմավիրի արձանիկի մակերեսն անզամ դեղնականաչավուն քուրբի վրայից, հելլենիստական արձանիկների օրինակով, պատած է վարդագույն ներկով: Դժբախտարար, մինչև օրս մենք չենք հայտնաբերել ո՛չ կաղապար և ո՛չ էլ արհեստանոցի հետքեր ու խոտան, ուստի կոնկրետ նշել արտադրության վայրը դժվար է:

Կավե արձանիկներ կարող էին պատրաստել և՛ Արմավիրում, և՛ Արտաշատում, և՛ Վաղարշապատում ու Հայաստանի մյուս քաղաքներում: Սակայն կասկածից վեր է, որ կավե արձանիկներ արտադրող հիմնական կենտրոններից մեկը եղել է Արտաշատը¹⁹: Մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ կավե արձանիկների պատրաստման ժամանակը համընկնում է Արտաշատի բուռն վերելքի հետ, իսկ հայտնաբերված կավե արձանիկների թիվը խոսում է այդ ենթադրության օգտին:

Արտաշատի հարավարևելյան դամբարանադաշտից հայտնաբերվել է մերկացող կնոջ պատկերով երկու արձանիկ (տախտ. XXIII,3): Այստեղ կինը պատկերված է սյունների մեջ, կամարած շրջանակի տակ (պահպ. մասի բարձր. մեկինը՝ 11 սմ, լայն. 7,5 սմ, մյուսի բարձր. 6 սմ): Նա կանգնած է կողքի, դեմքը դարձրած դեպի աջ: Ձախ ձեռքով թեթեակի բռնել է խոյակից և գեղեցիկ շարժումով հանում է ծալած ձախ ոտքի սանդալը:

Չնայած արձանիկները լավ չեն պահպանվել, սակայն երևում է. որ պատկերը կատարված է մեծ վարպետությամբ, համամասնությունների դաջողությամբ: Մարմինը վայելչակազմ է, շարժումը ընկան ու նազելի, դիմադժերը կանոնավոր, մազերը երկու մասի բաժանված՝ բարձր սանրվածքով:

Կանացի ֆիգուրը ինչպես իր կեցվածքով, այնպես էլ մշակմամբ մեծապես հիշեցնում է Հունաստանի հելլենիստական ժամանակաշրջանի քանդակազորությունը: Այն վերարտադրում է ուշ դասական շրջանի լավագույն ավանդույթները, մասնավորապես շարժման վերարտադրության հարցում:

Սա անտիկ արվեստի սիրված թեմաներից մեկն է, և այդ թեմաներով պատրաստված հայտնի բոլոր արձանիկները կապված են Աֆրոդիտեի հետ: Այսինքն՝ մերկացող Աֆրոդիտեն պատրաստվում է մտնել ջուրը:

Այդ թեմայով պատրաստված արձանիկներ են հայտնաբերվել Փոքր Ասիայից²⁰ (Միրինա, մ. թ. ա. II դ., չնյունիա), Բուլղարիայից²¹ (հելլենիստական) և այլ վայրերից²²: Այս թեման հանդիպում է նաև հունական բրոնզե արձանիկների մեջ: Էրմիտաժում պահվող բրոնզե արձանիկներից մեկը, որը գտնվել է Մակեդոնիայից, պատրաստված է մ. թ. I դարում հռոմեացի վարպե-

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 85—90:

²⁰ E. Rohde. Griechische Terrakotten, № 40; Simone Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains, Myrina, t. II, Paris, 1963, pl. 21 a; August Koster, Die Griechischen terrakotten, Berlin, 1926, № 81; H. H. Брунова, Греческая терракота, М., 1969, стр. 119, № 127.

²¹ Ц. Дремсизова-Нелчинова, Г. Тончева, Антични терракоты от България. София, 1971, № 127.

²² Fr. Winter, Die Typen der figuralen Terrakotten, Berlin und Stuttgart, 1903-2061—5, 207, 1, 3.

տի կողմից, մ. թ. ա. II դարի հելլենիստական կերպարի համաձայն: Հայտնի են այդպիսի արձանիկների 70-ից ավելի կրկնություններ²³: Այդ արձանիկները պատրաստված են Պրակսիտելի, Աֆրոդիտեի արձանների թեմաներով և գտնվում են մոտումենայ քանդակագործության աղբյուրության աակ²⁴:

Արտաշատի հարավարևելյան դամբարանադաշտի արձանիկները այդ թեմայով պատրաստված արձանիկների ասարանականներից մեկն են: Այս առումով մեծ հեաաքքություն է ներկայացնում Արտաշատի VII բլրից հայտնարերված կավե արձանիկը (պահպ. մասի բարձր. 8, 5 սմ): Այն բաղկացած է երկու ֆիգուրից, որոնք մրմյանցից բաժանվում են միջանկյալ սյունով և ամփոփված են երկու կամարների մեջ²⁵: Առաջին ֆիգուրն իր շարժումով կրկնում է վերոհիշյալ քանդակի գործողությունը, կանգնած է ուղիղ, ձախ ձեռքով հենվել է միջանկյալ սյան խոյակին, իսկ աջով հստում է սանդալը (ասիսա. XXIII):

Երկրորդ ֆիգուրը պակերված է արդեն լրիվ մերկացած, նա քայլում է դեպի աջ, ոակայն յոթվել է ետ և վերջին գգեստն է կախում սյունից: Շարժումները վերարտադրված են գեղեցկության զուտ հելլենիսական ըմրոնումով:

Մերկացող գնոջ վերոհիշյալ արձանիկները հավանարար ներկայացնում են Աստղիկ դիցուհուն, որը նույնպես կարևոր տեղ էր գրավում հայկական հեթանոսացան պանթեոնում: Այն սիրո ու դեղեցկության աստվածուհին էր, ինչպես նաև կապված էր ջրի ու պտղարերության պաշամունքի հեա: Աստղիկին էր նվիրված հայոց ամենամասայտկան ու սիրված տոներից մեկը՝ վարդավառը²⁶: Ինչպես վերը նշեցինք, Աստղիկը հասադրվում էր Աֆրոդիտեի հետ, որի սիրո, դեղեցկության, պտղարերության ու ջրի հետ կապված լինելու հատկանիշները միանգամայն համապատասխանում էին Աստղիկին:

Աստղիկին նվիրված մի շարք տաճարներ կային: Նրա պաշտամունքը լայն ասարժում ուներ Հայասանում: Այն ուժեղ է հաակապես Տարոնում, որտեղ Աստղիկին վերարերող ավանդական մի ղրույց է պահպանվել: Ըստ որի, Աստղիկը սովորություն ուներ դիշերները լողանալու Եփրատի (Արածանի) կիրճում: Երիասարդները լեռների լանշում կրակ էին վառում Աստղիկին տեսնելու, նրա դեղեցկությամբ զմայլվելու համար: Սակայն Աստղիկը նրանց հայացքներից քողարկվում էր շրջապար մշուշ ասարժելով²⁷:

Մերկ կանանց արձաններ և արձանիկներ Հայասանում վաղուց են հայտնի, որոնք ամուր կապված են տեղական, ավանդական անդրիադործության²⁸ հեա և եթե նրանց մեջ մենք ունենք անգամ Աստղիկին պակերող արձաններ, ապա ո՛չ պատկերման եղանակով և ո՛չ էլ կոսպոգրիաներով դրանք շեն առնչվում Արաշատի կավե արձանիկների հետ:

²³ «Античная художественная бронза», каталог выставки, Л., 1973, стр. 10, № 21.

²⁴ Н. Н. Бритоа, Греческая терракота, стр. 119.

²⁵ Ժ. Գ. Խաչատրյան, Հայաստանի անաիկ շրջանի կորոպլաստիկան,

²⁶ Ղ. Ալիշան, Հին հայաստանում կամ հեթանոսական կրոնք Հայոց, Վենետիկ, 1895, էջ 283.

²⁷ Գ. Սրվաճախյանց, Գրոց-բրոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 97—98.

²⁸ Լ. Գ. Ղաֆաշարյան, Հեթանոսական շրջանի դամբարաններ Դվինում, էջ 40—41.

Աֆրոդիտե-Ասադիկի հետ է կապվում նաև Արտաշատի մարմարե արձանը²⁹, Հստ որում, ե՛ր այս, և՛ կալն արձանիկները, պատրաստված լինելով Պրաքսիտելի ու նրա դարձրոցին պատկանող ստեղծագործությունների ազդեցությամբ³⁰, ունեն նույն արտահայտչաձևերը, դրավչությունը, յուրահասակ մեղմությունն ու թուլանքը: Նրանք իրենց թեթևությամբ խստորեն տարբերվում են Անահիտին վերագրվող, նստած սնուց վերոհիշյալ կապժ արձանիկների հանդիսավորությունից:

Կավե արձանիկների մեջ նկատելի են ընդունված որոշ կանոններ, որոնք առավելապես վերարբերում են հագուստի մշակմանը: Այդ կանոնները երբեմն վեր են ածվում սխեմատիզմի, թեև ի սկզբանե դրանք երևան են եկել ռեալիստական դիտողականությունից: Մարմնի առանձին հասվածներում մշակվել են շորերի ծալքերի առանձին տեսակներ, ծնկների վրա նրանք արվում էին գոգավոր, իսկ ներքևում՝ ուղղահայաց և աղեղնաձև: Այգալիսի մի հատված է բովանդակում արևելյան դամբարանադաշտից դտնված կանացի արձանիկի բեկորը (պահպ. մասի բարձր. 5 սմ): Կինը կանգնած է ձախ ոտքի վրա հենված (ոտքերը չեն պահպանվել): Նրա զգեստը աղեղնաձև ծալքերով իջնում է մինչև ծնկները (տախտ. XXIII⁶, XXIV⁶):

Գծվար է ասել, թե ում է պատկերել այս արձանիկը, բայց ծնկների վրայով անցնող վարդագույն հորիզոնական պուլգ գոտիները վկայում են, որ ոյ հասարակ սնաբու, հավանարար ինչ-որ աստվածուհու կամ իշխանուհու:

Այս առումով հեաաքըքիր է նաև հարավարևելյան դամբարանադաշտից գտնված արձանիկի պատվանդանը, որի վրա պահպանվել են մարգու ոաքերի թաթերը միայն (պահպ. մասի բարձր. 4, 7 սս): Մակերեսը պատած է դեղնականաչավուն քսուքով, որի վրա շագանակագույնով հորիզոնական դծերի մեջ ալիքաձև գոտի է արված (տախտ. XXIII¹):

Թեք գծերով է հարդարված նաև Արմավիրի³¹ ծնկաչոք մարգու արձանիկի պատվանդանը, սակայն վերջինիս մակերեսը, կրակի մեջ ընկնելու պատճառով, սևացել է, ուստի դժվար է ասել, թե այդ ժայպավենները ներկով են արված, թե փայլեցման եղանակով:

Հստ երևույթին, այս արձանիկները մարմնավորել են աստվածների, և արձանիկների վրա արված զարդերով շեշտել են նրանց ֆունկցիաները կամ այդ եղանակով ընդգծել են պատկերված մարդու վերնախավին պատկանելը:

Հայանի է, որ այդորինակ զարդերը ընորոշ են հելլենիստական շրջանի տեղական խեցեղենին: Ուստի, մեր նկարագրած դունազարգված արձանիկները կարող են պատկանել մ. թ. ա. I դարին: Գունազարգման այս եղանակը գուտ

²⁹ Б. Н. Аракелян, Основные результаты раскопок древнего Арташата в 1970—1973 годах, стр. 52.

³⁰ Աֆրոդիտեի կերպարը հելլենիստական քանդակագործության լեջ ամենատարածվածներից մեկն էր: Մարմարե, բրոնզե, կավե արձանիկները տարրեր ձեափոխություններով կրկնում էին մոնումենտալ արվեստի մեջ մշակված մերկացած Աֆրոդիտեի կերպարը: Ամենաշատը կրկնում էին կնիզացի քանդակագործ Պրակսիտելի ստեղծած Աֆրոդիտեի պատկերները: М. М. Кобылкина, Античная скульптура Северного Причерноморья, М., 1972, стр. 10.

³¹ Գ. Ա. Տիբուցյան, Արմավիրի պեղումները, լՂԳ, 1972, № 2, էջ 40, նկ. 5:

անդական երեւոյթ է ե շի հանդիպում մյուս երկրներէից գանձած անտիկ շրջանի կավե արձանիկներին մեջ:

Արաաշատի անրակոտանների թվում րավականին ստվար խումբ են կազմում երաժիշտների արձանիկները: Դրանք գերազանցապես կանացի են և պականում են երկու անսակի երաժշտական դործիք նվագողների: Մեկը քնարն է, դրված ձախ ուսին, իսկ մյուսը՝ կրծքին սեղմած փոքր բնով վին, ջնար (սազ) հիշեցնող մի երաժշտական դործիք է (աախա. XXIV_{3,4}): Երաժիշտների արձանիկներ հայտնի են նաև Արաաշատի VII րլրից ե բլուրների մակերեսից: Դամբարանադաշտից գանձած ջնարահարի վինը ե ձեռքերը պատկերված են դնդերի ձևով, իսկ բլուրների մակերեսից հայտնաբերված արձանիկը³² ա՛վելի լավ մշակում ունի:

Մշակվածության տեսակետից բոլոր երաժիշտների կավե արձանիկներն էլ րավականին կոպիտ են: Այդ հանդամանքն առավել ես նկատելի է հագուստների մշակման մեջ, սակայն պահպանված են մարմնի համաշափությունները և կեցվածքը, որը բնորոշ է հելլենիստական արվեստին: Բոլորն էլ հենված են մի ոտքի վրա և հաղուսաներն էլ հանդարա ե միալար գանգվածալին ծալքերով նշմարվում են ոտքերի վրա: Քնարահարներից մեկը վզին ունի ուլունքաշար (աախա. XXV₁₋₅):

Մյուսներից առանձնանում է հարավարեելյան դամբարանադաշտից զբտնրված քնար նվագող կանացի արձանիկներից մեկը, որի դեմքը, ինչպես ե գլխի հարողարանքը մանրամասն մշակված է (աախա. XXV₁): Ուշագրավ է քթի կառուցվածքը, որը միանդամայն սարբերվում է հունական ավանդներից, այն մի փոքր արծվաքիթ է: Այս քանդակի մեջ կանհայտորեն արտահայտվել է հոմեական դիմաքանդակի արվեստի ազդեցությունը, որոնց մեջ հաճախ հանդիպում ենք ազգային հաականիշներով օժաված ասրբեր զիմարանդակների: Դա նոր երեւոյթ էր մարդու անհասականությունը պատկերելու դործում ե հանձինս այս արձանիկի մեք ունենք այդօրինակ դիմապատկերներից մի եզակի օրինակ: Ուշագրավ է նաև ազգային ասարզը, ասփակ զխաշորի ձեով, որը հայերի կենցազում պահպանվել է առ այսօր: Դամբարանադաշտի, ինչպես նաև րլուրների կավե արձանիկները դանվել են մ. թ. I—II դդ. դամբարաններից ու շերաներից:

Ըստ բովանդակության, կավե այս արձանիկները պատկերել են տեզական երաժիշտների: Երաժշտությունը մշտապես հնչել է ժողովրդական առնահանդեսների, խնջույքների, թաղման արարողությունների ե ոազմի երթերի ժամանակ:

Ննագիտական պեզումները վկայում են, որ երաժշտական դործիքները Հայաստանում զալիս են դեռես մ. թ. ա. II հազարամյակից³³, Երաժշտա-

³² Ե. Ի. Аракелян, Очерки по истории искусства древней Армении, стр. 75, табл. XXXVII 2. Փ. Ի. Тер-Мартиросян, Նշվ. աշխ., էջ 88—90, նկ. 4.

³³ Է. Խաճաղուան, Հայկական հին երաժշտական դործիքները, «Աշխատություններ», Հայաստանի պետական պատմական թանգարան, 4. 5, Երևան, 1959, էջ 63 և հտ., Է. Akurgal, Urartaische und Altiranische Kunstzentren, Ankara, 1968, fig. 62, խնջույքի տեսարան է, որտեղ երաժիշտը քնար է նվագում:

կան դործիքների մասին ռազմաթիվ վկայություններ են պահպանվել նաև մեր միջնադարյան աղբյուրներում, մանրանկարներում ու պակերաքանդակներում:

Փավստոս Բուզանդը ինչույքի ժամանակ Պապ Թագավորի սպանության տեսարանը նկարագրելիս մյուս գործիքների՝ թմրուկների, սրինդների, փողերի կողքին հիշատակում է նաև քնարը: «Իրև ընդ գինիս մտին, որպէս զանաշին ուրախութեանց նուազն մատուցին արքային Պապայ և առ հասարակ թմրկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք իւրաքանչիւր արուեստօք պէսպէս ձայնիւք բարրառոհացն»³⁴: Քնարի և ջնարի մասին է հիշատակում նաև Թովմա Արծրունին, երբ հայ զինվորները պատերազմի են դուրս եկել Բուղտի գեմ: «Յձայնժամ հրաման ետուն սմենայն զօրանց ելանել ի պատերազմ. և ահա աղազակ և փողք և քնարք և ջնարք, և վառուկ ղենու և սրոյ և ամենայն պատրաստութեամբ սնհուն զօրացն մինչև գրէթէ ի հիմանց լլեռանն սապալել, և եհան զզօրսն մինչև մերձ ի գլուխ լերին»³⁵: Մատենադարանի ձեռագրերից մեկում (№ 732) ասված է, որ քնարի և թմրուկի ազիբը խոնավանալիս ախորժելի ձայն չի հանում³⁶:

Մի շարք հիշատակություններ կան նաև վինի, ջնարի մասին: Ինչպես վերը նշեցինք, Փավստոս Բուզանդը³⁷ նշում է, որ ներսես կաթողիկոսի մահից հետո նորից սկսեցին մեռելների վրա փողերով, փանդիոններով, վիներով ողբալ: Մովսես Խորենացին խոսում է այն մասին, որ ինչույքի ժամանակ Խորով Գարդմանացին գինով հարրած հեամուռա է լինում «ջնարահար քաջամատն կնոջ»³⁸: Գրիգոր Մագիստրոսը գրում է, որ Սառում լալկան ջնարահարները խմրով քաջի գովքն էին անում: «Այլ եթէ վարդապետն քո ծայրագոյն, ի Սարաւի ծորեալ, իբէն ջերմուկն ջայլիր ջոկ կապեալ ջնարահարացդ, ջատագով քաջին շեռուցանէն»³⁹:

Այսպիսով, կավե արձանիկները և աղբյուրները ցույց են աւելիս, որ քնարը և ջնարը վաղուց ի վեր ընդունված ևն եղել հայերի մեջ, և նաև հայկական երաժշտական գործիքներ են, որոնք հնչեցվել են աարբեր առիթներով:

Երաժիշտներ պակերող կավե արձանիկները անաիկ շրջանի կորույլասափակայի սիրված թեմաներից մեկն են եղել: Երաժիշտներ պակերող կավե արձանիկներ են հայանարերվել անաիկ շրջանի մի շարք հուշարձաններում⁴⁰: Սակայն մեր երաժիշտների կավե արձանիկները նույնպես ավելի մոտ են կանդնած արևելյան աիպերին: Վին նվագող կանանց նման արձանիկներ են

³⁴ Փ. Բուզանդ, V, լԲ:

³⁵ «Թոսմայր վրդ. նոճունուտ, Պասմուքուն տանն Արծրունեաց», Տիգրիս, 1917, էջ 296:

³⁶ Է. Խանգաղյան, նշվ. աշխ., էջ 86:

³⁷ Փ. Բուզանդ, V, լԱ:

³⁸ Մ. Խորենացի, գ. III, գլ. ԾԵ:

³⁹ «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», Աղբյուրանդրասյուր, 1910. էջ 209—210:

⁴⁰ Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Berlin, 1962, № 385, 389; W. Van Ingen, նշվ. աշխ., տախտ. XXXVII|270,271; Maurice Chehab, Les terres cuites au Liban, A l'Époque Hellénistique, le Rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures Periphéritiques, Paris, 1965, p. 507—510, pl. 127.

հայտնարեցվել Տիրգրոսի ասիի Սելեկիայից⁴¹ և միջինասիական հուշարձաններից⁴²,

կավե արձանիկների թվում մենք ունենք կանացի պատկեր, շքեղ դահավորակի վրա կիսապտուկած վիճակում, որի վերնամասը թերի է: Այն ես պաականում է ժանրային անսարանների տիպին և հավանարար կապված է անդրշիրիմյան աշխարհի հետ: Այն որպես կենցաղային պատկեր ավելի ընդունելի է հունական ավանդությունը, որը հելլենիոսական շրջանում հավանարար ընդունվել է նաև Հայաստանում: Հիանալի վերարտադրված են շորերի ծալքերը: Ամենայն հավանականությամբ, նույն վարպետությամբ պատկերվել է նաև դեմքը, որը չի պահպանվել (աախա. XXIV₁):

Գահավորակի վրա նսած կնոջ արձանիկի մի բեկոր հայտնարեցվել է Արաաշաաի VII բլրից (աախա. XXIV₂): Բազմոցի վրա նսած աղամարդու մի արձանիկ էլ հայտնի է Գաոնից: Առավել հետաքրքիր մի բեկոր, բազմոցի մասով, դանվել է Արմավիրից⁴³:

Կավե արձանիկների մեջ բավականին մեծ խումբ են կազմում հեծյալները, որոնցից հայտնարեցվել են ինչպես դամբարանադաշից, այնպես էլ բլուրների⁴⁴ պեղումներից և Գաոնից: Հեծյալների արձանիկների շափերը շատ են ասրերեղում իրարից (մոտ 7—8 սմ մինչև 18—20 սմ): Այս արձանիկների մեջ առավել բացահայտ ձևով են արահայտված արևայան և արեեկյան ուղղությունների հականիշները: Դրանց մի մասին ընդունելի է զանգվածայնությունը, իսկ մյուսները աչքի են ընկնում իրենց մանրամասն մշակմամբ և մակերեսը պատկերելու արտակարգ զղացողությամբ: Բոլորն էլ պատկերում են աղամարդկանց, բավականին անվրդով դիրքով հեծած բուռն շարժման մեջ դտնվող քառասորոփ ու ծառս եղած ձիու վրա (աախա. XXVI₁₋₅): Պատկերների այս հակադրությունը բավականին հին ավանդույթներ ունի Հայկական լեռնաշխարհում և ինքնին կարող է վկայություն լինել այս պատկերների առնվազն հորինվածքի անդական ծագման մասին: Մի կերպարի մեջ ասրերեղ ընավորությունների մարմնավորման երեույթը դալիս է տակավին ուրարական արվեստի ավանդույթներից (վահանների վրայի առյուծները)⁴⁵: Մարդիկ ձիու վրա պատկերված են երեք քառորդ թեքմամբ: Այս կեցվածքը հայ կերպարվեստում պահպանվեց մինչև XIII—XIV դդ. (հայ կենցաղային քանդակներ): Սակայն, ի ասրերեղություն նախորդ և հետագա նմուշների, սրանք կրում են հելլենիոսական արվեստի վառ արահայտված կնիքը, որը նկատելի է հա-

⁴¹ W. Van Ingen, *ԾԳ. աշխ.*, տախա. XXXVIII₂₇₅, XXXIX₂₈₅: Ch. Ziegler, *ԾԳ. աշխ.*, № 399:

⁴² В. Н. Пилипко, Терракотные статуэтки музыкантов из Мерва, ВДИ, 1969, № 2, стр. 101—104, рис. 1, 2, *զբականությունը տե'ս նույն տեղում*:

⁴³ Գ. Ա. Տիրացյան, Արմավիրի 1973 թ. պեղումների արդյունքների նյութերից, ՊՐԸ, 1974, № 2, էջ 176, նկ. 3:

⁴⁴ Б. Н. Аракелян, Очерки по истории искусства древней Армении, стр. 75, табл. LXXXIX, 1, 2:

⁴⁵ Առյուծները պատկերված են խաղաղ դիրքով, սակայն կասաղած դեմքով: Այդ երեույթը ընդգծում է Բ. Բ. Պիտրովսկին, նշելով Ն. Ակուրդալի ապավորությունը: Б. Б. Пиотровски, Искусство Урарту, Л., 1962, стр. 118:

մաշափությունների ներդաշնակ գեղեցկությունը պահպանելու և ընդհանուր կերպարի ռեալիստական մշակման մեջ: Այդ հանգամանքը առավել լավ երեվում է արեմտյան ուղղության քանդակների մեջ, որոնք մեծ հմտությամբ պատկերում են մարդկանց և կենդանիների մարմինները, շորերի ծալքերը, ինչպես և շարժման ներքին ռիթմը: Տարադի տեսակներն իրենց հերթին ադրսվում են հելլենիստական ասարզների հետ, հատկապես թիկնոցները, որոնց ծալքերի արտահայտման ձևի մեջ նկատելի է վերոհիշյալ տիպականացած մոտեցումը:

Հեծյալների արձանիկներից երկուսը, որոնցից մեկը գտնվել է դամբարանադաշտից (աախտ. XXVI), մյուսը՝ VIII դրից, պատկերված են ձիերը հանդիստ կանգնած վիճակում, միայն առջեի ձախ ոտքը բարձրացրած դիրքով: Ըստ երևույթին, այսպեղ շեշտված է նրանց պաշամոնքային նշանակությունը: Այս և վերոհիշյալ արձանիկների միջև ընդհանուր է հեծյալի դիրքը, հագուստը և շարժումը: Ամենայն հավանականությամբ, դրանք միևնույն կերպարը վերաբաղող հեծյալներ են:

Արդյոք ո՞ւմ է պատկերել հեծյալի արձանիկը, որը, մոր ու մանկան արձանիկի նման, ամենաառաժմածն է և հայանի արձանիկների մեջ թվով ամենաշատը:

Հայ հեծելազորայինի՞: Դժվար թե: Ճիշտ է, հայկական այրուձին վաղուց էր հայանի ու փառարանված, սակայն նրա անդեն լինելը, ծածանվող մեծ թիկնոցը, որը կիսանգարեր հեծյալ մարտիկին կռվելու ժամանակ, չի իուսում դրա օգտին:

Պարթևական շրջանում, Առաջավոր Ասիայում և Հռոմեական կայսրության մեջ, լայնորեն տարածված էր հերոսացած ու անմահացած (աստվածացված) հեծյալի կերպարը, որը պաշտամունքային նշանակություն ուներ⁴⁶: Շատ հնարավոր է, որ մեր հեծյալների արձանիկները պատկերում են հենց այդ կերպարը:

Արդյոք մեր հեծյալը չի՞ մարմնավորում Միհրին, Արամազդի որդուն, արեգակի և կրակի աստծուն: Ձին կապված էր արեգակի պաշտամունքի հետ և հին Արևելքում ու Փոքր Ասիայում համարվում էր սրբազան կենդանի⁴⁷: Արեվելքի մի շարք ժողովուրդներ ձին համարում էին Արև՝ աստծուն ձոնված կենդանի⁴⁸: Հայերի մոտ նույնպես ձին պաշտվում էր և կապված էր արևի հետ: Քսենոփոնը իր ավար վերցրած պառավ ձին նվիրում է ղեղշավագին, որպեսզի նա անուցի ու զոհարների Հելիոսին⁴⁹, իսկ փոխարենը վերցնում է մարուկներից մեկը:

Ի. Ա. Օրբելին և Կ. Վ. Տրևերը դտնում են, որ Կովկասի ժո-

⁴⁶ А. Н. Щеглов, Фракийские посвященные рельефы из Херсонеса Таврическо-го, Древние фракийцы в Северном Причерноморье, М., 1969, стр. 173—177; М. М. Кобылина, Античная скульптура Северного Причерноморья, М., 1972, стр. 18.

⁴⁷ Այդ են վկայում ձիու պատկերով առաջավորասիական և հասկապես արեմենյան ու պարթևական սիստեմները:

⁴⁸ Հերոդոտոսը վկայում է, որ մասսագետները բոլորից առավել պաշտում են արևը և նրան զոհ են մատուցում ձիեր (Herod., I, 216):

⁴⁹ Քսենոփոն, Անարասի (Թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի), Երեան, 1970, էջ 98 և ծան. 26:

ղովորդներն իրենց հավաաալիքներում ձիու կերպարի մեջ անսնում էին արևի ասածուն՝ Միհրի⁵⁰։ Ձին իբրև արևի խարճրղանիշ լավ հայտնի էր իրանալեզու ցեղերի մոտ։ Սարարոնը վկայում է որ աքեմենյանների արապեանության ջրջանում Արմենիայի սաաաապր պարսից արքային ուղարկում էր տարեկան 20000 մարուկ միհրական առների համար⁵¹։

Միհրի հետ են կապվում Տիգրան III-ի (մ. թ. ա. 20—8 թթ.) զրամների վրա պաակերված, առչևի ոաքը բարձրացրած ձին⁵², Տիգրան IV-ի և էրատոյի զրամի վրա պաակերված ձին⁵³, վրասաանից հայանաբերված, հաաակին ձիու պաակերով արծաթյա թասերը⁵⁴, հունա-րակտրիական վերջին թագավոր Հելիոկլեսի զրամների ընդօրինակությանների վրա պատկերված առչևի ոաքը բարձրացրած ձին⁵⁵ և այլն։

Այս հարցի պարղարանման համար մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ձիու առչևի ոաքը բարձրացրած հեծյալի արձանիկները։ Հինարևելյան պաաամունքային պատկերների մեջ հաաախ են հանդիպում⁵⁶ կենաց ծառի մոա կանղնած, առչևի ոաքը բարձրացրած սրրաղան կենղանիներ, կոմպոզիցիա, որր սիմվոլիկ է և ունի պաաամունքային նշանակություն։ Առչևի ոաքը բարձրացրած ձիու վրա նաաած հեծյալի պատկերներ կան վրասաանից⁵⁷ (Ուրրնիսի) հայտնարերված փոքրասիական համարվող կնիքների վրա (մ. թ. ա. I—II դդ.), Բուվղարիայում⁵⁸ հայանաբերված արծաթյա թասի վրա (մ. թ. II—I դդ.), Նիսայից հայանարերված պարթևական կնիքների դրոշմվածքների վրա,

⁵⁰ А. Борисова, Надписи на серебряной чаше из Борн (Грузия), Сообщения Гос. Эрмитажа, IV, 1963, стр. 8.

⁵¹ Strab., XI, 14, 9.

⁵² Զ. Պատկեան, Արտաղեսան հարաուքեան զրամները, Վիեննա, 1969, ախա. 6, նկ. 29—1, ախտ. 4, նկ. 30, P. Z. Bedoukian, A classification of the coins of the Artaxiad dynasty of Armenia, The American Numismatic society, Museum Notes 14 (1968), New York, p. 64, pl. XI₃.

⁵³ P. Z. Bedoukian; Coinage of the later Artaxiads, The American Numismatic Society, Museum Notes 17 (1971), New York, p. 138, fig. 3.

⁵⁴ К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии (по материалам торевтики первых веков нашей эры), Тбилиси, 1976, стр. 84, ссылка 196.

⁵⁵ В. М. Массон, Древнебактрийские монеты, чеканенные по типу тетрадрахм Гелиокла, «Эпиграфика Востока», II, М—Л., 1956, стр. 63—75; Б. Я. Ставиский, Кушанская Бактрия: проблемы истории и культуры, М., 1977, стр. 114, 115, 119, 120, рис. 12г.

⁵⁶ E. Strommenger-M. Hlrmer, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, München, 1962, S 269, 273; К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии, Тбилиси, 1976, стр. 86.

⁵⁷ К. А. Джавахишвили, Памятники глиптики городища Урбниси, Тбилиси, 1972, стр. 91—92, № 131—135.

⁵⁸ Атанас Милчев, Новооткрыто сребърно Тракийско съкровище от с. Якимово III, Михайловградско, «Археология», 1973, № 1, стр. 1—3, рис. 3 а, б; Т. Герасимов, Златна апликация с изображение на Тракийския бог-кошкин, «Известия» на Археологическая институт, XV, 1946, стр. 186; К. В. Тревер, Памятники грекобактрийского искусства, М.—Л., 1941, стр. 87—90, рис. 23—24.

որը համարվում է հեծյալ թագավորի պատկերը⁵⁹։ Նման պատկերներ կան Յրահատակի և Գոթարոտի՝ մ. թ. ա. I դ. վերջի—մ. թ. I դ. դրամների վրա⁶⁰։

Պալմիրայի կրոնական ունեւորների մեջ գոհարբույթյան տեսարանում գոհասեղանի առջև կանգնած են երկու հեծյալ։ Որոնց ձիերի առջևի ոտքերը բարձրացրած են։ Այս կոմպոզիցիան հանդիպում է ինչպես կենաց ծառի, գոհասեղանի հետ, այնպես էլ առանձին⁶¹։ Այսինքն, այդ դիրքով կանգնած սրբադան կենդանիները և հեծյալներն ունեն պաշտամունքային նշանակություն։ Սեր. հեծյալի արձանիկները ամենայն հավանականութամբ մարմնավորում են Միհրին։ Հեծյալի շքեղ հանդերձանքը, պաակերման ձևը, սլացիկ դիրքը վկայում են նրա հասարակ մտկանացու շինելու մասին։ Այդ ենթադրության օգտին են խոսում նաև հեծյալի տարազի նմտնությունը Նիմրուզ դազի բարձրաբանգակների՝ Անտիոքոս I-ի ու Միհրի⁶² և Նիմֆայոսի Արսամեայի⁶³ Միհրի արձանի պատմուճանների հետ։ Ինչ վերաբերում է հեծյալի սրագագաթ զիսարկին, ապա այն նման չէ հայ թագավորների, համենայն դեպս, արաաշեայանների թագին, իսկ արշակունիների թագի ձևը առայժմ մեզ անհայտ է։ Հայկական դահին նսասած արշակունիները հնարավոր է, որ կրեին արտաշեսայանների նման թագ, կամ ընգունեին պարթև տրշակունիների թագի ձևը։ Բայց ո՛չ առաջինը, ո՛չ էլ երկրորդը սրագագաթ չեն։ Մինչդեռ Միհրը թրակիակտն այգպիսի զլխարկով հաճախ է պատկերվել⁶⁴։

Միհրի պաշտամունքը, որը ին արմատներ ուներ և աքեմենյան ու հելլենիսական շրջանում բավականին զարգացած էր, մ. թ. տոաջին դարերում տարբեր ձևերով լայնորեն տարածվեց Միջին Ասիայից և Հյուսիսային Հրդեկաստանից մինչև Ասլանտյան օվկիտոսս և դարձավ քրիստոնեության հիմնական հակառակորդը⁶⁵։ Այդ շրջանում Միհրը համադրվում է մի շարք աստվածների հետ և ձևաք է բերում տարբեր ֆունկցիաներ⁶⁶։ Ուստի Միհրը պատկերվել է տարբեր ձևերով, խավարր մարմնավորող եզանր դաշույնահարելիս, հեծյալ՝ իր արրանյակների հետ միասին, ռազմակառքով, զինվորի կերպարանքով⁶⁷ և այլն։ Եատ հնարավոր է, որ Հայաստանում Միհրը պատկերվել է նաև վերոհիշյալ հեծյալի կավե արձանիկների նման, հանգստ կանգ-

⁵⁹ М. Е. Массон, Г. А. Пугаченкова, Оттиски парфянских печатей из Нисы, ВДЛ, 1954, № 4, стр. 166, рис. № 37.

⁶⁰ J. de Morgan, Manuel de numismatique orientale, I, Paris, 1923—1936, p. 143, fig. 143, 58.

⁶¹ R. Ghirshman, Iran, Parthes et Sasanides, p. 75, fig. 85; G. Alföldy, Das römische Pannonien, Das Altertum, B, 9, Heft 3, Berlin, 1963, S. 153, fig.; К. Мачабелу, նշվ. աշխ., էջ 84—85.

⁶² K. Humann und O. Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin, 1890, Band II, S. 55.

⁶³ F. K. Dörner und Th. Goell, Arsameia am Nymphalos, Berlin, 1963.

⁶⁴ R. Ghirshman, Terrasses sacrées de Bard-é Néchandeh et Masjidé Solaiman, Paris, 1975, v. 1, p. 46. 193.

⁶⁵ Г. А. Кошленко, Ранние этапы развития культа Мифры, «Древний Восток и античный мир», сб. ст., изд. Моск. ун-та, 1972, стр. 75.

⁶⁶ А. Н. Шеглов, նշվ. աշխ., էջ 176.

⁶⁷ Г. А. Кошленко, նշվ. աշխ., էջ 82—84; R. Ghirshman, նշվ. աշխ., էջ 46, 193.

նած, առջևի ուսքը բարձրացրած և սլացիկ վաղբի վիճակում դանվող ձիու վրա: Այսինքն՝ այս դիրքով կանգնած սրրաղան կենդանիները և հեծյալները ունեն պաշտամունքային նշանակություն և հնարավոր է, որ մեր արձանիկները մարմնավորում են Միհրին: Սակայն այս հարցի վերջնական պատասխանը կարող են առև հեռադա պեղումները:

Ժամանակագրական առումով հավանական է որ ձիու ուսքը բարձրացրած հեծյալի արձանիկները պատկանում են մ. թ. I—III դարի կեսերին: Այդ են վկայում շերաագրական դիառոլոթյուններն ու դամբարանային հարակից նյութերը:

Մեր հեծյալների արձանիկները թեև իրենց ոճով ու պատկերման եղանակով առավել մոտ են կանդնած պարթևական⁶⁸ հեծյալների արձանիկներին, սակայն մանրամասներով որոշակիորեն տարբերվում են նրանցից:

Կավե արձանիկներից մեկը պատկերում է լայն րացած ուսքերով կանդնած, ձեռքերը կողքերին հաղթականորեն կանթած տղամարդուն (աախա. XXVII⁶): Վերջինիս հագուստը հասնում է մինչև ծնկները և ուրիշ է որևէ ծալքից, այն նկատելի է միայն թևերին: Թիկունքից իջնում է վզի շուրջն ամրացրած թիկնոցը: Դժբախտաբար դեմքը չի պահպանվել (բարձր. 12 սմ), սակայն երևում են գլխի ձախ կողմից իջնող գլխատրի կախված ծայրերը, որոնք ծածկել են ուսերը: Գլխարկի պահպանված փեշերը հիշեցնում են Պևասական պատմական թանգարանում պահվող վսահանակիր զինվորի արձանիկի գլխառնը, որը համարվում է թրակիական⁶⁹: Պատկերն արված է բավականին սխեմատիկ, որը վերաբերում է ինչպես ֆիզուրի ընդհանուր պատկերին, այնպես էլ հաղիվ նշամարվող մանրամասներին: Այս արձանիկի գուգահեռները մեղ հայանի շեն: Այն աարբերվում է պարթևական կամ արևելյան ախյի հայանի, միայնակ պատկերված աղամարդկանց արձանիկներից: Հեռաքրքիր է, որ նման հաղուսա ունեն նաև Պերսեպոլսի № II, V, VI դամբարանների վրա պատկերված հայերը⁷⁰: Արձանիկը, հավանաբար, պատկերում է հայ զորավարի կամ իշխանի:

Կավե արձանիկների մեջ մենք ունենք մի ուռուցիկ դիմապատկեր, որի միայն մի մասն է պահպանվել: Այն պատկերում է ուռուցիկ թշերով մանկան: Հիանալի մշակված է մակերեսը, աչքերը, քիթը, որոնցում պահպանված են հունական դիմակներին բնորոշ դիմագծերի կանոնները: Ամենայն հավանականությամբ, պատկերը վերարատրել է ինչ-որ ներքին հուզմունք, որի պատճառով րևանը պատկերված է բացված վիճակում: Գլուխը հարդարված է ուղիղ գծերով ժապավենաձև գլխաղարկով: Այն, հավանաբար, պատասխանված է ներմոտված կաղապարի մեջ և պատանում է մ. թ. I դարին (աախա. XXVII¹):

Ուշագրավ է զինվորի արձանիկը, որը պատկերված է ձախ ուսքը քիչ ա-

⁶⁸ R. Ghirshman, Iran, From the earliest times to the Islamic conquest, Harmondsworth, 1954, pl. 38(a); Г. А. Кошелевко, *նշվ.* աշխ., էջ 201, վերևինը:

⁶⁹ В. И. Пругло, Позднеэллинистические Боспорские терракоты, изображающие воинов, «Культура античного мира», сб. ст., М., 1966, стр. 208.

⁷⁰ E. F. Schmidt, Persepolis, III, Chicago, Illinois, 1970, fig. 40, № 20.

ոնաջ, աջ ոտքին հենված վիճակում, աջ ձեռքը դրված է կոնքին, դաշույնի վրա: Ձախով ընկնել է զրեթե օվալաձև վահանը, որի վրա վերից վար շեղանկյունաձև ուռուցիկ դարդ կա: Վերնամասը հարգարված է շքիզ զարդերով, որոնք, դժբախտաբար, կտրվածքի պատճառով վատ են երևում: Տարագի մանրամասները բացակայում են (աախա. XXVII₂): Ընդհանուր առմամբ պահպանված են համաշափությունները: Նման մի արձանիկ պահվում է Պետական պատմական թանգարանում: Վերջինս ավելի լավ է պահպանված և շատ ավելի կառարյալ մշակում ունի:

Զինվորն ունի խորիստ ու անվրդով կեցվածք: Ձախ ձեռքում ընկած վահանը կանոնավոր օվալաձև է: Զինվորի տարազը ավելի ճոխ է և մանրամասները լավ են արված: Կոնաձև գլխարկի ականջակալները իջնում են ներքև և ծածկում ուսերը: Մինչև օրս Հայաստանի անտիկ շրջանի հուշարձանների պեղումներից թեև հայտնաբերվել են սրբեր, դաշույններ, նեասուլաքներ, նիզակի ու տեղի ծայրեր, սակայն այդ ամենը քիչ են ամրողչական պատկերացում կազմելու Հայաստանի անտիկ շրջանի զինվորի հանդերձանքի ու սպառազինութայն մասին: Զինվորների այս արձանիկները ուշազրավ են իրենց խոշոր օվալաձև վահաններով, որոնք ծածկում են նրանց ձախ կողմը, ուսից մինչև ծնկները, և աքինակներով: 163 թ. Հայաստանի նվաճման առթիվ Լուկիոս Վերոսի կտրած շքադոսմի Բ կողմում ձեռքերը կապած երկու հայ զինվորների վերևում ուղղակի ավար վերցված զենքերի մեջ պատկերված են օվալաձև վահաններ, որոնք վերից վար ուռուցիկ մաս ունեն⁷¹: Ինչ վերարկում է աքինակներին, ապա դրանք հանդիպում են ինչպես վաղ, այնպես էլ մ. թ. ա. I (Նիմրուզ դաղ) և մ. թ. առաջին դարերում: Այդօրինակ վտահաններով արձանիկների ապրտծման շրջանակները բավականին լայն⁷² են: Ինչպես, օրինակ, Լուվրում պահվող արձանիկը համարվում է Ալեքսանդրյան, այդպիսիք հայտնի են Բոսփորյան թագավորության քաղաքներից⁷³, որոնք թվադրվում են ուշ հելլենիստական դարաշրջանով, Փոքր Ասիայից⁷⁴, Սիրիայից⁷⁵ և այլ վայրերից⁷⁶: Օվալաձև խոշոր այդ վահանները համարվում են կելտական-գալաթական, որոնք, Պավսանիոսի վկայությամբ, այդ վահանների օգնությամբ կարողանում էին անցնել գետեր⁷⁷: Դեռևս հելլենիստական շրջանում օվալաձև

⁷¹ Զ. Պտուկեան, Հայաստանի վերաբերել հոմեկական դրամներ և մեդալիոններ, Վիեննա, 1971, տախտ. 27, 51

⁷² Fr. Winter, Die Typen der figurlichen Terrakotten, Berlin und Stuttgart, 1903, t. 384, 1-4, 7, 11.

⁷³ Н. И. Соколовский, О Боспорских шитах, КСИИМК, вып. 58, 1955, стр. 16-20, рис. 2, 1-3, 3; В. И. Пруцко, 224. 224. 224., էջ 205-210.

⁷⁴ Mollard-Besques, Catalogue raisonne des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains, t. II, Myrina, pl. 150 b; S. Mollard-Besques, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs étrusques et romains, III, Epoques Hellénistique et Romaine Grèce et Asie Mineure, vol. I, Paris, 1971, pl. 69c.

⁷⁵ W. Van Ingen, 224. 224., pl. XXVIII, 195 (400), 196, XXV.

⁷⁶ R. Ghirshman, Bégam, Recherches Archéologiques et Historiques sur les Kou-chans., Le Caire, 1946, Tome XII, p. 185, pl. X, 5; Ch. Ziegler, 224. 224., № 468-470.

⁷⁷ Paus., X. 20, 7; 21, 3.

վահանը իր պաշապանական բարձր հատկութունների շնորհիվ ընդունվել է մի շարք ժողովուրդների կողմից⁷⁸, հատկապես Փոքր Ասիայում: Սակայն օվալաձևին մոտ վահաններն, ավելի վաղ, մ. թ. ա. V դարում, հանդիպում է Խրակիայում⁷⁹: Օվալաձև վահաններն արդեն մ. թ. ա. II դարում հունական զինվորների ուղղմական հանդերձանքի մաս էին կազմում: Բայց նման վահաններով սովորաբար պահպանվել են կելտերը⁸⁰: Ինչ վերաբերում է զլխուրկին և վրան զոտի կապած երկար վերնաշապկին, ապա դրանք, ինչպես վերը նշեցինք, կապվում են թրակիացիների հետ: Հայտնի է, որ գալաթացիները ներխուժել են Հունաստան և Փոքր Ասիա, որտեղ հաստաավելով (մ. թ. ա. III դ. 70-ական թթ.) մի շարք ընդհարումներ են ունեցել հարեան ժողովուրդների հետ: Դա էլ, ըստ երեուլթին, հայանի է դարձրել նրանց: Հնարավոր է, որ Փոքր Ասիայում ապրելու ընթացքում էլ նրանց զինվորական հանդերձանքը աչղվել է հարեան ժողովուրդներից: Այնուհետև գալաթացիները իբրև վարձկաններ ծառայել են հելլենիստական պետությունների, այդ թվում նաև սելևկիանների⁸¹ և Միհրդատ VI-ի բանակում⁸²:

Օվալաձև վահաններով զինվորների արձանիկները ըուլոն էլ կոմպոզիցիայով և մանրամասներով իրարից ասարեբրվում են: Հայաստանի արձանիկներն իբեցնց ձևով ավելի մոտ են արեելյան տիպերին: Կարելի է ենթադրել, որ օվալաձև վահանը հայկական բանակի սպառազինության մեջ է մտել, հավանաբար, Տիգրան II-ի օրոք, բանակի վերակազմության ժամանակ, որի արձագանքները պիտի համարել Մովսես Խորենացու վկայությունը, որ «հեռեկամաբար ի վերայ ուսոց ձիաց բերեալք, և պարաւորքն առ հասարակ դիպաղեզունք, և շերաւորքն ի սուսեր և ի աէդ նիզակի վառեալք. մերկքն վահանօք և ղղեսաուք երկաթօք պարածածկեալք»⁸³: Մանթոլությունը այդ վահանի հետ կարող էր տեղի ունենալ հարեան հելլենիստական երկրների բանակների հետ ընդհարվելիս: Ուստի հնարավոր է, որ այս արձանիկները պահպանում են իրենց սպառազինությանը հելլենիստական պետությունների բանակներին նմանեցված հայ հեռեակ զինվորի: Հնարավոր է նաև, որ դրանք պարաստված լինեն ներմուծված կավե արձանիկների օրինակով: Արաշատի արձանիկը անհավան վարպետի արապերանք է: Այն կարող է պահպանել մ. թ. I դարին:

Ուշադրավ է ծնկաշոք ազամարդու կավե արձանիկի ներքին մասը: Աջ ծունկը դետոնին դրած երիասարդը կարճ անդրավարտիք ունի, որի եզրերը աչղրերի ու մեջքի վրա լավ անջաաված են մարմնից: Չախ կոզմում մեջքի գոտուց ինչ-որ բան է կախված, որի ինչ լինելը որոշակի չէ: Ծիշա այդպիսի արձանիկի մի բեկոր գտնվել է IX դարի մակերեսից: Նման արձանիկի բեկոր հայտնի է Արմավիրից⁸⁴, վերջիններս ավելի ընդհանուր դժբեով են պահպանված: Ար-

⁷⁸ M. Launey, Recherches sur les armées hellénistiques, Paris, 1949, t. I, p. 282.

⁷⁹ Н. Н. Соколовский, «Зв.», — 27, — 28, էջ 23:

⁸⁰ В. Н. Прugel, «24.», — 27, էջ 207:

⁸¹ Appian, Syriae, XXXII.

⁸² В. Н. Прugel, «24.», — 27, էջ 210:

⁸³ Մ. Խորենացի, գ. 1, 41, ԻԴ:

⁸⁴ Գ. Ա. Տիրացյան, Արմավիրի պեղումները, 129, 1972, № 2, էջ 40, նկ. 5, նույնի, Հնագիտական աշխատանքներ Արմավիրում, էջ 96:

տաշատի արձանիկն ավելի մանրամասն է մշակված: Դժվար է ասել, թե ուս-
կն մարմնավորել այս արձանիկները, նետաձգի՞, թե սի որևէ աստծու, Հեր-
կուլեսի՞ն, Վահագնի՞ն: Այդ հարցի պաաստիանը կտան միայն հետագա պե-
ղումները, երբ ի հայտ կգան ամրողջական արձանիկները:

Արմավիրը արձանիկները գտնվել են մ. թ. ա. I գարի շերտից՝
Մեր արձանիկը վերարձրում է մ. թ. I դարին:

Այսպիսով, ուսումնասիրութունը ցույց է տալիս, որ մ. թ. ա. I—մ. թ. I—II դարերում Հայաստանում կորոպլաստիկան ըարձր վարդացման և հա-
սել ե իր գեղարվեստական արժանիքներով չի զիջում տվյալ ժամանակաշրջա-
նի մյուս երկրների կորոպլաստիկային: Այդ հարցում կարևոր խթան հանդի-
սացան ուշ հելլենիստական շրջանում սոցիալ-տնտեսական կյանքի վարույ-
ցումը, քաղաքների ու քաղաքային կյանքի աճը, հարևան հելլենիստական
երկրների հետ առևտրատնտեսական ու մշակութային առավել սերա կապերի
հաստատումը, ինչպես նաև հելլենիստական երկրներից Տիգրան II-ի և Ար-
տավազդի կողմից Հայաստան գաղթեցված և քաղաքներում բնակեցված քա-
ղաքային բնակչությունը: Հայաստանի անտիկ շրջանի կորոպլաստիկան իր
ինքնատիպությամբ հանդերձ, ունի մի շարք բնորոշություններ անտիկ ուշ-
խարհի մյուս երկրների կորոպլաստիկայի հետ: Այն մոտ է կանգնած փոքր-
ասիական և սիրիամիջագետքյան կենտրոնների կորոպլաստիկային: Դա ա-
ռաջին հերթին արտահայտվում է նրանց նմանությամբ և ռճական առանձնա-
հատկությունների մեջ: Այսինքն՝ Հայաստանի կավե արձանիկների պատկեր-
ները նույնպես ունեն ճակատայնություն: Ճակատայնությունը բնորոշ էր
Առաջավոր Արևելքի (Դուրա-էվրոպոս, Հաթրա, Աշուր, Տիգրիսի ափի Սելևկիտ
և այլն), Միջին Ասիայի (Մարգիանա և այլն) և, ըստ երևույթին, Իրանի կենտ-
րոնական շրջանների համար⁸⁵:

Հայաստանի կավե արձանիկների մեծ մասի գլուխները դժբախաարար
չեն պահպանվել, իսկ պահպանվածների դեմքերն էլ հիմնականում վնասված
են: Սակայն բոլոր արձանիկները, ինչ կոմպոզիցիայով էլ նրանք պատկերված
լինեն, դեմքով միշտ ուղղված են դիտողին: Դա վերարձրում է և՛ պաշտա-
մունքային, և՛ ժանրային թեմաներով պատրաստված արձանիկներին: Օրինակ,
մոր ու մանկան՝ Անահիտին պատկերող կինը հանդիսավոր նստած, իր խո-
շոր աչքերով նայում է դիտողին, Աստղիկը թեև պատկերված է պրոֆիլ, սա-
կայն գլուխը դարձրել է դեպի դիտողը, հեծյալի արձանիկը, որը Միջագետ-
քում վաղուց չի տարածված, այժմ նոր հատկանիշ է ձևաք բերում: Այսինքն՝
հեծյալը ոչ թե առաջ է նայում, այլ նրա գլուխը թեքված է դեպի դիտողը⁸⁶:
Մեր հեծյալի ոչ միայն գլուխն է դարձրած դեպի դիտողը, այլև ամրողջ իրա-
նը: Այն պատկերված է նույն սխեմայով, որ հայանի է Դուրա-էվրոպոսի
նկարներից և Հաթրայի քանդակներից, այսինքն՝ կենդանին՝ պրոֆիլ, մարդը՝
ճակատային: Ճակատային են պատկերված երաժիշտների, զինվորների, տղա-
մարդու և մյուս արձանիկները:

⁸⁵ Г. А. Кошелекко, О фронтальности в парфянском искусстве, «Историко-археологический сборник, Изд. Московского Ун-та, 1962, стр. 146.

⁸⁶ Г. А. Кошелекко, Культура Парфии, стр. 203.

Հայաստանի կավե արձանիկների վրա շատ ուժեղ է հելլենիստական մշակույթի ազդեցությունը: Դա արդյունք էր այն բանի, որ այն քաղաքային կուլտուրա էր և առաջին հերթին կոչված էր բավարարելու քաղաքային բնակչության պահանջարկը, ուստի պետք է համապատասխաներ նրանց ճաշակին ու տիրող մոդային՝ ըստ երեւութին, այն տարածում չստացավ ժողովրդի մյուս խավերի մեջ: Հայաստանում, ի տարբերություն մյուս երկրների, կորուպլաստիկան մոնումենտալ քանդակագործության ազդեցության ասակ չի եղել: Հայաստանի անտիկ շրջանի վերոհիշյալ կավե արձանիկները իրենց նախատիպերը չունեն մոնումենտալ քանդակագործության մեջ: Նրանք խիստ տարբերվում են, այսպես կոչված, ժողովրդական ավանդական քանդակագործության⁸⁷ նմուշներից: Հայաստանի անտիկ շրջանի կորուպլաստիկան անցել է զարգացման ինքնուրույն ճանապարհ: Ազդվելով հելլենիստական աշխարհի կորուպլաստիկայի դարձացած ավանդույթներից, կուրորեն շրջադարձից այն: Սկզբնական շրջանում ընդօրինակելով ներմուծված կավե արձանիկները, ձուլելով ներմուծված կաղապարների մեջ, արվեստագետ վարպետներն աստիճանաբար յուրացրեցին հելլենիստական կորուպլաստիկայի թեմատիկան, արտահայտամիջոցները, պատրաստման եղանակները: Նրանք սաեղծեցին միանշանակ ինքնատիպ մի ուղղություն, որն աչքի էր ընկնում իր աեղական առանձնահատկություններով, ուստի դարձավ կորուպլաստիկայի առանձին կանոնած ինքնուրույն մի ուղղություն: Այն իր զարգացմանն ու ծաղկմանը հասավ մ. թ. I—II դարերում, երբ Հայաստանի կորուպլաստիկան իր թեմատիկայով հիմնականում կապված էր հայ իրականության պաշտամունքի ու կենցաղի հետ: Հայաստանի կորուպլաստիկան մ. թ. II դարից հետո անկում ապրեց և, ինչպես Արաաշաաի պեղումներն են ցույց աալիս, մ. թ. III դարի կեսերից դադարեց գոյություն ունենալուց⁸⁸:

⁸⁷ Ե. Ի. Արաքեյան, Очерки по истории искусства древней Армении, стр. 14—20.

⁸⁸ Ժ. Կ. Խաչատրյան, Հայաստանի անտիկ շրջանի կորուպլաստիկան, էջ 37—59: