

## ПОРТРЕТЫ “СОЛДАТСКИХ” ИМПЕРАТОРОВ В АРМЕНИИ

МАРКАРЯН А.З

В специальной литературе последнего времени все больше внимания уделяется проблеме римского влияния на культуру Армении первых веков нашей эры. Увеличивающееся количество археологических находок и предметов, обнаруженных на территории Армении, ввезенных сюда из западных провинций Римской империи, а также непосредственно италийского импорта, позволяет с большей уверенностью утверждать, что Армения была втянута в сферу римского влияния как в торгово-экономической, так и культурной жизни. Свидетельство тому не только давно известные памятники архитектуры, коммунальной техники, монументального искусства, материальной культуры<sup>1</sup>, но и новые находки художественной бронзы западного происхождения, а также местные подражания капуанским бронзам<sup>2</sup>. Все это заставляет

задуматься о силе и значении этой новой художественной волны, идущей из самого сердца Рима. Конечно, Армения в целом оставалась страной восточно-эллинистических традиций, имеющей давние связи с Сирией, Двуречьем, Малой Азией. Эти центры в эпоху римского господства стали своеобразными проводниками римского влияния в соседнюю Армению, однако уже в готовых формах сложного сплетения и синтеза восточных и греко-римских художественных традиций. А количество произведений чисто “римского” стиля в Армении по-прежнему в значительной степени уступает им. В этой связи наше внимание привлекли два интереснейших образца римской портретной скульптуры.



Рис. 1а, б

<sup>1</sup> Тирацян Г.А., *Культура древней Армении*, Е., 1988, с. 199.

<sup>2</sup> Ուսչատրյան Փ.Դ., *Հայաստանում Հայտնաբերված արեմտահռոմեական մետաղյա արարվածներ* (Արարել Հասարակական գիտություններ, 1984, N 10, էջ 71 - 76):

Один из них портрет императора Каракаллы, выполненный на туловах трех стеклянных кувшинчиков темно-синего, зеленовато-желтоватого и красновато-бурого цвета, хранящихся в Государственном историческом музее Армении (рис. 1а). Все три портрета идентичны и, по-видимому, вылиты в одной форме<sup>3</sup>, происходят из области Тигранакерта-Нисибина.

Второй портрет-это скульптурная голова мужчины, выполненная из туфа, условно названная Б.Н.Аракелянном головой римского военачальника и найденная в селе Толк близ Еревана<sup>4</sup>, хранится в том же музее (рис. 1б).

Сопоставление этих двух разных по материалу и уровню художественного исполнения образцов мелкой и монументальной пластики было продиктовано в первую очередь общностью жанра, именуемого официальным римским портретом, а также их синхронностью, то есть принадлежностью к началу IIIв. н.э. Возможно, обнаружение портретов представителей династии-Марка Аврелия Каракаллы и предположительно Септимия Севера или представителя его дома (портрет из Толка), что мы увидим далее, можно объяснить политической ситуацией в период военных успехов Рима на Востоке

в начале IIIв. Возвращаясь к этим двум памятникам, отметим, что подробный иконографический и стилистический анализ каждого из них позволит выявить в первую очередь их принадлежность к скульптурному жанру официального римского портрета, стилю чисто римского характера.

Четкое определение портрета на стеклянных сосудах как портрета императора Каракаллы не может вызвать сомнений<sup>5</sup>. Однако мы считаем нужным более обстоятельно остановиться на ряде иконографических и стилистических черт и особенностей, на которых должна строиться идентификация образа, а также, что не менее важно, художественная оценка произведения.

Свое достойное место среди портретов императора Марка Ав-



Рис.2

<sup>3</sup> Хачатрян Ж.Д., *Портретные стеклянные сосуды Каракаллы* (*Цршвր Հան. Գիտ.*, 1998, № 3, с. 54-57).

<sup>4</sup> Аракелян Б.Н., *Очерки по истории искусства древней Армении*, Е., 1976. с. 26.

<sup>5</sup> Хачатрян Ж.Д., *указ. соч.*, с. 54.

релия Антонина, прозванного Каракаллой (211 – 217), занимает его портрет на двух стеклянных ойнохойях и одном кувшинчике. Эти изумительные изделия художественного ремесла, вышедшие из стеклодельческих мастерских Сирии, поражают удивительной гармоничностью выбранного простого материала-стекла, изящностью формы обычного сосуда и четкостью пластического исполнения самого портрета.

Изображения императора Каракаллы известны нам в основном по его мраморным бюстам и головам, а также по резным камням<sup>6</sup>. Лучшие из его портретов хранятся в музеях Берлина, Рима, Копенгагена, Неаполя, Нью-Йорка<sup>7</sup>.

Наши стеклянные сосуды изображают мужчину средних лет, с большой круглой головой, крепко сидящей на сильной мускулистой шее. Крутые аккуратные завитки волос, особенно четко вырисовывающие объем и шаровидную форму черепа, а также вычерчивающие верхнюю линию широкого лба, плотно прижаты к голове. Курчавые бакенбарды, коротко подстриженная борода и усы подчеркивают гладкие поверхности широкого лица и особенно плавные переходы закругляющихся скул. Надбровные дуги тяжело нависают над глазами в глубоких орбитах. Глазные яблоки переданы без обозначения зрачков. Нос крупный, по форме приближающийся к правильному, губы плотно сжаты. Яркая характерная внешность и легко узнаваемые физиономические особенности с первого же взгляда выдают в этой портретной реплике императора Каракаллу, что становится особенно очевидным при сравнении с его другими изображениями.

Литературный портрет императора, переданный римскими историками, помогает нам глубже проникнуть в психологический мир портретируемого и понять этот сложный и противоречивый образ. Он был жестоким и кровожадным правителем, братоубийцей и кровосмесителем. Любил походы и солдат, мечтал о мировой славе Александра Македонского. Властолюбие, непомерная жадность, жестокость и подозрительность создали ему репутацию одного из самых мрачных тиранов эпохи.

Первая четверть III века в римском скульптурном портрете была ознаменована новыми веяниями и стилистическими течениями, отражающими бурную эпоху "солдатских" императоров.

В задачу художника начала кризиса Римской империи входили не только точная фиксация внешнего облика, но и раскрытие внутреннего состояния человека в момент сильных эмоций. Портреты императоров этой эпохи по силе выражения можно назвать непревзойденными человеческими документами, ценнейшими свидетельствами своего времени, представляющими собой одну из вершин

<sup>6</sup> Неверов О. Я. *Античные инталии в собрании Эрмитажа*, Л., 1976, рис. 140, его же, *Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа*, Л., 1970.

Hekler H., *Die Bildniskunst der Griechen und Romer*, Stuttgart, 1912, Taf. 290; В. М. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale*, Roma, 1958, tav. XI, ill. 37-43.

римского портретного искусства.

Особенно яркое воплощение этот новый стиль получил в портретах Каракаллы. Подобные разоблачающие образы могли возникнуть в период жесточайшей борьбы, когда успех зависел только от личных качеств человека, от грубой силы и упорства. Идеалы долга, благородства, в которые облачались деятели I – II вв., полностью отпали.

Именно таким предстает перед нами император Каракалла в своем стеклянном портрете. Мрачный тиран изображен зрелым мужчиной без дефектов во внешности и, как можно предположить, гармонично сложенным. Ведь о его внешности древние сообщают, что он был лысый, безобразный и карликового роста. Голову держал с легким наклоном вправо, подражая своему кумиру Александру Македонскому. В отличие от всех остальных известных нам портретов здесь он изображен с прямо посаженной головой, что необходимо для поддержания формы сосуда.

Особое значение для характеристики стиля римского портрета первой четверти III века имеет та особая, характерная схема моделировки лицевых мышц, которую четко демонстрирует наша “стеклянная” реплика. Она была окончательно разработана в портретных вариантах зрелого Каракаллы, а далее унаследована в портретах более поздних императоров-Филиппа Аравитянина, Требониана Галла, Бальбина, Деция, Макрина, Максимиана Фракийца. Именно по этой схеме можно уточнить возможную дату произведения, в случае, когда портретируемый и его физиономические данные нам неизвестны.

Тяжелый характер и душевную неуравновешенность Каракаллы скульптор умело показал X-образным рисунком мышц лица, когда X-образная бороздка двумя верхними концами берет начало со лба, глубоко расходясь двумя ломаными морщинами в центре лба у бровей, у переносицы и далее расходится двумя нижними концами, углубляясь вдоль носа и уголков рта. Особый акцент мастер сделал на не менее характерном U-образном сгустке напряженных мышц в центре лба у бровей, придав этим строгость чертам лица в момент сильнейших эмоций. Описанный на нашем варианте прием моделировки пластических форм присутствует на всех известных портретных вариантах императора, однако особенно отчетливо он прослеживается на нью-йоркском<sup>8</sup> и гуэльминском<sup>9</sup> вариантах, где U-образно рельефно вылепленные мышцы придают образу предельную напряженность.

Резко экспрессивный характер нашего портрета сближает его с головой из музея Гуэльмы в Северной Африке (рис. 2). Император здесь изображен с характерной для него жесткой складкой у губ и тяжелыми нависающими массами надбровных дуг. Поверхность лба, испещренная двумя горизонтальными морщинами, U-образным от-

<sup>8</sup> Wood S., *Subject and Artist. Studies in Roman Portraiture of the Third Century* (AJA, 1981, № 1, vol. 85, с. 64).

<sup>9</sup> Соколов Г. И., *Римский скульптурный портрет III века*, М., 1983, илл. 88 – 91

ветвлением напряженных мышц у переносицы и двумя вертикальными складками, детально повторяется на стеклянном портрете из нашего музея, в котором светотеневые контрасты переливающегося стекла между гладкими поверхностями лица и обработанными извилинами волос головы, бороды и усов усиливают живописную трактовку образа (рис. 1а).

Интересно, что во всех своих известных портретах Каракалла не смотрит на зрителя, а как бы отводит глаза. В мраморных скульптурах



Рис. 3

это впечатление достигается особым приемом расположения зрачка не в центре глазного яблока, а немного выше, под верхним веком. Скульптор, создавая негативную силу образа, по-видимому, избегает передавать ее прямым контактом взгляда. На нашем портрете эту манеру более отчетливо демонстрируют гладкие глазные яблоки без зрачков в глубоких орбитах, в результате чего взгляд становится особенно жестоким.

Трактовка масс волос на голове Каракаллы также отражает понимание пластических объемов, характерных для первой четверти III в. Несмотря на то, что пряди отчетливо отделены друг от друга углублениями, имити-

рующими технику бурава, тем не менее здесь наблюдается уплотнение и концентрация масс, утрирующих компактность форм головы. Дальнейшее развитие этой тенденции, однако уже на стадии своего изживания, мы видим на нью-йоркском образце головы, где прическа передана вертикальными, слегка волнообразными бороздками<sup>10</sup>.

На рассматриваемом стеклянном портрете мы видим также и другие приемы, характерные для каменной пластики. Брови переданы вертикальными насечками, выдающими скульптурную манеру первой четверти III в.

Четкой лепкой отдельных пластических форм лица, в особенности плавных переходов закругляющихся щек и правильно вылепленного носа наш портрет близок к мраморному бюсту из Берлина<sup>11</sup>. В реальности у Каракаллы был слишком короткий нос, что мы отчетливо видим на его детском портрете с сердоликовой геммы, а также на портрете зрелого Каракаллы с камеи из сардоникса из Эрмитажа<sup>12</sup>, где

<sup>10</sup> Richter G. M. A., *The Metropolitan Museum of Art. Roman Portraits*, New York, 1940, t. 38; *е е же*, *A marble portrait of Caracalla (AJA, XLIX, 1940)*.

<sup>11</sup> Соколов Г. И., *указ. соч.*, илл. 88.

<sup>12</sup> Там же, илл. 70, 73.

очень лаконичным рисунком с предельной беспощадностью переданы линии уродливо короткого носа и выпуклого лба. Здесь расстояние от кончика носа до верха лба равно остальной – нижней части лица.

На нашем портрете, как ни на одном из известных нам, эта физиономическая особенность его лица сильно сглажена, и император предстает перед нами с правильными пропорциями лица, в целом оставляющего впечатление классически верно вылепленного лица. В этом смысле наша реплика может соперничать с его лучшими мраморными портретами, наделенными облагороженно-правильными чертами. В целом, сопоставляя наш портрет с остальными известными скульптурными изображениями императора, можно заключить, что стеклянный вариант был изготовлен с недошедшего до нас каменного, скорее всего мраморного портрета, наиболее близкого к вышеупомянутому варианту из североафриканского музея в Гуэльме. Оба эти портрета сближаются стилем и художественной манерой, обозначенной небывалой по силе раскрытия чувств выразительностью и эмоциональной насыщенностью. Выбор сирийским мастером именно такого варианта для повторения абсолютно не случаен. Ибо своей экспрессивностью и драматичностью духа он полностью отвечал художественному вкусу и культурным традициям римской Сирии, откуда происходит этот замечательный предмет художественного ремесла<sup>13</sup>. Выходя за рамки настоящей статьи, хотелось бы подчеркнуть, что в восточных провинциях империи, особенно Сирии парфянского периода, была сформирована собственная школа скульптурного портрета, где имели место своеобразные взаимовлияния восточно-эллинистических и римских художественных принципов, в дальнейшем сформировавших христианское искусство.

Своеобразным примером культурного влияния Рима является скульптурная голова мужчины, найденная близ Еревана, в селе Толк во время строительных работ (рис. 16). Сделана она из местного желтовато-красноватого туфа, имеет размеры, близкие к натуральным: высота 29,5 см., окружность 62 см. Сохранность плохая, сбит нос, имеются многочисленные выбоины на лице. По срезу шеи и посадке головы трудно определить, принадлежала ли она статуе или являлась самостоятельной. Заметен легкий наклон влево. Изображает мужчину зрелого возраста, с волнистыми плотно прилегающими к черепу волосами, с вьющимися более мелкими завитками бакенбардами, переходящими в короткую, слегка раздваивающуюся бородку. Лицо слегка продолговатое, лоб открытый, невысокий, глаза небольшие, миндалевидной формы, со слегка припухшими нижними веками. Глазные яблоки плоские, без обозначения зрачков и радужных оболочек. Рот небольшой, со слегка пухлой и выпяченной вперед нижней губой. Несмотря на явно ремесленный характер работы, в ней четко прослеживаются определенные черты индивидуализации и портретности, передача уравновешенного душевного состояния, характерные

<sup>13</sup> Хачатрян Ж.Д., указ. соч. с. 57.

для стиля переходного этапа поздних Антонинов и первых Северов. Углубляясь далее в технические особенности и художественную манеру памятника, следует согласиться с обозначением наиболее вероятных хронологических рамок, предложенных Б.Н.Аракеляном<sup>14</sup>. В то же время абсолютно неприемлемым и необоснованным является его вывод о том, что в этом образце римского портретного стиля преобладают местные черты и поэтому его можно сравнить со скульптурной продукцией, вышедшей из мастерских Хатры, Пальмиры и Ирана. Давая определение "местные черты", автор не уточняет, о каких именно идет речь. Обращаясь к указанным в качестве наиболее близких параллелей, а именно к голове мужчины из Хатры (II в.) и деталям архитектурного декора в виде мужской головы из Кум и Хатры (кон. II-нач. III вв.)<sup>15</sup>, мы видим, что эти памятники являются образцами сирийского искусства парфянского периода. Не углубляясь в историю искусства локальных центров парфянского искусства Северной Месопотамии-Хатры и Пальмиры, отличающихся яркой специфичностью и гибридной вавилонско-иранских и греко-римских форм и стилей<sup>16</sup>, следует отметить, что эти скульптурные головы с обобщенными чертами типовых изображений никак не могут соотноситься с нашей, так как последняя является копией или скорее вариантом римского портрета, в основе которого лежат принципы передачи конкретных, индивидуальных черт личности. На наш взгляд, это произведение необходимо рассматривать как портрет римского императора, политического деятеля или полководца эпохи поздних Антонинов и ранних Северов. Возвращаясь к вопросу об искусстве римских провинций, отметим, что оно в действительности испытывало влияние столичного репрезентативного стиля. В III в. по всей территории Римской империи развивались и давали свою продукцию провинциальные художественные мастерские. Особенно их было много в Греции и Малой Азии, где давние традиции способствовали развитию портретного искусства. В соседней с Арменией Сирии их было меньше, а в Армении, судя по материалу, в указанный период не прослеживается развитие самостоятельных традиций объемной монументальной пластики в целом.

В скульптурных портретах провинциальных восточных мастерских местные черты выступали в качестве подчеркивания этнического типа, деталей одежды, украшений, а черты индивидуализации носили характер типажности и "имперсонального" восточного портрета<sup>17</sup>. В

<sup>14</sup> Аракелян Б.Н., указ. соч., с. 26.

<sup>15</sup> Ghirshman, *Persian Art, The Parthian and Sasanian Dynasties* (New York, 1962, ill. 51, 52 на с. 37, 38).

<sup>16</sup> Об искусстве Пальмиры, Хатры и Ирана см. (Шлюмберже Д., *Эллинизированный Восток*, М., 1985; Кошеленко Г.А., *Культура Парфии*, М., 1966; Саверкина И.И., *Портретная скульптура Пальмиры*, (II - III вв. н.э.) (*Советская археология*, 1965, № 1).

<sup>17</sup> Ремпель Л.И., *Портрет в искусстве античной Средней Азии* (в кн. *Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана*, Ташкент, 1989, с. 112 - 114).

нашем же портрете, пользуясь категориями Б.Н.Аракеляна, местные черты получили резонанс только в использовании местного материала-туфа, а также в недостаточности практических навыков и умения. Что же касается восприятия сущности пластического образа, то она также выражена слабо. Для искусства Армении реалистический портретный жанр был совершенным новшеством, в котором наш ваятель лишь пробует свои силы. Стараясь правильно скопировать физиономические данные, мастер значительно отделился от психологического образа. Тем не менее в нем четко уловимы общие стилистические принципы римского официального портрета начала III века.

В иконографии нашего портрета следует обратить особое внимание на такую своеобразную деталь индивидуализации, как раздваивающаяся бородка. Такой формы бороду мы видим на портретах императоров Септимия Севера и Пупиена<sup>18</sup>. Однако по общей пластике крупных локонов головы, а также трактовке бороды наш портрет ближе к мраморным изображениям Септимия Севера. С портретом Септимия Севера в Эрмитаже портрет из Толка сближается характерным легким поворотом головы влево и устремленным в сторону взглядом, который улавливается подчеркнута приподнятым внешним углом правого глаза по отношению к левому. На туфовой голове, несмотря на многочисленные выбоины, заметны характерные крупные, отделяющиеся друг от друга кудри, высоко вьющиеся над лбом. Такую же интерпретацию прически, а также небольшую раздваивающуюся прядь под нижней губой мы видим на указанном портрете Септимия зрелого возраста<sup>19</sup>. Короткой шевелюрой и недлинной бородой портреты Септимия из Национального музея в Риме и Государственного Эрмитажа в общих чертах напоминают портрет из Толка (рис. 3). В своих многочисленных скульптурных портретах Септимий Север предстает красивым мужчиной с пышной вьющейся шевелюрой, бородой и усами. Таким же его описывали римские авторы. В характере преобладали твердая воля и жестокость, достойные первого "солдатского" императора, государство которого зависело от армии и военных успехов. Будучи прекрасным политиком и дипломатом, Септимий обладал талантом лавировать и изворачиваться.

Конечно, все эти характеристики психологического свойства трудно однозначно увидеть в нашем ремесленном варианте, к тому же плохой сохранности. Однако вне всякого сомнения тот факт, что в нем запечатлена конкретная личность с определенными внешними данными и характером. Он в первую очередь человек с сильной волей. Об этом свидетельствуют плотно сомкнутый рот и выдвинутая немного вперед пухлая нижняя губа. Упомянутая деталь, а также слегка припухшие нижние веки некрупных глаз, довольно крупный объем головы сближает наш вариант с эрмитажной головой Септимия Севера.

<sup>18</sup> Соколов Г.И., указ. соч., илл. 106.

<sup>19</sup> Там же, илл. 83.

Правдивое изображение физиономических данных вместе с отражением конкретного психологического состояния личности, сиюминутные эмоции являются характерными особенностями римского официального портрета первой четверти III в., когда Римом правили первые солдатские императоры Септимий Север и его сын Каракалла. Основные черты стилия в портрете Каракаллы из стекла в своих общих направлениях сближаются и объединяются с художественной манерой портрета римлянина из Толка, однако расплываются в грубоватонаивном почерке местного мастера.

С портретами Септимия Севера туфовый портрет римлянина сближает трактовка волос рельефными крупными завитками, отделенными бороздками. Конечно, по своей пластике они далеки от живой массы классических образцов, однако имитация техники буравчика является здесь не только стиливым, но и датирующим элементом.

Другой портретный бюст неизвестного римлянина из Эрмитажа конца II – начала III вв. привлекает внимание схожей постановкой головы, с легким наклоном влево, общим рисунком короткой прически, густых бакенбард, короткой бороды и моделировкой поверхностей лица и трактовкой нависших бровей<sup>20</sup>.

Таким образом, наш портрет римлянина из Толка следует отнести к так называемому типу "северизирующих" портретов<sup>21</sup>.

Подробный искусствоведческий анализ мужского портрета из Толка показал, что этот памятник в художественном смысле значительно уступает своему культурно-историческому значению.

Обнаруженные на территории Армении образцы римской портретной скульптуры официального жанра отражают весьма интересную сторону возрастающего культурного и политического влияния Рима в виде культа правящих римских императоров. Культ правящих римских императоров в Армении появился довольно рано, еще в период Октавиана Августа. Мовсес Хоренаци упоминает, что в Армению в правление Августа были привезены его изображения и поставлены во всех храмах<sup>22</sup>.

А.П.Акопян считает, что этот культ функционировал до правления первых Аршакидов<sup>23</sup>. Однако на примере этих двух образцов портретного жанра-портрета представителя правящего дома Северов и портрета Каракаллы мы видим, что он имел довольно долгую жизнь на зависимых от Рима территориях восточных провинций. В этой связи интересно также подчеркнуть, что в III в. большое значение придавалось

<sup>20</sup> Там же. илл. 77.

<sup>21</sup> Lauter H., *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jh.*, (Diss), Bonn, 1966, S. 75.

<sup>22</sup> Մովսես Խորենացի Պատմության Հատուկ, Տփղիս, 1913, II, 26:

<sup>23</sup> Акопян А. П., *Культ римского императора в Армении. Третий всесоюзный симпозиум по проблемам эллинистической культуры на Востоке (Тезисы докладов, Е., 1988, с. 5-8).*

факту установки статуи какого-либо римлянина: это воспринималось как действие политического характера. Во времена Септимия Севера воздвигалось не только много портретных изваяний самого императора, но и его родственников<sup>24</sup>.

Конечно же, трудно утверждать, что портретное изваяние из Толка могло быть парадной или культовой статуей, установленной в храме или на площади перед крупным общественным зданием. Однако эта ремесленная по своему характеру работа является весьма красноречивым свидетельством тому, что в Армении периоды поздней античности были хорошо известны образцы римского портретного искусства, в особенности портреты правящих императоров.

Таким образом, портреты первых «солдатских» императоров являются источником для изучения не только культурной и художественной, но и политической и религиозной жизни Армении периода поздней античности.

## «ՁԻՆՎՈՐԱԿԱՆ» ԿԱՅՍՐԵՐԻ ԴԻՍԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

### ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Հ.Զ.

#### Ամփոփում

Վերջին տարիներին մասնագիտական գրականության մեջ ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացվում II - III դդ. Հայաստանի մշակույթի վրա հռոմեական ազդեցությանը վերաբերող հարցին: Այս խնդրի մշակմանը նպաստում է տարեցտարի հարստացող հնագիտական նյութը:

Պատմական և ներկա Հայաստանի տարածքում գտնված երկու դիմանկարներից մեկը պատկերում է հռոմեական կայսր Կարակալային (211 - 217 թթ.), իսկ երկրորդը՝ ըստ կատարված մանրակրկիտ պատկերագրական, տիպաբանական և ոճաբանական վերլուծության՝ հռոմեական կայսր Սեպտիմիոս Սեվերոսին (193 - 211 թթ.) կամ նրա ժամանակաշրջանի հռոմեացի զորավարի: Սեպտիմիոս Սեվերոսի և նրա որդի Կարակալայի դիմանկարները Հայաստանում գտնված հռոմեական պաշտոնական դիմանկարային քանդակագործության միակ նմուշներն են և վերաբերում են այսպես կոչված «գինվորական» կայսրերի ժամանակաշրջանին (մ.թ. II դ. վերջ - III դ. առաջին քառորդ):

Այդ դիմանկարների պատկանելության ճշգրտումն ու պարզաբանումը կնպաստեն ոչ միայն անտիկ Հայաստանի մշակույթի, այլ նաև քաղաքական և կրոնական որոշ հարցերի լուսաբանմանը՝ կապված հռոմեական կայսրերի պաշտամունքի հետ:

<sup>24</sup> L'Orange H. P., *Septimo Severo*, *Enciclopedia dell'arte antica*, t. 7, Roma, 1966, p. 225-227.