

## ФРОНТАЛЬНОЕ И ПРОФИЛЬНОЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНОСТИ

Вопрос фронтального и профильного изображения в древности имеет большое значение для истории армянского раннесредневекового искусства. В литературе по вопросу фронтального изображения<sup>1</sup> преобладает гипотеза, что фронтальное изображение было привнесено в армянское и европейское искусство под влиянием парфянского искусства<sup>2</sup>. По мнению видного византиниста А. Грабара «...в сирийской и армянской миниатюре с VI в. до X в. группа стилистических признаков, бесспорно, ведет свое происхождение от парфянского искусства»<sup>3</sup>.

Целью данной работы является рассмотрение значения в древнем искусстве профильного и фронтального изображения и определение времени его появления в искусстве Армении.

Отмечая, что фронтальное изображение не является нововведением парфянского искусства, но не отрицая влияние парфянского фронтального изображения на армянское средневековое искусство, Д. Шлюмберже дал следующие определения фронтального и профильного изображений: «Если в искусствах Древнего Востока или архаической Греции давалось фронтальное изображение существа... это означало, что этим изображениям придавалась особое значение. Фронтальное изображение являлось как бы реальным заместителем этого существа, таинственным образом, принимавшим участие в его жизни и, если это был какой-нибудь герой или бог, в его сверхчеловеческом могуществе. Профильное же исполнение изображения фигуры напротив является лишь объективным изображением одушевленного существа и сцены, в которых оно присутствует, представляя лишь мертвый образ прошедших событий»<sup>4</sup>.

Определения Д. Шлюмберже требуют коррекции. Оба типа изображения представляют не мертвый, а живой образ персонажей и событий, наиболее важных для древних обществ. Это видно по материалам искусства всего Древнего Мира с вереницами египетских, хеттских, урартских богов на рельефах и фресках изображенных в профиль. Напомню, что в профиль при жизни Дария и Ксеркса помещены их изображения на рельефах Бехистуна и Персеполя. Разница между фронтальным и профильным изображениями заключается в ином. С развитием первобытного общества устанавливается вера в то, что изображенное закрепляется в вечности. Поэтому при победе над врагом в древности старались уничтожить

изображения противника. Позже эта традиция перешла в религиозную неприязнь монотеистических религий к древним культам. При этом, в изобразительной сцене положение фигуры несло определенную смысловую нагрузку.

Фронтальное изображение передает состояние перманентного диалога изображенного с невидимым божеством или воплощенной ипостаси божества с адептами, а на более поздних этапах цивилизации и человека со зрителем. В искусстве древности наиболее ярко это прослеживается в статуарных изображениях Египта периода Древнего царства и в ранних статуях Месопотамии.

Профильное изображение в древних изобразительных сценах, можно определить, как рассказ (художника или заказчика) богу, а в последствии и зрителю, о состоянии объекта, как правило, выражая идею стабильного сохранения этого наилучшего для заказчика положения. Профильное изображение используется для отражения идей государственной элиты на различных стадиях развития обществ. Для ранних цивилизаций это доклад-отчет о проведении праведных дел, таких как изображения сцен построек храма или иллюстрации военных побед над врагами во имя и с помощью справедливого божества.

Исходя из принципа веры, что изображенное получает состояние вечности, большое значение в искусстве древности с эпохи палеолита играли композиции пожеланий. В искусстве древних государств наиболее яркие иллюстрации этого мы видим в древнеегипетском искусстве, в искусстве Шумера и в рельефах ассирийских царей. В древнем Египте это пожелание благополучия в загробной жизни. Идея стабильности победы божественных сил над варварством изображена на фронтонах греческих храмов и на рельефах пергамского алтаря. Иллюстрация идеи правильного, божественного устройства государства в древнем Иране отражена на рельефах Персеполя. В высшей части рельефа изображены царь на троне, с наследником, окруженный вельможами. Ниже изображены народы империи, несущие царю подарки, и войско, охраняющее установленный порядок, который будет возобновляться каждый новый год. При этом царь и его наследник, согласно древневосточной традиции, изображены в более крупном масштабе. Такое полное выражение государственной программы обусловило отсутствие новых больших композиционных изображений на террасах Персеполя в период правления последующих ахеменидских царей. Состояние стабильности равенства и порядка в процветающем демократическом городе-государстве отражено на рельефах целлы храма Парфенона, где все граждане показаны в одинаковом, но гораздо меньшем масштабе, чем размеры статуи богини Афины, перед которой они должны предстать. В алтаре Мира императора Августа иллюстрирована идея правильного устройства управленческого аппарата государства. Но изображе-

ния сенаторов, принимавших в период республики активное участие в управлении страной, теперь помещены на северной части рельефа, считавшейся в древних идеологиях неблагоприятной стороной. Император и его семья изображены на южной стороне, считавшейся наиболее равноправной. То есть здесь видно угасание идеи республиканского равноправия. Таким образом место размещения фигур позволяет проследить моменты угасания или появления той или иной идеи.

Рассмотрим кратко материалы древности Армении, показывающие развитие сцен с профильным и фронтальным изображениями. Данные по изобразительному искусству последовательно прослеживаются с культуры ранней бронзы. Уже в это время антропоморфные статуэтки изображены в фас в виде плоских фигурок<sup>5</sup>. Отмечу, что эта традиция сохраняется и в статуэтках, изготовленных из бронзы в период средней, поздней бронзы и раннего железа. При этом, если изображения животных быстро становятся объемными, то антропоморфные изображения преобладающе сохраняют плоскость фигур. Это вызвано тем, что в первом случае важна конкретность изображения, а во втором главенствующую роль играет конкретность деталей, указывающих на божественность персонажа.

С периода поздней бронзы и раннего железа мы можем рассматривать и развитие рельефного изображения. В крупном центре II тыс. до н.э. Мецаморе, связанном с металлургией, наибольший интерес представляют глинобитные алтари, слитые с изображениями богов<sup>6</sup>. Божества изображены схематично, фронтально. Алтарь такого типа найден также в синхронных слоях древнего Двина<sup>7</sup>. Композиционные построения этого времени представлены лепными рельефами на больших ритуальных сосудах типа пифосов - карасах. Фигуры изображены схематично, при этом, животные показаны в профиль, а человек фронтально<sup>8</sup>. Для этого же времени характерны также круглые фаллические статуи. Однако и здесь фронтальность отмечена прорисовкой человеческого лица на одной стороне, при отсутствии каких либо изображений на других сторонах<sup>9</sup>.

От искусства государства Урарту (IX-VII вв. до н.э.) сохранились живописные и графические изображения. В урартском искусстве, почти все нарисованные фигуры изображены в профиль. Фигуры построены одним планом линейно, так как каждая из них божественно равноправна. В урартском искусстве разворот головы в фас характерен лишь для показа победоносного бога в зооморфном образе<sup>10</sup>. Плоскостность фигур богов или божественных сил можно также рассматривать как отражение трансцендентальных божественных сил на синем фоне неба или на желтом фоне восхода солнца.

Культовые, бронзовые пластины конца VII - начала VI вв. до н.э. из Гиюмли (Хайоц-Дзор), с фронтальными изображениями богов<sup>11</sup> можно рассматривать как возвращение к доурартским традициям и первые ар-

мянские изображения богов<sup>12</sup>. В фас переданы изображения богов на керамических сосудах<sup>13</sup>.

В крепости Эребуни были обнаружены и фрагменты фресок ахеменидского периода, которые ранее рассматривались как урартские фрески со светскими сценами<sup>14</sup>. Рассмотрение фресок Эребуни отражает взаимосвязь урартского и ахеменидского искусства, что видно в общности профильного изображения, графического обвода фигур, в геральдическом расположении, в сопоставлении деталей таких как изображения глаза быка и деталей орнамента (трехступенчатых башенок и гирлянд). Можно предположить, что общность определялась во многом традиционным кругом идей, характерным для Древнего Востока. Урартские гирлянды изображены не только в ахеменидских постройках. Изображения гирлянд характерны также для греческого и римского искусств. Передача глубины и идеальный ландшафт появляются в начале в искусстве Востока и только позже в искусстве древней Греции. Вероятно, в этих случаях можно ставить вопрос о влиянии восточного искусства на искусство Греции.

Данные по изобразительному искусству Армении постахеменидского времени (конец IV - начало II вв. до н.э.) пока крайне скудны. Прежде всего, это стела, найденная в роше Рождения Ервандашата. На стеле с невысоким рельефом изображена в фас богиня плодородия и возрождения. Изображение настолько схематично, что определить назначение фигуры можно лишь по атрибуту - ктеису (женскому символу), который держит богиня над головой<sup>15</sup>.

Большее количество материала по искусству мы имеем с периода становления эллинизма в Армении во II в. до н.э. Найденная в Арташате мраморная статуя богини Афродиты<sup>16</sup>, копирующая большие статуи Афродиты перед купанием, показывает проникновение в Армению новых образов богов. Найденные здесь же культовые изображения богов, таких как серебряная статуэтка козла<sup>17</sup>, показывают, что сохраняются древние традиции передачи зооморфных образов богов. Политические события второй половины II в. до н.э. и вторжение парфянских войск в Армению прервали процесс ее эллинизации. Лишь в I в. до н.э. с воцарением царя Тиграна II, и превращением Армении в могучее государство, политика эллинизации страны приняла широкие масштабы<sup>18</sup>. Развернулось строительство множества городов. Для нашего вопроса наибольший интерес представляет рассмотрение короластики, которая выполняла цель преподнести широким массам горожан новые антропоморфные облики богов и их спутников. Типаж изображений и характер композиции статуэток богов чисто восточного плана, бог Митра пеший и конный, бог Тир свидетельствуют о том, что поиски образов были в городах западной Месопотамии. В нормах эллинистической школы изготовлены статуэтки богини Астхик, иконография которой повторяет облик Афродиты<sup>19</sup>. В раз-

работке образа богини Анаит, в основу которой заложен облик Великой Матери, видно влияние как эллинистического мира - статуэтка Матери с младенцем из Арташата<sup>20</sup>, так и Вавилонии - статуэтка Матери с Младенцем из Армавира<sup>21</sup>. Полностью под влиянием эллинистического мира происходит распространение культа и облика бога Диониса, который прослеживается по статуэтке Силена<sup>22</sup>, маскаронам из бронзы и на керамическом сосуде из Драсханакерта<sup>23</sup>. Как к восточной, так и к эллинистической школе относятся изображения музыкантов. К восточной традиции тяготеют образы конного Митры<sup>24</sup>. Образ пешего Митры<sup>25</sup> разрешен как в восточной, так и западной манере. Статуэтки, изображавшие богов - Великую Мать, Тира, бога Митру в образе пехотинца, божество Силена и музыкантов изготовлены фронтально. Статуэтка богини Афродиты-Астхик изображает богиню с постановкой тела в профиль и разворотом лица в фас. То есть статуэтки изготовленные в стиле, тяготеющем в основном к западной школе, изготовлены с фронтальной передачей образа. Однако если в Парфии стабильно в профиль изображен лучник на коне<sup>26</sup>, именно как характерный образ парфянина для античной культуры, то в Армении для облика бога Митры на коне характерно показ коня профиль с разворотом лица бога фронтально. Поэтому во фронтальных изображениях Армении надо видеть не влияние искусства Парфии, а традиции фронтального искусства, характерного для древней культуры Армении. Это подтверждает мнение о том, что короластики Армении помимо привнесения общих для эллинистического мира образов, самостоятельно разрабатывали иконографию богов в соответствии с традициями культуры страны.

Наибольший интерес вызывают зооморфные сосуды, которые изготавливались объемно с прекрасной реалистической разработкой образа. Таковы: ритуальный сосуд в форме коня из Ширакавана, передающий облик бога Варуны<sup>27</sup> и сосуды в виде медведя из Арени и Арташата, передающие образ бога умирающей и воскресающей природы<sup>28</sup>. В этих сосудах видна стилистически новая разработка образов богов, при сохранении их древнего типажа.

Во второй половине II в., Рим отказался от политики расширения территорий и перешел к политике создания на своих границах союзных государств. С падением династии Аршакидов в Иране проримская ориентация царей Армении аршакидской династии приобретает необратимый характер. Развитие страны в период ее эллинизации создали условия для широкого проникновения влияния культуры восточных провинций Римской империи. В Вагаршапате найдены круглые статуарные терракоты с изображением античных богинь и бога Митры, как римского воина<sup>29</sup>. Под влиянием римского скульптурного портрета, в Армении появляются объемные скульптурные портреты вельмож и членов их семей.

Таков портрет женщины из Дарбанта, который, судя по ее прическе, относится к времени Юлии Домны<sup>30</sup>. Большой интерес представляет мозаика гарнийской бани. При ее исследовании правильно указаны, датировка мозаики и ее аналогичность по стилю с мозаиками Переднего Востока<sup>31</sup>. Дискуссии вызывало толкование надписи: «Работали ничего не получив»<sup>32</sup>. Учитывая, расположение надписи в рамке с основными персонажами мозаики - Океана и Моря - то есть водной стихии, которая по некоторым древним мифологемам, являлась началом Мира (что отразилось и в христианском учении), представляется, что данные слова относятся к основным персонажам. Сам сюжет изображения круга жизни связанного с водой, и в том числе сцены кораблекрушения и гибели человека, свидетельствует о распространении идеи суда и испытания водой, характерного для античных утопий<sup>33</sup>. По этому, слова произнесенные творцами мира, свидетельствуют о распространении в среде высшей знати страны идей скепсиса и стоицизма, что подготовило принятие христианской религии. Отметим, что фронтальность изображений богов Океана и его супруги и лиц nereид была характерна и для изображений верховных персонажей, божественных или конкретных лиц в искусстве Рима во II-IV вв.

В то же время материалы рядовых поселений Армении показывают сохранение консервативной традиционной культуры, в которой антропоморфные изображения (наиболее вероятно божеств) переданы фронтально, крайне схематично. Следует также указать на скромные размеры «монументальных стел и скульптуры». Все это перешло в раннесредневековое изобразительное искусство Армении.

Касаясь феномена группового фронтального изображения, отметим, что во II-V вв. он являлся фактором не отдельной культуры, а стадияльного развития древних обществ, перехода их на новый феодальный организационный уровень. Факт наиболее раннего появления группового фронтального изображения в искусстве Переднего Востока, обусловлен двумя обстоятельствами:

1. Более ранним началом процесса феодализации на Востоке.
2. Связью таких изображений с городской культурой, что справедливо отмечено Д. Шлюмберже<sup>34</sup>.

Следует только дать небольшое уточнение. В городской культуре Древнего Мира, классической Греции и римской республики, высшим авторитетом выступало божество. На ранних этапах римской империи высшим авторитетом являлся обожествленный император. Ситуация меняется в II-III вв. В этот период боги не заняты более повседневной житейской суетой. В новых религиозных учениях они теперь решают загробное будущее всего человечества или отдельной личности. В разрешении земных дел возрастает ответственность человека.

В городском управлении преобладающее значение имели не отдельные персонажи, а политические группировки. В искусстве в это время впервые выражается идея равной общей ответственности верховных правителей и их приближенных за состояние мира. В позднепарфянском искусстве групповые портреты связаны с политической структурой, в которой феодалы являлись представителями государственного аппарата. Построенные фронтально в линию изображения людей становятся характерны для позднего Рима и ранней Византии. Справедливо отмечено, что принцип фронтального изображения широко распространяется в искусстве раннего христианства<sup>35</sup>. Наиболее ярко это проиллюстрировано в римском рельефе на арке Константина в Риме в изображении императора Константина и его соправителя с представителями знати<sup>36</sup>. Здесь статус императоров подчеркнут высоким расположением их тронов, в то время как все представители знати показаны исократично. В знаменитом мозаичном групповом изображении императора Юстиниана и его близких придворных в базилике Сан-Витале в Равенне, главные фигуры помещены в центре<sup>37</sup>. Этот прием подчеркивания основных фигур сохраняется до наших дней. Для иллюстрации того, что эта идея группового фронтального изображения связана со стадияльностью развития человеческого общества, напомним, что групповые фронтальные портреты будут характерны и в более позднее времена в периоды кризисов. Например, это видно в групповых портретах испанской королевской семьи Гойи. Возвышение новых общественных структур отражено в групповых портретах Рембрандта. Новое время - конец 19 века и первая половина 20 веков, передаст эту идею новыми способами через фотографии масс.

Говоря о сочетании фронтального изображения человека и профильных изображений зверей, следует отметить, что образ человека, появившись в искусстве палеолита как вторичный, становится доминантным с эпохи мезолита. С эпохи неолита в искусстве прослеживается традиция отказа от зооморфного образа бога и в возрастании значения антропоморфного облика. Этот факт даже обусловил гипотезу о зарождении богов в период неолита<sup>38</sup>. Характерно, что в Древнем Египте, антропоморфный облик тела получают боги, которые для конкретизации древнего образа сохраняют звериную голову. В то же время, цари, при создании их божественного вечного образа в виде сфинксов, приобретают в скульптуре звериный облик тела, сохраняя конкретное изображение лица. В сценах человека и зверей мы видим изображение основного персонажа в фас и изображения подчиненных персонажей в профиль. Такое же построение композиции сохраняется и в раннесредневековом искусстве с размещением Христа или Богородицы в фас и святых или ктиторов в профиль. То есть древние принципы построения компо-

зиции с профильным или фасным изображением и их смысловой контекст сохраняются и в искусстве средних веков. В средневековом искусстве Армении при изображении св. Даниила в львином рву с фронтальным показом человека и профильными изображениями львов<sup>39</sup> отражается идея предстояния святого перед лицом бога. В профильном изображении всадника, убивающего льва или другое животное, отражаются пожелания стабильного состояния феодала в образе побеждающего героя. Интересно отметить, что если период греческого классицизма и особенно эллинистическое и римское искусство обращаясь к изображению человека, как основному персонажу заменили фронтальность главного персонажа, на показ его лица в развороте в три четверти, что придавало большую объемность персонажу, то в средние века фронтальность показа основного персонажа восстанавливается. Лишь в период ренессанса и в последующие времена, вновь в композиции начинает преобладать показ основного персонажа изображения в развороте в три четверти. Однако и при этом, окружающие его лица показаны в основном в профильном изображении. Особенно это видно в искусстве тоталитарных стран, где композиция показа иерархических персонажей сопоставима с композициями изображений богов и святых. Ярким примером этому являются плакаты и картины, восхвалявшие Сталина в окружении детей.

Особо отмечу стабильность идеологических основ композиций древности, связанных с загробным миром. Так, пожелание покойному аристократу счастливой жизни в загробном мире изображением охоты отражена в искусстве Древнего Египта трафаретной живописной сценой. В ахеменидское время в Армении эта идея отображена в ритоне с всадником из Еребуни. Древняя идея пожелания радостного время препровождения в загробном мире отражена на фронте гробницы князей в период развитого средневековья<sup>40</sup> и на надгробных камнях христианских погребений в средневековой Армении<sup>41</sup>.

В период противостояния Армении с Сасанидским Ираном, происходит затухание городов, как культурных центров. Возрастает роль земельной знати, враждебной к древним городам. Это отразилось на характере искусства, в котором с периода раннего христианства по развитие средневековья вновь стали господствующими традиционные подходы к фронтальному изображению человека и профильным изображениям животных. Соответственно, в искусстве раннего средневековья преобладают лишь одиночные или парные изображения. Групповой фронтальный портрет появляется в Армении позже на рельефах храма Ахтамар. Изображение на стенах храма царя Гагика Арцруни в большем масштабе, чем Христа подчеркивает его значимость как переустроителя мира. Этот же аспект подчеркивается и сценами, связанными с показом начала мира от

праотца Ноя<sup>42</sup>. Сюда же включен и дохристианский символ древнего творца мира - медведя<sup>43</sup>. Поэтому фронтальное изображение царя как устроителя армянской земли в Васпуракане в сопровождении бога и главных представителей аристократии, символизирует силы, основавшие и поддерживавшие это царство. Подводя итог, можно отметить, что первоначально, с эпохи палеолита, в изобразительном искусстве фронтальные и профильные постановки фигур играли важную роль. Фронтальное изображение первоначально передавало состояния перманентного диалога изображенного с невидимым божеством, а позднее и со зрителем. Профильное изображение в древних изобразительных сценах, служило рассказом о состоянии дел. Оно выражало идею стабильного сохранения наилучшего состояния. С развитием цивилизации и развитием веры в то, что изображенное закрепляет вечное состояние дел, в сложных композиционных схемах появляются изображения благого пожелания, стремление закрепить в вечности идею победы культуры над варварством и отражение идеи правильного божественного устройства государства. Стадиальное развитие общества обуславливает появление фронтального группового портрета.

Таким образом, можно полностью отрицать идею рассмотрения искусства средневековой Армении лишь как продолжение или даже повтор парфянского искусства. В искусстве Армении поздней античности и раннего средневековья прослеживаются традиции искусства страны предшествующих периодов и ее взаимосвязь со стадиальными процессами характерными для общих процессов в развитии мировой культуры.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. E. Herzfeld. Am Tor von Asien. Berlin. 1920; H. Seyrig. Antiquites syriennes. Sur quelques sculpture palmyriennes. "Syria" v. XVIII, fasc. 1, 1934; M. Rostovtzeff. Dura and Problem of Parthian Art. "Syria", t. XVIII, f. 4. Paris, 1936; S. Hopkins. A Note on Frontality in Near Eastern Art. "Art Islamica", t. III, f. 2. Ann Arbor, 1936; E. Will. Art parthe et art grec. "Etudes d'archeologie classique" t. II, Paris, 1959; Г. А. Кошеленко. О фронтальности в парфянском искусстве.- Историко-археологический сборник. М. 1960.
2. Rostovtzeff M. Dura-Europas and its Art. Oxford. 1939; Rostovtzeff M. Dura and the Problem of Parthian Art. Yale Classical studies. Yale. 1935.
3. Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siecles". "Cahiers Archeologique" XII, 1962, p. 380.
4. Д. Шлюмберже, Эллинизированный Восток, М. 1985, сс. 172-180.
5. С. А. Есаян, Скульптура Древней Армении, Ер. 1980, таб. 1, 5.
6. Э. В. Хандзаян, Мешамор. Ер. 1973, с. 114.
7. К. Х. Кушнарера, Древнейшие памятники Двина. Ер. 1977, с. 15, рис. 18.
8. Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft. Museum Bochum. 1995, p. 69, N23.

9. С. А. Есяян, Скульптура ..., таб. 55.
10. Ф. И. Тер-Мартirosов, Результаты раскопок Эребуни 1999-2004 гг.
11. Berghe Louis Vanden, Loon de Meyer. Urartu een vergeten cultuur uit het bergland Armenie. 1983, Gent, tab. 125-127.
12. F. Ter-Martirosian. Fruhe..., pp. 55; Ф. И. Тер-Мартirosов. Образование царства Армения в контексте..., с. 35; Он же, Образование царства Армения, Историко-филологический журнал. Ер. 2004, №1, сс. 253-279.
13. Berghe Louis Vanden, Loon de Meyer. Urartu een vergeten cultuur uit het bergland Armenie, tab. 154.
14. К. Л. Оганесян, Крепость Эребуни, Ер. 1988, сс. 75-88; Ф. И. Тер-Мартirosов, Фрески из Армении ахеменидского времени. Տարեգիրք 1, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Եր., 2004, с.158-174; Он же, Урартские и ахеменидские фрески Эребуни, Вестник, Ер. 2005, №1.
15. Ф. И. Тер-Мартirosов, Характер развития скульптуры Древней Армении, Տարեգիրք, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, 2005, с.116, рис. 5.
16. Б. Н. Аракелян, Очерки по истории искусства древней Армении, Ер. 1976., таб. XXII.
17. Он же, указ. соч. таб. ХСVI.
18. Ф. И. Тер-Мартirosов, Характер и этапы развития искусства Армении, Вестник Ереванского Университета, 1998, №1, с. 166.
19. Ж. Д. Хачатрян, Королластика Армении, М., 1981, ВДИ (Вестник Древней Истории) № 2, с. 96, таб. IV, рис.1-2.
20. Ф. И. Тер-Мартirosов, Терракоты из Арташата, Вестник общественных наук, Ер., 1975, №4.
21. Г. А. Тирация, Культура Древней Армении, таб. XXIX, 1.
22. Б. Н. Аракелян, Очерки..., т. ХС.
23. Ф. И. Тер-Мартirosов, Предварительные результаты раскопок Драсханакерта. В печати,
24. Ж. Д. Хачатрян, указ. соч., с. 98, рис.10.
25. Զ. Հակոբյան, Ռ. Վարդանյան, Տ. Հովհաննեսյան. Հողմիկի հելլենիստական հուշարձանի 1991-1992թթ. հնագիտական ուսումնասիրության հիմնական արդյունքները. Հայաստանի Հանրապետությունում 1991-1992 թթ. դաշտային հնագիտական աշխատանքների արդյունքներին նվիրված գիտական նստաշրջան. Ձեկուցումների թեզիսներ, Եր., 1994, էջ 40:
26. Г. А. Кошеленко, Культура Парфии, М., 1966, рис. на с. 201, 1.
27. Ф. И. Тер-Мартirosов, Медвежонок и..., с. 44-45.
28. Ф. И. Тер-Мартirosов, Медвежонок и ..., с. 31.
29. Б. Н. Аракелян, Очерки по истории искусства древней Армении, Ер. 1976.
30. Ф. И. Тер-Мартirosов, Характер развития скульптуры Древней Армении, с. 115.
31. Б. Н. Аракелян, указ.соч., с. 97.
32. Б. Н. Аракелян, указ.соч., с. 92.
33. Ю. Г. Чернышев, Мореплавание в античных утопиях. В кн. Быт и история в античности. М., 1988, сс. 88-113.
34. Шлюмберже Д., там же.
35. D. Talbot Rice. Byzantine Art. Oxford, 1935, p. 90;
36. Памятники мирового искусства. Ю. Д. Колпинский, Н. Н. Бритова, Искусство этрусков и древнего Рима, М.1982, таб. 3126.
37. В. Д. Лихачева, Искусство Византии (IV-XV вв.), Л.,1986, фото на сс. 56-57.
38. J. Cauvin/ Naissance des divinites Naissance l'agriculture. La revolution des sym-bols au Neolithique. CNRS editions, Paris, 1994.

39. Բ. Ե. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանականները IV-VII դդ., Եր., 1949, Գլ. 9-10.
40. Азатян III. Армянские порталы в монументальной архитектуре Армении IV-XIV вв. Ер., 1987, рис. 56,57.
41. Петросян Г. Л. Генезис, функции и семантика хачкаров (историко-археологическое исследование). Реферат ... докторской диссертации. Ер., 2004.
42. Минацаканян С. С. Ахтамар. Ер., 1985.
43. Ф. И. Тер-Мартirosов, Медвежонок и другие..., с. 13.