

ЕЩЕ РАЗ О СЕРЕБРЯНЫХ РИТОНАХ ИЗ ЭРЕБУНИ И НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ  
АХЕМЕНИДСКОГО И РАННЕЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

АСМИК МАРКАРЯН

Ф. И. Тер-Мартirosов и Д. Стронах вновь обратились к обсуждению неоднократно опубликованных серебряных ритонов из Эребуни, претендуя на новизну и пересмотр ряда вопросов в связи с датировкой, стилем и историческим контекстом упомянутых ритонов, а также малоазийских сатрапских монет<sup>1</sup>. При этом, многие методы авторов, а также их выводы вызывают у специалистов серьезные сомнения.

В заглавии статьи Ф. И. Тер-Мартirosова нас крайне заинтересовала дефиниция “контактный стиль”, а в контексте обсуждения портрета Оронта она показалась тем более интригующей, поскольку, судя по количеству публикаций на эту тему, автора давно волнует проблема “портрета” Оронта – сатрапа Армении, правящего в конце V в. – середине IV в. до н. э., зятя ахеменидского царя Артаксеркса II и мужа его дочери Родогуны, запечатленного, как он считает, на известном эребунийском ритоне в виде всадника. Упомянутый ритон с момента обнаружения стал предметом обсуждения в трудах ряда ученых<sup>2</sup>, в том числе и автора обсуждаемой статьи<sup>3</sup>. Этот редчайший образец древней торевтики многократно рассматривался специалистами с художественно-исторической точки зрения, что и требует сам характер предмета. Работы же Ф. Тер-Мартirosова, на первый взгляд представляющие

<sup>1</sup> *Չ. Մտրնիւիլի. Էրեբունի արձարձի արձարձիքը նոր լույսի ներքո*. – ИФЖ, 2010, <sup>1</sup> 3, с. 180–197. Ф. Тер-Мартirosов. Портрет Оронта и вопрос «контактного стиля». – ИФЖ, 2010, <sup>1</sup> 2, с. 202–222.

<sup>2</sup> Б. Н. Аракелян. Очерки по истории искусства древней Армении. Ереван, 1976, с. 42–43; С. И. Ходжаш, Н. С. Трухтанова, К. Л. Оганесян. Эребуни. М., 1979, с. 144–145; Г. А. Тирацян. Культура древней Армении. Ереван, 1988, с. 52–53; J. Harmatta. Royal Power and Immortality. The Myth of the Two Eagles in Iranian Royal Ideology. Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, t. XXVII, 1979, fasc.4, p. 305–319; Ж. Хачатрян, А. Маркарян. Ритон со скульптурной протомой в виде всадника. – Вестник древней истории (далее – ВДИ), 2003, <sup>1</sup> 4, с. 114–122.

<sup>3</sup> Ф. И. Тер-Мартirosов. Образование царства Армения в контексте исторических данных и исторической памяти. Ереван, 1995, с. 62–70; F. Ter-Martirossov. Corne-Rhyton au Cavalier en costume Mede: Oronte -1-er, Armenie, Tresore de l'Armenie ancienne. Paris, 1996, p. 197–206; Ф. И. Тер-Мартirosов. Медвежонок и другие персонажи армянской мифологии. Ереван, 1996, с. 39; он же. Портрет Оронта. – Вопросы истории и культуры Армении. Научная сессия. Тезисы докладов. Ереван, 1997.

художественные особенности этого ритона, направлены в конечном итоге на выявление существенно исторических реалий<sup>4</sup>.

В последней статье (равно как и в своих предшествующих работах), считая уже окончательно решенной поставленную задачу по идентификации эребунийского всадника, он уже пытается опровергнуть давно установленный в науке факт по поводу известного портрета ахеменидского сатрапа Оронта, представленного на его золотом статере 362 г. до н.э., чеканенном в малоазийском городе Лампсаке (с. 202–213).

По мнению исследователя, на аверсе монеты изображен не малоазийский династ Оронт, а легендарный предок персов, эпоним иранского этноса, легендарный Перс, дядя Медеи, упомянутый Диодором Сицилийским в мифе об аргонавтах (с. 207). Это свое мнение автор распространяет также на все портреты малоазийских ахеменидских сатрапов – Тиссаферна, Тиррибаза, Фарнабаза, Датама, Спитридата, Мазайа и других, известных науке по их же грекоязычным именованным монетам, «хорошо исполненным греческими резчиками, и в полной мере наделенным индивидуальными портретными чертами»<sup>5</sup>. Тем не менее исследователь, прекрасно знакомый с этим, справедливо признанным в науке мнением, пишет: «Представляется вероятным, что изображение бородатого мужчины в персидском головном уборе на монетах сатрапов – это образ Перса, воспринимаемый в то время как эпоним иранского этноса» (с. 207).

Чем же все-таки мотивирует автор свой подобный подход к портретным изображениям конкретных исторических лиц? Первым аргументом в пользу такого мнения ученый считает то обстоятельство, что имя сатрапа и его портрет не совмещены, то есть портрет помещен на аверсе, а имя на реверсе монеты, рядом с изображениями греческих или «локальных» (по определению автора) божеств (с. 205). Вторым «веским» доводом является то, что на монетах, по мнению автора, одновременно сочетаются хорошо разработанные портретные изображения сатрапов и «схематичные» изображения персидских царей, как например, на монете Тиссаферна (табл. 1, рис. 14 на с. 204). Таким образом, автор приходит к выводу, что только в случае совмещения портретов сатрапов и их имен на лицевой стороне монеты можно было бы удостовериться в том, что это и есть изображение портретируемого, в обратном же случае – это изображение мифологического персонажа – «Перса».

<sup>4</sup> F. Ter-Martirossov. Corne-Rhyton au Cavalier...; Ф. И. Тер-Мартirosсов. Медвежонок и другие...

<sup>5</sup> А. Н. Зограф. Античные монеты. – Материалы и исследования по археологии СССР, 1 16. М.–Л., 1961, с. 70. Об этой проблеме см. также: J. V a b e l o n. Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies. Paris, 1942, p. 61–64, pl. II, fig. 1–12.

Если принять подобное умозаключение автора, то придется полностью перечеркнуть традицию царских монетных эмиссий и изобразительной систематики периода античности (в частности, эллинистической), в рамках которой изображение царя обычно помещалось на аверсе, а его имя – на реверсе.

Далее, пытаясь предупредить естественно возникающий вопрос – как же все-таки решить проблему «индивидуального» портрета, в котором и выполнены все изображения сатрапов – Ф. Тер-Мартиросов выдвигает свое «собственное понимание» возникновения и развития жанра портрета и преподает читателю «урок» по истории античного искусства. Оказывается, «греческое искусство периода поздней классики, с IV в. до н. э. отличается передачей образов персонажей, в том числе и богов, с приданием им личностных черт характера и наделением их признаками чувственной взволнованности. Передача чувств характерна для скульптур Праксителя и особенно прослеживается у скульптора Лисиппа. Скульптуры Геракла, Гермеса, Эрота, Ареса, Афродиты насыщены острой характерностью и индивидуальностью образов и чертами человечности» (с. 205).

Хочется спросить у автора, каким же образом великим греческим скульпторам удавалось передать богам «личностные качества» и черты характера, «острую характерность и индивидуальность», сохраняя при этом обобщенный, узнаваемый всеми образ божества?

Между тем, одним из великих достижений греческого изобразительного искусства была разработка определенных, обобщенно-условных иконографических типов, по которым различались и узнавались божества. Боги на то и боги, что в отличие от людей, не имеют портретов, не наделены острой характерностью и индивидуальностью, а имеют обобщенно-условный облик. А вот для смертных все вышеперечисленные черты, передающие индивидуальность образа, были необходимы, чтоб в них различать отдельные персоны. Вот с этого-то и началось развитие жанра портрета в греческом искусстве IV в. до н. э., причем в двух направлениях – реалистическом или индивидуалистическом и идеалистическом или типическом<sup>6</sup>. Все сказанное по поводу монументальной и камерной пластики, в той же мере относится и к монетной пластике, но с некоторыми различиями, продиктованными соображениями политического и религиозного порядка<sup>7</sup>.

Что же касается «признаков чувственной взволнованности» и других отвлеченных разглагольствований об искусстве поздней классики и раннего эллинизма, с перечислением статуй Праксителя и Лисиппа, то автор, возможно, пытается весьма своеобразно довести до читателя мысль о психологизации и относительно эмоциональной насыщенности

<sup>6</sup> О. Ф. В а л ь д г а у е р. Этюды по истории античного портрета. Л., 1938, с. 48.

<sup>7</sup> А. Н. З о г р а ф. Указ. раб. с. 70, 71.

образов, характерных для указанной эпохи, а также о проявлениях жанровости, что относится уже к периоду развитого эллинизма.

Возвращаясь к теме монетного рельефа, заметим, что с этим дело обстояло несколько по иному. На вышеуказанных малоазийских сатрапских монетах действительно изображены портреты реальных людей, с соответствующими легендами. Иначе мы их просто никогда не узнали бы «в лицо», а монеты, в лучшем случае, определялись бы как монеты с портретами неизвестных сатрапов.

Помещая свои портреты на монетах, малоазийские сатрапы, по-видимому, «заверяли» свою реальную власть над территорией или городом, которым они управляли, одновременно признавая свое подчинение высшей власти ахеменидского царя. Своеобразную документацию этого факта мы видим на отмеченной монете Тиссаферна, чеканенной в период правления Артаксеркса: на аверсе помещена голова Тиссаферна в профиль вправо, а на реверсе представлен схематический образ ахеменидского царя–лучника в зубчатой тиаре, в позе «коленипреклоненного бега», известный по царским эмиссиям дариков и снабженный греческой надписью *basileos*. Все это объясняется довольно просто: сатрап Тиссаферн, правитель региона, заверяет свое подчинение носителю верховной власти – Артаксерксу II Мнемону.

Но и в этом случае автор дает свое «частное определение»: «Одновременность расположения на монете изображений эпонима и царя является свидетельством того, что культ эпонима Перса был признан ахеменидскими царями» (с. 207), а «...на монетах греческих городов Малой Азии, отчеканенных в период правления ахеменидских сатрапов, наряду с традиционными изображениями греческих божеств, стали помещать изображение Перса как божественного предка» (с. 208).

Следуя логике автора, Перс – это единственный персонаж иранской мифологии, изображавшийся наравне с греческими богами-покровителями малоазийских греческих городов, да еще и в портретной иконографии разных лиц. Но даже этот алогичный подход достаточно «просто» разрешим для Ф. Тер-Мартirosова: «Разноликость изображения Перса на монетах разных сатрапов была обусловлена тем, что в основу изображения был положен литературный образ, а не известное скульптурное произведение, как это было характерно для изображений греческих божеств» (с. 208).

По поводу императивной идеи автора о литературном прототипе «эпонима персидского этноса», легшего в основу его изображения на монетах, возникают естественные вопросы: какой же именно мифологический или письменный источник послужил стимулом для творческого вдохновения греческих резчиков монет Малой Азии при изображении серии портретов разных людей? Почему же мифологический Перс всегда изображался в сатрапском или точнее «мирском» головном уборе и т.д.? К сожалению, и эти вопросы остаются безответными.

После вышеизложенного «вывода» для антиковедов и иранистов, фактически, прокладывается «новая тропа» для исследований в области иранской мифологии и литературы с целью выявления портретной галереи эпонима Перса на основе литературных данных (!?). Однако значительно больше работы прибавится нумизматам: ведь, по предлагаемой теории, следует пересмотреть принадлежность монетных эмиссий всех династов античности, имевших «неосторожность» помещать свои имена отдельно от своих же портретов.

Заканчивая первую часть своего опуса, Ф. Тер-Мартirosов решительно заявляет: «...становится ясным, что на монетах с именем Оронта нет его портрета» (с. 209).

«Решив», таким образом, проблему с монетным портретом Оронта, исследователь уже в который раз находит этот портрет на эребунийском ритоне, которому он посвятил ряд статей. Перед тем как перейти к самим ритонам, автор вновь излагает историю нахождения эребунийского клада из пяти сосудов, первоначально якобы состоящего из четырех ритонов и одного кубка, ссылаясь при этом на Б. Н. Аракеляна. Однако, первый исследователь клада – Б. Н. Аракелян в своих двух публикациях отмечает, что были найдены три серебряных ритона, один кубок и какой-то предмет, который был утерян<sup>8</sup>. Тем не менее, Ф. Тер-Мартirosов утверждает, что в дальнейшем, один ритон в форме рыбы был утерян и что определение пропавшего ритона дано по устному свидетельству археолога А. Пилипосяна (с. 209 и ссылка 28)<sup>9</sup>. Этому утраченному ритону в форме рыбы Ф. Тер-Мартirosов посвящает отдельное обсуждение на с. 218, на основе одного лишь устного свидетельства (причем – не очевидца) и уверенно помещает его «иллюстрацию» вместе с остальными фотографиями эребунийских предметов в виде серебряного ритона в форме рыбы, но ... из Аму-дарьинского клада (с. 210, рис. 8, табл. II). При просмотре таблицы у читателя создается впечатление, что аму-дарьинский ритон и есть тот самый предмет, который был утерян из эребунийского клада.

Начав с ритона с протомой всадника, Ф. Тер-Мартirosов, в который раз, подробно останавливается на его описании (с. 211–214). Вновь приводятся все мнения предыдущих исследователей (Б. Аракеляна, Г. Тирацяна, Я. Харматты) относительно уникальности ритона и изображения особы знатного происхождения, возможно, начальника мидийской гвардии при ахеменидском дворе, правителя 18-й сатрапии ахеменидской державы, или же Оронта, сатрапа Армении в конце V в. – середине IV в. до н. э.

Следует сразу же отметить, что все эти мнения предыдущих исследователей о конкретизации личности Оронта на ритоне были высказаны

<sup>8</sup> Б. Н. А р а к е л я н. Клад серебряных изделий из Эребуни.– Советская археология (далее – СА), 1971, <sup>11</sup>, с. 143; о н ж е. Очерки..., ссылка 2 на с. 37.

<sup>9</sup> В устной беседе со мной А. Пилипосян сообщил, что ему ничего не известно об этом предмете.

ими всего лишь в качестве гипотез<sup>10</sup>. Однако Ф. Тер-Мартirosовым они подхвачены как окончательные выводы и даже «детализированы» в попытке идентификации изображения как портрета Оронта, сатрапа Армении. Более того, он уверен, что кубок был изготовлен сразу же после смерти Оронта, «когда мастер еще мог уловить черты портретного сходства» (с. 214). Интересно узнать, как же этому мастеру удалось после смерти уловить эти портретные черты властителя? Надо полагать, что мастер лепил этот портрет уже с лежащего на смертном одре Оронта или же тот же мастер, близко знакомый с сатрапом, с легкостью восстановил в памяти милый ему образ.

Автор с такой же виртуозностью знатока «определяет» и породу лошади как среднеазиатскую степную лошадь из породы так называемых «монгольских скакунов». Последнее мнение он «прекрасно увязывает» со среднеазиатским происхождением Оронта, сына Артасира, бактрийца по происхождению<sup>11</sup>. В дополнение к этому, он приводит довод о том, что несохранившиеся детали на ритоне, как то–лук и колчан со стрелами – также свидетельствуют о среднеазиатском происхождении всадника, исходя из постулата, что лук и стрелы были главным видом оружия степняков (с. 212–213). Но ведь общеизвестно, что в ахеменидском войске конница, вооруженная луком и стрелами, состояла не только из бактрийцев, но и самих персов, мидийцев и саков<sup>12</sup>.

Как же быть с найденным на Урале ахеменидским ритоном с протомой лошади с подогнутыми ногами, имеющим близкое типологическое и стилистическое сходство (и даже совпадение во многих деталях) с эребунийским ритоном<sup>13</sup>? На нем нет изображения бактрийского потомка Оронта, с помощью происхождения которого можно было бы определить «степную породу среднеазиатских лошадей». Ну а в связи с вооружением всадников луком и стрелами необходимо вспомнить хотя бы шеренги урартских конных лучников в изображениях боевых и парадных сцен на значительном количестве найденных урартских бронзовых поясов<sup>14</sup>.

Аналогией к фигурке всадника в полном вооружении в виде отдельно выполненных деталей могут послужить найденные при раскопках Тейшебаини (Кармир-блур) три урартские деревянные статуэтки богов в полном вооружении. Из тонких бронзовых листов были изготовлены диадемы, пояса, колчаны с крохотными стрелами, наконечники копий,

<sup>10</sup> Б. Н. Аракелян. Указ. раб., с. 43; Г. А. Тирацян. Указ. раб., с. 42–43; J. Harmatta. Указ. раб., с. 307–311.

<sup>11</sup> F. Ter-Martirosov. *Corne–Rhyton au Cavalier...* с. 198; Ф. И. Тер-Мартirosов. *Медвежонок и другие...*, с. 39.

<sup>12</sup> М. А. Дандамаев, В. Г. Луконин. *Культура и экономика древнего Ирана*. М., 1980, с. 228–232.

<sup>13</sup> Т. В. Савельева, К. Ф. Смирнов. *Ближневосточные древности на Урале*. – ВДИ, 1972, <sup>1</sup> 3, с. 115, рис. 5; М. К. Мошкова. *Комплекс находок с ритоном из уральской области*. – СА, 1981, 4, с. 184.

<sup>14</sup> Б. Б. Пиотровский. *Искусство Урарту*. Л., 1962, с. 72–77, рис. 44

заткнутые за пояс мечи<sup>15</sup>. Вышеприведенные образцы урартского искусства можно считать дополнением к вопросам типологической и стилистической преемственности, а также композиционных приемов между урартской и ахеменидской мелкой пластикой, выдвинутых нами в двух публикациях, посвященных ритону с всадником<sup>16</sup>.

Анализируя эти публикации А. Маркарян и Ж. Хачатряна, Ф. Тер-Мартirosов утверждает, что якобы ее авторы пытаются «вернуться» к мнению Б. Н. Аракеяна и рассматривают изображение всадника как обобщенный тип бородатого мужчины – «идеальный образ знатного перса», а также принимают датировку ритона первой половиной IV в. до н. э., ранее предложенную Я. Харматтой. Все это не соответствует действительности.

Приведем мнение Б. Н. Аракеяна: «Стилистические особенности изображения всадника, его одеяние, головной убор, форма акинака, конь с невысокой гривой, детали уздечки – все это находит полную аналогию в рельефах Персеполя, так же как и фигуры животных на чепраке коня, и позволяет датировать ритон с протомой всадника V в. до н. э.»<sup>17</sup> А сама формулировка о том, что на протоме ритона представлен обобщенный тип бородатого мужчины, идеальный образ знатного перса и государственного деятеля империи, принадлежит А. Маркарян и Ж. Хачатряну<sup>18</sup>.

Что же касается датировки Я. Харматты, то он относит кубок к концу V в. – началу IV в. до н. э., оперируя при этом рядом аргументов исторического и стилистического порядка. Продолжая мысль Б. Н. Аракеяна о том, что мидийская шапка и костюм свидетельствуют о знатном происхождении всадника, Я. Харматта акцентирует украшения в виде зигзагов на кафтане и отмечает, что на персепольских рельефах подобных украшений на одежде нет ни у кого из представителей изображенных народов – ни у данников, ни у персов, за исключением арабов. При этом рельеф с арабами четко датирован позднеахеменидским временем. Исходя из этого, автор заключает, что богато украшенная эребунийская статуэтка изображает высокого сановника, сатрапа – мидийца,

<sup>15</sup> Кармир Блур. Автор-составитель Б. Б. Пиотровский. Л., 1970, с. 10, илл. 29.

<sup>16</sup> Ж. Хачатрян, А. Маркарян. Ритон со скульптурной протомой в виде всадника. – ВДИ, 2003, 1 4, с. 115–116; Zores Hacatrian, A. Z. Markarian. I Rhyta di Erebuni nel contesto dell'arte achemenide e greco-persiana. Parthica. Incontri di culture nel mondo antico, 2003, 5, p. 10–12.

<sup>17</sup> Б. Н. Аракеян. Указ. раб., с. 42–43. Что касается мнения Ф. Тер-Мартirosова, приведенного в ссылке 39 (с.212) о том, что Ж. Хачатрян в новой публикации ритона в Арлезианском каталоге вернулся к датировке его VI в. – V в. до н. э., то в аннотации к 1 104 данного каталога (на который ссылается Тер-Мартirosов) датировка ритона предложена не Хачатряном, а составителями каталога и основана на старой датировке Б. Н. Аракеяна. См.: Au pied du mont Ararat Edition du musée de l'Arles et de la Provence Antiques, 2007, cat.104, p.158.

<sup>18</sup> Ж. Хачатрян, А. Маркарян. Указ. раб., с. 120; Zores Hacatrian, A. Z. Markarian. Указ. раб., с. 13.

возможно сатрапа Армении и датируется концом V в. – началом IV в. до н. э.

Однако Я. Харматта не учитывает технических и художественных особенностей монументальной каменной скульптуры, коими являются персепольские рельефы, для которых не характерна детализация в виде мелких украшений одежды, приведших бы к дробности изображений. Для мелкой же металлической пластики, особенно серебряной, характерны иные технические и художественные приемы. Вот в ней-то мелкие детали и гравировка, а также иные атрибуты, как то – утерянные колчан со стрелами и лук всадника – лишь обогащали статуэтку, рассчитанную на близкое обозрение.

Далее, Я. Харматта приводит имеющиеся свидетельства о личности Оронта, сатрапа Армении, античных авторов, присовокупляя к этому факт размещения фигур персидских предков Антиоха I Коммагенского на рельефах Нимруд-дага и Арсамеи-на-Нимфее и выполненных в стиле персепольских рельефов, и пытается найти их общность со статуэткой на серебряном ритоне. Базируясь именно на этом, Я. Харматта и высказывает свое, только в виде предположения, мнение, что на ритоне мог быть изображен Оронт<sup>19</sup>.

Нами же не «подхватывается» (по словам Ф. Тер-Мартirosова) датировка Я. Харматты концом V в. – началом IV в. до н. э., а предлагается конкретная датировка ритона первой половиной IV в. до н. э. и его атрибуция как продукта северо-иранских художественных мастерских. Все это базируется на анализе ряда дополнительных технических приемов, типологических, иконографических и художественно-стилистических черт, выявленных нами в результате изучения целого ряда ритонов с зооморфной протомой и образцов древневосточной, в частности, урартской мелкой пластики<sup>20</sup>.

Далее, чтобы сделать более доходчивыми наши выводы о невозможности отождествления статуэтки всадника с личностью сатрапа Армении Оронта и акцентировать неубедительность всякого рода таких попыток, мы предлагаем более упрощенную трактовку нашего мнения, изложенную ранее в указанных работах.

Этот культовый сосуд безусловно был выполнен по особому заказу с целью увековечения образа и был связан с идеей божественности власти и государства<sup>21</sup>. В эту фигуру государственного деятеля, сатрапа– мидийца по происхождению, высокопоставленный заказчик и его мастер-торевт видели и вкладывали образ конкретного человека. Об этом свидетельствуют его одежда, атрибуты, головной убор и т. д. Однако будучи выполненной в каноническом стиле и манере ахеменидского придворного стиля, в котором отсутствовал портретный жанр, то есть жанр изображения человеческого лица с его индивидуализацией,

<sup>19</sup> J. H a r m a t t a. Указ. раб., с. 305–311, 120–122.

<sup>20</sup> Ж. Х а ч а т р я н, А. М а р к а р я н. Указ. раб., с.114–116, 120–122.

<sup>21</sup> Там же, с.121.



позволяющей узнать в нем того или иного человека, то эребунийская фигурка человека не может быть атрибутирована в качестве изображения Оронта. Ввиду отсутствия каких-либо портретных черт, даже при самом детальном анализе, невозможно говорить о наличии здесь портрета не только Оронта, но даже портрета как такового.

Ф.Тер-Мартirosов в своем стремлении увидеть в фигурке наездника портретное изображение Оронта должен был хотя бы привести доводы, сколь-нибудь соприкасающиеся с иконографией и портретной характеристикой. Вместо этого, в виде доказательств преподносятся неоднократно обговоренные ранее детали, характеризующие эту персону как высокопоставленного сановника ахеменидского двора, но не более. А вот уже в случае монетных портретов Оронта и остальных изображений малоазийских сатрапов, Ф.Тер-Мартirosов напрочь отрицает наличие на них портретов и предлагает читателю свою «оригинальную идею» об изображении легендарного «эпонима Перса».

Изображенные на этих монетах образы выполнены в традициях раннего греческого портрета, для которого характерны наличие типических, обобщенных черт, с одной стороны и, индивидуально-конкретных, с другой. Эти портреты отражают знание физиономики человеческого лица совмещенного с высоким исполнительским мастерством и художественным вкусом. Кроме того, они на оборотной стороне снабжены надписями с именами портретируемых.

В попытке доказать ту или иную из своих идей Ф. Тер-Мартirosов часто «забывает» о публикациях, идущих вразрез с его мнением. Так обстоит дело и в случае другого сосуда из эребунийского клада – ритона с головой бычка. Как и в предыдущей своей работе<sup>22</sup>, он видит в композиции из четырех фигур сцену погребального пира, ранее предложенную Г. А. Тирацян<sup>23</sup>, одновременно соглашаясь с Б. Н. Аракелян<sup>24</sup>, определившим – под вопросом – центральную мужскую фигуру как фигуру Диониса<sup>24</sup>. Объединив эти два мнения, Ф.Тер-Мартirosов в конечном итоге предлагает свое «оригинальное» прочтение сюжета, полученное им в результате «беглого рассмотрения изобразительных сцен на этих кубках», которое «показывает развитие мистериальных сцен, которые первоначально были связаны с ритуальной практикой почитания культа Диониса» (с. 217). А в результате такого более чем беглого рассмотрения и механического соединения двух мнений, эту сцену автор трактует как сцену прощания героя (под которым естественно следует понимать Диониса) с земным миром. На это, по мнению автора, указывает его посох и ручка кресла в форме лебедя, уносящего душу героя в мир иной.

---

<sup>22</sup> F. Ter-Martirossov. Corne-Rhyton à tête de bouvillon et au banquet funèbre, Arménie. Tresors de l'Arménie ancienne. Paris, 1996, p. 197–201.

<sup>23</sup> Г. А. Т и р а ц я н. Указ. раб., с. 56.

<sup>24</sup> Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с. 44.

В этой сцене с греческим хтоническим богом вина и виноделия Дионисом автор женскую фигуру в своей предыдущей работе с чашей с легкостью определил как *античную* Спандарамет, о чем можно судить по ее богатой одежде. Далее, уже в последней статье об Оронте, он «уточняет иконографию» и в «богато одетой женщине восточного облика» он видит «древнюю богиню Гебу по *греческой* мифологии», *иранскую* Спента–Армаити, *армянскую* Спандарамет. (с. 216, курсив наш).

Но почему же греческая богиня юности Геба, дочь Зевса и Геры, жена Геракла оказалась на погребальном пиру у Диониса, да еще в неизвестном иконографическом образе иранской Спента–Армаити, армянской Спандарамет, когда ей, согласно греческой мифологии, отведено место виночерпия на пирах богов во дворце Зевса на Олимпе? По-видимому, автору этих выводов невдомек, что специалисты при раскрытии того или иного сюжета из древней мифологии, в частности греческой, обычно считаются не только с содержанием мифов, а также пытаются раскрыть конкретную иконографию богов и прочесть четко разработанные иконографические схемы, представленные в изобразительном искусстве античного мира. Ведь не случайно Б. Н. Аракелян, видя в главном мужском персонаже Диониса, остальные женские персонажи интерпретировал как менад, традиционных спутниц Диониса, а всю сцену считал иллюстрацией к сюжету из дионисийского цикла.

Очевидно, новое «подтверждение» собственной интерпретации сюжета на ритоне с бычком Ф.Тер-Мартirosову понадобилось для противопоставления совершенно иной оценки сюжета и действующих лиц, предложенной нами в специальной статье, которую, кстати, он игнорирует. В указанной работе дана другая, отличная от мнения Б. Н. Аракеляна интерпретация сюжета и мотивов композиции, основанная на детальном иконографическом анализе и раскрытии образов и персонажей, известных из широкого репертуара античной живописи и скульптуры, а также датировка предмета концом IV в. – началом III в. до н. э.<sup>25</sup>

В дальнейших попытках исказить или завуалировать проделанную другими авторами работу по новой интерпретации и оценке ритона с бычком, Ф.Тер-Мартirosов подводит итог их выводам в коротенькой, вырванной из общего контекста фразе, о том, что трактовку сцены погребального или светского пира, предложенную Г. А. Тирацяном «поддержали Ж. Хачатрян и А. Маркарян» (с. 216). При этом он ссылается на нашу обобщающую статью, посвященную всему комплексу эребунийских ритонов<sup>26</sup>, одновременно замалчивая последнюю специальную статью с острой критикой его атрибуции «античной богини Спандарамет, о чем можно судить по ее богатой одежде» и «стоящей слева и

<sup>25</sup> А. Маркарян. Серебряный ритон из Эребуни. – ИФЖ, 2002, <sup>1</sup> 2, с. 166–177.

<sup>26</sup> Zores Nacatrian, A. Z. Markarian. Указ. раб., с. 16–19.

протягивающей герою чашу с напитком бессмертия – амброзией»<sup>27</sup>. Критика авторов сформулирована следующим образом: «Если речь идет об армянском мифологическом персонаже Спандарамет, то-есть духе подземного царства, то его иконография нигде не засвидетельствована. Если же имеется в виду Спандарамет иранской мифологии, то она, являлась олицетворением возделанной земли и религиозного благочестия, представлялась рассудительной красивой женщиной, с мускусной розой в руке. В изобразительном искусстве ее иконография нам не известна»<sup>28</sup>.

Вместо ответа на конкретно поставленный вопрос о неизвестной иконографии персонажа, «определяемого» им как Спандарамет, Ф.Тер-Мартirosов на всякий случай упоминает греческую Гебу, которая будто бы тождественна иранской Спента-Армайти! Непонятно только, по каким функциям или иконографическим чертам греческая Геба, богиня юности и виночерпий на олимпийских пирах, соотносилась с олицетворением возделанной земли, или же подземным духом – олицетворением темных сил и мрака? При данном «уточнении иконографии» читателю приходится довольствоваться упоминанием «о богатой одежде женщины восточного облика» и голословным сопоставлением Гебы и Спандарамет.

Прежде чем подойти уже к вопросу о новом постулате – «контактном стиле», автор пытается преподнести читателю свое понимание известного определения «греко-персидский стиль» в виде резюмирования некоторых выводов крупных исследователей – А. Фуртвенглера, М. И. Максимовой, Н. М. Никулиной. В относительно узкую сферу «греко-персидского стиля» автор вовлекает архитектуру и изобразительное искусство, на примере здания и рельефов галикарнасского Мавсолея, выполненных греческим скульптором Скопасом и наконец, скульптурные группы на царских саркофагах из Сидона.

В чем же проявляется влияние искусства ахеменидского Ирана и классической Греции в архитектуре и скульптурной группе со статуей Мавсола, выполненной великим греческим скульптором Бриаксисом и представлявшей пример раннего реалистического портрета в греческой скульптуре середины IV в. до н. э.? Может быть в том, что сам Мавсол не был ни греком, ни персом, а карийцем по происхождению, а его статуя воспроизводила реальный портрет?

В случае рельефов Галикарнаса, выполненных Скопасом, проблему «греко-персидского» стиля, Ф.Тер-Мартirosов решает намного проще. Оказывается, этот стиль характеризуется тем, что фигуры сражающихся греков отражают влияние греческого искусства, а фигуры амазонок – персидского. Эта «новая сторона» в творчестве Скопаса, может шокировать любого искусствоведа, специалиста в области греческой скульптуры эпохи поздней классики и раннего эллинизма.

<sup>27</sup> F. Ter-Martirosov. Corne-Rhyton à tête de bouvillon..., с. 200–201.

<sup>28</sup> Zores Hacatrian, A. Z. Markarian, Указ. раб., с. 18.

Автору подобных выводов советуем все-таки попытаться провести ясную границу между понятиями сюжет, мотив и стиль.

По всей видимости, неоправданно широкое вовлечение различных памятников архитектуры, скульптуры и др., в сферу произведений «греко-персидского» стиля продиктовано реакцией на обсуждение некоторых вопросов, связанных с типологией и стилем эребунийских бычка и коня в нашей упомянутой статье<sup>29</sup>, или же выведением художественных особенностей в общем контексте стиля всех эребунийских ритонов и отраженных в заголовке другой нашей статьи «Эребунийский клад ритонов в контексте ахеменидского и греко-персидского искусства»<sup>30</sup>.

Далее, несколько подробнее о термине «контактный стиль», под которым автор подразумевает процесс взаимодействия греческой культуры с культурами соседних народов, отраженный в памятниках изобразительного искусства на более широком пространстве, чем средиземноморский регион конца V в. – начала IV в. до н. э. (с. 221).

О процессах взаимовлияния западной и восточной культур, особенно в обширном регионе средиземноморского и переднеазиатского регионов, начавшегося намного раньше, чем указанный хронологический отрезок, написано большое количество основополагающих исследований. Что же касается указанного периода (конец V в. – начало IV в. до н. э.), непосредственно предшествующего времени распространения эллинистической культуры, то на протяжении многих десятилетий историки, археологи, искусствоведы дали ему четкий, всеобъемлющий термин – «предэллинизм», прекрасно вскрывающий основные грани этого феномена. В науке дела обстояли бы намного лучше, если многие наши ученые и исследователи использовали бы уже устоявшиеся термины и определения по существу. А упрощенческий термин в словосочетании «контактный стиль» может лишь обеднить и исказить бурные и сложные культурные процессы, происходившие в предверии формирования и распространения эллинизма. Кроме того, подобная формулировка допустима лишь в конкретном контексте того или иного культурного процесса на более ранней, дописьменной стадии исторического развития.

Считаем нужным представить вниманию читателя также несколько замеченных нами ошибочных имен и названий, как например, «Артаксерс Мемнон» вместо «Артаксеркс Мнемон», (с. 203, 5-я строка снизу)<sup>31</sup>, город «Кизикин» вместо города Кизика, (с. 205, 2-я строка сверху)<sup>32</sup>, город «Фокия» вместо города Фокея (с. 208, последняя строка

<sup>29</sup> А. Маркарян. Указ. раб., с. 171–172.

<sup>30</sup> Zores Nacatrian, A. Z. Markarian. Указ. раб.

<sup>31</sup> Артаксеркс II Мнемон – персидский царь (404–358 гг. до н.э.), сын Дария II. Мнемон – в греческой мифологии сын Эос и Тифона, участник Троянской войны.

<sup>32</sup> Кизикин – это монета города Кизика.

снизу). Имеется также солидное количество разных опечаток и неточностей в ссылках и т. д.

Вслед за публикацией Ф. Тер-Мартirosова вышла статья видного американского археолога, профессора университета Беркли Д. Стронаха «Серебряные ритоны из Эребуни в новом свете»<sup>33</sup>, построенная на принципе описания и анализа каждого из трех эребунийских ритонов. В описании первого ритона с протомой коня автор утверждает, что на груди коня, где ныне слив в виде большого круглого отверстия, первоначально имелся короткий цилиндрический слив, теперь уже утерянный (с. 181). В этом своем утверждении автор ссылается на известную работу Ф. Тер-Мартirosова, посвященную этому ритону<sup>34</sup>, и далее в ссылке 10 отмечает: «Կարճ ասիած՝ ցտյակը, հավանաբար, կորցրել է իր ծորակը Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի մանրակրկիտ նկարագրության ավարտի և ցտյակի հաջորդ լուսանկարը կատարելու միջև ընկած ժամանակահատվածում» («короче говоря, у ритона, вероятно, пропал слив в период между концом подробного описания ритона Феликсом Тер-Мартirosовым и его следующим фотографированием») (с. 181). После такого, весьма спорного, вывода, Д.Стронах уверенно проводит параллели между формой слива на груди серебряного коня и слива на груди керамического ритона в виде головы быка из Армавира.

Известно, что клад серебряных ритонов найден в 1968 г. при строительных работах, во дворе частного дома. Это были три ритона, кубок и какой-то предмет, который, к сожалению, пропал. В первой публикации 1971 г.<sup>35</sup> и далее в монографии 1976 г. исследователь этого клада Б. Н. Аракелян, при детальном описании ритона с протомой коня пишет, что под колокольчиком на шее коня имеется «отверстие для спуска струи жидкости»<sup>36</sup> и нигде не упоминает о цилиндрическом сливе. То же самое мы видим на приведенных иллюстрациях. Каким же образом Ф. Тер-Мартirosову при подготовке своей публикации в 1996 г. удалось увидеть упомянутый слив, который вскоре был утерян. Неужели таким простым вопросом не занялся профессор Д. Стронах, прежде чем переходить к последующим, далеко идущим утверждениям историко-культурного порядка?

Далее, в аналитической части своего исследования по данному ритону автор останавливается на общеизвестных для специалистов сведениях Геродота, Ксенофонта и Страбона о разведении лошадей в Армении и о взносе дани в имперскую казну в виде коней, предположительно нисейской породы (с.182). Связь с нисейской породой лошадей, а также основу для конкретизации датировки второй половиной V в. до н. э.

<sup>33</sup> Դ. Մարտիրոսովի. Указ. раб.

<sup>34</sup> F. Ter-Martirosov. Corne-Rhyton au Armenie, Tresore de l'Armenie ancienne. Paris, 1996, p. 176.

<sup>35</sup> Б. Н. Аракелян. Клад серебряных изделий, с.148–149.

<sup>36</sup> Б. Н. Аракелян. Очерки по истории искусства древней Армении, с. 43, илл. LVIII.

автор видит в «изогнутости» лошадиной шеи на протоме, хотя в пользу этого «видения» не может привести сколь-нибудь убедительного довода.

Позволим себе напомнить исследователям художественных произведений древности, в частности, найденных вне археологического контекста, что основная суть их анализа заключается в выявлении конкретных художественно-стилистических особенностей, и только затем – культурно-исторического контекста, на котором в дальнейшем могут быть построены обобщающие выводы, в данном случае – зоологического порядка.

Что же касается конкретно художественного стиля протомы коня, то свыше сорока лет назад Б. Н. Аракелян в своей работе по искусству древней Армении, в ряду остальных художественных особенностей ритона, акцентировал факт наличия и сочетания черт восточной – переднеазиатской и западной – эллинской, культур<sup>37</sup>.

В работе по коллекции эребунийских ритонов (А. Маркарян, Ж. Хачатрян) дан по возможности детальный анализ мотивов и художественного стиля протомы коня в контексте «греко-персидского стиля», как на фоне чисто ахеменидского придворного стиля (на примере образцов ахеменидской торевтики и архитектурного оформления VI в. – V в. до н. э.), так и самих произведений «греко-персидского стиля» (на основе глиптики конца V в. – IV в. до н. э.), характерных для ахеменидских сатрапских центров Малой Азии. Был сделан конкретный вывод о стиле серебряного ритона с протомой коня – как о стиле малоазийской периферии обширной персидской монархии IV в. до н. э.<sup>38</sup>

Второй ритон с всадником вновь подвергается Д. Стронахом детальному описанию, с констатацией высокого ранга изображенной персоны. Повторяются почти те же многократно приведенные в предшествующих публикациях мысли о вооружении, одежде, шапке всадника. Странно, что в солидном списке упоминаемых авторов нет имени Я. Харматты, одного из первых исследователей данного ритона, внесшего весомый вклад в разработку его датировки и художественного стиля. Странно также, что при описании круглого головного убора, как главного характерного признака мидийского происхождения наездника, автор представляет его как «*րիւճր կոնիսան գլխարկ կամ սաղաւոր*» («высокая коническая шапка или шлем») (с. 184)<sup>39</sup>. Непонятно также определение узора на штанах всадника как «цилиндрообразного»: «*ձիւղորի անդրաւորտիբր ծածկած է գլանանան նախշերով*» (с. 184), в то время как он выполнен в виде косой клетки. Кроме этого, выполненный под брюхом коня графический растительный узор в виде длинного листа (рис.

<sup>37</sup> Б. Н. Аракелян. Очерки..., с. 45.

<sup>38</sup> Zoges Nacatryan, A. Z. Markarian. Указ. раб., с. 14–15.

<sup>39</sup> По-видимому, Д. Стронах рассматривает головной убор спереди, фронтально. При этом у зрителя может возникнуть впечатление некоторой коничности формы шапки.

2 на с. 190), охарактеризованный нами в качестве обобщенно-условного мотива «древа жизни», столь распространенного в древнем искусстве, автор оспаривает, вместо этого предлагая непонятную формулировку «иносказательного фигового листа»: «...սյւստէն պատկերված է փնիւսքերական «թգաւտերնը»: (ссылка 34 на с. 189).

После этого автор статьи останавливается на пояснении таких приемов в композиции, как преднамеренное увеличение фигуры всадника по отношению к фигуре коня. Здесь Д. Стронах преподносит свою интерпретацию этой особенности в качестве новшества, «забывая» или попросту не замечая того факта, что нами уже дважды обосновывалась идеологическая подоплека этого художественного приема, имевшего целью возвеличивание изображенной высокой персоны и продолжающего принципы и традиции иконографической системы, применяемой, в числе прочих, и в урартской мелкой пластике<sup>40</sup>.

Описание третьего по счету ритона в виде головы бычка у Д. Стронаха идет одновременно с анализом сюжета композиции и его художественного стиля в целом. В сидящей мужской фигуре – главном действующем лице, он видит, естественно, божество. Исследователь делает попытки охарактеризовать присутствующее здесь сочетание персидского и греческого стилей, которые он видит в одежде, украшениях, прическе и позе женской фигуры с фиалой. Для второй женщины играющей на авлосе, он считает прототипом музыкантшу, играющую на свирели для Диониса, изображенную на «красном кубке из Тарента» и «напрямую заимствованную из сферы греческой иконографии»: «...երաճշտութիւնք կլանված այս անձնավորութեան կերպարի նախատիպ կարելի է համարել Տարենտոսից գտնված չորրորդ դարասկզբի հարավիտալական կարմիր սկահակի վրա պատկերված կինը, որ արինգ է նվագում Դիոնիսոսի համար» (р. 193). При обсуждении фигуры кифаристки автор довольно подробно останавливается на описании кифары с шестью струнами и резонатором, на степени натяжки струн и наличии плектра между большим и указательным пальцами музыкантши. Аналитическую часть своего исследования Д. Стронах начинает с изложения различных мнений исследователей относительно данного ритона и как-будто соглашается с мнением автора сих строк о датировке концом IV в. – началом III в. до н. э. и происхождением из западных регионов Малой Азии (с. 194). Тем не менее Д. Стронах в своем определении сюжета композиции останавливается на предложенной Б. Н. Аракелян трактовке сцены как Диониса с менадами, не подкрепляя свое мнение сколь-нибудь вескими аргументами, кроме как присутствию образа бородатого мужчины и фиалы с вином. Между тем его все-таки интересует предложенная нами трактовка сюжета, как изображения Асклепия и членов его семьи. По-видимому, будучи знакомым лишь с кратким анализом сюжета в нашей обобщающей статье, посвященной всей коллекции эребунийских

<sup>40</sup> Ж. Хачатрян, А. Маркарян. Ритон со скульптурной протомой ..., с. 115–116, рис.3.

ритонов<sup>41</sup>, автор высказывает свое несогласие с нашей версией (см. ссылку 54 на с. 194–195).

В связи с этим хотим обратить внимание уважаемого ученого на «неизвестную» ему обстоятельную статью А. Маркарян, специально посвященную ритону с головой бычка<sup>42</sup>. В указанной статье мы в первую очередь провели скрупулезный иконографический анализ мужского персонажа на большом количестве аналогий из греческих скульптурных оригиналов эпохи классики и эллинизма, а также множества эллинистических и римских копий, восходящих к оригиналу Фрасимеда (380–370 гг. до н. э.) и Бриаксиса (середина IV в. до н. э.). Вслед за этим выявлен мотив погребального пира с Асклепием и остальными персонажами – женой Эпионой и дочерьми Гигиеей и Панакией, на основе ряда вотивных рельефных плит, с воспроизведением того же сюжета из разных центров материковой Греции, Средиземноморья, Малой Азии, Северного Причерноморья. На сходство главного героя с Асклепием, в свое время указал еще Г. Тирацян, о чем указано в нашей работе<sup>43</sup>. Кроме того, чтобы читателю было более понятно совпадение иконографического типа главного мужского персонажа с иконографией именно Асклепия, а не Диониса, приведена также иконография типа бородастого Диониса и иконографическая схема дионисийского пира с менадами, на примерах из греческой вазописи и скульптуры, весьма отличная от типа Асклепия<sup>44</sup>.

При обсуждении художественного стиля и, в частности, композиции, развернутой на раструбе ритона, нами выявлена малоазийская, ионийско-греческая основа и традиции иконографической схемы и деталей, проявляющихся в покрое одежды, прическах, украшениях, музыкальных инструментах «с одной стороны и с другой стороны – восточная, персидская основа, отраженная в передаче этнического типа женских фигур, статичности поз, грузности тел, мотиве подачи фиалы и т. д.» Влияние персидского искусства «периферийного» направления показано на примерах из «восточногреческой» или «греко-персидской» глиптики<sup>45</sup>. В заключение, автор подводит читателя к идее об исполнении композиции в «греко-персидском стиле» с превалированием ионийских черт, в котором выполнен ритон с бычком, повторяя при этом нашу датировку концом IV в. до н. э. – началом III в. до н. э.

В конце, обращаясь к выводам, преподносимым Д. Стронахом в качестве научной новизны, при всем уважении к видному ученому, нам все же трудно согласиться с тем, что, ритон с протомой коня, выполненный

<sup>41</sup> Zores Hacatrian, A. Z. Markarian. I Rhyta di Erebuni nel contesto dell'arte achemenide e greco-persiana.

<sup>42</sup> А. Маркарян. Серебряный ритон из Эребуни, с. 166–177.

<sup>43</sup> Интересно, что Д. Стронах случайно или с определенным намерением в ссылке 36 на с. 189 сам приводит образец архитектурного декора, который был частью святилища Асклепия в Эпидавре с аналогичным изображением бычка.

<sup>44</sup> А. Маркарян. Указ. раб. с. 168–171, рис. 1–12.

<sup>45</sup> Там же, с. 171–176, рис. 13–17.



во второй половине V в. до н. э., всего лишь иллюстрирует давнишнюю любовь армян к лошадям, одновременно демонстрируя умение создавать изделия высших стандартов ахеменидского искусства.

Кроме того, датировка IV в. до н. э. ритона с изображением всадника не принадлежит автору обсуждаемой публикации. Относительно третьего ритона с головой бычка, автор, соглашаясь с мнением о сюжете с Дионисом и менадами, предложенном Б. Н. Аракеляном около сорока лет тому назад, должен был предложить свою собственную аргументацию в пользу этого мнения, предпочтительно на достойном уровне иконографического и стилистического анализа. В противном случае это мнение теряет право на научную новизну.

ԵՎՍ ՄԵԿ ԱՆԳԱՍ ԷՐԵՒՈՒՆՈՒ ԱՐԾԱԹԵ ԵՂՋԵՐԱԳԱՎԱԹՆԵՐԻ ՈՒ ԱՔԵՄԵՆՅԱՆ ԵՎ  
ՎԱՂ ՀԵԼԼԵՆԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐՈՇ  
ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

ՀԱՄՄԻԿ ՄԱՐԿԱՐՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

*Քննարկման նյութը «Պատմաբանասիրական հանդեսի» 2010 թ. 2-րդ և 3-րդ համարներում լույս տեսած՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի «Օրոնտեսի դիմապատկերը և «կոնտակտային ոճի» խնդիրը» և Դ. Ստրոնախի «Էրեբունու արձաթյա պտյակները նոր լույսի ներքո» հոդվածներն են: Երկու հեղինակներն էլ նորից դիմել են բազմիցս հրատարակված՝ Էրեբունու արձաթե եղջերազավաթներին՝ հավակնություն ունենալով վերանայել հիշյալ անոթների թվագրության, ոճի և պատմական ենթատեքստի մի շարք հարցեր: Նույն հարցադրումներն ուղղված են նաև մ. թ. ա. IV դ. փոքրասիական սատրապական դրամներին: Սակայն այն մեթոդները, որոնցով առաջնորդվում են երկու հեղինակներն էլ, ինչպես նաև կատարված եզրահանգումները մասնագետների մոտ առաջ են բերում լուրջ տարակուսանք և անվստահություն:*

*Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը վերը նշված հոդվածում առաջ է քաշել այն վարկածը, թե մ. թ. ա. IV դ. որոշ դրամների վրա ներկայացված է ոչ թե սատրապ Օրոնտեսի, այլ «առասպելական Պերսի պատկերը»: Իր այս թեզը հեղինակն աշխատում է հիմնավորել սոսկ այն հանգամանքով, որ Օրոնտեսի հունատառ անունը գրված է ոչ թե դրամների դիմերեսին՝ անմիջապես պատկերի կողքին, այլ դարձերեսին: Հետևաբար, եզրակացնում է հեղինակը, պատկերվածը ոչ թե Օրոնտեսն է, այլ պարսիկ ժողովրդի առասպելական նախնի և բանահյուսական հերոս Պերսը: Այս դեպքում Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովն ամբողջովին անտեսում է գիտությանը հայտնի այն փաստը, որ անտիկ դրամների վրա արքայի կամ տիրակալի անունը հիմնականում դրոշմվում էր հենց դարձերեսին: Հեղինակը փորձում է շրջանցել նաև դրամների վրա ներկայացված որոշակի անձի դիմանկարային գծերը՝ անտեղյակ ընթերցողին խճճելով մասնագիտական ոչ մի քննություն չբռնող «արվեստաբանական վերլուծություններով», իսկ Պերսեսի պատկերի իսկությունը հիմնավորող «բանահյուսական» կամ «գրական» աղբյուրներ չի ներկայացնում սոսկ այն պարզ պատճառով, որ դրանցից և ոչ մեկը գոյություն չունի:*

Ժխտելով Օրոնտեսի դիմանկարի առկայությունը նրա անունը և դիմանկարը կրող դրամների վրա՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը այն «գտնում» է Էրեբունու հեծյալի պատկերով արծաթե եղջերազավաթի վրա: Այս տեսակետը հեղինակը բազմիցս արծարծել է իր մի քանի աշխատանքներում՝ հիմք ունենալով և կրկնելով Հ. Հարմատտայի հիպոթեզիկ, պատմական որոշակի ենթատեքստում քննարկվող որոշ տվյալները: Մինևույն ժամանակ Տեր-Մարտիրոսովը փորձում է անտեսել և աղավաղված լույսի ներքո ներկայացնել Հ. Մարգարյանի և Ժ. Խաչատրյանի աշխատանքներում տեղ գտած՝ հեծյալի պատկերի ոճաբանական և պատկերագրական վերլուծության արդյունքներն այն մասին, որ աքեմենյան արվեստի այս նմուշում հնարավոր չէ տեսնել ոչ միայն Օրոնտեսի դիմանկարը, այլև խոսել դիմանկարային ժանրի մասին ընդհանրապես: Անտեսված է նաև Հ. Մարգարյանի Էրեբունու ցլիկի գլխով արծաթե եղջերազավաթին նվիրված մանրագնին գեղարվեստաոճական և պատկերագրական նորովի մեկնաբանությունը:

Արդեն հարյուր տարուց ավելի համաշխարհային գիտությանը հայտնի և երևույթների էությունն ընդգրկուն ու բազմակողմանիորեն վերհանող «նախահելլենիստական մշակույթ» եզրույթը Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը, փաստորեն, փորձում է փոխարինել «կոնտակտային ոճ» սահմանումով: Նման պարզունակ և ոչինչ չատող բառակապակցությունը, ինչպիսին է «կոնտակտային ոճ» ասվածը, կարող է միայն աղքատացնել այն բարդ և բազմաբովանդակ քաղաքակրթական երևույթներն ու գործընթացները, որոնք ձևավորվում էին հունական մշակույթի ու հարևան երկրների մշակույթների փոխառնչությունների ընթացքում և արդյունքում:

Դ. Մտրոնախի հողվածք, չնայած իր վերնագրի շատ խոստումնային ձևակերպմանը, գիտական նորույթի առումով ոչ այլ ինչ է, քան՝ ա. Էրեբունու երեք եղջերազավաթների բազմիցս հրատարակված և ուսումնասիրված սոսկ հերթական նկարագրություն, բ. նախորդ հետազոտողների պատկերագրական, գեղարվեստաոճական վերլուծության արդյունքում ստացված որոշ եզրահանգումների անկանոն հանրագումար, գ. վերջին աշխատանքներին ծանոթ չլինելու կամ պարզապես անտեսելու հետևանքով որպես սեփական եզրակացություն և գիտական նորույթ ներկայացվող դրույթներ, որոնք արդեն առաջ են քաշվել մի շարք գիտնականների կողմից: Դրանցից մասնավորապես պետք է առանձնացնել հետևյալները. ա. արևելյան՝ առաջավորասիական և արևմտյան՝ հելլենական արվեստի գծերի համադրություն (Բ. Առաքելյան, Գ. Տիրացյան) կամ էլ՝ բ. «հույն-պարսկական» գեղարվեստական ոճի առկայություն ձիու առաջամասով եղջերազավաթում (Հ. Մարգարյան և Ժ. Խաչատրյան) և գ. ցլիկի գլխով եղջերազավաթում (Հ. Մարգարյան), դ. ուրարտական պատկերագրական կանոնի և գծերի որոշակի դրսևորումներ հեծյալի պատկերով եղջերազավաթի սխեմայում (Հ. Մարգարյան և Ժ. Խաչատրյան), ե. նույն անոթի թվագրում մ.թ.ա. IV դ. սկզբով (Հ. Հարմատտա, Հ. Մարգարյան և Ժ. Խաչատրյան): Բացի վերը նշվածից, հողվածում տեղ են գտել նաև տեղեկատվական բնույթի անձշտություններ:

## ONCE MORE ON THE EREBUNI SILVER RHYTA AND CERTAIN PROBLEMS OF THE ACHAEMENID AND EARLY HELLENISTIC ART

HASMIK MARGARYAN

### S u m m a r y

The subject-matter of the articles “The Portrait of Orontes and the Question of “Contact Style” by F. Ter-Martirossov and “The Silver Rhyta from Erebuni Revisited” by D. Stronach

published in "Historico-Philological Journal" (Nos. 2 and 3, 2010) has been examined. Both authors applied to the frequently explored topic of the silver rhyta from Erebuni, trying to review several questions concerning the dating, style and historical context of these vessels. The same questions have been stated concerning the 4th century B.C. satrapal coins of Asia Minor (F. Ter-Martirossov). However, the methods followed and conclusions made by the authors arise a serious doubt.

In the above-mentioned article F. Ter-Martirossov proposes a hypothesis that the "image of the mythical Pers", and not of satrap Orontes, is depicted on certain 4th century B.C. coins. The author grounds this thesis by the circumstance that Orontes's name in Greek letters is not written near the portrait on the obverse, but it is on the reverse. So, the author concludes that it is not Orontes but "Pers", the mythical ancestor, eponym and folklore hero of the Persian people shown on the coin (by the way, Pers of the article is presented as Perses in the original).

In this case, F. Ter-Martirossov entirely disregards the fact acknowledged in academic research that on antique coins the king's or the ruler's name was mainly struck on the reverse. The author ignores the portrait features of the depicted person, confusing the uninformed reader with his "art critic's analysis" that does not stand any professional test, and the author does not present any "folkloric" or "literary" sources to ground the authenticity of Pers's image for the simple reason that they do not exist.

Denying Orontes's depiction on the coins with his portrait and name, F. Ter-Martirossov "finds" it on the silver rhyton with the image of the rider from Erebuni. The author has developed this viewpoint many times in several of his articles, repeating J. Harmatta's hypothetic viewpoint, discussed in a certain historical context. At the same time, the author ignores or misrepresents the analysis of the image of the rider in the studies by H. Margaryan and Zh. Khachatryan, which reveals that it is impossible to speak about the portrait of Orontes and the genre of portrait in general, based on this very image. The same approach was shown to our interpretation of the bull-headed rhyton from Erebuni.

F. Ter-Martirossov replaces the term "pre-Hellenistic culture" that has been known to academic research for more than one hundred years, and which has revealed the essence of such phenomena, by the definition "contact style". Such "neologisms" only distort those many-sided civilizational phenomena and processes, which took shape during the cultural interrelations between Greece and neighbouring countries.

In the sense of scholarly innovation, notwithstanding the promising title, D. Stronach's article is nothing but: a) the same description of the three rhyta from Erebuni studied for many times, b) an irregular summary of certain conclusions made from iconographic and artistic-stylistic analysis of previous researchers, c) propositions with the pretence of being either the scholar's own conclusions or scholarly innovations, which had already been made by several other researchers. This is due to being unaware of recent works or simply ignoring them. The following should be distinguished, in particular: 1. Comparison of Eastern (Middle-Eastern) and Western (Greek) art features (B. Arakelyan, G. Tiratsyan), 2. Presence of "Greek-Persian" style in the rhyton with a horse's forepart (H. Margaryan and Zh. Khachatryan), and 3. the bull-headed rhyton (H. Margaryan), 4. Certain manifestations of the Urartian iconographic canon in the scheme of the rhyton with the image of the rider (H. Margaryan and Zh. Khachatryan), 5. Dating of the same vessel from the early 4th century B. C. (J. Harmatta, H. Margaryan and Zh. Khachatryan). Certain incorrections of informative nature have been found in the article as well.