

ПОРТРЕТ ОРОНТА И
ВОПРОС «КОНТАКТНОГО СТИЛЯ»

ФЕЛИКС ТЕР-МАРТИРОСОВ

Оронт (сын Артасира, бактрийца по происхождению, носившего титул «царское око» при ахеменидском царе Артаксерксе II), жил в конце V – первой половине IV в. до н. э., и, как известно, был незаурядной личностью. Зять Артаксеркса II, царя ахеменидской империи, правитель 18-й сатрапии, правитель области Миссии в Ионии, Оронт трижды возглавлял восстание против ахеменидских царей и был почетным гражданином Афин¹.

В арменологии ахеменидского сатрапа Оронта традиционно, но ошибочно, связывают с династией армянских царей Ервандидов, правивших в Армении в VI в. до н. э.² До недавнего времени портретом Оронта считались изображения на монетах IV в. до н. э. Поэтому изображение головы бородатого мужчины в персидской шапке на золотой монете, отчеканенной в Миссии, представлено в трудах по истории Армении как портрет Оронта³ (таб. I,1). Предположение о размещении портрета Оронта на монетах имеет устойчивую, более чем вековую традицию. Это обусловлено тем, что на монетах, отчеканенных ахеменидскими сатрапами в греческих городах Малой Азии в IV в. до н.э., помещены изображения мужчин в персидском головном уборе, а на оборотной стороне монет имеются надписи с именами сатрапов⁴. Как считается, на монетах IV в. до н. э. отчеканены портреты сатрапов Тирибаза, Тисаферна, Фарнабаза, Датама, Мазаиоса, Оронта, Спитридата. Рассматривая вопрос появления портретных изображений на монетах

¹ Подробно биографию Оронта см.: A. T. Olmstead. History of the Persian Empire. Chicago, 1948, p. 399–401, 415, 420, 428–429, 435.

² О первых Ервандидах см.: Ф. И. Тер-Мартиросов. Образование царства Армения в контексте исторических данных и исторической памяти. Ереван, 1995, с. 62–70.

³ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. I, Երևան, 1971, էջ 433: *Խ. Մ ու շ է դ յ ա ն. Դրամական շրջանառությունը Հայաստանում մ. թ. ա. V դ. - մ. թ. XIV դ., Երևան, 1983, էջ 24:*

⁴ Ernest Babelon. Catalogue des Monnaies Grecques de la Bibliotheque Nationale. Les Perses Achemenides. Les Satrapes et les dynastes Tributaires de leur Empire, Cypre et Phinicie. Paris, 1895; J. de Morgan. Manuel de Numismatique Orientale de l'Antiquite et du Moyen Age. Publication Achevee sous la Direction de K. S. Basmadjian, tome 1, Librairie Orientaliste. Paris, 1923–1936, p. 52–53; *Խ. Մ ու շ է դ յ ա ն. Указ. раб., с. 21; Herbert A. Cahn. Le Monnayage des Satrapes: Iconographie et Signification.– Revue des Etudes Anciennes (далее REA), t. XCI, 1989, № 1–2, p. 97–105.*

Греции и Персии, известный нумизмат А. Н. Зограф отметил, что появлению портрета на греческих монетах мешал запрет религиозной традиции на размещение портрета рядом с изображениями богов. В связи с этим он высказал мнение, что персидские наместники «оказываются проводниками идеи портрета в монетном искусстве, поскольку они были свободны от религиозного запрета, тяготеющего над греческими городскими монетами»⁵.

Несмотря на давнюю традицию, мнение о размещении портрета на монетах греческих городов ахеменидской империи представляется спорным. Для разрешения этого вопроса мы обратимся к двум группам изделий прикладного искусства ахеменидского времени – монетам и ритонам. Однако вопрос портрета Оронта на монетах может быть разрешен лишь в контексте общего рассмотрения портретных изображений и уточнения идентификации персонажей на монетах ахеменидских сатрапов. Поэтому параллельно с предполагаемым портретом Оронта рассмотрим наиболее хорошо представленные так называемые портретные изображения сатрапов на монетах Тирибаза, Тисаферна, Фарнабаза. На монетах других сатрапов так называемый портрет передан очень схематично.

Имя Оронта на греческом языке помещено на реверсе монет из города Лампсака (таб. I, 2). На аверсе золотых монет из этого города дано изображение профиля бородатого мужчины, повернутого влево (таб. I,1). На бронзовых монетах из Кистене – города, находившегося в правлении Оронта, также помещено изображение мужского лица (таб. I, 3). Мужской портрет имеется и на серебряных монетах из Колофона (таб. I, 4). Данные изображения толкуются как изображение Оронта⁶, хотя также выдвигалось предположение, что на серебряных монетах дан портрет Спитридата⁷.

На монетах Тирибаза из городов Иссикона и Соли на аверсе помещено название города, а на их обратной стороне – имя Тирибаз. На аверсе монет Тирибаза из города Мал изображена голова Геракла, а на реверсе помещено название города и изображение профиля бородатого мужчины в персидской шапке, повернутого вправо. Считается, что здесь представлен портрет Тирибаза (таб. I, 5; 9).

На реверсе монет Тисаферна (отчеканенных в период правления Артаксеркса Мемнона) помещен профиль бородатого мужчины в персидском головном уборе, повернутый вправо (таб. I, 6). Принадлежность изображения мужчины портрету Тисаферна устанавливается по времени его правления в регионе⁸. Есть также монеты Тисаферна с мужским профилем, повернутым в левую сторону⁹.

⁵ А. Н. Зограф. Античные монеты. – Материалы и исследования по археологии СССР, № 16. М.–Л., 1961, с. 70, 71.

⁶ J. d e M o r g a n. Указ. раб., с. 52–53.

⁷ H e r b e r t A. C a h n. Указ. раб., с. 103.

⁸ J. d e M o r g a n. Указ. раб., с. 47–48.

⁹ Там же, с. 46–47.



Таблица I

Считается, что портрет Фарнабаза, в виде бородатого мужчины с персидским головным убором, помещен на монетах из Кизикина (таб. I, 7–8). На монете Фарнабаза из города Аретузе на аверсе помещено изображение бога Ареса и имя Фарнабаз, а на реверсе – изображение nereиды Аретузы¹⁰.

Портретом анонимного сатрапа считается изображение бородатого мужчины на электроной монете из Фокии (таб. I, 11).

Так называемые портреты сатрапов на монетах разных эмиссий, даже принадлежавших одному и тому же сатрапу, отличаются друг от друга. Изображения мужского лица на золотых и на бронзовых монетах, отчеканенных в период правления Оронта, отличаются друг от друга типом лиц. Разница эта особенно выражается в глубине и форме глазных впадин, формах и размерах носов, длины лица. Аналогичная картина четко прослеживается и при рассмотрении, так называемых, портретов Тисаферна и Фарнабаза.

Было бы естественно предположить, что имя сатрапа и его портрет должны быть совмещены. Но на всех монетах имя сатрапа совмещено не с так называемым портретом сатрапа, а с изображениями греческих или локальных божеств. Характерно также, что на монетах Датама имеются надписи с формой имен TaRKaSu, TaDKaMU, TaRKaMU, TaRDaMU, TaRHAMU, которые, как ранее предполагалось, передают варианты написания имени Датама на арамейском языке¹¹. В настоящее время данные надписи читаются как имена бога Тарху, греческая форма имени бога Таркомос¹².

Если изображения бородатого персонажа в персидском головном уборе принимать за портреты сатрапов, то представляется странным, что на монетах одновременно сочетаются хорошо разработанные портретные изображения сатрапов и схематические изображения персидских царей, как например, на монете Тисаферна (таб. I, 14).

Особенно следует остановиться на стиле изображений персонажей. Все они написаны в виде персонажей, отличных друг от друга по возрасту, по типу лиц, индивидуальным чертам и характеру выражения чувств. 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. Это явление также характерно для вазописи этого времени. В изображении Зевса на фрагменте краснофигурной вазы из Эрмитажа лицо бога полно выражения силы и пафоса¹³. Этот подход присущ и для миниатюрных изображений в прикладном искусстве. Ярким

¹⁰ Там же, с. 48.

¹¹ Там же, с. 49.

¹² A. L e m a i r e. Remarques a Propos du Monnayage Cilicien d'Époque Perse et de ses Legendes Arameennes. – REA, XCI, 1989, № 1–2, p. 145.

¹³ А. П. Ч у б о в а, А. П. И в а н о в а. Античная живопись. М., 1966, с. 59.

примером тому является гемма IV в. до н. э. из коллекции Эрмитажа с изображением бога Зевса (таб. I, 12). Все это придавало изображению впечатлительность портрета. С конца V в. до н. э. и особенно в середине IV в. до н. э. появляются скульптуры с так называемыми литературными портретами мудрецов и писателей. Все они были или легендарными персонажами как Биас и Гомер или реальными персонажами, которые умерли много раньше появления приписываемых их именам портретов (Гиппократ, Сократ, Эсхил, Эврипид, Софокл, и др.). Эта традиция получила дальнейшее развитие в эллинистическое время, о чем свидетельствует изготовление статуй литературных героев, таких как Одиссей и др. Интересно, что если в конце IV в. до н. э. Лисипп изготовил скульптурный портрет Александра¹⁴, то на монетах великого царя, который в конце жизни требовал оказания ему божественных почестей, тетрадрахмы с портретным сходством лица царя сохраняли привычные традиционные приемы изображения Геракла¹⁵. То есть, традиция сакральности запрета размещения портрета на монетах сохранялась вплоть до эллинистического времени.

Изменение в характере изображений образов на монетах видно при сравнении эмиссий V и IV вв. до н. э. Помещать изображения богов и символов городов на монетах было устойчивой традицией в Малой Азии. Для ранних монет характерно размещение символов и изображений отдельной фигуры бога или скульптурных групп, уже широко известных в античном мире. На монетах IV в. до н. э. прослеживается развитие тенденции размещения крупного изображения головы божества, чаще в профильном ракурсе. Тенденция эта становится господствующей с эпохи эллинизма. Естественно предположить, что в IV в. до н. э. персидские правители этих городов наряду с изображениями греческих божеств стали помещать на монетах изображения, связанные с иранской мифологией, отражая тем самым факт персидского владычества над этими городами. При этом влияние греческого искусства было ведущим. Свидетельством этому служит тот факт, что на монете Тирибаза, отчеканенной в городе Иссе в Киликии, на реверсе изображен Геракл с обнаженным торсом, а на аверсе – бог Ахурамазда, но не в одеянии, характерном для его изображений на территории Ирана, а с обнаженным торсом (таб. I, 10). То есть, образ бога Ахурамазды, который являлся в иранском изобразительном искусстве устойчивым символом, здесь подвергнут изменению¹⁶. С развитием тенденции размещения профильного изображения греческих богов возникла необходимость помещать на монетах греческих городов Малой Азии также антропоморфный образ, связанный с персидской тематикой, который должен был быть равнозначным божеству. Но в ахеменидском изобразительном искусстве только бог Ахурамазда изображался в антропоморфном облике, в виде верхней части человеческого торса в крылатом диске. Монеты, отчеканенные царями на всем

¹⁴ Б. Р. В и п е р. Искусство древней Греции. М., 1972, с. 274.

¹⁵ А. Н. З о г р а ф. Указ. раб., с. 71.

¹⁶ J. d e M o r g a n. Указ. раб., с. 47.

периоде существования ахеменидской державы, не имели портретных изображений царей.

В IV в. до н. э. усиливается интерес греков к окружавшему их миру. Процесс восприятия нового мира традиционно шел путем создания мифологических схем с использованием образов, знакомых грекам. Напомню, что в рассказе Геродота первопродок скифов Таргитай был заменен греческим героем Гераклом¹⁷. Следует обратить внимание, что в этот период в греческой мифологии в рассказе об аргонавтах наряду с другими персонажами появляется и упоминание Перса как дяди Медеи¹⁸. Этот образ Перса не имел ничего общего с древнегреческим обожествленным героем Персеом. Несомненно, что образ Перса представлял более поздний персонаж, вставленный в древний миф об аргонавтах. Произошел процесс историизации мифа с привязкой легендарных образов к историческим регионам и событиям, исходя из сходного звучания имен Медеи с Мидией, а Перса – с Персией–Ираном.

Ясно, что собирательный образ Перса был воспринят греками в русле воззрений древнегреческой культурной традиции. В мифе о Персе прослеживается взаимосвязь греческой и персидской культур, которая, как видно по материалам искусства Малой Азии, активно проходила в греческих городах ахеменидской державы. Представляется вероятным, что изображение бородатого мужчины в персидском головном уборе на монетах сатрапов – это образ Перса, воспринимаемый в то время как эпоним иранского этноса. Размещение изображения эпонима Перса не противоречило идее лояльности сатрапов царской власти. Поэтому на монетах Тисаферна, отчеканенных в правление Артаксеркса II, на аверсе помещена голова эпонима Перса, выполненная в стиле индивидуального портрета, а на реверсе схематично изображен традиционный символический образ царя с надписью Βασίλευς (таб. I,14). Аналогичное размещение изображений характерно и для монет Датама¹⁹. Одновременность расположения на монете изображений эпонима и царя является свидетельством того, что культ эпонима Перса был признан ахеменидскими царями. Наиболее вероятно, что основой этого образа были идеологические представления самих персов. Следует вспомнить, что в своей титулатуре царь Дарий I именует себя «...сыном Гистаспа, Ахеменидом, Персом сыном Перса, арийца предка арийцев». То есть в данной титулатуре упоминается эпоним персов²⁰. Но в восточной традиции легендарно-мифологические образы являлись сакральными и очень медленно получали отображение в изобразительном искусстве. Например, божества Митра и Анаита упоминаются в ранних памятниках ахеменидской эпиграфики, но их изображения появляются на печатях лишь через столетие. Для гре-

¹⁷ Геродот. История. Пер. Стратановского. Л., 1972, кн. 4, 8–10.

¹⁸ Diodorus Siculus, with an English translation by Oldfather C. H. IV, 55–66. London 1960; Hygin fabulae. Ed. Shmidt. Lipsiae, 1872, 26; Р. Гревс. Мифы Древней Греции. М., 1992, с. 459.

¹⁹ J. de Morgan. Указ. раб., с. 50, а. 29.

²⁰ Briant Pierre. Histoire de L'Empire Perse. Paris, 1996, p. 194.

ческого искусства, напротив, была характерна традиция развития мифологических образов и сюжетов через поэзию и изобразительные искусства. Поэтому естественно, что 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.

Хорошо известны такие памятники греко-скифского искусства, как ваза из кургана IV в. до н. э. Куль-оба, на которой помещены образы скифской мифологии с изображением эпонима скифов Таргитая²¹, переданного в традициях греческого искусства. То есть именно в греческой среде, имевшей богатую традицию передачи образа божеств и божественных героев, появляются изображения эпонима скифов и эпонима персов. Культурный характер образа эпонима служил религиозным запретом размещения с ним личных имен. Поэтому сатрапы помещали свое имя рядом с изображением греческих или региональных божеств, не бывших для них сакральными. 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. Разница в изображениях также определялась мастерством резчика штемпеля монеты. Судя по изображениям на монетах, можно сказать, что образ легендарного эпонима Перса появляется именно в начале IV в. до н. э. На монетах Фарнабаза, отчеканенных в конце V в. до н. э. в Кизикине, имя сатрапа помещено на аверсе рядом с изображением бога войны Ареса, при размещении на реверсе монет символов или изображений богов покровителей города чеканки.

Интересен также другой аспект. На серебряных монетах из города Колофона, отчеканенных в период правления Оронта, показана в профиль голова Зевса, повернутая вправо. На золотых монетах из города Лампсака, голова бородатого персонажа в персидском головном уборе изображена в профиль, повернутый влево. Это же направление профиля бородатого мужчины в персидском головном уборе видно на бронзовых монетах Оронта²². Аналогичное положение профиля имеется также на монете Тисаферна и на безымянной серебряной монете из Фокии²³. Возможно, разница в ориентации профилей эпонима на монетах сатрапов и поворот профилей в левую сторону были связаны с периодом восстания. Например, взаимосвязь ориентации профилей на монетах с политической ситуацией определена

²¹ Д. С. Раевский. Очерки идеологии скифо-сакских племен. М., 1977, с. 35.

²² J. de Morgan. Указ. раб. с. 52–53.; Herbert A. Sahn. Указ. раб., с. 102–103.

²³ Herbert A. Sahn. Указ. раб., с. 102–103.

для парфянских монет²⁴. С восстанием сатрапов, как известно, нумизматы связывают и эмиссии золотых монет²⁵.

Рассмотрение показывает, что появление изображения головы мужчины в персидском головном уборе на монетах сатрапов отражало изменение характера иранской культуры под влиянием тесных контактов с греческой культурой. С конца V – IV вв. до н. э. сатрапы стали отмечать время чеканки городских монет своим именем. Возможно, в этом отразилось развитие древней ассиро-вавилонской традиции отмечать время правления именами царей и эпонимов, но не исключено, что это влияние греческой традиции счета годов по именам пританов. Появление на монетах имен царей характерно для Фракии в конце V в. до н. э.²⁶ Наряду с указанием своего имени, сатрапы стали размещать изображение своего легендарного предка вместе с образами греческих богов, как равнозначный сакральный образ. Помещенные на монетах сатрапов образы мужских голов интересны тем, что они передают обобщенные этнические портреты персов в видении греков. Таким образом, становится ясным, что на монетах с именем Оронта нет его портрета.

Портрет Оронта, как представляется, изображен на другом изделии прикладного искусства древности. В 1968 г. у подножья цитадели урартского города Эребуни был найден клад. По описанию первого исследователя клада Б. Н. Аракеляна, он был обнаружен в разломанном керамическом сосуде²⁷. Первоначально в находке было 5 сосудов, в числе которых четыре ритона и один кубок. В дальнейшем один ритон в форме рыбы был утрачен²⁸. Все сохранившиеся изделия клада изготовлены из серебра. Материалы клада были многократно опубликованы²⁹. Клад хранится в музее Эребуни.

²⁴ Р. В а р д а н я н. Аршакидский поворот.– Вестник древней истории (далее – ВДИ). М., 1992, № 4, с. 106–115.

²⁵ К г а у. *Archaic and Classical Greek Coins*. London, 1976, pl. 54, 922; D a v i d R. S e a r. *Greek Coins and their Values. Volume II*, Seaby. London, 2000, pl. 362, № 3887.

²⁶ А. Н. З о г р а ф. Указ. раб., с. 81.

²⁷ Б. Н. А р а к е л я н. Очерки по истории искусства Древней Армении. Ереван, 1976, с. 37, прим. 2.

²⁸ Определение пропавшего ритона дано по устному свидетельству археолога Пилипосяна А., проводшего специальное исследование территории клада.

²⁹ Б. Н. А р а к е л я н. Указ. соч., с. 43; С. И. Х о д ж а ш, Н. С. Т р у х т а - н о в а, К. Л. О г а н е с я н. Эребуни, М., 1979, с. 143–147; Г. А. Т и р а ц я н. Культура Древней Армении. Ереван, 1988, с. 54; F. T e r - M a r t i r o s s o v. *Come-Rhyton canele e a l'Avant-Train de Cheval, Armenie, Tresors de l'Armenie ancienne*, Dobre 1996, p. 197–201; Ж. Х а ч а т р я н, А. М а р к а р я н. Ритон с протомой в виде всадника.– ВДИ, М., 2003, № 4, с. 120; Z. H a s a t r i a n, A. M a r k a r i a n. *I Phyta di Erebuni nel contesto dell'Arte Achemenide e Greco-Persiana*. Parthica. Incontri di Culture nel Mondo Antico. 2003, № 5, p. 9–20.



1



2



3



4



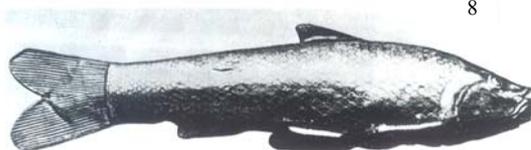
5



6



7



8

Таблица II

Особый интерес для нас представляет ритон с протомой всадника (таб. II). Высота ритона 46 см. По своей форме ритон относится к типу рога-кубка³⁰. Верхняя часть представляет собой гладкий длинный раструб. Раструб спаян с отдельно изготовленной статуэткой – протомой коня. Также отдельно была изготовлена фигурка всадника, припаянная к средней части коня. Раструб изготовлен путемковки. При изготовлении фигур коня и всадника использовались различные виды техники: литье по восковой модели, чеканка, гравировка, инкрустация и накладка отдельно изготовленных деталей, затем прикрепленных к основным фигурам всадника и коня. Отдельно, по восковой модели отлиты фигуры всадника и коня. Чеканка использовалась для рельефного выделения лица всадника, его рук и ног при обработке морды коня. Гравировкой передан орнамент на одежде всадника, на сбруе коня, на чепраке, шерсть и волосы на гриве, хвосте, морде и на ногах коня. На коленях ног коня имеются отверстия и пазы для крепления камней – апотропеев. Вероятно, в качестве таких камней-самоцветов в древности была использована бирюза. На узде и голове коня сохранились выступы в виде крючков, указывающие на крепление в древности украшений в виде колокольчиков и плюмажа. На головном уборе всадника, с тыльной стороны, находится петля. Вероятно, в древности через нее была пропущена золотая полоска, имитирующая ленту. Ленты изображены на головных уборах мидийских вельмож на рельефах Персеполя. Между пальцами левой руки всадника и туловом коня имеется петлеобразное отверстие. Петля имеется на конце рельефно изображенного ремня, спускающегося из-под бедра всадника с левой стороны, к середине чепрака коня (таб. II, 2). С правой стороны всадника рельефно изображен подвешенный меч – акинак. Это позволяет предположить, что с левой стороны в древности был подвешен колчан со стрелами, а через большое отверстие между ладонью руки всадника и туловом коня был вдет отдельно изготовленный золотой лук. В пользу предположения, что утраченные лук и колчан со стрелами были из золота, свидетельствует то, что в древнеиранских воззрениях, сохранившихся в скифских преданиях, золотой лук был одним из сакральных золотых предметов, связанных с царским статусом³¹. Лук в руках царей показан в изображении царя Дария I на скале Бехистуна и в изображениях царей на золотых монетах ахеменидского времени – дариках, а также на монетах парфянского времени. К сожалению, все подвесные украшения и инкрустация были утрачены. В центральной части груди коня под гравированным изображением нарядной цепи сбруи имеется отверстие для слива жидкости (вина?) из ритона.

Как отмечалось, протома всадника на коне уникальна для переднеазиатской торевтики³². Голова всадника крупная, тело всадника большое, полное. Вследствие этого руки и ноги всадника кажутся непропорционально маленькими. Лицо всадника немолодое, относительно узкое с больши-

³⁰ Г. А. Т р а ц я н. Указ. раб., с. 52.

³¹ Г е р о д о т, IV, 8–10; Д. С. Р а е в с к и й. Указ. раб., с. 19–38.

³² Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с. 42.

ми, хорошо очерченными, широко расставленными глазами. Нос узкий с легкой горбинкой. Губы рта плотно сжаты. На лице выпукло изображены усы и борода. Нижняя часть клинообразной бороды показана в виде пяти горизонтальных волн (таб. II, 3). Особый интерес представляет первая волна, изображенная в виде стилизованного меандра. Стилизация изображения бороды в искусстве Месопотамии уходит корнями во II тыс. до н. э. и была широко распространена при изображении шеду в Ассирии и в ахеменидском сакральном городе Персеполе. Всадник одет в длинный кафтан с короткими рукавами. Кафтан подпоясан поясом, богато расшит зигзагообразным орнаментом и украшен оторочками на груди в виде двух вертикальных лент с точечным орнаментом. Длинные, суженные книзу шаровары всадника украшены косым клеточным орнаментом, с точками внутри клеток. На полных руках всадника рельефно показаны орнаментированные браслеты. На обуви всадника, в центральной части, изображена полоса, возможно место сшивания двух половин. Головной убор всадника, имея мидийскую форму, характерен также для одеяний членов царской гвардии, представителей знати при дворе ахеменидского царя и предводителей делегаций на рельефах Персеполя. Изображение орла на головном уборе свидетельствует о связи всадника с царским домом³³.

Особое внимание следует уделить породе коня. Конь под всадником отличается от типа коня, ведомого данниками-армянами на рельефах Персеполя. Изображенный на ритоне конь имеет маленькую голову на короткой, вытянутой шее. Шерсть коня короткая, жесткая, подстриженная на гриве в виде узкой торчащей полосы. Характерно, что морда коня также имеет короткий подшерсток, переданный точечной насечкой на носу коня (таб. II, 5). Ноги с широкими копытами также покрыты шерстью. Особенно хорошо видно изображение волос, переданных гравированными линиями, на задних ногах коня. Все это позволяет уверенно отнести данного коня к среднеазиатской породе степных, так называемых, «монгольских скакунов», имеющих сходные формы головы и корпуса и известных своим неутомимым бегом. Выгравированные на попоне коня изображения лежащих друг против друга козлов и протомы быков имеют аналогии в традиционном искусстве Урарту и в искусстве мидийско-ахеменидского круга. Ступенчатые и дугообразные концы завершения чепраков встречаются в изображениях на коврах из курганов Пазарыка³⁴. Предполагаемое наличие в древности у всадника лука и колчана со стрелами также может указывать на среднеазиатское происхождение всадника, где лук и стрелы были главным видом оружия.

Как было сказано выше, при рассмотрении ритона указывалось на присутствие некоторых признаков индивидуальности в фигуре всадника. Ци-

³³ К с е н о ф о н т. Анабасис. Пер. Максимовой М. И. М.–Л., 1951, 1,10,12; К с е н о ф о н т. Киропедия. Ред. Утченко С. А. М., 1972, VII, 1,4; J. H a r m a t a. Указ. раб. с. 338; Г. А. Т и р а ц я н. Указ. раб., с. 53.

³⁴ Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с. 42.

тадель Эребуни, как предполагается, являлась центром 18-й сатрапии³⁵. Нахождение ритона у подножья холма и наличие на его шлеме изображения орла–символа царского рода ахеменидов позволило увидеть в фигуре всадника правителя сатрапии³⁶. Основываясь на этих данных и сведениях Ктесия и Плутарха³⁷, было уточнено и имя этого правителя. Это Оронт, сатрап Армении в конце V – середине IV вв. до н. э., муж Родогуны, дочери ахеменидского царя Артаксеркса II, сын бактрийца Артасира «царского ока»³⁸.

Ж. Хачатряном и А. Маркарян сделана попытка вернуться к мнению Б. Н. Аракеляна и рассматривать изображение всадника лишь как обобщенный тип бородатого мужчины – «...идеальный образ знатного перса». Тут же была предложена датировка ритона – первой половиной IV в. до н. э., предложенная ранее А. Харматой³⁹. Однако, хотя авторы пытаются доказать, что фигура всадника есть всего лишь идеализированное изображение, при этом они невольно возвращаются к вопросу конкретизации личности. В статье признается местное (армянское) изготовление ритона, признается, что на протоме помещена фигура сатрапа. Признается также связь символа орла на шлеме с царским домом. Но отсюда естественно следует, что этим сатрапом был Оронт. При отрицании персонификации Оронта вновь возникает вопрос о причине уникальности изображения на протоме. Чтобы предупредить возможность появления предположения, что всадник на протоме ритона может быть образом легендарного Перса, напомним, что форма шлема и порода коня указывают на неперсидское происхождение всадника.

Как выше указано, при описании лица всадника, прослеживается связь орнамента бороды всадника и бород божественных фигур древности. Подчеркну, что орнамент в виде волют был указующим символом приобретения героем бессмертия или царственной божественности⁴⁰. Как правило, протома ритона изображала божество. Поэтому передача на ней образа живого человека в иранской культуре была святотатством. Однако иное отношение было к умершему, который превращался в божественного героя.

В качестве аналогии можно вспомнить скульптурный портрет Мавзола – правителя Галикарнаса (таб. I,13). Фигуры всадника и коня на ритоне отли-

³⁵ Г. А. Т и р а ц я н. Указ. раб., с. 70.

³⁶ Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с.43; Г. А. Т и р а ц я н, Указ. раб., с. 53.

³⁷ P u c h t e i n. Artasyras (2). Real Encyclopedie, Bd. II. Leipzig, 1896, с. 1308

³⁸ J. H a r m a t a. Указ. раб., с. 338; F. T e r - M a r t i r o s s o v. Corne-Rhyton au Cavalier en costume Mede: Oronte-1^{er}, Armenie, Tresors de l'Armenie ancienne. Dobre, 1996, p. 197–206. Ф. И. Т е р - М а р т и р о с о в. Медвежонок и другие персонажи армянской мифологии. Ереван, 1996, с. 39.

³⁹ Ж. Х а ч а т р я н, А. М а р к а р я н. Ритон с протомой ..., с. 120, с. 121. В новой публикации данного ритона Ж. Хачатрян вернулся к датировке его VI–V вв. до н. э., предложенной ранее Б. Н. Аракеляном; Z. K h a t c h a t r i a n. L' Armenie sous le regne des Orontides (VI–III av. J.–C.) Au pied du mant Ararat. Edition du musee de l' Arles et de la Provence Antiques. 2007, p. 158.

⁴⁰ F. T e r - M a r t i r o s s o v. Corne-Rhytonau Cavalier с. 197–200; Ф. И. Т е р - М а р т и р о с о в. Медвежонок и..., с. 36.

чаются большой статичностью. Лицо всадника застыло в устремленном в вечность взгляде широко раскрытых глаз. Так же послушно вперед глядит конь. В скульптурной композиции ритона доминирующей фигурой выступает всадник. Непропорционально большой рост всадника по сравнению с конем не противоречил задаче мастера создать мемориальный памятник прикладного искусства. Тип коня играет вспомогательную роль, являясь указанием на родину предков всадника. В то же время, конь является и средством переноса «покойного к предкам». Звон колокольчиков, как и апотропеи-самоцветы на коленях коня должны были отпугивать злые силы. Лежащая поза коня не противоречит идее переноса конем всадника в иной мир моментально, путем чудесного перехода из одного мира в другой. В том вечном мире Оронт должен был наслаждаться благами, достойными мужа царского рода. Вложенный в руку всадника лук и подвешенный колчан должны были обеспечить Оронту в вечном мире удачную охоту на козлов, архаров и бычков, изображенных как трофеи на чепраке коня. Фалус коня, изображенный в виде колоса, свидетельствовал о пожелании возрождения (таб. II, 4). Известно, что в виде колосьев оформлены хвосты урартских богов в облике быка и коня на бронзовых поясах⁴¹. Вероятно, кубок был изготовлен по заказу в начале второй половины IV в. до н. э., сразу, после смерти Оронта, когда мастер еще мог уловить черты портретного сходства.

Ритон-кубок в форме головы бычка (таб. III). Высота сосуда 25 см. Сосуд выкован из листового серебра в форме головы бычка с коротким, расширяющимся сверху от задней части головы бычка раструбом. На раструбе прочеканены человеческие фигуры. Изображения головы бычка и человеческих фигур дополнены гравировкой. В нижней части ритона, во рту бычка помещено отверстие для слива жидкости. Изображения на кубке были позолочены. Слабые следы позолоты остались на изображении клочка шерсти на макушке головы бычка. Вокруг глаз сохранился припаянный обвод век с нанесенной гравировкой. Возможно, что в древности глаза бычка были инкрустированы. Сосуд сильно пострадал. Утрачены детали ритона и часть позолоты. Центром композиции изображений на ритоне является фигура сидящего в кресле немолодого, бородатого мужчины с полуобнаженным торсом. Верхняя часть его тела показана в фас, нижняя – в профиль.

⁴¹ Berg L u i V a n d e n, the Y o k e l d e M e y e r. Urartu een vergeten cultuur uit het bergland Armenia (Gent), 1982, fig. 16.

Изображение полуобнаженных мужских фигур в греческом искусстве периода классики характерно для образа богов и героев. Лицо мужчины



Таблица III

показано в фас с легким поворотом влево. Он как бы прислушивается к звукам авлоса, на котором играет стоящая слева от него флейтистка, с повернутым к нему лицом. Кресло, на котором сидит мужчина, имеет плавно изогнутые ножки и ручку в виде изогнутой шейки и головки лебедя. В левой руке мужчины длинный дорожный посох, указывающий на его готовность отправиться в путь. Правая рука приподнята. Пальцы правой руки полуоткрыты и мужчина как бы готов принять кубок, подносимый ему подходящей справа богато одетой женщиной. Позади нее в кресле сидит молодая женщина, играющая на кифаре. Все женские лица даны в профиль. Волосы женщин собраны сзади в пучок и украшены высокими диадемами. На шеях выгравированы ожерелья, на руках – браслеты. Одежды длинные до пят. Особенно богато одета женщина с кубком, которая и по возрасту выглядит старше ее музыкантш. Рукав и подол ее одеяния украшены орнаментацией, а в центральной части платья свисает лента пояса, завершающаяся стилизованным цветком.

Композиция построена в уравновешенном ритме с равномерно чередующимися сидящими и стоящими фигурами. Пространство между мужчиной

в кресле и подходящей к нему женщиной с фиалом меньше, чем между другими фигурами, что выделяет центральную группу как главную. Направление взглядов создает деление фигур на две группы. Правая группа – сидящий мужчина и флейтистка, играющая на авлосе. Смотрящие друг на друга, они как бы оторваны от левой группы – фигур женщины, подносящей фиалу и сидящей кифаристки. Две протянутые навстречу друг другу руки – одна женская с фиалом и другая – сидящего мужчины, создают смысловой центр в акте передаче чаши. Отвернувшийся мужчина олицетворяет нежелание взять чашу, что вызвано характером культово-погребальной сцены. В образе стоящей перед ним богато одетой женщины восточного облика, как представляется, изображена древняя богиня Геба по греческой мифологии, в иранской Спента – Армаити, в армянской – Спандарамет. Выпив амброзию, мужчина должен переместиться в мир богов и бессмертных героев. Приняв чашу, герой простится с земным миром, на что указывают посох и ручка кресла с изображением лебедя, считавшегося птицей, уносящей души в иной мир⁴². В показе всех фигур босыми также можно видеть намек свершения действий не на земле, а в ином мире. Но прежде чем принять чашу герой, прощаясь с людьми, прислушивается к мелодиям жизни земной.

Как представляется, уточнение иконографии помогает датировке ритона. Изображение на ритоне является свидетельством проникновения иконографии прощания с умершим героем из искусства античной Греции в культуру Переднего Востока. Эллинское влияние прослеживается в формах и пластике фигуры мужчины, в мягкой моделировке мускулатуры тела, характерной для скульптуры классического периода Греции и в фигурах музыкантов. Восточное влияние чувствуется в фигуре богато одетой женщины. Пропорции ее тела нарушены показом головы в сравнительно большей пропорции. Сам ритон в форме бычка имеет наиболее близкую аналогию в ритоне из Пороина, при отличии изображенных на раструбах сцен⁴³.

Б. Н. Аракелян видел в центральной фигуре бога Диониса. Данная персонализация была сделана на основе сходства ряда деталей на кубке – ритоне из Эребуни с золотым кубком из Панагюриште, на котором изображен сидящий Дионис в окружении вакханок⁴⁴. Г. А. Тирацян предположил, что это сцена погребального или светского пира⁴⁵. Эти трактовки поддержали Ж. Хачатрян и А. Маркарян⁴⁶. Традиция приписывания всех ритонов в форме головы бычка к культу Диониса доминирует среди исследователей, несмотря на разницу изображений на них⁴⁷. Следует отметить, что основное число находок ритонов этого типа приходится на V–IV вв. до н. э. в восточ-

⁴² И. В. Ш т а л ь. Эпические предания Древней Греции. М., 1989, с. 59–65.

⁴³ Т о д о г Г е г а с и м о в. Sztuka Tracka. Sofia, 1976, czesc1, № 134.

⁴⁴ Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с. 44–45.

⁴⁵ Г. А. Т и р а ц я н. Указ. раб., с. 56.

⁴⁶ Z. H a s a t r i a n, A. M a r k a r i a n. Указ. раб., с. 9–20.

⁴⁷ S u m m e r e r L a t i f e. Bemerkungen zum silbernen Kalbskopfrhyton in der Ermitage. Potos Euxeinos. Beitrage zur Archaologie und Geshichte des antiken Schwarzmeer- und Balkanraumes. Langenweissbach, 2006, p. 135–143.

ных областях Балкан и в Ионии. К сожалению, до сих пор не проведена систематизация сцен и сюжетов на туловах кубков этого типа. Как показано на примере ритона из Эребуни, такое исследование может дать интересные результаты. Даже беглое рассмотрение изобразительных сцен на этих кубках показывает развитие мистериальных сцен, которые были связаны с ритуальной практикой почитания культа Диониса. Первоначально на ритонах преобладала древняя символика и статичная постановка божественных персонажей. Позже персонажи передавались с резко выраженной патетикой жестов. С середины IV в. до н. э. появились изображения передававшие психологические чувства героев, ранее доступные лишь литературе. Сцена передачи богиней кубка напоминает описание Гомером сцены отказа героя Одиссея стать бессмертным и остаться у нимфы Калипсо. Композиция, суммарность деталей и стилистика изображений позволяют датировать ритон серединой или второй половиной IV в. до н. э.

Особый интерес вызывает сочетание на кубке образов классического для греческого искусства облика (герой, женщины - музыканты) и восточного облика – (богини). На восточное происхождение богини указывает также форма кубка – фиала, характерная для ахеменидской парадно-сакральной утвари. Представляется верным мнение, что кубок изготовлен в Ионии⁴⁸. Не исключено, что ритон был изготовлен специально для Армении в областях, ранее подчиненных Оронту.

Ритон с протомой коня (таб. II, 6). Ритон изготовлен из двух частей, спаянных между собой. Одну часть представляет раструб, вторую часть – протома в виде передней части коня. Вероятно, фигура коня отлита по восковой модели. Высота ритона 20 см. Протома ритона представляет собой коня с прижатыми к груди, как при прыжке, передними ногами. Голова коня передана прекрасной моделировкой, с реалистической передачей и хорошей лепкой деталей. На морде коня показана уздечка из мелких колечек с хорошо изображенными псалиями. Широкая грудь коня украшена рельефно изображенным подвешенным колокольчиком. Под ним расположено отверстие для слива жидкости из ритона. Ноги коня показаны в высоком рельефе. Мышцы верхней части ног моделированы стилизованно обозначенными плоскостями. Близкой аналогией по породе коня является изображение коня, ведомого армянами, на рельефе в Персеполе. Вероятно, данный ритон изображал зооморфную ипостась бога Митры и использовался в ритуалах⁴⁹.

Кубок (таб. II, 7). Найден в комплексе с ритонами. Высота кубка 18 см. Мастера при изготовлении употребляли ковку, пайку, гравировку. Днище украшено гравированной розеткой с 16-ю лепестками.

Сосуд-ритон в виде рыбы. Хотя сосуд до нас не дошел, его облик можно представить по аналогичному сосуду, найденному в амударьинском кладе (таб. II, 8). Это сосуд из серебра, реалистично передающий облик рыбы

⁴⁸ Б. Н. А р а к е л я н. Указ. раб., с. 46.

⁴⁹ F. T e r - M a r t i r o s s o v. Corne-Rhyton..., с. 201; Ф. И. Т е р - М а р т и - р о с о в. Медвежонок и..., с. 45.

(рисунок взят из публикации материалов амударьинского клада)⁵⁰. Нахождение данного сосуда в комплексе ритонов, несомненно, было связано с характером культа рыбы, которая в древних мифологических воззрениях, рассматривалась как существо хтонического мира, связанная, однако, и с культом возрождения⁵¹.

Древнейшие пласты иранских мифологических воззрений мало изучены, но характерно, что в рельефах, найденных вокруг гробницы Кира в Пасаргадах, имеются изображения рыб, впившихся в грифонов⁵². Сцена рыб, пожирающих грифонов изображена, и на золотых ножках из келермеского скифского кургана⁵³. Эти сцены сопоставимы с изображениями священного терзания львами быков на рельефах комплекса дворцов Персеполя, которые символизировали праздник равноденствия⁵⁴, начало нового года и возрождения⁵⁵. Сцены священного терзания грифонов рыбами, судя по их связи с погребальными комплексами, символизировали уход в загробный мир. Возможно, они были связаны с годовыми тризнами и отражают древний пласт мифологических воззрений иранских племен.

Говоря об идее возрождения, надо понимать, что речь шла о возрождении не на земле, а в ином мире, который, по представлениям древних греков, делился на мир теней, в который спускался Одиссей, и мир блаженной вечной жизни, куда приглашала Одиссея нимфа Калипсо. Как можно судить по рельефам Пасаргад и по ритону из Эребуни, аналогичные представления были и в иранской мифологии и истинные цари и герои также после смерти попадали в вечный блаженный мир.

Особенно следует остановиться, на вопросе датировки ритонов. Б. Н. Аракелян относил ритон с протомой всадника к V в. до н. э.⁵⁶, а ритон с протомой бычка к IV в. до н. э.⁵⁷, этим же периодом им датирован кубок⁵⁸. Г. А. Тирацян остановился на вопросе датировки лишь при рассмотрении ритона с протомой бычка, который также отнес к IV в. до н. э.⁵⁹ Ж. Хачатрян и А. Маркарян поддержали мнение А. Харматы о датировке ритона с всадником первой половиной IV в. до н. э., а для ритона с бычком они предложили датировку – конец IV – начало III в. до н. э.⁶⁰ В новой публикации данного ритона Ж. Хачатрян вернулся к датировке его VI–V вв. до н. э.,

⁵⁰ O. M. Dalton. The Treasure of the Oxus. London, 1964, pl. VI, fig. 16.

⁵¹ В. Н. Топоров Рыба. Мифы народов мира, т. 2. М., 1988, с. 391, 393.

⁵² Andre Godt. Unetnost Irana. Beograd, 1965, tad. 40.

⁵³ История искусства зарубежных стран, под ред. Доброклонского М. В. и Чубовой А. П. М., 1981, рис. 71, 72.

⁵⁴ В. Г. Луконин. Искусство древнего Ирана. М., 1977, с. 68.

⁵⁵ Ф. И. Тер-Мартirosов. Образование царства Армения..., с. 59.

⁵⁶ Б. Н. Аракелян. Указ. раб., с. 42.

⁵⁷ Там же, с. 45.

⁵⁸ Там же, с. 46.

⁵⁹ Г. А. Тирацян. Указ. раб., с. 55.

⁶⁰ Z. Nasatrian, A. Markarian. I Phyta di Erebuni..., с. 20; Z. Khatchatrian. L' Armenie sous le regne des Orontides (VI–III av. J.–C.) Au pied du mant Ararat. Edition du musee de l' Arles et de la Provence Antiques. 2007, p. 158.

предложенной ранее Б. Н. Аракеляном⁶¹. Ритоны были сакральными сосудами ахеменидской культуры. С наступлением эллинистического периода ритоны сохранились лишь в культурах, ориентированных на подчеркивание своей преемственности с ахеменидской культурой. Таковы, например, ритоны из слоновой кости II в. до н. э. из парфянской Нисы⁶² или серебряный с позолотой ритон I в. до н. э. – I в. н. э. из Ирана⁶³. Ритоны сохранялись также в странах, подчеркивавших свое противостояние культуре западной античности. Например, керамический ритон из Финикии, датированный IV–II вв. до н. э., найден на территории северной Африки, подконтрольной Карфагену⁶⁴. Место изготовления кубка в Ионии исключает возможность его датировки III в. до н. э. Все имеющиеся ритоны демонстрируют связь с ритуалами и с погребальными культурами. Это же характерно также для сосуда в форме рыбы. Ритон с протомайкой символизирует бога Митру – покровителя династии Оронтов, а кубок представлял часть традиционного погребального инвентаря. Судя по художественным особенностям, ритон с протомайкой также следует относить к IV в. до н. э. Определение протомайки всадника на ритоне как изображение сатрапа Оронта подтверждает его датировку серединой IV в. до н. э. Еще раз подчеркнем, что сцена прощания с героем на ритоне с головой бычка тематически связана с ритоном с протомайкой всадника. Исходя из этого, мной предложена общая датировка всех сосудов IV в. до н. э.⁶⁵ Если ранее считалось, что в кладе хранились разновременные предметы, то теперь он предстает как единый комплекс. Можно предположить, что все эти предметы находились в святилище, связанном с культом Оронтов, как основателя династии царского рода. Это святилище, по-видимому, находилось в крепости Эребуни, резиденции правителя 18-й сатрапии в конце V – середине IV вв. до н. э., ставшего частным владением его потомков. Изображение на ритоне предка в виде всадника с царскими регалиями, орлом на шлеме и золотым луком в руках являлось свидетельством правомочности претензий представителей этого рода на царский престол. Судя по историческим данным и сведениям М. Хоренаци, Оронт, сын Артасира, был предком Арташеса I, царя Армении во II в. до н. э.⁶⁶

Рассмотрение вышеприведенных материалов показало, что процесс взаимовлияния греческой культуры и культур народов, с которыми контактировали греки, принял широкий и устойчивый характер в IV в. до н. э. В этой связи, стоит вспомнить о выдвинутой А. Фуртвенглером идеи о греко-персидском стиле. Эта идея базировалась на вычлененной А. Фуртвенгле-

⁶¹ Z. K h a t c h a t r i a n. Указ. раб., с. 158.

⁶² Древние цивилизации. Под ред. Бонгард-Левина Г. М. М., 1989, с. 200.

⁶³ В. Г. Л у к о н и н. Указ. раб. М., 1977, с. 121.

⁶⁴ L'Algerie au temps des royaumes numides IVc. avant J. C. – I c. apres. Somoag. Edition d'Art. Paris, 2003, p. 76.

⁶⁵ F. T e r - M a r t i r o s s o v. Corne-Rhyton..., с.197–201.

⁶⁶ Փ. Ի. Թեր-Մարտիրոսով. Портрет Оронта.– *Հայոց պատմության և մշակույթի հարցեր. Գիտական նստաշրջան նվիրված Ալեք Մանուկյանի հիշատակին, Երևան, 1997, էջ 37:*

ром группе гемм Передней Азии конца V–IV вв. до н. э.⁶⁷ При обсуждении идеи о греко-персидском стиле основная дискуссия разворачивалась вокруг вопроса национальности мастеров⁶⁸. Возвращаясь к этой идее и признавая возможность участия в создании памятников искусства мастеров как греческой, так и негреческой национальности, предложим основные признаки, характерные для произведений искусства Малой Азии IV в. до н. э., выполненных в греко-персидском стиле.

1. Преобладание традиций греческого искусства в изобразительной стилистике и в композиции построения сцен, при одновременном сочетании на памятнике изображений персонажей греческого и восточного (локального) облика.

2. Доминирующее положение персонажей (персидских, скифских и других) локального облика в композициях и в изображениях. Доминирование локальных традиций прослеживается во всех областях искусства.

В *архитектуре* можно сравнивать храм-гробницу в Галикарнасе, украшенную скульптурной группой со статуей Мавзола на крыше здания, с греческими храмами со скульптурными группами на фронтонах, центр которых занимали статуи богов.

В *изобразительном искусстве*: на рельефах гробницы Галикарнаса показаны фигуры сражающихся греков и амазонок, символизирующих восток. Композиция построена в греческой традиции уравниваемости сил противников. Фигуры амазонок, в изображении которых, как считается, принимал участие греческий скульптор Скопас, показаны в стремительном движении развевающихся одежд. При этом красота женских фигур зрительно выделяет их. С рельефами Галикарнаса должно сопоставить скульптурные группы на царских саркофагах Сидона из археологического музея Стамбула, изготовленных в аналогичной стилистике в первой половине IV в. до н. э.

В *прикладном искусстве*: в композиции сцены на тулове ритона в форме головы бычка из Эребуни главенствующими фигурами выступают богиня восточного облика и герой, которым подразумевался, Оронт.

В *композициях гемм*, основной темой является изображение схватки персидского всадника и греческого пехотинца. Поединок различным образом вооруженных противников, сам по себе, подразумевал победу всадника.

На *монетах сатрапов* профиль легендарного предка стал доминирующим изображением, а изображение греческого божества представлено как равноценное имени сатрапа.

⁶⁷ A. F u r t w a n g l e r. Die antiken Gemmen, t. 3. Leipzig–Berlin, 1900, S. 116–120.

⁶⁸ М. И. М а к с и м о в а. Стекланные многогранные печати, найденные на территории Грузии.– Известия института языка, истории и материальной культуры им. академика Н. Я. Марра, X, 1941, с. 75–92; Н. М. Н и к у л и н а. К вопросу о «восточно-греческом» и «греко-персидском» искусстве.– ВДИ, 1969, № 2, с. 291–298.

С памятниками греко-персидского стиля надо сопоставить и памятники греко-скифской культуры. (Отдельно надо рассматривать контакты греческой культуры с Этрурией и другими локальными культурами Италии, Сицилии и юга Франции.) Процесс взаимодействия греческой культуры с культурами соседних народов и создание памятников изобразительного искусства на единых принципах построения изображения, указанных выше, охватывал более широкий регион на западе, востоке и севере и больший круг областей искусства, чем принято было ранее рассматривать. То есть надо говорить о процессе появления в конце V – начале IV вв. до н. э. на широком географическом пространстве и, прежде всего, в изобразительном искусстве средиземноморского региона и в странах, связанных с ним, нового стиля, который можно назвать «контактным». Этот процесс взаимодействия греческой и локальных культур в IV в. до н. э. предшествовал процессу распространения эллинистической культуры, подготавливая ее победное шествие по странам Древнего мира.

Возвращаясь к вопросу об индивидуальном портрете в IV в. до н. э., следует отметить, что как в греческой, так и в иранской культурах сохранялся культовый запрет на изображение портрета живого человека на монетах. Лишь смерть, превращавшая живого человека в обожествленную личность, позволяла мастерам изобразить портрет героического предка. Таким портретом, представленным сакрально-ритуальным памятником прикладного искусства, является изображение Оронта на серебряном ритоне. При этом видно, что в IV в. до н. э., в предэллинистический период для изобразительного искусства Передней Азии и Древней Греции, несмотря на различие в стилистике, характерны общие закономерности.

ՕՐՈՆՏԵՍԻ ԴԻՄԱՊԱՏԿԵՐԸ ԵՎ
«ԿՈՆՏԱԿՏԱՅԻՆ ՈՃԻ» ԽՆԴԻՐԸ

ՖԵԼԻՔՍ ՏԵՐ-ՄԱՐՏԻՐՈՍՈՎ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Աքեմենյան 18-րդ սատրապության կառավարիչ Օրոնտեսի պատկերման ձևերի ուսումնասիրության արդյունքում պարզվեց, որ մ. թ. ա. IV դ. սատրապների դրամների վրա ներկայացված է ոչ թե Օրոնտեսի, այլ առասպելական Պերսի պատկերը: Պերսի պատկերման տարբեր ձևերը պայմանավորված էին կերպարի բանահյուսական աղբյուրներով: Իսկ Օրոնտեսի պատկերը՝ արված մահից հետո, հայտնի է Էրեբունիի պոսակներից (ոհտոն) մեկի օրինակով, որոնք թագավորա-

կան նախնիների սրբարանի անոթներ (սկահակներ, ըմպանակներ) էին: Նյութի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը և համեմատությունը հնարավորություն է տալիս ասելու, որ մ. թ. ա. IV դ. Հունաստանի և նրա շրջակա տարածքներում ձևավորվում է մի նոր ոճ, որը կարելի է անվանել «կոնտակտային», և այդ ժամանակաշրջանը նախորդում է հելլենիստականին:

THE PORTRAIT OF ORONTES AND
THE QUESTION OF “CONTACT STYLE”

FELIX TER-MARTIROSSOV

S u m m a r y

The result of the research of the graphic image of Orontes heading the 18th Achaemenian satrapy showed that on the coins of the satraps of the 4th century B.C. was placed the image of legendary eponym Pers. The difference of images on the coins was caused by a folk-lore basis. The real posthumous portrait of Orontes is presented on the protomas of rhyton from Erebuni. Erebuni rhytons were vessels from the sanctuary of the “idolised” imperial ancestors. The detailed examination and comparison of materials allow to say, that on the territories around Greece in the 4th century B.C. there was formed a new “contact style” in art which was preceded by the hellenistic culture.