
ФРЕСКИ ЭРЕБУНИ УРАРТСКОГО И АХЕМЕНИДСКОГО ВРЕМЕНИ

ТЕР-МАРТИРОСОВ Ф. И.

Одним из шедевров древневосточной культуры являются настенные росписи, засвидетельствованные в памятниках Кармир-Блур¹, Алтын-тепе², Аргиштихинили³ и в Эребуни⁴, где была найдена основная часть фресок. Обнаружение в Эребуни урартских клинообразных надписей до археологических раскопок и во время их проведения определило восприятие и рассмотрение памятника как цитадели – крепости урартского города с некоторыми архитектурными сооружениями ахеменидского времени⁵. Новые археологические исследования, проводимые автором с 1998 г., выявили, что территория крепости подверглась перестройке в ахеменидское время, и практически все находящиеся над поверхностью строения представляют собой новые постройки и перестройки более поздних эпох, в которых использованы урартские конструкции или их архитектурные детали. Культурные слои и фундаменты построек урартского времени залегают более глубоко, и их исследование только начинается. Это заставляет вернуться к рассмотрению найденных в ходе раскопок в период 1952-1968 гг. на территории города фрагментов фресок.

Фрески Эребуни публиковались отдельной монографией⁶, в статьях⁷ и упоминались при рассмотрении искусства Урарту⁸. композициях фресок

¹ Пиотровский Б. Б., *Искусство Урарту*, Л., 1962, с. 115-116.

² Tahsin Ozguc, *Altin-tepe: Turk Tarih Kurumi Yayinlarindan v sepl. № 24, Ankara, 1966*; Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, Е., 1973, с. 53, таб. 49, 53, 54.

³ Տիրացյան Գ., Արմավիրի 1974-76 թթ. պեղումները (Պատմա-բանասիրական հանդես (далее – ՊԲՀ), 1981, 3, էջ 283:

⁴ Оганесян К. Л., *указ. соч.*

⁵ Оганесян К. Л., *Арин-Берд 1*, Е., 1962; его же, *Крепость Эребуни*, Е., 1980; Тирацян Г. А., *Колонный зал на Арин-Берд и вопрос о сатрапских центрах на Армянском нагорье (Известия Академии наук, Общественные науки*, Е., 1960, № 7-8).

⁶ Оганесян К. Л., *Арин-Берд 1*; Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни (Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, вып. 4, М. 1968, с. 164-175)*; Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *Эребуни*, М., 1979, с. 54-71, рис. 38-39, 40-74.

⁷ Оганесян К. Л., *Крепость Эребуни*, с. 75-88, рис. 54, 55, 62, 63, 65, 66, 67; Գիրայրյան Մ., *Էրեբունի բերդ-քաղաքի պատմություն*, Ե., 1971, էջ 49-66, ն. 5, 6.

Эребуни выделены две группы: культовая и светская⁹. Определено, что для культовой тематики характерно изображение шествий богов, священных животных и изображение древа жизни. Для светской тематики характерны сцены охоты, животноводства, земледелия. Отмечено различие в характере исполнения культовых и светских сцен. Для культовой росписи отмечена строгая композиция и манера исполнения. Для светских композиций отмечено свободное выполнение рисунка с изящной линией обрисовки.¹⁰ Прослежена техника нанесения росписи¹¹ и указан состав красок фресок¹². В ряде случаев определен модуль пропорционального построения изображения,¹³ а для росписи с многолучевыми звездами выявлены пропорции построения данной композиции¹⁴. Отмечена близость урартской и ассирийской фресковой живописи.¹⁵

При раскопках территории портика у храма Халди были найдены фрагменты фресок с изображениями многолучевых звезд, которые не совпадали по композиции с фрагментами урартского фриза, поэтому было высказано предположение, что это роспись потолка храма¹⁶. Исходя из находок фрагментов дерева, покрытого белой краской, в помещении с тремя колоннами севернее Суси, М.Израэлян сделала аналогичное предположение¹⁷. Но, более вероятно, что это были фрагменты крашеных деревянных столбов. Роспись деревянных колонн обнаружена в сокровищнице Персеполя¹⁸. Потолки урартских помещений, как нам представляется, не имели фресковой росписи, прежде всего по техническим причинам.

⁸ Пиотровский Б. Б., указ. соч., с. 113-115; **его же**, Памятники урартского искусства, Очерки по истории армянского изобразительного искусства, Е., 1979, с. 15 -17.

⁹ Аракелян Б. Н., Мартиросян А. А., Археологическое изучение Армении за годы советской власти (Советская археология, 1967, № 4, с. 34); Դրշնիկյան Մ., указ. соч., р. 51.

¹⁰ Оганесян К. Л., Росписи Эребуни, с. 38.

¹¹ Там же.

¹² Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., указ. соч., с. 165.

¹³ Оганесян К. Л., Росписи Эребуни, с. 44.

¹⁴ Там же, с. 52.

¹⁵ Пиотровский Б. Б., Искусство Урарту, с. 114; Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., указ., соч., с. 168 и далее.

¹⁶ Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., указ. соч., с. 169.

¹⁷ Դրշնիկյան Մ., указ., соч., с. 51.

¹⁸ Burkhard Wesenberg, Kapitelle und Basen, Düsseldorf, 1971, Abb. 219.

Рассмотрение всех публикаций показывает, что изначально исследователи предполагали, что имеют дело с единым, по времени и художественным особенностям, комплексом изображений. Поэтому их основной задачей являлась не фиксация отдельных деталей в различных помещениях, а составление из них общих композиций. Это определило и подходы при реконструкции фриз¹⁹. Несомненно, верны замечания исследователей по поводу того, что найденные фрагменты фресок представляют образцы двух типов. Верно также, что культовые изображения представляют образцы урартского искусства. Уточним места находок фресок урартского времени (рис. 1).

Храм Халди. При раскопках его южной части был найден большой фрагмент фрески, изображавший бога Халди, стоящего на льве.²⁰ Среди фресок храма Халди упоминается также и фриз с изображениями жрецов и священных деревьев²¹.

Храм Суси.

В публикации указывается, что стены храма Суси, выходящие на перестильный дворик, были покрашены в синий цвет, а перед фасадом храма был найден фрагмент росписи в виде крупной пальметки. Предполагается, что стены храма также имели в верхней части расписной фриз²².

Дворцовый комплекс.

Фрески дворцового комплекса были представлены образцами наиболее хорошо сохранившихся фрагментов росписи. Фрески на западной стене комплекса представляли собой останки верхнего фриза на стене, покрашенной в красный цвет²³. На восточной стене малой залы комплекса в период раскопок хорошо сохранилась глиняная обмазка и нижняя часть росписи с изображением быка, припавшего на одну ногу перед квадратом с вогнутыми сторонами и вписанными в него кругами и розеткой²⁴. В верхнем ряду были изображены пальметки, ниже – ступенчатые башенки, а под ними – священные деревья и стоящие по обе стороны от них божества. По мнению К. Оганесяна, изображения быков

¹⁹ Оганесян К. Л., *Росписи Эрбунни*, с. 38.

²⁰ Там же, с. 50, таб. 46.

²¹ Там же, с. 51, таб. 52.

²² Там же, с. 41.

²³ Оганесян К. Л., *Росписи Эрбунни*, с. 41.

²⁴ Там же, таб. 11, 25.

сменялись далее фигурами львов.²⁵ По мнению М.Израэля, львы и быки должны были размещаться в различных регистрах росписи стены.²⁶

Большой колонный зал.

Касаясь большого зала, или кладовой Аргишти²⁷, которую во избежание путаницы проще именовать колонной залой, отметим, что здесь также были произведены перестройки. Это не только перестройки урартского периода, но и постурартская перестройка, где использовались и конструкции более древнего периода. При этом, базы колонн с клинописными надписями оказались стоящими на более древней стене. Часть росписей, найденных здесь, повторяет росписи малого зала. Это фрагменты большой полосы с фигурами быков, припавших на колено, и львов²⁸. Кроме того, здесь найдено изображение фантастического существа – крылатого сфинкса с человеческой головой²⁹. а также обнаружен фрагмент изображения крупной стоящей фигуры – бога, занимавшей центральную часть полосы росписи. Слева от крупной фигуры бога расположены горизонтально в пять ярусов более мелкие изображения жрецов у священного „древа жизни”³⁰. Другой интересный фрагмент фрески представлял собой шествие богов; из этого фрагмента сохранились верхние части двух крупных фигур со священными ветками в руках³¹. В этом зале найдены еще два фрагмента крупных фигур. Это: передние ноги и часть груди коня, а также часть кузова колесницы с колесом с 8-мью спицами³². Следует отметить, что данное изображение коня связывается с изображением колесницы³³. Однако на фотографии прослеживается, что на коне сидел всадник, от которого сохранились изображения ног. Поэтому надо считать, что помимо колесницы на урартских фресках большого зала имелось также изображение всадника.

²⁵ Там же, с. 41-42.

²⁶ Гуршѣлѣш У., указ. соч., с. 58.

²⁷ Демская Ф. Ф., Кладовые Эрбуни (Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С.Пушкина, вып. 4, М., 1968, с. 176-182); Гуршѣлѣш У., . соч., с. 51.

²⁸ Оганесян К. Л., Росписи Эрбуни, с. 43, таб. 13.

²⁹ Там же, таб. 23, 24.

³⁰ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., указ., соч., с. 68.

³¹ Там же, таб. 15.

³² Там же, таб. 29.

³³ Там же, с. 45.

Как отмечалось всеми исследователями, искусству Урарту присущи статичность поз, «состояние покоя»³⁴. Композиционное построение урартских росписей одноплановое - чередующимися рядами, горизонтально расположенными полосами.³⁵ В урартском искусстве антропоморфно изображались боги в рогатых коронах или с символикой божества, боги, стоящие на спинах священных животных, жрецы по обе стороны священных деревьев. В этот круг входили также изображения богинь на троне и стоящих перед ними цариц(?), сохранившиеся на медальонах и пластинах. Значительную часть антропоморфных изображений представляют воины: пешие, всадники и на колесницах. В культовых фресках из животных реалистически изображались лишь лев, бык, конь. Все остальные животные переданы в фантастическом облике. Для изображений культовой группы верно замечание: „Урартское искусство в основном декоративное, в нем значительное место занимает орнамент, часто использующий стилизованные растительные мотивы. Фигуры животных и людей подчинены декоративности и размещаются в полосах, создавая ряды одинаковых или чередующихся изображений, обращенных в различные стороны элементов”³⁶. Следует добавить еще несколько наблюдений. Антропоморфные и зооморфные фигуры богов, стоящих на фигурах животных или шествующих, показаны в профиль. Фигуры хорошо разрисованы графически, с прорисовкой мышц или отдельных частей тела. Глаз показан в фас, но зрачок изображен правильно. Выделение мышц имеет целью не создание объема фигуры, а придание ей декоративности. Эта живописность усиливается покрытием каждой выделенной части локальным цветом. При раскраске частей фигуры человека и животного использовался один цвет. Но при изображении вещей художник контрастно противопоставляет различные цвета, даже при изображении одного и того же предмета. Такой подход усиливает момент стилизации изображений. Это же придает фантастичность растительным изображениям и обуславливает естественность размещения между ними фантастических фигур крылатых богов, сфинксов, животных. Находки урартских фресок значительно обогатили знание урартского искусства. Так, если для поясов, щитов,

³⁴ Пиотровский Б. Б., *Искусство Урарту*, с. 118.

³⁵ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 38.

³⁶ Пиотровский Б. Б., *Искусство Урарту*, с. 118.

медальонов и других предметов прикладного искусства характерны, как правило, изображения фигур одного масштаба, то для фресок Эрбуну характерно разномасштабное изображение фигур. Наличие более крупных изображений быков, львов, сфинкса и бога в человеческом облике наряду с более мелкими фигурами жрецов у священного дерева связано с тем, что звериные фигуры представляли богов в зооморфном облике³⁷. На наш взгляд, фризы с росписями представляли собой изображения главных и локальных богов урартского пантеона. Для урартского изобразительного искусства характерна манера размещения изображения по полосам, при обязательном обрамлении изображений декоративными поясками. В то же время рамка орнамента окружала большое поле, где на гладком фоне в центре рамки размещались одна или несколько фигур. Как указывалось выше, во всех публикациях большое внимание уделялось сопоставлению манеры письма фресок и композиций росписей Урарту и Ассирии. При рассмотрении живописных особенностей фрески Эрбуну сопоставлялись с ассирийскими росписями Телль-Барсипа. В результате отмечалась общность стилистики и колористического подхода для изображений Урарту и Ассирии: графический рисунок фигуры и покрытие ее локальным цветом. Но если данное замечание неоспоримо, то представляется весьма спорной попытка восстановления композиций фресок Эрбуну по аналогиям ассирийского изобразительного искусства. Спорно предположение, что, как и в ассирийских дворцах, сцены царской охоты были изображены и в Эрбуну³⁸. Отметим разницу в характере культур Ассирии и Урарту, связанную с системой государственного устройства этих стран. В ассирийской культуре основным архитектурным объектом выступает дворец, в котором проживает царь – герой. Поэтому задачей художников являлось создание идеализированного портрета царя, показ его героических деяний на войне и на охоте. Отсюда знаменитые рельефы с изображениями походов ассирийского войска с сопроводительными надписями ассирийского царя: „я... завоевал, мое войско захватило...” и прекрасные сцены царской охоты рельефов дворцов, в которых на первом месте изображен царь в роли побеждающего героя.

³⁷ Դրաշխյան Մ., указ. соч., с. 55.

³⁸ Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., указ., соч., с. 164-175; Оганесян К. Л., *Росписи Эрбуну*; Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., указ., соч., с. 54-71, рис. 38-39, 40-74.

В искусстве государств, с доминирующей теофорной культурой, как правило, отсутствуют изобразительные сцены с портретами и героическими деяниями царей. В качестве одного из примеров можно указать на культовый характер шумерского искусства до аккадского завоевания. В нем, даже в скульптурах правителей, обращенных к богам, существовали лишь обобщенные изображения людей. И лишь надписи с именами на их плечах явствуют о разнице изображаемых персонажей. Разумеется, контакты различного характера и взаимовлияние культур отразилось и в искусстве. Но форма правления в государстве оставалась доминантой для определения формы искусства Древнего Востока, о чем свидетельствует изобразительное искусство ново-вавилонского царства, в котором так же отсутствовало изображение царей и преобладало изображение богов и божественных сил в виде фантастических грифонов, крылатых быков и т. д. Урартская культура построена на восприятии царя как представителя бога, осуществлявшего волю и деяния небесных богов, что подчеркнуто в обязательных формулах надписей урартских царей: „Бог Халди выступил в поход..” или „Велением бога Халди...”³⁹. Поэтому в урартских городах – крепостях только храмы сооружены как отдельные свободно стоящие строения, а все открытые на сегодняшний день дворцы представляют помещения, неразрывно связанные с другими архитектурными комплексами крепости. Рассмотрение совокупности данных по изобразительному искусству Урарту показывает, что оно отражает культовый характер культуры и поэтому сохраняет стабильно присущие ему черты. Это, прежде всего, манера оформления изображения в три полосы, из которых одна – центральная с изображениями в один или несколько рядов, а две окаймляющие – с орнаментом. При этом орнамент являет собой систему постижения и оформления мира, приведения его в упорядоченное состояние, необходимое для поддержания постоянства мира, привычного для общества. Орнамент как апотропей защищает центральное поле с главными изображаемыми персонажами. Изображается лишь вечное, но не временное. В урартском искусстве нет изображения действия реального, конкретно временного. Все так называемые изображения воинского похода или охоты на самом деле являются демонстрацией отдельных фигур, поставленных в одну позу, например позу готовности к

³⁹ Меликишвили Г. А., *Урартские клинообразные надписи*, М., 1960, с. 310.

битве. Показ фигур «шествия» воинов, всадников и колесниц – это не рассказ о каком-либо конкретном событии, а магическое изображение сил, противостоящих злу. В центральном поле, попеременно с человеческими фигурами изображены и фигуры животных или фигуры фантастических существ. При этом человек, сопровождаемый божеством в походе, выступает не героической личностью, а лишь орудием божьим. Отсюда и отсутствие ландшафта в урартских изобразительных сценах. События происходят на небесах, где нет ландшафта. Таковой появится лишь в искусстве Ренессанса. На ряде предметов, чаще всего на поясах из бронзы, выгравированы изображения «шествия» пеших воинов, всадников или колесничих, стреляющих из лука, и изображения различных животных, чаще львов и быков. При этом часто получается, что за всадником с луком или за колесницей со стрелком изображен оскаленный лев. Это и создает впечатления охоты. Но столь же часто изображения размещены в обратном порядке, когда человек стреляет в пространство, а не в зверя. Здесь также использован множественный повтор изображаемого, когда «...композиция заменяется...тематической связанностью элементов»⁴⁰. Данные сцены представляют собой не военные походы и не сцены охоты, а лишь показ божественных сил, войска божьего. Множественность повтора изображения центрального пояса, как в линейном порядке, так и расположения в нескольких рядах лишь усиливали магическое действие изображаемого. Частое использование трехрядного и четырехрядного изображения фигурок в центральном поясе на предметах прикладного искусства свидетельствует о культовой значимости этих чисел в урартской культуре. Но при всех повторях каждая изображаемая фигура равнозначна остальным. Поэтому в урартском искусстве, как правило, не встречаются сцены, где одно изображаемое божественное существо было бы перекрыто изображением другого существа, даже частично. Характерно, что в сцене битвы на щите из Анзафа⁴¹ наблюдается наложение лишь фигур врагов, в то время как все боги изображены одним планом. В этом также прослеживается отличие урартского искусства от ассирийского, где показ реалистического мира приводит к выработке реалистического изображения, в том числе и

⁴⁰ Пиотровский Б. Б., *Искусство Урарту*, с. 118.

⁴¹ Prof. Oktay Belli, *The Anzaf Fortresses and the Gods of Urartu*, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Galatasaray-Istanbul, 1999*.

создание двуплановых изображений. Урартские росписи и рельефы имели своим прототипом рельефы ортостатов хурритской культуры, где все изображения представлены как изображения отдельных божеств, показанных последовательно, но без соединения их в композиционно единой сцене. Эти принципы изображения характерны и для урартских фресок Эрбунни. Предложенная схема построений сцены царской охоты для урартских фресок, исходя из наличия изображения колесницы со стоящим на ней персонажем и включением в нее изображений фресок второй группы⁴², очень спорна. В урартском изобразительном искусстве нет примеров изображения царя как личности, тем более при свершении им какого-либо действия. Есть лишь упоминание в ассирийских источниках о захвате в Муссасире медной статуи царя Аргишти⁴³. Следует отметить, что такие статуи, поставленные в храмах, являлись выражением позы предстояния правителя перед богом, характерной для теофорной культуры. Такие статуи ставились в храмах или перед храмом. Сцена разграбления храма Муссасира показывает эти статуи⁴⁴. Это обобщенное изображение человеческой фигуры⁴⁵. Схематический характер статуй этого типа приводил к художественной лаконичности и монументальности⁴⁶. Скорее всего, лишь наличие на статуе посвяtitельной клинописной надписи позволило ассирийскому царю определить, что это изображение урартского царя. Можно уверенно отрицать возможность изображения царской охоты на урартских фресках. Напомню также, что при гипотетическом построении композиции охоты она должна включать разные по стилистике изображения. То есть, при такой композиции смешиваются воедино фрески культового характера и так называемые светские фрески, что представляется маловероятным даже при признании всех фресок синхронными. Исходя из практики композиции сцен изображений в урартском искусстве, можно говорить, что композиция большого колонного зала представляла шествие богов во главе с богом Халди, которого сопровождали другие божества, а также божественная рать, в том числе всадник и воин на колеснице.

Ахеменидский период.

⁴² **Оганесян К. Л.**, *Росписи Эрбунни*, рис. 4.

⁴³ **Пиотровский Б. Б.**, *Искусство Урарту*, с. 37.

⁴⁴ Там же, рис. 8.

⁴⁵ Там же, с. 94-95, 118.

⁴⁶ Там же, с. 119.

Так называемые светские фрески написаны в иной, более живой реалистической манере. Предполагалось, что „Светская тематика создала для урартского художника более широкую возможность раскрытия своей творческой индивидуальности”⁴⁷. Но это предположение не отвечает характеру государственного устройства Урарту. Для этих фресок справедливо отмечалась большая реалистичность, динамика, убедительная анатомическая точность для изображений светского характера⁴⁸. Для фигур характерно отсутствие статистических поз и композиции шествия. На фресках изображен ландшафт. Это другая школа рисунка, более близкая поздним рельефам Ассирии. Однако нет оснований для предположения, что это позднеурартская живопись. Рассмотрение гравированных изображений вотивных пластин и бронзовых поясов конца VII в. до н. э.⁴⁹ указывает на изменения в стилистике рисунка. Он становится более плавным, а человеческие лица изображаются более изящными.⁵⁰ Но в композициях сохраняются традиционные приемы постановки фигур. Таким образом, несомненно значительные отличия между фресками двух групп. По-видимому, исходя из различий в их стилистике, М. Исраэлян предположила, что каждое помещение расписывала отдельная группа художников⁵¹. Однако это не объясняет наличия в одном строении – колонном зале двух различных по стилистике и композиции типов фресок. Правильнее предположить, что группа с изображениями светского характера относится к постурартскому периоду.

Рассмотрим подробнее особенности фресок второй группы, для которой характерно разнообразие образов, поз и деталей одеяния. Фрески этого периода найдены в четырех местах. Это: храм в виде привратного портика, 12-ти колонный портик, длинная зала и большой колонный зал.

Привратный портик построен на внешней стороне южной крепостной стены у подхода к входу в крепость. Следует заметить, что существующий вход в крепость, парадно открывающий путь в крепостной комплекс, не характерен для урартской фортификации, в которой входы

⁴⁷ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 46.

⁴⁸ Там же, с. 46.

⁴⁹ Louus Vanden Berge en Leon Do Meyer, *Urartu een vergeten cultuur uit her bergland Armenie, Gent, 1982*, p. 101-127.

⁵⁰ Dr. Taşyürek O. A., *The Urartian Belts in the Adana Regional Museum. Ankara, 1975*.

⁵¹ Իսրայելյան Մ., *указ. соч.*, с. 51.

располагались под защитой крепостных стен, чаще всего между двумя оборонительными стенами. Таковы известные входы в крепости доурартского и урартского периодов⁵². Поэтому можно уверенно считать, что нынешний парадный вход в крепость является поздней перестройкой более древнего прохода в крепость. Возможно, что открытая раскопками М. Исраелян в конце 70-ых – начале 80-х годов XX столетия вторая южная оборонительная стена защищала древний первоначальный вход в урартскую цитадель. В настоящее время можно утверждать, что юго-западная пристройка крепости, обнесенная дополнительной фортификационной стеной, является сооружением более позднего времени, чем урартский период. Отметим, что расположение портиков снаружи крепостных сооружений не соответствует известным на сегодняшний день методам сооружения урартских крепостей. Поэтому датировка привратного портика урартским периодом в настоящее время представляется крайне спорной. Следует предположить, что южный портик – это пристройка, скорее всего, ахеменидского периода, когда Эрбуни был перестроен в резиденцию ахеменидского сатрапа. В портике найдены фрагменты фресок с изображениями многолучевых звезд в шахматном порядке. Над ними располагался фриз из 6 горизонтально расположенных орнаментальных полос. В первой публикации реставрированного фрагмента фрески звезды нарисованы синей краской в светлом кругу⁵³. Эта первоначальная реконструкция представляется верной. Роспись представляет собой символическое обозначение небес⁵⁴ и соответствует назначению привратного храма, где перед входом в крепость приносили клятву всем небесным богам о чистоте намерений своего посещения. Важность клятв для культуры ахеменидов отмечена по надписи Дария I⁵⁵.

12-ти колонный портик первоначально рассматривался как составная часть храма Халди. В публикациях указывалось о находке в храме Халди фрагментов фриза с изображениями, идентичными фризу

⁵² Ղաֆաշըյան Շ., Արգիշտիի և ինի թագավորի ճարտարապետությունը, Ե., 1984, էջ. 68, 136, գծ. 20:

⁵³ Оганесян К. Л., *Арин-Берд 1, рис. 28; его же, Росписи Эрбуни, с. 40, таб. 2.*

⁵⁴ Оганесян К. Л., *Росписи Эрбуни, с. 51.*

⁵⁵ Benveniste E., *Etudes sur le Viex-Perse, Bulletin de la Societe de linguistique de Paris, t. 47, 1951, с. 37; Фрай Р., Наследие Ирана, М., 1972, с. 148.*

наружного портика цитадели⁵⁶. Новые исследования показали, что 12-ти колонный портик и примыкающая к нему длинная зала являются постройками ахеменидского времени⁵⁷. Представление в публикациях 12-ти колонного портика как единого комплекса с храмом Халди привело к тому, что при реконструкции портика постурартского периода на его стенах были ошибочно размещены копии фресок урартского времени с изображениями богов, священных деревьев, совместно с изображениями звезд.

Длинная зала расположена в западной части храмового комплекса, за стеной 12-ти колонного портика. К данному помещению относятся сведения из монографии К. Л. Оганесяна: „..., отметим, что поверхность стен как в портике, так и в интерьере была расписана многоцветными розетками (многолучевыми звездами в круге), расположенными в шахматном порядке на ровном темно-синем фоне. Возможно, что вся эта композиция в целом передавала небесный свод со светилами. Синее поле рассматриваемой росписи с розетками вверху начинается поясом, окаймленным лентами, между которыми в обе стороны свисают бутоны, связанные между собой”⁵⁸. Интересно другое упоминание о том, что в фризе встречались изображения белой краской телят и козлят на синем фоне.⁵⁹ Эти наблюдения подчеркивает некорректность размещения при реставрации изображений бога Халди на стенах портика. Портик с 12 колоннами имел роспись, аналогичную привратному портику. Перенесение сюда урартского фриза с храма Халди явилось результатом отсутствия правильной картины хронологической последовательности в строительстве комплекса. Аналогичность росписей, найденных в привратном храме и длинной зале, вероятно, свидетельствует об их синхронности.

Колонный зал.

Здесь наряду с фрагментами урартских фресок в большом зале найдена и другая группа фрагментов, так называемые урартские фрески светского характера. Они отличаются по стилистике изображений от

⁵⁶ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 50.

⁵⁷ Ter-Martirosov F. I., *The Typology of the Columnar Structures of Armenia in the Achaemenid Period. The Royal Palace Institution in the First Millennium B. C. Monographs of the Danish Institute at the Athens. Vol. 4, p. 143, fig. 3.*

⁵⁸ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 15.

⁵⁹ Там же, с. 52.

вышеописанных образцов. „Под композицией шествия богов с ветками священных деревьев, справа от дверного проема, изображены человек и идущие за ним быки. От изображения человека сохранилась лишь нижняя часть”⁶⁰. В зале найдены также фрески так называемой „сцены царской охоты”, показанной на фоне природы. Очень важно, что все светские сцены изображены на фоне природы, причем, как указывается⁶¹, здесь имелось не только изображение леса, но и птиц, сидящих на деревьях. Интересны замечания о композиционном построении сцен с частичным наложением фигур животных друг на друга. При этом фигуры рисовались с чередованием черной и белой красок во избежание слияния рисунков⁶². Причем, хотя рисунок черным контуром напоминает эскиз, но на его завершенность указывает тщательное, почти орнаментальное изображение шерсти на фигурах баранов⁶³.

Большой интерес представляет упоминание изображения **юноши с ягненком в руках** „в царском головном уборе”⁶⁴. Это изображение сопоставимо с изображением пастуха с ягненком в руках⁶⁵. Картина построена на колористическом контрасте изображения фигур большей части животных черной линией на белой гипсовой основе. Овцы показаны двумя рядами, в которых одна фигура перекрывает другую. Один ряд овец показан на уровне ног мужчины, а другой ряд – на уровне головы мужчины. При этом фигура мужчины является доминирующей. Отметим, что в ранних сценах искусства Древнего Востока в изображениях человека и ягненка животное было жертвенным. Таково, например, изображение жреца в кладовой на оттиске печати из Телль-Билла. Здесь животное показано на вытянутых руках⁶⁶. Более близко к нашей фреске положение ягненка на руках на рельефе Персеполя при изображении слуги⁶⁷. Однако здесь ягненок также показан в качестве

⁶⁰ Там же, с. 44.

⁶¹ Там же, с. 46-47.

⁶² Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 15.

⁶³ Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., *указ., соч.*, с. 174.

⁶⁴ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч.*, с. 61.

⁶⁵ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 47.

⁶⁶ Флитнер Н. Д., *Культура и искусство Двуречья и соседних стран*, Л.- М., 1958, с. 81 (жрец в храмовой кладовой).

⁶⁷ Луконин В. Г., *Искусство Древнего Ирана*, М., 1977, с. 69, Heidemarie Koch, *Es kunder Dareios der Konig*, Mainz, 1992, taf. 28.

жертвенного животного. На фреске Эребуни мы видим пастуха как защитника животного. Детали одежды помогают уточнить время изображения и облик пастуха. Интерес представляет головной убор в виде синей шапки с широкой лентой, завязанной узлом на затылке и двумя концами, спускающимися ниже плеч. При этом один конец ленты изображен в виде кольца. Для урартских изображений не засвидетельствованы головные уборы с завязками из лент. В то же время на рельефах Персеполя показаны вельможи в „мидийских” головных уборах с лентами на затылке⁶⁸. Такая же лента была на головном уборе всадника, изображающего сатрапа Оронта, на протоме ритона из Эребуни⁶⁹. Повязка волос лентой характерна для изображений юношей в греческом изобразительном искусстве этого периода. Как известно, такая повязка в эллинистическое время являлась символом царской власти. Напомним, что ленты характерны и для корон армянских царей. О значимости изображения данной фигуры свидетельствуют форма и цвет одеяния. Одежда юноши – синяя стола, с широкими полосами складок. Изображенные на ахеменидских геммах пахари или крестьяне одеты в короткие одежды, в то время как изображенные на рельефах Персеполя вельможи одеты в длинные платья – столы. Сейчас трудно судить, по каким признакам исследователями была определена принадлежность изображения юноши к царскому сословию, так как нам не известны изображения урартских царских корон. Вероятно, и „царский головной убор” юноши был аналогичен убору пастуха. Таким образом, в данном случае мы имеем не изображение пастуха, а символ пастыря. Поэтому замечание К. Л. Оганесяна о том, что урартские цари называли себя „пастырями, достойными удивления”, в данном случае очень уместно и справедливо, несмотря на то, что, как было сказано выше, данная фреска относится к постурартскому периоду. Сцена „добрый пастырь”, как говорилось, близка к изображению на рельефе Персеполя. Можно говорить о том, что для древней идеи сопоставления правителя с пастырем уже в ахеменидское время была выработана иконография, дошедшая до христианского периода.

Парность изображения юноши и пастуха с ягненком в руках, то есть наличие единого образа при наличии разности деталей фигур в

⁶⁸ Heidemarie Koch, *указ. соч.*, рис. 47.

⁶⁹ Ter-Martirossov F., *Tresors de l'Arménie ancienne, Dobré, 1996, p.198.*

изображениях юноши и пастуха позволяет предположить, что фрески этого периода рисовали по меньшей мере два художника. Кроме того, можно говорить о том, что композиция была построена по геральдической схеме. Подтверждением такому предположению является тот факт, что изображение „коня на воле”⁷⁰ (о чем будет сказано ниже) имеет парное зеркальное изображение черного коня, хранящееся в Государственном Историческом музее Армении.

Значительный интерес вызывает изображение **охотника и собак**⁷¹. На фрагменте сохранилось изображение мужчины, показанного с разворотом головы в профиль и тулова в три четверти. На голове конический шлем (или шапка?) со спускающимися на затылок защитными полосами, закрывающими по бокам лицо. Шлем в нижней части перевязан лентой со спускающимися на плечи концами. Мужчина одет в кафтан с короткими рукавами, открытый на груди. Головной убор и одежда показаны синим цветом, а лента – желтым цветом. На уровне бедер виден крутой загибок одного животного, а перед ним – вытянутая морда, с обозначенным глазом другого животного. Сзади охотника показаны два загнутых кверху кольцами пушистых хвоста собак. Собаки изображены черной краской, но на морде одной проходит полоса желтой краски, и черный глаз показан на желтом круге. Перед мордой первой собаки сохранился фрагмент рисунка синей краской и графическим контуром – черной краской. Следует отметить, что для урартской иконографии не характерен показ человека с разворотом тулова в три четверти, а также тип головного убора и изображения собак. Воин с боевой собакой показан на ассирийском рельефе VII в. до н.э. из дворца Ашшурбанипала в Ниневии⁷². Головные шлемы со спускающимися закрылком и защитными боковыми щитками не известны Древнему Востоку и впервые появляются в греческом доспехе.

Быки в ярме⁷³. Данная фреска обозначена как урартская сцена на сельскохозяйственную тематику. Представляется верным предположение К. Л. Оганесяна о том, что быки запряжены в плуг. Фигуры быков

⁷⁰ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, рис. 35.

⁷¹ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., 84.*

⁷² Матъе М. Э., Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Луконин В. Г., *Древний Восток (Памятники мирового искусства, М., 1968, таб. 259).*

⁷³ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, рис. 37; Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., с. 77, рис. 47.*

показаны без схематического разделения тулова, методом наложения фигур. Из двух быков полностью изображен лишь один, а второй показан за ним контуром головы и ног. Это противоречит принципам урартского изобразительного искусства. Такой способ изображения хорошо известен в искусстве Древнего Египта и был привнесен при правлении Ашшурнасирапала в IX в. до н.э. в искусство Ассирии, где употреблялся вначале при изображении лошадей в колесницах, а позднее и при изображении воинов и слуг. Принцип передачи множественности фигур удвоенным контуром характерен и для искусства ахеменидской державы. Между быками видно дышло, а сзади них показана фигура погонщика. На черно-белом фото видна голова человека и, возможно, черты лица второго человека. Сцена пахоты также чужда изобразительному искусству Урарту и редка для искусства древнего мира. Изображение пахоты появляется впервые в искусстве древнего царства Египта⁷⁴ и на протяжении длительного периода не встречалось в искусстве других стран Древнего Востока. В ахеменидский период быки, запряженные в плуг, изображались на печати⁷⁵. **Быки, идущие за человеком.** Фигуры быков показаны в движении, особенно энергично оно передано в изображении задней пары ног. На тулове первого быка в центральной части обозначены ребра, и тонкими линиями обозначены мышцы бедер. Однако данная профилировка фигуры отлична от стилизованного членения фигуры, как это было принято в искусстве Урарту. Второй бык обозначен лишь контурным силуэтом передней части головы груди и ног, слегка выступающими за фигурой первого быка. Фигура человека, идущего перед быками, также показана в движении. Левая рука человека согнута, правая – поднята к лицу. Возможно, он играл на свирели. Хорошо передана одежда человека. Он одет в кафтан с короткими рукавами, полы кафтана доходят до бедер. Ноги голые в верхней части. Подобный тип одеяния характерен для изображения воинов урартов в X в. до н.э. и не встречается в более поздние времена на урартских изображениях. Однако этот тип одежды характерен для греков и для изображений персов на монетах Сидона V в. до н. э.⁷⁶ Также характерен для Греции и тип обуви с переплетением ремнями. На фреске хорошо видны завязки у колен

⁷⁴ Матве М. Э., Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Луконин В. Г., указ. соч., таб. 49 а.

⁷⁵ Heidemarie Koch, указ. соч., с. 270, рис. 191.

⁷⁶ Pierre Briant, *Histoire de l'Empire Perse*, Paris, 1996, fig. 43 a-g.

ремней от обуви. Особый интерес представляет свисающая вперед полукруглая пола кафтана с обозначенной бахромой. Следует отметить, что оторочка короткой одежды узорной каймой характерна для изображений верхнего одеяния мужчин как Урарту и ахеменидского Ирана, так и Греции и Этрурии⁷⁷. В то же время в характере изображения на фреске есть детали, сближающие ее с фресками Урарту. Так, глаз быка изображен так же, как на урартских фресках, в виде круга с размещением в центре большого темного зрачка. В нижней части фрески видна полоса обрамления с чередой мелких розеток. Это позволяет предположить, что фрески этого периода также имели орнаментальное обрамление. Но возможно, что здесь под поздними изображениями находились более ранние фрески.

Интересна фреска с **изображением мужской головы**. Голова изображена графически, в профиль, с разворотом в правую сторону. Сохранились следы синей краски, составлявшей фон фрески. Однако при изображении лица использована всего одна черная краска, нанесенная на желтоватый глиняный слой. На черно-белом фото виден и высокий конической формы шлем⁷⁸. На передней части шлема прямыми линиями обозначены украшения. На шлеме имеется большой профилированный вырез для уха, закрывки на затылке и ленты. Глаз показан в виде двух дуг. В переднем углу на краю нижней дуги помещено огромное черное глазное яблоко без выделения зрачка. Это придает лицу выражение энергичной устремленности. Высказывались предположения, что это голова бога Халди или царь Аргишти в сцене инвеституры с богом Халди⁷⁹. Но шлем этой формы известен на монетах из Сидона⁸⁰. Судя по манере изображения лица и глаза, формы шлема, данный фрагмент также относился не к урартскому, а к ахеменидскому периоду. Лицо явно имеет портретные черты, однако из-за нехватки данных отнести его к какому-то историческому персонажу не представляется возможным.

⁷⁷ Передольская А. А., *Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже, Каталог*, Л., 1967, таб. LII, CII, 2, CXVIII, 1, CXXX, 2, CXXXVII, 1, CLXII, 3; Чубова А. П., Иванова А. П., *Античная живопись*, М., 1966, таб. 16, 23, 72.

⁷⁸ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., рис. 40*.

⁷⁹ Там же, с. 57.

⁸⁰ Pierre Briant, *Histoire de l'Empire Perse*, fig. 43 a-g.

Прорисовка графического изображения **фигур трех воинов**⁸¹. На рисунке публикации видны фигуры, одетые в короткие верхние одеяния, с голыми ногами. Одежда их была короткой, головной убор в виде широкополой шляпы с закругленными кверху краями, башмаки с плетениями до колен и завязками, амуниция воинов за их спинами⁸². Этот тип одежды не характерен для изображений урартов и скорее напоминает одеяния ионийских греков. Следует помнить, что греческие наемники служили в войсках персидского царя и его сатрапов.

Фигура погонщика. Изображение нанесено красной краской по более светлому красному фону. Исходя из наличия двух выступающих вверх рогов, фрагмент определен как погонщик с быками⁸³. Судя по позе погонщика, близкой к позе пастыря, можно заключить, что этот рисунок также относится к ахеменидскому времени.

Не менее интересны изображения животных. В отличие от урартских, изображения второй группы представляют большую группу животных, переданных реалистично. Это быки, кони, леопард, теленок, верблюд, овцы, собаки. Наиболее экспрессивно **изображение черного коня**. Данное изображение трактуется как „изображение резвящейся на воле лошади, с которой снято седло или упряжь колесницы”⁸⁴. Определение резвящийся конь удачно, но в профильном изображении коня художник большое значение придал передаче изящной черной фигуре коня, с тонкими длинными ногами на синем фоне, что исключает предположение об упряжке в колесницу. Очень тщательно изображена голова коня. Использован прием расположения светлых тонов на фоне черного цвета корпуса коня. Особое значение придано изображению гривы коня. Она была вначале очерчена графически. Волны прядей гривы переданы поперечными изогнутыми линиями. Полученные секторы в древности были раскрашены красным цветом, остатки которого сохранились в некоторых местах. Подчеркивание красной гривы является символом. Связь бога Митры с конем известна в Армении⁸⁵. Изображения

⁸¹ Трухтанова Н. С., Ходжаш С. И., Оганесян К. Л., указ., соч., рис. 8.

⁸² Там же, с. 49.

⁸³ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., указ., соч., рис. 72.

⁸⁴ Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни*, с. 46-47, таб. 35-36.

⁸⁵ Ксенофонт, *Анабасис*, 4, 5, 33; Strabon, 11, 14, 9.

Митры в виде коня известны на Кавказе⁸⁶. Бог Митра связан с белым серебряным цветом. Но культ бога Митры в древности неразрывен был с культом бога Варуны, и первоначально эти боги являлись единой парой ипостасей бога Митры-Варуны. Бог Варуна связывался с культом героя и царя⁸⁷. В данном случае черный конь с красной гривой есть изображение бога Варуны. В Иране производным от него было имя Оронт, в Армении – Ерванд⁸⁸. Следует напомнить, что с конца V до середины IV в. до н. э. в 18 сатрапии, центром которой являлся Эребуни⁸⁹, правителем был Оронт – сын Артасира⁹⁰. Поэтому наличие изображения бога Варуны в Эребуни было уместно. Укажем, что наряду с изображением черного коня, хранящегося в музее Эребуни с рисунком коня с повернутой в левую сторону головой, в Государственном Историческом музее Армении имеется аналогичное изображение черного коня, повернутого головой в правую сторону⁹¹. Поэтому, вероятно использование на фреске геральдической схемы, в которой кони были противопоставлены друг другу.

Очень интересно **изображение собаки** с поднятым хвостом и повернутой назад головой⁹². Рисунок сделан графически, уверенно, скупыми, но точными линиями. Поворот головы собаки назад при показе ног в позе шествия вперед создает эффект остановки. Данная поза использовалась в минойском искусстве и искусстве Угарита. Живописно **изображение бычка**, чешущего туловище задранной задней ногой и головой, развернутой назад. Поза животного со свернутыми к центру конечностями впервые появляется в искусстве Египта Нового царства, где косуля изображена на плечах человека. В искусстве архаической Греции бычок показан свернутым в скульптуре Мосхофора. Очень интересно изображение **бегущего леопарда**, с поднятой головой и задранным кверху

⁸⁶ Борисов А., *Надписи на чаше из Бори (Грузия) (Сообщения Государственного Эрмитажа, 4, с. 8)*; Мачабели Кети, *Позднеантичная торевтика Грузии, Тбилиси, 1976, с. 80-83.*

⁸⁷ Dumezil, *Mitra-Varuna, Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté*, Paris, 1984; Campbell L. A., *Mitraic Iconography and Ideology*, Leiden, 1968; Топоров В. Н., *Варуна, Мифы народов мира, М., 1987, т. 1, с. 217; его же, Митра, МНМ, т. 2, М., 1988, с. 154.*

⁸⁸ Toumanoff Cyril, *The Orontids of Armenia, Studies in Christian Caucasian History*, Georgetown University Press, 1963, p. 278.

⁸⁹ Тиранян Г. А., *Культура Древней Армении, Е., 1988, с. 23.*

⁹⁰ Ter-Martirossov F., *Tresors de l'Arménie ancienne*, p. 198.

⁹¹ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., с. 65.*

⁹² Оганесян К. Л., *Росписи Эребуни, таб. 41.*

хвостом. Тулово леопарда – светлое, с крупными черными пятнами. Из-за пропорции тела и манеры держать голову и хвост фигура леопарда производит впечатление детеныша животного. В более ранний период сцена „Леопард и овца” встречалась в рельефах гробниц Хакари⁹³. При этом интересно, что как на фреске Эрбуни, так и на древнем рельефе леопарды изображены в маленьких размерах. Возможно, что в обоих случаях сцене предан символический смысл – изобразить хищника меньших размеров, чем домашнее животное, и тем самым сделать его бессильным нанести вред (рис. 8) Среди изображений животных было также и изображение пасущейся на траве коровы.⁹⁴ Сложно определить, в каком окружении был изображен верблюд, от которого осталась лишь прорисовка темно-коричневого тулова на светло-коричневом фоне глиняной обмазки⁹⁵. Следует вновь подчеркнуть, что если для урартского искусства изображения животных это изображения богов и божественных сил в зооморфной форме, то во фресках второй группы животные представлены как часть природного мира на фоне растительности и ландшафта. Ландшафт сохранился в фрагментах изображения дерева, кустарников и травы⁹⁶. В отличие от урартского изобразительного искусства, которое не имеет изображения пейзажа, здесь мы имеем дело с попыткой передачи реального мира, хотя, несомненно, он предстает не в виде конкретного ландшафта, а в виде идеализированного пейзажа. При рассмотрении фресок второй группы мы видим, что для них характерно отсутствие стилизации фигур в росписях, отсутствие декоративно-орнаментального обрамления.

При рассмотрении фресок второй группы выявляется и отличная от урартских фресок манера росписей, в которых центральные фигуры переданы в цвете, а вспомогательные фигуры графически вырисованы. Кроме того, можно говорить о более мелком масштабе изображения ряда таких вспомогательных фигур, как погонщик и верблюды. Существуют фрагменты, принадлежность которых невозможно или трудно определить из-за их утраты или фрагментарности. Общая отрывочность фрагментов

⁹³ Veli Sevin Hakkvrinin, ıplak Kralları, s.70-86, fot. Mehmet Gulbir Arch-ımag Journal: Atlas, 2 Dergi, 1999.

⁹⁴ Оганесян К. Л., *Росписи Эрбуни*, таб. 38.

⁹⁵ Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., таб. 59*.

⁹⁶ Оганесян К. Л., *Росписи Эрбуни*, таб. 32; Ходжаш С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л., *указ., соч., таб. 42 (корова), таб. 57*.

не дает возможности уверенно судить о композиционном построении фресок этой группы. Исходя из повторов изображений с зеркальной постановкой фигур, можно говорить о построении композиции по геральдической схеме. Это неоспоримо для центральной группы изображений: кони, пастыри. Рассматривая рельефные панно Персеполя, можно говорить о том, что главной в их композиции была идея вечного существования правильного мира, устроенного по „арте” – божественной правде. В этом мире на троне находится богом благословенный праведный царь в сопровождении наследника, окруженный верными слугами; все население царства приносит царю свои дары, а бессмертное войско обеспечивает нерушимость этого мира, воспроизводящегося в каждый новый год. Согласно „арте”, царь вершит суд на изображении Бехистуна. На рельефах гробниц цари вечно прославляются народами державы. Исходя из этого, можно предположить, что общей целью композиции росписей колонного зала было показать доброго правителя, имевшего божественную родословную, вокруг этого правителя был изображен мир упорядоченный, охраняемый, а поодаль – мир дикий.

Выявление в Эребуни фрагментов росписи постурартского периода ставит ряд вопросов перед исследователями. К сожалению, отчеты первых археологических исследований дают очень слабое представление о культурных слоях памятника. По опубликованным данным, на памятнике засвидетельствовано два периода существования – урартский и ахеменидский. Кроме того, здесь найдена монета императора Августа⁹⁷. Как указывалось выше, наиболее вероятным представляется отнести росписи второго типа к ахеменидскому периоду бытования памятника, когда он был превращен в резиденцию сатрапа Армении. В пользу этого говорит наличие росписей в привратном портике, на западной стене ападаны и в длинной зале комплекса ападаны. Особо следует выделить характер одежды воинов и охотников. Датировка этих изображений определяется также такими моментами живописи, как появление второго плана благодаря размещению фигур на разных уровнях. Как известно, этот прием был использован в Греции в середине V в. до н. э. В это же время прослеживается в греческой живописи и появление ландшафта. Отметим, что в отличие от ассирийских рельефов, где ландшафт призван был показать место исторического действия, здесь ландшафт условный. В

⁹⁷ Оганесян К. Л., *Крепость Эребуни*, Е., 1980, с. 108.

то же время, судя по количеству животных и растительности, ландшафт во фресках Эребуни играл большую роль в композиционном построении. Этот подход в изобразительном искусстве Греции появился с IV века до н.э. По-видимому, это время явилось периодом создания фрески в колонном зале. Не исключено, что в росписях фресок второй группы принимали участие живописцы-греки из малоазийских городов ахеменидской империи. При определении принадлежности фресок важен также характер расположения фрагментов. Фрагмент № 31 состоит из изображения маленькой фигурки бегущего леопарда и крупной головы склонившегося над ним барана. Однако при рассмотрении фотографий находок фрагмента таблицы № 28, 30 и 31 видно, что данный фрагмент состоял из шести слоев росписи (ф. 37, 38, 39). На первом слое сохранилось изображение нижней части человека. Три слоя имели изображения животных: один – изображение бегущего леопарда, другой – дикого барана и третий – изображение овец. Еще два слоя имели орнаментальную роспись: один – изображение священного дерева и другой – изображение полочки с разметками. При этом все изображения находились под различными углами друг к другу⁹⁸. Несомненно, что здесь лежат как фрагменты урартской росписи, так и более поздней. Урартские – это изображения священного дерева и орнаментальной полочки. Ахеменидские – это изображения ног человека и животных. Примечательно, что для изобразительного искусства как Урарту, так и ахеменидского мира характерно помещение изображаемых парных фигур в одной горизонтальной плоскости. Поэтому не исключено, что фрагмент с головой барана, нависающий над фигурой леопарда, ранее представлял собой два отдельных куска, найденных и закрепленных вместе⁹⁹. Важно, что на опубликованной росписи фрагмента с изображением собаки видно, как из-под верхнего рисунка проглядывает более древнее изображение¹⁰⁰. Как отмечалось выше, не исключено, что в изображении человека, идущего перед быками, новые рисунки сделаны поверх более древних.

Богатая культура ахеменидской империи известна по архитектурным сооружениям, а также по рельефным и изразцовым панно Ирана. Изобразительное искусство ахеменидской империи шире представлено в

⁹⁸ **Оганесян К. Л.**, *Росписи Эребуни*, таб. 28, 30, 31.

⁹⁹ Там же, с. 4, таб. 31.

¹⁰⁰ **Оганесян К. Л.**, *Росписи Эребуни*, таб. 41.

материалах глиптики. Весьма скудны были знания о живописном искусстве¹⁰¹. Поэтому определение фресок в Эрбунни имеет большое значение для изучения культуры этого времени. Во фресках Эрбунни используются образы искусства Древнего Мира. Работает принцип цитат, отмеченный ранее при исследовании других областей искусства ахеменидской культуры¹⁰². Выясняется, что принцип цитирования характерен не только для архитектуры, но и для изобразительного искусства ахеменидов. При этом цитаты образов взяты из различных регионов империи, где они были традиционными в течение долгого времени. Однако в Эрбунни они даны в ином контексте.

Сопоставление урартских и ахеменидских фресок выявляет различие в манере нанесения орнамента на стены. В урартских постройках рисунок наносится большими полосами на гладкий фон стены. В ахеменидский период стена портика полностью покрывается орнаментацией. В то же время рассмотрение фресок указывает на взаимосвязь искусства Урарту и Ирана. Это хорошо просматривается при рассмотрении приемов графического обвода фигур, общности изображения глаз животных, сопоставлении деталей орнамента (трехступенчатых башенок и гирлянд), которые широко употреблялись в архитектурном убранстве Персеполя. Следует также отметить, что персонажи урартских и ахеменидских изображений близки друг к другу по размерам. Общим является тенденция использования синего фона. Все это затрудняло выявление разницы в датировках образцов фресок Эрбунни.

Как показывает исследование культур на территориях ахеменидских сатрапий, лояльность, которую проявляли Кир и его последователи в сохранении местных культов, отражается в характере развития культуры регионов империи. Репрезентативные образцы имперской культуры воспроизводились по заказу местной знати. В то же время сохранялись традиции локальных культур. Этим было обусловлено разнообразие культур в различных частях империи, что в свою очередь способствовало повышению уровня локальных культур. Прослеживание характера изменений памятника Эрбунни в ахеменидский период дает возможность выявить взаимодействие местной культуры с официальной культурой

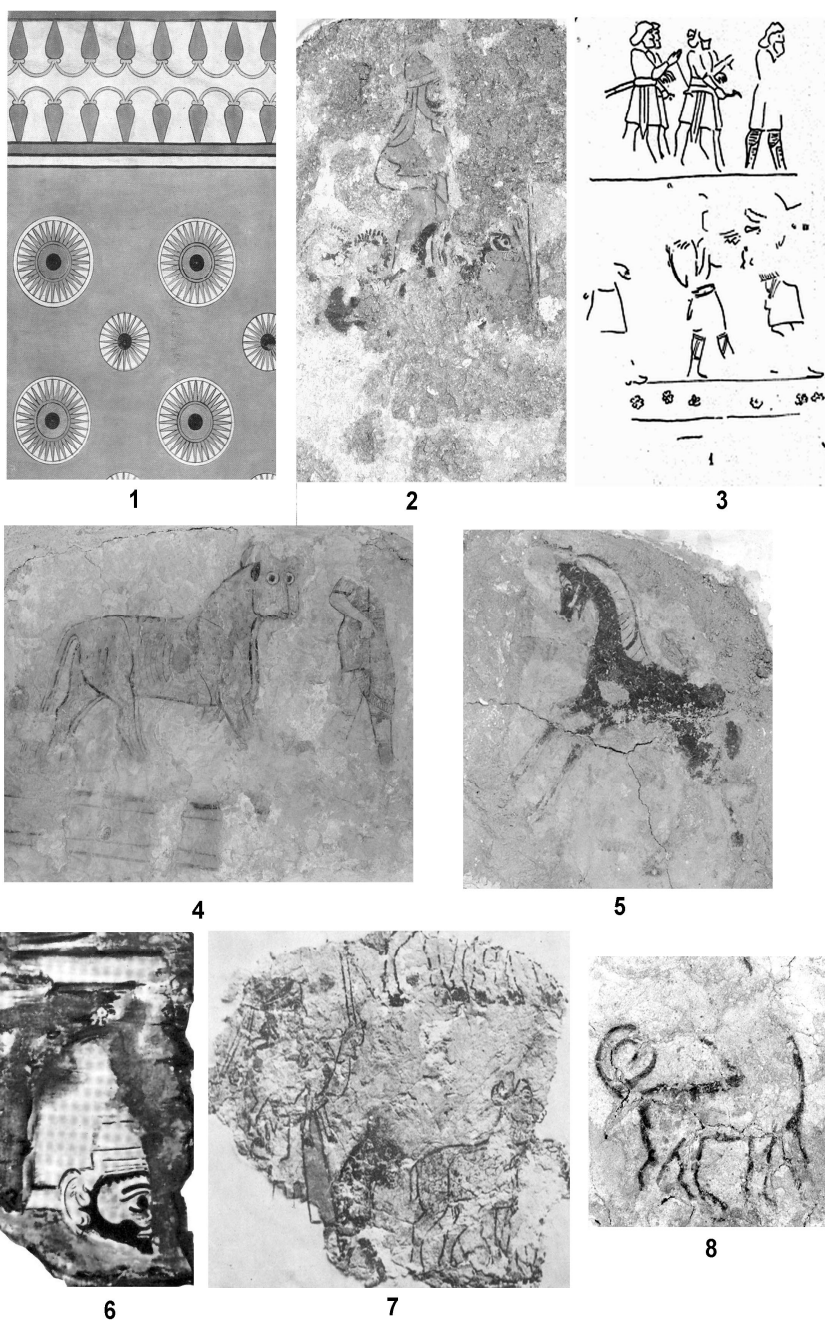
¹⁰¹ Briant P., *Darius les Perses et l' Empire*, p. 50.

¹⁰² Луконин В. Г., *Искусство Древнего Ирана*, с. 64.

ахеменидской империи. Происходит перестройка старых урартских построек в соответствии с новыми потребностями. Бывший урартский зал превращается в новый дворцовый зал, стены которого вновь украшаются росписью. При сооружении архитектурных комплексов были использованы старые постройки и в том числе урартские базы с клинообразными надписями. Находка в фасадной кладке здания постурартского времени, урартской клинописной надписи в перевернутом виде¹⁰³ свидетельствует об уважительном отношении к традициям местной культуры. А находки фресок ахеменидского периода, имеющих ряд общих черт с фресками урартского времени, являются важным свидетельством преемственности культур Урарту и Армении и сохранения традиции росписи в Армении в постурартский период. Возможность нанесения в некоторых случаях новых фресок поверх старых позволяет предположить, что создание фресок ахеменидского периода также указывает на тенденцию сохранения традиции росписи в Армении в постурартский период. Интересно отметить, что среди небольших фрагментов фресок Алтын-тепе сцены с изображением оленей по стилистике отличаются от типично урартских и несомненно датируются ахеменидским временем. Возможно, фресковая роспись имела и на других памятниках Армении. Отметим, что при раскопках ахеменидского дворца святилища дастакерта Драсханакерт, у с. Бениамин, около г. Гюмри, было обнаружено, что стены одного помещения были покрыты лесом. Напомним, что лес в Эребуни служил основой для фресок.

Сегодня можно говорить о том, что ахеменидская держава была активно взаимодействующим миром, в котором продолжалось развитие местной культуры Армении. Следует подчеркнуть уникальность и важность для исследования искусства Древнего Мира нахождение в Эребуни фресок как урартского, так и ахеменидского времени.

¹⁰³ Իսրայելյան Մ., *указ. соч.*, с. 165.



Образцы фресок Эребуни ахеменидского периода.

**ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ԵՎ ԱՔԵՄԵՆՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱ-
ՇՐՋԱՆՆԵՐԻ ԷՐԵԲՈՒՆՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

ՏԵՐ-ՄԱՐՏԻՐՈՍՈՎ Ֆ. Ի.

Ամփոփում

Էրեբունի ամրոցի պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել են որմնանկարներ, որոնք թվագրվել են ուրարտական ժամանակաշրջանով և բաժանվել են պաշտամունքային և աշխարհիկ խմբերի: Էրեբունու որմնանկարների նոր ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ, այսպես կոչված, աշխարհիկ որմնանկարները վերաբերում են աքեմենյան շրջանին և ներկայացնում են այդ ժամանակաշրջանի արվեստի եզակի գործեր: Եթե ուրարտական արվեստի ստեղծագործությունների նպատակը աստվածների և նրանց ուժի, երկրպագության տեսարանների ցուցադրում է, ապա աքեմենյան հուշարձաններինը «արդար» կառուցված աշխարհը ցույց տալն էր: