МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Вергазов Рамиль Рафаилович

Официальный стиль в искусстве Ахеменидского Ирана и художественная жизнь северных провинций империи

Специальность 17.00.04 –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
доктор исторических наук, профессор
Никулина Наталия Михайловна

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

ГЛАВА I. История искусства империи Ахеменидов 16
1.1. Империя Ахеменидов в истории Древнего Востока I тыс. до н.э. 16
1.2. Процессы «иранизации» провинциальных элит в сатрапиях империи.28
1.3. Историография..... 36
1.3.1. Научные работы по истории и культуре империи Ахеменидов. 37
1.3.2. Общие труды по истории искусства Ахеменидского Ирана..... 42
1.3.3. Научные работы по монументальному искусству Ахеменидов 50
1.3.4. Труды по прикладному искусству Ахеменидов 60
1.3.5. Научные публикации по искусству северных провинций империи.. 65

ГЛАВА II. Официальный стиль в искусстве Ахеменидского Ирана 74
2.1. Официальный стиль: историко-культурный контекст возникновения искусства Ахеменидского Ирана..... 74
2.2. Художественная программа искусства Ахеменидского Ирана..... 126

ГЛАВА III. Официальное искусство Ахеменидского Ирана. Этапы развития144
3.1 Раннеахеменидкое искусство эпохи Кира II и Камбиза II (540-520-е гг. до н.э.). 144
3.2 Классическое искусство Ахеменидов. Памятники официального стиля. 164
3.2.1. Бехистунский рельеф – программный памятник Дария I. 164
3.2.2. Дворцовый комплекс в Сузах. Становление официального стиля.. 171
3.2.3 Персеполь. Классическое искусство Ахеменидов V в. до н.э. 187
3.2.4. Царский некрополь в Накш-и Рустаме V в. до н.э. 215
3.3 Памятники монументального искусства позднеахеменидской эпохи.220
3.4 Столичные произведения торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов. 231
3.5 Выводы. 255

ГЛАВА IV. Художественная жизнь северной части ахеменидской империи263
4.1. Северные сатрапии империи Ахеменидов и их «иранизация»..... 263
4.2. Провинциальная архитектура Ахеменидов в сатрапии Армения. 268
4.2.1 Архитектура западной и восточной части сатрапия Армения. 272

4.2.2 Ахеменидская архитектура северной периферии сатрапии Армении.281
4.3. Престижное искусство из северных сатрапий империи Ахеменидов.301

4.3.1. Престижное искусство из «западной и восточной сатрапии Армении». 305
4.3.2. Торевтика и ювелирное искусство из северной периферии. «Иберийская группа» 323
4.3.3. Престижное искусство ахеменидского круга из Колхиды. 336
4.4. Выводы 362

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 371
Принятые сокращения 382
Библиография 383

ПРИЛОЖЕНИЕ I..... 412
1.1. Античные источники..... 412

1.2. Открытие культуры Ахеменидов в Новое Время 414

1.3. Археологические исследования памятников Ахеменидов. Центр и сатрапии..... 415

1.3.1. Археологические открытия памятников Ахеменидов в Иране. 416

1.3.2. Археологические исследования памятников Ахеменидов в северных провинций империи. 429

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ВВЕДЕНИЕ

Империя Ахеменидов (ок. 550-330 гг. до н.э.) ознаменовала собой заключительный этап в историческом развитии крупных древневосточных держав – Ассирийского и Нововавилонского царств. Иран в истории Древнего Востока занимает особое место, так как созданная Ахеменидами первая в истории мировая держава является по существу новой моделью империи, объединившей на два столетия весь Ближний Восток и Среднюю Азию. Благодаря активной и успешной завоевательной политике «Великих царей» Кира II, Камбиза II и Дария I империя Ахеменидов к концу VI в. до н.э. включала в себя территории от Гандхары на востоке до Фракии на западе, от Большого Кавказского хребта на севере до Нубии на юге[1].

Империя Ахеменидов состояла из полиэтнических по своему составу областей, требовавших эффективной и централизованной системы управления. Эту задачу удалось решить реформам царя Дария I Великого (522-486 гг. до н.э.) – его курс на административную и культурную интеграцию различных народов позволил объединить их под эгидой власти Ахеменидов еще на полтора столетия. В империи Дария культурные контакты между различными частями государства стали более регулярными, что привело к сложному синкретизму культурных и художественных традиций разных областей древнего Востока. Большую роль в культурной политике и идеологии Ахеменидов начинает играть искусство, прославляющее силу «Великих царей» и религиозные основы персидского государства.

Официальный стиль представляет собой синкретическое художественное явление, порожденное новой эпохой единой державы Ахеменидов и теми художественными задачами, которые стали актуальны для формировавшегося имперского мироустройства. Новый официальный стиль возник всего за полстолетия в результате процессов сознательного отбора и синтеза

---

[1] *Hdt.* III. 90-96.

художественных форм, архитектурных типологий и композиционных решений из различных древневосточных культур. К их числу относятся в первую очередь достижения месопотамской (ассиро-вавилонской) традиции, искусства государств Мидии и Элама, культуры Египта и Анатолии, местной древнеиранской традиции, а также урартского и сиро-хеттского искусства. Они служили ценным источником для поиска художественных решений и инкорпорирования их в официальный стиль Ахеменидов. Творческие поиски и первые попытки синтеза были достигнуты в раннеахеменидских памятниках эпохи Кира II Великого (558-530 гг. до н.э.) из Пасаргад. В классическом искусстве эпохи Дария I использованные элементы творчески перерабатываются и «быстро теряют свои первоначальные качества»[2], превращаясь в новые, специфически ахеменидские художественные решения. В результате этого синтеза возник синкретический официальный стиль, апеллирующий и к древнеиранским корням, и к общевосточной художественной традиции. Эта особенность до сих пор вызывает повышенный интерес исследователей культуры Древнего Востока к памятникам древнеперсидского искусства.

Именно правление Дария I ознаменовало собой наивысший расцвет ахеменидского искусства. Памятники 1 пол. V в. до н.э. из дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе, возведенные по приказу «Великого царя», стали классическими образцами официального стиля Ахеменидов. В этот период происходит окончательное становление типологии ахеменидской архитектуры, которая занимала ключевое место в большом синтезе искусств, а также создается развитый художественный язык со своими канонами – основными изобразительными принципами и образными решениями. По существу, в памятниках эпохи Дария складывается программа нового официального искусства и формируются главные его иконографические схемы. Классический стиль времени Дария I и Ксеркса I становится основой для дальнейшего развития древнеперсидской художественной традиции в IV в. до н.э. Позднеахеменидское

---

[2] Цит. по: *Луконин В.Г.* Искусство Древнего Ирана. М.: Искусство, 1977. С. 64.

искусство, за исключением отдельных памятников архитектуры, продолжает следовать уже разработанным классическим художественным решениям V в. до н.э.

Официальный стиль ахеменидского искусства оказался удачно сформулированной как в концептуальном, так и в образном отношении самодостаточной художественной системой, оказавшей мощное влияние на развитие локального искусства ахеменидских сатрапий. Унифицированный художественный язык и установленные каноны официального стиля выступали в качестве универсальной формулы, которой могли следовать местные школы. Провинциальные памятники, как правило, ориентировались на архитектурную типологию и изобразительные принципы столичных комплексов Ахеменидов, тем самым создавая симбиоз местной и древнеперсидской культур. Этот процесс «иранизации» затронул большинство сатрапий, но наиболее ярко проявился именно в северных областях империи.

Хронологические рамки исследования затрагивают период двух столетий развития искусства империи Ахеменидов (550-330 гг. до н.э.), расцвет которого относится к V-IV вв. до н.э. В этой связи необходимо обратиться к периодизации древнеперсидского искусства. Она состоит из трех основных этапов. Первый этап – *раннеахеменидский период* (сер. – посл. четверть VI века до н.э.), связанный со становлением официального стиля в искусстве персов, первыми опытами продуманного отбора форм и поиска оптимального по своей выразительности прокламативного художественного языка в памятниках дворцового комплекса эпохи Кира II Великого в Пасаргадах. *Классический период* (кон. VI – кон. V вв. до н.э.) ознаменован возникновением официального стиля, когда сознательный отбор художественных решений был уже осуществлен, сплав разнородных элементов завершен и получившийся синтез определил характер и принципы нового стиля. В полной мере он был реализован в основных архитектурных ансамблях Ахеменидов в Сузах и Персеполе эпохи правления царя Дария I и Ксеркса I. Кроме того, именно в зрелый период появляются многочисленные памятники архитектуры, торевтики и ювелирного искусства периферийного круга

из северных сатрапий империи. Последний этап – *позднеахеменидский период* (сер. V в. – 330 г. до н.э.) объединяет памятники времени шести последних царей династии Ахеменидов. Искусство этого периода отличается использованием выработанных ранее художественных принципов и решений. В основном происходит достройка или перестройка уже созданных ансамблей. Ключевая фигура этого времени – Артаксеркс II (404-359 гг. до н.э.), на его долгое правление приходится большинство памятников столичного монументального искусства IV в. до н.э. Среди них особо выделяются царская резиденция (т.н. «дворец Шаур») в Сузах и столичные храмовые сооружения, которые указывают на дальнейшее развитие официальной архитектуры в IV в. до н.э. В скульптуре Ахеменидов все больше прослеживается влияние греческого искусства[3]. При этом позднеахеменидский период был в целом плодотворным для провинциального искусства персидской державы, продолжавшего традиции официального стиля Ахеменидов. Также важно отметить наличие определенной трудности в датировке произведений торевтики и ювелирного искусства, найденных вне археологического контекста и без эпиграфических данных, поскольку классический и позднеахеменидский периоды основаны на единых канонах официального стиля.

Географические границы исследования обусловлены заданной темой данной работы. Столичные дворцовые комплексы Ахеменидов, олицетворяющие официальный стиль, находятся в южной части современного Ирана (провинция Фарс – Пасаргады, Персеполь и Накш-и Рустам; провинция Хузестан – Сузы). Эти ансамбли составляют основной корпус памятников официального искусства Ахеменидов. Данные дворцовые комплексы стали предметом исследования с середины XIX века и на сегодняшний день достаточно хорошо изучены, хотя анализ материала продолжается до сих пор и вносит важные коррективы в представление об этих памятниках. В контексте исследования проблемы влияния

---

[3] *Никулина Н.М.* Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана: По материалам глиптики V-IV вв. до н.э. М.: Искусство, 1994. С.79-80.

памятников официального стиля на локальные традиции наибольший интерес представляет именно северный регион древнеперсидской империи.

Под северной частью державы персов мы понимаем *сатрапию Армения*, охватывающую большую часть территорий Закавказья от Большого Кавказского хребта на севере до гор Восточного Тавра на юге, от восточного побережья Черного моря на западе до озера Урмия и среднего течения Куры на востоке. Сатрапия Армения состояла из двух малых провинций (13 и 18 округа по Геродоту), а также приграничной территорией племен колхов[4]. Выбор именно этих областей связан с богатым репрезентативным материалом провинциального ахеменидского искусства, происходящего из данного региона. Помимо обилия, разнообразия и относительно хорошей сохранности памятников ахеменидского круга Закавказье предоставляет наиболее целостную и чистую картину восприятия официального стиля местным искусством среди всех других регионов империи. Художественная близость столичных и северных памятников Ахеменидов объясняется давними и тесными культурными связями Армении с Ираном. Начиная с конца VII в. до н.э. территории Армении (урартское царство) были присоединены войсками Киаксара к царству Мидии[5] – непосредственному предшественнику державы Ахеменидов. С этого времени Закавказье становится сферой влияния Ирана, развивавшего свои контакты с этим стратегически важным регионом. Важно отметить, что археологические открытия большого количества памятников персидского круга из Закавказья с начала XX века и вплоть до 2010-х гг., не всегда становятся предметом искусствоведческого анализа и зачастую не рассматриваются в широком историко-культурном контексте, без учета общих тенденций искусства ахеменидской империи, ограничиваясь археологическими отчетами о находке новых памятников.

Кроме того, в исследовании провинциального искусства Ахеменидов существует явный перевес в области изучения памятников западных сатрапий империи на территории Малой Азии. Этот регион относился к греческой

---

[4] *Hdt.* III.90- 97.

культуре, но оказался в орбите влияния персов. Традиционно история, культура и искусство малоазийских сатрапий привлекает наибольшее внимание западных ученых антиковедов, и этот материал достаточно хорошо изучен[6], в отличие от искусства северных областей империи Ахеменидов.

Актуальность темы исследования связана с исследованием проблемы официального стиля искусства Ахеменидов как интернационального художественного феномена на основе новейших археологических открытий памятников ахеменидского круга[7] в северной части империи. Однако, отсутствие всестороннего изучения этих памятников, неполное понимание процессов влияния официального искусства на местные традиции и ряд других проблем препятствуют возникновению целостной научной картины художественной культуры этих областей. Проблематика «иранизации» (интеграции областей в “Pax Persica”), впервые сформулированная в исторической науке[8], становится все более актуальной и для исследования официального искусства Ахеменидов. Изучение провинциальных памятников персидского круга расширяет само понятие официальный стиль. Оно предстает как комплексное художественное явление, требующее всестороннего и главным образом искусствоведческого изучения.

Степень научной разработанности темы в настоящее время является недостаточной. При наличии археологических отчетов, исторических очерков и историко-культурных работ присутствует явный недостаток искусствоведческих трудов по материалу ахеменидских памятников северных сатрапий. Общее количество публикаций, рассматривающих различные исторические, культурные и этнологические проблемы периферии империи Ахеменидов, с каждым годом возрастает. При этом исследования, посвященные локальному искусству

---

[5]*Дьяконов И.М.* История Мидии от древнейших времён до конца IV в. до н.э. М., 1956. С. 318.
[6]См.: *Dusinberre E.R.M.* Empire, Authority and Autonomy in Achaemenid Anatolia. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
[7]*Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Karacamirli: Ein persisches Paradies // Achaemenid Research on Texts and Archaeology 004. 2013. S. 1-28.
[8]*Brosius M.* Op. cit. 2010. P. 29-40.

персидского круга, их особенностям, степени влияния официального стиля, значению для развития местных школ, остаются малочисленными в общем ряду публикаций. В равной степени это относится и к обобщающим трудам.

Причины существования пробелов в исследовании провинциального искусства Ахеменидов в этих регионах связано с недооцененностью данного материала. Ситуация начала меняться в начале XXI века, когда изучение провинциального искусства Ахеменидов стало систематичным и актуальным направлением исследования. На сегодняшний день в научных трудах происходит переосмысление и анализ этого материала в контексте общих тенденций и проблем официального искусства Ахеменидского Ирана.

Главной целью исследования является комплексное изучение официального стиля в столичном и провинциальном искусстве Ахеменидов на материале памятников архитектуры, торевтики и ювелирного искусства VI-IV вв. до н.э. Особое внимание уделяется проблемам выделения локальных вариантов официального стиля и существования провинциальных художественных мастерских, ориентирующихся на столичные памятники Ирана.

В основные задачи данного исследования входит:

1. Изучить процесс формирования официального стиля в искусстве Ахеменидского Ирана, особенности художественных традиций древнеиранских культур 1 пол. I тыс. до н.э., характер влияния архитектурных и изобразительных решений ассиро-вавилонской, анатолийской, урартской, египетской, хеттской культуры на становление древнеперсидского искусства.
2. Определить особенности столичного официального стиля Ахеменидов, его художественную программу, а также проследить этапы развития официального стиля в искусстве Ахеменидского Ирана 550-330 гг. до н.э.
3. Классифицировать различные группы памятников провинциального искусства и выделить из них наиболее близкие к ахеменидской художественной традиции.

4. Исследовать локальную специфику восприятия официального стиля местным искусством северных сатрапий империи, сопоставить образцы столичного ахеменидского искусства с локальными памятниками.

5. Получить целостное представление о художественной жизни в северных областях и центре империи Ахеменидов, а также значение памятников персидского круга для дальнейшего развития местных художественных школ.

Научная новизна исследования. Представленная работа является первой попыткой комплексного изучения художественного феномена официального стиля в искусстве Ахеменидов на материале не только столичных комплексов (как в большинстве исследований), но и на большом корпусе провинциальных памятников северных сатрапий империи. Тем самым данная работа стремится заполнить лакуны отечественного искусствознания в области изучения провинциального искусства Ахеменидов.

Впервые в отечественной иранистике дана общая характеристика искусства северных областей империи Ахеменидов. Кроме того, на основе сравнительного анализа автором впервые предлагается классификация ряда архитектурных сооружений в провинциальном зодчестве Ахеменидов. Также в научный оборот отечественного искусствознания вводятся новейшие открытия памятников ахеменидской архитектуры в Закавказье.

Теоретическая значимость работы объясняется ее научной актуальностью. Результаты настоящего исследования способствуют более глубокому пониманию художественных процессов формирования официального стиля в искусстве Ахеменидского Ирана и его последующего влияния на традиции северных сатрапий империи. **Практическая значимость исследования** заключается в том, что изучаемый материал может быть полезен искусствоведам, историкам и культурологам при изучении различных проблем искусства империи Ахеменидов. Основные положения работы и выводы могут быть задействованы при создании учебных пособий по искусству древневосточных империй в I тыс. до н.э. Отдельные главы и разделы послужат ценным материалом для подготовки

основных и специальных лекционных курсов, а также семинарских занятий по истории искусства Древнего Востока в высших учебных заведениях.

Предметом данного исследования являются особенности влияния официального стиля столичного искусства Ахеменидов на художественные процессы в северной периферии древнеперсидской империи, а также возникшего симбиоза двух культур.

Объекты исследования. В настоящей работе комплексная проблема влияния официального стиля Ахеменидов на провинциальное искусство севера рассматривается на материале архитектуры, скульптуры, торевтики и ювелирного искусства. Выбор именно архитектуры обусловлен его большим значением в официальном искусстве Ахеменидов – зодчество является стилеобразующим элементом для художественной культуры древней Персии VI-IV вв. до н.э. Использование унифицированных строительных принципов и типологии в провинциальных памятниках является важнейшим маркером не только влияния официального зодчества Ахеменидов, но и присутствия персов в данном регионе, поскольку в отличие от ювелирных произведений и металлопластики архитектурные формы значительно труднее «импортировать» без участия столичных мастеров. Скульптура Ахеменидов, представленная преимущественно рельефами Персеполя и Суз, является важнейшим источником для изучения официального изобразительного стиля, его концептуальной программы и иконографии. Памятники торевтики и ювелирного искусства относятся к образцам престижного искусства[9], которое реализует основные принципы официального стиля Ахеменидов. Кроме того, сам процесс «иранизации» затрагивает преимущественно культуру местных элит, которая ориентировалась на столичное престижное искусство. Не менее важным материалом являются письменные источники – царские клинописные надписи (закладные, на рельефах и архитектурных деталях) и труды античных авторов. Данный материал позволяет

[9]Данный термин, употребленный в монографии В.Г. Луконина, используется для обозначения важных статусных произведений из драгоценных материалов, имевших «престижное значение» для их владельцев – См.: *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С.35.

наглядно проследить степень влияния древнеперсидского искусства на провинциальные памятники, определить обстоятельства создания произведений искусства, их возможных заказчиков и происхождения мастеров исполнителей. Произведения керамики, а также глиптики сознательно не включены в объекты исследования данной работы, поскольку ввиду своей специфики требуют отдельного и тщательного изучения.

Обозначенный выше материал определяет и **методологическую основу исследования**, которая представляет собой комплексный подход к материалу. Аналитическая база данного исследования построена на сочетании *культурно-исторического метода* и *сравнительно-исторического анализа*, которые позволяют изучить политический и культурный контекст эпохи возникновения официального искусства Ирана, а также выявить его отличительные черты среди других художественных школ Древнего Востока. При анализе памятников искусства Ахеменидов применяется *формально-стилистический метод*, особенно важный для рассмотрения художественных решений памятников северных провинций, определения схожих черт и на их основе локальных вариантов официального стиля. *Иконографический метод* позволяет выявить общие устойчивые изобразительные мотивы в официальном искусстве Ахеменидского Ирана и Закавказья, раскрыть их истоки и символическое содержание.

На защиту выносятся следующие положения:

1) Возникновение феномена интернационального официального стиля в искусстве Ахеменидов можно рассматривать как реализацию концепции единого культурного пространства «персидского мира» в рамках империи. Это синкретическое художественное явление служило одним из эффективных механизмов культурной интеграции провинциальных элит.
2) Отдельная группа памятников «перспективного направления» в рамках позднеахеменидской архитектуры позволяет говорить о дальнейшем развитии древнеперсидского монументального искусства в IV в. до н.э. Позднеахеменидское изобразительное искусство, напротив, существовало в рамках консервативной «классической» линии, следуя канонам V в. до н.э.

3) В архитектуре северных провинций VI-IV вв. до н.э. можно выделить две группы памятников, относящихся к центральной части и северной периферии сатрапии Армения. Первая группа характеризуется преобладанием местной развитой строительной традиции (наследие Урарту с мидийскими чертами), которая выборочно задействует решения официального древнеперсидского зодчества. Вторая группа является уникальным образцом прямой ориентации на классические памятники столичной архитектуры Ахеменидов.
4) Рассмотрение престижного искусства Закавказья VI-IV вв. до н.э. позволило выделить три группы памятников: группа «западной и восточной Армении», северной периферии и Колхиды. Они различаются особенностями и степенью воздействия на них столичных художественных традиций Ахеменидов. В этой связи можно говорить о появлении локальных вариантов официального стиля в престижном искусстве Закавказья.
5) Локальные художественные мастерские Закавказья выполняли произведения в официальном стиле Ахеменидов. Это положение доказывают археологические находки из Колхиды.

Апробация работы. Основные положения диссертации были представлены в докладах автора на VI международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, 2015), V международной научно-практической конференции «Ландшафтная культура мира: развлечение и польза» (РГГУ, 2015), международной конференции «Способы, направления и уровни реконструкции культурно-исторической реальности» памяти Э.А. Грантовского и Д.С. Раевского (ИВ РАН, 2015), международной конференции «Иранистика в Евразии: прошлое, настоящее, будущее» (РГГУ, 2016), международной конференции «Иранский мир II-I тыс. до н.э.: модели инкультурации» памяти Э.А. Грантовского и Д.С. Раевского (ИВ РАН, 2017) и отчетной сессии ГМИИ им. А.С. Пушкина (ГМИИ, 2018).

Основные положения диссертационной работы также получили отражение в семи научных статьях автора, опубликованных в журналах, индексируемых в

базах данных Web of Science, Scopus, RSCI и изданиях из перечня, утвержденного Ученым Советом МГУ имени М.В. Ломоносова:

1. *Вергазов Р.Р.* Персидский парадиз в Пасаргадах. Об особенностях садово-паркового искусства ахеменидского Ирана // Краткие Сообщения Института Археологии РАН. 2016, Вып. 243. С. 148-158.
2. *Вергазов Р.Р.* Типология дворца-ападаны в классической архитектуре ахеменидского Ирана: проблема происхождения и развития // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. Статей, Том 6 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 23-30.
3. *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе близ Гараджамирли. К проблеме реконструкции и интерпретации // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2017, № 1. С. 110-125.
4. *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов и его отражение в искусстве северных сатрапий на материале архитектуры // Проблемы истории, филологии, культуры. № 2, 2017. С. 294-306.
5. *Вергазов Р.Р.* Архитектурные детали из Султануиздага. К проблеме атрибуции, датировки и стилистики капителей // Краткие сообщения Института Археологии РАН. 2017, Вып. 247. С. 285-295.
6. *Вергазов Р.Р.* Ахеменидская монументальная живопись. К вопросу о реконструкции живописной декорации // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2017, № 4. С. 106-122.
7. *Вергазов Р.Р.* Иранизация сатрапий Ахеменидов: к особенностям интеграции культур местных элит севера и северо-востока империи // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. 2018, № 1. С. 88-103.

ГЛАВА I. История искусства империи Ахеменидов

1.1. Империя Ахеменидов в истории Древнего Востока I тыс. до н.э.

История Ахеменидской державы начинается с фигуры полулегендарного правителя Ахемена (ок. 1 пол. VII в. до н.э.[10]), послужившего эпонимом для новой персидской династии. Его приемники – Чишпиш (ок. 675-640-е гг. до н.э.), Кир I (630-610-е гг. до н.э.) и Камбиз I (600-559 г. до н.э.) превратили небольшое государство Аншан в области Парса в самостоятельное иранское царство, которое быстро усиливалось и претендовало на соседние земли. Сын Камбиза I – царь Кир II Великий (558-530 гг. до н.э.) объединил персидские племена для освобождения Персии от мидийского владычества. Об этих событиях сообщает Геродот[11]. В ходе сражений (примерно в 553-550 гг. до н.э.) Кир разбил армию мидийского царя Астиага и захватил Мидию. С этого времени молодое персидское царство выходит на мировую арену как одна из ведущих держав Древнего Востока. Победа над Мидией стала первым достижением в длинном списке внешнеполитических успехов царя Кира II Великого (**Рис. 1.1**).

После победы над Астиагом Кир II присоединил к своему царству бывших вассалов Мидии: Парфию, Гирканию и, вероятно, Армению[12] – наследницу культуры древнего царства Урарту (IX-VII вв. до н.э.). Следующим направлением завоевательной политики Кира стало богатое и могущественное царство Лидии, которым с середины VI в. до н.э. правил Крёз. Под властью лидийцев находились города ионийских греков, а также Фригия, Пафлагония, Каппадокия, Кария и Мизия, т.е. вся западная часть Анатолийского региона до реки Галис[13]. Согласно Геродоту, лидийская военная кампания Кира II (ок. 548-546 гг. до н.э.) состояла из

---

[10]Даты правления Ахеменидов даны по хронологической таблице: *Дандамаев М.А.* Политическая История Ахеменидской державы. М., 1985. С. 281-284.
[11] *Hdt.* I. 123-127.
[12] *Olmstead A.T.* History of the Persian Empire. Chicago, 1948. P. 39, 45.
[13]*Hdt.* I. 28, 72.

удачной для персов битвы при Птерии, осады и взятия Сард (столицы Лидии)[14]. Успешный поход Кира Великого значительно расширил границы его державы, которая теперь уже имела выход к Эгейскому морю. Кроме того, присоединенная Иония и Лидия были частью «греческого мира», носителями богатой культуры и художественных традиций Анатолии, которые послужили важным источником для формирования официального искусства Ахеменидов.

По всей вероятности, после захвата Лидии Кир Великий обратил свой взор на восток – на территории современного восточного Ирана, Средней Азии, северного Афганистана и южного Пакистана. Судя по сообщениям Геродота и Ксенофонта[15], когда малоазийское побережье было присоединено к империи, войска Кира приступили к покорению народов к востоку от Персии. По-видимому, земли Драангианы, Арейи, (современный восточный Иран), Бактрии, Хорезма, Согда, Маргианы, племен саков (Средняя Азия), а также Саттагидии (центральный Афганистан), Гедросии (южный Пакистан), Арахозии и Гандары[16] (южный Афганистан и северный Пакистан) тоже были присоединены Киром II к державе Ахеменидов. Скорее всего, это произошло в период около 545-540 гг. до н.э. В результате, персидское государство обогатилось не только новыми территориями, но и многочисленными культурными традициями Средней Азии.

Следующим объектом экспансии Кира II стал Вавилон. Нововавилонский царь Набонид, пришедший к власти в 556 г. до н.э. во время политического кризиса, решил провести религиозную реформу. Вместо традиционно почитаемого верховного бога Мардука, вавилонский пантеон должен был возглавить бог Сина, в связи с этим из-за отправления культа нового верховного божества Набонидом был прерван праздник Нового года[17]. Обстановка внутри царства Набонида была неспокойной – его политикой было крайне не довольно жречество. В этих условиях и началась вавилонская военная кампания Кира II

---

[14]*Hdt*. I. 28, 72, см.: *Briant P*. From Cyrus to Alexander: A History of the Persian Empire / Transl.by P.T. Daniels. Indiana: Eisenbrauns, 2002. P. 35-36.
[15] *Hdt*. I. 177; *Xen.* Cyr.I,1,4.; *Дандамаев М.А*. Указ. соч. 1985. С. 27.
[16] *Arr.* Ind. I, 3.

(весна-осень 539 г. до н.э.). Персидское войско дважды разбило армию Набонида (битва у Описа и Сиппара)[18]. Благодаря поддержке жречества, Киру II без особых трудностей удалось взять и хорошо укрепленный Вавилон, где скрывался Набонид. В результате, все территории Месопотамии были присоединены к державе Ахеменидов. Вместе с Вавилоном персы получили богатейшее художественное наследие Междуречья, насчитывавшее более 3 тысячелетий.

В связи с завоеванием Вавилонии важно отметить программный документ царя Кира II – т.н. «цилиндр Кира», в котором повествуется о победах и благих деяниях персидского монарха после воцарения в Вавилоне. Безусловно, надпись Кира преследовала пропагандистские цели. Однако в ней были впервые сформулированы два важнейших постулата всей дальнейшей внутренней политики Ахеменидов. Первый постулат связан с *веротерпимостью* по отношению к божествам подвластных народов[19], а второй – с *использованием местной титулатуры* для наименования своего статуса (этот важный аспект для Вавилона и затем Египта связан с желанием Ахеменидов легитимировать свое правление). Эта характерная черта раннеахеменидской внутренней политики: «Великие цари» Кир II и Камбиз II опирались на уже существующие модели управления в покоренных ими странах, где предоставляли возможность населению иметь местное самоуправление[20], тем самым добиваясь лояльности подвластных народов.

Вслед за Вавилоном Киру II подчинились Сирия и Финикия. Эти территории послужили плацдармом для дальнейшего завоевательного похода персов на Египет. Но самому Киру II уже не удалось его возглавить – в 530 г. до н.э. основатель империи Ахеменидов погиб в битве с массагетами. Эти кочевые

---

[17]*Briant P.* Op. cit. P. 40-41.
[18] *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1985. С. 36-38.
[19]Кир II восстановил разрушенные храмы и святилища, вернул статуи божеств храмам, продолжил почитание Мардука, а также возвратил изгнанников иудеев на родину – см.: *Kuhrt A.* The Cyrus Cylinder and Achaemenid Imperial Policy // Journal for the Study of the Old Testament 25, 1983. P. 85-87.

племена обитали между Каспийским и Аральским морем[21] и разоряли подвластные персам народы в Средней Азии.

Преемником Кира Великого стал его сын Камбиз II (530-522 гг. до н.э.). Главным достижением его правления является присоединение Египта. Египетская кампания Камбиза была начата в 525 г. до н.э. Персидское войско поддерживали с воды финикийский и ионийский флот, арабы предоставили Камбизу безопасный проход к долине Нила[22]. Персидская армия в ходе решающего сражения при Пелусие разбила войска Псаметтиха III – последнего фараона из Саисской династии. После захвата Гелиополя и Мемфиса, Камбиз II вскоре овладел и всем Египтом. Следуя политике Кира, он стал фараоном из новой XXVII ахеменидской династии, сохранив тем самым многовековую систему местного управления. Теперь персы получили доступ к многочисленным богатствам Древнего Египта. Согласно Геродоту, успехи персов в Египте заставили соседей-ливийцев добровольно войти в состав империи Ахеменидов[23]. Затем последовал неудачный поход Камбиза в Нубию, в результате, лишь северные территории этой страны отошли к Ахеменидам[24]. После возвращения в Мемфис, весной 522 года до н.э. персидский царь узнал, что в центре империи неожиданно вспыхнуло восстание. Камбиз II спешно покинул Египет, но так и не добрался до Персии: в Сирии летом 522 года он получает серьезное ранение и умирает[25]. Камбиз оставляет после себя настоящую мировую империю, составленную из множества народов Ближнего и Среднего Востока. Именно следующему «Великому царю» персов Дарию I суждено было превратить это многосоставное государственное образование в единый персидский мир – “Pax Persica”.

---

[20]*Дандамаев М.А.* Ахеменидская держава // История древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй. / Под ред. А.В. Седова. М.: Восточная литература, 2004. С.626.
[21] См.: *Пьянков И.В.* К вопросу о маршруте похода Кира II на массагетов // Вестник Древней Истории, 1964, № 3. С. 116-128.
[22] *Hdt*. III. 7.
[23] *Hdt*. III.13.
[24]*Hdt*. III. 97.
[25]*Briant P*. Op. cit. P. 61.

Следует отметить, что правление Дария I Великого (522-486 гг. до н.э.) – один из самых значительных периодов в истории Ахеменидской империи, это время наивысшего расцвета персидской державы. Начало правления Дария связано с острейшим политическим кризисом, который сопровождался еще и сепаратизмом подвластных персам регионов и многочисленными восстаниями против центральной власти. Во многом такое положение дел сложилось из-за ожесточенной борьбы за власть в придворных кругах и неожиданной гибели Камбиза II, что позволило дестабилизировать обстановку в стране и создать прецеденты «самозванства». В первую очередь – это восстание Гауматы, объявившего себя братом Камбиза II Бардией (настоящий же Бардия был убит еще до смерти Камбиза).

О событиях 522-521 гг. до н.э., а также о приходе Дария к власти историкам хорошо известно благодаря клинописной надписи, сделанной по приказу царя на скале Бехистун, к юго-западу от Экбатан, древней столицы Мидии. В ней подробно излагается, как Дарий – член царской семьи из боковой ветви Ахеменидов, вместе с семью заговорщиками из знатных персидских родов, убили Гаумату и решили, кто именно будет править державой. Пример Гауматы показал слабость центральной власти, так как самозванец фактически получил признание народов ахеменидской империи и овладел большей частью ее территорий. Этот пагубный пример и запустил центробежный процесс мятежей и восстаний, в основе которого было желание покоренных народов обрести независимость от персов. Империя, образованная Киром II, стала буквально рассыпаться. В таких условиях первостепенная задача Дария заключалась в установлении контроля над всеми подвластными народами, укреплении власти «Великого царя» и создании стабильной политической обстановки на всей территории созданной персидской империи. Целых одиннадцать месяцев понадобилось Дарию для подавления восстаний в Эламе, затем в Вавилоне, Маргиане, Ассирии, Армении, Персии, Арахозии, Мидии, Парфии, Гиркании, Саттагидии и Скифии. Последний мятеж вспыхнул в конце 521 г. до н.э. вновь в Эламе и был подавлен войском Дария.

Таким образом, уже в начале 520 г. до н.э. «Великий царь» восстановил контроль над подвластной ему территорией.

Следующее направление в политике Дария было связано с военными походами. Активизация внешней политики – отнюдь не случайный шаг. Дело в том, что империя может развиваться только экстенсивным путем, путем присоединения новых территорий – каждый успешный поход приносил богатства в виде трофеев и обязательных податей, кроме того, поднимал престиж царской власти и персидского войска на внешнеполитической арене и в глазах подданных. Дарий это прекрасно понимал, поэтому свой первый военный поход подготовил уже в 517 году до н.э.: к восточной границе империи Ахеменидов была присоединена северо-западная часть Индии. Важное достижение внешней политики Дария связано с военными походами на западном направлении и выходом персов к материковой части Греции. В 517 году до н.э. Ахеменидам удалось установить свое господство на греческих островах в бассейне Эгейского моря – на Самосе, Лесбосе и Хиосе. В 513-512 гг. до н.э. произошел скифский военный поход Дария I, в результате которого к империи были присоединены земли «заморских саков» и колхов. В тот же год войска Дария захватили Фракию. Кроме того, персы покорили Македонию, царь которой признал верховенство «Великого царя» и стал его вассалом. Войска Ахеменидов завоевали постепенно все наиболее значимые области северной и восточной частей бассейна Эгейского моря, а также вокруг его проливов. В конце VI века до н.э. империя Ахеменидов включала территорию от устья Сырдарьи на севере до Нубийской пустыни на юге, от гор Гиндукуша на востоке до побережья Эгейского моря на западе (**Рис.1.3**)[26].

В 499-494 годах до н.э. на западных границах персидской державы происходили неоднократные восстания греков-ионийцев, недовольных утратой своей независимости и жесткой политикой царской власти в Малой Азии (**Рис.**

---

[26] *Кайлер Янг-мл. Т.* Укрепление державы и достижение пределов её роста при Дарии и Ксерксе // Кембриджская история древнего мира: Персия, Греция и Западное Средиземноморье ок. 525-479 гг. / Дж. Бордмэн. - М.: НИЦ Ладомир, 2011. С.87-90.

1.2). Для персов ионийские территории имели ключевое значение, так как являлись плацдармом для дальнейшего продвижения войск Дария и дополнительным источником для пополнения персидского флота. После подавления ионийского восстания, в 490 г. до н.э. персы захватывают остров Наксос из-за категорического отказа греческих государств добровольно перейти под власть «Великого царя». Этот захват и привел в итоге к резкому осложнению ситуации и затем – к Марафонской битве в сентябре 490 г. до н.э. В результате этого сражения армия Дария потерпела серьезное поражение от греческих войск. Греки консолидировались, отстаивая свою независимость. Согласно Геродоту[27], после поражения Дарий незамедлительно приступил к подготовке следующего военного похода против греков. Однако Дарию уже не суждено было его осуществить – царь умер в 486 г. до н.э.

Помимо завоеваний, правление Дария отмечено чрезвычайно грамотной внутренней политикой, определившей дальнейшие успехи его державы. Персидский царь выступает в этот период в роли серьезного реформатора. Преобразования коснулись важнейших сторон жизни империи, а именно: административного деления (создание системы податных округов-сатрапий[28]), реформы в сфере налогообложения (появление единой налоговой системы с фиксированным для каждой сатрапии налогом (как в денежном, так и в натуральном виде); в организации военных сил (формирование регулярной профессиональной т.н. «бессмертной армии» в количестве 10 тысяч солдат); в проведении денежной реформы (создание единой для всей империи денежной системы на основе золотого «дарика»); в налаживании путей сообщения

---

[27] *Hdt.* VII.1.

[28] Об устройстве административной системы империи Ахеменидов см. подробне: *Briant P.* Op. cit. P. 388-472; *Tuplin C.* The Administration of the Achaemenid Empire // Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires: The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History, Oxford / Ed. by I. Carradice. Oxford. 1987. P. 109–166; *Tuplin C.* Managing the world: Herodotus on Persian imperial administration // Herodotus and the Persian Empire / Ed. by R.Rollinger et al., Wiesbaden, 2011. P. 39-64; на материале Средей Азии – *Литвинский Б.А., Пьянков И.В.* Средняя Азия в ахеменидское время // История древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй. / Под ред. А.В. Седова. М.: Восточная литература, 2004. С. 748-761.

(строительство транспортной сети – см. следующий раздел). Эти преобразования заложили фундамент для существования и функционирования огромной империи в течение почти двухсот лет. Однако, все эти реформы имели и оборотную сторону – система сатрапий при любом ослаблении центральной власти приводила к заметной децентрализации и сепаратизму в различных областях империи. В этой связи показателен пример Египта, который восставал практически при каждом новом персидском царе. В такой ситуации эффективность управления сатрапиями и как следствие продуктивной работы налоговой системы напрямую зависела от сильного правителя империи и дееспособной армии – одного из главных инструментов в решении внутриполитических вопросов. Тем не менее, реформы Дария в краткосрочной перспективе оказались весьма успешными и обеспечили стабильность государству на последующие полвека.

Следует отметить, что империя Ахеменидов была весьма неоднородным государственным образованием. Полиэтничность и разнородность областей – характерная черта любой древневосточной империи, но здесь она особенно ощутима. В распоряжении персов оказался большой опыт решения управленческих вопросов у их предшественников – египетских, ассирийских и вавилонских царей. Во многом, Ахемениды отказались от предыдущей ассирийской модели империи, с ее агрессивной внутренней политикой, основанной на массовых депортациях покоренных народов, уничтожении статуй местных богов, разрушении храмов и целых городов[29]. Хотя в особых случаях неповиновения и нелояльности персами практика депортаций также применялась[30]. В целом ахеменидская власть выбрала путь культурной ненасильственной интеграции покоренных народов, что позволило достичь значительных успехов в организации государственного управления.

---

[29]*Van der Spek R.J.* Cyrus the Great, Exiles, and Foreign Gods: A Comparison of Assyrian and Persian Policies on Subject Nations // Extraction and Control: Studies in Honor of Matthew W. Stolper / Ed. W.F.M. Henkelman, C.E. Jones, M. Kozuh. Chicago. 2014. P. 237.

Преобразования Дария сделали возможным возникновение единого политического, социально-экономического и культурного пространства “Pax Persica”, в рамках которого создавались благоприятные условия для мирного сосуществования десятков самых разных народов. По сравнению с раннеахеменидским периодом, реформы Дария несколько изменили характер управления империей в сторону большей централизации власти; разделения административных и военных обязанностей сатрапов (во избежание сепаратизма); сосредоточения руководящих должностей в руках персов, и особенно унификации управленческого аппарата. Для этой цели был необходим официальный язык – в эпоху Дария им стал арамейский. Безусловно, выбор общегосударственного арамейского языка, имевшего широкое распространение по всему Ближнему Востоку, обеспечило стабильное сообщение между центром и сатрапиями, а также способствовало росту межкультурных связей. Использование почтовых связей между всеми территориями и центром также содействовало единению.

Немалую роль в идеологической политике Дария, безусловно, играла и утвердившаяся религиозная система. В этой связи необходимо отметить, что в ахеменидской Персии изначально сосуществовали, по меньшей мере, три религии: религия персидского народа, ахеменидских царей и магов[31]. Согласно Геродоту и Страбону, большинство персов эпохи Ахеменидов почитали древних индоиранских божеств природы, – они поклонялись свету, земле, ветру и другим стихиям[32]. Религия магов же, по сообщениям античных авторов, являлась учением Заратуштры, который отвергал традиционные верования основной массы персов. Маги ко времени Дария стали официальными жрецами ахеменидских царей, обязательно присутствовавшими при ритуальных жертвоприношениях[33]. Однако сами представители династии Ахеменидов придерживались своей религии, которая отличалась от учения Заратуштры в отправлении культа, в погребальном

---

[30]В частности депортация ионийских греков в Бактрию после восстания. См.: *Литвинский Б.А., Пьянков И.В.* Указ. соч. 2004. С. 728.
[31] *Дандамаев М.А.* Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н.э.). М., 1963. С. 234.
[32] *Hdt*. I. 131-132, 138; III. 16, 65, 76; V. 106; *Strab*. XV. 3-4.

обряде и отрицании положения о дуализме[34]. Таким образом, религия ахеменидских царей по существу не является учением зороастризма, а представляет собой синкретическое политеистическое верование, которое только испытало влияние зороастризма, но не остановилось на нем. Начиная с Дария же, как раз наблюдается тенденция к большему почитанию Ахурамазды, бога зороастрийцев. Этот факт свидетельствует о попытке Дария создать единую для всей империи религиозную систему во главе с Ахурамаздой, по принципу один верховный бог – один персидский царь. Руководствуясь этим принципом, логичнее было бы принять почти монотеистическую картину мира Заратуштры, отвергающую всех других божеств, кроме Ахурамазды. Но в таком случае была бы нарушена одна из основных особенностей идеологии Ахеменидов – веротерпимость, гарантируемая персидской властью взамен лояльности со стороны местных народов. Эта политика, проводимая первыми Ахеменидами, помогала на какое-то время избежать острых религиозных противоречий в империи, использования сепаратистами религиозного фактора в качестве мощного инструмента идеологической борьбы. При этом сдержанная религиозная политика Дария сделала пока невозможной реализацию, вынашивавшегося им проекта по созданию и распространению единого пантеона божеств во главе с Ахурамаздой. В результате было принято компромиссное решение инкорпорировать традиционных почитаемых индоиранских богов в созданный синкретический пантеон божеств царей Ахеменидов.

Правление Дария I по праву считается наивысшей точкой развития державы Ахеменидов и золотым веком древнеперсидского искусства. «Великий царь», будучи успешным правителем ахеменидской империи, задумывает увековечить свои достижения в величественных архитектурных ансамблях в Персии. При Дарии осуществлялась широкомасштабная программа строительства дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе, которые стали художественной доминантой в искусстве Ахеменидов. Реализацию строительной программы продолжит его сын,

---

[33] *Дандамаев М.А.* Указ. соч., 1963. С.239.

Ксеркс I, который завершит дворцы Дария в Сузах и Персеполе, а также возведет новые постройки.

Преемник Дария, царь Ксеркс I (486-465 гг. до н.э.), безуспешно завершил свои завоевательные походы на Грецию. Его приход к власти уже сопровождался неудачами – восстанием в Египте и Вавилоне (485-482 гг. до н.э.). Причинами волнений стали высокие налоги и привлечение слишком больших сил на возведение царских комплексов на территории Ирана. Жестко подавив эти мятежи, Ксеркс решил начать новую военную кампанию против Греции (480-478 гг. до н.э.), что позволило бы персам утвердиться в Средиземноморье.

В 480 г. до н.э. огромная армия Ксеркса вторглась в Элладу через Геллеспонт и Фракию. В том же году состоялось знаменитое сражение при Фермопилах, которое закончилось победой персов и гибелью небольшого греческого отряда во главе со спартанским героем – Леонидом. Далее войска Ксеркса заняли Аттику и разорили Афины, сожгли постройки акрополя. Однако вскоре положение персидской армии резко ухудшилось из-за остроумных военных действий греков на море в ходе битвы при Саламине. В результате этого сражения Ксеркс потерял весь свой флот. Далее последовало поражение персов при Платеях (479 г. до н.э.), когда военные силы Аттики и Пелопоннеса объединились для защиты Эллады от армии Ксеркса. Персам пришлось отступить. Решающее сражение при Микале также было проиграно ахеменидским войском. Завершает эту кампанию осада в 478 г. Сестра – персидского города во Фракии (возле Геллеспонта). Грекам удалось захватить этот опорный пункт. Этим и завершился неудачный поход Ксеркса на Балканскую Грецию.

Серьезное поражение персов стало первым тревожным знаком для династии Ахеменидов, имевшим негативные последствия не только для самого Ксеркса, но и его приемников. Впервые держава персов столкнулась с противником, которого не могла победить. Военная экспансия, жизненно необходимая для благополучного существования империи, остановилась. Внутренние

---

[34] См. подробнее: *Дандамаев М.А.* Указ. соч., 1963. С. 240-242.

противоречия империи перестали компенсироваться новыми победами и присоединенными землями. Они ослабили власть Ахеменидов, что привело к закономерным процессам децентрализации и угрожающего своей активностью сепаратизма сатрапий. Положение осложнялось отсутствием ясной системы престолонаследия[35]. Наличие большого числа наследников только укрепило почву для придворных заговоров и переворотов, в которых участвовали нередко царская гвардия и гарем. Их жертвой стал и сам Ксеркс I – он был убит заговорщиками в 465 г. до н.э. В этом перевороте участвовал следующий «Великий царь» – Артаксеркс I (464-424 гг. до н.э.)[36].

Начиная с Артаксеркса I, древнеперсидская империя уже переживала кризисные времена. Правление шести последних царей из династии Ахеменидов (420-330 гг. до н.э.) ознаменовано постепенным ослаблением царской власти и нарастающего сепаратизма сатрапий, поддерживаемого греческими наемниками[37]. В период с кон. V – сер. V вв. до н.э. империю Ахеменидов сотрясли более десяти мятежей и восстаний подвластных сатрапий в различных частях государства (наиболее показательно восстание Кира Младшего в кон. V в. до н.э.). Империя персов начала разваливаться, и подвластные народы все чаще стремились обрести независимость от Персии и освободиться от уплаты больших налогов. Уже в эпоху Артаксеркса II (404-359 гг. до н.э.) Египет и северо-восточные регионы Средней Азии (Хорезм, Согд и земли Саков) не подчинялись власти Ахеменидов. Последние внешнеполитические успехи персов связаны с достижением «Анталкидова мира» в войне со Спартой (386 г. до н.э.) и возращением Египта Артаксерксом III (342 г. до н.э.)[38]. После переворота 335 г. до н.э., к власти пришел последний Ахеменид – Дарий III Кодоман, который не смог сдержать натиск македонского войска во главе с Александром. Всего за четыре года (334-330 гг. до н.э.) греко-македонские силы захватили всю западную и центральную

---

[35]Сложившаяся традиция передавать трон старшему сыну «Великого царя» (*Plut. Mor*. 488d), родившегося после его воцарения, практически не работала уже после Ксеркса.
[36] *Diod. Sic.* XI. 69. 1-4.
[37]*Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1985. С. 193.

часть державы Ахеменидов и вторглись в Иран[39]. Александр Македонский завладел главными центрами персов в Сузах и Персеполе. В 330 г. до н.э. своими приближенными был убит Дарий III. На этом и завершается история некогда могущественной империи Ахеменидов.

Держава Ахеменидов в истории Древнего Востока I тыс. до н.э. имеет особое значение. Персидское царство стало первой настоящей мировой империей, создав политический прецедент, повторить который смогут только римляне, но на совершенно другой основе. Ахемениды оставили после себя бесценный опыт управления и органичного существования более двух десятков различных народностей в рамках единого политического и культурного образования – “Pax Persica”. При всех противоречиях и проблемах «персидский мир» был наглядным и наиболее значимым достижением Ахеменидов. Македонское завоевание персидской империи фактически лишило Древней Восток своей культурной идентичности, превратив его в часть эллинистического мира. Потребовалось еще пять столетий, прежде чем Сасанидский Иран вновь обратится к наследию Ахеменидов.

1.2. Процессы «иранизации» провинциальных элит в сатрапиях империи

Интеграция разнородных областей империи являлась одной из приоритетных задач внутренней политики Ахеменидов. Интеграционные процессы «иранизации» были необходимы для создания самого масштабного и амбициозного проекта в политической истории Древнего Востока 1 пол. I тыс. до н.э. – концепции единого мультикультурного пространства «персидского мира», объединявшего более двадцати народностей на трех континентах. Во многом идея “Pax Persica”[40] стала фундаментом для идеологии Ахеменидов[41], влиявшей на

---

[38]*Briant P.* Op. cit. P. 645-656, 681-693.

[39]См. подробнее: *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1985. С. 254-268; *Briant P.* Op. cit. P. 817-873.

[40]Выбор термина “Pax Persica” (а не варианта “Pax Persiana”, предложенного М.К. Рут: *Root M.C.* The King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire. Acta Iranica 19. Leiden: Brill, 1979. P. 309-311) для обозначения «персидского мира»

организацию структуры управления империи. Интеграция в равной степени затронула процессы в политической и экономической жизни, а также и в культурной сфере. Именно художественная культура стала той движущей силой, которая наглядно транслировала идеологические концепции Ахеменидов ясным и выразительным языком, понятным широким слоям населения. В период своего наивысшего расцвета (кон. V – сер. IV вв. до н.э.) Ахеменидский Иран оказал мощное влияние на локальные культурные традиции, активизировав процессы «иранизации» покоренных народов. Существенным достижением этого влияния является возникновение интернационального официального стиля Ахеменидов[42], распространившегося на все виды провинциального искусства.

Программа «иранизации» представляла собой стратегию культурного влияния Ахеменидского Ирана на подвластные народы с целью последующего принятия и внедрения особенностей персидской культуры в локальные традиции, т.е. их интеграцию в структуру “Pax Persica”. При этом важно отметить, что «иранизация» подразумевала взаимовлияние, т.е. ахеменидская официальная культура не вытесняла местные традиции, а наоборот активно взаимодействовала с развитыми цивилизациями Древнего Востока. Эта особенность является отличительной чертой «иранизации» от процессов «романизации» (I-III вв. н.э.), которые фактически превратились в одностороннюю аккультурацию «варваров»[43] с навязанными культурными ценностями, отличавшимися от традиционных

Ахеменидов в нашей работе обусловлен использованием термина “Pax Persiana” в западных политологических исследованиях для обозначения модели политики современного Ирана. Хотя вариант “Pax Persiana” ближе к изначальному латинскому прототипу “Pax Romana”, комбинированный греко-римский термин “Pax Persica”, как нам кажется, в большей степени относится к империи Ахеменидов (обозначенной в труде Ктесия именно как “Persica”) без каких-либо современных коннотаций.

[41]*Brosius M.* Op. cit. P. 33.

[42]*Melikian-Chirvani A.S.* The International Achaemenid Style // Bulletin of the Asia Institute. Vol. 7, 1993. P. 111-130.

[43]Выбор именно «романизации» в данном контексте обсуловлен схожими условиями имперского устройства государства. См. например: *Haverfield F.* The Romanization of Roman Britain. 4th edition. Oxford: Clarendon Press, 1923. P. 9-23; *Woolf G.* Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 2-23. О дискуссиях вокруг проблемы «романизации» провинций Римской империи см. *Webster J.*

представлений. В силу своей специфики и компромиссного характера «иранизация» практически не вызвала у покоренных народов неприятие к официальной культуре Ахеменидов. Что касается хронологии, то политикой «иранизации» активно занимался Дарий I и отчасти Ксеркс в период становления и развития новой организации древнеперсидской империи. В позднеахеменидскую эпоху проект “Pax Persica” был уже частично реализован, но оказался теперь крайне непрочным в условиях внутренних противоречий во взаимоотношениях с провинциями и острого политического кризиса центральной власти в IV в. до н.э., который и привел к гибели державы Ахеменидов.

Процесс «иранизации» главным образом был направлен на местные элиты (родовая знать, вожди). Выбор именно этой целевой аудитории был обусловлен самим характером официальной культуры Ахеменидов, развивавшейся преимущественно в придворной царской среде, и той задачей интеграции провинций, которые она должна была выполнять. По-видимому, волны «иранизации» коснулись и рядовых жителей империи, однако следы этого влияния, к сожалению, практически не сохранились[44]. Ахемениды рассматривали лояльную провинциальную элиту как источник поддержания стабильности персидской власти в регионах. Поэтому персы стремились по возможности интегрировать в свою административную и социальную систему уже сложившиеся локальные политические и общественные структуры[45]. Действительно, опираясь на местный правящий класс в сатрапиях, Ахемениды решали стратегическую задачу контроля над обширными территориями для создания на их базе мультикультурного «персидского мира». В отличие от

Creolizing the Roman Provinces // American Journal of Archaeology. Vol. 105. № 2. 2001. P. 209-225.

[44] В этой связи весьма примечательно сообщение Страбона о «драгах» (жителях сатрапии Драгианы), которые по «образу жизни подражают персам» (*Strab* XV. 2. 10). Аналогичны сведения Страбона об обитателях Кармании, чьи «обычаи и язык» были «персидскими и мидийскими» (*Strab* XV. 2. 14). Эти пусть и немногочисленные сообщения указывают на распространение через местные элиты «иранизации» в среде рядовых жителей провинций, что крайне важно для понимания интеграции в целом.

[45] *Briant P.* Op. cit. P. 64. В случае малоразвитости этих структур в регионах (например, в Колхиде) Ахемениды внедряли свою унифицированную административную систему.

ассирийских правителей «Великие цари» Ирана подчеркивали в своих надписях и дворцовых рельефах важный аспект полиэтничности и культурного многообразия своих владений. Кроме того, сам проект “Pax Persica” мог быть реализован только при условии сотрудничества центра и сатрапий, т.е. идее равноправных взаимоотношений без жесткого разделения на персидский правящий класс и остальные подвластные народы[46]. Благодаря такому подходу интеграция локальных элит в ахеменидские властные круги была успешной стратегией, обеспечившей политическое, экономическое и культурное единство империи.

Методы «иранизации» отличались многообразием. Один из традиционных методов интеграции связан со *смешанными браками*, благодаря которым представители местной знати входили в официальные правящие круги Ахеменидов и знакомились с придворной культурой. В этой связи показательно сообщение Геродота[47] о сыне афинского военачальника Мильтиада – Метиоха, попавшего в плен к финикийцам в ходе ионийского восстания. Его доставили царю Дарию I, который подарил Метиоху землю и выдал его за персиянку. Дети, родившиеся от этого союза, «уже считались персами»[48] и, вероятно, воспринимали себя как носителей персидской культуры. Очевидно, что дети из таких семей были «иранизированы» с помощью еще одного важного метода интеграции – *обучения*. Об особенностях персидского обучения повествуют греческие авторы. Согласно Геродоту, персов с пятилетнего возраста обучали «только трем вещам: верховой езде, стрельбе из лука и умению говорить правду»[49]. Более подробные сведения о процессе и этапах обучения дает Ксенофонт. В частности, обучение знатных персидских юношей (16-18 лет) проходило при царском дворе, они состязались в верховой езде, стрельбе из лука и метании копья на охоте, в которой мог участвовать сам «Великий царь»[50]. За обучением юношей следили учителя, прививая им чувство справедливости,

---

[46]*Brosius M.* Op. cit. P. 33.
[47] *Hdt.* VI. 41.
[48] *Hdt.* VI. 41.
[49] *Hdt.* I. 136.

послушания перед правителем и старшими, навыки выносливости и самоограничения в питании[51]. Кроме того, в обучении царских наследников участвовали четыре знатных персидских наставника: «наимудрейший, наисправедливейший, наирассудительнейший и наихрабрейший»[52], обучавший основам религии, устной традиции преданий и легенд, принципам управления страной, умеренности и мужеству. В результате персидское образование представляло собой сочетание нравственного обучения с физической подготовкой, необходимой для участия в военных походах. При этом грамотность не входила в обязательное образование Ахеменидов, т.е. персидская знать и вельможи не умели читать и писать – для документов они использовали труд специально обученных писцов. По-видимому, аналогичное образование получали дети из смешанных браков, которых развивали физически и обучали свободно владеть устным персидским языком, а также правилам придворной культуры.

К числу методов «иранизации» можно отнести и *традицию царских подарков*. Об этой традиции часто повествуют античные источники[53]: «Великий царь» одаривал своих поданных подарками в качестве поощрения за хорошую службу или особые достижения (спасение жизни царя или его родственника, проявления мужества в войне, защита вверенных территорий, совершение подвига в присутствии «Великого царя»[54] и др.). К числу царских подарков относятся традиционные дорогие одежды (персидского или мидийского типа); драгоценности (царская золотая уздечка, золотые браслеты, ожерелья, мечи-акинаки, геммы, перстни, произведения торевтики и др.); монеты (золотые дарики); земли (награжденные земельными наделами назывались «оросангами»[55]); назначение на высокие должности при дворе; право называться «другом» или «сотрапезником» монарха; а также разрешение на брак с дочерью

---

[50] *Xen.* Cyr. I. 2. 9-13; *Xen.* Anab. I.9.3-6.
[51] *Strab*. XV. 3. 8.
[52]*Plat.* Alcib. I. 121e-122b.
[53]*Hdt.* III. 160; VII. 135, VIII. 5, IX. 18; *Xen.* Oec. IV.7-8; *Xen.* Anab. I.9.14-22; *Xen.* Cyr. VIII. 2. 2-4, 7-8;
[54]*Hdt.* III. 160; VII. 135, VIII. 5; *Xen.* Oec. IV.7-8; *Xen.* Anab. I.9.14-22; *Diod*. *Sic.* XV. 10.3.

«Великого царя» (родственные связи без прав на трон)[56]. Царские подарки рассматривались как плата за оказанные услуги и как способ повышения социального статуса при дворе, поскольку такие дары символизировали царское расположение, высокую оценку деяний поданного и особенно ценились знатью. Кроме того, подарки «Великого царя» использовались Ахеменидами в качестве инструмента интеграции провинциальной элиты в придворные круги и персидскую культуру. Любой царский подарок, будь то материальный (украшения, деньги, земли) или нематериальный (должности, привилегии), приобщал его получателя к среде придворной знати, где он за счет своего нового статуса[57] обретал определенную роль в выстроенной системе иерархических отношений. Благодаря этому поданный царя перенимал черты «персидского образа жизни», культивировавшего официальный церемониал Ахеменидов, придворные обычаи и привычки. В этой связи показательны египетские памятники скульптуры персидского круга XXVII династии: статуя-наофор вельможи Птаххотепа, получившего высокое звание хранителя сокровищницы в эпоху Дария I[58]. Композиция и иконография статуи (фигуры с наосом в руках) напрямую восходит к изобразительным традициям Нового царства[59]. В то же время Птаххотеп изображен в длинных персидских одеждах и украшении официального стиля Ахеменидов[60] (торквес с протомами козерогов). Вероятно, они могли быть царским подарком за верность и сотрудничество этому египетскому вельможе[61], которому было важно показать в своей статуе царское расположение и связь с ахеменидскими придворными кругами. Несмотря на всю

---

[55]*Hdt.* VIII. 85

[56]*Briant P.* Op. cit. P. 309.

[57]Полученный статус можно было легко потерять: см. историю Мегабиза: *Ctes.* Pers. 22, 40-41.

[58]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia / Ed. J. Curtis & N. Tallis. London, 2005. P. 133.

[59]*Colburn H.P.* Art of the Achaemenid Empire, and Art in the Achaemenid Empire // Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art / Ed. by B.A. Brown and M.H. Feldman. Berlin: De Gruyter, 2013. P. 792-793.

[60] В другой позднеегипетской наофорной статуи вельможи Уджагорреснета (служившего при Камбизе и Дарии I) кон. VI в. до н.э. представлены характерные ахеменидские браслеты с львиными головами.

[61] *Colburn H.P.* Op. cit. P. 793.

консервативность культуры Египта, в период V в. до н.э. местная знать также испытала на себе влияние «иранизации» и в какой-то мере восприняла черты придворной персидской культуры.

Еще одним весьма эффективным методом «иранизации» являлось само *имперское искусство Ахеменидов*. Прокламативные произведения официального стиля воплощали в своей программе идеологические и пропагандистские концепции персидской власти, связанные с репрезентацией могущества и справедливости «Великого царя» – продолжателя благих деяний Ахурамазды; модели идеального мироустройства под эгидой Ахеменидов; политического проекта “Pax Persica” и идей взаимовыгодного сотрудничества для процветания империи. Ключевое значение в художественной реализации этих концепций имело официальное изобразительное искусство Ахеменидов, представленное скульптурными памятниками дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе. Однако монументальное искусство столичных ансамблей было больше обращено в основном к демонстрации делегациям из представителей 23 народов империи, т.е. ограниченному числу наиболее влиятельных и приближенных ко двору лиц из провинциальных элит. Для местной знати другого уровня, не имевшей прямых связей с придворными кругами и должностей в административном аппарате, доступ к этим памятникам был ограничен.

Поэтому в контексте задач «иранизации» особую роль играло *искусство малых форм*: ювелирные произведения, памятники торевтики, мелкой пластики и глиптики. Благодаря своей мобильности эти художественные формы официального искусства Ахеменидов были широко распространены в различных областях империи в среде провинциальной знати, которая через эти памятники была также интегрирована в культуру «персидского мира». Даже если эти произведения не всегда имели выраженного идеологического подтекста (как например, ювелирные украшения), они прививали своему владельцу определенную модель поведения (связанную с их использованием), вкусы и ценности, поскольку несли отпечаток придворной художественной культуры. Вероятно, столичные мастера-ювелиры, торевты и резчики, обладая ввиду

специфики их ремесла большей свободой в передвижении, выполняли заказы на произведения в персидском официальном стиле для сатрапов и провинциальной знати. Помимо этого, они могли обучать местных мастеров, или, что более вероятно, последние использовали их произведения или царские подарки в качестве образцов для подражания. Поскольку памятники официального престижного искусства Ахеменидов были знаком высокого социального статуса их владельца, в среде локальных элит вполне логично возник спрос на такого рода предметы. Стремление местных мастерских копировать образцы персидского столичного искусства привело к возникновению локальных вариантов интернационального официального стиля Ахеменидов, объединившего концептуальную программу и художественные принципы персидского искусства с культурными особенностями данных сатрапий. В этом отношении наглядным доказательством этого синтеза служат позднеегипетские рельефы из гробницы жреца Петосириса в Туна эль-Гебель, относящийся к раннеэллинистическому периоду (ок. 310-300 гг. до н.э.)[62]. На рельефах изображен процесс изготовления различных форм ахеменидской торевтики (ритоны с протомой грифона, фиалы, курильницы) и греческих сосудов египетскими мастерами. Данный пример свидетельствует о том, что даже в постахеменидскую эпоху сохраняется значимость официального искусства персов для локальных культур провинций, стремившихся следовать его принципам в собственных памятниках искусства уже после падения империи. В результате создание единого официального художественного стиля империи стало существенным достижением политики Ахеменидов на пути «иранизации» культур локальных элит, которые приняли транслируемые искусством официальную идеологию, ценности и т.н. «персидский образ жизни»[63], повторяющий уклад и традиции столичной придворной знати. Для археологии находки памятников официального стиля

---

[62] *Muscarella O.W.* Excavated and Unexcavated Achaemenian Art //Ancient Persia: The Art of an Empire / Ed. by D. Schmandt-Besserat. Malibu, California: Undena, 1980. P. 28, Fig. 4-5.

являются свидетельством не только культурных связей (предметы импорта), но и присутствия Ахеменидов в том или ином регионе, интегрированном в персидскую империю.

Подводя итог, важно отметить, что процессы «иранизации» в разной степени затронули большинство сатрапии империи Ахеменидов. Интеграция провинициальных элит в официальную культуру позволила реализовать масштабный проект единого «персидского мира» как минимум на уровне правящих элит. Предложенная Ахеменидами модель «Pax Persica» оказалась реализуемой на практике и продуктивной в отношении установлении общей стабильности и прочных связей центральной власти с провинциями империи. Возникший симбиоз культур оказался весьма органичным образованием, установившим баланс интересов. В этом и заключается феномен «иранизации» ахеменидский сатрапий, где интеграция не насильно насаждалась центральной властью, а достигалась завуалированно с помощью целого набора инструментов. Местные элиты формально сохраняли свою культурную самобытность. И в тоже время они встраивались в новую систему «Pax Persica», перенимая официальную придворную культуру, «персидский образ жизни» и, безусловно, официальное искусство. В этой связи кажется закономерным возникновение интернационального официального стиля Ахеменидов и его локальных вариантов в сатрапиях, где соединялись черты иранской и местной культуры. Это художественное явление в полной мере выражает сущность «иранизации», которая заключается в идеи взаимовлияния и симбиоза традиций.

1.3. Историография

Научная литература, занимающаяся вопросами истории искусства Ахеменидов, охватывает собой большой временной промежуток – начиная с XIX столетия и по сей день. Следует отметить, что древнеперсидское искусство

---

[63]См. подробнее: *Вергазов Р.Р.* Иранизация сатрапий Ахеменидов: к особенностям интеграции культур местных элит севера и северо-востока империи // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2018, №1. С. 91-93.

остается одной из самых изучаемых художественных традиций среди культур древнего Востока, ввиду обилия и хорошей сохранности памятников. За двухвековой период было сделано множество публикаций, посвященных проблематике искусства Ахеменидов. В настоящем подразделе будут рассматриваться основные труды, связанные с вопросами истории, культуры и искусства Ахеменидского Ирана, а также художественной жизни северных областей империи. Важно отметить, что большую роль в изучении художественного наследия Ахеменидов сыграли археологические исследования древнеперсидских памятников. С XIX столетия и по сей день археологические отчеты и основанные на них научные труды археологов о новых находках на территории Ирана и Закавказья (см. подробнее приложение I) составляют основу для дальнейших исторических, культурологических и искусствоведческих исследований по выбранной нами теме.

1.3.1. Научные работы по истории и культуре империи Ахеменидов

Наш историографический обзор открывает работа английского востоковеда Эдварда Гранвила Брауна «Литературная история Персии» (1908)[64]. Данный труд представляет собой рассмотрение истории и культуры Ирана на основе изучения литературных источников – в случае Ахеменидов, царских клинописных надписей и сообщений античных авторов. Такой подход позволил Брауну создать периодизацию истории древнего Ирана, а также затронуть проблемы генеалогии династии Ахеменидов, возникновения зороастрийской религии, а также происхождения древнеперсидской клинописи.

Результатом многолетних археологических исследований стала монография немецкого археолога Эрнста Эмиля Херцфельда «Археологическая история Ирана» (1935)[65]. Данная работа была составлена на основе курса лекций автора и представляет собой скорее эссе, вдохновленное удачным опытом Э.Г. Брауна. В

---

[64]*Browne E.G.* A Literary History of Persia. Vol. 1: From the Earliest Times until Firdawsí. London, 1908.

[65] *Herzfeld E.* Archaeological History of Iran. London: Oxford University Press, 1935.

своем труде Херцфельд ставит и последовательно решает исследовательскую задачу рассмотрения истории Ирана от пред-ахеменидской до Сасанидской эпохи исключительно на основе археологических данных, включая неопубликованные ранее материалы Херцфельда.

Продолжает научные исследования по истории империи Ахеменидов фундаментальная монография американского востоковеда профессора Альбрета Т. Олмстеда 1948 года[66]. Для своего времени этот труд являлся основным исследованием исторических и политических событий становления, расцвета и заката древнеперсидской империи с опорой на античные источники и археологические данные.

Во многом, линию изучения истории державы Ахеменидов Т. Олмстеда продолжил ведущий отечественный иранист Мухаммад Абдулкадырович Дандамаев. Наиболее ценными для изучения исторического и историко-культурного контекста являются две его монографии: «Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н. э.)» (1963) и «Политическая история Ахеменидской державы» (1985)[67]. Первый труд является исследованием Бехистунской надписи и рельефа Дария I, которое удачно введено автором в историю правления первых царей из династии Ахеменидов (Кира, Камбиза и начало правления Дария). Кроме того, Дандамаев представил здесь исчерпывающую характеристику Бехистунской надписи (проблемы стиля и датировки) с подробной библиографией и этапами дешифровки древнеперсидской письменности, представил своей перевод на русский язык клинописного текста, рассмотрел вопрос о религиозной ситуации в ахеменидской империи и художественные аспекты данного скального рельефа. Не менее значителен второй труд Дандамаева – «Политическая история Ахеменидской державы» (1985). Он посвящен исключительно историческому исследованию событий, приведших к созданию, политическому расцвету и разрушению персидской империи. Для понимания идеологии ахеменидских

---

[66] *Olmstead A. T.* History of the Persian Empire. Chicago, 1948.
[67] *Дандамаев М.А.* Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н. э.). М.: Восточная литература, 1963; *Дандамаев М.А.* Политическая история Ахеменидской державы. М.: Наука, 1985.

царей, происхождения административно-исполнительных органов власти и особенностей частной жизни в империи важна также статья М.А. Дандамаева «Имперская идеология и частная жизнь в Ахеменидской державе», опубликованная в первом номере журнала «Вестник древней истории» за 1988 год. В связи с историческими трудами, следует отметить также монографии таких известных отечественных исследователей как Эдвин Арвидович Грантовский[68], Михаил Михайлович и Игорь Михайлович Дьяконовы[69]. Благодаря выше перечисленным историческим публикациям отечественная иранистика обладает всесторонним обзором источников, разработанной проблематикой и общими подходами к изучению истории ахеменидской империи.

Первым отечественным исследованием культуры Ахеменидов является коллективная монография «Культура и экономика Древнего Ирана» (1980)[70], написанная М.А. Дандамаевым в соавторстве с выдающимся советским иранистом В.Г. Лукониным. Данная монография представляет собой историко-культурный срез древнеиранской цивилизации периода XI-IV вв. до н.э. Авторами (Лукониным в области культуры, Дандамаевым в экономике и социологии) был проанализирован в свете новейших открытий археологии и эпиграфики корпус проблем, связанных с историей культуры и экономики древних государств Ирана. Помимо этого, труд Луконина и Дандамаева включает подробный обзор клинописных источников и историографии данной проблематики.

В 1985 году под общей редакцией ираниста И. Гершевича был опубликован второй том Кембриджской истории Ирана[71], посвященный истории и культуре Мидийского царства и империи Ахеменидов. Отдельный разделы этого труда рассматривают проблемы истории становления ахеменидской державы (М. Кук), греко-персидским взаимоотношениям (А.Р. Берн), религии Ахеменидского Ирана

---

[68]*Грантовский Э.А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. М.: Наука, 1970; *Грантовский Э.А.* Иран и иранцы до Ахеменидов. М.: Восточная Литература, 1998.
[69]*Дьяконов И.М.* История Мидии от древнейших времён до конца IV в. до н.э. М.: Изд. Академии Наук СССР. 1956; *Дьяконов М.М.* Очерк истории древнего Ирана. М., 1961.
[70] *Дандамаев М.А., Луконин В.Г.* Культура и экономика Древнего Ирана. М.: Наука, 1980.

(М. Шварц), клинописные источники из архивов Персеполя (Р.Т. Халлок), а также истории провинций Месопотамии и Египта в составе империи Ахеменидов (А.Л. Оппенгейм и Э. Брешиани). Кроме того, часть разделов посвящена истории искусства Ахеменидов (см. подраздел 1.3.3).

Монография немецкого археолога Бруно Джейкобса «Управление сатрапиями Персидской империи в эпоху Дария III» (1994)[72] предлагает разработанную систему административного деления державы Ахеменидов. На основе сопоставления данных в сообщениях античных авторов и персидских клинописных источниках автор приходит к заключению о существовании иерархической трехчастной структуры в административном делении провинций. Согласно Б. Джейкобсу, существовали «великие сатрапии», которые делились на «главные сатрапии», а те в свою очередь на более мелкие административные единицы («малые сатрапии»). Эту же модель автор использовал и в своей статье 2000 года[73] об устройстве северных провинций, где получалось, что «главная сатрапия» Армения (вместе с Парфией и Хорезмом) входила в «великую сатрапию» Мидия. Однако такой принцип деления провинций противоречит самой сути административной реформы Дария, стремившейся разделить полномочия и не сосредотачивать в одних руках наместника столь большие ресурсы. На наш взгляд, более вероятна дробная двухчастная структура административного деления империи Ахеменидов с «главными сатрапиями», в состав которых входили «малые сатрапии».

Существенную для нас проблематику административного устройства сатрапий затрагивают также труды профессора Кристофера Таплина[74]. В контексте нашей темы особого внимания заслуживает его монография

---

[71] The Cambridge History of Iran. Vol. 2: The Median and Achaemenid periods / Ed. by I. Gershevitch. Cambridge, 1985.

[72] *Jacobs B.* Die Satrapienverwaltung im Perserreich zur Zeit Darius' III / TAVO Beihefte B 87, Wiesbaden, 1994.

[73] *Jacobs B.* Achaimenidenherrschaft in der Kaukasus-Region und in Ciskaukasien // AMIT 32, 2000 S. 93-102.

[74] Наиболее важная – *Tuplin C.* Administration of the Persian Empire // Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires. Oxford. 1987. P. 109-166.

«Ахеменидские исследования» (1997)[75], в которой затронуты такие вопросы, как ахеменидские стратегии интеграции, особенности древневосточного садово-паркого искусства и роль Персии в античной афинской литературе. Примечательна также статья Таплина, рассматривающая особенности феномена «иранизации» культуры локальных элит империи (2011)[76]. Автор анализирует процессы культурных взаимосвязей центра и периферии, привлекая лингвистический материал, ономастику и традицию одежд.

Французский востоковед, профессор Пьер Бриан публикует две монографии по истории и культуре империи Ахеменидов. Первый труд посвящен подробному и исчерпывающему изложению истории империи Ахеменидов, политической, экономической и социальной жизни, административного устройства центра и сатрапий вплоть до разрушения державы в 330 г. до н.э.[77] Вторая монография рассматривает фигуру последнего «Великого царя» Дария III Кодомана и его отражение в сообщениях античных авторов и в художественных памятниках позднеахеменидской империи[78].

Изучению различных проблем греко-персидских политических отношений посвящены работы отечественного антиковеда Эдуарда Валерьевича Рунга. В монографии 2009 года[79] Рунг исследует различные вопросы политических отношений греческого мира с империей Ахеменидов на основе комплексного анализа различных античных источников. Для нашей темы особый интерес представляет заключительная глава, рассматривающая персидскую политическую пропаганду в греческом мире и ее основные концепции[80]. Кроме того, Рунг является автором ряда других значимых публикаций, рассматривающих

---

[75] *Tuplin C.* Achaemenid Studies. Stuttgart: Steiner, 1997.
[76] *Tuplin C.* The Limits of Persianization: Some Reflections on Cultural Links in the Persian Empire // Cultural Identity in the Ancient. Mediterranean: Issues and Debates / Ed. by E.S. Gruen, Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. P. 150-182.
[77]*Briant P.* Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1996 – перевод на английский язык: *Briant P.* Op. cit. 2002.
[78]*Briant P.* Darius dans l'ombre d'Alexandre. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003 – перевод на русский язык: *Бриан П.* Дарий в тени Александра / Пер. с фр. А.Н. Степановой. М.: Вече, 2007.
[79] *Рунг Э.В.* Греко-персидские отношения: политика, идеология, пропаганда. Казань, 2009.
[80] Там же, с. 206-217.

имперские идеи Ахеменидов[81] и феномена династий сатрапов в древнеперсидский период[82].

В 2010 году выходит статья ираниста, доктора наук Марии Бросиас, в которой исследуются особенности концепции «персидского мира» применительно к причерноморскому региону, его политическому статусу в административной системе империи, а также значения греческого и персидского присутствия в Причерноморье[83]. Кроме того, специфику процессов «иранизации» локальных культур и провинциального искусства Ахеменидов рассматривает статья М. Бросиас 2011 года[84]. Данная публикация затрагивает значимые вопросы особенностей официальной культуры Ахеменидов, влияния персидского образа жизни на двор при сатрапах и реализации методов «иранизации» в провинциях Ликия и Фракия. В этой связи важно отметить, что изучение процессов «иранизации» и культурной интеграции является самым молодым и перспективным направлением в исследовании официальной культуры империи Ахеменидов. При этом следует признать наличие только одной магистральной линии изучения «иранизации» (предложенной М. Бросиас и дополненной К. Таплином), что обусловлено ее новизной в поле научных дискуссий.

1.3.2. Общие труды по истории искусства Ахеменидского Ирана

Обзор общих работ по истории искусства Ахеменидов следует начать с фундаментального труда «История искусства в Персии» (1892), написанного

---

[81] *Рунг Э.В.* Имперская идея в государстве Ахеменидов // Проблемы истории, филологии, культуры. № 4, 2015. С. 130-140

[82] *Рунг Э.В.* О сатрапских династиях в Ахеменидской державе: Фарнакиды в Даскилии // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. Т. 153. № 3. 2011. С. 87-94.

[83] *Brosius M.* Pax Persica and the Peoples of the Black Sea Region: Extent and Limits of Achaemenid Imperial Ideology” // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. Aarhus, 2010. P. 29-40

[84] *Brosius M.* Keeping Up with the Persians: Between Cultural identity and Persianization in the Achaemenid Period // Cultural Identity in the Ancient Mediterranean. Issues & Debates / Ed. by E.S.Gruen. Los Angeles, 2011. P. 135-149.

археологом Жоржом Перро и архитектором Шарлем Шипье в рамках многотомной «Истории искусства древности»[85]. Данная монография является одним из первых опытов полноценного исследования истории искусства Ахеменидского Ирана на материале архитектуры, скульптуры, глиптики и нумизматики.

Общим проблемам ахеменидского искусства посвящена работа немецкого археолога и историка восточного искусства Фридриха Зарре «Искусство Древней Персии» (1923)[86]. В ней автор рассматривает найденные археологами памятники древнеперсидского искусства, рассуждает о феномене официального ахеменидского искусства, его самобытности и значении в развитии всей древневосточной художественной традиции. Сторонником концепции самобытности искусства Ахеменидов был и бельгийский археолог Антон Моортгат: в своей публикации «Эллада и искусство Ахеменидов» (1926)[87] Моортгат отстаивал собственную ценность искусства Ахеменидов как в архитектуре, так и в области пластики и искусстве малых форм. Автор выделяет две основные тенденции в древнеперсидском искусстве: первая связана с официальным стилем, а вторая с более свободным искусством широкого круга и «повседневной жизни». Помимо этого, Моортгат доказывает тесную взаимосвязь скульптуры и искусства малых форм на основе схожих приемов художественного языка.

К числу довоенных работ следует отнести также девятитомный труд под редакцией американского востоковеда Артура У. Поупа[88], одного из первых специалистов по искусству Персии в США. Данное издание касается по большей части общих проблем искусства Ирана разных эпох. Сам Поуп публиковал в “A Survey of Persian Art…” свои статьи об архитектуре Персеполя, ритуальным

---

[85] *Perrot G., Chipiez Ch.* History of Art in Persia. London: Chapman and Hall; New York, A.C.: Armstrong and Son, 1892.
[86] *Sarre F.* Die Kunst des alten Persien. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.
[87] *Moortgat A.* Hellas und die Kunst der Achaemeniden // Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft. Bd. 2, Hf.1. 1926. S. 3-39.

функциям этого города, а также особенностях его скульптурного орнамента и стиля рельефов. О важности этого сборника свидетельствует его дальнейшая судьба: он будет переиздан в 1964 году в Японии и дополнен еще тремя томами новых публикаций большей частью специалистов из Азиатского института в Нью-Йорке, основанного Поупом в 1928 году.

Фундаментальный труд немецкого археолога Э.М. Херцфельда 1941 года[89] является итогом многолетних исследований ученого. Половина монографии посвящена древнейшим культурам Ирана эпохи каменного, медного и бронзового веков, а также контактов с Месопотамией. Архитектура и скульптура Ахеменидов рассматривается в двух отдельных главах. Автор уделяет особое внимание проблемам градостроительства, фортификационной системе столиц, назначению построек Ахеменидов, применения техники «анафиросиса» и происхождению ордерных форм. При рассмотрении скульптуры Херцфельд затрагивает ряд важных вопросов, связанных с иконографией (символ Ахурамазды, образы «гопатшахов», мотив трона на львиных лапах и др.), атрибуцией представителей 23 народов из рельефов процессий данников ападаны, их композиционного решения и интерпретации значения этих сцен.

Монография английского археолога Генри Франкфорта 1954 года[90] рассматривает общую проблематику древневосточного искусства от древнейших культур Шумера до падения империи Ахеменидов. Древнеперсидскому искусству посвящена отдельная глава, в которой затрагиваются вопросы формирования и развития иранского искусства на материале Луристанских бронз, клада Зивие и официальных памятников Ахеменидов в Пасаргадах, Сузах и Персеполе. Франкфорт отмечает истоки древнеперсидских ордерных форм в восточногреческих и кипрских прототипах, а также обозначает различия между

---

[88] A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Ed. by A.W. Pope. Vol. 1. London and New York: Oxford University Press, 1938.
[89] *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. London – New York: Oxford University Press, 1941.
[90] *Frankfort H.* The Art and Architecture of the Ancient Orient. Harmondsworth: Penguin, 1954.

ахеменидскими и ассирийскими дворцовыми рельефами. Кроме того, этому автору принадлежит публикация о скульптуре Ахеменидов (см. раздел 1.3.3.).

Труд французского археолога Андре Годара «Искусство Ирана» 1965 года[91] стал результатом многолетних исследований иранской художественной культуры. В монографии автор представляет панорамный взгляд на историю искусства Ирана от ее зарождения в IV тыс. до н.э. до мусульманской эпохи. Для нашей темы примечательны первые две главы, посвященные искусству Древнего Ирана и Ахеменидской традиции. Первая глава рассматривает, прежде всего, стилистику, иконографию и символическое содержание луристанских бронз – этой проблематике Годар также посвятил отдельную монографию[92]. Внимание уделяется и памятникам клада Зивие, представляющего художественный материал мидийской эпохи. В этой связи показательно, что А. Годару принадлежит первая публикация находок клада Зивие, в которой автор проводит параллели между маннейской и мидийской традицией[93]. Искусство Ахеменидского Ирана рассматривается на традиционном корпусе памятников из дворцовых комплексов Пасаргад, Суз и Персеполя. Автор акцентирует внимание на проблемах происхождения дворцовой архитектуры Ахеменидов, художественных приемов торевтики и его связи с мидийской традицией. Сильной стороной этого труда является наличие каталога ключевых памятников каждого из периодов и отдельных разделов, рассматривающих исторический контекст эпохи.

Значимой фигурой в исследовании вопросов искусства Ахеменидов является американский археолог Эдит Порада. Общая проблематика ахеменидского искусства рассматривается в ее монографии 1965 года «Искусство Древнего Ирана», выводы которой были суммированы и в краткой форме представлены в главе, написанной Порадой для «Кембриджской истории Ирана»

---

[91] *Godard A.* The Art of Iran / Transl. by M. Heron., ed. by M. Rogers. New York, 1965.
[92] *Godard A.* Les bronzes du Luristan. Paris: Les Editions G. Van Oest, 1931.
[93] *Godard A.* Le trésor de Ziwiyé (Kurdistan). Haarlem: Enschedé, 1950.

(«Классическая ахеменидская архитектура и скульптура»)[94]. В обеих ее публикациях отчетливо прослеживается интерес автора именно к классическим памятникам ахеменидского искусства. Такой подход станет магистральной тенденцией в исследовании художественного наследия древней Персии, что вполне закономерно ввиду количества и качества памятников, созданных в эту эпоху. Тем не менее, Порада в общих чертах разбирает и ранние, и более поздние древнеперсидские памятники, такие как ансамбль Пасаргад (проводя параллели между культурной политикой Кира Великого и Дария), а также дворец Артаксеркса II в Сузах. Во многом работы Порады являются хрестоматийными публикациями по архитектуре и пластике Ахеменидов, поскольку они в кратком виде отражали основные результаты научного изучения дворцовых комплексов в Сузах и Персеполе. Вполне логично, что они стали образцами для дальнейших публикаций о древнеперсидском искусстве классической эпохи.

Следует отметить, что 1960-70-е годы подарили советской науке целую плеяду талантливых археологов, историков древневосточного искусства и иранистов. Большую роль в исследовании искусства древней Персии сыграл выдающийся иранист-востоковед Владимир Григорьевич Луконин. Сфера его научных интересов – история и искусство древнего и раннесредневекового Ирана. Среди восьми десятков публикаций[95] Луконина следует выделить монографию 1977 года «Искусство Древнего Ирана»[96], в которой панорамно рассматривается развитие искусства Ирана на протяжении четырех эпох: мидийской, ахеменидской, парфянской и сасанидской. Луконин стремится показать при всем своеобразии каждого из периодов характерные общие черты, которые позволяют воспринимать искусство древнего Ирана как единую, цельную художественную систему, меняющуюся в своем развитии. Автор характеризует классический

---

[94] *Porada E.* The Art of Ancient Iran. N.Y., 1965; *Idem*. Classic Achaemenian Architecture and Sculpture // The Cambridge History of Iran / Ed. by I. Gershevitch. Vol. 2. Cambridge, 1985. P. 793-827.

[95] *Луконин В.Г.* Искусство Ирана / Искусство древнего Востока (Памятники мирового искусства). М., 1968.; *Луконин В.Г.* Древний и раннесредневековый Иран. Очерки истории культуры. М.: Наука. 1987 и др.

корпус памятников Ахеменидов (Пасаргады, Сузы, Персеполь), подробно разбирает произведения торевтики и искусства малых форм мидийского и ахеменидского времени, сопоставляя эти периоды друг с другом. Монография Луконина рассматривает основной круг проблем искусства древней Персии (в частности проблемы «канона», «портрета» и «имперского стиля» в искусстве Ахеменидов), а также новый в то время малоизученный материал мидийской торевтики и других областей протоиранского искусства.

Большое значение для изучения общих вопросов искусства Ахеменидов имеют также работы Реми Бушарля, археолога и директора Французского института по исследованию Ирана (IFRI). Помимо публикаций, относящихся к деятельности французской археологической экспедиции[97] в Сузах[98], Бушарль написал целый ряд научных статей, рассматривающих проблематику ахеменидского искусства на материале археологических находок в Пасаргадах[99], Сузах[100] и Персеполе[101]. Кроме того, некоторые публикации Бушарля касаются разработки вопросов, связанных с типологией сакральной архитектуры Ахеменидов[102] и особенностями древнеперсидской керамики[103].

---

[96] *Луконин В.Г.* Искусство Древнего Ирана. М.: Искусство, 1977.

[97] *Boucharlat R., Labousse A.* Le palais d'Artaxerxes II sur la rive droite du Chaour a Suse // CDAFI 10, 1979. P. 21-136.

[98] *Boucharlat R.* Suse et la Susiane a l'epoque achemenide: donnees archeologiques // Centre and Periphery: proceedings of the Groningen 1986 Achaemenid History IV / Ed. H. Sancisi-Weerdenburg & A. Kuhrt. Leyde, 1990. P. 145-175.

[99] *Boucharlat R.* Pasargadae // Iran 40, 2002. P. 279-282; См. также: *Boucharlat R.* Le Zendan de Pasargades: de la tour "solitaire" a un ensemble architectural. Donnees archeologiques recentes // A Persian Perspective: Achaemenid Essays in Memory of Heleen Sancisi Weerdenburg, Achaemenid History XIII / Ed. A. Kuhrt and W. Henkelman. Leiden, 2002. P. 79-99.

[100] *Boucharlat R.* Susa under Achaemenid Rule // Mesopotamia and Iran in the Persian Period: Conquest and Imperialism, 539-331 B.C. Proceedings of a Seminar in Memory of Vladimir G. Lukonin / Ed. J. Curtis. London. 1997. P. 54-67.

[101] *Boucharlat R.* The Palace and the Royal Achaemenid City: two case studies – Pasargadae and Susa // The Royal Palace Institution in the First Millennium B.C. Monographs of the Danish Institute at Athens. Vol. 4 / Ed. I. Nielsen. Athens. 2001. P. 113-123.

[102] *Boucharlat R.* Monuments religieux de la Perse achemenide. Etat des questions // Temples et sanctuaires. Séminaire de recherche 1981-1983. Travaux de la Maison de l'Orient / Dir. G. Roux. Lyon, 1984. P. 119-135.

[103] *Boucharlat R., Haerinck E.* Ceramics, XI: The Achaemenid Period // Encyclopaedia Iranica 5, 1992. P. 302-304.

Линию исследования проблем художественных контактов Ахеменидского Ирана с Грецией в новейшей историографии продолжает монография английского археолога и искусствоведа Джона Бордмэна (2000)[104], которая рассматривает вопросы взаимовлияния персидской и греческой культур. Будучи специалистом в области древнегреческой скульптуры[105], глиптики и ювелирного искусства[106], Бордмэн обращается к искусству Ахеменидов с точки зрения межкультурных связей, в частности, художественного влияния на древнеперсидское искусство ионийских мастеров. Автор отмечает характерную для древнегреческой традиции технологию каменной кладки, специфическую архитектурную орнаментацию, трактовку драпировок в скульптурных композициях, а также типологию ахеменидского многоколонного портика, восходящего к архитектурному решению ионических колоннад VI в. до н.э. или древнегреческого храма-диптера[107]. Следует признать, что автор придерживается общей «греческой ориентации» в вопросах происхождения искусства Ахеменидов. При этом Бордмэн указывает и на «волну иранизации» – влияния художественной традиции Ахеменидов на древнегреческое ювелирное искусство, оружие, форму керамических сосудов, декоративные мотивы и отдельные детали скульптуры[108].

Публикации отечественного ориенталиста Инны Николаевны Медведской посвящены памятникам Хасанлу и Сиалка[109], истории мидийского царства[110] и ахеменидского искусства. Одиннадцатая глава «Истории древнего Востока» (2004 г.), написанная И.Н. Медведской, крайне важна для отечественной иранистики, так как представляет собой подробный и объективный вариант изложения

---

[104] *Boardman J.* Persia and the West: An Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid Art. Thames & Hudson, London, 2000.
[105] См.: *Boardman J.* Greek Sculpture: The Archaic Period: A Handbook, London: Thames & Hudson. 1978; *Idem.* Greek Sculpture: The Classical Period: A Handbook, London: Thames & Hudson. 1985.
[106]*Boardman J.* Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical. London, 1970.
[107]*Boardman J.* Op. cit. 2000. P. 19-44, 53-65.
[108]Ibid. P. 207-17.
[109]*Медведская И.Н.* Сиалк В и Хасанлу IV: вопросы хронологии. // Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. Сборник статей памяти В.С. Ольховского. М., 2005. С. 107-126.

истории искусства Ахеменидов с ключевым набором памятников. Автору удалось панорамно рассмотреть памятники Пасаргад, Суз и Персеполя, а также искусство малых форм, что свидетельствует о большой работе по систематизации разных видов ахеменидского искусства, выявлению основных тенденций и проблем рассматриваемого материала. Среди новых публикаций И.Н. Медведской следует отметить статью 2016 года[111], исследующую процессы формирования архитектуры Мидийского царства, которая является прямым предшественником дворцового зодчества Ахеменидов.

В 2005 году в Британском музее проходит масштабная выставка «Забытая империя: мир Древней Персии», материалы которой были опубликованы в одноименном каталоге-монографии под редакцией доктора Дж. Кёртиса (главного хранителя коллекции Древнего Ближнего Востока Британского музея) и со-куратора выставки Н. Таллиса. Данное издание представляет собой фундаментальный коллективный труд виднейших специалистов по ахеменидской империи (П. Бриан, Дж. Симпсон, Ш. Размжой и др.), которые рассматривают основные вопросы истории, археологии, религии, административного управления, контактов с греческим миром и, конечно же, официального искусства Ахеменидов (5-7-ая главы о дворцовой архитектуре, торевтике и ювелирном деле[112]).

Завершает данный подраздел сборник статей 2010 года под редакцией Дж. Кёртиса и Дж. Симпсона[113], состоящий из материалов конференции «Мир Ахеменидской Персии», прошедшей в Британском музее в 2005 году. В сборник вошли статьи, касающиеся различных сторон изучения истории, культуры и

---

[110] См. последнюю монографию автора по истории Мидии: *Медведская И.Н.* История Мидийского царства: VII-VI вв. до н.э. СПб: Евразия, 2018.

[111]*Медведская И.Н.* К вопросу о становлении мидийской культуры // Кавказ и степь на рубеже эпохи поздней бронзы и раннего железа: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М.Н. Погребовой / Ред. А.С. Балахванцев, С.В. Кулланда. М., 2016. С. 186-198.

[112]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. London, 2005. P. 50-149.

[113] The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis and St. J. Simpson. London, 2010.

религии[114] ахеменидской империи; отдельные главы посвящены искусству Ахеменидов (4 глава), персидской нумизматике и глиптике (6 глава), а также торевтике (7 глава). Наиболее значимые статьи об искусстве рассматривают проблематику классической архитектуры Ахеменидов: вопросы происхождения многоколонных гипостильных залов, проблему влияния мидийского зодчества на ахеменидскую архитектуру и новые интерпретации назначения дворцов Персеполя, что крайне важно для исследования архитектуры персепольского ансамбля[115].

1.3.3. Научные работы по монументальному искусству Ахеменидов

Историю изучения монументального искусства Ахеменидов следует начать с работ историка искусства, специалиста по древнегреческому искусству Гизелы М.А. Рихтер. Во многом научная позиция Рихтер восходит еще к трудам Фуртвенглера. В своих работах 1940-х гг.[116] Рихтер, рассматривая скульптуру Ахеменидов, высказывает позицию о главенствующей роли греческих мастеров в становлении стиля древнеперсидского рельефа. Автор ссылается при этом на строительную надпись Дария в Сузах, в которой упоминались среди прочих мастеров греки-ионийцы. По мнению Рихтер, большая часть скульптурной декорации в Сузах и Персеполе была сделана греческими мастерами, в пользу этого свидетельствует и рисунок в греческом стиле, процарапанный на рельефе с изображением Дария[117]. Аналогичную позицию Рихтер занимает и в вопросе авторства греко-персидских печатей, которое приписывается ею тоже

---

[114]См. например: *Soudavar A.* The Formation of Achaemenid Imperial Ideology and Its Impact on the Avesta // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris. 2010. P. 111-138.

[115] *Gopnik H.* Why Columned Halls? // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris. 2010. P. 195-206; *Roaf M.* The Role of the Medes in the Architecture of the Achaemenids // Ibid., P. 247-253; *Razmjou S.* Persepolis: A Reinterpretation of Palaces and Their Function // Ibid., P. 231-245.

[116] *Richter G.M.A.* Greeks in Persia // AJA, Vol. 50, No. 1. 1946. P. 15-30; *Idem.* Archaic Art against its Historical Background. N.Y., 1949.

[117]*Richter G.M.A.* Op. cit. 1946. P. 26.

исключительно грекам[118]. Эти же выводы Рихтер повторила и в своей работе 1968 года, посвященной греческим и этрусским резным камням[119]. Однако подобное мнение об отсутствии самобытности искусства Ахеменидов и его полной зависимости от посторонних влияний кажется весьма односторонним и необъективным, что и будут доказывать оппоненты Рихтер.

Среди отечественных работ, несмотря на его общий характер, следует упомянуть первый том «Всеобщей истории архитектуры» под редакцией М.Я. Гинзбурга (1944)[120]. Он содержит отдельную главу об архитектуре Ирана эпохи Ахеменидов, в которой рассмотрены строительные материалы и техники, основные памятники древнеперсидской архитектуры, их характерные особенности. Наиболее ценным материалом данной главы является раздел об ордере в ахеменидской архитектуре, где подробно представлено развитие ахеменидских ордерных форм, тщательно описаны отличительные черты и пропорции колонн.

Следующая работа, которая вступает в полемику с Г.М.А. Рихтер, – публикация Г. Франкфорта «Ахеменидская скульптура»[121]. Исследователь признает заметный вклад греческих мастеров в формирование ахеменидской пластики, но считает, что персидский компонент сыграл ключевую роль в сложившемся синтезе традиций. Франкфорт рассматривает развитие древнеперсидской скульптуры в контексте историко-культурных реалий VI-IV вв. до н.э. В частности, одной из главных заслуг его статьи заключается в уточнении датировок рельефных композиций в дворцах Ахеменидов – автору удалось доказать, что скульптуры «дворца Р» в Пасаргадах датируются временем позднего правления Кира Великого.

---

[118] *Richter G.M.A.* The Late "Achaemenian" or "Graeco-Persian" Gems // Hesperia, Supplement Vol. 8, Commemorative Studies in Honor of Theodore Leslie Shear. 1949. P. 296.
[119] *Richter G.M.A.* Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans. London, 1968.
[120] Всеобщая история архитектуры. Т. 1 / Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944.
[121] *Frankfort H.* Achaemenian Sculpture // AJA, Vol. 50, No. 1. 1946. P. 6-14.

Скульптурной декорации дворцового комплекса Персеполя посвящена статья английского исследователя Р.Д. Барнетта[122], в которой автор дает подробный обзор истории открытия и археологического изучения Персеполя, а также список фрагментов рельефов Персеполя из различных музеев Европы и США с их описанием и размерами. В данной статье Барнетт детально разбирает рельефы процессии данников из ападаны Персеполя в контексте важной проблемы идентификации представителей 23 делегаций. В отличие от трудов Херцфельда и Шмидта, Барнетт предлагает принцип вертикального прочтения рельефов процессий делегаций ападаны Персеполя и свою атрибуцию некоторых изображенных представителей (сирийцев, киликийцев и согдианцев). Кроме того, автор затрагивает проблемы происхождения гипостильных залов в Пасаргадах, характера изобразительного искусства Мидии, а также степени его влияния на художественный язык придворного стиля персов.

Исследования дворцового зодчества персов продолжает важная статья ориенталиста Гезы де Франкович «Проблемы ахеменидской архитектуры» (1966)[123], в которой рассматриваются актуальные вопросы происхождения персидского гипостиля, реконструкции садово-парковой среды Персеполя, влияния типологии бит-хилани на формирование персидской дворцовой архитектуры, а также строительной техники архитектуры Ахеменидов.

Технической составляющей работы мастеров-каменотесов в дворцовых комплексах Ахеменидов посвящены исследования историка искусства и археолога Энн Б. П. Тилия. Совместно со своим супругом итальянским реставратором Дж. Тилия она проводила свои исследования в 1965-75 годах в Персеполе. Результатом этой работы стали две значительные публикации[124], в которых автор обоснованно считает, что барельеф с изображением Дария и

---

[122] *Barnett R.D.* Persepolis // Iraq. Vol. 19, No. 1. 1957. P. 55-77.

[123]*Francovich G.* Problems of Achaemenid Architecture // East and West. Vol. 16. 1966. P. 201-260.

[124]*Tilia A.B.* A Study on the Methods of Working and Restoring Stone and on the Parts Left Unfinished in Achaemenian Architecture and Sculpture // East and West 18, No. 1-2. 1968. P. 67-94.; *Idem*. Studies and restorations at Persepolis and other sites of Fárs. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1972.

наследника Ксеркса первоначально располагался в центральной части скульптурной композиции ападаны и позднее был перенесен Артаксерксом I в задние стены портика здания сокровищницы, где они были найдены экспедицией Шмидта. Кроме того, Тилия исследовала проблему цвета и роли полихромной окраски в оформлении ахеменидских рельефов и капителей, рассмотрела хронологию строительства стен террасы в Персеполе[125], а также иконографию древнеперсидских одежд и царских украшений в персепольских рельефах. Публикации Тилии значительно обогатили исследования проблем, связанных с искусством Ахеменидов, и в частности дворцового комплекса в Персеполе.

Искусствоведческие исследования продолжает труд историка искусства, специалиста в области Древнего мира, ученицы Марии Ивановны Максимовой, Наталии Михайловны Никулиной. Ее монография «Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана», подготовленная еще в 1970-е годы, но опубликованная только в 1990-х[126], посвящена проблематике взаимосвязей и художественных контактов Восточной Греции, Анатолии и Ахеменидского Ирана. Автор рассматривает ее на широком материале монументального искусства и глиптики. В книге анализируется процесс формирования официального стиля в ахеменидском искусстве, влияний на него художественных традиций древневосточных государств (Ассирии, Вавилонии, Мидии, Элама, Египта) и Древней Греции, создания собственно персидского и смешанного стиля на обширных территориях Ахеменидской империи. Особый акцент был сделан на изучении искусства периферийных областей империи и произведений глиптики греко-персидского стиля, включая раннеэллинистические геммы с ахеменидскими

---

[125] *Tilia A.B.* New Contributions to the Knowledge of the Building History of the Apadana: Discovery of a Wall on the Inside of the Facade of the Eastern Apadana Stairway // East and West. 1968. Vol. 18. P. 96-108.

[126] *Никулина Н.М.* Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана. М.: Искусство, 1994.

чертами[127]. Тему культурно-исторических контактов в Средиземноморье и Передней Азии в I тыс. до н.э. продолжают и другие работы этого автора[128].

Основные вопросы, связанные с формированием древнеперсидского искусства, затрагивают труды шведского археолога и знатока древневосточного искусства Карла Ниландера. В монографии «Ионийцы в Пасаргадах…» (1970)[129] Ниландер размышляет над проблемой происхождения официального стиля, дворцовой архитектуры, скульптурной декорации Ахеменидов и степени участия греческих мастеров в формировании древнеперсидского искусства на материале памятников Пасаргад. Ниландер подробно и тщательно исследовал вопрос участия иностранных мастеров в этих работах, ссылаясь в том числе на строительную надпись Дария из Суз и анализ строительной техники в постройках Пасаргад. На основе этого автор выдвигает тезис о совместной работе лидийских и ионийских мастеров-строителей над архитектурно-пластическим оформлением дворцового комплекса в Пасаргадах и как следствие влиянию греко-малоазийской художественной традиции на становление официального ахеменидского искусства. В своей публикации 1979 года «Ахеменидское имперское искусство»[130] Ниландер одним из первых затрагивает актуальный вопрос о взаимодействии царской власти и искусства, в результате которого и возник художественный феномен имперского стиля. Одновременно автор рассматривает вопрос о пропагандистских функциях ахеменидского искусства и ее воздействия.

Исследованию ахеменидской пластики посвящена работа американского профессора Энн Фаркас «Ахеменидская скульптура» (1974)[131]. В ней автор

---

[127] См. также статьи по глиптике Н.М. Никулиной в следующем подразделе (1.3.4).

[128] См.: *Никулина Н.М.* Сузы и их роль в формировании художественного стиля в ахеменидском искусстве. // Иранский мир II-I тыс. до н.э. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Э.А. Грантовского и Д.С. Раевского. / Редкол. Г.Ю. Колганова и др. Вып. 7. М., 2013. С. 64-71; *Никулина Н.М.* О раннем этапе формирования официального художественного стиля в искусстве ахеменидского Ирана // Amant alterna Camenae: Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова. М.: Издатель Степаненко, 2017. С. 361-370.

[129] *Nylander C.* Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture. Uppsala, 1970.

[130] *Nylander C.* Achaemenid imperial art // Power and Propaganda: A Symposium on Ancient Empires, edited by M. T. Larsen. Copenhagen. P. 345-355.

[131] *Farkas A.* Achaemenid Sculptures. Leiden, 1974.

сосредотачивается на изучении проблемы работы восточногреческих мастеров в дворцовых комплексах персов и их вклада в формирование классической скульптуры Ахеменидов. Фаркас приходит к заключению, что «иностранные скульпторы, в основном греки, создали Ахеменидское искусство»[132]. Этот тезис подтверждается автором особенностями техники исполнения скульптурных работ и трактовки драпировок. При этом невозможно согласиться с мнением Фаркас о том, что Бехистунский рельеф был полностью выполнен греческими мастерами – в этом важном памятнике прослеживаются отдельные греческие черты, но по своей иконографии и принципу исторической репрезентации он ближе к древневосточному месопотамскому искусству. Более взвешенную позицию Э. Фаркас занимает в главе о Бехистунском рельефе в «Кембриджской истории Ирана» (1985), где стиль этого памятника рассматривается как симбиоз раннеахеменидской пластики с ассирийским наследием[133]. Кроме того, автором затрагиваются важные вопросы происхождения и иконографии древнеперсидского костюма.

Продолжая исследования Ниландера, выходит монография 1979 года[134] американского историка искусства Маргарет Кул Рут, посвященная сложению имперской иконографии в изобразительном искусстве Ахеменидов, в которой автор сосредотачивает свое внимание на политическом и идеологическом аспектах древнеперсидского искусства, концепции репрезентации царской власти в ахеменидской изобразительной традиции, создании определенных иконографических типов, таких как «Великий царь», «непобедимая персидская армия» и сама «ахеменидская империя», представленная как единый целый организм в сумме всех своих частей. В этой монографии М.К. Рут впервые выделяет термин «официальное искусство и стиль Ахеменидов» и водит концепцию “Pax Persiana” в качестве обозначения идеального имперского

---

[132] Цит. по: *Farkas A.* Op. cit. 1974. P. 37.

[133] *Farkas A.* The Behistun Relief // The Cambridge History of Iran. Vol. 2: The Median and Achaemenian Periods / Ed. by I. Gershevitch. Cambridge, 1985. P. 829.

миропорядка в идеологии персов[135]. Помимо этого, Рут принадлежит еще одна важная публикация, посвященная сравнению фриза Парфенона и рельефов ападаны в Персеполе[136]. В этой статье автор сопоставляет два главных скульптурных памятника древней Греции и Персии, критически сравнивая нарративную структуру рельефов и их тематическое содержание, а также возможности использования персидских пластических мотивов в древнегреческом искусстве. Рут приходит к важному выводу, что в действительности программа фриза Парфенона была выполнена с большой степенью воздействия традиции ахеменидских рельефов, имперской репрезентативной образности, обогатившей греческий фриз новыми концепциями прославления власти и граждан полиса.

Важная статья археолога и ираниста Вольфрама Кляйсса 1980 года[137] рассматривает проблему формирования и развития классической типологии дворца в архитектуре Ахеменидов на протяжении VI-V вв. до н.э. Автор предлагает свой вариант реконструкции сгоревшей ападаны эпохи Дария I в Сузах, которая, по мнению Кляйсса, по своей композиции напоминала незаконченный дворец в Дашт-и Гохаре, представляющий тип «протоападаны». Общие вопросы истории дворцовой архитектуры Ирана рассматриваются в монографии В. Кляйсса[138].

Вопросам атрибуции и верификации ахеменидских памятников в коллекциях музеев мира посвящены работы археолога Оскара В. Маскареллы. Несмотря на скептическое отношение к его публикациям со стороны музейного сообщества, труды Маскареллы предоставляют аргументированный критический взгляд на те ахеменидские артефакты, провенанс которых вызывает сомнения. К

---

[134] *Root M.C.* The King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire. Acta Iranica 19. Leiden: Brill, 1979.
[135] Ibid. P. 1-3, 309-311.
[136] *Root M.C.* The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship // AJA. 1985. Vol. 89. P. 103-120.
[137] *Kleiss W.* Zur Entwicklung der achaemenidischen Palastarchitektur // Iranica Antiqua, Vol. 15. 1980. S. 199-211.
[138] *Kleiss W.* Die Entwicklung von Palästen und palastartigen Wohnbauten in Iran. Wien, 1989.

числу таких публикаций можно отнести статью 1980 года[139] и большую монографию 2000 года[140], в которой рассматривается сложная проблема фальсификаций и подделок на материале древневосточных коллекций европейских и американских музеев. Кроме того, Маскарелле принадлежит публикация о вопросе принадлежности части предметов из Клада Окса[141] и Зивие[142] к искусству Мидии[143].

Крайне важной работой по изучению ахеменидских рельефов является монография британского археолога Майкла Рофа «Скульптура и скульпторы в Персеполе» (1983)[144]. Данный труд представляет собой первое масштабное исследование стилистики дворцовых рельефов Персеполя с выделением отметок мастеров и привлечением математического кластерного анализа для идентификации работы отдельных скульпторов и бригад мастеров. На материале рельефов ападаны Роф рассматривает проблемы технологии изготовления скульптурной декорации, методов организации труда, изобразительных канонов, системы пропорций и этапов возведения всего дворцового комплекса. Не менее примечательна его статья о найденной статуе Дария из Суз в сборнике “Cahiers de la Delegation archeologique francaise en Iran” за 1974 год[145]. В этом же издании представлены статьи Д. Стронаха, Ж. Трише и Ф. Валла о новой находке экспедиции Ж. Перро с переводом египетской[146] и эламско-акадской надписей[147]

---

[139]*Muscarella O.W.* Excavated and Unexcavated Achaemenian Art // Ancient Persia: The Art of An Empire / Ed. D. Schmandt-Besserat. Malibu, 1980. P. 23-42.

[140] *Muscarella O.W.* The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures. Groningen, 2000.

[141]Невозможно согласиться с гиперкритическими доводами ученого против подлинности большей части клада Окса – *Muscarella O.W.* Museum Constructions of the Oxus Treasures: Forgeries of Provenance and Ancient Culture // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 9. 2003. P. 259-275; более объективный взгляд представлен в: *Curtis J.* The Oxus Treasure in the British Museum // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 10. 2004. P. 313–333.

[142]О проблеме провенанса вещей из клада Зивие см.: *Muscarella O.W.* “Ziwiye” and Ziwiye: The Forgery of a Provenience // Journal of Field Archaeology 4, 1977. P. 197-219.

[143]*Muscarella O.W.* Median Art and Medizing Scholarship // Journal of Near Eastern Studies, № 46-2. 1987. P. 109-127.

[144] *Roaf M.* Sculptures and Sculptors at Persepolis / Iran, XXI. London, 1983

[145] *Roaf M.* The subject peoples on the base of the statue of Darius // CDAFI 4, 1974. P. 73-160.

[146]*Yoyotte J.* Les inscriptions hieroglyphiques de la statue de Darius a Suse // CDAFI 4, 1974. P. 181-183.

на статуе. М. Рофу также принадлежат публикации, посвященные изучению данных о скульпторах в клинописных табличках из архивов Персеполя и проблемы системы мер Ахеменидов в Персеполе[148].

Результатом исследования памятников Персеполя американским специалистом Николасом Д. Кахиллом стала его статья «Сокровищница в Персеполе…» (1985)[149]. Автор обращается к письменным источникам, эпиграфическим и археологическим данным для определения функций отдельных частей здания сокровищницы Персеполя, что позволило сделать вывод об изменении назначения этого сооружения после его перестройки в конце V в. до н.э.

Совместный труд отечественных археологов Бориса Анатольевича Литвинского и Рубена Игоревича Пичикяна «Эллинистический храм Окса в Бактрии» 2000 года[150] является результатом их многолетних раскопок на Тахти-Сангине. В контексте исследования происхождения архитектурной композиции храма Окса, Литвинский обращается к проблеме генезиса типа колонного зала в древнеиранском зодчестве[151]. Разбирая тип построек бит-хилани и связанную с этим проблему происхождения айванной композиции, исследователь находит общие черты между дворцовой архитектурой Ахеменидов и композиционным решением храма Окса. В разделе «Дворцы Ахеменидов» автор затрагивает актуальные вопросы происхождения архитектуры древнеперсидского дворца и ее развития на протяжении VI-IV вв. до н.э. Отдельный раздел монографии посвящен рассмотрению типологии позднеахеменидских храмов в Сузах и Персеполе.

---

[147] *Vallat F.* La triple inscription cuneiforme de la statue de Darius I // CDAFI 4, 1974. P. 157-166.

[148] *Roaf M.* Texts about the Sculptures and Sculptors at Persepolis // Iran, Vol. 18. 1980. P. 65-74; *Idem.* Persepolis Metrology // Iran, Vol. 16. 1978. P. 67-78.

[149] *Cahill N.* The Treasury at Persepolis: Gift-Giving at the City of the Persians” // AJA. 1985. Vol. 89, No. 3. P. 373-389.

[150] *Литвинский Б.А., Пичикян И.Р.* Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан) Т. 1 Раскопки. Архитектура. Религиозная жизнь. М., 2000.

[151] Пятой главе монографии предшествовала статья Б.А. Литвинского: *Литвинский Б.А.* К генезису архитектурно-планировочных схем восточноиранского эллинизма // ВДИ, № 4. 1996. С. 3-16.

Статья иранского исследователя Шахроха Размжой 2002 года[152] рассматривает уникальную находку французских археологов в Сузах – древнеперсидский памятник круглой скульптуры, статую Дария. Автор подробно исследует проблему перемещения этого памятника из Египта в Иран, его размещения в новом архитектурном контексте, а также сохранности статуи с выделением возможных причин повреждений. Помимо этой статьи, Размжой является автором важной публикации 2004 года[153], в которой на основе клинописных документов из фортификационного архива Персеполя анализируется церемония «Лан», специфика ее проведения, степень распространенности, а также ее отражение в изобразительном искусстве Ахеменидов. Именно последний аспект особенно интересен в контексте проблемы интерпретации ряда рельефов «царских слуг» из построек южной части Персеполя, что вносит изменения в общепринятые представления о назначении этих сооружений.

Последние исследования полихромии рельефов и монументальной живописи Персеполя связаны с докторской диссертацией Александра Найджела (2010)[154]. Этот труд исследует особенности техники изготовления живописи. Автор также использует химический анализ для подробного изучения остатков пигментов, а также предлагает свои варианты реконструкции полихромной декорации памятников Персеполя.

В связи с ахеменидской скульптурой стоит упомянуть статью историка-египтолога Ивана Андреевича Ладынина[155], посвященную египетской статуе

---

[152] *Razmjou S.* Assessing the damage: notes on the life and demise of the Statue of Darius from Susa // Ars Orientalis, Vol. 32, 2002. P. 81-104.

[153] *Razmjou S.* The Lan ceremony and other ritual ceremonies in the Achaemenid period: The Persepolis Fortification Tablets // Iran, Vol. 42. 2004. P. 103-117.

[154] *Nagel A.* Colors, Gilding and Painted Motifs in Persepolis: Approaching the Polychromy of Achaemenid Persian Architectural Sculpture, c. 520-330 B.C. (Diss.). University of Michigan, 2010. Ее основные результаты опубликованы в: *Nagel A.* Color and Gilding in Achaemenid Architecture and Sculpture // The Oxford Handbook of Ancient Iran / Ed. D.T. Potts. Oxford, 2013. P. 596-621.

[155] *Ладынин И.А.* Статуя Дария I из Суз: к интерпретации памятника в свете религиозно-идеологических представлений Египта и Передней Азии // Вестник древней истории. 2011. №1. С. 3-27.

Дария из Суз, которая рассматривается в контексте политических и религиозных традиций древнего Египта и Персии. Особое внимание уделено определению происхождения, первоначального местонахождения и датировки статуи, а также причинам ее вывоза Ксерксом.

В 2015 году была опубликована статья отечественных археологов Геннадия Андреевича Кошеленко и Васифа Абидовича Гаибова «Ранняя сакральная архитектура иранских народов»[156], в которой проведен анализ особенностей и развития зороастрийских храмовых сооружений Мидии, Персии, Элама, Дрангианы, Хорезма, Бактрии, Согда и Маргианы, т.е. сакральной архитектуры большей части империи Ахеменидов.

1.3.4. Труды по прикладному искусству Ахеменидов

В контексте изучения искусства малых форм Ахеменидов внимания заслуживают труды знаменитого немецкого историка античного искусства Адольфа Фуртвенглера, в первую очередь его работа «Античные геммы: история камнерезного искусства в классической древности» (1900)[157], в которой автор касается проблематики древнеперсидского искусства малых форм – происхождения греко-персидских гемм, взаимодействия греческих мастеров и персидских заказчиков, а также классификации произведений греко-персидских круга. При исследовании античного искусства Фуртвенглер неизбежно обращался к вопросам, сохраняющим свою актуальность по сей день: к проблеме взаимовлияний греческой и персидской художественной традиции и к проблеме объективной атрибуции памятников смешанного круга. Именно Фуртвенглер вводит в научный оборот термин «придворный стиль» (“hofstil”) для обозначения столичных печатей Ахеменидов. Спустя десятилетия он распространится на все

---

[156] *Кошеленко Г.А., Гаибов В.А.* Ранняя сакральная архитектура иранских народов // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры». Том IV. 2015. С. 63-99.

[157] *Furtwängler A.* Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Band 2. Berlin: Gesecke & Devrient, 1900.

персидское прикладное искусство, а также на столичные монументальные памятники. Заслуга Фуртвенглера состоит в том, что он выделил греко-персидскую группу гемм из прочих в глиптике Древнего мира сер. I тыс. до н.э. Впоследствии в научных кругах разгорится дискуссия, подробнее о которой мы скажем ниже: одни специалисты по глиптике (например, М.В. Максимова) будут говорить об их персидском происхождении; другие, такие как Т.Книпович и Г. Рихтер, о принадлежности к греческой традиции. В 1966 г. в кандидатской диссертации Н.М. Никулиной «Искусство восточногреческого и греко-персидского круга по материалам глиптики V–IV веков до н.э.»[158] было высказано другое мнение, согласно которому группа этих гемм была связана с Малой Азией. Автором также поднят вопрос о смешанном стиле более широко, в связи с искусством этого региона в целом. Впоследствии дискуссии о происхождении греко-персидской глиптики привели исследователей к более широкой постановке вопроса о греко-персидском искусстве и официальном стиле, существовавшем в древнеперсидской империи.

В первой трети XX века появляются и фундаментальные исследования, посвященные отдельным комплексам иранских памятников, прежде всего, кладам. Исследованию Амударьинского клада посвящена монография английского искусствоведа, куратора отдела Древностей Британского музея Ормонда М. Дальтона (1905)[159]. Автором была проведена колоссальная исследовательская работа по классификации и атрибуции более 170 произведений ювелирного искусства, торевтики, нумизматики, входящих в состав клада. Труд Дальтона выдержал два переиздания[160] и посей день остается основной публикацией о кладе Окса, сохраняющей свою актуальность.

---

[158] *Никулина Н.М.* Искусство восточно-греческого и греко-персидского круга V-IV вв. до н.э. По материалам глиптики. (Дисс.). М., 1965.

[159] *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus with other objects from ancient Persia and India. London, 1905.

[160] *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metal-work. 2nd edition. London, 1926; *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metal-work. 3rd edition. London, 1964.

В 1920-е годы начинает складываться советская школа иранистики. В этот период появляются первые работы, касающиеся в основном материала ахеменидской глиптики в коллекциях советских музеев. В этой связи примечательна статья антиковеда Татьяны Николаевны Книпович «Греко-персидские резные камни Эрмитажа» (1926), в которой автор отстаивает концепцию персидского авторства эрмитажных греко-персидских гемм. Сопоставляя их с произведениями греческой глиптики, Книпович приходит к заключению, что стилистические особенности греко-персидских гемм близки к древнеперсидским традициям резных камней и соответственно они происходят из «одного художественного круга»[161]. Помимо этого, Книпович представила подробное описание стиля греко-персидских гемм и более дифференцированную датировку этих произведений. Вслед за Книпович исследование проблемы взаимосвязи греческого и персидского искусства на материале глиптики продолжает отечественный историк и археолог Мария Ивановна Максимова. Ее статья в «Вестнике немецкого Археологического института» за 1928 год[162] суммировала опыт Книпович – Максимова аргументированно обосновала концепцию персидского авторства греко-персидской глиптики. Главный вывод этой статьи состоит в том, что резчиками этих гемм были персидские мастера, испытавшие большое влияние образцов греческого искусства. Что касается стиля этих гемм, то Максимова доказывает, что он имеет смешанный, синтетический характер, так как вобрал в себя черты греческой художественной традиции, при сохранении своей персидской самобытности. Статья Максимовой оказалась весьма актуальной для своего времени, с одной стороны благодаря научной обоснованности выдвинутых автором тезисов, с другой вследствие повышенного интереса к восточной культуре и искусству в конце 1920-х годов.

---

[161]*Книпович Т.Н.* Греко-персидские резные камни Эрмитажа // Гос. Эрмитаж. Сборник, вып. 3. Ленинград, 1926. С. 57.
[162]*Maximova M.I.* Griechisch-persische Kleinkunst in Kleinasien nach den Persekriegen // Arch. Anz., 1928. S. 647-678.

Исследованию ахеменидских ювелирных украшений из коллекции Института Востоковедения Чикаго посвящена статья американского археолога Хелен Дж. Кантор 1957 года[163]. Автор представляет результаты химического изучения состава металлов и техники припоев, а также рассматривает стилистику украшений Ахеменидов из коллекции Института и их аналогии в иранском и скифском искусстве. Статья французского археолога Пьера Амандри (1958)[164] исследует ювелирное искусство персов на материале браслетов ахеменидского круга из Ирана, Кипра, Бактрии (клад Окса) и Лидии, которые наглядно доказывают существование единых канонов официального стиля в искусстве центра и периферии империи.

Исследования прикладного искусства Ахеменидов продолжают работы Наталии Михайловны Никулиной. На рубеже 1960-70-х гг. в зарубежной и отечественной периодике вышел ряд ее статей, посвященных восточногреческому и так называемому греко-персидскому искусству, в первую очередь глиптике: «Малоазийская глиптика второй половины V-IV вв. до н.э. и проблема восточногреческого и «греко-персидского» искусства» (1969); «К вопросу о восточногреческом и “греко-персидском” искусстве» (1969); «Восточногреческая и «греко-персидская» глиптика» (1971)[165]. В этих работах дискуссионный вопрос о восточногреческом и греко-персидском искусстве в глиптике Н.М. Никулина решает по-своему, выделяя греческую-ионийскую, персидскую группу памятников и группу малоазийского происхождения, испытавшую влияние и того, и другого искусства. Более дифференцированный подход к проблеме греко-персидских гемм позволил автору раскрыть специфику каждой из выделенных групп и более точно атрибутировать ряд произведений глиптики.

---

[163] *Kantor H.J.* Achaemenid Jewelry in the Oriental Institute // JNES, Vol. 16, №1. 1957. P. 1-23.
[164] *Amandry P.* Orfèvrerie achéménide // Antike Kunst, 1. Jahrg., H. 1. 1958. P. 9-23.
[165] *Никулина Н.М.* К вопросу о восточногреческом и «греко-персидском» искусстве (по материалам глиптики V-IV вв. до н.э.) // ВДИ, № 3. 1969. С. 106-120; *Nikulina N.M.* La glyptique grecque orientale et “greco-perse” // Antike Kunst. 1971. № 4. P. 90-106.

Проблематику иконографии Ахеменидов на материале глиптики рассматривает публикация 1978 года[166] английского археолога и востоковеда Роджера Мури. Автор выделяет и анализирует ряд устойчивых иконографических типов («повелитель животных», символ Ахурамазды, алтари огня, кормящие животные, петухи) в печатях «придворного стиля», которые перекликаются и с образцами ювелирного искусства персов. Кроме того, Р. Мури является автором исследований различных прикладных техник Ахеменидов: методов золочения в серебряных произведениях торевтики официального стиля[167] и происхождения полихромной техники перегородчатой инкрустации в ювелирных украшениях Ахеменидов[168].

В 1979 году при участии В.Г. Луконина в качестве научного редактора был опубликован каталог выставки «Сокровища Окса из Британского музея в Эрмитаже»[169], автором которого стал востоковед, специалист в области истории и культуры Средней Азии Евгений Владиславович Зеймаль. Этот каталог касается различных проблем изучения клада Окса, как то атрибуция и локализация отдельных произведений торевтики и ювелирного искусства, классификация богатого нумизматического материала клада, а также определения исторического контекста возникновения этого собрания.

Общей проблематике ювелирного искусства Ахеменидов посвящена монография профессора Эллен Рехм (1992)[170], написанная на основе диссертации. Автор затрагивает актуальные вопросы техники изготовления, классификации и интерпретации семантики мотивов, изображенных на украшениях.

---

[166] *Moorey P.R.S.* The Iconography of an Achaemenid stamp-seal acquired in the Lebanon // Iran, Vol. 16. 1978. P. 143-154.
[167] *Moorey P.R.S.* The Technique of Gold-Figure Decoration on Achaemenid Silver Vessels and its Antecedents // Iranica Antiqua, Vol. 23. 1988. P. 231-246.
[168] *Moorey P.R.S.* Material Apects of Achaemenid Polychrome Decoration and Jewellery // Iranica Antiqua, Vol. 33. 1998. P. 155-171.
[169] *Зеймаль Е.В.* Амударьинский клад: каталог выставки. Л.: Искусство. 1979.
[170] *Rehm E.* Der Schmuck der Achämeniden. Münster, 1992.

Тему греко-персидских контактов на материале искусства малых форм развивает публикация американского археолога Ставроса Паспаласа (2000)[171], которая на материале находок фрагментов ахеменидской мебели в Македонии исследует проблему «иранизации» в целом восточногреческого искусства, а также способов распространения художественного влияния официального стиля персов.

В 2010 году была опубликована коллективная статья реставраторов О. Монжиатти, Н. Микс и куратора отдела Ближнего Востока Британского музея Дж. Симпсона[172], в которой проанализирована техническая сторона ювелирного искусства Ахеменидов. Авторы исследуют с помощью современных методов рентгеновского анализа и электронных микроскопов состав золота, особенности изготовления, конструкции креплений и реставрации знаменитой золотой модели колесницы из клада Окса.

Новейшие исследования техники ювелирного искусства и торевтики Ахеменидов представлены в публикации специалиста Барбары Р. Армбрустер (2010)[173]. На примере памятников из клада Окса автор изучает технику по утрачиваемой модели, технологи полихромной инкрустации, методы пайки и полировки, а также реконструирует особенности ювелирной мастерской эпохи Ахеменидов.

1.3.5. Научные публикации по искусству северных провинций империи

Работы по художественной жизни северных сатрапий Ахеменидов открывают публикации отечественного археолога, востоковеда Якова Ивановича Смирнова. Среди дореволюционных работ автора выделяется монументальный труд, в котором впервые изданы ахеменидские памятники торевтики (протома от

---

[171] *Paspalas S.A.* On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms // AJA. 2000. Vol. 104, No. 3. P. 531-560.

[172] *Mongiatti A., Meeks N., Simpson S.J.* A Gold Four-horse Model Chariot from the Oxus Treasure: a Fine Illustration of Achaemenid Goldwork // Technical Research Bulletin of the British Museum. 2010. P. 27-38.

[173] *Armbruster B.R.* Technological Aspects of Selected Gold Objects in the Oxus Treasure // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris, 2010. P. 397-408.

ритона и фиала) из Казбекского клада[174]. Не менее ценной является монография Смирнова «Ахалгорийский клад» (1934), в которой впервые рассматривался комплекс памятников ювелирного искусства и торевтики из богатого погребения Ахалгори, затрагиваются вопросы техники их изготовления и возможных персидских аналогий.

Отечественные публикации 1960-х гг. открываются научными статьями археолога Г.А. Тирацяна, в которых последовательно поставлен вопрос о влиянии официального искусства Ахеменидов на художественную культуру сатрапии Армения. Эти работы посвящены проблемам периодизации и характеристики материальной культуры этого региона в V-IV вв. до н.э.[175], а также развитию ювелирного искусства и торевтики под влиянием официального стиля Ахеменидов[176].

Изучение находок памятников торевтики из клада Эребуни представлено в статье Б.Н. Аракеляна 1971 года[177]. Автор рассматривает проблему происхождения формы ритона и их типов в древневосточной торевтике, аналогии сосудов из Эребуни в других памятниках металлопластики из сатрапии Армения. На основе анализа стилистики серебряных сосудов из клада Эребуни Аракелян предлагает их датировку и возможное происхождение. Отдельный раздел статьи посвящен вопросам назначения ритонов и их культово-парадных функций. В этой связи примечательна точка зрения археолога Б.Н. Аракеляна, который связал выбор материала ритона с животным, изображенным на протоме. Это теория основана на зодиакальных мифах древней Армении и привлекаемых

---

[174]*Смирнов Я.И.* Алхагорийский клад. Тифлис, 1934. Среди дореволюционных работ археолога выделяется труд, в котором впервые изданы ахеменидские памятники из «Казбегского клада»: *Смирнов Я.И.* Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб: Издание Имп. Археологической Комиссии ко дню 50-летия её деятельности. 1909. С.7, табл. III.

[175]*Тирацян Г.А.* Некоторые черты материальной культуры Армении и Закавказья V-IV вв. до н.э.// Советская Археология, № 3. 1964. С.64-78; *Тирацян Г.А.* Опыт периодизации истории материальной культуры древней Армении. (VI в. до н. э.— III в. н. э.) // Известия АН Арм. ССР. Общественные науки, №2. 1957. С. 77-90.

[176]*Тирацян Г.А.* К вопросу о торевтике и ювелирном деле Армении в ахеменидское время. // Историко-филологический журнал, № 1, Ереван. 1969. С. 87-106

космогонических представлениях Передней Азии. В результате исследователь выделяет дихотомическую пару зодиакальных образов: бык, горный козел, олень («лунный цикл» – серебро); лев, грифон и овн («солнечный цикл» – золото)[178]. К сожалению, эта модель не объясняет наличие серебряных ритонов с протомами грифонов из Эрзинджана и Фракии, а также головой барана (овна) из Эрмитажа. Однако, определенная закономерность, выявленная Б.Н. Аракеляном, между протомой и выбором материала ритона действительно прослеживается.

Не меньшее значение для изучение искусства северных сатрапий имеет фундаментальное издание серии из 20 томов «Археология СССР» («Археология») Института Археологии Академии Наук с 1981 по 2003 гг. Материал ахеменидской архитектуры и престижного искусства в северных провинциях (Сары-Тепе, Цихиагора, Самадло) рассматривается в 7-м томе «Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии» под общей редакцией академика Б.А. Рыбакова (1985)[179].

Наконец, в 1990-е гг. в литературе остро обозначается интересующая нас проблема взаимодействия столичного и провинциального искусства в Древнем Иране. В 1991 г. выходит статья археолога О.Д. Лордкипанидзе[180], основу которой составляют результаты многолетних раскопок городища Вани 1960-80-х гг. В этой статье автором дана характеристика всех четырех исторических периодов существования Вани (VIII в. до - I в. н.э.), а также проанализированы памятники ахеменидского круга из здешних погребений. Проблеме влияния официальной персидской культуры на памятники Алтын-Тепе II посвящена статья американского археолога Джефри Д. Саммерса[181], изучившего основные фазы

---

[177] *Аракелян Б.Н.* Клад серебряных изделий из Эребуни // СА. №1. 1971. С. 143-158.
[178] См. подробнее – Там же, с. 154-157.
[179] Археология СССР: Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии / Под общ. ред. Б.А. Рыбакова. М., 1985.
[180] *Lordkipanidze O*. Vani: An Ancient City of Colchis // Greek, Roman and Byzantine Studies. Vol. 32. № 2, 1991. P. 151-195.
[181] *Summers G.D.* Archaeological Evidence for the Achaemenid Period in Eastern Turkey // Anatolian Studies, Vol. 43. 1993. P. 85-108.

строительства комплекса Алтын-Тепе, включая перестройки части сооружений в ахеменидский дворец.

Исключительную важность для нашей темы имеет статья французского искусствоведа Асадуллы С. Меликяна-Ширвани «Интернациональный Ахеменидский стиль» (1993)[182], в котором впервые был поднят вопрос об интернациональном характере официального стиля Ахеменидов. Автор аргументированно доказывает концепцию единого художественного стиля персидских произведений с небольшими локальными вариациями, опираясь на памятники торевтики, происходящие из Анатолии и Армении. Данный тезис будет развит в настоящем исследовании на материале не только престижного искусства (торевтики и ювелирных украшений), но и архитектуры северных областей империи.

Армянский археолог Ф.И. Тер-Мартиросова кроме значимых археологических работ (см. приложение I) является автором ряда других публикаций. В статье 2000 года[183] Тер-Мартиросов рассматривает актуальные вопросы административного устройства 18 и 15 сатрапий, а также северных границ империи Ахеменидов в Закавказье. В сборнике «Царская дворцовая организация в I тыс. до н.э.» 2001 года опубликована статья Тер-Мартиросова[184], исследующая проблему типологии колонных залов ахеменидской эпохи в провинциальной архитектуре сатрапии Армения.

Исследованию торевтики ахеменидского круга из Грузии посвящен доклад Ю. Гагошидзе, прочитанный в 2003 году на семинаре в университете Орхуса[185].

---

[182] *Melikian-Chirvani A. S.* The International Achaemenid Style // Bulletin of the Asia Institute. 1993. Vol. 7, Iranian Studies in Honor of A.D.H. Bivar. P. 111-130.

[183] *Ter-Martirosov F.I.* Die Grenzen der achaimenidischen Gebiete in Transkaukasien // AMIT, 32, 2000. S. 243-252.

[184] *Ter-Martirosov F.* 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 Athens, 4 / Ed. I. Nielsen. 2001. P. 155-163.

[185] Тезисы доклада: *Gagoshidze I.* Achaemenid and Achaeminidizing Silver Vessels found in Georgia // Paper delivered at the University of Aarhus 26 September 2003. Seminar in the occasion of the 60th birthday of N. Hannestad and L. Hannestad, 2003. URL: http://www.pontos.dk/publications/papers-presented-orally/oral-files/Gag_vessels.htm (дата обращения 18.03.2018).

Автор последовательно рассматривает историю находок, стилистику декорации сосудов и их возможные аналогии в торевтике официального стиля из Ирана и Малой Азии. Кроме того, Гагошидзе затрагивает вопросы сохранения черт официального стиля Ахеменидов в образцах торевтики эллинистической эпохи из Закавказья.

Доктору Ф. Кнауссу помимо археологических работ (см. приложение I) принадлежит ряд других значимых публикаций, посвященных северным провинциям. К их числу относится статья (2001)[186], которая на материале раскопок в Гумбати и Сары Тепе впервые ставит вопрос о наличии на северной периферии империи локального варианта провинциальной архитектуры Ахеменидов, специфика которой определяется прямой ориентацией на классические образцы официального стиля, что резко отличается от ситуации в западных и восточных сатрапиях. В 2006 г. Кнаусс написал крайне важную для нашей темы статью «Древняя Персия и Кавказ»[187], собирающую воедино весь корпус найденных памятников архитектуры и искусства ахеменидского круга на территории Закавказья (Грузия, Азербайджан, Армения), а также исследующую персидские реминисценции в эллинистическую эпоху. Данная публикация является первой попыткой систематизировать обширный и разнородный материал ахеменидской эпохи в Закавказье. Однако сам формат статьи не подразумевал подробное исследование каждого памятника, что сделало публикацию Кнаусса скорее каталогом находок[188]. В этом отношении образцовым трудом можно считать монографию профессора Элспет Р. Дасинберре (2013)[189], которая

---

[186] *Knauss F.* Persian Rule in the North. Achaemenid Palace on the Periphery of the Empire // The Royal Palace Institution in the First Millennium B.C. Monographs of the Danish Institute at Athens. Vol. 4 / Ed. by I. Nielsen. Athens. 2001. P. 125-143.

[187] *Knauss F.* Ancient Persia and the Caucasus // Iranica Antiqua, Vol. 41. 2006. P. 79-118.

[188] Данная публикация представляет собой краткий перечень найденных памятников, что также объясняется форматом изначальной статьи автора в сборнике по ахеменидской археологии (*Knauss F.* Caucasus // L'archéologie de l'Empire Achéménide: Nouvelles recherches / Ed. by F. Briant and R. Boucharlat. Paris: de Boccard, 2005. P. 197-220), на основе которой и была написана публикация 2006 года.

[189] *Dusinberre E.R.M.* Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia. Cambridge, 2013. О проблемах искусства в Анатолии в ахеменидский период см. также: *Кишбали Т.П.*

исследует весь спектр проблем истории, административного управления, военных дел, погребальных традиций, религии, образования и идеологии на основе письменных источников и памятников искусства греко-персидского круга Анатолии. Данный труд демонстрирует не только существующую на сегодняшний день диспропорцию в изучении провинциального искусства Ахеменидов в пользу западных сатрапий, но и назревающую острую потребность в аналогичных исследованиях не менее богатого художественного материала северных провинций, которые стали предметом нашего изучения.

Фундаментальная монография археолога и кавказоведа Юрия Николаевича Воронова «Колхида в железном веке, Колхида на рубеже средневековья» (2006)[190] посвящена истории и материальной культуре древней Колхиды VIII в. до н.э. – VIII в. н.э. Отдельный ее раздел посвящен проблеме влияния официальной культуры Ахеменидов на памятники искусства Колхиды, обнаруженные археологами в Вани, Мтисдзири, Саирхе и Ахул-Абаа[191].

Работы доктора исторических наук, специалиста в области античной торевтики Михаила Юрьевича Трейстера рассматривают особенности памятников как древнегреческой, так и ахеменидской металлопластики. Статья 2007 года[192] исследует находки серебряных сосудов из древней Колхиды в контексте комплексов ахеменидской торевтики V-IV вв. до н.э. из Анатолии (Лидия, Фригия). Исследование торевтики из северных областей империи продолжает публикация 2010 года[193], в которой рассматриваются памятники металлопластики

Архитектура древней Анатолии: типология, локальные особенности и межрегиональные контакты. Культово-мемориальные комплексы доэллинистического периода: Диссертация ... канд. иск. М., 2016. URL: http://www.hist.msu.ru/Science/Disser/Kisbali.pdf (дата обращения 31.03.2016).

[190] *Воронов Ю.Н.* Колхида в железном веке, Колхида на рубеже средневековья. Научные труды. Т.1. Сухум, 2006.

[191] О фрагментированном сосуде из погребения Ахул-Абаа см. также: *Воронов Ю.Н.* Новые материалы античной эпохи из окрестностей Диоскуриады // СА, № 1, 1991. С. 226, 229.

[192] *Treister M.* The Toreutics of Colchis in the 5th-4th Centuries B.C. Local Traditions, Outside Influences, Innovations // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 13. 2007. P. 67-107.

[193] *Treister M.* ‘Achaemenid’ and ‘Achaemenid-inspired’ Goldware and Silverware, Jewellery and Arms and their Imitations to the North of the Achaemenid Empire” // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. Aarhus, 2010. P. 223-279.

ахеменидского круга из северного Причерноморья. В 2013 году выходит статья М.Ю. Трейстера[194], посвященная детальному анализу каждого предмета из клада Эребуни (с исправлением неточностей прорисовок из первой публикации Б.Н. Аракеляна), особенностям иконографии и поиску параллелей в ахеменидской торевтике, а также определению более точной датировки клада и локализации конкретных паямтников. В этой статье М.Ю. Трейстер поднимает важную проблему соотношения интернационального официального стиля с его локальными вариантами, которые вызывают научные дискуссии о правомерности тезисов А.С. Меликяна-Ширвани. На наш взгляд, это взаимосвязанные друг с другом явления, но разного порядка. Так или иначе, даже самые провинциальные произведения ахеменидского круга несут в себе определенные родовые признаки официального стиля, в этом и реализуется его интернациональный характер. А локальные школы можно рассматривать как следующую ступень в художественной системе империи Ахеменидов, вершину которой занимает интернациональный официальный стиль.

В сборнике «Ахеменидское влияние на Причерноморье» 2010 года выходят две публикации, касающиеся проблематики искусства северных провинций империи. Статья немецкого археолога, доктора наук Адель Билл[195] рассматривает процессы влияния официального искусства Ахеменидов на местные художественные традиции Закавказья, а также отражение столичного персидского стиля в произведениях ювелирного искусства, торевтики и стеклянных сосудах. Вторая статья профессора Э. Рехм[196] предлагает систему классификации провинциального искусства Ахеменидов с выделением трех групп: «придворное», «сатрапское» и «персидско-варварское искусство». На наш взгляд, поиск

---

[194] *Трейстер М.Ю.* Клад серебряных ритонов ахеменидского круга из Эребуни // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Т.3. М., 2013. С. 343-424.

[195]*Bill A.* Achaemenids in the Caucasus? // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. by J. Nieling & E. Rehm. Aarhus, 2010. P. 15-28.

[196]*Rehm E.* The Classification of Objects from the Black Sea Region Made or Influenced by the Achaemenids // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. by J. Nieling & E. Rehm. Aarhus, 2010. P. 161-194.

универсальной модели классификации для всего провинциального искусства Ахеменидов неминуемо сталкивается с проблемой региональной специфики каждой конкретной сатрапии. Это приводит к возникновению «переходных» групп памятников, не вписывающихся в подобную классификацию. Создание таких систем возможно в долгосрочной перспективе при условии систематического исследования провинциального искусства Ахеменидов и накопления значительного материала, что позволит более точно определить группы для классификации.

Исследованием культурного взаимодействия центра и сатрапий (в основном, на материале Египта) занимается американский археолог Генри П. Колбарн. Его статья 2013 года посвящена проблемам коммуникации и функционирования транспортной сети империи Ахеменидов – эти аспекты важны и для рассмотрения культурных контактов внутри империи[197]. Колбарну принадлежит и глава в коллективном труде 2014 года[198], где автор разбирает столичное и провинциальное искусство Ахеменидов с точки зрения социального статуса и отношений заказчика и мастера.

Заслуживает внимание исследование архитектурного материала – баз, колонн и капителей ахеменидского типа из Закавказья, представленное в коллективной статье иранских археологов 2014 года[199]. В этой публикации было подробно рассмотрено значение колонн в официальной архитектуре Ахеменидов, особенности колоколовидных баз из Закавказья и сопоставление их геометрических пропорций с иранскими прототипами.

---

[197]*Colburn H.P.* Connectivity and Communication in the Achaemenid Empire // Journal of the Economic and Social History of the Orient 56, 2013. P. 29-52.

[198] *Colburn H.P.* Art of the Achaemenid Empire, and Art in the Achaemenid Empire // Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art / Ed. by B.A. Brown, M. H.P. Feldman. De Gruyter, 2014. P. 773-800.

[199]*Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* An Investigation of the Geometric Proportions of Bell-Shaped Column Bases and Bull Capitals at Persepolis and in Caucasian Achaemenid Sites // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 20. 2014. P. 195-211.

Завершить обзор новейшей литературы можно монографией американского археолога Лори Хатчадурян (2016)[200]. В своем труде Л. Хатчадурян анализирует особенности административного устройства сатрапии Армения, политического взаимодействия с центром и влияния имперской идеологии Ахеменидов на местную культуру, опираясь на археологический материал.

Подводя итог данному разделу, можно констатировать, что исследователи ахеменидского искусства в XX – начале XIX века систематизировали и осмыслили накопленный за предыдущее столетие материал. Рассмотрение научной литературы позволило выделить круг основных проблем, связанных с искусством Ахеменидов. К их числу относятся вопросы генезиса официального стиля, проблема формирования архитектуры и скульптуры персов, степень влияния на искусство царской идеологии и религии, вопросы развития типологии и иконографии Ахеменидов, метода организации труда мастеров, проблема интернационального официального стиля и его локальных вариантов, специфика процессов влияния столичного искусства Ахеменидов на местные традиции провинций и вопросы синтеза двух культур.

Специалистам удалось подробно рассмотреть историю официального искусства Ахеменидского Ирана в контексте логики развития всей древневосточной художественной традиции; взглянуть на целый корпус проблем искусства древней Персии, часть из которых учеными была решена; частично удалось исследовать локальные художественные традиции сатрапий. В этой связи становится очевидным необходимость системного изучения провинциального искусства Ахеменидов, среди которого выделяется богатый материал северных областей империи. Будучи актуальной и перспективной областью исследования, это направление привлекает внимание специалистов. Однако на сегодняшний день не существует полноценных искусствоведческих исследований провинциального искусства Ахеменидов из северных провинций империи. Этот пробел и призвана восполнить настоящая работа.

---

[200] *Khatchadourian L.* Imperial Matter: Ancient Persia and the Archaeology of Empire. Calif., 2016.

ГЛАВА II. Официальный стиль в искусстве Ахеменидского Ирана

2.1. Официальный стиль: историко-культурный контекст возникновения искусства Ахеменидского Ирана

Официальный стиль представляет собой особое художественное явление, порожденное новой эпохой единой древнеперсидской державы и теми художественными задачами, которые стали актуальны для формировавшегося имперского мироустройства. Официальное искусство Ахеменидов за короткий период (550-500 гг. до н.э.) превратилось в развитую самобытную художественную культуру, воплощающую политические и идеологические концепции персидской династии. Официальный стиль как художественный феномен можно условно разделить на две составляющие части. Первая часть – это *культурно-исторические источники*, те достижения искусства Ближнего и Среднего Востока, на основе которых произошли процессы сознательного отбора и синтеза художественных форм. Вторая часть – *программа*, т.е. концептуальный стержень всего искусства Ахеменидов, в соответствии с которым складывался синтез достижений и инкорпорирование их в новую синкретическую художественную культуру персов. Именно эти два компонента образуют структуру официального стиля, который и является предметом изучения данного раздела.

Прежде чем перейти к их рассмотрению, необходимо затронуть вопросы терминологии. Действительно, в научной литературе можно встретить как минимум три распространенных термина, обозначающих художественный стиль Ахеменидов: *официальный стиль*[201], *имперский стиль*[202] и *придворный стиль* (т.н. “court style”)[203]. Очевидно, что часто используемый в литературе термин

---

[201] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 1-3, 15; *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С.60-61.

[202] *Nylander C.* Achaemenid Imperial Art // Power and Propaganda: A Symposium an Ancient Empires. Mesopotamia: Copenhagen Studies in Assyriology, 7 / Ed. by M.T. Larsen. Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979. P. 345-355; *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С. 35, 70.

[203] Особенно часто применяется к обозначению глиптики и прикладных искусств: *Moorey P.R.S.* The Iconography of an Achaemenid stamp-seal acquired in the Lebanon // Iran, Vol. 16. 1978. P. 144,

имперский стиль скорее относится к концептуальной программе преимущественно классического искусства Персеполя V в. до н.э. Но тогда важные по значимости раннеахеменидские памятники в Пасаргадах и поздние произведения, созданные на этапах развития художественной культуры персов, выпадают за рамки данной терминологии, что делает ее применение достаточно ограниченным. Что касается термина *придворный стиль*, то он также накладывает значительнее ограничения на ахеменидское искусство, концентрируясь исключительно на столичных памятниках Суз и Персеполя, а также произведениях высших слоев персидской знати и приближенных «Великого царя». На наш взгляд, *официальный стиль* является наиболее удачным и емким термином, охватывающим всю совокупность памятников как столичного, так и провинциального искусства империи Ахеменидов на историческом отрезке VI-IV вв. до н.э. В таком значении термин официальный стиль и будет использоваться в настоящем исследовании.

Успешная военная экспансия Ахеменидов в сер. – кон. VI в. до н.э. открыла персам доступ к сокровищам искусства Ближнего Востока и Средней Азии. Этот процесс характерен для любой большой империи, когда завоеватели приобщаются к культурам покоренных стран, либо демонстративно разрушают памятники побежденных. В этом отношении Ахемениды выбрали первый, конструктивный путь диалога культур, что, безусловно, шло на пользу не только персидскому искусству, но и внутренней политике. В распоряжении Ахеменидов оказались основные художественные достижения богатейшего *месопотамского* (*ассиро-вавилонского*) наследия, *древнеиранской, эламской и мидийской* традиции, *восточногреческой* художественной культуры *Анатолии*, *сиро-хеттской* традиции, а также искусства *Египта* и *Урарту*. Вышеперечисленные художественные культуры послужили источником идей, композиций, типологии и иконографии для официального искусства Ахеменидов. Иногда они воспринимались не напрямую, а через призму другой традиции, воспринявшей ту

146-147; *Paspalas S.A.* On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission

или иную художественную форму, что усложняет и обогащает картину культурных взаимосвязей. В этой связи важно отметить, что первое впечатление об эклектичности официального стиля довольно быстро рассеивается при более подробном изучении самих памятников, которые полностью перерабатывают все отобранные элементы, образуя единый художественный сплав. В этом и состоит главный парадокс официального искусства Ахеменидов: оно похоже на предыдущие культуры, но при непосредственном сопоставлении памятников оказывается самобытным и самодостаточным художественным явлением, несравнимым с другими традициями.

Первым в хронологической последовательности *художественным источником* является искусство *Древнего Египта* эпохи Среднего, Нового и Позднего царств (XXI-VI вв. до н.э.). Одно из главных достижений классической архитектуры Ахеменидов – гипостиль восходит именно к храмовому зодчеству Египта, где впервые возникает тип многоколонного зала, явившегося важной частью больших храмовых ансамблей. Важно отметить, что все заупокойные и посвятительные египетские храмы имели гипостиль. Самый ранний 88-ми (8x11) колонный гипостильный зал появляется в заупокойном храме фараона Ментухотепа II в Дейр эль-Бахри (эпоха Среднего царства, сер. XXI в. до н.э., **Рис. 2.1**). Несмотря на свою сохранность, изначальный облик гипостиля легко реконструируется – зал представлял собой прямоугольное в плане помещение, кровлю которого поддерживали тесные ряды мощных восьмигранных колонн. Меньший по размерам 32-х (8x4) колонный гипостиль с папирусовидными опорами построен в храме Луксора при правлении Аменхотепа III (сер. XIV в. до н.э. **Рис. 2.2**). Грандиозный по своему масштабу 134-х (9 рядов) колонный гипостильный зал был построен при фараонах Сети I и Рамзесе II в храме бога Амона-Ра в Карнаке (эпоха Нового царства, 1 пол. XIII в. до н.э., **Рис. 2.3**). Спустя несколько десятилетий 48-ми (8x6) колонный гипостиль возведен в поминальном храме Рамсеса II (Рамессеуме, сер. XIII в. до н.э., **Рис. 2.4**). Эти памятники

---

of Forms // AJA, Vol. 104, No. 3. 2000. P. 532-533.

наглядно демонстрируют существенные отличия композиции египетских прототипов от ахеменидских колонных залов. Египетский многоколонный гипостиль предполагает динамичное понимание пространства: вытянутые прямоугольные залы имеют единую продольную ось, выделенную более широким центральным интерколумнием массивных колонн, которые выше уровня остальных опор зала (храмы Амона-Ра в Луксоре и Карнаке). Кроме того, гипостили в египетских храмах сменяются уменьшающимися по размеру и высоте опор колонными залами и внутренними дворами и/или перистилями перед ними. Египетский колонный зал рассчитан на движение процессий по центральной оси к алтарной части, в то время как квадратный ахеменидский гипостиль обладает выраженной центрической композицией с несколькими осями входов. Более широкое и равномерное распределение легких, по сравнению с Египтом, колонн создает относительно большое свободное пространство, предназначенное для царских церемоний. Таким образом, египетский гипостиль следует рассматривать только как исходную концепцию многоколонного зала, которая будет развиваться и меняться на протяжении 2 пол. II – 1 трети I тыс. до н.э. в различных архитектурных традициях.

Помимо типологии, египетское зодчество привлекало персов богатством архитектурной декорации. В первую очередь, классические постройки Ахеменидов в Персеполе адаптировали традиционный египетский вогнутый карниз (“cavetto cornice”[204]) с декором в виде пучков тростника для украшения верхних частей порталов и ниш. Развитая ордерная система Египта (в частности, капители пальмовидных, лотосовидных и папирусовидных колонн) послужили прообразом для композиции и декорации колоколовидных баз колонн (геометризированный орнамент из пальмовых листьев) и нижней части составных капителей (пропорции и декор в виде венчика и чашелистика) в официальной архитектуре Ахеменидов.

---

[204]*Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 126.

Что касается изобразительного искусства Египта, то оно также повлияло на формирование иконографических схем и композиционных решений официального стиля Ахеменидов. Широко распространенный в древнеперсидском искусстве символ крылатого солнечного диска Ахурамазды обнаруживает, прежде всего, воздействие египетской художественной традиции (крылатый солнечный диск с уреями, изображения соколов Хора, коршунов Нехбет), которое отчетливо прослеживается в трактовке крыльев, оперения изображений Ахурамазды на изразцах из Суз и рельефах Персеполя. Вероятно, изменения в иконографии верховного божества Ахеменидов произошли после появления Бехистунского рельефа, где этот символ носит выраженные ассиро-вавилонские черты. Уже классическое искусство эпохи Дария I в Сузах и Персеполе напрямую обратилось к египетской традиции изображения крылатого солнечного диска, предоставляющей и более декоративное решение композиции, и особую смысловую нагрузку[205].

Вторая важная для официальной иконографии Ахеменидов тема – процессия дарителей – также восходит к египетским прототипам. Однако здесь следует учитывать, что персы восприняли первоначальный египетский источник не напрямую, а через призму новоассирийского искусства, адаптировавшего исходные образцы под свои задачи. Наиболее близкие параллели с ахеменидскими шествиями данников обнаруживают египетское искусство эпохи 18 династии (XVI-XIII вв. до н.э.)[206]. Большая часть сцен процессий иноземцев относится к периоду правления Хатшепсут и Тутмоса III, что объясняется активной завоевательной политикой этих фараонов. В этой связи можно упомянуть сцены процессии с дарами в рельефах средней террасы храмового комплекса Хатшепсут в Дейр эль-Бахри (1470-е гг. до н.э.), а также росписи гробницы вельможи Рехмира (кон. XV в. до н.э.) в некрополе Фив. В египетской традиции дарители переданы с тщательностью в трактовке этнических черт,

---

[205]Возникают параллели с защитными функциями коршуна Нехбет (покровительницы власти фараона).
[206] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 240.

традиционных одежд сирийцев, минойцев, нубийцев, жителей Пунта и характерных для каждой культуры типов даров (животных, растений, предметов искусства). Этот же принцип станет основополагающим и для ахеменидского искусства с его вниманием к этническим особенностям подданных «Великого царя». Кроме того, само композиционное построение египетских процессий, где сцена разделена на вытянутые регистры из представителей определенной области, несущих дары к фараону/вельможе, оказало влияние на композиции процессий данников в искусстве Ахеменидов. Примечательно, что мотив держащихся за руку участников шествий в древнеперсидском рельефе также восходит к египетской иконографии: данная композиция распространена в сценах ведения умершего на взвешивание души[207]. Сознательный перенос этого мотива в контекст изображения официальной церемонии обусловлен сохранением его значения как символа доверия и важности происходящего момента. При этом сцены дарителей в декорации египетских памятников эпохи Нового царства занимают не главенствующее место, они встроены в развитую программу заупокойного культа и продолжают тему земных даров, предназначенных для благополучного пребывания заказчика в ином, потустороннем мире. Помимо этого, в Дейр эль-Бахри и более поздних египетских памятниках[208], главы процессий изображаются коленопреклоненными с распростертыми в мольбе руками, т.е. подчеркивается их подчиненное положение фараону. Это полностью отсутствует в концептуальной программе мотива процессий в искусстве Ахеменидов. В целом же данный тип в официальных памятниках персов испытал воздействие изобразительных принципов египетского искусства.

Не менее распространенной в официальном искусстве Ахеменидов является иконография самого «Великого царя», представленного в сопровождении слуг (рельефы дверных проемов трипилона, «тачары» и «хадиша» в Персеполе). Прототипом этой сцены мог послужить один из египетских памятников Нового

---

[207]См.: *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 271, Pl. 64-65.
[208]Например, гробница Менхепера (“TT79”) в Фивах и скальный храм Рамсеса II в Бейт эль-Вали.

царства, в частности, рельеф южной колоннады погребального храма Рамсеса III в Мединет-Абу (XII в. до н.э.), который изображает выделенную масштабом фигуру фараона с посохом и маленьких слуг с длинными веерами и мухобойками. Вверху этот рельеф венчает коршун богини Нехбет. При всех различиях в пропорциях и художественных канонах такая лаконичная репрезентативная сцена импонировала прежде и художественным вкусам ассирийцев, которые использовали ее в своем монументальном искусстве, повлиявшем потом в свою очередь на официальный стиль Ахеменидов. Таким образом, искусство Египта послужило ценным источником архитектурных и изобразительных решений, типологии, иконографии и композиционных схем. Несмотря на то, что ахеменидское искусство, как правило, обращалось к египетскому наследию через сиро-месопотамские памятники, официальный стиль воспринял художественный язык искусства Египта как одну из важнейших культур древнего Ближнего Востока.

Второе направление связано с *хеттским искусством* XIX-XII вв. до н.э. В связи с исследованием проблемы влияний на художественную традицию Ахеменидов примечательна архитектура древних хеттов. В столице хеттского царства – Хаттусе в районе царской крепости («нижний город») было обнаружено т.н. «здание D» (XIII в. до н.э., **Рис. 2.5**)[209], состоящее из большого квадратного в плане 25-ти (5x5) колонного зала на дополнительном цоколе. С северной стороны к залу примыкал длинный узкий коридор. Главный северо-западный фасад здания состоял из короткого квадратного двухстолпного портика, фланкированного группой вытянутых прямоугольных помещений. Фасад «здания D» выходит в центральный двор, оформленный колоннадой. По всей видимости, такое композиционное решение гипостильного зала хеттской постройки также было вдохновлено архитектурой древнего Египта, с которым хетты имели тесные контакты. При этом очевиден собственный подход и развитие понимания пространства гипостиля в Хаттусе, где впервые встречается центрическая

[209]*Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 71.

композиция колонного зала и квадратная планировка. Помимо «здания D», в северном углу царской крепости расположено и т.н. «здание F», которое включает компактный почти квадратный 12-ти (3x4) колонный зал. Наличие как минимум двух построек с колонными залами позволяет рассматривать новохеттскую архитектуру как один из возможных источников для возникновения идеи гипостиля в древнеиранском зодчестве I тыс. до н.э. Кроме того, в Хаттусе (юго-западный вход возле «здания A») и при «храме I» в святилище Языкая сохранились руины ворот (**Рис. 2.6**), трехчастная композиция которых близка к планировки более поздних столичных ахеменидских построек (пропилей в Сузах и трипилона в Персеполе). Данный тип хеттских ворот состоит из трех/двух рядов по три помещения квадратной и прямоугольной формы с широким проходом по центральной оси. Это конструктивное решение оказалось удачной и емкой планировочной схемой, адаптированной спустя столетия древнеперсидской архитектурой для создания собственных вариантов входных ворот.

Не менее значимым достижением сиро-хеттского зодчества является типология бит-хилани. Зародившись в нач. II тыс. до н.э. на территории Северной Сирии (дворцы Яримлима и Никмепа в Алалахе, XVIII в. до н.э.), этот тип получил распространение в позднехеттской архитектуре IX-VII вв. до н.э.[210] Композиция «классического» хеттского бит-хилани подразумевает наличие компактной, закрытой постройки, содержащей внутри два длинных помещения, расположенных параллельно фасаду[211]. Главный фасад бит-хилани оформлялся колонным портиком (от 2-х до 4-х колонн), фланкированным мощными угловыми башнями. К данной типологии можно отнести, в частности, дворцы в Телль Халафе и Тель-Тайинат (**Рис. 2.7**), а также «строения K, J и RZ» в Зинджирли (**Рис. 2.8**), датируемые VIII-VII вв. до н.э.[212] После завоевания сиро-хеттских государств Ассирией в кон. VIII в. до н.э. эта типология стала использоваться в

---

[210]*Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан) Т. 1. Раскопки. Архитектура. Религиозная жизнь. М.: Восточная литература, 2000. С. 249-250.

[211]*Frankfort H.* The Origin of the Bit Hilani // Iraq, Vol. 14, 1952. P. 120.

более усложненном виде и в столичных ассирийских постройках, о чем свидетельствуют упоминания “bit hilani” в связи со строительством дворцов в царских анналах Тиглатпаласара III, Саргона II, Синаххериба и Ашшурбанипала[213]. О характере ассирийских бит-хилани можно судить по частично сохранившемуся образцу – т.н. «постройке X» из дворца Саргона II в Хорсабаде[214]. Этот памятник представляет собой прямоугольное здание с выраженной осевой композицией на дополнительной платформе в западной части дворцовой террасы. «Постройка X» состоит из трех параллельных фасаду групп прямоугольных и квадратных помещений (их общее число – около 8). Главный северо-восточный фасад оформлен узким 4-х (либо 2-х) колонным портиком, фланкированным боковыми квадратными помещениями. Не исключено, что внутри постройки (в вестибюле или северо-западном помещении) в качестве опор находилась пара колонн. Анализ эпиграфических и археологических данных[215] позволяет считать, что бит-хилани в ассирийской архитектуре относился, вероятно, к постройкам с определенной планировкой (ряд помещений параллельных входу) и фасадной композицией, основанной на колонном портике и угловых башнях. Именно такой тип организации фасада будет воспринят архитектурой Ахеменидов, унаследовавшей сиро-хеттскую традицию бит-хилани через ассирийские памятники. При этом в древнеперсидском дворцовом зодчестве оказалась не востребована дробная планировка внутреннего пространства бит-хилани, замененная на гипостильные колонные залы. Уже в классической архитектуре Ахеменидов нач. V в. до н.э. устанавливается унифицированная типология башенных фасадов, которые восходят к композиции сиро-хеттских

---

[212] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 250-253.

[213] *Reade J.* Real and Imagined "Hittite Palaces" at Khorsabad and Elsewhere // Iraq, Vol. 70. 2008. P. 13.

[214] Вероятно, несохранившиеся постройки типа бит хилани были в юго-западном дворце Синаххериба (возле «помещения XXXIII») и северном дворце Ашшурнацирапала (рядом с «двором J» либо «комнаты R») – см.: Ibid. P. 30-31.

[215] Произведен исследователями Ф. Вахтсмутом и Р. Науманном. См.: *Wachtsmuth F.* Zum Problem der hethitischen und mitannischen Baukunst // Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts 46. Berlin. 1931. S. 32-44; *Naumann R.* Architektur Kleinasiens von ihren Anfdngen bis zum Ende der hethitischen Zeit. Tubingen. 1955. S. 354-379.

построек бит-хилани. Это фасадное решение, придающее облику дворца крепостной характер, создавая монументальный образ неприступной цитадели, просуществует в дворцовой архитектуре Ахеменидов вплоть до падения империи в IV в. до н.э. Несмотря на существенный временной интервал , наследие хеттского зодчества было активно задействовано в процессе синтеза конструктивных форм и планировочных решений, оставивших заметный след в формировании архитектуры Ахеменидов.

Что касается хеттского изобразительного искусства, то его влияние на древнеперсидское искусство было опосредованным и касалось главным образом тематики. В этой связи следует упомянуть о развитой традиции рельефов (в том числе и скальных) в хеттском искусстве. Композиции процессий 12 богов из «камеры В» в Языкая (XIII в. до н.э.), ритуальные шествия и сцены пира из южных ворот в Каратепе (IX-VIII вв. до н.э.), а также культовые сцены приносящих к алтарю животных с фасада западной башни в Аладжа-Хююке (кон. XIII в. до н.э.) отчасти вполне могли повлиять на сложение иконографии «процессий дарителей» и шествия царских слуг в официальном искусстве Ахеменидов. Примечательны композиции на керамической вазе «Инандыктепе А» (ок. XVI вв. до н.э.) с изображением ритуальных процессий музыкантов и дарителей в двух верхних регистрах и религиозной сцены приношения даров богине[216] на ободе «серебряного ритона Шиммеля» с протомой оленя (ок. XIV-XIII вв. до н.э., **Рис. 2.9**). Кроме того, хеттское изобразительное искусство предоставляет и прототипы для иконографии поклонения божеству перед алтарем (рельеф из Фрактина, сер. XIII в. до н.э., **Рис. 2.11**), изображений парящего солнечного диска (стелы из Арсуза, X в. до н.э., **Рис. 2.10**, Хаджи Бебекли, IX в. до н.э. и Нигдэ, VIII в. до н.э.), а также использовавшийся мотив «фигур-атлантов» (стела из Алтыняйла, **Рис. 2.12**, рельеф в Имамкулу, памятник «священного пруда» в Эфлатун Пинар, 2 пол. XIII в. до н.э.). Естественно, здесь

[216]Перед богиней на троне изображена курильница с грибовидной крышкой и длинной витой ножкой, которая своими пропорциями напоминает ахеменидские образцы из рельефов Персеполя и серебряные лидийские курильницы персидского типа – см.: MMA 1989.281.10.

невозможно говорить о прямых аналогиях на уровне художественного языка, скорее речь может идти об исходных иконографических и композиционных прототипах, которые будут активно развиваться далее в ассирийском придворном искусстве нач. I тыс. до н.э. В целом хеттская изобразительная традиция, в отличие от архитектуры, в меньшей степени повлияла на памятники официального стиля Ахеменидов. Однако это обстоятельство не умаляет значения хеттского художественного наследия для становления классического древнеперсидского искусства, сохранившего черты сиро-хеттской традиции.

Третий художественный источник представлен *искусством царства Элама* (юго-западный Иран) периода XV-VII вв. до н.э. Эламская изобразительная традиция, территориально и культурно близкая персам, оказала влияние на формирование официального стиля Ахеменидов. Произведения престижного искусства (кубок, канделябр, «кольцо») из гробницы эламского царя Кидин-Хатрана в Аржане (ок. XIV-XIII вв. до н.э.) предоставляют прообразы для целого ряда иконографических типов в культуре Ахеменидов. Церемониальный бронзовый кубок из Аржана украшен пятью концентрическими фризами, изображающими сцены пира и ритуальной охоты (5 регистр), битвы и ритуальной процессии (4 и 3 регистры). При всей обобщенности композиция процессии дарителей (в том числе изображение наследника рядом с эламским царем на троне[217]) обнаруживает определенное сходство с художественными решениями классических рельефов Персеполя. Найденное в Аржане «кольцо» (**Рис. 2.13**), напоминающее торквес, дает пример геральдической композиции с двумя львогрифонами, стоящими на задних лапах и опирающимися на высокую пальметту, изображения которых помещены на расширенных дисковидных завершениях. Трактовка фигур львогрифонов, их оперения и сами позы находят прямые аналогии в классической скульптуре[218], ювелирном искусстве[219],

---

[217]*Alvarez-Mon J.* Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Arjān Bowl // Iranica Antiqua, Vol. 39. 2004. P. 223.
[218]*Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 114,126,196.
[219]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 183.

торевтике и глиптике Ахеменидов[220]. Показательно, что углы постамента бронзового канделябра из Аржана (**Рис. 2.14**) украшены фигурами быков с поджатыми ногами – этот изобразительный мотив станет распространенным в трактовке протом и фигур быков на капителях, сосудах и украшениях Ахеменидского Ирана. На постаменте канделябра представлены «фигуры держателей» в позах атлантов, близких к ассирийским и ахеменидским образцам. Царская гробница в Аржане показывает, что уже ко 2 пол. II тыс. до н.э. в эламском искусстве разрабатывается ряд иконографических типов, которые окажут существенное влияние на древнеперсидскую изобразительную традицию VI-IV вв. до н.э.[221]

Еще одним важным художественным источником послужили эламские скальные рельефы. Самый ранний из сохранившихся памятников – это рельеф на вершине скалы в Курангане (XVII в. до н.э., **Рис. 2.16**) – изображает божественную пару: эламский бог в рогатой короне и длинных одеждах восседает на троне, за ним стоит женское божество[222]. Позднее (ок. VIII в. до н.э.) к этому рельефу добавляются еще боковые сцены с ритуальными процессиями, идущими к эламским божествам. Диагональное решение композиции в правой части процессии перекликается с художественным решением рельефов на лестницах дворцов в Персеполе. Аналогичные сцены с процессиями, а также с принесением жертвы божествам (эпохи царя Ханни) представлены в группе из шести эламских скальных рельефов в Кул-э Фара (X-VII вв. до н.э.). Из них мотив процессии, изображенный на рельефах № 3 и 4 (**Рис. 2.15**), представляет более простое решение из регистров с длинной вереницей одинаковых фигур, которые идут в сторону главного персонажа большего масштаба, сидящего на троне. Показателен мотив поддерживающих трон «фигур в позе атлантов»[223], который будет задействован в иконографии «тронных рельефов» Персеполя и Накш-и Рустама. К

---

[220]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 67-68, 118, 205.

[221] В этой связи следует упомянуть об эламских медальонах с характерным рисунком розетт, близким к ахеменидским образцам, из собрания Музея Метрополитан: MMA 62.115; 66.31.1.

[222] *Berghe L.V.* Reliefs rupestres de l' Iran ancien. Brussels. 1983. P. 76-78.

этому же времени относится еще один эламский рельеф на уступе скалы в Шах-Суваре[224], который изображает, по-видимому, царя на троне и пяти связанных пленников, расположенных перед ним. В результате эламские скальные рельефы, несомненно, послужили художественным импульсом к созданию Бехистунского рельефа, в пользу чего свидетельствует сам формат этого скального барельефа (а не свободностоящей стелы) и выбор места для данного программного памятника Дария I[225]. Следует отметить, что ахеменидская иконография царского лучника также, вероятно, восходит к эламской традиции, в которой лук служил важным символом военной мощи царя[226].

Четвертым художественным источником является наследие Месопотамии I тыс. до н.э., а именно *искусство ассирийской империи* (нач. X – кон. VII в. до н.э.) и нововавилонского царства (626-539 гг. до н.э.). Эти развитые художественные культуры оказали большое влияние на формирование официального стиля Ахеменидов, так как они предлагали вариант имперского искусства, который был выбран персами в качестве ориентира в своей художественной традиции.

Архитектура Ассирии получила отражение в фасадной организации и планировке ахеменидских построек, а также садово-парковом искусстве. Новоассирийское зодчество (IX-VIII вв. до н.э.) создало свой вариант столичного комплекса (Нимруд, Хорсабад, Ниневия), состоящего из защищенного мощными стенами участка с фортом и цитаделью, где располагались царские дворцы и храмы. Основным принципом планировки ассирийских дворцов является четкое расположение групп помещений вокруг открытых внутренних дворов. Эта композиция восходит еще к месопотамской архитектуре II тыс. до н.э. – характерным примером является план дворца Зимри-Лима в Мари (XVIII в. до н.э.). Данный принцип будет задействован и официальным зодчеством

---

[223] *Alvarez-Mon J.* Platform bearers from Kul-e Farah III and VI // Iran, Vol. 48. 2010. P. 36-37.
[224] *Debevoise N.C.* The Rock Reliefs of Ancient Iran // JNES, Vol. 1, №. 1. 1942. P. 86.
[225] О почитании скалы Бехистун в доахеменидское время см.: *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1963. С. 18- 21.

Ахеменидов при возведении памятников Пасаргад (цитадель в Таль-и Тахт) и Суз (дворец-резиденция). Из ассирийских письменных источников нам известно название бит-хилани, относящееся к хеттскому архитектурному типу построек с колонным фасадом и параллельными ему помещениями. Ассирийское дворцовое зодчество, используя образцы строительной традиции Северной Сирии, адаптировало ключевой элемент типологии бит-хилани: колонный фасад-портик, фланкированный боковыми помещениями. В качестве составной части ассирийских построек колонные портики типа бит-хилани появляются в западной части дворца Саргона II в Хорсабаде (нач. VII в. до н.э.) и северном дворце Ашшурбанипала в Ниневии (2 пол. VII в. до н.э.)[227]. Посредством ассирийских памятников этот принцип фасадной организации был в дальнейшем задействован и переработан персами в их собственной типологии башенного фасада-портика. Согласно царским надписям Ашшурнацирапала II, Саргона II и Синаххериба, а также рельефам[228], садово-парковая среда играла важную роль в организации пространства в дворцовых комплексах ассирийцев. В этой связи примечательны изображения парковых павильонов с 2-х колонными фасадами-портиками (отражение типа бит-хилани) в антах на барельефах дворца Саргона II в Хорсабаде (**Рис. 2.18**) и дворца Ашшурбанипала в Ниневии (**Рис. 2.19**). Очевидно, что их архитектурное решение напрямую повлияло на композицию «павильонов А и В» эпохи Кира II в Пасаргадах. Кроме того, сама концептуальная программа царского сада, как рукотворной идеальной модели мироздания, возделываемой «Великим царем», также имеет ассирийское происхождение, уходя корнями в древнюю месопотамскую культуру[229].

Ассирийское изобразительное искусство как носитель имперской эстетики занимало одну из ведущих позиций в художественном синтезе, на основе которого и возник официальный стиль. Ассирийские параллели можно найти в

---

[226]О символике лука в Эламе и Египте см.: *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 138-144, 165.
[227]*Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 251.
[228]*Stronach D.* Op. cit. 1990. P. 171-174, Fig. 1-2.
[229]См. описание священного сада (табл. 9) в эпосе о Гильгамеше.

большинстве иконографических типов Ахеменидов. При этом персы полностью отказываются от изображений военных сцен (битв, осад и взятий крепостей), распространенных в ассирийской традиции. Эта особенность обусловлена иной программой официального искусства Ахеменидов, сознательно не обращавшегося к таким темам походов и баталий, которые не вписывались в концепцию гармоничного устойчивого имперского миропорядка. Они заменялись нейтральными сценами борьбы «Великого царя» с чудовищами из мира Ангро-Манью, т.е. с обобщенным образом зла. Тем не менее, ассирийское влияние на официальное древнеперсидское искусство достаточно велико. Ахеменидская иконография процессии дарителей напрямую связана с ассирийскими прототипами, изображающими данников в многочисленных рельефах Нимруда, Балавата и Хорсабада. Начиная с памятников эпохи Ашшурнацирапала II (сер. IX в. до н.э.) и вплоть до классических рельефов времени Саргона II (посл. треть VIII вв. до н.э., **Рис. 2.20)**[230], данная иконография развивалась в ассирийском искусстве от отдельного повествовательного эпизода с акцентом на репрезентации подчинения данников власти ассирийского монарха к самостоятельным, лаконичным церемониальным процессиям, прославляющим власть царя (культурные различия дарителей передаются не разновидностью даров, а через этнические черты и традиционные для народов одежды). Сопоставление ахеменидских сцен процессий с ассирийскими прототипами обнаруживает сходство по целому ряду черт. К их числу относится сам принцип композиционного решения (один/несколько длинных фризов), трактовка профильных изображений участников процессий (позы дарителей и ведущих лошадей) и передача отдельных деталей (в частности, стиль изображения глаз, волос и бороды[231]). Кроме того, ассирийские рельефы также обладают

---

[230] См. подробнее: *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 252-262.

[231]Очевидно, что персы адаптировали ассирийские приемы передачи волос и бороды с помощью волнистых рядов прядей и круглых завитков, размещая их различным способом для создания разных причесок.

унифицированным художественным языком, обусловленным работой мастеров по установленным канонам и единым изобразительным моделям.

При этом художественная программа ахеменидских процессий принципиально отличалась от ассирийских прообразов. Содержание рельефов ападаны Персеполя основано на идее взаимовыгодного сотрудничества «Великого царя», его двора (персидской, мидийской знати) с представителями подвластных народов. Воплощение этой концепции отражено в символической форме в произведениях официального искусства, изображающих регулярно повторяющийся царский церемониал. Данная ахеменидская изобразительная концепция не совпадает, а скорее противоречит исторической репрезентации в ассирийских памятниках. Второе принципиальное различие – разное отношение художественного и письменного источников. В ассирийском искусстве рельеф всегда сопровождают надписи, которые являются полноценным важным продолжением изображенной сцены. Особенно ярко эта связь проявилась в ассирийских рельефах IX в. до н.э. из Нимруда, где клинописный текст непосредственно нанесен поверх изображаемых фигур. Тем самым надпись не просто комментирует рельеф, а дополняет собой изобразительное поле, обогащая его новым смыслом и уточняя содержание. В то время как в официальном искусстве Ахеменидов прямой корреляции между изображениями и надписями не прослеживается, за исключением царских скальных рельефов в Бехистуне и Накш-и Рустаме.

Ассирийские рельефы также послужили прообразом для ахеменидской иконографии военного триумфа. Эта тема широко представлена в изобразительной традиции Ассирии, так как она связана с постоянными военными походами ее царей, особенно в IX-VII вв. до н.э. Один из ранних ассирийских прототипов – рельеф Ашшурнацирапала II из северо-западного дворца в Нимруде (2 треть IX в. до н.э., **Рис. 2.21**) – изображает царя с придворными и колесницей, к которым воины ведут четырех связанных пленников. Предводитель поверженных врагов целует ноги ассирийскому царю, над которым раскрыт зонт, как знак его высочайшего положения. Аналогичные

композиции представлены в рельефах эпохи Тиглатпаласара III (2 пол. VIII в. до н.э., **Рис. 2.22**), где царь попирает ногой упавшего ниц врага. Искусство времени Саргона II (рельефный декор комнат № 4 и 8 дворца Хорсабада[232]) развивает ту же иконографию военного триумфа, в которой появляется тип композиции с царем на колеснице, принимающим пленных врагов. Этот вариант будет распространен в памятниках эпохи Синаххериба и Ашшурбанипала (VII в. до н.э., **Рис. 2.23**) в Ниневии, где данная композиция получит более усложненное решение за счет дополнительных регистров и пейзажного ландшафта. Начиная с Саргона II, ассирийские сцены военного триумфа в большей степени акцентируют внимание на жестоком наказании царем пленных врагов, фактически изображая момент перед их казнью (**Рис. 2.24**)[233]. Подобные смысловые акценты не свойственны иконографии военного триумфа Ахеменидов. В большей степени персы задействуют отдельные стилистические приемы и иконографические элементы. В частности, мотив гвардейцев-оруженосцев позади «Великого царя» возник под влиянием ассирийских дворцовых рельефов, в которых с IX в. до н.э. присутствуют изображения царя и его оруженосцев[234]. Кроме того, один из главных иконографических типов в искусстве Ахеменидов, впервые разработанный в Бехистуне, – крылатый диск бога Ахурамазды – также восходит к ассирийским изображениям бога Ашшура (см. раздел 3.2.1).

В связи со сценами военного триумфа следует выделить еще одну иконографическую тему – т.н. «тронные рельефы» из дворцов Персеполя, где платформу трона «Великого царя» поддерживают фигуры представителей подвластных народов империи. Эта композиция была вдохновлена ассирийским искусством – прототипы таких тронов изображены на рельефах фасада дворца Саргона II в Хорсабаде[235] и в сценах разрушения Лахиша из рельефов дворца

---

[232]*Botta P.E., Flandin E.* Monument de Ninive (Tome 1): Architecture et sculpture. Paris. 1849. Pl. 81-83; 117-120.
[233]*Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 207.
[234]Аналогично Бехистуну, в позднеассирийских рельефах VII в. до н.э. фигура царя выделена масштабом.
[235]*Botta P.E., Flandin E.* Op. cit. Pl. 18-19.

Синаххериба в Ниневии (**Рис.2. 25**). При этом в ассирийских композициях одинаковые фигуры, поддерживающие трон, служат лишь декоративным оформлением спинки и вертикальных подпорок, которое легко заменяются изображением лошадей[236]. То есть они не несут того глубокого смысла, заложенного официальной программой Ахеменидов в мотив персонифицированных держателей трона (воплощение коллективной поддержки власти «Великого царя» подвластными народами). Параллельно с ассирийской традицией подобный мотив возник в искусстве Урарту – бронзовый трон из Топрак Кале (VII в. до н.э.)[237] с подпорками в виде фигур божеств и грифонов, которые в свою очередь напоминают изображение трона богини Нинлиль[238] из ассирийского скального рельефа эпохи Синаххериба в Малтаи (**Рис. 2.26**). В результате ахеменидское искусство, опираясь на ассирийские и урартские модели, создает свою иконографию царского трона, насыщая ее идеологическим содержанием.

Важный для ахеменидской изобразительной традиции миксоморфный образ «гопатшаха» (крылатого человеко-быка из авестийской традиции) восходит к иконографии ассирийских «аладламму»[239] (человеко-быков с крыльями), фланкировавших входные порталы ворот и внутренних частей дворцов. Наиболее близкие образцы «аладламму» находятся во дворце Саргона II в Хорсабаде[240] (**Рис. 2.27**) и дворце Синаххериба в Ниневии (**Рис. 2.28**), где эти монументальные фигуры обретают менее массивные вытянутые пропорции, а также освобождаются от лишней пятой ноги, характерной для передачи движения в искусстве эпохи Ашшурнацирапала в Нимруде (**Рис. 2.27**). Прямые параллели ассирийских «аладламму» с персепольскими «гопатшахами» обнаруживаются как в композиции (постановка фигуры с остановленными передними ногами и задней

---

[236]*Botta P.E., Flandin E.* Op. cit. Pl. 17.
[237]*Barnett R.D.* The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van // Iraq 12. 1950. P. 31-33, Fig. 22.
[238]Ibid. Fig. 16.
[239]Обозначение согласно ассирийским строительным надписям: *Russell J.M.* Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh. Chicago: University of Chicago Press, 1991. P. 94-115.

парой в шаге), так и в конкретных деталях (цилиндрический головной убор с тремя парами рогов и фризом розетт; трактовка завитков волос, бороды; передача параллельных рядов оперения; изображение шерсти, метелки хвоста). Единственное отличие заключается в полукруглом завершении крыльев у ахеменидских «гопатшахов» (аналогично «луристанским бронзам» и греческим сфинксам эпохи архаики). Кроме того, влияние ассирийских «аладламму» прослеживается и в трактовке протом в виде «гопатшахов» из капителей северного портика трипилона в Персеполе. Задействование персами этого ассирийского образа, восходящего к месопотамским прототипам 1 пол. II тыс. до н.э. (стела Иштар из «храма N» в Эбле, XVIII в. до н.э.)[241], объясняется его защитными функциями. В ассирийских дворцах эти колоссальные фигуры служили апотропеями, получившими свое символическое наполнение от древней месопотамской богини-покровительницы людей Ламы (III тыс. до н.э.), которая, по-видимому, трансформировалась в неоассирийского «аладламму»[242]. Именно в таком качестве они воспроизводятся в монументальных воротах дворцовых комплексов Пасаргад и Персеполе. При этом ассирийский образ соединяется в ахеменидском искусстве с традиционно иранскими воззрениями, что позволяет также наделить его новым авестийским содержанием.

Не менее распространенная иконография «Великого царя» в сопровождении слуг имеет ассирийские параллели. В этой связи достаточно упомянуть рельефы Ашшурнацирапала II в Нимруде (**Рис. 2.21**), а также изображения Саргона II со слугами из процессии дарителей в Хорсабаде (**Рис. 2.29**). Ахеменидское искусство задействовало этот мотив, превратив его в отдельную иконографию. Переработав композицию (расположение слуг строго после «Великого царя») и пропорции фигур (выделенная масштабом фигура монарха на голову выше слуг), детали персидских рельефов сохранили ассирийские черты в изображении зонта и

---

[240] *Botta P.E., Flandin E.* Op. cit. Pl. 44-45.

[241] *Danrey V.* Winged Human-Headed Bulls of Nineveh: Genesis of an Iconographic Motif // Iraq, Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale, Part One. 2004. P. 135, Fig. 5.

формы мухобойки. Изменения коснулись и расположения этих композиций – во дворцах Персеполя они были высечены на поверхности дверных косяков, в то время как ассирийские рельефы эпохи Саргона II, выполненные в форме ортостатов, снаружи фланкировали входные порталы[243]. Эта особенность в целом характерна для ахеменидской скульптуры, которая органично дополняла архитектуру в рамках большого синтеза искусств, выявляя ее конструктивные и функциональные особенности.

Ассирийская художественная традиция повлияла и на формирование в искусстве Ахеменидов важного иконографического типа «борьбы «Великого царя» (или «царского героя») с животными или мифическими существами», широко представленного в дворцовых рельефах Персеполя и древнеперсидской глиптике[244]. Этот мотив восходит к древним месопотамским прототипам изображениям борьбы героя эпоса Гильгамеша с львами и миксоморфными существами, представленным в аккадской глиптике[245]. Кроме того, эта композиция появляется в ассирийских рельефах входных ворот и портала тронного зала из дворца Саргона II в Хорсабаде (**Рис.2.30**)[246], где изображены фигуры Гильгамеша, душащего льва. Они различаются одеждами, прической, деталями украшений, а также положением головы льва (в фас/профиль). Безусловно, эти рельефы обнаруживают сходство с декорацией южных порталов дворца «тачары» в Персеполе, где изображена фигура «Великого царя», аналогично сжимающего льва левой рукой. При этом существуют определенные отличия от ассирийских прообразов: профильное изображение фигуры льва, его размеры сопоставимы с действительными (в Хорсабаде размеры льва заметно меньше фигуры героя), головы «Великого царя» и животного направлены в одну сторону, задние лапы льва опираются на ступню «царского героя».

---

[242]*Danrey V.* Op. cit. P. 135.
[243] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 294.
[244] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 144-147, 195-196, Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 67-75.
[245]*Frankfort H.* Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. London: Macmillan & Co., 1939. Pl. XVII.

Примечательно, что в ахеменидском монументальном искусстве эта иконография получает дальнейшее развитие, которое воплотилось в ряде рельефов со сценами борьбы «Великого царя», пронзающего кинжалом своих врагов (львов, быков, львогрифонов и фантастических грифонов). Их общее композиционное решение, постановка фигуры «царского героя» находит параллели в ассирийских сценах львиной охоты. Наиболее близкие прототипы происходят из северного дворца Ашшурбанипала в Ниневии (2 пол. VII в. до н.э.), где на одном из рельефов изображен наследник царя, закалывающий льва мечом[247]. При наличии схожих черт в построении композиции, ахеменидская иконография борьбы «Великого царя» обладает своими особенностями. Ей присущи явный ритуально-символический подтекст (борьба с воплощениями силы зла), включение в сцены фантастических существ, близость противоборствующих фигур (задние лапы животных упираются в колено «царского героя»), а также показательный жест «Великого царя», притягивающего рукой противника за гриву или рога. В этой связи важно отметить, что подобный жест возникает в ассирийской и нововавилонской глиптике[248], в которой можно встретить и фантастических существ в аналогичном контексте. В результате ахеменидская иконография «борьбы «Великого царя» с зооморфными фигурами» наглядно демонстрирует процесс сознательного отбора композиционных решений и их включения в новый художественный контекст. Возникший синтез традиций позволил персам создать выразительный, лаконичный и собирательный образ «Великого царя» – защитника подданных от зла, который органично вписывается не только в изобразительную традицию Ахеменидов, но и в обусловленное конструкцией дворца пространство дверного проема.

Таким образом, неоассирийское искусство IX-VII вв. до н.э. следует рассматривать как важнейший элемент в сложении официальной художественной

---

[246] *Botta P.E., Flandin E.* Op. cit. Pl. 41, 46, 47.
[247] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 304, pls. 55b.
[248] См.: *Frankfort H.* Op. cit. 1939. Pl. XXXV-XXXVI.

традиции Ахеменидов. Именно памятники столичных комплексов Ассирии предоставляли ценный образец имперского искусства, на основе которого спустя столетие развивался древнеперсидский официальный стиль. Важно отметить, что ассирийская архитектура в меньшей степени оказала воздействие на формирование зодчества Ахеменидов[249], что, вероятно, объясняется отсутствием интереса к такому типу ассиметричных построек, не отвечавшим вкусам и задачам официального искусства персов. В отличие от архитектуры, ассирийская изобразительная традиция стала значимым и весьма востребованным источником художественных решений, повлиявшим на развитие большинства иконографических типов в столичном искусстве Ахеменидов. Причины обращения персов к ассирийскому изобразительному наследию обусловлены прокламативным характером сцен и развитой иконографией царской власти. Также следует учитывать устойчивую тенденцию (начиная с памятников Зивие) следования ассирийским прототипам в древнеиранском искусстве VIII-VII вв. до н.э. Вероятно, это направление было продолжено в памятниках Мидии, и затем в частично переработанном виде ассирийские образы оказались в изобразительном ряду Ахеменидов. При этом важно подчеркнуть, что ассирийские влияния прослеживаются преимущественно на уровне стилистических и композиционных черт, не затрагивая смысловое содержание ахеменидского искусства. Такой продуманный подход к отбору материала обеспечивала развитая программа официального стиля, которая нивелировала прежнее концептуальное наполнение образов и мотивов, встраивая их в новый художественный контекст. Благодаря этим процессам в классическом искусстве Ахеменидов V в. до н.э. и возник единый художественный сплав из нерасторжимых частей, восходящих к различным культурам.

Что касается искусства нововавилонского царства VII-VI вв. до н.э., то его воздействие на официальный стиль Ахеменидов прослеживается главным образом на материале дворцового комплекса в Сузах. Архитектура Вавилона

[249]За исключением дворца резиденции Дария I в Сузах.

эпохи Навуходоносора II (605-562 гг. до н.э.) обладает характерными чертами месопотамской строительной традиции (**Рис. 2.33**). Аналогично ассирийским принципам планировки спроектирован масштабный южный дворец Навуходоносора, состоящий из пяти внутренних дворов и сгруппированных вокруг них помещений (более 40). Этот комплекс окружен мощной стеной и имеет ассиметричную трапециевидную планировку, напоминающую композиции «дворца резиденции L» Синахусура (брата Саргона II) в Хорсабаде (**Рис. 2.31**) и юго-западного дворца Синаххериба в Ниневии (**Рис. 2.32**). Вероятно, зодчие Дария I при возведении резиденции «Великого царя» в Сузах опирались на композиционное решение сохраненного Киром II южного дворца Навуходоносора, поскольку к кон. VI в. до н.э. столичные ассирийские памятники, скорее всего, находились в руинированном, полузаброшенном состоянии и уже не могли служить образцом для архитектурного решения столичного дворца Дария. Действительно, нововавилонское зодчество предоставило персам весь арсенал конструктивных решений традиционной месопотамской архитектуры, развивавшейся на протяжении III-I тыс. до н.э.

Изобразительное искусство Вавилона также послужило источником художественных форм для классического стиля Ахеменидов. В этой связи следует отметить изразцовую декорацию ворот Иштар и дороги процессий в северной части города. Изображения идущих львов, быков и фантастических существ «мушрушей», безусловно, оказали влияние на трактовку зооморфных образов в ахеменидских глазурованных рельефах дворца резиденции Дария в Сузах. Кроме того, изразцовые декоративные вставки из фасада тронного зала дворца в Вавилоне, включающие разработанный орнамент из трехлистных пальметт, цветков лотоса и фризов из розетт (**Рис. 2.34**), будут использованы мастерами при оформлении глазурованных рельефов дворцового комплекса Ахеменидов в Сузах. В результате, нововавилонское искусство как носитель развитой месопотамской художественной традиции было привлечено персами в процесс синтеза различных культур, на основе которого и возник официальный стиль

Ахеменидов. Особенно отчетливо художественные черты искусства Вавилона проявились в классических памятниках эпохи Дария в Сузах.

Пятый художественный источник связан с *искусством царства Урарту* (IX – нач.VI вв. до н.э.). В контексте рассматриваемой проблемы влияний наибольший интерес представляет урартская архитектура, так как изобразительная традиция этого царства во многом следует образцам ассирийского придворного искусства и, скорее всего, была воспринята персами через призму мидийской культуры. Урартское сакральное зодчество VIII-VI вв. до н.э. предоставляет ряд прототипов для ахеменидских памятников. Храмовые постройки Урарту делятся на два типа: колонный тип храма и т.н. «стандартный» башнеобразный храм[250]. Характерный образец первой типологии – храм бога Халди в Эребуни (сер. VIII в. до н.э., **Рис. 2.35**) – интересен главным образом своей фасадной композицией, которая состояла из 12-ти (2х6, либо 6-ти) колонного портика, фланкированного боковой квадратной башней с лестницей и стеной-антой. По-видимому, такое решение фасада возникло под влиянием как протоиранской (памятники Хасанлу IV), так и сиро-хеттской (постройки типа бит-хилани) архитектуры. Примечательно общее число и расположение деревянных колонн в двух рядах, находящее прямые параллели в унифицированной композиции портиков в классических ападанах и других дворцах Суз и Персеполя. Кроме того, фасад храма Халди в Эребуни сочетает как боковое помещение-башню, так и анты в качестве бокового завершения портика, что будет характерно и для двух типов фасадов в раннеахеменидских дворцах Пасаргад. При этом данная постройка является единственным сохранившимся урартским памятником с такой фасадной организацией (возможно, разрушенный храм в Муцацире имел схожий фасад-портик[251]). Что касается типологии «стандартного храма», то она состоит из целого ряда построек в Азнавур-Тепе,

---

[250]См. подробнее: *Van Loon M.N.* Urartian Art. Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations. Leiden, 1966. P. 42-55.

[251] Также можно упомянуть 12-ти колонный портик из «крепости I» в Хаикаберде: Ibid. P. 47.

Алтын-Тепе, Аянисе, Топрак Кале и Каялидере[252]. Все они представляют собой башнеобразные квадратные в плане сооружения из сырцового кирпича с очень толстыми стенами, усиленными по углам контрфорсами. Внутри «стандартных храмов» находилась компактная целла, как правило, квадратной формы. Аналогичные принципы планировки и общей композиции будут использованы персами при создании ахеменидских башен в Пасаргадах («Зендан-и Сулейман», VI в. до н.э.) и Накш-и Рустаме («Кааба Зороастра», V в. до н.э.). Архитектурная декорация стен «стандартных» урартских храмов (известна по раскопкам и бронзовым моделям из Топрак Кале[253]), состоящая из рядов ложных окон, уступчатых прямоугольных ниш и карнизов с дентикулами, будет воспроизведена и в декорации ахеменидских башнеобразных сооружений. Однако даже с учетом явного урартского происхождения данного архитектурного типа невозможно говорить о полном копировании «стандартного храма» в ахеменидском зодчестве. Древнеперсидские башни обладают своими отличительными чертами, как то полностью каменная кладка стен, расположение целлы в верхнем ярусе и наличие высокой лестницы на главном фасаде, отсутствовавшей в урартских «стандартных храмах». Кроме того, назначение ахеменидских башен, вероятно, не было напрямую связано с храмами огня. Они могли выполнять функции хранилищ ритуальных текстов или царских инсигний и других важных атрибутов власти[254]. В результате при разработке типологии башнеобразных сооружений ахеменидская архитектура, безусловно, опиралась на традицию урартских «стандартных храмов», которая получила дальнейшее развитие в соответствии с новыми функциями данного типа построек.

Примечательны также сакральные дворы для отправления культа перед урартскими храмами-башнями, целлы которых не могли вместить большого

---

[252] *Stronach D.* Urartian and Achaemenian Tower Temples // JNES, vol. 26, №4. 1967. P. 278-282, Fig. 1.
[253] *Van Loon M.N.* Op. cit. Pl. XX.
[254] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 132-135; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 44. См. другие варианты интерпретации ахеменидских башен как гробниц и святилищ огня: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 41-49.

количества участников. Архитектура этих дворов часто включала колонную галерею вдоль всех четырех сторон прямоугольного (Эребуни, Топрак Кале, Алтын-Тепе) или квадратного в плане двора (Аянис). Главное различие в композиции сакральных дворов заключается в расположении храма: по центру двора или рядом с галереей. В этой связи поразительное сходство обнаруживается при сопоставлении планировки колонного двора храма в Алтын-Тепе (нач. VII в. до н.э., **Рис. 2.36**) и колоннады при гробнице Кира II в Пасаргадах (540-530-е гг. до н.э.), сохранившейся лишь частично[255]. Композиция галереи двора гробницы Кира обладает аналогичным решением с окруженной стеной участком двора, вытянутым прямоугольным залом-вестибюлем перед галереей, смещением с центральной оси двора постройки, а также общим для обоих памятников количеством (всего 6) колонн по коротким сторонам галереи[256]. Помимо этого, сходство прослеживается и в расположении порталов: как в Пасаргадах, так и Алтын-Тепе входы со стороны вестибюля находятся на одной оси, ведущей к ядру комплекса, а боковые порталы с торцевой стороны галереи направлены на главный фасад. Основное различие заключается в небольшом смещении колоннады гробницы Кира II на север (в Алтын-Тепе галерея ровно заполняет пространство двора) и наличием симметричного бокового портала с северо-западной стороны галереи. На наш взгляд, очевидное сходство в планировке дворов этих двух памятников позволяет говорить о явном влиянии композиции сакрального двора храма Алтын-Тепе на решение галереи гробницы Кира II в Пасаргадах. Вероятно, зодчие персидского царя (скорее всего, анатолийского происхождения) знали об этом урартском комплексе и предложили Киру II данное решение, которые и было одобрено монархом, поскольку оно полностью отвечает общим тенденциям внедрения ордерных форм в раннеахеменидскую архитектуру.

---

[255] См. зарисовки гробницы Дж. Усшера: *Ussher J.* A Journey from London to Persepolis: Including Wanderings in Daghestan, Georgia, Armenia etc. London. 1865. P. 621.

Что касается проблемы влияния урартских колонных залов на формирование древнеперсидского гипостиля, то на сегодняшний день этот вопрос решен в пользу «неурартского» происхождения ахеменидских многоколонных залов[257]. Достоверно известная постройка (скорее всего, конюшня) урартского времени (VII в. до н.э.) с 14-ти (2х7) колонным залом в восточной части крепости Бестама, вероятно, сама восходит к образцам из древнеиранской архитектуры (колонные залы Хасанлу IV с двумя рядами колонн). Более компактные прямоугольные помещения с 4-мя опорами в центральной части жилых домов Тейшебаини[258] также не следует рассматривать в качестве прототипов для ахеменидских колонных залов (как например, в западном крыле «здания гарема» или «тачаре» Персеполя) ввиду весьма широкого интерколумния между двумя рядами опор, обусловленного наличием светового отверстия в кровле. В результате урартские образцы колонных залов служат наглядным примером адаптации хетто-иранских прототипов в архитектуре древней Армении 1 пол. I тыс. до н.э., не предоставляющей прямых аналогий для ахеменидских гипостилей. В то же время, урартское храмовое зодчество оставило заметный след в формировании древнеперсидской типологии башнеобразных сооружений. «Стандартные храмы» Урарту оказали прямое и сильное влияние на архитектуру башен в Пасаргадах и Накш-и Рустаме, что нечасто случается в ахеменидском искусстве. В равном отношении этот тезис справедлив и к другим двум памятникам этих культур – колонным дворам в храме Алтын-Тепе и гробницы Кира в Пасаргадах, указывающим на значимость урартского наследия для становления официальной архитектуры Ахеменидов.

Важно отметить, что в памятниках царства Урарту можно найти относительно близкие прототипы скальных гробниц Накш-и Рустама. В

---

[256] См. рисунок Э. Херцфельда 1928 года (D-808A, A.M. Sackler Gallery Archives, The Smithsonian's Museums of Asian Art), изображающий общую планировку гробницы Кира II в Пасаргадах.

[257] *Riemschneider M.* Das Reich am Ararat. Heidelberg. 1966. S. 124.

частности, царские скальные усыпальницы Аргишти I, членов его семьи в Тушпе (VIII в. до н.э., **Рис. 2.37**) и гробница в Каялидере обладают схожими принципами построения внутреннего пространства: портал ведет в просторный прямоугольный вестибюль, от которого отходят отдельные погребальные камеры с приступками для саркофагов и нишами для даров на стенах. Аналогичный двухчастный принцип построения пространства будет использован и в ахеменидских царских усыпальницах. Кроме того, во всех урартских скальных гробницах (Умудун, Касдоган) вход ориентирован строго на юг[259], также как и в персидских гробницах Накш-и Рустама. Кроме того, в урартском искусстве существует образец сочетания скального рельефа на фасаде и внутренних камер – это святилище в Эски Догабаязите (VIII в. до н.э., **Рис. 2.38**). Рельеф изображает сакральную сцену: слева представлен жрец с благословляющим жестом руки, справа царь в шлеме и с жезлом в руке. Обе фигуры стоят на цоколях, по центру изображено жертвенное животное. Однако это единственный пример скального рельефа на входе, остальные фасады урартских гробниц оформлены достаточно скромно и имеют только прямоугольный портал. Тем не менее, данные памятники Урарту могли оказать влияние на становление типологии скальных усыпальниц Ахеменидов.

Шестой художественный источник представлен *древнеиранским искусством* X – 1 пол.VI вв. до н.э. Согласно принятой археологами датировки материала, можно выделить два основных периода становления художественной культуры Древнего Ирана в I тыс. до н.э.: «Железный век II» (ок. X-VIII вв. до н.э., т.н. «протоиранское искусство») и «Железный век III» (VIII-VI вв. до н.э., мидийское искусство)[260]. Поскольку официальная художественная культура

---

[258] Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 1. Архитектура Древнего мира / Под ред. О.Х. Халпахчьяна, Е.Д. Квитницкой, В.В. Павлова, А.М. Прибытковой. Москва: Стройиздат, 1970. С. 260, Рис. 13.

[259] *Jakubiak K.* Eski Dogubayazit a tomb or a sanctuary? // Proceedings of the 4th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East. Wiesbaden. 2008. P. 403-404.

[260] *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С. 13.

Ахеменидов является непосредственным преемником древнеиранской традиции, следует рассмотреть ее более подробно.

Первый период «железного века II» связан с памятниками искусства царства Манна (X-VII вв. до н.э.) и других протоиранских центров. Наиболее показательный материал для изучения влияния искусства этого периода на художественную традицию Ахеменидов представлен древнеиранской архитектурой. Памятники маннейской крепости Хасанлу (строительный горизонт IV: X-VIII вв. до н.э., разрушена урартами, **Рис. 2.39**) свидетельствуют о том, что уже к нач. I тыс. до н.э. в иранском зодчестве возникает идея колонного зала. Группа построек Хасанлу IV, расположенных вокруг т.н. «верхнего и нижнего дворов», обладают схожим планировочным решением. Эти здания представляют собой прямоугольные в плане сооружения из кирпича-сырца с главным прямоугольным колонным залом, кровлю которого поддерживают 4 (иногда 2 – «здание IV») колонны в двух рядах. Относительно хорошо сохранившееся «здание III» дает возможность рассмотреть особенности протоиранских колонных залов – их большое вытянутое пространство разделено двумя рядами 4-х свободностоящих опор, в центре зала выделен очаг, рядом с ним находилось «тронное место» со скамейками вдоль стен. Скорее всего, над колонным залом располагался второй этаж, но его архитектурное решение трудно реконструировать[261]. Колонные залы построек Хасанлу IV открыли новый путь для развития древнеиранской архитектуры I тыс. до н.э., которая будет последовательно развивать композицию многоколонных залов, что и приведет к возникновению в официальном зодчестве Ахеменидов классической типологии гипостиля. Однако древнеиранские прототипы обладают собственной спецификой (прямоугольный план зала, использование только двух рядов колонн), не позволяющей напрямую возводить происхождение ахеменидских гипостилей к протоиранским колонным залам. Что касается фасадной организации построек Хасанлу, то она включала, как правило, короткий портик с несколькими

колоннами, фланкированными угловыми помещениями (либо стенами). Далее следовал вытянутый вестибюль с двумя боковыми квадратными помещениями (одно из них служило лестницей на второй этаж), из которого можно было попасть в колонный зал, окруженный служебными квадратными и прямоугольными помещениями (их кровлю могли поддерживать несколько опор – «здания IV и V»). Показательно, что изначально фасады зданий Хасанлу не имели колонных портиков (в частности, самое ранее «здание V»), однако с кон. X в. до н.э. постройки стали возводиться вместе с фасадным портиком, его пристраивали к уже существующим сооружениям (например, «здание III»)[262]. Эта особенность может быть объяснена влиянием как эгейского мегарона (памятники западной Анатолии конца II тыс. до н.э.), так и сиро-хеттской типологии бит-хилани[263]. В этом отношении маннейская архитектура оказалась ближе к тому, что будет происходить с фасадной организацией раннеахеменидских памятников. Однако, считать постройки Хасанлу IV прямыми прообразами ахеменидских дворцов крайне трудно ввиду их значительных отличий от персидского зодчества, как в планировочном решении залов, так и в фасадных композициях (наличие только одного главного портика с небольшим количеством колонн по короткой стороне). Не менее важным является фортификационная система цитадели Хасанлу IV – она состоит из мощной крепостной стены с контрфорсами и 11-ти квадратных башен, построенных в смешанной технике каменной и кирпичной кладки. Аналогичная схема будет использоваться в укреплениях мидийских крепостей и затем окажет влияние на архитектурное решение раннеахеменидской крепости в Таль-и Тахте и укреплений террасы Персеполя, безусловно, опиравшихся на опыт древнеиранской фортификационной архитектуры.

Протоиранское изобразительное искусство «железного века II» представлено памятниками торевтики и мелкой пластики. Знаменитый золотой

---

[261] См.: *Dyson R.H.* Problems of Protohistoric Iran as Seen from Hasanlu // JNES, Vol. 24, No. 3, Erich F. Schmidt Memorial Issue. Part 1. 1965. P. 198.
[262]Ibid. P. 198, Fig. 4.
[263] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 71.

кубок из Хасанлу (кон. IX вв. до н.э., **Рис. 2.40**), по-видимому, изображает эпизоды из хурритской мифологии, связанные с историей бога Куммарби (борьба между Тешубом и Улликумми[264]). Композиция кубка состоит из двух регистров – они включают отдельные мотивы, находящие параллели в хеттской изобразительной традиции (иконография божеств), эламской глиптике (мотив возлияния и приношения богам) и отчасти в ассиро-урартском искусстве (тип трона с зооморфными ножками). Золотой кубок Хасанлу указывает на начальные процессы формирования художественного языка в древнеиранском искусстве, активно контактировавшего с хетто-хурритской культурой и новоассирийским искусством[265]. Влияние последнего еще сильнее прослеживается в декорации серебряного кубка местного производства из Хасанлу[266], представляющего батальные сцены с колесницей.

По своей стилистике маннейские памятники близки к многочисленным произведениям торевтики из могильников в Марлике (IX-VIII вв. до н.э.). Во многом золотые, серебряные и бронзовые сосуды (более 60 предметов) из Марлика соединяют в себе основные направления протоиранского искусства: стиль т.н. «луристанских бронз» и памятников ассирийского искусства[267]. Очевидно, что художественный язык произведений из Марлика задействует иконографию (древо жизни, миксоморфные образы львогрифонов) и отдельные мотивы из неоассирийского придворного искусства нач. I тыс. до н.э.[268] Наиболее показательные образцы торевтики Марлика представлены золотым «кубком с газелями» (**Рис. 2.41**), а также сосудом с крылатыми быками (**Рис. 2.42**).

---

[264] *Winter I.J.* The ‘Hasanlu Gold Bowl’: Thirty Years Later // East of Assyria: The Highland Settlement of Hasanlu, Expedition Vol. 31, No. 2-3 / Ed. R.H. Dyson and M.M. Voigt. Philadelphia, 1989. P.102. Fig. 4-6.

[265]См. также ассирийские импорты (цилиндрическую печать с лучником, костяные фрагменты рельефа со слугой/жрецом и бляшки, IX в. до н.э.) в Хасанлу: *Muscarella O.W.* Hasanlu 1964 // Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 25, 1966. P. 125, Fig. 2, 4. Не исключено, что и сам золотой кубок мог быть импортирован.

[266] *Winter I.J.* Op. cit. Fig. 7.

[267]*Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 9-10.

[268] *Negahban E.O.* Marlik: The Complete Excavation Report, Vol. 1. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1996. P. 95.

Зооморфные композиции этих произведений заполняли один либо несколько регистров, украшая большую часть сосуда. «Кубок с газелями» примечателен высоким качеством исполнения – головы животных с длинными тонкими рогами выделены техникой горельефа (припаяны к сосуду), тогда как остальная часть фигур выполнена в барельефе, эта художественная особенность находит прямые параллели в кубке со львами из Калардашта (X в. до н.э., единственное отличие заключается в более упрощенной техники крепления голов с помощью золотых заклепок). Кроме того, края сосуда украшены горизонтальными фризами с геометрическим орнаментом («гильош»)[269] – аналогичный мотив использован в декорации образца из Калардашта и в других кубках из Марлика[270]. Судя по стилю, «кубок с газелями» относится к общей линии развития протоиранского искусства, обнаруживая аналогии и в маннейском материале. Золотой кубок с крылатыми быками может служить примером влияния ассирийской традиции на древнеиранские памятники. По центру изображена геральдическая композиция со стилизованными высокими пальметтами посередине и двумя крылатыми быками, передние ноги которых опираются на стебель пальметты. Головы быков выполнены в более высоком рельефе, они, как и в «кубке с газелями», припаяны к телу сосуда. Трактовка этих зооморфных существ напоминает ассирийские образцы. В частности, передача крыльев с прямыми линиями оперения восходит к крылатым гениям из дворцовых рельефов Нимруда IX в. до н.э.; проработка анатомических деталей (выделение ребер и мускулов) фигур быков также близка ассирийским принципам изобразительности. Кроме того, решение 11-ти лепестковой пальметты с трехступенчатым стеблем представляет упрощенный вариант ассирийской иконографии т.н. «древа жизни», распространенного в декорации северо-западного дворца в Нимруде[271].

Торевтика из Марлика собирает воедино общие тенденции и художественные импульсы из соседних культур, присутствовавших в

---

[269]*Wilkinson C.K.* Op. cit. P. 104.
[270]*Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 15.
[271]См. рельефы из коллекции Британского музея: BM 124531, 98062.

протоиранском искусстве IX-VIII вв. до н.э. Что касается т.н. «луристанских бронз», то этот комплекс произведений из бронзы представляет собой погребальный инвентарь из богатых гробниц Луристана (западный Иран), охватывающих широкий период кон. II тыс. – нач.VII вв. до н.э. Корпус из более тысячи артефактов можно условно разделить на ряд подгрупп: бронзовые конские удила, штандарты, бляшки, дисковидные булавки, оружие, браслеты, кубки и др.[272] Как правило, их атрибуция основывается на стилистическом анализе предметов, происходящих из этого района Ирана. Стиль «луристанских бронз» обладает своим специфическим художественным языком, сочетающим условно трактованные антропоморфные, зооморфные (львы, муфлоны, лошади, кабаны, петухи, утки и др.) и фантастические (грифоны, сфинксы, крылатые человеко-быки – **Рис. 2.44**, т.н. «демоны») образы в декорации ритуальных (штандарты) и повседневных предметов (удила). Композиции зачастую построены по геральдическому принципу с симметричным расположением фигур – характерным примером являются сцены т.н. «повелителя животных» (“master of animals”) на штандартах (**Рис. 2.43**)[273]. В передаче деталей часто используются круглящиеся формы, особенно в изображении голов животных[274]. Антропоморфные образы отличаются утрированными чертами лица с большими глазами и прямым носом (**Рис. 2.45**). Важно отметить, что стиль «луристанских бронз» эволюционировал на протяжении трех периодов («железный век Луристан I, II и III»[275]), однако точно определить направление развития от более

---

[272] К сожалению, большая часть бронз Луристана происходит из разграбленных гробниц, что затрудняет не только датировку, но и определение происхождения конкретных находок. См.: *Muscarella O.W.* Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art, New York. 1988. P. 112-119.

[273] *Waldbaum J.C.* Luristan Bronzes // Records of the Art Museum Princeton University, Vol. 32, No. 2. 1973. P. 11, Fig. 10-11.

[274] *Muscarella O.W.* Op. cit. 1988. P. 115.

[275]Согласно принятой хронологией бельгийского археолога Л. Ванден Бергемом, к «Луристану ЖВ I» (XII- IX вв. до н.э.) относятся геральдические зооморфные навершия, точильные камни с ручками в виде зверей; «Луристан ЖВ 2» (IX-VIII вв. до н.э.) представлен конскими удилами и штандартами с мотивом «повелителя животных» и «Луристан ЖВ 3» (сер. VIII- нач. VII вв. до н.э.) включает наиболее разнообразный материал: сосуды, мечи, колчаны, щиты, фигурные

схематичной к натуралистической трактовке образов (или наоборот) не представляется возможным. Очевидно, что отдельные памятники из Луристана испытали определенное влияние месопотамской (ассирийской) изобразительной традиции нач. I тыс. до н.э.[276] В целом же «луристанские бронзы» представляют самобытное искусство кочевников западного Ирана, охватывающее оба периода становления древнеиранской художественной культуры. Несомненно, «стиль Луристана» окажет воздействие на развитие ювелирного искусства и торевтики Ахеменидов посредством мидийских памятников. В результате, изобразительные памятники периода «железного века II» намечают дальнейший путь развития художественной культуры древнего Ирана, который будет связан с накоплением материала и формированием основных принципов иранского искусства.

Второй период, «железный век III», представлен преимущественно искусством царства Мидии (ок. 670-550 гг. до н.э.). Мидийская архитектура продолжает развивать типологию колонных залов на иранской почве. Самый раний из сохранившихся мидийских центров – Баба-Джан Тепе III (кон. IX– нач. VII в. до н.э.) расположен на двух холмах. Т.н. «усадьба I» на центральном холме представляла собой прямоугольный колонный зал (точное число деревянных колонн в двух рядах не известно[277]), который по периметру был окружен 8-ми прямоугольными башнями с контрфорсами. На восточном холме располагался т.н. «форт» с толстыми стенами, который состоял из центрального квадратного 4-х колонного зала в западной части и восточной «расписной комнаты» (**Рис. 2.46**)[278]. Планировка колонного зала повторяет композицию «усадьбы I» – с четырех сторон к нему пристроены длинные прямоугольные помещения, два из которых («комнаты 3 и 5») внутри оформлены контрфорсами. Там же были

конские удила. *Vanden Berghe L.* Luristan. Vorgeschichtliche Bronzekunst aus Iran, Ausstellungskatalog der Prähistorischen. Staatssammlung Band 8. Munich, 1981. S. 29-38.

[276] *Godard A.* Op. cit. 1965. P. 46, Fig. 20, 22-23.

[277] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С.192, рис. 2,3

[278] *Goff C.* Excavations at Baba Jan: The Architecture of the East Mound, Levels II and III // Iran, Vol. 15. 1977. P. 111-112, план и реконструкция Fig. 1,6.

найдены очаги (остатки камина зафиксированы в «комнате 3»[279]), как и в колонном зале. Кроме того, в восточном углу «комнаты 5» был обнаружен четырехступенчатый подиум, который мог служить алтарем для отправления культа[280]. Несмотря на квадратную планировку, колонный зал в Баба-Джан III заметно отличается от ахеменидских образцов, прежде всего, трапециевидным расположением деревянных колонн со смещением рядов[281], что привело к асимметрии в распределении опор внутри зала. Не менее примечательна т.н. «расписная комната» возле внутреннего двора, она имеет Т-образный план[282]. Ее деревянную кровлю поддерживали две колонны. Стены «расписной комнаты» были украшены красно-белой штукатуркой, а ее потолок – расписными изразцовыми плитками с геометрическим и концентрическим орнаментом[283]. Кроме того, в северной стене этой комнаты располагалось слепое окно – характерный декоративный мотив не только мидийской, но и ахеменидской архитектуры. Очевидно, что постройки Баба-Джан Тепе III сочетают традиционные (памятники центрального холма) и специфические («форт») для данного поселения конструктивные черты.

Следующая мидийская крепость Нуш-и Джан Тепе (VIII- кон.VII вв. до н.э., **Рис. 2.47**) представляет собой группу из четырех построек («центральный храм», «западный храм», колонный зал и «форт»). Именно в Нуш-и Джан сохранились одни из самых ранних храмов огня в западном Иране – «западный и центральный храм». «Западный храм» представлял собой постройку с толстыми стенами из кирпича-сырца, оформленными контрфорсами. Храм состоит из пандуса, входного вестибюля с лестницей, ведущей на крышу, и параллельного ему главного прямоугольного зала, в южной части которого был обнаружен плинт (80 х 80 см.), вероятно, служивший алтарем[284]. После постройки колонного зала

---

[279] *Goff C.* Op. cit. P.105.
[280] *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 16.
[281] *Goff C.* Op. cit. P.112.
[282] *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 16.
[283] *Goff C.* Op. cit. P.121-124, Fig. 16, Pl. XVII-XIX.
[284] *Stronach D., Roaf M.* Excavations at Tepe Nush-i Jan // Iran, Vol. 16. 1978. P. 4, Fig. 1-2.

главный вход в «западный храм» был включен в его пространство. Развитие архитектуры храма огня прослеживается в «центральном храме» у южного двора. Хорошая сохранность этой постройки объясняется тем, что в нач. VII в. до н.э. он был заложен камнем – подобная практика, по-видимому, отражает изменения в отправлении культа[285]. Этот памятник также включает пандус, входной прямоугольный вестибюль с лестницей и более сложное пространство главного зала, состоящее из трех убывающих помещений, которые украшены ступенчатыми нишами. По углам «центрального храма» расположены контрфорсы – аналогичный принцип встречается в урартском зодчестве. Перекрытия вестибюля сохранили остатки сводов, их ступенчатая конструкция основана на убывающих кверху сырцовых кирпичах и длинных полукруглых кирпичей (либо ряда из перпендикулярной кладки) в арке свода[286]. Алтарь «центрального храма» (85 х 70 см.), находившийся в глубине главного зала, имел ступенчатую конструкцию, в центре которой находилось углубление для огня[287]. «Центральный храм» является редким примером протозороастрийской архитектуры царства Мидии, предшествовавшей зодчеству Ахеменидов. Не менее примечателен прямоугольный в плане 12-ти (4х3) колонный зал в западной части крепости Нуш-и Джан. Деревянные колонны опиралась на плоские камни, утопленные в пол. Базы колонн имеют круглую форму, они сложены из двух рядов кирпичной кладки в форме шестиугольника и оштукатурены (**Рис. 2.48**)[288]. Внутри стены зала украшали четырехступенчатые ниши с рядами дентикул – этот декоративный мотив будет применяться и в оформлении террасы Персеполя[289]. Снаружи стены оформлены контрфорсами. Вход в колонный зал был сквозным по оси восток-запад и располагался сбоку торцевых стен. В отличие от Баба-Джан III внутри зала не были найдены очаги. Колонный зал в Нуш-и Джан Тепе

---

[285] См.: *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С.188.
[286] *Stronach D., Roaf M.* Op. cit. Fig. 3.
[287] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С. 188.
[288] *Stronach D., Roaf M.* Op. cit. P. 6.
[289] *Tilia A.B.* Reconstruction of the Parapet on the Terrace Wall at Persepolis, South and West of Palace H // East and West, Vol. 19, 1969. Fig. 11, 32, 48.

продолжает развитие данной типологии в мидийском зодчестве по пути обособления от других построек и проработки пространственного решения зала, которые ближе к композициям раннеахеменидских дворцов Пасаргад. Важно отметить и т.н. «форт» в восточной части крепости Нуш-и Джан – это прямоугольная в плане двухэтажная постройка. Ее условно можно разделить на две части: прямоугольный объем из двух параллельных комнат и квадратной лестницы с севера, а также большое почти квадратное в плане помещение, разделенное стенами на четыре узкие складские комнаты. Снаружи вдоль стен расположены контрфорсы, которые имели стреловидные бойницы для лучников[290]. Эти оборонительные конструкции будут включены в стилизованном виде как декоративный мотив в ахеменидскую архитектуру (терраса Персеполя[291]). Кроме того, планировка «форта» также найдет прямое отражение в композиции боковых помещений, фланкирующих портики в классической типологии дворцов аудиенций Ахеменидов. Их решение фактически воспроизводит план «форта» в уменьшенном виде. В результате, памятники Нуш-и Джан Тепе находят ряд параллелей с ахеменидским зодчеством, что свидетельствует о значимости мидийского наследия в сложении официальной архитектуры персов.

Последним важным центром являлась крепость Годин Тепе II (кон. VIII – сер. VII вв. до н.э., **Рис. 2.49**), где, вероятно, находилась резиденция местного правителя[292]. Планировка цитадели близка к Нуш- и Джан Тепе – она состоит из группы построек, вытянутых в длину (3 колонных зала и «форт»). В восточной части Годин Тепе расположен «форт», разделенный коридором на две части из шести вытянутых прямоугольных помещений. К западной стене «форта» пристроен прямоугольный 16-ти (8х2) колонный зал, в северной стене которого находились две квадратные башни – часть единой оборонительной системы крепости. Наибольший интерес привлекает почти квадратный в плане 30-ти (5х6)

---

[290] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С. 190. Рис. 3,1.
[291] *Tilia A.B.* Op. cit. 1969. Fig.1, 14-15.
[292] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С. 191, Рис. 2,5.

колонный зал. По центру возле северной стены зала был найден подиум для «тронного места» и неподалеку от него очаг. Кроме того, по трем стенам зала располагались скамьи. Эти особенности, восходящие еще к памятникам Хасанлу IV, указывают на совещательные функции данной постройки. Именно в Годин Тепе II колонный зал окончательно получает свое назначение как места для аудиенций, что будет важно и для дворцов ападан Ахеменидов. Во многом эта постройка предвещает архитектурный тип многоколонного зала в древнеперсидских дворцах. По двум углам от южной стены зала находились квадратные башни, причем восточная башня («комната 50») повторяла решение колонного зала. В ней было расположено еще одно «тронное место», стены были оборудованы скамейками, а ее кровлю поддерживала одна колонна[293]. Конструкция деревянных колонн и их баз аналогична Нуш-и Джан Тепе. Самой поздней постройкой Годин Тепе является западный 10-ти (5х2) колонный зал. Он имеет ассиметричный Г-образный план из-за башни соседнего зала, что привело и к смещению с оси последнего южного ряда колонн. На углу северной стены зала расположена квадратная башня, завершающая фортификационную систему цитадели. Все внешние стены Годин Тепе усилены контрфорсами со стреловидными бойницами[294]. Оборонительные сооружения мидийских цитаделей в Баба-Джан III, Нуш-и Джан и Годин Тепе II находят определенное сходство с изображением западноиранских крепостей Кишесу, Хархар, Киндау и Тикракка (VIII в. до н.э.) на ассирийских рельефах из дворца Саргона II (комнаты II и XIV) в Хорсабаде[295].

Таким образом, мидийская архитектура, наследуя древнеиранские строительные традиции, значительно обогащает их собственным пониманием пространства многоколонного зала, развитием фортификационных сооружений, техники кирпичной кладки, тем самым являясь важнейшим связующим звеном

---

[293]*Gopnik H.* Op. cit. 2010. P. 197, Fig. 17.6.
[294]*Медведская И.Н.* Указ. соч. 2016. С. 191.
[295]*Gunter A.* Representations of Urartian and Western Iranian Fortress Architecture in the Assyrian Reliefs // Iran, Vol. 20. 1982. P. 105, Pl. II-IV.

между наиболее ранними постройками Древнего Ирана и ахеменидским дворцовым зодчеством. Важно отметить, что именно в мидийской архитектуре возникает идея ападаны как дворца для аудиенций с многоколонным гипостилем (Годин Тепе II), которая получит дальнейшее развитие в официальном зодчестве Ахеменидов. Сопоставление классических древнеперсидских ападан в Сузах и Персеполе с мидийскими памятниками выявляет преемственность и родство двух традиций. При этом имперская архитектура Ахеменидов обогащает иранскую идею ападаны унифицированным башенным фасадом (сочетание сиро-хеттского бит-хилани и восточногреческих портиков), доводя ее до логически завершенной типологии. Очевидно, что мидийские памятники послужили определяющим фактором в процессе синтеза традиций, возникшем в дворцовой архитектуре Ахеменидов. Линия развития колонного зала от Хасанлу IV до Годин Тепе II, безусловно, сыграла важную роль в становлении идеи гипостильного многоколонного зала персов. При этом архитектура Ахеменидов существенно модифицировала эти иранские прототипы новой фасадной организацией, ордерными формами и скульптурной декорацией.

Изобразительное искусство Мидии представлено главным образом кладом из Зивие (западный Иран, VII в. до н.э.), состоящим из более чем двухсот золотых, серебряных и бронзовых произведений ювелирного искусства (браслеты, ожерелья, бляшки, серьги, булавки, подвески и др.) и торевтики (вазы, протомы ритонов, ситулы)[296]. Что касается изобразительного языка этого корпуса памятников, то исследователи выделяют как минимум пять групп произведений, связанных с ассирийским, скифским, урартским и собственно мидийским искусством[297]. Наиболее показательными памятниками первой группы служат золотые пластинки, составляющие нагрудные украшения и плакетки, с характерными композициями шествия крылатых быков, грифонов и миксоморфных «аладламму» (либо крылатых гениев) к «древу жизни» (их

---

[296]*Muscarella O.W.* “Ziwiye” and Ziwiye: The Forgery of a Provenience // Journal of Field Archaeology 4, 1977. P. 199-200.
[297] *Barnett R.D.* The Treasure of Ziwiye // Iraq, Vol. 18, No. 2, 1956. P. 112.

иконография полностью воспроизводит ассирийские образцы, **Рис. 2.50**), а также традиционными сценами борьбы царя со львами[298]. Кроме того, сама бронзовая ванна, в которой располагался клад Зивие, была декорирована сценой процессии данников-иранцев ассирийскому царю с придворными (обод) и орнаментальными фризами с мотивом газелей, стоящих на розеттах (вертикальные ленты)[299]. Все эти композиции находят прямые аналогии в ассирийской изобразительной традиции.

Вторая группа представлена золотыми и серебряными поясами, напрямую связанными со скифским звериным стилем. В частности, декорация золотого пояса из Зивие[300] состоит из орнаментальной плетеной сетки, скрепленной львиными головами, и вписанных в нее лежащих фигур оленей и горных козлов, изображенных с подогнутыми под себя ногами (**Рис. 2.51**). Схожие скифские мотивы встречаются в серебряном поясе, диске (лежащие олени[301]) и золотом наконечнике ножен (свернувшийся кошачий хищник) из Зивие, который будет повторен в изображениях мидийских мечей-акинаков на рельефах Персеполя[302]. Эти примеры служат наглядным доказательством влияния скифского искусства на изобразительный язык части вещей из Зивие, близких к золотым предметам из могильников Келермеса и Мельгуновского клада[303].

Третья урартская группа представлена рядом произведений Зивие. Так бронзовые фигурки сфинксов из Урарту изображены с нагрудными пекторалями такого же типа, что были найдены и в Зивие[304]. Вышеупомянутый золотой пояс помимо явных скифских влияний в своей декорации находит параллели в позднеурартском поясе из Закима[305]. Урартское влияние обнаруживается и в

---

[298] *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 19-20.
[299] *Barnett R.D.* Op. cit. Pl. XV-XVII.
[300] *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 9.
[301] *Артамонов М.И.* К вопросу о происхождении скифского искусства // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XXII. Л., 1962. С. 30.
[302] *Godard A.* Op. cit. P. 86, Fig. 103-104.
[303] *Barnett R.D.* Op. cit. P. 114.
[304] *Kantor H. J.* A Fragment of a Gold Appliqué from Ziwiye and Some Remarks on the Artistic Traditions of Armenia and Iran during the Early First Millennium B.C. // JNES, Vol. 19, No. 1, 1960. P. 12.
[305] *Barnett R.D.* Op. cit. P. 113.

серебряном конском налобнике с характерной формой пальметт и вытянутыми тонкими пропорциями центральной фигуры льва, напоминающими львов из щитов Русы II[306]. Кроме того, трактовка львиных голов в форме треугольника на концах золотого несомкнутого браслета Зивие (**Рис. 2.52**) аналогична головам львов из памятников Топрак Кале[307]. Однако, в целом влияние урартского искусства на Зивие растворяется в более мощном художественном импульсе ассирийской традиции, сильно воздействовавшей и на урартские изобразительные памятники.

Последняя и наиболее интересная группа представлена мидийскими произведениями. Здесь мы сталкиваемся со сложным и дискуссионным вопросом – что представляло собой изобразительное искусство Мидии? Одни исследователи склонны рассматривать мидийские памятники как отправную точку в развитии скифской художественной традиции[308]. Другие специалисты высказывают мнение о маннейско-луристанской природе мидийского искусства[309]. Третья группа исследователей считает, что изобразительная традиция Мидии представляет собой т.н. «смешанный стиль», сочетающий различные элементы из ассирийского, скифского, урартского и местного искусства[310]. На наш взгляд, именно последняя точка зрения наиболее полно отражает сущность художественного наследия Мидии. В пользу этого мнения указывает и столь сложная атрибуция изобразительного материала мидийской эпохи, поскольку в этом смешении элементов крайне трудно вычленить собственно мидийский художественный язык. По-видимому, в VII в. до н.э. западноиранское искусство переживало сложные процессы отбора материала для формирования на его базе своей художественной системы, удовлетворявшей новым потребностям мощной региональной державы-победителя ассирийцев. К

---

[306] *Van Loon M.N.* Op. cit. P. 118, Pl. XLII.
[307] *Barnett R.D.* Op. cit. P. 112.
[308] Вплоть до принадлежности клада Зивие к гробнице скифского вождя: *Ghirshman R.* The Arts of Ancient Iran. New York. 1964. P. 99; см. также: Артамонов *М.И.* Указ. соч. С. 35.
[309] *Godard A.* Op. cit. P. 86; *Kantor H. J.* Op.cit. P. 12.

последней группе произведений можно отнести серебряный диск с золотыми вставками и золотую плакетку из Зивие[311]. Оба памятника являются классическими образцами эклектичного «смешанного стиля», где соединяются ассирийские мотивы (розетта по центру диска, сцена «древо жизни» и шествие миксоморфных образов «аладламму», крылатых гениев на плакетке) с урартскими элементами (декоративные ряды между регистрами в диске, трактовка «древа жизни» с лилиями и конусами и без вертикального ствола на плакетке) и скифским звериным стилем (золотые фигуры свернувшихся «пантер» и зайцев в диске)[312].

Рассмотрение произведений «смешанного стиля» приводит к логичному выводу о неразработанном художественном языке мидийского искусства. Это произошло во многом из-за обращения к более развитым древневосточным культурам I тыс. до н.э., что снимало задачу создания собственной программы и художественных принципов, ставших первостепенной целью для ахеменидского стиля. В сложившихся условиях переход от сбора достижений к их синтезу не был в приоритете у мидийских мастеров. Однако это не отменяет особую значимость изобразительной традиции Мидии для формирования официального искусства персов. Благодаря активным процессам сбора художественного материала в мидийских памятниках Ахеменидам удалось за короткие сроки (около полстолетия) сформировать самобытную персидскую художественную традицию. Таким образом, мидийское искусство (периода «железный век III») как в архитектуре, так и изобразительном искусстве послужило тем фундаментом, на котором будет выстроен официальный стиль Ахеменидов. Значение древнеиранского наследия для персидского искусства трудно переоценить, поскольку оно определило сам характер этой художественной культуры.

---

[310]*Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 22; *Barnett R.D.* Persepolis // Iraq, vol.19, No.1, 1957. P.76; *Muscarella O.W.* Median Art and Medizing Scholarship // JNES, Vol. 46, №. 2, 1987. P. 121.
[311]*Godard A.* A propos du Trésor de Ziwiyè // Artibus Asiae, Vol. 14, No. 3, 1951. Fig. 1-4; *Kantor H. J.* Op.cit. Fig. 2, Pl. 1.
[312]См.: *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 24; *Kantor H. J.* Op.cit. P. 7-8.

Последний *седьмой художественный источник* связан с *искусством Анатолии* (восточногреческой традицией). Данный регион, находившийся под влиянием материковой Греции, был завоеван при Кире II в 540-е гг. до н.э. и с тех пор служил важным источником профессиональных строителей и скульпторов, имевших большой опыт работы в камне. Анатолийские мастера ценились при дворе Ахеменидов – их приглашали цари Кир II, Дарий I и Ксеркс I для строительства главных дворцовых комплексов в Пасаргадах, Сузах и Персеполе. Влияние восточногреческой архитектуры отчетливо прослеживается в раннеахеменидских памятниках Пасаргад. В первую очередь, это относится к строительной технике из камня – все постройки эпохи Кира II возведены в греческой технике «анафиросиса»[313], не использовавшей соединительный раствор. Данный метод крепления блоков основан на особой обработке каменных поверхностей: места соединения были полностью завершены и сглажены (как правило, это небольшие плоские полосы по граням блока), в то время как остальная внутренняя часть камня была утоплена (более быстрая и грубая обработка) по отношению к соединительным полосам (**Рис. 2.54**). Благодаря их гладкой поверхности и возникала прочность крепления блоков. Затем блоки камня дополнительно соединяли с помощью металлических скоб в форме двойного ласточкиного хвоста, закрепленных раскаленным свинцом (в случае вертикальных поверхностей использовался твердый свинец)[314]. Эта техника практически без изменений (более тонкий стержень скобы) будет и дальше применятся в ахеменидской архитектуре V-IV вв. до н.э. (**Рис. 2.53**)[315]. Данный метод крепления блоков использовался при возведении фундаментов и стен, а также для соединения барабанов колонн (т.н. «горизонтальный анафиросис» из

---

[313]Это было обусловлено и сейсмическими условиями региона. См. подробнее: *Dinsmoor W.B.* The Architecture of Ancient Greece: an Account of its Historic Development. New York: Batsford, 1950. P. 387.

[314] *Tilia A.B.* Op. cit. 1968. P. 72-73

[315] *Nylander C.* Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture. Boreas. Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations, Uppsala. 1970. P. 36, 42, Fig. 8-9.

двух колец гладких плоскостей по краю и центру барабана – широко представлен в Пасаргадах и Персеполе[316]).

Не менее значимым для развития древнеперсидского зодчества является греческий принцип колоннады как способа оформления конструктивно обусловленных опор стоечно-балочной системы. В наиболее усложненном виде этот принцип был реализован в ионийской типологии храмов диптеров с двойной колоннадой вдоль периметра наоса. Самые ранние из сохранившихся малоазийских памятников с подобной фасадной организацией – третий храм Геры на острове Самос (560-х гг. до н.э.) и храм Артемиды в Эфесе (550-е гг. до н.э., **Рис. 2.55**). Вполне вероятно, что при завоевании Лидии Кир II мог лично видеть в Сардах строительные работы по возведению храма-псевдодиптера, посвященного богине Артемиде[317]. Действительно, двойные колоннады ионийских диптеров представляют эффектное конструктивное решение, привлекшее внимание персов в связи с поиском фасадной композиции для царских дворцов Пасаргад. Сопоставление культовой древнегреческой архитектуры с дворцовым зодчеством Ахеменидов в данном контексте вполне обосновано ввиду явного церемониально-ритуального значения дворцов «Великих царей». В связи с персидскими портиками также следует отметить греческую типологию стои – отдельно стоящей длинной неглубокой постройки с колоннадой, занимающей ее большую часть и образующей главный фасад-портик[318]. Наиболее ранний образец греческой стои сохранился в святилище Геры на острове Самос – этот памятник относится к нач. VII в. до н.э. «Южная стоа» на Самосе состоит из длинной двухрядной колоннады (всего 60 колонн), разделенной стенами на три части (в каждой 20 колонн), по сторонам стоя фланкирована антами (**Рис. 2.56**). Данный тип получит дальнейшее распространение в древнегреческой архитектуре поздней архаики и классики, а также эпохи эллинизма. По мнению К. Ниландера,

---

[316] *Tilia A.B.* Op. cit. 1968. Fig. 14, 62-64, 93.

[317] Этот храм достраивался в эллинистическую и римскую эпохи: *Cahill N., Greenewalt C.H.* The Sanctuary of Artemis at Sardis: Preliminary Report, 2002–2012 // AJA, Vol. 120, No. 3. 2016. P. 473-474, Fig. 5, 24.

композицию греческих стой следует считать прототипом для раннеахеменидских фасадов-портиков в антах[319]. В то же время данный тип не всегда подразумевает наличие двух рядов колонн, что отличается от решения древнеперсидских портиков. На наш взгляд, именно сочетание древнегреческой типологии стои с антами и двойной колоннады ионийских храмов-диптеров послужило отправной точкой для развития композиции фасадов-портиков в ахеменидских дворцах, что вполне логично для синкретического архитектурного языка эпохи Кира II, соединившего древневосточные и греческие строительные традиции.

В связи с восточногреческим зодчеством следует отметить и полихромную каменную кладку, примененную во дворцах Пасаргад. Долгое время контрастное сочетание темного и светлого известняка в раннеахеменидских памятниках приписывалось влиянию урартской архитектуры[320]. Однако, рассмотрение памятников Урарту в Алтын-Тепе, Аринберде, Кармир Блуре и Кавустепе показало, что полихромия использовалась урартскими строителями в декоративных целях[321]. Аналогичные решения встречаются и в малоазийской архитектуре – кладка стен т.н. «полихромных ворот» во фригийской цитадели Гордиона (VIII в. до н.э.) состоит из чередующихся сине-голубых и темно-красных блоков известняка[322]. По всей вероятности, полихромная кладка в Малой Азии и Урарту была воспринята из северно-сирийских памятников X-IX вв. до н.э. в Тель Халафе и Каркемише[323]. При этом в Пасаргадах полихромия обладала своей спецификой – она применялась для подчеркивания конструктивных элементов постройки, т.е. этот прием выявлял внутреннюю тектонику стоечно-балочной конструкции дворцов. В этом отношении наиболее близкие параллели обнаруживаются в ионийской архитектуре. В частности, храм Афины в старой Смирне (кон. VII в. до н.э.) демонстрирует схожую полихромную кладку из

---

[318]*Coulton J.J.* The Architectural Development of the Greek Stoa. Oxford, 1976. P. 4.
[319]См.: *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 118-120.
[320]*Herzfeld E.* Pasargadae // Klio 8. 1908. S. 33.
[321] *Francovich G.* Problems of Achaemenid Architecture // East and West, Vol. 16. No. 3-4, 1966. P. 233-234.
[322] *Brian Rose C.* Fieldwork at Phrygian Gordion, 2013-2015 // AJA, Vol. 121, No. 1. 2017. P. 150.

светлых и темных блоков туфа[324]. Затем в VI в. до н.э. был построен старый храм Аполлона на Хиосе, где белый мрамор применялся для колонн и карнизов, а стены сложены из серо-голубых мраморных блоков[325]. Данный прием будет встречаться и в других древнегреческих постройках VI-V вв. до н.э. (хиосский алтарь в Дельфах, пропилеи на акрополе Афин). В результате полихромная каменная кладка в раннеахеменидской архитектуре Пасаргад, скорее всего, восходит к ионийским памятникам VII-VI вв. до н.э. Примечательно, что в классическом зодчестве эпохи Дария I этот прием не получит особого распространения, что отчасти объясняется завершенным синтезом различных традиций, влияние которых было уже нивелировано в едином официальном стиле персов.

Ордерная система в архитектуре Ахеменидов берет свое начало в ионийском зодчестве. Самые массовые находки ордерных форм во всех постройках эпохи Кира II – ступенчатые базы колонн (пасаргадского типа) – были сложены из двух убывающих квадратных плинтов, которые завершались плоским дисковидным торусом. Последний мог быть как гладким («дворец S»), так и с горизонтальными желобками («дворец P»). Именно второй тип торусов находит прямые параллели в ионийской архитектуре. Базы колонн вышеупомянутого старого храма Геры на Самосе и храма Артемиды в Эфесе (эпохи Крёза) обладают аналогичными торусами с горизонтальными желобками (**Рис. 2.57**). Причем их сходство не ограничивается только способом оформления торуса – пропорции с наибольшим диаметром в нижней части дисковидного основания (эфесский храм) также применяются во всех пасаргадских базах[326]. При соединении торуса с фустом колонны расположен тонкий астрагал, повторяющий очертания изгиба торуса в месте перехода. Этот элемент характерен и для ионического ордера[327]. В то же время в пасаргадских ступенчатых базах под торусом отсутствует

---

[323] *Francovich G.* Op. cit. P. 234.
[324] Ibid.
[325] *Boardman J.* Chian and Early Ionic Architecture // Antiquaries Journal, Vol. 39, 1959. P. 217.
[326] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 106-107, Fig. 36-37.

цилиндрический вал с горизонтальными желобками, типичный для ионических образцов. Кроме того, композиция базы с квадратным плинтом и дисковидным торусом могла возникнуть и под воздействием северо-сирийских памятников нач. I тыс. до н.э. (например, Зинджирли)[328], хотя утверждать о прямых влияниях здесь трудно. Ступенчатые базы пасаргадского типа с гладким торусом будут активно использоваться и в классической архитектуре Ахеменидов в сочетании с новыми колоколовидными базами, которые по праву считаются изобретением древнеперсидского зодчества[329]. Фусты колонн в ахеменидском ордере могли быть как гладкими (Пасаргады), так и канелированными (Сузы, Персеполь). Общее число канелюр (от 32 до 52[330]) в классических персидских колоннах кратко превышает количество канелюр в ионическом ордере. В случае Пасаргад их отсутствие не может служить надежным доказательством влияния древнеиранских деревянных колонн на раннеахеменидские ордерные формы, поскольку в ряде восточногреческих памятников из Ларисы, островов Самоса и Хиоса колоны также были гладкими без канелюр[331]. Сохранившийся in situ фуст колонны (высота 12,06 м.) во «дворце S» Пасаргад позволяет рассчитать систему пропорций в ахеменидском ордере – соотношение диаметра к высоте составляет 1:12[332], которое установилось и в классической архитектуре Персеполя[333]. Примечательно, что это соотношение близко к системе пропорций в ионическом ордере. Развитие ордерных форм в классическом зодчестве Ахеменидов демонстрирует устойчивую тенденцию к повышению высоты колонн (от 16 до 20 м.[334]), большему вертикализму и стройности опор при сохранении общей системы

---

[327] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 107-108.
[328] *Francovich G.* Op. cit. P. 235, Fig. 59.
[329] Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С. 151.
[330] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 80.
[331] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 109.
[332] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 59, 73.
[333] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 109, n. 278.
[334] Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С. 151.

пропорций (увеличение размера диаметра), что соотносится и с высотой колонн в ранних ионийских храмах-диптерах (17-18 м.)[335].

В отношении ахеменидских композитных капителей важно отметить ряд элементов, обнаруживающих параллели с протоионийскими ордерными формами. В частности, самая нижняя часть ахеменидской капители (в форме чашелистика) перекликается с композицией ниспадающих венков в эолийской капители из храма в Неандрии (VII-VI вв. до н.э.) и особенно в протоионийской капители из Ларисы (VI в. до н.э., **Рис. 2.58**)[336]. Очевидно, что этот мотив возник в восточногреческих памятниках под воздействием пальмовидных колонн египетской и финикийской архитектуры. При этом египетский прототип был сильно упрощен и в редуцированном виде включен как составной элемент композитной капители. Не исключено, что в таком варианте этот мотив и был воспринят ахеменидской архитектурой, поместившей его под египтизированным венчиком из пальмовидных колонн. Центральная часть древнеперсидской капители с парами вертикальных волют, безусловно, восходит к ионическому ордеру. Сходство обнаруживается как в спиралевидном рисунке волют (в ахеменидском варианте по центру расположена розетта), так и в оформлении балюстр. В тоже время, при рассмотрении волют необходимо помнить об их древнем месопотамском происхождении – достаточно упомянуть изображение колонны на вавилонской табличке Набу-аплу-иддина (сер. IX в. до н.э., **Рис. 2.59**)[337]. В этом контексте особенно актуальны древневосточные параллели ахеменидской композиции с парными вертикальными волютами. С одной стороны в ней прослеживается ассиро-вавилонские черты (трактовка ассирийского мотива «древа жизни» с парными завитками в качестве опоры[338], нововавилонские декоративные изразцы из фасада тронного зала дворца

---

[335]Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / Под ред. В.Ф. Маркузона, Б.П. Михайлова, И.С. Николаева, О.Х. Халпахчьяна, Ю.С. Яралова. Москва: Стройиздат, 1973. С. 111.
[336] *Dinsmoor W.B.* Op. cit. P. 61-62, Fig. 21, Pl. XVIII.
[337] Ibid. P. 61.
[338] Сохранились только в рельефах как детали опор трона: *Botta P.E., Flandin E.* Op. cit. Pl. 18.

Навуходоносора II), с другой обнаруживается параллели с иорданскими образцами из Мегиддо (причем не в монументальных формах, а в глиняных моделях храмов с колоннами и парными волютами, ок. IX в. до н.э., **Рис. 2.60**). Как первый, так и второй источник мог послужить прообразом для этой композиции. Показательно, что конструктивная проблема бокового вида на капители с волютами была решена персами уже к кон. VI в. до н.э., благодаря композиции с двумя пересекающимися парами волют. Эффектное завершение ахеменидской капители в виде двух зооморфных протом, несомненно, является изобретением древнеперсидского зодчества, отражающим специфику опор стоечно-балочной конструкции в деревянном строительстве древнего Ирана[339]. В результате, ахеменидская композитная капитель служит наглядным доказательством органичного синтеза достижений ионийской и древневосточной архитектуры, которые образовали новый цельный образ под воздействием собственно иранских традиций, определивших характер ордерных форм.

Сопоставление типологии сооружений Ахеменидов с древнегреческими памятниками позволяет увидеть влияние последних на происхождение некоторых типов персидских построек. Главным образом это относится к важной для дворцового зодчества Ахеменидов типологии монументальных входных ворот. За основу данного вида сооружений был взят сложившейся к этому времени греческий тип входных ворот-пропилей, который восходил к крито-микенской архитектуре II тыс. до н.э. Наиболее близкие к греческим образцам пропилеи были найдены в Кноссе (т.н. «южные пропилеи», XVIII в. до н.э.) и Тиринфе («большие и малые пропилеи», XIV в. до н.э.). Они представляли собой небольшие квадратные в плане постройки с двумя фасадами-портиками (2-х или 4-х колонными) фланкированными антами, и стеной с порталом по центру ворот. Древнегреческая архитектура задействовала эту типологию для создания собственных парадных пропилей. Наиболее ранние образцы восточногреческих ворот сохранились в святилище Геры на о. Самос (северные ворота, VI в. до н.э.)

---

[339] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 109.

и Афины Афаи на о. Эгина (восточные пропилеи, VI в. до н.э., **Рис. 2.61**) – их архитектура полностью следует тиринфским прототипам. По всей вероятности, эти памятники могли послужить прообразом для возникновения ахеменидской типологии пропилей. Однако греческий прототип было серьезно переработан. Его внутреннее пространство трансформировалось в небольшой колонный зал, а место входных портиков заняли порталы, фланкированные монументальными скульптурами крылатых быков и «гопатшахов». Именно в таком виде пропилеи впервые появились в дворцовом комплексе Пасаргад («дворец R») и затем в Персеполе («пропилеи Дария-Ксеркса»). В классической архитектуре Ахеменидов V в. до н.э. возникает еще один вариант входных ворот, представленный пропилеями в Сузах и трипилоном в Персеполе. Характерной особенностью этих памятников является наличие двухколонных портиков на входных фасадах, что сближает их с древнегреческими образцами. В результате архитектура Ахеменидов при создании типологии монументальных ворот обращается к древнегреческой традиции пропилей, дополняя ее своим пониманием внутреннего пространства и месопотамским опытом организации фасадов монументальной скульптурой.

Древнегреческое изобразительное искусство также послужило важным художественным источником для развития ахеменидской скульптуры. Прежде всего, греческое влияние прослеживается в трактовке драпировок парадных одеяний в древнеперсидских рельефах[340]. Действительно, сохранившиеся раннеахеменидские изображения персидской одежды состоят из группы вертикальных складок (симметрично уложенных в два пучка с краями омегавидной формы), фланкированных свисающими изогнутыми линиями драпировок[341]. Аналогичные черты прослеживаются и в трактовке складок в древнегреческой пластике эпохи зрелой и поздней архаики (550-530 гг. до н.э.): аттическая кора («богиня с гранатом», **Рис. 2.62**), мужская фигура из барабана колонны из храма Артемиды в Эфесе, кариатиды из книдской сокровищницы в

[340]*Richter G.M.A.* Op. cit. 1946. P. 17-18; *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 96.

Дельфах, метопы «храма С» в Селинунте и ряд других восточногреческих скульптур[342]. Показательно, что в изразцах с царскими лучниками из дворца резиденции Дария в Сузах используется аналогичный стиль складок. Этот рисунок драпировки широко представлена и в классических рельефах Персеполя не только в изображениях процессии данников, персидских вельмож, царской гвардии, но и в сценах с «Великим царем». Кроме того, параллели с греческой пластикой возникают в трактовке волос и бороды лидийских данников (ападана Персеполя)[343] с помощью рядов волнообразных линий, что отчасти объясняется ахеменидским принципом подробной репрезентации, задействовавшей греческие модели для большей достоверности. Что касается иконографических прототипов, то ахеменидский образ сфинксов из Суз явно восходит к древнегреческой изобразительной традиции[344]. Близкие аналогии обнаруживаются в аттических надгробиях эпохи архаики (540-530 гг. до н.э.)[345].

Однако древнеперсидский дворцовый рельеф несводим полностью к греческой скульптуре и тем более не является ее «восточной вариацией», поскольку все вышеупомянутые особенности были восприняты ахеменидским искусством через свои представления об изобразительных принципах, которые уходят корнями как в местное иранское наследие, так и в месопотамскую имперскую традицию. Поэтому развитие ахеменидского рельефа не пошло по пути максимального натуроподобия, передачи фигуры в сложном движении и полной объемности формы, характерной для классического искусства греков. Решение этих проблем не входило в художественные задачи официального стиля персов. В частности, вышеупомянутая трактовка драпировок в классическом рельефе Ахеменидов V в. до н.э. была решена в духе древневосточной пластики. Тяжелые неподвижные складки персидских одежд лишь покрывают фигуру, они

---

[341] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 132.
[342]*Richter G.M.A.* Op. cit. 1946. Fig. 5-10.
[343]Ibid. P. 18, Fig. 19-20.
[344] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 2013. С. 70.
[345] *Chase G.H.* An Archaic Greek Sphinx in Boston // AJA, Vol. 50, No. 1. 1946. Fig. 1-3.

не передают движение и объемность тела[346]. Взаимосвязь между драпировкой и фигурой, которая столь важна для греческой скульптуры, в ахеменидском рельефе отсутствует. Строго симметричная композиция драпировок в персидских длинных одеждах превращается в изобразительный канон (столь характерный в целом для ахеменидского искусства), многократно воспроизводимый без особой рефлексии в дворцовой скульптурной декорации Суз и Персеполя. Тем не менее, следует признать, что воздействие греческой традиции 2 пол. VI в. до н.э. в ахеменидском рельефе проявилось в большей пластичности форм (по сравнению с древневосточными образцами) и стремлении к объемности в трактовке деталей фигур[347]. Эти достижения древнегреческой пластики не противоречили изобразительному искусству Ахеменидов, поскольку до определенной степени были созвучны художественным принципам древнеиранской металлопластики, безусловно, оказавшей существенное влияние на формирование персидского рельефа[348].

Таким образом, греческая изобразительная традиция оставила заметный след в становлении ахеменидской пластики. Это особенно отчетливо прослеживается в ранних синкретических памятниках эпохи Кира II, в которых происходили процессы художественного синтеза и греческие элементы были более различимы. И все же, ахеменидский рельеф по своим изобразительным принципам и задачам продолжает традиции древневосточной пластики. В значительно большей степени греческое влияние прослеживается в дворцовой архитектуре Ахеменидов. Оно относится не только к типологии монументальных ворот, но и к базовым элементам персидского зодчества: строительной техники из камня и ордерным формам. Именно в этом ключевом виде ахеменидского искусства восточногреческие достижения оказались весьма востребованы, поскольку отвечали актуальной задаче создания нового типа колонного дворца, воплощавшего могущество власти «Великого царя» и его империи.

---

[346] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 136-137.
[347] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 76.
[348] *Frankfort H.* Achaemenian Sculpture // AJA, Vol. 50, No. 1. 1946. P. 12-14.

Рассмотрение художественных источников позволило нам убедиться не только в разнообразии культур, к которым обращались персы, но и в грамотном, выверенном подходе к отбору художественных достижений, благодаря чему ахеменидское искусство не превратилось в пестрый конгломерат стилей. Продуманный процесс поиска материала и его последующего синтеза стал возможен благодаря второму важнейшему компоненту официального стиля – его программе.

2.2. Художественная программа искусства Ахеменидского Ирана

Смысловое содержание искусства Ахеменидов было напрямую связано с царской идеологией, ключевой концепцией которой был масштабный проект «персидского мира». Действительно, концепция «Pax Persica» заметно отличалась от всего предыдущего богатого древневосточного опыта по созданию и управлению империей, опирающегося преимущественно на страх подданных перед военной силой правителя. Не исключено, что специфику идеологии Ахеменидов определили воззрения зороастризма и его этические установки с акцентом на таких понятиях, как истина и справедливость, отмеченных и в официальных надписях «Великих царей»[349]. Так или иначе, главной целью ахеменидской идеологии стало создание единого политического и культурного пространства «персидского мира» на основе ненасильственной интеграции провинциальных культур, подчиненных власти «Великого царя». Именно эта идеологическая установка нашла наиболее полное воплощение в программе официального стиля Ахеменидов, сформулировавшего концепцию *единого и гармоничного имперского миропорядка* во главе с персидским монархом. Художественное выражение этой идеи представлено в многочисленных иконографических темах (процессии дарителей от 23 народов, тронные сцены, композиции «Великого царя» перед алтарем и др.). Культурное разнообразие

державы Ахеменидов всячески подчеркивалось в изображениях подданных персидского царя, создавая этнографическую галерею народов и достижений каждой из культур в виде даров. Имперский миропорядок подразумевал также строго иерархическую и рациональную систему управления, что, безусловно, нашло отражение в ахеменидском изобразительном искусстве (иконография царской аудиенции и шествия дарителей с вельможами, принцип выделения масштабом ключевых фигур в композиции). Концепция единого имперского миропорядка фактически заложена и в самом процессе отбора художественных достижений, определившего сложившийся синтез. В этом отношении официальный стиль Ахеменидов послужил важным инструментом культурной интеграции, задействовавшей богатое древневосточное и греческое наследие для формирования универсального художественного языка империи. Столь широкий набор культур с их иконографическими, типологическими и смысловыми особенностями не просто объясняется обращением к более развитым многовековым традициям, а скорее продиктован желанием показать преемственность и значимость культур подданных полиэтничной державы персов. В этой связи неслучайно, что ключевая для дворцовой архитектуры Ахеменидов типология ападаны органично сочетала черты анатолийского, мидийского и сиро-хеттского зодчества, т.е. собрала воедино достижения опорных регионов на карте империи. Продуманное использование символов и отдельных элементов из разнообразных традиций позволило сформировать своеобразный художественный “koine”, понятный и близкий большинству представителей более двадцати народов на трех континентах. В этом и заключается суть идеи единого имперского миропорядка в официальном искусстве Ахеменидов, которое обладало восприимчивостью к другим культурам, осознавая их значимость в условиях возникновения «персидского мира».

За художественную реализацию гармоничного мироздания отвечала также *концепция взаимовыгодного сотрудничества*, входившая в основу программы

---

[349] *Root M.C.* Imperial ideology in Achaemenid Persian art: Transforming the Mesopotamian legacy //

официального стиля. Эта новая для древневосточных империй идея была также связана с процессами «иранизации» провинциальных элит для укрепления персидской власти в сатрапиях. Взаимовыгодное сотрудничество в идеологии Ахеменидов подразумевает соблюдение подданными установленных правил (уплаты обязательных податей, несение повинностей, проявление лояльности к «Великому царю» и его представителям), взамен которых персы гарантировали безопасность народов, веротерпимость к местным культурам, открытый доступ к развитой транспортной системе и рынкам империи, т.е. ко всем благам единого политического, экономического и многокультурного пространства “Pax Persica”. В официальных надписях сотрудничество между «Великим царем» и подданными противопоставляется лжи мятежников[350], распространяемой злыми силами Ангро-Манью. В тех же клинописных текстах взаимная выгода этого сотрудничества выражалась в традиции царских подарков. В художественном плане концепция сотрудничества прослеживается в вышеупомянутых иконографических темах имперского миропорядка, таких как шествие дарителей к «Великому царю» и тронные сцены с поддерживающими платформу представителями 23 народов империи. Явно церемониальный характер процессий дарителей служит в большей степени выражением благодарности и постоянной приверженности власти «Великого царя», а не просто демонстрацией процесса сбора податей[351]. В этой связи показательно, что эта ахеменидская иконография, наглядно воплощающая идею сотрудничества, апеллирует в своем содержании к древневосточной сакральной традиции, вызывая воспоминания о древних месопотамских и египетских сценах шествий с добровольными подношениями к божеству[352]. Возникающие параллели еще больше прославляют «Великого царя», приобретающего особый полубожественный статус[353], а также демонстрируют более привилегированное положение народов империи, представители которых

Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies 35, 2000. P. 20.

[350]См. надпись на гробнице Дария I в Накш-и Рустаме (DNa: 56-60, DNb: 16-21).

[351] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 228.

[352] *Root M.C.* Op.cit. 2000. P. 22.

несут дары монарху. На этом примере можно убедиться насколько продуманным было обращение официального стиля к художественному наследию Древнего Востока, образы которого грамотно задействовались для формирования нового содержания, созвучного персидским представлениям.

Важным направлением программы официального стиля являлось *прославление «Великого царя»*. Эта тема (не новая для древневосточного искусства) неразрывно связана с *ахеменидской концепцией царской власти*, разительно отличавшейся от ее репрезентации в месопотамской традиции I тыс. до н.э. Официальное искусство персов, создает *идеальный собирательный образ «Великого царя»,* представляющий не конкретного правителя, а скорее персонификацию правящего рода Ахеменидов. С одной стороны, типизация здесь полностью согласуется с изобразительными принципами искусства персов, где обобщенность образа сочетается с подробной передачей деталей одежды, вооружения и атрибутов персонажей[354]. С другой, собирательный образ «Великого царя» служит символом продолжительности власти Ахеменидов, над которой не властно время. Смена ряда поколений правителей не меняет характер царской власти, выступающей незыблемым гарантом процветания империи. Очевидно, что этот идеальный образ «Великого царя», далеко не всегда совпадавший с реальным правителем, намеренно создавался в программе официального стиля. Персидский монарх представлял центр всей построенной модели гармоничного мироустройства и должен был отвечать тем высоким представлениям и обязанностям, возложенным на него Ахурамаздой. Кроме того, поскольку официальный стиль неразрывно связан с престижным искусством Ахеменидов, его заказчиком был сам «Великий царь» или его приближенные (члены семьи правящей династии, знать и сатрапы). В результате программа этого стиля являлась результатом симбиоза художественной культуры и политических, идеологических принципов ахеменидской власти. Политика и искусство, как это часто бывало в истории древнего Востока, оказались тесно связаны общими

---

[353] Как известно, в ахеменидской традиции цари не обожествлялись.

задачами, поставленными царской властью. В этом отношении наиболее показательна эпоха Дария I, когда происходили *параллельные процессы* централизации управленческого аппарата в политике и унификации художественных форм в официальном искусстве Ахеменидов. Такая синхронность тенденций еще раз доказывает, что классический стиль, реализованный в архитектуре и изобразительном искусстве 1 пол. V в. до н.э., является полноценной частью идеологии и культурной политики Ахеменидов.

Прославление «Великого царя» и могущества его власти широко представлено в изобразительном искусстве персов. Уже в раннеахеменидских рельефах возникает иконография шествия царя в сопровождении слуг, которая становится одним из узнаваемых символов царской власти в классических рельефах Персеполя. Прокламативный характер этих сцен из придворной жизни подчеркивает царское великолепие и особый статус монарха, за комфорт которого отвечали верные слуги с мухобойкой, полотенцем или зонтом. Не случайно, что этот традиционный образ правителя располагается в порталах дворцов, встречающих посетителей колонных залов. Положение «Великого царя» в иерархичной системе управления империей подчеркивается в рельефах с тронными сценами, где монарх является центральной фигурой на троне с наследником или гвардейцами, а платформу поддерживают представители подвластных народов империи. Аналогичное решение мы встречаем на рельефах гробниц в Накш-и Рустаме, в которых царь стоит перед алтарем в окружении гвардии. Кроме того, в этих рельефах «Великий царь» представлен в образе воина-лучника, служившего одним из устойчивых символов царской власти (достаточно вспомнить изображения на аверсе всех четырех серий золотых «дариков»). Этот иконографический тип, восходящий к эламским и ассирийским прототипам, напрямую иллюстрирует стандартную формулу (с эпохи Дария I) в царских погребальных надписях Ахеменидов, которые прославляют царя как

---

[354]*Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 65.

«хорошего лучника, копьеносца и наездника»[355]. Иконография царской аудиенции также превозносит власть монарха, который изображен мудрым правителем на троне со своим наследником, верными оруженосцами и царской охраной (на голову меньше фигуры царя). Его словам внимает верховный вельможа (“ĥazarapat”) в легком поклоне с показательным жестом руки, поднесенной к губам (универсальная формула внимания). Одна эта сцена прекрасно характеризует прокламативное официальное искусство Ахеменидов, акцентирующее внимание на прославление царской власти[356]. *Могущество «Великого царя»* представлено целыми рядами идущих строем воинов из персидской «бессмертной армии». Фасы лестниц дворцов также были оформлены рельефами с персидскими и мидийскими гвардейцами. Военная мощь Ахеменидов демонстрировалась не с помощью кровавых батальных сцен, а в более сдержанном виде, который от этого не терял своей силы воздействия на зрителя, видевшего идущие колоны дисциплинированных, хорошо вооруженных царских воинов. Что касается изображения *богатства владений Ахеменидов*, то их визуальное воплощение также содержится в сценах процессий дарителей из самых разных областей империи с подношениями, которыми славился тот или иной регион. Эти же функции в царских текстах выполняла строительная надпись Дария I в Сузах (DSf: 28-55), в которой царь перечислял материалы с указанием страны их добычи и многочисленных мастеров – представителей разных народов империи.

Особое место в программе официального стиля занимала тема *триумфа «Великого царя».* Сцены военной победы Ахеменидов над врагами не столь широко представлены в монументальном искусстве (в отличие от глиптики), поскольку резко контрастировали с идеальной моделью имперского мироустройства, созданной официальным стилем. Тем не менее, иконография военного триумфа возникает в первом программном памятнике Дария I – Бехистунском скальном рельефе, где представлен кульминационный момент

---

[355] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 164-166.

победы «Великого царя» над девятью мятежниками без подробного изображения жестоких сцен подавлений восстаний[357], как это часто бывало в ассирийском искусстве. Однако в ряде произведений ахеменидской глиптики появляются батальные сцены с участием персидского царя (или «царского героя»), который убивает или готовится сразить своих врагов[358]. Эта концепция военного триумфа ближе к ассирийской изобразительной традиции, но данная иконография по сравнению со своими месопотамскими предшественниками обладает более нейтральным характером без акцента на жестокой насильственной смерти врагов. Следует учитывать и тот факт, что батальные сцены не получили распространения в известном нам монументальном искусстве Ахеменидов, оставаясь прерогативой резных печатей. В тоже время древнеперсидская глиптика знает примеры иконографии военного триумфа, воспроизводящего композицию скального рельефа Дария I. В этой связи достаточно упомянуть цилиндрическую печать эпохи Артаксеркса I (или III) из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина и эрмитажную печать эпохи Артаксеркса II[359]. Оба произведения следуют концепции царского триумфа, разработанной в монументальном искусстве Ахеменидов. Так, в Бехистуне Дарий выступает в образе победоносного царя-воина с луком в левой руке, что, скорее всего, апеллирует к древнеиранской символике царской власти, воплощенной в виде героя-лучника[360]. Примечательно, что в ахеменидской иконографии «Великого царя» расположение лука с опорой на верхнюю часть стопы находит прямые параллели в изображении лучника в протоиранском золотом кубке из Хасанлу[361]. Кроме того, в Бехистунском рельефе Дарий одновременно выступает в еще одной ипостаси – как наместник Ахурамазды на земле. Религиозная составляющая в этом памятнике играет

---

[356] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 65.

[357] Некоторые детали (отрезание ушей и носа, ослепление и сажание на кол предводителей мятежников) содержатся в царской надписи – DB: II, 73-75, 89-91, III, 49-52 и др.

[358] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 202, Fig. 413-415.

[359] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 418-419.

[360] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 166.

[361] Это изображение связывается с триумфом героя, повторяющего фигуру воина в центральной сцене сражении с каменным чудовищем: *Winter I.J.* Op. cit. P. 97-98, Fig. 19.

важнейшую роль в понимании всей сцены. Помимо победы Дария в Бехистуне фактически представлен момент царской инвеституры, т.е. передачи Ахурамаздой символов власти (кольца «хварны») Дарию I и, тем самым, его божественное благословление на царствование, столь необходимое новому царю в те трудные времена. В результате иконография военного триумфа в Бехистунском рельефе обогащается важным религиозным содержанием – «Великий царь» является благочестивым последователем Ахурамазды, наказывающим мятежников согласно надписи за то, что они «обманывали народ», «были вероломны и не почитали» верховного бога Ахеменидов[362]. Здесь снова возникают этические установки синкретической религии «Великих царей». Зритель после прочтения царской надписи воспринимает данную сцену как справедливый суд правителя не над восставшими народами, а над конкретными зачинщиками мятежей, распространявшими «ложь» в своих странах вместо праведных заветов Ахурамазды. В результате первый же пример реализации идеи царского триумфа показывает не только умелое обращение программы официального стиля со знаково-символическими элементами предыдущих культур, но и наполнение этой традиционной темы новым, специфически персидским содержанием, основанным на этических и религиозных принципах Ахеменидов.

Не менее значимым в рамках концепции царского триумфа является иконография *«борьбы «Великого царя» с зооморфными и миксоморфными существами»*, представленная в рельефах порталов дворцов Персеполя[363]. Важно отметить, что этот тип изображений получил широкое распространение и в произведениях глиптики, где возник геральдический вариант композиции борьбы с парой животных (древняя иконография т.н. “master of animals”)[364]. В монументальном искусстве Ахеменидов данный тип изображений представляет собирательный деперсонифицированный образ «Великого царя» (т.н. «царский герой»), воплощавший не конкретного земного правителя, а представление о

---

[362]*Дандамаев М.А.* Указ. соч., 1963. С. 268-270.
[363] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 114-117, 145-147.
[364]*Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 420, 422, 424-430, 433-434, 443-446.

царской власти в целом. При этом особенности одежды «героя» (обычная обувь с ремешками и простая повязка на голове вместо цилиндрической царской короны) позволяет пойти дальше в интерпретации этого образа. Вероятно, его содержание связано с царскими надписями, заостряющими внимание на том, что «Великий царь» является «персом» и вместо его имени иногда используют нарицательную формулировку перс[365]. Именно это значение помогает идентифицировать «героя» как художественную метафору не только персидского человека, а всей персидской цивилизации (и государства) в фигуре «Великого царя», который даже без протокольных атрибутов сохраняет свой титул. По контрасту с рельефами в аналогичных сценах на ахеменидских печатях «герой», как правило, изображается в царской короне, что может быть объяснено желанием заказчика (вельможи, представителя знати) или влиянием месопотамских прототипов на эту иконографию. Так или иначе, в рельефах Персеполя в сценах «борьбы с животными и мифическими существами» «герой» олицетворяет традиционные древнеиранские представления о царской власти. Обращение к общим персидским корням было намеренно задействовано в программе официального искусства эпохи Дария для демонстрации преемственности власти и легитимности нового «Великого царя»[366]. Что касается символического содержания этих сцен, то, по-видимому, они были связаны с авестийскими представлениями древних персов. Животные (такие как бык и лев) традиционно рассматриваются как зодиакальные символы, представляющие весеннее равноденствие. Победа надо львом, восходящая к образам месопотамской культуры I тыс. до н.э., символизирует в данном контексте абсолютную власть царя над природой и людьми[367]. Мискоморфные существа (львогрифоны и грифоноподобные монстры) иллюстрируют враждебные силы зла – посланников Ангро-Манью, которые угрожают гармоничному мироустройству под эгидой

---

[365] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 304-306.
[366] Ibid. P. 305.
[367] *Stronach D.* Icons of Dominion: Review scenes at Til Barsip and Persepolis // Iranica Antiqua, Vol. 37. 2002. P. 387.

Ахурамазды. Очевидно, что здесь «царский герой» выступает как защитник своих владений от хаоса, лжи и зла, являясь гарантом благополучия всей империи. В этой связи неслучайным кажется расположение этих сцен в дверных проемах так, что любого входящего во дворец встречала фигура «царского героя»[368]. Вполне логично, что эти композиции выполняли защитные функции, корреспондирующие с содержанием сцен. Но главное – эта иконография развивает концепцию триумфа «Великого царя», помещая ее в более широкий религиозный контекст авестийских представлений и распространяя собирательный образ победы царской власти на идеальную модель мироздания в программе официального стиля.

Рассмотренные концепции официального искусства Ахеменидов позволяют сделать вывод о важности религиозного фактора в формировании художественной программы. Несомненно, синкретическая религия «Великих царей» оказало мощное влияние на становление идеи власти в ахеменидской идеологии. Согласно стандартным формулировкам царских надписей (DPg, DNa, XPa), величайший из божеств Ахурамазда сотворил этот мир («земли и неба») и человека, наделив его счастьем («благодатью»)[369]. Но всеобщее счастье человечества закончилось с приходом в этот мир лжи и зла (т.е. Ангро-Манью), что привело к разделению мироздания, раздорам, моральному разложению и смерти[370]. Воссоздаваемая по надписям дуалистическая картина мира Ахеменидов подразумевает жесткое противостояние Ахурамазды (гарант правды и справедливости в мире) и Ангро-манью (силы зла, сеющие ложь и раздор) на Земле. Идеология «Великих царей» активно задействует эту космогоническую модель для своих прагматичных целей. В частности важнейшая задача легитимации царской власти решается с помощью обладания правителем *божественным благословлением Ахурамазды*, доверившего все мироздание в

---

[368] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 307.

[369] *Lincoln B.* The Role of Religion in Achaemenid Imperialism // Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient world and beyond. Oriental Institute Seminars 4. / Ed. by N. Brisch. Chicago: Oriental Institute Press, 2008. P. 224.

руки одного достойного монарха. В этой связи важно отметить, что данная концепция получила воплощение в изобразительном искусстве Ахеменидов: Бехистунский рельеф выражает идею сотрудничества «Великого царя» с Ахурамаздой[371], выраженной в передачи власти за соблюдение религиозных заветов и борьбой со злом на земле. Фактически взаимодействие царя с богом можно трактовать как обоюдное соглашение для сохранения баланса сил добра и зла. Показательно, что мотив Ахурамазды с кольцом власти станет самостоятельным элементом в классических рельефах Персеполя, тем самым благословляя то, что изображено в скульптуре. Кроме того, Ахурамазда появляется и в фасадах царских гробниц Накш-и Рустама, причем также как и в Бехистунском скальном рельефе его иконография восходит к неоассирийским образам Ашшура. Вполне логично, что данный мотив (как и более простой вариант с крылатым солнечным диском без фигуры божества) является одним из самых распространенных и узнаваемых символов в изобразительном искусстве Ахеменидов, по которому можно атрибутировать артефакты древнеперсидской эпохой[372]. Безусловно, столь частое обращение к этому изображению в произведениях официального стиля (как в монументальных, так и малых формах) указывает на значимость религиозного аспекта в программе персидского искусства.

Синкретическая религия Ахеменидов также участвует в обосновании концепции единого гармоничного имперского миропорядка. Анализ текстов царских надписей позволяет рассматривать проблему единства и разнообразия на земле в религиозном ключе. Разнообразие воспринимается как дробление мироздания, т.е. разрушительное воздействие сил зла Ангро-Манью на исходные творения Ахурамазды[373]. Возникшая картина мира с разнообразными народами (языками и культурами), странами со своими правителями привела к вражде

---

[370] *Lincoln B.* Op. cit. P. 224.
[371] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 189.
[372] См.: *Stronach D.* Op. cit. 1998. P. 234-235.
[373] *Lincoln B.* Op. cit. 2008. P. 226.

между ними, войнам и беспорядку на земле. В противовес силам зла мудрый Ахурамазда решил восстановить единство мироздания и для этого избрал ахеменидского царя «правителем над всеми остальными царями» (XPa: 3-6). Тем самым, создание единого «персидского мира» обосновывается важнейшими религиозными причинами, связанными с выбором Ахурамаздой «Великих царей» для правления всей «широкой землей» (DPf) и преодоления раздробленности его творений. В результате, политический проект “Pax Persica” воспринимался как возвращение к первоначальному совершенному единству мироздания, задуманному Ахурамаздой[374]. Именно по его божественной воле Ахемениды объединили десятки народов, раздробленных враждой, возвратив благодать и счастье на земле. Выбор Персии Ахурамаздой обусловлен тем, что эта «хорошая» страна обладает «хорошими людьми», а также «не боится других стран» (DPd: 5-12).

Таким образом, идея единого имперского мироустройства во главе с «Великим царем» приобретает глубокий религиозный смысл, связанный с обретением мира, правды и справедливости. Власть Ахеменидов рассматривается как источник истины и счастья, противостоящий «вражеским армиям, лжи и голоду» на земле (DPd: 15-20). Богоизбранность «Великих царей» служит дополнительным источником их прославления в качестве последователей благих деяний Ахурамазды. Религиозные значение получают и другие концепции в рамках программы официального стиля: идеи взаимовыгодного сотрудничества (соблюдение договоров и мирное сосуществование) и триумфа «Великого царя» над злыми силами Ангро-Манью. Обращаясь к эпиграфическому материалу (надписям Дария на южной стене террасы Персеполя), можно понять, что вкладывала идеология Ахеменидов и программа официального искусства в создание персепольского дворца ападаны и его декорации. Дворец аудиенций Дария I является общим творением более двух десятков народов многокультурной империи, т.е. результатом их сотрудничества, что трактуется

[374] *Lincoln B.* Op. cit. 2008. P. 226.

как преодоление раздробленности и вражды, порожденной Ангро-Манью. Рельефы ападаны с процессиями дарителей изображают момент воссоединения ранее расколотого злом человечества[375], что еще больше убеждает в гармоничном и справедливом устройстве процветающей империи. По всей вероятности, так выглядела идеальная модель мироздания в представлении идеологии и религии Ахеменидов. Официальное искусство персов разработало наиболее репрезентативные образы для воплощения этих концепций.

Богатое содержание программы официального стиля неминуемо поднимает сложный вопрос о *ее составителях*. В отсутствии значимых письменных свидетельств следует обратиться к логическому анализу материала. По-видимому, программа ахеменидского искусства разрабатывалась при непосредственном участии «Великого царя» в среде его ближайшего окружения при дворе. Столь продуманное и грамотное обращение с древневосточным художественным наследием указывает на то, что составители были знатоками в области искусства предыдущих культур, хорошо осведомленными о памятниках месопотамской, древнеиранской, восточногреческой, эламской, египетской, сиро-хеттской и урартской традиции. Монументальные памятники искусства Древнего Востока к сер. I тыс. до н.э. были широко известны и доступны для зрителей, несмотря на свое полуразрушенное состояние[376]. Кроме того, находки трофейных стел Хаммурапи и Нарамсуэна в Сузах доказывает факт коллекционирования древних произведений искусства при Ахеменидах. В этой связи примечательны залы сокровищницы Персеполя, которые использовались в качестве «музея»[377], где могли проходить обучение придворные мастера, копировавшие известные памятники древности. Составители нового имперского искусства осуществили систематический поиск определенных изобразительных схем и архитектурных типов для их последующего инкорпорирования в новый художественный язык. Их интенсивная работа помогла создать в короткие сроки развитый официальный

---

[375] *Lincoln B.* Op. cit. 2008. P. 232.
[376] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 25.
[377] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 179.

стиль. Скорее всего, советники царя происходили из персидской знати (и/или бюрократии), составляющей большую часть царской свиты. Не исключено, что в классическом искусстве эпохи Дария I большую роль играл сын царя и его наследник – Ксеркс, вероятно, вовлеченный в строительные работы Персеполя. Среди составителей программы официального стиля, возможно, были и представители жречества, участвовавшие также в разработке царских надписей. Для формирования ахеменидского искусства привлекалась не только персидская знать. Биографическая надпись египетского государственного деятеля Уджагорреснета, выступавшего советником Камбиза II и Дария I по вопросам изображения новой династии[378], позволяет утверждать об участии образованных групп провинциальных элит, близких царскому двору, в процессах становления официального искусства. Так или иначе, конечный результат определял и утверждал главный заказчик – «Великий царь». Как наиболее заинтересованная в эффективной репрезентации своей власти фигура царь ставил конкретные художественные задачи, реализацию которых поручал своим советникам и мастерам. Вероятно, завершенные произведения и постройки также принимал монарх, который мог вносить в них свои изменения. Развитие ахеменидского искусства показывает, что пик творческой активности в разработке нового стиля приходится на правление Дария I, когда происходили процессы формирования программы, архитектурной типологии и изобразительного языка художественной культуры персов. Очевидно, что к середине V в. до н.э. классический стиль Дария становится образцом для подражания в искусстве последующих полтора столетий.

Развитая художественная программа регулировала сложные процессы отбора достижений из различных традиций и их последующей переработки в новое синкретическое целое – официальный стиль Ахеменидов. По царским надписям нам известно, что над дворцовыми комплексами персов работали десятки бригад мастеров из разных областей империи, обученные в своих

---

[378] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 22.

местных художественных традициях. Тогда возникает закономерный вопрос – как удалось избежать эклектичного результата в работе этой мультикультурной мастерской? Ответом могут служить отметки скульпторов на рельефах (особенно незавершенных) Персеполя и Суз, позволяющие изучить процессы организации работ над созданием скульптурной декорации. Очевидно, что при создании монументального искусства Ахеменидов использовался метод поэтапного разделения труда, т.е. определенные группы мастеров (“patikarā”) отвечали за выполнение отдельных деталей скульптуры (голов, прически, вооружения, украшений и т.д.) на каждой стадии проработки камня (подготовительная грубая обработка, работа резцом, финальная полировка)[379]. Такая модель организации труда подразумевала, что каждый мастер выполнял конкретную операцию в создании конечного произведения[380], характер которого не мог кардинально измениться под влиянием творческой индивидуальности одного мастера. В равной степени это относится и к архитектурным работам, над которым также трудились мастера-каменщики.

Но каким образом классическое искусство Ахеменидов добилось столь поразительного стилистического единства своих памятников? Ответом на этот вопрос служат находки моделей отдельных деталей скульптур в Персеполе[381]. Масштабные работы по декорации столичных дворцов Ахеменидов требовали универсальных решений, самое эффективное и проверенное из которых – использование образцов-трафаретов[382] для большинства повторяющихся изображений. По всей вероятности, мастера использовали модели композиций, выполненные в натуральную величину. Образцы могли быть из пергамента или же из дерева. Последний вариант более предпочтителен (не только из-за большей прочности дерева), так как в ряде хозяйственных табличек из «архива царской сокровищницы» Персеполя (PT 1957-1: 5-10; PT 24: 3-81; PT 26: 3-52)

---

[379] *Roaf M.* Sculptures and Sculptors at Persepolis / Iran, Vol. 21. London, 1983. P. 8, 93-94.
[380] *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 14.
[381] В частности, модели для уха из Института Востоковедения Чикагского университета - Ibid. n. 29.

упоминаются «скульпторы-резчики по дереву» вместе с «мастерами-каменотесами»[383]. Перенос моделей в камень происходил следующим образом: на плите намечались контуры будущего рельефа, затем они исчезали по мере обработки поверхности. Более сложная технология переноса использовалась в круглой скульптуре (протомы капителей Персеполя). Для копирования пропорций применялся метод «пунктира», т.е. ключевые точки модели, определяющие размеры и соотношения частей, переносятся с помощью циркуля на поверхность будущей объемной фигуры[384]. Использование моделей не только облегчало работу над большими поверхностями рельефов, но и решало ключевую задачу классического искусства Ахеменидов – создание единого официального стиля. Мастера в столичных комплексах работали с одинаковыми трафаретами композиций, которые были выполнены наиболее опытными резчиками в соответствии с программой официального стиля под непосредственным контролем царских советников. Такой способ организации труда позволял задействовать бригады мастеров из самых разных частей империи для исполнения любых композиции (непривычных для их традиции) при сохранении их полной стилистической однородности. Незначительные различия с моделью могли возникнуть только из-за уровня мастерства скульптора (или скорее подмастерья), но хорошо обученный мастер без труда мог освоить подобную технологию и выполнять произведения в официальном стиле персов. Этот тезис в полной мере применим и для ювелирного искусства и торевтики Ахеменидов. Доказательством тому служит египетские рельефы из гробницы Петосириса в Туна эль-Гебель (кон. IV в. до н.э.), на котором изображается процесс изготовления характерных ритонов ахеменидского типа египетскими мастерами[385]. По всей видимости, отлаженная система организации художественных работ с использованием моделей возникла уже в конце VI в. до н.э., когда были начаты масштабные

---

[382]*Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 67, Илл. 202.
[383]*Roaf M.* Texts about the Sculptures and Sculptors at Persepolis // Iran, Vol. 18. 1980. P. 66-68.
[384]*Roaf M.* Op. cit. 1983. P. 101-103, Fig. 110.
[385] *Colburn H.P.* Op. cit. 2013. P. 778, Fig. 2.

строительные проекты эпохи Дария I по созданию новых дворцовых ансамблей в Сузах и Персеполе. Этот бесценный опыт, накопленный за последние пятнадцать лет правления царя, будет продолжен в искусстве эпохи Ксеркса и Артаксеркса I. Вплоть до последних «Великих царей» художественная практика не претерпела значительных изменений как в монументальных, так и в малых формах.

Решающее значение моделей в создании официального стиля объясняет характерную особенность всего имперского искусства Ахеменидов – его *каноничность*[386], строгое следование образцам. Однажды удачно найденное решение закрепляется в синкретическом языке официального стиля и затем неоднократно задействуется в реализации тех или иных произведений, не теряя своего художественного качества. Активное взаимодействие монументального и прикладного искусства Ахеменидов позволило создать единый интернациональный официальный стиль, оказавший существенное влияние на развитие местных художественных школ сатрапий огромной империи персов. При этом ахеменидское искусство как мощный инструмент культурной интеграции не подавляло локальные традиции, а наоборот поощряло адаптацию официального стиля и взаимный художественный обмен в провинциальных памятниках. Иными словами, феномен имперского искусства Ахеменидов характеризуется не насильственной экспансией центра, а органичным симбиозом локальных традиций с официальной культурой. Персидская идеология, основанная на идее сотрудничества и авестийских представлениях, предложила народам Древнего Востока новую модель мирного сосуществования в рамках единого многокультурного пространства “Pax Persica”. Этот важный политический проект был реализован, в том числе в официальном искусстве Ахеменидов, программа которых во многом следовала идеологии «Великих царей».

Подводя итог, следует отметить, что значение художественного наследия Древнего Востока в формировании официального искусства персов трудно

---

[386] *Луконин В.Г.* Указ. Соч. 1977. С. 68.

переоценить. Ахемениды осознавали важность достижений предыдущих развитых культур Месопотамии, Анатолии, Сирии, Египта, Ирана, которые были хорошо известны советникам «Великого царя». Куда более сложная художественная задача состояла в поиске из всего многообразия традиций тех достижений, которые могли быть переработаны и инкорпорированы в новый официальный стиль персов. За реализацию этой важнейшей задачи отвечала развитая художественная программа. Именно программа являлась смысловым стрежнем искусства Ахеменидов, благодаря которому удалось в кратчайшие сроки переработать колоссальный массив древневосточных культур и получить новые специфически ахеменидские решения, отвечающие концепциям царской власти и единого «персидского мира». Органичное соединение достижений прошлого и нового имперского содержания в полной мере воплотилось в классических памятниках искусства Ахеменидов в Сузах и Персеполе, повлиявших на художественные традиции сатрапий.

ГЛАВА III. Официальное искусство Ахеменидского Ирана. Этапы развития

3.1 Раннеахеменидкое искусство эпохи Кира II и Камбиза II (540-520-е гг. до н.э.)

Правление Кира II Великого ознаменовано не только созданием новой мощной персидской державы, но и ее художественной культуры. Раннеахеменидское искусство обладает своей спецификой, обусловленной историко-культурной ситуацией становления нового имперского по сути древнеперсидского государства. Основные черты искусства этого периода – восприимчивость, гибкость и способность уже на раннем этапе сформулировать свой круг художественных задач, решение которых определило направление отбора достижений из наследия древневосточных культур. Раннеахеменидское искусство напрямую связано с **дворцовым ансамблем в Пасаргадах** (строительство между 546-530 гг. до н.э.[387]), ставшим первой столицей персидской державы. Памятники этого комплекса, возведенные в период правления Кира II Великого (559-530 гг. до н.э.), положили начало развитию искусства Ахеменидов. Пасаргады стали первым опытом «Великих царей» в области создания дворцового ансамбля, отвечавшего идеологическим задачам ахеменидского искусства. Именно в Пасаргадах начался процесс сознательного отбора художественных средств и типологий из различных древневосточных культур, в результате которого и начал формироваться новый древнеперсидский стиль. Поэтому дворцовый комплекс Пасаргад представляет особый интерес для истории иранского искусства, его решения оказали значимое влияние на дальнейшее развитие классического искусства Ахеменидов V в. до н.э.

Ансамбль Пасаргад расположен в окрестностях долины Мургаб, неподалеку от реки Пулвар. Символичен выбор места для города – согласно преданию, столица была возведена неподалеку от поля, где Кир Великий разбил в бою

мидийского царя Астиага, то есть на месте начала победоносных военных походов Ахеменидов. В Пасаргадах возникает идея создания достойной Кира II дворцовой резиденции, политического и административного центра державы, который не уступал бы по своему богатству столицам соседних государств. Для реализации этого замысла персы обратились к богатейшему опыту древневосточной традиции и взяли то, что не противоречило их вкусам. Персы при создании пасаргадского ансамбля опирались на образцы предшествующей мидийской архитектуры (монументальные дворцы с колонными залами), соседней сиро-хеттской традиции (постройки типа бит-хилани), а также на памятники восточногреческого зодчества (строительная техника из камня, ордерные формы).

Архитектурный ансамбль в Пасаргадах состоял из четырех частей («район дворцов», «участок цитадели», гробница Кира – на одной оси и «сакральный участок» в северо-западной стороне)[388], образующих форму треугольника. Следует отметить, что планировка первой столицы Ахеменидов контрастирует с традиционными градостроительными принципами Древнего Востока – комплекс не был окружен стеной, царские дворцы были свободно размещены в долине. Кроме того, в столице Кира не обнаружены значимые следы городской застройки[389], т.е. Пасаргады рассматривались именно как царский комплекс с административными и церемониальными функциями.

Новшества Пасаргад связаны и со строительной техникой. Все дворцы Кира II были возведены из темного и светлого известняка[390]. Традиция каменной архитектуры была широко распространена в завоеванной Киром Ионии и Лидии, откуда и были приглашены каменщики-строители и скульпторы. В этой связи вполне логично, что все каменные постройки Пасаргад (дворцы, гробница Кира II, терраса цитадели Таль-и Тахт, алтари из «сакрального участка», башня «Зендан-и Сулейман») были выполнены в греческой технике вертикального и

---

[387] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 8.
[388] *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: First Preliminary Report. // Iran, Vol. 1. 1963, P. 27.
[389] Возможно, часть городской застройки располагалась в слабо сохранившейся юго-восточной части цитадели Таль-и Тахт.

горизонтального «анафиросиса», которая идентична современной ионийской архитектуре. Для раннеахеменидского дворцового зодчества особое значение имела также типология ионийской сакральной архитектуры, представленной грандиозными храмами-диптерами с двойным кольцом колонн. Вероятно, персидскому заказчику импонировала восточногреческая архитектура с идеей колоннад, благодаря которой конструктивно обусловленные опоры греческих памятников превращались в один из основных элементов архитектурного оформления. Именно колонны и колоннады греческой архитектуры оказались близки вкусам персов. На наш взгляд, вторым ключевым компонентом, определившим направление формирования ахеменидского зодчества, является мидийская строительная традиция, которая закладывает основу для таких базовых элементов персидской архитектуры, как многоколонный зал и система фортификации.

Рассмотрение памятников Пасаргад следует начать с «*района цитадели»*, находящегося на вершине холма *Таль-и Тахт* (**Рис. 3.3**). Эта часть ансамбля Пасаргад была построена на искусственной платформе (высотой 30 м) из блоков известняка. Примечательна конструкция террасы, которая состоит из трех частей – внешней, внутренней стены и центральной части, наполненной слоями гравия[391]. Исодомный принцип кладки (одинаковая высота блоков при разной их длине в одном ряду) внешней стены с грубой рустовкой камня находит прямые параллели в технике лидийской архитектуры (архаичные стены акрополя в Сардах)[392]. При Кире II на холме Таль-и Тахт было начато строительство укрепленного дворца резиденции с двумя парадными лестницами (в северной и восточной части)[393], который так и не был завершен из-за внезапной гибели царя. В эпоху Дария I дворец был перестроен в цитадель с массивными 10-метровыми стенами из сырцового кирпича и квадратными оборонительными башнями.

---

[390] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 142.
[391] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 13.
[392] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 76, 84-85, Fig. 24.
[393] *Stronach D.* Op. cit. 1963. P. 31.

Внутри крепости находился трехчастный комплекс построек (более 200 помещений) – его парадная западная часть включает большой квадратный двор, фланкированный прямоугольным 8-ми колонным залом и стеной с контрфорсами (мидийская черта)[394]. Вероятно, крепость служила важным военно-оборонительным пунктом Ахеменидов, охраняющим дворцовый комплекс.

К северо-западу от холма Таль-и Тахт в 1,5 км находится *т.н. «сакральный участок»* Пасаргад, являющийся первым сохранившимся образцом ахеменидского святилища огня под открытым небом (**Рис. 3.4**). Прямоугольный в плане вытянутый «сакральный участок» окружен каменной стеной, с западной части к нему примыкает *т.н. «террасный холм»*. Он представляет собой трапециевидную платформу (85/75 х 50/40 м) из пяти убывающих каменных террас, возведенных на естественной возвышенности скалы[395]. Входные лестницы на нижний уровень платформы располагались с юга и запада. По всей вероятности, «террасный холм» был построен в эпоху Кира и, возможно, выполнял культовые функции. В северо-восточной части «сакрального участка» сохранились два каменных алтаря (высота 2 м, **Рис. 3.5**). *Южный алтарь* состоит из полого квадратного блока белого известняка, который венчают два плинта, предназначенные для крепления трехуровневого навершия[396]. К западной стороне алтаря приставлена лестница из 7 узких ступеней. В основании алтарь крепится к прямоугольному цоколю из гладкого черного блока известняка[397], образующему эффект полихромии в кладке. *Северный алтарь* имеет более простую конструкцию из блоков известняка, образующих полый куб. Несомненно, парные алтари использовались в культовых целях. По всей вероятности, они предназначались для жертвоприношений священным стихиям зороастризма (огню и воде), либо для отправления культа главных богов ахеменидского пантеона –

---

[394] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 147.
[395] Примечательна техника кладки камня «по сухому», примененной и в стене «сакрального участка»: *Stronach D.* Op. cit. 1965. P. 27, Fig. 7.
[396] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 138, Fig. 70.
[397] *Stronach D.* Op. cit. 1965. P. 24.

Ахурамазды и Анахиты[398]. По аналогии с рельефами гробниц Накш-и Рустама можно предположить, что южный алтарь использвоался для совершения богослужения, а на соседнем северном алтаре возжигался огонь и приносились жертвы[399]. В результате «священный участок» образует культово-ритуальный комплекс эпохи Кира II, свидетельствующий о формировании синкретической царской религии Ахеменидов.

Между «районом дворцов» и цитаделью расположена *башня* (т.н. «*Зендан-и Сулейман» – «тюрьма Соломона»,* **Рис. 3.6**). Эта постройка, возведенная на трехступенчатом цоколе, представляет собой квадратное в плане вертикальное сооружение с контрфорсами на углах. Архитектурная декорация фасадов состоит из карниза с дентикулами, слепых уступчатых окон и узких прямоугольных ниш, расположенных в чередующихся рядах[400]. Главный северо-западный фасад образует стена с высокой лестницей, ведущей к небольшому прямоугольному помещению в верхней части башни. Примечателен также каменный фриз с 12-ти лепестковыми розеттами, изначально украшавший двустворчатую дверь башни. Рисунок вогнутых лепестков и тонких чашелистиков находит прямые аналогии во фризах с розеттами из Ионии (Самос, Эфес, Милет, Лариса)[401]. Греческое влияние прослеживается и в технике соединения блоков известняка («анафиросис»). Основные декоративные элементы башни – оконные и дверные проемы оформлены черным известняком, что создает эффект полихромии архитектурных деталей. «Зендан-и Сулейман» стал прототипом для хорошо сохранившейся *башни в Накш-и Рустаме*. Относительно функций этих сооружений следует отметить их явное церемониально-сакральное значение. При этом конструкция башен не приспособлена для храмов огня – возможно, они предназначались для хранения царского штандарта или священных текстов[402]. Несомненно одно, «Зендан-и Сулейман» имеет прямые параллели в урартской архитектуре храмов-

---

[398] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 138; *Olmstead A.T.* Op.cit. 1948. P. 61.
[399] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 141.
[400] *Stronach D.* Op. cit. 1965. P. 13, Fig. 3.
[401] См.: *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 140-141, Fig. 48.

башен[403]. Влияния урартского зодчества сказываются в самом типе постройки – квадратной башни, аналогичной урартским храмам[404], а также в архитектурной декорации (мотив слепых окон и ниш)[405].

Первая постройка при входе в дворцовый ансамбль Пасаргад, получила, согласно принятой археологами терминологии, условное название *«дворец R»* (**Рис. 3.7**). По сути дела, это сооружение свидетельствует о появлении в ахеменидской архитектуре усложненной типологии пропилей, восходящей к древнегреческим прототипам. Пасаргадские ворота состояли из 8-ми (2х4) колонного прямоугольного зала, напоминающего образцы протоиранской архитектуры в Хасанлу IV. Базы колонн состоят из двух ступенчатых плинтов и плоского дисковидного торуса из черного известняка. Судя по найденным фрагментам протом, колонны завершались львиными капителями[406]. Внешние стены «дворца R» были украшены трехступенчатыми нишами, восходящими к декору мидийских памятников Тепе Нуш-и Джан. Пропилеи имеют открытые проходы со всех четырех сторон. Вместо портиков главные входы по торцевой стороне ворот оформлены порталами с парными монументальными скульптурами крылатых быков, которые сохранились лишь фрагментарно[407]. Решение со статуями, охраняющими входы в царский ансамбль, напрямую связано с ассирийской дворцовой архитектурой Хорсабада и Ниневии. В результате, «дворец R» является новым для ближневосточного зодчества типом парадного входа в форме отдельного здания, так как крепостных стен в городе не было[408]. Это архитектурное решение имело важное символическое значение для царского церемониала, так как ворота здесь имеют не оборонительную функцию, а скорее обозначают смысловую границу-переход из внешнего мира во внутреннее

---

[402] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 44; *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 135.
[403] *Stronach D.* Op. cit. 1967. P.278.
[404] *Porada E.* Op. cit. 1985. P. 849.
[405] *Пиотровский Б.Б.* Ванское царство (Урарту). М., 1959. С.201-202.
[406] *Sami A.* Pasargadae: The Oldest Capital of Iran. Shiraz: Mousavi Press, 1956. P. 65.
[407] Наличие у порталов «Дворца R» статуй крылатых человеко-быков («гопатшахов») археологически не установлено: *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 44, n. 7, 47.

пространство регулярного ансамбля[409]. Разработанный в Пасаргадах тип входных ворот найдет свое продолжение в классической архитектуре Суз и Персеполя.

Следующая дворцовая постройка находится в 200 м. к северу от входных ворот – это *«дворец S»* (т.н. *«дворец аудиенций»*). Данное сооружение представляет собой прямоугольный в плане 8-ми (2х4) колонный зал, окруженный портиками с четырех сторон (**Рис. 3.8**). «Дворец S» предлагает репрезентативный вариант сооружения, выполняющего административные и церемониальные функции, в виде монументального дворца с приспособленным для аудиенций внутренним пространством. Прямоугольный 8-ми колонный зал отвечал этим функциям, так как мог вместить большое количество подданных и вельмож, которые прибыли на прием к Киру II. По своему решению «дворец S» фактически является синтезом древнеиранских колонных залов с внешней колоннадой греческого диптера и сиро-хеттского башенного фасада. Важно отметить, что внутреннее пространство «дворца S» еще невозможно назвать полноценным гипостильным залом, так как в нем присутствует только два ряда колонн (это решение восходит к древнеиранским залам). На наш взгляд, это имеет принципиальное значение, так как иногда в литературе при рассмотрении архитектуры Ахеменидов гипостилем обозначают любой колонный зал (в частности, залы ворот с двумя рядами колонн[410]). Тогда как полноценное гипостильное решение подразумевает наличие большего числа рядов колонн, близко поставленных друг к другу. В таком случае колонный зал действительно можно считать гипостилем. Что касается ордерных форм, то их широкое применение как в фасадах-портиках, так и во внутреннем пространстве дворцов Пасаргад объясняется влиянием восточногреческой архитектуры.

Главный фасад «дворца S» образует 48-ми (2х14) колонный портик, фланкированный по бокам стенами-антами. Подобное композиционное решение

---

[408] *Медведская И.Н.* Ахеменидское искусство // История древнего Востока / Под ред. А. В. Седова. М.: Восточная литература, 2004. С. 665.

[409]Между воротами и дворцами Кира II лежал каменный мост из 15-ти опор через ныне высохший рукав реки Пулвар – см. подробнее: *Stronach D.* Op. cit. 1965. P. 29-31, Fig. 8.

портика, вероятно, относится к древнегреческой типологии храма в антах[411]. Но не следует забывать и о самобытной древнеиранской архитектуре, которая также претендует на статус первоисточника для ахеменидских дворцов. Двухрядный колонный зал и фасады с угловыми башнями – эти элементы присутствуют в архитектуре древнего Ирана с 1 пол. I тыс. до н.э. (постройки Хасанлу IV и Годин Тепе II). Эти образцы древнеиранской архитектуры послужили важным источником в формировавшемся синтезе различных традиций, техник строительства, планировочных решений, которые были заимствованы из восточногреческой, сиро-хеттской и месопотамской культур, переработанных для создания нового дворцового зодчества Ахеменидов.

«Дворец S» также включает два симметричных боковых 16-ти (2x8) колонных портика, совпадающие по количеству опор с торцевыми фасадами ионийских храмов-диптеров Геры на о. Самосе и Артемиды в Эфесе. Задний юго-западный фасад «дворца S» украшает 28-им (2x14) колонный портик, фланкированный квадратными помещениями (или башнями). В результате возникает архитектурное решение близкое по структуре к сиро-хеттской типологии бит-хилани[412]. Следует отметить, что фасад типа бит-хилани с боковыми башнями придавал облику дворца крепостной характер, тем самым усиливая впечатление монументальности постройки. Однако, в отличие от композиции «классического» бит-хилани (см. раздел 2.1.), ахеменидские дворцы больше обращены наружу, благодаря используемым колоннадам, интерьер же состоит из одного большого зала[413]. Действительно, при типологическом сопоставлении проявляются явные отличия одной конструкции от другой, однако невозможно отрицать заметного влияния сиро-хеттской архитектуры на планировочные решения ахеменидского зодчества. Что касается фасадной организации, то ее композиция с колонным портиком и фланкирующими

---

[410]См. например: *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 44; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 34.
[411]*Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 113.
[412]*Литвинский Б.А.* К генезису архитектурно-планировочных схем восточноиранского эллинизма // ВДИ. № 4. 1996. С.5.

боковыми башнями восходит и к образцам лидийской архитектуры. В частности, прототип архитектурного решения пасаргадских дворцов можно найти в Анатолии – в типологии, представленной дворцом в Ларисе (сер. VI в. до н.э., **Рис. 3.10**)[414]. Вероятно, этот памятник в свою очередь был вдохновлен дворцом лидийского царя Креза в Сардах, захваченным Киром II. Главный фасад дворца в Ларисе оформлен четырехколонным портиком, фланкированным двумя угловыми башнями. По-видимому, на царя Кира произвела большое впечатление столица Лидии – Сарды и ее каменная архитектура. Лидийские дворцы также могли послужить прототипом для ахеменидской официальной архитектуры. Однако отсутствие боковых портиков, а также разделение зала стеной не позволяют рассматривать дворец в Ларисе в качестве прямого прототипа.

Внутреннее пространство «дворца S» состоит из прямоугольного в плане 8-ми (2x4) колонного зала, к которому ведут четыре входа. Стволы 12-ти метровых колонн из белого известняка были составными. Аналогично «дворцу R» база колонны состоит из двух квадратных блоков из черного известняка, частично утопленных в основание пола. База соединялась с фустом с помощью плоских торусов, покрытых горизонтальными желобками[415]. Далее следовал гладкий фуст колонны с энтазисом, который завершался зооморфной капителью из черного известняка. Множество обломков капителей с протомами животных было найдено в зале «дворца S»[416]. Среди фрагментов капителей узнаются черты фантастического рогатого льва (**Рис. 3.9**), а также головы быка, льва и лошади. Таким образом, «дворец S» представляет собой новую ступень в развитии древнеперсидской дворцовой архитектуры, так как он является первой попыткой создания специфически ахеменидского типа ападаны, поэтому к нему и не удается найти близких аналогий. Во «дворце S» мастерам Кира II, использовавшим найденные в сложном механизме отбора формы и решения,

---

[413] *Frankfort H.* Op. cit. 1954. P.265.
[414] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 116.
[415] Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С.150.
[416] *Herzfeld E.* Bericht über die Ausgrabungen von Pasargadae // AMI. Vol. 1, 1929. S. 12.

удалось воплотить тип ападаны лишь как идею, которая получит дальнейшее развитие в классической архитектуре V в. до н.э.

Проход в центральную часть ансамбля Пасаргад осуществляется через *восточный и западный павильоны (А и В соответственно,* **Рис. 3.10***)*. «Павильон А» располагался в углу восточной части царского сада, где в результате раскопок был найден каменный ирригационный канал. Восточный павильон представлял собой прямоугольное здание, внутри которого находился зал с двумя колоннами. Два фасада павильона, параллельные царским дворцам, украшены портиками с 4-мя колоннами. Проход через «павильон А» осуществлялся по направлению с юго-запада на северо-восток. Второй – западный павильон располагался в углу южной части царского сада, вблизи еще одного ирригационного канала. «Павильон В» состоял внутри из квадратного в плане помещения с двумя рядами по 2 колонны[417]. Аналогично «павильону А», два фасада (юго-западный и северо-восточный) западного павильона оформлены портиками с 4-мя колоннами, расположенными перпендикулярно царской резиденции. Западный павильон примечателен, в первую очередь, своей церемониальной функцией – он находился на пути, соединявшим центральную часть ансамбля с «дворцом S». Иными словами, «павильон В» являлся официальным входом в пространство царского сада и резиденции. Помимо этого, в западном павильоне впервые появляется форма квадратного зала, которая получит развитие в планировке интерьеров классических пропилей Ахеменидов.

«*Дворец Р»* (*царская резиденция Кира II,* **Рис. 3.12**) расположен в северо-западной части комплекса Пасаргад. Главная идея «дворца Р» связана с желанием создать тип частного церемониального сооружения, архитектура которого служила напоминанием об иранских корнях Ахеменидов. По всей вероятности, «дворец Р» имел большую значимость, что вполне логично для здания царской резиденции, которое являлось доминантой всего дворцового ансамбля. Несомненно, по своему решению пасаргадский «дворец Р» является предтечей

классической типологии ахеменидского дворца-ападаны. При всех отличиях от классической ахеменидской архитектуры «дворец Р» в большей степени, чем остальные постройки Пасаргад, приблизился к частичной реализации идеи ападаны в виде типологии дворцового сооружения с гипостильным залом. В планировочном решении «дворец Р» отличается большей асимметрией и свободной композицией, что не было свойственно в дальнейшем ахеменидской архитектуре, стремившийся к равновесию в планировке. Ассиметричный план царской резиденции, скорее всего, обусловлен ее незавершенностью[418]. «Дворец Р» состоял из большого, уже действительно гипостильного зала и двух портиков с юго-восточного и северо-западного фасадов. Отсутствие двух боковых портиков, вероятно, обусловлено прекращением строительных работ из-за смерти Кира. Главный юго-восточный фасад (длина 72,5 м) дворца украшает 40-ка (2х20) колонный портик, ограниченный стенами-антами[419]. Этот дворцовый портик был выложен белыми каменными плитами, а также снабжен длинной скамьей из белого камня с черными вставками из известняка[420]. Эти особенности объясняются функцией данной части резиденции: в центре юго-восточного портика находится тронное место персидского царя, что делало пространство главного фасада церемониальным участком. С тронным местом связано и отклонение вправо от центральной оси входа в гипостильный зал. В результате предполагается, что «дворец Р» был церемониальным типом сооружения, сочетавшим также функции резиденции. Противоположный северо-западный 24-х (2х12) колонный портик был меньшего размера. Помимо этого, портик по бокам был фланкирован прямоугольными помещениями с двумя колоннами. Аналогично главному фасаду, в северо-западном портике проход в гипостильный зал был смещен вправо от центра стены. В коротком заднем портике «дворца Р»

---

[417] *Benech C., Boucharlat R., Gondet S.* Organisation et aménagement de l'espace à Pasargades // ARTA, 003. 2012. P. 37.
[418] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 666.
[419] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 89, Fig. 45.
[420] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 23.

отсутствовала облицовка пола известняком, что свидетельствует о второстепенном значении этой части дворца.

Гипостиль резиденции Кира представлял собой прямоугольный (22х31 м) 30-ти (5х6) колонный зал[421], обнаруживающий поразительное сходство с мидийским колонным залом Годин Тепе II. Действительно, колонный зал «дворца Р» обращается к архитектурному наследию Мидии, трансформируя иранские прототипы в специфически ахеменидский гипостиль с центрической композицией. Высота гипостильного зала превышала высоту боковых помещений, что обеспечивало возможность размещения сверху окон для естественного освещения, а также сближало с решением сиро-хеттских бит-хилани[422]. Базы колонн имели типичную конструкцию из двух кубических полихромных блоков известняка. Фусты колонн соединялись с базой посредством дисковидных торусов. К сожалению, археологами не было найдено ни одного фрагмента капителей, поэтому трудно судить об их форме. Полихромная каменная кладка в главном фасаде и гипостиле «дворца Р», скорее всего, связана с ионийской архитектурой VI в. до н. э. и с ассирийским зодчеством I тыс. до н.э.[423] При этом, контраст светлого и темного известняка в пасаргадских памятниках используется не только для декоративного эффекта, но и для выделения конструктивных элементов. С помощью полихромии строители акцентировали внимание на несущих и несомых частях конструкции, на базах, стволах колонн и капителях. В результате этот декоративный прием стал характерной особенностью ансамбля Пасаргад, подчеркивающей художественными средствами компоненты опорной конструкции дворцов. В гипостильном зале «дворца Р» археологами были найдены фрагменты штукатурки, на которую была нанесена яркая цветная роспись с орнаментальными мотивами (ряды парных спиралей и треугольники)[424].

---

[421] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 79.
[422] Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С.143.
[423] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 142.
[424] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 85, Fig. 44.

Таким образом, «дворец Р» отличается от других построек ансамбля Пасаргад. Ввиду отсутствия разработанной типологии дворца-резиденции в раннеахеменидском зодчестве за ее основу берутся мидийские прототипы. Но они видоизменяются в соответствии с новыми церемониальными функциями резиденции царя. При всей схожести архитектуры «дворца Р» с композицией «дворца аудиенций», резиденция имеет ряд своих особенностей: наличие только двух неравновеликих портика (дробность общей фасадной организации), создание боковых прямоугольных дворов и смещение входа с центральной оси. В результате пасаргадский дворец-резиденция, относящийся к концу правления Кира II, послужил фундаментом для развития архитектурной типологии ападаны, окончательно сформированной в классических памятниках Суз и Персеполя.

Значительное место в организации архитектурного ансамбля в Пасаргадах занимал *царский сад* (*«парадиз»,* от др.-иран. «pari-daiza» – огороженный участок, сад[425]). Центральная часть царского сада активно взаимодействует с окружающей архитектурой дворцов, образуя единый дворцово-парковый ансамбль. Важно отметить, что такую роль дворцового сада определило не только желание царского заказчика, но и сама местность. Пасаргадский парадиз находился на равнине в самом центре ансамбля неподалеку от реки Пулвар. Царский сад, подчиненный строгим геометрическим формам, организует пространство вблизи монументальных построек и создает ландшафтную среду, а фоном для цветущего парадиза по контрасту выступают высокие холмы с немногочисленной растительностью. Пасаргадский сад имеет регулярную четырехчастную планировку (его площадь около 150 х 120 м), своими углами он направлен по сторонам север-юг и запад-восток[426]. Парадиз в Пасаргадах можно рассматривать в качестве первого прототипа персидского четырехчастного сада («чахар-баг»)[427]. Царский сад был снабжен развитой ирригационной системой, состоящей из

---

[425]См.: *Вергазов Р.Р.* Персидский парадиз в Пасаргадах. Об особенностях садово-паркового искусства ахеменидского Ирана // КСИА. Вып. 243. 2016. С. 152.
[426] *Tuplin C.* Achaemenid Studies. Stuttgart: Steiner, 1997. P. 88, n. 32.

каменных водопроводных каналов и квадратных бассейнов для регулирования подачи воды. Ирригационная система активно участвует в оформлении дворцового сада, так как разделяет его на две прямоугольные части и образует аллеи сада. Главная аллея, царский трон в портике и центр зала дворца резиденции Кира II расположены на одной оси, которая представляет своеобразную «аллею власти» в саду[428]. Этот прием свидетельствует о разработанной программе, воплощавшей в искусстве сада идеи царской власти. Политический и сакральный символизм пасаргадского парадиза связан с идеей царя как творца, создающего благоухающий сад из нетронутой человеком земли, который преодолевает своей регулярностью хаос дикой природы. Кроме того, персидский парадиз в младоавестийской традиции воплощает образ небесного райского сада (Yt. 22.15). Тем самым религиозные концепции накладываются на политический подтекст, всегда существовавший в садово-парковом искусстве древнего Востока I тыс. до н.э. В таком случае персидский царь выступает в роли всемогущего творца, воспроизводящего модель райского сада на Земле. В результате пасаргадский сад является своего рода имперским манифестом, прославляющим власть персидского царя. Что касается прецедентов синтеза архитектуры и садового искусства в древневосточном искусстве, то достаточно упомянуть террасный сад шумерского зиккурата III династии Ура или легендарные висячие сады Семирамиды в Вавилоне. При этом месопотамские прототипы были переработаны персами, которые руководствовались собственными представлениями о роли сада и его символическом значении. В отличие от месопотамских садов, персидский парадиз является центральным звеном царского ансамбля, он подчиняется строгой логике симметричной планировки комплекса. Регулярная сетка дворцового сада из пересекающихся аллей непосредственно участвует в организации всего ансамбля. Синтез садово-паркового искусства и дворцовой архитектуры, представленный в Пасаргадах, не

---

[427] *Stronach D.* The Garden as a Political Statement: Some Case Studies from the Near East in the First Millennium B.C. // Bulletin of the Asia Institute, New Series, Vol. 4. 1990. P. 176.
[428] Цит. по: *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 670.

получит своего дальнейшего развития – персидский парадиз утратит центральную организующую роль в классических комплексах Суз и Персеполя, уступив свое место архитектуре.

Скульптурная декорация дворцов в Пасаргадах сохранилась лишь частично. Речь может идти только о небольших фрагментах рельефов, выполненных из известняка. Единственный хорошо сохранившийся рельеф был найден в северо-восточном боковом проеме «дворца R». На этом барельефе изображена профильная мужская фигура в полный рост с четырьмя крыльями, т.н. *«крылатый гений»,* обращенный в сторону колонного зала ворот. Данный рельеф дает наглядное представление о синтезе различных художественных традиций древневосточных культур, который имел место в раннеахеменидском искусстве. «Крылатый гений» изображен в эламских одеждах с поясами из розетт, его голова увенчана египтизированной короной. Над фигурой была выгравирована надпись, которая доказывает принадлежность рельефа к эпохе Кира II[429]. Общее композиционное решение, поза фигуры, положение рук[430] и трактовка крыльев восходят к ассирийскому образу гения-хранителя из дворца Саргона II в Хорсабаде (**Рис. 3.14-1**)[431], однако ассирийский прототип был переработан. Пасаргадский гений наделен иным типом лица[432]. Эта особенность свидетельствует об этнической «перекодировке» ассирийского прототипа, получившего персидские черты, при сохранении первоначальной защитной функции четырехкрылых гениев. Фигура также имеет слабо выраженную мускулатуру, что идет вразрез с ассирийской скульптурной традицией. Что касается эламских парадных одежд гения, то они созданы под влиянием одеяний эламского царя Теуммана на рельефе из дворца Ашшурбанипала в Ниневии[433]. Использование эламского типа одежд, видимо, продиктовано желанием показать

---

[429] См. подробнее: *Kent R.G.* Old Persian. New Haven. 1953. P. 116.
[430] Правая рука изображена, видимо, в приветственном жесте, а в левая держала какой-то предмет – см.: *Root M.C.* Op.cit. 1979. P. 48, n.7.
[431] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 51, Pl. 188.
[432] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 665.
[433] *Porada E.* The Art of Ancient Iran. New York: Crown Publishers, 1965. P. 158.

преемственность Кира традициям эламского царства. Тройная корона-атеф с уреями, несомненно, была взята из иконографии головных уборов фараонов XVIII династии в искусстве Древнего Египта. Так как сам Египет был завоеван только сыном Кира – Камбизом II, то, скорее всего, корона египетского типа была заимствована из образцов сиро-финикийского искусства[434]. Включение в изображение «крылатого гения» короны-атеф отчасти может трактоваться как претензия Кира на египетский трон[435]. Примечательна также базальтовая стела (VIII в. до н.э., **Рис. 3.14-2**) из северной Сирии, изображающая финикийского бога Баала в аналогичной иконографии с четырьмя крыльями и в тройной египтизированной короне[436]. Несмотря на обобщенную трактовку фигуры и различие в положении рук, сирийский памятник следует рассматривать как прямой прототип рельефа «дворца R». В результате «крылатый гений» Пасаргад является ярким примером нового раннеахеменидского стиля, где соединение художественных традиций различных культур (в данном случае: ассирийской, сиро-финикийской, иранской, эламской, египетской) дало некий эклектичный результат, поскольку процесс синтеза художественных форм пока еще до конца не завершен.

Следующие фрагменты пасаргадских рельефов относятся к декорации четырех входных порталов «дворца S». На этих рельефных панелях изображены *мифологические существа и чудовища* (**Рис. 3.15**). Судя по уцелевшим фрагментам, данные рельефные композиции представляли фигуру воина, мифологического существа в образе льва с орлиными лапами, человека-быка и мудреца, облаченного в плащ в форме рыбы (или человека-рыбу[437]). Прообразами этих изображений являются ассирийские рельефные композиции из дворца

---

[434]*Sarre F., Herzfeld E.* Iranische Felsreliefs. Aufnahmen und Untersuchungen von Denkmalern aus alt- und mittelpersischer Zeit. Berlin, 1910. S. 173.
[435] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С.665.
[436] См. подробнее: *Barnett R.D.* Anath, Ba'al and Pasargadae // Melanges de I'Universite St. Joseph 45. Beyrouth, 1969. P. 407-420, Pl.17a.
[437] Эти образы восходят к семи мудрецам Энки (“apkallu”) из шумерской мифологии.

Саргона II в Дур-Шаррукине и рельефы дворца Ашшурбанипала в Ниневии[438]. Видимо, персы рассматривали изображения подобных чудовищ как апотропеи, поэтому они и были включены в программу скульптурной декорации дворцов Кира II. В Пасаргадах археологами были обнаружены *фрагменты рельефов* (всего 4), украшавших четыре портала гипостиля «*дворца Р»*. На сохранившихся фрагментах изображены царь Кир и рядом с ним фигура слуги (**Рис. 3.16**). Они представлены в парадных персидских одеждах со складками. Многочисленные отверстия на поверхности рельефов указывают на то, что изначально обувь и складки одежды были инкрустированы вставками из золота[439]. Что касается авторства, то, скорее всего, эти рельефы выполнены мастерами из Ионии и Лидии. Об этом свидетельствуют изображения драпировок, восходящих именно к образцам восточногреческой пластики. В частности, трактовка вертикальных складок в нижней части одежды персидского царя, симметрично сложенных с зигзагообразными краями, близка к греческим памятникам эпохи поздней архаики («Кора Антенора» ок. 520 г. до н.э.)[440]. При этом в пасаргадских рельефах отсутствуют прямые заимствования, скорее речь может идти о художественных контактах и усилении греческого влияния. Раннеахеменидская пластика по своей структуре продолжает древневосточную (месопотамскую) традицию плоскостного рельефа, и в тоже время тяготеет к большей натуралистичности в трактовке драпировок и самих фигур, что было характерно для греческой скульптуры[441]. Вполне естественно, что достижения ионийской пластики были творчески переработаны персами в пасаргадских рельефах: объемные формы ионийской скульптуры оказались ориентализированы, их инкорпорировали в орнаментально-декоративную структуру раннеахеменидской скульптуры. Именно в таком переработанном виде особенности ионийской пластики оказались частью нового синкретического художественного языка искусства персов.

---

[438]*Black J., Green A.* Gods Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary. London: The British Museum. 1992. P. 65, Fig. 24, 65, 70, 99, 107, 108.
[439] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 666.
[440] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 132, Fig. 47-b.

Последний памятник Пасаргад, находящийся в южных окрестностях столицы, – *гробница Кира Великого* (540-530-х гг. до н.э., **Рис. 3.17**). Описания этой постройки сохранились у античных авторов[442]. Гробница состояла из высокого 6-ти ступенчатого основания и небольшой погребальной камеры с двускатной кровлей. Здание построено из обработанных блоков светлого известняка. В верхней части постройки расположена погребальная камера: ее высота 2,10 м., ширина 2,10 м. и длина 3,17 м; проход в камеру осуществляется через узкий и низкий вход[443]. Фронтон изначально украшала большая 24-х лепестковая концентрическая каменная розетта. Фрагменты этой розетты, по мнению Д. Стронаха, являются первым сохранившимся изображением солнечного диска – раннего символа бога Ахурамазды, которого почитал Кир[444]. Важно отметить, что гробница Кира не имеет прямых аналогий ни в древневосточной, ни в греческой архитектуре[445]. Ступенчатое, убывающее по мере движения вверх, основание напоминает месопотамские и эламские зиккураты. Двускатная кровля находит параллели в перекрытиях древнеиранских гробниц в Тепе Сиалк II и Луристане[446]. Несомненно, в технике строительства и некоторых деталях гробницы Кира ощущается заметное влияние восточногреческой архитектуры. В частности, S-образный профиль карниза, выделяющий кровлю гробницы, близок к «симе» в архитектурной традиции Ионии[447]. К сожалению, внутреннее убранство погребальной камеры не сохранилось из-за разграбления гробницы. Однако сохранилось описание гробницы в труде Арриана «Анабасис Александра» (VI. 29.), согласно которому внутри гробницы Кира II Великого в Пасаргадах находился золотой гроб с телом персидского царя. Рядом с ним на вавилонских коврах лежали одежды персидского царя (плащ и др.) и предметы роскоши (оружие, браслеты и т.д.). Наружные стены камеры украшали золотые листы и

---

[441] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 74.
[442] Arr. VI, 29, 4-11; Strab. XV. 3.7.
[443] *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1985. С. 54.
[444] *Stronach D.* A Circular Symbol on the Tomb of Cyrus // Iran, Vol. 9. 1971. P. 157-158.
[445] См. подробнее: *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 92-93.
[446] *Stronach D.* Op. cit. 1964. P. 27, n. 26-27.

ковры, прикрепленные бронзовыми лапами. Возле гробницы был разбит парадиз с «рощей из всех видов деревьев» и лугами (Arr. VI, 29, 4). Изначально гробница Кира была окружена галереей из тонких мраморных колонн (сохранились основания 6 колонн, **Рис. 3.18**), рядом расположен прямоугольный вестибюль, где могли находиться маги-стражи (Arr. VI, 29, 7). В результате гробница Кира Великого представляет особый тип сооружения, в котором органично сочетаются достижения разных архитектурных традиций. Все они приспособлены к новой официальной программе, наполненной идеологическим содержанием и концепциями репрезентации власти. Гробница Кира является квинтэссенцией политических идей своего заказчика-основателя древнеперсидской империи.

Таким образом, дворцовый ансамбль в Пасаргадах представляет собой ключевое звено в становлении официального искусства персов, связывающее ранний древнеиранский этап с классическим стилем V в. до н.э. Дворцовый ансамбль Пасаргад стал одним из символов древнеперсидской государственности – столица основателя персидской империи имела большое значение для последующих поколений Ахеменидов. Безусловно, к концу правления Дария I Пасаргады потеряли свою главенствующую роль в жизни империи и, тем не менее, продолжали оставаться одним из центров персидской державы. Дворцовый комплекс Пасаргад создает образ всей империи Кира в камне – этот эффект достигается путем грамотного использования художественных форм из древневосточного и греческого искусства. Однако эти заимствованные решения ясно прочитываются, что свидетельствует о начальном этапе процесса сплава художественных форм из различных культур. При этом в столице Кира была достигнута главная задача, которая состояла в прокламировании новых идеологических постулатов политического и культурного единства «персидского мира». Архитектура пасаргадских дворцов соединила в себе элементы мидийского, ассиро-вавилонского, восточногреческого, урартского, египетского зодчеств. В скульптурном декоре чувствуется влияние эламской, малоазийской и

---

[447] *Nylander C.* Op. cit. 1970. P. 95, Fig. 31-b.

мидийской художественной традиции. В результате из всего многообразия достижений архитектуры и скульптуры древневосточных культур стал проявляться новый официальный стиль.

Раннеахеменидское искусство эпохи Камбиза II (530-522 гг. до н.э.) продолжает развивать художественные достижения, начатые в Пасаргадах. По-видимому, параллельно с подготовкой к египетскому военному походу Камбиз задумал создать новый центр персидской державы, т.е. идея новой столицы, которую удалось воплотить Дарию I, восходит еще к 520-м годам до н.э. Именно в это время начинается постройка *царского дворца в Дашт-и Гохаре*[448] (вблизи от Накш-и Рустама), который так и не был завершен. Найденные in situ ступенчатые базы колонн из известняка и остатки кладки позволили реконструировать постройку[449]. Аналогично Пасаргадам здесь использовались техника «анафиросиса», полихромная кладка камня и деревянные фусты колонн. Планировка и общие пропорции дворца в Дашт-и Гохаре следовали композиции «дворца S» в Пасаргадах (**Рис. 3.19**). Главный юго-восточный фасад оформлен 28-ми (2x14) колонным портиком, фланкированным стенами-антами. Противоположный слабо сохранившийся портик, по-видимому, состоял из 8-ми колонн в двух рядах с угловыми башнями[450]. Главное отличие дворца в Дашт-и Гохаре связано с увеличением количества колонн и их рядов в гипостильном зале (5x8 колонн)[451], что указывает на развитие в дворцовом зодчестве персов гипостильного решения, которое является основополагающим элементом в архитектуре ахеменидской ападаны. Фактически по своему решению дворец в Дашт-и Гохаре уже является «протоападаной» (“ur-apadana”[452]) – архитектурным прообразом классической типологии дворца-ападаны. Не исключено, что дворец

---

[448] Отсутствие следов зубила на камнях указывает на раннюю дату постройки (до 510-х г. до н.э.): *Nylander C.* The Toothed Chisel in Pasargadae: Further Notes on Old Persian Stonecutting // AJA, Vol. 70. 1966. P. 373.
[449] *Tilia A.B.* Discovery of an Achaemenian Palace near Takht-i Rustam to the North of the Terrace of Persepolis // Iran, Vol. 12. 1974. P. 200-204, Fig. 7-8.
[450] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 279.
[451] Там же, с. 280.
[452] *Kleiss W.* Op. cit. 1980. S. 199-211.

Камбиза в Дашт-и Гохаре мог повлиять на изначальное архитектурное решение первой ападаны эпохи Дария I в Сузах, сгоревшей в сер. V в. до н.э. Несмотря на свою незавершенность, найденный памятник предоставляет ценный материал для изучения раннеахеменидской архитектуры, указывающей на последовательное формирование типологии дворца-ападаны в официальном искусстве персов.

3.2 Классическое искусство Ахеменидов. Памятники официального стиля

Новая эпоха в истории ахеменидской державы началась с воцарения Дария I Великого. Именно эта фигура сыграла ключевую роль не только в организации системы управления империей и расширении ее границ, но и в разработке программы, типологии и иконографии официального стиля Ахеменидов. Художественные замыслы искусства Дария I стали отражением его грандиозного политического проекта по созданию единого «персидского мира» в рамках своей империи. Масштабная строительная программа по возведению двух новых дворцовых комплексов Ахеменидов в Сузах и Персеполе послужила мощным импульсом к развитию официального искусства персов, которое достигло своего расцвета в новых столицах. Очевидно, Дарий осознавал, что его долгосрочные художественные проекты являются фундаментом, на который будет опираться все последующее искусство Ахеменидов. Действительно, так и произошло. Сын и внук Дария I – Ксеркс и Артаксеркс I окончательно сформулируют канон в архитектуре и изобразительном искусстве Ахеменидов. Официальный стиль в V в. до н.э. станет полностью самостоятельным художественным явлением, сформировавшим на основе древневосточных и древнегреческих традиций свой художественный язык и развитую программу.

3.2.1. Бехистунский рельеф – программный памятник Дария I

Скальный рельеф в Бехистуне во многом является переходным памятником: с одной стороны, он продолжает линию развития раннеахеменидского искусства, представленную в пластике Пасаргад, с другой стороны, он относится уже к началу правления Дария I. Как и любое

произведение переходного этапа, Бехистунский рельеф обладает особой «индивидуальностью», так как отличается от всего, что было создано до и после него в ахеменидском искусстве. Уникальность скального рельефа в Бехистуне обусловлена тем, что этот памятник рассказывает иллюстрирует конкретные исторические события и факты. Он является по сути дела «каменной» летописью в скале, посвященной первым годам правления Дария. Такой документальный подход к художественной репрезентации, близкий к ассирийской традиции и абсолютно оправданный программой Бехистунского памятника, в дальнейшем не будет использоваться в рельефах Суз и Персеполя ввиду новой смысловой нагрузки декорации этих царских комплексов. Она была призвана запечатлеть не конкретный «кадр» исторического события, а скорее вневременной аспект циклически повторяющегося церемониального ритуала «Великих царей», как модели существования империи Ахеменидов. Это принципиальное отличие позволяет рассматривать Бехистунский рельеф отдельно от скульптурных произведений в Персеполе и Накш-и Рустаме, и поместить этот памятник в контекст раннего периода правления Дария I, поставившего несколько иные по сравнению с классическим искусством Ахеменидов художественные задачи.

Бехистунский рельеф находится на высоте 100 м в скале, которая расположена возле древней караванной дороги из Багдада в Хамадан[453]. Выбор месторасположения рельефа не случаен – любой путник, двигаясь по этой дороге, мог увидеть на южной стороне горы Бехистун высеченные в человеческий рост фигуры и при этом не мог повредить надписи в силу большой высоты рельефа, которая сохранила их в хорошем состоянии. Согласно Э. Шмидту [454], Бехистунский рельеф был начат не позднее 520 г. до н.э. (или в начале 521 г. до н.э. – судя по тексту надписи и списку побежденных) и завершен к лету 519 г. до н.э., когда последняя, десятая, фигура сака-мятежника Скунхи была высечена в скале.

---

[453] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 59.
[454] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 39.

Бехистунская надпись Дария I состоит из трех вариантов текста на эламском, древнеперсидском и аккадском языках. Это самый крупный из сохранившихся памятников древнеперсидской клинописи, представленной в Бехистуне пятью столбцами текста. Все три варианта клинописных надписей были размещены в специально высеченной на поверхности скалы неглубокой нише[455]. В дополнение к большой трилингве в Бехистунской скале также высечены одиннадцать малых надписей. Они расположены вблизи изображенных фигур и дают сведения о них (**Рис. 3.21**)[456]. Важно отметить, что Бехистунская надпись составляет единое целое с рельефной композицией. Рельеф не просто иллюстрирует клинописный текст, повествующий о подавлении многочисленных мятежей в разных частях персидской державы Дарием I в период 522-521 гг. до н.э., а фактически является художественным воплощением сразу всех царских побед. В этом и заключается одна из главных особенностей Бехистунского памятника, в котором удалось решить сложную задачу соединения рельефа и надписей, органично взаимодополняющих друг друга. Программа рельефной композиции создает образ легитимного сильного «Великого царя», способного наказать бунтовщиков и вернуть ахеменидской державе «истину и справедливость». Таким образом, в Бехистунском памятнике присутствует синтез изобразительного и клинописного языка: высеченный рельеф и надпись воспринимаются как неразрывное целое в рамках единой продуманной художественно-лингвистической программы. Над надписями большой трилингвы вверху расположена сама рельефная композиция с изображением Дария I и двух гвардейцев, поверженных мятежников и бога Ахурамазды, который возвышается над всеми фигурами в центре композиции (**Рис. 3.20**).

Примечательно, что верховный бог Ахеменидов здесь впервые изображается в антропоморфном виде – человеческая фигура в короне поднимается из солнечного диска, который парит над фигурами. Ахурамазда обращен к персидскому царю, его правая рука повернута к Дарию, возможно в

---

[455] *Kent R.G.* Op. cit. 1953. P.107.

благословляющем жесте. Левая рука Ахурамазды, направленная в сторону царя, изначально держала кольцо (видимо, золотое), от которого остался только круглый след в камне[457]. Золотое кольцо в данной композиции, вероятно, символизирует «хварну» («фарн» – от авест. “xᵛarənah”), которая по авестийским представлениям означает счастье, благополучие, а также царственность[458]. В данном случае именно это кольцо, даруемое движением руки Ахурамазды Дарию, олицетворяет власть царя, получившего божественное благословление. Голову бога украшает тройная цилиндрическая корона с рогами (месопотамская иконография короны «полоса» Иштар), над ними находится восьмиконечная звезда в круге[459]. Главная фигура Бехистунского рельефа – Дарий, он представлен в полный рост, его лицо обращено вправо. Левая рука царя держит лук и образует вместе с согнутой правой рукой единую вертикальную ось. Левая нога «Великого царя» покоится на спине поверженного самозванца Гауматы, первого восставшего мятежника. Вслед за фигурой Гауматы идет ряд восьмерых связанных пленников, их шеи обвивает одна веревка, идущая от головы к голове. Замыкает группу фигура вождя саков Скунхи в большой остроконечной шапке, традиционным атрибутом одежды «саков тиграхауда». Слева композицию фланкируют два знатных оруженосца – Гобрий и Аспатин. Они держат в руках царское копье и лук с колчаном. В Бехистунском рельефе все 14 фигур изображены в профиль и имеют разный размер в зависимости от их значения. Самая высокая – фигура Дария (1,72 м.), чуть ниже его знатные оруженосцы (1,5 м.), и самые низкие мятежники (1,2 м.), кроме Скунхи – благодаря высокой шапке его фигура достигает 1,8 м.[460]

Следует отметить, что в Бехистунский рельеф были внесены несколько поправок (по всей вероятности, в конце правления Дария I). Они коснулись фигур

---

[456] *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1963. С.16-17.
[457] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 674.
[458]См. подробнее: *Литвинский Б.А.* Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племён южной России и Средней Азии). Душанбе: Дониш, 1968. С. 46-58.
[459] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 176, 186, 213.
[460] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 674.

Ахурамазды и «Великого царя». В частности, на отдельном блоке камня была изображена восьмиконечная звезда в круге и затем добавлена в скальный рельеф непосредственно над короной Ахурамазды[461]. Изначально у Дария была короткая борода, такая же, как и у гвардейцев. Позднее мастера заменили ее блоком камня с изображением длинной квадратной бороды[462]. Внесение корректировок в рельеф свидетельствует о художественных изменениях в искусстве Ахеменидов, связанных с формированием иконографии «Великого царя» и Ахурамазды в изобразительном искусстве Персеполя. Включение новых деталей в рельеф указывает на его значимость для Дария I, как памятника, представляющего образ справедливого царя-победителя и идеологию Ахеменидов.

Что касается одежд, то Бехистунский рельеф представляет изображения парадной длинной персидской одежды с драпировками на «Великом царе» (примечательна также царская обувь без ремешков) и гвардейцах. Вероятно, этот тип одеяния (туника и накидка-кандис) восходит к образцам эламской и мидийской одежды[463]. Кроме того, детали одеяний выполняют здесь важную смысловую функцию. В этой связи важно отметить, что голову «Великого царя» украшает зубчатая корона с восьмиконечной звездой, как и на короне Ахурамазды, а на обоих запястьях рук царя, его гвардейцев и бога надеты похожие браслеты[464]. В результате одежда и ее детали участвуют в общем художественном замысле с явным идеологическим подтекстом, призванном показать близость царя и его окружения к Ахурамазде, одобрение богом деяний Дария и, как следствие, легитимность его власти. По контрасту с тщательно изображенными одеяниями Дария, его оруженосцев и Ахурамазды выделяются обобщенные одежды пленных мятежников.

---

[461] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 674.
[462] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P.39.
[463] См. подробнее: *Sekunda N.V.* Changes in Achaemenid Royal Dress // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris. 2010. P. 255–272.
[464] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 39.

Программа Бехистунского скального рельефа имеет ярко выраженный политический и религиозный характер. В первую очередь памятник воплощает концепцию сотрудничества «Великого царя» и бога[465], а уже через нее идею богоизбранности власти нового монарха (см. подробнее раздел 2.1). Дарию крайне важно было подчеркнуть законность своего прихода к царскому трону и преемственность традициям Кира II как наиболее почитаемого царя в Персии.

В художественном отношении Бехистунский рельеф наглядно иллюстрирует механизмы сознательного отбора и последующей адаптации изобразительных форм из искусства различных культур. Именно в этом направлении будет развиваться официальный стиль, находивший в памятниках прошлого соответствующие идеологическим задачам персов иконографии и средства выразительности. У Бехистунского памятника есть близкий прообраз – это скальный рельеф царя луллубеев Анубанини в Зар-и Пуле, который датируется нач. II тыс. до н.э. (**Рис. 3.23**)[466] Этот рельеф расположен на скале в 150 км к востоку от Бехистуна. В то же время, в трактовке образа Ахурамазды, царя Дария и его гвардейцев чувствуется влияние ассирийской изобразительной традиции. В частности, Бехистунский рельеф впервые представляет антропоморфное изображение Ахурамазды, прежде его иконография включала только солнечный диск без человеческой фигуры. Основой для антропоморфного образа Ахурамазды послужили изображения ассирийского бога Ашшура, состоящие из полуфигуры бога в крылатом диске[467]. Ранняя иконография крылатого диска Ашшура представлена в ассирийском обелиске Ашшур-бел-кала (XI в. до н.э., **Рис. 3.22-1**), который также мог послужить прототипом для рельефа Бехистуна, поскольку изображает аналогичную сцену царя с кольцом в руке перед двумя парами пленников[468]. Наиболее близкие к иконографии Ахурамазды изображения бога Ашшура относятся к рельефам эпохи Ашшуранцирапала II (2

---

[465] См.: *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 189.
[466] *Sarre F., Herzfeld E.* Op. cit. 1910. S. 192-193.
[467] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 675.
[468] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 202-203, Fig. 52b.

треть IX в. до н.э., **Рис. 3.22-2**) из тронного зала северо-западного дворца в Нимруде. При определенном сходстве характер образов существенно отличается. В Бехистунском рельефе фигура Ахурамазды в отличие от Ашшура в ассирийском искусстве обладает большим размером[469]. Кроме того, в общем замысле сцены образ Ахурамазды имеет абсолютно самостоятельное значение как божественный источник власти, т.е. действия царя происходят по его воле, но без его прямого вмешательства. Эта особенность трактовки идеи сотрудничества «Великого царя» и бога отличают композицию Бехистунского рельефа как от ассирийских прототипов, так и от рельефа в Зар-и Пуле, где богиня Иштар непосредственно приводит плененных врагов к царю луллубеев[470].

Таким образом, Бехистунский рельеф как первый программный памятник Дария I в большей степени обращается к месопотамскому наследию по сравнению с раннеахеменидским искусством. Причины новой ориентации связаны с разработанной иконографией военного триумфа, парящего бога и его взаимодействия с царем в ассирийском имперском искусстве. Стилистически рельеф в Бехистуне соединяет в себе изобразительную традицию ахеменидского искусства эпохи Кира II, древний луллубейский прототип и особенности ассирийской пластики. В частности, ассирийская стилизация проявляется в передаче прически и бороды царя Дария, которые схожи с изображениями царя Ашшурбанапала на рельефах северного дворца Ниневии[471]. Что касается происхождения мастеров, создавших скальный рельеф Дария, то, возможно, они были эламитами или греками-ионийцами. Об участии малоазийских греков свидетельствует трактовка складок на одеждах Дария и двух оруженосцев, напоминающая образцы драпировок в современном греческом искусстве[472]. Очевидно, что Бехистунский рельеф стал одной из доминант официального искусства Ахеменидов. Сцена триумфа «Великого царя» над врагами оказалась

---

[469] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 675.
[470] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 197.
[471] *Farkas A.* The Behistun Relief // The Cambridge History of Iran II: The Median and Achaemenian Periods / Ed. by I. Gershevitch. Vol. 2. Cambridge, 1985. P. 829.

весьма удачным художественным решением, она оказала большое влияние на развитие иконографии военной победы персов в произведениях глиптики, имевших широкое хождение по территории огромной империи. Сцены триумфа создавали лаконичный образ царской власти, представлявший в концентрированном виде ключевые концепции программы официального стиля Ахеменидов. Кроме того, Бехистунский памятник является первым опытом создания скального рельефа в древнеперсидском искусстве. Мастера Дария могли обратиться к традициям скального рельефа, развитым в эламской и хеттской культуре. В результате Бехистунский памятник формулирует основные концепции программы официального стиля, а также обозначает дальнейшее направление развития классического искусства Ахеменидов в сторону большей степени синтеза и сплава творческих идей в единую художественную систему.

3.2.2. Дворцовый комплекс в Сузах. Становление официального стиля

Дворцовый комплекс в Сузах стал первым ансамблем, реализованным в рамках масштабной строительной программы царя Дария I. Пасаргады, выполнявшие при Кире II роль церемониального и административного центра, ко времени Дария I утратили свое значение, так как уже не могли отвечать уровню столицы огромной империи персов. Поэтому у Дария возник проект создания новой столицы ахеменидской державы, которая должна была выполнять функции административного центра всей империи. Памятники дворцового ансамбля Суз указывают на важную роль этого комплекса в окончательном формировании официального стиля и создании того синтеза, который стал результатом развития искусства Ахеменидов. Именно Сузы следует считать отправной точкой в развитии классической древнеперсидской художественной культуры, в полной мере воплощенной в Персеполе.

---

[472] *Nylander C.* Op. cit. 1970. Fig. 47a.

Возведение дворцового ансамбля в Сузах было начато практически одновременно с возникновением проекта создания Персеполя (ок. 520 г. до н.э.)[473]. Выбор именно Суз в качестве новой административной столицы империи был неслучаен, так как этот город имел важное историческое значение для «Великого царя». Сузы были древним центром Иранского нагорья, известным еще с IV тыс. до н.э. Со второй половины III тыс. до н.э. Сузы являлись столицей Эламского царства (III-II тыс. до н.э.). Однако ко времени начала возведения дворцового комплекса Дария Элам перестал существовать как государство после разорения Суз войсками ассирийского царя Ашшурбанапала в 646 г. до н.э. [474] В этой связи важно отметить, что ахеменидские дворцы в Сузах строились не на новом месте (как в Пасаргадах и затем в Персеполе), а опирались на уже существующую структуру дворцового ансамбля, что внесло свои коррективы в возведение царского комплекса. С точки зрения назначения дворцовый ансамбль Суз должен был стать зимней резиденцией «Великого царя» и его двора, где бы он проводил время приблизительно с ноября по март. Сузы, действительно, были административной столицей персидской империи, так как там находился центральный государственный аппарат. Выбор именно этого города главной столицей объясняется также его выгодным положением: защищенные естественным ландшафтом Сузы являлись центральным пунктом, куда сходилась сеть царских дорог, ведущих на восток[475]. Это облегчало транспортный доступ для многих чиновников, приезжавших из различных концов империи. Кроме того, Сузы отличались богатством природных ресурсов и мягким климатом во время зимы, что делало город привлекательным для жизни в холодное время года и удобным для эффективного функционирования административного аппарата.

---

[473] *Perrot J., Ladiray D.* The Palace of Susa // Royal Cities of the Biblical World / Ed. by J.G. Westenholz. Jerusalem, 1996. P. 217.
[474] *Briant P.* Op. cit. 2002. P. 17.
[475]К Бактрии и Индии: The Palace of Darius at Susa: The Great Royal Residence of Achaemenid Persia / Ed. by J. Perrot, J. Curtis, G. Collon. London: I.B. Tauris, 2013. P. 13.

Архитектурный комплекс в Сузах был построен на трех холмах, расположенных на восточной стороне реки Шаур. Сама топография Суз обозначила границы будущего ансамбля – холмы образуют форму треугольника, которая стала основанием для планировочного решения новой столицы. Археологами были даны условные названия этим холмам: холм «Ападана» (дворцовый комплекс на севере, **Рис. 3.24**), «Акрополь» и «Царский город»[476]. Чтобы возвести архитектурный ансамбль на холмистой местности, строителям пришлось построить платформу на основе выровненных с помощью гравия холмов. В результате у зодчих Дария получилась искусственная терраса, укрепленная по склонам холмов сырцовым кирпичом[477]. По своей конструкции сузанские платформы напоминают террасу крепости Таль-и Тахт, где Дарий перестраивал дворец эпохи Кира II. Вероятно, «Великий царь» использовал конструктивное решение цитадели в Пасаргадах при создании своего первого дворцового комплекса.

К сожалению, Сузы сохранились намного хуже, чем архитектурный комплекс Персеполя. Сузанские дворцы эпохи Дария I сильно пострадали в результате пожара во времена Артаксеркса I и были затем перестроены при правлении Артаксеркса II[478]. Это, безусловно, нарушило первоначальный замысел и общую структуру комплекса эпохи Дария. Таким образом, окончательный облик ансамбля связан с началом – первой третью IV в. до н.э., т.е. временем позднего периода ахеменидского искусства, отличавшегося от художественной традиции эпохи Дария.

В западной части «Царского города»[479] находятся *пропилеи*. Они определяли границу этого холма с дворцовым ансамблем и указывали путь к входным воротам. Пропилеи представляют собой квадратное в плане сооружение,

---

[476] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 676.
[477] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 31.
[478] Ibid. P.33.
[479] Об архитектуре т.н. *«ворот ремесленников»*, оформляющих вход на холм «Царский город» см. подробнее: The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 156, Fig. 147-148.

построенное из сырцового кирпича. Главная ось проемов пропилей обращена с юга на север, т.е. находится перпендикулярно к оси т.н. «ворот Дария». Пропилеи состоят из двух параллельных вестибюлей, их стены декорированы ступенчатыми нишами (**Рис. 3.25**), напоминающими мидийские образцы из Нуш-и Джан Тепе. С восточной и западной стороны от этих помещений находились по четыре прямоугольных и квадратных комнат, внешние стены которых также украшены нишами. Северные и южные фасады оформлены двухколонными портиками с базами пасаргадского типа. По всему периметру пропилеи были вымощены плиткой, чтобы укрепить фундамент постройки[480]. Важно отметить, что решение пропилей Суз в большей степени ориентируется на древнегреческие прототипы ворот, поскольку входы пропилей оформлены портиками, а внутри отсутствует колонный зал, характерный для «дворца R» в Пасаргадах.

Главный путь из холма «Царский город» в дворцовый комплекс Дария лежал через мост из сырцового кирпича над оврагом, который был специально увеличен строителями. *Монументальные входные ворота* (*т.н. «ворота Дария»,* **Рис. 3.26**), завершавшие собой перспективу моста, служили главным входом в комплекс. «Ворота Дария» представляют собой отдельно стоящее прямоугольное в плане сооружение, расположенное в восточной части холма «Ападана». Внутри входные ворота состояли из квадратного в плане 4-х (2х2) колонного зала, с северной и южной стороны от него расположены два узких прямоугольных помещения[481]. С южной стороны ворот по углам находятся квадратные комнаты, где, видимо, находились лестницы. Центральный колонный зал служил главным входом в царский комплекс по оси восток-запад. Основной декор колонного зала состоял из трехступенчатых ниш[482]. Что касается ордерных форм, то археологами были найдены ступенчатые базы колонн. Скорее всего, фусты колонн были из дерева[483]. К сожалению, капители не сохранились. При сопоставлении «ворот

---

[480] *Perrot J., Ladiray D.* Op. cit. P. 242-243, Fig. 5.
[481] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 680.
[482] *Perrot J., Ladiray D.* Op. cit. P. 245, Fig. 7-8.
[483] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 159.

Дария» из Суз с аналогичной постройкой эпохи Кира II в Пасаргадах следует отметить развитие типологии монументальных ворот в сторону более компактного планировочного решения с квадратным колонным залом, уменьшения количества колонн и дифференциации внутреннего пространства на центральный зал и боковые помещения. Слабо сохранившийся восточный фасад ворот, вероятно, был украшен скульптурами (крылатых быков или «гопатшахов»). Портал западного фасада, обращенного к дворцу, с двух сторон был фланкирован египетскими статуями Дария, одна из которых относительно хорошо сохранилась.

Египетская статуя Дария является одним из редких образцов круглой скульптуры в ахеменидском искусстве (**Рис. 3.27**). Она представляла фигуру царя в полный рост на пьедестале прямоугольной формы. Согласно трилингве на складках одежды (DSab), скульптура была выполнена по приказу Дария в Египте[484]. Статуя создана из единого блока традиционного для египетской пластики темно-серого камня граувакка, который добывался в каменоломнях Вади-Хаммамат в Египте и использовался также для строительства храма Амона в Хибисе при Дарии I[485]. К сожалению, верхняя часть скульптуры не сохранилась, также повреждена левая рука и отбита правая кисть[486].

Статуя Дария, безусловно, имеет египетское происхождение. Об этом свидетельствуют специфически египетская трактовка фигуры, наличие иероглифики и сам материал скульптуры. По всей вероятности, статуя Дария предназначалась для храма в Гелиополе, где располагался главный центр поклонения верховному богу Атуму, к которому обращается иероглифическая надпись на постаменте памятника[487]. Возможно, создание статуи «Великого царя» для храма в Гелиополе было связано с посещением Дария I в 497-496 гг. до н.э.

---

[484] *Vallat F.* La triple inscription cuneiforme de la statue de Darius I // CDAFI 4, 1974. P. 249.
[485] *Porada E.* Op. cit. 1985. P. 816; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 26-27.
[486]См. подробнее: *Razmjou S.* Assessing the damage: notes on the life and demise of the Statue of Darius from Susa // Ars Orientalis, Vol. 32, 2002. P. 89-104, Fig. 12-26.
[487] *Ладынин И.А.* Статуя Дария I из Суз: к интерпретации памятника в свете религиозно-идеологических представлений Египта и переднего Востока // ВДИ. № 1., 2011. С. 6-7.

Египта по случаю открытия канала от Нила до Суэца[488]. Причины вывоза статуи Дария из Гелиополя в Сузы кроется в политической ситуации, возникшей в начале правления Ксеркса. Скорее всего, это произошло после египетского восстания 486-484 гг. до н.э. Подавив его, Ксеркс конфисковал имущество многих храмов. В числе вывезенных «Великим царем» культовых предметов из египетских храмов мог оказаться и гелиопольский памятник Дарию[489]. Такое развитие событий вполне вероятно, учитывая то, что статуя Дария воспринималась египтянами как обожествленный образ фараона, а персы в соответствии с авестийскими представлениями могли считать ее воплощением «хварны» (символа царского власти)[490].

Важно отметить, что в статуе Дария прослеживаются явные египетские черты. Действительно, этот памятник напрямую связан с традицией позднеегипетской пластики. «Великий царь» изображен в шаге, с выдвинутой вперед левой ногой. Его левая рука находится на груди, он держит, по-видимому, стебель лотоса[491]. В опущенной правой руке, вероятно, был жезл. Примечательна также техника обработки камня без каких-либо следов заостренного зубила, что характерно для техники позднеегипетской скульптуры[492]. При этом египетские мастера изобразили «Великого царя» в персидских парадных одеждах, аналогичных рельефам Персеполя. Царская обувь без ремешков и несомкнутые браслеты с бычьими головами на руках – все эти элементы являются частью иконографии «Великого царя» в изобразительном искусстве Ахеменидов[493]. Важно отметить, что статуя Дария объединяет в себе особенности египетской скульптуры и характерные черты официального стиля, которые явно преобладают в общем замысле памятника, т.е. египетские мастера следовали классическим образцам искусства Ахеменидов. Поскольку это был царский заказ, «иранизация»

---

[488]См. подробнее: *Hinz W.* Darius und der Suezkanal // AMI 8, 1975. S. 115-121.
[489] Ibid. S. 120-121.
[490] См. подробнее: *Ладынин И.А.* Указ. соч. С. 20-22.
[491] *Razmjou S.* Op. cit. 2002. P. 83.
[492] *Ладынин И.А.* Указ. соч. С. 5, прим. 11.

здесь проявилась особенно отчетливо в адаптации египетских форм под художественные принципы официального стиля Ахеменидов, влияние которого и создало сложный симбиоз культур. На драпировках одежды царя представлены надписи (что типично для ахеменидских рельефов): на правой стороне помещена трилингва (DSab), повествующая о создании статуи в Египте по воле царя для демонстрации власти персов; слева расположены египетские иероглифы, которые восхваляют Дария – нового фараона из династии Ахеменидов. Таблички с египетской титулатурой представлены на краях пояса Дария[494]. На передней и задней части пьедестала изображены традиционные для египетской иконографии сцены соединения двух земель божеством Нила. На боковых частях пьедестала изображены представители 24-х народов империи Ахеменидов, их названия отражены в картушах под каждой фигурой. Аналогичная иконография фигур с воздетыми руками представлена в позднеегипетском искусстве VII в. до н.э.[495]. Представители народов символически поддерживают фигуру царя, олицетворяя единый «персидский мир» и концепцию сотрудничества. Небольшой размер изображений не помешал выполнить в мельчайших деталях одежды, головные уборы и даже передать этнические черты народов. Боковые изображения пьедестала статуи близки к композициям фасада гробницы Дария в Накш-и Рустаме и «тронных рельефов» дворцов в Персеполе, т.е. мастера явно ориентировались на памятники официального стиля Ахеменидов (показательна и нетипичная для скульптуры Позднего царства раскраска статуи[496]), сочетая его со специфически египетской иконографией.

Таким образом, статуя Дария из Суз является синкретическим произведением провинциального искусства сатрапии Египет. Будучи творением египетских мастеров, в композиции фигуры и сценах на пьедестале статуя обладает характерными признаками египетской пластики. При этом программа

---

[493] *Razmjou S.* Op. cit. 2002. P. 85.
[494] *Ладынин И.А.* Указ. соч. С. 5.
[495] Например, алтарь Тахарки из храма в Гебель-Баркале – *Porada E.* Op. cit. 1985. P. 818.
[496] Сохранились небольшие участки красной краски: *Razmjou S.* Op. cit. 2002. P. 85.

этого памятника полностью следовала концепциям официального стиля персов. Царский заказ, бесспорно, гарантировал и высокое художественное качество статуи, соответствующее уровню столичного искусства Ахеменидов. Являясь программным памятником персов в Египте, статуя Дария демонстрирует грамотную работу царских советников (как персов, так и египтян[497]) с художественными традициями обеих культур для создания синкретического образа царя-фараона, который прокламирует могущество власти Ахеменидов и создает образ “Pax Persica”.

О процессе возведения дворцового комплекса в Сузах повествует знаменитая *закладная строительная надпись* (DSf) Дария, состоящая из трехъязычного текста. Большая часть надписи (строки 22-55) посвящена описанию процесса строительства дворца, перечислению материалов, использованных для его возведения и украшения с параллельным указанием работавших над сооружением дворца мастеров с их происхождением. Именно вторая часть содержит важные сведения, позволяющие воссоздать общий вид дворца. О технике строительства искусственной террасы холма «Ападана» надпись гласит: «Этот дворец (“ĥadiš”), который я соорудил в Сузах, его украшения издалека были доставлены. Глубоко земля была вырыта, пока я не достиг камня. Когда земля была вырыта, затем бут был засыпан, в одних местах на 40 локтей в глубину, в других – 20 локтей в глубину. Дворец был возведен и земля была вырыта глубоко и бут был заложен и необожженный кирпич [изготовлен] – вавилонский народ это сделал»[498]. Относительно материалов для строительства и декорации дворца в надписи сказано следующее: «…древесина кедра доставлена с Ливанских гор <…> дерево яка доставлено из Гандхары и Кармании <…> золото из Сард и Бактрии <…> драгоценные камни из Каппадокии и сердолик <…> из Согдианы был доставлен <…> лазурит из Хорезма доставлен <…> твердая древесина из Египта <…> серебро, которым

[497] Пример египетского чиновника Уджагорреснета на службе у персов был далеко не единичен в эпоху Дария I: *Дандамаев Д.А.* Указ. соч. 1985. С. 60-61, 106-107.

стены украшали, из Ионии было доставлено <…> слоновая кость из Куша, из Индии и из Арахозии <…> Каменные колонны, которые здесь были сделаны, из места под названием Абираду в Эламе доставлены. Люди, которые тесали камень, были ионийцы и лидийцы. Золотых дел мастера <…> были мидийцы и египтяне. Люди, которые обрабатывали дерево, были из Лидии и Египта, <…> люди, которые стены украшали были мидийцы и египтяне»[499]. Столь внушительный список материалов и мастеров свидетельствует о том, что над царским комплексом Дария работала огромная и разнообразная по составу бригада мастеров из самых разных частей империи, их численность насчитывалась десятками сотен рабочих[500]. Наибольший интерес среди упомянутых мастеров привлекают малоазийские греки и вавилоняне. Строительная надпись является первым документальным доказательством того, что греческие мастера из Ионии и Лидии принимали непосредственное участие в возведении и, возможно, украшении сузанского ансамбля. При этом важно отметить, что, по сравнению с Персеполем, восточногреческие мастера в Сузах могли работать в более свободной, близкой к их художественной традиции стилистике, так как на этапе создания изразцовой декорации в Сузах официальный стиль еще не достиг той степени синтеза, когда объединенные разнородные элементы нивелируются и встраиваются в единую художественную систему. Не менее значимым является факт задействования сил мастеров из Вавилона в строительных работах и изготовлении полихромных глазурованного рельефов. Вавилонские мастера являлись носителями развитой месопотамской (ассиро-вавилонской) художественной традиции, которая занимала основополагающее место в развитии ахеменидской скульптуры[501].

Масштабной постройкой дворцового ансамбля Суз является *дворец – резиденция (“hadiš”)*. Эта царская резиденция (ее площадь 246 х 155 м)

---

[498] Перевод по *Kent R.G.* Op. cit. 1953. P. 142-143.
[499] *Kent R.G.* Op. cit. 1953. P. 142-143.
[500] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 20, Tabl. 2-3.
[501] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 78.

представляет комплекс построек из кирпича-сырца вокруг трех дворов (восточного, центрального и западного, **Рис. 2.38**)[502]. Такое планировочное решение свидетельствует о существенном влиянии на сузанский дворец ассиро-вавилонской архитектурной традиции, в особенности южного дворца Навуходоносора II в Вавилоне[503], который напоминает планировку дворца ассирийского царя Синаххериба в Ниневии. Возможно, обращение к ассиро-вавилонскому наследию в Сузах обусловлено схожими задачами Дария по созданию имперского искусства Ахеменидов.

Восточная часть резиденции в Сузах, к сожалению, сохранилась лишь частично из-за археологических раскопок Р. Де Мекенема, которые велись в поисках более ранних эламских слоев[504]. Здесь располагался самый большой прямоугольный двор, северную стену которого украшали изразцы с идущими львами, а также большие столбы, возможно, связанные с церемониально-сакральными функциями этой части дворца[505]. *Западная часть* расположена возле трех дворов. Основной архитектурный объем образуют группы помещений, состоящих из входных вестибюлей с постами охраны, а также служебных помещений. *Входные вестибюли*, соединявшие внутренние дворы, как правило, состояли из двух параллельных прямоугольных помещений, объединенных общим проходом. Размер вестибюлей уменьшался по мере движения с востока на запад. Вестибюли фланкировали *посты царской охраны*, состоящие из соединенных сквозными проходами парных комнат. Служебные, складские помещения и царская канцелярия находились в северо-западной части дворца. Они представляли собой группы компактных помещений, соединенных узкими коридорами. Перед «царскими покоями» располагался западный двор, покрытый терракотовой плиткой. *«Царские покои»* состоят из трех параллельных

---

[502] *Perrot J., Ladiray D.* Op. cit. P. 246-249.
[503] *Maras S.* A Reassessment of Brick Motifs and Brick-Building Techniques at Achaemenid Susa // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris. 2010. P. 209.
[504] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 192.

помещений (прямоугольный вестибюль и передний зал, царская комната с нишей), объединенных центральным сквозным проходом[506]. Первые два помещения связаны боковыми проходами с коридорами, ведущими к южным покоям цариц. *Северная часть дворца* слабо сохранилась, она сильно пострадала при пожаре в сер. V в. до н.э. и была полностью перестроена в эпоху Артаксеркса II[507]. Проход от «царских покоев» во дворец аудиенций представляет собой парадную галерею, ведущую через восточный двор к отдельному коридору в ападану.

Дворец аудиенций (*ападана*) находится в северо-восточной части дворцового комплекса. Дворец был полностью перестроен в IV в. до н.э. после пожара времени Артаксеркса I (465-425 гг. до н.э.) – об этом свидетельствует трехъязычная надпись Артаксеркса II (A2Sa)[508]. По-видимому, первоначально ападана Дария ориентировалась на пасаргадский «дворец S», но в окончательном варианте IV в. до н.э. оказалась увеличенной копией классической ападаны в Персеполе (**Рис. 3.29**). Однако не исключено, что изначальное решение сузанского дворца времени Дария и ападаны в Персеполе могло быть схожим в планировке и основных пропорциях[509]. На наш взгляд, именно это предположение является наиболее продуктивным направлением в рассмотрении сузанской ападаны эпохи Дария, которая могла, мог воплотить уже классический тип ападаны или же приблизиться к его реализации, опираясь на решение памятника в Дашт-и Гохаре. Но при этом не стоит забывать о восстановлении дворца в эпоху Артаксеркса II, что, безусловно, изменило изначальное решение ападаны в Сузах, в частности это может касаться ее размеров. Следует признать, что в своем окончательном виде дворец аудиенций в Сузах служит характерным образцом «классического направления» в позднеахеменидской архитектуре.

---

[505] *Perrot J., Ladiray D.* Op. cit. P. 248.
[506] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 148.
[507] *Perrot J.* Op. cit. 2010. P. 249.
[508] *Kent R.G.* Op. cit. 1953. P. 154.
[509] См.: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 33.

Квадратная в плане ападана состоит из гипостильного зала, с трех сторон окруженного портиками и фланкированного по углам башнями. Во дворце ападане Суз 12-ти (2х6) колонные портики идентичны, в отличие от построек Пасаргад, где они могли быть разного размера. Высота колонн составляла около 20 м, диаметр 1,6 м[510], фуст был канеллирован. Колонны покоились на колоколовидных базах, украшенных пальмовидным орнаментом[511]. Что касается капителей, то они состояли из трех частей (**Рис. 3.30**). Непосредственно на фуст колонны опиралась нижняя часть капители с растительным египтизированным орнаментом. Средняя часть капители представляет собой прямоугольный объем, украшенный с каждой стороны двойными вертикальными волютами. Верхнюю часть капители образует импост с двойной протомой быка, головы которых несли поперечную балку, а т.н. «седло» между их спинами продольную[512]. Примечательно, что некоторые фрагменты капителей сохранили оригинальную раскраску. Как оказалось, капители, колонны и базы покрывались краской желтого цвета для имитации мрамора[513]. Благодаря этим находкам можно судить о первоначальном облике дворца аудиенций с его полихромной раскраской. Композиция фасадов-портиков с боковыми башнями, восходящая к дворцам Кира II, представляет классический тип унифицированного башенного фасада. Внутри ападаны находился 36-ти (6х6) колонный гипостильный зал (**Рис. 3.31**). Аналогично дворцу аудиенций в Персеполе, здесь применен принцип распределения разных форм баз колонн, выделяющих портики (колоколовидные базы) и гипостиль (ступенчатые базы). В отличие от дворцов Кира II гипостильный зал в Сузах имеет квадратный план, характерный уже для классической типологии ападаны. Гипостиль с трех сторон открывался широкими портиками. Они выходили к внешнему пространству перед ападаной, вокруг которой с севера находился сад, имевший по сравнению с царским садом

---

[510] Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С.148.
[511] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 51, Fig. 39.
[512] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 68, 260.
[513] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 680.

Пасаргад второстепенное значение. На центральной оси гипостиля между рядами колонн в южной стороне, была обнаружена большая квадратная плита. Скорее всего, она служила постаментом для царского трона[514]. Таким образом, ападана Дария I в Сузах является сложным для однозначной реконструкции памятником. Тем не менее, анализ руин дворца в Сузах позволяет предположить, что строители Артаксеркса II при восстановлении постройки опирались не только на классическую архитектуру Персеполя, но и на изначальную композицию сузанской ападаны эпохи Дария.

Следует отметить, что в Сузах строительный камень был большой редкостью, так как вблизи отсутствовали каменоломни[515]. Это, безусловно, повлияло на технику строительства дворцов и на особенности их декорации. Главной декоративной составляющей комплекса Суз являются *композиции из глазурованных кирпичей*, которые украшали дворец-резиденцию. Несомненно, глазурованные рельефы в ахеменидском искусстве восходят к образцам месопотамской и эламской художественной традиции[516]. Найденные археологами в Сузах декоративные панно можно условно разделить на две группы: зооморфные (львы, сфинксы, крылатые быки и львогрифоны) и антропоморфные (царские лучники, фрагменты со слугами из лестниц дворца[517]) изразцы. Панно с зооморфными образами наиболее близки к изразцовой декорации дворца Навуходоносора II и Ворот Иштар в Вавилоне (нач. VI в. до н.э.). Действительно, вавилонские глазурованные рельефы с изображениями животных (**Рис. 3.32**), символизирующих божеств вавилонского пантеона, оказали влияние на зооморфные фризы сузанского дворца. При этом в Сузах программа декорации заметно отличается от нововавилонского прототипа, так как она связана с идеологическими концепциями официального стиля. Этим объясняется и тот факт, что в отличие от декорации дворцов Навуходоносора II, в сузанских панно

---

[514] *Perrot J., Ladiray D.* Op. cit. P. 252.
[515] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 680.
[516] См.: *Maras S.* Op. cit. P. 209-210.
[517] См. подробнее: Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 89-91, Fig. 54-62.

появляются антропоморфные изображения, напрямую связанные с «Великим царем» и его окружением.

Что касается авторства глазурованных панно в Сузах, то, скорее всего, они были выполнены вавилонскими мастерами, хорошо владевшими этой техникой. Однако отличия в художественном стиле сузанских изразцов от нововавилонских памятников указывают на работу эламских и восточногреческих мастеров. Об их участии свидетельствуют метки мастеров на глазурованных кирпичах, схожие с буквами лидийского и арамейского алфавита[518]. В отличие от эламитов, греки не работали в изразцовой технике, но имели большой опыт в области керамического рельефа, в том числе и в монументальных формах[519]. По всей вероятности, ионийские мастера непосредственно участвовали в создании изразцов Суз. В результате совместной творческой деятельности вавилонских, эламских и греческих мастеров в изразцах Суз возник художественный синтез в рамках официального стиля. Колорит сузанских изразцов построен на зеленом, голубом, желтом, черном, белом и коричневом цветах и их оттенках различной степени интенсивности, получаемых из минеральных пигментов на стадии трех обжигов[520]. В результате у мастеров Дария получилась достаточно широкая для изразцовой техники палитра.

Декорация из глазурованных кирпичей располагалась во всех трех дворах дворца-резиденции. Скорее всего, изразцы украшали не всю поверхность стен, а только два регистра: нижний фриз (высота 3 м) находился на уровне пола, а верхний фриз (высота 2,5 м) располагался над нижним[521]. *Изображения царских «лучников»* представляют наиболее обширную часть найденной изразцовой декорации (**Рис. 3.33**). Изображения царских воинов-персов и эламитов отражают

---

[518] См. подробнее: *Maras S.* Op. cit. P. 212-216, Fig. 18.2-6.
[519] *Никулина Н.М.* Сузы и их роль в формировании художественного стиля в ахеменидском искусстве. // Иранский мир II-I тыс. до н.э. М., 2013. С.69.
[520] См.: The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 309.
[521] *Perrot J.* Op. cit. 2010. P. 234-235.

характерные этнические особенности этих народов[522]. Такой принцип подробной изобразительности характерен для официального искусства, призванного создать образ “Pax Persica” с ее полиэтническим составом. Важно отметить, что вавилонские мастера не имели опыта изображения на своих изразцах крупной мужской фигуры[523]. Поэтому вполне логично участие восточногреческих мастеров в моделировке образов царских лучников. Именно изразцы с лучниками из Сузах наиболее близки к образцам позднеархаического греческого искусства. В частности, аналогии обнаруживаются с изображениями греческих воинов в надгробных стелах (стела Аристиона, кон. VI в до н.э., **Рис. 3.34**). Царские лучники изображены с высокой тщательностью в деталях: отчетливо видны украшения на персидских парадных одеждах, серьги, несомкнутые браслеты и навершия луков в виде утиных голов. Их вооружение составляет лук с колчаном и копье с шаром на конце. Согласно Геродоту (Hdt. VII. 41), эта черта является характерной для вооружения «бессмертной армии», которая впоследствии появится и в рельефах Персеполя.

Зооморфные изразцы изображали львов, крылатых быков, сфинксов и львогрифонов. *«Фриз с идущими львами»* украшал северную стену восточного двора (**Рис. 3.35**). Фигуры львов проработаны до мельчайших деталей, они идут навстречу друг другу. Изображения львов в сузанских изразцах обрели большую пластичность форм, что, несомненно, указывает на влияние памятников греческого искусства кон.VI в. до н.э. Трактовка головы льва с раскрытой пастью и большими глазами аналогична образцам греческой вазописи чернофигурного стиля[524]. Аналогично фризу со львами решены композиции с *шествующими крылатыми быками и льво-грифонами*, где также господствует принцип натуроподобия и тщательная проработка изображения (**Рис. 3.36**). Не менее примечателен фрагмент изразца с фризом из *двух голов льво-грифонов* с раскрытой пастью и длинной гривой (**Рис. 3.37**). Этот мотив, широко

---

[522]См.: *Хинц В.* Государство Элам / Пер. с нем. Л.Л. Шохиной. М.: Наука, 1977. С. 17-18.
[523] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 2013. С.70.

представленный в ювелирных произведениях Ахеменидов[525], показывает тесную связь прикладных форм с монументальным искусством и их стилевое единство. Кроме того, археологами были найдены несколько рельефов с *изображением «сфинксов»* (**Рис. 3.38**). Фигуры двух крылатых львов с мужской головой в высокой цилиндрической тиаре сидят друг напротив друга, над ними парит крылатый солнечный диск бога Ахурамазды, оперение которого выполнено в египетском стиле[526]. Важно отметить, что сузанский образ сфинкса выдает руку греческих мастеров – фигура сидящего крылатого льва напоминает греческие скульптурные изображения рубежа VI-V вв. до н.э., встречающиеся в акротериях храмов, а также в надгробиях[527]. Показателен тот факт, что образы персидских сфинксов в рельефах Персеполя будут отличаться от своих сузанских предшественников. Это объясняется тем, что официальный стиль на этапе Персеполя нивелировал художественные влияния ради создания стилистически однородной декорации дворцов при доминанте собственно персидского понимания художественных задач и средств их выражения.

В результате глазурованные рельефы Суз наиболее убедительно демонстрируют, как происходил художественный симбиоз традиций месопотамского, эламского и позднеархаического греческого искусства. Синтез художественных форм на этапе Суз полностью не завершился, так как сплава и растворения заимствованных элементов в персидской основе до конца не произошло. В сузанских фризах все еще видны отдельные черты и ассиро-вавилонского и греческого искусства. Тем не менее, полихромные изразцы из дворца-резиденции Дария в Сузах являются важным этапом становления классического языка официального стиля. Вполне естественно, что памятники Ахеменидов в Персеполе будут опираться на разработанные художественные решения первого дворцового ансамбля Дария. Особая ценность фризовых

---

[524]*Никулина Н.М.* Указ. соч. 2013. С. 69.
[525] *Kantor H.J.* Achaemenid Jewelry in the Oriental Institute // JNES, Vol. 16, №1. 1957. P. 8-11.
[526] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 214.
[527] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 2013. С. 70.

композиций из Суз состоит в том, что полихромные изразцы дают представление о богатстве колористических решений искусства Ахеменидов, в отличие от каменных рельефов Персеполя, полихромная окраска которых, к сожалению, практически не дошла до наших дней.

Таким образом, дворцовый комплекс в Сузах является поворотным пунктом в развитии официального стиля. Масштабный замысел, продуманный Дарием I, реализовывался сотнями приглашенных мастеров из разных областей империи, носителями различных художественных традиций. Создатели ансамбля в Сузах достигли успеха в деле слияния различных архитектурных и изобразительных форм в единую художественную систему искусства Ахеменидов. При этом на стадии Суз приглашенные мастера из Ионии, Лидии и Вавилона были более свободны в своем творчестве, чем в период создания Персеполя. Искусство Суз отличается месопотамской ориентацией в реализации новой художественной программы, что вполне логично для родственных имперских культур I тыс. до н.э. Можно сказать, что первый дворцовый комплекс Дария стал стилеобразующим для классического искусства Ахеменидов. Главное «детище» эпохи Дария – Персеполь будет генетически связан своей архитектурой и изобразительным языком с дворцовым комплексом в Сузах.

3.2.3 Персеполь. Классическое искусство Ахеменидов V в. до н.э.

Дворцовый комплекс в Персеполе является самым масштабным и главным проектом строительной программы царя Дария I. Именно в памятниках Персеполя ахеменидское искусство достигло наивысшего художественного расцвета, когда сознательный отбор художественных решений был уже осуществлен, сплав разнородных элементов завершен и получившийся синтез определил характер и принципы классического официального стиля. Достигнув зенита, ахеменидское искусство становится полностью завершенной самодостаточной художественной системой. Дальнейшее ее развитие столкнулось

с принципом каноничности и унификацией художественного языка официального стиля[528], которые не смогло в полной мере преодолеть. «Золотой век» ахеменидского искусства, совпавший с успехами персов во внешней и внутренней политике, стал образцом для подражания в последующие полтора столетия. Дворцовый ансамбль Персеполя, несомненно, воплотил всю суть официального стиля персов. Во многом, Персеполь подводит итог не только классическому искусству Ахеменидов, но и суммирует основные достижения всей древневосточной художественной традиции II-I тыс. до н.э.

Персеполь (Парса) находится в самом центре Персии – у основания горы Кух-и Рахмат. К сожалению, Персеполь сильно пострадал в результате завоевания Александром Македонским: дворцы Ахеменидов были разграблены и сожжены македонцами в 330 г. до н.э. в отместку за разрушение армией Ксеркса Афин (Arr. III, 18, 11). При этом руины дворцового комплекса Персеполя за последующие два тысячелетия относительно хорошо сохранились. Судя по списку стран в царских закладных табличках террасы Персеполя, возведение ансамбля было начато между 518-513 гг. до н.э.[529] Проект Персеполя был рассчитан на перспективу, на то, что строительство, начатое при Дарии I, будет продолжено его преемниками. В этой связи важно отметить, что на сегодняшний день не сохранилось достаточных сведений обо всех звеньях в цепи царского заказа. По клинописным надписям нам известен собственно главный заказчик – «Великий царь» и непосредственные исполнители, нанятые за скромную плату мастера («курташ»)[530], а среднее звено, контролирующее процесс, осталось неизвестным. По-видимому, функции контроля над бригадами мастеров в Персеполе выполняли царские советники, отвечавшие за программу официального стиля.

Что касается назначения дворцового ансамбля Персеполя, то наиболее убедительным кажется мнение, согласно которому Персеполь являлся

---

[528] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 66.
[529] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 39.
[530] *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С. 66.

церемониальным комплексом[531]. Ансамбль был воздвигнут для торжественного празднования нового года (Ноуруза), которое происходило в марте, а также для других ритуальных функций. Безусловно, Персеполь был главным церемониальным центром империи, чем и объясняется отсутствие сведений о нем у античных авторов, вплоть до эпохи Александра Македонского[532]. Это мнение подтверждают многочисленные рельефы дворцов с изображением процессий данников, шествия царской армии и восхождения на трон. Помимо этого, новый центр являлся весенней резиденцией «Великого царя». Фактически Персеполь представлял собой внутреннюю столицу ахеменидской империи, созданную сугубо для ритуально-церемониальных функций. В результате дворцовый комплекс Персеполя задумывался Дарием I как модель мироздания, циклического развития человеческой жизни, с учетом религиозных представлений древних персов об устройстве мира и богоизбранности царской власти Ахеменидов. Персеполь стал символом ахеменидской державы, который представлял визуальную реализацию программы официального стиля и царской идеологии, активно воздействовавшей на сознание каждого зрителя[533], который невольно становился участником царского церемониала.

Как уже упоминалось, план архитектурного комплекса Персеполя (ок. 520 г. до н.э., **Рис. 3.39**) был заранее подготовлен царским заказчиком, синхронно с работами над ансамблем Суз. Это доказывает дренажная система террасы Персеполя (для защиты построек из кирпича сырца от ливневых зимних дождей), подземные каналы которой совпадают с планами построенных затем зданий[534]. Поэтому общий замысел и структура архитектурного комплекса Персеполя принадлежит Дарию I, хотя сам он не успел завершить этот проект. Подготовительные работы для строительства персепольских дворцов велись у основания горы Кух-и Рахмат, где была возведена высокая терраса. Основой для

---

[531]*Pope A.U.* Persepolis as a Ritual City // Archaeology, Vol. 10, №.2, 1957. P. 125-130.
[532]*Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 685.
[533] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 65.
[534] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 40, 210.

платформы Персеполя послужил естественный ландшафт склона горы, выровненный с помощью бута и камня[535]. Снаружи платформа укреплена стеной из блоков серого известняка, соединенных в технике «анафиросиса»[536]. Конструкция искусственной террасы Персеполя использует опыт платформ ансамбля Суз и цитадели эпохи Кира II в Таль-и Тахт. В этой связи важно отметить, что Персеполь представлял комбинированный вариант террасы и крепости, окруженной с трех сторон мощной стеной. Фактически Персеполь был укрепленным центром с развитой фортификационной системой. С восточной стороны террасы треугольный участок горы Кух-и Рахмат был огорожен тремя стенами разной высоты из-за особенностей горного ландшафта[537]. Северная, западная и южная стены построены из кирпича-сырца и укреплены оборонительными прямоугольными башнями, напоминающие мидийские образцы. Внутри стен находятся длинные проходы, разделяющие их на внешнее и внутреннее кольцо. У северной и западной стены обнаружены фрагменты лестниц, вероятно, ведущих к входным воротам[538]. В результате высокие стены террасы (10-15 м) защищали с трех сторон дворцовый комплекс Персеполя, который был укреплен с востока неприступной цитаделью, оборонявшей сложную скалистую местность. Это согласуется с сообщением Диодора о тройной стене Персеполя[539]. Крепостной характер ансамбля Персеполя обусловлен не только его церемониальным значением, но и функциями опорного укрепленного пункта-резиденции Ахеменидов в центре Персии.

Согласно закладным табличкам и надписям в *эпоху Дария I* было начато строительство «ворот всех стран», ападаны, трипилона, «тачары» и садов Персеполя. При правлении *Ксеркса (486-465 гг. до н.э.)* были достроены дворцы, начатые еще при Дарии, и сооружены здание гарема, дворец Ксеркса («хадиш») и

---

[535] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 685.
[536] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 61; *Tilia A.B.* Op. cit. 1969. P. 9-12.
[537] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1939. P. 7-8, Fig. 4.
[538] *Mousavi A.* Parsa, a Stronghold for Darius A Preliminary Study of the Defense System of Persepolis // East and West, Vol. 42, 1992. P. 208-209, Fig. 4.
[539] *Diod. Sic.* XVII. 71.3-6.

«стоколонный зал». *Артаксеркс I (465-425 гг. до н.э.)* завершил «зал ста колонн», здание сокровищницы и построил «дворец Н»[540]. В контексте анализа классического стиля имеет смысл рассматривать памятники Персеполя не только с опорой на хронологию, но и на функции дворцов, которые можно разделить на две большие группы: официальные и условно «частные» сооружения. Такой подход позволит проследить развитие классической дворцовой архитектуры, являющейся стилеобразующим элементом в искусстве Ахеменидов, а также рассмотреть памятники Персеполя в последовательности движения церемониальных процессий, ради которых и создавался этот масштабный ансамбль.

Главный вход в дворцовый комплекс Персеполя проходил через *парадные лестницы* с симметричными двойными маршами, которые были выбиты в нише в западной стороне террасы[541]. Лестничные пролеты образовали 111 ступеней из блоков известняка. Внешние стороны маршей были украшены ступенчатым зубчатым парапетом. Наличие монументальных лестниц связано с церемониальными шествиями. Мотив лестниц стал занимать в классической дворцовой архитектуре Ахеменидов значительное место. Это связано, прежде всего, с необходимостью создания пространства для ритуальных процессий, которое задавало ритм движения и подготавливало их участников к входу в царский ансамбль или отдельный дворец.

Главный вход в дворцовый комплекс Персеполя проходил через *монументальные ворота* (т.н. *«пропилеи Дария-Ксеркса»*, **Рис. 3.40**), которые в надписи Ксеркса (XPa: 12) обозначены как *«ворота всех стран»*[542], так как через них во время церемониальных процессий проходили представители народов, входивших в состав империи Ахеменидов. Пропилеи представляют собой квадратное в плане сооружение с 4-х (2х2) колонным залом. Колонны (высота 16 м.) имели колоколовидную базу с дисковидным торусом, они завершались

---

[540] Поздние постройки Персеполя (IV в. до н.э.) будут рассмотрены в следующем разделе.
[541] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 64.
[542] Ibid. P. 65.

капителями в форме двойной протомы быка[543]. Стены ворот возведены из кирпича-сырца и украшены полихромными изразцовыми фризами с розеттами. По периметру зала находились каменные скамьи. Снаружи стены оформлены трехступенчатыми нишами. Пропилеи имеют два прохода в ансамбль: южный обращен к ападане, восточный ведет к «залу ста колонн». У западного входа сохранился египтизированный вогнутый карниз “cavetto”. Порталы главных фасадов ворот украшены монументальными скульптурами: западный (обращен к лестнице) – двумя фигурами быков, восточный – парой персидских «гопатшахов», восходящих к миксоморфным образам ассирийских «аладламму». В ахеменидском варианте человекобыки обладают более обобщенной трактовкой оперения и мускулатуры, при этом их образы сохраняют натуроподобие, необходимое для подобных скульптур. Следует отметить, что дворцовый комплекс в Персеполе подразумевает наличие строго продуманной оси движения. В этой связи показательно, что колонный зал «ворот всех стран» по сути дела выполнял функцию пункта распределения процессий в ходе торжественных церемоний. Он позволял направлять процесс движения представителей различных народов империи и вельмож. Таким образом, архитектура пропилей Персеполя является результатом развития исходного типа входных ворот, представленного в ансамбле Пасаргад. Сохранив общую структуру раннеахеменидской типологии царских ворот, пропилеи обладают большей симметрией в планировке, соотнесенностью с окружающим архитектурным пространством. Они более функциональны, так как их решение с перпендикулярным расположением проходов артикулирует оси движения для церемониальных процессий.

Ападана (*дворец аудиенций*, **Рис. 3.41**) является ключевой постройкой в Персеполе. Дворец возведен на дополнительном цоколе высотой 2,6 м[544]. Строительство дворца, согласно закладным табличкам, было начато Дарием I около 514 г. до н.э. и закончено уже Ксерксом, судя по его надписям на лестнице (XPb). Ападана представляет собой квадратное здание из сырцового кирпича

[543] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 68.

(стандарт кирпича: 33 х 33 х 6 см[545]), фланкированное по углам четырьмя башнями, что придавало архитектурному облику дворца крепостной характер, а портикам – большую монументальность. С трех сторон (западной, восточной и северной) фасады ападаны оформлены 12-ти (2х6) колонными портиками. Южный фасад дворца не имел портика, так как был обращен к «тачаре» Дария. В классической архитектуре Ахеменидов установился единый тип организации фасада – это колонный портик, фланкированный по бокам башнями. Аналогичное решение, встречается и в других постройках Персеполя. Этот факт свидетельствует о тенденции унификации архитектурных решений, характерной в целом для официального искусства Ахеменидов. Классическая архитектура ападаны Персеполя по сравнению с раннеахеменидскими дворцами отличалась симметричной квадратной планировкой, единой фасадной композицией, отсутствием полихромии каменной кладки. Дворцы Кира стояли отдельно, а ападана Дария непосредственно присоединена к другим постройкам[546]. Персепольский дворец аудиенций, при наличии общих черт с раннеахеменидскими памятниками, обладает большей целостностью и монументальностью архитектуры, полностью отвечающей программе официального стиля Ахеменидов, поскольку ападана создает особое церемониальное пространство для аудиенций царя со своими подданными. Вход в ападану осуществлялся с помощью лестниц восточного и северного портика, которые в свою очередь сообщались порталами с центральным залом. Внутри ападана состояла из квадратного 36-ти (6х6) колонного гипостиля с деревянными перекрытиями. Канеллированные фусты колонн опирались на ступенчатые базы пасаргадского типа (по контрасту в портиках использованы колоколовидные базы). Композитные капители состояли из протом быков, в восточном же портике капители были оформлены фигурами львов[547]. Примечательно, что детали протом

---

[544] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С.686.
[545] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 72.
[546] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 280.
[547] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 81.

были составными (уши, рога и копыта), такая конструкция служит доказательством разделения труда мастеров, которые выполняли конкретные детали скульптуры и затем собирали воедино капитель. Таким образом, дворец аудиенций в Персеполе представляет классическую типологию ападаны, которая окажет заметное влияние на развитие архитектуры жилых дворцов Ахеменидов («хадиш» Ксеркса), а также на провинциальное зодчество сатрапий, став образцом для дворцовых сооружений в северных регионах империи (ападана IV в. до н.э. в Эребуни, дворец в Гараджамирли).

Главным декором ападаны были *каменные рельефные композиции*, украшавшие цоколи и лестницы дворца. Первоначально рельефы Персеполя имели *полихромную раскраску* на основе локального колорита[548], которая, как и *монументальная живопись* внутри дворцов, практически не сохранилась[549]. В столь масштабных скульптурных работах, несомненно, активно использовался труд приглашенных малоазийских мастеров, имевших большой опыт в пластической декорации. Ахеменидские изобразительные принципы и иконография, разработанные в официальном стиле, становятся фундаментом стилистического единства эталонного искусства Персеполя. Продуманная программа рельефов ападаны напрямую связана с царскими церемониалом и шествиями, благодаря чему рельефы организуют визуальную структуру всего дворцового комплекса и направляют движение по заданному маршруту. Сюжеты рельефных композиций также выделяют функции каждой постройки.

Рельефы главного фасада ападаны можно условно разделить на три части. Композицию по бокам фаса лестницы фланкируют две симметрично расположенные группы со *сценой борьбы льва и быка* (**Рис. 3.42**). Этот сюжет, вероятно, связан с зодиакальной символикой и астрологическими

---

[548] *Roaf M.* Op. cit. 1983. P. 8.

[549] О проблеме реконструкции монументальной живописи Ахеменидов см. подробнее: *Вергазов Р.Р.* Ахеменидская монументальная живопись. К вопросу о реконструкции живописной декорации // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №4, 2017. С. 118-120.

представлениями древних персов[550]. Скорее всего, в этой сцене бык символизирует землю, а лев – солнце. Только в день равноденствия противоборствующие силы полностью уравновешены. Это и показано на рельефе с помощью композиции, где лев терзает вздыбленного быка. День весеннего равноденствия по зодиакальному календарю является началом Нового года (Ноуруза), празднование которого и происходило в Персеполе. Центральная часть северной и восточной лестниц украшена одинаковым рельефом с зеркальным *изображением 8-ми чередующихся персидских и мидийских воинов* с копьями, щитами и мечами-акинаками, которые помещены под крылатым солнечным диском бога Ахурамазды (**Рис. 3.42**)[551]. В этой связи примечательно, что трактовка диска с более натуралистичным изображением крыльев близка к египетским прототипам, а не к месопотамским, как в Бехистуне[552]. В верхней части композиции символ Ахурамазды фланкирован *изображением двух сфинксов* в высокой тиаре и с длинной квадратной бородой. Фигуры сфинксов находятся в окружении рядов пальметт на высоких стеблях, их передние лапы опираются на пальметты. Так лаконично завершался орнаментальный ряд верхней панели. Для разделения композиций используются фризы с 12-ти лепестковыми розеттами – широко распространенным декоративным мотивом в искусстве Ахеменидов. Изначально на месте нынешних рельефов с воинами находилась другая композиция, представляющая *царя Дария, восседающего на троне* среди знатных вельмож, охраны с наследником Ксерксом, который изображен за троном (**Рис. 3.46**). Этот рельеф представлял сцену начала празднования Ноуруза, когда царь начинал прием представителей народов империи. По-видимому, замена изначальной композиции, произошла при правлении Артаксеркса I (465-424 гг. до н.э.)[553]. Экспедиция Э. Шмидта нашла этот рельеф в восточной части сокровищницы. На южном крыле восточной и северной лестниц находятся

---

[550] *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. London – N.Y.: Oxford University Press, 1941. P. 251.
[551] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 686.
[552] См.: *Roaf M.* Op. cit. 1983. P. 133-136, Fig. 133-134, 138-145.
[553] *Tilia A.B.* Op. cit. 1972. P. 207-208.

знаменитые рельефы со сценой *«процессии данников»*. На них изображены шествующие представители 23-х народов ахеменидской империи. Фигуры переданы в движении – мастера фактически перенесли в рельеф реальных участников процессий (**Рис. 3.43**). Представители народов изображены с тщательностью и этнографической точностью в передаче лиц, одежд и причесок (**Рис. 3.44**)[554]. Каждая группа отделена от предыдущей стилизованным изображением кипариса, имевшего ритуальное значение. Эти рельефы являются наиболее точным художественным выражением концепции единого многокультурного «персидского мира» и взаимовыгодного сотрудничества подданных с царем. Для нашей темы показательна процессия из сатрапии Армения, приносящая в качестве даров коня, одежды (накидка, штаны), а также цилиндрические чаши (близкие по своим формам к дарам мидийцев) и сосуды с ручками в виде грифонов (**Рис. 3.45**)[555]. То есть в число даров, которыми славится Армения, входят произведения торевтики, что указывает на развитые традиции металлопластики в искусстве этого региона. Северное крыло восточной лестницы украшено рельефами, изображающими *«бессмертную армию»* Дария I. В нижнем и среднем ярусе вслед за воинами персами и эламитами идут *придворные и знать*. В верхнем ряду представлена процессия царских слуг с коврами и тканями, лошадьми и царскими колесницами[556].

Следует отметить, что многократный повтор образов в рельефах Персеполя свидетельствовал не о монотонности и однообразии классического искусства Ахеменидов, наоборот, о желании усилить за счет повтора содержание и значение образов для большего воздействия их на зрителя[557]. Фризовые композиции соединяют фигуры в длинные ряды, которые задают общий ритм движения в архитектурном пространстве. В этой связи возникает аналогия со скульптурными композициями в ассирийском искусстве. Однако в отличие от ассирийского

---

[554] См. подробнее о каждой из 23 процессии данников: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 84-90.
[555] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 85.
[556] Ibid. P. 83, Pl. 52.
[557] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 69-70.

рельефа, в котором преобладает нарративная составляющая, ахеменидская пластика менее повествовательна. Персепольские рельефы не останавливаются на конкретном историческом событии, здесь рассказ уступает место прокламативным функциям, демонстрации парада войск «Великого царя», знати и подчиненных народов его державы. Отказываясь от ассирийских панорамных сцен сражений и царской охоты в пейзаже, классический рельеф Ахеменидов приобрел особую монументальность, лаконичность и декоративность[558]. Рельефы официального стиля, утрачивая пространственную глубину и экспрессию ассирийских композиций, при этом напрямую связаны с архитектурными формами. В результате в дворцовых комплексах возникает органичный синтез двух видов искусств – архитектуры и скульптуры. В отличие от традиции ассирийских рельефов, представлявших собой ортостаты, украшавших в основном пространство дворцовых помещений, ахеменидский рельеф всегда вынесен вовне и архитектонически связан с конструкцией дворцов[559]. Благодаря этому рельеф не только украшает, но и взаимодействует с архитектурой, он обретает тектоничность, логическую построенность и согласованность с архитектурными формами. Эти особенности ахеменидского рельефа стали серьезным достижением классического официального стиля эпохи Дария I.

К юго-восточному углу ападаны пристроено *здание трипилона* («тройные ворота», **Рис. 3.47**), объединенное и со «стоколонным залом». Эта постройка, по мнению Э. Херцфельда, представляла собой ворота, объединяющие официальную (северную) и «жилую» (южную) часть Персеполя[560]. Центральная часть трипилона состоит из небольшого квадратного 4-х (2х2) колонного зала (колоколовидные базы колонн), к которому с юга-запада присоединен L-образный в плане объем. Он состоит из 2-х и 4-х колонных помещений прямоугольной и квадратной формы, соединенных единым коридором. Главный северный фасад

---

[558] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 70.
[559] Там же.

трипилона оформлен двухколонным портиком, фланкированным башнями. В северном портике были найдены составные капители с *протомами человекобыков* в высоких тиарах. Их образы продолжают иконографию «гопатшаха» в ахеменидском искусстве. Южный фасад также украшен двухколонным портиком, обращенным во двор Т-образной формы. Центральный объем трипилона с портиками по оси проходов и боковыми помещениями развивает второй тип монументальных ворот Ахеменидов. В отличие от пропилей в Сузах, на месте двух параллельных вестибюлей в трипилоне появляется квадратный колонный зал, т.е. возникает симбиоз композиции персидских ворот с входами-портиками от греческих прототипов. В результате архитектура трипилона окажет влияние на провинциальные памятники Ахеменидов в Закавказье, в частности на постройку в Идеал Тепе близ Гараджамирли. Порталы обоих портиков украшены *рельефом с изображением царя в окружении слуг* (**Рис. 3.48-1**). «Великий царь» изображен с длинной квадратной бородой в персидских парадных одеждах, за ним представлены *слуги* меньшего роста с зонтиком, мухобойкой и полотенцем. Над ними парит крылатый солнечный диск Ахурамазды. На поверхности царских одежд в рельефе северного портала были обнаружены следы инкрустации, а также остатки красного и синего пигментов[561], что свидетельствует о яркой полихромной раскраске рельефов Персеполя. Восточный портал трипилона декорирован с двух сторон *«тронными рельефами»* (**Рис. 3.48-2**). Царь Дарий в высокой тиаре восседает на троне под балдахином, украшенным рядами шествующих львов и фризами из розетт. За царем представлен наследник Ксеркс[562]. Платформу трона поддерживают три ряда из 28 представителей народов империи с воздетыми руками[563], наглядно воплощающие концепцию сотрудничества и поддержки царской власти. Зубчатая корона, браслеты и детали

---

[560]*Herzfeld E*. Op. cit. 1941. P. 229, предположение Э. Шмидта, основанное на интерпретации рельефов северного портика, о функции этой постройки как «зала аудиенций» не соответствует ее архитектурному решению.
[561] *Schmidt E.F*. Op. cit. 1953. P. 116.
[562] *Sarre F., Herzfeld E*. Op. cit. 1910. S. 108.
[563] Их подробное описание см.: *Schmidt E.F*. Op. cit. 1953. P. 117-120.

одежд Дария были изначально инкрустированы вставками, возможно, из золота. Над «Великим царем» и многочисленными фигурами изображен крылатый солнечный диск бога Ахурамазды.

Эта композиция, датируемая последними годами правления Дария, по своему решению и сюжету схожа с рельефами южного фасада «зала ста колонн». Программа скульптурной декорации лестниц трипилона близка к рельефным композициям ападаны. Она включает *рельефы* с изображением 8-ми *персидских и мидийских воинов, сфинксов* и *сцен борьбы льва и быка,* а также *рельефы с процессией персидских вельмож*[564]. Рельефы южной лестницы представляют *ряд «царских слуг»*, несущих для царского стола сосуды, чаши, ягненка и вино (**Рис. 3.49**). Однако, их головные уборы (складчатый башлык, закрывающий рот и нос) и наличие вооружения (акинаки) не согласуются с одеяниями слуг. В то же время, эти детали напоминают изображения жрецов-магов на рельефе из Даскилеи и золотой пластине из клада Окса[565]. Вполне вероятно, что эти рельефы изображают священников с жертвенными животными и приношениями богам, а не слуг. Примечательно, что аналогичные рельефы украшают лестницы «тачары», «хадиша» и «дворцов H и G»[566]. На наш взгляд, наличие такого рода сцен указывает на связь функций этих построек. Это предположение согласуется не только с интерпретацией рельефов, но и архитектурой этого района Персеполя (дополнительная платформа с лестницей и воротами на участке «хадиша»). Вероятно, данные дворцы образуют определенный ритуально-церемониальный участок в юго-западном районе Персеполя[567], входом в который и служил трипилон. Каждая из построек могла соответствовать определенной стадии церемониала, выполняя регламентированные ритуальные функции.

---

[564] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 687.
[565] *Razmjou S.* Op. cit. 2010. P. 233-238, Fig. 20.6-20.7.
[566] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 132-135, 161-165, 170-172, 185-187, 203, 205, Fig. 119.
[567] *Вергазов Р.Р.* К вопросу об интерпретации назначения дворца «Тачары» Дария I в Персеполе // Способы, направления и уровни реконструкции культурно-исторической реальности. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Э.А. Грантовского и Д. С. Раевского. / Отв. ред. Г.Ю. Колганова. Вып. 7, М., 2016. С. 98-99.

К числу официальных сооружений Персеполя относится и масштабное з*дание «зала ста колонн» (или «тронного зала»*). Согласно закладной табличке (A1Pb) строительство было начато при Ксерксе, а завершилось в эпоху Артаксеркса I[568]. Что касается назначения «тронного зала», то, вероятно, это огромное сооружение было задумано Ксерксом как монументальный вариант царской сокровищницы, участвовавшей в ритуальных церемониях в качестве зала сокровищ, где на обозрение подданных выставляли шедевры из хранилища богатств царя[569]. Это предположение доказывает сходство структуры «тронного зала» с залами здания первой сокровищницы Дария, которая уже не удовлетворяла Ксеркса в качестве хранилища огромных богатств, военной добычи и дани[570]. Несомненно, «стоколонный зал» является крайне важной постройкой Персеполя. Архитектура «зала ста колонн» представляет собой идею гипостильного зала, доведенную до масштаба огромного дворца. Именно гипостиль стал основным элементом этой постройки, которая соединила многоколонный зал ападаны и решение «музейных» залов сокровищницы. «*Тронный зал»* представляет собой большой квадратный в плане (68,5 на 68,5 м) 100 (10x10) колонный гипостильный зал (**Рис. 3.50**)[571]. Что касается ордерных форм, то в «зале ста колонн» каннелированные фусты колонн из черного мрамора покоились на колоколовидных базах[572]. Колоны завершались составными капителями с протомами двуглавых быков, на которых покоились деревянные балки перекрытий (**Рис. 3.51**). С трех сторон пространство зала оформлено нишами (по 9 ниш в каждой стене), напоминающими о мидийских строительных традициях. Главный северный фасад оформлен 16-ти (2x8) колонным портиком, задняя стена которого прорезана семью каменными окнами, освещавшими зал. Угловые башни портика фланкированы скульптурными фигурами, изображавшими крылатых быков-хранителей. Наличие статуй апотропеев на

---

568 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 129.
569 Ibid.
570 Залы № 62,41 по нумерации Э. Шмидта – Ibid.
571 *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 688.

фасаде дворца, не встречающееся больше в ахеменидском зодчестве, также указывает на особое значение этой постройки. Аналогично «музейным» залам сокровищницы, к «стоколонному залу» с трех сторон примыкают длинные коридоры и подсобные помещения[573]. Гипостильный зал имел по два входных портала в каждой стене (всего 8), они находятся на одной оси друг с другом. Все они завершались вогнутым карнизом “cavetto”.

Каменные порталы были оформлены рельефами. Композиция северного портала изображает «тронную сцену» царского приема, по которой и была изначально названа постройка. Однако иконография «тронной сцены» в правление преемника Дария – Ксеркса – уже изменилась. Теперь сам Ксеркс восседает на троне, а перед ним изображен персидский вельможа возле пары курильниц. За троном царя представлен не принц-наследник, а слуга и его оруженосцы. Вероятно, изменение Ксерксом иконографической традиции эпохи Дария I было связано с новыми внутриполитическими реалиями и проблемой престолонаследия, возникшей в это время[574]. Композиция становится более вытянутой за счет сильно увеличенного масштаба фигуры царя, более близкой постановке фигур и уменьшения их числа. Над Ксерксом, вельможами и слугами изображен парадный балдахин, украшенный фризами с идущими львами и быками, а также рядами розетт[575]. Под фигурой царя расположены пять фризов, состоявших из 50 царских воинов – персидских и мидийских гвардейцев. Судя по многочисленным отверстиям, украшения царя и его корона изначально были инкрустированы, вероятно, листовым золотом. В южном портале сцена рельефа похожа на северную композицию. Под балдахином изображены *фигуры восседающего царя на троне,* рядом представлен *слуга с полотенцем и мухобойкой* (**Рис. 3.52**). Над всей композицией парит крылатый солнечный диск Ахурамазды. Фигура божества сохранила остатки *цветной раскраски*.

---

572 Всеобщая история архитектуры. Т.1./ Под ред. М.Я. Гинзбурга. М., 1944. С.150.
573 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 129.
574 *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 688.
575 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P.134.

Первоначально все рельефы Персеполя имели яркую полихромную раскраску, состоящую в основном из сочетаний красного, зеленого, синего и желтого цветов, которые были получены из минеральных пигментов[576]. Насыщенные локальные цвета обогащали пластический строй персепольских рельефов, усиливая выразительность композиций. К сожалению, с течением времени полихромная декорация рельефов разрушалась и от первоначальной раскраски до наших дней дошли лишь небольшие фрагменты. Изначально одежды Ахурамазды, его высокая корона и центральная часть крыльев были раскрашены в красно-алый цвет, оставшееся оперенье было изумрудно-зеленым, парящий диск – желтым с оранжевыми оттенками, рукава одежды – синими, а борода и волосы бога были черного цвета[577]. Под царским троном изображены в три ряда *28 фигур представителей народов ахеменидской империи* с воздетыми руками[578]. Примечательно, что двухчастная конструкция платформы с витыми ножками на львиных лапах повторяет образцы ахеменидской мебели (царский трон)[579], которая продолжает ассиро-урартские традиции. Фигуры подвластных народов поддерживают не только царя и его слугу, но и друг друга, тем самым воплощая идею взаимного сотрудничества и единого «персидского мира».

Декорация боковых порталов состоит из рельефов с изображением *сцен борьбы «Великого царя» с животными и зооморфными чудовищами* (**Рис. 3.53**). Ахеменидский царь (скорее собирательный образ царя) сражается со львом и быком, с львиным чудовищем и фантастическим существом в виде льва, крыльями птицы и хвостом скорпиона – эти образы находят параллели в ассиро-вавилонской глиптике I тыс. до н.э. Как уже отмечалось, противоборствующие царю зооморфные образы воплощают творения злого божества Ангро-Майнью, с которым, согласно дуалистической зороастрийской традиции, извечно борется Ахурамазда. Все эти чудовища олицетворяют силы хаоса и беззаконие, а

---

[576] *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С.68.
[577] Там же, с. 68-69. См. также: *Herzfeld E.* Op. cit. 1941. P. 255.
[578] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P.134.
[579] См. подробнее: *Paspalas S.A.* Op. cit. 2000. P. 534-543.

«Великий царь» как богоизбранный носитель власти побеждает их. Важно отметить, что рельефы «зала ста колонн» относятся к памятникам классического официального стиля, которые сочетают две противоположности: объемную моделировку и обобщенную графичность, приводя их к некому художественному балансу. Классические ахеменидские рельефы «тронного зала» в полной мере отвечают прокламативным и идеологическим задачам официального персидского искусства, достаточно натуралистично изображая подданных и самого «Великого царя». Они приближаются к роли манифеста в камне, а статичность и силуэтность форм придают ахеменидским рельефам особую монументальность, необходимую для архитектурной декорации[580].

В юго-восточном углу террасы находилось последнее официальное сооружение Персеполя – *царская сокровищница*. Это прямоугольное в плане здание было возведено из сырцового кирпича и состояло из нескольких соединенных друг с другом построек разного времени. Здание царской сокровищницы в нынешнем виде представляет сумму строительной деятельности Дария I и Ксеркса. Изначально сокровищница Персеполя была заметно больше, ее планировка приближалась к квадрату. Однако в эпоху Ксеркса западная часть постройки была превращена в северное крыло «гарема», отделенное улицей.

В окончательном виде сокровищница Персеполя состояла из более 90 архитектурных объемов: больших «музейных» залов, малых колонных залов, вестибюлей, коридоров, небольших помещений и внутренних дворов (**Рис. 3.54**)[581]. Примечательны наиболее масштабные пространства в северной части здания: вытянутый прямоугольный 100 (5x20) колонный зал № 38 и следующий за ним квадратный в плане 121 (11x11) колонный зал № 41, южная стена которого украшена уступчатыми нишами. Эти залы напоминают большие египетские гипостили эпохи Среднего и Нового царства. В западном участке был найден квадратный 36-ти (6x6) колонный зал по образцу гипостилей классической ападаны, а также 20-ти (4x5) колонный зал с глубокими нишами вдоль южной

---

[580] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 74-75.

стены, близкими по решению к мидийским постройкам Нуш-и Джан и Годин Тепе. Центральная и южная часть сокровищницы включает два крестообразных внутренних двора (№17 и 29), которые окружены четырехколонными однорядными портиками, фланкированными квадратными помещениями. После перестройки эпохи Ксеркса главные входы проходили через внутренний двор № 17, где и был обнаружен рельеф со сценой аудиенций эпохи Дария I из ападаны. Показательно, что базы колонн сокровищницы могли состоять из одного дисковидного торуса либо торуса на квадратном плинте. Фусты колонн, украшенные полихромной росписью по штукатурке в виде ромбов и парных спиралей, как и капители, скорее всего, были выполнены из дерева[582]. В результате упрощенная, лишенная скульптурной декорации архитектура сокровищницы Персеполя указывает на ее утилитарные функции как хранилище царских сокровищ[583], отделенного от остальных построек Персеполя широкими улицами.

Интерес к царской сокровищнице связан с редкими находками в северном дверном проеме небольших фрагментов *живописной декорации*, состоящей из ряда 16-ти лепестковых розетт, которые были раскрашены в синие, белые и красные цвета[584]. Помимо редких для Персеполя образцов живописи, археологической экспедиции Э. Шмидта на участке царской казны удалось обнаружить на плитах строительной отделки имена греческих мастеров, а также процарапанный рисунок мужской фигуры (возможно, Геракла) в греческом стиле на сколотой плите известняка и небольшие фрагменты орнамента близкого к аргосско-коринфским образцам[585]. Эти находки доказывают факт непосредственного участия греческих мастеров в архитектурных и скульптурных работах в Персеполе.

---

[581] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P.157.
[582] Ibid. P. 160-161, Fig. 68/B.
[583] *Cahill N.* Op. cit. 1985. P. 378.
[584] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P.160.
[585] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. P. 67.

Таким образом, рассмотренные выше официальные дворцовые постройки Персеполя представляют единый корпус памятников времени Дария-Ксеркса. Именно в эту эпоху свой окончательный вид обрела парадная часть Персеполя, предназначенная для церемониальных процессий во время празднеств. За монументальными фасадами ападаны, трипилона и «стоколонного зала» находится частная (жилая) часть города Парсы, где расположены здание гарема, дворец «тачара» Дария I, «хадиш» Ксеркса и т.н. «дворцы H и G».

Первый по времени *дворец Дария I* (названный *«taçara»* в царской надписи DPa) расположен в юго-западной части дворцового ансамбля, своей северной стеной он соединен с ападаной. Назначение дворца Дария кроется в его персидском названии – «тачара» (это слово обычно трактуется как «дворец резиденция»), которое имеет явный религиозно-сакральный подтекст и встречается также в немного измененном виде в сасанидском пехлеви, древнеармянском и грузинских языках в значении «храм» или «священное место»[586]. Сакральное значение «тачары» Дария подтверждают и рельефы на ее западной лестнице, изображающие не «царских слуг», а гладковыбритых священников в складчатых головных уборах с короткими мечами и жертвенных животных[587]. В результате «тачара» Дария представляет собой небольшой дворец с важными сакральными функциями. Судя по расположению и особенностям архитектуры, дворец Дария служил конечным пунктом движения церемониальных процессий жрецов, где и совершались основные ритуалы. Что касается характера самих культовых обрядов, то, по-видимому, они относились к важной церемонии «Lan», посвященной традиционным иранским и эламским богам, а также другим ритуалам, упомянутым в «фортификационных табличках» Персеполя[588].

«Тачара» представляет собой прямоугольную в плане постройку из кирпича-сырца, возведенную на дополнительном каменном цоколе (**Рис. 3.55**).

---

[586] *Razmjou S.* Op. cit. 2010. P. 240-241.
[587] Ibid. P. 233, 235-240, Fig. 20.3-20.7.
[588] *Razmjou S.* Op. cit. 2004. P. 103-106.

Главный южный фасад «тачары» оформлен 8-ми (2х4) колонным портиком с угловыми прямоугольными помещениями, которые, вероятно, предназначались для царской охраны. Центральный 12-ти (4х3) колонный зал дворца был квадратным в плане. Деревянные фусты покоились на ступенчатых базах пасаргадского типа[589]. За главным залом с севера расположены два симметричных 4-х (2х2) колонных помещения. С западной и восточной стороны к гипостилю примыкали шесть прямоугольных помещений, служебного характера. Следует отметить, что архитектура «тачары» отличается от других дворцов южной части Персеполя. Дворец Дария обладает строгой симметрией частей с четко выделенной центральной осью, проходящей через все здание[590]. В этом отношении исключительно важным является сходство планировки «тачары» и ее основных пропорций с архитектурой египетского храма Амона в Хибисе, который был заложен фараонами из XXVI саисской династии и частично завершен в эпоху Дария I (**Рис. 3.56**)[591]. Фактически зодчие «Великого царя» взяли за основу «тачары» решение храма в Хибисе, адаптировав формы позднеегипетского зодчества под новый контекст дворцового ансамбля Ахеменидов. Вполне возможно, что Дарий I вскоре после своего визита в Египет в 497 г. до н.э. пригласил для возведения своего дворца египетских строителей[592], ценившихся при дворе Ахеменидов. Подобная ориентация на формы храмового зодчества Египта кажется нам не случайностью, а продуманным решением царского заказчика, обусловленным сакральными функциями этого дворца.

Весьма показательно, что планировка дворца Дария I была воспроизведена еще в двух постройках Персеполя – центральной части северного крыла «гарема» и здании возле юго-восточного участка крепостной стены комплекса[593]. На наш взгляд, эти прямые параллели позволяют выделить дворец «тачару» в отдельную

---

[589] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 222, 226.
[590] О сопоставлении архитектуры храма в Хибисе и «тачары» Дария в Персеполе см. подробнее: *Вергазов Р.Р.* Указ. соч. 2016. С. 94-95.
[591] *Arnold D.* Temples of the Last Pharaohs. N.Y.- Oxford. 1999. P. 91-92.
[592] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 27.
[593] Ibid. P.207-208, 257, Fig. 84, 103.

архитектурную типологию, которая окажет влияние на зодчество Хорезма (т.н. «большой дом» в Бабиш-Мулла 1)[594].

Скульптурная декорация дворца Дария сохранилась на каменных порталах. Рельеф на портале между главным портиком и залом изображает *шествующего царя Дария с цветком лотоса и скипетром в руке*, рядом следуют слуги с мухобойкой, зонтиком и полотенцем в руках (**Рис. 3.57**). Края парадной одежды Дария украшены разнообразными мотивами в виде шагающих львов, пальметт, цветочных и абстрактно-геометрических элементов, которые близки к декорации одеяний в ассирийских рельефах. Важно отметить, что в 1923 году Э. Херцфельдом был найден фрагмент этой композиции с графическим рисунком, созданным греческим мастером (**Рис. 3.59**)[595]. Этот рисунок был процарапан на поверхности башмака фигуры царя и затем скрыт слоем красной краски. На фрагменте в свободной манере изображены две мужские головы и фигуры львов, выполненные в традиции греческих произведений рубежа VI – V вв. до н.э. Эти граффити идентичны по стилистике позднеархаическим греческим расписным вазам Аттики[596]. При сопоставлении графического рисунка с основным рельефом, выполненным также при участии греческого мастера, обнаруживается полное несовпадение двух этих изображений. Этот факт свидетельствует о том, что разработанная система поэтапного разделения труда приглашенных мастеров нивелировала их индивидуальный язык, подчиняя строгим канонам официального стиля, в котором создавалась единая скульптурная декорация классических дворцов Персеполя.

Восточные и западные порталы «тачары» украшены рельефами со *сценами борьбы «Великого царя» со львом, быком и львиным чудовищем* (**Рис. 3.58**). Примечательно, что здесь появляется иконография «царского героя, душащего молодого льва» – напрямую отсылающая к ассирийской традиции изображения Гильгамеша. Возможно, обращение к этим образам подчеркивает героический

---

[594] *Толстов С.П.* Указ. соч. 1962. Рис. 89.
[595] *Nylander C., Flemberg J.* A Foot-Note from Persepolis // Anadolu 22, 1981-1983. P. 58.
[596] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 78.

характер происходящего (оно могло быть продиктовано желанием инкорпорировать авестийские представления в общий контекст месопотамской культуры), либо обусловлено их защитными функциями. Так или иначе, здесь персидский образ «Великого царя» с его глубоким символическим подтекстом искусно встраивается в иконографический ряд «эпоса о Гильгамеше», обретая универсальный характер, близкий и понятный большинству носителей культуры Двуречья. Этот пример наглядно демонстрирует продуманный процесс отбора материала и последующий его синтез, поскольку эти рельефы полностью выполнены в ахеменидском изобразительном стиле, а в качестве узнаваемых источников задействованы отдельные характерные черты композиции и положения фигур. Декорация западной лестницы, начатой Дарием и достроенной при Артаксерксе III, включает традиционную *сцену «борьбы льва и быка»*, а также те самые композиции *делегации народов с различными дарами* для «Великого царя»[597], среди которых изображены и священнослужители в характерных складчатых головных уборах. Не исключено, что западная лестница специально предназначалась для входа жрецов в центральный зал дворца. Показательно, что «тачара» была завершена еще при правлении Дария I и стала первой законченной постройкой Персеполя[598], где и могли изначально (до завершения ападаны) проходить царские церемонии.

К юго-востоку от «тачары» расположен *дворец Ксеркса* (названный в надписи XPd как *“hadiš”*, **Рис. 3.60**). Эта постройка является одним из ключевых памятников южной части Персеполя. Данное сооружение представляет собой жилой дворец (так можно перевести слово “hadiš”[599]). Он возведен на дополнительной платформе, высота которой совпадает с уровнем цоколя «тачары». Восточный вход на прямоугольную в плане террасу оформлен двухпролетной лестницей и *входными воротами*, воспроизводящими композицию «пропилей Дария-Ксеркса». Аналогично фасаду «тачары» лестница украшена

---

[597] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 228-229, Pl. 152-156.
[598] *Медведская И.Н.* Указ. соч. 2004. С. 687.
[599]См. полемику о значении слова «hadiš»: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 30.

рельефами со *сценами борьбы льва и быка, крылатым диском Ахурамазды и царскими гвардейцами*. Ворота состоят из квадратного в плане 4-х (2х2) колонного зала с двумя осями входов. Находки укрепленных частей фундамента и фрагмента статуи быка на этом участке свидетельствуют об украшении портала ворот «хадиша» монументальной скульптурой[600]. Наличие дополнительной платформы и отдельных парадных ворот свидетельствуют об особой значимости этого дворца для царского заказчика. Вероятно, восточные ворота служили вторым пропускным пунктом для церемониальных процессий, которые направлялись в сторону «тачары» Дария. Для этого западная сторона платформы оборудована длинными лестницами, которые аналогично «тачаре» украшены *рельефами с процессией жрецов*, несущих подношения и жертвенных животных[601]. Ворота вели в компактный прямоугольный двор перед дворцом.

За основу архитектуры «хадиша» Ксеркса, безусловно, было взято решение классической ахеменидской ападаны, которое модифицировали в соответствии с новым назначением. Это обстоятельство служит свидетельством универсального характера типологии дворца ападаны с возможностью ее приспособления под различные функции. По сравнению с «тачарой» дворец Ксеркса обладает большим размером и монументальным масштабом, идущим от типологии ападаны и соответствующим статусу царской резиденции. Дворец Ксеркса представляет собой прямоугольное в плане сооружение, состоящее из центрального квадратного 36-ти (6х6) колонного зала. Все колонны дворца опирались на колоколовидные базы, а капители завершались парными протомами быков. Главный северный фасад дворца Ксеркса аналогичен композиции фасадов ападаны: он оформлен 12-ти (2х6) колонным портиком, фланкированным боковыми помещениями-башнями. При этом «хадиш» не имеет боковых портиков. С юго-западной и северо-восточной стороны дворца расположены по три помещения, среди которых выделяются квадратные 4-х (2х2) колонные залы.

---

[600] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 241, n. 25, Fig. 97.

[601] *Razmjou S.* Op. cit. 2010. P. 242, Fig. 20.3-20.5; Э. Шмидт интерпретирует их как «царских слуг»: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 240-241.

Эти архитектурные объемы являются весьма характерным элементом официального зодчества Ахеменидов. С противоположной южной стороны гипостиль дворца Ксеркса открывался узким балконом с зубчатым каменным парапетом[602], к которому вели две лестницы из западного крыла «гарема».

Что касается датировки «хадиша», то, вероятно, этот дворец не был полностью возведен самим Ксерксом, а был заложен согласно надписи (DPb) еще при Дарии. В таком случае «тачара» и «хадиш» тесно взаимосвязаны друг с другом единым замыслом Дария I, который подразумевал строительство сакрального дворца и резиденции. Вполне вероятно, что «хадиш» переставлял собой репрезентативный вариант царской резиденции с выраженными церемониальными функциями. Декорация дворца Ксеркса состоит из рельефов со *сценами шествующего царя и его слуг с зонтом, мухобойкой и полотенцем* (**Рис. 3.61**)*; гвардейцами* (северный, западный и восточный порталы), а также процессии жрецов с дарами и жертвенными животными – горными козлами (каменные окна вдоль гипостиля). Примечательно, что движение жрецов направлено в сторону колонного зала дворца[603], что косвенно указывает на его ритуально-церемониальные функции.

Напротив «хадиша» в северной части платформы располагается *т.н. «дворец G»* (**Рис. 3.39**). Атрибуция этого прямоугольного участка как дворца была предложена Э. Шмидтом, который основывался на обнаруженных следах каменной кладки и фрагментах рельефов эпохи Артаксеркса III с изображением процессий жрецов[604]. Шмидт считал, что фрагментированность этих находок обусловлена их вторичным использованием Артаксерксом III в фасаде другой постройки – «дворца H». Однако Ахемениды не возводили дворцы из сполий – эта практика получила распространение позднее в эпоху Селевкидов[605]. Более вероятным кажется появление фрагментов рельефов на этом участке уже в

---

[602]*Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 111-112, Fig. 97; Аналогичный парапет с 4-х ступенчатыми зубцами оформлял стены террасы Персеполя: *Tilia A.B.* Op. cit. 1969. P. 22, 35.
[603] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 243, Pl. 185-187.
[604] Ibid. P. 274, Fig. 116-119.

постахеменидское время. Кроме того, сама структура большинства найденных обломков (мелкая каменная крошка без значимых архитектурных фрагментов)[606], а также наличие дренажных каналов, пересекающих этот участок, свидетельствуют против существования здесь дворца. На наш взгляд, эти особенности позволяют локализировать на месте т.н. «дворца G» царский сад Дария I Великого.

Важно отметить, что садово-парковое искусство в классических ансамблях Ахеменидов V в. до н.э. утрачивает свое значение. Сады фактически становятся дополнением к архитектуре, занимающей ключевое место в общем замысле и планировке комплекса. Царские сады V-IV вв. до н.э. обладают большей компактностью, замкнутостью и камерным характером[607]. Эти особенности в полной мере отражает небольшой дворцовый сад Дария, закрытый с трех сторон постройками. Не исключено, что царский сад мог служить важным пунктом в программе церемониально-ритуальных процессий, изображенных на рельефах лестниц «тачары» и «хадиша»[608].

«Здание гарема» (**Рис. 3.62**) было сооружено из кирпича-сырца во времена Ксеркса частично на месте западной части старой сокровищницы Дария I. «Здание гарема» состоит из двух крыльев (северный и западный), образующих L-образный план. Композиция центрального объема северного крыла, заметно выделяющегося среди других помещений гарема, находит прямые аналогии с архитектурой дворца Дария. Аналогично «тачаре», его фасад оформлен 8-ми (2x4) колонным портиком, фланкированным прямоугольными помещениями. Центральный квадратный в плане гипостильный зал также имеет 12 колонн (3x4 колонны), по бокам он фланкирован длинными узкими комнатами. Единственное отличие – с южной стороны за гипостилем находится вытянутое прямоугольное помещение, а не симметричные 4-х колонные залы. Впрочем, эти различия

---

[605] Например, постахеменидская постройка из сполий на участке т.н. «донжона» в Сузах.
[606] *Francovich G.* Op. cit. P. 208.
[607] *Вергазов Р.Р.* Персидский парадиз в Пасаргадах. 2016. С. 155.

коренным образом не влияют на основные пропорции и общее решение этой постройки. В этой связи важно отметить, что существование такого сооружения в центральной части «гарема» ставит под сомнение общепринятую интерпретацию этой постройки в целом. На наш взгляд, здание «гарема» скорее является комплексной постройкой по аналогии с царской резиденцией в Сузах. По всей видимости, т.н. «гарем» представлял собой резиденцию с сакральными функциями, так как одну из ее частей составляла «тачара». Помимо самой «тачары», в этой постройке могли располагаться и помещения для гарема (в западном крыле).

Перед «тачарой» расположен колонный двор со служебными помещениями. К южной стене «тачары» примыкает корпус из шести симметричных 4-х (2х2) колонных залов с едиными проходными коридорами по центру и с запада. Западное крыло повторяет этот принцип планировки: симметричные ячейки включают 4-х (2х2) или 6-ти (2х3) колонные залы с одной или несколькими дополнительными помещениями. Западное крыло пересекают длинные коридоры по оси запад-восток. Стены колонных залов «гарема» оформлены ступенчатыми нишами, напоминающими декорацию мидийских памятников. Программа рельефной декорации «гарема» воспроизводит выработанные классическим искусством эпохи Дария I канонические сцены, такие как *шествующий царь со свитой слуг, парных фигур персидских гвардейцев*, а также *битвы «Великого царя» с зооморфными существами – львами и грифонами со скорпионьими хвостами*.

Между «хадишем» и северным крылом «гарема» находится *т.н. «дворец D»* (**Рис. 3.39**). Аналогично «дворцу G», большая часть участка имеет схожую структуру обломков (мелкий щебень), а найденные в его западной части следы стены из кирпича-сырца и двух колоколовидных баз колонн[609] могли принадлежать как дворцу, так и садовому павильону. По-видимому, этот участок

---

[608] Примечательно, что Э. Херцфельд рассматривал этот участок как место для храма: *Herzfeld E*. Op. cit. 1941. P. 230-231.
[609] *Schmidt E.F*. Op. cit. 1953. P. 269, Fig. 114.

изначально был предназначен для сада Ксеркса[610]. Вполне возможно, что первоначальный строительный проект затем был изменен следующими поколениями «Великих царей» и на месте сада Ксеркса появился павильон, руины которого обнаружила экспедиция Э. Шмидта. К сожалению, облик персепольских садов крайней трудно реконструировать, поскольку не сохранилось значимых элементов ирригационной системы как в Пасаргадах. При этом до наших дней дошли клинописные таблички 483, 470 гг. до н.э. из архивов Персеполя, согласно которым за этими царскими садами регулярно ухаживали специально нанятые рабочие (“kuršiikkaš”)[611]. Очевидно, что оба царских сада имеют схожие черты: расположение на дополнительных платформах, компактный размер и замкнутый характер (они закрыты с трех сторон дворцами), что соответствует специфике садов-парадизов V в. до н.э.

Таким образом, дворцовый комплекс в Персеполе представляет собой главный ансамбль древнеперсидской империи, полностью воплотивший официальный стиль искусства Ахеменидов. Выполняя церемониальные функции, персепольский комплекс в своем архитектурном и пластическом решении являет завершенную структуру церемониального пространства с заданным ритмом и определенным вектором движения. Важно отметить, что Персеполь имеет продуманную планировку с четким принципом зонирования. Действительно, в этом ансамбле (особенно со 2 пол. V в. до н.э.) прослеживается дискретность пространства с выделением отдельных участков со своими заданными функциями (официальный район «зала ста колонн», церемониальная зона ападаны; юго-западный «ритуальный» участок и «утилитарный» район сокровищницы). При этом дискретность пространства не лишает его проницаемости, отсюда и возникает парадоксальное сочетание общего единства композиции с наличием отделенных, автономных участков. Аналогичный принцип планировки присутствует и в Сузах, но не в той степени как в Персеполе, поскольку

---

[610] *Francovich G.* Op. cit. P. 209.
[611] *Cameron G.G.* Persepolis Treasury Tablets / OIP 65. Chicago, 1948. P. 14, 108-109; *Francovich G.* Op. cit. P. 204.

зонированию комплекса в Сузах способствовал сам природный ландшафт (постройки отдельных холмов наделены своим назначением). Очевидно, что эта классическая градостроительная система восходит к раннеахеменидскому опыту Пасаргад с более разреженными и удаленными участками («район дворцов», «сакральный участок», район цитадели, мемориальная зона гробницы Кира II), также отвечавшими определенному назначению. Во многом столь удачно найденная градостроительная система опиралась на большие достижения классической архитектуры Ахеменидов.

Именно в Персеполе зодчими Дария I и Ксеркса была разработана и последовательно применена развитая архитектурная типология дворцов, основанная на симметрии в планировке, использовании в организации внутреннего пространства гипостильных залов, а также строительство ключевых зданий комплекса на дополнительных платформах[612]. Во дворцах Персеполя складывается унифицированный тип башнеобразных фасадов-портиков, благодаря которым постройки активно взаимодействуют как с окружающей средой ансамбля, так и с участниками церемоний через скульптурную декорацию цоколей и лестниц портиков. Официальная архитектура Персеполя вскоре стала классическим каноном для локальных строительных традиций различных областей империи. В частности, влияние официального зодчества Ахеменидов затронуло местные строительные традиции северных провинций империи.

Не менее значимыми были достижения Ахеменидов в области скульптуры. Рельефы дворцов Персеполя, будучи характерными произведениями классического официального стиля, обладают поразительным стилистическим единством, которое было достигнуто методом поэтапного разделения труда мастеров с применением образцов-моделей[613]. Процесс синтеза и творческой переработки художественных форм на стадии Персеполя уже произошел и те рельефы, которые будут украшать дворцы «Великих царей» фактически

---

[612] *Porada E.* Classical Achaemenid Architecture and Sculpture // The Cambridge History of Iran. Vol. 2. Cambridge, 1985. P. 803.

[613] См. анализ меток мастеров на рельефах ападаны: *Roaf M.* Op. cit. 1983. P. 10-64.

суммируют и доводят до логического завершения достижения прежней скульптурной традиции Ахеменидов. Классические рельефы Персеполя воплощают основные черты официального стиля: унификацию художественных форм; прокламативность; создание изобразительных канонов; развитую идеологическую программу (концепции единого пространства “Pax Persica” и сотрудничества); разработанную иконографию царской власти; соединение условно-графической и объемно-пластической трактовки форм; тщательную детализацию изображений (создание этнографического атласа народов империи). Все эти особенности составляют основу художественного языка персепольских рельефов, которые по праву считаются наивысшим достижением пластики официального стиля Ахеменидов.

3.2.4. Царский некрополь в Накш-и Рустаме V в. до н.э.

Скальный некрополь династии Ахеменидов находится вблизи дворцового комплекса Персеполя (в 5 км к северо-западу). Скальные царские гробницы Накш-и Рустама являются неотъемлемой частью классического искусства Ахеменидского Ирана V в. до н.э. Как и строительные проекты в Сузах и Персеполе, некрополь был рассчитан на перспективу – Накш-и Рустам стал царской усыпальницей для нескольких поколений Ахеменидов.

Выбор именно Накш-и Рустама не был случайным. Помимо высоких скал Хусеин-Кух, походивших для высечения гробниц, это место имело важное историческое значение для Дария I – здесь находился древний скальный рельеф эпохи Эламского царства (IX-VIII вв. до н.э.)[614], преемственность которому всячески подчеркивалась «Великим царем». В Накш-и Рустаме расположены скальные гробницы царя Дария I, Ксеркса, Артаксеркса I и Дария II. Начиная с правления Артаксеркса II, «Великих царей» будут хоронить непосредственно вблизи Персеполя.

---

[614] *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С. 73.

Следует отметить, что некрополь Накш-и Рустама представляет собой полноценный комплекс, который помимо самих гробниц включает и башнеобразное сооружение (т.н. *«Кааба Зороастра»* - *«куб Заратуштры»*). Несомненно, эта постройка была возведена единовременно с царскими гробницами. *Башня «Кааба Зороастра»* – это квадратное в плане сооружение на трехступенчатом основании. Ее архитектура воспроизводит решение раннеахеменидской башни «Зендан-и Сулейман» в окрестностях Пасаргад. Основное отличие заключается в квадратной планировке внутреннего помещения «Каабы» и использованием зубила в обработке каменных блоков[615]. Примечательна сохранившееся на восточной стене «Каабы Зороастра» сасанидская надпись жреца Картира (III в.), где название башни (KNRm: “diz-i nibišt”) со среднеперсидского языка можно перевести как «крепость священных текстов»[616]. Вполне вероятно, что эта надпись могла отражать и первоначальную функцию башни «Кааба» в эпоху Ахеменидов как хранилища священных текстов, ритуальных символов или церемониальных атрибутов царской власти. На наш взгляд, именно эта точка зрения в наибольшей степени согласуется и с особенностями конструкции башни, и с ее церемониально-ритуальным назначением. Таким образом, «Кааба Зороастра» была неотъемлемой частью некрополя Накш-и Рустама и, скорее всего, связана с отправлением культа и совершением необходимых ритуалов.

Первой гробницей в некрополе Накш-и Рустама стала *скальная усыпальница Дария I* (**Рис. 3.63**). По-видимому, выбор формата высотной скальной гробницы (как и свободностоящей ступенчатой усыпальницы Кира II) обусловлен спецификой погребального обряда ахеменидских царей, связанного с зороастрийским запретом осквернения основных стихий (огня, воды, воздуха) телами умерших[617]. Гробница Дария I является единственной усыпальницей с

---

[615] *Stronach D.* Op. cit. 1967. P. 283; *Nylander C.* Op. cit. 1966. P. 373; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. Fig. 5-10, 19-20.
[616] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 135.
[617] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 154-156.

царскими надписями (описание деяний Дария I – DNa; завещание-послание своим потомкам – DNb) в Накш-и Рустаме. В отсутствии эпиграфических данных атрибуция остальных трех гробниц достаточно условна. Важно отметить, что удачно найденное решение гробницы Дария I стало классическим образцом для всех последующих скальных усыпальниц Ахеменидов, воспроизводивших практически без изменений исходный памятник. Поэтому имеет смысл подробнее остановиться на гробнице Дария, а остальные скальные памятники рассмотреть в контексте отличий от первоисточника.

Гробница Дария I высечена в скале на высоте 20 метров. Скорее всего, усыпальница была начата одновременно с дворцовыми комплексами Суз и Персеполя, т.е. после 520 г. до н.э.[618] Снаружи фасад гробницы представляет собой углубление в форме креста. В центре высечен портик царского дворца с порталом, ориентированным на юг. Стропильная кровля портика с дентикулами опирается на четыре колонны – стволы колонн поддерживают ступенчатые базы с торусом «пасаргадского типа». Их завершают зооморфные капители в форме двух протом быков. Примечательно, что композиция фасада гробницы обнаруживает сходство с главным 8-ми (2х4) колонным портиком «тачары» Дария в Персеполе[619]. В этой связи важно отметить, что фасады царских гробниц в Накш-и Рустаме служат основой для большинства реконструкции несохранившихся деревянных перекрытий стоечно-балочной конструкции в классических дворцах Ахеменидов.

В верхней части фасада гробницы расположен рельеф, трансформировавший иконографию «тронных сцен» из декорации дворцов Персеполя и композиций «адорации» из месопотамской традиции[620]. В верхней части композиции представлен царь Дарий I на трехступенчатом пьедестале трона, напротив него находится алтарь огня. Левая рука царя держит лук, как в

---

[618] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 80.
[619] Ibid. P. 81.
[620] Помимо Накш-и Рустама, сцены поклонения царя перед алтарем огня получили распространение в ахеменидской глиптике: *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 423, 454.

Бехистунском рельефе, его правая рука изображена в приветственном жесте[621]. Дарий одет в длинные персидские одежды, его запястья украшают браслеты, а на голове изображена зубчатая корона. Над царем вверху парит крылатый солнечный диск Ахурамазды. Божество благословляет Дария и протягивает ему кольцо хварны как символ власти. За ним находится полумесяц в круге, который, возможно, связан с символикой бога Митры[622]. Показательно, что в Накш-и Рустаме иконография крылатого диска Ахурамазды восходит непосредственно к ассирийским изображениям бога Ашшура, как в Бехистуне, а не к египетским образцам, как в Сузах и Персеполе. При этом в Накш-и Рустаме Ахурамазда изображен уже в зубчатой короне ахеменидского типа без рогов, традиционных атрибутов для ассирийской иконографии божества. Эта деталь указывает на то, что в классическом искусстве Дария I отчетливо прослеживается стремление сблизить образ «Великого царя» и верховного божества Ахурамазды[623].

В нижней части рельефа представлена двухъярусная платформа, которую поддерживают представители 30-ти народов империи с воздетыми руками в позе атлантов. Традиционно все фигуры держателей платформы изображены с особой тщательностью: переданы этнические черты и детали одеяния различных народов, названия которых даны в клинописных надписях над каждой фигурой. Фактически в гробнице Дария создается новая иконография идеальной модели мироустройства в империи Ахеменидов, которая отсылает к царской власти, официальной религии и к подданным. Данная композиция с фигурами атлантов буквально воплощает идею поддержки власти «Великого царя» и его религии подвластными народами. Показательно, что сам текст царской надписи (DNa: 38-47) напрямую связан с рельефом, отсылая при вопросе о владениях Дария I именно к нижней части композиции с народами-держателями трона. Сохранившиеся на поверхности высеченных фигур следы синего, коричнево-красного и зеленого пигментов указывают на изначальную яркую раскраску

---

[621] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 174-175.
[622] См. подробнее: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 85, n. 44.
[623] *Root M.C.* Op. cit. 1979. P. 176, n. 55.

скального рельефа[624]. Помимо подвластных народов, власть «Великого царя» опирается на армию и административный аппарат – они представлены в рельефе фланкирующими фигурами трех оруженосцев слева и персидских вельмож в правой части. Во многом эта сцена является квинтэссенцией идеологической программы официального стиля Ахеменидов, основанной на концепции единого «персидского мира», а также идеи взаимовыгодного сотрудничества персов с подвластными народами. В этой связи закономерно, что скальный рельеф гробницы Дария I стал программным произведением официального стиля, превратившись в классический канон рельефа для усыпальниц царей Ахеменидов.

Внутреннее пространство гробницы состоит из вытянутого вестибюля, идущего параллельного фасаду. Далее следовали три поперечные сводчатые камеры. Все они находились выше уровня пола на приступке, в котором высечены три погребальные цисты (всего 9). Они выполнены в величину больше человеческого роста, чтобы вместить гробы из дерева или металла, закрывающиеся двускатной каменной крышкой[625]. Именно в цистах покоились останки царя Дария и наиболее близких членов его семьи. К сожалению, гробницы Накш-и Рустама были разграблены[626], поэтому гробы и погребальный инвентарь не сохранились. Таким образом, гробница Дария I является знаковым памятником классического искусства Ахеменидов, сформулировавшим принципы построения царской усыпальницы на последующие полтора столетия.

Остальные скальные гробницы *(№2-4*[627]) без надписей в Накш-и Рустаме отличаются только внутренним пространством. «*Гробница Ксеркса»* (*№2,* к востоку от усыпальницы Дария) обладает самым компактным интерьером с анфиладным принципом построения – вестибюль значительно сужен, по центру расположена одна сводчатая камера с только тремя погребальными цистами, закрытыми полуцилиндрическими крышками. «*Гробницы Артаксеркса I и Дария*

---

[624] Клинописные знаки были раскрашены в синий цвет: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. P. 84.
[625] Ibid. P. 88.
[626] Диодор знал о внутреннем устройстве гробниц Ахеменидов: *Diod. Sic.* XVII. 10.3.
[627] Планировку гробниц № 2-4 см.: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1970. Fig. 33-35.

II» (*№3-4,* к западу и юго-западу от усыпальницы Дария I) отличаются менее регулярным решением внутреннего пространства: грубо высеченные вестибюли с неровными стенами диагонально ориентированы, иногда опасно приближаясь к стене фасада. Обе гробницы имеют по три сводчатые камеры с одной погребальной цистой. Очевидно, что после усыпальницы Дария скальные гробницы Накш-и Рустама пошли по пути копирования разработанной фасадной композиции и явного упрощения внутреннего пространства, доходящего до снижения уровня качества исполнения. Вероятные причины этого кроются как в смене поколения мастеров, так и в ослаблении контроля царского заказчика, уже имевшего классические образцы для копирования.

3.3 Памятники монументального искусства позднеахеменидской эпохи

Позднеахеменидское искусство (кон. V – 3 четв. IV вв. до н.э.) является завершающим периодом древнеперсидской художественной культуры. Во многом специфика официального искусства Ахеменидов этого времени обусловлена большими достижениями в архитектуре и изобразительной традиции, связанными с классическим стилем V в. до н.э. Ввиду малочисленности и слабой сохранности позднеахеменидских памятников долгое время они рассматривались лишь как второстепенный материал, который дополняет основной корпус столичных произведений Суз и Персеполя. Возникающее впечатление «вторичности» позднеахеменидского искусства основано на консервативности официального стиля, его унифицированном художественном языке и строгих канонах, сохранившихся вплоть до падения древнеперсидской империи. Действительно, позднее изобразительное искусство Ахеменидов оказалось наиболее традиционным, так как оно продолжало следовать классическим образцам V в. до н.э. практически без изменений. Однако позднеахеменидская архитектура, оставаясь главным стилеобразующим элементом официального искусства, в наибольшей степени выразила новые тенденции и изменения, которые произошли в художественной культуре Ахеменидов на рубеже V-IV вв. до н.э. Именно на

материале поздних памятников древнеперсидского зодчества и будут прослежены характерные черты стиля этого периода.

Ключевой фигурой для позднеахеменидского искусства является царь Артаксеркс II (404-359 гг. до н.э.), долгое правление которого связано с последним подъемом художественной культуры персов. Важно отметить, что строительная деятельность этого «Великого царя» коснулась обеих столиц империи и оставила заметный след в древнеперсидском искусстве IV в. до н.э. Рассматривая материал позднеахеменидского зодчества, можно условно выделить три основных направления, отчетливо прослеживаемые на столичных памятниках архитектуры. *Первое направление* связано с *«ретроспективными тенденциями»* позднеахеменидского искусства, т.е. обращению к формам и типологии ранних построек эпохи Кира II в Пасаргадах («32-х колонный зал» в Персеполе и «персидский дворец» в Вавилоне[628]). *Второе «классическое направление»* представляет корпус памятников, которые созданы по установленным канонам официальной архитектуры V в. до н.э. («незавершенные ворота», «дворец Н» в Персеполе, восстановленная ападана Суз[629]). И *третье «перспективное направление»* связано с новыми процессами трансформации классических образцов, изменения архитектурных форм и преобразования устойчивых типов построек (храмы в Сузах и Персеполе, дворец резиденция Артаксеркса II в Сузах).

В контексте проблемы развития официального искусства Ахеменидского Ирана следует обратиться к рассмотрению памятников *архитектуры «перспективного направления»*. Как уже отмечалось, перед Артаксерксом II стояла сложная задача восстановления дворцового комплекса в Сузах после пожара сер. V в. до н.э. При этом Сузы стали экспериментальной площадкой как для совершенно новых типов ахеменидских построек, так и для уже известных, но

---

[628]Вавилон выходит за географические рамки данного исследования. При это важно отметить, что компактный прямоугольный в плане дворец-павильон с центральным 8-ми (2х4) колонным залом в Вавилоне на сегодняшний день датируют временем Артаксеркса II (нач. IV в. до н.э.) – см. подробнее: The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 447-448; *Haerinck E.* Le palais achéménide de Babylone // Iranica antiqua, Vol. 10. 1973. P.108-132, Fig. 1-2.

переработанных типов сооружений. Помимо восстановления ападаны по образцу Персеполя, Артаксеркс задумал создать в Сузах свою резиденцию. К западу от дворца резиденции Суз, на противоположном восточном берегу реки Шаур была построена *царская резиденция Артаксеркса II (т.н. «дворец Шаур»,* нач. IV в. до н.э.). Несмотря на слабую сохранность памятника, археологам удалось воссоздать общую композицию резиденции. Она представляла собой комплекс построек (общей площадью 3 га) вокруг центрального царского сада-парадиза (“paradayadâm”), который упомянут самим Артаксерксом в надписи на базе колонны (A2Sd). Относительно хорошо сохранились руины северо-восточного участка резиденции, состоящего из трех построек (т.н. «здания I, II и III», **Рис. 3.64**).

Центральное место в комплексе занимал *дворец («здание I»)*, планировка которого восходит к композиции классической ападаны. Эта постройка представляет собой 68-ми (8x8) колонный гипостильный зал, который окружен портиками. Весьма показательно, что гипостиль имеет прямоугольную, близкую к квадрату планировку (37,5 x 34,6 м)[630], характерную скорее для раннеахеменидских дворцов. Не исключено, что такие ретроспективные решения сознательно использовались в этой резиденции, чтобы показать преемственность традициям Кира II. При этом гипостиль сохранил центрическую композицию с пересекающимися осями входов. Его стены украшены монументальной живописью. Сохранившиеся фрагменты ахеменидских росписей в северо-западной части гипостиля изображают, вероятно, сцену процессии делегации из Арахозии с дарами «Великому царю»[631]. Наличие таких росписей может указывать на то, что «здание I» обладало церемониальными функциями.

По четырем углам дворца находятся помещения-башни, фланкирующие портики. Однако на этом сходство с архитектурой классической ападаны

---

[629] О памятниках «классического направления» см. подробнее: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 35-36, 130, 279-283.
[630] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 382.
[631] См. подробнее: *Вергазов Р.Р.* Ахеменидская монументальная живопись. 2017. С. 108-109.

заканчивается. Помимо кратного увеличения количества колонн в гипостиле (64 против 36), дворец оформлен со всех четырех сторон (а не трех, как у ападаны) портиками, каждый из которых обладает своим решением. Восточный 16-ти (8х8) колонный портик с порталом по центру служил парадным входом в гипостиль. Задний западный 12-ти (2х6) колонный портик фланкирован более широкими прямоугольными башнями. Кроме того, передний ряд шести колон соединен невысокой стеной из сырцового кирпича, тем самым создавая некий парапет перед выходом в царский сад. За восточным портиком находится узкий прямоугольный коридор, ведущим к главному колонному залу дворца.

Не менее примечательна двухчастная композиция боковых фасадов (сохранился только северный). Она состоит из укороченных 10-ти (2х5) колонных портиков и прямоугольного помещения, не сообщающегося с гипостилем. Такое дробное решение фасадов обусловлено наличием стены, так как именно в этой части дворец соединяется с другими постройками резиденции. В результате «здание I» представляет собой развитие универсальной архитектуры ападаны в рамках царской резиденции. Этот позднеахеменидский памятник не опирается на классический опыт использования ападаны для дворца резиденции («хадиш» в Персеполе), а идет дальше, создавая взаимосвязанный комплекс построек, где центральное место занимает парадный дворец с гипостилем. Архитектура «здания I», безусловно, несет в себе черты конструкции и планировки ападаны, но отличается от нее во множестве деталей. Усложнение композиции, сегментирование внутреннего пространства, вариативность в решении каждого фасада – все эти особенности заметно выделяют дворец Артаксеркса II среди других столичных построек Ахеменидов.

«Здание II» пристроено к южной части дворца. Сохранившиеся участки фундамента и остатки ступенчатых баз колонн указывают на то, что изначально здесь располагались прямоугольный крестообразный внутренний двор с парой двухколонных портиков по оси север юг. От *«здания III»* сохранилась прямоугольная искусственная терраса из кирпича-сырца (высотой более 2 м). Вход на платформу осуществлялся через юго-восточную лестницу особой

конструкции – в отличие от типичных открытых лестничных маршей Персеполя, здесь построена лестница закрытого типа, которая, вероятно, имела перекрытия[632]. На основе разной толщины сырцовых стен террасы, археологам удалось реконструировать общий облик данной постройки[633]. Прямоугольное в плане «здание III» состоит из центрального 4-х (2х2) колонного зала. Главный южный фасад украшен 8-ми (2х4) колонным портиком, фланкированным стеной-антой и помещением. По сторонам от колонного зала расположены узкие помещения-коридоры. С севера от центрального зала расположено двухколонное прямоугольное помещение. С востока постройка оформлена двухколонным башенным портиком, открытым в юго-восточный двор. Важно отметить, что реконструированная планировка «здания III» обнаруживает сходство с композицией храма «фратадара» в Персеполе. В этой связи примечательны найденные в районе «донжона» фрагменты каменных рельефов со сценами процессии жрецов[634], которые могли украшать внутренние фасы юго-восточной закрытой лестницы. Весьма привлекательным кажется отождествление «здания III» с позднеахеменидским храмом как части резиденции, однако на сегодняшний день нет достаточных доказательств в пользу этой гипотезы.

Центральное место в резиденции Артаксеркса занимает *царский сад.* К сожалению, этот позднеахеменидский парадиз не сохранился, как и другие сооружения вокруг него. По всей вероятности, сад занимал прямоугольный участок (60х70 м) в юго-западной части резиденции[635]. Он был окружен стенами и портиками дворцовых построек. Его замкнутый компактный характер указывает на развитие идеи огороженного парадиза в позднеахеменидском садово-парковом искусстве. По-видимому, этот камерный сад имел регулярную (возможно, четырехчастную) планировку с посадками деревьев[636].

---

[632] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 389.
[633] Ibid. P. 394.
[634] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 86, 89, Fig. 50.
[635] The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 371.
[636] *Tuplin C.* Op. cit. 1997. P. 90

Таким образом, царская резиденция Артаксеркса II олицетворяет новые тенденции в позднеахеменидской архитектуре. Будучи комплексом построек, «дворец Шаур» органично соединяет функции официального дворца («здание I») и частной резиденции («здание II» и, возможно, несохранившаяся часть). Резиденция Артаксеркса II интересна, прежде всего, как наиболее репрезентативный образец трансформации классических канонов. Отталкиваясь от персепольских памятников, более компактные и разнообразные постройки резиденции трансформируют классический архитектурный язык, обогащая его новыми решениями и другим пониманием пространства. «Дворец Шаур» вновь запустил процесс творческого поиска форм и их синтеза. В этом и заключается уникальность царской резиденции Артаксеркса II как одного из самых значительных проектов, представляющих «перспективное» направление позднего искусства персов.

Второй важный памятник 1 трети IV в. до н.э. находится в окрестностях Суз (4 км к северо-востоку от дворцового комплекса) – это *храм огня («айадана»*[637]*)*. В этой связи важно отметить, что именно Артаксеркс II стал новатором в области сакральной архитектуры. До этого времени персы отправляли культ и совершали жертвоприношения под открытым небом[638]. По-видимому, изменения в храмовом зодчестве персов совпали с религиозными преобразованиями эпохи Артаксеркса II, когда помимо Ахурамазды в царском пантеоне Ахеменидов стали упоминаться другие иранские божества – Митра и Анахита (A2Ha, A2Hb). Вполне возможно, что создание отдельно стоящего храмового сооружения в Сузах связано с возросшей значимостью этих богов и их почитанием в синкретической религии «Великих царей»[639].

---

[637] Слово «айадана» («святилище» или «хранилище огня») впервые встречается в надписи Дария в Бехистуне – DB: I, 63-64.

[638] Античные источники – *Hdt.* I. 131-132; *Strab.* XV. 3. 15.

[639] См. подробнее: *Boyce M.* A History of Zoroastrianism. Vol. II: Under the Achaemenians. Leiden. 1982. P. 217-227.

Храм огня в Сузах был возведен из кирпича-сырца на искусственной платформе из гравия[640]. Он представлял собой двухчастную постройку, состоящую из целлы и закрытого внутреннего двора (**Рис. 3.65**). Центральная часть храма включала квадратный в плане 4-х (2х2) колонный зал с алтарем, который был окружен с трех сторон коридорами. Сохранились колоколовидные базы колонн, схожие по своим пропорциям и декору образцам, найденным на участке «донжона» в Сузах[641]. С юго-восточной стороны к залу храма присоединен двухколонный портик, фланкированный стенами-антами. Широкий фасад целлы завершали прямоугольные помещения, которые, вероятно, выполняли функцию хранилищ священного огня (т.н. «атешгах»)[642]. Перед храмом располагался квадратный огороженный двор, окруженный П-образными длинными коридорами с двумя поперечными осями входов во двор. В центре двора находился квадратный алтарь, где совершались культово-ритуальные церемонии, участниками которых могли быть «Великий царь» и его ближайшее окружение. Наличие двора с алтарем формально соответствует традиции отправления культа под открытым небом, что указывает на принадлежность это постройки к раннезороастрийским храмам огня.

Что касается мнения о постахеменидском происхождении храма в Сузах, то аргументы, приводимые Р. Гиршманом и Д. Стронахом в пользу этой точки зрения[643], могут быть использованы и против нее, т.е. здесь они не являются определяющими факторами датировки. В то же время явные параллели архитектуры «айаданы» с ахеменидскими храмами в Персеполе и Кух-и Ходже (сатрапия Драангиана)[644] служат наиболее убедительным доводом в пользу

---

[640] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 33.
[641] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 213-214.
[642] Там же, с. 210-211.
[643] *Ghirshman R.* Terrasses sacrees de Bard-e Nechandeh et Masjid-i Solomain. Paris, 1976. P. 197-200; *Stronach D.* Op. cit. 1985. P. 619-621. В частности, найденная парфянская керамика с этого участка, разный размер баз колонн (в портике они чуть меньше) – вторичное использование и конструкция платформы из гальки справедливо подвергнуты критике Б.А. Литвинским: *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С. 214-215.
[644] См. подробнее: *Кошеленко Г.А., Гаибов В.А.* Ранняя сакральная архитектура иранских народов // Scripta antiqua. Т. IV. М., 2015. С. 73-75, 81-82, Рис. 4, 11.

позднеахеменидской даты постройки храма в Сузах. Таким образом, сузанская «айадана» является самим ранним образцом храма огня эпохи Артаксеркса II, относящегося к «перспективному» направлению архитектуры IV в. до н.э. Именно в это время закладываются основные принципы храмового зодчества Ахеменидов, которое синтезировало ранний опыт отдельно стоящих алтарей с достижениями развитой дворцовой архитектуры.

Второй памятник ахеменидского храмового зодчества эпохи Артаксеркса II – *храм (т.н. «фратадара» - «хранитель огня»*[645]*)* расположен в т.н. «Нижнем городе» Персеполя, в 300 м к северо-западу от дворцового комплекса. По всей вероятности, этот храм напрямую связан с религиозными изменениями Артаксеркса II, так как он, по-видимому, был посвящен богине Анахите[646]. Храм представляет собой прямоугольную постройку из кирпича-сырца (**Рис. 3.66**). Аналогично Сузам, целла храма состоит из квадратного 4-х (2х2) колонного зала, к западной стене которого приставлен каменный прямоугольный алтарь из трех убывающих ступеней[647]. Не исключено, что алтарь служил постаментом для культовой статуи Анахиты[648]. С трех сторон целла окружена длинными узкими коридорами. В южной части храма расположено прямоугольное двухколонное помещение с колоколовидными базами, напоминающее северную комнату «здания III» в Сузах. Главный западный фасад оформлен 8-ми (4х2) колонным портиком, фланкированным небольшими помещениями. Найденные в целле и портике ступенчатые базы колонн трансформируют базы пасаргадского типа, заменяя торус на еще один квадратный плинт. Подобные реминисценции и переосмысление форм характерны для позднеахеменидской архитектуры, так что они не могут служить серьезным аргументом в пользу датировки храма VI в. до н.э. Между портиком и целлой храма находится коридор-вестибюль. Вероятно,

---

[645]Это ошибочное название было дано Э. Херцфельдом на основе интерпретации найденных поблизости рельефов парфянского времени: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 56.
[646] *Ghirshman R.* Op. cit. 1976. P. 202; *Stronach D.* Op. cit. 1985. P. 616.
[647] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С.231.
[648]На алтаре сохранились остатки металлического штыря, походившего для установки статуи – см.: *Stronach D.* Op. cit. 1985. P. 616, n. 41.

перед фасадом храма располагался двор, который был вымощен обожженным кирпичом[649]. Что касается найденных на этом участке рельефов каменного окна с сакральными сценами, то они происходят из юго-восточной постройки постахеменидской эпохи (ок. III в. до н.э.), отделенной от храма улицей[650].

Храм в Персеполе является логическим продолжением ахеменидской сакральной архитектуры. Его планировка обнаруживает близкие параллели с «айаданой» в Сузах: целла храма также состоит из квадратного 4-х колонного зала с алтарем, она окружена с трех сторон коридорами, фасад фланкирован боковыми помещениями, а перед ним, вероятно, существовал двор[651]. При этом некоторые элементы храма (башнеобразный фасад-портик, двухколонное помещение) напрямую восходят к дворцовой архитектуре Ахеменидов. Не исключено, что это обусловлено посвящению храма Анахите и разработке в позднеахеменидском зодчестве отдельного типа «храма со статуей». В связи с сообщениями Беросса (Berossus, III, 65) об установке Артаксерксом II статуй Анахиты в крупных городах империи (в том числе, в Сузах, Персеполе, Вавилоне и Бактрах), вполне вероятно возникновение нового типа храмовых сооружений, связанных с культом этой богини.

Таким образом, рассмотренные памятники «перспективного направления» позднеахеменидской архитектуры позволяют говорить о дальнейшем развитии древнеперсидского монументального искусства в эпоху Артаксеркса II. Однако следует признать, что уже в период правления Артаксеркса III (359-338 гг. до н.э.) «классическое направление» стало вновь преобладать в официальном искусстве Ахеменидов.

Что касается *позднеахеменидского изобразительного искусства*, то в целом оно принадлежит к «классическому» направлению, продолжая следовать канонам и разработанной иконографии V в. до н.э. Основные изменения произошли в

---

[649] *Stronach D.* Op. cit. 1985. P. 617.

[650] Возможно, она представляла собой храм огня («фратадару») на месте разрушенного ахеменидского святилища: *Francovich G.* Op. cit. P. 207.

[651] *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Указ. соч. 2000. С.238.

области скульптуры – они обусловлены усилением влияния греческого искусства[652], что, вероятно, отражает новую художественную волну «эллинизации» и возникший перевес восточногреческих бригад мастеров в выполнении царских заказов. Эта тенденция представлена рельефами эпохи Артаксеркса III из «дворцов G и H» из Персеполя (**Рис. 3.67**), и фрагментами рельефов из «донжона» в Сузах. По своей иконографии и тематике эти памятники продолжают классические традиции V в. до н.э., однако по стилистике (более пластичная трактовка форм, плавность контуров и др.) они несколько отличаются от своих предшественников. Вполне возможно, что «греческий импульс» в ахеменидской пластике IV в. до н.э. обусловлен отсутствием больших царских заказов, а также новым вкусам царского заказчика, оценившего достижения греческого искусства. В этих условиях небольшие участки декорации дворцов по классическим моделям могла выполнять одна группа мастеров, в которой ведущую роль играли опытные восточногреческие скульпторы. В пользу этой точки зрения свидетельствуют изменения в методе организации труда мастеров и клинописные источники из архивов Персеполя.

Действительно, отсутствие отметок мастеров на поверхностях позднеахеменидских рельефах свидетельствует об отказе от метода поэтапного разделения труда, эффективно использовавшегося в масштабных работах по декорации Персеполя V в. до н.э. Причины этих изменений связаны не только с закреплением классических канонов официального стиля, но и с экономической целесообразностью. Часто этот аспект упускается из виду, но он имеет большое значение, поскольку бригады мастеров содержались за счет царской казны[653]. Масштаб проектов «Великих царей» в IV в. до н.э. не сопоставим с классической эпохой V в. до н.э., когда необходимо было выполнить сотни метров рельефной декорации дворцов. Для создания нескольких небольших фасадов в эпоху Артаксеркса III достаточно было одной-двух бригад мастеров, что делало

---

[652] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. С. 79-80, Илл. 170, 173, 175, 177, 179.

[653] Плата и рационы мастеров указаны в табличках из «архива сокровищницы» Персеполя: *Cameron G.G.* Op. cit. 1948. P. 113-114,117-118, 124, 127, 188-189.

содержание больших групп скульпторов экономически нецелесообразным. В сложившихся условиях произошел логичный отказ от трудоемкого метода поэтапного разделения труда мастеров с большим числом бригад.

В позднеахеменидской пластике возрастает роль отдельного мастера с его индивидуальными приемами и усилением значения той художественной традиции, в которой он обучался. В этой связи усиление влияния греческого искусства более определенно прослеживается в стилистике рельефов Персеполя IV в. до н.э. При этом возникает вопрос: почему именно греки работали над позднеахеменидской пластикой? Помимо формально-стилистических черт, обоснованием работы греческих мастеров при дворе могут служить клинописные источники Персеполя. Согласно табличкам «архива сокровищницы» (492-460 гг. до н.э.)[654], самыми упоминаемыми мастерами-скульпторами по камню были карийцы, ионийцы, хатты (сирийские хетты), а также египтяне. Несмотря на то, что эти письменные источники относятся к более раннему периоду, они отражают общую тенденцию преобладания при дворе восточногреческих мастеров из Малой Азии (Карии, Ионии, Лидии), которых активно нанимали персы в качестве опытных скульпторов. В ахеменидском искусстве IV в. до н.э. эта тенденция усиливается, что может быть объяснено как мощным развитием древнегреческой пластики в этот период, так и устоявшейся традицией отбора мастеров по камню. В результате усиление греческого влияния в позднеахеменидской пластике, прослеживаемое в стилистике рельефов, обусловлено изменениями творческого метода (от коллективной к относительно индивидуальной модели труда) в скульптуре IV в. до н.э. Тем не менее, «греческий импульс» не меняет характер позднеахеменидского изобразительного искусства, которое является полноценным продолжением классического стиля V в. до н.э.

Подводя итог, важно отметить, что официальное искусство Ахеменидов в IV в. до н.э. отличается сосуществованием разных художественных тенденций («ретроспективной», «классической» и «перспективной»), выбор которых и

---

[654] См.: *Cameron G.G.* Op. cit. 1948. P. 113-114,117-118, 124, 127, 188-189.

обуславливал будущий характер произведения искусства. Во многом позднеахеменидское искусство наглядно показывает дальнейшее направление развития официальной художественной культуры в рамках уже сложившихся традиций. К сожалению, те новые черты, которые прослеживаются в памятниках IV в. до н.э., не успели обрести окончательную форму, так как их развитие было остановлено историческими обстоятельствами. Неоднородность позднеахеменидских монументальных памятников, трудности с их интерпретацией и датировкой вызвали неоднозначное отношение к этому периоду древнеперсидского искусства, который стал рассматриваться как время художественного застоя и кризиса классических канонов. Однако подобная критическая позиция не вполне оправдана. Ценность позднеахеменидского искусства и заключается в его многоплановости, что указывает на возобновление творческого поиска новых типологий и художественных решений. Иной масштаб и задачи предопределили специфику официального искусства IV в. до н.э., которое вобрало в себя и раннеахеменидские, и классические, и эволюционные черты, проявившиеся наиболее ярко в архитектуре. В этом отношении позднеахеменидское искусство является крайне важным для понимания феномена официального стиля и заложенного в нем потенциала развития.

3.4 Столичные произведения торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов

Произведения торевтики и ювелирные украшения представляют собой основной корпус памятников престижного искусства Ахеменидов. Отсутствие в данном подразделе памятников глиптики и нумизматики не умоляет их большого значения для стилистического развития официального престижного искусства персов. Но этот сложный многоплановый материал сознательно не затрагивается нами в рамках данной работы, поскольку он требует отдельного тщательного исследования. Специфика материала искусства малых форм связана с его мобильностью и возможностью вторичного использования (в том числе путем полной переплавки). Точная датировка памятников торевтики и ювелирного

искусства Ахеменидов остается крайне трудной задачей, так как часто эти произведения были обнаружены случайно непрофессионалами. Большинство памятников торевтики и ювелирного искусства датируются весьма широко эпохой Ахеменидов (VI-IV вв. до н.э.), что также существенно усложняет исследование процесса развития прикладных форм официального искусства Ахеменидов. Столичные комплексы Пасаргад, Суз и Персеполя сохранили лишь малую часть произведений престижного искусства (в виде кладов или погребального инвентаря), послуживших главными трофеями для македонских захватчиков. Тем не менее, дошедший до наших дней корпус памятников торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов позволяет изучить их характерные черты, художественный язык официального стиля в малых формах, а также технику исполнения.

Поскольку данный подраздел посвящен столичным памятникам престижного искусства Ахеменидов, акцент будет сделан на произведениях, найденных на территории Ирана. При этом следует учитывать, что ряд ювелирных произведений и сосудов из Амударьинского клада (клад Окса) по своим художественным качествам, иконографии и высокому уровню исполнения явно происходят из столичных придворных мастерских Ирана, выполнявших, вероятно, царский заказ[655]. Поэтому эту столичную группу предметов престижного искусства из Амударьинского клада имеет смысл рассматривать вместе с иранскими находками.

Классификация торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов основана на различии в формах, типах сосудов и украшений. Для металлопластики можно выделить, как минимум девять различных форм: ритоны, фиалы, амфоры, кувшины, чаши, ложки, ковши и сита. Одной из самых распространенных форм

---

[655]В собрании Британского музея: группа браслетов и торквесов (BM 124017, 124018, 124019, 124027, 124035, 124041, 124042, 124021, 124034, 124036, 124040, 124044, 124045); бляшки-плакетки (BM 123929, 123933, 123934, 123936, 123939), модель колесницы (BM 123908); ручка сосуда (BM 123911); кувшин (BM 123918); неглубокое блюдо (BM 123919); полусферическая чаша (BM 123921); неглубокая чаша (BM 123920). Атрибуция проведена О. Дальтоном: Dalton O.M. Op. cit. 1964. № 7,10,17-20, 22, 116-118, 125, 132-142.

ахеменидской торевтики является *ритоны* – это ритуально-церемониальные сосуды в виде конусообразного рога (раструб), который внизу завершался зооморфной протомой с отверстием. Эта форма сосудов известна еще с III тыс. до н.э. (хеттские образцы из Алишар-Хююк[656]). К 1 пол. I тыс. до н.э. в торевтике древнего Ирана складывается два основных типа ритонов: сосуды с длинным рогом и малой протомой и ритоны с большой протомой и коротким рогом (т.н. «ритоны-кубки»)[657]. Поскольку ритоны имели выраженные ритуальные функции, их изготовляли, как правило, из драгоценных металлов – золота и серебра. Вполне возможно, что выбор материала ритона зависел не столько от изображенного на протоме животного[658], сколько от положения заказчика сосуда в строгой иерархии при дворе, так как церемониальные ритоны были статусными предметами престижного искусства (также могли быть царским подарком). Безусловно, они использовались и на царских пирах, где положение «сотрапезников царя» четко определено их статусом и соответствующей утварью. Возвращаясь к классификации ахеменидской торевтики, важно отметить другие характерные формы сосудов: *фиалы* (округлые неглубокие сосуды без ручек), *амфоры* (вытянутые сосуды с ручками – самая древняя из ахеменидских форм, известна с VI тыс. до н.э.) и *чаши* различной формы. Предметы столовой утвари (*ложки, ковши, сита*) встречаются значительно реже.

Что касается ювелирного искусства, то украшения также можно классифицировать на различные типы. Традиционным типом украшений Ахеменидов являлись *браслеты.* Их обручи был незамкнуты и, как правило, завершались зооморфными наконечниками в виде голов животных. Профиль обруча браслетов мог быть как круглым, так и омегавидным[659]. Кроме браслетов, широкое распространение получили *торквесы* (шейные гривны). Они состояли из

---

[656] *Osten H.H.* Discoveries in Anatolia 1930-31 / Oriental Institute Communications 14. Chicago: University of Chicago Press, 1933. P. 48, Fig. 46.
[657] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 144; См. также: *Ghirshman R.* Iran. Protoiranien, Meder und Achämeniden. München, 1964. S. 124, 224, 253, 326.
[658] См. подробнее - *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 154-157.
[659] *Зеймаль Е.В.* Амударьинский клад: каталог выставки. Л.: Искусство. 1979. С. 64-65.

витого спиралевидного обруча (закрученного в несколько оборотов), который также завершался зооморфными головами (реже протомами). К разновидности торквесов можно отнести и декоративные *пекторали,* восходящие к египетскому ювелирному искусству эпохи Среднего царства. Пекторали имеют круглую форму с подвеской в центральной части, на которой изображались сцены поклонения «Великого царя» божеству или батальные композиции[660]. Кроме того, были распространены и *ожерелья*. Они состояли из бусин (как правило, одинаковой формы с чередующимися через равное расстояние разделителями) и ряда фигурных подвесок с петлями (колокольчики, птицы, антропоморфные головы). Кроме того, среди украшений Ахеменидов выделяются *серьги*. Их конструкция включает плоскую полукруглую основу-щиток (богато украшенную, часто с клиновидным отверстием по центру), в верхней ее несомкнутой части находится игла-штифт для крепления к уху[661]. Серьги имели и более простую форму кольца (либо полумесяца); могли быть украшены округлыми подвесками, как на рельефах ападаны Персеполя[662]. Не менее распространенным украшением Ахеменидов были *бляшки (плакетки)*, с помощью которых декорировали детали одежды и головные уборы. Этот вид ювелирного искусства обладает самыми малыми размерами. Обычно бляшки представляют собой небольшие круглые медальоны с изображением по центру и кольцом для крепления к ткани (сверху или с тыльной стороны). Форма плакетки может повторять очертания изображенных на ней зооморфных голов. Таким образом, ювелирные украшения и торевтика Ахеменидов предоставляют широкий спектр форм и типов произведений официального престижного искусства.

Важным аспектом в изучении прикладных художественных форм Ахеменидов является техника их изготовления. Материалами для торевтики служили золото, серебро и бронза. Основной техникой для произведений

---

[660]В первом случае – пектораль из позднеегипетской статуи-наофора Птаххотепа; во втором – уникальная позднеахеменидская пектораль из Музея Михо (Bac#033).
[661] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 133.
[662] *Schmidt E.F*. Op. cit. 1953. Pl. 39, 41.

металлопластики является *чеканка*. Этот метод включает две разновидности обработки металла – горячую ковку (применяется для придания общей формы заготовке, особенно при большой ее толщине) и холодную чеканку (тонкие участки сосуда, отдельные детали). Главными инструментами чеканки служили молоток, долото и различные пуансоны (штампы)[663]. При этом некоторые сосуды (как и отдельные сложные детали, как протомы) изготовлялись в *технике литья*[664]. Кроме того, предметы из Амударьинского клада (полусферическая чаша и кувшин) указывают на применение трудоемкого метода *литья по утрачиваемой глиняно-восковой модели*[665]. Разновидностью чеканки можно считать метод *выколотки (т.н.“repoussé”)*, который использовался для создания декоративных элементов в низком рельефе. Мастер-торевт набивал с помощью молотка (либо заготовленного чекана определенной формы) орнамент с внутренней стороны сосуда. Именно выколотка является ключевым составляющим искусства торевтики, поскольку большая часть облика сосуда создается этим методом пластической обработки металла. Декоративные детали и контуры изображений на сосуде выделяли с помощью метода *гравировки*. Он отличается от выколотки тем, что мастер выбивал на металле линии и детали инструментом с лицевой стороны. Завершающий этап работ связан с технологией *шлифовки* и *полировки*, сглаживавшей поверхность сосуда. Для обработки законченных участков применялись шлифовальные камни и другие природные абразивы (в частности, зола[666]), что придавало произведению торевтики законченный вид.

Техники изготовления в ювелирном искусстве Ахеменидов обладают своей спецификой, связанной с повышенной декоративностью этого вида прикладного искусства. Аналогично торевтике в ювелирном деле применялись методы литья по утрачиваемой модели, чеканки, выколотки, гравировки, шлифовки и

---

[663]*Armbruster B.R.* Technological Aspects of Selected Gold Objects in the Oxus Treasure // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. London: I.B. Tauris, 2010. P. 400.
[664] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 108, n. 24.
[665]См. подробнее: *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 405.
[666] Ibid. P. 406.

полировки. Для оформления украшений широко применялась технология *инкрустации (т.н. “champlevé”)*. Этот комплексный метод подразумевал создание специальных ячеек с помощью техники глубокой чеканки[667] или заранее подготовленных отсеков в форме для литья. Затем в эти ячейки крепили полудрагоценные камни, стекло или полихромные изразцы. В ювелирном искусстве Ахеменидов получила распространение и сложная техника *перегородчатой инкрустации (т.н.“cloisonné”)*, воспринятая персами из египетской художественной традиции. Данный способ декорации представлял собой рисунок из ячеек, созданных с помощью метода *пайки*. Мастер-ювелир напаивал тонкие перегородки (из проволоки или листового металла) на основу украшения, тем самым создавая ячейки нужной формы[668]. Для пайки использовался сплав с более низким уровнем плавления, чем основной металл, из которого выполнено украшение[669]. Иногда пайка использовалась для ремонта поврежденных во время литья или чеканки участков. Финальный этап инкрустации состоял из подбора вставки нужной высоты и формы для каждой ячейки и процесса крепления с помощью клеевой массы и т.н. «ювелирных стежков» (крючков из стенок перегородки)[670]. Материалом для цветной инкрустации служили ляпис-лазурь, бирюза, оникс, сердолик, горный хрусталь, а также цветная стекловидная паста[671]. Помимо инкрустации, для украшения гладких металлических поверхностей ювелирных произведений применялась техника *зерни*. Этот трудоемкий метод основан на пайке небольших равных фрагментов проволоки, которые при нагреве образуют круглые гранулы. Как правило, гранулы имеют один размер и находятся на одинаковом расстоянии друг от друга, что требует большого мастерства и аккуратности при пайке каждого зерна. В результате, техники изготовления торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов свидетельствуют о высоком уровне развития престижного искусства

---

[667] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 33.
[668] *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 401.
[669] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 135.
[670] См. подробнее *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 401.

и индустрии, изготавливавшей подобные произведения. Мастера должны были иметь широкий набор инструментов для работы с металлами, обладать специальными знаниями в этой области и большим опытом для создания столь качественных и сложных украшений и сосудов. Очевидно, что специализация мастеров-торевтов и ювелиров весьма ценилась при дворе, что позволяла регулярно получать заказы от «Великого царя» и его окружения[672].

Следует отметить, что художественный язык престижного искусства Ахеменидов восходит к новоассирийской торевтике и ювелирному искусству. Найденные в богатых «гробницах цариц» Нимруда ассирийские артефакты наглядно показывают ряд устойчивых мотивов и форм, которые будут восприняты официальными искусством персов. К их числу относятся тип несомкнутых браслетов с зооморфными наконечниками, витые спиралевидные браслеты, форма полусферических сосудов, образ оленя в мелкой пластике, мотив пальметты, мотив многолепестковых розетт, декоративный фриз с чередующимися пальметтами и цветками лотоса, мотив закусывающей край сосуда звериной головы, а также характерный тип декора в виде вытянутых и миндалевидных («ложчатых») лепестков[673]. Параллели обнаруживаются и в технологии декорации произведений престижного искусства (чеканка, выколотка, зернь, инкрустация). Действительно, преемственность ассирийскому имперскому искусству прослеживается в ахеменидской торевтике и ювелирном искусстве. Однако не следует забывать и о местной иранской школе металлопластики, которая получила свое развитие еще в эпоху мидийского царства (клад Зивие)[674]. По всей вероятности, персы восприняли новоассирийскую традицию через мидийское искусство, обогатившее его местными, скифскими и урартскими чертами. Именно это сложный сплав и повлиял на формирование художественного языка официального престижного искусства Ахеменидов.

---

[671] *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 402.
[672] *Hdt.* I. 136; *Xen.* Cyr. I.3.7, VIII.2.3-4.
[673] *Hussein M.M.* Nimrud: The Queens' Tombs / Transl. by M. Altaweel, Ed. by McGuire Gibson. Chicago, 2016. Pl. 123-124, 149-150, 35, 103d, 122, 69b, 184, 136, 139, 41.

Большой объем материала торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов диктует необходимость рассмотрения наиболее показательных образцов каждого типа из представленной выше классификации. Безусловным шедевром **ахеменидской металлопластики** является *золотой ритон с протомой крылатого льва* из Хамадана (Экбатан, **Рис. 3.68**). Поверхность конусообразного длинного рога украшена горизонтальными рядами канелюр из золотой проволоки. Этот мотив широко применяется и в декорации других ритонов. Венчик рога оформлен орнаментальными фризом с чередующимися пальметтами и цветками лотосами, близкий к ассирийским прототипам. Массивная протома изображает крылатого льва с раскрытой пастью, его иконография находит прямые аналогии в зооморфных образах из рельефов Персеполя (расположение и трактовка гривы, шерсти, округлые лапы с длинными когтями, строение ушей и сморщенного носа). Примечательно, что протома отделена от рога внутренней перегородкой[675], поэтому не имеет выходного отверстия-слива в груди или между лапами. Такая конструкция редко встречается в ахеменидских ритонах. Высокие скругленные крылья льва с прямым оперением в три ряда воспроизводят крылья из иконографии солнечного диска бога Ахурамазды. Они были выполнены отдельно и затем прикреплены к протоме. Не исключено, что этот золотой ритон был связан с царским заказом.

Из Экбатан происходит и *золотая чаша-кубок* с трехъязычной надписью царя Ксеркса (**Рис. 3.69**). Показателен характерный килевидный профиль сосуда с цилиндрическим венчиком и полусферическим основанием, расширяющимся кверху. Что касается декорации кубка, то она представляет собой традиционные для ахеменидской торевтики растительные мотивы, которые окаймлены канелюрами. В частности, вертикальные лепестки с миндалевидными выступами отходят радиальными линиями от центра сосуда, где расположена 12-ти лепестковая розетта. Этот характерный тип декора выполнен в технике чеканки,

---

[674] *Луконин В.Г.* Указ. соч. 1977. С. 100.
[675] *Taylor T.* International craft traditions // The Cambridge Ancient History: Plates to Vol. 4 / Ed. by J. Boardman. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 84, Fig. 106a.

выколотки и гравировки. Судя по наличию надписи, эта золотая чаша происходит из столичных мастерских, она могла служить царским подарком.

Ахеменидские амфоры на территории Ирана встречаются крайне редко. *Серебряный образец из Музея Тегерана* обладает весьма скромным оформлением (вертикальные лепестки с канелюрами, растительный фриз на плече) и простыми ручками[676]. Наиболее близкая к изображениям на рельефах ападаны Персеполя (делегация №6) *амфора* найдена в курганах некрополя Кукова могила (близ Дуванли, сер. V в. до н.э., Фракия, **Рис. 3.70**). Вероятно, эта серебряная амфора с позолотой происходит из центра империи. Аналогично иранскому образцу, при переходе плеча к тулову находится растительный фриз. Далее по выпуклой поверхности амфоры в зеркальном отражении выбиты два декоративных фриза из чередующихся пальметт и цветков лотоса. Разделителем служит регистр из плетенки (волнообразных переплетенных линий, т.н. «гильош»), которая встречается в памятниках из Марлика и Нимруда. Нижняя часть сосуда украшена вертикальными лепестками. Амфора и ее декоративные элементы выполнены в технике чеканки, выколотки и гравировки. Отдельного внимания заслуживают парные миксоморфные ручки амфоры (в одной из них находится отверстие для слива) с изображением крылатых рогатых львов, головы которых повернуты назад. Серебряные фигуры покрыты позолотой, контуры и орнаменты даны гравировкой. Амфора из Куковой могилы по своему художественному качеству может служить прекрасным образцом этого типа торевтики.

Полусферическая серебряная чаша из Британского музея[677] оформлена богатой декорацией в виде накладок из листового золота, прочеканенных штампом (**Рис. 3.71**). По утраченным частям видна техника пайки накладок в специально подготовленные углубления, повторяющие контур вставки. Под венчиком чаши расположен орнаментальный фриз с мотивом трехступенчатых башен. Далее следуют два ряда из 25-ти шествующих фигур «царских героев» в длинной персидской одежде (хорошо видны ряды драпировки) с колчаном за

[676] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 124, Fig. 126.

спиной. Их головы украшают цилиндрические короны. В правой руке помещено кольцо (вероятно, символ «хварны»), а в левой – цветок лотоса. В этой связи важно отметить, что иконография этих фигур в мельчайших деталях следует классическим образам «Великих царей» из официального искусства Ахеменидов. Между рядами фигур расположены фризы с многолепестковыми розеттами. Нижний регистр состоит из 9-ти птиц (скорее всего, уток) с поднятыми крыльями. Судя по контуру углубления, на дне сосуда находилась розетта. Анализ декорации этой чаши свидетельствует об активных процессах трансляции форм из монументального искусства в прикладные области художественной культуры Ахеменидов.

Золотой кувшин с ручкой из клада Окса выполнен в технике литья по утрачиваемой модели (**Рис. 3.72**). Характерный овальный профиль тела сосуда переходит в гладкое цилиндрическое плечо с коническим венчиком. Тулово кувшина украшено горизонтальными рядами ребер на равном расстоянии друг от друга. Примечательно, что этот рифленый декор также был сделан изначально в глиняно-восковой модели на токарном станке[678], а не методом выколотки. Не менее интересна отдельно отлитая восьмигранная ручка, припаянная к сосуду. Она завершается головой льва, закусывающего край венчика кувшина. Безусловно, этот мотив восходит к ассирийским образцам. Противоположный конец ручки оформлен розеттой, лепестки которой (как и грива льва) выполнены гравировкой. Сложность техники и высокий художественный уровень этого кувшина указывают на работу столичных мастеров.

Из клада Окса происходит и серебряная *зооморфная ручка* от сосуда, изображающая горного козла в прыжке (**Рис. 3.73**). Сохранились следы крепления у передней пары поджатых ног животного и часть четырехгранного стержня ручки у задних ног. Данный образец примечателен предельно натуралистичной трактовкой образа животного. Горный козел изображен в мельчайших деталях – гравировкой переданы ребра, мускулы ноги и длинная борода. Изогнутые рога,

---

[677] Ее происхождение неизвестно: BM 134740.

глаза, шерсть, копыта и уши козла покрыты позолотой. Очевидно, что сам несохранившийся сосуд, к которому крепилась эта полая ручка, был выполнен столь же тщательно.

В гробнице знатной персидской женщины (холм «акрополь», 3 четв. IV в. до н.э., **Рис. 3.74**) в Сузах была найдена in situ *серебряная неглубокая чаша* килевидного профиля. Судя по весу сосуда, она была выполнена в техники литья[679]. С внешней стороны дно сосуда имеет традиционную для ахеменидской торевтики схему декорации. В центре расположена 16-ти лепестковая розетта (как в рельефах Персеполя), от которой радиальными линиями отходят вытянутые остроконечные лепестки с канелюрами. Внутренняя поверхность дна чаши украшена типичным орнаментальным фризом с чередующимися пальметтами и цветками лотоса вокруг выпуклого круглого омфала. В результате данный столичный образец торевтики Ахеменидов указывает на стилистическое единство и унифицированную декорацию произведений древнеперсидской металлопластики[680].

Похожее решение имеет *серебряная фиала* из Амударьинского клада (**Рис. 3.75**). Центр сосуда с внешней стороны украшает 19-ти лепестковая розетта, окруженная незаполненной полосой. Далее следуют вытянутые узкие лепестки, радиально отходящие от розетты. Эта растительная флоральная декорация, широко представленная в прикладном искусстве Ахеменидов[681], выполнена методом выколотки и гравировки. В этой связи важно отметить, что встречаются также фиалы с аналогичным флоральным орнаментом (и миндалевидными выступами) из стекла[682]. Этот материал ценился наравне с драгоценными

---

[678] *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 405-406.
[679] The Royal city of Susa: Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre / Ed. by P.O. Harper, J. Aruz and F. Tallon. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992. P. 244.
[680] Аналогичное решение имеют чаши из клада Окса и гробниц Эрзинджана: Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 105, 104.
[681] О. Дальтон называет этот декор «лотосовидным»: *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 9, № 19.
[682] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 91-93, Pl. 67/3; *Oliver Jr. A.* Persian export glass // Journal of Glass Studies, Vol. 12, 1970. P. 9-16.

металлами, так как технология его изготовления была сложной и дорогой в эпоху Ахеменидов[683].

Замечательная *серебряная ложка* была обнаружена Д. Стронахом в богатом кладе возле «павильона В» в Пасаргадах. Ручка ложки имеет S-образный изгиб. Она завершается изогнутой головой утки или лебедя, так что клюв птицы соединяется с ручкой, образуя круглую петлю. Оперенье, ноздри и широкий клюв птицы выделены гравировкой[684]. Аналогичный декоративный мотив в виде головы птицы представлен и в каменном подносе из Персеполя[685].

Знаковым произведением **ювелирного искусства** Ахеменидов является *золотой несомкнутый браслет* из клада Окса (**Рис. 3.76**), повторяющий образцы на рельефах ападаны Персеполя[686]. Гладкий омегавидный обруч браслета завершается миксоморфными фигурами грифонов с головой хищной птицы, львиным телом, крыльями и изогнутыми рогами. Профиль головы обнаруживает поразительное сходство с протомами грифонов из капителей Персеполя[687]. Это украшение демонстрирует большие технические возможности и уровень мастерства столичных ювелиров. Фигуры грифонов были выполнены в технике литья по утрачиваемой модели, причем детали грифонов отливались отдельно (голова и шея полые, остальные части – цельные)[688]. Обруч браслета также был отлит. Очевидно, что декоративные задачи определили и обобщенную орнаментальную трактовку образа грифона. Для оформления фигуры использована комбинированная техника перегородчатой инкрустации в сочетании с обычной инкрустацией. Голова миксоморфного существа, участки шерсти, мышц передних и задних ног сохранили ячейки различных форм для инкрустационных вставок. При этом отсеки были выполнены не чеканкой, а

---

683 Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 108.
684 *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 203, Fig. 86,5.
685 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 53/2, 54/2.
686 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 32.
687 Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 42.
688 *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 399.

заранее заданы в утрачиваемой модели для литья[689]. Оперение крыльев, шеи и груди грифонов украшено перегородчатой инкрустацией с ячейками, сделанными из напайной золотой проволоки. К сожалению, полихромные вставки не сохранились, за исключением небольшого фрагмента из лазурита в участке крыла[690]. Иконография грифона (трактовка передних лап, скругленных крыльев с прямым оперением, вытянутых ушей, острого клюва и загривка) полностью соответствует классическим канонам официального стиля Ахеменидов. Безусловно, этот золотой браслет является одной из вершин древнеперсидского ювелирного искусства. Столь массивный и богато декорированный браслет, вероятно, мог быть царским подарком (статусным предметом роскоши), а не просто украшением для повседневной жизни.

Не менее примечателен *золотой торквес* из погребения знатной персиянки в Сузах. Он был выполнен в технике литья по утрачиваемой модели[691]. Ее круглый, а не витой обруч декорирован ребрами. На концах торквеса представлены львиные головы. Аналогично браслетам они украшены вставками, а грива льва оформлена с помощью перегородчатой инкрустации. За зооморфными головами идет декоративный ряд с каплевидными вытянутыми ячейками, напоминающие позвонки животного. Раскрытая пасть льва, круглые поднятые уши, постановка глаз и сморщенный нос являются характерными чертами иконографии льва в изобразительном искусстве Ахеменидов. В этой связи примечательно, что аналогичная трактовка львиных голов появляется на трех *золотых торквесах* из Амударьинского клада[692]. Единственное их отличие – витой (в два/три оборота) спиралевидной обруч с прямыми ребрами (либо закрученными), который более характерен для ахеменидских торквесов. Помимо львиных голов гривны часто украшали головами баранов и козлов. Таким образом, торквесы являются логическим продолжением типа круглого браслета,

---

[689]На поверхности отсутствуют следы механической обработки: *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 401.
[690] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 64.
[691] The Royal city of Susa. 1992. P. 245, Fig. 171.

но в более усложненной форме. Образцы из погребения в Сузах и клада Окса указывают на наличие устойчивых общих стилистических черт у такого рода произведений. В случае браслетов и гривны из Суз можно говорить о работе одной мастерской.

Позднеахеменидская *золотая пектораль* из Музея Михо по своему уровню исполнения не уступает произведениям столичных мастерских. Однако данный тип пекторали (с застежкой и прямоугольной подвеской) ближе к египетскому ювелирному искусству, чем к образцам из рельефов Персеполя[693]. Пектораль состоит из трех частей: передняя полусферическая часть, задняя часть-застежка с наконечниками в виде утиных голов и прямоугольная подвеска с батальной сценой. Центральная передняя часть состоит из четырех регистров. Внешний фриз украшен трехступенчатыми башнями ахеменидского типа в лепестках, затем идет декоративный ряд из лотосов (восходит к египетской традиции), за ним следует широкий регистр из отдельных фигур всадников с луком или копьем (в зеркальном отражении) и внутренний фриз с зигзагообразным орнаментом. Не менее интересна прямоугольная подвеска, закрепленная на шарнире в середине пекторали (**Рис. 3.77**). В верхней ее части изображен крылатый символ бога Ахурамазды (поясная фигура и две пары крыльев), фланкированный геральдическими фигурами уток. Правая рука Ахурамазды представлена в традиционном приветственном жесте, в левой руке – цветок лотоса[694]. Нижняя часть подвески украшена сценой битвы: два всадника, вооруженные луком и копьем, настигли пешего воина. Слева композицию фланкирует, вероятно, фигура оруженосца-гвардейца. Показательно, что контурные изображения всадников обнаруживают поразительное сходство с персонажами батальных и охотничьих сцен из глиптики Ахеменидов[695]. С трех сторон подвеска окаймлена 16

---

[692] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. № 116-118; Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 153-155.
[693] *Bernard P., Inagaki H.* Un torque achéménide avec une inscription grecque au musée Miho (Japon) (information) // CRAIBL, № 4, 2000. P. 1374-1382, Fig. 3,6.
[694] Ibid. P. 1385-1386.
[695] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 413, 416, 418, 419, 421-422.

одинаковыми медальонами с обобщенным изображением поясной фигуры (видны тиара и длинные одежды) в полумесяце, возможно, восходящим к образу Митры. В этой связи важно отметить, что идентичный мотив многократно повторен в декорации пары *золотых медальонов*, найденных in situ в погребении из Суз[696]. Вписанные в круги шесть полуфигур в полумесяце также представлены в короне с одной поднятой рукой[697]. Сама техника перегородчатой инкрустации, в которой выполнена вся декорация пекторали, аналогична древнеперсидскому ювелирному делу. Тем не менее, среди полихромных вставок из бирюзы, сердолика и лазурита встречаются цветные стекла (одежда всадников, головы лошадей), относящиеся к позднеегипетской технике т.н. «стеклянной мозаики»[698]. По всей вероятности, эта уникальная золотая пектораль была выполнена по заказу если не самого царя, то придворной знати или сатрапа. Иконография, программа декорации и техника исполнения пекторали напрямую связана с традициями официального искусства Ахеменидов, которым следовал мастер-ювелир.

К числу столичных прикладных произведений Ахеменидов относится *серебряный умбон щита* (*или деталь упряжи,* **Рис. 3.78**) из клада Окса. В центре диска расположен круглый выступ с пятью отверстиями для крепления[699]. Основная часть умбона занята сценами верховой охоты, выполненной в технике выколотки и гравировки. Три всадника поочередно преследуют пару оленей, горных козлов и зайца. Движение двух охотников (с копьем) направлено вправо, последний же (с луком) обращен налево. Всадники изображены в мидийских одеждах (башлыки, опоясанные туники, штаны со складками), которые оформлены штриховкой, кругами или точками[700]. Рядом с седлами-чепраками с бахромой висят колчаны-гориты охотников[701]. Лошади изображены в летящем галопе с поднятыми не сомкнутыми передними ногами. Их хвосты подвязаны по

---

[696] The Royal city of Susa. 1992. P. 251, Fig. 179.
[697] Идентичный мотив встречается на подвеске с перегородчатой инкрустацией из Персеполя: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 43-10.
[698] Известна с эпохи Нектанеба II (сер. IV в. до н.э.): *Bernard P., Inagaki H.* Op. cit. P. 1389.
[699] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 13, № 24.
[700] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 45.

ахеменидской традиции. Трактовка копытных животных отличается тщательностью в деталях – изображены ребра, ветвистые и изогнутые рога животных и округлыми формами выделены мышцы ног. Один из пары оленей ранен копьем охотника, так же как и один горный козел. Маленький заяц бежит навстречу двум козлам. Его фигурка обнаруживает прямые параллели с мидийскими зайцами в серебряном блюде из Зивие, а также с образами из искусства скифских степей. Не исключено, что эта сцена изображает этапы охоты одного и итого же всадника[702]. Края диска украшены фризом из плетенки («гильош»). Примечательно, что все фигуры и декоративный фриз были позолочены. Аналогичный мотив верховой охоты на копытных встречается в ахеменидской глиптике[703].

К украшениям из клада в Пасаргадах относится *золотое ожерелье* (**Рис. 3.79**). Оно состоит из низки золотых кольцевидных бусин и ряда подвесок, изготовленных в технике литья[704]. Подвески представляют четыре типа изображений – голову льва, горного козла и перса в профиль, а также голову египетского бога Беса. В этой связи примечательно, что образ именно этого божества из Древнего Египта получил широкое распространение не только в ювелирных украшениях, но и в торевтике, глиптике, мелкой пластике и керамике Ахеменидов[705]. Причина столь высокой популярности этого образа в искусстве персидской империи объясняется защитными функциями бога Беса, оберегавшего от злых духов и физического вреда (покровитель матерей и солдат). По-видимому, в качестве апотропея изображение бога карлика Беса закрепилось в официальном искусстве персов, где его могли отождествлять с Митрой[706]. Подвески из Пасаргад представляют классическую иконографию этого божества с

---

[701] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 13.
[702] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 45.
[703] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 468, 494, 497, 501, 508.
[704] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 203, Fig. 86, 1-4.
[705] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 74, 101, 177, 205, 206, 264, 297.
[706] *Abdi K.* Bes in the Achaemenid Empire // Ars Orientalis, Vol. 29, 1999. P. 121.

гротескными чертами львиного лица анфас, густой кудрявой бородой, большими ушами и короной из перьев. Подвеска крепилась к бусине с помощью двух колец.

Не менее примечательны подвески с профилем безбородого перса, изображенного в мельчайших деталях. Отчетливо видны пряди волос, круглые серьги и цилиндрический головной убор (возможно, корона?)[707]. С той же тщательностью переданы зооморфные головы. Образ горного козла угадывается по двум рогам, изогнутым в противоположные стороны, длинным прямым ушам и острой линии носа. Львиные головы представляют характерную иконографию хищника с раскрытой пастью, сморщенным носом и длинной гривой. Следует отметить, что мотив отдельных зооморфных и миксоморфных голов (львов, горных козлов, грифонов) является распространенной темой в ювелирных произведениях Ахеменидов, а также встречается и в монументальном искусстве (изразцы из Суз)[708].

Из погребения в Сузах происходит и *пара золотых круглых сережек* (**Рис. 3.80**). Их несомкнутая форма и конструкция иглы со штифтом весьма характерны для данного типа. Внешний регистр декорирован крупными лепестками, в которые вписана пара лепестков меньшей формы. Внутренний фриз представлен овальными растительными элементами, образующими геометрический орнамент. Все декоративные ряды с обеих сторон выполнены в технике перегородчатой инкрустации (лазурит и бирюза). Внутренняя поверхность дополнительно украшена мелкой зернью. Не менее изысканны *золотые несомкнутые серьги* из клада Пасаргад (**Рис. 3.81**). Их сетчатые несомкнутые ободы сделаны из нескольких тонких проволок, места соединений которых замаскированы зернью. Внутри серьги находятся три ребристых стержня: на первых двух закреплены подвески в форме граната, на третьем – дисковидные подвески. По центру серьги свисает овальный кулон в виде шишки, внутри которого находится лазурит. Сетчатая оболочка кулона также украшена зернью.

---

[707] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 203.
[708] The Royal city of Susa. 1992. P. 230, Fig. 158; *Kantor H.J.* Op. cit. 1957. Pl. II, IV, VI.

Другая пара *золотых сережек* из Пасаргад состоит из трех регистров. Внешний обод выполнен из тонкой проволоки в виде 12-ти розетт (**Рис. 3.82**). Далее следовал центральный ряд из круглых дисков, окаймленных зернью. Внутренний фриз повторял решение центрального регистра, но в меньшем размере. В центре серьги оставалось пустое пространство. Под застежкой находился короткий стержень, на которой закреплены мелкие круглые подвески. Последняя пара *золотых сережек* из Пасаргад имеет несомкнутый обод из мелкой проволоки, которая образует орнамент в виде овальных листьев в местах переплетения (**Рис. 3.83**). Эти листья служили ячейками для инкрустации бирюзовой пастой[709]. Внутри поверхность серьги украшена зернью. А снаружи гранулы зерни образуют пирамидальные горки. В центре серьги находятся три подвески в виде бутона, которые были украшены цветной инкрустацией и зернью. Важно отметить, что схожие по декорации ахеменидские несомкнутые серьги были найдены в Сирии – одна из них напоминает цветок с лепестками (также снабжена тремя подвесками в виде лепестков), другая плоская серьга[710] украшена геральдической сценой: египетский бог Бес держит за рога двух горных козлов (иконография «повелитель животных»), за ними выбиты две птицы[711]. В результате, найденные в Иране ахеменидские серьги демонстрируют тонкую и изысканную ювелирную работу. В декорации преобладают растительные мотивы, для украшений широко применяется зернь.

Из сокровищницы Персеполя происходит *золотая бляшка* в виде идущего льва с раскрытой пастью, фигура которого выполнена в технике гравировки (**Рис. 3.84**). Трактовка шерсти, гривы, лап и мышц ног полностью соответствуют фигурам из львиных фризов в рельефах Персеполя. В составе кладе Пасаргад были найдены три *золотые подвески-колокольчики*. Первый колокольчик с утраченным языком богато украшен – сверху находится зубчатый фриз, центр подвески декорирован ромбами из гранул зерни, а нижняя граница колокола

---

[709] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 201, Fig. 85,3.
[710] Ее форма аналогична серьге из Персеполя: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 45-27.
[711] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 145, Fig. 176-177.

оформлена фризом из треугольников (также из зерни). Два других более простых колокольчика украшены только горизонтальными канелюрами. Аналогичная группа подвесок обнаруживается и в Амударьинском кладе[712].

Бляшки и плакетки широко представлены в составе клада Окса. В качестве образца синтеза официального стиля и скифо-сибирского кочевого искусства можно упомянуть *золотую плакетку-эгрет*[713](2 пол. IV в. до н.э.), изображающую фантастического миксоморфного крылатого льво-грифона с телом горного козла, изогнутыми рогами и заостренным хвостом. Общая стилизованная трактовка образа (мотив лежащей фигуры копытного с подогнутыми ногами, закругленные формы) обнаруживает параллели в скифском зверином стиле. Скорее всего, золотая плакетка была изготовлена в конце существования империи Ахеменидов на ее периферии, имевшей контакты со скифо-сакским кочевым миром. Показательна *золотая плакетка* из клада Окса (**Рис. 3.85**) в виде фигуры безбородого перса в зубчатой короне и характерных длинных одеждах (туника, кандис). Она изготовлена из листового золота в технике выколотки и гравировки, на обороте петли для крепления. Несмотря на небольшой размер, мастер с особой тщательностью передал детали – орнаментальный фриз короны, форму прически, линию бровей, круглую серьгу в ухе, шейную гривну[714], пальцы рук и линии драпировки на одеждах (горизонтальные канелюры). Правая рука приподнята (возможно, в приветственном жесте), в левой находится цветок (скорее всего, лотоса[715]). Несомненно, данная плакетка воспроизводит классическую иконографию «Великого царя» в сопровождении слуг (с лотосом и посохом в руках[716]).

Привлекает внимание и группа круглых золотых бляшек из клада Окса, служивших украшением одежды. Все они выполнены в технике гравировки и выколотки. Одна из них изображает *голову египетского бога Беса* анфас (**Рис.**

---

[712] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. № 150-155.
[713] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 145, Fig. 194.
[714] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 49.
[715] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 16, № 38.

3.86). Гротескные черты лица-маски божества близки к подвескам из Пасаргад. Бляшку окаймляет фриз из плетенки[717] (напоминает «гильош» из Марлика). Не менее интересны три *бляшки с одинаковыми образами крылатого льво-грифона*[718]. Все фантастические существа изображены в сидячей позе с головой, повернутой назад. Льво-грифоны вписаны в пространство круга, их передние лапы опираются на раму, создавая впечатление движения. Этому впечатлению способствует и узкий фриз-рама из вертикальных канелюр. Трактовка львиной головы, передних лап, хвоста с метелкой и оперенья крыльев в три ряда с полукруглым завершением полностью следует классической иконографии Ахеменидов в Персеполе (образы львов и сфинксов).

Продолжает мискоморфные образы *бляшка со сфинксом* (**Рис. 3.87**). Она представляет традиционную для ахеменидского искусства трактовку фигуры сфинкса с небольшой бородой в тиаре и с поднятой левой передней ногой. Аналогичное решение сфинксов встречается в рельефах Персеполя. Одна из з*олотых бляшек,* скорее всего, изображает полуфигуру Ахурамазды в крылатом диске (**Рис. 3.88**). Божество представлено в короне с поднятой рукой. Две пары крыльев являются нетипичными для иконографии символа Ахурамазды, но также встречаются в пекторали из Музея Михо[719]. Прямые параллели с квадратной плакеткой из «32-х колонного зала» Персеполя обнаруживает *изображение орла на золотой бляшке* (**Рис. 3.89**). Аналогично столичной находке, фигура хищной птицы представлена в геральдической композиции с раскинутыми крыльями и широко расставленными лапами. Над орлом парит диск. Этот образ мог олицетворять зороастрийскую хищную птицу (“vārəγna”) – носителя «хварны» [720], т.е. изображение на бляшке связано с символикой царской власти Ахеменидов. Завершает эту группу *золотая бляшка с контурным изображением всадника,*

---

[716] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 226, Pl. 140.
[717] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 47.
[718] Один из них исполнен более обобщенно: *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 16, № 30.
[719] М. Дьелафуа трактовал две пары крыльев как часть иконографии крылатых гениев: *Dieulafoy J.* Op. cit. 1893. P. 407. Но на бляшке явно виден диск – неотъемлемая черта образа Ахурамазды, что указывает на изображение божества, а не гения.

выполненным гравировкой. Одежда всадника состояла из опоясанной туники и штанов, украшенных штриховкой[721]. Голову венчает башлык. В его левой руке находится длинное копье. Конь изображен в летящем галопе с поднятыми передними ногами, его хвост перевязан, как на изображениях лошадей в ахеменидский рельефах[722].

Мелкая пластика завершает наш обзор ювелирного искусства Ахеменидов. Уникальная *золотая колесница* из клада Окса представляет собой квадригу и двух мидийцев (**Рис. 3.90**). Четыре лошади запряжены в упряжку, украшенную плоскими фигурными подвесками, которые напоминают плюмаж на царских лошадях в рельефах Персеполя[723]. Поводья из тонкой проволоки держит возничий, стоящий на колеснице. Пальцы его рук также выполнены из проволоки. Возничий изображен в опоясанной тунике с простым головным убором мидийского типа[724]. Круглый торквес из сложенной проволоки украшает шею возничего. Вторая сидящая фигура представляет знатного мидийца в длинной накидке со свисающими рукавами (кандис), его голову венчает башлык, окаймленный лентой[725]. Как и у возничего, шею мидийца украшает круглый торквес из проволоки. Передняя стенка кузова колесницы оформлена гравированной рамой в форме косого креста (имитация опорных стоек), внутри которого находятся треугольники с пунктиром. В центре креста находится вставка, изображающая голову египетского бога Беса (традиционный иконографический тип лица анфас с курчавой бородой и короной из перьев). Вполне возможно, наличие этого образа-апотропея указывает на то, что эта модель предназначалась для ребенка, либо служила вотивом[726]. Два больших круглых колеса имеют девять и восемь спиц, внешний обод колес оформлен напаянными гранулами зерни, расположенными на равном расстоянии. Это

---

[720] *Shahbazi A.S.* On Vārəγna the Royal Falcon // ZDMG, Vol. 134, 1984. P. 314-317.
[721] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 15, № 36.
[722] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 52.
[723] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 37.
[724] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 4, № 7.
[725] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 37.

оформление подражает реальной конструкции колес со штифтами, на которых крепилась шина. Колеса закреплены к колеснице с помощью стержня, припаянного к ее дну. На конце каждого колеса расположена бочонковидная ступица с лепестками, крепко соединявшая круглое колесо с осью. Важно отметить, эта модель по своей конструкции и декорации полностью соответствует аналогичным колесницам, представленным на рельефах ападаны Персеполя[727].

Столь сложная модель с обилием деталей потребовала большого мастерства ювелиров. Все лошади и фигуры возничих (полые внутри) выполнены из листового золота в комплексной технике выколотки с использованием чеканов специальных форм, а также гравировки для передачи деталей: черт лица, одежды, грив и голов лошадей[728]. Затем составные части фигур (две половины) соединяются с помощью техники пайки – в случае лошадей, ноги из проволоки отдельно припаяны к телу[729]. Вероятно, кузов колесницы (кроме боковых стенок) сделан из одного сложенного листа золота (отсутствие швов). Вдоль всего кузова расположен лист золота (закреплен заклепками) – т.н. «скамейка» для фигуры знатного мидийца[730]. Обе фигуры закреплены проволокой через отверстия ко дну колесницы. Несмотря на утраты (не хватает семи ног лошадей и одной спицы на колесе), эта модель является одной из вершин ювелирного искусства Ахеменидов. Данный образец сочетает в себе самые распространенные в ювелирном деле техники декоративной обработки листового металла (выколотка, гравировка, пайка, зернь). Безусловно, эта модель может считаться эталонным произведением мелкой пластики[731], показывающим большие достижения металлопластики и ювелирного искусства Ахеменидов в работе с объемными формами.

---

[726] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 223.
[727] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 52.
[728] *Mongiatti A., Meeks N., Simpson S.J.* A Gold Four-horse Model Chariot from the Oxus Treasure: a Fine Illustration of Achaemenid Goldwork // The British Museum Technical Research Bulletin. Vol. 4. 2010. P. 32, Fig. 7, 9-10.
[729] Ibid. P. 33.
[730] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 37.
[731] В составе клада Окса есть еще одна слабо сохранившаяся модель колесницы: Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 223, Fig. 400.

Подводя итог, следует отметить, что столичные произведения торевтики и ювелирного искусства Ахеменидов являются полноценной частью официального стиля. При всем многообразии форм, типов сосудов и украшений, памятники престижного искусства персов обладают одним важным качеством – стилистической однородностью. Большинство произведений объединяют общие изобразительные мотивы, декоративные принципы и техники изготовления. Очевидно, что большое значение для формирования престижного искусства Ахеменидов имела предыдущая мидийская традиция металлопластики, также как и новоассирийское имперское искусство, на образцы которого опирались персы при создании собственного художественного языка. Главное достижение престижного искусства Ахеменидов заключается в преодолении мидийского «смешанного стиля» периода Зивие и формулировке своей художественной программы и характерной образности, апеллирующей к древневосточному наследию, при этом не растворяясь в нем. Процессы грамотного отбора художественного материала и его органичного синтеза в полной мере относятся к официальному стилю Ахеменидов, проявившему себя и в прикладных формах.

Во многом официальный стиль предопределил характерные черты торевтики и ювелирного искусства персов. В первую очередь, единый стиль принес *унифицированный художественный язык* с общими принципами декорации (растительный и флоральный декор, миндалевидный орнамент, фриз с чередующимися пальметтами и цветками лотоса, розетты, «гильош» и др.). Кроме того, возникает *разработанная типология* украшений и форм сосудов с учетом их назначения. Престижное искусство официального стиля активно задействовало *иконографию* (*антропоморфные, зооморфные и миксомофрные образы*: символ Ахурамазды, образы «Великого царя», царской гвардии, мидийско-персидской знати с деталями одежд, «повелителя животных»; львы, быки, горные козлы, орлы, грифоны, льво-грифоны, крылатые рогатые львы и др.) и *отдельные сцены* из монументальной изобразительной традиции Ахеменидов, реализуя важную концепцию *синтеза искусств*. В этой связи весьма показательно, что часть произведений торевтики (амфоры, фиалы) и ювелирного искусства (браслеты,

торквесы и подвески с зооморфными головами) полностью воспроизводят образцы, изображенные на рельефах дворцов Персеполя, изразцах и статуи Дария из Суз. В художественном языке ювелирного искусства Ахеменидов прослеживаются *процессы трансформации* отдельных анатомических (позвонки кошачьих хищников, плечевые мышцы ног копытных) и флоральных элементов (лепестки цветка) в новые обобщенные декоративные схемы. Официальный стиль также задал *высокий уровень художественного исполнения* и технического качества столичных произведений торевтики и ювелирных украшений. Они могли быть выполнены только опытными мастерами с разнообразным набором инструментов (молотки, долото, зубила, чеканы, пуансоны, тигли, щипцы или клещи, шлифовальные камни), знаний, навыков и хорошо оборудованными мастерскими (печь с кузнечными мехами, наковальни, токарный станок)[732].

Следует отметить, что престижное искусство Ахеменидов служило *важным инструментом «иранизации» провинциальных элит*. Благодаря своей специфике и большей мобильности произведения малых форм способствовали интеграции местной знати в единое культурное пространство «персидского мира». В этом отношении значение престижного искусства Ахеменидов в возникновении *интернационального официального стиля* трудно переоценить. Именно торевтика и ювелирные украшения (как и другие прикладные виды искусства) получили самое широкое распространение на огромных территориях империи Ахеменидов, создав мощный импульс к развитию локальных художественных школ сатрапий. Западные (Анатолия, Фракия), северные (Армения), восточные (Бактрия) и южные (Египет, Кипр) провинции в большей или меньшей степени сохранили на своей территории памятники престижного искусства официального стиля. А некоторые из них – Анатолия, Армения и Бактрия с собственными развитыми традициями металлопластики создали свои локальные варианты официального стиля[733]. Таким образом, столичное престижное искусство персов обладает характерными чертами официального стиля Ахеменидов. Рассмотренные

---

[732] См. подробнее – *Armbruster B.R.* Op. cit. P. 407-408.

произведения могли использоваться в качестве образцов для торевтов и ювелиров в различных провинциях империи.

3.5 Выводы

Официальный стиль представляет собой результат развития искусства Ахеменидского Ирана в VI-IV вв. до н.э. Как любое художественное явление официальный стиль следует рассматривать не изолированно, а в контексте историко-культурных реалий 2 пол. I тыс. до н.э. Его возникновение обусловлено новыми политическими, идеологическими и пропагандистскими задачами, поставленными Ахеменидами перед древнеперсидским искусством. Несомненно, художественная программа официального стиля воплотила ключевые концепции идеологии «Великих царей», стремившейся создать в искусстве идеальную модель мироустройства «персидского мира» (см. раздел 2.2).

Символическое содержание образов царской власти в ахеменидской художественной традиции тесно связана и с авестийским мировоззрением, отраженным также в надписях персидских царей. Очевидно, что официальный стиль Ахеменидов свободно оперировал такими базовыми категориями как «форма» и «содержание»[734], причем последнее всегда определяло форму. Благодаря этой особенности искусству Ахеменидского Ирана удалось избежать эклектики. Отбор и синтез форм всегда согласовался с художественной программой, задававшей направление творческого поиска. Любое произведение Ахеменидов (будь то архитектура, скульптура или малые формы), взятое вне контекста, тем не менее, несет отпечаток исторической эпохи древнеперсидской империи и самобытные черты официального стиля как художественного феномена VI-IV вв. до н.э.

---

[733] *Melikian-Chirvani A.S.* Op. cit. 1993. P. 115-127.

[734] См.: *Feldman M.H.* Darius I and the Heroes of Akkad: Affect and Agency in the Bisitun Relief // ear Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter by Her Students / Ed. by J. Cheng & M.H. Feldman. Leiden and Boston, 2007. P. 265-266.

В данной главе были рассмотрены основные памятники дворцовых комплексов Ахеменидов в Пасаргадах, Сузах, Персеполе, царский некрополь в Накш-и Рустаме, а также столичные произведения прикладного искусства. В контексте исследования влияния официального стиля персов на художественную жизнь северных провинций следует сделать ряд важных замечаний об архитектуре Ахеменидов.

При рассмотрении официальной архитектуры Ахеменидов в памятниках дворцовых комплексов в первую очередь возникает вопрос о *градостроительных принципах*. Дворцовые комплексы в Пасаргадах, Сузах и Персеполе демонстрируют развитие градостроительных решений. Первая столица эпохи Кира II формулирует новые принципы *ансамблевого решения* Ахеменидов – дифференциация пространства с выделением районов с четко заданным назначением. Зонирование используется и в «районе дворцов», где постройки имеют определенное расположение в ансамбле в соответствии со своими функциями и отделены друг от друга открытыми участками[735]. В связи с Пасаргадами примечательно, что для дворцового комплекса использовался участок равнины под охраной отдельно расположенной крепости на холме Таль-и Тахт.

В классической архитектуре эпохи Дария I ахеменидское градостроительство обрело новые унифицированные черты. Царские комплексы в Сузах и Персеполе отличаются от Пасаргад выбором места для возведения дворцов. Можно сказать, что градостроительство эпохи Дария I задействовало раннеахеменидский опыт крепости Таль-и Тахта, придав ему новый масштаб. Ансамбли Суз и Персеполя возводились на природных возвышенностях (холме или основании горы), которые затем дополнялись искусственной террасой и фортификационными сооружениями. На таких изолированных, приподнятых над уровнем земли укрепленных площадках компактно располагались

[735] В этой связи невозможно согласится с мнением Э. Херцфельда о том, что планировка Пасаргад сводится к традиции «первых поселений кочевников»: *Herzfeld E.* Archaeological History of Iran, London, 1935. P. 28.

монументальные дворцы Ахеменидов. При единстве ансамблевого решения персам удалось сохранить дискретность пространства, что особенно важно для Персеполя с разными функциями построек и отдельных участков.

Следует отметить, что архитектура Ахеменидов является по сути дела *модульной системой*. В том смысле, что в основе ключевых элементов стоечно-балочной конструкции персидских построек можно найти *универсальный строго заданный модуль*, реализованный, прежде всего, в несущих частях – ахеменидский формат кирпича (32-35 х 33-35 х 8-9 см.) и опорах – соотношение диаметра к высоте колонны (1: 10-12). Эти модули служили фундаментальной основой для системы пропорций архитектурных сооружений Ахеменидов. В этом отношении древнеперсидская архитектура близка к греческому зодчеству, в котором также действует система модулей. *Конструкция построек* Ахеменидов, как правило, состоит из цоколя, портика, колонного зала и служебных помещений. *Основными строительными материалами* служат кирпич (сырцовый или обожженный – стены), камень (известняк – цоколь, колонны, лестницы, оконные и дверные проемы) и древесина (балки перекрытия, иногда фусты колонн и капители). Характерной чертой архитектуры Ахеменидов является *принцип планировки* со строгой симметричностью в расположении частей сооружения по центральной оси.

Материал столичной архитектуры Ахеменидов позволяет выделить ряд *важных типологий*, повлиявших и на провинциальные памятники северных областей империи. Для дворцового зодчества ключевой является *классическая типология дворца аудиенций* (ападаны) в Сузах и Персеполе[736]. Изучение особенностей этих построек позволяет выявить характерные черты официальной архитектуры Ахеменидов V-IV вв. до н.э. Классическая ападана представляет собой квадратное в плане сооружение, в центре которого находится квадратный

---

[736] О проблеме происхождения классической типологии ападаны см.: *Вергазов Р.Р.* Типология дворца-ападаны в классической архитектуре ахеменидского Ирана: проблема происхождения и развития // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Т.6 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб, 2016. С. 23-26.

36-ти (6х6) колонный гипостильный зал – характерный элемент классической архитектуры Ахеменидов. Как правило, ахеменидские гипостили обладают выраженной центрической композицией с несколькими осями входов. Гипостиль окружен с трех сторон 12-ти (2х6) колонными портиками, фланкированными квадратными помещениями-башнями. *Унифицированный тип башенного фасада*, появившийся во дворцах Пасаргад, стал главным принципом организации фасада классических построек Персеполя. Восприятию разных частей дворца способствует *принцип распределения разных форм баз колонн*, выделяющих гипостиль (ступенчатые базы) и портики (колоколовидные базы). С четвертой стороны ападаны расположены служебные помещения, соединенные с другими сооружениями. В результате официальная архитектура Ахеменидов создает уникальный дворец с открытыми во внешнее пространство фасадами, и в тоже время монументальными угловыми башнями, напоминающими крепостную архитектуру древнего Ирана (Манну и Мидии). Внутри ападаны расположен высокий гипостиль, полностью отвечавший функции парадного зала для царских аудиенций и других церемоний. Безусловно, классический тип ападаны является квинтэссенций конструктивных решений архитектуры Ахеменидов, а также отражает программу официального стиля.

Следует отметить, что типология ападаны оказала влияние на архитектуру дворцов-резиденций Ахеменидов. В частности, дворец «хадиш» Ксеркса (480-460-е гг. до н.э.) в Персеполе воспроизводит в уменьшенном масштабе ападану. При этом царская резиденция Дария в Сузах, обозначенная в царской строительной надписи как “ḫadiš” (DSf: 22,27), полностью следует традициям месопотамской архитектуры. По всей вероятности, изменения в типологии «хадиша» произошли в конце правления Дария I, когда уже частично была завершена персепольская ападана, на которую царские зодчие и ориентировались при создании нового «хадиша». Планировка центральной части дворца также состоит из 36-ти колонного квадратного гипостиля и унифицированного 12-ти колонного башенного фасада. При этом «хадиш» не имеет боковых портиков. Их место занимают внутренние помещения, среди которых выделяются квадратные в плане

четырехколонные залы. Вход на террасу с «хадишем» был оформлен парадной лестницей и квадратным четырехколонным павильоном (воротами), соединенным стеной с северной частью дворца. Вероятно, сам тип дворца “ḫadiš” подразумевал наличие монументальных ворот и это отчасти подтверждается и царской резиденцией Дария в Сузах и провинциальным комплексом Ахеменидов близ Гараджамирли[737].

Типология «хадиша» получила развитие и в позднеахеменидском зодчестве. Царская резиденция Артаксеркса II в Сузах названа в надписи на базе колоны как “ḫadiš” (A2Sd: 3). Она представляет собой симбиоз типологии ападаны с фасадами-портиками по трем сторонам дворца и классического «хадиша» с дополнительными симметричными помещениями вокруг гипостиля[738]. По-видимому, в позднеахеменидском зодчестве усложняется композиция таких дворцов, объединенных с рядом других построек (вероятно, сакрального назначения). Вполне возможно, что с классической эпохи типология «хадиша» также включала компактный регулярный сад («хадиш» и царские сады на месте «дворцов G и H» в Персеполе, дворец в Гурбан Тепе и огороженный участок Гараджамирли, резиденция Артаксеркса II в Сузах).

В связи с *четырехколонными квадратными залами* в боковых помещениях и воротах «хадиша» важно отметить, что именно этот тип компактных колонных помещений является *универсальным архитектурным объемом*, широко представленным в официальном зодчестве Ахеменидов V-IV вв. до н.э. Четырехколонные залы могут применяться как вспомогательные дополнительные помещения служебного назначения (церемониальные дворцы, резиденции), так и в качестве центральной части компактной постройки (типология входных ворот). Они встречаются и в дворцовой архитектуре («павильон B» в Пасаргадах; дворцы «тачара» и «хадиш», здание «гарема», царской сокровищницы, пропилеи Дария-

---

[737] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 8-17.

[738] См.: *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе близ Гараджамирли. К проблеме реконструкции и интерпретации // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №1, 2017. С. 121-122.

Ксеркса, трипилон, «незавершенные ворота», «дворец Н» в Персеполе; «ворота Дария» и, возможно, «здание III» из резиденции Артаксеркса II в Сузах) и в позднеахеменидском храмовом зодчестве (храмы в Сузах и Персеполе). Несомненно, в ахеменидской архитектуре существуют и модификации этого универсального объема в виде 6-ти (2х3) и 10-ти (2х5) колонных прямоугольных залов (царская сокровищница). Уже в раннеахеменидских постройках Пасаргад, в которых и возникли такие залы, появляются как 4-х колонные квадратные («павильон В»), так и 2-х колонные прямоугольные залы («павильон А»), получившие развитие и в постройках Персеполя (северо-западные помещения трипилона и два зала в обоих крыльях «гарема»). Тем не менее, широта применения четырехколонных залов в архитектуре Ахеменидов делает данный объем действительно универсальным и характерным решением официальных построек персов.

Не менее значима для официальной архитектуры Ахеменидов *типология входных ворот-пропилей.* Процесс развития персидских пропилей можно охарактеризовать как движение от прямоугольных ворот с 8-ми колонным залом в Пасаргадах («дворец R») к более компактным квадратным в плане пропилеям с *четырехколонным залом* (ворота Суз и Персеполя)[739]. В то же время, уже в раннеахеменидской архитектуре Пасаргад заложено два направления развития данной типологии, представленное «дворцом R» (отсутствие портиков) и «павильоном В» (наличие колонных фасадов, как в греческих пропилеях). В этом и заключается особая ценность искусства эпохи Кира II, предупредившего большинство открытий и достижений официального стиля. Опираясь на опыт Пасаргад, классическая архитектура Ахеменидов разрабатывает два варианта ворот в рамках этой типологии. *Первый вариант* представлен монументальными «воротами Дария» в Сузах (нач. V в. до н.э.), пропилеями Дария-Ксеркса (1 четв. V в. до н.э.), воротами близ «хадиша» (2 четв. V в. до н.э.) и «незавершенными

[739]*Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов и его отражение в искусстве северных сатрапий на материале архитектуры // Проблемы истории, филологии, культуры. №2, 2017. С. 297.

воротами» (сер. IV в. до н.э.) в Персеполе[740]. Их основу составляет компактный *квадратный четырехколонный зал*, входы в который оформлены *масштабными скульптурами*. *Второй вариант* связан с «воротами-пропилеями» в Сузах и зданием трипилона в Персеполе. Отличительными чертами этих построек является наличие *боковых вытянутых помещений* и организация фасадов *двухколонными портиками*, фланкированными башнями. При этом они сохраняют в своей основе квадратный четырехколонный зал (за исключением более упрощенных «пропилей» в Сузах)[741]. Главным декоративным элементом ворот являются *ступенчатые ниши*, восходящие к мидийской традиции. В результате официальная архитектура Ахеменидов предлагает свой разработанный тип входных ворот в виде отдельно стоящего здания, служившего парадным входом в дворцовый комплекс или его район.

В контексте наследия урартского зодчества следует выделить и типологию *ахеменидских башенных сооружений,* представленных практически одинаковыми башнями в Пасаргадах (т.н. «Зиндан-и Сулейман», VI в. до н.э.) и Накш-и Рустаме (т.н. «Кааба Зороастра», V в. до н.э.). В связи с ритуальными сооружениями важно отметить и *типологию позднеахеменидских храмов*. Несмотря на существующие различия в решении сузанской «айаданы» и «фратадары» Персеполя, в основе их композиции лежат общие черты: квадратный в плане 4-х колонный зал (целла), фасад-портик с боковыми башнями и коридоры вокруг зала. Безусловно, типология позднеахеменидских храмов окажет влияние на провинциальные сакральные постройки в восточных сатрапиях империи (Драангиана: Кух-и Ходжа; Согд: Сангир и Киндык тепе)[742].

Официальная архитектура Ахеменидского Ирана на основе синтеза различных строительных традиций создала свой собственный архитектурный язык, систему модулей, типологию, ордерные формы и декорацию. Церемониальная программа официального стиля получила воплощение в

---

[740] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Fig. 26, 59.
[741] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 297.
[742] *Кошеленко Г.А., Гаибов В.А.* Указ. соч. С. 81-82, 90-91, Рис. 11, 17-18.

конструктивных решениях и декорации дворцов столичных комплексов в Пасаргадах, Сузах и Персеполе. Вполне логично, что архитектура Ахеменидов повлияла на развитие провинциального зодчества сатрапий. При этом процесс влияния столичных архитектурных форм на местные традиции неминуемо порождал симбиоз двух культур. Во многом степень «иранизации» провинциальной архитектуры зависела как от развитости местных строительных школ, так и от уровня интеграции региона в официальную культуру персов.

Подводя итог, важно отметить, что официальный стиль сформировал самобытную художественную культуру Ахеменидского Ирана. За двести лет древнеперсидское искусство прошло долгий путь творческих поисков и развития, чтобы стать одной из ведущих художественных традиций в истории Древнего Востока. Значение официального стиля Ахеменидов заключается в создании подлинного имперского искусства, органично объединившего множество художественных культур подвластных народов, тем самым создав модель «персидского мира».

ГЛАВА IV. Художественная жизнь северной части ахеменидской империи

4.1. Северные сатрапии империи Ахеменидов и их «иранизация»

Северные провинции ахеменидской державы занимали обширные территории Закавказья от Большого Кавказского хребта на севере до реки Ботан (левый приток Тигра) и озера Урмия на юге, от юго-восточного побережья Черного моря и северной части Евфрата на западе до западного побережья Каспийского моря на востоке. Большая часть Закавказья была присоединена Киром II Великим к древнеперсидской державе в сер. VI в. до н.э. после победы над мидийским царством. Персидские владения на севере расширил царь Дарий I. Скорее всего, после скифской военной кампании 513-512 гг. до н.э. территории племен колхов были присоединены к империи Ахеменидов[743].

К началу правления Дария I территории Закавказья, вероятно, были разделены на две части: восточную и западную Армению[744]. После проведенных «Великим царем» реформ административное деление северной части империи сохранило двухчастную структуру. В Закавказском регионе появилась «главная сатрапия» Армения (13 и 18 округа по Геродоту) и две «малые сатрапии» (11 и 15 округ), которые, по-видимому, относились к «главной сатрапии» Мидии (**Рис. 4.1**)[745]. Скорее всего, эти «малые сатрапии» охватывали южную и северную часть западного побережья Каспийского моря: от Большого Кавказского Хребта и устья реки Алазани на севере до западных гор Эльбурса на юге, а также озера Урмия и Малого Кавказа на западе[746]. Как ни странно, на территориях этих сатрапий не было обнаружено значимых следов ахеменидского влияния на местную

---

[743] *Jacobs B.* Achaimenidenherrschaft in der Kaukasus-Region und in Ciskaukasien // AMIT 32, 2000. S. 93-100.
[744] Судя по Бехистунский надписи – *Jacobs B.* Op. cit. 1994. S. 183.
[745] *Strab*. XI. 13.2; *Jacobs B.* Op. cit. 1994. S. 184.
[746] *Ter-Martirosov F.I.* Die Grenzen der achaimenidischen Gebiete in Transkaukasien // AMIT 32, 2000. S. 246-248, Abb. 1.

материальную культуру[747]. Для нашей темы исключительную важность имеет «главная сатрапия» Армения (**Рис. 4.2**), памятники ее архитектуры и престижного искусства.

Административное устройство провинции Армения, вероятно, предполагало разделение на две «малые сатрапии»: западную и восточную Армению. Согласно Геродоту, *«западная Малая Армения»* (13 округ, Hdt. III.93.) занимала территории «Пактики, Армении и соседние области Черного моря». *«Восточная Малая Армения»* (18 округ) состояла из земель, заселенных племенами матиенов (хурритов), алародиев (урартов) и саспейров (**Рис. 4.3**)[748]. Помимо этого, одним из главных достижений скифского похода Дария I стало присоединение к Армении южных территории древней Колхиды в качестве «малой сатрапии»[749]. Однако «*малая сатрапия Колхида»* просуществовала всего полстолетия. После окончания греко-персидских войн в сер. V в. до н.э. племена, обитавшие севернее Большого Кавказского хребта, обрели относительную автономию от империи Ахеменидов. При этом колхи и другие местные народы продолжали выступать в качестве союзников персов и платить царю «добровольные дары» (Hdt. III.97). В результате сатрапия Армения представляла собой полиэтничный регион из двух административных единиц (запад и восток), которые сохранились вплоть до падения империи.

Художественная жизнь северных сатрапий будет рассмотрена нами в контексте процессов влияния официального стиля Ахеменидов на местные художественные традиции и важнейшей проблемы симбиоза культур. Для лучшего понимания специфики провинциального искусства северных сатрапий необходимо затронуть важную проблему интеграции этого региона в единое культурное пространство «персидского мира».

---

[747] *Knauss F.* Ancient Persia and the Caucasus // Iranica Antiqua, Vol. 41. 2006. P. 96, Fig. 23.
[748] *Hdt.* III. 94; *Дьяконов И.М.* Указ. соч. 1956. С. 355.
[749] *Брагвадзе З.* Иран при Ахеменидах и древняя Колхида // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. СПб., 2012. С. 380.

Рассматривая процессы *«иранизации»* в контексте северных сатрапий, следует отметить, что она имела свою специфику в каждом конкретном регионе. Для северной части империи можно выделить две основных области: *«главная сатрапия» Армения* и *северная периферия* – пограничные территории племен саспейров и колхов (будущие царства Иберии и Колхиды). Важно отметить, что *Армения* являлась регионом, отчасти интегрированным в иранскую культуру – поскольку с конца VII в. до н.э. эта область (урартское царство с центром в Тейшебаини) была присоединена царем Киаксаром к Мидии[750]. По-видимому, с этого времени территории Армении стали зависимы от мидийского царства, что способствовало распространению мидийско-иранской культуры в этом регионе. Унаследовав традиции древнего царства Урарту, Армения обладала развитой государственностью, историческим опытом мощной региональной державы с сопутствующими политическими институтами. В этой связи кажется закономерным, что при Ахеменидах в нач. IV в. до н.э. в сатрапии Армения правила местная династия Оронтидов (Ервандидов: 401-200 гг. до н.э.), имевшая тесные родственные связи с персами[751]. По всей видимости, основатель династии – царь Оронт I правил всей «главной сатрапией» Армения (401-360 гг. до н.э.), а его соперник в борьбе за царское расположение Тирабаз возглавлял более мелкую административную единицу «западной Малой Армении»[752]. Подобная структура управления сатрапией сохранилась вплоть до падения империи Ахеменидов.

Уровень интеграции армянских династов и сатрапского двора в ахеменидскую придворную культуру был достаточно высок. К числу методов «иранизации» правящей элиты Армении можно отнести смешанные династические браки (женитьба Оронта I на дочери царя Артаксеркса II – Родогуне[753]), а также заметное влияние официального стиля на местную художественную традицию, представленное целым пластом материальной

---

[750]*Дьяконов И.М.* Указ. соч. 1956. С. 318.
[751]*Strab*. XI. 14-15. К вопросу об иранском происхождении династии Оронтидов см.: *Payaslian S.* The History of Armenia: From the Origins to the Present. Palgrave Macmillan. 2007. P. 8-9.
[752] *Xen.* Anab. IV. 4.3-4; *Diod. Sic.* XV.8.3-4.

культуры VI-IV вв. до н.э.[754] В этой связи достаточно упомянуть органичный архитектурный симбиоз, возникший при перестройке урартских памятников в Эребуни, Алтын-Тепе и Аргиштихинили на основе типологии ахеменидских дворцов. Аналогичные художественные процессы «иранизации» происходят в торевтике и ювелирном искусстве Армении, воспринявшем традиции официального стиля Ахеменидов, в том числе и через памятники художественных школ Малой Азии (Каппадокии, Лидии, Ионии).

Северная периферия представлена территориями Западного Закавказья вдоль Кавказского хребта, заселенными племенами колхов и саспейров. Они находились на разных ступенях развития государственности и имели разный статус в административной системе империи. В это связи особый интерес привлекает древняя Колхида, находившаяся в VI-IV вв. до н.э. под перекрестным влиянием двух главных антиподов этого времени – древнегреческой и ахеменидской культур[755]. Возникший интерес к Колхиде объясняется ее выгодным географическим положением. Помимо выхода к Черному морю, ее территории соединяли Закавказье и степи Причерноморья по горным перевалам Большого Кавказского хребта, что способствовало росту торговых и культурных контактов через Колхиду. По-видимому, к кон. VI в. до н.э. колхи под влиянием греческой колонизации VII-VI вв. до н.э. переживали распад родоплеменных отношений и становление своих политических институтов[756]. После скифского похода Дария племена южных территорий Колхиды образовали «малую

---

[753]*Xen.* Anab. I. 4. 13; *Plut*. Artax. 27. 7.

[754]*Мнацаканян А.О., Тирацян Г.А.* Новые данные о материальной культуре древней Армении // Известия АН Арм. ССР. Общественные науки. №8. 1961. С. 72-78.

[755] О процессах и специфике греческой колонизации Колхиды см. – *Лордкипанидзе О.Д.* К проблеме греческой колонизации Восточного Причерноморья (Колхиды). Тбилиси: Мецниереба, 1977. Показательно, что колонии Колхиды были основаны Милетом – крупным восточногреческим центром Карии, а не полисами материковой Греции.

[756]*Лордкипанидзе Г.А.* Колхида в VI-II вв. до н.э. Тбилиси: Мецниереба, 1978. С. 14-19, см. также аргументы против возникновения государственности у колхов в эту эпоху – *Воронов Ю.Н.* Научные труды. Т.1. Сухум. 2006. С. 91-96.

провинцию» и, вероятно, непосредственно подчинялись сатрапу Армении[757]. Военные отряды колхов участвовали в греческой кампании Ксеркса как часть единого царского войска[758]. После греко-персидских войн эти племена формально признавали власть «Великого царя», но не платили обязательных податей, а лишь «добровольные дары»[759]. При этом Колхида оставалась сферой влияния империи Ахеменидов. Об этом свидетельствуют активные культурные и торговые контакты персов с колхами. Памятники престижного искусства Колхиды V-IV вв. до н.э. (ювелирные украшения и торевтика), найденные в богатых погребениях местной знати и кладах, также обнаруживают влияние официального стиля Ахеменидов на местную художественную школу.

Другая ситуация складывается с землями саспейров, которые находились южнее Большого Кавказского хребта у междуречья Куры, Иори и Алазани. У саспейров, по-видимому, были менее развиты местные политические структуры ввиду сохранения у них родоплеменного строя. Земли этих племен входили в состав империи Ахеменидов в качестве северной приграничной области «главной сатрапии» Армения (часть «восточной Малой Армении» – 18 округ). С учетом специфики развития местных институтов Ахемениды применили здесь модель «иранизации» с акцентом на большую аккультурацию. В частности, персы применили собственную унифицированную систему управления для административного контроля над этой областью. Это подтверждают археологические находки укрепленных центров (Сары Тепе, Гумбати) на территории Куро-Араксской низменности (западнее Мингечаура). Колоколовидные базы колонн и конструктивные особенности этих сооружений, восходящие к столичной архитектуре Ахеменидов, а также сообщения Ксенофонта свидетельствуют о существовании в этом приграничном регионе сети административных центров-резиденций персидских вельмож («комархов»),

---

[757] *Болтунова А.И.* Колхи и держава Ахеменидов (по данным Геродота) // Проблемы античной истории и культуры / Под ред. Б.Б. Пиотровского, Ереван, Т. 1. 1979. С. 51-54.
[758] *Hdt.* VII. 79.
[759] *Hdt.* III. 97.

управлявших данной областью[760]. Не менее примечательны памятники сакральной архитектуры в Самадло и капители из Зикхиагора, восходящие к ахеменидским прототипам. В результате большое количество персидских черт в материальной культуре северной приграничной области V-IV вв. до н.э. указывает на активные и во многом успешные процессы «иранизации» племенной элиты Восточного Закавказья.

Таким образом, сатрапия Армения представляет собой важный опорный регион империи Ахеменидов. Именно северные провинции защищали Ахеменидский Иран от вторжения скифских кочевых племен из Причерноморских степей. Поэтому одной из главных задач политики Ахеменидов в Закавказье стало обеспечение лояльности местных элит к персидской власти с помощью инструментов «иранизации». Это обстоятельство и обусловило высокий уровень интеграции местной знати Армении в придворную культуру Ахеменидов, оказавшей существенное влияние и на художественные традиции. В этой связи кажется закономерным, что Закавказье по количеству и качеству памятников искусства ахеменидского круга заметно выделяется на фоне других регионов древнеперсидской империи, предоставляя ценный материал для исследования провинциального искусства Ахеменидов.

4.2. Провинциальная архитектура Ахеменидов в сатрапии Армения

Архитектура является важнейшим стилеобразующим видом искусства в художественной традиции Ахеменидов. Во многом именно архитектура представляет собой квинтэссенцию официального стиля персов, поскольку она воплотила его программу в монументальных постройках из камня, кирпича и дерева. Архитектурное решение любого сооружения всегда несет в себе определенный культурный код, раскрывая через особенности конструкции и

[760] *Xen.* Anab. IV. 5. 9-10; *Knauss F.* Op. cit. 2001. P. 133.

планировки свое функциональное назначение, а также сведения о своей исторической эпохе, культуре и ее ценностях.

Архитектура Закавказья VI-IV вв. до н.э. представлена целым корпусом провинциальных памятников Ахеменидов в сатрапии Армения (**Рис. 4.4**), созданных под существенным влиянием унифицированных строительных принципов и типологии официальной архитектуры персов. Безусловно, памятники зодчества ахеменидского круга являются важным свидетельством воздействия столичной художественной традиции, а также маркером персидского присутствия в каждой из областей «главной сатрапии»[761]. В отличие от более мобильного прикладного искусства архитектурные формы намного труднее импортировать без участия столичных мастеров. Следует отметить, что обилие и относительно хорошая сохранность памятников архитектуры Закавказья VI-IV вв. до н.э. позволяет не только изучить особенности отдельных построек, но и рассмотреть данный материал в широком контексте развития архитектуры империи Ахеменидов.

Достаточный объем памятников провинциального зодчества в сатрапии Армения актуализирует проблему их классификации, а следовательно, ставит вопрос о критериях отбора этого материала. В качестве таких маркеров могут выступать характерные особенности официальной архитектуры Ахеменидов. К их числу относятся *типология, планировочное решение*, наличие *ордерных форм* (прежде всего, баз колонн колоколовидной или ступенчатой формы, а также капителей), а также *унифицированные строительные принципы* (система модулей, использование ахеменидского стандарта кирпича)[762]. Эти особенности вместе с находками материальной культуры (керамики как наиболее массового археологического материала) являются объективными критериями атрибуции построек древнеперсидской эпохой.

Исследование провинциальной архитектуры Ахеменидов в сатрапии Армения позволило нам классифицировать памятники по степени внедрения

---

[761] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 295.

столичных черт официального стиля в местное зодчество. Именно этот поход позволяет обоснованно выделить две группы памятников, находящихся на территории Закавказья. Географическая граница между ними проходит по озеру Севан и хребтам Малого Кавказа, что соответствовало северной части Урартского царства эпохи VIII в. до н.э. Скорее всего, эта граница совпадала и с расселением племен, отделяя алародиев и армян от саспейров. В результате наша классификация соответствует административному делению и, самое главное, культурной ситуации в разных областях Закавказья.

Согласно предложенной классификации *первая группа памятников* представлена постройками западной и восточной части сатрапии Армения (преимущественно область Армянского нагорья). Как уже отмечалось, этот регион являлся наследником богатой художественной традиции урартского царства[763], которое оказалось под властью Мидии. Эти исторические обстоятельства крайне важны для нашего исследования, поскольку они оставили заметный след в культуре этого региона. Влияние столичных памятников официального стиля на местную архитектуру создало особый вариант провинциального зодчества. Важно отметить, что в целом этот вариант отвечал общим тенденциям ахеменидской архитектуры в сатрапиях империи (например, Бактрии и Хорезме), но имел здесь свои характерные черты. Его специфика обусловлена процессами синтеза типологии и конструктивных решений официальной архитектуры Ахеменидов с местной урартской традицией и реминисценциями из мидийского зодчества. Данный синтез выражается в сохранении старой планировки урартских построек, которые адаптируются под ахеменидские гипостильные залы (основополагающего элемента официальной архитектуры персов)[764]. При этом использование урартских памятников накладывало свой отпечаток на композицию новых дворцов (отсутствие башенных фасадов-портиков, асимметрия в планировке, уменьшение количества

---

[762] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 298.
[763] И географически этот регион по большей части совпадал с территорией царства Урарту.
[764] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 298.

колонн и формы гипостиля), которые встраивались в уже существующий контекст постройки. В этой особенности новых дворцов можно заметить и мидийские черты местной архитектуры, которые актуализировались в новом контексте. В результате отражение официального стиля Ахеменидов в памятниках восточной и западной части сатрапии Армении происходило через призму местной развитой архитектурной традиции, обеспечивавшей баланс новых решений с локальными чертами. К *первой группе* относятся памятники ахеменидского круга в Алтын-тепе, Эребуни, Аргиштихинили, Огланкала и Ошакан.

Вторая группа связана с северной периферией сатрапии Армения (территории между Малым и Большим Кавказом, западнее Мингечаура до истоков р. Риони), заселенной племенами саспейров и колхов. Специфика развития местной культуры предопределила облик провинциальной архитектуры Ахеменидов в данном регионе, где еще в 1 пол. I тыс. до н.э. отсутствовали столь развитые строительные традиции[765]. Вторая группа является уникальным образцом провинциального зодчества империи, так как ее постройки отличаются прямой ориентацией на классические памятники официальной архитектуры Ахеменидов. В этой связи достаточно упомянуть о широком распространении колоколовидных баз колонн персепольского типа (ключевой маркер для нашей классификации) в сооружениях этого региона[766]. Местные постройки вельмож и родовой знати следовали типологии, планировке, конструктивным принципам и ордерным формам зодчества Ахеменидов, воспроизводя их как знак своего высокого статуса в иерархичной системе управления империи персов[767]. Помимо этого, архитектура укрепленных центров в северной приграничной области находит параллели в планировке ахеменидских построек в Бактрии, т.е. соотносится с общим развитием зодчества сатрапий[768]. *Вторая группа* включает ахеменидские постройки в Драсханакерте, близ Гараджамирли (Гурбан, Идеал и

---

[765]*Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 113.
[766] *Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* Op. cit. 2014. P. 199-202, Fig. 3.
[767] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 299.
[768]Там же; *Сагдуллаев А.С.* Усадьбы древней Бактрии. Ташкент: Фан, 1987. С. 45.

Ризван Тепе), Сары Тепе, Гумбати, Самадло, Цихиагора и Саирхе. Очевидно, что провинциальная архитектура северной периферии Армении в большей степени восприняла официальный стиль Ахеменидов, образцы которого нашли прямое отражение в постройках этого региона.

В соответствии с предложенной классификацией архитектура ахеменидского круга в сатрапии Армения будет рассмотрена по направлению с запада на север в двух следующих подразделах. Кроме того, внимание также будет уделено скальным памятникам из Тушпы.

4.2.1 Архитектура западной и восточной части сатрапия Армения

Первую группу открывает самый западный памятник Ахеменидов в сатрапии Армения – т.н. «*дворец-ападана» в Алтын-Тепе II* (**Рис. 4.5**), возведенный на месте бывшего урартского храмового комплекса Алтын-Тепе I («стандартный храм-башня» с колонным двором). После землетрясения (кон. VII в. до н.э.) этот центр был заброшен[769], но не забыт. По всей вероятности, во время лидийской кампании Кир II Великий с персидским войском проходил этот район (перед битвой при Птерии) и, скорее всего, видел остатки урартского комплекса в Алтын-Тепе. Именно это обстоятельство может объяснить поразительное сходство колонного двора храма башни в Алтын-Тепе и решение галереи гробницы Кира II в Пасаргадах. Столь точное следование урартскому прототипу (вплоть до количества колонн – см. раздел 2.1) не могло быть случайностью: зодчие Кира II знали об этом памятнике и задействовали его планировочное решение. Несомненно, комплекс Алтын-Тепе I сыграл важную роль в раннеахеменидской архитектуре.

На наш взгляд, вторичное персидское освоение холма Алтын-Тепе и строительство дворца совпадает по времени с возведением раннеахеменидского комплекса в Пасаргадах (540-530-е гг. до н.э.). Столь точная датировка ахеменидских построек в Алтын-Тепе основана не только на параллелях с

---

[769] *Mellink M.J.* Archaeology in Asia Minor // AJA, Vol. 66, No. 1, 1962. P. 79.

гробницей Кира II, но и на особенностях архитектуры самой «ападаны». Ахеменидская постройка в Алтын-Тепе II наглядно демонстрирует синтез двух строительных традиций. Дворец был буквально встроен в бывший урартский храмовый комплекс, используя стены священного участка, колонного двора и южные части служебных построек[770]. «Ападана» Алтын-Тепе представляет собой прямоугольный (44 х 25 м) в плане 18-ти (3х6) колонный гипостильный зал, возведенный из кирпича сырца на искусственной каменной террасе[771]. Такое решение гипостиля ближе к раннеахеменидскому зодчеству – колонному залу «дворца S» в Пасаргадах. И в тоже время, дворец Алтын-тепе напоминает мидийские прототипы (Нуш-и Джан Тепе), на которые, в свою очередь, ориентировались дворцы Кира II. Мидийские черты прослеживаются в отсутствии фасадов-портиков. Кроме того, гипостиль «ападаны» имеет выраженную осевую, а не центрическую композицию, так как в зал был всего один вход с северо-востока. Однако в случае Алтын-Тепе II можно говорить лишь о мидийских реминисценциях, поскольку археологически установлено отсутствие слоев времени царства Мидии на холме[772]. Скорее всего, колонны были деревянными или из кирпича-сырца, что в целом типично для зодчества данного региона[773]. Круглая ступенчатая форма каменных баз колонн (диаметр 1,5 м.) не характерна для персидских образцов (как, впрочем, и для мидийских), поскольку копировала местные прототипы[774].

Таким образом, «дворец-ападана» Алтын-Тепе II является самым ранним образцом провинциальной архитектуры Ахеменидов в этом регионе. На наш взгляд, этот памятник следует датировать раннеахеменидской эпохой, временем Кира II, когда персидское искусство только вырабатывало свою программу и художественные принципы. В этой связи неудивительно, что дворец Алтын-Тепе

---

[770] *Summers G.D.* Op. cit. 1993. P. 91-92, fig. 2, 4.
[771] *Özgüç T.* Op. cit. 1966. P. 44.
[772] *Summers G.D.* Op. cit. 1993. P. 95.
[773] Кирпичные стволы колонн встречаются в Тейшебаини: *Özgüç T.* Op. cit. 1966. P. 45.

в большей степени отражает особенности местного зодчества западной Армении, основанного на урартском и мидийском наследии. Композиция гипостиля дворца Алтын-Тепе II напоминает конфигурацию колонных залов «протоападан» в Пасаргадах, а также их мидийских прототипов. По всей вероятности, «ападана» Алтын-Тепе II служила важным провинциальным центром данного региона. Не исключено, что дворец мог использоваться в качестве главной резиденции сатрапа «западной Малой Армении».

К востоку от Алтын-Тепе на озере Ван располагается скальная крепость Тушпа – одна из столиц бывшего царства Урарту. На южном недоступном склоне горы Ван в прямоугольной нише была высечена *царская надпись Ксеркса I (XV)*. Эта трилингва является единственной скальная надписью «Великих царей» за пределами Ирана, что лишний раз доказывает особую значимость Армении для Ахеменидов. Помимо стандартной титулатуры и генеалогии Ксеркса (XV:1-16) надпись повествует о том, что царь Дарий I «сделал [или построил] много хорошего» (XV:17-20)[775] и приказал высечь эту нишу, а Ксеркс завершил дело отца, выбив надпись. Это клинописный источник косвенно указывает на активную строительную деятельность Ахеменидов в V в. до н.э. на территории Армении, что подтверждается и археологическими данными. В Ванской скале находится еще один уникальный памятник эпохи Ахеменидов – *скальная гробница «Малый Хорхор»*. Долгое время она датировалась урартской эпохой, однако ее планировка существенно отличается от урартских скальных гробниц[776]. Показателен выбор места: «Малый Хорхор» высечен в северо-западной части скалы над урартской гробницей царя Аргишти I (сер. VIII в. до н.э.), к нему вела отдельная лестница[777]. Планировка «Малого Хорхора» (**Рис. 4.6**) полностью следует принципам двухчастной организации внутреннего пространства скальной

---

[774]*Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 300. Некоторые базы из колонного двора храма, вероятно, были вторично использованы в «ападане»: *Karaosmanoğlu M., Korucu H.* Op. cit. 2012. P. 132-133, Fig. 8-9.

[775] Перевод по: *Kent R.G.* Op. cit. 1953. P. 152-153.

[776] *Köroğlu K.* New Observations on the Origin of the Single-Roomed Rock-Cut Tombs of Eastern Anatolia // Belkıs ve Ali Dinçolta Armağan / Ed. by M. Alparslan et al., Istanbul, 2007. P. 449.

гробницы Дария I в Накш-и Рустаме (нач. V в. до н.э.). Аналогично Накш-и Рустаму «Малый Хорхор» состоит из вытянутого прямоугольного вестибюля и четырех неглубоких погребальных камер с приступками, предназначенных для цист. Кроме того, вход в усыпальницу также ориентирован на юг. При этом фасад скальной гробницы «Малый Хорхор» продолжает урартские традиции простых входов-порталов, что делает данный памятник ярким примером процессов синтеза местного урартского наследия и столичных образцов официального искусства Ахеменидов.

Продолжает памятники первой группы бывший *урартский комплекс в Ошакане* (VII-IV вв. до н.э.), состоящий из крепости и дворца на северном склоне холма. Последний был частично перестроен в эпоху Ахеменидов[778]. Наибольший интерес привлекает восстановленная *«постройка 27»* в восточной части дворца. Она представляла собой прямоугольный в плане 8-ми (2х4) колонный зал (**Рис. 4.7**). Фусты колонн были деревянными. Туфовые базы колонн имеют цилиндрическую форму, характерную для урартского зодчества. Судя по находкам очага, ритуальных идолов и статуи, это помещение изначально служило святилищем всего комплекса[779]. В персидскую эпоху после пожара колонный зал был полностью восстановлен (добавлен новый очаг) и теперь использовался в качестве храма огня[780]. В целом архитектура колонного зала в Ошакане продолжает линию развития местного зодчества. Аналогичное решение имеет «помещение 25» (прямоугольный 8-ми колонный зал) урартской эпохи во дворце Ошакана. Однако использование колонного зала как целлы храма огня является, несомненно, характерной чертой ахеменидской архитектуры. В случае Ошакана можно констатировать процессы адаптации старых урартских форм под новое персидское содержание.

---

[777] *Пиотровский Б.Б.* Указ. соч. 1959. С. 209
[778] *Есаян С.А., Калантарян А.А.* Указ. соч. 1988. С. 112.
[779] *Ter-Martirosov F.* Op. cit. 2001. P. 155.
[780] *Есаян С.А., Калантарян А.А.* Указ. соч. 1988. С. 28-29.

Наиболее примечательным памятником первой группы является «*дворец-ападана» в бывшей урартской крепости Эребуни*, ставшей административным центром «главной сатрапии» Армения[781]. Эта постройка Ахеменидов, возникшая на месте урартского храма бога Халди, обладает необычной историей, отличающейся от большинства других памятников сатрапии Армения. Дело в том, что археологами было выявлено два персидских слоя (**Рис. 4.8**), соответствующих двум постройкам V в. и 1 пол. IV в. до н .э.[782] Первое сооружение («ахеменидский портик») было возведено из кирпича-сырца на месте урартского храма Халди, от которого сохранились участки юго-западных стен, южная башня (комната с пилоном) и характерные цилиндрические базы колонн. Скорее всего, персидская постройка V в. до н.э. повторяла планировку урартского памятника, добавив к нему еще один ряд колонн. Она представляла собой 12-ти (2х6) колонный портик, фланкированный с северо-запада стеной и урартской башней с юго-востока. Параллельно портику за его стеной располагалось длинное прямоугольное помещение. По-видимому, к V в. до н.э. относится и перестройка урартского дворца и создание на основе храма Суси нового *т.н. «большого храма огня»*. Для этого был снесен урартский перистильный двор, заложены входы из других частей дворца и сооружена стена рядом с входом в храм[783]. «Стандартный храм» Суси был близок к решению ахеменидских башен в Пасаргадах и Накш-и Рустаме, что позволило адаптировать его пространство под хранилище священного огня («атешгах»). Во внутреннем дворе располагался алтарь и скамьи для отправления культа огня.

Вторая персидская постройка IV в. до н.э. («дворец-ападана», **Рис. 4.9**) трансформировала «ахеменидский портик», добавив к нему еще 18 колонн. В

---

[781] Или, по крайней мере, «восточной Малой Армении». *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 299. Основанное на анализе текста «Анабасиса» Ксенофонта мнение К.Л. Оганесяна о локализации центров 13 и 18 округов в районе современных р. Ботан и г. Бакуракерта не подтверждается археологическими данными: *Оганесян К.Л.* Указ. соч. 1961. С. 75-76.

[782]См. подробнее: *Тер-Мартиросов Ф.И.* Типология колонных сооружений Армении ахеменидского периода // Научные труды. № 3, Гюмри, 2001. С 17-18.

результате перестройки появился 30-ти (6х5) колонный почти квадратный (29х33 м) в плане гипостильный зал[784]. В этой связи важно отметить, что общее количество и расстановка колонн в Эребуни следует планировке 30-ти колонного гипостиля дворца резиденции Кира II («дворец Р») Пасаргадах. В Эребуни применены квадратные базы колонн из туфа, состоящие из плинта и, видимо, плоского торуса – они также восходят к пасаргадским образцам. Эти параллели указывают на реализации в «западане» IV в. до н.э. в Эребуни «ретроспективного направления», характерного для столичных образцов позднеахеменидского искусства. При этом для ахеменидского дворца Эребуни существует и более ранний мидийский прототип: 30-ти колонный зал в Годин-Тепе II. Наличие скамей по периметру гипостиля и контрфорсов вдоль двух внешних стен «западаны» Эребуни также перекликается с композицией мидийского зала в Годин-Тепе. Скорее всего, близкое соседство с Мидией способствовало сохранению мидийских черт в местном зодчестве сатрапии Армении. Тем не менее, дворец в Эребуни в полной мере соответствует официальной архитектуре Ахеменидов и ее общим тенденциям IV в. до н.э. Сохранение юго-восточной квадратной башни эпохи Урарту не случайно – вероятно, она выполняла те же функции, что и угловые башни для царской охраны, фланкировавшие фасады классических дворцов Ахеменидов.

Несомненно, решение «западаны» указывает на высокий статус постройки, заказчиком которой мог выступать сатрап Оронт I. Большой гипостильный зал «западаны» Эребуни служил парадным пространством для официальных аудиенций и церемоний, в том числе и ритуальных. В пользу этого указывает трехступенчатый алтарь из кирпича-сырца со следами горения у южной стены гипостиля, который связан с иранским культом огня[785]. Сочетание официальных и ритуально-церемониальных функций в одной постройке дворцового типа не

---

[783] См. подробнее о «большом и малом храме огня»: *Оганесян К.Л.* Указ. соч. 1961. С. 88-96, 97-102.
[784] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 299.
[785] См.: *Оганесян К.Л.* Указ. соч. 1961. С. 80, Рис. 43.

противоречит архитектуре Ахеменидов, сохранившей аналогичные образцы и провинциальном зодчестве Драангианы[786]. Таким образом, «дворец-ападана» Эребуни является эталонным памятником первой группы. Его решение в целом соответствует общим чертам типологии ападаны, таким как гипостильное решение зала, его квадратная планировка, а также наличие выраженной поперечно-осевой композиции порталов[787]. При этом дворец в Эребуни органично сочетает ахеменидский гипостильный зал и элементы урартского храма Халди, продолжающие жить в новом архитектурном контексте.

К западу от Эребуни находится *ахеменидская постройка* в западной части бывшей урартской цитадели *Аргиштихинили* (IX-III вв. до н.э.). По всей вероятности, к персидскому времени относится вытянутый прямоугольный в плане 20-ти (2х10) колонный зал, возведенный в нач. V в. до н.э. на месте более раннего дворца (**Рис. 4.10**)[788]. Судя по цилиндрическим базам колонн урартского типа из базальта[789], они были повторно использованы персами в колонном зале. Другая часть баз имеет конусовидные пропорции, напоминающие очертания колоколовидных баз Персеполя. Аналогично Алтын-Тепе II дворец в Аргиштихинили находится вблизи у входа в комплекс. Зал имеет выраженную осевую композицию с двумя входами. Главный восточный вход оформлен парными проходными прямоугольными комнатами. С южной стороны зала находится параллельное прямоугольное складское помещение, а с севера – шесть поперечных вытянутых жилых комнат, которые выходят к крепостной стене с контрфорсами. Общее решение персидской постройки Аргиштихинили перекликается с мидийским зодчеством, а именно с прямоугольным 16-ти (2х8)

---

[786] Сакральная «постройка №3» эпохи Ахеменидов в Дахан-и Гулейман ориентируется на типологию дворца-ападаны: *Scerrato U.* Excavations at Dahan-i Ghulaman (Seistan-Iran). First Preliminary Report (1962-1963) // East and West, Vol. 16, No. 1-2. 1966. P. 15-18, Fig. 9-16.

[787] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 300.

[788] Датировка основана на анализе эламских клинописных табличек, найденных в Аргиштихинили: *Ter-Martirossov F.* Op. cit. 2001. P. 156. Маловероятно, что зал имел нечетное количество опор (21 колонну) – скорее всего, найденная колонна могла принадлежать более ранним слоям.

[789] *Тер-Мартиросов Ф.И.* Указ. соч. 2001. С. 16.

колонным залом в Годин-Тепе II, снабженным с юга дополнительными служебными помещениями. В тоже время, планировка и расположение колонного зала Аргиштихинили обнаруживает параллели с «западаной» Алтын-Тепе II. Так или иначе, архитектура новой постройки в большей степени ориентируется на традиции местного зодчества Армении. В Аргиштихинили персидский дворец морфологически связан с предыдущим урартским сооружением – вплоть до строительного материала, что не противоречило провинциальной архитектуре Ахеменидов в Армении. Персидская практика повторного использования древних урартских комплексов была продуктивной с точки зрения создания административных центров Ахеменидов на местах, имеющих значимость и запечатлевших историко-культурные достижения данного региона[790].

Завершает первую группу персидская постройка в *урартской крепости Огланкала,* основанной в VIII в. до н.э. Данный памятник представляет собой образец позднеахеменидской провинциальной архитектуры (период III: 380-330 гг. до н.э.)[791], когда в империи нарастали процессы децентрализации. На месте урартского дворца с внутренним двором в IV в. до н.э. начинается строительство нового сооружения, которое, к сожалению, так и не было завершено. В пользу этого свидетельствуют незаконченные стены из кирпича сырца и хаотично разбросанные незавершенные базы колонн на участке Огланкала III[792]. Вероятно, проект IV в. до н.э. подразумевал расширение южного внутреннего двора и создание на его основе прямоугольного в плане (23 х 27 м.) многоколонного зала (**Рис. 4.11**)[793]. Особого внимания заслуживают обнаруженные архитектурные фрагменты (каменные базы колонн, барабаны, торусы и плинты). Примечательны две незавершенные базы колонн характерной ахеменидской колоколовидной формы с плоским торусом, размер которых соответствует пропорциям баз из

---

[790] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 300.
[791] *Ristvet L. et al.* On the Edge of Empire: 2008 and 2009 Excavations at Oğlanqala, Azerbaijan // AJA, Vol. 116, No. 2. 2012. P. 339.
[792] *Dan R.* Inside the Empire: Some Remarks on the Urartian and Achaemenid Presence in the Autonomous Republic of Nakhchivan // Iran and the Caucasus 18, 2014. P. 340.
[793] Т.н. «помещение 1» – *Ristvet L. et al.* Op. cit. 2012. P. 339.

древнеперсидских построек северной периферии (Сары Тепе, Гумбати и Гараджамирли)[794] и поздним столичным образцам из Суз. На их поверхности отчетливо видны следы заостренного зубила, типичного для ахеменидской техники обработки камня. Кроме того, на базах и барабанах сохранились следы креплений (квадратные пазы), напоминающие технику «горизонтального анафиросиса» в колоннах Ахеменидов. Капитель состоит из простой круглой абаки с четырьмя выступами. Скорее всего, заказчиком этой постройки был представитель местной знати. В результате незавершенный колонный зал в Огланкале является знаковым памятником провинциального зодчества Ахеменидов, символизирующим падение древнеперсидской империи.

Таким образом, постройки первой группы образуют единый комплекс памятников, представляющих свой вариант провинциальной архитектуры Ахеменидов. С одной стороны, он соответствует общим тенденциям в зодчестве сатрапий, где, как правило, местные строительные традиции преобладают над персидскими чертами. А с другой, он обладает своей спецификой, обусловленной давними и тесными культурными контактами Армении с Ираном. Именно это обстоятельство определило облик памятников первой группы. Безусловно, местная традиция оказала ключевую роль в становлении архитектуры VI-IV вв. до н.э. в западных и восточных областях Армении. Ее характер имел двойственную природу, сформировавшись под влиянием зодчества царств Урарту и официальной архитектуры Ахеменидов.

Главными заказчиками этих сооружений были местные элиты. Очевидно, что провинциальная знать стремилась продемонстрировать в своих постройках развитые строительные традиции Армении. Это соответствовало принципу уважения к местным культурам, которого придерживалась внутренняя политика Ахеменидов в регионах. Однако «иранизация» проникла в культуру местных элит и оказала определенное воздействие на их предпочтения, в том числе, и в области искусства. Маркерами для архитектуры первой группы выступают планировка и

---

[794] *Ristvet L. et al.* Op. cit. 2012. P. 337, Fig. 13.

широкое применение многоколонных залов. На наш взгляд, распространение гипостиля в постройках данного региона связано с внутренними процессами местного зодчества, которое к сер. VI в. до н.э. обрело урартско-мидийский характер. Во многом консерватизм этой группы обусловлен не только местной развитой строительной традицией, но и прагматичной политикой Ахеменидов, направленной на трансформацию уже имеющихся комплексов в новые центры сатрапии Армения[795]. В этой связи урартские реминисценции является вполне логичным результатом этой политики. Отражение официального стиля в первой группе памятников можно охарактеризовать как баланс привнесенных архитектурных форм с традиционным зодчеством, определившим степень внедрения новых решений.

4.2.2 Ахеменидская архитектура северной периферии сатрапии Армении

Вторая группа начинается с пограничного (в географическом смысле) памятника между землями армян, алародиев и саспейров, в 135 км к западу от озера Севан. *Ахеменидский дворец в Драсханакерте* (**Рис. 4.12**) был возведен на вершине холма в V в. до н.э. Несмотря на многочисленные перестройки (в эллинистическую эпоху: II-I вв. до н.э.[796]), архитектура постройки в целом сохранила свой первоначальный облик. Квадратный в плане дворец (ок. 28 х 28 м) был выстроен из кирпича-сырца на дополнительном каменном цоколе[797]. Внутреннее пространство сооружения состоит из четырех квадратных и прямоугольных залов, окруженных с трех сторон вытянутыми узкими служебными помещениями-коридорами. Главные парные входы во дворец расположены с южной стороны. Примечательно, что в западном прямоугольном зале была найдена фрагментированная колоколовидная база колонны

---

[795] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 304.
[796] См. подробнее: *Тер-Мартиросов Ф.И.* Ширак в эпоху классической античности // Научные труды армяноведческого центра Ширака. Вып. 2, Гюмри, 1999. С. 38-42.
[797] *Ter-Martirosov F.* Op. cit. 2001. P. 158, fig. 4.

персепольского типа с характерным растительным орнаментом. Именно колоколовидные базы, как мы уже отмечали выше, служат одним из важнейших маркеров архитектуры северной периферии, что и позволило поместить дворец Драсханакерта во вторую группу. Вероятно, западные залы сооружения имели официальное дворцовое назначение. Находки курильниц и ритуальной пластики указывают на сакральные функции восточной части постройки[798]. Она состояла из квадратной (северной) и прямоугольной (южной) 4-х (2х2) колонной залы. Показательна техника мощения пола каменными плитами в восточных помещениях дворца в Драсханакерте, примененная также в сакральном колонном зале («помещение 27») Ошакана[799].

Именно в восточной части дворца было обнаружено большинство каменных баз колонн. Их можно условно разделить на два типа: упрощенные базы из квадратного плинта и округлого торуса[800] (близкие к «пасаргадскому типу») и композитные базы с плинтом, усеченным колоколом и торусом (**Рис. 4.13**). Второй тип с приземистыми пропорциями и лепестковым декором колокола является местной вариацией классических баз Персеполя эпохи Артаксеркса I, благодаря чему можно датировать этот памятник сер. – 2 пол. V в. до н.э.[801]. Планировка центральной части дворца с двумя прямоугольными четырехколонными залами обнаруживает поразительное сходство с композицией северных помещений «тачары» Дария I в Персеполе. Найденная параллель является не случайной, поскольку «тачара» также имела сакральное назначение[802]. Кроме того, четырехколонные залы Драсханакерта особенно актуальны в контексте ахеменидского храмового зодчества, где целлы храмов в Сузах и Персеполе также представлены аналогичными квадратными 4-х колонными

---

[798] *Тер-Мартиросов Ф.И.* Указ. соч. 1999. С. 35-36; Дворец с сакральными функциями встречается и в Эребуни, и в столичных памятниках Персеполя.

[799] *Ter-Martirosov F.* Op. cit. 2001. P. 155.

[800] Аналогичная база колонны были найдена в Сабатло (устье рек Алазани и Катехчая, северная периферия империи): *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 4, Abb. 5.

[801] Эту дату подтверждают и находки керамики (фиала и кувшин): *Тер-Мартиросов Ф.И.* Указ. соч. 1999. С. 35, 37.

[802] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 301.

залами, окруженными коридорами. В результате дворец в Драсханакерте обладает выраженными чертами классической архитектуры Ахеменидов как в конструкции, планировке, так и в оформлении баз колонн. Данный памятник свидетельствует о важных процессах творческой адаптации архитектурных форм официального стиля и возникновения симбиоза местной и ахеменидской традиции.

Эталонным памятником второй группы является *провинциальный дворцовый комплекс близ села Гараджамирли*, состоящий из дворца (*Гурбан Тепе*) и входных ворот-пропилей (*Идеал Тепе*). По периметру он окружен мощной стеной из кирпича сырца толщиной в полтора метра, за которой расположена служебная постройка (*Ризван Тепе*). На сегодняшний день ансамбль Гараджамирли является уникальным памятником провинциальной архитектуры Ахеменидов, поскольку в сатрапиях империи до сих пор не было обнаружено подобных ансамблей, созданных единовременно по столичным образцам Суз и Персеполя. Вероятно, строительство комплекса Гараджамирли относится к периоду 510-х – 450-х гг. до н.э. [803], т.е. велось синхронно с возведением классических ансамблей Ахеменидов в Сузах и Персеполе.

Масштабный *дворец на холме Гурбан Тепе* является ключевым памятником дворцового комплекса Гараджамирли. Данная постройка представляет собой почти квадратное в плане сооружение (65,50 х 62, 90 м[804]) из кирпича сырца, окруженное с трех сторон стеной, которая образует П-образное пространство внутреннего двора (**Рис. 4.14**). Главный фасад состоит из 12-ти (2х6) колонного портика, фланкированного по бокам двумя прямоугольными помещениями, кровлю одного из них поддерживают 4 (2х2) колоны. Центральное помещение дворца – классический квадратный в плане 36-ти колонный гипостильный зал (27 х 27 м) ахеменидского типа, который широко распространен в архитектуре персидской ападаны Суз и Персеполя. У задней западной стены гипостиля напротив входного портала был обнаружен пьедестал, вероятно, для тронного

[803] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 23.

места «Великого царя», что указывает на важную роль этой постройки, по-видимому, предназначавшейся для царских аудиенций и других церемониальных функций[805]. Аналогичные тронные места были найдены во «дворце Р» в Пасаргадах и ападанах Суз и Персеполя. Гипостиль дворца в Гараджамирли имеет выраженную центрическую композицию с пересекающимися осями входного портала по центру портика и боковых проходов в дополнительные помещения, что в целом характерно для столичных памятников дворцовой архитектуры Ахеменидов.

С трех сторон гипостильный зал огибает единый узкий коридор, прорезающий дворец по всей его ширине с юга на север. По бокам от гипостиля с севера расположены два симметричные квадратные в плане 4-х (2х2) колонные залы, которые находят прямые аналогии в официальной архитектуре Персеполя, и прямоугольное помещение, выходящее на фасад дворца. С юга находятся прямоугольное в плане 6-ти (2х3) колонное помещение, за ним следуют две небольшие прямоугольные комнаты и замыкает эту часть постройки прямоугольный 4-х (2х2) колонный зал, который фланкирует с юга портик. Западная часть дворца состоит из четырех основных помещений (с юга на север): прямоугольная 4-х (2х2) колонная комната, два симметричных квадратных в плане 4-х (2х2) колонных зала и прямоугольное 6-ти (2х3) колонное помещение. С запада и востока их огибают вытянутые узкие коридоры.

Базы колонн во дворце Гурбан Тепе можно разделить на два типа: базы колоколовидной (два западных 4-х колонных помещения) и квадратной (портик, гипостиль, южное и северо-западные прямоугольные 6-ти колонные помещения) формы (**Рис. 4.15**). Все они выполнены из местного светлого известняка[806]. Колоколовидные базы (диаметр 88 см.) состоят из круглого основания,

---

[804]Ibid. S. 11.

[805] *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе близ Гараджамирли. К проблеме реконструкции и интерпретации // Вестник Московского университета. Серия 8. История. №1, 2017. С. 112.

[806] Известняк добывался на каменоломнях у берегов реки Куры – см.: *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 113.

колоколообразного плинта, украшенного 26 пальмовыми листьями[807], и закругленного торуса. Профиль колоколовидных баз колонн при переходе в торус имеет S-образную форму (т.н. “cyma-recta”), идентичную персепольским образцам[808]. Следует отметить, что наиболее близкие параллели данным базам представлены во дворцах Дария и Ксеркса («тачара», «хадиш») V в. до н.э. в Персеполе. Кроме того, геометрические пропорции колоколовидных баз Гурбан Тепе близки к системе пропорционирования столичных образцов из Персеполя[809]. Квадратные базы представляют собой более простую ступенчатую конструкцию, состоящую из двух блоков известняка, завершающихся дисковидным торусом. Данный тип баз широко распространен в раннеахеменидских дворцах эпохи Кира II в Пасаргадах. При этом качество исполнения баз колонн весьма неоднородно, что свидетельствует о работе разных бригад мастеров. Наиболее высокое качество обработки демонстрируют все колоколовидные базы и часть квадратных баз колонн из гипостиля и портика. По всей вероятности, их выполняла приглашенная бригада опытных столичных мастеров, которые профессионально обработали камень. Вторая группа квадратных баз в остальных помещениях дворца отличается небрежностью в исполнении, нарушениями пропорций плит, нерегулярностью их размера[810], что указывает на работу неопытных каменотесов, возможно, из местных мастерских. Такая разница в исполнении также может быть объяснена спешкой в строительстве дворца, обусловленной визитом «Великого царя» или какими-либо другими обстоятельствами. Примечательно, что рядом с одной из баз колонн в портике был обнаружен фрагмент красной краски, что указывает на наличие полихромной раскраски архитектурных деталей, аналогично памятникам Персеполя[811].

---

[807] *Knauss F., Wicke D., Mehnert G., Ludwig N.* Ein Perserbau auf dem Ideal Tepe bei Karacamirli (Aserbaidschan) // ARTA 002, 2007. S. 24.
[808] *Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* Op. cit. 2013. P. 200.
[809] Соотношение максимальной ширины к высоте в Гараджамирли – 1,46, в Персеполе – 1,6: Ibid. P. 203-204.
[810] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S.15.
[811] *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе. 2017. С. 115.

Вероятно, фусты колонн дворца Гурбан Тепе были деревянными, поскольку не были найдены каменные барабаны колонн. Практика использования деревянных колонн встречается как в ахеменидских постройках в Закавказье, так и в трипилоне, «хадише» Персеполя и дворце Артаксеркса II в Сузах[812]. Что касается капителей, то, по-видимому, они были выполнены из известняка: среди более сотни фрагментов попадаются обломки, по форме[813] нетипичные для остатков баз колонн. Хотя не исключено, что они могли быть также из дерева. Сточено-балочная конструкция дворца завершалась деревянной кровлей – остатки обгоревшей балки были найдены во время раскопок дворца. Судя по диаметру баз колонн (согласно классическому модулю 1:10-12 в официальной архитектуре Ахеменидов), высота дворца составляла около 9 метров.

По своей типологии и симметричной планировке дворец в Гурбан Тепе напрямую связан с классическими памятниками дворцового зодчества Ахеменидов V в. до н.э. За основу архитектуры дворца была взята типология «хадиша» Ксеркса (1 треть V в. до н.э.) в Персеполе[814]. Архитектура дворца Гурбан Тепе фактически копирует композицию «хадиша», только в большем масштабе. Основные части дворца, такие как главный фасад с 12-ти колонным портиком (унифицированный тип башенного фасада), квадратный 36-ти колонный зал, который ориентируется на типологию гипостиля ападаны, а также боковые дополнительные 4-х колонные залы следуют архитектуре «хадиша» в Персеполе. Однако западная часть постройки Гурбан Тепе с 4-х и 6-ти колонными помещениями отличается от дворца Ксеркса. Скорее всего, эта часть дворца повторяет юго-западное крыло здания «гарема» позади «хадиша» с аналогичными тремя колонными залами. Наличие единой системы коридоров во дворце Гурбан Тепе отчасти напоминает планировку северо-восточной части дворца Артаксеркса II в Сузах, где позади 64-х колонного гипостиля во всю его длину расположен

---

[812] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 121; The Palace of Darius at Susa. 2013. P. 380.
[813] *Babaev I., Knauss F.* Die achaimenidische Residenz bei Karačamirli. Ausgrabungen auf dem Gurban Tepe und auf dem Rizvan Tepe // AMIT 42, 2010. S. 252, Abb. 18,5.
[814] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S.17, Abb. 26.

узкий коридор[815]. Кроме того, у этих двух построек есть еще одна общая черта – это наличие стен, примыкающих к боковым частям дворца и огораживающих его. Эта особенность придает конструкции дворца крепостной характер, полностью отсутствовавший в «хадише».

В результате дворец в Гурбан Тепе является крайне важной постройкой не только для провинциальной архитектуры севера, но и для всего официального зодчества Ахеменидов. Находка этого памятника позволяет говорить о существовании отдельной типологии дворца-«хадиша» в древнеперсидской архитектуре. Дворец в Гурбан Тепе полностью соответствует данному типу официальной резиденции, решение которой воспроизводит композицию классической ападаны. Типология «хадиша» всегда включала входные ворота (в данном случае, Идеал Тепе). Несмотря на свое провинциальное положение, дворец в Гурбан Тепе заполняет пробел в общем ряду типологии «хадиш», находясь между дворцом Ксеркса в Персеполе и резиденцией Артаксеркса II в Сузах. В этом и заключается особая ценность данной постройки, позволяющей исследовать последовательное развитие типологии «хадиша». На наш взгляд, в несохранившихся клинописных надписях на сбитых торусах баз колонн дворец Гурбан Тепе мог быть обозначен как “ḫadiš”. Монументальные архитектурные формы с ориентацией на классические памятники Ахеменидов в Персеполе, использование модульной системы (регулярный формат сырцовых кирпичей: 33 х 33 х 12 см[816]), наличие гипостиля и подиума для тронного места, высокое качество исполнения каменных колоколовидных баз колонн персепольского типа, унифицированный тип башенного фасада-портика, квадратные 4-х колонные залы – все эти особенности свидетельствуют о том, что дворец в Гурбан Тепе возводился зодчими «Великого царя» и был важным форпостом на северной окраине империи Ахеменидов.

Что касается садово-паркового искусства в комплексе Гараджамирли, то его реконструкция затрудняется отсутствием значимых следов ландшафтной среды.

---

[815] *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе. 2017. С. 116.

Очевидно, большой огороженный участок регулярной почти квадратной формы (ок. 450 х 425 м.[817]) ансамбля Гараджамирли походил для создания сада. Кроме того, за стенами дворца Гурбан Тепе находился компактное пространство П-образной формы, где также мог располагаться сад. Оба эти участка полностью соответствуют специфике древнеперсидского парадиза как огороженного стеной регулярного сада. Именно такой тип парадиза, по всей вероятности, должен был существовать в пространстве Гараджамирли. К сожалению, точное расположение сада в дворцовом ансамбле остается неясным. Палинологические исследования показывают, что в период VI-III вв. до н.э. климат данного региона был более мягким и благоприятным для роста различных видов деревьев и новых агрикультур (в частности, винограда и персиков), завезенных сюда, по-видимому, персами[818]. Развитой ирригационной системы с каменными каналами (как в Пасаргадах) здесь не требовалось, так как до сих пор на этом участке сохранилось множество артезианских источников, которые могли использоваться для полива сада. По всей видимости, сад-парадиз в комплексе Гараджамирли имел регулярную планировку с системой аллей между прямыми рядами деревьев и других посадок.

В 230 метрах к востоку от Гурбан Тепе находились *монументальные входные ворота в Идеал Тепе*. Они представляют собой почти квадратную (22 х 23 м) в плане постройку из кирпича сырца регулярной формы (**Рис. 4.16**). Главный восточный фасад оформлен 2-х колонным портиком, а противоположный южный портик состоит из четырех (2х2) колонн. Оба фасада ворот фланкированы квадратными угловыми помещениями, которые следуют унифицированной композиции башенного портика в официальной архитектуре Ахеменидов. Внутреннее пространство пропилей состоит из квадратного в плане 4-х (2х2) колонного зала, с севера и юга к нему примыкают боковые

---

[816] *Babaev I., Knauss F*. Op. cit. 2010. S. 247.
[817] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S.18.

прямоугольные комнаты. Оба портика и колонный зал расположены на единой центральной оси, которая дополнительно артикулирована широким интерколумнием. Внешние стены, которые соединяются с северной и южной частью ворот, сложены из кирпича сырца, кладка толщиной в 1,5 м[819]. Стены огораживали почти квадратный в плане большой участок внутреннего пространства дворцового комплекса. Найденные in situ четыре базы колонны имеют колоколовидную форму персепольского типа, они выполнены из местного известняка. Конструкция баз аналогична образцам из дворца в Гурбан Тепе. Поразительное сходство колоколовидных баз колон, украшенных пальмовидным орнаментом, обнаруживается с образцами из колонного зала дворца в Гумбати[820]. Мелкие следы работы зубилом в нижней части плинта и торусе[821], высокое качество обработки декоративных листьев указывает на работу приглашенных из центра опытных мастеров камнетесов. Отсутствие значимых каменных фрагментов архитектуры свидетельствует о том, что фусты колонн были деревянными, также как и капители. Учитывая диаметр базы колонны (89 см) и толщину стен ворот (1 м), приблизительная высота пропилей составляла около 6 метров[822].

Монументальные ворота в Идеал Тепе принадлежат к ахеменидской типологии пропилей, а именно ко второму варианту данного типа. У композиции ворот Идеал Тепе есть непосредственный прототип – здание трипилона в Персеполе[823]. Сравнение трипилона и пропилей Идеал Тепе показывает сходство в планировке и основных пропорциях сооружений, единственное отличие – четырехколонное решение западного фасада-портика пропилей. При этом монументальные ворота в Идеал Тепе лишены характерного архитектурного

---

[818] См.: *Kvavadse E.* Vorläufi ge Ergebnisse der palynologischen Untersuchungen. In: Babaev I., Mehnert G., Knauss F. Die achaimenidische Residenz auf dem Gurban Tepe // AMIT 41, 2009. S. 302-314.
[819] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 112.
[820] *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 90. Эта схожесть может быть объяснена работой одной и той же бригады приглашенных мастеров из центра.
[821] *Knauss F., Wicke D., Mehnert G., Ludwig N.* Op. cit. 2007. S. 25.
[822] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 113.

декора в виде ступенчатых ниш, которые были характерны для данного типа построек в Сузах и Персеполе. В результате пропилеи в Идеал Тепе служили главным парадным входом в дворцовый комплекс близ Гараджамирли[824]. Проход в пропилеях был сквозным, направленным по главной оси движения в сторону дворца Гурбан Тепе. В тоже время, в провинциальном варианте ахеменидской резиденции произошел вполне логичный отказ от идеи пропилей как отдельно стоящего здания, лишенного оборонительных функций. Эта черта может быть объяснена опасениями по поводу возможного набега кочевых племен скифского круга, что влекло за собой необходимость защищать дворец Ахеменидов. Тем не менее, пропилеи Идеал Тепе в полной мере отвечают основным конструктивным элементам и функциям парадных ворот в классической архитектуре Ахеменидов V в. до н.э.

Следует отметить, что дворцовый ансамбль близ Гараджамирли включает и еще одну *постройку в Ризван Тепе* (550 м. к юго-востоку от ворот, за стенами комплекса). Судя по сохранившимся руинам, она представляла собой большое здание из кирпича сырца, состоящее из системы симметричных квадратных помещений и соединительных коридоров. Археологами не было найдено ни одной каменной базы колонны. По всей видимости, эта постройка имела служебное назначение и использовалась как хранилище сельскохозяйственных продуктов[825] (по-видимому, большая часть из них являлась натуральной податью для «Великого царя»). В результате комплекс близ Гараджамирли может рассматриваться как полноценная продуманная в архитектурном смысле провинциальная резиденция Ахеменидов.

Таким образом, дворцовый комплекс близ Гараджамирли был важным для персов центром в этом пограничном регионе. По всей вероятности, данный ансамбль служил провинциальной резиденцией «Великого царя». Он отличался

---

[823] *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 9.
[824] *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе. 2017. С. 118.
[825] Судя по найденным фрагментам закрытых сосудов крупной формы – *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 19-20, Abb. 30-31.

масштабностью по сравнению с аналогичными памятниками персидского круга в северной периферии сатрапии Армения, и разумно предположить, что дворцовый ансамбль близ Гараджамирли в первую очередь возводился для самого «Великого царя», а не для местного сатрапа. В пользу этой точки зрения говорят большой размер дворца[826] и его прямая ориентация на классические дворцы V в. до н.э. в Персеполе, не испытавшая влияний местной строительной традиции, что отчасти может быть объяснено ее неразвитостью[827]. На наш взгляд, дворцовый комплекс близ Гараджамирли являлся частью продуманной строительной программы Дария I - Ксеркса, целью которой было обезопасить северные рубежи империи персов. Для этой цели была возведена целая группа крепостей в восточной части Закавказья вдоль Большого Кавказского хребта. Помимо Гараджамирли форпосты Ахеменидов могли также находиться в Сары Тепе и Гумбати. Не исключено, что дворцовый ансамбль Гараджамирли был изначально возведен для визита «Великого царя», который осматривал свои владения по пути от Гумбати и мог проездом остановиться здесь. В этой связи вполне логично, что для строительства царского путевого дворца были задействованы столичные зодчие и мастера-камнетесы, работавшие в традициях официального стиля Ахеменидов.

Памятники персидского круга в Гумбати и Сары Тепе представляют типологию укрепленной резиденции в провинциальной архитектуре северной приграничной области Закавказья (междуречье Куры и Алазани). По всей вероятности, они являются частью царской строительной программы Ахеменидов, целью которой было обезопасить северные рубежи империи от набегов кочевых племен. По-видимому, ахеменидские форпосты вдоль Большого Кавказского хребта строились по схожим строительным проектам, что и объясняет близость их архитектурных решений. В долине реки Алазани был возведен *ахеменидский центр* в *Гумбати* (2 пол. V-IV вв. до н.э., **Рис. 4.17**). К

---

[826] Дворец в Гурбан Тепе по своим размерам больше «хадиша» царя Ксеркса в Персеполе. Маловероятно, что такая масштабная постройка могла принадлежать сатрапу в соответствии с его социальным статусом.

сожалению, от этого памятника сохранилась лишь южная часть – прямоугольное в плане вытянутое крыло с внутренними помещениями (прямоугольное вытянутое помещение №2 и три квадратные комнаты №1, 3-4[828]). В юго-западной части сохранился вход во внутреннюю часть форпоста, где мог располагаться двор. Проход фланкирован с востока компактным квадратным «помещением 3» с пилоном в центре, вероятно, служившим лестницей[829]. Примечательна также находка скамьи вдоль южной стены прямоугольного помещения («комната 2»), что указывает на значимость этой части южного крыла. Толстые стены постройки Гумбати сложены из кирпича сырца, размеры которого (32 х 32 х 12 см)[830] близки к ахеменидскому стандарту. С внешней стороны стены оформлены контрфорсами. С двух сторон крыло завершают квадратные башни. Вероятно, изначально они были на всех четырех углах постройки. Центр постройки не сохранился, по-видимому, там находился колонный зал. Это предположение основано на находках пяти фрагментов колоколовидных баз колонн персепольского типа с дисковидным торусом (**Рис. 4.18**), схожих с образцами из Гараджамирли и Драсханакерта[831]. Общее количество найденных баз колонн может указывать на наличие парадного входа с портиком в северной части постройки Гумбати[832]. Масштаб постройки и характерные черты архитектуры Ахеменидов указывают на то, что в Гумбати располагалась резиденция персидского вельможи или местного вождя, находящегося на службе у «Великого царя». Такие сооружения выступали в качестве укрепленных административных центров, обеспечивавших контроль над этим стратегическим приграничным регионом.

Памятник в Сары Тепе сохранился наполовину (**Рис. 4.19**). Вероятно, изначально он представлял собой большую квадратную в плане галерею,

---

[827] В этом регионе Закавказья постройки такого масштаба и сложности не встречаются в доахеменидский период. *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 113.
[828] Согласно принятым археологами обозначениям.
[829] *Furtwängler A.E., Knauss F., Motzenbäcker I.* Op. cit. 1998. S. 328.
[830] *Knauss F.* Op. cit. 2001. P. 126, Fig.3.
[831] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 302-303.

состоящую из примерно 22-х прямоугольных помещений[833]. Толстые стены галереи (ширина 1,6 м) возведены из сырцового кирпича, размеры которого (36 х 36 х 12/14 см)[834] также близки к ахеменидскому стандарту и кирпичам из Гумбати. По углам и середине внешних стен галереи расположены выступающие квадратные башни (сохранились три из девяти). По-видимому, главный вход в резиденцию располагался в центре восточной стены между двумя башнями. За галереей располагался двор и квадратное здание с центральным двух (или четырех) колонным залом, окруженным по периметру 12 помещениями со сквозным проходом[835]. В зале были найдены две колоколовидные базы колонн персепольского типа (диаметр 84 см) из местного белого известняка с декором в виде пальмовых листьев (**Рис. 4.20**)[836]. Аналогичные по форме, пропорциям и декорации базы найдены в Сузах, Персеполе, Гараджамирли и Гумбати. Кроме того, система пропорций баз колонн из Сары Тепе (соотношение ширины к высоте 1,66) полностью следует столичным образцам из Персеполя (1,61). Внешние стены галереи, как и центрального здания оформлены контрфорсами. Очевидно, памятник в Сары Тепе представляет собой тот же тип укрепленной резиденции с выраженными оборонительными функциями[837]. Особенности построек в Гумбати и Сары Тепе, на наш взгляд, позволяют выделить их в отдельную архитектурную типологию ахеменидских приграничных резиденций. Общие принципы планировки этого типа основаны на центральном колонном зале, окруженном по периметру мощной галереей с башнями. В этой связи показательно, что аналогичный принцип построения плана галерей вокруг двора распространен в архитектуре ахеменидских усадеб Бактрии (Кызылча 6)[838]. Кроме того, подобная планировка с центральным залом (или внутренним двором) и

---

[832] *Knauss F.* Op. cit. 2001. P. 129.
[833] См. реконструкцию Сары Тепе – Археология СССР: Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии / Под общ. ред. Б.А. Рыбакова. Т. 7. М., 1985. С. 130, Табл. XVI.
[834] *Нариманов И.Г.* Указ. соч. 1960. С.163, Рис. 1.
[835] Археология СССР: Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии. 1985. С. 44.
[836] *Нариманов И.Г.* Указ. соч. 1960. С. 164.
[837] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 303.
[838] *Сагдуллаев А.С.* Указ. соч. 1987. С. 45-46, Рис. 35.

окружающей галереей прослеживается и в других резиденциях Ахеменидов в сатрапиях Вавилонии (сооружения в Абу Кубур, Тель Губба II и Тель эд-Деим) и Ассирии (Тель Эс-Саидия III)[839].В результате этот тип не только находит параллели в столичном официальном стиле персов, но и отражает общие тенденции провинциальной архитектуры Ахеменидов.

К северо-западу от Сары Тепе находится *ахеменидский памятник на городище Самадло* (VII-II вв. до н.э.) у берегов реки Куры. Эта постройка представляет собой квадратное в плане башенное сооружение (нач. IV в. до н.э.) из светлого известняка с толстыми стенами (**Рис. 4.21**). Постройка в Самадло являлась центральной частью большой цитадели эпохи Ахеменидов, не дошедшей до наших дней. Башня построена на вершине западного холма, оформленного семью искусственными террасами (высота около 3 м). Их конструкция состоит из камня с деревянными бревнами (каркас) и забутовкой из гальки, по краям террасы облицованы каменной кладкой[840]. Подобное решение перекликается с ахеменидскими платформами в Сузах и Персеполе. К сожалению, на сегодняшний день сохранилась только восточная часть башни, но ее планировка реконструируется. Углы постройки и середины стен выделены контрфорсами. Внутри башни расположено квадратное помещение (целла), вход к которому предположительно находился с южной стороны[841]. Вероятно, эта постройка имела сакральное значение[842]. Сам материал и архитектура башни в Самадло находит прямые параллели в ахеменидских башнеобразных сооружениях «Зендан-и Сулейман» в Пасаргадах и «Кааба Зороастра» в Накш-и Рустаме. В то же время по соотношению ширины стен и размера целлы постройка Самадло ближе к пропорциям урартских «стандартных храмов-башен»[843]. Однако наличие контрфорсов в центральной части стен сооружения Самадло не встречается ни в

---

[839]*Blaylock S.* Tille Höyük 3.1: The Iron Age. Introduction, Stratification and Architecture / British Institute of Archaeology at Ankara Monograph. Vol. 41. 2009. P. 207, Fig. 8.37.
[840] *Гагошидзе Ю.М.* Указ. соч. 1977. С. 84.
[841]*Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 303.
[842]*Гагошидзе Ю.М.* Указ. соч. 1979. С. 41.
[843] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 303.

ахеменидских, ни в урартских башнях. Не исключено, что эта черта является местной упрощенной интерпретацией слепых окон в ахеменидских башнях, которые также углубляли боковые участки фасада. По всей вероятности, данный памятник испытал влияние официальной архитектуры персов, дополненной чертами урартских прототипов, в результате чего возник синкретический образец постройки башенного типа в провинциальной архитектуре Ахеменидов на северной окраине империи.

Вблизи от башни в Самадло на западном холме были найдены два уникальных *фрагмента рельефа из известняка*, по-видимому, украшавших несохранившийся дворец или часть храма (**Рис. 4.22**)[844]. Несомненно, две части рельефа относятся к одной композиции, изображавшей сцену охоты всадника на горного барана (или козла). Первый фрагмент представляет переднюю часть лошади, переданной в летящем галопе, а второй – переднюю пару ног лошади и заднюю пару ног преследуемого копытного животного, напоминающего козла или барана. В обеих частях рельефа линия земли трактована волнистыми диагональными штрихами. Сцены верховой охоты на горных козлов и оленей также изображены в верхнем фризе расписного керамического пифоса из Самадло[845]. На наш взгляд, данные рельефы относятся к позднеахеменидскому провинциальному искусству IV в. до н.э., а не к раннеэллинистической эпохе[846]. В пользу этой атрибуции свидетельствует сам сюжет – сцены охоты всадников на горных козлов широко представлены в официальном прикладном искусстве Ахеменидов (умбон щита из клада Окса и группа цилиндрических печатей[847]). Вполне возможно, что этот мотив был заимствован из произведений малых форм и воспроизведен уже в монументальном рельефе. Кроме того, арамейский документ сатрапа Арсама из Египта (кон. V в. до н.э.) повествует о возможности

---

[844] *Гагошидзе Ю.М.* Указ. соч. 1977. С. 84.
[845] Археология СССР: Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии. 1985. С. 88, Табл. XLII, 2-3,12.
[846] Там же, с. 92.
[847] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 288, 291, 396; *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 468, 494, 497, 501.

выполнения мастером Хинзани из Суз скульптуры всадника с лошадью, аналогичной другим скульптурам, которые изготовил этот мастер[848]. Этот источник указывает на существование в официальном искусстве Ахеменидов традиции конных статуй или рельефов с всадниками, которые могли перекликаться с образцом из Самадло.

Вторым важнейшим аргументом является стилистика этого памятника, находящая прямые аналогии в изобразительном искусстве Ахеменидов[849]. Мотив летящего галопа, наличие нагрудного ремня (часть конской сбруи) и анатомическая трактовка ног лошади и барана – все эти черты относятся к памятникам официального стиля персов. В результате рельеф из Самадло является единственным сохранившимся образцом ахеменидской рельефной пластики в провинциальном искусстве северных сатрапий. Особая ценность этой находки связана не только с ее редкостью, но и высоким качеством исполнения рельефа, свидетельствующим об уровне развитии местной художественной школы в IV в. до н.э.

К западу от Самадло располагается комплекс *в Цихиагора*. Большая часть построек Цихиагора относится к зороастрийскому святилищу раннеэллинистического времени (III-II вв. до н.э.). С севера комплекса сохранилась мощная стена с квадратными башнями и контрфорсами. Центральное место в ансамбле занимает квадратный храм огня с алтарем, окруженный с трех сторон стеной. Его планировка напоминает иранские прототипы[850]. К северной стене храма примыкает прямоугольное помещение (т.н. «дворец»), в руинах которого обнаружена *капитель с протомами быков* (**Рис. 4.23**). Безусловно, по своему решению данный образец восходит к ахеменидским капителям из Суз и Персеполя. Несмотря на разницу в размерах (столичные капители в три раза больше), система пропорционирования капители из Цихиагора полностью соответствует столичным прототипам из Персеполя. Соотношение длины

---

[848] *Roaf M.* Op. cit. 1980. P. 71.
[849] См.: *Farkas A.* Horse and Rider in Achaemenid art // Persica 4, 1969. P. 57-76.
[850] *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 108, Fig. 25, n. 50.

найденной капители (70 см) к ее высоте (40 см) составляет 1,75 (в персепольских образцах: 1,8), а высота (40 см) к ширине (25 см) – 1,6 (в капителях из Персеполя: 1,7)[851]. Аналогичная система пропорций применена и в провинциальных капителях эпохи Ахеменидов (IV в. до н.э.) из гор Султануиздага – сатрапия Хорезм[852].

При этом капитель из Цихиагора отличается более упрощенным стилем изображения протом. Из-за меньшего масштаба фигуры быков приближены друг к другу, так что их копыта соприкасаются. Кроме того, невысокие шеи быков не так явно выделяют пространство т.н. «седла» – здесь оно скруглено и вряд ли могло поддерживать продольную балку. Трактовка голов и передней пары ног фигур отличается обобщенностью форм и стилизацией. Небольшие рога быков из Цихиагора сильно скруглены (в персепольских капителях длинные рога были вставлены отдельно). Поджатые ноги быков изображены достаточно упрощенно, без анатомических деталей. Наибольшее сходство обнаруживается при сопоставлении голов быков капителей из Цихиагора и Персеполя. В частности, линейный рисунок надбровных дуг, носа и декоративный ряд шерсти за нижней челюстью напоминают столичные прототипы. Большие круглые глаза с заостренным внутренним краем, напротив, заметно отличаются от персепольских быков. Очевидно, что капитель из Цихиагора является произведением провинциального искусства северной периферии, выполненным местными мастерами. При сравнении, например, с бычьей капителью из Сидона (провинция Сирии) образец Цихиагора обладает большей индивидуальностью в своем художественном решении[853]. Тем не менее, использование единой системы пропорции и сходство целого ряда изобразительных черт указывает на хорошее

---

[851] См. также соотношение пропорций ширины головы к высоте капители (Цихиагора 1,75 х Персеполь 1,81): *Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* Op. cit. 2013. P. 204.

[852]См.: *Вергазов Р.Р.* Архитектурные детали из Султануиздага. К проблеме атрибуции, датировки и стилистики капителей // КСИА. Вып. 247. 2017. С. 286, 288-289.

[853]Капитель из Сидона выполнена столичными мастерами персов, вероятно, возводивших «ападану»: Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 41-42, Fig. 29.

знание памятников Персеполя местными мастерами, которые могли обучаться в столичной мастерской или по столичным образцам[854].

В Цихиагоре найдена и *колоколовидная база колонны* персепольского типа с дисковидным торусом (**Рис. 4.24**). Ее приземистые пропорции обусловлены усеченным колоколовидным корпусом, украшенным пальмовидными листьями. Однако система пропорций базы (ширина к высоте: 1,66) в полной мере отвечает соотношениям колоколовидных баз Персеполя. В результате находки архитектурных деталей в более поздних слоях Цихиагора свидетельствуют о существовании в этом городище в IV в. до н.э. ахеменидского дворца-резиденции, служившего одним из центров пограничного региона.

Последний памятник второй группы представлен *сакральной постройкой в Саирхе* (V-IV вв. до н.э.). От каменного храма сохранились *остатки капители* из известняка. Судя по найденным фрагментам (части головы), она была оформлена протомами быков[855]. Трактовка надбровных дуг и основания рога находит параллели в классических бычьих капителях из Персеполя. По всей вероятности, данная капитель изначально располагалась в колонном зале (целле) или портике храмового сооружения эпохи Ахеменидов в Саирхе.

Таким образом, вторая группа представляет собой уникальный репрезентативный корпус памятников, позволяющий исследовать проблему влияния официальной архитектуры Ахеменидов на местную строительную традицию. Несомненно, выделенные постройки второй группы предоставляют редкий для провинциального зодчества империи вариант прямого следования типологии, системе модулей, конструктивным приемам и ордерным формам столичных памятников Ахеменидов[856]. Именно эта особенность заметно отличает архитектуру северной периферии от зодчества остальной части сатрапии Армения. Важнейшими маркерами второй группы служат *колоколовидные базы*

---

[854] *Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* Op. cit. 2013. P. 209.

[855] Маловероятно, что они были украшены львиными протомами (редкими и для столичного зодчества Ахеменидов), как на реконструкции Ю.Н. Воронова: *Воронов Ю.Н.* Указ. соч. 2006. С. 100, Рис. 17,38.

колонн персепольского типа (пропорции, декорация), *применение модульной системы* (стандартный размер кирпича), *типология* (планировочное решения), а также *капители с протомами быков.* Обилие ахеменидских черт в памятниках второй группы указывает на особую значимость северной периферии для Ахеменидов. Скорее всего, это обусловлено стратегическим положением данного приграничного региона, служившего защитным барьером центральной части империи персов защитным барьером от воинственных кочевых племен скифского круга Восточного Причерноморья. В этой связи кажется закономерным распределение памятников, расположенных компактной сетью вдоль Большого Кавказского Хребта по среднему течению реки Куры. По всей вероятности, эти административные центры могли входить в строительные проекты царей Дария-Ксеркса, призванные укрепить северные рубежи империи[857]. Особенности архитектуры части построек второй группы (Гараджамирли, Сары Тепе и Гумбати) позволяет утверждать, что они были выполнены под непосредственным контролем столичных зодчих «Великого царя».

Специфика архитектуры второй группы связана с ее последовательной ориентацией на официальные постройки Ахеменидов в Сузах и Персеполе, а также на общие тенденции в провинциальном зодчестве сатрапий, реализованные в типологии укрепленных центров-резиденций. При этом местный компонент для второй группы остается слабовыраженным и на раннем этапе заменяется унифицированными принципами архитектуры Ахеменидов[858].

Столь успешное внедрение столичных образцов официального стиля может быть объяснено высокой степенью интеграции данного региона в административную систему империи из-за выбранной персами для этой области стратегии «иранизации»[859], направленной на большую аккультурацию локальных элит. Вторым важным фактором является невысокий уровень развития местной

---

[856] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 304.
[857]Опасения Ахеменидов не были напрасными – известен план скифов по вторжению в Мидию через северный регион после скифского похода Дария I: *Hdt.* VI. 84.
[858] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 304.

строительной традиции, не знавшей в доахеменидский период столь масштабных построек с колонными залами. Следует отметить, что приход вслед за персами официального искусства Ахеменидов в этот северный регион дал мощный импульс к развитию местной архитектуры, полностью опиравшейся на столичные строительные традиции. Но уже к IV в. до н.э. в северной периферии возникает своя художественная школа, не уступающая по уровню развития искусству других сатрапий. Этот процесс качественного перехода наглядно иллюстрируют более ранние памятники (Гараджамирли, Гумбати и Сары Тепе) и группа построек IV в. до н.э. (Самадло, Цихиагора, Саирхе). Архитектура последней группы отличается творческой переработкой исходных столичных прототипов и создает свой вариант провинциального зодчества, при сохранении системы пропорций и ключевых элементов построек официального стиля Ахеменидов. Такой уровень обращения с прототипами возможен только после смены нескольких поколений местных мастеров, изначально обучавшихся в столичных мастерских. Не стоит забывать и о приглашенных из Ирана опытных зодчих и мастерах-каменотесах, которые в ходе работы над памятниками V в. до н.э. северной периферии могли обучать первое поколение местных мастеров. Данная модель была весьма эффективной стратегией, способствовавшей распространению официального стиля в локальном искусстве сатрапий. Безусловно, архитектура Ахеменидского Ирана сыграла большую роль в становлении и развитии местных школ этих областей. Кроме того, наследие официального зодчества персов оставило заметный след в местной архитектуре эллинистического периода (кон. IV-II вв. до н.э.). Во многом памятники царства Иберии демонстрируют ахеменидские реминисценции спустя два столетия после падения древнеперсидской империи[860].

Подводя итог, важно отметить, что провинциальная архитектура северных областей империи имеет свой особый характер, проявляющийся по-разному в каждой из двух групп памятников. Предложенная классификация более полно

---

[859] *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов. 2017. С. 304.

раскрывает региональные особенности восприятия официального стиля Ахеменидов и его значения для местной архитектурной традиции.

4.3. Престижное искусство из северных сатрапий империи Ахеменидов

Металлопластика и ювелирное дело имеют давние традиции в прикладном искусстве древнего Закавказья. С первой четверти I тыс. до н.э. эти виды прикладного искусства начинают активно развиваться в рамках придворной художественной культуры Урарту, испытавшей заметное влияние ассирийской имперской традиции. В свою очередь урартское наследие сыграло определенную роль в формировании искусства царства Мидии (клад Зивие)[861]. После вхождения территорий Армении в состав империи Ахеменидов местные традиции торевтики и ювелирного искусства не прервались, а продолжали свое существование в новом художественном контексте, следуя образцам персидского официального стиля.

Что касается северной периферии, то в этом регионе Закавказья с нач. I тыс. до н.э. также существовала местная традиция металлопластики и украшений из бронзы. Она представлена памятниками колхидо-кобанской культуры (XII-VI вв. до н.э.), центром которой служило Западное Закавказье[862]. Однако по уровню развития эта художественная традиция уступала престижному искусству Урарту, что скажется на специфике местной художественной школы северной периферии. В этой связи кажется закономерным, что на рельефах ападаны в Персеполе в качестве даров «Великому царю» от делегации из Армении изображаются произведения торевтики: цилиндрические чаши и сосуды с парными ручками в виде грифонов (северная и восточная лестницы соответственно)[863]. Вероятно, металлопластика служила предметом особой гордости искусства сатрапии

---

[860] См. подробнее: *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 109-113.
[861] См. *Van Loon M.N.* Op. cit. P. 177-180.
[862] См. подробнее: *Воронов Ю.Н.* Указ. соч. 2006. С. 57-73.
[863] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 29.

Армения, дарившей свои произведения торевтики персидскому царю во время парадных церемоний в Персеполе. Обращает на себя внимание также схожесть форм сосудов (цилиндрические чаши) делегаций из Армении и Мидии, что может указывать не только на распространение единых канонов официального стиля Ахеменидов, но и на близость двух региональных школ металлопластики.

Корпус памятников престижного искусства персидского круга из северного региона империи (**Рис. 4.25**) территориально можно разделить на четыре группы: «западная Армения» (Эрзинджан, Эрзерум), «восточная Армения» (Аргиштихинили, Эребуни), северные приграничные территории саспейров (Цинцкаро, Ахалгори, Каншаэти, Казбек) и древняя Колхида (Саирхе, Вани, Мтисдзири, Ахул-Абаа и Пичвнари). В этой связи важно отметить, что при сопоставлении этих групп обнаруживается определенная закономерность, которая перекликается с предложенной нами классификацией архитектуры. В западной и восточной Армении престижное искусство представлено преимущественно произведениями торевтики (исключение – браслет из Хасан-Калы и пектораль Аргиштихинили). В то время как на северной периферии ювелирное искусство и металлопластика ахеменидского круга представлены в равной степени. Общее число обнаруженных предметов превосходит количество памятников западной и восточной Армении. Кроме того, именно из этого приграничного региона происходят редкие образцы стеклянных сосудов (Цинцкаро и Саирхе).

Все выше обозначенные памятники Закавказья датируются достаточно широко – периодом V-IV вв. до н.э., т.е. временем существования официального стиля персов, связанного с классическим и поздним искусством Ахеменидов. Причина такой датировки обусловлена стилистическим единством большинства произведений ахеменидского круга, выполнявшихся по классическим канонам официального стиля вплоть до падения империи. Широкой датировке способствует и отсутствие значимых эпиграфических данных. На наш взгляд, для уточнения датировки памятников прикладного искусства Закавказья необходимо учитывать общие тенденции развития официальной художественной традиции Ахеменидов. Окончательный процесс становления классических канонов

официального стиля происходит в персидском искусстве начала V в. до н.э. Для нашей темы важны изображения торевтики и ювелирных украшений на рельефах процессии данников эпохи Дария I в северной лестнице ападаны Персеполя (500-480-е г. до н.э.)[864], которая свидетельствует о возникновении интернационального официального стиля в искусстве сатрапий. Именно этот хорошо датированный памятник Персеполя позволяет определить верхнюю временную границу распространения официального стиля за пределы Ирана: около 510-500-е гг. до н.э. Крайне маловероятно, что раньше этого периода могли возникнуть прикладные произведения классического официального стиля в провинциях империи. В результате корпус памятников престижного искусства ахеменидского круга из Закавказья следует датировать периодом 500 – 330 гг. до н.э. Необходимо также учитывать, что произведения малых форм продолжают использоваться и после падения империи персов, их можно встретить в постахеменидских слоях III в. до н.э.

Что касается классификации материала торевтики и ювелирного искусства Закавказья, то во многом она совпадает с четырьмя зонами распространения этих изделий. Изучение региональной специфики памятников престижного искусства позволило нам выделить три основные группы. *Первая группа* объединяет находки произведений торевтики и ювелирного искусства из «западной Малой Армении» и «восточной Армении» (западная часть Армянского нагорья), обладающими общими чертами. Как правило, эти памятники относятся к производству местных мастерских (за исключением клада Эребуни). Специфика первой группы связана с прямым следованием классическим образцам официального стиля Ахеменидов V-IV вв. до н.э. Кроме того, в этих памятниках прослеживаются черты восточногреческой традиции металлопластики (влияние лидийской и ионийской школы торевтики). Эта особенность объясняется географической и культурной близостью этого региона Закавказья к Анатолийским провинциям («западная Малая Армения» граничит с сатрапией

[864] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 29, 32, 34, 37-38, 41, 43.

Каппадокия). Вероятно, большая часть предметов из клада в Эребуни являются импортами из восточногреческих провинций Малой Азии[865]. В результате первая группа представляет собой локальный вариант интернационального официального стиля с влиянием восточногреческого искусства Анатолии.

Вторая группа (условно *«иберийская»*) локализируется у истоков рек Иори и Арагви (Ахалгори, Каншаэти, Казбек), а также в районе среднего течения реки Храми (Цинцкаро). Престижное искусство персидского круга в этих северных приграничных областях представляет собой синтез местной традиции и официального стиля Ахеменидов, наиболее ярко проявивший себя в ювелирном искусстве. В то же время, большая часть находок из богатых погребений и кладов этого региона относится к локальной художественной культуре, обнаруживающей параллели и в искусстве соседней Колхиды[866]. Остается неясным точное происхождение ахеменидских произведений торевтики из Казбекского клада – они могли быть как импортами, так и военными трофеями[867]. Тем не менее, влияние официального стиля Ахеменидов отчетливо прослеживается в местных ювелирных украшениях, отличающихся особой изысканностью и сложностью в исполнении. Несомненно, местные мастера хорошо знали образцы официального искусства Ахеменидов и технику их изготовления, что позволило им создать в этих украшениях подлинный симбиоз двух художественных традиций.

Третья группа представлена находками на территории древней Колхиды (бассейн реки Риони: Мтисдзири, Вани, Саирхе; побережье Черного моря: Пичвнари, Ахул-Абаа). Уникальность этой группы обусловлена мощным греческим импульсом, прослеживающимся в местном искусстве. Колхида является вторым регионом империи (после Анатолии), где встречаются волны влияния эллинской и ахеменидской художественной культуры. Именно это обстоятельство предопределило характер памятников престижного искусства

---

[865] *Трейстер М.Ю.* Клад серебряных ритонов ахеменидского круга из Эребуни // Scripta antiqua. Т.3. М., 2013. С. 356, 358, 382.
[866] *Knauss F.* Op. cit. 2005. P. 198.

третьей группы, в которых сошлись местная традиция, официальный стиль Ахеменидов и греческое искусство (в его восточном лидийском варианте). Часть памятников персидского круга из Колхиды произведена в местных мастерских, что весьма ценно для исследования процессов влияния официального искусства Ахеменидов. При этом данный материал сочетает в себе черты восточногреческой традиции (провинциальное искусство Каппадокии, Лидии и Ионии). Ряд памятников из Колхиды являются подлинными образцами греко-персидского искусства. На материале колхидских изделий можно констатировать существование греко-персидского стиля в искусстве северо-западного региона Закавказья.

В следующих подразделах нами будут рассмотрен материал престижного искусства северных сатрапий империи, согласно предложенной выше классификации. В рамках нашей темы основной акцент будет сделан именно на тех произведениях торевтики и ювелирного искусства, которые в наибольшей степени отражают официальный стиль Ахеменидов или демонстрируют симбиоз двух и более традиций.

4.3.1. Престижное искусство из «западной и восточной сатрапии Армении»

Первая группа открывается самой западной точкой сатрапии Армения – *богатыми погребениями близ Эрзинджана*, где, скорее всего, была найдена группа из 9-ти серебряных произведений торевтики (ритон, фиала, цилиндрическая пиксида, плоское блюдо, три одинаковых чаши и пара ковшей)[868]. Крайне важным является то, что с древних времен вблизи Эрзинджана добывали серебро[869]. Этот факт может служить доказательством местного производства найденных серебряных образцов торевтики, выполненных из добытого поблизости сырья. При этом их художественные решения

---

[867] *Lordkipanidze O.* Introduction to the Caucasian Iberia and Its Culture of the Achaemenid and Post-Achaemenid Periods // AMIT 32, 2000. P. 10-11.

[868] *Özgüç T.* Op. cit. 1966. P. 65, *Summers G.D.* Op. cit. 1993. P. 89. Ныне в коллекции Британского музея (BM 123255-123256, 123258-123259, 123264-123265, 124081-124082).

свидетельствуют о прямом и существенном влиянии столичных произведений официального стиля Ахеменидов, что в целом характерно для памятников первой группы.

Самым значимым произведением торевтики из Эрзинджана является *позолоченный серебряный ритон с миксоморфной протомой грифона* (**Рис. 4.26**). Данный образец представляет комбинированную технику: фигурная протома была выполнена методом литья по утрачиваемой модели и затем закреплена к рогу ритона, декорация которого изготовлена методом выколотки и гравировки. Примечателен сложный миксоморфный образ рогатого крылатого грифона с львиными лапами, воспроизводящий ахеменидскую иконографию грифона из капители «незавершенных ворот» в Персеполе и омегавидного золотого браслета из клада Окса. В груди протомы между лапами находится характерное для персидских ритонов круглое отверстие для слива вина[870]. Вместо накладных вставок крылья здесь плоскостно изображены на спине протомы в виде трех рядов прямых линий оперения, традиционного для ахеменидского искусства. Шея грифона украшена ожерельем с миндалевидной подвеской, которая изначально была инкрустирована, возможно, драгоценным камнем[871]. Глаза грифона также были первоначально инкрустированы. Характерный изогнутый S-образный профиль рогов с ребрами и острые прямые уши грифона находят прямые параллели в омегавидном браслете из клада Окса. К сожалению, грива, располагавшаяся между двумя бороздками с гравировкой на шее, не сохранилась. От клюва грифона отходят полосы, разделяющие на две части (лоб и щеки) верхнюю часть головы. Поверхность обеих частей декорирована гравированными точками. Трактовка лап и стилизованных мышц (мотив цветочных бутонов) полностью соответствует иконографии грифона в искусстве Ахеменидов.

Высокий рог ритона украшен рядами горизонтальных канелюр. Декоративный фриз на венчике рога представляет традиционный мотив из

---

[869] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 146.
[870] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 42.
[871] Ibid.

чередующихся пальметт и цветков лотоса, дополненный третьим элементом – распускающимся бутоном. Тем самым, этот фриз иллюстрирует этапы созревания лотоса, имевшего важное символическое значение в изобразительном искусстве Ахеменидов. Отдельные участки серебряного ритона были выделены позолотой. Золочение сохранилось на кончиках рогов, бороздке под гривой, ушах, щеках, разделяющих полосах, приоткрытой части клюва, ожерелье, крыльях, стилизованных мышцах ног грифона и отдельных участках фриза венчика. Ритон из Эрзинджана был полностью выполнен в традициях официального стиля Ахеменидов, отразившегося в технике изготовления, иконографии миксоморфного грифона и декорации рога.

Серебряная фиала из Эрзинджана также представляет собой характерный образец ахеменидской торевтики (**Рис. 4.27**). Она выполнена в технике выколотки и гравировки. В центре фиалы расположен круглый омфал, который окружен незаполненной полосой. Далее следуют острые лепестки с гранью по центру, радиально отходящие от центра фиалы. Лучи лепестков завершаются миндалевидными («ложчатыми») выступами – традиционной орнаментальной формой металлопластики Ахеменидов. Между выступами изображены стилизованные цветки лотоса с расходящимися лепестками и каплевидной точкой, имитирующей бутон. Форма фиалы, ее килевидный профиль и система декорации с флоральными мотивами находит прямые аналогии в ряде других памятников металлопластики официального стиля Ахеменидов[872].

Цилиндрическая пиксида выполнена из листового серебра в технике выколотки (**Рис. 4.28-1**). Ее корпус украшен четырьмя горизонтальными канелюрами, а в центре круглого плоского дна пиксиды выгравированы два концентрических круга. Плоская круглая крышка прикреплена к корпусу с помощью длинного штифта, позволявшего крышке свободно двигаться по оси. Изначально ее внешняя поверхность была оформлена пятью декоративными

[872] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. P. 112, 114

ручками, от которых сохранились места креплений[873]. Наибольшие внимание привлекает внутренняя поверхность крышки с выгравированной композицией (**Рис. 4.28-2**). Она изображает женскую и мужскую фигуры, стоящие друг напротив друга. Женская фигура представлена в верхней накидке со свисающими рукавами и длинной складчатой юбке. Ее длинные волосы ниспадают вниз по спине, в ушах изображены круглые серьги. Выделяется также упрощенная трактовка черт лица с миндалевидными глазами, большим прямым носом и массивным подбородком. В левой руке женщина держит цветок (возможно, лотоса), а правая рука приподнята. Напротив изображена мужская фигура в длинной персидской накидке с меховой оторочкой и свисающими рукавами (кандисе), штанах и обуви[874]. Его голову венчает башлык, скрывающий волосы, уши и подбородок. Мужская фигура обладает схожими чертами лица с большим прямым носом и миндалевидными глазами. В левой руке он держит короткий композитный лук, а правой рукой протягивает женщине какой-то предмет (видимо, цветок).

Важно отметить, что фигуры выполнены достаточно обобщенно, местами с несоблюдением пропорций (особенно в передаче рук), что характерно для группы золотых пластин из Амударьинского клада. Вероятно, данная композиция изображает сцену из частной придворной жизни, что полностью согласуется с функциями пиксиды как хранилища женских украшений и косметики. Иконография этих образов находит прямые аналогии в греко-персидской глиптике, греческих перстнях-печатях (женский образ) и золотых пластинах (отдельные мужские и женские фигуры) из клада Окса[875]. По всей вероятности, если не вся пиксида, то изображение на ее крышке было выполнено восточногреческим мастером, следовавшим образцам классической иконографии Ахеменидов. В результате эта серебряная пиксида из всей группы в наибольшей

---

[873] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 43, Fig. 71.
[874] Ibid. P. 43.
[875] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 291, 515, 527, 529, 530-531, 546; *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 57-58 (№ 89,93), 60 (№ 103-104).

степени обращена в сторону искусства западных малоазийских провинций Анатолии.

Плоское серебряное блюдо из Эрзинджана изготовлено из толстого листа бронзы в технике чеканки. По своей форме и размерам оно напоминает фиалу из Эрзинджана, но лишено орнаментального оформления. Следы и вмятины в форме радиально расходящихся лепестков по центру плоского блюда, по-видимому, отпечатались от фиалы, которая долго лежала внутри этого блюда[876]. Данный памятник находит прямые аналогии в серебряном плоском блюде из тумулуса Икизтепе (сатрапия Лидия), что еще раз указывает на художественные контакты западной Армении с восточногреческими провинциями[877].

Из Эрзинджана происходят и *три глубоких чаши.* Все они выполнены из толстого серебряного листа методом чеканки. Данные чаши представляют типично ахеменидскую форму сосуда с полукруглым основанием, горизонтальной канелюрой на плече и расширяющимся кверху горлом. Примечателен также килевидный профиль чаш, весьма характерный для ахеменидских сосудов. В этой связи следует отметить, что чаши из Эрзинджана находят прямые аналогии как в бронзовых сосудах из Суз и Персеполя, так и в изображениях на рельефах лестницы ападаны Персеполя[878]. Этот тип металлических сосудов Ахеменидов, восходящий к позднеассирийской торевтике, оказал влияние на древнегреческую керамику Аттики IV в. до н.э., а именно на тип «чаш-каликсов» (“calyx-cup”)[879].

Пара серебряных ковшей завершает группу торевтики из Эрзинджана (**Рис. 4.29**). Вытянутые прямоугольные ковши с трех сторон ограничены невысокими бортами с рядами вертикальных канелюр. С одной короткой стороны ковши полностью открыты, а с противоположной скруглены. Скругленная часть оформлена декоративным мотивом (круг с острием), напоминающим очертания

---

[876] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 44.
[877] *Dusinberre E.R.M.* Op. cit. 2013. Fig. 73.
[878]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 110; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 68/1, 70.
[879] *Sparkes B.A., Talcott L.* Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. / The Athenian Agora, Vol. 12. Princeton, 1970. P. 121-122, n.56.

персика[880]. Весь орнамент выполнен методом выколотки. Важно отметить, что данные серебряные ковши обнаруживают сходство с каменными ковшами из Персеполя[881]. В результате группа памятников металлопластики из Эрзинджана свидетельствует о принятии классических канонов официального стиля Ахеменидов местной школой торевтики. Практически все произведения из Эрзинджана находят аналогии в древнеперсидском престижном искусстве, что указывает на успешную «иранизацию» местной художественной традиции, создававшей памятники интернационального официального стиля Ахеменидов. Что касается пиксиды и блюда, то их связи с греко-персидским искусством западных сатрапий кажутся закономерными в условиях стилистической близости обеих школ к имперскому искусству персов.

Близ Эрзерума в кургане Хасан-кала был обнаружен *золотой несомкнутый браслет* (V-IV вв. до н.э.)[882]. Данный памятник выполнен в технике литья по модели. Гладкий обруч имеет круглый профиль. Концы браслета оформлены изображениями голов рогатых львов. Детали трактовки львиной головы (посадка глаз, моделировка надбровных дуг и лба, строение верхней челюсти) обнаруживают параллели в паре золотых браслетов из погребения в Сузах. Главное отличие заключается в решении сморщенного носа и длинных острых ушей, прижатых к голове. Кроме того, образ льва здесь дополнен изогнутыми ребристыми рогами, поставленными близко друг к другу и также прижатыми к голове. При этом аналогичный миксоморфный образ рогатого льва встречается на наконечниках золотого несомкнутого браслета из клада Окса (BM 124034), который, несомненно, является столичным произведением Ахеменидов. Позади львиных голов расположен участок лохматой гривы кошачьего хищника с центральным пробором и ниспадающими локонами волос. Эта деталь имеет принципиальное значение, поскольку полностью соответствует аналогичным

---

[880] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 45.
[881] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 138-139.
[882] *Пиотровский Б.Б.* Скифы и древний Восток (Доклад на Конференции по скифо-сарматской археологии) // СА, XIX. 1954. С. 150-151, Рис. 3.

участкам с гривой или «условными позвонками» львов на целой группе браслетов из Суз и клада Окса[883]. В то же время в образце из Хасан-калы львиная грива трактована более натуралистично, а не стилизована, как в других ахеменидских браслетах. В результате золотой браслет из района Эрзерума, несомненно, является памятником официального престижного искусства Ахеменидов, находя в нем близкие аналогии в технике исполнения и декоративном решении. Однако единичная находка этого браслета в кургане не позволяет с уверенностью локализировать центр его производства. Данный памятник мог быть как произведением местной мастерской «западной Малой Армении», так и импортом из Ирана или Анатолии.

С территории восточной части сатрапии Армения происходит уникальный памятник ахеменидского круга – *золотая пектораль*, найденная у северных стен восточной крепости *Аргиштихинили* (**Рис. 4.30**)[884]. Данный памятник представляет собой нагрудную пектораль полукруглой формы. Ее декорация выполнена в сложной технике перегородчатой инкрустации с припаянной к основе тонкой золотой проволокой, создающей отдельные ячейки для полихромных выставок. Большая часть инкрустации не сохранилась, за исключением небольших ячеек с лазуритом и белым камнем, а также фрагментов цветной пасты[885]. Безусловно, все декоративные мотивы пекторали относятся к традиции ювелирного искусства официального стиля Ахеменидов. Геральдическая композиция построена по принципу симметрии, весьма характерному для орнаментальных решений древнеперсидских украшений. В центре пектораль декорирована тремя прямоугольными ячейками с обобщенным изображением деревьев, окаймленных узкими орнаментальными фризами из треугольников. Листовидная крона и тонкий ствол трех деревьев напоминает

---

[883] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 154-156, 160-163, 268, 270.
[884] *Мартиросян А.А.* Указ. соч. 1974. С. 62.
[885] *Тирацян Г.А.* Золотая пектораль из Армавира // СА, № 4, 1968. С. 190.

очертания кипарисов, служивших разделителем композиций в многочисленных рельефах Персеполя[886].

Центральные ячейки фланкируют противоположно направленные стилизованные фигуры птиц (скорее всего, уток или гусей) с опущенными головами, касающимися прямым клювом груди. Над их круглыми головами располагаются петли для крепления пекторали. Длинные шеи украшены шестью ячейками для инкрустации, образующими полосатый рисунок орнамента. Непропорционально большие скругленные крылья птиц переданы без деталей оперения, хотя, вероятно, на этих участках перегородчатая инкрустация не сохранилась[887]. В этой связи важно отметить, что по своей форме крылья птиц обнаруживают сходство с трактовкой крыльев на самых разных памятниках (от крылатого диска Ахурамазды и сфинксов Персеполя до крылатых быков на ручках сосудов) официального искусства Ахеменидов. Оперение на вытянутых фигурах птиц передано многочисленными мелкими полукруглыми ячейками. Схематично изображенные поджатые лапы птиц обнаруживают сходство с лапами гусей на золотой пластине из клада Окса[888]. Широкие трапециевидные хвосты разделены тремя ячейками. Их прямые аналогии обнаруживаются в изображениях хвостов соколов из каменной плакетки Персеполя и медальонов клада Окса[889]. Помимо золотой пластины из Амударьинского клада, наиболее близкий образ к птицам Аргиштихинили представлен центральной частью золотой пекторали из Музея Михо, где также изображена геральдическая композиция из пары уток. По своей иконографии, позе фигур (единственное отличие в положении головы) и технике перегородчатой инкрустации (трактовка шеи и хвоста) изображения уток схожи с образами птиц из памятника Аргиштихинили.

---

[886] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 29, 49, 50.
[887] *Тирацян Г.А.* Указ. соч. 1968. С. 195.
[888] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 18, № 47.
[889] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 77, 185.

Нижний регистр пекторали украшен характерным декоративным фризом из чередующихся распустившихся цветков лотоса и их бутонов. Рисунок лотосов включает овальное основание («цветоножку») и два остроконечных лепестка, фланкирующих полукруглую сердцевину цветка. Очевидно, что этот флоральный мотив находит прямые аналогии в официальном престижном искусстве Ахеменидов. Таким образом, золотая пектораль из Аргиштихинили по своей технике исполнения и декоративным мотивам относится к ювелирному искусству официального стиля Ахеменидов из сатрапии Армения. Найденные аналогии в золотой пекторали из Музея Михо и пластины из клада Окса не оставляют сомнения в этой атрибуции. Местные черты проявляются в полукруглой форме и конструкции крепления пекторали, обнаруживающих тесную связь с образцами урартского искусства (Топрак Кала) и мидийской традицией (Зивие)[890]. По всей вероятности, эта золотая пектораль была выполнена местными мастерами в стиле официального ювелирного искусства Ахеменидов.

Завершает первую группу *клад из Эребуни*, случайно найденный в кувшине у основания холма Арин-берд. Изначально он состоял из пяти произведений торевтики, одно из которых было утрачено[891]. Этот клад представляет собой собрание достаточно разнородных по своему художественному решению памятников, скорее всего, импортного происхождения. По всей вероятности, клад Эребуни был в спешке спрятан его владельцем вскоре после разрушения империи Ахеменидов, о чем свидетельствует и состояние сосудов (они поместились в кувшин только в смятом виде), и их стилистика[892]. Что касается временных рамок, то клад из Эребуни можно датировать достаточно широким периодом: 490 – 330-х гг. до н.э.[893], который соотносится с общей датировкой памятников престижного искусства ахеменидского круга из Закавказья.

---

[890] У Ахеменидов был более распространен круглый торквес: *Тирацян Г.А*. Указ. соч. 1968. С. 192, Рис. 2.
[891] Это был ритон в форме рыбы, схожий с образцом из клада Окса – см.: *Тер-Мартиросов Ф.И.* Портрет Оронта и вопрос «контактного стиля» // ИФЖ №2, Ереван, 2010. С. 217-218.
[892] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 154.
[893] См. *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 411-412.

Особое внимание привлекает уникальный *серебряный ритон с двухфигурной протомой* из клада Эребуни (**Рис. 4.31**). Сосуд состоит из высокого диагонально расположенного рога, который завершается сложной протомой в виде всадника на коне. Полая внутри протома выполнена в комбинированной технике литья по утрачиваемой модели в сочетании с гравировкой и чеканкой[894]. Фигура всадника изображена до мельчайших деталей (зрачки глаз, круглые отверстия в ушах для серег-вставок, петля для крепления колчана[895]). По аналогии с моделью колесницы из клада Окса, в сжатых кистях рук всадника крепились поводья из проволоки, которые не сохранились. Его одежды мидийского типа находят прямые аналогии в одеяниях мидийской знати, представителей сатрапии Мидия и Армения, а также царских гвардейцев из рельефов ападаны Персеполя[896]. На поверхности штанов выгравирован орнамент из чередующихся ромбов с точками по центру, а верхние одежды всадника украшены многолепестковыми розеттами и фризами из треугольников. Эти декоративные мотивы находят прямые аналогии в золотых пластинах и фигурке всадника из клада Окса[897]. На правом боку всадника изображен короткий мидийский меч, который по своей форме полностью соответствует «акинакам» на рельефах дворцов Персеполя и пластинке клада Окса[898]. Трактовка лица всадника полностью соответствует образам знатных мидийцев в официальном искусстве Ахеменидов. В частности, сходство обнаруживается в передаче шапки волос с рядами спиралевидных завитков, носе с горбинкой, миндалевидных глазах, длинной остроконечной бороды.

---

[894] *Тер-Мартиросов Ф.И.* Указ. соч. 2010. С. 211.
[895] *Stronach D.* A Pipes Player and a Lyre Player: Notes on Three Achaemenid or Near- Achaemenid Silver Rhyta Found in the Vicinity of Erebuni, Armenia // Strings and Threads. A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer / Ed. by W. Heimpel and G. Frantz-Szabó, Winona Lake, Indiana, 2011. P. 260-261.
[896] См. *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 22, 27, 29, 52.
[897] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 213, 225, 232, 408.
[898] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 120, 132, 154, 156, 185; *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. № 48.

Голову всадника венчает округлый головной убор мидийского типа с петлей для ленты[899]. Большое значение для интерпретации фигуры имеет выгравированное на обеих сторонах убора геральдическое изображение орла с раскинутыми крыльями, иконография которого связана с образами орлов из штандарта Персеполя и золотой бляшки клада Окса. По всей вероятности, орел служит символом царской власти Ахеменидов[900] (птица “vārəγna” – носитель «хварны»), что позволяет рассматривать изображенного всадника как представителя высшей мидийской знати, связанного каким-либо образом с царской семьей. В этой связи весьма привлекательной кажется идея Я. Харматты об отождествлении фигуры из ритона Эребуни с сатрапом Армении Оронтом I[901], однако это предположение требует дополнительных доказательств. Несомненно одно: всадник из протомы ритона Эребуни является представителем высшей знати империи Ахеменидов, скорее всего, не ниже уровня сатрапа, но какой именно провинции, сказать трудно.

Коренастая фигура коня является не вполне протомой, поскольку животное изображено с задней парой ног. Поза коня с поджатыми под себя короткими ногами является характерной для ахеменидского искусства. Примечателен большой конский чепрак с гравированными фигурами лежащих горных козлов и протом быков. Иконография последних (наклоненная вперед голова, изогнутые рога, трактовка мышц) идентична бычьим протомам из капителей колонн и золотой пластине с крылатыми быками из Персеполя, а также на перстне-печати с парой протом из клада Окса[902]. Горные козлы напоминают изображения на золотом поясе из Зивие, а также каменных окнах «хадиша» в Персеполе[903]. Чепрак окаймлен декоративным рядами из ступенчатых зубчатых и дугообразных элементов, находящих прямые аналогии в изображении чепраков всадников из

---

[899] См.: Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 23, 43, 48, 61.
[900] См. также античные источники: *Xen.* Cyr. VII.1.4; *Xen.* Anab. I.10.12.
[901] *Harmatta J.* Royal Power and Immortality. The Myth of the two Eagles in Iranian Royal Ideology // Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. No. 27, 1979. P. 307-308.
[902] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 16, 18, 84.
[903] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 187.

диска (умбона щита) из клада Окса[904]. Голова коня выделяется вытянутыми острыми ушами и большими круглыми глазами со зрачками. Конская упряжь детально изображена – отчетливо видны псалии, нахрапник и подбородный ремень. Трактовка подстриженной гривы декоративной линией и парой длинных ниспадающих прядей является крайне редкой для ахеменидской изобразительной традиции[905].

Вторая уникальная черта этого ритона заключается в наличии трех отверстий для слива (вместо одного). Первое отверстие расположено традиционно в груди протомы. Два других находятся в коленях коня[906]. Что касается рога ритона, то его гладкая полированная поверхность может указывать на более позднюю дату изготовления ритона (последняя четверть V в. до н.э.)[907]. Очевидно, что данный памятник по своему художественному решению находит аналогии в престижном искусстве Ахеменидского Ирана (в том числе и композиция двухфигурной протомы). При этом изобразительные особенности ритона с всадником из Эребуни (детали одежды) обнаруживают сходство с греко-персидским искусством Малой Азии[908]. Вполне возможно, что этот ритон был выполнен восточногреческими мастерами либо принадлежал к североиранской школе торевтики[909]. Так или иначе, импортное по отношению к Армении происхождение этой находки не вызывает сомнения.

Второй примечательный сосуд из клада Эребуни – *серебряный «ритон-кубок» в виде бычьей головы* с рельефным изображением на раструбе (**Рис. 4.32**). Иконография последнего свидетельствует о принадлежности этого памятника к греко-персидскому искусству сатрапий Анатолии. Нижняя часть ритона оформлена головой быка, правая часть которой сохранилась фрагментарно (утраты, трещины и вмятины). Бык изображен с короткими коническими рогами,

---

[904] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 396.
[905] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 364.
[906] Маловероятно, что эти сквозные отверстия служили ячейками для инкрустации: *Stronach D.* Op. cit. 2011. P. 263.
[907] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 381-382, 386.
[908] См. подробнее: Там же, с. 382-383.

между которыми выгравированы острые локоны шерсти и декоративная розетта[910]. Большие круглые глаза детально проработаны мастером – отчетливо виден слезник, нижний ряд ресниц с рядом треугольников; верхнее веко оформлено вертикальными насечками, а надбровные дуги выделены гравированными линиями. Примечательны круглые пазы возле глаз быка, которые служили основанием для ушей. Шерсть нижней части головы быка трактована длинными рядами волнистых дугообразных локонов. Отверстие для слива находится под нижней челюстью животного.

На гладкой поверхности рога ритона изображена *четырехфигурная композиция*, выполненная в технике выколотки (**Рис. 4.33**). Вероятно, она представляет греческую сцену симпосия[911]. В центре фриза расположена восседающая мужская фигура, держащая в левой руке жезл или змею. Последняя может указывать на атрибут бога Асклепия, но в таком случае змея не должна была находиться у его колен, как это изображено на ритоне[912]. Правая рука согнута в локте с полураскрытой ладонью – этот жест принимающей сосуд руки известен по памятникам греко-персидской глиптики из Малой Азии[913]. Волосы и борода мужчины моделированы крупными S-образными локонами. Примечательно детальное изображение греческого кресла-«клисмоса» с изогнутыми наружу ножками; его сиденье оформлено сеткой из ромбов и пальметтой, а изогнутая спинка завершается декоративной головой птицы (скорее всего, утки). Слева от восседающего мужчины изображена в профиль женская фигура, подносящая правой рукой фиалу. Ее поза и жест находят прямые аналогии в изображениях подносящих сосуд женских фигур из печатей греко-персидского круга[914]. Фиала имеет характерный килевидный профиль с горизонтальным ободом на плече. Одежды женщины представляют комбинацию

---

[909] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 147-148.
[910] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 390, 394.
[911] *Stronach D.* Op. cit. 2011. P. 269.
[912] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 396-397.
[913] См. например – *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 528.
[914] Там же, илл. 531.

греческой верхней накидки с узкими рукавами и персидской нижней юбки с центральной осью складок, фланкированных диагональными линиями драпировки. Рукава накидки украшены рядами розетт[915], над V-образным воротом выгравировано ожерелье с подвесками, а в ушах изображена круглая серьга с подвеской. Голову женской фигуры венчает диадема, декорированная штриховкой. Волосы собраны в пучок, как и у всех остальных женщин. Черты лица с миндалевидными глазами и крупным прямым носом соответствуют двум другим женским персонажам этого фриза.

Справа от мужского образа расположена женщина, играющая на двойной флейте. Ее профильная фигура обращена к центру фриза. Она одета в длинный пеплос с поясом греческого типа и накидку без рукавов[916]. Ее шею украшает ожерелье с круглыми подвесками, а в ушах изображены круглые серьги с острыми выступами. Голову флейтистки венчает диадема с декором из штриховки. Трактовка черт лица (большой прямой нос, миндалевидные глаза) напоминает противоположную женскую фигуру. Завершает эту сцену женская фигура, играющая на кифаре. Она восседает на аналогичном по форме «клисмосе», сиденье которого оформлено штриховкой. Примечательна прямоугольная форма кифары, напоминающая италийские образцы[917]. На шее кифаристки изображено два ожерелья – верхнее с округлыми подвесками, нижнее с точечным орнаментом (возможно, бусы)[918]. Ее голову венчает диадема со штрихованным декором. Вытянутые лицо кифаристки несколько отличается от других женских образов, прежде всего, более тонкой трактовкой носа, глаз и губ. Складывается впечатление, что эта фигура выполнена другим мастером, поскольку ее пропорции и черты лица изображены более натуралистично в духе греческой традиции. Оформление рога ритона завершается ионийским фризом «киматием» (ряды ов и полукружий), расположенным на крае венчика.

---

[915] Древнегреческие параллели этого мотива: *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 403.
[916] Там же, с. 398-399.
[917] *West M.L.* Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 55-56.
[918] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 421.

Очевидно, что серебряный «ритон-кубок» из клада в Эребуни принадлежит к греко-персидскому искусству западных малоазийских сатрапий империи Ахеменидов. Наиболее близкие аналогии этому памятником обнаруживаются в «ритонах-кубках» из Панагюриште и особенно, из Пороины[919]. Все они являются работой греческих мастеров из Фракии. При этом для Закавказья известен еще один показательный пример «ритона-кубка» в виде головы быка из Казбекского клада, также имеющего фигурную композицию (сцена безумства Геракла) на роге. Безусловно, оба памятника являются импортами из западных провинций империи, хотя Казбекский образец мог быть изготовлен и за пределами державы Ахеменидов – в бывшей зоне влияния персов Восточной Греции[920]. С учетом фракийских находок «ритон-кубок» следует датировать не позднее сер. – 2 пол. IV в. до н.э.[921] Данный памятник является самым «эллинизированным» произведением из этого клада.

Серебряный ритон с протомой коня продолжает находки клада в Эребуни (**Рис. 4.34**). Его верхняя часть состоит из невысокого рога-раструба, присоединенного почти под прямым углом к протоме. Поверхность рога ритона украшена близко поставленными рядами вертикальных канелюр, выполненных в технике выколотки. Их вертикальное положение в целом не характерно для декора ахеменидских ритонов, но встречается в памятниках из западной части империи (Каппадокия)[922]. Венчик рога оставлен гладким, без орнамента, отделен от рядов канелюр горизонтальным валом. Протома ритона изображает полуфигуру коня с поджатыми под себя передними ногами и опущенной на грудь головой. Такая постановка фигуры распространена в зооморфных образах из официального искусства Ахеменидов. Традиционное круглое отверстие для слива расположено в груди протомы. Примечательно стилизованное крупное изображение мышц ног в виде цветочных бутонов – данный мотив весьма

---

[919] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 408, 411.
[920] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 149.
[921] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 409-411.
[922] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 148.

характерен для древнеперсидской торевтики. Детально проработаны копыта и участки шерсти ног. Длинная голова коня украшена гривой с центральным пробором, волнистые пряди которой ровными рядами ниспадают на шею животного. Моделировка расчесанной гривы находит прямые аналоги в изображении коней на рельефах процессий данников из ападаны Персеполя[923]. Острые уши коня фланкируют прямую челку, закрывающую его лоб. Надбровные дуги, как и зрачки глаз, выполнены достаточно натуралистично. Ноздри животного обозначены в форме завитков, между ними выгравирован декоративный лепесток, имитирующий подвеску.

Конская упряжь, состоящая из псалий, нахрапника, подбородного и наголовного ремня, соответствует персепольским рельефам. Ременные части оформлены насечками. Изогнутая форма псалий, как и в ритоне с всадником из Эребуни находит прямые аналогии в образцах ахеменидской эпохи, найденных в разных частях империи (от Ирана до Египта)[924]. При этом здесь пасть коня раскрыта, так что видны зубы. Весьма показательны декоративные детали упряжи (клювовидные распределители ремней), которые обнаруживают сходство с находками из дворцового ансамбля Персеполя, а также из колхидского погребения 2 пол. V в. до н.э. в Саирхе[925]. Над отверстием слива на груди коня висит колокольчик, отдельно прочеканенный и затем припаянный к протоме[926]. Его форма и декор из горизонтальных канелюр обнаруживает сходство с простыми колокольчиками-подвесками из клада в Пасаргадах[927].

Ритон с протомой коня из клада Эребуни, несомненно, принадлежит к произведениям торевтики ахеменидского круга V-IV вв. до н.э. Стилистические особенности памятника позволяют выделить два возможных центра его производства. С одной стороны, декоративное оформление рога сближает ритон с

---

[923] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 32, 43.
[924] См. *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 354.
[925] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 79/3-4; Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 387; *Надирадзе Д.Ш.* Указ. соч. 1990. С. 31.
[926] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 411.
[927] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 206, Fig. 88, 22-23.

анатолийской школой торевтики, а именно с мастерскими Каппадокии[928]. С другой, сам выбор в качестве протомы полуфигуры коня указывает не только на символику бога Митры, но и на особо значимый образ для культуры древней Армении, славившейся своими традициями коневодства[929]. Кроме того, данный памятник по своему весу (821,5 г.) приближается к массе ритона из Эрзинджана (891 г)[930]. Эти особенности указывают на второе возможное место производства – мастерские «западной Малой Армении». На наш взгляд, именно этот вариант кажется более вероятным, так как западные территории сатрапии Армения непосредственно граничили с Каппадокией, контакты с которой могли оказать влияние на местных мастеров-торевтов. По всей вероятности, ритон с протомой коня является местным памятником, а не импортом из западной части империи.

Последний памятник из клада в Эребуни – *серебряный кубок* (**Рис. 4.35**). Этот сосуд выполнен в технике чеканки, выколотки и гравировки. Его нижняя часть имеет округлую форму, переходящую к почти цилиндрическому плечу. Кубок завершается расширяющимся кверху венчиком. По своей форме данный памятник напоминает очертания амфор (например, из Куковой могилы)[931]. Декорация тулова сосуда состоит из рядов вертикальных канелюр, которые завершаются гравированными полукружиями. Ионийский фриз «киматий» украшает плечо сосуда. При этом следует отметить более грубую работу чеканом, которая видна как в неровных, местами прерывистых линиях рисунка ов, так и в разной их толщине. Верхняя часть кубка оставлена без орнамента. Круглое дно сосуда оформлено 16-ти лепестковой розеттой, обнаруживающей сходство как со столичными ахеменидскими образцами (серебряная чаша из погребения в Сузах),

---

[928] *Аракелян Б.Н.* Указ. соч. 1971. С. 149.
[929] Д. Стронах отмечает, что изображение коня на ритоне относится к нисейской породе (*Hdt.* VII. 40), разводимой в Армении и приносимой в дар «Великому царю»: *Stronach D.* The Silver Rhyta from Erebuni Revisited // Historico-Philological Journal № 2, 2010 (на армянском языке). P. 182.
[930] *Трейстер М.Ю.* Указ. соч. 2013. С. 359.
[931] Там же, с. 388.

так и с лидийскими памятниками (серебряный кубок из Икизтепе[932]). Кроме того, конструктивной особенностью этого сосуда является большое круглое отверстие для слива на дне, расположенное в центре розетты. Аналогичное отверстие встречается в серебряном кубке IV в. до н.э. из клада Борово[933]. В результате сосуд-кубок из Эребуни также приближается к кругу анатолийской торевтики, но его художественное качество и особенности исполнения декора указывают на работу провинциального мастера, неумело задействовавшего ионийские элементы. Вполне возможно, что этот кубок мог быть выполнен местной мастерской в подражание восточногреческим образцам.

Таким образом, памятники первой группы образуют достаточно целостную картину распространения официального стиля в престижном искусстве двух локальных зон – «западной и восточной Армении». Первая группа отличается явным преобладанием торевтики в общей массе находок и использованием единого материала для изготовления большинства памятников – серебра. Золотые ювелирные украшения из этих регионов является скорее случайными находками, хотя их местное происхождение не вызывает сомнений. При этом говорить о существовании отдельной школы торевтики справедливо только в отношении памятников «западной Малой Армении», так как большая часть металлопластики из Эребуни являются малоазийскими импортами. Специфика школы торевтики «западной Армении» обусловлена прямой ориентацией на столичные образцы официального стиля Ахеменидов при наличии заметного импульса со стороны традиции торевтики Малой Азии. Несомненно, памятники престижного искусства «западной и восточной Армении» являются местным отражением интернационального официального стиля Ахеменидов.

---

[932] *Treister M.Y.* A Hoard of Silver Rhyta of the Achaemenid Circle from Erebuni // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 21. 2015. P. 69

[933] Ibid.

4.3.2. Торевтика и ювелирное искусство из северной периферии. «Иберийская группа»

Вторая группа северных приграничных памятников престижного искусства открывается самой южной точкой – *богатым погребением №16 в Цинцкаро* (нач. IV в. до н.э.), где были обнаружены серебряные сосуды и стеклянная фиала ахеменидского круга. Последняя находка представляет особый интерес, поскольку стекло было редким материалом в эту эпоху. *Фиала из прозрачного бесцветного стекла* имитирует характерные образцы иранской металлопластики (**Рис. 4.36**). Относительно хорошо сохранившийся сосуд имеет типичный килевидный профиль, плечо оформлено горизонтальными валиками. Декорация дна фиалы представляет классическую ахеменидскую композицию из радиально расходящихся от центра остроконечных лепестков с канелюрами. Между ними расположены миндалевидные выступы, идентичные декору стеклянной фиалы из Персеполя[934]. Этот предмет свидетельствует не только о высоком социальном статусе его владельца, но и о следовании столичным образцам официального искусства Ахеменидов. Не исключено, что эта стеклянная фиала могла быть импортом из Ирана.

Серебряное блюдо из Цинцкаро следует общему решению фиал ахеменидского типа (**Рис. 4.37**). Оно также имеет килевидный профиль с горизонтальным валиком, отделяющим тулово от плеча сосуда. На дне блюда в технике выколотки выполнена флоральная декорация из вытянутых радиально расходящихся от центра остроконечных лепестков лотоса с канелюрами. Они напоминают орнамент стеклянной фиалы. Важно отметить, что это блюдо обнаруживает сходство с флоральным декором и формой ахеменидской серебряной чаши из Суз. Главные отличия – более острый рисунок лепестков, отсутствие омфала и орнамента на внутренней стороне блюда. Тем не менее, данный памятник полностью следует традициям торевтики Ахеменидов, находя

---

[934] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 67/3.

прямые параллели как в столичных образцах официального стиля, так и во фригийских фиалах[935].

Серебряная фиала завершает находки ахеменидского круга из Цинцкаро (**Рис. 4.38**). Несмотря на утраты, килевидный профиль сосуда хорошо читается. Упрощенная декорация дна фиалы также представляет флоральный орнамент из тонких лепестков с полукруглыми завершениями – они отходят радиальными линиями от выпуклого омфала. Данный вариант декора, восходящий к ассирийской торевтике[936], представлен и в ахеменидской металлопластике (фиала из клада Окса и чаша из Суз). При этом неровный контур округлых завершений лепестков указывает на работу провинциального мастера, следовавшего столичным персидским образцам. В результате памятники из Цинцкаро представляют однородный пласт сосудов ахеменидского типа, решения которых в целом будут характерны для второй группы произведений с северной периферии. Все три памятника из Цинцкаро имеют схожую систему декорации, напрямую отсылающей к столичной традиции персидской торевтики. Точно локализировать место производства этих сосудов (за исключением серебряной фиалы) крайне сложно, поскольку все они принадлежат к памятникам официального стиля Ахеменидов.

Продолжает вторую группу *Ахалгорийский клад*, случайно найденный в 1908 году. Вероятно, изначально он относился к богатому женскому погребению и конскому захоронению кон. IV вв. до н.э.[937] Неоднородный по своему составу клад (более 100 предметов) состоит как из более ранних памятников кобанской культуры (бронзовые штандарты, мелкая пластика), так и из произведений торевтики (фиалы и сосуд), ювелирного искусства (подвески, серьги, бляшки и перстни) персидского круга V-IV вв. до н.э. Часть этих памятников выполнена

---

[935] См. например фиалу из Бандырмы: *Sideris A.* Achaemenid Toreutics in the Greek Periphery // Ancient Greece and Ancient Iran: Cross-Cultural Encounters / Ed. by S.M.R. Darbandi and A. Zournatzi, 2008. P. 343, Fig. 7.
[936] *Hussein M.M.* Op. cit. 2016. Pl. 104, 177-d.
[937] Датировка дана по самым поздним памятникам: *Knauss F.* Op. cit. 2005. P. 199.

местными мастерами, в чем и заключается особая ценность клада из Ахалгори как примера осмысления официального стиля локальной традицией.

Группа фиал из Ахалгори обладает рядом схожих черт – все они сделаны из листового серебра в технике чеканки и гравировки, имеют килевидный профиль шеи и оформлены круглым омфалом по центру дна. Небольшая глубокая *фиала № 64*[938] представляет наиболее упрощенный тип сосудов ахеменидского круга (**Рис. 4.39**). Ее поверхность украшена 8-мью глубокими миндалевидными выступами по выгибу стенок фиалы. Этот декор выполнен достаточно грубо, со следами ударов чекана, что может указывать на работу неопытного мастера или незавершенность сосуда. По своей форме и декору этот памятник обнаруживает сходство с серебряными фиалами персидского круга из Лидии[939]. Вероятно, этот сосуд был изготовлен местным мастером по образцам официального стиля Ахеменидов, взятым из лидийской школы торевтики.

Фиала № 63 обладает более проработанным решением (**Рис. 4.40**). Декорация сосуда состоит из отходящих от омфала 9-ти лепестков, которые завершаются большими миндалевидными выступами. Между ними находятся стилизованные изображения цветков лотоса. Данный тип орнамента идентичен серебряной фиале с надписью Артаксеркса I[940], что позволяет ориентировочно датировать памятник из Ахалгори сер. V в. до н.э. Аналогичные фиалы с «ложчатыми» выступами и цветками лотоса представлены образцами из Лидии, Каппадокии, Кипра и «западной малой Армении»[941]. Данная типология возникает в столичных памятниках персов (достаточно упомянуть фрагменты фиалы из Персеполя)[942]. Несомненно, сосуды этого типа принадлежат к торевтике официального стиля Ахеменидов, распространившего свое влияние на

---

[938] Здесь и далее нумерация предметов клада дана по систематизации Я.И. Смирнова: *Смирнов Я.И.* Ахалгорийский клад 1934. С. 43, Табл. VIII-XII.
[939] *Melikian-Chirvani A.S.* Op. cit. 1993. P. 117-118.
[940] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 103.
[941] Ibid. Fig. 104; *Von Bothmer D.* A Greek and Roman Treasury / The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 42, N.1, 1984. Fig. 20-21, 28-29
[942] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 67/3; Стеклянные фиалы Ахеменидов, как правило, имитировали образцы торевтики официального стиля.

анатолийскую металлопластику. Не исключено, что фиала из Ахалгори могла быть импортом из Малой Азии, Ирана или западной Армении.

Фиала № 62 представляет более сложный вариант двухстороннего декора (**Рис. 4.41**). Внешняя поверхность сосуда украшена 24-мя небольшими миндалевидными выступами, между которыми располагаются стилизованные цветки лотоса. Кроме того, рядом с омфалом изображен орнаментальный пояс из 8-ми цветков лотоса с расходящимися острыми лепестками. Более традиционный вариант этого же мотива представлен на внутренней поверхности фиалы – пояс из чередующихся пальметт и бутонов лотоса, широко распространенный в торевтике Ахеменидов. Причем пальметты (их число увеличилось до 12) имеют более сложный рисунок с двумя парами лепестков, аналогично поясу на ритоне из Эрзинджана и амфоре из Куковой могилы. Кроме того, этот фриз был вписан между рядами концентрических полос (всего их три), отходящих от омфала. Они были выполнены на токарном станке, поскольку на поверхности сохранились следы вращения и углубленные точки крепления у омфала[943]. Данная фиала представляет достаточно тонкую и сложную работу двухсторонней чеканкой, которая не встречается на других сосудах из Ахалгори. По своему художественному качеству и технике этот сосуд, скорее всего, является импортом из столичных мастерских Ирана.

Фиала № 61 является примером творческой переработки флорального орнамента (т.н. «листовидный медальон») торевтики Ахеменидов (**Рис. 4.42**). Данный тип «медальона» распространен в сосудах из Ирана (Сузы), Закавказья (Пичвнари, Вани), Малой Азии (Сарды, Милет) и восточной Греции (Рогозен, Далбоки)[944]. Основу декора составляют миндалевидные выступы по четырем сторонам дна. Трансформация происходит в их обрамлении и области перехода к омфалу. «Ложчатые» выступы вписаны в пояс из расходящихся от центра узких лепестков – обобщенных пальметт. При переходе к омфалу выступы помещены

---

[943] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 44.

[944] См.: *Treister M.Y.* The Toreutics of Colchis in the 5th-4th Centuries B.C. Local Traditions, Outside Influences, Innovations // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 13. 2007. P. 83-92, Fig. 10-16.

на дугообразные подушки, по внутренним углам которых выбиты малые каплевидные выступы. Зона омфала, как и подушек отделена пустым поясом. В связи с орнаментом сосуда следует отметить его близость к декору типа «листовидного медальона» золотой фиалы из Вани, которая могла быть взята за основу этого решения. Пояс из лепестков по своему рисунку напоминает пальметты между выступами, а подушки – полукружия у основания выступов на фиале из Вани. По всей вероятности, эта фиала из Ахалгори представляет собой искусную работу местных мастеров, создавших свой вариант орнамента типа «листовидного медальона» на основе памятников торевтики ахеменидского круга. В пользу этой атрибуции указывают и *золотые бляшки* (*№ 33-35,* **Рис. 4.43**) местного производства из Ахалгори, изображающие аналогичный орнамент типа «листовидного медальона» с 4-мя каплевидными выступами и пальметтами между ними[945].

Завершает группу торевтики из Ахалгори фрагмент верхней части *серебряного сосуда шаровидной формы* (**Рис. 4.44**). Относительно хорошо сохранился декоративный пояс из чередующихся бусин и трех вертикальных линий, украшавший переход от плеча к горлышку. Данный декор представляет не ионийский «киматий» с овами, а орнамент «астрагал», который идентичен фризам амфор на рельефах ападаны Персеполя и сосуда ахеменидского круга из Синопы[946]. В результате группа торевтики из Ахалгорийского клада представляет как импорты, так и местные сосуды, выполненные в традициях официального стиля Ахеменидов. При всех различиях в декорации эти памятники свидетельствуют о влиянии столичного искусства персов на культуру местных элит, воспринявших черты «иранизации».

Шедевром ювелирного искусства из Ахалгори являются *золотые височные подвески в виде пары коней* (№ 26, **Рис. 4.45**). Оба украшения выполнены в комбинированной технике выколотки, гравировки и пайки. Верхняя часть подвесок образована прямоугольной пластиной, к которой сверху припаяна 16-ти

---

[945] См.: *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 30.

лепестковая розетта в круглом медальоне[947], оформленном гранулами зерни по краям. Примечательно, что контур лепестков выделен проволокой, напаянной на розетту. Основная часть прямоугольной пластинки поделена вертикальным узким фризом из крупных гранул зерни на две равные части. Они заполнены треугольниками из зерни, так что возникает ромбовидный орнамент. Нижний край пластины загнут в два оборота, здесь располагалось основание длинного штифта для крепления подвесок. Средняя часть украшений состоит из парных фигур коней, выполненных из двух прочеканенных листов золота. Аналогично модели колесницы из клада Окса в некоторых местах видны следы спайки двух половин[948]. Важно отметить, что мотив парных коней находит прямые аналогии в бронзовом украшении из Персеполя[949]. Фигуры коней украшены треугольным и ромбовидным орнаментом из рядов мелкой зерни, имитирующим конскую попону. На груди животных расположен декоративный ряд из каплевидных выступов. Листовидные хвосты коней украшены «елочным» орнаментом и медальоном на конце, к которому крепились подвески. Круглые глаза, острые уши, подвязанная челка коней были припаяны к голове отдельно[950]. Эти детали изображения обнаруживают сходство с рельефами ападаны Персеполя[951]. Из тонкой проволоки сделаны детали конской упряжи, напоминающей удила из этого же клада Ахалгори[952].

Нижняя часть фигур коней прикреплена к плоской пластине, на которой висело множество простых прямоугольных подвесок из листов золота. Ноги коней выполнены из прямых прутьев, имевших чисто утилитарные функции, так как их скрывали плотные ряды подвесок. Ноги фигур крепились к платформе, верхняя часть которой украшена характерными трехступенчатыми «башнями», обнаруживающими сходство с парапетами Персеполя и декором обруча

---

[946] *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 25; *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 29, 32.
[947] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 25.
[948] Там же, с. 27.
[949] Возможно, деталь конской упряжи: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 38.
[950] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 27.
[951] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 32, 35, 37, 42, 43.

пекторали из Музея Михо. Края платформы украшены «елочным» орнаментом из напаянной проволоки. Нижнюю ее часть образуют простые прямоугольные плоские подвески, а также внутренний ряд из висящих на цепочке подвесок, выполненных выколоткой из двух листов золота и спаянных вместе. Их грушевидная форма напоминает подвески в серебряных кольцах из клада Пасаргад[953]. По своей технике и художественному качеству височные подвески из Ахалгори являются прекрасным образцами официального ювелирного искусства Ахеменидов V в. до н.э.[954] Их декорация совмещает ряд мотивов, распространенных в древнеперсидских украшениях. Но, как правило, они встречаются по отдельности, а здесь они органично объединены в сложную композицию. Вероятно, это обусловлено работой с разными образцами. Несомненно, эти подвески были выполнены опытными ювелирами. Примечательны параллели этих украшений с колхидскими памятниками. Схожие по декору (пластина с розеттой и зернью, грушевидные подвески) височные серьги были найдены в Вани (погр. 6, сер. IV в. до н.э.) и Саирхе (погр. 5 и 8, 1 пол. IV в. до н.э.). Хотя следует признать, что по своему качеству и особенностям декора подвески Ахалгори представляют значительно более тонкую работу, что не позволяет однозначно говорить об их колхидском происхождении.

Морфологическое родство с ахеменидскими памятниками обнаруживают *две пары золотых серег из Ахалгори* (**Рис. 4.46**). Они представляют характерный тип несомкнутых полукруглых серег с подвижным штифтом. *Серьги № 24* украшены по центру розеттой, закрепленной к ободу пятью припаянными пластинками с гравированным «елочным» орнаментом[955]. Обод серег состоит из пояса с вертикальными насечками и фриза, украшенного зигзагообразным орнаментом из проволоки. Внешняя сторона серег декорирована рядом из крупных гранул на стержнях. Этот характерный мотив находит прямые аналогии

---

[952] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 54-55.
[953] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 211, Fig. 90/3-4.
[954] *Тирацян Г.А.* Указ. соч. 1964. С. 71.
[955] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 21.

в ахеменидских серьгах из Персеполя и Суз[956]. Более тонкую работу представляют *серьги № 25* (**Рис. 4.47**). В центре они оформлены парными полукруглыми подвесками, украшенными ромбовидным орнаментом из мелкой зерни. Аналогичный декор присутствует на пластине височных подвесок Ахалгори – вероятно, оба памятника выполнены в одной мастерской. Обод серег равномерно покрыт мелкой зернью, поверх которой напаяны ряды горок из крупных и малых гранул зерни. Близкие аналогии данной декорации обнаруживаются в ахеменидских серьгах из Пасаргад[957]. Вероятно, Ахалгорийские серьги были выполнены местными мастерами[958], работавшими в традициях официального стиля Ахеменидов.

Из Ахалгорийского клада происходит *золотое ожерелье* (№ 5), в состав которого помимо бусин входят *подвески в виде львиных голов* (**Рис. 4.48**). Несомненно, этот тип подвесок восходит к изобразительной традиции Ахеменидов. Наиболее близкие иконографические аналогии обнаруживаются не только в бляшках и плакетках официального стиля, но и в монументальных формах – изразцах Ахеменидов из Суз[959]. При этом подвески из Ахалгори представляют сильно стилизованный вариант ахеменидской иконографии львиных голов. По сравнению со столичными образцами изображения хищников имеют утрированные (большие круглые глаза, крупный нос) и обобщенные (штрихи гривы; рисунок раскрытой пасти дан тремя изогнутыми линиями, едва намеченные поджатые уши) черты. Эти особенности перекликаются с местным искусством кобанской культуры (зооморфные образы на «кобанских бронзах»), под влиянием которого исходная ахеменидская иконография львиных голов была видоизменена. Очевидно, что подвески из Ахалгори были выполнены в технике выколотки по ахеменидским образцам местным мастером, хорошо знакомым с традициями кобанского искусства.

---

[956] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 45/27; Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 177, 179, 276.
[957] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 211, Fig. 85/1, 85/3.
[958] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 22.

Золотая подвеска (*№ 47*, **Рис. 4.49**) из Ахалгори представляет довольно редкую иконографию египетского бога Беса с туловищем крылатого льва[960]. Образ этого божества широко распространен в изобразительном искусстве Ахеменидов, однако иконографический тип из Ахалгори встречается главным образом в древнеперсидской глиптике (и на одной фиале)[961]. Подвеска изображает пару сидящих обращенных друг к другу львиных фигур, над которыми расположена 14-ти лепестковая розетта ахеменидского типа. Эта геральдическая композиция восходит к изображениям на персидских печатях (розетта вместо крылатого диска Ахурамазды). Головы миксоморфных существ представляют традиционную иконографию Беса – лицо анфас с гротескными чертами (большие уши, широкий рот, толстый нос, крупные надбровные дуги), но без бороды. Стилизованный головной убор с пальметтой по центру напоминает корону Беса из перьев. Поза сидящих львиных фигур, трактовка скругленных крыльев с прямыми рядами оперения находят прямые аналогии в ювелирном искусстве Ахеменидов. Высокая степень обобщенности, диспропорции в изображении розетты, следы скорой починки[962] указывают на работу провинциального ювелира из местных мастерских.

Квадратные золотые бляшки (№ 51) продолжают линию миксоморфных существ из Ахалгори (**Рис. 4.50**). Они были выбиты одним штампом-матрицей[963]. В центре бляшек крайне обобщенно изображены крылатые грифоны с запрокинутой назад головой. Иконография этих образов (поворот головы, трактовка оперения) обнаруживает сходство с грифоном на бронзовой пластине из Персеполя[964]. Сверху и снизу от фигур расположены ряды из трех стилизованных пальметт. Бляшки окаймлены фризом из крупных круглых гранул. В нижней части украшений на цепочке крепились подвески-колокольчики, по

---

[959] The Royal city of Susa. 1992. P. 230, Fig. 158; *Kantor H.J.* Op. cit. 1957. Pl. II, IV, VI.
[960] *Тирацян Г.А.* Указ. соч. 1964. С. 71-72.
[961] *Abdi K.* Op.cit. 1999. Fig. 1/2, 3/9-11, 8/1.
[962] *Смирнов Я.И.* Указ. соч. С. 34.
[963] Там же, с. 37.
[964] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 39/2.

своей форме напоминающих образцы из Пасаргад[965]. Судя по обобщенной манере и стилистике, штамп, как и бляшки, были выполнены местными мастерами.

Иранские черты обнаруживаются в *золотой пластинке № 54* из Ахалгори (**Рис. 4.51**). Ее полукруглая форма и декорация напоминают мидийские золотые плакетки из Зивие. Пластинка оформлена декоративной сеткой из полукружий и пальметт ахеменидского типа. Близкий тип орнамента представлен во фрагменте золотой пекторали из Зивие, где изображено «древо жизни» с пальметтами и львами[966]. Греко-персидские параллели обнаруживает *золотая подвеска* (*№ 57*) из Ахалгори (**Рис. 4.52**). Вероятно, ее дисковидная форма была связана с солярной символикой. Внешняя сторона подвески украшена поясом из пальметт греческого типа с завитками-волютами[967]. Внутренний фриз состоит из фигур птиц (уток или гусей), иконография которых напрямую связана с официальным искусством Ахеменидов[968]. Далее следует декоративный пояс из кругов. В центре подвески на штифтах крепилась многолепестковая розетта. Все фризы окаймлены бордюрами с «елочным» орнаментом, распространенным в украшениях Ахалгори. Этот памятник свидетельствует об ограниченном влиянии греческого искусства, проникавшего в этот пограничный регион, вероятно, через соседнюю Колхиду. *Золотые медальоны-подвески* (*№ 58-59,* **Рис. 4.53**) полностью следуют ахеменидским традициям по контрасту с подвеской № 57. Их композиция включает внешний пояс из миндалевидных выступов, фриз из кругов и центральную многолепестковую розетту, составленную из нескольких наложенных бляшек. При этом неточности в рисунке, пропорциях лепестков и выступов указывают на работу провинциальной мастерской.

Таким образом, Ахалгорийский клад является самым крупным очагом престижного искусства ахеменидского круга в северной периферии, сопоставимым с комплексами Эрзинджана и Вани. Несмотря на свою

---

[965] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 206, Fig. 23.
[966] Из Музея Археологии и Антропологии при Пенсильванском университете (№ 53-31-3).
[967] *Von Bothmer D.* Op. cit. 1984. P. 29, 37, Fig. 35, 49.
[968] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 7, Fig. 15, 47.

разнородность, клад Ахалгори ясно отображает пласт провинциальной культуры местной элиты в V-IV вв. до н.э., испытавшей заметное влияние волн «иранизации» из центра империи. Торевтика и ювелирное искусство Ахалгори не только принадлежит к официальному стилю Ахеменидов, но и выражает специфику второй группы памятников. Особенно ярко это прослеживается на материале ювелирных украшений, большая часть которых выполнена местными мастерами. Эти памятники показывают не прямое заимствование, а скорее творческое осмысление канонов официального стиля через свое художественное наследие (в частности, кобанской культуры) при сохранении основных узнаваемых элементов искусства Ахеменидов. Действительно, памятники Ахалгори позволяют говорить о возникшем симбиозе двух культур в продукции северной периферии империи.

В составе богатого погребения в *Каншаэти* (3 четв. IV в. до н.э.) была найдена *серебряная фиала* без омфала (**Рис. 4.54**). Этот сосуд отличается большой высотой и характерным килевидным профилем. По своей форме он находит прямые аналогии в фиалах из рельефов ападаны Персеполя[969]. Декорация сосуда состоит из многолепестковой розетты по центру дна фиалы, далее следуют три ряда концентрических кругов. От розетты отходят радиальными линиями лепестки лотоса, которые завершаются 16-ю миндалевидными выступами. Орнамент выполнен методом выколотки и гравировки. Возможно, что данный сосуд мог быть произведен местной мастерской. В пользу этого говорят различия в габаритах[970] и более грубая проработка миндалевидных выступов. Несомненно, по своей декорации и технике фиала из Каншаэти относится к памятникам интернационального официального стиля Ахеменидов.

Завершают вторую группу находки из *Казбекского клада* (почти 200 предметов, VI-V вв. до н.э.), состоящего главным образом из бронзовых памятников (фибулы, пояса, мелкая пластика, оружие) кобанской культуры.

---

[969] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 31, 34, 38, 41.

[970] Высота сосуда 8,2 см (*Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 17), а столичные фиалы не превышают 4-5 см.

Самая поздняя часть клада представлена торевтикой ахеменидского круга V в. до н.э.: фиала, фрагмент протомы от ритона и малоазийский «ритон-кубок» (см. раздел 4.3.1). Все эти произведения были единичными импортами в составе клада.

Серебряная фиала с омфалом из Казбекского клада (**Рис. 4.55**) является характерным типом ахеменидского сосуда с килевидным профилем. Декорация фиалы состоит из чередующихся 6-ти миндалевидных выступов и геральдическими композициями из парных S-образных длинных шей, завершающихся с обеих сторон головами лебедей. В местах соединения шеи украшены пальметтами и стилизованным цветком лотоса. Идентичные по своей декорации две серебряные фиалы были найдены в погребениях Иалиса на о. Родос (V в. до н.э.)[971]. Помимо ионийских образцов, параллели обнаруживаются и со столичными памятниками Ахеменидов. Аналогичный тип декора с изогнутыми шеями пары лебедей и пальметтой представлен на ручках каменного подноса из Персеполя[972]. Этот же мотив, только без пальметт, оформляет ручки еще двух персепольских сосудов из камня[973]. На восточное происхождение фиалы косвенно указывает и арамейская надпись на венчике сосуда[974]. Этот памятник является произведением торевтики официального стиля Ахеменидов. Он мог быть изготовлен как в Ионии, так и в Иране. Несомненно одно: эта фиала имеет импортное происхождение.

Серебряная протома от ритона из Казбека сохранилась лишь частично (**Рис. 4.56**). Она изображает полуфигуру барана с закрученными ребристыми рогами и острыми вытянутыми ушами. Голова животного проработана в мельчайших деталях (круглые глаза, нос, полукружие надбровной дуги, декоративный ряд шерсти под нижней челюстью). Примечательна также многолепестковая розетта и каплевидный орнамент, находящий прямые аналогии в искусстве Ахеменидов, на уровне груди барана. Несмотря на утраты, отчетливо

---

[971] *Luschey H.* Die Phiale. Bleicherode am Harz: Nieft, 1939. S. 61, 64.
[972] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 53/2.
[973] Ibid. Pl. 53/1,4-5; 54/1, 3-4.
[974] *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 17.

виден канал отверстия для слива на груди протомы. Судя по моделировке рогов и головы, по характеру орнамента этот фрагмент ритона представляет собой произведение столичной мастерской Ирана. В результате Казбекский клад обозначает границу распространения престижного искусства Ахеменидов в этой северной приграничной области империи.

Таким образом, памятники второй группы представляют собой смешанный комплекс из импортных и местных произведений ахеменидского круга, что в целом характерно для провинциального искусства империи персов. По сравнению с первой группой, искусство официального стиля на северной периферии представлено значительно шире, главным образом, за счет богатого материала клада Ахалгори. В торевтике второй группы преобладают фиалы разных форм и декоративных решений. Для металлопластики этого региона характерны универсальные типы орнамента официального стиля (миндалевидные выступы, стилизованные цветки лотоса, флоральный декор основания, розетты, пальметты), общая техника (выколотка, гравировка) и единый для всех сосудов материал – серебро. Более половины памятников торевтики второй группы являются импортами, что также служит важным маркером «иранизации» культуры местных элит, которые пользовались импортными сосудами из Ирана и Малой Азии. В связи с атрибуцией престижного искусства ахеменидского круга может сложиться впечатление, что неумелость и грубость работы не могут служить надежным критерием местного происхождения памятника. Однако при сопоставлении со столичными произведениями становится очевидным, что они отличаются крайне высоким художественным качеством и отработанной техникой, которая исключает какую-либо грубость и неточность в исполнении. Последние черты скорее свойственны провинциальным мастерам, только осваивающим сложный художественный язык официального искусства Ахеменидов. При этом торевтика второй группы знает примеры и местных фиал высокого художественного уровня, не уступающих столичным образцам персов.

Ювелирное искусство северной периферии, представленное золотыми украшениями из Ахалгори, свидетельствует о мощном влиянии официального

стиля Ахеменидов на локальную художественную традицию. Местные мастера-ювелиры не только ориентировались на столичные образцы (декорацию и иконографию), но и творчески их переосмысляли, создавая новые решения. Памятники Ахалгори указывают на качественный переход от изобразительной традиции кобанской культуры к развитому официальному стилю Ахеменидов, впитавшему древневосточное наследие. Очевидно, что кобанское искусство для местных мастеров оставалось значимым, поскольку в украшениях сохраняется обобщенность и графичность образов. В этом регионе даже после распространения искусства Ахеменидов эти две традиции сосуществовали параллельно вплоть до падения империи. Для ювелирных украшений второй группы характерны схожая техника изготовления (выколотка, гравировка, пайка) и общие декоративные мотивы (розетты, пальметты, гранулы зерни). При этом сложный метод литья по модели остался не задействованным – местные мастера предпочитали работать в традиционных простых техниках, сводя к минимуму брак. Самой распространенной формой украшений являются бляшки-подвески с выбитыми зооморфными или миксоморфными образами, иконография которых восходит к искусству Ахеменидов. Подводя итог, важно отметить, что рассмотрение памятников второй группы позволяет сделать вывод о возникновении локального варианта официального стиля Ахеменидов в престижном искусстве этого северного приграничного региона, испытавшего влияние волн «иранизации» из центра.

4.3.3. Престижное искусство ахеменидского круга из Колхиды

Третья группа открывается самой западной точкой – колхидским *некрополем Сабадурис гора (V-III вв. до н.э.) в Саирхе*. Среди инвентаря богатых погребений местной знати были обнаружены произведения торевтики и ювелирного искусства ахеменидского круга, наряду с древнегреческими импортами. Принципиально важным является находка крупной металлургической мастерской (VI-IV вв. до н.э.) из трех помещений, фрагментов плавильных печей,

глиняных тиглей, слитков и мехов на городище Саирхе[975]. Эти находки свидетельствуют о существовании здесь развитого центра производства, обслуживавшего не только Саирхе, но и окрестные области. В этих мастерских могла быть изготовлена большая часть произведений престижного искусства персидского круга из указанных погребений.

Примечательна также находка *фрагментов стеклянной фиалы* на т.н. «культовой площадке» Саирхе (в 10 м от некрополя). Этот сосуд выполнен из прозрачного стекла светло-желтого оттенка[976]. Фиала имеет характерный килевидный профиль шейки. Ее декорация хорошо реконструируется по фрагментам: дно сосуда украшено радиально отходящими от круглого центра тонкими лотосовидными лепестками с канелюрами. Плечо сосуда оформлено пятью рядами горизонтальных валиков, находящих аналогии в декоре стеклянной фиалы из Цинцкаро. Оба этих памятника обладают схожей техникой изготовления – литье по форме с применением токарного станка для создания валиков[977]. Помимо Цинцкаро близкие параллели обнаруживаются в стеклянных сосудах ахеменидского круга V-IV в. до н.э. из Эфеса и Аслаи[978]. В результате стеклянная фиала из Саирхе по своей форме и флоральному декору следует классическим образцам торевтики официального стиля, дополняя редкий материал стеклянных сосудов эпохи Ахеменидов. С «культовой площадки» Саирхе также происходит группа *золотых бляшек* с изображениями фигур орлов, обнаруживающих сходство с находками из гробниц в Вани (погр. № 11)[979]. Эти украшения являются характерными для погребений колхидской знати сер. V в. до н.э., причем обобщенные фигуры орлов близки к иконографии птиц (форма

---

[975] *Надирадзе Д.Ш.* Саирхе - древнейший город Грузии: (К истории восточной провинции Колхиды 1 тысячелетия до н.э.): автореферат дис. ... доктора истор. наук : 07.00.06 / АН Груз. Респ. Ин-т истории и этнограф. им. И. А. Джавахишвили. Тбилиси, 1991. С. 11-12. URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01000104077#?page=1 (дата обращения 25.03.2018).

[976] *Makharadze G., Saginashvili M.* An Achaemenian Glass Bowl from Sairkhe, Georgia // JGS, Vol. 41. 1999. P. 12, Fig. 1-2.

[977] Ibid. P. 12.

[978] *Von Saldern A.* Glass finds from Gordion // JGS, Vol. 1. 1959. Fig. 27; *Vickers M.* Achaemenid Glass Bowl in a Dated Context // JGS, Vol. 14. 1986. P. 15-16, Fig. 1-2.

[979] *Makharadze G., Saginashvili M*. Op. cit. P. 16.

хвоста, трактовка оперения) в официальном престижном искусстве Ахеменидов[980]. В этой связи примечательны и *нашивки* (погр. № 5) с более детальными *изображениями орлов* (скругленные крылья, прямое оперение, трапециевидная форма хвоста, закругленный профиль головы), иконография которых в еще большей степени демонстрирует влияние официального искусства Ахеменидов[981].

Значимой находкой является *серебряный сосуд-кубок* (1 пол. V в. до н.э. [982]) из погребения № 13 в Саирхе (**Рис. 4.57**). Этот памятник служит наглядной иллюстрацией специфики престижного искусства третьей группы, так как он сочетает местную (колхидо-кобанскую), ахеменидскую и восточногреческую традиции. Иными словами, это вариант греко-персидского стиля в искусстве Закавказья. Вытянутая форма сосуда с овальным туловом, высокой цилиндрической шеей и расширяющимся венчиком находит прямые аналогии в восточногреческих памятниках из Лидии (Икизтепе)[983]. Тулово сосуда украшено флоральной декорацией ахеменидского типа из расходящихся вытянутых лепестков, которые завершаются пальметтами. Центр дна украшен розеттой с тонкими спиралевидно закрученными лепестками. Плечо кубка оформлено фризом из миндалевидных выступов, между которыми изображены пучки лепестков обобщенных пальметт. Этот декор представляет стилизованный вариант ахеменидского орнамента типа «листовидный медальон», переработанного для оформления плеча сосуда. Далее следует пояс из вертикальных скругленных насечек, повторяющийся и под венчиком.

Шею кубка занимает композиция со сценой нападения льва на быка, выполненной в технике гравировки. Этот элемент декора сосуда представляет синтез ахеменидской темы борьбы льва и быка с местным (колхидо-кобанским) изобразительным стилем. В отличие от классической иконографии Ахеменидов

---

[980]Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 77, 185, 177.
[981]*Makharadze G., Saginashvili M*. Op. cit. Fig. 3; *Schmidt E.F*. Op. cit. 1957. Pl. 53/4.
[982] *Брагвадзе З.* Указ. соч. 2012. С. 381.
[983] *Treister M.Y*. Op. cit. 2007. P. 69, Fig. 3.

здесь лев не терзает быка, а только набрасывается на свою жертву, кусая ее за хвост. Возможно, такое решение обусловлено выбранным форматом фриза. Обе фигуры (кроме голов и ног) украшены мелкими точками, напоминающими трактовку шерсти львов и оленей из лидийских сосудов Икизтепе и Басмачи[984], а также зооморфных образов из колхидо-кобанских памятников VIII-VI вв. до н.э. Изображения животных обладают рядом схожих черт: миндалевидные глаза, парные скобки шерсти и тонкие ноги с едва намеченной мускулатурой. Изогнутая фигура льва с S-образным хвостом, обобщенные пропорции его головы с практически симметричными челюстями и коротким ушами напоминают черты зооморфных изображений на местных колхидо-кобанских памятниках (бронзовое навершие из Тли), которые накладываются здесь и на греко-персидские традиции. Голова быка с изогнутым рогом, вытянутым ухом и сморщенным носом ближе к ахеменидской иконографии. В результате серебряный сосуд-кубок из Саирхе представляет комбинацию греко-персидского искусства с местной традицией. При этом художественный язык декорации сосуда в большей степени основан на канонах торевтики официального стиля Ахеменидов.

В связи с кубком важно отметить и *золотую пластинку* (**Рис. 4.58**) из того же погребения с аналогичной сценой борьбы льва и быка, восходящей к ахеменидским прототипам[985]. Однако здесь зооморфные изображения выполнены полностью в местной колхидо-кобанской традиции с обобщенными формами и утрированными пропорциями. Образ быка, составленный из двух фигур в разном ракурсе, резко контрастирует с изображением на кубке, так же как и фигура льва. Очевидно, что греко-персидская и местная традиции в престижном искусстве Колхиды V в. до н.э. сосуществуют вместе, порождая разные варианты памятников.

Серебряный сосуд-кувшин (погр. № 10) продолжает линию произведений торевтики ахеменидского круга из Саирхе. Этот сосуд состоит из сферического тулова и вытянутой цилиндрической шеи. Его тулово оформлено полукруглыми

---

[984] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 80-81, Fig. 7.

рамками из орнаментальной плетенки («гильош»), в углах которой изображены стилизованные пальметты[986]. Хотя сама форма кувшина не является персидской, ее декорация напрямую связана с торевтикой официального стиля Ахеменидов.

Ювелирное искусство персидского круга представлено главным образом памятниками склепа № 8 (1 пол. IV в. до н.э.) из Саирхе[987]. К их числу относится *золотой несомкнутый браслет* с омегавидной формой обруча (**Рис. 4.59**) – характерной чертой украшений Ахеменидов. Концы браслета оформлены головами баранов. Мастером выделены закрученные ребристые рога, надбровные дуги, круглые глаза и насечки шерсти. Позади голов изображены стилизованные шеи баранов, состоящие из трех валиков с горизонтальными насечками. Этот участок браслета с «условными позвонками» крайне важен, так как находит прямые аналогии в целой группе столичных браслетов Ахеменидов[988]. Этот предмет выполнен в технике литья по модели и, скорее всего, принадлежит местной мастерской Саирхе, выполнявшей заказы колхидской элиты на украшения в официальном стиле Ахеменидов.

Не менее примечательны *золотые бляшки,* украшавшие конские удила (**Рис. 4.60**). Они имеют форму медальонов с обобщенным изображением верховного бога Ахеменидов – Ахурамазды. Причем он представлен в редкой иконографии с двумя парами крыльев, встречающейся только в персидской глиптике (и бляшке из клада Окса)[989]. Схематичные формы изображения заданы малым форматом медальона. Детали фигуры условно обозначены – отчетливо видны скругленные крылья с прямым оперением, трапециевидный хвост солнечного диска, точки глаз, линии лица и персидская тиара на голове божества. Судя по качеству, золотые медальоны были выполнены местной мастерской Саирхе, следовавшей образам официального стиля Ахеменидов. Кроме того, они имеют большое

---

985 *Брагвадзе З.* Указ. соч. 2012. С. 381, Рис. 1-1.
986 *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 24.
987 *Надирадзе Д.Ш.* Указ. соч. 1991. С. 16-17.
988 Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 154-156, 160-163, 268, 270.
989 *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 403, 408.

значение для понимания верований локальных элит Колхиды, вероятно, испытавших определенное влияние царской религии Ирана.

Завершает ряд украшений из склепа №8 – *«калачеобразные» серьги* (**Рис. 4.61**). Они состоят из тонкой пластинки, к которой прикреплены серьги в форме полумесяца. Аналогично подвески Ахалгори пластинка вверху украшена розеттой и разделена на два декоративных пояса из кругов. Места соединения с серьгой оформлены витками тонкой проволоки. Полукруглые серьги декорированы рядами треугольников из мелкой зерни, находящими прямые аналогии в орнаменте подвески из Персеполя[990]. Внешняя сторона серьги украшена пирамидальными горками из зерни, напоминающим декор серег из Пасаргад[991]. Данные украшения также демонстрируют черты ювелирного искусства персов. В результате памятники некрополя Саирхе свидетельствуют о влиянии официального стиля Ахеменидов на престижное искусство Колхиды, которое также испытывает воздействие восточногреческой традиции. Эти перекрестные волны влияния и создали феномен греко-персидского искусства на местной почве – с учетом того, что художественная культура Колхиды обладала и собственными традициями. Особая ценность памятников Саирхе заключается в их местном происхождении, что доказывают находки металлургической мастерской и отдельных слитков[992]. Несомненно, Саирхе является одним из важных центров производства памятников искусства официального стиля Ахеменидов в Колхиде.

Самый крупный очаг произведений третьей группы представлен *богатыми погребениями местной знати в Вани* (вторая фаза: VI-IV вв. до н.э.). Это городище было крупным центром, удобно расположенным вблизи главных торговых путей Колхиды. Вполне логично, что памятники Вани предоставляют репрезентативный материал торевтики и ювелирного искусства ахеменидского круга, а также греко-персидского стиля. Последний связан как с местными изделиями, так и с импортами из сатрапий Малой Азии. Обилие греческих

---

990 *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 43/6.
991 *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 201, Fig. 85,1.
992 *Надирадзе Д.Ш.* Указ. соч. 1991. С. 16.

импортных памятников V в. до н.э. свидетельствует о тесных торговых связях Вани и с материковой Грецией (Аттикой) в этот период[993].

Золотая фиала с омфалом была найдена в богатом погребении № 6 (рубеж V-IV вв. до н.э.) Вани (**Рис. 4.62**). Низкая фиала имеет слабо выраженный килевидный профиль. Декорация сосуда представляет характерный ахеменидский тип флорального орнамента («листовидный медальон»). Крупный омфал окаймлен поясом ионийского «киматия» с овами. Далее следует декоративный пояс из 12-ти вытянутых миндалевидных выступов, между которыми находятся лепестки пальметт. Последние соединены общей линией с насечками, огибающей выступы. Стенки фиалы украшены вертикальными канелюрами-лепестками, которые отделены узким пустым поясом. По своему декору фиала напрямую связана с лидийской школой торевтики. Этот памятник обнаруживает сходство с решением серебряной фиалы ахеменидского круга (погр. № 213, нач. V в. до н.э.) из Сард[994], которая отличается только порядком расположения декоративных поясов. Вполне возможно, что золотая фиала из Вани могла быть как восточногреческим импортом из Лидии, так и произведением местных мастерских. В пользу последних косвенно указывает материал – золотодобыча была развита в древней Колхиде (Strab. XI.2.19). Несомненно одно: этот памятник принадлежит к торевтике официального стиля Ахеменидов.

Фрагментированная *серебряная фиала* (погр. №6, V в. до н.э.) в большей степени следует канонам ахеменидской металлопластики. Несмотря на утраты, отчетливо виден килевидный профиль шейки сосуда (**Рис. 4.63**). В центре дна расположен омфал, вписанный в большую розетту с изогнутыми лепестками[995]. Характерным декоративным мотивом этой фиалы стал пояс из 6-ти миндалевидных выступов и геральдических композиций из парных фигур крылатых горных козлов. Животные стоят на задних ногах друг напротив друга, передние ноги поджаты под себя, а головы повернуты назад. Их позы, трактовка

---

[993] *Лордкипанидзе О.Д.* Указ. соч. 1992. С. 200.
[994] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 90, 92, Fig. 16/5-6.
[995] *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 20.

скругленных крыльев с прямым оперением, моделировка головы и изогнутых рогов находят прямые аналогии в иконографии горных козлов (в том числе и крылатых) в официальном престижном искусстве Ахеменидов[996]. Наиболее близкая параллель этому типу декора представлена золотой фиалой из клада Окса (BM 123919). Вполне возможно, серебряная фиала из Вани могла быть импортом из мастерских Ахеменидского Ирана[997], так и местного производства Колхиды.

Погребение № 24 (сер. IV в. до н.э.) в Вани сохранило два памятника торевтики ахеменидского круга. Первая *серебряная фиала* с омфалом обладает выраженным килевидным профилем (**Рис. 4.64**). Этот сосуд отличается более простой декорацией дна. Он заполнен большой розеттой с изогнутыми тонкими лепестками, выполненными методом выколотки. Аналогичный тип орнамента представлен предыдущей фиалой, которая могла быть взята за основу этого сосуда. Возможно, эта декорация связана с солярной символикой. Скорее всего, этот памятник происходит из местной мастерской. Вторая *серебряная фиала* также имеет килевидный профиль шеи (**Рис. 4.65**). Несмотря на утраты (омфал и участки орнамента), декорация сохранилась относительно хорошо. Вокруг омфала изображен фриз из 4 идущих фигур птиц (скорее всего, голубей). Их иконография восходит к ахеменидским прототипам из клада Окса[998]. При этом существуют и отличия (короткие шеи, профиль головы, опущенные вниз хвосты). Идентичное изображение птицы представлено на щитке золотого перстня-печати (погр. 24, сер. IV в. до н.э.) из Вани. Вероятно, этот образ является переосмыслением ахеменидских прототипов местными колхидскими мастерами. Завершает декор фиалы характерный ахеменидский тип орнамента из 22-х миндалевидных выступов, между которыми находятся обобщенные цветки лотоса. Важно отметить, что декоративная схема сосуда из Вани обнаруживает сходство с решением серебряной фиалы из Ахул-Абаа.

---

[996] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 127,128, 177, 207, 291.
[997] *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 20.
[998] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 41 (№ 15), 51 (№ 47), 69 (№ 147-148).

Из погребения № 2 в Вани происходит *серебряная фиала* (IV в. до н.э.) с омфалом и килевидным профилем (**Рис. 4.66**). Примечательна декорация сосуда, основу которой составляет многофигурная композиция, выполненная методом выколотки и гравировки. Вокруг омфала изображен фриз из шествующих фигур кабана, оленя, льва и собаки. Между кабаном и оленем расположена 10-ти лепестковая розетта, напоминающая образцы из перстней-печатей (IV в. до н.э.) Колхиды[999]. Наибольшую близость к изобразительному искусству Ахеменидов обнаруживает образ кабана – его иконография (трактовка гривы с гребнем, передача мускулов, раздвоенная метелка хвоста) восходит к ряду прототипов из глиптики официального стиля[1000]. При этом моделировка шерсти кабана (как и собаки) мелкими насечками, скорее всего, принадлежит к местной колхидо-кобанской традиции бронз. Кроме того, некоторая неумелость в передачи гребня и больших ушей (рисунок сливается) и диспропорции в трактовке головы указывают на работу провинциального мастера. В образе оленя прослеживается влияние скифского звериного стиля, особенно ярко проявившегося в трактовке длинных ветвистых рогов. Образы льва и собаки также находят определенные параллели в изображениях из ахеменидской глиптики[1001]. В этой связи показательна трактовка львиных лап точками – аналогичный прием используют и резчики печатей. Общей чертой для всех фигур являются крупные овальные глаза. Схожие зооморфные композиции представлены в золотой диадеме (погр. № 6) и бронзовой крышке ситулы (погр. № 11) из Вани[1002]. Фриз с животными окаймлен узким поясом из кругов. Завершает декор сосуда классический ахеменидский орнамент из 18-ти миндалевидных выступов, между которыми находятся обобщение цветки лотоса. Несомненно, эта фиала была выполнена в традициях торевтики официального стиля Ахеменидов местным колхидским мастером, хорошо знакомым с образцами персидской глиптики. Безусловное местное

---

[999] См.: *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 21.
[1000] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 19-23, 180-181.
[1001] Там же, илл. 105, 247, 251, 261 (лев); 98, 263-264, 269-270, 271, 273 (собака).
[1002] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 81, n. 53, Fig. 9/2-3.

происхождение памятника позволяет говорить о возникновении синтеза двух традиций в рамках провинциального престижного искусства Колхиды.

Из того же погребения происходит и *фрагмент фиалы* (**Рис. 4.67**). Несмотря на его сохранность, можно с уверенностью утверждать, что этот сосуд также относится к торевтике официального стиля Ахеменидов. В пользу этого свидетельствует как килевидный профиль шейки, так и флоральная декорация из расходящихся то центра остроконечных лепестков, которые завершаются поясом из миндалевидных выступов со стилизованными цветками лотоса. В связи с фрагментами сосудов, следует отметить *круглую подставку и ручку* от серебряной ситулы из погребения № 6. На стенках *подставки* выгравирован фриз из чередующихся «ложчатых» выступов и пальметт, весьма характерный для ахеменидской торевтики. Далее следует еще один ряд пальметт, и завершает декор фриз из скругленных насечек, напоминающих ионийский «киматий».

Крепления округлой ручки к сосуду оформлены двумя сросшимися фигурами лежащих баранов с подогнутыми под себя ногами и повернутыми в фас головами. Над ними расположена схематичная фигура льва, которая образует кольцо для ручки. Передние лапы льва опираются на баранов. Скорее всего, эти фрагменты были скопированы местным мастером с импортного сосуда греко-персидского стиля из Лидии – *серебряной ситулы* из погребения № 11 в Вани[1003]. Она отличается более сложным и проработанным решением, имеющим отличия (крылатый лев) от фрагментов из погр. №6. Вероятно, местный мастер переработал исходный лидийский прототип для создания новой ситулы. Этому не противоречит и датировка погребений – лидийский сосуд относится к сер. V в. до н.э., тогда как фрагменты принадлежат к 1 пол. IV в. до н.э.

Анатолийская торевтика греко-персидского круга представлена импортным *серебряным арибаллом* (погр. № 11) из Вани (**Рис. 4.68**). Шаровидное тулово сосуда богато украшено. Центр дна декорирован «листовидным медальоном» с 4-мя вытянутыми миндалевидными выступами и лепестками пальметт между ними.

[1003] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 78, 80, n. 41, 43, 44.

Далее следуют расходящиеся от центра узкие лепестки, завершающиеся малыми пальметтами. Такой же декор украшает плечо сосуда. По центру ситулы располагается фриз из идущих сфинксов с приподнятой передней лапой, выполненных гравировкой. Этот изобразительный мотив, как и иконография сфинксов, восходит к древнегреческому искусству (чернофигурная вазопись Аттики), а также лидийским памятникам из Икизтепе[1004]. С двух сторон плеча ситулы на пластинах припаяны плоские фигуры уток с повернутыми назад головами, служившие ручками сосуда[1005]. Их позы, трактовка оперения и хвостов восходят к ахеменидской традиции[1006]. Значение этого лидийского арибалла греко-персидского стиля заключается в том, что его декорация могла быть взята за основу местных памятников Колхиды (серебряного пояса из погр. № 24)[1007]. Кроме того, схожая фигура сидящего сфинкса перед пальметтой украшает скругленный конец ручки *серебряной ложки* (погр. № 11, сер. V в. до н.э.) из Вани, которая отчасти напоминает ахеменидские образцы из Пасаргад[1008].

Завершает группу торевтики из Вани *серебряный кубок* из погребения № 6 (**Рис. 4.69**). Данный сосуд имеет цилиндрическую форму с расширяющимся кверху венчиком. Большая часть кубка украшена рядами горизонтальных канелюр, за исключением фриза на уровне венчика. По своей форме и декорации этот кубок обнаруживает поразительное сходство с изображениями сосудов из рельефов процессией данников (делегации № 12 и 15) дворца аудиенций в Персеполе[1009]. Идентичность этих образцов говорит в пользу происхождения кубка Вани из столичных мастерских Ирана. Впрочем, его относительно простое решение могло быть выполнено и колхидскими мастерами-торевтами в 1 пол. V в. до н.э.

[1004] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 80, n. 47, 49.
[1005] Ibid. P. 67, n. 1.
[1006] *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 51 (№ 47).
[1007] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 80-81.
[1008] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 203, Fig. 86,5.
[1009] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 38, 41.

Шедевром ювелирного искусства Вани является *золотая диадема* из погребения № 6 (сер. IV в. до н.э., **Рис. 4.70**). Конструкция этого украшения состоит из витой дуги и двух ромбовидных пластинок с крючками для крепления. Пластинки поделены на две равных треугольных части, где в зеркальном отражении изображены сцены борьбы львов с кабанами. Центр композиции занимала фигура кабана, иконография которого аналогична изображению на серебряной фиале (погр. №2) из Вани. При этом здесь этот мотив проработан более тонко, до мельчайших деталей, что еще больше сближает его с ахеменидскими прототипами[1010]. Грива с гребнем передана вертикальными насечками, отчетливо видны клыки, острые уши и раздвоенная метелка хвоста. Фигура кабана (как и двух львов) оформлена мелкими насечками, имитирующими шерсть. Эта особенность восходит к колхидо-кобанским бронзовым топорам и поясам с зооморфными образами. Наиболее близким к официальному стилю Ахеменидов является фигура льва с повернутой анфас головой. Его изображение находит прямые аналогии в классической сцене борьбы льва и быка на рельефах Персеполя[1011]. Сходство прослеживается вплоть до положения запрокинутой передней лапы, закрученного хвоста, трактовки надбровных дуг, ушей и сморщенного носа. При этом лев изображен в позе хищника, терзающего добычу, но добычи здесь фактически нет, т.е. этот отдельный мотив был просто перенесен в композицию без учета его иконографического контекста – ахеменидских сцен борьбы. Второй лев кусает кабана за заднюю ногу – этот мотив не распространен в официальном искусстве персов и, скорее всего, относится к местной традиции. Хотя отдельные черты изображения льва (опущенная шея, острые уши, сморщенный нос) находят аналогии в ахеменидской глиптике[1012].

Примечательна сложная комбинированная техника изготовления диадемы методами выколотки и гравировки (изображения), а также пайки (скрепление пластинок с дугой). Кроме того, к дуге на цепочке крепилась пара височных

[1010] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 392, 394.
[1011] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 20, 203.
[1012] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 162, 166, 170, 210, 252-253.

колец, круглый обод которых оформлен розеттой. Они завершаются шестью длинными лучами, концы которых украшены геометрическим орнаментом (ромбы, треугольники) из гранул зерни. Диадемы такого типа являются изобретением местных мастеров, так как они не известны за пределами Колхиды[1013]. Аналогичная диадема с геометрическим орнаментом была найдена в Саирхе (погр. № 13). Местное происхождение диадемы из Вани особенно ценно, поскольку свидетельствует о восприятии канонов официального стиля колхидскими мастерами-ювелирами.

Этот тезис полностью доказывает более ранняя *золотая диадема* (погр. № 11, сер. V в. до н.э., **Рис. 4.71**) из Вани. Ее ромбовидные пластины изображают классическую ахеменидскую сцену борьбы быка со львами и композицию борьбы львов с ланью[1014]. Они даны в зеркальном отражении на двух частях пластины. За счет добавления еще одной фигуры льва (в ахеменидских прототипах его нет) возникает геральдическая композиция. Трактовка фигур обоих львов практически идентична рельефам из Персеполя[1015], за исключением выделенного рисунка ребер. Образ быка несколько отличается от персепольских прототипов. Прежде всего, это связано с позой животного (голова не повернута назад), распростертого на спине с поднятыми ногами. В целом изображение быка перекликается и с персидской иконографией. Второй образ лани – припавшей на одну ногу, – по своим деталям (изогнутые рога, расположение рядов шерсти) ближе к ахеменидским прототипам. Аналогичная поза фигуры встречается в ряде сцен терзания из ахеменидской глиптики[1016]. В результате эта золотая диадема служит наглядным доказательством заметного влияния официального стиля Ахеменидов на местное престижное искусство Колхиды, заказчиком которого выступала локальная элита.

[1013] *Брагвадзе З.Д., Церетели М.В.* Саирхе – культовый центр древней Колхиды // Археологія, № 4. 1997. С. 128–129, Рис. 1.

[1014] Вани I. Археологические раскопки, 1947-1969 / Под ред. О.Д. Лордкипанидзе, Тбилиси, 1972. С. 241, Илл. 187-189.

[1015] См.: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 20, 203.

[1016] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 162, 166, 167, 168-170.

Из Вани происходит целая группа золотых несомкнутых браслетов ахеменидского стиля. Все они выполнены в технике литья по модели и гравировки (детали изображения). В погребении №11 (сер. V в. до н.э.) была обнаружена пара *золотых браслетов* (**Рис. 4.72**). Гладкие круглые обручи украшений завершаются фигурами лежащих кабанов. Их иконография (схожая с образами на диадеме из Вани) находит прямые аналогии в образцах официального стиля Ахеменидов[1017]. Показательна трактовка шерсти в виде параллельных насечек (в технике гравировки – штриховкой дана шерсть под нижней челюстью), концы которой на уровне ног обозначены парными диагональными линиями. Эта черта характерна и для персидских прототипов. Несомненно, по своей форме и декорации эти браслеты принадлежат к памятникам официального стиля Ахеменидов. Скорее всего, они были выполнены местными мастерами по образцам престижного искусства персов. В том же погребении найдена пара *золотых браслетов* (**Рис. 4.73**). Их круглые обручи завершаются обобщенными головами баранов, трактовка которых напоминает браслет (склеп №8) из Саирхе. В Вани они отличаются схематичностью и плоскостностью, а участки «шей» баранов обозначены лишь насечками-скобками. Очевидно, что этот тип браслетов с головами баранов из Саирхе и Вани восходит к одному образцу (или модели). При этом более схематичное решение браслетов из Вани доказывает их местное провинциальное происхождение.

Из погребения № 6 (нач.- сер. IV в. до н.э.) в Вани происходит пара *золотых браслетов* (**Рис. 4.74**). Их круглые в сечении обручи имеют омегавидную форму, типичную для ахеменидских украшений. Концы браслетов оформлены головами горных козлов. Они изображены в мельчайших деталях (вплоть до зрачков): выделены надбровные дуги, острые уши, ноздри, сомкнутый рот, линии шерсти под нижней челюстью и изогнутые ребристые рога, прижимающиеся к голове. Эти образы из Вани обнаруживают сходство с целым рядом ахеменидских

[1017] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 392, 394.

браслетов из Пасаргад, клада Окса и Вуни (Кипр)[1018]. Несомненно, эти браслеты из Вани относятся к памятникам официального стиля Ахеменидов. Они могли быть выполнены как в Иране, так и местными мастерами по столичным моделям-матрицам.

Особый интерес привлекает *золотой браслет* из того же погребения в Вани (**Рис. 4.75**). Его плоский обруч омегавидной формы находит прямые аналогии в рельефах Персеполя[1019]. Концы браслета украшены головами бычков с длинными острыми ушами. Их изображения обнаруживают поразительное сходство с фрагментом глиняной модели для отливки браслетов из Персеполя[1020]. Практически идентичные образы бычков представлены парой золотых браслетов ахеменидского стиля из Вуни на о. Кипр[1021]. Очевидно, что этот памятник из Вани относится к столичному официальному искусству Ахеменидов, так как, вероятно, был отлит в мастерских Ирана. Аналогичный по типу (омегавидный плоский обруч[1022]) *золотой браслет* с головами львов был найден в погребении № 6 в Вани. По-видимому, этот памятник также происходит из столичных мастерских персов. В результате данные браслеты представляют характерную группу ювелирных украшений официального стиля Ахеменидов из Вани. Они связаны и с другим колхидским браслетом из Саирхе, что указывает на распространение унифицированных форм ювелирного искусства персов в местной художественной традиции. Наличие среди них иранских импортов особенно важно, поскольку они служат значимым инструментом «иранизации» культуры местных элит Колхиды.

Золотая пектораль (погр. № 6, **Рис. 4.76**) из Вани представляет собой составную конструкцию из полукруглой фибулы, основной вытянутой трапециевидной пластины и 8-ми подвесок. Пластина пекторали выполнена в сложной технике перегородчатой инкрустации из цветной стекловидной пасты и

[1018] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 152, 159, 167, 168; *Amandry P.* Op. cit. Pl. 29.
[1019] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. P. 32.
[1020] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. P. 79, Fig. 16.
[1021] *Amandry P.* Op. cit. P. 20, Pl. 21-22.
[1022] Схожие по типу золотые браслеты с протомами львов был найдены в Сардах.

полудрагоценных камней (сердолик, бирюза). Она разделена на пять основных регистров. Верх, низ и центр пекторали украшены фризами из трех рядов геометрического орнамента: средний регистр из трех крупных кругов и фризы треугольников, напоминающих декор внутренней части обода ахеменидской пекторали из Музея Михо. Верхний фигуративный фриз изображает геральдическую сцену. В центре представлен стилизованный цветок лотоса с острой высокой сердцевиной. Его фланкируют две сидящие фигуры грифонов, обращенных спиной друг к другу. Профиль головы, трактовка скругленных крыльев с прямым оперением и сидящей львиной фигуры восходит к иконографии грифонов в официальном ювелирном искусстве Ахеменидов[1023]. Нижний фигуративный регистр изображает двух птиц (вероятно, голубей). Их крылья состоят из пяти ячеек инкрустации, имитирующих оперение. Отдельными ячейками выделена голова, короткий клюв и опущенный хвост. Общий рисунок фигур также находит аналогии в изображениях птиц из ахеменидской глиптики[1024]. К пластине пекторали на длинных цепочках прикреплены составные подвески в форме граната. Этот декоративный мотив представлен также в украшениях из Пасаргад[1025]. В результате данная пектораль из Вани является редким типом украшения не только для искусства Закавказья, но и для Ахеменидского Ирана. Этот памятник демонстрирует сложную технику перегородчатой инкрустации, которую способен выполнить только опытный мастер. Возможно, ювелиры такого уровня работали в Колхиде. Не исключен и вариант совместной работы, когда импортная пластина пекторали из столичных мастерских Ирана дополняется подвесками и креплением от местных ювелиров Колхиды. Так или иначе, пектораль из Вани принадлежит к образцам официального стиля Ахеменидов из этого региона.

Пара золотых височных колец из погребения № 6 в Вани является наиболее показательным образцом этого типа украшений (**Рис. 4.77**), так как они

[1023] *Kantor H.J.* Op. cit. 1957. Pl. VII; *Зеймаль Е.В.* Указ. соч. 1979. С. 64 (№116).
[1024] *Никулина Н.М.* Указ. соч. 1994. Илл. 65, 229, 236.
[1025] *Stronach D.* Op. cit. 1978. P. 201, 209, Fig. 85,1; 89,1.

перекликаются с памятниками второй группы из Ахалгори (№ 26). Аналогично Ахалгори височные кольца Вани состоят из трех частей: пластины с загнутым концом (либо овальным кольцом), фигуративной композиции и подвесок на цепочках. Пластины, как и кольца украшены припаянной розеттой с короткими лепестками, которые декорированы мелкой зернью. Далее следуют фигуры двух всадников на конях, которые стоят на плоском четырехколесном основании («колеснице»). Фигуры всадников отличаются крайней обобщенностью. Их головы с крупными круглыми ушами украшены шапкой волос из зерни. Ноги составлены из нескольких пластин, а руки выполнены из толстой проволоки, обозначавшей также и поводья. Фигуры коней обнаруживают параллели с образами на височной подвеске из Ахалгори, особенно в трактовке голов с круглыми глазами, острыми ушами и подвязанной челкой, напоминающей также и ахеменидских коней из рельефов Персеполя[1026]. Фигуры животных украшены рядами треугольников из мелкой зерни, имитирующей конскую попону. Ноги коней сделаны из длинных прутьев, как и в Ахалгори. «Колесница» состоит из рамы, к углам которой прикреплены на штифтах колеса с 6-тью спицами. К нижней части «колесницы» прикреплены на цепочке многочисленные подвески в форме желудя, напоминающие грушевидные образцы из украшений Ахалгори и подвески лидийского ожерелья из Топтепе. Из погребения №6 происходят схожие по типу *золотые височные кольца*. Их пластины с загнутым в два оборота концом украшены двумя вертикальными фризами с треугольниками из зерни, создающими ромбовидный орнамент. Идентичный декор и форма пластины представлены в височной подвеске из Ахалгори. Главное отличие – фигурка птицы[1027] в центре розетты на пластине из Вани. Образы птиц с каплевидными крыльями являются главным мотивом данных украшений, оформляя их центральную и нижнюю часть. Аналогично предыдущей паре нижние подвески имеют форму желудя. Стержень височной подвески украшен рядами горок из

[1026] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Pl. 32, 35, 42.

[1027] Определенные параллели возникают с подвеской в виде птицы из Персеполя: *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 43/2.

зерни, напоминающих декор ахеменидских украшений из Пасаргад и Персеполя. В результате височные кольца из Вани скорее демонстрируют специфику местного искусства Колхиды и его связи со второй «иберийской» группой украшений из Ахалгори, что крайне важно для их атрибуции.

Из погребений №6 и 22 в Вани происходят также *золотые «калачеобразные» серьги,* которые по форме, конструкции и декору (розетта, зернь) практически идентичны серьгам (склеп №8) из Саирхе. Очевидно, что этот тип украшений пришел в Колхиду из ювелирного искусства Ахеменидов, которое, в свою очередь, ориентировалось на традиции Древнего Востока[1028]. Показательно и *золотое ожерелье* из погребения № 11 (сер. V в. до н.э.) в Вани. Его низка состоит из круглых бусин и подвесок в форме стилизованной головы барана, которая находит аналогии в завершениях бронзового витого браслета из Персеполя[1029]. Из погребения № 11 также происходит *золотое ожерелье*, подвески которого выполнены в виде схематичных лежащих фигурок горных козлов (**Рис. 4.78**). Трактовка ребристых рогов (сделаны из одной проволоки) восходит к золотым браслетам из Пасаргад, их поза также перекликается с ахеменидскими памятниками[1030].

Завершают памятники ювелирного искусства персидского круга из Вани группа *золотых бляшек.* Пара бляшек (погр. № 11) изображает *фигуры орлов* (**Рис. 4.79**). Их позы с распростертыми крыльями и трактовка оперения (чередующиеся ряды насечек) напоминают изображение орла из золотого диска в кладе Окса[1031], но головы орлов из Вани с крупным клювом несколько отличаются от ахеменидских прототипов. Важно отметить, что в памятниках Вани раннеэллинистической эпохи (погр. № 4, кон. IV – сер. III вв. до н.э.) также сохраняются ахеменидские реминисценции. В частности, это относится к *паре золотых браслетов* (омегавидный обруч украшен головами львов с гривой),

---

[1028] *Лордкипанидзе О.Д.* Указ. соч. 1992. С. 193.
[1029] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1957. Pl. 89/2.
[1030] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 152, 390.
[1031] *Dalton O.M.* Op. cit. 1964. P. 13, № 25.

золотой гривне (концы также оформлены львиными головами) и *бляшкам* в виде многолепестковых розетт[1032]. Эти памятники указывают на частичное сохранение традиций ювелирного искусства Ахеменидов в местных украшениях Колхиды даже после падения персидской империи.

Таким образом, комплекс в Вани предоставляет наиболее широкий набор памятников ахеменидского круга в Колхиде. Материал Вани отчетливо свидетельствует о влиянии официального стиля Ахеменидов на местное престижное искусство, причем это воздействие могло идти как напрямую через иранские импорты, так и через греко-персидские памятники из Анатолии. Очевидно, что Вани в еще большей степени был связан с центрами Ионии и Аттики, о чем свидетельствуют находки греческих импортов (керамика, перстни-печати, металлопластика)[1033]. В этой связи вполне логично, что в искусстве Вани начинает играть важную роль и греко-персидский стиль, который воспринимается местной традицией со своим колхидо-кобанским наследием. Это порождает сложный тройной симбиоз культур в престижном искусстве Колхиды V-IV вв. до н.э. В комплексе Вани сосредоточение памятников торевтики и ювелирного искусства официального стиля наблюдается в богатых погребениях № 6 (кон. V – сер. IV вв. до н.э.) и 11 (сер. V в. до н.э.), связанных по своей датировке с зрелым классическим и позднеахеменидским искусством. Именно на этот временной отрезок приходится распространение официального стиля Ахеменидов на местное искусство Колхиды. Памятники Вани свидетельствуют о восприятии техники изготовления, отдельных форм и декоративных мотивов, а также переработке ряда иконографических типов искусства Ахеменидов, которое оказалось близким и для местных мастеров. Сохраняя свою региональную специфику, памятники Вани являются частью официального стиля персов в Закавказье.

[1032] Вани I. Археологические раскопки, 1947-1969. Тбилиси, 1972. Илл. 7-8, 10.
[1033] См. серебряные килики и бронзовая ойнохойя из погр. № 11: *Лордкипанидзе О.Д.* Указ. соч. 1992. С. 200.

Третью группу продолжает *серебряный ритон из* богатого захоронения в *Мтисдзири* (холм Намамбевис гора, V-IV вв. до н.э.)[1034]. К сожалению, этот памятник сохранился фрагментарно, но основные его элементы уцелели. Серебряный ритон состоит из высокого рога и протомы в виде человекокозла (**Рис. 4.80**). Этот миксоморфный образ включает голову бородатого мужчины с рогами и полуфигуру горного козла. Поза лежащего животного с поджатыми под себя ногами широко представлена в официальном искусстве Ахеменидов. Передняя часть протомы детально смоделирована. В целом ее решение напоминает образ персидского «гопатшаха» из капителей трипилона Персеполя[1035], так как находит ряд общих черт. В частности, длинная борода трактована тремя рядами прядей (насечек). Прямой нос, выделенные брови и большие миндалевидные глаза перекликаются с иконографией персидских человекобыков. Прическа передана двумя диагональными линиями прядей. Голову этого существа венчают вытянутые листовидные уши, рисунок которых также близок к ахеменидским «гопатшахам». Длинные изогнутые ребристые рога выполнены отдельно. Примечательна также фигура на груди протомы, представляющая зооморфную голову с вытянутыми острыми ушами и волосами[1036]. Ноги украшены орнаментом из трех каплевидных элементов, напоминающих декор стилизованных мышц ног зооморфных протом в ахеменидских ритонах[1037]. Кроме того, они оформлены рядами «елочного» орнамента.

Конусовидный участок крепления протомы к рогу украшен тремя фризами геометрического орнамента. Первые два состоят из чередующихся треугольников, половина из которых заполнена горизонтальными линиями. Третий фриз представляет декор из ромбов, выгравированными такими же линиями. Большая часть рога оформлена рядами горизонтальных канелюр, которые являются

[1034] *Гамкрелидзе Г.А.* К археологии долины Фасиса. Тбилиси, 1992. С. 76-79.
[1035] *Schmidt E.F.* Op. cit. 1953. Fig. 55, 54/E.
[1036] *Гамкрелидзе Г.А.* Указ. соч. 1992. С. 79.
[1037] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 118-119.

отличительной особенностью ахеменидских ритонов. По центру и в верхней части рога располагаются ряды плетенки («гильош»), также широко распространенной в торевтике официального стиля персов. Венчик ритона украшен фризом из флорального орнамента в виде вьющегося плюща. Несомненно, этот мотив восходит к греческому искусству. Наиболее близкие аналогии обнаруживаются во фракийских ритонах из клада Розовеца и Борово[1038]. При сохранении общей геральдической симметричной схемы здесь ветка плюща изображена более крупной по сравнению с листьями.

Данный мотив, связанный с культом Диониса, позволяет интерпретировать миксоморфное существо на протоме ритона. По-видимому, человекокозел изображает бога-покровителя животных («Очопинтре») из местной мифологии древней Колхиды[1039]. Хотя не исключено, что здесь представлено греческое божество Пан. При этом трактовка этого образа сближает его и с иконографией персидского «гопатшаха». В результате ритон из Мтисдзири представляет собой сложный синтез элементов из ахеменидского, греческого и местного искусства. Безусловно, этот памятник выполнен местным мастером в технике выколотки, гравировки и пайки. Сама форма ритона, декор его рога и трактовка миксоморфной протомы связаны с традициями торевтики официального стиля Ахеменидов. К восточногреческим чертам относится характерный фриз с плющом, а также образ на протоме. К местному искусству принадлежит геометрический тип орнамента и, вероятно, семантика миксоморфного существа. На наш взгляд, ритон из Мтисдзири следует рассматривать в качестве характерного образца местного варианта греко-персидского стиля в искусстве Колхиды.

Памятники искусства ахеменидского круга были обнаружены в т.н. *«греческом некрополе»* из *Пичвнари* (2 пол. V в. до н.э.). Среди погребального инвентаря греческих колонистов выделяются три серебряные фиалы, выполненные в технике выколотки и гравировки. *Фиала* (погр. № 15) *с омфалом*

[1038] *Гамкрелидзе Г.А.* Указ. соч. 1992. С. 81.

представляет наиболее простой вариант этого типа сосуда (**Рис. 4.81**). Данный памятник имеет килевидный профиль. Декорация фиалы состоит из расходящихся от центра длинных узких лепестков с закругленными концами. Они отделены от омфала узким гладким поясом. Этот тип флорального орнамента находит прямые аналогии в памятниках греческой торевтики[1040]. Вероятно, этот сосуд выполнен в мастерских Анатолии, либо материковой Греции.

Серебряная фиала (погр. № 6) с выпуклым омфалом обладает менее выраженным килевидным профилем (**Рис. 4.82**). Декорация дна сосуда представляет орнамент «листовидный медальон», весьма характерный для ахеменидской торевтики. Он состоит из миндалевидных выступов, между которыми располагаются 4-х лепестковые пальметты. Основания пальметт соединены полукружиями, которые образуют гирлянду, отделяющую их от омфала. При этом размеры выступов и пальметт практически одинаковы[1041]. Они напоминают пропорции декора золотой фиалы (погр. № 6) из Вани. Несомненно, эта фиала принадлежит к торевтике официального стиля Ахеменидов. Вероятно, сосуд был изготовлен в восточногреческих центрах, хотя не исключено и местное происхождение.

Третья фиала (погр. № 110) наиболее богато украшена (**Рис. 4.83**). Этот сосуд с крупным омфалом также имеет килевидный профиль. Декор фиалы из трех поясов миндалевидных выступов, отделенных от омфала пустым фризом. Размеры выступов увеличиваются в каждом новом регистре. Кроме того, небольшие «ложчатые» выступы из внутреннего пояса обращены своими острыми концами в противоположную сторону. Во внешнем фризе между крупными выступами находятся мелкие обобщенные пальметты. Контуры всех «ложчатых» выступов имеют двойную обводку, выполненную выколоткой. Внутренняя поверхность фиалы дополнительно украшена поясом стилизованных пальметт вокруг омфала. По своей форме и декорации этот сосуд тесно связан с

[1039] *Гамкрелидзе Г.А.* Указ. соч. 1992. С. 83-84.
[1040] *Von Bothmer D.* Op. cit. 1984. P. 26, 28, Fig. 24, 32.
[1041] *Treister M.Y.* Op. cit. 2007. P. 88.

традицией греческой торевтики – аналогичные греческие фиалы-мезомфалы VI-IV вв. до н.э. происходят из Кипра и Фракии[1042]. При этом наличие пальметт и общий рисунок выступов, восходящий к ахеменидским прототипам, позволяет предположить, что эта фиала происходит из мастерских Анатолии или восточных Балкан. В результате памятники Пичвнари в большей степени представляют линию произведений восточногреческой импортной торевтики.

Фрагментированная серебряная фиала из погребения в Ахул-Абаа (IV в. до н.э.) завершает третью группу памятников (**Рис. 4.84**). Несмотря на плохую сохранность, фрагменты сосуда позволяют его реконструировать[1043]. Фиала с выпуклым омфалом имеет выраженный килевидный профиль. Ее декорация состоит из трех поясов, разделенных узкими полосами. Вокруг омфала расположен фриз с геометрическим орнаментом. Центральный пояс образует композиция с шествием семи птиц (вероятно, голубей). Их фигуры украшены мелкими насечками, восходящими к декору колхидо-кобанских бронз. Опущенные хвосты и расправленные крылья даны штриховкой. В целом иконография птиц напоминает аналогичные образы из престижного искусства Ахеменидов[1044], но детали трактовки (моделировка головы и оперения) являются уже осмыслением исходных прототипов местным мастером. Важно отметить, что сцена процессии птиц встречается и в греческой торевтике[1045]. Внешний пояс оформлен характерным ахеменидским типом орнамента из 18-ти миндалевидных выступов, между которыми находятся стилизованные цветки лотоса. Схема декорации этого сосуда находит прямые аналогии в серебряной фиале (погр. № 24) из Вани. Однако такой вариант композиции не встречается за пределами Колхиды. Этот факт служит доказательством местного происхождения серебряных фиал из Вани и Ахул-Абаа. В результате данный памятник

[1042] А также греческая фиала из музея Метрополитан: *Von Bothmer D.* A Gold Libation Bowl // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 21, 1962. P. 154-159, Fig. 2-4, 8, 16.
[1043] *Воронов Ю.Н.* Новые материалы античной эпохи из окрестностей Диоскуриады // СА, № 1, 1991. С. 226, Рис. 4.
[1044] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 177.
[1045] *Von Bothmer D.* Op. cit. 1984. P. 22, Fig. 13.

иллюстрирует синтез местной традиции с официальным стилем Ахеменидов, творчески переработанным колхидскими мастерами.

Таким образом, третья группа памятников представляет самый разнообразный материал престижного искусства ахеменидского круга Закавказья. Специфика художественных процессов Колхиды VI-IV вв. до н.э. определяется соприкосновением в этом регионе ахеменидской имперской и эллинской культуры. Как и в случае с Анатолией, две различные волны влияния накладываются на местную традицию со своим колхидо-кобанским наследием. В результате возникает сложный симбиоз культур из трех пластов, который привел к появлению своего варианта греко-персидского стиля в престижном искусстве Колхиды. Важно отметить, что волна влияния официального стиля Ахеменидов послужила импульсом к развитию местного искусства Колхиды V-IV вв. до н.э. В то же время именно третья группа в большей степени обладает своей региональной спецификой по сравнению с другими комплексами памятников Закавказья.

Торевтика ахеменидского круга из Колхиды сохраняет баланс импортных памятников и сосудов местного производства. Аналогично второй группе, наиболее распространенным типом торевтики является фиала. Данный тип сосудов, как правило, имеет килевидный профиль и омфал. Произведения металлопластики из Колхиды (как импортные, так и местные) обладают схожей техникой изготовления (выколотка, гравировка, пайка, литье) и общими принципами декорации (*официальный стиль персов*: миндалевидные выступы, цветки лотоса, «листовидный медальон», геральдические зооморфные сцены, флоральный декор дна сосудов, розетты, «гильош»; *греческие черты*: ионийский «киматий», ветка плюща; *местные мотивы*: фризы с шествием животных и птиц возле омфала; передача шерсти насечками; симметричные пояса геометрического декора, «елочный орнамент»). Практически все сосуды (кроме золотой фиалы из Вани) выполнены из серебра. Следует отметить, что большая часть импортной торевтики третьей группы происходит из сатрапий Анатолии. Это крайне важно, поскольку греко-персидский стиль в торевтике Колхиды формируется именно на

основе восточногреческих образцов, которые восприняли черты ахеменидской металлопластики, т.е. волна «эллинизации» имела восточный оттенок для этого региона. Это обстоятельство определило характер синтеза двух культур, а также отсутствие в торевтике ярко выраженных черт из искусства материковой Греции. Греко-персидский стиль в металлопластике Колхиды представлен серебряным кубком из Саирхе, золотой фиалой и серебряными фрагментами ситулы из Вани, а также серебряным ритоном из Мтисдзири. Этот корпус памятников отличается органичным сочетанием черт официального стиля Ахеменидов, восточногреческого искусства, а также местной традиции, определявшей синтез элементов и фигуративные детали сосудов. Помимо греко-персидского стиля, памятники торевтики третьей группы демонстрируют и прямое отражение официального стиля Ахеменидов, оказавшего заметное влияние на развитие металлопластики Колхиды.

Ювелирное искусство третьей группы также отличается большим разнообразием типов украшений (браслеты, пектораль, височные кольца, серьги, ожерелья, бляшки, а также специфические местные диадемы). Большая их часть найдена в богатых погребениях Вани. Ювелирное искусство Колхиды отличается преобладанием местной традиции в синтезе с официальным стилем Ахеменидов, прослеживаемым только в отдельных мотивах, декоре и формах. Ювелиры Колхиды существенно переработали исходные персидские прототипы, выбрав те формы и решения, которые наиболее подходили для местных украшений. К их числу можно отнести розетты на ободах височных колец и серег, а также геральдические сцены терзания на пластинах диадем. Важно отметить, что привлечение изобразительного материала глиптики Ахеменидов в качестве параллелей для образов из украшений Колхиды оправдано принадлежностью печатей к прикладному искусству, в котором применялись унифицированные композиции и иконография. При этом греко-персидский стиль в ювелирных украшениях Колхиды слабо выражен – речь может идти только об отдельных

формах и решениях[1046]. Большинство украшений третьей группы выполнены из золота, которое, скорее всего, было добыто в Колхиде. Местные мастера владели широким набором техник гравировки, выколотки, пайки и литья по модели. Декор украшений включает розетты, горки из мелкой зерни, лучевые подвески и подвески в форме желудя, ряды насечек. Среди ювелирных украшений выделяется группа импортных золотых браслетов из Вани (погр. № 6), принадлежащих к интернациональному официальному стилю Ахеменидов. Стоит особо отметить их прямую связь и со столичными образцами, и с кипрскими памятниками из Вуни. Наличие таких украшений свидетельствует о принятии черт официальной персидской культуры местными элитами Колхиды, вовлеченными в процессы «иранизации». Местное ювелирное искусство восприняло эти импортные памятники официального стиля в качестве образцов для ряда других браслетов Вани. В этой связи кажется неслучайным, что расцвет ювелирного искусства древней Колхиды приходится на период V-IV вв. до н.э., совпадающий с распространением официального стиля Ахеменидов в этом регионе. Особая ценность материала престижного искусства Колхиды заключается в наличии археологически выявленной локальной металлургической мастерской в Саирхе, производившей и местные художественные памятники. Судя по количеству и качеству находок, аналогичная мастерская могла располагаться в Вани. Эти центры производства в Колхиде крайне важны, поскольку их продукция наглядно показывает воздействие официального стиля Ахеменидов на местную традицию.

Таким образом, памятники третьей группы занимают особое место в престижном искусстве ахеменидского круга из Закавказья. Это положение обусловлено органичным сосуществованием греко-персидского и ахеменидского стиля в местном искусстве. Несмотря на формальную автономию, Колхида оставалась сферой влияния империи Ахеменидов в Закавказье. Это убедительно

[1046] В частности, «лучеобразные» и бипирамидальные подвески из Вани – см.: *Воронов Ю.Н.* Указ. соч. 2006. Рис. 18.

доказывает престижное искусство местных элит, испытавшее влияние официального стиля Ахеменидов.

4.4. Выводы

Памятники Закавказья VI-IV вв. до н.э. представляют ценный репрезентативный материал провинциальной архитектуры и престижного искусства официального стиля Ахеменидов. Из всех регионов империи именно северные области обладают самым богатым и разнообразным корпусом памятников персидского круга, начиная от дворцов и скальных гробниц до мелких прикладных форм. Особое значение искусства сатрапий Закавказья заключается в последовательном принятии канонов официального стиля Ахеменидов местной традицией, создавшей свой вариант провинциального искусства древнеперсидской империи.

Подробное изучение материала архитектуры и престижного искусства ахеменидского круга из северных сатрапий позволяет дать общую характеристику художественной жизни Закавказья VI-IV вв. до н.э., а также коснуться тех вопросов, которые в меньшей степени были нами затронуты. **Архитектура северных сатрапий** представляет две модели взаимодействия с официальным зодчеством Ахеменидов. Первая модель характеризуется преобладанием развитой местной строительной традиции (в данном случае, наследие Урарту), которая выборочно задействует типологию, ордерные формы и конструктивные решения официальной архитектуры Ахеменидов. Данная модель в целом характерна для провинциального зодчества империи, однако в случае памятников западной и восточной части Армении она имеет свою региональную специфику. Как уже отмечалось, урартская традиция в этих областях, вероятно, сосуществовала с мидийским наследием, воспринимавшимся местными элитами как часть собственной культуры, видимо, уже к сер. VI в. до н.э. (когда этот регион оставался под властью царства Мидии). Мидийские черты прослеживаются, главным образом, в архитектурных решениях памятников. Хотя, несомненно, этот

вопрос требует дополнительных исследований. Мидийский фактор значительно усложнил «стандартную» модель следования официальному зодчеству Ахеменидов, создав фактически двойную волну иранского влияния. В то же время, это значительно обогатило архитектуру первой группы, так как обеспечило большую восприимчивость к конструктивным решениям зодчества Ахеменидов, в первую очередь, к многоколонным залам. В этом и заключается специфика архитектуры западной и восточной части сатрапии Армения, выделяющейся среди зодчества других провинций империи. К сожалению, следует констатировать, что эта модель «урарто-мидийско-ахеменидской» архитектуры не получила продолжение в местном зодчестве после падения империи персов.

Вторая модель является уникальной для провинциальной архитектуры империи, поскольку представляет прямое следование традициям официального зодчества Ахеменидов. Данная модель взаимодействия больше не встречается в персидских сатрапиях, что делает этот материал особенно ценным для исследования влияния официального стиля на локальные традиции. Значимость зодчества северной периферии связана и с его многоплановостью, охватывающей сразу несколько важных аспектов. Часть памятников второй группы (Гумбати, Сары Тепе) отражают общие тенденции в развитии типологии резиденций в провинциальной архитектуре Ахеменидов из ряда сатрапий (Вавилония, Ассирия, Бактрия). Кроме того, северная периферия сохранила уникальный комплекс в Гараджамирли, который по своему качеству и масштабу приближается к царским постройкам Ирана. Несомненно, памятники из Гараджамирли являются прямым свидетельством мощного влияния официального стиля персов на зодчество этого региона, но они также вписываются в общую картину столичной архитектуры Ахеменидов, дополняя ее своими решениями. Северная периферия обладает и памятниками персидского круга «второй волны» (IV в. до н.э. Самадло, Цихиагора и Саирхе), т.е. демонстрирует преемственность ахеменидским традициям уже на местном уровне. Материал этой группы памятников позволяет поставить вопрос о существовании местных строителей и скульпторов, работающих в традициях официального стиля. Судя по специфике построек и их

датировке, они были выполнены провинциальными мастерами второго поколения, которые могли обучаться столичными строителями и каменщиками на месте либо в столичных мастерских. При этом степень творческой переработки персидских прототипов практически исключает вариант прямого копирования с образцов. Можно констатировать, что быстрое развитие локальной строительной традиции северной периферии обусловлено распространением зрелой официальной архитектуры Ахеменидов, обогатившей местную традицию новыми конструктивными решениями, типологией и ордерными формами.

Материал архитектуры северной периферии затрагивает важный вопрос о значении ахеменидского наследия для дальнейшего развития местных школ царств Иберии и Колхиды. Очевидно, что даже после падения персидской империи этот регион сохранил черты официальной архитектуры Ахеменидов, что еще раз доказывает особую значимость этой традиции для местного зодчества. Причем речь идет не только о вторичном заселении существующих памятников (Драсханакерт, Самадло, Цихиагора), но и о совершенно новых постройках. Архитектура Ахеменидов повлияла на формирование храмового зодчества Иберии. Самые ранние по времени (III-II вв. до н.э.) два храма огня из *Цихиагора*, связанные, вероятно, с зороастрийским культом, по своей планировке находят определенные параллели в персидских постройках[1047]. Прямые ахеменидские аналогии прослеживаются в иберийском святилище *Дедоплис-Миндори* (рубеж II-I вв. до н.э.). Его главный храм состоит из центрального 4-х (2х2) колонного зала с алтарем (целла) и основного южного 4-х (2х2) колонного портика, фланкированного прямоугольными помещениями. С севера храм снабжен 2-х колонным портиком[1048]. С трех сторон целла окружена длинными узкими коридорами. Несомненно, планировка этой постройки восходит к типологии позднеахеменидских храмов из Суз («айаданы») и Персеполя («фратадары»). Кроме того, найденные капители колон из северных ворот Дедоплис-Миндори по своей форме и лотосовидному декору обнаруживают параллели с

[1047]См. подробнее: *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 108.

колоколовидными базами персепольского типа, а также образцами из Гараджамирли, Гумбати и Сары Тепе[1049]. Эти капители указывают на сохранение воспоминаний о более ранних ахеменидских прототипах в искусстве Иберии. При этом они полностью трансформируются в соответствии с новыми задачами, превращаясь из баз колонн в богато украшенные капители с абакой из розетт или чередующихся цветков лотоса с розеттами. Аналогичная по типу колоколовидная база колонны с лотосовидным декором позднеэллинистической эпохи была найдена в *Грдзели-Миндори*, где, вероятно, располагалась постройка с колонным залом или портиком. В соседней Колхиде ахеменидские реминисценции менее выражены. Определенные параллели с древнеперсидской традицией прослеживаются в *храмовой постройке* с колонным залом и ступенчатым алтарем на террасе *городища в Вани* (фаза III, 2 пол. II в. до н.э.)[1050], а также найденным здесь фрагментом рельефа с изображением колесницы и возничего, напоминающим стелу греко-персидского стиля из Даскилеи[1051].

Таким образом, официальная архитектура Ахеменидов наиболее полно и многообразно отразилась именно в памятниках северной периферии, напрямую воспринявшей столичные иранские образцы. На сегодняшний день данный регион по количеству и качеству построек ахеменидского круга можно считать эталонным не только для Закавказья, но и для всех остальных областей империи. Обилие и устойчивость персидских черт в местном зодчестве V-IV вв. до н.э. доказывает успешность стратегии «иранизации» локальных художественных школ, выполнявших заказы сатрапов и местной знати. Материал северной периферии уникален и с точки зрения сохранения ахеменидского наследия в последующую эпоху эллинизма, когда в самом Иране имперская культура прошлого была предана забвению. Памятники архитектуры царства Иберии III-II вв. до н.э. наглядно свидетельствуют о преемственности традиций и особом

[1048] *Gagošidze J.M.* The Temples at Dedoplis Mindori // East and West, Vol. 42. 1992. P. 29-32.
[1049] *Knauss F.* Op. cit. 2005. P. 215.
[1050] См.: *Лордкипанидзе О. Д.* Указ. соч. 1992. С. 203-206, Рис. 12.
[1051] *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 113; *Lordkipanidze O.* Op. cit. 1991. P. 189, Pl. 14A.

значении официального зодчества Ахеменидов для развития местной школы архитектуры.

Богатый и разнообразный **материал престижного искусства** северных провинций позволяет затронуть несколько значимых вопросов. В первую очередь, памятники торевтики и ювелирного искусства Закавказья актуализируют сложную проблему выявления локальных мастерских, работающих в официальном стиле Ахеменидов. К сожалению, в большинстве областей подобные мастерские не были обнаружены археологами, что затрудняет точную локализацию производства находок престижного искусства. Тем не менее, общая реконструкция местных мастерских возможна на основе выделения комплексов памятников и их стилистического единства. В первой группе отчетливо выделяется комплекс произведений торевтики из Эрзинджана, что позволяет предположить существование местной мастерской в этом районе «западной Малой Армении», возможно, связанной с центром в Алтын-Тепе II. При этом высокое качество памятников Эрзинджана может указывать и на работу столичных мастеров. При воссоздании процессов художественного производства следует учитывать важный фактор высокой мобильности мастеров прикладного искусства[1052]. Столичные профессиональные ювелиры и торевты могли выполнять и провинциальные заказы в мастерских сатрапских центров, обучая в процессе местных мастеров. Вполне возможно, что памятники Эрзинджана иллюстрируют эту практику совместной работы столичных торевтов и местных ремесленников.

Скорее всего, мастерские располагались и в центральной части сатрапии Армения. В пользу этого косвенно свидетельствует т.н. «дом кузнеца» (нач. VI в. до н.э.) в западной крепости Аргиштихинили[1053], который обеспечивал бронзовыми изделиями местных жителей. В их число входили также и украшения (простые диадемы, браслеты и бляшки). Небольшая мастерская Аргиштихинили была оборудована печью с горном и обладала основным набором инструментов

[1052] См: *Zaccagnini C.* Patterns of Mobility among Ancient near Eastern Craftsmen // JNES, Vol. 42, № 4. 1983. P. 261-264.
[1053] *Мартиросян А.А.* Указ. соч. 1974. С. 150, Рис. 92-93.

(каменные модели для отливки, отбойники, молотки и тигли). Вероятно, аналогичные, но более крупные металлургические мастерские могли располагаться в других центрах этой части сатрапии Армения. В то же время следует признать, что в данном регионе возрастает число импортных произведений торевтики (клад Эребуни) из Анатолии. Хотя этот факт не исключает наличия местной художественной школы, памятники которой могли не сохраниться до наших дней.

Во второй «иберийской» группе заметно выделяется комплекс памятников Ахалгорийского клада. Помимо произведений кобанской культуры, данный клад примечателен группой ювелирных украшений, наряду с подвесками из колхидских центров. Схожая техника и близкая стилистика этих памятников позволяют предполагать их местное происхождение. Предположительно, в этой северной приграничной области располагалась местная мастерская, создававшая ювелирные украшения и, возможно, торевтику официального стиля для локальной племенной знати. Не исключено, что подобная мастерская могла быть связана с кобанскими традициями металлургического производства.

Материал престижного искусства из Колхиды является наиболее показательным для изучения проблемы провинциальных мастерских. Именно на территории Колхиды археологи обнаружили местную крупную металлургическую мастерскую в Саирхе (VI-IV вв. до н.э.), в которой трудились около сотни мастеров[1054]. Столь мощный центр производства, скорее всего, обеспечивал своей продукцией жителей не только Саирхе, но и соседних областей. Очевидно, что большая часть памятников престижного искусства персидского круга из богатых погребений Саирхе была изготовлена в этой мастерской, работавшей, в том числе, по образцам официального стиля Ахеменидов. Возможно, что комплекс памятников престижного искусства V-IV вв. до н.э. из Вани, близкий по стилистике и технике к Саирхе, мог происходить

[1054] *Надирадзе Д.Ш.* Указ. соч. 1991. С. 12.

из аналогичной крупной мастерской или даже из одной мастерской[1055]. В результате материал Колхиды представляет археологические доказательства существования провинциальных художественных мастерских Закавказья, выполнявших произведения в официальном стиле Ахеменидов по заказу местной элиты. Эти находки указывают на влияние столичного искусства Ирана на местные художественные школы даже тех регионов, которые формально не входили в состав империи. Несомненно, подобные мастерские, работавшие в официальном стиле, существовали в других областях сатрапии Армения, хоть археологически они и не выявлены. Однако можно попытаться их реконструировать на основе имеющихся комплексов памятников.

Что касается значения ахеменидской традиции для дальнейшего развития престижного искусства Закавказья, то здесь ситуация схожа с архитектурой. Прежде всего, ахеменидское наследие проявилось в памятниках торевтики и ювелирного искусства Иберии II-I вв. до н.э. Отчетливые ахеменидские реминисценции обнаруживаются в паре позолоченных серебряных фиал, найденных в районе *Лагодехи*[1056]. Несмотря на явно эллинистические листья аканфа, сама форма фиал с килевидным профилем и общая схема флорального декора (в центре розетта и радиально отходящие от нее остроконечные листья, в одной из фиал встречаются миндалевидные выступы) восходят к традициям торевтики официального стиля Ахеменидов. Что касается ювелирного искусства Иберии, то некоторые находки I в. до н.э. (в частности, бронзовая фигурка горного козла) из некрополя *Самтавро* находят близкие параллели в художественном наследии Ахеменидов[1057]. Кроме того, прямую связь с персидской традицией сохраняет тип несомкнутых браслетов с омегавидным обручем, распространенных в ювелирном искусстве Закавказья эллинистической эпохи. При всей обобщенности зооморфных или геометрических завершений эти

[1055] *Lordkipanidze O.* Op. cit. 1991. P. 168.
[1056] *Gagoshidze I.* Op. cit. 2003. Slide 30.
[1057] Forgotten Empire: The World of Ancient Persia. 2005. Fig. 127, 168; *Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 114, Fig. 28.

браслеты, безусловно, восходят к ахеменидским прототипам, которые на протяжении столетий трансформировались и встроились в местную традицию. Подобные украшения (в основном, из бронзы) представлены в ювелирном искусстве III-I вв. до н.э. Иберии (Самтавро, Нерон-Дереси) и Колхиды (Вани, Даблагоми, Эшера, Красный Маяк)[1058]. Несомненно, данные памятники престижного искусства Закавказья эпохи эллинизма свидетельствуют о частичном сохранении ахеменидского наследия, оказавшего определенное влияние на развитие местных художественных школ Иберии и Колхиды.

В результате материал торевтики и ювелирного искусства северных сатрапий представляет важный пласт художественной жизни Закавказья VI-IV вв. до н.э., в котором получил последовательное отражение официальный стиль Ахеменидов. Его заметное влияние прослеживается на широком круге самых разнообразных памятников, заказчиком которых выступали местные элиты. Богатые произведения прикладных форм служили одним из эффективных инструментов «иранизации» провинциальной знати Закавказья, приобщая их владельцев к официальной культуре персов. Очевидно, что столичные образцы престижного искусства Ахеменидов послужили мощным импульсом к созданию локальных вариантов официального стиля. При этом следует отметить именно симбиоз двух культур в рамках данного влияния, а не вытеснение столичным искусством местной традиции. Этим обстоятельством и объясняется разная степень внедрения официального стиля, который воспринимался местными мастерами как в отдельных мотивах, так и целиком в виде развитой художественной системы. Особое значение престижного искусства Закавказья VI-IV вв. до н.э. заключается в том, что этот материал позволяет исследовать ряд актуальных проблем, связанных с выявлением локальных вариантов официального стиля (в том числе вариации греко-персидского стиля в искусстве Колхиды), воссозданием провинциальных мастерских и влияния ахеменидского наследия на последующее развитие художественных школ этого региона. Можно

[1058] См. подробнее: *Гогиберидзе Н.* Браслеты и гривны Грузии V-I вв. до н.э. Тбилиси, 2003. С.

с уверенностью констатировать, что памятники престижного искусства северных сатрапий являются полноценной частью интернационального официального стиля Ахеменидов, который приобрел в разных частях Закавказья региональный характер, особенно ценный для исследования процессов синтеза культур в провинциальном искусстве империи.

Подводя итог, важно отметить, что художественная жизнь северных сатрапий неразрывно связана с официальным искусством Ахеменидского Ирана, во многом определившим облик архитектуры и престижного искусства данного региона во 2 пол.VI – посл. трети IV вв. до н.э. Корпус памятников ахеменидского круга Закавказья по своему количеству и качеству сопоставим только с богатым материалом из провинций Анатолии, что весьма показательно в плане значения северных сатрапий в художественной жизни империи. Следует подчеркнуть, что искусство Закавказья VI-IV вв. до н.э. является перспективным направлением в изучении провинциальных традиций империи Ахеменидов. Актуальность этого материала подтверждается новейшими важными открытиями 2000-х годов – обнаружением памятников архитектуры (Гараджамирли) и престижного искусства (Вани), которые позволяют более подробно исследовать процессы влияния официального стиля на местные традиции. Художественная культура Закавказья VI-IV вв. до н.э., ставшая частью официального искусства империи Ахеменидов, обладает большим исследовательским потенциалом, раскрытие которого и стало главной задачей этой главы.

40-41, 43-46, 54, 70-71, 87-88, Рис. 61, 64-66, 67-68, 70-73, 76, 108-109.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Официальный стиль в искусстве Ахеменидского Ирана представляет комплексное художественное явление, ознаменовавшее собой кульминационный период в развитии всей древневосточной культуры I тыс. до н.э. Официальное искусство Ахеменидов обладает своей особой спецификой, обусловленной сложными процессами отбора и синтеза художественных достижений из различных культур Древнего Востока и Греции. Во многом синкретический характер архитектуры и изобразительного искусства Ахеменидов закладывается предыдущей древнеиранской традицией 1 пол. I тыс. до н.э. – и, прежде всего, искусством Мидии, которое активизировало творческие поиски нового стиля. Его окончательное масштабное воплощение возникло именно в имперской художественной традиции Ахеменидов, ставшей наследницей богатейших культур древнего Ближнего и Среднего Востока. Генезис официального стиля Ахеменидов следует искать в новом политическом и культурном проекте «единого персидского мира», реализованном царской властью на огромных территориях персидской империи в V-IV вв. до н.э.

Развитие официального стиля происходило на всем протяжении существования столичного искусства Ахеменидов VI-IV вв. до н.э. Этот процесс можно охарактеризовать как последовательный переход от восприимчивости и продуманного отбора решений в раннеахеменидской традиции к развитому классическому стилю с органичным сплавом решений, унифицированным художественным языком и выработанными канонами. Заключительным звеном в этом процессе служит позднеахеменидское искусство – его «перспективное» направление вновь обращается к творческому поиску и экспериментам на основе уже существующей официальной традиции. Очевидно, что архитектурные и изобразительные решения, удачно найденные в классических дворцовых комплексах Суз и Персеполя, получили широкое распространение за пределами Ирана, создав импульс к развитию локальных традиций провинций империи. Важно отметить, что трансляция столичных образцов стала частью продуманной

политики «иранизации» культуры и искусства местных элит, направленной на их интеграцию в единое пространство “Pax Persica”. Столь грамотный подход привел к развитию в сатрапиях региональных вариантов официального стиля Ахеменидов, ставших частями единого интернационального художественного стиля древнеперсидской империи. В процессы интеграции было активно вовлечено искусство северных провинций, наглядно иллюстрирующее механизмы «иранизации» локальных культур.

Художественная жизнь Закавказья VI-IV вв. до н.э. в настоящей работе была рассмотрена через призму официального искусства Ахеменидов и его воздействия на местные традиции. Данный материал заинтересовал нас своей многоплановостью и репрезентативностью памятников архитектуры и престижного искусства, которые составляют основу официального стиля Ахеменидов. Кроме того, художественные традиции северных сатрапий предоставляют крайне редкую для других регионов империи целостную картину последовательного восприятия столичных иранских образцов, не прерывавшегося и не ослабевавшего вплоть до падения империи. Особая ценность искусства Закавказья заключается в самом широком распространении местных памятников ахеменидского круга в этом регионе, в отличие от более традиционной ситуации отдельных ограниченных групп таких находок в других сатрапиях. Восприятие официального стиля местным искусством северных провинций было не спорадическим, а последовательным, устойчивым и целенаправленным процессом синтеза двух традиций. Этот тезис полностью доказывают рассмотренные нами памятники архитектуры и престижного искусства Закавказья. Исследование этого материала позволило сделать важный вывод о том, что художественная традиция северных сатрапий может служить эталонным образцом провинциального искусства Ахеменидов среди всех других регионов империи.

Выбранная нами тема является весьма актуальной и перспективной в контексте новых археологических открытий из Закавказья. В нашей работе была поставлена исследовательская задача изучения широкого круга проблем

официального искусства Ахеменидского Ирана и Закавказья, благодаря которым анализ художественных памятников как столичных комплексов, так и северных провинций стал более продуктивным и осмысленным. Сознательно выбранный нами компаративный подход показал свою эффективность в изучении провинциального искусства Закавказья, что позволило выявить региональную специфику влияния официального стиля в разных областях северных провинций. Эти данные анализа были взяты за основу предложенной нами классификации материала архитектуры и престижного искусства Закавказья 2 пол. VI-IV вв. до н.э.

Настоящая работа представляет собой комплексное исследование официального стиля Ахеменидов в широком историко-культурном контексте, а также его отражения в архитектуре и престижном искусстве северных областей империи. Важно отметить, что столь актуальная постановка проблемы на сегодняшний день практически не представлена в научных трудах[1059], однако ее необходимость в свете новейших находок кажется все более очевидной. Накопленный в ходе археологических раскопок материал был нами систематизирован и рассмотрен в контексте значимых проблем датировки, атрибуции, интерпретации и выявления художественных контактов с другими культурами.

Достаточно широкая постановка темы позволила нам панорамно исследовать феномен официального стиля на основе разностороннего анализа памятников ахеменидского искусства в Иране и Закавказье. Обращение к различным методам анализа предоставило возможность эффективно освоить большой объем рассматриваемого материала и выстроить на его основе последовательную систему, иллюстрирующую процесс развития официального стиля Ахеменидов и его преломления в художественной жизни северных провинций.

[1059] Единственной попыткой можно считать статью Ф. Кнаусс (*Knauss F.* Op. cit. 2006. P. 79-118).

Первая глава нашей работы посвящена историко-культурному контексту эпохи империи Ахеменидов. Для лучшего понимания искусства «Великих царей» были рассмотрены основные этапы исторического развития древнеперсидской державы. Особое внимание было уделено времени правления Дария I, связанного с наивысшим расцветом официального искусства Ахеменидов. Отдельный подраздел затрагивает важную проблему культурной интеграции провинциальных элит в древнеперсидской империи. Изучение процессов «иранизации» позволило сделать вывод о дополнительной функции официального искусства Ахеменидов (в том числе, и прикладных форм) как инструмента культурной интеграции локальной знати, которая воспринимала через его художественную программу царскую идеологию. В результате официальный стиль можно рассматривать и как часть продуманной внутренней политики Ахеменидов по созданию единого культурного пространства “Pax Persica” в рамках империи.

История археологических исследований официального искусства Ахеменидов рассматривается в приложении к нашей работе. Этот материал дает важные сведения об основных этапах изучения дворцовых комплексов в Пасаргадах, Сузах и Персеполе, их реконструкциях и реставрации памятников официального искусства Ахеменидов. Анализ истории археологических раскопок показывает разрыв в столетие между началом систематических исследований ахеменидского материала в Иране и Закавказье, что закономерно отразилось на степени разработанности этих регионов в научной литературе.

Историография завершает первую главу. Зарубежные и отечественные публикации (кон. XIX-нач. XXI вв.) были распределены нами в хронологической последовательности с выделением отдельных тематических блоков, что позволило лучше структурировать этот материал. Такой подход выявил общие магистральные направления исследований и определенную тенденцию в развитии изучения искусства Ахеменидов. Ее можно охарактеризовать как последовательный отход от признания «вторичности» персидской традиции (по отношению к древнегреческому искусству). Явный перелом происходит в 1960-1970-х годах, когда накопленный материал изменяет представление об искусстве

Ахеменидов, которое рассматривается уже как самостоятельная художественная традиция. С этого времени резко возрастает число научных работ по официальному искусству персов (в том числе и в Закавказье), причем качественно меняется и круг изучаемых проблем – они становятся более сложными и многоплановыми. К их числу можно отнести вопросы связи царской идеологии с искусством, проблему генезиса официального стиля, становления его программы, метода организации труда мастеров и вопросов влияния на локальные культуры сатрапий. Благодаря раскрытию основной проблематики официального искусства персов историография отражает общее состояние изученности древнеперсидского наследия.

Во второй главе подробно исследуется официальный стиль Ахеменидов как художественное явление в целом. Особый акцент был сделан на проблеме происхождения официального стиля и его художественных истоках. Проведенная работа по анализу массива памятников древневосточного искусства позволила нам выделить семь источников (Египет, Хеттское царство, Элам, Месопотамия, Урарту, древний Иран, Анатолия), оказавших прямое или косвенное влияние на формирование официального стиля Ахеменидов. Наиболее значимые традиции (ассиро-вавилонское и мидийское наследие) разобраны более подробно для лучшего понимания процесса сложения имперского по своему характеру стиля на иранской почве. Второй ключевой компонент официального искусства Ахеменидов – его художественная программа – проанализирована нами в контексте основных концепций данной художественной традиции. При этом они оказываются связанными и с авестийскими воззрениями царской религии. Кроме того, при изучении творческого метода мастеров-скульпторов нам удалось показать прямую взаимосвязь между способом организации труда мастеров и такими фундаментальными характеристиками официального стиля Ахеменидов как унифицированный язык и канон.

В центре внимания третьей главы оказывается материал столичного искусства Ахеменидского Ирана VI-IV вв. до н.э. Подробный анализ раннеахеменидских памятников (преимущественно архитектуры) дворцового

комплекса в Пасаргадах позволил проследить становление художественных принципов и программы официального стиля. Именно в дворцовом комплексе эпохи Кира II в Пасаргадах происходят важные процессы продуманного отбора форм и решений из различных культур и первые попытки их инкорпорации в новое персидское искусство. Несмотря на свою сохранность, ансамбль в Пасаргадах привлекает особый интерес с точки зрения исследования градостроительных принципов, формирования ряда типологий (входных ворот, дворца аудиенций, башнеобразных сооружений) и взаимодействия архитектуры с садово-парковой средой. Важным этапом в развитии типологии ападаны можно рассматривать незаконченный дворец эпохи Камбиза II в Дашт-и Гохаре, который свидетельствует об активных поисках оптимальной композиции для данного главного типа дворца в раннеахеменидском зодчестве.

Большая часть третьей главы отдана подробному анализу классического официального искусства в Сузах, Персеполе и Накш-и Рустаме. Рассмотрение скального рельефа и надписи в Бехистуне (ок. 520 г. до н.э.) – первого памятника эпохи Дария I – предваряет раздел о классическом искусстве Ахеменидов. Этот переходный памятник обладает своей особой индивидуальностью, связанной с историческим принципом репрезентации. Бехистунский рельеф был исследован нами в контексте проблемы формирования художественной программы официального стиля и отдельных значимых иконографических типов.

Новая административная столица Дария I в Сузах, построенная на месте древнего эламского центра, интересна с точки зрения изучения принципов градостроительства в классической архитектуре Ахеменидов. Обнаруженная система из трех входных ворот, ведущих к дворцовому комплексу, позволяет рассмотреть вопросы развития типологии ворот-пропилей и возникновения двух подвидов в рамках классической типологии ворот, которая активно обращается к древнегреческому опыту. Архитектура и изразцовая декорация дворца резиденции Дария I в Сузах актуализирует проблему реминисценций месопотамского (ассиро-вавилонского) наследия в классическом официальном искусстве Ахеменидов. Особе внимание было уделено разбору важного

клинописного источника – закладной «строительной надписи» Дария I (DSf), по тексту которой можно реконструировать не только этапы возведения резиденции, но и выявить происхождение бригад мастеров и строительных материалов, доставленных из самых разных регионов империи. Исследование дворца аудиенций в Сузах неминуемо затрагивает вопрос о первоначальном решении памятника эпохи Дария I до перестройки этой части комплекса в эпоху Артаксеркса II (404-359 гг. до н.э.) после сильного пожара в сер. V в. до н.э. Следует признать, что восстановленная ападана в Сузах служит характерным образцом «классического направления» в позднеахеменидской архитектуре.

Отдельный подраздел посвящен всестороннему изучению дворцового комплекса в Персеполе как главного строительного проекта эпохи Дария I, который завершали еще два поколения «Великих царей» – Ксеркс и Артаксеркс I. Градостроительное решение Персеполя было во многом обусловлено его церемониальными функциями. Благодаря эпиграфическим данным памятники Персеполя были рассмотрены в хронологической последовательности, что позволило проследить этапы возведения этого комплекса. Пропилеи Дария-Ксеркса и здание трипилона представляют результат развития двух вариантов типологии парадных входных ворот в классическом зодчестве персов. В этой связи примечательна находка капителей с протомой иранского «гопатшаха» (авестийский образ человеко-быка) в портике трипилона обогащает представление об ордерной системе Ахеменидов. Ключевая постройка Персеполя – дворец аудиенций иллюстрирует классическую типологию ападаны с унифицированным башенным фасадом и квадратным 36-ти колонным гипостилем. Кроме того, анализ рельефов ападаны показал реализацию основных концепций программы официального стиля Ахеменидов. Как нам кажется, особого внимания заслуживает юго-западный район Персеполя, где расположены дворцы Дария I и Ксеркса («тачара» и «хадиш»), т.н. «дворцы G и D». Этот участок ансамбля интересен в контексте проблемы реинтерпретации назначения дворцов (прежде всего, «тачары» с выраженными ритуально-церемониальными функциями), а также исследования вопросов реконструкции садово-парковой

среды Персеполя (царские парадизы Дария и Ксеркса). Анализ архитектуры и скульптурной декорации «стоколонного зала» и здания сокровищницы Персеполя позволил обратиться к их функциям и значению во всем комплексе. В результате Персеполь с градостроительной точки зрения предоставляет наиболее продуманную систему планировки с принципом зонирования отдельных участков комплекса, выполнявшим заданные функции. Кроме того, нами были подробно изучены скальные гробницы «Великих царей» в некрополе Накш-и Рустама, их планировочные решения и композицию рельефов как квинтэссенцию идей “Pax Persica” и взаимовыгодного сотрудничества.

Позднеахеменидское монументальное искусство IV в. до н.э. сознательно выделено в отдельный подраздел. Данный материал долгое время считался бесперспективным ввиду неоднородности и слабой сохранности памятников этого периода, что, на наш взгляд, не совсем справедливо по отношению к его потенциалу, заложенному главным образом в архитектуре. Подробное изучение дворцового и сакрального зодчества IV в. до н.э. позволило нам впервые разработать модель классификации позднеахеменидского искусства с выделением трех основных тенденций: «ретроспективной», «классической» и «перспективной» линии памятников периода от Артаксеркса II до Дария III.

Завершает третью главу подраздел, рассматривающий столичные памятники престижного искусства Ахеменидов. На основе находок произведений торевтики и ювелирных украшений из кладов и погребений в Пасаргадах, Сузах и Персеполе, а также группы столичных памятников из клада Окса нами были выделены основные виды сосудов и типы украшений, характерные для ахеменидского времени. Этот обширный материал важен и для исследования влияния официального стиля на памятники малых форм из Закавказья. Особый акцент был сделан на технологии изготовления металлических сосудов и ювелирных изделий с выделением основных методов работы с драгоценными и полудрагоценными материалами. Престижное искусство Ахеменидов было нами систематизировано и подробно изучено на характерных образцах.

Заключительная четвертая глава посвящена провинциальному искусству Ахеменидов в северных сатрапиях империи. Прежде всего, нами было изучено административное устройство Закавказья в эпоху древнеперсидской империи, его политические и культурные связи с Ираном, а также выделены те области, которые представляют наибольшую ценность для нашей темы. Внимание было уделено и вопросам культурной интеграции локальных элит северных провинций империи, а также выявлению региональной специфики процессов «иранизации». Далее мы обратились к архитектуре Закавказья VI-IV вв. до н.э., представляющей ценный репрезентативный материал для изучения влияния официального зодчества Ахеменидов на местные строительные традиции. На основе подробного исследования этого корпуса памятников была впервые предложена классификация архитектуры персидского круга из северных областей империи с выделением двух основных групп построек, различающихся спецификой влияния официального стиля Ахеменидов. Первая группа выделяется более традиционной моделью синтеза древнеперсидского зодчества с местной развитой строительной традицией (наследие Урарту), обогащенной также мидийскими чертами. При использовании компаративного подхода нам удалось уточнить датировку «дворца-ападаны» в Алтын-Тепе II эпохой Кира II, что не противоречит археологическим данным. Вторая группа является уникальным примером прямой ориентации на столичные образцы официальной архитектуры Ахеменидов с незначительным влиянием местной традиции. В этой группе были изучены новейшие находки уникального архитектурного комплекса в Гараджамирли, а также выделена отдельная типология резиденций Гумбати и Сары Тепе, отвечающая общим тенденциями развития провинциального зодчества Ахеменидов. В целом при рассмотрении архитектуры северных провинций был сделан акцент на особенностях планировки, типологии, конструктивных принципах и ордерных формах, что позволило более полно отразить особенности процессов синтеза официального стиля с местными традициями в обеих группах.

Не менее примечательно престижное искусство ахеменидского круга из Закавказья, рассмотренное в последнем разделе главы. Данный материал был

также нами подробно изучен, благодаря чему удалось создать модель классификации памятников торевтики и ювелирного искусства северных сатрапий с учетом региональной специфики. Выделенные три группы отличаются разным характером и степенью восприятия образцов официального стиля Ахеменидов. Немаловажную роль также играют импорты из развитых восточногреческих центров Анатолии. Богатый материал престижного искусства Закавказья интересен для изучения локальных вариантов официального стиля, воздействия столичной иконографии, типологии и техники, а также вопросов атрибуции и места производства. Кроме того, третья группа памятников Колхиды затрагивает актуальную проблему существования местных мастерских, работающих по образцам официального стиля Ахеменидов. На основе анализа комплексов памятников была предпринята попытка воссоздать несохранившиеся мастерские сатрапии Армения. В этой связи важно отметить, что местное престижное искусство Закавказья VI-IV вв. до н.э. является частью интернационального официального стиля Ахеменидов, наследие которого отчасти прослеживается и в эллинистических памятниках этого региона.

Современное состояние исследований официального искусства Ахеменидов свидетельствует о новых тенденциях. Научный акцент смещается с относительно хорошо изученных столичных памятников Ирана на проблемный, но не менее перспективный материал искусства сатрапий с большим количеством лакун. При этом существует явный перевес в изучении культур восточногреческих провинций Анатолии, в то время как традиции других регионов империи остаются слабо исследованными. Безусловно, в ряде областей существует проблема нехватки материала искусства ахеменидского круга, но, на наш взгляд, ее отчасти могут решить систематические археологические исследования неразведанных участков. Тем не менее, даже накопленный материал не всегда становится предметом отдельного обстоятельного исследования, зачастую оставаясь заметками на страницах археологических отчетов. Для искусства Закавказья VI-IV вв. до н.э. нехватка систематизирующих работ стала особенно остро ощущаться в последнее десятилетие, когда были сделаны новые открытия

памятников, меняющих наши представления о художественной культуре этого периода. В рамках данной работы нами сознательно был сделан акцент на изучении столичного официального стиля, благодаря чему удалось более глубоко и подробно рассмотреть процессы его отражения и синтеза в локальных художественных традициях северных провинций империи. В результате наше исследование стремится восполнить пробелы в изучении официального стиля в искусстве Ахеменидского Ирана и Закавказья.

Принятые сокращения

1. **ВДИ –** Вестник Древней Истории, Москва.
2. **ИФЖ** – Историко-филологический журнал НАН Армении, Ереван.
3. **КСИА** – Краткие сообщения Института Археологии РАН, Москва.
4. **СА** – Советская археология, Москва: Издательство «Наука».
5. **AJA** – American Journal of Archaeology, Baltimore.
6. **AMI** – Archäologische Mitteilungen aus Iran, Berlin.
7. **AMIT** – Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan, Berlin.
8. **Arch. Anz. –** Archäologischer Anzeiger, Berlin.
9. **ARTA** – Achaemenid Research on Texts and Archaeology.
10. **CDAFI** – Cahiers dela Délégation Archéologique Française en Iran, Paris.
11. **CRAIBL** – Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
12. **Iran –** Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies, London.
13. **IsMEO –** Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
14. **JGS** – Journal of Glass Studies, New York.
15. **JNES** – Journal of Near Eastern Studies, Chicago.
16. **MDAI** – Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran, Paris.
17. **OIP -** Oriental Institute Publications, the University of Chicago.
18. **ZDMG** – Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Stuttgart.

Библиография

1. *Аракелян Б.Н.* Клад серебряных изделий из Эребуни // СА. – 1971. – №1. – С. 143-158.

2. *Аракелян Б.Н.* О некоторых результатах археологического изучения древнего Армавира // Историко-филологический журнал. – Ереван. 1969. – №4. – С. 157-174.

3. *Артамонов М.И.* К вопросу о происхождении скифского искусства // Сообщения Государственного Эрмитажа.– Л., 1962. – Вып. XXII. – С. 30-35.

4. Археология СССР: Древнейшие государства Кавказа и Средней Азии / Под общ. ред. Б.А. Рыбакова. Т. 7. – М.: Наука, 1985. – 496 с.

5. *Бахшалиев В.Б.* Археологические раскопки на поселении Оглангала // Российская Археология – 1994. – № 4. – С.106-120.

6. *Болтунова А.И.* Колхи и держава Ахеменидов (по данным Геродота) // Проблемы античной истории и культуры: В 2 т. / Под ред. Б.Б. Пиотровского. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1979. – Т.1. – С. 51-55.

7. *Брагвадзе З.* Иран при Ахеменидах и древняя Колхида // Культуры степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. –СПб.: Институт истории материальной культуры РАН, 2012. – Т.2. – С. 380-384.

8. *Брагвадзе З.Д., Церетели М.В.* Саирхе – культовый центр древней Колхиды // Археологія. – 1997. – № 4. – С. 128-133.

9. *Бриан П.* Дарий в тени Александра / Пер. с фр. А.Н. Степановой. – М.: Вече, 2007. – 440 с.

10. Вани I. Археологические раскопки, 1947-1969 / Под ред. О.Д. Лордкипанидзе – Тбилиси, 1972. – 277 с.

11. *Вергазов Р.Р.* Архитектурные детали из Султануиздага. К проблеме атрибуции, датировки и стилистики капителей // КСИА. – 2017. – Вып. 247. – С. 285-295.

12. *Вергазов Р.Р.* Архитектурные памятники Гурбан и Идеал Тепе близ Гараджамирли. К проблеме реконструкции и интерпретации // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2017. – № 1. – С. 110-125.

13. *Вергазов Р.Р.* Ахеменидская монументальная живопись. К вопросу о реконструкции живописной декорации // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2017. – № 4. – С. 106-122.

14. *Вергазов Р.Р.* Иранизация сатрапий Ахеменидов: к особенностям интеграции культур местных элит севера и северо-востока империи // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2018. – №1. – С. 88-103.

15. *Вергазов Р.Р.* К вопросу об интерпретации назначения дворца «Тачары» Дария I в Персеполе // Способы, направления и уровни реконструкции культурно-исторической реальности. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Э.А. Грантовского и Д. С. Раевского. / Отв. ред. Г.Ю. Колганова – М., 2016. – Вып. 7. – С. 91-101.

16. *Вергазов Р.Р.* Официальный стиль Ахеменидов и его отражение в искусстве северных сатрапий на материале архитектуры // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2017. – № 2. – С. 294-306.

17. *Вергазов Р.Р.* Персидский парадиз в Пасаргадах. Об особенностях садово-паркового искусства ахеменидского Ирана // КСИА. – 2016. – Вып. 243. – С. 148-157.

18. *Вергазов Р.Р.* Типология дворца-ападаны в классической архитектуре ахеменидского Ирана: проблема происхождения и развития // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. статей / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб, 2016. – Т.6 – С. 23-30.

19. *Воронов Ю.Н.* Научные труды. Т.1. – Сухум: Абхазский институт гуманитарных исследований, 2006. – 456 с.

20. *Воронов Ю.Н.* Новые материалы античной эпохи из окрестностей Диоскуриады // СА – 1991. – № 1. – С. 225-234.

21. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 1. Архитектура Древнего мира / Под ред. О.Х. Халпахчьяна, Е.Д. Квитницкой, В.В. Павлова, А.М. Прибытковой. – М.: Стройиздат, 1970. – 512 с.

22. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 2. Архитектура античного мира (Греция и Рим) / Под ред. В.Ф. Маркузона, Б.П. Михайлова, И.С. Николаева, О.Х. Халпахчьяна, Ю.С. Яралова. – М.: Стройиздат, 1973. – 712 с.

23. Всеобщая история архитектуры. Том 1. / Под общ. ред. Д.Е. Аркина, Н.И. Брунова, М.Я. Гинзбурга (главный редактор), Н.Я. Колли, И.Л. Маца. – М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1944. – 370 с.

24. *Гагошидзе Ю.М.* Городище Самадло // Краткие Сообщения Института Археологии АН СССР – Вып. 151. – М.: Наука, 1977. – С. 83-86.

25. *Гагошидзе Ю.М.* Самадло (Археологические раскопки). – Тбилиси: Мецниереба, 1979. – 156 с.

26. *Гагошидзе Ю.М.* Самадло. Каталог археологического материала. – Тбилиси: Мецниереба, 1981. – 57 с.

27. *Гамкрелидзе Г.А.* К археологии долины Фасиса. – Тбилиси: Мецниереба, 1992. – 140 с.

28. *Гогиберидзе Н.* Браслеты и гривны Грузии V-I вв. до н.э. – Тбилиси: Издательство Академия наук Грузии, 2003. – 147 с.

29. *Грантовский Э.А.* Иран и иранцы до Ахеменидов. Основные проблемы. Вопросы хронологии. – М.: Восточная Литература, 1998. – 343 с.

30. *Грантовский Э.А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. – М.: Наука, 1970. – 396 с.

31. *Грантовский Э.А.* Ранняя история иранских племен Передней Азии. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература, 2007. – 510 с.

32. *Дандамаев М.А.* Ахеменидская держава // История древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй. / Под ред. А.В. Седова. – М.: Восточная литература, 2004. – С. 581-655.

33. *Дандамаев М.А.* Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н.э.). – М.: Восточная литература, 1963. – 292 с.

34. *Дандамаев М.А.* Историография истории Древнего Ирана. // Историография истории Древнего Востока. Иран, Средняя Азия, Индия, Китай. / Под ред. В. И. Кузищина. – СПб., 2002. – С. 15-48.

35. *Дандамаев М.А.* Политическая История Ахеменидской державы. – М.: Наука, 1985. – 319 с.

36. *Дьяконов И.М.* История Мидии от древнейших времён до конца IV в. до н.э. – М.: Академия Наук СССР, 1956. – 488 с.

37. *Дьяконов М.М.* Очерк истории древнего Ирана. – М.: Восточная литература, 1961. – 444 с.

38. *Есаян С.А., Калантарян А.А.* Ошакан I: Основные результаты раскопок, 1971-1983 гг. – Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1988. – 131 с.

39. *Зеймаль Е.В.* Амударьинский клад: каталог выставки. – Л.: Искусство. 1979. – 96 с.

40. *Кайлер Янг-мл. Т.* Укрепление державы и достижение пределов её роста при Дарии и Ксерксе // Кембриджская история древнего мира: Персия, Греция и Западное Средиземноморье ок. 525-479 гг. / Дж. Бордмэн. – М.: НИЦ Ладомир, 2011. – С. 72-142.

41. *Кишбали Т.П.* Архитектура древней Анатолии: типология, локальные особенности и межрегиональные контакты. Культово-мемориальные комплексы доэллинистического периода: дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / Кишбали Тамаш Петер – М., 2016. – 254 с. URL: http://www.hist.msu.ru/Science/Disser/Kisbali.pdf (дата обращения 31.03.2016).

42. *Книпович Т.Н.* Греко-персидские резные камни Эрмитажа // Государственный Эрмитаж. Сборник – Ленинград, 1926. – Вып. 3. – С. 41-58.

43. *Кошеленко Г.А., Гаибов В.А.* Ранняя сакральная архитектура иранских народов // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. – М.: Собрание, 2015. –Т. 4. – С. 63-99.

44. *Ладынин И.А.* Статуя Дария I из Суз: к интерпретации памятника в свете религиозно-идеологических представлений Египта и переднего Востока // ВДИ. – 2011. – № 1. – С. 3-27.

45. *Литвинский Б. А., Пичикян И.Р.* Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан) Т.1. Раскопки. Архитектура. Религиозная жизнь. – М.: Восточная литература, 2000. – 504 с.

46. *Литвинский Б.А.* К генезису архитектурно-планировочных схем восточноиранского эллинизма // ВДИ. –1996. – № 4. – С. 3-16.

47. *Литвинский Б.А.* Кангюйско-сарматский фарн (к историко-культурным связям племён южной России и Средней Азии). – Душанбе: Дониш, 1968. – 120 с.

48. *Литвинский Б.А.* Храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан). Т.3. Искусство, художественное ремесло, музыкальные инструменты. – М.: Восточная литература, 2010. – 664 с.

49. *Литвинский Б.А., Пьянков И.В.* Средняя Азия в ахеменидское время // История древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй / Под ред. А.В. Седова. – М.: Восточная литература, 2004. – С. 748-761.

50. *Лордкипанидзе Г.А.* Колхида в VI-II вв. до н.э. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 200 с.

51. *Лордкипанидзе О. Д.* Городище Вани в общеколхидском контексте // ВДИ. – 1992. – №1. – С. 184-207.

52. *Лордкипанидзе О.Д.* Город-храм Колхиды. – М.: Наука, 1978. – 79 с.

53. *Лордкипанидзе О.Д.* К проблеме греческой колонизации Восточного Причерноморья (Колхиды). – Тбилиси: Мецниереба, 1977. – 108 с.

54. *Луконин В.Г.* Древний и раннесредневековый Иран. Очерки истории культуры. – М.: Наука, 1987. – 298 с.

55. *Луконин В.Г.* Искусство Древнего Ирана. – М.: Искусство, 1977. – 232 с.

56. *Луконин В.Г.* Искусство Ирана / Искусство древнего Востока (Памятники мирового искусства). – М., 1968. – С. 85-96.

57. *Мартиросян А.А.* Аргиштихинили. Серия Археологические памятники Армении 8. Урартские памятники. Выпуск 1. – Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1974. – 176 с.

58. *Медведская И.Н.* Ахеменидское искусство // История древнего Востока. От ранних государственных образований до древних империй / Под ред. А.В. Седова. – М.: Восточная литература, 2004. – С. 656-697.

59. *Медведская И.Н.* История Мидийского царства: VII-VI вв. до н.э. – СПб: Евразия, 2018. – 322 с.

60. *Медведская И.Н.* К вопросу о становлении мидийской культуры // Кавказ и степь на рубеже эпохи поздней бронзы и раннего железа: материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М.Н. Погребовой / Ред. А.С. Балахванцев, С.В. Кулланда. – М., 2016. – С. 186-198.

61. *Медведская И.Н.* Сиалк В и Хасанлу IV: вопросы хронологии. // Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. Сборник статей памяти В.С. Ольховского. – М., 2005. – С. 107-126.

62. *Мнацаканян А.О., Тирацян Г.А*. Новые данные о материальной культуре древней Армении // Известия АН Армянской ССР – 1961. – № 8. – С. 69-83.

63. *Надирадзе Д.Ш.* Саирхе – древнейший город Грузии (к истории восточной провинции Колхиды I тысячелетия до н.э.). – Тбилиси: Мецниереба, 1990. – 176 с. (на грузинском языке)

64. *Надирадзе Д.Ш.* Саирхе - древнейший город Грузии: (К истории восточной провинции Колхиды 1 тысячелетия до н.э.): автореферат дис. ... доктора истор. наук: 07.00.06 / Надирадзе Джурхам Шалвович. –Тбилиси, 1991. – 55 с. URL: https://dlib.rsl.ru/viewer/01000104077#?page=1 (дата обращения 25.03.2018).

65. *Нариманов И.Г.* Находки баз колонн V-IV вв. до н.э. в Азербайджане // СА – 1960. – № 4. – С. 162-164.

66. *Никулина Н.М.* Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана: По материалам глиптики V-IV вв. до н.э. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.

67. *Никулина Н.М.* К вопросу о "восточногреческом" и "греко-персидском" искусстве (по материалам глиптики V-IV вв. до н.э.) // ВДИ – 1969.– № 3. – С. 106-120.

68. *Никулина Н.М.* О раннем этапе формирования официального художественного стиля в искусстве ахеменидского Ирана // Amant alterna

Camenae: Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова. – М.: Издатель Степаненко, 2017. – С. 361-370.

69. *Никулина Н.М.* Сузы и их роль в формировании художественного стиля в ахеменидском искусстве. // Иранский мир II-I тыс. до н.э. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Э.А. Грантовского и Д.С. Раевского / Редкол. Г.Ю. Колганова и др. – М., 2013. – Вып. 7. – С. 64-71.

70. *Оганесян К.Л.* Арин-Берд I, Архитектура Эребуни по материалам раскопок 1950-1959 гг. – Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1961. – 115 с.

71. *Пиотровский Б.Б.* Ванское царство (Урарту). – М.: Восточная литература, 1959. – 260 с.

72. *Пиотровский Б.Б.* Скифы и древний Восток (Доклад на Конференции по скифо-сарматской археологии) // СА – 1954. – Вып. 19. – С. 141-158.

73. *Пьянков И.В.* К вопросу о маршруте похода Кира II на массагетов // ВДИ – 1964. – № 3. – С. 115-130.

74. *Рунг Э.В.* Греко-персидские отношения: политика, идеология, пропаганда. – Казань, 2009. – 228 с.

75. *Рунг Э.В.* Имперская идея в государстве Ахеменидов // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – № 4. – С. 130-140.

76. *Рунг Э.В*. О сатрапских династиях в Ахеменидской державе: Фарнакиды в Даскилии // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 153. № 3. – С. 87-94.

77. *Сагдуллаев А.С.* Усадьбы древней Бактрии. – Ташкент: Фан, 1987. – 111 с.

78. *Смирнов Я.И.* Ахалгорийский клад. – Тифлис, 1934. – 74 с.

79. *Смирнов Я.И.* Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. – СПб: Издание Императорской Археологической Комиссии ко дню 50-летия её деятельности, 1909. – 18 с.

80. *Тер-Мартиросов Ф.И.* К стратиграфии Армавирского холма // Вестник общественных наук АН Армянской ССР – 1974. – № 1. – С. 57-67.

81. *Тер-Мартиросов Ф.И.* Каменная свирель Пана V в. до н. э. из Драсханакерта // Вестник общественных наук НАН РА. – 2002. – № 1. – С. 118-126.

82. *Тер-Мартиросов Ф.И.* Новые археологические данные по памятникам Армении ахеменидского периода // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Материалы международной конференции, Ереван, 2003. – Эчмиадзин, 2003. – С. 122–125.

83. *Тер-Мартиросов Ф.И.* Портрет Оронта и вопрос «контактного стиля» // ИФЖ – Ереван, 2010. – № 2. – С. 202-222.

84. *Тер-Мартиросов Ф.И.* Типология колонных сооружений Армении ахеменидского периода // Научные труды. – Гюмри, 2001. – № 3. – С 15-21.

85. *Тер-Мартиросов Ф.И.* Ширак в эпоху классической античности // Научные труды арменоведческого центра Ширака. – Гюмри, 1999. – Вып. 2. – С. 32-46.

86. *Тирацян Г.А.* Древнеармянская керамика из раскопок Армавира // Историко-филологический журнал. – Ереван, 1971. – №1. – С. 216-228.

87. *Тирацян Г.А*. Золотая пектораль из Армавира // СА. – 1968. – № 4. – С. 190-197.

88. *Тирацян Г.А.* К вопросу о торевтике и ювелирном деле Армении в ахеменидское время // ИФЖ. – 1969. – № 1. – С. 87-106.

89. *Тирацян Г.А.* Некоторые черты материальной культуры Армении и Закавказья V-IV вв. до н.э.// СА. – 1964. – № 3. – С.64-78.

90. *Тирацян Г.А.* Опыт периодизации истории материальной культуры древней Армении. (VI в. до н. э.— III в. н. э.) // Известия журнал Академии Наук Армянской ССР. Общественные науки. – 1957. – № 2. – С. 77-90.

91. *Трейстер М.Ю.* Клад серебряных ритонов ахеменидского круга из Эребуни // Scripta antiqua. Вопросы древней истории, филологии, искусства и материальной культуры. Альманах. – М.: Собрание, 2013. – Т. 3. – С. 341-422.

92. *Хинц В.* Государство Элам / Пер. с нем. Л.Л. Шохиной. – М.: Наука, 1977. – 191 с.

93. *Цкитишвили Г.Г.* Результаты работ на "Цихиа-гора" (1971-1974 гг.) // Краткие Сообщения Института Археологии АН СССР – М.: Наука, 1977. – Вып. 151. – С. 87-92.

94. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present / Ed. by A.W. Pope. Vol. 1. – London & New York: Oxford University Press, 1938. – 1900 p.

95. *Abdi K.* Bes in the Achaemenid Empire // Ars Orientalis. – 1999. – Vol. 29. – P. 113-140.

96. *Alvarez-Mon J.* Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Arjān Bowl // Iranica Antiqua. – 2004. – Vol. 39. – P. 203-237.

97. *Alvarez-Mon J.* Platform bearers from Kul-e Farah III and VI // Iran. – 2010. – Vol. 48. –P. 27-41.

98. *Amandry P.* Orfèvrerie achéménide // Antike Kunst, 1. Jahrg., H. 1. – 1958. –P. 9-23.

99. *Armbruster B.R.* Technological Aspects of Selected Gold Objects in the Oxus Treasure // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 397-408.

100. *Arnold D.* Temples of the Last Pharaohs. – New York: Oxford University Press, 1999. – 384 p.

101. *Babaev I., Knauss F.* Die achaimenidische Residenz bei Karačamirli. Ausgrabungen auf dem Gurban Tepe und auf dem Rizvan Tepe // AMIT – 2010. – Band 42. – S. 237-266.

102. *Babaev I., Mehnert G., Knauss F.* Die achaimenidische Residenz auf dem Gurban Tepe // AMIT – 2009. – Band 41. – S. 283-321.

103. *Barnett R.D.* Anath, Ba'al and Pasargadae // Melanges de I'Universite St. Joseph. – Beyrouth, 1969. – Tome 45. – P. 407-422.

104. *Barnett R.D.* Persepolis // Iraq. – 1957. – Vol.19. – P. 55-77.

105. *Barnett R.D.* The Excavations of the British Museum at Toprak Kale near Van // Iraq. – 1950. – Vol. 12. – P. 1-43.

106. *Barnett R.D.* The Treasure of Ziwiye // Iraq. – 1956. – Vol. 18. – P. 111-116.

107. *Benech C., Boucharlat R., Gondet S.* Organisation et aménagement de l'espace à Pasargades // ARTA 003. – 2012. –P. 1-37.

108. *Benech C., Boucharlat R., Gondet S.* Organisation et aménagement de l'espace à Pasargades. Reconnaissances archéologiques de surface, 2003-2008 // ARTA 003. – 2012. – P. 1-37.

109. *Berghe L.V.* Reliefs rupestres de l' Iran ancien. – Brussels, 1983. – 208 p.

110. *Bernard P., Inagaki H.* Un torque achéménide avec une inscription grecque au musée Miho (Japon) (information) // CRAIBL. – 2000. – № 4. – P. 1371-1437.

111. *Bill A.* Achaemenids in the Caucasus? // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. – Aarhus University Press, 2010. – P. 15-28.

112. *Black J., Green A.* Gods Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated Dictionary. – London: The British Museum, 1992. – 192 p.

113. *Blaylock S.* Tille Höyük 3.1: The Iron Age. Introduction, Stratification and Architecture / British Institute of Archaeology at Ankara Monograph. – 2009. – Vol. 41. – 258 p.

114. *Boardman J.* Chian and Early Ionic Architecture // Antiquaries Journal. –1959. – Vol. 39. – P. 170-218.

115. *Boardman J.* Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical. – London, 1970. – 474 p.

116. *Boardman J.* Greek Sculpture: The Archaic Period: A Handbook. – London: Thames & Hudson, 1978. – 252 p.

117. *Boardman J.* Greek Sculpture: The Classical Period: A Handbook. – London: Thames & Hudson, 1985. – 252 p.

118. *Boardman J.* Persia and the West. An Archaeological Investigation of the Genesis of Achaemenid Art. – London: Thames & Hudson, 2000. – 255 p.

119. *Boardman J.* The Oxus Scabbard // Iran. – 2006. – Vol. 44. – P. 115-119.

120. *Botta P.E., Flandin E.* Monument de Ninive. Tome 1: Architecture et sculpture. – Paris, 1849. – III p. + 165 pl.

121. *Boucharlat R.* Le Zendan de Pasargades: de la tour “solitaire” a un ensemble architectural. Donnees archeologiques recentes // A Persian Perspective: Achaemenid Essays in Memory of Heleen Sancisi Weerdenburg, Achaemenid History XIII / Ed. A. Kuhrt and W. Henkelman. – Leiden, 2002. – P. 79-99.

122. *Boucharlat R.* Monuments religieux de la Perse achemenide. Etat des questions // Temples et sanctuaires. Séminaire de recherche 1981-1983. Travaux de la Maison de l'Orient / Dir. G. Roux. – Lyon, 1984. – P. 119-135.

123. *Boucharlat R.* Pasargadae // Iran. – 2002. – Vol. 40. – P. 279-282.

124. *Boucharlat R.* Susa under Achaemenid Rule // Mesopotamia and Iran in the Persian Period: Conquest and Imperialism, 539-331 B.C. Proceedings of a Seminar in Memory of Vladimir G. Lukonin / Ed. J. Curtis. – London, 1997. – P. 54-67.

125. *Boucharlat R.* Suse et la Susiane a l’epoque achemenide: donnees archeologiques // Centre and Periphery: proceedings of the Groningen 1986. Achaemenid History Workshop IV / Ed. H. Sancisi-Weerdenburg & A. Kuhrt. – Leiden, 1990. – P. 145-175.

126. *Boucharlat R.* The Palace and the Royal Achaemenid City: two case studies – Pasargadae and Susa // The Royal Palace Institution in the First Millennium B.C. Monographs of the Danish Institute at Athens. / Ed. I. Nielsen. – Athens, 2001. – Vol. 4. – P. 113-123.

127. *Boucharlat R., Haerinck E.* Ceramics, XI: The Achaemenid Period // Encyclopaedia Iranica 5 – 1992. –P. 302-304.

128. *Boucharlat R., Labousse A.* Le palais d’Artaxerxes II sur la rive droite du Chaour a Suse // CDAFI – 1979. – Vol. 10. – P. 19-136.

129. *Boyce M.* A History of Zoroastrianism. Vol. 2: Under the Achaemenians. – Leiden, 1982. – 306 p.

130. *Brian Rose C.* Fieldwork at Phrygian Gordion, 2013-2015 // AJA. – 2017. – Vol. 121. – P. 135-178.

131. *Briant P.* From Cyrus to Alexander: A History of the Persian Empire / Transl. by P.T. Daniels. – Indiana: Eisenbrauns, 2002. – 1196 p.

132. *Briant P.* Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre. – Paris: Librairie Arthème Fayard, 1996. – 1247 p.

133. *Brosius M.* Pax Persica and the People of the Black Sea Region Extents and Limits of Achaemenid Imperial Ideology // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. – Aarhus University Press, 2010. – P. 29-40.

134. *Brosius M.* Keeping Up with the Persians: Between Cultural identity and Persianization in the Achaemenid Period // Cultural Identity in the Ancient Mediterranean. Issues & Debates / Ed. by E.S.Gruen. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2011. – P. 135-149.

135. *Browne E.G.* A Literary History of Persia. Vol. 1: From the Earliest Times until Firdawsí. – London, 1908. – 552 p.

136. *Bruin C.* Reizen over Moskovie, door Persie en Indie. – Amsterdam, 1711. – 472 p.

137. *Cahill N.* The Treasury at Persepolis: Gift-Giving at the City of the Persians // AJA. – 1985. – Vol. 89, No. 3. – P. 373-389.

138. *Cahill N., Greenewalt C.H.* The Sanctuary of Artemis at Sardis: Preliminary Report, 2002–2012 // AJA. – 2016. – Vol. 120, No. 3. – P. 473-509.

139. *Cameron G.G.* Persepolis Treasury Tablets / OIP 65. – Chicago: University of Chicago Press, 1948. – 214 p.

140. *Chase G.H.* An Archaic Greek Sphinx in Boston // AJA. – 1946. – Vol. 50, No. 1. – P. 1-5.

141. *Colburn H.P.* Art of the Achaemenid Empire, and Art in the Achaemenid Empire // Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art / Ed. by B.A. Brown and M.H. Feldman. – Berlin: De Gruyter, 2013. – P. 773-800.

142. *Colburn H.P.* Connectivity and Communication in the Achaemenid Empire // Journal of the Economic and Social History of the Orient 56, 2013. P. 29-52.

143. *Coulton J.J.* The Architectural Development of the Greek Stoa. – Oxford: Clarendon Press, 1976. – 308 p.

144. *Curtis J.* The Oxus Treasure in the British Museum // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 10. – 2004. – P. 293-338.

145. *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metal-work. 2nd edition. – London, 1926. – 75 p.

146. *Dalton O.M.* The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metal-work. 3nd edition. – London, 1964. – 75 p.

147. *Dan R.* Inside the Empire: Some Remarks on the Urartian and Achaemenid Presence in the Autonomous Republic of Nakhchivan // Iran and the Caucasus 18. – 2014. – P. 327-344.

148. *Danrey V.* Winged Human-Headed Bulls of Nineveh: Genesis of an Iconographic Motif // Iraq. – 2004. – Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale, Part One. – P. 133-139.

149. *Debevoise N.C.* The Rock Reliefs of Ancient Iran // JNES. – 1942. – Vol. 1, №. 1. – P. 76-105.

150. *Dieulafoy J.* A Suse. Journal des fouilles 1884-1886. – Paris: Hachette, 1888. – 369 p.

151. *Dieulafoy J.* L'acropole de Suse, d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886, sous les auspices du Musée du Louvre. – Paris: Hachette, 1893. – 238 p.

152. *Dinsmoor W.B.* The Architecture of Ancient Greece: an Account of its Historic Development. – New York: B.T. Batsford, 1950. – 424 p.

153. *Dusinberre E.R.M.* Empire, Authority and Autonomy in Achaemenid Anatolia. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 397 p.

154. *Dusinberre E.R.M.* Imperial Style and Constructed Identity: A “Graeco-Persian” Cylinder Seal from Sardis // Ars Orientalis 27 – 1997. – P. 99-129.

155. *Dyson R.H.* Problems of Protohistoric Iran as Seen from Hasanlu // JNES. – 1965. –Vol. 24, No. 3, Erich F. Schmidt Memorial Issue. Part 1. – P. 193-217.

156. *Farkas A.* Achaemenid Sculptures. – Leiden: Netherlands Institute for the Near East PIHANS Vol. 33, 1974. – 138 p.

157. *Farkas A.* Horse and Rider in Achaemenid art // Persica 4. – 1969. – P. 57-76.

158. *Farkas A.* The Behistun Relief // The Cambridge History of Iran II: The Median and Achaemenian Periods / Ed. by I. Gershevitch.– Cambridge, 1985. – Vol. 2. – P. 828-831.

159. *Feldman M.H.* Darius I and the Heroes of Akkad: Affect and Agency in the Bisitun Relief // Ancient Near Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter by Her Students / Ed. by J. Cheng & M.H. Feldman. – Leiden and Boston, 2007. – P. 265-294.

160. Forgotten Empire: The World of Ancient Persia / Ed. J. Curtis & N. Tallis. – London: British Museum Press, 2005. – 272 p.

161. *Francovich de G.* Problems of Achaemenid Architecture // East and West. – 1966. – Vol. 16, No. 3-4. – P. 201-260.

162. *Frankfort H.* Achaemenian Sculpture // AJA. – 1946. –Vol. 50, No. 1. – P. 6-14.

163. *Frankfort H.* Cylinder Seals. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. – London: Macmillan & Co., 1939. – 328 p.

164. *Frankfort H.* The Art and Architecture of the Ancient Orient. – Harmondsworth: Penguin, 1954. – 280 p.

165. *Frankfort H.* The Origin of the Bit Hilani // Iraq. –1952. – Vol. 14. – P. 120-131.

166. *Furtwängler A.* Die antiken Gemmen: Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum. Band 2: Beschreibung und Erklärung der Tafeln. – Berlin: Gesecke & Devrient, 1900. – 330 s.

167. *Furtwängler A.E.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1994. 1. Vorbericht // Eurasia Antiqua 1. – 1995. – S. 177-211.

168. *Furtwängler A.E., Knauss F.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1995. 2. Vorbericht // Eurasia Antiqua 2. – 1996. – S. 363-381.

169. *Furtwängler A.E., Knauss F.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1996. Ausgrabungen in den Siedlungen Gumbati und Ciskaraant-Gora. 3. Vorbericht // Eurasia Antiqua 3. – 1997. – S. 353-387.

170. *Furtwängler A.E., Knauss F., Motzenbäcker I.* Archäologische Expedition in Kachetien 1997. Ausgrabungen in Širaki. 4. Vorbericht // Eurasia Antiqua 4. – 1998. – S. 309-364.

171. *Gagoshidze I.* Achaemenid and Achaeminidizing Silver Vessels found in Georgia // Paper delivered at the University of Aarhus 26 September 2003. Seminar in the occasion of the 60th birthday of N. Hannestad and L. Hannestad, 2003. – 15 p. URL:

http://www.pontos.dk/publications/papers-presented-orally/oral-files/Gag_vessels.htm (дата обращения 18.03.2018).

172. *Gagošidze J.M.* The Temples at Dedoplis Mindori // East and West. – 1992. – Vol. 42. – P. 27-48.

173. *Ghirshman R.* Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden. – München: C.H. Beck, 1964. – 452 s.

174. *Ghirshman R.* L'architecture elamite et ses traditions // Iranica Antiqua. – 1965. – Vol. 5. – P. 93-102.

175. *Ghirshman R.* Notes Iraniennes XV: Deux Bronzes des Rois d'Urartu // Artibus Asiae. –1966. – Vol. 28. – P. 219-222.

176. *Ghirshman R.* Suse au tournant du III au II millenaire avant notre ere. Travaux de la Délégation Archéologique en Iran – hiver 1966–1967, rapport préliminaire // Arts Asiatiques. – 1968. – Vol.17. – P. 3-44.

177. *Ghirshman R.* Suse. Campagne de l'hiver 1965–1966. Rapport préliminaire // Arts Asiatiques. – 1967. – Vol. 15. – P. 3-27.

178. *Ghirshman R.* Tchoga Zanbil (Dur-Untash). – Vol. 1, La Ziggurat / MDAI XXXIX. – 1966. – 134 p.

179. *Ghirshman R.* Tchoga Zanbil (Dur-Untash). – Vol. II, Temenos, temples, palais, tombes / MDAI XXXX. – 1968. – 159 p.

180. *Ghirshman R.* The Arts of Ancient Iran: from Its Origins to the Time of Alexander the Great. – New York. 1964. – 439 p.

181. *Ghirshman R.* Une Saison de fouilles a Suse (campagne d'hiver 1946- 47) // Comptes rendus de l' Academie des Inscriptions et Belles-lettres. – Paris, 1947. – P. 444-449.

182. *Godard A.* A propos du Trésor de Ziwiyè // Artibus Asiae. – 1951. – Vol. 14, No. 3. – P. 240-245.

183. *Godard A.* Le trésor de Ziwiyé (Kurdistan). – Haarlem: Enschedé, 1950. – 136 p.

184. *Godard A.* Les bronzes du Luristan. – Paris: Les Editions G. Van Oest, 1931. – 115 p.

185. *Godard A.* The Art of Iran / Transl. by M. Heron., ed. by M. Rogers. – New York: F.A. Praeger, 1965. – 358 p.

186. *Goff C.* Excavations at Baba Jan: The Architecture of the East Mound, Levels II and III // Iran. – 1977. – Vol. 15. – P. 103-140.

187. *Gopnik H.* Why columned halls? // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 195-206.

188. *Gunter A.* Representations of Urartian and Western Iranian Fortress Architecture in the Assyrian Reliefs // Iran. – 1982. – Vol. 20. – P. 103-112.

189. *Haerinck E.* Le palais achéménide de Babylone // Iranica antiqua. – 1973. – Vol. 10. – P. 108-132.

190. *Hallock R.T.* Persepolis Fortification Tablets / OIP 92. – Chicago: University of Chicago Press, 1969. – 776 p.

191. *Harmatta J.* Royal Power and Immortality. The Myth of the two Eagles in Iranian Royal Ideology // Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. –No. 27, 1979. – P. 305-319.

192. *Haverfield F.* The Romanization of Roman Britain. 4th edition. – Oxford: Clarendon Press, 1923. – 91 p.

193. *Herzfeld E.* Altpersische Inschriften / AMI Ergaenzungsband 1. – Berlin: D. Reimer 1938. – 384 s.

194. *Herzfeld E.* Archaeological History of Iran. – London: Oxford University Press, 1935. – 112 p.

195. *Herzfeld E.* Bericht über die Ausgrabungen von Pasargadae, 1928 // AMI. – 1929. – Band 1. – S. 4-16.

196. *Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. – London & New York: Oxford University Press, 1941. – 536 p.

197. *Herzfeld E.* Pasargadae: Untersuchungen zur persischen Archaeologie // Klio 8. – 1908. – S. 1-68.

198. *Herzfeld E.* Rapport sur l'etat actuel des ruines de Persépolis etpropositions pour leur conservation // AMI. – 1929 - 1930. – Band 1. – P. 17-40.

199. *Hinz W.* Darius und der Suezkanal // AMI. – 1975. – Band 8. – S. 115-121.

200. *Hussein M.M.* Nimrud: The Queens' Tombs / Transl. by M. Altaweel, Ed. by McGuire Gibson. – Chicago: A Joint Publication of The Iraqi State Board of Antiquities and Heritage, Baghdad and The Oriental Institute of the University of Chicago, 2016. – 186 p.

201. *Jacobs B.* Achaimenidenherrschaft in der Kaukasus-Region und in Ciskaukasien // AMIT – 2000. – Band 32. – S. 93-102.

202. *Jacobs B.* Die Satrapienverwaltung im Perserreich zur Zeit Darius' III / Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients. Reihe B: Geisteswissenschaften Nr. 87. – Wiesbaden: L. Reichert Verlag, 1994. – 332 s.

203. *Jakubiak K.* Eski Dogubayazit a tomb or a sanctuary? // Proceedings of the 4th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East. – Wiesbaden, 2008. – P. 403-412.

204. *Kantor H. J.* A Fragment of a Gold Appliqué from Ziwiye and Some Remarks on the Artistic Traditions of Armenia and Iran during the Early First Millennium B.C. // JNES. – 1960. – Vol. 19, №. 1. – P. 1-14.

205. *Kantor H.J.* Achaemenid Jewelry in the Oriental Institute // JNES. – 1957. – Vol. 16, №1. – P. 1-23.

206. *Karaosmanoğlu M., Can B., Korucu H.* Altıntepe Urartu Kalesi 2004 Yılı Kazı ve Onarım Çalısmaları // T. C. Kültür ve Turizm Bakanlıgı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlügü Kazı Sonuçları Toplantısı 27. – Ankara. 2004. – Vol. 1. – P. 183-191.

207. *Karaosmanoğlu M., Can B., Korucu H.* Altıntepe Urartu Kalesi 2005 Yılı Kazı ve Onarım Çalısmaları // T. C. Kültür ve Turizm Bakanlıgı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlügü Kazı Sonuçları Toplantısı 28. – Ankara. 2007. – Vol. 1. – P. 259-270.

208. *Karaosmanoğlu M., Korucu H.* The Apadana of Altintepe in the light of the second season excavations // Anatolian Iron Ages 7 / Ed. A. Çilingiroğlu and A. Sagona. – Leuven-Paris-Walpole: Peeters, 2012. – P. 131-148.

209. *Kent R.G.* Old Persian: Grammar, Texts, Lexicon. – New Haven: American Oriental Society, 1953. – 216 p.

210. *Khatchadourian L.* An Archaeology of Hegemony: The Achaemenid Empire and the Remaking of the Fortress in the Armenian Highlands // Empires and Diversity: On the Crossroads of Archaeology, Anthropology and History. Ideas, Debates, and Perspectives / Ed. G.E. Areshian. – Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, 2013. – P. 108-145.

211. *Khatchadourian L.* Empire in the Everyday: A Preliminary Report on the 2008–2011 Excavations at Tsaghkahovit, Armenia // AJA. – 2014. – Vol. 118, No. 1. – P. 137-169.

212. *Kleiss W.* Die Entwicklung von Palästen und palastartigen Wohnbauten in Iran. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989. – 82 s.

213. *Kleiss W.* Zur Entwicklung der achaemenidischen Palastarchitektur // Iranica Antiqua. – 1980. – Vol. 15. – S. 199-211.

214. *Knauss F.* Ancient Persia and the Caucasus // Iranica Antiqua. – 2006 . – Vol. 41. – P. 79-118.

215. *Knauss F.* Caucasus // L'archéologie de l'Empire Achéménide: Nouvelles recherches / Ed. by F. Briant and R. Boucharlat. – Paris: de Boccard, 2005. – P. 197-220.

216. *Knauss F.* Persian Rule in the North. Achaemenid Palace on the Periphery of the Empire // The Royal Palace Institution in the First Millennium B.C. Monographs of the Danish Institute at Athens. Vol. 4 / Ed. by I. Nielsen. – Athens. 2001. – P. 125-145.

217. *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* A Persian Propyleion in Azerbaijan: Excavations at Karacamirli // Achaemenid Impacts in the Black Sea: Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. – Aarhus University Press, 2010. – P. 111-122.

218. *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Karacamirli: Ein persisches Paradies // ARTA 004. – 2013. – S. 1-28.

219. *Knauss F., Wicke D., Mehnert G., Ludwig N.* Ein Perserbau auf dem Ideal Tepe bei Karacamirli (Aserbaidschan) // ARTA 002. – 2007. – S. 1-51.

220. *Köroğlu K.* New Observations on the Origin of the Single-Roomed Rock-Cut Tombs of Eastern Anatolia // Belkıs ve Ali Dinçolta Armağan / Ed. by M. Alparslan et al. – Istanbul, 2007. – P. 445-456.

221. *Krefter F.* Persepolis Rekonstruktionen: der Wiederaufbau des Frauenpalastes, Rekonstruktionen der Palaste, Modell von Persepolis. – Berlin: Mann, 1971. – 125 s.

222. *Kuhrt A.* The Cyrus Cylinder and Achaemenid Imperial Policy // Journal for the Study of the Old Testament 25, – 1983. – P. 83-97.

223. *Kvavadse E.* Vorläufi ge Ergebnisse der palynologischen Untersuchungen. In: Babaev I., Mehnert G., Knauss F. Die achaimenidische Residenz auf dem Gurban Tepe // AMIT. – 2009. – Band 41. – S. 302-314.

224. *Lincoln B.* The Role of Religion in Achaemenid Imperialism // Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient world and beyond. Oriental Institute Seminars 4. / Ed. by N. Brisch. – Chicago: Oriental Institute Press, 2008. – P. 221-242.

225. *Lordkipanidze O.* Introduction to the Caucasian Iberia and Its Culture of the Achaemenid and Post-Achaemenid Periods // AMIT. – 2000. – Band 32. –P. 3-19.

226. *Lordkipanidze O.* Vani: An Ancient City of Colchis // Greek, Roman and Byzantine studies. – 1991. – Vol. 32, № 2. – P. 151-195.

227. *Luschey H.* Die Phiale. – Bleicherode am Harz: Nieft, 1939. – 163 s.

228. *Makharadze G., Saginashvili M.* An Achaemenian Glass Bowl from Sairkhe, Georgia // JGS. – 1999. – Vol. 41. – P. 11-17.

229. *Maras S.* A Reassessment of Brick Motifs and Brick-Building Techniques at Achaemenid Susa // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. –London: I.B. Tauris, 2010. – P. 207-220.

230. *Maximova M.I.* Griechisch-persische Kleinkunst in Kleinasien nach den Persekriegen // Arch. Anz. – 1928. – S. 647-678.

231. *Melikian-Chirvani A.S.* The International Achaemenid Style // Bulletin of the Asia Institute. – 1993. – Vol. 7, Iranian Studies in Honor of A.D.H. Bivar. – P. 111-130.

232. *Mellink M.J.* Archaeology in Asia Minor // AJA. – 1962. – Vol. 66, No. 1. – P. 71-85.

233. *Mongiatti A., Meeks N., Simpson S.J.* A Gold Four-horse Model Chariot from the Oxus Treasure: a Fine Illustration of Achaemenid Goldwork // The British Museum Technical Research Bulletin. – 2010. – Vol. 4. – P. 27-38.

234. *Moorey P.R.S.* Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence. – Oxford: Clarendon Press, 1994. – 448 p.

235. *Moorey P.R.S.* Material Apects of Achaemenid Polychrome Decoration and Jewellery // Iranica Antiqua. – 1998. – Vol. 33. – P. 155-171.

236. *Moorey P.R.S.* The Iconography of an Achaemenid stamp-seal acquired in the Lebanon // Iran. –1978. – Vol. 16. – P. 143-154.

237. *Moorey P.R.S.* The Technique of Gold-Figure Decoration on Achaemenid Silver Vessels and its Antecedents // Iranica Antiqua. – 1988. – Vol. 23. – P. 231-246.

238. *Moortgat A.* Hellas und die Kunst der Achaemeniden // Mitteilungen der Altorientalischen Gesellschaft. –1926. – Band. 2, Hf.1. – S. 3-39.

239. *Mousavi A.* Parsa, a Stronghold for Darius A Preliminary Study of the Defense System of Persepolis // East and West. – 1992. – Vol. 42, No. 1-2. – P. 203-226.

240. *Muscarella O.W.* “Ziwiye” and Ziwiye: The Forgery of a Provenience // Journal of Field Archaeology 4. – 1977. – P. 197-219.

241. *Muscarella O.W.* Bronze and Iron: Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art. – New York, 1988. – 504 p.

242. *Muscarella O.W.* Excavated and Unexcavated Achaemenian Art //Ancient Persia: The Art of an Empire / Ed. by D. Schmandt-Besserat. – Malibu, California: Undena, 1980. – P. 23-42.

243. *Muscarella O.W.* Hasanlu 1964 // Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1966. – Vol. 25. – P. 121-135.

244. *Muscarella O.W.* Median Art and Medizing Scholarship // JNES. – 1987. № 46-2. – P. 109-127.

245. *Muscarella O.W.* Museum Constructions of the Oxus Treasures: Forgeries of Provenance and Ancient Culture // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 9. – 2003. – P. 259-275.

246. *Muscarella O.W.* The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures. – Groningen, 2000. – 548 p.

247. *Nagel A.* Color and Gilding in Achaemenid Architecture and Sculpture // The Oxford Handbook of Ancient Iran / Ed. D.T. Potts. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – P. 596-621.

248. *Naumann R.* Architektur Kleinasiens von ihren Anfdngen bis zum Ende der hethitischen Zeit. – Tubingen, 1955. – 508 s.

249. *Negahban E.O.* Marlik: The Complete Excavation Report, Vol. 1. –Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 1996. – 408 p.

250. *Nikulina N.M.* La glyptique grecque orientale et “greco-perse” // Antike Kunst. – 1971. – № 4. – P. 90-106.

251. *Nylander C.* Achaemenid Imperial Art // Power and Propaganda: A Symposium an Ancient Empires. Mesopotamia: Copenhagen Studies in Assyriology, 7 / Ed. by M.T. Larsen. – Copenhagen: Akademisk Forlag, 1979. – P. 345-359.

252. *Nylander C.* Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture. Boreas. Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations, – Uppsala. 1970. – 176 p.

253. *Nylander C.* The Toothed Chisel in Pasargadae: Further Notes on Old Persian Stonecutting // AJA. – 1966. – Vol. 70, No. 4. – P. 373-376.

254. *Nylander C., Flemberg J.* A Foot-Note from Persepolis // Anadolu (Anatolia) 22, 1981/1983. – Ankara, 1989. – P. 57-68.

255. *Oliver Jr. A.* Persian export glass // JGS. – 1970. – Vol. 12. – P. 9-16.

256. *Olmstead A.T.* History of the Persian Empire. – Chicago: University of Chicago Press, 1948. – 672 p.

257. *Osten H.H.* Discoveries in Anatolia 1930-31 / Oriental Institute Communications 14. – Chicago: University of Chicago Press, 1933. – 149 p.

258. *Özgüç T.* Altıntepe I: Architectural monuments and Wall paintings. – Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966. – 64 p.

259. *Özgüç T.* Altıntepe II: Tombs, Storehouses, and Ivories. – Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1969. – 110 p.

260. *Özgüç T.* The Urartian Architecture on the Summit of Altintepe // Anatolia, 7. – 1963. – P. 43-57.

261. *Paspalas S.A.* On Persian-Type Furniture in Macedonia: The Recognition and Transmission of Forms // AJA. – 2000. – Vol. 104, No. 3. – P. 531-560.

262. *Payaslian S.* The History of Armenia: From Origins to the Present. – New York: Palgrave Macmillian, 2007. – 296 p.

263. *Perrot G., Chipiez Ch.* History of Art in Persia. – London, 1892. – 559 p.

264. *Perrot J., Ladiray D.* The Palace of Susa // Royal Cities of the Biblical World / Ed. by J.G. Westenholz. – Jerusalem: Bible Lands Museum, 1996. – P. 237-254.

265. *Pillet M.* Le Palais de Darius I a Suse (av. J.- C.) // Comptes rendus de l' Academie des Inscriptions et Belles-lettres. – Paris, 1913. – P. 641-652.

266. *Pope A.U.* Persepolis as a Ritual City // Archaeology. – 1957. – Vol. 10, № 2. – P. 123-130.

267. *Porada E.* Classical Achaemenian Architecture and Sculpture // The Cambridge History of Iran II: The Median and Achaemenian Periods / Ed. by I. Gershevitch. – Cambridge, 1985. – Vol. 2. – P. 793-827.

268. *Porada E.* The Art of Ancient Iran. – New York: Crown Publishers, 1965. – 279 p.

269. *Rawlinson H.* The Persian cuneiform inscriptions at Behistun / Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. –1847.– Vol. X. – 349 p.

270. *Razmjou S.* Assessing the damage: notes on the life and demise of the Statue of Darius from Susa // Ars Orientalis. – 2002. –Vol. 32. – P. 81-104.

271. *Razmjou S.* Persepolis: A Reinterpretation of Palaces and Their Function // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 231-246.

272. *Razmjou S.* The Lan ceremony and other ritual ceremonies in the Achaemenid period: the Persepolis Fortification Tablets // Iran. – 2004. – Vol. 42. – P. 103-117.

273. *Reade J.* Real and Imagined "Hittite Palaces" at Khorsabad and Elsewhere // Iraq. – 2008. – Vol. 70. – P. 13-40.

274. *Rehm E.* The Classification of Objects from the Black Sea Region Made or Influenced by the Achaemenids // Achaemenid Impacts in the Black Sea:

Communication of Power / Ed. J. Nieling & E. Rehm. – Aarhus University Press, 2010. – P. 161-194.

275. *Rehm E.* Der Schmuck der Achämeniden / Altertumskunde des Vorderen Orients Bd. 2. – Münster, 1992. – 468 s.

276. *Richter G.M.A.* Greeks in Persia // AJA. – 1946. – Vol. 50, No. 1. – P. 15-30.

277. *Richter G.M.A.* The Late "Achaemenian" or "Graeco-Persian" Gems // Hesperia, Supplement Vol. 8, Commemorative Studies in Honor of Theodore Leslie Shear. 1949. – P. 291-298.

278. *Riemschneider M.* Das Reich am Ararat. – Heidelberg, 1966. – 177 s.

279. *Ristvet L., Gopnik H., Bakhshaliyev V., Lau H., Ashurov S., Bryant R.* On the Edge of Empire: 2008 and 2009 Excavations at Oğlanqala, Azerbaijan // AJA. – 2012. – Vol. 116, No. 2. – P. 321-362.

280. *Ristvet L., Gopnik H., Baxşəliyev V., Ashurov S.H.* 2008 Excavations in Oglanqala // Azerbaycan Arxeologiyasi. – 2009. – № 2. – P. 189-195.

281. *Roaf M.* Persepolis Metrology // Iran. – 1978. – Vol. 16. – P. 67-78.

282. *Roaf M.* Sculptures and Sculptors at Persepolis / Iran, Vol. 21. – London, 1983. – 164 p.

283. *Roaf M.* Texts about the Sculptures and Sculptors at Persepolis // Iran. – 1980. – Vol. 18. – P. 65-74.

284. *Roaf M.* The Role of the Medes in the Architecture of the Achaemenids // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 247-253.

285. *Root M.C.* Imperial Ideology in Achaemenid Persian art: Transforming the Mesopotamian legacy // Bulletin of the Canadian Society for Mesopotamian Studies 35. – 2000. – P. 19-27.

286. *Root M.C.* The King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire. Acta Iranica 19. – Leiden: Brill, 1979. – 357 p.

287. *Root M.C.* The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship // AJA. – 1985. – Vol. 89. – P. 103-120.

288. *Russell J.M.* Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – 358 p.

289. *Sami A.* Pasargadae: the Oldest Capital of Iran / Transl. by R.N. Sharp. – Shiraz: Mousavi Press, 1956. – 161 p.

290. *Sarre F., Herzfeld E.* Iranische Felsreliefs: Aufnahmen und Untersuchungen von Denkmalern aus alt- und mittelpersischer Zeit. – Berlin, 1910. – 277 s.

291. *Sarre F.* Die Kunst des alten Persien. – Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923. – 75 s.

292. *Scerrato U.* Excavations at Dahan-i Ghulaman (Seistan-Iran). First Preliminary Report (1962-1963) // East and West. – 1966. – Vol. 16, No. 1-2. – P. 9-30.

293. *Schmidt E.F.* Flights over Ancient Cities of Iran. – Chicago: University of Chicago Press, 1940. – 104 p.

294. *Schmidt E.F.* Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions. – Chicago: University of Chicago Press, 1953. – 297 p.

295. *Schmidt E.F.* Persepolis II: Contents of the Treasury and Other Discoveries. – Chicago: University of Chicago Press, 1957. – 166 p.

296. *Schmidt E.F.* Persepolis III: The Royal Tombs and Other Monuments. – Chicago: University of Chicago Press, 1970. – 174 p.

297. *Schmidt E.F.* The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenians. – Chicago: University of Chicago Press, 1939. – 139 p.

298. *Sekunda N.V.* Changes in Achaemenid Royal Dress // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 255-274.

299. *Shahbazi A.S.* On Vārəγna the Royal Falcon // ZDMG. – 1984. – Vol. 134, No 2. – P. 314-317.

300. *Sideris A.* Achaemenid Toreutics in the Greek Periphery // Ancient Greece and Ancient Iran: Cross-Cultural Encounters. First International Conference, Athens 11-13 November 2006 / Ed. by S.M.R. Darbandi and A. Zournatzi. – Athens, 2008. – P. 339-353.

301. *Soudavar A.* The Formation of Achaemenid Imperial Ideology and Its Impact on the Avesta // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St. J. Simpson. – London: I.B. Tauris, 2010. – P. 111-138.

302. *Sparkes B.A., Talcott L.* Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. / The Athenian Agora, Vol. 12. – Princeton, 1970. – 472 p.

303. *Stronach D.* A Circular Symbol on the Tomb of Cyrus // Iran. – 1971. – Vol. 9. – P. 155-159.

304. *Stronach D.* A Pipes Player and a Lyre Player: Notes on Three Achaemenid or Near- Achaemenid Silver Rhyta Found in the Vicinity of Erebuni, Armenia // Strings and Threads. A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer / Ed. by W. Heimpel and G. Frantz-Szabó. – Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 2011. – P. 251-274.

305. *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: First Preliminary Report // Iran. – 1963. – Vol. 1. – P. 19-42.

306. *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: Second Preliminary Report // Iran. – 1964. – Vol. 2. – P. 21-39.

307. *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: Third Preliminary Report // Iran. – 1965. – Vol. 3. – P. 9-40.

308. *Stronach D.* Icons of Dominion: Review scenes at Til Barsip and Persepolis // Iranica Antiqua. – 2002. – Vol. 37. – P. 373-402.

309. *Stronach D.* On the Date of the Oxus Gold Scabbard and Other Achaemenid Matters // Bulletin of the Asia Institute, New Series. – 1998. – Vol. 12. Alexander's Legacy in the East Studies in Honor of P. Bernard. – P. 231-248.

310. *Stronach D.* On the Date of the Oxus Gold Scabbard and Other Achaemenid Matters // Bulletin of the Asia Institute, New Series. – 1998. –Vol. 12, Alexander's Legacy in the East Studies in Honor of Paul Bernard. – P. 231-248.

311. *Stronach D.* On the Evolution of the Early Iranian Fire Temple // Acta Iranica 25, Papers in Honour of Professor Mary Boyce. – 1985. – P. 605-627.

312. *Stronach D.* Pasargadae: A Report on the Excavations Conducted by the British Institute of Persian Studies from 1961-1963. – Oxford: Oxford University Press, 1978. – 343 p.

313. *Stronach D.* The Garden as a Political Statement: Some Case Studies from the Near East in the First Millennium B.C. // Bulletin of the Asia Institute, New Series. – 1990. – Vol. 4. In honor of R.N. Frye: Aspects of Iranian Culture. – P. 171-180.

314. *Stronach D.* Urartian and Achaemenian Tower Temples // JNES. – 1967. – Vol. 26, №4. – P. 278-288.

315. *Stronach D., Roaf M.* Excavations at Tepe Nush-i Jan // Iran. – 1978. – Vol. 16. – P. 1-28.

316. *Sulimirsky T.* The Scyths // The Cambridge History of Iran II: The Median and Achaemenian Periods / Ed. by I. Gershevitch. – Vol. 2. – Cambridge, 1985. – P. 149-199.

317. *Summers G.D.* Archaeological Evidence for the Achaemenid Period in Eastern Turkey // Anatolian Studies. – 1993. – Vol. 43. – P. 85-108.

318. *Taylor T.* International craft traditions // The Cambridge Ancient History: Plates to Vol. 4 / Ed. by J. Boardman. – Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – P. 78-94.

319. *Ter-Martirosov F.* Die Grenzen der achaimenidischen Gebiete in Transkaukasien // AMIT. – 2000. – Band 32. – S. 243-252.

320. *Ter-Martirosov F.* 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 Athens, 4 / Ed. I. Nielsen. – 2001. – P. 155-163.

321. *Texier C.* Description de l'Armenie, de la Perse et de la Mesopotamie. –Paris, 1852. – 234 p.

322. The Palace of Darius at Susa: The Great Royal Residence of Achaemenid Persia / Ed. by J. Perrot, J. Curtis, G. Collon. – London: I.B. Tauris, 2013. – 544 p.

323. The Royal city of Susa: Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre / Ed. by P.O. Harper, J. Aruz and F. Tallon. –New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992. – 336 p.

324. *Tilia A.B.* A Study on the Methods of Working and Restoring Stone and on the Parts Left Unfinished in Achaemenian Architecture and Sculpture // East and West. – 1968. – Vol. 18, No. 1-2. – P. 67-94.

325. *Tilia A.B.* Discovery of an Achaemenian Palace near Takht-i Rustam to the North of the Terrace of Persepolis // Iran. –1974. – Vol. 12. – P. 200-204.

326. *Tilia A.B.* New Contributions to the Knowledge of the Building History of the Apadana: Discovery of a Wall on the Inside of the Facade of the Eastern Apadana Stairway // East and West. – 1968. – Vol. 18, No. 1-2. – P. 96-108.

327. *Tilia A.B.* Reconstruction of the Parapet on the Terrace Wall at Persepolis, South and West of Palace H // East and West. – 1969. – Vol. 19, No. 1-2. – P. 9-43.

328. *Tilia A.B.* Studies and Restorations at Persepolis and Other Sites of Fars. Vol. 1. – Rome: IsMEO Reports and Memoirs 16, 1972. – 416 p.

329. *Treister M.Y.* A Hoard of Silver Rhyta of the Achaemenid Circle from Erebuni // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 21. – 2015. – P. 23-119.

330. *Treister M.Y.* The Toreutics of Colchis in the 5th-4th Centuries B.C. Local Traditions, Outside Influences, Innovations // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 13. – 2007. – P. 67-107.

331. *Tuplin C.* Achaemenid Studies / Historia Einzelschriften 99. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997. – 226 p.

332. *Tuplin C.* Managing the world: Herodotus on Persian imperial administration // Herodotus and the Persian Empire / Ed. by R.Rollinger et al. – Wiesbaden, 2011. – P. 39-64

333. *Tuplin C.* The Administration of the Achaemenid Empire // Coinage and Administration in the Athenian and Persian Empires: The Ninth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History, Oxford / Ed. by I. Carradice. –Oxford, 1987. – P. 109-166.

334. *Tuplin C.* The Limits of Persianization: Some Reflections on Cultural Links in the Persian Empire // Cultural Identity in the Ancient. Mediterranean. Issues & Debates / Ed. by E.S. Gruen. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. – P. 150-182.

335. *Ussher J.* A Journey from London to Persepolis: Including Wanderings in Daghestan, Georgia, Armenia, Kurdistan, Mesopotamia, and Persia. – London, 1865. – 808 p.

336. *Vallat F.* La triple inscription cuneiforme de la statue de Darius I // CDAFI 4, – 1974. – P. 157-166.

337. *Van der Spek R.J.* Cyrus the Great, Exiles, and Foreign Gods: A Comparison of Assyrian and Persian Policies on Subject Nations // Extraction and Control: Studies in Honor of Matthew W. Stolper / Ed. W.F.M. Henkelman, C.E. Jones, M. Kozuh. – Chicago, 2014. – P. 233-264.

338. *Van Loon M.N.* Urartian Art. Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations. – Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1966. – 190 p.

339. *Vanden Berghe L.* Luristan. Vorgeschichtliche Bronzekunst aus Iran, Ausstellungskatalog der Prähistorischen. Staatssammlung Band 8. – Munich, 1981. – 113 s.

340. *Veisi M., Nobari A.H., Koohpar S.M., Neyestani J.* An Investigation of the Geometric Proportions of Bell-Shaped Column Bases and Bull Capitals at Persepolis and in Caucasian Achaemenid Sites // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 20. – 2014. – P. 195-211.

341. *Vickers M.* Achaemenid Glass Bowl in a Dated Context // JGS. – 1986. – Vol. 14. – P. 15-16.

342. *Von Bothmer D.* A Gold Libation Bowl // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art 21. – 1962. – P. 154-166.

343. *Von Bothmer D.* A Greek and Roman Treasury / The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. – Vol. 42, N.1. 1984. – 72 p.

344. *Von Saldern A.* Glass finds from Gordion // JGS. – 1959. – Vol. 1. – P. 23-51.

345. *Wachtsmuth F.* Zum Problem der hethitischen und mitannischen Baukunst // Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts 46. – Berlin, 1931. – S. 32-44.

346. *Waldbaum J.C.* Luristan Bronzes // Records of the Art Museum Princeton University. – 1973. – Vol. 32, No. 2. – P. 8-15.

347. *Webster J.* Creolizing the Roman Provinces // AJA. – 2001. – Vol. 105, No. 2. – P. 209-225.

348. *West M.L.* Ancient Greek Music. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 440 p.

349. *Wilkinson C.K.* Art of the Marlik Culture// Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1965. – Vol. 24. – P. 101-109.

350. *Winter I.J.* The ‘Hasanlu Gold Bowl’: Thirty Years Later // East of Assyria: The Highland Settlement of Hasanlu, Expedition Vol. 31, No. 2-3 / Ed. R.H. Dyson and M.M. Voigt. – Philadelphia, 1989. – P. 87-106.

351. *Woolf G.* Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – 316 p.

352. *Yoyotte J.* Les inscriptions hieroglyphiques de la statue de Darius a Suse // CDAFI 4. – 1974. – P. 181-183.

353. *Zaccagnini C.* Patterns of Mobility among Ancient near Eastern Craftsmen // JNES. – 1983. – Vol. 42, № 4. – P. 245-264.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

1.1. Античные источники

Первые упоминания о памятниках ахеменидского искусства мы встречаем у античных авторов. Специфика этих сообщений состоит в том, что они включены в общий контекст исторического повествования и, как правило, носят обобщенный характер с редкими упоминаниями конкретных деталей и фактологии. С одной стороны, авторы рассказывали о великолепии и роскоши, в которой жил персидский царь и его окружение, а с другой – противопоставляли персидским «нравам» умеренность и достоинство образа жизни эллина, что вполне логично для древнегреческих, а затем древнеримских историков, воспринимавших персов как своих соперников и конкурентов за влияние в восточных регионах. Корпус античных источников открывается «Историей» Геродота (V век до н.э.), описывающей события от образования державы Ахеменидов в эпоху Кира II до конца греко-персидских войн. В ходе своего повествования Геродот дает ценные сведения о различных историко-культурных особенностях древнеперсидской империи (в частности, религиозных традициях, системе административного деления, обычае царских подарков и др.) и отдельных подвластных стран. О памятниках искусства Геродот сообщает эпизодически, останавливаясь на тех деталях, которые ему известны[1060]. В этой связи важно отметить, что древнегреческий автор никогда сам не был в Персии и пользовался устными и официальными письменными источниками для написания своего труда. Показателен факт, что Геродот не упоминает Персеполь в своих книгах, что свидетельствует о неполных сведениях, которыми он руководствовался (это могли быть свидетельства греков, служивших в Персии). Тем не менее, труд Геродота, несмотря на его фактологические неточности, является важным и, главное, объективным источником по истории, этнографии и культуре древних

[1060]Так, например, из сообщения Геродота о строительстве моста через Босфор (*Hdt.* IV. 88) в ходе скифского похода Дария мы узнаем, что в западных сатрапиях Ахеменидов была развита станковая живопись.

персов[1061]. Второй древнегреческий автор, писавший о персидской империи, – Ксенофонт (V- IV вв. до н.э.). Ему принадлежит авторство исторического романа «Киропедия», повествующего о Кире II Великом и его справедливом правлении. В книге VI «Киропедии» Ксенофонт сообщает о функциональном сезонном значении столиц-резиденций Ахеменидов. Другой труд автора, «Домострой», повествует об особенностях садово-паркового искусства персов в описании посещения Лисандром парка Кира Младшего в Сардах[1062]. Кроме того, Ксенофонт написал исторические мемуары «Анабасис» и книгу «Греческая история» – оба произведения также являются ценным источником информации об истории и культуре империи Ахеменидов.

Следующих античных авторов можно условно объединить в группу, писавшую о походах Александра Македонского. Диодор Сицилийский (I в. до н.э.) в своей «Исторической библиотеке» в книге XVII сообщает о разграблении и сожжении дворцов Персеполя Александром и его сторонниками, а также о сузанских сокровищах. Далее традиция повествований об истории походов македонского царя будет фактически дублировать события и их описания, которые, скорее всего, были взяты из первоисточников. К числу таких произведений можно отнести «Историю Александра» Квинта Курция Руфа и «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Наиболее значимым трудом из этой традиции является «География» Страбона (I в. до - I в. н.э.). Автор, повествуя о походах Александра, сообщает сведения о дворцах Ахеменидов в Сузах, рассуждая о причинах «упадка» дворцовой архитектуры и отсутствия роскоши в более поздних постройках (кн. XV, гл. III). В той же главе Страбон подробно описывает гробницу Кира Великого в Пасаргадах, излагая различные версии других авторов о ее внешнем и внутреннем убранстве, а также представляет варианты перевода древнеперсидской надписи на этой гробнице. Благодаря

[1061]*Дандамаев М.А.* Историография истории Древнего Ирана. // Историография истории Древнего Востока. Иран, Средняя Азия, Индия, Китай. / Под ред. В. И. Кузищина. СПб., 2002. С.25.

[1062]*Хен.* Oec. IV. 20-24.

«Географии» Страбону удалось сохранить описания свидетелей и современников Александра об увиденных в походах памятниках Ахеменидов. В «Анабасисе Александра» (II в. н.э.) Луций Флавий Арриан, опираясь на описание греческого историка и современника царя Александра Аристобула, дает ценные сведения о несохранившемся внутреннем убранстве гробницы Кира в Пасаргадах. Таким образом, античные источники в большей степени уделяют внимание вопросам истории, культуры, географии и этнографии персидской империи, чем ее искусству. Это характерно для древности, где искусство не находилось в ряду тем, актуальных и значимых настолько, чтобы о них писать подробно. Сведения древних авторов об ахеменидских памятниках отрывочны и далеки от точных представлений о древнеперсидском искусстве.

1.2. Открытие культуры Ахеменидов в Новое Время

Средние века не оставили практически ни одного источника, посвященного памятникам Ахеменидского Ирана. Положение изменилось в Новое время. Итальянский гуманизм и Ренессанс XIV-XVI вв. заново открыли античность, в том числе, и труды древних авторов, таких как «История» Геродота и «Киропедия» Ксенофонта, остававшиеся не известными в эпоху средневековья[1063]. Это пробудило их интерес к культуре и памятникам Ирана. В последующее XVII столетие трактовка политической истории и культуры древней Персии стала опираться уже скорее на сообщения античных авторов, чем на сведения из Библии, как это было прежде. Подлинное открытие памятников ахеменидской культуры и искусства принадлежит европейским путешественникам, которые начали активно интересоваться Персией с конца XV века. В 1472 году венецианский дипломат Иософат Барбаро побывал в Иране и воочию увидел памятники Персеполя, а также царские гробницы в Накш-и Рустаме. По возвращению в Венецию Барбаро написал книгу о своем путешествии в Персию, изданную в 1545 году. Затем в 1618 году испанские дипломаты Антонио де

[1063] *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 2002. С. 26.

Гоувеа и дон Гарсиа де Сильва де Фигуэроа, отправившись с посольством к персидскому шаху Аббасу I, первыми открыли образцы древнеперсидской клинописи из дворцов Персеполя[1064]. В 1621 г. неаполитанский купец и любитель древностей Пьетро делла Валле побывал в Персеполе, где скопировал фрагмент клинописной надписи и позже опубликовал его в своей книге «Путешествия в Персию» в 1658 году. В 1704 году в персепольском комплексе побывал и голландский художник Корнелиус де Бруин, который одним из первых сделал зарисовки архитектурного ансамбля в Персеполе[1065]. Следует отметить, что описания и интерпретация памятников искусства Ахеменидов у европейских путешественников XV-XVIII вв. носили очень приблизительный характер и не могли претендовать на научную обоснованность из-за отсутствия тогда систематического изучения вопросов древнеперсидской культуры. Большую роль в дальнейшем исследовании памятников официального искусства Ахеменидов сыграли археологические раскопки в Иране и Закавказье.

1.3. Археологические исследования памятников Ахеменидов. Центр и сатрапии

Применительно к искусству древнего Востока археология является важнейшей дисциплиной для поиска, открытия и исследования памятников разных периодов и культур. Это связано в первую очередь с большим возрастом произведений его искусства (до 5 тысяч лет), особенностями природно-климатических условий Ближнего Востока, а также историческими причинами (войны, разграбления, пожары и т.д.). Фундаментальное изучение искусства эпохи Ахеменидов стало возможным благодаря открытиям, которые были сделаны археологией, они были исключительно важны исследователям этой художественной культуры.

В рамках данного раздела будут рассмотрены основные этапы в истории археологических исследований как столичных дворцовых комплексов

[1064] *Дандамаев М.А.* Указ. соч. 1963. С. 8.

Ахеменидов в Иране, так и провинциальных памятников северных сатрапий империи. Хронологический подход к археологическим раскопкам древнеперсидских памятников позволит создать более полную картину полевых открытий и их последующего изучения специалистами в области истории ахеменидского искусства.

1.3.1. Археологические открытия памятников Ахеменидов в Иране

История археологических открытий памятников древнеперсидского искусства начинается в XIX веке. Этому предшествовали многочисленные путешествия (уже с XVII века), поездки в Иран европейцев, впервые описывавших и зарисовывавших диковинные руины ахеменидских дворцов. Рассказы путешественников и их попытки интерпретировать памятники стимулировали интерес к дальнейшему изучению этого материала, а также дали импульс для начала археологических исследований на территории Ирана.

Большинство археологических раскопок первой половины, середины и последней трети XIX века проводились энтузиастами-любителями древности, поэтому эти исследования не были систематическими. Тем не менее, первые находки и их описания, зарисовки и фотографии сыграли большую роль для последующих поколений уже профессиональных ученых. Первыми археологическими исследованиями можно считать раскопки в относительно хорошо сохранившемся Персеполе, произведенные в 1810-16 годах английским дипломатом Джеймсом Джастином Мориером. В результате раскопок Мориера под слоем земли и песка была обнаружена вторая часть парадной лестницы ападаны и хорошо сохранившиеся рельефные композиции. Кроме того, Мориеру удалось раскопать дренажные каналы водопроводной системы Персеполя. Итогом данных исследований стала книга Мориера, изданная в 1818 году в Лондоне – “A Second Journey Through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, between

---

[1065] *Bruin C.* Reizen over Moskovie, door Persie en Indie. Amsterdam, 1711.

the years 1810 and 1816”. Не меньшее значение имеет труд французского архитектора и археолога Шарля Феликса Тескье “Description de l’Armenie, de la Perse et de la Mesopotamie” (1852), в котором автор убедительно доказывает, ссылаясь на проведенные им химические эксперименты, что персепольская скульптурная декорация была первоначально раскрашена[1066]. Помимо этого, Тескье создал чертежи гробницы Кира Великого в Пасаргадах.

К этому же времени относится главное научное достижение иранистики как особой отрасли языкознания первой половины XIX века – дешифровка системы древнеперсидской клинописи. Впервые европейцы узнали о ее существовании благодаря итальянскому путешественнику и писателю Пьетро делла Валле, который в 1621 году побывал в Персеполе и привез оттуда образцы древнеперсидской клинописи. Спустя 60 лет немецкий ученый Карстен Нибур в составе датской научной экспедиции также оказался в Персеполе (1765 год), где скопировал часть клинописных надписей. Именно публикации Нибура суждено было стать отправной точкой в расшифровке древнеперсидской клинописи. Опираясь на копии Нибура, немецкий филолог Георг Фридрих Гротефенд впервые дешифровал персепольскую клинописную надпись в 1802 году, хотя и с некоторыми погрешностями ввиду расхождений в написании имен «Великих царей» в Авесте и древнеперсидском языке. Главной фигурой в дешифровке клинописных знаков является английский военный советник и дипломат Генри Кресвик Роулинсон. Именно Роулинсон впервые скопировал с 1835 по 1844 год Бехистунскую надпись Дария I – самый большой из сохранившихся письменных источников древнеперсидского языка, находившийся на отвесной скале. Кроме того, руководствуясь работами Гротефенда, Роулинсон полностью расшифровал текст Бехистунской надписи и опубликовал его вместе со своим исследованием древнеперсидской клинописи в 1847 году[1067]. Таким образом, благодаря усилиям Роулинсона Бехистунская надпись стала достоянием науки. Исследование

[1066] *Texier C.* Description de l’Armenie, de la Perse et de la Mesopotamie. Paris, 1852. P. 189.
[1067] *Rawlinson H.* The Persian cuneiform inscriptions at Behistun / Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. Vol. X, 1847.

клинописи Роулинсона явилось основой для всех последующих научных трудов о древнеперсидском языке[1068].

Середина XIX века отмечена началом изучения архитектурного ансамбля в Сузах английским археологом Вильямом Кеннетом Лофтусом. Его археологические раскопки велись три сезона с 1850 по 1852 год. Первый сезон понадобился для пробных раскопов и определения места для дальнейших исследований – Лофтус составил карту комплекса в Сузах, выделив три основные зоны (холма), которые до сих пор употребляются в научной литературе: холм «акрополь», «царский город» и «дворец». Во втором сезоне в зоне «акрополя» были обнаружены первые находки – глазурованные кирпичи эламской эпохи, а также ахеменидские базы колонн на каменных плитах. Третий сезон оказался наиболее успешным – Лофтусу удалось обнаружить гипостиль дворца ападаны, где были найдены колоколовидные базы двадцати колонн. Также были обнаружены ахеменидские капители с протомами быков, барабаны колонн с каннелюрами и изразцы. Археологические находки Лофтуса позволили реконструировать общее планировочное решение ападаны с гипостилем, где было тридцать шесть (6х6) колонн. Аналогичная конфигурация колонного зала представлена во дворце аудиенций Персеполя. Не менее значимым является находка Лофтусом базы колонны с надписью Артаксеркса II на противоположном берегу реки Шаур, где находились руины позднеахеменидского дворца-резиденции. Результаты трех археологических сезонов были опубликованы Лофтусом в Лондоне в 1857 году – “Travels and researches in Chaldea and Susiana”. Этот труд проложил путь дальнейшим археологическим исследованиям в Сузах.

Археологические открытия последней четверти XIX века связаны с раскопками в Сузах французского археолога Огюста Марселя Дьелафуа. В 1884 году французская экспедиция приступила к изучению сузанского комплекса. Дьелафуа выдвинул гипотезу, что ансамбль в Сузах должен быть схожим по планировочной организации со значительно лучше сохранившимся дворцовым

[1068]См. фундаментальный труд о древнеперсидской клинописи: *Kent R.G.* Old Persian: Grammar,

комплексом в Персеполе, так как оба архитектурных ансамбля были сооружены, согласно клинописным надписям, в эпоху Дария I. Следовательно, Дьелафуа намеревался найти в южной части холма «западана» по аналогии с Персеполем ворота-пропилеи и парадную лестницу. Но эту гипотезу опровергли раскопки, которые не выявили монументальных ворот, однако обнаружили фрагменты знаменитых изразцовых фризов. В результате были найдена композиция с идущим львом[1069] и фрагменты антропоморфных фигур лучников из царской гвардии, схожих с рельефами из западаны Персеполя. Дальнейшие археологические раскопки продолжались вплоть до марта 1886 года – за это время Дьелафуа обнаружил новые фрагменты из скульптурного фриза, в частности рельефы с изображением «царских лучников». Кроме того, разведочные шурфы в окрестностях комплекса Суз (в 4 км к югу от холма «западана») обнаружили руины ахеменидского храма («айаданы») с базами колонн. К сожалению, в 1970-х гг. остатки постройки были случайно разрушены во время строительных работ – отчет Дьелафуа с реконструкций плана храма[1070] по сей день является единственным источником сведений об этом памятнике, который продолжает привлекать внимание специалистов. Завершающий труд об археологических находках французской экспедиции в Сузах был издан Дьелафуа в Париже в 1893 году – “L'Acropole de Suse (fouilles 1884, 1885)”. В нем автор рассматривает архитектурные особенности сузанского дворца Дария I и его изразцовый декор, а также создает реконструкцию всего ансамбля Суз с парадной лестницей персепольского образца, но эта гипотеза в дальнейшем окажется опровергнутой раскопками середины XX века.

В начале XX века французская археологическая экспедиция продолжила изучение дворцового комплекса в Сузах. Во главе с геологом Жаком де Морганом раскопки активно производились с 1903 года в южной части сузанского ансамбля. Самым значительным открытием Ж. де Моргана является богатая гробница

Texts, Lexicon. New Haven: American Oriental Society, 1953.

[1069]*Dieulafoy J.* A Suse. Journal des fouilles 1884-1886. Paris: Hachette, 1888. P. 160-161.

[1070]*Dieulafoy J.* L'acropole de Suse. Paris: Hachette, 1893. P. 411.

знатной персидской женщины, найденная на холме «акрополь». Погребальный инвентарь включал целый набор ювелирных произведений (золотые браслеты, серьги, гривны и др.), ахеменидских монет IV в. до н.э. и серебряную чашу. С 1909 года археологические исследования Морганом были поручены геологу Роланду де Мекенему. За несколько сезонов (до 1912 г.) Мекенему удалось обнаружить три внутренних двора, залы с красными полами и несколько коридоров дворца-резиденции. В 1912-13 году больших успехов в области реконструкции планировки сузанского дворца Дария достиг архитектор Морис Пийе, входивший в экспедицию Мекенема. Дело в том, что все предыдущие археологические раскопки не могли найти стен дворца, которые были сложены из кирпича-сырца и больше походили на глину – за счет чего они не фиксировались археологами во время раскопок. Пийе довольно точно восстановил на бумаге планировку и границы дворца Дария, а также общий план всего ансамбля. Благодаря реконструкции Пийе оказалось возможным определить местонахождение дверей, что позволило понять специфику планового решения и воссоздать путь передвижения внутри дворца. Впоследствии уже в Париже Пийе опубликует свои исследования ансамбля в Сузах[1071], вместе с реконструкцией плана архитектурного комплекса, где продолжит развивать неверную гипотезу Дьелафуа о наличии парадной лестницы на юге дворца по образцу Персеполя. Тем не менее, результаты изучения архитектурного ансамбля Суз французской археологической экспедицией Ж. де Моргана, Р. де Мекенема и М. Пийе (с 1897 по 1913 гг.) оказались весьма плодотворными и важными для понимания особенностей классической дворцовой архитектуры Ахеменидов.

Начало – первая половина XX века – период активных археологических исследований памятников древнеперсидского искусства. Ведущую роль в археологическом изучении ансамблей Пасаргад и Персеполя в начале века стали играть немецкие специалисты, самым крупным из которых был археолог и филолог Эрнст Эмиль Херцфельд. В первый раз он побывал в Персеполе и

[1071]*Pillet M.* Le Palais de Darius I a Suse (av. J.- C.) // Comptes rendus de l' Academie des Inscriptions

Пасаргадах в 1905-06 годах. После защиты докторской диссертации по памятникам Пасаргад (1907 г.), Херцфельд вновь отправился в первую столицу Ахеменидов. Результатом этой поездки стала публикация, посвященная гробнице Кира Великого в Пасаргадах и рельефу с изображением «крылатого гения»[1072]. Херцфельд продолжил свои исследования только после Первой мировой войны, как и французская археологическая экспедиция во главе с Р. де Мекенемом, возобновившая раскопки (1921-26 гг.) в Сузах и завершившая окончательную расчистку дворца-резиденции. Херцфельд сосредоточил в эти годы свою научную деятельность на систематическом изучении архитектурного комплекса Персеполя и Пасаргад. Он начал археологические исследования персепольских памятников в 1923-24 годах; им были сделаны сотни фотографий руин дворцов и скульптурной декорации, а также составлен подробный план всего ансамбля, опубликованный потом в отчете 1929 года[1073]. В том же отчете впервые упомянуты руины ахеменидского храма «фратадары», найденные Херцфельдом в окрестностях Персеполя[1074]. В 1928 году Херцфельд организовал археологическую экспедицию в Пасаргады, работавшую на протяжении шести месяцев. За один сезон Херцфельду удалось проделать большую работу по реконструкции дворцового комплекса Пасаргад, исследовать планировочные решения архитектурных построек и обнаружить фрагменты скульптур крылатых быков, зооморфных капителей, рельефов царского дворца, баз колонн и остатков полихромной декорации[1075]. Следующая археологическая экспедиция Херцфельда в Персеполь состоялась в 1931 году – она была организована при содействии Восточного института Чикагского университета и проработала до 1935 года. Благодаря поддержке Восточного института к исследованию ахеменидских памятников Ирана начали подключаться американские специалисты. Раскопки 1932 года

---

et Belles-lettres. Paris. 1913. P. 641-653.

[1072]*Herzfeld E.* Pasargadae: Untersuchungen zur persischen Archaeologie // Klio 8. 1908. S. 1-68.

[1073]*Herzfeld E.* Rapport sur 1'etat actuel des ruines de Persépolis etpropositions pour leur conservation // AMI. Vol. 1, 1929 – 1930. P. 17-38.

[1074]Ibid. P. 33.

[1075]*Herzfeld E*. Bericht über die Ausgrabungen von Pasargadae, 1928 // AMI. Vol. 1, 1929. S. 14.

открыли часть «ворот всех стран», лестницы восточного фасада ападаны и северного фасада трипилона. В 1933 году экспедиция Херцфельда проводила раскопки в северной части Персеполя возле самой ападаны. Археологами были обнаружены головы быков возле порталов «зал ста колонн». Помимо этого, был найден огромный архив, включающий более 30 тысяч глиняных табличек с печатями и клинописными знаками («фортификационные таблички Персеполя»), а также закладные золотые и серебряные строительные таблички Дария I, находившиеся в фундаменте ападаны. Эти письменные документы служили ценным источником по истории политической, экономической и социальной жизни Ахеменидской державы[1076]. Кроме того, в 1932-33 годах Херцфельд занимался еще и исследованием гробниц «Великих царей» в некрополе Накш-и Рустама. Четвертый и последний археологический сезон Херцфельда 1934 года был посвящен продолжению расчистки террасы Персеполя, перемещению архитектурных фрагментов на их первоначальные места, а также крайне важным раскопкам участков к югу от дворцового комплекса, где были обнаружены руины ахеменидских построек[1077].

В 1935 году согласно постановлению Восточного института Чикагского университета археологическую экспедицию в Персеполе возглавил американский археолог с немецкими корнями – Эрих Фридрих Шмидт, который начал раскопки юго-восточной части террасы Персеполя. В 1936 году экспедиция Шмидта приступила к раскопкам здания царской казны, в результате чего в стене портика ее восточной части был обнаружен знаменитый рельеф со сценой аудиенций[1078], датированный эпохой Дария I. Помимо этого, археологические раскопки открыли в царской казне большое количество глиняных табличек с печатями («таблички царской казны Персеполя»). В основном это надписи административного характера, однако, их открытие дало специалистам важные сведения о социально-

---

[1076]*Herzfeld E.* Altpersische Inschriften / AMI 1. Berlin: D. Reimer, 1938.

[1077]Отчеты об их исследовании Э. Шмидт опубликует в небольшом разделе своей монографии: *Schmidt E.F.* Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions. Chicago, 1953. P. 45-58.

экономическом устройстве персидской империи. Шмидт также возглавил работы по аэрофотосъемке (1937 г., а изданы в 1940 г.[1079]) архитектурного комплекса Персеполя, ансамбля Пасаргад и гробниц в Накш-и Рустаме. В 1939 году Шмидт провел свой последний сезон в Персеполе. Его экспедиция занималась исследованием южной части платформы возле ападаны, кроме того удалось завершить раскопки западной части здания гарема. Итогом четырехлетних археологических работ стал фундаментальный труд Шмидта, опубликованный с 1953 по 1970 год в трех томах. Первый том посвящен постройкам дворцового комплекса Персеполя, особенностям их скульптурной декорации и надписей[1080]; второй том – находкам в царской казне (ахеменидской глиптике, фрагментам надписей) и другим открытиям памятников круглой скульптуры, керамики, торевтики и нумизматики[1081]; третий том повествует о царских гробницах в некрополе Накш-и Рустама, башни «Кааба Зороастра», другим памятникам Ахеменидов на этом участке и рельефам эпохи Сасанидов[1082]. Таким образом, фундаментальное трехтомное исследование Шмидта суммирует большой опыт работ археологической экспедиции в Персеполе; изучаемый материал подробно описан, осмыслен и разобран автором, приведены многочисленные фотографии памятников, представлены развернутые чертежи и реконструкции ахеменидских памятников Персеполя. Научный труд Шмидта по праву считается основным источником по исследованию архитектурно-пластического комплекса Персеполя и до сих пор сохраняет свою актуальность.

После окончания Второй мировой войны вновь возобновляются активные археологические раскопки ахеменидских памятников. Начиная с 1949 года в Пасаргадах была организована иранская археологическая экспедиция во главе с Али Сами. В ее программу входило изучение не только ахеменидских слоев, но и

[1078]*Schmidt E.F.* The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achaemenians. Chicago: University of Chicago Press, 1939. P. 7-15.
[1079]*Schmidt E.F.* Flights over Ancient Cities of Iran. Chicago, 1940.
[1080]*Schmidt E.F.* Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions. Chicago, 1953.
[1081]*Schmidt E.F.* Persepolis II: Contents of the Treasury and Other Discoveries. Chicago, 1957.
[1082]*Schmidt E.F.* Persepolis III: The Royal Tombs and Other Monuments. Chicago, 1970.

более ранних (эпоха энеолита) и поздних периодов (исламский период) существования Пасаргад. Результаты шестилетней работы археологической экспедиции суммированы в монографии Али Сами 1956 года[1083]. Изучение дворцового комплекса Пасаргад продолжил английский археолог Дэвид Стронах, являвшийся главой Британского института по изучению Ирана. Стронах начал систематические раскопки в Пасаргадах в 1961-63 годах. Им были обнаружены в центральной части ансамбля Пасаргад каменные каналы и бассейны – эти элементы ирригационной системы не были перекрыты, а, следовательно, участвовали в общей организации архитектурного решения дворцового комплекса. На основании этих данных Стронах сделал вывод, о том, что царский сад и каналы являлись неотъемлемой частью архитектурного комплекса в Пасаргадах, так как играли значительную роль в построении планового решения ансамбля дворцов. Кроме того, Стронахом были выявлены постройки парковой архитектуры Пасаргад (в частности, «павильон В»). Результатом археологических открытый стали три отчета[1084] и монография Стронаха[1085], в которых автор уделяет большое значение датировке и реконструкции памятников Пасаргад, раскрывает конструктивные и технические особенности раннеахеменидской архитектуры и подробно разбирает найденный в ходе раскопок клад с золотыми украшениями, нумизматику и керамику времени Ахеменидов. Кроме того, Д. Стронах является автором более четырех десятков других публикаций, среди которых следует выделить статьи, посвященные сакральной архитектуре Ахеменидов[1086], садово-парковому искусству[1087] и персидским произведениям из клада Окса[1088].

[1083]*Sami A.* Pasargadae: the Oldest Capital of Iran. / Transl.by R.N. Sharp. Shiraz: Mousavi Press, 1956.

[1084]*Stronach D.* Excavations at Pasargadae: First Preliminary Report // Iran, Vol. 1. 1963. P. 19-42; *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: Second Preliminary Report // Iran, Vol. 2. 1964. P. 21-39; *Stronach D.* Excavations at Pasargadae: Third Preliminary Report // Iran, Vol. 3. 1965. P. 9-40.

[1085]*Stronach D.* Pasargadae: A Report on the Excavations Conducted by the British Institute of Persian Studies from 1961-1963. Oxford: Oxford University Press, 1978.

[1086]*Stronach D.* Urartian and Achaemenian Tower Temples // Journal of Near Eastern Studies, Vol. 26, №4. 1967. P. 278-288; *Stronach D.* On the Evolution of the Early Iranian Fire Temple // Acta Iranica 25, 1985. P. 605-627.

Следует отметить, что основными направлениями послевоенных археологических исследований по-прежнему оставались Сузы и Персеполь. Больших успехов в изучении памятников в Сузах достиг французский археолог Роман Гиршман. Специализируясь на культуре Элама, Гиршман стал расширять раскопки в Сузах, не ограничиваясь дворцом Дария I и ахеменидскими слоями. С 1946 по 1967 год его экспедиция изучала слои эламского времени, ахеменидского и постахеменидского периодов, благодаря чему удалось панорамно рассмотреть различные периоды исторического развития Суз. В 1947 году археологами были найдены стены ахеменидского гипостиля из кирпича-сырца и фрагменты пигментов, украшавших некогда величественный зал[1089]. В 1963-67 годах Гиршман сосредоточился на поиске входных ворот в западной части ападаны по образцу Персеполя, однако его поиски не увенчались успехом. Свои результаты исследований Гиршман опубликовал в ряде статей[1090]. Помимо раскопок в самих Сузах, Гиршман исследовал его окрестности и обнаружил древний эламский город и храмовый комплекс XIII в. до н.э. в Чога-Занбиле. Особенно значимой находкой стал храм-зиккурат, раскопки которого велись с 1951 по 1964 года. Их итогом стало два тома исследований[1091] Гиршмана памятников Чога-Занбиля. Суммируя весь накопленный в результате археологических раскопок материал,

---

[1087]*Stronach D.* The Garden as a Political Statement: Some Case Studies from the Near East in the First Millennium B.C. // Bulletin of the Asia Institute, New Series, Vol. 4. 1990. P. 171-180.

[1088]*Stronach D.* On the Date of the Oxus Gold Scabbard and Other Achaemenid Matters // Bulletin of the Asia Institute, New Series, Vol. 12, Alexander's Legacy in the East Studies in Honor of Paul Bernard. 1998. P. 231-248.

[1089]*Ghirshman R.* Une Saison de fouilles a Suse // Comptes rendus de l' Academie des Inscriptions et Belles-lettres. Paris.1947. P. 446.

[1090]*Ghirshman R.* Suse. Campagne de l'hiver 1965–1966. Rapport préliminaire // Arts Asiatiques, Vol. 15, 1967. P. 3-27; *Ghirshman R.* Suse au tournant du III au II millenaire avant notre ere // Arts Asiatiques, Vol.17, 1968. P. 3-44.

[1091]*Ghirshman R.* Tchoga Zanbil (Dur-Untash). Vol. 1, La Ziggurat / Mémoires de la Délégation Archéologique en Iran XXXIX, Paris 1966; *Ghirshman R.* Tchoga Zanbil (Dur-Untash). Vol. 2, Temenos, temples, palais, tombes / MDAI. 1968.

Роман Гиршман написал целый ряд значительных публикаций, посвященных проблематики искусства Ахеменидов, Мидии, Урарту и Элама[1092].

Французская археологическая экспедиция во главе с Жаном Перро продолжит раскопки в Сузах в 1969-79 годах. Наиболее значимые открытия этого периода связан с находками закладных строительных табличек Дария (1969-70 гг.), предоставляющих важнейшие сведения об организации строительных работ, месторождении материалов и происхождении мастеров, возводивших дворец-резиденцию. Не менее значимым является открытие у входных ворот статуи Дария I (1972 г.), которая вызвала большой интерес исследователей в связи с проблемой влияния официального искусства Ахеменидов на провинциальные памятники, ввиду явного египетского происхождения этой статуи. Археологами также были проведены раскопки комплекса построек уникальной позднеахеменидской резиденции Артаксеркса II (т.н. «дворец Шаур») на западном берегу реки Шаур. Эти открытия изменили представления специалистов о развитии зодчества Ахеменидов в IV в. до н.э. Экспедиции Перро удалось выявить руины «ворот ремесленников» (восточная часть холма «царский город»), пропилей (западная часть «царского города») и монументальных входных ворот Дария (восточный край холма «ападана») с мостом. Данные открытия Перро окончательно опровергли предположение Дьелафуа. Они позволили реконструировать общую структуру и границы архитектурного ансамбля в Сузах, способы взаимосвязи пространств в едином комплексе; открытые археологами входные ворота и пропилеи позволили воссоздать пути движения к царским дворцам. Результирующий коллективный труд, посвященный раскопкам французской экспедиции в Сузах, был опубликован в 2013 году под общей редакцией Ж. Перро[1093], который стал автором ряда глав об ирано-французской

[1092]*Ghirshman R.* Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden. München, 1964; *Ghirshman R.* Notes Iraniennes XV: Deux Bronzes des Rois d'Urartu // Artibus Asiae, Vol. 28, 1966. P. 219-222; *Ghirshman R.* L'architecture elamite et ses traditions // Iranica Antiqua V, 1965. P. 93-102.

[1093]The Palace of Darius at Susa: The Great Royal Residence of Achaemenid Persia / Ed. by J. Perrot, J. Curtis, G. Collon. – London: I.B. Tauris, 2013.

археологической программе, истории правления Дария I, а также проблемам реставрации и реконструкции памятников Суз.

Археологические раскопки в Персеполе после Шмидта возобновились с 1941 года под руководством французского архитектора Анри Годара, возглавлявшего департамент археологии Ирана. Основные работы экспедиции были сосредоточены в северной части дворцового комплекса Персеполя. В 1950-е годы экспедицией Годара, куда также входил и А.Сами, были найдены зооморфные капители ападаны с протомой льва и орла, штандарт ахеменидской империи с орлом и другие артефакты эпохи Ахеменидов (например, «голова принцессы» из лазурита). Также археологи расчистили северную часть «зала ста колонн» и выявили расположение построек «царского квартала»: гарнизона и 32-х колонного зала. С 1965 года персепольскую экспедицию возглавил итальянский реставратор Джузеппе Тилия – с этого времени и до конца 1970-х годов все усилия специалистов были направлены на реставрационные работы архитектурно-пластического комплекса Персеполя и царских гробниц в Накш-и Рустаме. Следует отметить высокий уровень исполнения реставрационных работ: памятники после закрепления или добавления в них современных фрагментов из тех же материалов, что и оригинальные, предстали перед исследователями и зрителями в близком к своему первоначальному облику виде. В связи с реставрацией следует отметить исследования Энн Бритт Тилии[1094], посвященные различным реставрационным проблемам, а также реконструкции архитектурного пространства ансамбля и его декорации. Созданная реставраторами целостная картина ансамбля позволяет подробно изучить особенности художественного языка рельефных композиций и общих архитектурно-плановых решений. Вполне естественно, что обновленный реставраторами дворцовый комплекс послужил

[1094]*Tilia A.B.* A Study on the Methods of Working and Restoring Stone and on the Parts Left Unfinished in Achaemenian Architecture and Sculpture // East and West 18, 1968. P. 67-94; *Tilia A.B.* Studies and Restorations at Persepolis and Other Sites of Fars. Vol. I. Rome: IsMEO Reports and Memoirs 16, 1972.

импульсом к созданию объемных макетов ансамбля и реконструкций полихромной окраски скульптурной декорации Персеполя.

В начале XXI века археологические исследования памятников Ахеменидов продолжились в Пасаргадах экспедицией во главе с Реми Бушарлем – специалистом по археологии Ахеменидского Ирана, директором Французского научного института по исследованию Ирана. За девять сезонов (1999-2008 гг.) археологам удалось расчистить центральную часть комплекса, отдельные части «дворцов S и P», а также исследовать участки царского сада с помощью методов геофизической разведки. Открытие каменного бассейна для подачи воды в систему каналов и остатков линий аллей позволило детально воссоздать пространственную организацию комплекса в контексте проблемы градостроительства Ахеменидов. По результатам этой экспедиции в 2012 году была опубликована коллективная статья[1095], продолжившая направление изучения Пасаргад Д. Стронаха.

Современное состояние археологических исследований в Пасаргадах, Сузах и Персеполе характеризуется главным образом продолжением раскопок, начатых еще в XIX веке, с широким использованием новых технологических приемов и методов, таких как геохимическая магниторазведка, 3D графическая реконструкция и другие компьютерные технологии. Время больших находок сменилось детальным изучением уже открытых памятников, старых и новых культурных слоев, исследованием менее разработанных археологических участков (в окрестностях дворцовых комплексов), поиском материалов для подтверждения выдвинутых ранее гипотез. Все большую роль в научных археологических изысканиях начинают играть местные иранские специалисты, что свидетельствует о повышении уровня профессионализма иранской археологической школы. Таким образом, многочисленные экспедиции, открывшие за два столетия большое количество ценнейших памятников искусства

[1095]*Benech C., Boucharlat R., Gondet S.* Organisation et aménagement de l'espace à Pasargades. Reconnaissances archéologiques de surface, 2003-2008 // Achaemenid Research on Texts and Archaeology 003. 2012. P. 1-37.

Ахеменидов на территории Ирана, оказали огромное влияние на развитие научных исследований и представлений специалистов о столичном древнеперсидском искусстве, воплотившем официальный стиль.

1.3.2. Археологические исследования памятников Ахеменидов в северных провинций империи

Археологические раскопки памятников ахеменидского круга в северных сатрапиях державы персов начинаются с середины XX века. В этой связи важно отметить, что эти исследования не относятся к систематическому и целенаправленному поиску художественного наследия Ахеменидов в провинциях – это тенденция сформировалась относительно недавно, в последнем десятилетии XX века, во многом благодаря накопленному археологическому материалу столичных комплексов в Иране. Ключевым фактором в развитии раскопок сатрапских центров послужили случайные находки отдельных памятников, сохранивших черты влияния официальной традиции персов.

В соответствии с выбранной темой следует выделить направление археологических исследований провинциальных памятников Ахеменидов в северных областях империи. Особую значимость для этого направления имеет советская школа археологии, оказавшая мощный импульс к исследованию региональных памятников союзных республик Кавказа. Раскопки, проводимые советскими союзными и республиканскими экспедициями вплоть до конца 1980-х г., обнаружили десятки памятников ахеменидского круга, которые легли в основу настоящей работы. Показательно процентное соотношение находок – львиная доля открытий (не менее 75 %) приходится на советский период (1960-е-1980-е гг.). Однако осмысление найденных памятников, их значения для искусства ахеменидской империи продолжается до сих пор и вызывает интерес у отечественных и иностранных искусствоведов.

Археология северных областей открывается *раскопками холма Арин-Берд в Армении* экспедицией Института археологии и этнографии АН Армянской ССР и ГМИИ им. А.С. Пушкина во главе с археологом К.Л. Оганесяном и востоковедом, доктором исторических наук Б.Б. Пиотровским, выступавшим в

качестве ее научного руководителя. С 1950 по 1959 год специалистами был открыт масштабный дворцовый комплекс и храмовые сооружения эпохи Урарту (VIII-VII вв. до н.э.), которые стали отождествляться с древним урартским центром – Эребуни. При этом в ходе раскопок храмов «Суси» и бога Халди были обнаружены слои ахеменидского времени, где найдены милетские монеты V в. до н.э., удила и наконечники стрел персидского типа[1096]. Археологи раскрыли на участке храма Халди помещение с 30 (26 in situ) базами колонн, которые принадлежали к дворцовому сооружению. Эта находка доказывала, что Эребуни продолжал свое существование в эпоху Ахеменидов как главный административный центр сатрапии Армения. При этом новый дворец, названный по аналогии с главными постройками Суз и Персеполя «ападаной», был буквально встроен в пространство бывшего урартского храма Халди. Помещения дворцового комплекса Эребуни VIII в. до н.э. также были частично перестроены и повторно использованы в персидскую эпоху. Бывший храм «Суси», входивший в состав комплекса, превратился в ахеменидский храм огня. Результаты раскопок 1950-59 гг. стали основой для монографии К.Л. Оганесяна 1961 года, в которой отдельный раздел посвящен рассмотрению ахеменидских построек в контексте развития типологии дворцов-ападан и храмов огня в официальной архитектуре персов[1097].

Не менее значимым является случайное открытие весной 1968 года в ходе строительных работ вблизи холма Арин-берд кувшина с кладом из пяти серебряных предметов (т.н. «клад Эребуни»), относящихся к образцам ахеменидской торевтики V-IV вв. до н.э.[1098] Спустя 30 лет участок «дворца-ападаны» в Эребуни был повторно исследован археологом, доктором исторических наук Феликсом Ивановичем Тер-Мартиросовым. В ходе сезонов 1998-99 года были проведены разведывательные раскопки в центре цитадели,

---

[1096]*Мнацаканян А.О., Тирацян Г.А*. Новые данные о материальной культуре древней Армении // Известия АН Армянской ССР, №8, 1961. С. 81.

[1097]*Оганесян К.Л.* Арин-Берд I, Архитектура Эребуни по материалам раскопок 1950-1959 гг. Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1961. С. 78-103.

благодаря которым удалось более точно выявить расположение культурных слоев урартской и ахеменидской эпохи, раскрыть крепостные сооружения персидского времени, что позволило воссоздать более полно картину жизни комплекса Эребуни в V-IV вв. до н.э.[1099]

Археологические исследования *холма Сары Тепе* (вблизи г. Казах) начались в 1956 году экспедицией АН Азербайджанской ССР во главе с Идеалом Гамидовичем Наримановым. В ходе раскопок 1956-58 годов археологами была обнаружена монументальная постройка из кирпича-сырца ахеменидского времени. Сооружение представляет собой квадратный в плане колонный зал, окруженный по периметру помещениями с башнями. Наиболее значимым является уникальная для того времени находка двух колоколовидных баз колонн, пропорции и декорация которых обнаруживает прямые аналогии в классической архитектуре Персеполя. Это открытие позволяет с уверенностью датировать памятник в Сары Тепе эпохой Ахеменидов, в пределах V-IV в. до н.э. По окончанию раскопок в 1960 году была опубликована краткая статья И.Г. Нариманова[1100], которая рассматривает особенности архитектуры найденного ахеменидского памятника.

В 1959-66 годах проводились раскопки *холма Алтын-Тепе* (17 км к востоку от г. Эрзинджан, восточная Турция), где турецкой экспедицией профессора Ташена Озгюка были обнаружены слои раннего бронзового века, урартского и ахеменидского периода. Стимулом к проведению раскопок послужили случайные находки *гробниц с богатым погребальным инвентарем* (в том числе 8 ахеменидских серебряных предметов) *в районе Эрзинджана* при проведении строительства дорог в 1938 и 1956 годах. В ходе раскопок сезона 1963 г. в пределах бывшей урартской крепости возле южной стены храмового комплекса

[1098]См.: *Аракелян Б.Н.* Клад серебряных изделий из Эребуни // СА. №1. 1971. С. 143-158.

[1099]*Тер-Мартиросов Ф.И.* Новые археологические данные по памятникам Армении ахеменидского периода // Археология, этнология и фольклористика Кавказа. Эчмиадзин, 2003. С. 122–125.

[1100]*Нариманов И.Г.* Находки баз колонн V-IV вв. до н.э. в Азербайджане // Советская Археология, №4, 1960. С. 162-164.

эпохи Аргишти II (714-685 гг. до н.э.) археологами был открыт прямоугольный в плане зал с каменными базами колонн[1101]. По стратиграфическим данным они принадлежали к ахеменидской постройке, названной также «ападаной». Аналогично Эребуни новый дворец возник после перестройки бывших урартских сооружений. По результатам археологических исследований холма Алтын-Тепе были опубликованы две монографии профессора Т. Озгюка, посвященные памятникам сакральной и дворцовой архитектуры, монументальной живописи, гробницам двух основных периодов существования этого комплекса[1102]. С 2004 года возобновились археологические раскопки «дворца-ападаны» Алтын-Тепе. В ходе шести сезонов (2004-10 гг.) турецкой экспедиции удалось более детально исследовать этот памятник, в частности причины разрушения урартского комплекса, этапов перестройки южной части крепости, периодизации слоев участка «ападаны», проблемы вторичного использования урартских баз колонн цилиндрической формы[1103]. Материалы раскопок были опубликованы в ряде статей[1104].

Археологические исследования *урартского комплекса Аргиштихинили* на холме вблизи Армавира проводились с 1962 года советской экспедицией Института археологии и этнографии А.Н. Армянской ССР во главе с археологом А.А. Мартиросяном (раскопки западной цитадели, 1962-71 гг.), Б.Н. Аракеляном и Г.А. Тирацяном (исследования восточной крепости, 1962-72 гг.). Раскопки холма выявили культурные слои урартского, ахеменидского и эллинистического времени. В западной крепости Аргиштихинили археологами было найдено

[1101] *Özgüç T.* The Urartian Architecture on the Summit of Altintepe // Anatolia, 7. 1963. P. 43-57.

[1102] *Özgüç T.* Altıntepe I: Architectural monuments and Wall paintings. Ankara, 1966; *Özgüç T.* Altıntepe II: Tombs, Storehouses, and Ivories. Ankara, 1969.

[1103] *Karaosmanoğlu M., Korucu H.* The Apadana of Altintepe in the light of the second season excavations // Anatolian Iron Ages 7 / Ed. A. Çilingiroğlu and A. Sagona. Leuven-Paris-Walpole: Peeters, 2012. P. 131-148.

[1104] *Karaosmanoğlu M., Can B., Korucu H.* Altintepe Urartu Kalesi 2004 Yılı Kazı ve Onarım Çalısmaları // T. C. Kültür ve Turizm Bakanlıgı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlügü Kazı Sonuçları Toplantısı 27, Vol. 1, Ankara. 2004. P.183–191; *Karaosmanoğlu M., Can B., Korucu H.* Altintepe Urartu Kalesi 2005 Yılı Kazı ve Onarım Çalısmaları // T. C. Kültür ve Turizm Bakanlıgı

помещение с фрагментами баз колонн, которое окружено с севера и юга группой помещений. Стратиграфические исследования показали[1105], что этот колонный зал возведен поверх урартских слоев в ахеменидскую эпоху (1 пол. V в. до н.э.). Вероятно, это был дворец с колонным залом, который в последующий период существования Аргиштихинили был повторно перестроен. Это обстоятельство затрудняет точную атрибуцию всех найденных баз колонн на этом участке. Результаты раскопок были изданы в монографии А.А. Мартиросяна[1106], а также в научных статьях Б.Н. Аракеляна и Г.А. Тирацяна[1107].

Археологические раскопки *древнего городища Вани* (Западной Грузии) были проведены экспедицией Института истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР во главе с доктором исторических наук Отаром Давидовичем Лордкипанидзе, продолжившим исследования 1947-63 гг. археолога Нины Виссарионовны Хоштариа. В ходе сезонов 1966-88 г. были обнаружены гробницы местной знати с богатым инвентарем, включающим предметы ахеменидского и эллинистического времени. Наиболее показательны произведения ювелирного искусства и торевтики V-IV вв. до н.э., относящиеся к образцам официального стиля Ахеменидов. Кроме того, в инвентаре присутствуют и греческие импорты той же эпохи. Результаты раскопок были опубликованы в целой серии коллективных монографий «Вани. Археологические раскопки» (8 томов с 1972 по 1986 гг.) и в ряде научных трудов О.Д. Лордкипанидзе[1108].

Исследование *двух холмов в Самадло* (15 км западнее г. Мцхета) было начато экспедицией Государственного музея Грузии им. С.Н. Джанашиа во главе

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlügü Kazı Sonuçları Toplantısı 28, Vol. 1, Ankara. 2007. P. 259–270 и др.

[1105]*Тер-Мартиросов Ф.И.* К стратиграфии Армавирского холма // Вестник общественных наук АН Армянской ССР, № 1. 1974. С. 62.

[1106]*Мартиросян А.А.* Аргиштихинили. Серия Археологические памятники Армении 8. Урартские памятники. Выпуск 1. Ереван: Изд. АН Армянской ССР. 1974.

[1107]*Аракелян Б.Н.* О некоторых результатах археологического изучения древнего Армавира // Историко-филологический журнал, №4. Ереван. 1969. С.157-174; *Тирацян Г.А.* Древнеармянская керамика из раскопок Армавира // Историко-филологический журнал, №1, Ереван. 1971. С. 216-228*; Тирацян Г.А*. Указ. соч. 1968. С. 190-197.

с археологом, кандидатом исторических наук Юлоном Михайловичем Гагошидзе. В 1966-72 годах специалистами было раскрыто древнее городище Самадло, возведенное на террасах. На восточном холме зафиксированы культурные слои нач. VII-VI вв. до н.э., а раскопки западного холма выявили памятники сер. IV-III вв. до н.э. К сожалению, большая часть ахеменидской цитадели в Самадло не сохранилась из-за разрушений в ходе добычи глины. Наибольший интерес для нашей темы представляет находка руин каменной башенной постройки в центре западного холма. Этот памятник находит прямые параллели с ахеменидской архитектурой. Кроме того, важнейшим открытием на западном холме Самадло является уникальные для данного региона фрагменты рельефа ахеменидского круга, найденного вблизи башенной постройки[1109]. По окончанию раскопок материалы экспедиции были представлены в научных трудах Ю.М. Гагошидзе[1110].

Археологические раскопки памятников *городища Саирхе* (Западная Грузия) проводил археолог, доктор исторических наук Джурхам Шалвович Надирадзе в 1960-х-80-х годах. В ходе раскопок было найдено храмовое сооружение с колоннадой. Обнаруженные базы колонн с растительным орнаментом и капитель восходят к ахеменидским прототипам. Кроме того, в нескольких богатых захоронениях некрополя Саирхе инвентарь включал ювелирные украшения и торевтику, выполненные в официальном персидском стиле. После окончания работ экспедиции Д.Ш. Надирадзе опубликовал монографию по памятникам Саирхе[1111].

Археологические исследования на *холме Цихиагора* (в 40 км западнее г. Тбилиси) проводились с 1971 года экспедицией Института истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР во главе с Г.Г. Цкитишвили. За три сезона (1971-74 гг.) археологами был обнаружен храмовый комплекс из двух построек,

---

[1108]*Лордкипанидзе О.Д.* Город-храм Колхиды. М.: Наука, 1978; *Лордкипанидзе О. Д.* Городище Вани в общеколхидском контексте // Вестник Древней Истории, №1, 1992. С. 184-207 и др.
[1109]*Гагошидзе Ю.М.* Городище Самадло // КСИА, Вып. 151. 1977. С. 84.
[1110]*Гагошидзе Ю.М.* Самадло (Археологические раскопки). Тбилиси: Мецниереба, 1979; *Гагошидзе Ю.М.* Самадло. Каталог археологического материала. Тбилиси: Мецниереба 1981.

окруженных крепостной стеной. Большая часть этого святилища принадлежит к эллинистической эпохе, хотя, вероятно, изначально здесь находился зороастрийский храм (и/или официальная постройка) времени Ахеменидов. В пользу этого мнения свидетельствуют находки на участке храма фрагмента колоколовидной базы колонны, а также редкого образца местной капители, которая, по-видимому, была вторично использована после пожара ахеменидской постройки. Эти находки свидетельствуют о персидском происхождении комплекса на холме Цихиагора, просуществовавшего вплоть до начала нашей эры[1112].

Раскопки *урартского комплекса в Ошакане* (в 25 км западнее г. Еревана) были начаты в 1971 году экспедицией Института археологии и этнографии АН Армянской ССР под руководством Степана Александровича Есаяна и Арама Ашотовича Калантаряна. В ходе раскопок 1971-83 гг. археологами был раскрыт дворцовый комплекс урартского времени, а также ряд сакральных построек и погребений. К ахеменидскому периоду относятся колонное помещение № 27, расположенное в восточной части комплекса Ошакана. Судя по находкам ритуальных идолов и статуй, оно служило святилищем. Помимо колонного зала, к ахеменидской культуре относятся находки ювелирных украшений из погребений. Результаты раскопок комплекса Ошакана были представлены в монографии 1988 года[1113].

Археологическое изучение памятников *Драсханакерта* (близ села Бениамин, в 10 км от г. Гюмри) проводилось с 1989 года экспедицией под руководством Ф.И. Тер-Мартиросова, А.А. Хачатряна и Л.Г. Еганяна. В сезоны 1989-99 годов археологами было обнаружено городище с культурными слоями V в. до н.э.- IV в. н.э. (ахеменидский, эллинистический и раннехристианский

[1111]*Надирадзе Д.Ш.* Саирхе – древнейший город Грузии (к истории восточной провинции Колхиды I тысячелетия до н.э.). Тбилиси: Мецниереба, 1990.

[1112]*Цкитишвили Г.Г.* Результаты работ на "Цихиа-гора" (1971-1974 гг.) // КСИА, Вып. 151. М.: Наука, 1977. С. 92.

[1113]*Есаян С.А., Калантарян А.А.* Ошакан I: Основные результаты раскопок, 1971-1983 гг. Ереван: Изд. АН Армянской ССР, 1988.

периоды). К времени древнеперсидской империи принадлежит дворцовое сооружение на холме Драсханакерта. В ходе его раскопок были найдены in situ колоколовидные базы колонн, а также более простые квадратные базы. Находки курильниц с полуфигурами птиц и ритуальной пластики (статуэтки богинь)[1114] указывают на сакральные функции восточной части постройки[1115]. Дворец в Драсханакерте обладает характерными чертами официальной архитектуры Ахеменидов и относится к провинциальным памятникам V-IV в. до н.э. в сатрапии Армения.

В конце XX века совместной грузино-немецкой экспедицией во главе с профессором Андреасом Эрнстом Фуртвенглером и членом-корреспондентом АН Грузии Константином Николаевичем Пицхелаури были начаты раскопки в *Гумбати* (Кахетия, Грузия), где в 1970-х годах местными жителями были случайно найдены фрагменты колоколовидных баз колонн. За пять сезонов 1994-98 гг. археологами были раскрыты остатки южного крыла монументальной постройки с культурными слоями 2 пол. V-IV вв. до н.э. Разведывательные шурфы в северно-западной части раскопа выявили продолжение стен из кирпича-сырца, что указывает о наличии таких крыльев со всех четырех сторон постройки. Кроме того, экспедицией были обнаружены фрагменты пяти колоколовидных баз колонн, все они были найдены не in situ[1116]. Вероятно, эти архитектурные детали первоначально поддерживали кровлю колонных залов внутри дворца в Гумбати. Результаты раскопок каждого сезона были опубликованы в ряде статей А.Э. Фуртвенглера[1117].

[1114]Помимо ритуальных предметов также примечательна находка каменной свирели: *Тер-Мартиросов Ф.И.* Каменная свирель Пана V в. до н. э. из Драсханакерта // Вестник общественных наук НАН РА. № 1. 2002. С. 118–126.

[1115]*Тер-Мартиросов Ф.И.* Ширак в эпоху классической античности // Научные труды арменоведческого центра Ширака, Вып. 2. Гюмри. 1999. С. 36.

[1116]*Furtwängler A.E.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1994. 1. Vorbericht // Eurasia Antiqua 1, 1995. S. 188-194.

[1117]*Furtwängler A.E., Knauss F.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1995. 2. Vorbericht // Eurasia Antiqua 2, 1996. S. 363-381; *Furtwängler A.E., Knauss F.* Gumbati. Archäologische Expedition in Kachetien 1996. Ausgrabungen in den Siedlungen Gumbati und Ciskaraant-Gora. 3. Vorbericht // Eurasia Antiqua 3, 1997. S. 353-387; *Furtwängler A.E., Knauss F.,*

Археологические исследования начала XXI века связаны с раскопками *холмов Гурбан и Идеал Тепе* (близ села Гараджамирли, западный Азербайджан) международной экспедицией под руководством профессора, члена-корреспондента АН Азербайджана Ильяса Атабабавича Бабаева и доктора наук, директора Мюнхенской глиптотеки Флориана Кнаусса. Стимулом к проведению раскопок послужила случайная находка фрагмента каменной колоколовидной базы колонны на участке Гараджамирли, сделанная в 1970 году крестьянами во время сельскохозяйственных работ. За шесть сезонов 2006-11 гг. археологами был обнаружен уникальный провинциальный архитектурный комплекс эпохи Ахеменидов, состоящий из дворца (Гурбан Тепе), входных ворот (Идеал Тепе) и служебной постройки (Ризван Тепе). Раскопки 2006-07 гг. проходили на холме Идеал Тепе, где находились руины монументальных входных ворот из кирпича-сырца. От постройки в Идеал Тепе отходят толстые стены. По данным геофизических исследований местности они огораживают большой участок, внутри которого располагался главный памятник этого комплекса. В ходе сезонов 2008-2011 гг. археологами были раскрыты руины дворца на холме Гурбан Тепе и Ризван Тепе. В 2009 году за стенами комплекса на участке Ризван Тепе археологи обнаружили еще одну постройку из кирпича-сырца. Несомненно, это большое сооружение также относится к ахеменидской эпохе. На участке Гурбан Тепе были найдены in situ 14 баз колонн как колоколовидной, так и ступенчатой формы, напрямую следующие столичным образцам классической архитектуры Ахеменидов. По своей планировке и конструктивным принципам дворец в Гурбан Тепе относится к официальному древнеперсидскому зодчеству V в. до н.э. Исследования памятников дворцового комплекса близ Гараджамирли представлены в коллективных публикациях археологов Ф. Кнаусса, И.А. Бабаева и Ю.М. Гагошидзе[1118].

Motzenbäcker I. Archäologische Expedition in Kachetien 1997. Ausgrabungen in Širaki. 4. Vorbericht // Eurasia Antiqua 4, 1998. S. 309-364 и др.

[1118]*Babaev I., Knauss F.* Op. cit. 2010. S. 237-266; *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2010. P. 111-122; *Knauss F., Gagoshidze I., Babaev I.* Op. cit. 2013. S. 1-28.

Завершает раскопки памятников северных областей державы Ахеменидов совместная американо-азербайджанская экспедиция во главе с профессором Лорэн Риствет и членом-корреспондентом АН Азербайджана Вели Бахшалиевым в *Огланкале* (Шарурский район Нахичеванской республики). В 2006-09 годах археологами были обнаружены руины урартской крепости с культурными слоями VIII-I вв. до н.э. К ахеменидской эпохе относится колонный зал, который возник в результате перестройки урартского сооружения. В ходе раскопок этого участка и других частей крепости было найдено 29 архитектурных фрагментов (двух баз колонн, барабанов и капителей), обнаруживающих определенное сходство с памятниками Гумбати, Гараджамирли и Сары Тепе. Неравномерное распределение архитектурных деталей и их сохранность может указывать на незавершенность колонного зала эпохи Ахеменидов в Огланкале. При этом постройка IV в. до н.э. в Огланкале расширяет географию памятников ахеменидского круга в Закавказье. Результаты работы экспедиции были опубликованы в археологических отчетах[1119].

Таким образом, археологические исследования северных областей древнеперсидской империи предоставляют репрезентативный материал памятников архитектуры и престижного искусства ахеменидского круга. Обилие персидских черт и относительно хорошая сохранность находок позволяет изучить особенности провинциального искусства северных сатрапий, выявить степень влияния образцов официального стиля, а также затронуть проблему классификации памятников данного региона. Несомненно, материальная культура Закавказья VI-IV вв. до н.э. служит ценным источником для изучения характера воздействия столичного искусства Ахеменидов и распространения официального стиля на локальные культуры огромной древнеперсидской империи.

[1119]*Ristvet L. et al.* Op. cit. 2012. P. 321-362*; Ristvet L., Gopnik H., Baxşəliyev V., Ashurov S.H.* 2008 Excavations in Oglanqala // Azerbaycan Arxeologiyasi, № 2, 2009. P. 189-195.