

© 2003 г.

Ж. Хачатрян, А. Маргарян

РИТОН СО СКУЛЬПТУРНОЙ ПРОТОМОЙ В ВИДЕ ВСАДНИКА

Найдены у подножия цитадели урартского города Эребуни серебряный ритон с протомой в виде всадника на коне сразу же был отнесен к кругу памятников ахеменидского искусства. Ярко выраженные характерные черты и форма сосуда, а также парадная поза и внешность наездника приводили ученых к известным образцам монументальной и мелкой пластики, изделиям торевтики ахеменидского придворного стиля V–IV вв. до н.э. (рис. 1, 2). Однако при сравнении эребунийского ритона с аналогичными культовыми сосудами оказалось, что в типологическом отношении он значительно отличается от серии рогообразных сосудов ахеменидского времени и фактически второго подобного ритона с цельной фигурой человека на коне и дополненного кубком нет. Первый исследователь этой находки Б.Н. Аракелян доказывает, что в переднеазиатском художественном металле ритон с протомой всадника встречается впервые¹.

В ахеменидском искусстве известны две ведущие формы ритонов: конический сосуд с венчающей его головой животного и ритон в виде рога с зооморфной протомой, т.е. головой, передними лапами и передней половиной туловища. Эребунийский ритон типологически близок ко второму типу². Однако при всей стилистической и типологической общности исследуемый сосуд сильно отличается от всех известных изделий этого вида не только ахеменидского времени, но также и ритонов эллинистического и сасанидского периодов.

Обращаясь к ахеменидскому изобразительному искусству (как придворного стиля, так и периферийных школ), мы замечаем, что в целом в нем крайне редко встречаются объемные, скульптурно выполненные изображения человеческой фигуры. Ахеменидская монументальная каменная пластика представлена в основном рельефными изображениями, известными по знаменитым памятникам Пасаргад, Суз, Персеполя, Накш-и-Рустама. Исключение составляют лишь единичные произведения, выполненные либо представителями других народов, либо под определенным влиянием стиля других культур. Это колоссальная фигура Дария из Суз, выполненная египетским мастером в египетском стиле и с египетской иероглифической надписью на платье³, а также голова знатного перса из собрания Стоклет-Фернан в Бельгии⁴, говорящая об определенном влиянии классического искусства Греции. Мелкая объемная скульптура также известна по немногочисленным примерам из разных музеев мира: бронзовая фигурка мидийца из частного собрания в Иране⁵, лазуритовая фигурка мидийца со львенком (Кливленд), бронзовая голова царевича

¹ Аракелян Б.Н. Очерки по истории искусства древней Армении. Ереван, 1976. С. 42.

² Формы иранских и ахеменидских ритонов см. Ghirshman R. Notes Iraniennes XI. Le rhyton en Iran // *Artibus Asiae*. 1962. 25.

³ Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. М., 1977. С. 71.

⁴ Искусство древнего Востока. М., 1968. Ил. 316 а.

⁵ Дандамаев М.А., В.Г. Луконин. Культура и экономика древнего Ирана. М., 1980. Рис. 24.



Рис. 1. Серебряный ритон с протомой в виде всадника на коне. Эребуни



Рис. 2. Деталь серебряного ритона

(Тегеран)⁶, а также фигурки из знаменитого Аму-Дарьинского клада⁷. Эребунийский ритон фактически не только дополняет ряд ахеменидских объемных, трехмерных скульптур, но является пока единственным среди них изображением мужчины на коне.

Фигура лошади с подогнутыми передними и задними ногами постепенно переходит в пологий, длинный и узкий кубок с гладкими стенками. Подобное композиционное решение формы сосуда выбрано с целью трехстороннего обозрения и восприятия сидящей человеческой фигуры, которая является центром всей композиции, а длинный и высокий кубок представляет собой традиционный культовый сосуд. Следует отметить, что в ахеменидской торевтике в отличие от строгой каноничности других видов искусства наблюдается определенная свобода выбора образов, сюжетов и композиционных мотивов. В сущности мастер здесь распоряжается всем арсеналом древневосточного искусства, выбирая любые образы и переосмысливая их символику.

Мотив сидящих с подогнутыми передними и задними ногами парнокопытных животных – быков, козлов, лошадей со стоящей на ней человеческой фигурой – является одной из основополагающих схем древневосточного сакрального изобразительного искусства Месопотамии, Урарту и Хеттского царства. При анализе этого мотива выясняется, что поза сидящей лошади с ритуально подогнутыми ногами и восседающей на ней мужской фигуры является одним из вариантов культовой схемы священного животного и божественного всадника. Этот образ, а также стилистическое исполнение фигуры уводит исследователя в сферу искусства Урарту, роль и традиции которого в формировании ахеменидского придворного искусства хорошо известны.

При сопоставлении известных образцов урартской бронзовой пластики, как, например, бога Халди на сидящем рогатом льве с ногами быка (Лувр) (рис. 3), а также бога Тейшебы на быке (Нью-Йорк) с эребунийским ритоном мы видим не только

⁶ Искусство древнего Востока. Ил. 316 б и в.

⁷ Аму-Дарьинский клад. Каталог выставки. Л., 1979. Рис. на с. 34–40.

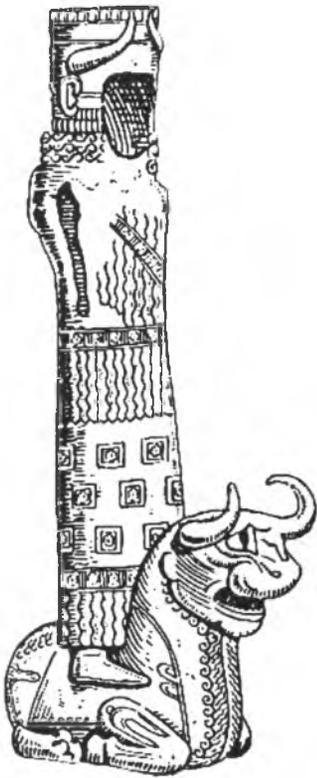


Рис. 3. Бог Халди на рогатом лье с ногами быка. Лувр

общий мотив человеческой фигуры на парнокопытном животном (независимо от позы человека – стоящей или сидящей), но и поразительное стилистическое сходство в трактовке пропорций коротких ног и низко посаженного корпуса животного, с акцентом на сравнительно широкую грудь, шею и голову животного. Как в урартских, так и в ахеменидской статуэтке налицо объемная, трехмерная верхняя часть фигуры с переходом на невысокий рельеф в изображении ног, обозначенных на туловище животных. И в первом, и во втором случаях, несмотря на трехмерную лепку фигур, взгляд зрителя удерживается на двух профильных сторонах. Эта особенность является одним из основополагающих принципов древневосточного искусства, согласно которому статуи должны были рассматриваться либо только фронтально, либо продольно с боковых сторон. В этой связи любопытно проследить еще одну стилистическую деталь эребунийской статуэтки. Профильное восприятие наездника и коня усиливается изображениями геральдических пар козлов и быков на двух сторонах чепрака всадника, как бы повторяющих образ и стиль сидящего коня протомы (рис. 1).

Анализ мотива сидящей лошади подводит нас к суждениям исследователей о породе коня, изображенного на протоме ритона⁸. Несмотря на определенные реалистические черты в исполнении фигуры и головы коня, трудно, однако, согласиться с высказанными мнениями об изображении той или иной породы низкорослых лошадей, которая прослеживается в коротких ногах, короткой прямой шее и низко посаженном корпусе. На наш взгляд, здесь налицо древневосточная каноническая

схема изображения бога, героя, обожествленного царя или царственной персоны на животном с подобранными ногами, где фигура наездника своими размерами должна значительно превышать фигуру животного, в результате чего конь кажется низкорослым и маленьким. Перед нами встает образ обожествленной особы из царского рода, который всей своей позой, внешностью и атрибутикой еще раз подчеркивает ритуальный характер самого предмета.

Возвращаясь к теме породы лошади, следует, таким образом, отметить, что проблема состоит не в реалистическом и натуралистическом воспроизведении той или иной породы, а в определении той художественной и идеологической концепции, в которой выполнена наша скульптура.

Предметом отдельного исследования является скульптура всадника. Присоединяясь к не раз высказанному и утвердившемуся мнению о том, что здесь изображен высокопоставленный мидиец, состоявший при дворе ахеменидских царей, возможно, сатрап, а также лицо, связанное родственными узами с царской фамилией, о чем свидетельствуют выгравированные орлы на двух сторонах круглой мидийской шапки⁹, мы вновь обратимся к известным памятникам ахеменидского искусства, в частности рельефам Персеполя. Рельефы Персеполя разворачивают перед нами всю галерею образов ахеменидского двора и подвластных народов империи. Здесь соци-

⁸ Тирацян Г.А. Культура древней Армении. Ереван, 1988. С. 53; Тер-Мартirosов Ф. Портрет Оронта // Вопросы истории и культуры Армении. Научная сессия. Тез. докл. Ереван, 1997. С. 36–37; он же. Кубок ритон в виде всадника в мидийском костюме. Оронт I, в каталоге *Armenie. Tresors de l'Armenie ancienne* № 182.

⁹ Тирацян. Культура... С. 52–53; Аракелян. Ук. соч. С. 42.

альный статус и этническая принадлежность изображенных переданы не только деталями вооружения, костюмов, головных уборов, причесок, но и канонически четким, строго иерархическим и последовательным распределением фигур в вытянутых длинными шеренгами композициях. Вот почему эти рельефы являются для нас незаменимым источником для наиболее полного иконографического и стилистического анализа нашей статуэтки.

При сопоставлении фигуры всадника с мидийскими данниками бросается в глаза одинаковое, почти детальное совпадение в изображении костюмов и головных уборов. Эребунийский всадник одет в короткий, едва доходящий до колен кафтан, подпоясанный узким кушаком. Из-под коротких рукавов кафтана видны длинные до запястий рукава нижней рубахи, окаймленные зигзагообразным кантом, а полы кафтана и его ворот украшены точечным узором. На нем суживающиеся штаны, украшенные косой клеткой и заправленные в мягкую обувь с перемычками. Костюм всадника, таким образом, в целом, с незначительными различиями, соответствует персидско-иранскому комплексу одежды¹⁰, который, в свою очередь, во всех элементах совпадает с мидийским, в котором предстает мидийские данники с рельефов Персеполя. Здесь главный этнический показатель – это головной убор. Общеизвестно, что круглые шапки, которую мы видим на нашем всаднике, носили мидийцы. Шапка всадника не только полностью соответствует мидийскому образцу, но и в деталях повторяет ее формы, что нельзя проследить на персепольских барельефных изображениях (рис. 4). Так благодаря ритону из Эребуни точно устанавливается, что форма шапок и верхушек башлыков из плотного материала была не чисто полусферической, но несколько сдавленной с боков, образуя наверху ребро от лба к затылку¹¹. Считается, что уже с конца V – начала IV в. до н.э. у персов возобладала мягкие башлыки, а жесткие, торчащие архаичные уборы остались лишь в комплексе царского костюма¹². Такой жесткий головной убор (к тому же с отличительными эмблемами) мы видим у эребунийского всадника, что лишнее подтверждает мысль о том, что перед нами представитель высшей персидской знати, скорее всего сатрап. О том же свидетельствует петля на затылочной части шапки, через которую проходила налобная повязка и завязывающаяся узлом с двумя длинными концами на затылке, что мы видим у знатных мидийцев с барельефов Персеполя. Эти повязки Ксенофонт называет диадемами, которые являлись отличительными знаками царя и его родичей¹³. Высокий социальный ранг всадника подчеркивается также коротким мечом-акинаком, пристегнутым к поясу, богатством конского снаряжения, а также чепраком, представляющим собой, видимо, дорогой ворсовый ковер, украшенный изображениями лежащих друг против друга козлов и быков с подогнутыми ногами. Этот мотив также является характерным для ахеменидского искусства. Другим «ахеменидизмом» на чепраке считается бахрома в виде трехступенчатых башенок. Этот чепрак говорит о прямых аналогиях с ворсовым ковром из V Пазырыкского кургана на Алтае, а также с аналогичным орнаментом ковров на расписных сосудах в виде коня из Маку и Персеполя¹⁴.

Я. Харматта в своем докладе, посвященном эребунийскому ритону, сравнивая одежду всадника с гладкой одеждой мидийцев с персепольских рельефов, высказал мнение о том, что украшения на одежде эребунийского вельможи указывают на высокий социальный ранг изображенной персоны, так как на одежде мидийских данни-

¹⁰ Горелик М.Г. К этнической идентификации персонажей, изображенных на предметах Аму-Дарьинского клада // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. М., 1985. С. 38.

¹¹ Там же. С. 41–43.

¹² Urartu. A Metalworking Center in the First Millenium B.C.E. The Israel Museum. Jerusalem, 1991. P. 278, 280. Fig. 6, 3.

¹³ Хел. Суроп. VIII. III. 10; ср. Горелик. Ук. соч. С. 41.

¹⁴ Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. М., 1961. С. 24. Рис. 14; Stronach D. Achemenid Village I at Susa and the Persian Migration to Fars // Iraq. 1974. XXXVI. P. 244. Fig. LIII, 1–4.



Рис. 4. Фрагмент Персепольского барельефа изображений



Рис. 5. Деталь фрагмента Персепольского барельефа изображений

ков с Персеполя они отсутствуют¹⁵. На наш взгляд, вычленение именно этой детали в одежде не может быть характеризующей, так как подобная отделка штанов, боковых швов, плечевой одежды, вертикальных вставок на груди и спине узорчатыми тканями является неотъемлемой частью и обязательным элементом всего персидско-иранского комплекса одежды как царской, так и одежды рядовых иранцев. Так, например, подобный набор элементов можно увидеть на изображении рядовых персов-воинов на ворсовом ковре из Пазырыка¹⁶ или серебряной фигурке наездника из Аму-Дарьинского клада¹⁷. Что же касается гладкой одежды мидийских данников, то

¹⁵ *Harmatta J.* The Motive of the Two Eagles in Erebuni and in Nimrud. Dag. Доклад прочитан на II Международном симпозиуме по армянскому искусству. Ереван. 1976.

¹⁶ *Руденко.* Ук. соч. Рис. 14.

¹⁷ Аму-Дарьинский клад... С. 38. Рис. 7 б.



Рис. 6. Фигурки из Аму-Дарьинского клада

весь комплекс персональных изображений отличается определенным унифицированным стилем, где основной акцент поставлен на общих контурах и складках одежды, без выделения мелких элементов декора. Одежда самих придворных и гвардейцев персидского царя, которые могли быть как персами, так и мидийцами, совершенно не отличается от одежды данников ни особой отделкой, ни богатством декорировки. Представители знати отмечены здесь только оружием (акинаками, луками, копьями, щитами), покроем одежды – длиннополыми кандисами, характерными зубчатыми тиарами, а также занимаемым местом в композиционном построении длинных верениц человеческих фигур, где они возглавляют шеренги и ведут за руку предводителей делегаций подвластных народов¹⁸ (рис. 4, 5). Таким образом, можно считать, что в данном случае сама по себе узорчатая отделка одежды эребунийского сатрапа не может служить знаками отличия и признаками высокого сана.

Кроме украшений на одежде символами знатного происхождения здесь являются, в первую очередь, орлы на круглой шапке, акинак, а также некоторые другие детали в изображении сатрапа, о которых будет сказано далее. Что же касается гравированных деталей узора на одежде, то это скорее всего можно отнести к области художественного стиля и манере, а также технических особенностей металлообработки. Мелкие детали на одежде, которые совсем не обязательно было передавать в камне, с мельчайшими подробностями изображались в драгоценных металлах и резных камнях. Примерами к сказанному могут послужить мельчайшие детали узоров одежды фигурок из Аму-Дарьинского клада (рис. 6), а также изображений на геммах греко-персидского стиля¹⁹.

Особой чертой в иконографии эребунийского вельможи и символом его знатности является характерная стилизация бороды. Короткая заостряющаяся книзу борода изображена пятью выпуклыми горизонтальными рядами. Первый передан в виде спиралевидно закручивающихся аккуратных завитков, остальные четыре – вертикальными волнистыми линиями. Подобная стилизация в изображении бороды – хорошо известный прием в древневосточном искусстве и является символом божества, царя или властителя. Длинная окладистая борода, подчеркнутая горизонтальными регистрами наравне с другими характерными символами – неизменный атрибут и указатель божественного или царского ранга изображенной персоны. Достаточно вспомнить некоторые знаменитые произведения ближневосточной скульптуры, как,

¹⁸ Искусство древнего Востока. Ил. 286–300.

¹⁹ Аму-Дарьинский клад... С. 34, 35, 38, 50–64 – ил.

например, бронзовую голову аккадского царя Саргона I (ок. 2300 г. до н.э.), изображения вавилонского царя Хаммурапи и бога солнца Шамаша на знаменитой стеле из Лувра (XVIII в. до н.э.), портрет ассирийского царя Ашшурнасилпала с алебастровой стелы из Нимруда (IX в. до н.э.), бородатых ассирийских шеду дворца ассирийских царей в Нимруде и т.д.²⁰ Хотелось бы особо подчеркнуть эту деталь в иконографии урартских богов и царей. По немногим сохранившимся предметам урартской объемной пластики, каменным рельефам, а также изображениям на бронзовых пластинах и поясах можно заметить, что урартские мужские божества отмечены не только каноническим набором определенных атрибутов (бык, лев, цветки и бутоны лотоса, ветки дерева, священное дерево, оружие и т.д.), определенной одеждой и головным убором, но также окладистой длинной бородой, переданной горизонтальными рядами. В этом смысле очень характерна бронзовая фигурка верховного бога Халди, хранящаяся в Британском музее²¹, длинная, доходящая до середины груди с прямо срезанным концом борода изображена в четыре ряда при помощи врезанных горизонтальных канавок.

Таковую же стилизацию бороды мы видим у божества Шивани, поддерживающего крылатый солнечный диск и стоящего на быке (бог солнца Шивани), изображение которого сохранилось на многочисленных бронзовых пластинах, поясах, предметах вооружения и мелких вещах. Таковую же бороду носят различные божества и фантастические существа, которыми украшены различные металлические предметы как культового значения, так и предметы вооружения²².

Обращаясь к ахеменидскому дворцовому стилю, который наиболее полно отражен в рельефах Персеполя, мы замечаем, что длинную бороду с характерной стилизацией в виде горизонтальных рядов имеют только божества и царствующие особы²³. Прочие же изображения, например гвардейцев, прислужников, солдат и данников, в основном имеют бороды на персидский манер, но другой формы – короткие, заостряющиеся книзу и переданные сплошными рядами завитков или волнистых линий²⁴.

Подобную стилизацию мы видим у эребунийского всадника, которую мы можем понимать как передачу общего этнического облика, хотя и подчиненную единой художественной концепции и стилю. Черты индивидуализации нельзя заметить даже на лицах самих царей – Дария и Ксеркса, которых отличает от остальных лишь одежда, зубчатая корона, атрибутика царской власти, знаки божественной символики, поза и большие по сравнению с остальными фигурками размеры сидящего на троне царя.

Таким образом, рассмотрение всех этих изображений дает право утверждать, что на протоме ритона представлен обобщенный тип бородатого мужчины, чей высокий сан сатрапа отмечен богатством и разнообразием элементов и атрибутов – оружием, головным убором, прической и костюмом, а также парадной позой на украшенном дорогим снаряжением коне. Одним словом, перед нами встает идеальный образ знатного перса и государственного деятеля империи.

В таком свете нам кажется неубедительной попытка индивидуализировать эту персону и отождествить фигуру наездника с конкретной исторической личностью – сатрапом Армении Оронтом I, сыном бактрийского царя Арташира и зятем ахеменидского царя Артаксеркса II²⁵. Стиль и манера исполнения эребунийской статуэтки, как уже говорилось, – чисто ахеменидские. Она является фактически прямой ко-

²⁰ Fouchet M.-P. L'art de l'Égypte et du Moyen-Orient. Paris – Bruxelles, 1978. P. 336, 337, 362, 363 – fig.

²¹ Пиотровский Б.Б. Искусство Урарту. Л., 1962. Рис. 46.

²² Urartu... P. 76. Fig. 29; P. 86. Fig. 42; P. 90. Fig. 48; P. 111. Fig. 78.

²³ См. Schmidt E. Persepolis. T. I. Chicago, 1953. Шеду на пропильях Ксеркса, табл. 11; знак Ахурамазды на восточных воротах главной залы ападаны, табл. 79; Дарий и Ксеркс, рельеф трипилон, табл. 144–146; царь и два прислужника, табл. 194; борьба героя с чудовищем, табл. 195, 196; в гареме Ксеркса изображение сфинкса и т.д.

²⁴ Fouchet. Op. cit. P. 404-405 – fig.

²⁵ Тер-Мартirosов. Ук. соч.

пией с персепольских рельефов, которые были образцом для подражания многих художников. В то же время манера и некоторые детали ее исполнения выдают руку мастера периферийной школы.

При сравнении эребунийского ритона с немногочисленными образцами столичной школы обнаруживается, что наша статуэтка отличается довольно заметными нарушениями в пропорциях фигуры: большой тяжелой головой, прямо посаженной на короткий торс без изображения шеи, короткими руками, плотно прижатыми к телу, маленькими, почти схематическими ладонями рук и ступнями ног. Скованность позы и почти полное отсутствие движения придают статуэтке статичность. В этом плане ее можно сравнить с серебряной фигуркой наездника из Аму-Дарьинского клада²⁶, несмотря на то что эребунийский ритон отличается более свободной манерой и более высоким художественным уровнем, о чем свидетельствуют сложность и цельность композиционной группы.

Весьма сложно уточнить место изготовления ритона и определить художественную школу. Учитывая место ее обнаружения (центр XVIII сатрапии Ахеменидской империи, город Эребуни), некоторые характерные детали и черты, выдающие непосредственное влияние изобразительных традиций художественной металлообработки Урарту, можно согласиться с мнением Б.И. Аракеяна о том, что ритон мог быть изготовлен в одной из мастерских Северо-Западного Ирана или самой Армении²⁷. В этой связи нам бы хотелось подчеркнуть еще один факт. Из известных двенадцати металлических ахеменидских ритонов шесть экземпляров найдено на территории исторической Армении, а остальные в Северо-Западном Иране, территориях, непосредственно граничащих с Арменией. Указанные территории в период усиления военной мощи Урарту часто находились в зоне его политического и культурного влияния. Именно этим можно объяснить продолжение традиций художественной металлообработки в том регионе.

Касаясь вопросов конкретной датировки эребунийского ритона, следует наиболее приемлемой считать первую половину IV в. до н.э. Такая датировка может быть подкреплена следующими аргументами. Эклектичная форма сосуда, соединяющего в себе кубкообразный рог и отдельную цельную скульптурную группу, что является признаком трансформации традиций в изготовлении ритонов²⁸. Обращая внимание на это обстоятельство, следует подчеркнуть еще один немаловажный факт. Бесспорно, этот сосуд, выпадающий из серии ритонов традиционной формы с зооморфной протомой, был выполнен по особому заказу с целью увековечения образа на культовом сосуде и был связан с идеей божественности власти и государства. Кроме того, довольно крупные размеры сосуда, значительно превышающие более ранние аналогичные ритоны, также свидетельствуют о том, что он изготовлен позднее V в. до н.э. Уже в эллинистическое время, во II–I вв. до н.э., на примере знаменитых ритонов из Нисы можно убедиться, что размеры ритонов начинают значительно увеличиваться. Длина рогов нисейских ритонов колеблется от 30 до 60 см, а емкость достигает 1,5 л²⁹.

На более позднюю датировку указывают также гладкие, без украшений стенки кубка, которые в более ранний период обычно бывают орнаментированы горизонтальными каннелюрами и растительным фризом из цветков и бутонов лотоса. Украшение вставками из камней на коленях передних ног лошади весьма необычно для ахеменидского искусства более раннего периода, когда вставками из цветных камней или смальты украшались глаза животного. Подобное перерождение и измене-

²⁶ Аму-Дарьинский клад... Рис. на с. 38.

²⁷ Аракеян. Ук. соч. С. 52–53.

²⁸ Такую эклектичную форму мы видим в каменном сосуде с подставкой в виде горных козлов, датированном авторами V–IV вв. до н.э., однако, по нашему мнению, ее наиболее вероятной датировкой является первая половина IV в. до н.э. См. Искусство древнего Востока. Рис. 320.

²⁹ Массон М.Е., Пугаченкова Г.А. Парфянские ритоны Нисы. М., 1956. С. 5.

ние восточной традиции декорировки камнями становится закономерностью уже в эллинистический период, в III–IV вв. до н.э., когда подобным образом украшалась вся поверхность изделия. Вышеуказанная особенность также может послужить очередным аргументом в пользу датировки ритона первой половиной IV в. до н.э. И наконец, сам факт обнаружения этого изделия ахеменидской торевтики вместе с двумя другими ритонами IV в. до н.э. лишний раз подтверждает нашу аргументацию в пользу датировки фигурки сатрапа именно первой половиной IV в. до н.э., т.е. периода наибольшего расцвета провинциальных художественных школ и мастерских.

THE RHYTON WITH SCULPTURAL PROTOME OF HORSEMAN

Zh. Khachatryan, H. Margaryan

A silver rhyton with the stand of horseman statue is under examination once more. It has been unearthed beneath the citadel of the Urartian Erebuni and some centuries later this town became the administrative centre of the 18th Achaemenid satrapy of Armenia. Typological analysis of the rhyton realized there is no any direct analogy to Achaemenid vases. As for the rhyton stand in shape of the horseman it is a whole sculpture group representing the high-ranking person the Armenian satrap on horseback. Motif of the horseman and horse knelt down echoes directly Urartian representational methods-divinities and kings standing on real animals or fabulous beings.

This again acknowledges debt of the Achaemenid art to Urartu. Further this article regards a definite horse-breed done in realistic manners. Both authors agree and infer the animal is noticeably stylized and it adopted a pronounced ritual pose. Some iconographic and stylistic peculiarities which were revealed comparing the vessel with relief images of the Persepolis and other Achaemenid objects confirm that the horseman was a nobleman of royal surrounding though it is impossible his identification with any known historical person. Arguments date the rhyton from the early to mid 4th century B.C.