

04-208112
4-86

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

К 2500-летию иранского государства

ИСКУССТВО И АРХЕОЛОГИЯ ИРАНА

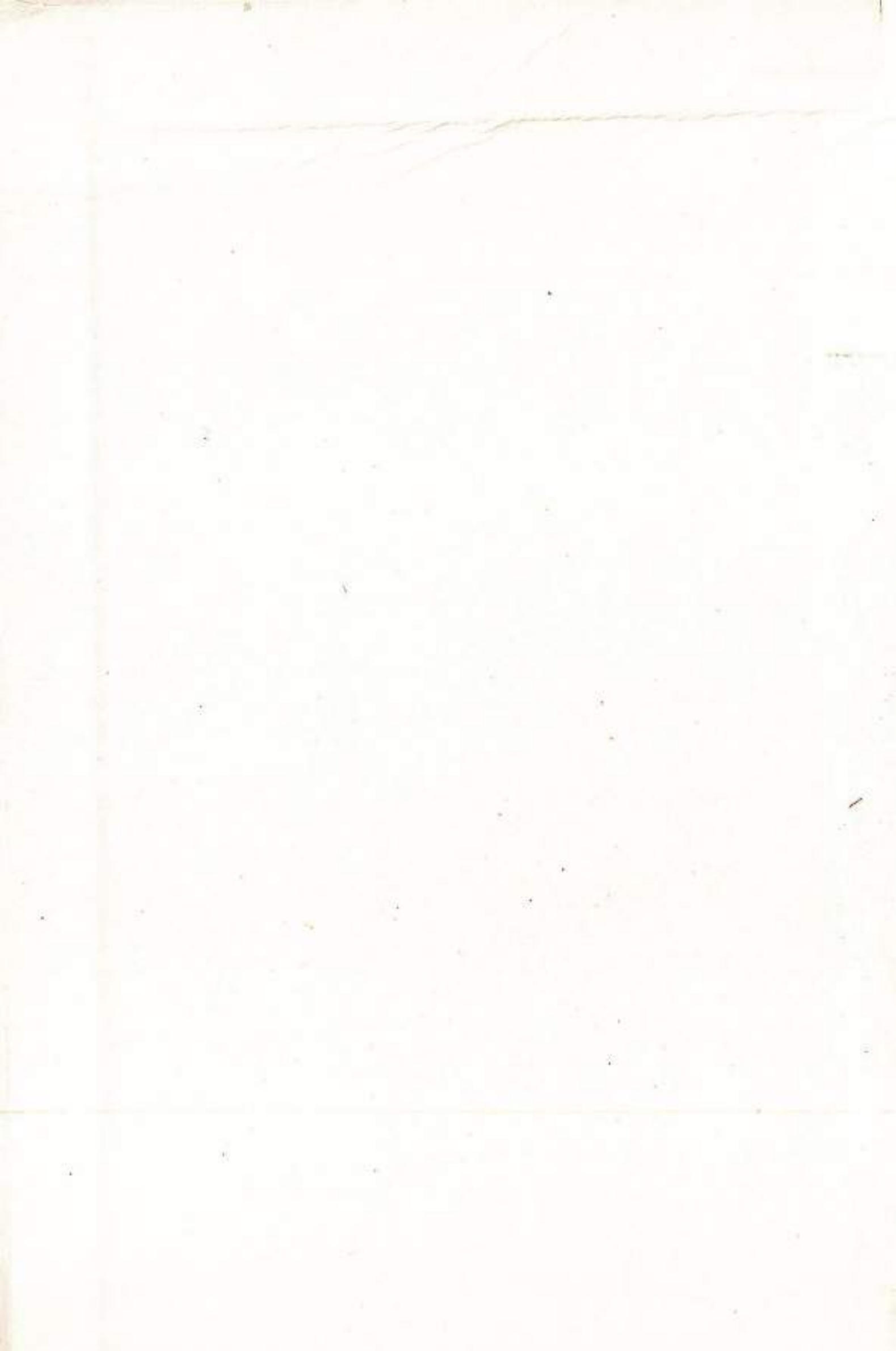
Всесоюзная конференция (1969 г.)

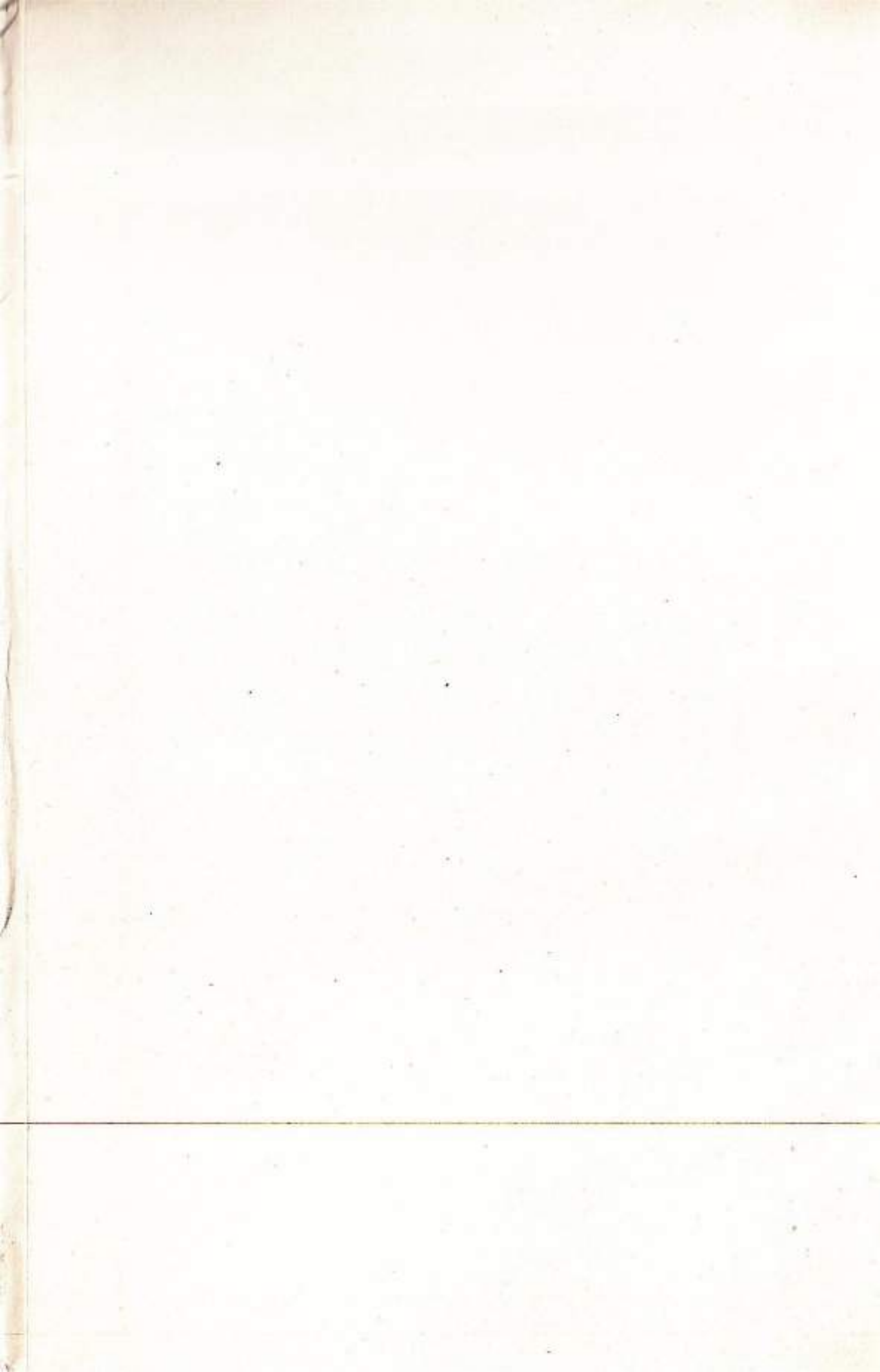
Доклады

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"

Главная редакция восточной литературы

Москва 1971





СН-303 ГИВ

И-86

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

К 2500-летию иранского государства

ИСКУССТВО И АРХЕОЛОГИЯ ИРАНА

Всесоюзная конференция (1969 г.)

Доклады



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1971

Редакционный совет:

Б.В.Веймарн, Н.К.Карпова, М.Н.Погребова, Б.Я.Ставиский.

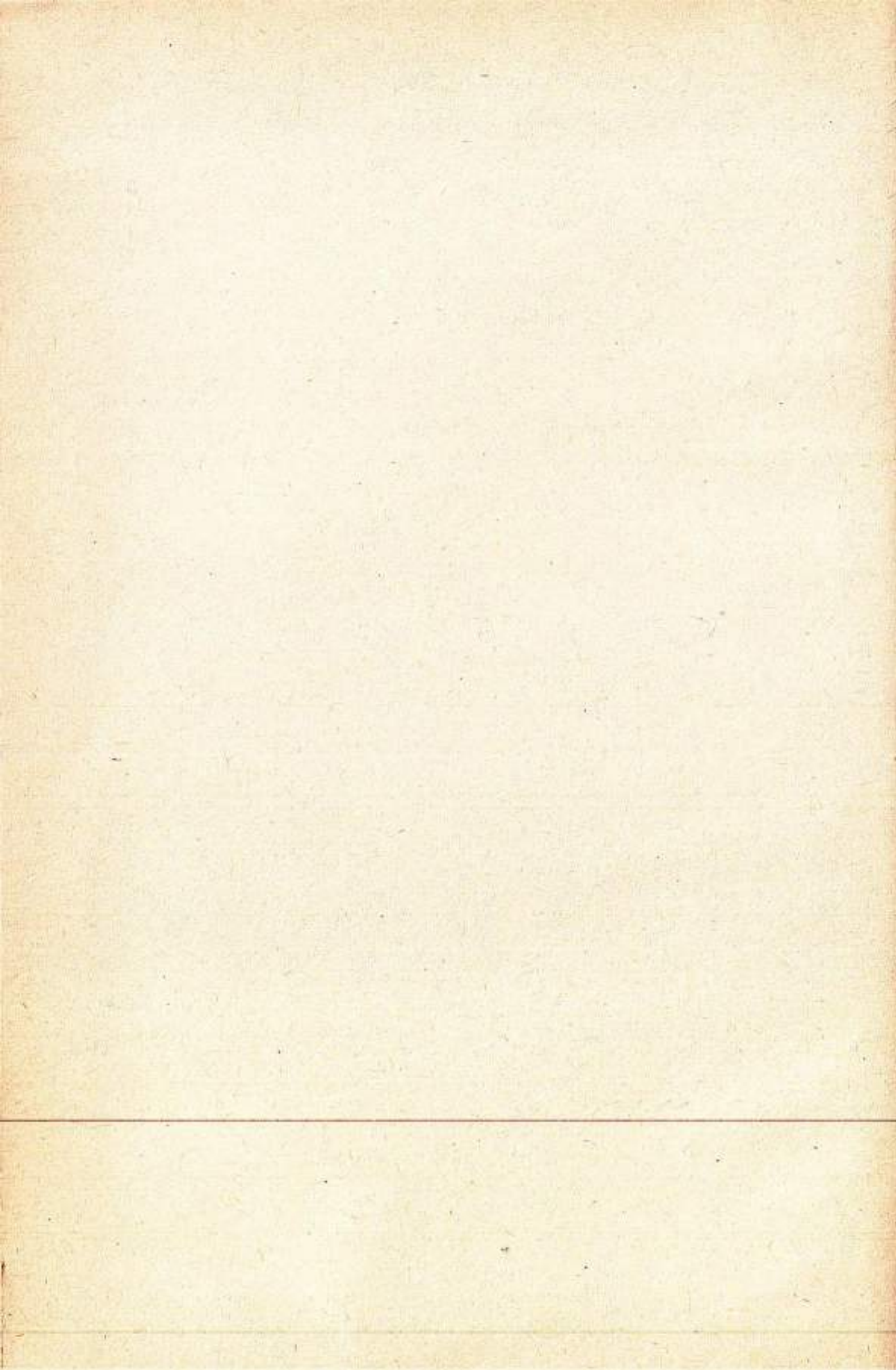
Редактор Н.К.Карпова.

Печатается по решению Ученого совета Государственного музея искусства народов Востока.

Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана проходила в Государственном музее искусства народов Востока в декабре 1969 г. в связи с приближающимся юбилеем иранского государства. Открывая конференцию, академик Б.Г.Гафуров отметил большой вклад, внесенный иранским народом в развитие мировой цивилизации, и подчеркнул роль советской иранистики в изучении этого вклада.

Публикуемые доклады вызвали на конференции оживленную дискуссию, и редакционный совет предлагает читателям продолжить ее.

Редакционный совет



Иранский народ, отмечающий в этом году 2500-летие своей государственности, внес огромный вклад в развитие всемирной цивилизации. Можно ли представить культуру нашей планеты без величайших ценностей, созданных народом Ирана за более чем двадцать пять веков истории? Нет, невозможно.

В течение тысячелетий иранцы и народы Советского Союза поддерживали теснейшие контакты. Эти контакты можно проследить с древнейших времен. Как известно, значительные территории нашей страны были заселены в глубокой древности племенами, близко родственными тем персидским племенам, которые принято называть западноиранскими. Единое происхождение определило многие общие моменты в культурном наследии народов, которое затем развивалось в разных странах, в разных условиях и разными путями. Но вместе с тем, эти общие моменты намного облегчали и углубляли связи между странами, на территории которых в ходе истории оказались различные ираноязычные народы.

Велика роль племен и народов Ирана в мировой истории. Еще в VI в. до н.э. было создано Ахеменидское государство, включившее в свой состав все древние страны Ближнего и Среднего Востока. Это была первая мировая держава. В истории народов этот период имел очень большое значение. Возникла своеобразная культура Ирана, в развитии которой принимали участие различные народы этой империи, в том числе народы Средней Азии и Закавказья.

Большого расцвета своей государственности и культуры достиг Иран в эпоху Сасанидов (III-V вв. н.э.). Мы обладаем фактами, неопровержимо доказывающими, что культура сасанидского Ирана оказала огромное влияние на развитие народов Средней Азии и Закавказья. В свою очередь сами эти народы

также внесли большой вклад в развитие сасанидской культуры, придав ей многообразие и разносторонность. Элементы этой культуры чрезвычайно широко распространились по древнему миру. Не случайно, например, высокохудожественные образцы иранских изделий из золота и серебра этого времени находят даже на севере нашей страны, в Приуралье и Прикамье.

Нелегко складывались исторические судьбы Ирана и соседних стран в бурную эпоху средневековья. Им не раз пришлось испытать иноземные вторжения, быстрое крушение государств, многочисленные междоусобные войны, разрушение и истощение производительных сил. Но народы этих стран продолжали развивать свою культуру. Уже в раннем средневековье небывалого расцвета достигли науки и литература. Мы наблюдаем новый подъем искусства этих стран. И в этот период продолжались и их культурные связи с другими странами, в том числе с народами Восточной Европы, куда входила и древняя Русь.

Всех нас восхищает замечательное средневековое искусство Ирана. Недаром его изучают во всех странах земного шара. Его прекрасные образцы постоянно показывают в музеях и на выставках. Это искусство привлекает к себе внимание своим высоким художественным мастерством. Особенно ярко мы это видим в неповторимой иранской миниатюре. Ее различные школы, существовавшие в Ширазе, Герате, Самарканде, Бухаре, Табризе и других городах, развивали собственные традиции и вместе с тем оказали непосредственное воздействие друг на друга.

Культурный обмен достиг высокого уровня в эпоху Тимуридов. Замечательные иранские мастера участвовали в создании величественных архитектурных памятников Самарканда. Прекрасные памятники среднеазиатской архитектуры, которыми по праву гордятся таджикский, узбекский и другие народы, близко перекликаются с великолепными памятниками иранского зодчества. Как родные братья расцвели в средневековье иранская и среднеазиатская архитектурные школы. Тот, кто любовался памятниками Табриза, Ширазе, Исфахана, тот сразу поймет близость красоты этих памятников с архитектурными комплексами в Узгене, Бухаре, Шахрисябзе и Самарканде.

На территории Средней Азии проживает один из ирано-язычных народов — таджики, которые после Великой Октябрьской социалистической революции обрели свою государственность и свое счастье в Союзе Советских Социалистических Республик. Таджики говорят на языке, который очень близок иранскому, и им не нужны переводчики, чтобы понимать друг друга. Культуры Ирана и Таджикистана имеют не только общие корни, но они были тесно связаны с глубокой древности. Великий Рудаки — основатель таджикской литературы, уроженец таджикского кишлака Пянджруд, не менее дорог и нашим иранским братьям. Величайшая эпопея "Шах-наме", созданная великим Фирдоуси — имеет высокую ценность для иранцев и для таджиков. Родившийся в моем родном городе — древнем Ходженде, ныне Ленинабаде — замечательный таджикский поэт Камол Худжанди значительную часть своей жизни провел в Иране.

Понять культуру и историю таджиков и афганцев вне их тесных связей с Ираном невозможно; в свою очередь таджики и другие народы Средней Азии и Афганистана внесли весомый вклад в историю и культуру Ирана.

Другими, чрезвычайно важными аспектами проблемы, являются древнейшие, восходящие еще к бронзовому веку, связи Ирана и Южной Сибири (в частности, бронзы луристанского круга и тагарские древности). Много можно говорить о взаимосвязи народов Кавказа и Ирана и о древних контактах народов древности — скифов с Ираном и, наконец, об ирано-русских связях.

В нашей стране имеются большие возможности для изучения иранского искусства, археологии, истории и истории литературы. Обширные и многообразные материалы собраны в Ленинграде, Ташкенте, Душанбе, Баку, Тбилиси, Ереване и других научных центрах. Ленинградский Эрмитаж, музей Средней Азии и Закавказья обладают многими ценными памятниками иранской культуры и искусства. Важными и нередко уникальными памятниками искусства Ирана располагает Музей искусства народов Востока в Москве.

Советская иранистика успешно и плодотворно развивается во многих научных центрах Советского Союза: Москве, Ленинграде, столицах союзных республик Средней Азии и Закавказья.

Изучению истории и культуры Ирана в Советском Союзе уделяется серьезное внимание. Мы ежегодно издаем большое число памятников иранской культуры, литературы и исторические источники.

Эта работа — живое и конкретное проявление того огромного интереса, который питают советские ученые и все советские люди к народу дружественного Ирана, к его великой культуре.

Изучение богатого прошлого иранского народа и его достижения в области науки, культуры и искусства на современном этапе не только укрепляет дружбу между нашими народами, но и является существенным вкладом в благородное дело обогащения и развития общечеловеческой культуры.

Академик Б.Г.Гафуров

Л.С.Айни

МИНИАТЮРЫ РУКОПИСИ "ШАХ-НАМЕ" 1333 г.
ИЗ ЛЕНИНГРАДА И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ЗАРОЖДЕНИЯ ПЕРСИДСКОЙ МИНИАТЮРЫ

На первый взгляд может показаться, что миниатюра, в частности, персидская, изучена вдоль и поперек. Накоплен огромный исторический и литературный материал, выявлены имена многих крупных мастеров, обозначены центры, где концентрировалась интенсивная художественная жизнь в различные периоды ее длительной истории. Весь известный и частично опубликованный материал строго классифицирован по этапам, по школам, а иногда и по мастерам. Как будто остается немного — находить новые исторические факты, раскрывать имена новых, доселе неизвестных или малоизвестных мастеров, публиковать новые образцы миниатюры, размещая их в строгой, подробно разработанной схеме истории персидской миниатюры, как бы находя и добавляя по одному цветку к уже в целом составленному букету.

Это так. И все же... мы еще далеки от понимания, что же такое все-таки миниатюра, как ее понимали современники, как ее понимаем мы, люди XX столетия, увидевшие и познавшие так много, каковы те внутренние законы, которые диктовали ее развитие и которые породили ее стилистические и художественные особенности, в чем ее эстетическая ценность, в чем секрет ее глубокой силы воздействия на человека даже теперь, когда нас отделяет от нее огромная пропасть в 500-600 лет.

Мы не очень ясно представляем себе психологию и фило-

софий тех людей, которые ее создавали, их отношение к жизни, их понимание окружающей, до предела насыщенной событиями реальности, их восприятие мира, что и является в конечном счете смыслом и содержанием всякого искусства и персидской миниатюры, в частности.

Конечно, очень важна датировка отдельных произведений, конечно, неопценим труд ученого, если ему удалось путем кропотливых исследований уточнить дату рождения или смерти великого мастера, передвинув ее таким образом на 2-3 года, конечно, ценны новые исторические и литературные сведения об уже известных мастерах и явлениях искусства, но не менее важно для понимания истории персидской миниатюры познание законов ее пластической структуры и цветопостроения, выявление и осмысление ее ритмического строя, законов композиции и раскрытие особенностей ее художественного образа.

Более того, внимательное изучение непосредственно самой миниатюры, прочтение языка ее линий, пластики и цвета, познание логики ее построения и раскрытие мысли художника, т.е. попытка понять и осмыслить миниатюру, исходя из нее самой, а не из побочных факторов, лежащих вне ее, которые могут быть использованы лишь как дополнительный материал, порой может нам дать больше, чем сухой язык факторов, чем очень достоверные и тщательно подобранные исторические источники.

Сантиметр за сантиметром внимательно прослеживая ход мысли художника, каждое движение его руки, и затем, следя за логикой развития стиля в целом и беспристрастно перенося по возможности точнее на язык слов их образы, чувства и мысли, при этом целиком доверяясь и подчиняясь самому изобразительному материалу, диктующему нам свои условия также неумолимо, как логика развития образа заставляла героев Толстого или Бальзака совершать те или иные поступки, даже независимо от желания автора, идя таким путем можно раскрыть новые горизонты в изучении персидской миниатюры.

Учитывая огромный объем исторического материала, накопленного на сегодняшний день, можно прийти к мысли о том, что самая актуальная и насущная задача в современной искусствоведческой науке по миниатюре состоит в том, чтобы по-

нять миниатюру и внутренние законы ее художественного мировосприятия, изучить миниатюру исходя из нее самой.

Невозможно решить эту задачу хотя бы частично в рамках статьи. Однако хотелось бы некоторые вопросы рассмотреть на примере миниатюр лишь одной рукописи — "Шах-наме" 1333 г. и попытаться на основе их анализа объяснить ряд неясных моментов в истории персидской миниатюры.

Почему я выделяю именно эту рукопись из того огромного моря великолепных образцов живописи, каковым являются рукописные фонды Ленинграда? Не только потому, что миниатюры рукописи обладают высокими художественными достоинствами, они характерны для раннего и, как мне кажется, наиболее важного периода в истории персидской миниатюры (который принято называть инджуидским) и являются как бы мостом между традициями доминиатюрной живописи и миниатюрой, т.е. иллюстрацией средневековой рукописной книги.

Рукопись "Шах-наме" 1333 г. (Дорн № 329) из собрания ГПБ им. М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хорошо известна специалистам. О ней писали Л.Т.Гюзальян и М.М.Дьяконов в книге "Иранские миниатюры в рукописях "Шах-намэ" ленинградских собраний", о ней не раз упоминал Б.П.Денике, ее включает в свой каталог Б.Робинсон, несколько строк посвятили ей О.Ф.Акимушкин и А.А.Иванов в своем недавно вышедшем альбоме "Персидские миниатюры XIV-XV вв."

Б.П.Денике считает их "примитивными" и связывает с "проявлением иранского начала", Л.Т.Гюзальян и М.М.Дьяконов поправляют его, называя миниатюры "живописными" и "лаконичными", находя в них перекличку как со стенными росписями, так и с рейской керамикой; О.Ф.Акимушкин и А.А.Иванов отмечают в них черты монументальности, а рисунок считают грубым. Все это верно. Однако этого недостаточно, чтобы понять данное явление искусства.

Эти миниатюры, как и вся школа, к которой их приписывают исследователи, настолько непохожи на миниатюру позднего времени, что как происхождение, так и дальнейшая судьба этой группы памятников считаются учеными загадкой. Действительно, и внешне — по отдельным формальным признакам и по внутренним задачам и назначению они как будто и не имеют ничего общего ни с предыдущим этапом развития ми-

миниатюры, который все-таки носит целиком эклектический и подражательный характер (подражая то Византии, то Китаю), ни тем более с последующим периодом истории миниатюры. Здесь все иное — понимание плоскости и рисунка, использование цвета и композиции, само отношение к изображению, к задачам иллюстрации. Эти-то черты и привели ученых к мысли о том, что данная группа памятников выпадает из общего русла развития миниатюры, и нам неизвестны ни ее истоки, ни пути ее развития. Так ли это? Обратимся к рукописи. Это довольно большая рукописная книга с крупным текстом, написанным наском, который покажется нам некрасивым и грубым, если мы его сравним с поздним почерком насталики, но который было бы вернее назвать острым, выразительным, хотя и несколько угловато-колючим. Поражает обилие миниатюр — их 52, размещены они случайно, если рассматривать их с точки зрения общего оформления книги, но в то же время они согласованы с текстом поэмы. Порой они расположены по две на каждой странице, что создает некоторую перегрузку листа. Обычно обе миниатюры изображают сцены боя и прекрасно передают ощущение напряжения и беспокойства.

Миниатюры не только не украшают страницу, но и насколько не оформляют, не организовывают ее. Повторяя, случайно размещенные, не связанные с плоскостью страницы, они как будто даже мешают общим декоративным задачам наклепами, вставками. Итак, они не оформляют страницу. Какова же их функция? Они целиком и полностью посвящены только одной задаче — изложить изобразительным языком содержание книги, т.е. иллюстрировать книгу в прямом и буквальном смысле слова (заметим, что миниатюра сложившегося периода не ставила перед собой таких ограниченных задач). Темпераментно и страстно, предельно кратко и максимально экономно используя отведенный ему отрезок листа художник излагает основные события поэмы. И в этой задаче — быть предельно кратким и как можно вернее рассказать о событии, он достигает такой простоты и правды видения, что никаких аналогий в более поздней миниатюре найти невозможно (по сравнению с таким прямым и непосредственным выражением сюжета более поздняя миниатюра кажется однообразной, красочно-украшательской).

Так, например, в миниатюре "Бахрам Гур борется с дра-

коном" (л.267^У) с колоссальной силой изображен дракон. Нет того украшательского подхода, который мы увидим в более поздней миниатюре. Художник настолько стремится к правдивости и достоверности рассказа, что ради этой задачи выводит одну лапу дракона за пределы листа, не боясь нарушить границы отведенного ему пространства.

Здесь художник не просто воспеваает красоту и целесообразность форм. Он больше поглощен другой задачей — выразить характерность и жизненную неповторимость предмета. Его глаз зорек, точен, он верно и остро дает характерное, он малым говорит о многом. (Как многословен по сравнению с этим решением подход более поздних художников к изображению, как много они говорят о мелочах, о деталях, о второстепенном).

Миниатюра "Омовение и оплакивание погибшего Рустама" (л. 214^У). Здесь можно много говорить о том, как верно выражает художник психологическое состояние каждого персонажа, о том, как в этом простом ритме поставленных в ряд фигур выражен аскетизм и напряженность действия. В этой вещи нет изломов, нет резких и беспокойных линий. В этом нельзя не усмотреть большое умение в использовании изобразительных средств для передачи определенных эмоциональных состояний. Кстати, отметим, что такую трактовку сюжета с изображением трупа в виде фигуры обнаженного человека на переднем плане и выраженного конкретно, а не схематично, не будет знать более поздняя миниатюра.

А в другой миниатюре (л.21) Сам просит Симурга вернуть ему Заля. Его жест, его фигура, умело размещенная внизу — это воплощение мольбы и просьбы, и в то же время настойчивого, горячего требования. Это не просто красивый жест несколько бесстрастного, но сгармонизированного во всех отношениях (в ритме, линии, цвете и психологии) изображения человека. Его страстность передана отчетливо. Этому помогает и беспокойная напряженность цветового построения — то вспышки красного в правом нижнем углу (гора), то в левом (тоже гора), а то вдруг в пространстве между птицей и человеком возникает сильный аккорд красного и красное пятно на спине птицы. Насколько этот принцип отличается от подобранной по контрасту, но сгармонизированной, а потому на-

пряженно звучной и одновременно психологически бесстрастной цветовой структуры более-поздних миниатюр. Здесь столкновения, страсти, бури; обо всем художник говорит прямо, откровенно и горячо. Здесь острые, колючие беспокойные линии, лишенная равновесия, устойчивости и гармонии композиция, вся построенная на диссонансе, на угловатости, остроте. Таково же и письмо в этой рукописи — энергичное, острое, колющее, угловатое.

В миниатюре "Рустам осаждает замок Кафур-людоеда" (л. 123^У) на отрезке в виде двух прямоугольников, помещенных лесенкой, справа налево несутся четыре всадника в шлемах и кольчугах. Слева — замок, над стеной — четыре человека. Кирпичная кладка сделана аккуратно, точно, подробно. Три красными полосками, проведенными до грубости просто, отмечен проем двери. Но как обыгрывали красоту ритмов и повторов кладки поздние миниатюристы, как любовались изысканностью и безупречностью архитектурных форм они. Ничего подобного здесь нет. Все просто, лаконично до упрощенности. Это не время изысков и утонченности. Это время грубых нравов, беспрестанных войн и ожесточенных столкновений.

А в миниатюре "Тус, Ферибурз, Гив и Бижан погибают в горах" (л. 181^У) до минимума доведены элементы изображения — ничего лишнего, отвлекающего зрителя от основного действия, никаких мотивов, развлекающих или радующих глаз. И вся композиция построена целиком в зависимости от скжета — здесь только горы, изображенные предельно просто резкими цветными линиями, и богатыри с выражением страдания, страха и отчаяния на лице (вспомним, как в более поздних миниатюрах будет утерян этот прямолинейный, трезвый реализм, как горы превратятся в украшения, а люди обретут бесстрастное спокойствие). А здесь все предельно ясно, прямо, отчетливо буквально до прямолинейности. Это откровенный и прямой разговор со зрителем. Эта миниатюра раскрывает нам и всю эпоху — прямую, прямолинейно-грубую и суровую до жестокости. Никаких устремлений к красоте и украшательству.

И в шрифте этой рукописи — мужественном и строгом — преследуется одна цель — ясность. Никакой заботы о красоте, никакой плавности; страницы разделены очень просто и строго, по четыре колонки на каждой, а колонки обведены двумя крас-

ными полосками.

В миниатюре "Барбад играет перед Хосровом Парвизом" (л. 352) Барбад сидит слева на дереве и играет, а справа торжественно восседающие люди наполнены единым чувством сосредоточенного внимания и слушания. Какими одинаковыми будут сцены с изображением слушающих, танцующих и борющихся людей в более поздних миниатюрах. И как композиционное построение в них будет безразлично к сюжету. В миниатюрах же "Шах-наме" 1333 г. нет определенных композиционных схем, хотя можно говорить о стилевом единстве, о едином понимании плоскости, объема и образа, что и создает это стилевое единство. Здесь композиция решается каждый раз по-иному и диктуется сюжетом. Это можно проследить в миниатюрах - "Рустам освобождает Бижана из колодца" (л. 137), "Прием у царя" (л. 2), "Бой" (л. 152).

Характер композиции одного из фронтисписей - "Охота на газелей" (л. 1^У), вытекал из конкретных задач показать охоту, т.е. выразить как можно острее движение, азарт, стремительный бег лошадей за испуганными животными, создать атмосферу всеобщего движения. Эту композицию можно считать гениальной в смысле предвосхищения дальнейших путей развития стиля миниатюры, хотя объемность и полнокровность изображений людей и животных еще очень далеки от линейных схем начала XV в.

Итак, эти миниатюры преследуют одну задачу - экономно, доходчиво изложить сюжет, выразить действие, показать событие. Художник еще не рассматривает миниатюру как элемент декоративной организации листа, не рассматривает ее как элемент оформления книги, ни тем более как ее украшение. В этом отношении они несколько не похожи на миниатюру зрелого периода. Следует ли отсюда, что они не связаны ни с прошлыми традициями, ни с последующим этапом развития стиля? Отнюдь нет.

В умении точно передать характерность предмета, в целеустремленном подчинении законов ритмических построений композиции и цвета сюжетным, образным и эмоциональным задачам и в прекрасной компановке различных сюжетов и мотивов на отведенном отрезке листа, нельзя не увидеть следы больших культурных традиций. И в этом отношении будет ошибкой

назвать эти иллюстрации примитивно-неумелыми или грубыми. И хотя в изложении сюжета декоративные задачи не выдвигались на передний план, но они несомненно учитывались и использовались художником в своих целях.

Вернемся опять к миниатюре "Бахрам Гур борется с драконом". Художник, достигая устрашающего впечатления в изображении дракона, почти любясь его внешними особенностями, хотя и не превращает его в схему или в украшение, все же не избегает декоративности, умело располагая его по всей плоскости прямоугольника. Художник эффектно использует сопоставление грубого волосатого тела чудовища с изысканностью коня Бахрама. Тому, как искусно решается вся плоскость прямоугольника, мог бы позавидовать любой современный художник.

Понимание линии — где тонкой, а где резкой, а так же твердая уверенность руки говорят о наличии большой культуры и опыта в этот период. Отголоски традиций можно увидеть и в характере орнамента кое-где встречающегося в миниатюрах.

При внимательном рассмотрении миниатюр мы поймем, что это искусство не возникло на пустом месте, как проявление творческого гения отдельных мастеров. Оно вобрало в себя и впитало элементы многих культур, известных уже тогда в данном регионе.

Так, например, манера делать складки, несколько моделируя форму, с подчеркиванием их твердой линией, нам не раз встретится в арабской миниатюре. Такие черты, как передача складок на однотонной ткани и изображение орнаментированной просто гладкой также не новы; типаж лиц, манера изображать лицо в трехчетвертном повороте одной гибкой линией, подчеркивая при этом овал лица, изображение гор двумя-тремя пластичными полосами, изображение коней, всадников, огня, воды и деревьев — всему этому и многому другому можно найти аналогии в искусстве местном или сопредельных стран. Эти элементы можно проследить в следующих миниатюрах: "Кей-Хосров, Ферангиз и Гив переправляются через Джейхун" (л.88), "Сиавуш скачет через огонь" (л.65), "Рахш убивает льва" (л.45).

Итак, ясно, что миниатюры "Шах-наме" 1333 г. унасле-

довали традиционные приемы и находились под несомненным влиянием искусств других народов (в первую очередь Китая и Византии через арабов). Но художники, хотя они и впитали многие традиционные черты искусства своего времени, впервые самостоятельно решали свою основную задачу — они иллюстрировали рукопись так, как они это понимали (а не так, как понимали ее китайские или арабские художники) так, как они считали нужным, так, как они считали современным.

Вот эта цельность и ясность задач и делает своеобразными и органичными все миниатюры данной рукописи и лишает их какого-либо налета подражательности (что все-таки заметно во многих работах багдадских и табризских мастеров).

Самое ценное и значительное в данном явлении заключается в том, что художники с полной серьезностью и полной отдачей стали решать новые творческие задачи, несмотря на огромный наплыв чужеродных элементов искусств, несмотря на обилие столь разных и разнохарактерных потоков в этом водовороте, каким была территория Ирана в ту пору. Почему же, несмотря на явные следы традиций и влияний мы можем все-таки назвать этот путь самостоятельным? Здесь принципиальное и, пожалуй, самое важное значение имеет подход к решению пространственных задач в миниатюре. Если табризские мастера, используя китайскую или византийскую систему, давали глубину изображения и порой попросту трехмерность, что никак не могло увязаться ни с книгой, ни с ее шрифтом и орнаментом, ни с плоскостной системой остальных видов изобразительного искусства и архитектуры мусульманского мира, а потому не имело дальнейших перспектив развития в книжной иллюстрации, то шirazские художники сразу пошли по единственно верному пути, избрав совершенно плоский фон. Такое решение плоскости было много ближе к той системе орнамента и архитектуры, которая сформировалась задолго до создания данных миниатюр. Но самое главное — данный принцип имел перспективу развития. И в самом деле, прошло немного лет, и художники стали постепенно раздвигать фон, несколько опустив его и утопив в нем схематично и силуэтно решенные фигуры людей, животных и предметов. Не случайно этот процесс шел не в Табризе или Багдаде, а в том же Ширазе при Музаффаридах. Только правильно найден-

ное решение плоскости, наличие традиций и серьезных художественных сил обеспечили дальнейшее продвижение книжной иллюстрации именно в Ширазе.

Данная рукопись целиком выражает первый этап поисков самостоятельного пути в оформлении книги.

Но от каких же образцов она исходит? Рассмотрим внимательно еще одну миниатюру — одну из лучших миниатюр этой рукописи — "Бахрам Гур и Азаде на охоте" (л.258^У). Художник заполняет изобразительными элементами всю плоскость отведенного отрезка. Это делается наподобие орнаментально-декоративных композиций, применяемых в современной ему архитектуре. Он как бы боится пустот. Отсюда и совершенно плоский фон и особый принцип подачи предмета — он дан объемно и материально так, чтобы изображение отчетливо выделялось на этом фоне, как это делается в рельефе. Но на данном этапе миниатюра, внешне подражая рельефу и орнаментальным вставкам в архитектуре, сохраняла и объем, и жизненную непосредственность, и экспрессию изображения, а потому она была чужда внутренней логике и художественному смыслу орнамента. Весь путь развития миниатюры в дальнейшем это — поиски собственного языка, собственного, но отвечающего эпохе, поиски путей отхода от этого внешнего уподобления не понятному, не осмысленному в начальный период орнаментальному искусству, поиски внутренней согласованности с ним, постижения его сути.

И на этом пути миниатюре пришлось отказаться (хотя бы на время) от того трезвого реализма и жизненной остроты, которыми она обладала раньше, отойти от объемности изображения, от ровного и плоского фона. Люди и животные были превращены в схемы, а задняя плоскость несколько опущена и раздвинута. Другого, третьего пути для нее не было. Этого требовали задачи оформления рукописи, задачи времени, ставшие более глубокими, широкими и сложными.

Было бы ошибочным отсюда делать вывод, что миниатюра раннего периода была лучше миниатюры последующей. Здесь можно говорить лишь о преломлении в миниатюре различных задач двух эпох. Миниатюра более поздняя что-то утратила, а много и приобрела. Она решала задачи своего времени и строилась сообразно и согласно своей эпохе.

Подведем итоги. Итак, эта рукопись, как и вся группа памятников того же стиля, по происхождению связанных с Ширазом, дают основание полагать, что в этот период в Ширазе были настолько сильны живописные традиции, что именно ширазским мастерам оказались по плечу постановка и решение серьезных самостоятельных задач иллюстрации книги. Ни влияние Китая, ни византийские или арабские мотивы не заставили их идти по пути эклектики. Все это лишь органично вошло в плоть и кровь нового стиля, обогатило и разнообразило его содержание. Художники, смело и свободно используя все наследие прошлого, решали уже новую задачу.

Конечно, художники Шираза работали не изолированно. По миниатюрам эпохи Музаффаридов видно, что здесь учитывались достижения других школ и мастерских. Однако не следует преуменьшать и обратное воздействие плоскостных решений ширазцев на художников того же Табриза и Багдада в течение XIV в. Очевидно, здесь будет правильным представить процесс как результат сложных взаимодействий разных мастерских. Но вследствие того, что в основном вопросе — в решении плоскости ширазские мастера стояли на пути, прямо ведущем к завоеваниям миниатюры в эпоху ее расцвета в XV в., то, очевидно, основной путь шел через инджуидскую миниатюру и ширазскую школу XIV в.

Миниатюры "Шах-наме" 1333 г. из Ленинграда показывают, что этот путь шел от сюжетно-иллюстративного понимания образа, полного страсти и драматизма в инджуидский период, поданного как картинки-вставки к более схематичным и условным решениям во второй половине XIV в., постепенно становясь неотъемлемой, неразрывной частью художественно оформленной книги, целиком подчиненной требованиям плоскости листа и во всем связанной с эстетикой мусульманского искусства в целом.

ПОРТРЕТ НАВОИ

Личность Алишера Навои — поэта и государственного деятеля, "приближенного к особе" Хусайна Байкары и друга Абд ар-Рахмана Джами — уже при его жизни вызвала живой и острый интерес современников многообразием черт своей натуры.

Его современники Бабур и Хондемир, Васифи и Мухаммад-Хайдер — каждый из них, кто сочными и яркими мазками, а кто бледными и блеклыми, кто штрихами, а кто отдельными линиями, рисуют нам живой облик великого поэта и вельможи, мецената и сановного эмира.

Эти рассказы дают нам возможность увидеть Навои в обыденном течении повседневной жизни, составить представление о людях, которые его окружали, воссоздать до известной степени ту обстановку, в которой протекала его жизнь и в которой он работал. Словом, в них он предстает перед нами со своими симпатиями и антипатиями, волнениями и заботами, привязанностями и настроениями. Благодаря его произведениям и воспоминаниям современников мы можем сложить себе представление о его духовном облике и внутреннем мире. Однако приходится с сожалением констатировать, что ни один из людей, встречавшихся с ним, ни словом не обмолвился об его внешнем виде, не оставил нам описание внешности Алишера Навои, что оказалось бы весьма кстати при решении вопроса о его портрете, о котором пойдет речь ниже. Меценатская деятельность Навои широко известна среди талантливых и одаренных людей, которыми был столь богат Герат времени Навои¹; он особенно выделял художников-миниатюристов и каллиграфов, многие из которых, в том числе и знаменитый Кемал ад-дин Бехзад, смогли развить и проявить свой талант исключительно благодаря его помощи. Хотя в настоящее время мы не располагаем прижизненным портретом великого поэта, однако таковые исполнялись, а об одном случае мы точно знаем благодаря свидетельству Зейн ад-дина Васифи, который в своих живых и занимательных мемуарах "Бада'ий ал-вака'ий" отметил: "Бехзад постоянно носил с собой различные удиви-

тельные изображения; а больше всего рисовал он в разнообразнейших видах изображения Баба-Махмуда, который был одним из самых почтенных и высокопоставленных эмиров и обладал совершенно поразительной внешностью и фигурой...".

Известно, что упомянутый мастер принес однажды на маджлис великого эмира Алишера картинку - сцену из жизни (сұрат-и хāl), как-то: цветущий сад, состоящий из разнообразных деревьев, на ветках которых красивые, разноцветные птицы. Повсюду текущие ручьи и распустившиеся цветы, приятные красотой и видом. Сам Алишер стоит, опершись на посох...². Из слов Васифи можно сделать два весьма интересных и несколько неожиданных вывода: во-первых, рисовать развлекательные портреты, похожие на шархи, видимо, в его время не представляло собою дела необычного и такая практика существовала на высоких маджлисах и, во-вторых, то, что Кемал ад-дин Бехзад на одной из своих миниатюр изобразил именно Алишера Навои, поскольку все присутствующие его узнали.

Портрет, к рассмотрению которого мы переходим, был впервые экспонирован на выставке персидского искусства в Лондоне в 1931 г. и впервые опубликован в каталоге этой выставки в том же году³. Это сравнительно небольшая миниатюра (16 x 7 см) является в настоящее время собственностью правительства Ирана и находится в альбоме, составленном переплетчиком Мир Ма'сум-ходжой в 1260/1844 г. по приказу Абд ал-Халик Низам ал-мулка Дастарханчи и подаренном последним библиотеке при гробнице имама Ризы в Мешхеде. Это очень хорошая и чрезвычайно выразительная миниатюра, в которой, несмотря на кажущуюся простоту решения, чувствуется талант первоклассного мастера-художника. На ней, судя по надписи в левом верхнем углу, изображен "великий эмир Мир Алишер". Поэт изображен в полный рост, он уже в преклонном возрасте, слегка согбен и опирается двумя руками на длинный посох перед собой. Его лицо с седоватой бородой выполнено мастерски, особенно удались художнику глаза поэта - живые и выразительные, с некоторым скептическим прищуром и с сознанием своего внутреннего превосходства. При взгляде на портрет создается впечатление, что

Навои кого-то слушает с большим вниманием, и это внимание и работа мысли отражены на его лице ⁴.

Известную долю сомнения в аутентичности настоящего портрета вносит атрибутивная подпись художника (в правом нижнем углу) — "исполнил Махмуд музаххиб", так как, хотя она и соответствует обычно применяемой этим мастером формуле подписи, но выполнена вместе с вышеприведенной надписью значительно позднее и, видимо, в конце XVI — начале XVII вв. Мы вынуждены верить надписи на миниатюре, что это портрет Алишера Навои, поскольку, как отмечалось выше, ни один из его современников не обрисовал нам его внешность.

Однако, если эта атрибутивная подпись мастера-миниатюриста действительно повторяет его подлинную подпись, то мы должны признать, что в случае, если на миниатюре действительно изображен Алишер Навои, то это не прижизненный его портрет и на нем изображен Навои таким, каким себе представлял его художник, либо, что эта миниатюра является копией с другого портрета, возможно, современного знаменитому поэту.

Дело в том, что мы не имеем никаких сведений об этом художнике, который, судя по его ремесленному прозвищу, был иллюминатором и декоратором рукописей, расписывавший в них унваны и фронтисписы, поля и заставки, рамки и т.п. ⁵ Именно о нем как об иллюминаторе рукописей говорит его современник Мухаммед-Хайдер Дуглат: "Маулана Махмуд оформлял рукописи лучше, чем Йари, и делал он это исключительно тонко. Он расписывал фронтиспис для мирзы Хусейна (Байкары) и оставил, так и не завершив, (хотя) работал над ним семь лет... В ту пору было много хороших музаххибов, однако мастеров в этом (искусстве) было двое, что упомянуто" ⁶. Османский турок Мустафа Али-эфенди, писавший в конце XVI в., добавляет, что Султан-Махмуд Бухари был учеником выдающегося каллиграфа Мир Али Хереви, однако, он был каллиграфом средней руки и замечательным иллюминатором рукописей ⁷. Добавим, что в Иране Махмуд музаххиб не был, видимо, известен, так как в произведениях персидских авторов, которые специально писали о мастерах кисти и калама, он ни разу не упомянут. Но вместе с тем самые важные свидетельства его творчества, а именно миниатюры, выполненные им, до нас до-

или, и мы с учетом его работ и упомянутых выше сообщений источников попытаемся весьма схематично и приближенно воссоздать его биографию ⁸.

Маулана Махмуд — выдающийся декоратор рукописей — работал в Герате в самом конце XV в. и начале XVI в. при дворе Хусайна Байкары. Можно предположить, что он одновременно обучался искусству каллиграфии и живописи, которые были тесно связаны с его основным ремеслом. Однако миниатюр, исполненных им в этот период, если он их писал, до нас не дошло. В тревожные и беспокойные 20-е годы XVI в. он перебрался в Бухару (можно допустить, что его, как, впрочем, и многих других гератских мастеров, вывез в Бухару Убейдулла-хан), где он стал работать при дворе сначала Абд ал-Азиз-хана (1540—1549), а затем при последующих узбекских ханах вплоть до Абдаллаха II. Следует заметить, что все дошедшие до нас миниатюры этого мастера выполнены в Бухаре в период между 20-ми годами XVI в. и 1565 г. ⁹

Для большинства его работ характерно введение в миниатюру в качестве фона высокой горы или неба, крытых золотом (этим приемом пользовались и другие представители гератской и бухарской школ, но они прибегали к нему значительно реже). Основной сюжет представлен обычно в нижней половине миниатюры, где на многокрасочном, пестром фоне мастер располагает фигуры людей, одетых, как правило, в скромные, неяркие костюмы, с небогатой гаммой красок. Благодаря такому контрасту художник добивался большого зрительного эффекта своих миниатюр. В Бухаре ему приходилось исполнять миниатюры не только для вновь создаваемых рукописей в библиотеке Шейбанидов, но также рисовать миниатюры в каллиграфических шедеврах, переписанных значительно ранее такими мастерами пера как Султан Али Мешхеди и Мир Али Хереви и захваченных узбеками во время походов на Хорасан. Всего в настоящее время нам известны 24 его работы, 15 из которых подписаны. Мы не склонны считать, что все они, несомненно, принадлежат его руке — часть из них ему приписывают, а часть имеет другую формулу подписи — "сувараху Махмуд музаххиб" — нарисовал это Махмуд музаххиб.

Итак, резюмируем вышесказанное: у нас нет каких-либо серьезных или веских оснований сомневаться в том, что эта

миниатюра не является портретом Алишера Навои. Однако, если ее действительно исполнил Махмуд музаххиб, то в этом случае она была написана в 30-40-х годах XVI в. и на ней великий поэт изображен таким, каким помнил, как представлял его себе художник; либо, что также вполне вероятно, этот портрет представляет собою копию с другой миниатюры.

¹ Недаром Бабур писал, что "Хорасан и особенно город Герат, были наполнены людьми талантливыми и совершенными; каждый, кто занимался каким-либо делом, все свои старания направлял к тому, чтобы довести это дело до совершенства". См. Baber Nameh, ed. N. Ilminski, Kazani, 1857, p. 222.

² А.Н.Болдырев. Алишер Навои в рассказах современников, сб. "Алишер Навои". М.-Л., 1946, стр. 151-152.

³ Catalogue of the International Exhibition of Persian Art at the Royal Academy of Arts. London, 1931, № 501.

В СССР портрет был впервые опубликован А.А.Семеновым в его брошюре "Портреты эпохи Навои". Ташкент, 1940, рис. I; описание портрета там же, стр. 8-9.

⁴ Добавим, что это не обобщенный, безликий, лишенный индивидуальности персонаж, характерный для подавляющего большинства миниатюр XV-XVI вв., а портрет определенного лица, со всеми присущими ему особенностями. Обращают на себя внимание отсутствие условности и скованности, соблюдение естественных пропорций и несомненная свобода линии.

⁵ Очень часто такого мастера ошибочно называют позолотчиком, переводя как термин "музаххиб", что искажает саму сущность его работы и неверно ее отражает.

⁶ Мухаммед-Хайдер. Та'рих-и Рашиди. Рукопись ИНА АН СССР, С 395, л. 171б.

⁷ Манъакиб-и хунарваран, изд. Кемаля, Стамбул, 1926, текст, стр. 48. Нисба Бухари не вызывает особых удивлений, поскольку мастер добрую половину жизни провел в Бухаре. Вызывает недоумение первая часть имени - Султан. Известно, что в Бухаре в то время работал только один выдающийся ма-

стер — музаххиб по имени Махмуд.

⁸ В 1937 г. ему была посвящена статья известного исследователя персидской миниатюры А.Б.Сакисяна, Maḥmūd Mudhahhib-Miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan, — "Ars Islamica", 1937, vol.IV, Ann Arber, pp. 338-344. В настоящее время она устарела.

⁹ В этом году (точнее — 973/1565-66 гг.) в Бухаре была закончена перепиской рукопись сочинения Джами "Йусуф ва Зулайхā" (ныне в коллекции Кеворкяна в Нью-Йорке). Переписал ее знаменитый каллиграф Ибадаллах-Махмуд б. Исхак Шихаби ал-Хереви (ум. в Герате ок. 991/1583 г.). В списке имеются две миниатюры, выполненные Махмуд музаххибом, причем на одной из них надпись: "ба расм-и китāбхāне-йи Абӯл-Гāзй 'Абдаллāх Бахāдур". См. Ph. Askerman. Guide to the Exhibition of the Persian Art.N.-Y., 1940, p. 211.

Т.Б.Арапова, И.В.Рапопорт

К ИСТОРИИ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ ИРАНА И КИТАЯ

В XVI — НАЧАЛЕ XVII вв.

(по материалам керамического производства)

Взаимодействие иранской и китайской культур имеет ряд различных аспектов. Одной из областей, в которой отчетливее всего проявилось их взаимовлияние, было прикладное искусство обеих стран и, в частности, керамическое производство. Влияние китайского фарфора на иранский фаянс наглядно прослеживается в XVI — начале XVII вв. во время правления династии Сефевидов, когда одним из направлений декоративного оформления изделий было подражание росписям китайского фарфора.

Упоминание о китайских мотивах в орнаментике иранских фаянсов встречается в работах тех немногих исследователей, которые занимались изучением иранской керамики (Р.М.Смит, А.А.Карбоньер, А.Н.Кубе, Э.К.Кверфельдт, Э.Кюнель, А.Лэйн,

Ч.К.Уилкинсон и некоторые другие) ¹ .

Наиболее детальное рассмотрение иранской керамики, имитировавшей китайский фарфор, нашло отражение в работе А.Лэйна, значительный раздел которой посвящен и тем группам фарфора, которые оказали непосредственное воздействие на иранские фаянсы. Рядом исследователей отмечалось и влияние Ирана на китайское искусство. Так, Р.Л.Хобсон упоминал иранские мотивы в декорировке фарфора XVI в. ² ; влиянию ближневосточного и, в частности, иранского металла на китайскую керамику посвящена статья Б.Грея ³ . Им же написана работа, где зафиксированы иранские влияния в китайском шелке и керамике с VII по XV вв. ⁴ . Упоминают о факте влияний Ирана на Китай П.Кале ⁵ , Дж.А.Поуп ⁶ и Г.Гарнер ⁷ ; последний анализирует ряд фарфоровых изделий с ближневосточными мотивами. Одной из последних работ, посвященной этому вопросу, является статья Ж.Г.Малер ⁸ , в которой автор основное внимание уделяет историческим связям обеих стран. Констатируя факт иранских элементов в китайской керамике, он не дает анализа художественных особенностей фарфоровых изделий этого рода периода Мин.

Предлагаемая статья является попыткой дать общую картину этих влияний. С одной стороны, кажется целесообразным выявить основные технические и художественные приемы, перенесенные из китайского фарфора на керамику Ирана сефевидского времени и определить их преломление в этом материале, а также наиболее близкие китайские прототипы. С другой, не менее важно проследить факты обратного воздействия.

Взаимовлияния в художественной культуре Ирана и Китая XVI - начала XVIII вв. естественны, так как экономические и культурные связи обеих стран развивались на протяжении нескольких предшествующих столетий. Уже в период правления династии Тан (VII - X вв.) между ними велась оживленная торговля. Упоминания о китайских товарах и, в частности, фарфоре, ввозимом в Иран, можно встретить в сочинениях арабских авторов, начиная с IX в. и позже ⁹ . В последующее время связи развивались неравномерно, и их усиление наблюдается в XIII в., после завоевания Ирана мон-

голами ^{I0}. В этот период в стране оседало большое количество привозных вещей благодаря сухопутному торговому пути между Китаем и странами Западной Европы, проходившему через Иран (Табриз).

Образование империи Тимура затруднило осуществление сухопутных связей Китая с Ближним Востоком и в начале правления династии Мин (1368–1644) китайцы пытались найти обходные пути морем. В начале XV в. китайский мореплавателю Чжэн Хэ совершил семь путешествий на Запад, установив торговые и дипломатические отношения с Ираном и другими странами Ближнего Востока, что способствовало новому притоку китайских вещей и в их числе фарфора ^{II}. Со своей стороны стремился наладить связи с Китаем и Иран. В 20-х годах XV в. в Китай был направлен ряд посольств ^{I2}.

Дальнейшее развитие торговых связей между обеими странами продолжалось и в период правления в Иране сефевидской династии, начало которого совпало с правлением Чжэн Дэ (1506–1521) в Китае. В это время уже не только китайские фарфоровые изделия попадают в Иран, но и ближневосточная керамика проникает в Китай, о чем свидетельствуют имеющиеся материалы китайских собраний ^{I3}.

Проникновение подлинных китайских изделий, их высокая стоимость способствовали тому, что возникли подражания. Известно имя гератского художника конца XV – начала XVI вв. Хаджи Мухаммад Наккаша, который "некоторое время... занимался приготовлением фарфора и после долгих опытов стал изготавливать сосуды, очень похожие на китайские, хотя все-таки несколько менее чистого цвета" ^{I4}. В первой половине XVI в., согласно антологии Сами-мирзы Сефеви "Тухфе-йи Сами", в Табризе жил Кардаш "чинифоруш" (торговец фарфором) Табризи ^{I5}.

Подъем в производстве изделий, подражающих китайским, исследователи относят к правлению шаха Аббаса I (1587–1629), отмеченному известным подъемом феодального государства и высоким уровнем развития ремесла и торговли ^{I6}. Интерес самого шаха к фарфору был настолько велик, что в 1611 г. в Ардебиле, по его желанию, в специальном здании под названием "чини-хане" ("китайский дом") была собрана коллекция фарфора с росписью кобальтом и селадонов.

Адам Олеарий, секретарь голштинского посольства в Иране в 30-х годах ХУП в., видел в Ардебиле двух купцов из Китая, торговавших фарфором ¹⁷.

До нашего времени дошли имена некоторых, кроме уже упоминавшихся, мастеров Ирана, изготавливавших керамику, которая имитировала фарфор. Известны, например, мастера ХУП в. "Махмуд Ми'мар из Йезда" и "художник Зари", подписавшие и пометившие 1025 г.х./1616 г. чайник, выполненный в китайском стиле (собрание Британского музея) ¹⁸.

В "Тазкире" Мохаммад-Тахира Насрабади упоминается гончар Сайид Ахмади, изготавливавший в Кермане в ХУП в. керамику, которую невозможно было отличить от фарфора ¹⁹. В том же источнике фигурирует Хадж Салим "чинифоруш" (торговец фарфором) ²⁰.

В сочинении Мофида Мостуфи Бафки "Джам'-и муфиди" сообщается, что в ХУП в. в Йезде жил некий Ака Малик "кис-са" — гончар, который пытался имитировать китайский фарфор и достиг больших успехов, но не смог получить должные цвет и чистоту ²¹.

О том, что в Иране рассматриваемого времени изготавливали керамику, подражавшую фарфору, свидетельствуют и некоторые европейские путешественники и миссионеры (Л.Шарден, Ж.Б.Тавернье, Р.де Ман и др.) ²².

В 40-е годы ХУП в. в связи с общим социальным и экономическим кризисом в Китае, приведшим к падению династии Мин, торговля Китая со странами Западной Европы сильно сократилась. Поэтому, учитывая спрос, голландцы начали заказывать в Иране посуду, имитирующую привозной фарфор. По словам Л.Шардена, трижды побывавшего в Иране в 60-70-х годах того столетия, подделки бывали порой настолько искусны, что голландские купцы покупали их вместо китайских ²³.

Интересные сведения о проникновении иранской керамики такого типа в Европу привел А.Лэйн. Она, в частности, упоминается в нескольких судовых документах Голландской и Британской Ост-индских компаний. Письмом 1682 г. лондонские директора Британской компании запрашивают Иран о товарах, которые должны быть доставлены, а среди них и о глиняных изделиях из Кермана и Мешхеда, подражающих китайским, всевозможных сортов, наивысшего качества, в количестве 100

ящиков ²⁴. Иранские изделия в китайском стиле значатся и в инвентарях некоторых голландских имений ХУП в. ²⁵

Политика ограничения внешней торговли, проводившаяся при императорах Цинской династии (1644-1911), привела к тому, что связи с Ираном постепенно ослабевали. В свою очередь и Иран вслед за падением сефевидской династии (1722) переживал период упадка хозяйства, ремесла и торговли. Все это наложило отпечаток на характер декоративного оформления изделий прикладного искусства, и керамика Ирана уже в значительно меньшей мере подражает привозной.

С точки зрения техники, керамику изготавливали из твердого белого теста, несколько напоминавшего фарфор. Ф.Зарре, исследуя образцы посуды с росписью кобальтом, привел любопытные сведения из "Полного руководства к мануфактурам и фабрикам" И.Г. фон Жюсти, изданного в Копенгагене в 1758г.: "Самый легкий способ делать фарфор - тот, который используется в Персии. Употребляемые при этом материалы - глина, белый кремнезем и стекло. Оба последние превращаются в тончайший порошок. Из всего этого делают фарфор, который по красоте и прочности совершенно похож на китайский фарфор настолько, что его не могли отличить голландские и английские предприниматели, вывозившие много вещей в Европу и продававшие их за китайские" ²⁶.

В своем творчестве иранские мастера использовали при украшении изделий различные технические приемы, распространенные в Китае. Так, наиболее многочисленную группу сохранившихся образцов составляют сосуды с подглазурной росписью кобальтом на белом фоне, затем следуют подражания селадонам и однотонной белой посуде с гравировкой.

Наиболее же четко влияние Китая прослеживается в росписях кобальтом.

Э.Шарден указывает пять мест, где производилась лучшая керамика с росписью кобальтом - Шираз, Мешхед, Йезд, Керман и Заранд, но при этом добавляет, что ее изготавливали повсюду ²⁷. Пока можно лишь предположительно приписывать изделия определенной группы к какому-либо центру производства, за исключением Кермана, и, возможно, Мешхеда ²⁸. Э.К.Кверфельдт добавлял к ним и Кашан ²⁹.

Рассматриваемую группу составляют фаянсы с твердым

белым черепком, несколько напоминающим фарфор. Подглазурная роспись исполнена кобальтом, варьирующимся от ярко-синего до бледно-сероватого и почти черного. Заимствованные композиции — на бутылках, кальянах, донцах блюд, чаш и тарелок построены чаще всего в свободной асимметричной манере, а на большинстве изделий — по характерному для Китая второй половины ХУІ в. принципу разделения стенок на фестончатые поля, отделенные друг от друга радиальными полосками. Тематика росписей многообразна. В ней можно видеть перешедшие из китайского фарфора растительные и геометрические мотивы, пейзажи, изображения человеческих фигур, животных и птиц, буддийские мотивы и даосские символы. Большой интерес представляют отдельные вещи, как бы сконцентрировавшие в себе различные элементы нескольких использованных прообразов. Иногда иранские керамисты переносили на свои изделия целиком ту или иную схему росписи, имевшую распространение в Китае. Таково, например, блюдо ХУП в.³⁰ с перевитыми лентами цветами и листьями лотоса в центре. Эти мотивы восходят к китайским изделиям начала ХУ в.³¹ На иранском блюде полностью повторяется декорировка центральной части и боковой поверхности и только бамбуковый ствол с листьями у края необычен для дальневосточного прототипа.

К распространенным растительным мотивам следует отнести и ветку с плодом персика, сосну, лотос, передававшиеся строго графически, а также пояски стилизованных буддийских лотосов. Ветки с плодами персика чаще всего встречаются на тарелках и блюдах Ирана конца ХУП — начала ХУШ вв. Они заключены в фестончатые поля и по своей трактовке близки к изображениям на китайских изделиях второй половины ХУІ в.³²

Из геометрических мотивов в росписи часто вводился меандр — так называемый китайский "узор грома"³³, потерявший символическое значение. Его иранская трактовка напоминает элементы росписи фарфора периода Сюань Дэ (І426—І435).

Широкое распространение на иранской керамике первой группы получили пейзажи, выполненные опять-таки в заимствованном стиле. Они построены путем расположения отдельных

мотивов одного над другим, что создает своеобразную вертикальную перспективу, характерную для живописи Дальнего Востока ³⁴.

На редких иранских изделиях начала ХУП в. с изображением пейзажа роспись выполнена контуром с использованием штриховки, что свойственно некоторым поздним минским вещам. В этом отношении характерно иранское блюдо ³⁵ с птицами, цветущими кустами и скалами, где мастер стремился передать объем с помощью затенения отдельных мест штриховкой. Иногда пейзажи оживлены фигурками людей, фантастических зверей и птиц. В начале ХУШ в. их рисунки упрощаются, схематизируются, нередко превращаясь в красочные пятна.

Часто иранские блюда ХУП в. украшены по бортику непрерывным поясом пейзажа, где повторяются несколько элементов (скалы, деревья, павильоны, лодки) — прием, вероятнее всего, перешедший с китайских горизонтальных картин-свитков ХУІ в. ³⁶

Фантастические животные, чаще всего драконы и "цилини" среди пейзажа, воли или в окружении растительных мотивов, фигурирующие на иранских изделиях ХУП — начала ХУШ вв., также имеют прототипы в дальневосточном материале ХУІ в. Примерами могут быть иранская тарелка ХУП в. из Музея Виктории и Альберта и китайская чаша ХУІ в. из коллекции Александра с изображением крылатого дракона ³⁷.

Буддийские и даосские символы, включавшиеся иранскими мастерами в росписи, оказывались перенесенными чисто механически, утратив первоначальное символическое значение. В этом отношении интерес представляет изображение летящих аистов. На иранских — сосуде из Музея Виктории и Альберта и чаше из Британского музея ³⁸ птицы окружены облаками, напоминающими гриб долголетия "чжи", и таким образом, воспроизведены аналогично росписям на фарфоре периода правления Цзя Цин (1522–1566), что подтверждает тарелка из собрания Эрмитажа ³⁹. В то же время на иранском подносеке ХУП в. летящие среди облачных лент аисты несут в клювах змей, в которых так своеобразно трансформировался мотив "чжи" ⁴⁰.

Непонимание иранским мастером китайской символики

проявилось в изображении собаки Фо — стража престола Будды в сочетании с веткой или деревом сосны ⁴¹. Такого рода изображение можно видеть на фарфоре времени Вань Ли (1573–1619) и позже ⁴².

Частыми в иранской керамике начала ХУШ в. первой группы были перевитые лентами три из так называемых "восьми драгоценностей" — "раковина, исполняющая желания", "ромб, символизирующий победу" и "музыкальный камень". По трактовке они напоминают подобные же символы в росписях по фарфору конца ХУІ — начала ХУІІ вв., например, на уже упоминавшемся блюде с собакой Фо и "восьмью драгоценностями" ⁴³. Широкое распространение на иранских блюдах второй половины ХУІІ в. получило заполнение бортика, разделенного на радиальные и фестончатые поля буддийскими и даосскими эмблемами ⁴⁴. Образцами для них послужили китайские блюда конца ХУІ — начала ХУІІ вв. ⁴⁵

Почти все иранские блюда, тарелки и чаши конца ХУІІ — начала ХУШ вв. снабжены у края полоской коричневого цвета. Такие полосы имитируют металлические ободки, применявшиеся в Европе для защиты от повреждений краев тонких и хрупких китайских изделий.

Большинство иранских изделий имеют, подобно китайским, снаружи на дне или марки, зрительно напоминающие китайские иероглифы, но не имеющие смыслового значения, или заштрихованные квадраты. Эти марки, заключенные иногда в концентрические круги или квадраты, нередко повторяются на дне три-четыре раза. Ввиду их сильной искаженности для них трудно подобрать аналогии в китайских изделиях ⁴⁶.

Основываясь на рассмотренном иранском материале можно установить, что самые ранние образцы, расписанные кобальтом и наиболее точно воспроизводящие китайские оригиналы, относятся к началу ХУІІ в., т.е. когда существовал постоянный приток в Иран новых вещей. В техническом и художественном отношении они превосходят более поздние изделия. Прототипом для них послужил, за крайним исключением, китайский фарфор конца ХУІ — начала ХУІІ вв.

С середины ХУІІ в. и в начале ХУШ в., когда приток привозных вещей сократился в связи с кризисом, а также политикой ограничения внешней торговли, проводимой империалистами

цинской династии, иранские мастера начали использовать в качестве образцов не только близкие по времени вещи, но и изделия ХУ, ХУІ и ХУІІ вв. Иранские фаянсы конца ХУІІ – начала ХУІІІ вв. характеризует снижение качества росписи, некоторое упрощение рисунков, их повторения с незначительной переработкой, варьирование одних и тех же мотивов.

Следующую группу составляют фаянсы, подражающие китайским селадонам. Еще Ж.Шарден писал, что в Иране ХУІІ в. местные "селадоны" были широко распространены и высоко ценились⁴⁷. Они близки китайским и по значительному весу блюд, и по использованию кроме иранских растительных мотивов, нанесенных белым ангобом и распространенного в Китае пояса частых радиальных рельефных полос, еще и светлым серозеленым тоном глазури, напоминающим глазурь китайских изделий мастерских Лунцзяня. Производство иранских "селадонов" многие исследователи связывают с Керманом. Согласно Ж.Рошешуару, еще в ХІХ в. Керман был известен как место, где изготовлялись изделия, имитирующие селадон⁴⁸. Более поздние авторы также считали их продукцией Кермана⁴⁹. Учитывая сходство форм и орнаментов этих вещей с изделиями Кермана, расписанными кобальтом, их можно датировать ХУІв. Примером такого рода может служить блюдо⁵⁰, форма которого, фестончатый край и радиальные желобки, идущие по борту, заимствованы из фарфора мастерских Лунцзяня ХУ–ХУІ вв.⁵¹

Как подражание китайскому (фуцзянскому) фарфору, славящемуся белизной тона, в южных областях Ирана в ХУІІ в. и позже изготовляли тонкостенные изделия из чистого белого фаянса, составляющие третью группу подражаний фарфору. Их декорировка проста и стремится выявить красоту самого материала. Они украшены залитыми прозрачной глазурью гравированными или прорезными линиями легкого растительного орнамента⁵². Среди них выделяется группа, напоминающая по характеру орнамента китайский фарфор с рисунками, выполненными в технике "рисового зерна". Существует мнение, что иранские изделия этого рода сделаны под влиянием китайского фарфора⁵³. Однако иранские фаянсы с таким узором известны уже в ХІІ–ХІІІ вв.⁵⁴, тогда как китайские появились

лишь в период правления Цянь Лун (1736-1795) ⁵⁵. Таким образом, они существовали в разное время и независимо друг от друга.

Влияние Китая на керамику Ирана в этот период не было односторонним. Известное воздействие, хотя и не в таких отчетливых формах, испытывало и китайское прикладное искусство со стороны Ирана. В Китае почти нет таких групп памятников искусства, на основании которых можно было бы сказать о подражании каким-то определенным ближневосточным образцам. Тем не менее воздействие иранских изделий из металла, а также керамики на китайский фарфор в правление династии Мин (1368-1644) удается проследить.

Появление в фарфоре форм и мотивов из Ирана находится, по-видимому, в связи с распространением в Китае ислама, впервые проникшего туда еще в правление Танской династии (УП-Х вв.). С тех пор мусульманские общины продолжали существовать на протяжении всей истории Китая. Наибольший интерес представляет для нас период правления китайского императора У Цзуна (1506-1521), который, по сведениям турецкого путешественника Али Экбера, посетившего Китай в начале XVI в., принял ислам и при дворе которого ведущую роль стали играть мусульмане.

Правда, в китайских источниках, например в "Мин ши" (история минского времени) - источнике, написанном в начале правления Цинской династии (XVII-XVIII вв.) или в "Мин цзи" (хроника династии Мин, XIX в.) этот факт не нашел отражения. На это обратил внимание уже П.Кале, который справедливо считает утверждение Али Экбера преувеличением и пишет, что вряд ли подобное обстоятельство могло пройти незамеченным китайскими авторами. Тем не менее, по его мнению, сильное влияние мусульманского искусства на художественное ремесло Китая правления Чжэн Дэ (императора У Цзуна) не вызывает сомнений и находит отражение в памятниках искусства ⁵⁶.

Интересно, что во главе фабрик, производивших фарфор для императорского двора, был поставлен чиновник, являвшийся губернатором провинции Юннань, где было сосредоточено основное мусульманское население страны. Для китайских мусульман, очевидно, и изготовлялась посуда, в орнаментации

которой использовались ближневосточные и, в частности, иранские мотивы. Такие мотивы (надписи в картушах и растительные орнаменты) перешли на китайский фарфор не с керамических изделий. Их прототипами чаще всего служила металлическая утварь XIII-XV вв.⁵⁷ Документального подтверждения об изготовлении этих изделий на вывоз нет, но по данным Дж.Поупа, несколько вещей такого рода хранилось в Ардебильской мечети⁵⁸.

Все они выполнены из белого фарфора и украшены подглазурной синей росписью. Али Экбер и китайские источники⁵⁹ говорят об использовании в то время для изделий с сине-белой росписью так называемой "мусульманской синей краски", т.е. кобальта, привозимого из Ирана, который ценился выше золота и использовался для росписи императорских изделий⁶⁰. Самый способ росписи кобальтом пришел в Китай из Ирана, где он впервые применялся на керамике XIII в.⁶¹

Характерным образцом изделий правления Чжэн Дэ является фарфоровый подсвечник⁶², который Ч.К.Уилкинсон считает образцом китайских экспортных изделий для Ирана. Его форма повторяет формы иранских бронзовых подсвечников XIII-XIV вв.⁶³ Роспись выполнена ярким синим кобальтом и наряду с типично китайским пояском из листьев лотоса с завитками, включает фестончатые картуши с персидскими надписями.

Картуши разной формы (круглые, квадратные, фестончатые и т.д.) с персидскими надписями встречаются на подставках для кистей в виде горы с пятью вершинами⁶⁴, а также в орнаментации блюд и чаш⁶⁵. На всех изделиях с иранскими мотивами общая композиционная схема остается китайской, лишь отдельные ее элементы связаны с иранским искусством. В связи с этим представляет интерес группа чаш второй половины XVI в. с подглазурной росписью кобальтом, украшенных изображением ланей среди скал⁶⁶. Трактовка растений, скал, само деление поверхности чаши на радиальные поля - характерны для китайской живописи по фарфору второй половины XVI в. Однако изображение ланей восходит к декорировке иранских керамических изделий XIII-XIV вв.⁶⁷

Вполне вероятно, что такие чаши служат образцами изделий, вывозимых на Ближний Восток. Об этом свидетельствует серия им подобных из Ардебильской мечети, а также использование

сероватого кобальта, который, как отмечает У.Хоней, является характерным для экспортных изделий конца ХУІ - начала ХУІІ вв. ⁶⁸

В ХУІ в. в Китае широкое распространение получают кувшины для вина с грушевидным туловом, длинным изогнутым носиком и высокой петлеобразной ручкой ⁶⁹. Если тулово типично для китайских сосудов, то формы носика и ручки обнаруживают воздействие изделий из металла. Так, характерное кольцо на ручке и самая ее форма встречается на иранских металлических изделиях ХІУ в. ⁷⁰ Таким образом, кувшины своеобразно соединяют традиционные китайские и иранские формы.

В отличие от металла керамика Ирана, кроме собственно приема росписи кобальтом и редких орнаментальных мотивов, не оказала видимого воздействия на живопись по фарфору и формы китайских изделий этого времени ⁷¹.

В ХУІІ и ХУІІІ вв. изделия с иранскими мотивами в китайском фарфоре уже не встречаются.

На основании изложенного можно сказать, что в то время как большая часть иранской керамики ХУІ - начала ХУІІІ вв. находилась под заметным воздействием китайского фарфора - современного или близкого ей по времени, сам фарфор этого периода не испытывал такого влияния с ее стороны. Иранские орнаментальные мотивы и формы пришли в него с металлических изделий более раннего времени.

Рассмотренные образцы иранской керамики и китайского фарфора иллюстрируют своеобразные процессы в керамическом производстве Ирана и Китая и представляют собой произведения художественного ремесла, несущие в себе черты искусства обеих стран.

I R.M.Smith. Persian art (South Kensington Museum art Hand book). London, s.a. А.А.Карбоньер. Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производств. СПб., 1899. А.Н.Кубе. История фаянса. Берлин, 1923. Э.К.Кверфельдт. Керамика Ближнего Востока. Л., 1947. E.Kühnel. Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925. A.Lane. Later Islamic Pottery. London, 1957. Ch.K.Wilkinson. Iranian Ceramics. New York, 1963.

2 R.L.Hobson. Chinese pottery and porcelain. London, 1915, vol.II, p.30.

3 B.Gray. The influence of Near Eastern Metallwork on Chinese ceramics. TOCS, № 18 (1940-41).
Упомянутая статья осталась недоступной авторам.

4 B.Gray. Persian influence on Chinese Art from Eighth to Fifteenth Centuries. "Iran", vol.I, London, 1963, pp.13-18.

5 P.Kahle. Eine islamische Quelle über China um 1500, - "Acta Orientalia", T.XII, 1933.

6 J.A.Pope. Chinese porcelains from the Ardebil Shrine. Washington, 1956, pp. 121-122.

7 H.Garner. Oriental blue-and-white. London, 1954, p.28.

8 J.G.Mahler. Iranian influence of Chinese ceramics of the Ming period. A Survey of Persian art, Osaka, 1968, pp. 3257-3261.

9 A.Lane. Early Islamic Pottery. London, s/a, p.10.

10 А.А.Карбоньер в своем "Каталоге..." (стр.31), ссылаясь на "Историю Персии" Дж.Малькольма, сообщает о переселении в 1256 г. в Иран 100 семейств мастеров-китайцев, в числе которых находились и гончары. Однако эти сведения не подкрепляются никакими материалами.

II Очерки истории Китая. (Под ред. Шан Юэ) М., 1959, стр. 420.

12 В.В.Бартольд. Улугбек и его время. Сочинения, т.П, ч.2. М., 1964, стр. II7-II8.

13 Фэнь Сян-Мин. Фарфор периода Мин. Ж.Вэнь У (на кит. яз.), 1959, № II, стр. 66. Отсутствие воспроизведений в статье не дает достаточных оснований считать эти вещи иранскими.

14 В.В.Бартольд. Мир Али-Шир и политическая жизнь. Сочинения, т.П, ч.2. М., 1964, стр. 258. Эти же сведения содержатся и в работе T.W.Arnold. Painting in Islam. Oxford,

1928, р. 139. Сведения взяты из "Хабиб-ас-сийар" Хондами-ра. За эти данные и все последующие имена мастеров и торговцев мы выражаем признательность А.А.Иванову, указавшему на них авторам.

I5 См. М.А.Тарбийат. Деятели Азербайджана. Тегеран, 1935, стр.308 (на перс.яз.).

В изданном Вахидом Дастгарди тексте антологии этот человек не упомянут. Эти сведения также предоставил А.А.Иванов.

I6 Э.К.Кверфельдт без ссылки на какой-либо источник упоминал об основании шахом Аббасом I в Тегеране керамической мастерской, где работали для нужд шаха и китайские мастера. См. Э.К.Кверфельдт, ук. соч., стр.104. О том же, также не ссылаясь на источник, пишет Р.Хобсон. См. R.L. Hobson, ук. соч., стр. 30. См. примечание I0 на стр. 3.

I7 "Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием". "Чтения в обществе истории и древностей российских", 1869, стр. 584.

I8 SPA, vol.V, табл. 785A.

I9 М.Т.Насрабади. Тазкире-йи Насрабади. Тегеран, 1937, стр. 148 (на перс.яз.). Сведения предоставлены А.А.Ивановым.

20 Там же, стр. 148.

21 М.М.Бафки. Дхам и муфиди. Тегеран, 1961, т.3, стр. 512 (на перс. яз.). Эти сведения предоставлены А.А.Ивановым.

22 Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. Paris, 1811, vol.4, pp.128-130. The six Voyages of John Baptista Tavernier...through Turkey into Persia and the East Indiens. Finished in the year 1670. London, 1678, pp.41, 230. Raphael du Mans. Etat de la Perse en 1660. Paris, 1890, p.196.

23 Voyages du chevalier Chardin..., vol.4, pp.128-130.

- 24 A.Lane. *Later Islamic pottery...*, pp.75, 76.
- 25 A.Lane, ук. соч., стр. 76-77.
- 26 F.Sarre. *Wechselbeziehungen Ostasiatischer und Vorderasiatischer Keramik*, - "Ostasiatische Zeitschrift", Bd.8, 1919-1920, S.338.
- 27 *Voyages du chevalier Chardin...*, vol.4, pp.128-130.
- 28 Мешхед как центр керамического производства выделяется А.Лэйном с большой осторожностью лишь на основании упоминания его в документах Британской Ост-Индской компании и в "Путешествиях..." Ж.Шардена. См. А.Лейне, ук.соч., стр. 97. Дж.Рейтлингер в рецензии на книгу А.Лэйна "Поздняя мусульманская керамика" считает пока спорным приписывать Мешхеду рассматриваемую керамику. См. J.Reitlinger, рец. на: *Later Islamic Pottery by A.Lane. London, 1957*, - "Ars Orientalis", vol.IV, 1961, p.408.
- 29 Э.К.Кверфельдт, ук.соч., стр. 105-107. Кашан в XIII-XIV вв. был развитым центром керамического производства. R.Ettinghausen. *Evidence for the identification of Kashan pottery*. A.U.Pope. *Suggestion towards the identification of Medieval Iranian faience*. ТИК, стр.60-66, 161-175. Упоминание Кашана как керамического центра в источниках XVI-XVII в. отсутствует.
- 30 Блюдо. ГЭ, инв. № УГ-2089.
- 31 Блюдо Филадельфийского музея. J.G.Lee. *Ming blue and white*, - "Philadelphia Museum Bulletin", Autumn 1949, vol. XLIV, № 223, p.39.
- 32 Тарелка. ГЭ, инв. № УГ-481, чаша из Ардебилля - J.A.Pope, ук. соч., табл. 105.
- 33 Блюдо. ГЭ, инв. № УГ-476.
- 34 Блюдо. ГЭ, инв. № УГ-925, блюдо из Ардебилля; J.A.Pope, ук.соч., табл. 93А. Интересным экземпляром является иранская тарелка XVII в. на ней изображена ваза, по поверхности которой размещен пейзаж в китайской трактовке. ГЭ, инв. № УГ-365.
- 35 ГЭ, инв. № УГ-2091.

- 36 ГЭ, инв. № УГ-2090, блюдо из Ардебиля, J.A.Pore, ук.соч., табл. 92.
- 37 A.Lane, ук. соч., табл. 70B.R.L.Hobson. Chinese ceramics in private collections. London, 1931, fig. 42.
- 38 A.Lane, ук. соч., табл. 74A.
- 39 Тарелка. ГЭ, инв. № ЛК-509.
- 40 ГЭ, инв. № УГ-367.
- 41 Тарелка. ГЭ, инв. № УГ-452.
- 42 Блюдо. ГЭ, инв. № УГ-377.
- 43 ГЭ, инв. № ЛК-377 и УГ-2175.
- 44 ГЭ, инв. № УГ-2092.
- 45 ГЭ, инв. № ЛК-381.
- 46 A.Lane, ук. соч., стр. II5-II8.
- 47 Там же, стр. 72.
- 48 Rochechouart, comte J.de Souvenirs d'un voyage en Perse. Paris, 1867, pp.274-326.
- 49 A.Lane, ук.соч., стр. 82-83.
- 50 Блюдо Музея Виктории и Альберта. A.Lane, ук.соч., табл. 87 В.
- 51 Блюдо из Ардебиля; J.A.Pore, ук.соч., табл. I2I.
- 52 Чаша из Музея Виктории и Альберта; A.Lane, ук. соч., табл. 99A; чаша из собрания Альфреда Кларка, - B.Gray. Early Chinese Pottery and Porcelain. London, v/a, pl.39A.
- 53 А.Н.Кубе, ук.соч., стр. 31; Э.К.Кверфельдт, ук.соч., стр. II2.
- 54 A.Lane. Early Islamic Pottery, pl. 89B.
- 55 R.L.Hobson. Chinese pottery and porcelain. London, 1915, vol.II, p. 246.
- 56 См. P.Kahle, ук. соч., стр. IOI.
- 57 Изделия подобного рода встречаются и после правления Чжэн Дэ.

- 58 J.A.Pope, ук.соч., стр. 121-122.
- 59 См. История цзиндэчжэньского фарфора. Пекин, 1956, стр. 206 (на кит.яз.).
- 60 Цит. по Р.Kahle, ук. соч., стр. 98.
- 61 В Самарре (Ирак) роспись кобальтом известна уже на вещах IX в. См. East and West in Art. London, 1966, pl.126.
- 62 J.G.Lee, ук.соч., обложка.
- 63 ГЭ, инв. № ИР-1501.
64. J.A.Pope, ук. соч., табл. 98, 99.
- 65 Блюдо из Ардебиля. J.A.Pope, ук. соч., табл. 75.
- 66 ГЭ, инв. № ЛК-351.
- 67 Тарелка Музея мусульманского искусства в Каире. M.Mustafa. Islamische Keramik. Kairo, 1956, Abb.68.
- 68 W.B.Honey. The ceramic Art of China and other countries of the Far East. London, 1954, p. 120.
- 69 ГЭ, инв. № ЛК-1745.
- 70 См., например, бронзовый кувшин, ГЭ, инв. № ИР-1434.
- 71 Влияние иранского металла XII-XIII вв. прослеживается в китайском фарфоре конца XIV - начала XV вв. Примером таких изделий может служить китайский кувшин из Британского музея, по форме напоминающий гератские кувшины XII-XIII вв. См. The British Museum Quarterly, vol.XXIX, 1965, pl.XXXII.

С.Х.Асадуллаева

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИРАНСКИХ МАСТЕРОВ В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМ.Р.МУСТАФАЕВА

В коллекции Государственного музея искусств им. Р.Мустафаева насчитывается около 350 произведений иранского искусства XV-XIX вв.: орнаментальные и сюжетные ковры, миниатюры, лаковые изделия, медная гравированная посуда, изделия

из дерева с инкрустацией и др.

Музей с конца 1920-х годов занимается собиранием и хранением образцов декоративно-прикладного искусства Ирана. За это время коллекция пополнилась разнообразными экспонатами, приобретенными в Баку и районах республики. Кроме того, предметы иранского искусства поступали из государственных музейных фондов и центральных музеев Москвы и Ленинграда.

Музей имеет постоянную экспозицию Восточного искусства, где широко и разносторонне представлено искусство иранских мастеров. Научные сотрудники отдела азербайджанского и восточного искусства изучают и популяризируют искусство Ирана, выступают периодически в печати и по радио с сообщениями об отдельных видах прикладного искусства Ирана, читают в районах республики лекции с показом цветных диапозитивов.

В собрании музея наибольшее внимание привлекает уникальная коллекция иранской керамики XV-XIX вв. (вазы, чаши, блюда, тарелки, облицовочные кирпичи, изразцы и т.д.).

В XV в. в Иране наряду с другими ремеслами видное место занимало керамическое производство. Оно процветало, в особенности, в центральных городах страны - Кашане, Рее, Султанабаде. В парадной столовой керамике этого времени преобладают росписи синим и черным цветом и широко применяется бирюзовая полива. Многие блюда и чаши были изготовлены в подражание модной китайской посуде.

В нашей коллекции керамики имеются 3 прекрасные декоративные блюда, относящиеся к XV в.:

1. Блюдо круглое с синей росписью (кобальтом) с изображением двух птиц в окружении растительного орнамента с явным влиянием китайского искусства (Табл. I).

2. К этому же типу принадлежит другое блюдо с зубчатым краем. Декор его состоит из синего растительного орнамента, на фоне которого выделяются три феникса (Табл. II).

3. Третье блюдо также с синей росписью в центре имеет изображение цветка, борт заполнен геометрическим орнаментом (Табл. III).

Эти блюда экспонировались на Всесоюзной выставке "Ис-

кусство эпохи Тимуридов" в Самарканде в сентябре 1969 г.

Иранское керамическое производство в XVI-XVII вв. было сосредоточено в Исфахане, Кермане, Йезде, Кашане. В собрании музея имеются разнообразные по форме изделия указанных центров. Взор невольно останавливается на покрытых глазурью предметах, украшенных росписью. Фигурки людей, животных и птиц очень органично вписываются в изысканные ритмы орнаментальных композиций. В какой бы технике ни выполнялись произведения иранской керамики, они всегда поражают удивительным совершенством форм.

Город Исфахан славился производством различных изделий, расписанных люстром по белому и синему фону. Эта роспись, исполненная золотистым с металлическим отблеском люстром различных цветов, мягко сочетается с оловянной глазурью цвета слоновой кости. Декоративные мотивы на люстровой керамике богаты и разнообразны. На наших образцах можно увидеть стилизованные растительные мотивы.

Прекрасным образцом люстровой керамики в коллекции музея является тарелка XVII в., расписанная традиционным коричневато-оливковым люстром. На белом фоне в центре изображен куст с цветком, напоминающим ирис с симметрично расположенными с обеих сторон узкими листьями в обрамлении венка.

Среди керамических изделий Ирана есть немало интересных предметов города Йезда. Керамика Йезда отличается от изделий других центров почти черной росписью под прозрачной глазурью. Привлекает внимание тарелка XVII в. с черной росписью, подражающей китайской. На дне в круг вмонтирован пейзаж с дорожкой и мостиком. Борт тарелки заполнен стилизованным растительным орнаментом с четырьмя овальными цветочками.

В собрании имеются разнообразные по форме и орнаменту керамические изделия XVIII-XIX вв. Сохраняя старые формы они отличаются от изделий предшествующего периода тяжеловесностью, грубостью черепка и большой схематичностью растительного орнамента.

Блюдце XVIII в., покрытое белой глазурью и синей росписью, на оборотной стороне имеет марку - 1232 г.х. и имя мастера Мохамеда Али. В центре блюда изображены цветы и

растения, по краям оно украшено изображениями птицы и растения.

Среди керамических изделий немало и поливных изразцов XIX в. с рельефными изображениями. В узоре изразцов встречаются как отдельные изображения птиц, зверей и людей, так и сцены охоты, картины придворной жизни, любовные сцены и т.д.

Разнообразные по форме и рисунку изразцы в собрании музея поражают своими чудесными сверкающими красками. Интересен по композиции и цветовому решению изразец с рельефным изображением на синем фоне сцены встречи в саду девушки и юноши в сопровождении слуг.

Значительное место в коллекции занимают изделия из металла (бронза, медь, железо, сталь): оружие, фигуры птиц и животных и предметы обихода (секиры, налокотники, кинжалы, вазы, подносы, подсвечники и др.) относящиеся к XIX и началу XX вв. Имеются и отдельные образцы ХУП-ХУШ вв. Для отделки этих предметов применялась гравировка, чеканка, золотая насечка, ажурный орнамент, эмаль.

В Иране было широко развито производство бронзовых художественных изделий. Разнообразные по форме и назначению они выполнялись в технике литья и чеканки с последующей гравировкой и инкрустацией. Главное место в декорировке занимает надпись.

Бронзовые подсвечники из нашего собрания украшены гравированными надписями на фоне растительных мотивов. Обращает на себя внимание подсвечник, состоящий из двух частей, исполненных в разное время: нижняя девятигранная подставка выполнена в XII в., а верхняя часть цилиндрической формы — в ХУП в. На нижней части в медальонах выгравированы с насечкой золотом и серебром изображения людей. Между медальонами гравированный орнамент в виде виноградных лоз, украшенный также золотой и серебряной насечкой. Середина верхней части, разделенной на шесть частей, украшена изображением животных и растительным орнаментом. На горлышке имеется персидская надпись и орнамент. Рисунок отличается мастерством и тонкостью исполнения.

Интересен железный гюлабдан (кувшинчик для розовой воды) ХУШ в. (Табл. IY). Корпус, горлышко и носик украшены

золотой насечкой. Рисунок в виде растительного и геометрического орнамента. На кувшине имеется надпись: "Эль Султан Насреддин шах".

О высоком мастерстве иранских мастеров в обработке металла свидетельствует и оружие. Особого внимания заслуживает кинжал XIX в., украшенный золотой насечкой в виде геометрического орнамента, расположенного в четыре ряда. Рукоятка покрыта цветной эмалью, составляющей по узору неразрывное целое с ножами.

Оригинален четырехугольный поднос XIX в. работы исфаханского мастера. В центре его — портрет шаха Аббаса Сефевиды, по бокам — портреты сасанидских царей Ардашира и Йездигерда. Все это обрамлено персидскими стихами. Тыльная сторона украшена сплошным рельефным орнаментом. На подносе имеется надпись: "работа Абдул Муталлиб Исфакхани".

Медная декоративная ваза XIX в. украшена гравировкой и чеканкой (Табл. У). На тулове в медальонах сцены из эпических произведений. По краям и по плечу — аналогичные сцены с различными животными в фигурных медальонах. Промежутки заполнены стилизованным растительным орнаментом. Шейка вазы украшена куфической надписью.

В коллекции имеется немало интересных шлемов начала XIX в. Примером может служить оригинальный шлем полусферической формы с рогами, наносником, с двумя трубочками для султанов. Шлем увенчан скульптурой рогатого человека. На передней части корпуса рельефное изображение головы льва. Голова и рога украшены геометрическим орнаментом (с золотой насечкой). Внизу шлем окаймлен куфическими надписями (Табл. VI).

Обращают на себя внимание и образцы художественной резьбы по камню, кости и дереву. Образцы резьбы по камню из нашего собрания состоят из различных предметов — графины, бокалы, кувшинчики, чаши, самовар, супник и другие предметы из жировика (гравировкой (Табл. УП). Декор на изделиях из жировика черного тона состоит в основном из резных поясков в виде растительных и геометрических орнаментов, арабских надписей, птиц, животных (льва, зайчика), фигур людей. На некоторых предметах встречаются целые сюжетные композиции. Все эти произведения исполнены искусными

мастерами Ирана в начале XIX в.

В музее хранится несколько предметов из дерева с резным и гравированным орнаментом. Тонкостью резьбы отличается восьмигранный столик из красного дерева. Вся его поверхность покрыта резным стилизованным орнаментом, а ножки образуют арки стрельчатой формы (Табл. УШ).

Привлекают внимание и изделия из кости, в частности, рукоятка от меча из моржовой кости, украшенная резным орнаментом с изображением Насреддин-шаха. По верхнему и нижнему краю ее выгравированы стихи (Табл. IX).

Иногда слоновая кость используется мастерами как материал для инкрустации. Деревянный ларец, шкатулка, кресло, футляр для зеркала, музыкальный инструмент "кяманча" и др. инкрустированные костью изделия выполнены безымянными иранскими мастерами XIX в.

Шкатулка деревянная неизвестного иранского мастера XIX в. инкрустирована слоновой костью и разными породами дерева. Крышка и четыре стороны шкатулки украшены рельефообразными серебряными изображениями, напоминающими древнеперсидские мотивы (Табл. X).

В коллекции есть также два дервишских кешкюля (чаша для подаваний) XIX в. из пальмового плода, украшенные тонким резным орнаментом. Поверхность одного из кешкюлей покрыта резными изображениями растений, птиц и персидскими надписями. На дне с наружной стороны в медальоне дата — 1280 г.х. (Табл. XI).

Особо следует остановиться на иранских коврах ХУШ—XIX вв. Рисунок и колорит их изящен и разнообразен. Большое развитие получили растительные мотивы. В мастерских создавались особого типа небольшие шелковые ковры с низким ворсом и стилизованным растительным узором мягких блеклых тонов. Такого типа маленький шелковый ковер ХУШ в. имеется в собрании нашего музея. Среднее поле коврика, по белому фону ограниченное аркой, украшено вазой с ветками различных пестрых цветов. Кайма украшена стилизованными цветами и листьями.

Рисунок Фераганского ковра ХУШ в. (Фераган — местность в центральном Иране) состоит из своеобразного рас-

тительного узора. Центральное синее поле сплошь покрыто стилизованными геометрическими и растительными узорами и фигурными медальонами. Ковер отличается прекрасной техникой исполнения, тонкостью шерсти, мягкостью тонов.

Замечателен своей расцветкой Кашанский вазовый ковер XIX в. Среднее поле ковра увенчано декоративной аркой, заполненной изображением стилизованной вазы с цветами и птиц. По краям ковра в медальонах стихи.

Исфаханский ковер XIX в. по тонкости рисунка и мягкости колорита является прекрасным образцом ковроткачества. Ковер украшен стилизованным растительным и животным орнаментом. В центре — большая трапеция с помещенным внутри медальоном. Остальное пространство заполнено веточками цветов.

Интересны сюжетные ковры ручной работы конца XIX в. с изображением царей и пяти дервишей с присущими им атрибутами: кешкулем, табарзином и четками. В медальоны арабской вязью вписаны их имена: Шах Нематулла, Шамси Табризи, Султан Баязид, Муштаг Али-шах и Нурали-шах.

На коричневатокрасном фоне второго ковра изображен дворец фараона. Фараон сидит на троне в центре, а по краям ковра двенадцать портретов шахов в фигурных медальонах: Ардашир, Лездекерд, Эмир Теймур, Аббас Мирза Наиб Селтанет, шах Тахмасб I, Великий Шах Аббас, Шах Тахмасп, шах Аббас II, Шах Исмаил Хатаи, Шах Сулейман, Надир-шах и шах Султан Хусейн.

В коллекции музея есть прекрасные вышивки, исполненные на сукне. Среди них особо выделяется насидельник (зин-пуш) закругленной формы из черного сукна, вышитый цветными шелковыми нитками тамбурным швом. Орнамент растительный, состоящий из букетов пестрых крупных цветов. По широкой кайме проходит стилизованный растительный орнамент. На вышивке имеется имя мастера и дата "дмэли уста Исма ыл Рэштли I293 пиъри" — работа уста Исмаила Рештли. — I293 г.х.

Влияние художественных традиций миниатюры особенно заметно в искусстве иранских лаков XVIII-XIX вв. Пеналы, шка-тулки, переплеты книг, карты, сделанные из папье-маше и украшенные росписью, живо напоминают миниатюру как тонкостью рисунка и сюжетами, так и композицией.

Восхищают мастерски исполненные пеналы с изображениями царя Дария и Александра Македонского, Насреддин-шаха в окружении придворных, персонажей из поэмы "Юсуф и Зулейха", сцен из произведений Фирдауси, свадебных обрядов и др. Не уступают им и лаковые переплеты из папье-маше с изображением сцен из дворцовой жизни, жанровых сцен, любовных и др. В музее хранятся рукописи, иллюстрированные миниатюрами ХУШ-ХІХ вв., а также миниатюры на отдельных листах, так называемые "станковые", дающие представление об изысканной миниатюрной живописи прошлых столетий.

Традиции былого мастерства сохранились даже в поздней миниатюре. Миниатюры на отдельных листах из нашего собрания отличаются разнообразием тематики. На миниатюрах мы видим сцены из жизни придворных, сцены приемов во дворце, сцены любви, пиршеств, состязаний и охоты. Заслуживает особого внимания миниатюра ХІХ в. в раме инкрустированной слоновой костью. Справа на ковре сидит богато одетая молодая женщина. Остальные присутствующие развлекают ее игрой на восточных инструментах. На миниатюре имеется надпись: "Мухаммаду Али-заде 1321 г.х."

Весьма интересна композиция многофигурной сцены неизвестного миниатюриста ХІХ в.: в саду перед беседкой изображена на ковре группа женщин, наслаждающихся пиршеством, весельем и музыкой. Некоторые миниатюры носят портретный характер, например, такие, как юноша с сазом на коленях, юноша с золотой чашей в руках, молодая женщина с птицей в руке и др.

Все они отличаются декоративностью композиции, нежностью колорита, выразительностью в изображении людей, животных, птиц и растений.

В коллекции музея имеются несколько миниатюр, исполненных на слоновой кости. На одной миниатюре изображен интерьер дома и фигуры женщин и мужчин, готовящихся к пиршеству. На другой — молодой принц на троне.

Привлекают внимание иллюстрации неизвестных персидских миниатюристов ХІХ в. к поэме Низами Гянджеви "Искандар-наме" и иллюстрации к "Калила и Димна". В числе персидских рукописей, принадлежащих музею, имеется рукопись "Юсуф и Зулейха" датированная ХУШ в. с 36 миниатюрами неизвестного ху-

дожника. И в самом почерке, и в расположении строк, а также в тщательно и искусно выполненных иллюстрациях чувствуется высокое мастерство, вкус, большая профессиональная традиция.

Своеобразно продолжает традиции классической иранской миниатюры современный тегеранский художник Али Керими. В музее имеются две миниатюры этого замечательного мастера, подаренные в 1944 г. музеем самим автором во время приезда в Баку. Одна из миниатюр, выполненная на слоновой кости, ярко передает лирическую сцену. Другая миниатюра иллюстрирует персидские стихи.

Коллекция иранского искусства в музее представляет интерес не только для художников и искусствоведов, но и для всех любителей искусства.

И.А.Бабаев

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОСВЯЗЯХ КАВКАЗСКОЙ АЛБАНИИ
С САСАНИДСКИМ ИРАНОМ (ПО МАТЕРИАЛАМ ГЛИПТИКИ
И НУМИЗМАТИКИ)

Географическое положение Закавказья, в том числе территории современного Азербайджана, создало благоприятные условия для культурных и экономических связей с центрами древневосточных культур. Истоки этих связей уходят в энеолитическую эпоху. В дальнейшем эти связи расширяются и принимают более интенсивный характер. В ахеменидскую эпоху территория будущей Кавказской Албании, по всей вероятности вошла в состав Ахеменидской империи, что засвидетельствовано и Геродотом ^I.

После падения Ахеменидской империи на территории современного Советского Азербайджана возникает самостоятельное Албанское государство. Судя по археологическим материалам население Албании никогда не прекращало связи с населением Ирана, хотя эти связи временами в силу изменений обще-

го хода исторических событий ослабевали или усиливались. Особенно усилились они в эпоху Сасанидов, что обусловлено, прежде всего, политической обстановкой того времени.

До середины III в. н.э. Албания находилась в сфере влияния Рима. Сасаниды, захватив власть в Иране, ведут активную борьбу за расширение своих владений.

В ходе борьбы с Римом в 260 г. в битве при Эдессе сасанидский шаханшах Шапур I взял в плен римского императора Валериана. После этой победы Шапур I посылал письма многим народам, в том числе арабам.

Римский автор Юлий Капитолий пишет о том, что многие народы, в том числе и албаны, не приняли письма Шапура I и обратились к римлянам, обещая им помощь и поддержку в деле освобождения Валериана. Тем не менее после этого события влияние Рима в Закавказье ослабло и потом прекратилось и многие народы, в том числе албаны, бывшие до того в сфере влияния Рима, вероятно, вынуждены были принять верховенство сасанидского Ирана. По-видимому, так следует толковать надпись Шапура I, высеченную на "Кабаи-Зардушт" в Накши Рустаме, где говорится, что Шапур считает подчиненными себе все народы Закавказья².

Сасанидские шаханшахи захвату стран Закавказья, особенно Албании, придавали большое значение, т.к. эти страны имели и стратегическое значение. В те времена северные народы часто проходя через Албанию наносили ущерб владениям сасанидского Ирана. Поэтому укреплению северных границ Сасаниды уделяли большое внимание.

С этой целью на территории Албании в V-VI вв. строился ряд оборонительных сооружений, к которым относятся Бармакское, Гилгилчайские, Дербентские и др. укрепления. Наряду с этим Сасаниды вмешивались во внутренние дела государств Закавказья, старались ставить своих ставленников во главе этих государств, сеяли раздор между народами Закавказья и стремились распространить зороастрийскую религию.

Эта историческая обстановка способствовала расширению культурных и экономических связей Албании с сасанидским Ираном, о чем свидетельствуют находки на территории Албании многочисленных привозных иранских изделий, так например, предметов тереветики и, особенно, глиптики и нумизматики.

Археологические исследования позволяют установить, что в III–IV вв. иранский импорт в Албании сравнительно невелик. К нему относится еще неопубликованная великолепная серебряная с золотой инкрустацией чаша, найденная в Шемахе³ и весьма ограниченное количество памятников нумизматики и глиптики.

Раннесасанидские монеты в Азербайджане пока встречаются сравнительно редко; известны единичные находки и только один большой клад, случайно найденный в 1964 г. у городища Кабалы⁴.

Клад состоял в основном из драхм сасанидского царя Варахрана II (274–291 гг.), но в его составе были также единичные экземпляры драхм парфянского царя Готарса (41–51 гг.) и римские динарии Оттона (69 г.), Веспасиана (69–79 гг.), Траяна (98–117 гг.) и Адриана (117–138 гг.)⁵. Часть этого клада разошлась по рукам. Удалось собрать более 150 драхм Варахрана, хранящихся ныне в Музее истории Азербайджана. В последующие годы выяснилось, что первоначально среди собранных монет было более двухсот драхм Варахрана II и золотой слиток, возможно являющийся фрагментом массивного золотого украшения.

Судя по нумизматическим материалам приток сасанидских монет постепенно усиливался. В V – начале VI вв. эти монеты наводнили рынки Албании. К этому периоду относятся многочисленные монетные клады, найденные на территории Азербайджана. Неполный перечень этих находок дан Е.А. Пахомовым в его выпусках "Клады монет". Персидские марзпаны, сидевшие в Албании, также чеканили монеты⁶.

Связи Албании с Ираном хорошо прослеживаются также и в глиптике, памятники которой встречаются на всей территории исторической Албании.

Изучение этих миниатюрных и очень интересных памятников древности позволяет установить, что привоз их в Албанию начался в III в., но в этот период их, как и монет, было немного. Их привоз усиливался постепенно и особенно возрос с IV в.

Все они, являясь интальями, в основном выполняли функцию печатей, на что указывает и их форма. Найденные в Азербайджане привозные сасанидские предметы глиптики изготовлены из цветных камней, пасты, стекла и металла. Они имеют такие

же формы, как все сасанидские геммы, хранящиеся во многих музеях мира. Преобладают печати, имеющие форму усеченного сфероида или "ложного перстня". Все печати этих форм снабжены отверстием для продевания шнура. Боковые части многих из них орнаментированы резными линиями или симметрично расположенными выпуклостями.

При изучении сасанидских памятников глиптики, найденных на территории Азербайджана, выясняется, что количество композиций на них весьма ограниченное, хотя на первый взгляд они кажутся многочисленными. Следует отметить общность этой черты для всех памятников глиптики сасанидского Ирана, на что справедливо указал В.Г.Луконин⁷.

На сасанидских резных камнях из Азербайджана имеются изображения человека, композиции, связанные с религиозным культом, фантастические существа, животные, птицы, скорпионы, растения, небесные тела, разные знаки, монограммы и др.

Подавляющее большинство этих композиций имеет символическое значение, что побудило ряд исследователей рассматривать их, как иллюстрации к "Авесте" — священной книге зороастрийцев⁸. Тут следует отметить, что произведения глиптики с древнейших времен до позднего средневековья тесно были связаны с религией, что вполне закономерно и связано с назначением самих предметов глиптики. Ведь эти предметы часто выполняли роль оберегов и амулетов, а лица, использовавшие их как личные печати, ставили таким образом, свое имущество под покровительство божественных сил.

Из всех найденных на территории Азербайджана сасанидских резных камней лишь три снабжены надписями. Из них особый интерес представляет ложный перстень, найденный близ города Шемахи. На печати дано погрудное изображение мужчины с пехлевийской надписью наверху в поле. Надпись сохранилась хорошо и читается: "Варахрандат" (прочитана В.Г.Лукониным). Вероятно, на печати изображен сасанидский чиновник по имени Варахрандат. От официальных портретов сасанидского Ирана портрет на нашей гемме отличается только отсутствием кулаха. Остальные иконографические детали (серьга с шаровидной бусиной, ожерелье, одежда) полностью совпадают. На основании палеографии надписи, а также сти-

ля передачи рисунка (грудь и плечи переданы с четырьмя округлыми углублениями), печать датируется IV-V вв.

Две другие печати с надписями найдены в Мингечауре. На них изображены лежащие бараны с округло изогнутыми рогами; надписи сокращены. Обе печати на основании комплексов погребений, в которых они были найдены, датируются V-VI вв.

На печатях часто встречаются сюжеты, связанные с культом: изображения жрецов с цветком, шестилучевой звездой, или молящихся перед жертвенником, а иногда жертвенники с горящим на них огнем или без него. Как известно, подобные сюжеты для сасанидской глиптики обычны, и печати с такими сюжетами были широко распространены во всех странах, куда проникли произведения глиптики сасанидского Ирана. Все эти композиции связаны с культом Ахурмазды, с культом огня, ибо согласно "Авесте" огонь считался сыном Ахурмазды и приверженцы зороастризма очень почитали его. На резных камнях Ирана сасанидской эпохи Ахурмазда изображался иногда в пламени жертвенника⁹. Об этом почитании огня персами свидетельствует и Геродот¹⁰. Известно также, что каждый сасанидский шаханшах сооружал своего аташдана и приносил ему жертву. Обычно на реверсе всех сасанидских монет имеется изображение такого аташдана¹¹.

В связи с этим большой интерес представляют найденные в Азербайджане геммы с одним знаком или вернее различными вариантами одного и того же знака. Это изображение представляет собой лунный серп на вертикальном основании: основание передано одной линией с петлевидным изгибом на обоих его концах, которые, вероятно, являются схематично переданными лунными серпами. Изменения и вариации бывают незначительны, а центральная часть изображения-стержень с полумесяцем на вершине почти всегда сохраняется. Интерпретация этого сюжета уже неоднократно привлекала внимание исследователей. Здесь достаточно сослаться на таблицу, составленную В.Г.Луконым на основании многочисленных изданий подобных гемм¹². Из нее следует, что геммы с подобными изображениями, снабженные надписями, принадлежали магам или судьям. Хорошо известно, что судопроизводство в сасанидский период находилось в основном в руках жрецов.

Известно также, что полумесяц венчал наверхи особю почитаемого Сасанидами храма Ахурмазды в Ганзаке-Шиз¹³.

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что это изображение так или иначе связано с религиозным культом зороастрийцев и, следовательно, геммы с подобными изображениями, по всей вероятности, принадлежали представителям этой религии, что уже отмечено Г.А.Пугаченковой¹⁴ и В.Г.Луконым¹⁵. Разумеется подобными геммами могли пользоваться и простые приверженцы зороастризма.

Довольно частые находки гемм с подобными сюжетами на территории Албании, по-видимому, связаны со стремлением сасанидского Ирана насадить зороастрийскую религию среди местного населения. Это стремление усилилось особенно в середине V в. В это время сасанидский шаханшах Ездегерд II отправляет на Кавказ, в том числе в Албанию, большую группу магов. Об этом событии армянский историк V — начала VI в. Лазарь Парбский пишет, что приехав на место "отряды магов спешно заставляли нести огонь в храмы святыни господней и в других замечательных и красивых местах строить атрушаны". Таким образом христианские церкви были превращены в храмы огня, и наряду с этим сооружались новые храмы огня¹⁶.

На сасанидских резных камнях представлены сцены инвеституры, фантастические существа (пегас, грифон, крылатый бык), животные (зебу, олень, баран, собака, лев и др.), птицы (орел, петух, голубь), сцена терзания оленя орлом, растения, скорпионы и др. По всей вероятности, многие из этих изображений связаны с астральными культами, материальным благополучием и другими суевериями. Подтверждением этому может служить "Авеста". Трудно найти также живое существо, которое "Авеста" не связала бы с каким-нибудь верованием. — Почти все живые существа и многие растения — от змеи, скорпиона, рыбы вплоть до птиц — орла, петуха, голубя, включая сюда многих животных, — упоминаются в "Авесте".

Внимательное изучение сасанидских резных камней Азербайджана позволяет установить, что качество их резьбы постепенно ухудшается, и в конце сасанидской эпохи изображения становятся схематичными. На поздних камнях пре-

обладает так называемая штриховая резьба. Интересно, что эта особенность прослеживается на всех памятниках искусства Ирана сасанидской эпохи. Это явление в иранском искусстве связывают с развитием сасанидского государства. Начиная с конца IY в. в искусстве Ирана происходят существенные изменения; в это время уже почти не высекают наскальные рельефы; портреты должностных лиц на монетах, предметах то-ревки и глиптики передаются схематично, меняются их иконографические черты. В.Г.Луконин это явление резонно связывает с тем, что в указанное время вопросы законности династии, вопросы прокламации нового устройства перестали быть актуальными, ибо сасанидская монархия прочно закрепила свое положение и уже не было нужды в прокламативном характере официального портрета ¹⁷.

Надо думать, постепенное ухудшение качества резьбы и схематизация сюжетов сасанидских резных камней, как и некоторых других памятников, обусловлены и другими факторами. Одним из них несомненно является многократное повторение сюжетов, что общественно приводит в искусстве к схематизму.

В сасанидскую эпоху среди населения Албании наряду с привозными из Ирана геммами были распространены подобные местные изделия, изготовленные по привозным иранским оригиналам. Часто они по сюжету и по форме, а иногда даже по стилю, не отличаются от иранских предметов глиптики. Изготовление местных предметов глиптики по иранским образцам подтверждается также нахождением в Азербайджане полуфабрикатов-заготовок для таких изделий. В Азербайджане неоднократно найдены подобные изделия, сломанные при изготовлении.

Влияние искусства сасанидского Ирана на искусство Албании прослеживается повсеместно, что свидетельствует об оживленных связях населения Албании с Ираном.

¹ Геродот. История, кн. III, гл. 97.

² Подробно об этих событиях см. К.В.Тревер. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. М.-Л., 1959, стр. 133 и сл.

³ Этим сообщениям я обязан Д.А.Халилову, любезно по-

казавшему мне указанную чашу.

⁴ А.Раджабли. Клад древних монет. Газета "Вышка", № 84, 8 апреля 1864 г.

⁵ Там же.

⁶ Е.А.Пахомов. Монеты Азербайджана, вып. I. Баку, 1959, стр. 12-15.

⁷ А.Я.Борисов, В.Г.Луконин. Сасанидские геммы. Л., 1963, стр. 31; В.Г.Луконин. Культура сасанидского Ирана. М., 1969, стр. 24 и сл.

⁸ Р.Аскерман. Sasanian Seals. SPA, vol.I; см. также К.В.Тревер. Отражение в искусстве дуалистической концепции зороастризма. ТОВЭ, I, Л., 1939, стр. 243-253; А.Я.Борисов, В.Г.Луконин, ук. соч., стр. 34-45 и др.

⁹ E.Herzfeld. Paikuli Monument and inscription of the early History of the Sasanian Empire, t.I, Berlin, 1924, p.82.

¹⁰ Геродот, ук. соч., кн. I, гл. 131.

¹¹ К.В.Тревер. Художественное значение сасанидских монет. ТОВЭ, I, 1939, стр. 266-268.

¹² А.Я.Борисов, В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 39-41.

¹³ В.В.Бартольд. К вопросу о полумесяце, как символе ислама. Изв. Рос. АН, № 6, II, 1918, стр. 475-477.

¹⁴ Г.А.Пугаченкова. Геммы из Мерва. ИАН ТССР, № 3, 1957, стр. 69; ее же. Материалы по восточной глиптике. ТСАГУ, вып. CXI, Ташкент, 1957, стр. 148; ее же. Мервские геммы-инталы. ТЮТАКЭ, т. 12, 1963, стр. 208.

¹⁵ В.Г.Луконин. Иран в эпоху первых сасанидов, Л., 1961, стр. 54; А.Я.Борисов, В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 42.

¹⁶ Подробно об этих событиях см. К.В.Тревер. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании, стр. 203-206.

¹⁷ А.Я.Борисов, В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 16.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
РАСПИСНОЙ КЕРАМИКИ ЗАКАВКАЗЬЯ (СЕРЕДИНЫ И
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ II ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э.) И
ТЕПЕ-СИМЛКА (НАЧАЛО I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э.)

Расписная керамика Закавказья и Ирана — памятники культуры и декоративно-прикладного искусства времени развитой и поздней бронзы и раннего железа. В этот период прослеживаются тесные взаимоотношения Закавказья со странами древнего Востока, главным образом, с их северо-восточными окраинами. Об известной близости Закавказья и Переднего Востока свидетельствуют и глиняные расписные сосуды¹.

Найдена такая керамика на большой территории, в очень многих пунктах Закавказья (Триалети, Кировокан, Зурнабад, Апаран, Тазакенд, Элар, Нор-Баязет, Кюль-тепе (Азербайджан), Азнабурт и другие места²).

Сосуды изготовлялись на ручном гончарном круге с применением довольно сложной технологии (разные типы глиняного теста, разнообразный обжиг и т.д.).

Эта обширная группа закавказской керамики имеет своеобразный художественный облик. Крупные и небольшие кувшины, чаши, сосуды типа чайников с длинными носиками, кубки, несмотря на некоторые местные различия в мотивах росписей, выполнены с соблюдением одних и тех же, в основе своей неизменных, композиционных, линейных и цветовых решений.

По плечикам и горловине многих сосудов мягко ниспадают каскады извилистых линий, заключенных в полосы и треугольники, концы которых иногда завершает маленький овал (как бы капля излилась из густо заполненных влагой резервуаров)³.

Таковыми же сочными контурами очерченные выплывают на плечиках целые вереницы и маленькие стада грузных коротконогих птиц. Они — схема, символ пернатых, живущих на воде, олицетворяющих эту стихию и мастерски созданный лишь характерными плавными силуэтами совершенно едиными по ритму с окружающим и заполняющим их орнаментом.

Приглушен и глубок по тону красно-рыжий охристый фон, оттененный черно-бурой сеткой декора ⁴ .

Иногда солярный знак — свастика между углами ⁵ — еще более ясно определяет символичность, обобщающий смысл композиций, которые воспевают животворящее и наиболее желанное — воду.

Одновременно существовал еще один (несколько более ранний) вариант росписей, постепенно вытеснивший первый и доживший до конца II тысячелетия до н.э. В них — аналогичная система компоновки элементов — полосой вокруг верхней половины изделий. Однако их линейный, а следовательно, и ритмический строй иной. Таков, например, облик ряда кувшинов из Триалети ⁶ .

И в этих композициях на сосудах для жидкостей все говорит о воде, о преклонении перед ней, о ее обожествлении. Основным орнаментальным мотивом также является главный символ воды — волнистая линия. И густо заштрихованные треугольники свободно и гармонично льются по плечикам.

В то же время графический строй композиций своеобразен: на многих кувшинах крупным декоративным элементом и резервам противопоставлены мелкие, зачастую более жесткого рисунка ⁷ .

Созданы художественные решения, которые основаны на иной выразительности — одна группа орнаментов резко оттеняет другую; меньшие по размеру и суховатые как бы ограждают, закрепляют те, которые по-прежнему прорисованы крупно и сочно ⁸ .

Этот строй декорации горшков Закавказья второй половины и, особенно, конца II тысячелетия до н.э. близок к художественным решениям на "чайниках" Ирана начала I тысячелетия до н.э.

Появляются на керамике этой группы и новые символы — сплошь закрашенные круги, розетки в круге и так называемая бегущая спираль, которые постоянно включаются в такие же парадные по общему характеру и такие же символические по смыслу гравированные композиции на закавказских бронзовых поясах II и начала I тысячелетий до н.э. ⁹

Графическое начало второй системы росписей особенно подчеркнуто тем, что ангоб на сосудах не красный, а белова-

то-желтый, и служит лишь очень сдержанным фоном для интенсивно выступающей на нем коричневато-черной декорации.

Близость форм керамики Закавказья и Ирана (глубоких округлых чаш, сосудов типа горшков с высокими и низкими горлышками, сосудов типа "чайник") и системы, сюжетов ее декора ¹⁰ свидетельствует об общности их культур, а также о тесных культурных связях Закавказья с северо-восточными районами древне-восточного мира.

Бытование в обществе Закавказья и Ирана магических представлений, восходящих к предшествующим историческим эпохам (например, к периодам медного века и ранней бронзы, культуре Сузы I, Тепе Хиссара, Персеполя – в Иране (IY тысячелетие до н.э.), Шенгавита, Кюль-тапы и Шреш-Блура в Закавказье (III тысячелетие до н.э.) и сам характер орнаментики определяют культовое назначение этой керамики.

Последнее можно утверждать в связи с разнообразием четко читаемых орнаментально-смысловых изображений как на сосудах Закавказья – из Кизил-Ванка (Шахтахты, Азербайджан), Тазакенда, Нор-Баязета, Элара (Армения), Триалети (Грузия), так и из Тепе-Сиалка (начало I тысячелетия до н.э.) и Тепе Гийяна (II тысячелетие до н.э.) в Иране. Это розетки с разным количеством лучей, фигуры в виде прямого и косоугольного креста, ромбы и фигуры из двух треугольников, соединенных вершинами – солярные знаки. Такие мотивы, как заштрихованные треугольники и волнистые линии, очевидно, как и в Закавказье – символы, связанные с горами, водой, многократно повторяются и на сосудах Ирана.

О том же говорят фигуры быков, лошадей, козлов, львов, оленей, водоплавающих птиц, многие из которых – фаллические ¹¹, даны в сочетании с солярными или иными знаками и являются изображениями зверей, которых повсеместно на древнем Востоке обожествляли.

В то же время, в результате разной трактовки декорации сосудов Закавказья и Ирана создаются совершенно различные образно-художественные решения.

Даже у горшка, найденного в Восточном Закавказье у селения Шахтахты Нахичеванской АССР и по мотивам росписи стоящего наиболее близко к иранским, это отличие проявляется достаточно ярко. Изображения грузных птиц, похожих на

гусей, козлов, быка и нападающих на них хищных птиц и зверей, скомпонованы тремя четкими поясами, как и на других сосудах Закавказья, вокруг верхней части кувшина ¹².

Внутри каждой полосы свой сюжет, вполне конкретный, но более или менее драматичный и, в зависимости от этого, по-разному линейно трактованный. Вереницы коротконогих птиц, как бы идущих вдоль кромки воды, выполнены легкими, плавными силуэтами. Тела же нападающих на козлов хищных пернатых прорисованы угловатыми жесткими формами. Создан четкий и контрастный графический ритм, который в то же время очень верно передает образное начало каждого животного. Последнее подчеркнуто, кроме того, и цветовым пятном — красным или черным. В результате, роспись (в соответствии с ее магическим сюжетом) полна напряженности и движения.

Если же обратиться к ряду характерных иранских сосудов, открытых в 30-е годы в Сисалке В, возникает иной художественный образ.

На первом плане здесь орнаментально-смысловая декорация ¹³, густым ковровым рисунком заполняющая большие участки поверхности и образующая сгущенные цветовые пятна. Силуэты животных, вписанные на оставшиеся свободными по бокам светлые площади фона ¹⁴, все без исключения вторят мягко изогнутым контурам самих сосудов, их ручек и носиков. Таким образом фигуры быков и козлов, выделенные как главные, персонифицированные элементы своеобразных микрокосмов этих композиций, очень пластично подчеркивают выразительную конструкцию кувшинов.

Изредка в роспись (и Закавказья и Ирана) включены также фигуры людей, принимающих участие в некоем магическом действии, подчинении сил природы ¹⁵. Но даже на тех многочисленных образцах сосудов, где имеются одни лишь геометрические формы ¹⁶, сами они, их определенное соотношение друг с другом ясно показывают, что в них заключен магический смысл только переданный отвлеченным изобразительным языком.

Вероятно, как уже упоминалось, постоянно повторяющиеся ряды соединенных треугольников, шахматный орнамент, заштрихованные волнообразные линии вокруг горла и вписанные в квадраты крестообразные лучистые знаки ¹⁷ передают образ

гор, рек, воды, а также солнца — одного из главных объектов поклонения той эпохи.

Очень гармонично распределенные на изогнутой поверхности сосудов все эти мотивы, плотно, почти сплошь охватывая сферическое тулово, как бы превращают его тоже в компонент мироздания, земную твердь, несущую на себе остальные элементы.

В результате параллельного рассмотрения и стилистического анализа близких по времени росписей закавказских и иранских сосудов можно сделать определенные выводы.

Несмотря на сходство социально-экономических и религиозно-культовых обрядов, которые вызвали появление этой керамики, она представляет две различные в стилистическом отношении группы произведений декоративно-прикладного искусства.

В цветовых решениях в Закавказье и Иране имеется единство. На основе одних и тех же минеральных красителей (главным образом, охра разных оттенков) создана теплая красно-буро-желтая гамма с преобладанием у разных групп керамики светло-желтого или красновато-коричневого фона в результате применения обмазки-ангоба. Изображения бывают нанесены коричневато-красными линиями и пятнами-силуэтами.

В то же время общий характер, стиль росписи памятников Закавказья и Ирана и ее компоновка различны. На закавказских сосудах она в целом отличается большей сдержанностью, статичностью в манере прорисовки; обычно располагается поясами, охватывает плечики и верхнюю часть тулова и лишь изредка окружает их горловину. Роспись же иранской керамики изобильна и расположена на всех основных частях: тулове, плечиках, горле, ручке, носике (если последние имеются).

Изображения распределяются на закавказских образцах равномерными рядами по кругу, так что сосуд обычно одинаково выглядит со всех сторон. На значительной же группе рассматриваемых иранских "чайников" из Тепе-Сиалка система компоновки иная¹⁸. В основе лежит прием так называемого геральдического построения, очень характерного для искусства разных эпох и культур Передней Азии. Организующей осью

при этом служит носик, вокруг основания которого группируются полукругом пояса различных орнаментов, а по сторонам, на боках сосудов, фигуры животных, головами почти всегда в сторону носика, и сопровождающие их геометрические мотивы. Носик и ручка, в свою очередь, орнаментированы.

Различный в Закавказье и Иране, но совершенно определенный в каждом случае принцип компоновки связан, очевидно, в первую очередь, с культовым назначением изделий и содержанием, смыслом изображений на них.

На иранских сосудах наблюдается сложный арсенал символов, вероятно, олицетворяющих солнце, луну, главные планеты, и окружающую природу с горами, полями, пастбищами и водными потоками.

Декорация закавказской керамики уводит в тот же мир представлений, но выраженных гораздо лаконичнее. (Такие же изобразительные приемы присущи керамическим росписям Закавказья медного века).

Сосуды из Тепе-Сиялка характеризуются линейно-узорчатой, утонченно-мастерской манерой. Их отличает большая фантазия в нахождении никогда не повторяющихся сочетаний полос и резервов, состоящих из различных декоративно-смысловых элементов. Творческая изощренность сказывается и в том, что при изобилии орнаментов, каждый из них введен как необходимый компонент в строго организованную, сложную систему декорации.

Геометрическим формам противопоставлены по изобразительному приему фигуры животных, которые прорисованы мягко изогнутыми силуэтами. Закрашенные одним тоном фигуры выделены, таким образом, как один из важнейших смысловых компонентов. (Из росписей на закавказских сосудах, в этом плане, наиболее близки к иранским композиции на горшке из Шахтахты и некоторых образцах из Кизил-Ванка в Азербайджане и с территории Армении).

Росписи кувшинов из Закавказья включают меньше орнаментальных мотивов и ряд из них совершенно своеобразен. Таковы многочисленные волнообразные горизонтальные и волнообразные завитки — вероятно, олицетворение струй воды (например, на сосудах из Триалети (Грузия), Апарана и Лчашена (Армения)). На иранских же сосудах этот образ воды

передается изломанной углами линией и штриховкой. Традиции манеры плавной прорисовки в Закавказье местные и восходит к III тысячелетию до н.э., к так называемым "лицевым" сосудам медного века.

Облик всей закавказской керамики более сдержан и менее параден, несмотря на их общее с иранскими культовое назначение. Тем не менее, росписи их обладают большой силой выразительности, которая основана на преобладании лаконичных, ясно читающихся деталей.

Фигуры птиц и животных на закавказских сосудах в каждом случае выполнены в одном линейном ритме с окружающим орнаментом. Благодаря этому приему создается еще большая цельность общего решения.

¹ А.Алекперов. Крашеная керамика Нахичеванского края и Ванское царство. СА, 1937, № 4, стр. 256, 260; Ш.Я.Амиранашвили. История грузинского искусства, т. I. М., 1950, стр. 29-33; Г.К.Имородзе. Раскопки в Алазанской долине. Тбилиси, 1940, стр. 102-103; Б.Б.Пиотровский. Новые данные о древнейших цивилизациях на территории СССР. М., 1955, стр. 9-11.

² Я.И.Гуммель. Крашеная керамика в долине Ганджа-чая. (Погребение № 3). - Известия Азербайджанского филиала АН СССР, 1939, № 5, стр. 37-41, илл. 1-4; Т.С.Хачатрян, С.А.Есаян. Археологические находки в с.Апаран (Арм.ССР). СА, 1958, № 4, рис. 1; К.Х.Кушнарера. Тазакендский могильник в Армении. СА, 1960, № 1, стр. 137-147; Э.В.Хандзян. Сосуды из кургана № 6 в Лчашене. КСИИ, вып. 91, 1962, рис. 24, 25; А.А.Мартirosян. Армения в эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1964, рис. 15-19, табл. II-1, 2, 5; Л.Капетян. Формы и орнаментация расписной керамики Армении, - "Историко-филологический журнал", 1964, № 3, табл. II; В.Г.Алиев. Новые материалы о культуре расписной керамики в Азербайджане. СА, 1967, № 1, рис. 1, 3 1-6.

³ А.А.Мартirosян, ук. соч., табл. 2.

⁴ Б.А.Куфтин. Археологические раскопки в Триалети. Тбилиси, 1941, стр. 70, 85, 100-105, рис. 89; табл. LXXXI-

Л XXXIII, Л XXVI-Л XXX; Б.Б.Пиотровский. Археология Закавказья с древнейших времен до I тысячелетия до н.э. Л., 1949, стр. 45-47, 50.

⁵ Я.И.Гуммель, ук.соч., стр. 38-39, фиг. I, 2, 3; Б.А.Куфтин, ук.соч., табл. LXXXI и LXXXII. Сосуды в экспозиции Государственного Исторического Музея Армении, зал. № I.

⁶ Б.А.Куфтин, ук.соч., табл. LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXX.

⁷ Там же, табл. LXXVI, LXXVII I.

⁸ Там же, табл. LXXVI.

⁹ Б.А.Куфтин, ук.соч., рис. 48 и 49, табл. XXVI-3; Б.Б.Пиотровский, ук.соч., табл. 9; А.А.Мартirosян, ук.соч., рис. 57, 58, 65.

¹⁰ А.А.Захаров. Хеттская керамика из Богазкея и некоторые закавказские параллели, - "Известия Общества изучения Азербайджана", Баку, 1928, № 5, стр. 144-153; А.Алекперов, ук.соч., стр. 260; R.Ghirshman. Fouilles de Sialk près de Kashan, 1933, 1934, 1937, vol.II, Paris, 1939, Pl. XV, LXXXIX.

¹¹ R.Ghirshman, ук.соч., табл. LXXXIII, LXXXI.

¹² А.Алекперов, ук.соч., стр. 255, рис. 3-5.

¹³ R.Ghirshman, ук.соч., табл. X и LXXX.

¹⁴ Там же, табл. LXXXII.

¹⁵ R.Ghirshman, ук.соч., фронтиспис; А.А.Мартirosян, ук.соч., рис. 20 I², 46; ИАК, вып. 29. С.-П., 1909, рис. 48 I/4.

¹⁶ R.Ghirshman, ук.соч., табл. LXXXVI и LXXXVII.

¹⁷ Там же, табл. LXXXIV.

¹⁸ R.Ghirshman, ук.соч., табл. LXXXIV.

ЧЕРТЫ ОБЩНОСТИ И РАЗЛИЧИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБЛИКА ИНТЕРЬЕРОВ ЦЕНТРИЧЕСКИХ ЗДАНИЙ
ХОРАСАНА И МАВЕРАННАХРА XIV-XV вв.

Изучение интерьеров сооружений Хорасана и Мавераннахра XIV-XV вв. обнаруживает их специфику, которая проявляется как в конструктивном, тектоническом строе интерьеров, так и в характере и стиле архитектурного убранства при определенной общности некоторых конструкций и видов декора.

Проводить прямые параллели при анализе сооружений несколько затруднительно, так как памятники не всегда синхронны. Так, например, из зданий первой половины XIV в. в Мавераннахре сохранились лишь единичные, тогда как в Хорасане представлена большая группа их. И, наоборот, в конце XIV - начале XV вв. преобладает группа мавераннахрских сооружений. Поэтому, рассматривая архитектуру Хорасана и Мавераннахра XIV-XV вв., приходится исследовать основные линии развития зодчества этих областей.

В XIV в. в Хорасане и Мавераннахре был распространен тип квадратного в плане центрического интерьера с купольным перекрытием, для которого в обеих провинциях используются одинаковые конструкции - тромпы. Они обуславливают общность композиции внутреннего пространства в целом: первенствующую роль стен в тектонике интерьеров, их подчеркнутый вертикализм и высотность. Однако зодчие обеих областей одинаковую конструктивную основу обыгрывали по-разному архитектурными и декоративными средствами, создавая специфический художественный облик интерьеров.

Основные различия намечаются в системах перехода от восьмигранного тромпового яруса к окружности купола, в членениях стен проемами и тягами и в декоре интерьеров. В обеих областях выявляются определенные, вошедшие в традицию, приемы.

В Хорасане для перехода к окружности купола над ярусом тромпов возводили еще один ряд маленьких арок, образующих шестнадцатигранник. Пять их расположены несколько

ниже замков арок тромпов. Таким образом, нет четкой границы между этими двумя ярусами — восьмигранным и шестнадцатигранным.

Архитектурные членения подчеркивают эту целостность подкупольных конструкций: в углах восьмигранника поднимаются тяги, которые, следуя абрису тромпов и ниш, упираются в пята расположенных над ними верхних арок. Создается как бы новая архитектурная форма всего подкупольного яруса: восемь крупных трехлопастных арок поднимаются от стен до основания купола, в четырех из них, расположенных над углами помещения, вписаны тромпы; между средними лопастями арок расположены одинаковые по очертанию дополнительные арочки. Примером такого архитектурного и конструктивного решения могут служить интерьеры мечетей Джами в Варамине 1325 г., Баба-Абд Аллах в Нанне 1300–1336 гг., Джами в Исфахане 1316 г., мавзолея Сейид Рух-ад-Дин в Йезде, мечетей Джами 1325 г. вблизи Исфахана в Дашти, Кейе, Езира-не, мечети Гунбад в Азадане (Исфахан) 1365 г.^I Внутри тромпы заполнялись крупными декоративными сталактитами; часто внизу куполов прорезались окна.

В Мавераннахре на протяжении XIV в. также применялись тромпы в качестве подкупольных конструкций. Однако система перехода от них к куполу была иной. Ярус тромпов горизонтальными тягами ограничивался снизу и сверху и трактовался как самостоятельный объем. Чтобы создать более плавный переход от этого восьмигранника к окружности купола, использовали выступающие тяги-карнизы, но это все-таки полностью не ликвидировало нависание купола над углами тромпового яруса (Зиаратхана 1335 г. при усыпальнице Кусам-ибн-Аббаса, мавзолей 1360–61 г., Шади-Мульк-ака 1372 г., Туглу-Текин 1376 г. в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде). В конце XIV в. над тромповым ярусом стали возводить шестнадцатиграннык. В отличие от хорасанских зданий по высоте он лишь несколько уступал тромпам и трактовался как самостоятельный объем, не связанный с ними. В грани его вписаны стрельчатые арки (мавзолей Эмир-заде 1385 г. и Ширин-бика-ака 1386 г. в ансамбле Шахи-Зинда). На рубеже XIV–XV вв. переход от восьмигранника к куполу стал осуществляться посредством щитовидных парусов.

Хотя основные подкупольные конструкции были одинаковы, но в каждой из провинций при помощи архитектурно-декоративных средств им придавался различный художественный облик.

В композиции стен также наблюдаются определенные различия, ставшие традиционными. В Мавераннахре на вертикальной оси стен делалось по большой и высокой стрельчатой нише, чем еще больше подчеркивалась симметричность и центричность архитектуры интерьера. Причем на протяжении всего XIV и первой половины XV в. прослеживается тенденция все большего расширения и углубления ниш для максимального увеличения площади интерьера, а соответственно и внутреннего пространства. Низ стен оформлялся панелью, как правило, из шестиугольных глазурованных плиток, а в особо грандиозных зданиях — из камня. Какие-либо другие архитектурные членения на стенах отсутствовали. В зависимости от применявшегося в интерьере вида декора поверхность стен могла члениться на различной величины квадратные или прямоугольные панно бордюрами, которые выполнялись в том же материале и технике, что и все убранство.

Декор в интерьерах Мавераннахра в XIV в. в основном применялся двух видов: глазурованные облицовки и роспись по ганчевой штукатурке. В Змартхане 1336 г. при усыпальнице Кусам-ибн-Аббаса сочетаются оба вида декора. Стены были украшены росписью, парусный ярус — резной поливной терракотой, а купол — поливными кирпичиками. В мавзолее 1360–61 г. в ансамбле Шахи-Зинда tromпы облицованы тоже резной поливной терракотой (облицовка стен не сохранилась, купол разрушился). К 70-м годам XIV в. резная терракота в интерьерах сменяется майоликой. В мавзолее Шади-Мульк-ака 1372 г. в Шахи-Зинда ею облицованы стены и tromповый ярус, а купол — поливными фигурными плитками, из которых выложен узор. В 30–80-х годах XIV в. для композиции убранства характерно членение стен на очень крупные панно, в глазурованных облицовках преобладает голубая гамма. В росписи майолик вводятся синие, белые, желтые, красные тона.

Росписи по ганчевой штукатурке представляют собой растительные композиции с крупным цветочным узором; им сплошь покрыты все плоскости стен. Бордюры разделяют очень крупные

квадратные панно, центр которых занимает большая круглая розетка. Растительный узор прописан красным по белому грунту, фон сплошь окрашен ультрамарином или красным; в деталях введена зеленая краска. Как характерную черту декора можно отметить почти полное отсутствие в интерьере эпиграфики, в то время как на фасадах она используется широко.

В конце XIV — начале XV вв. манера исполнения росписей и колорит изменяются. В роспись обильно вводится позолота, которой покрываются все основные орнаменты, а фон вокруг них остается ультрамариновый, целиком окрашенный или заполненный мелким орнаментом. Художественный эффект достигается контрастностью золота и синего, что придавало интерьерам большую нарядность и торжественность. Некоторые изменения произошли в расположении росписей. Стены получают достаточно мелкие членения бордюрами на не крупные панно, сплошь заполненные орнаментами, среди которых преобладают раппортные вертикальные растительные композиции; гирихи занимают меньшее место; эпиграфика, как правило, присутствует в виде трех фриз, расположенных над панелью, вверху стен и под куполом.

В интерьерах Хорасана XIV в. в стенах по бокам центральных ниш часто устраиваются дополнительные проемы-входы, отчего интерьер становился менее замкнутым, или слегка заглубленные высокие стрельчатые ниши, верх которых завершался двумя-тремя рядами очень плоских, едва выступающих сталактитов (мечеть Джами 1316 г. в Исфahanе, мавзолей Али-Хасан-ибн-Кайхисроу 1318 г. в Абаркухе). Низ стен оформлялся панелью.

Для декора интерьеров широко использовались алебастровые облицовки с резьбой, росписи по ганчевой штукатурке. Насколько можно судить по публикациям, сплошные глазурованные облицовки в интерьере встречаются только изредка: мозаика резная и из глазурованных кирпичей (мечети Джами в Варамине 1326 г. и Йезде 1375 г.², поливные кирпичики также вводятся в виде небольших вставок в кирпичную кладку. Часто сочетаются резьба по ганчу и роспись, в этом случае в резьбе преобладают измельченные растительные мо-

тивы, как правило, вкомпонованные в фестончатые розетки или медальоны. Росписи существенно отличаются от мавераннахрских и орнаментикой и композиционными особенностями.

Для круга хорасанских памятников свойственно отсутствие разбивки стен на некрупные панно, украшение поверхностей крупными медальонами и розетками с растительным измельченным узором, характерным и для резьбы по стуку того времени, с которой, кстати, росписи иногда сочетаются. Значительное, а иногда преобладающее место в убранстве отведено эпиграфике; ею заполнялись, кроме горизонтальных фризов и обрамлений, целиком плоскости тромпов, стен, сталактитов, отдельные медальоны.

Цветная гамма росписей не устанавливается вполне ясно, так как сообщения разных исследователей иногда не совпадают. Безусловно применение синей, зеленой, красной, желтой, коричневой, однажды упоминается золото.

В мавзолее Али-Хасан-ибн Кайхисроу 1318 г. в Абаркухе³ на узких боковых участках стен, оформленных стрельчатой едва намеченной нишей с разбивкой сталактитов вверху, изображена очень декоративно трактованная фраза почерка куфи, а еще ниже — цепочка крупных медальонов, насыщенных мелким переплетающимся растительным узором. По подобному медальону исполнено по сторонам окон в нишках яруса тромпов.

Преимущественное положение в росписях занимает эпиграфика: куфические надписи темно-синего цвета проходят вверху стен и по низу купола, обрамляют михраб, завершают четверик; надписи почерка насх в несколько рядов заполняют всю стену над центральной нишей михрабной стены, вкомпонованы в круг над михрабом.

В мавзолее Сайид Рух-Дин 1325 г. в Йезде⁴ стены также завершены вверху стрельчатыми нишами со сталактитами, украшены большими вертикальными композициями со стилизованным растительным орнаментом и узкими, горизонтальными, заполненными надписями. Тромпы и ниши между ними покрыты декоративно трактованными надписями почерка насх, вкомпонованными в стрельчатые очертания арок. По верху парусного яруса нанесена куфическая надпись.

Вверху купола изображена розетка со звездой в центре

и фестончатым бордюром из стилизованного растительного орнамента по краю; остальная ее площадь заполнена расходящимися от звезды лучами из мелких горизонтальных цветных полос. От розетки вниз спускаются радиальные цепочки крупных овальных и прямоугольных медальонов, густо заполненных по краю надписями.

Подобная же роспись украшает купол мечети Баба-Абд-Аллах 1300–1336 г. в Намне ⁵. Поверхность сталактитов над tromпами заполнена словами из крупных куфических букв.

В мавзолее Шамс-ад-Дин 1365 г. в Йезде ⁶ боковые участки стен завершаются едва рельефными сталактитами, вписанными в стрельчатую арку; ниже расположен цепочкой ряд крупных медальонов и розеток в окружении стилизованного растительного орнамента. Роспись сочетается с резьбой по стуку: крупная розетка рельефная, а обрамление ее живописное ⁷. Купол украшен резным стуком, софиты свода айвана — крупными живописными розетками.

В первых годах XV в. в Мавераннахре появились купольные перекрытия на безраспорных парусах, представляющих собой переброшенные через углы помещения арчевые балки, замаскированные сверху декоративными ганчевыми сталактитами, переходящими на купол. Эти конструкции давали возможность намного увеличить площадь интерьера за счет расширения и углубления ниш. Одновременно происходит изменение пропорций интерьера, они становятся подчеркнуто вытянутыми вверх. Обильное сталактитовое оформление сводов ниш, верха стен и купола меняет облик интерьера. Наряду с этими новыми конструкциями строятся помещения с купольным перекрытием на tromпах.

Как и на рубеже XIV–XV вв. основным убранством интерьеров Мавераннахра 10–50-х годов XV в. служат росписи, которые манерой письма, общей гаммой и композицией отличаются от росписей конца XIV в. В интерьеры избегают вводить новые членения, кроме существующих архитектурных. Орнаментальные композиции вписаны во всю плоскость архитектурной детали, обведенной бордюром лишь по краям (галерея 1424 г. в ансамбле Гури-Эмир, медресе Улугбека 1419–20 гг. в Самарканде, мавзолей Гумбази-Сейидан (росписи 1437 г.) в Шахрисябзе).

Росписи выполнены в основном ультрамарином (есть небольшие вкрапления желтой краски) по белой штукатурке в графичной манере. Им свойственно выивление рисунка, формы орнамента, свободное расположение его на поверхности с большими просветами белого фона вокруг и внутри деталей узора. Излюблены в это время крупные медальоны или цепочки их. Композиции эти до некоторой степени напоминают росписи в хорасанских памятниках XIУ в. Однако в манере изображения и характере узоров нет ничего общего. Преобладают геометрические рисунки, розетки и медальоны различной формы, простейшие узоры — звезды, равноконечные кресты, спирали. Растительный орнамент встречается редко и большей частью в виде вкраплений отдельных веток и цветов в гирихи. Эпиграфика остается только на фризах над панелью и внизу купола ⁸.

При некотором сходстве композиций росписей Мавераннахра первой половины XV в. с более ранними в Хорасане характер, орнаментика и манера их исполнения глубоко различны. Возможно, что такая общность композиций возникла под влиянием искусства оформления рукописных книг; это влияние прослеживается в мавераннахрских росписях и в графичной манере исполнения, и в приеме оживления белых плоскостей стен с синим ажурным орнаментом мелкими золотыми пятнышками, подобными золотому крапу на листах рукописей.

В середине XV в. в архитектуре интерьера Хорасана и Мавераннахра произошло резкое изменение, которое было связано с появлением новых конструкций — возведением купола на перекрещивающихся арках ⁹. Впервые их применил хорасанский зодчий Кавам-ед-дин в мавзолее Гаухаршад 1437 г. в Герате ¹⁰, а затем в дарсхана медресе в Харгирде 1444 г. ¹¹. Размер купола перестал ограничивать площадь помещения, которая могла дополнительно увеличиваться за счет устройства глубоких ниш между параллельными арками с каждой стороны здания; зато высота интерьеров namного уменьшается.

В середине XV в. такие же конструкции распространяются в Мавераннахре — в мавзолеях Чупан-ата, Ак-Сарай и Ишратхана 1464 г. в Самарканде. В Хорасане же на протяжении

ХУ в. зодчие часто обращались к старым приемам возведения куполов на тропках.

При одинаковом новом инженерном решении в архитектурных деталях интерьеров памятников двух провинций заметны различия.

В зданиях Мавераннахра купол опирается на вершины перекрещивающихся арок и щитовидные паруса между ними. Конструкция обусловила качественно новую пространственную трактовку интерьера. Ниши и пространство между ними и конструктивными арками перекрыты стрельчатыми сводами, в углах основного квадрата при пересечении арок выложены половины сомкнутых сводов. Но кладка, кроме перекрещивающихся арок и щитовидных парусов под куполом, в интерьере не видна, так как закрыта декоративными сводами и развитыми сталактитовыми композициями. В интерьере не чувствуется различия между декоративными и конструктивными частями перекрытия, так как все они основаны на пересечении арок и создают целостный организм, построенный по единому замыслу и принципу. Щитовидные паруса и своды, организованные в четкую динамическую систему, формируют пространство, как бы лепят его ¹².

В интерьерах Хорасана купол не опирается непосредственно на перекрещивающиеся арки. Над местами их пересечения выложены арочные паруса, служащие вместе с основными арками опорой для едва возвышающегося восьмигранника, на который поставлен купол. Переход к куполу замаскирован алебастровыми сталактитами. Заполнение пространства между основными арками и нишами осуществляется также с помощью арочных парусов. Новая система перекрытия находится еще в плену старых конструктивных элементов — арочных парусов, восьмигранного основания для купола. Не были осмыслены и архитектурные возможности новых конструкций. Перекрытие изобилует полукуполками со сталактитами у основания и ребристыми веерообразными завершениями, что создает большую дробность в архитектуре интерьера. Заполнение пространства между смежными пересекающимися арками щитовидными парусами было более совершенно: создавался плавный переход к куполу, не требующий введения каких-либо дополнительных ярусов.

В декоре интерьеров Мавераннахра второй половины XV в., как и прежде, первенствующее положение занимает роспись, только панели на всю высоту низких стен делаются из наборной мозаики. Но роспись качественно меняется и характеризуется золотисто-голубой гаммой и сочетанием вызолоченного рельефного орнамента с живописью (так называемая живопись "кундаль" ¹³). По силе и характеру впечатления "кундаль" тяготеет к росписям рубежа XIV-XV вв. Возрождается полихромия, большую роль играет позолота, цветом заполняются все поверхности, не оставляя белого штукатурного грунта. Из орнаментов используются стилизованные растительные композиции, отдельные детали которых по рисунку и цветовой трактовке почти лишены условности. Гирихи отсутствуют, так как по характеру своему, сухой четкости построения они не соответствовали мелким архитектурным членениям. Эпиграфике отведено место лишь на верхней части пересекающихся арок, выкружках по абрису ниш и над панелью.

Для росписи характерна большая проработанность деталей, живописность в манере изображения, основанная на более тонких градациях цвета (различные оттенки синего, розового), более реалистической трактовке отдельных элементов растительных узоров — листьев, цветов, среди которых распространены изображения тюльпанов, ирисов, хлопчатника, урюка, виноградных листьев.

Изменилось размещение декора, оно всецело подчинено архитектурным членениям. Каждый из элементов перекрытия — паруса, куполки, щеки ниш и т.д. — трактуется как самостоятельное целое с одним узором, композиция и характер которого зависят от формы и размеров украшаемой поверхности.

В интерьерах Хорасана декором служила тоже роспись, которая, судя по скудным описаниям и репродукциям, напоминает живопись "кундаль".

В архитектуре интерьеров Мавераннахра и Хорасана на протяжении XIV-XV вв. прослеживаются черты общности в первую очередь в основных конструкциях, обуславливающих тектонику здания, и параллели в применении одних и тех же видов декора, обусловленные, видимо, уровнем архитектурной мысли того времени, а также близкими культурными связями между этими историческими областями. Однако даже при общей на-

правленности развития внутреннего пространства, в каждой из провинций складывается свой специфический облик интерьеров в зависимости от существующих в них художественных традиций. Различия намечаются в архитектурной трактовке основных конструкций, композиции отдельных частей, приемах распределения декора, излюбленных видах его и сочетании их.

Стремление зодчих увеличить пространство интерьеров заставляло работать инженерную мысль в этом направлении и порождало местные поиски новых конструкций и декоративных решений. Так, в Мавераннахре в первой половине XV в. появляются купольные перекрытия на балочных парусах, вызвавшие специфическое декоративное оформление завершающей части интерьеров сталактитами. В середине XV в. в Хорасане появилась конструкция купола на перекрещивающихся арках, которая затем распространяется и в Мавераннахре, где получает более законченный и современный вид в почти одновременных сооружениях. Локальные черты в облике интерьеров больше всего прослеживаются в декоре. Из характерных черт убранства хорасанских интерьеров можно отметить большую многоплановость, применение в одно и то же время разных видов его: изразцовых облицовок, резьбы по алебастру, росписей, а также сочетания их; тогда как в Мавераннахре более четко определяются границы того или иного вида убранства; с конца XIV в. преимущественное положение получают росписи. К числу локальных черт относятся особенности стиля убранства, которые находят выражение в излюбленных композициях, орнаментике и манере исполнения.

Таким образом, общность в архитектуре интерьеров Хорасана и Мавераннахра больше всего проявляется в основной линии развития внутреннего пространства, определяющейся прежде всего инженерными конструкциями. Однако при переходе от общего решения к частным в архитектуре сразу же намечаются различия, которые все больше углубляются по мере освобождения интерьера от подчиненности основной конструктивной системе здания. В этих различиях, связанных с устойчивыми локальными традициями художественных приемов, и проявилась самобытность архитектуры Хорасана и Мавераннахра, почерк разных архитектурных школ.

I D.N.Wilber. The architecture of Islamic Iran. Princeton New Jersey, 1955, ill. 141-143, 201-202, 152, 153, 147, 154-155; SPA, vol. IV, p. 411.

2 SPA, vol. V, pp. 408-409; 443-446.

3 A. Godard. Abarkuh. Athar-e-Iran. Haarlem, 1936, t. I, part I, p. 68, fig. 44-46; SPA, vol. V, p. 536; D.N.Wilber,

ук. соч., стр. 155, табл. 121-123.

4 SPA, vol. V, p. 537, D.N.Wilber, ук. соч., стр. 160-161, илл. 141-143.

5 D.N.Wilber, ук. соч., илл. 41.

6 Там же, илл. 205-206.

7 D.N.Wilber. Builders and craftsmen of Islamic Iran, - "Archaeology", 1954, vol. VII, №1, p. 39; The architecture of Islamic Iran, p. 186, fig. 205-206.

8 Росписи Мавераннахра 10-50-х гг. XV в. освещены в ст. И.Ф.Бородиной "Интерьеры зданий Самарканда времени Улугбека". СА, № 2, 1962, стр. 185-200.

9 О них см. Б.Н.Засыпкин. "Своды в архитектуре Узбекистана", - сб. "Архитектурное наследство", № 13, М., 1961, стр. 139-168.

10 Воспроизведение интерьера мавзолея Гаухаршад см. Bulletin of American Institute for Persian Art and Archaeology, vol. 2, dec. 1937, p. 129; SPA, vol. V, p. 1533.

11 Перекрытие дарсхана в Харгиде воспроизведено у E. Diez. Die Churasanische Baudenkmaler. Berlin, 1918, Taf. 31-34; его же. Persian Islamische Baukunst in Churasan. Berlin, 1923, S. 67.

12 О художественном облике интерьеров XV в. см. И.Ф.Бородина. Интерьер мавзолея Ак-Сарай в Самарканде, - сб. "Архитектурное наследство", № 17, М., 1964, стр. 207-214.

13 О живописи "кундаль" см. И.К.Мрочковский. Живопись мазара Ак-Сарай в Самарканде, - сб. ГАИМК. М., 1926, стр. 57; И.Ф.Бородина, ук. соч.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ПЕРЕДНЕГО ВОСТОКА ЭПОХИ ФЕОДАЛИЗМА

Послевоенные годы, в особенности последнее десятилетие, знаменательны введением в научный обиход обширного, ранее мало, либо совсем неизвестного материала в области архитектурного наследия народов Переднего Востока. Появилось немало отечественных и зарубежных работ, содержащих опыты обобщения результатов его изучения, а также публикаций, в которых прослеживаются пути развития архитектуры различных народов и областей, или исследуются наиболее примечательные и широкоизвестные произведения зодчества, заслуженно входящие в сокровищницу мировой художественной культуры.

Однако, несмотря на значительное расширение, и главное — изменение представлений об объеме, характере и значимости архитектурного наследия народов Востока, закономерности процесса архитектурно-художественного развития выявлены и изучены недостаточно, существенно уступая изученности зодчества Западной Европы и определяя своевременность исследований именно в этом направлении.

Понятие "Восток", несмотря на всю свою условность, отмечавшуюся еще В. В. Бартольдом, прочно вошло в обиход общей и специальной литературы, хотя далеко не всегда наделяется пределами, достаточно определенными и совпадающими у различных ученых. Особенности архитектурного наследия этого обширного региона позволяют наметить в нем три основных художественных круга. Они не отделены "китайскими" стенами, но тем не менее локализуются достаточно четко. Назовем их также условно, сколь условны их границы: Дальний Восток. Юго-Восточная Азия и Передний Восток. Некоторые проблемы изучения архитектурного наследия последнего и являются предметом нашего сообщения.

Первая среди них — установление примерных территориальных и хронологических пределов самого понятия. Представляется, что в нем следует объединять страны в эпоху феодализма тесно связанные своими историческими судьбами —

событиями военно-политической истории; известной общностью особенностей социально-экономического развития; сходными чертами в развитии культуры. Таким образом, в понятие "Передний Восток" входят страны Арабского мира, включая Магриб и Кордовский халифат, современные Турция, Иран, республики Советского Закавказья и Закаспия, а также нынешний Афганистан.

Временные пределы понятия определяются периодом возникновения и развития в областях региона феодальных отношений, вплоть до появления признаков новой общественно-экономической формации, т.е. примерно, с IV-V вв. н.э. до XIX века. В областях региона этот процесс протекал неравномерно, что находило известное преломление в архитектурном развитии, его характере, темпах и особенностях.

Необходимо особо подчеркнуть одно принципиально важное обстоятельство: современные политические границы, сложившиеся преимущественно в эпоху новой и даже новейшей истории, с ареалом архитектурно-художественных явлений средневековья не совпадают. Не совпадают они, кстати, и с политическими границами средневековья, неустойчивыми во времени и в пространстве.

При установлении даже примерных пределов понятия "Передний Восток" неизбежно возникает другая проблема. В общем она формулируется как определение значения в становлении и развитии этого художественного круга мусульманской религии, а конкретизируется вопросами - включает ли понятие "Передний Восток", например, современную Индию, былую Византию или другие области "христианского" Востока?

Понятие "исламского искусства" или "исламского зодчества" не адекватно понятию "искусства или архитектуры мусульманских народов". Несмотря на свою бесспорную близость различие между этими дефинициями несет принципиальный характер. Первое существует, как концепция, разделяемая рядом ученых, преимущественно зарубежных, полагающих, что появление мусульманской религии способствовало возникновению и распространению в известной мере художественно целостного искусства, проникнутого, так сказать, объединившим его духом ислама. Подтверждением жизненности и популярности этой концепции служит немалое количество изданных

в последние годы обобщающего характера работ различных по объему и по научным достоинствам ^I.

Распространена, однако, и другая концепция, как правило, разделяемая советскими учеными. Ее суть сводится к тому, что ислам, как и всякая иная "большая" религия, оказав серьезное, а порой и определяющее воздействие на характер развития культуры воспринявших его народов, не создал единых норм художественной выразительности, также, кстати, как и любая другая религия.

Породив новые виды культовых сооружений, объединенных своим непосредственным назначением и почти повсеместно наделенных обязательными функционально-единиными элементами, ислам, впрочем, как и христианство, не создал, да и не мог создать сколько-нибудь единого архитектурного типа.

Ислам, в отличие от христианства, не взял на свое идейное вооружение изобразительное искусство, в частности, изображение живых существ, тем самым ограничив развитие живописи и ваяния, в особенности монументальных ². Резко суженные границы развития изобразительных искусств способствовали расцвету искусства декоративного, преимущественно бессюжетного, в котором господствовала орнаментика-геометрическая, растительная и эпиграфическая. Казалось бы, подобные ограничения также должны были способствовать возникновению известной тематической, да и художественной близости. Однако это обстоятельство также не лишило декоративное искусство различных областей Переднего Востока черт локального своеобразия, которые позволяют, к примеру, без особых сложностей, даже не специалисту, отличить убранство изделий турецких от убранства персидских.

Естественно, что в зодчестве, более чем в какой-либо иной области искусства, проявлялась жизнестойкость издревле складывавшихся местных традиций. В процессе формирования и развития художественной самобытности архитектуры различных областей региона именно они являлись одним из наиболее важных, едва ли не решающих факторов.

Данная проблема трудно отделима от другой - связей искусства мусульманских народов с искусством соседствующих народов, исповедывавших христианство, либо индуизм. Постановка данной проблемы в значительной мере обязана работам

Н.Я.Марра, И.А.Орбели, а затем других советских ученых, намечавших направленность исследований, в том числе и в области зодчества.

Нынешний уровень знаний архитектурного наследия Переднего Востока изменил и расширил представления о масштабе и главное — многообразии связей между различными областями региона, существовавших независимо от господствующей в них религии. Обычная их характеристика примерами приспособления для нужд новой религии ранее существовавших зданий, в том числе и культовых, либо механического переноса в новое строительство приглянувшихся архитектурных элементов или мотивов убранства, не столько искажает, сколько обедняет реальную действительность. В длительном и сложном процессе архитектурного развития значение подобных связей было неизмеримо более широким, глубоким, разносторонним, и, разумеется, не однозначным. Обычно упоминаемые сходные черты, а подчас и генетическое родство утилитарных сооружений — караван-сарай, бани, жилье, — также как распространенность принципиально единых архитектурных форм и конструкций, не говоря уже о "бродячих" мотивах убранства, сложности содержания проблемы не исчерпывают.

Однако вопрос архитектурных связей и взаимопосредствований различных областей региона нельзя смешивать с явлениями, порожденными известной общностью условий процесса архитектурного развития. Наблюдающееся сходство, а когда и тождество приемов архитектурной организации пространства, сходные архитектурные конструкции и формы, близость методов и родство мотивов убранства объясняются не только взаимовлияниями культур. Важную роль играла идентичность возникавших перед зодчими задач и совпадение конкретных условий строительства.

В настоящее время важна не столько констатация отдельных проявлений или фактов подобных связей, сколько выяснение условий и причин вызвавших любой конкретный случай. Особенно важными и познавательно интересными представляются малоизученные факты, связанные с родством или сходными чертами типов архитектурных сооружений. В этом аспекте любопытно использование в культовом строительстве османской Турции архитектурных типов сложившихся в Византии; своеобраз-

разие переплетений архитектурных мотивов и форм в культовом и жилом строительстве Нор-Джуги; сопоставление архитектурных решений двухъярусных часовен "христианского Востока" с "башенными" мавзолеями "мусульманского"; особенности новых явлений в архитектуре Индии после распространения в ней ислама и особенно в период правления "Великих моголов" и т.п.

По-прежнему одной из наиболее дискуссионных остается проблема периодизации, точнее становления, развития и смены художественных стилей в истории искусства Переднего Востока. Нет сомнений в том, что закономерности подобного рода, прочно установленные в развитии западноевропейского искусства, имели место и на Востоке, что, разумеется, не делало их тождественными по своей сути. Вокруг непосредственно самих явлений — их наименований, породивших причин, хронологического и территориального ареала — продолжают оживленные дискуссии, нередко вызываемые известной оторванностью от фактического материала. Рассмотрение дефиниций, понятий бытующих в зарубежном и встречающихся в отечественном искусствоведении, на материале реальной архитектурной практики своего времени, создает возможности для ответа на вопросы, связанные с понятиями "восточного ренессанса", архитектуры сасанидской, сельджукской и сефевидской эпох, вплоть до тимуровской, недавно обсуждавшейся на симпозиуме ЮНЕСКО в Самарканде.

Предстоящее изучение архитектурного наследия Переднего Востока требует продолжения работ в области его типологизации. Существующая систематизация памятников, отразившая непосредственное назначение зданий, не исчерпала многообразия типов, значительно ограничивая представления о распространении и взаимосвязях архитектурных культур различных областей региона. Положение это правомерно в отношении едва ли не всех архитектурных "жанров" — мемориальных, культовых, дворцовых, оборонительных и гражданских сооружений. Широкоупотребительным понятием "башенные" мавзолеи (Tomb tower, Grabtürme), например, охватываются мавзолеи Момин-хатун в Нахичевани и Гюлистан в Джуге. Оказалось, однако, что каждый из них является не одиноко стоящим уникалом, а своего рода представителем художественно целостной груп-

пы мемориальных сооружений, объединяемых не только вертикализмом композиции³, или характером внешнего покрытия⁴, но принципами организации пространства, сходным строением членений, близостью художественных форм⁵.

Положение это относится и к сооружениям чисто утилитарного назначения. В свете публикаций и исследований последних лет обычные, несколько упрощенные хрестоматийные характеристики, например, караван-сарая или бань, не дают представления о многообразии типологически общих групп, объединяемых этими наименованиями и нередко охватывающих области как "христианского", так и "мусульманского" Востока⁶.

Само понятие архитектурного типа должно быть обусловлено суммой взаимосвязанных черт, при тождестве назначения, обязательном единстве принципов организации пространства и необязательном внешнем сходстве элементов. Типологической общностью связаны, например, такие художественно самостоятельные мемориальные сооружения как "Диван-хане" дворцового ансамбля в Баку, мавзолей Мама-хатун в Терджане, мавзолей Сикандара Лоди в Дели и группа мавзолеев в сел. Калахана.

Типологизация, в известной мере, может способствовать установлению не только ареала того или иного архитектурного явления, но и его генетических корней. Показателен, например, павильон приемных покоев дворцового комплекса в Шеки. Черты типологической общности роднят его, с одной стороны, с сооружениями типа дворца сердара в Ереване и домом Панах-хана там же; с другой стороны, с позднесефевидскими садовыми павильонами Ирана и жильем Мазандерана и Гиляна; а с третьей, с домами зажиточных горожан Шеки, вплоть до так называемого дома Шекихановых, логическим развитием которых он является.

Исследование архитектурного наследия Переднего Востока неизбежно сталкивается со своеобразными проявлениями диалектики процесса архитектурного развития — сложным переплетением черт архитектурно-художественной самобытности и стилистической общности. В каждом конкретном случае возникает проблема выявления причин порождающих черты своеобразия и установления условий, вызвавших черты стилистиче-

ского единства.

Реальные представления об этих сложновзаимосвязанных явлениях немислимы без анализа творчества их непосредственных "проводников", зодчих и мастеров архитектурного убранства, безотносительно от того, известны в настоящее время их имена или нет. Особенности истории региона, насыщенной бурными военно-политическими потрясениями, способствовали насильственному, а иногда и добровольному перемещению мастеров, непосредственных носителей этих связей.

Результатами отечественных и зарубежных работ последнего времени в области персонификации зодчих и мастеров архитектурного убранства рассматриваемого региона существенно изменены устоявшиеся представления о якобы анонимном характере архитектурного творчества эпохи феодализма⁷. Подтверждается высказывавшееся предположение, что на Переднем Востоке процесс выделения зодчего из безымянной массы строительного люда и превращения его в автора архитектурного замысла и руководителя строительством по его осуществлению, протекал ранее и интенсивнее нежели в Западной Европе. Разумеется, этот процесс также не был равномерным ни во времени, ни в пространстве. Ранние периоды истории численно беднее именами мастеров, нежели поздние; области Азербайджана богаче ими, чем соседняя Армения или нынешние республики Средней Азии и т.д.

Скудные и довольно общие указания письменных источников, конкретизируемые сведениями строительной эпиграфики — имена, куньи, лакабы, нисбы мастеров, а также указания времени строительства, — характеризуют не только направления и оживленность архитектурных связей между различными областями региона. Выявляются центры развития архитектуры и обозначаются места формирования местных школ зодчества, устанавливается ареал бытовавших профессиональных знаний, а также смысловое значение каждого, обуславливавшееся характером практической деятельности зодчего, уровнем его познаний, степенью признания профессионального, да и общественного. Вопреки подчас высказывавшимся предположениям, последнее, в сопоставлении с придворными поэтами и художниками, было невысоким, что подтверждается отсутствием в исторических хрониках имен строителей крупнейших сооружений,

а также особенностями связанных с зодчими литературных сюжетов. Накопленные сведения бесспорно интересны и разносторонни, но настолько обрывочны, разрозненны, а подчас и разноречивы, что требуют расширения, углубления и главное — конкретизации по различным областям региона.

Ныне представляется значительно больше возможностей для анализа творческой индивидуальности наиболее примечательных зодчих того времени. Эта проблема нередко связывается со стремлением обнаружить своего рода "философский камень", найти художественные закономерности построения пространственных композиций и архитектурного формообразования, принципиально единые для многих областей региона.

Подобного рода исследования преимущественно подчинены задаче выявления методов пропорционирования и модульных систем, как бы заменяющих ордерную систему, свойственную развитию западноевропейского зодчества. Анализ многих сооружений, начиная от мечети в Верамине и кончая недавними публикациями результатов изучения памятников Закавказья и Средней Азии, преимущественно выливается в более или менее правдоподобные схемы композиционных построений, невольно напоминающие неоднократные опыты выявления пропорций Парфенона, каждый из которых по своему убедителен, хотя и принципиально отличен.

Подобная "унифицированная" система в данном регионе, видимо, не имела места. Его пространства с территорией Западной Европы попросту несопоставимы; связи между различными областями носили несоизмеримо более ограниченный масштаб и характер; события военно-политической истории были более "тотальны" и наделены большим драматизмом, а чрезвычайно разнообразные условия архитектурного развития областей были теснейшим образом связаны с локальными традициями, складывавшимися в домусульманскую эпоху. Трудно допустить, чтобы в подобных условиях могла сложиться единая система художественных закономерностей композиционных построений и архитектурного формообразования.

Кроме того, не учитывается дифференциация зодчих, отчетливо прослеживаемая в их профессиональных званиях. Письменные источники обычно разграничивают зодчих "умевших составлять чертежи" — "мухандис ов" и обычных архитекто-

ров-строителей – "ме мар'ов" или "бенна". Видимо, для первых и предназначались немногочисленные архитектурные главы или разделы математических и иных трактатов. Для композиционных построений, обычно обнаруживаемых исследователями в ортогональных проекциях обмерных чертежей анализируемых памятников, как правило, и был необходим уровень математических познаний подобных трактатов, которым вряд ли обладал широкий круг архитекторов-строителей того времени.

Попутно отметим, что звание "мухандис" в строительных надписях встречается крайне редко. Степень профессионального признания находила отражение в иной форме, в дополнении к обычному профессиональному званию "ме мар" или "бенна" слова "устад" – мастер.

Отметим также, что именно термин "мухандис" приведен в известном "Уложении Тимура" ("Тузуки – и Тимури", разд. 8), которое иногда служит своего рода обоснованием тезиса о якобы высоком общественном положении архитектора в его империи ⁸.

Отмеченными вопросами круг подлежащих исследованию проблем не исчерпывается. Они, кстати, не новы, поскольку уже привлекали внимание некоторых ученых. Тем не менее, именно с результатами дальнейшего их изучения в немалой мере связано расширение представлений о закономерностях архитектурного развития, а следовательно, и преодоление европоцентризма, по-прежнему преобладающего в искусствоведении.

¹ К.Otto-Dorn. Kunst des Islam. Baden-Baden, 1964; D.T.Rice. Islamic Art.London, 1965; S.K.Jetkin. Islam mimarisi. Ankara, 1959; J.D.Noag. L'architecture Islamique. Paris, 1962 и др.

² В.Л.Воронина. Ислам и изобразительное искусство, – "Народы Азии и Африки", 1965, № 5; О.Большаков. Ислам за-прещает, – "Наука и религия", 1967, №№ 5 и 7; Б.В.Веймарн. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока, – "Искусство", 1968, № 5.

³ А.Саламзаде. Некоторые вопросы генезиса и изучения башенных мавзолеев Азербайджана, – "Искусство", вып. 2, Ба-

ку, 1949, стр. 103.

⁴ Г.А.Пугаченкова. К проблеме возникновения "шатровых мавзолеев" Хорасана, - "Материалы ЮТАКЭ", вып. I, Ашхабад, 1949, стр. 60.

⁵ Л.С.Бретаницкий. Зодчество Азербайджана XII-XV вв. и его место в архитектуре Переднего Востока. М., 1966, стр. 96.

⁶ J.Sauvaget. Caravansarais Syriens du Moyen-age, - "Ars Islamica", 1939, vol. VI; 1940, vol. VII.

В.Арутюнян. Каравансарайи и мосты средневековой Армении. Ереван, 1960 (на арм. яз.); K.Erdman. Das Anatolische Karavansaray. Berlin, 1961.

⁷ Л.С.Бретаницкий. К характеристике мастеров средневекового Азербайджана, - "Доклады АН Азербайджанской ССР", т.П, 1946, № 3; Л.С.Бретаницкий, А.Саламзаде. Зодчие и мастера архитектурного декора средневекового Азербайджана, - "И АН Азербайджанской ССР", 1954, № 10; их же. Профессиональные звания зодчих и мастеров архитектурного декора по данным строительной эпиграфики Азербайджана. ЭВ, вып. XIII, М.-Л., 1960; L.A.Mayer. Islamic architects and their works. Geneve, 1956; В.Беридзе. Зодчие древней Грузии. Тбилиси, 1956; С.Бархударян. Средневековые армянские архитекторы и мастера по камню. Ереван, 1963 (на арм. яз.); А.Шихсәидов. Арабские строительные надписи Дагестана (XI-XV вв.), - "Ученые записки Института истории, языка и литературы им. Цадасы", т.ХIII. Махач-кала, 1964; его же. "Надписи рассказывают". Махач-кала, 1969; Г.А.Пугаченкова. Мастера среднеазиатской архитектуры IX-XV вв., - "Искусство зодчих Узбекистана". вып. III. Ташкент, 1965; ее же. Об общественном положении и роли средневекового зодчего в Средней Азии, - "Искусство зодчих Узбекистана". вып. IV. Ташкент, 1969.

⁸ Пользуемся возможностью поблагодарить А.А.Иванова за любезное сообщение.

ШИРАЗСКАЯ ШКОЛА МИНИАТЮРЫ

XIU - XVI вв.

Начало изучению шirazской миниатюры было положено еще в 1930-х гг. в трудах М.Ага-Оглу, Э.Кюнеля, Б.П.Денике и других зарубежных и советских ученых. Однако широкую постановку эта проблема, как одна из важнейших в истории иранской живописи, получила только в последние десятилетия благодаря работам Г.Гест, И.С.Шукина, Б.В.Робинсона, Э.Грубе, а также советских исследователей О.Ф.Акимускина и А.А.Иванова.

Сейчас признано бесспорным, что самобытная школа миниатюры существовала в Ширазе еще в 30-х - 40-х гг. XIU в. при Инджуидах. Для миниатюр этого времени характерны крупные экспрессивно очерченные грубоватым контуром изображения и одноцветный декоративный фон, делавший фигуры людей и предметы расположенными как бы в одной плоскости на первом плане. Эти особенности художественного языка миниатюры указывают на связь ранних произведений шirazских художников с древними, восходящими, возможно, еще к сасанидскому времени традициями стенной живописи.

Если И.С.Шукин в середине 1930-х гг. назвал только три шirazских рукописи с миниатюрами этого стиля, то сейчас их известно около десяти с датами от 1330 до 1352 г.¹ В число этих рукописей входит хранящаяся в ГПБ им. М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде "Шах-наме" 1333 г., украшенная 52 миниатюрами, частично опубликованными Л.Т.Гюзальяном и М.М.Дьяконовым в 1935 г. и недавно - О.Ф.Акимускиным и А.А.Ивановым².

Во второй половине XIU в. в стиле шirazской миниатюры произошел качественный перелом. Появилась совершенно новая организация пространства. Высокий горизонт и расположенные один над другим планы создали возможность передачи реальной среды, заполненной нередко множеством активно действующих фигурок людей и животных. Изменился масштаб, а также композиционный и красочный строй изображений. Традиции монументальной стенописи с ее эпическим образным строем уш-

ли на второй план. Доминирующим стало иное декоративное начало, связанное с задачами целостного художественного оформления рукописей литературных поэтических произведений.

Б.Грей считает, что новый стиль в ширазской миниатюре появился в самом конце XIV столетия в результате воздействия творчества багдадских миниатюристов круга Джунаида Султани и связывает это с завоеванием Шираза Тимуром.

Другие исследователи относят начало новых стилевых явлений в ширазской миниатюре к более раннему времени — к периоду, когда город находился еще под властью Музаффаридов. Мне думается, что верно именно такое решение. 1370 годом датирована, хранящаяся в стамбульском Топкапу рукопись "Шах-наме", миниатюры которой убедительно свидетельствуют о переломе в развитии стиля ширазской живописи. Изменение стиля имело, конечно, свои внутренние социальные и эстетические причины, которые исследователям предстоит еще выявить и изучить. Это не исключает возможного воздействия багдадской живописи на ширазскую миниатюру, но оно сказалось, по-видимому позднее, в начале XV в. и могло лишь ускорить развитие нового стиля.

Действительно, в первой половине XV в., когда городом правили Тимуриды, сначала Искандар-Султан, а затем сын Шахруха Ибрахим, ширазская миниатюра пережила высокий подъем. Памятники этого времени — две широко известные рукописи "Антологии персидской поэзии", датированные 1410 годом и 1410—11 годами (одна в собрании Гульбенкяна, другая — в Британском музее). Обе они украшены великолепными миниатюрами, отличающимися высокими декоративными и изобразительными качествами, созвучными произведениям джелаиридского Багдада. В стилевом отношении миниатюры "Антологий" предвосхищают многие черты гератской живописи середины XV в. В самом Ширазе это стилевое направление получило продолжение в превосходном диптихе Кливлендского музея, вероятно 1444 г., изображающем большой придворный праздник.

Однако в истории ширазской миниатюры первой половины XV в. имело место также и другое художественное течение, сохранившее, хотя и в трансформированном виде, местную традицию, сложившуюся еще в конце предшествовавшего столе-

тия. Миниатюристы этого направления, решая новые задачи, характерные для живописи XV в., сохраняли лаконизм художественного языка, немногочисленность гармонично — уравновешенной композиции, сочность красочных пятен на общем светлом фоне пейзажа. Лучшие миниатюры этого стиля находятся в двух рукописях "Шах-наме": одна датирована 1420 г. и хранится в Берлинском государственном музее; другая — 1434—35 гг. и принадлежит Бодлеянской библиотеке в Оксфорде.

Я считаю, что имеются основания отнести к этому стилевому направлению миниатюры рукописи "Шах-наме", принадлежащей ГПБ (Дорн 332). При публикации этой рукописи в 1935 г. Л.Т.Гюзальян и М.М.Дьяконов справедливо выделили из общего числа (тринадцать) девять старых миниатюр, из которых они воспроизвели четыре и отнесли их к гератскому направлению³. Несколько позднее Б.П.Денике высказал предположение об их ширазском происхождении⁴.

В качестве примера рассмотрим миниатюру изображающую юношу, одолевающего льва⁵. Ее характеризуют: декоративность общего решения, позволившая гармонично связать изображение с колонками текста; спокойная уравновешенность немногочисленной почти симметричной композиции; лапидарная обобщенность в трактовке фигур, исполненных не яркими, но звучными красками и, наконец, пейзаж в виде светлой округлой поляны с мелкими кустиками травы и одиноким деревом в центре. Все это сближает стиль этой миниатюры с иллюстрациями названных выше Берлинской и Бодлеянской рукописей.

Аналогией могут служить также миниатюры рукописи "Зафар-наме" 1436 г., находящиеся в Метрополитен Музее в Нью-Йорке и в некоторых частных собраниях.

Другая миниатюра из нашей рукописи — "Бахрам Гур и Азаде на охоте"⁶, исполненная в том же стиле, очень близка по композиции и трактовке фигур к изображению Бахрам Гура на охоте в рукописи одного частного лондонского собрания. И.С.Шукин безоговорочно отнес миниатюры Лондонского манускрипта к ширазской школе и датировал их 1440 г. Этим временем, вероятно, следует датировать и рассмотренные нами миниатюры "Шах-наме" из собрания ГПБ.

С середины XV и по начало XVI в. Шираз находился под властью туркменских династий Кара-Коюнлу, а затем Ак-Коюн-

лу. Стиль миниатюр, исполненных в это время на юге и западе Ирана получил в научной литературе название туркменского.

Проблема туркменского стиля до сих пор занимает многих ученых. Наибольшую ясность в этот вопрос внесли труды Б.В.Робинсона, последнее сообщение которого на эту тему было сделано в 1969 г. на тимуридском симпозиуме в Самарканде.

Не исключая возможности существования ответвлений этого стиля в северных областях Ирана и в Азербайджане, Б.В. Робинсон убедительно показал, что основным центром миниатюры в пределах, —так называемого, туркменского государства оставался Шираз и что, таким образом, живописная традиция на юге Ирана в течение XV в. не прерывалась.

Действительно, анализ миниатюр туркменского стиля показывает, что их художественные особенности органично связаны с традиционно-ширазским направлением предшествующего времени. На новом стилевом этапе ширазская миниатюра сохранила простоту художественного языка, ясность безыскусственной композиции, обобщенность в характеристике фигур и предметов, светлый колорит. Вместе с тем, появились и новые черты: особая интенсивность цвета, своеобразие облика коренастых сильных фигур. Под воздействием гератской живописи постепенно нарастает насыщенность композиций и некоторая изощренность рисунка. Шедевром туркменского стиля ширазской живописи являются миниатюры сравнительно недавно обнаруженной рукописи "Хавар-наме", исполненные, согласно датам на отдельных листах, в 1470-80-х годах.

В собрании ГПБ есть три датированных манускрипта "Хамсе" Низами с миниатюрами, относящимися к последним этапам развития туркменского стиля. Эти миниатюры не вошли в международные каталоги, так как впервые опубликованы лишь недавно в альбоме "Персидские миниатюры XIY-XV вв.", составленным О.Ф.Акимовским и А.А.Ивановым.

Самая ранняя из этих рукописей переписана в 1479 г.⁷ Ее небольшие по размеру миниатюры имеют, как правило, композиции с подчеркнутой диагональю в построении. Колорит мягкий, с преобладанием холодных тонов.

Миниатюры этой рукописи, как справедливо отметили ав-

торы вышеназванного альбома, стоят в ширазской живописи несколько особняком. В трактовке пейзажа есть созвучие с гератской живописью первой половины XV в. Но персонажи с крупными круглыми головами и коренастыми плотными фигурами изображены по-ширазски. Таким образом, перед нами пример своего рода промежуточного стиля, связывающего две одновременно развивавшиеся "школы" миниатюры. Полагаю, однако, что данная рукопись и ее миниатюры были созданы в Ширазе, так как в Герате в это время уже господствовал другой, связанный с творчеством Бехзада, стиль. Реминисценция прошлого могла возникнуть скорее в провинциальном Ширазе.

Однако не этот смешанный стиль был основным в живописи Южного Ирана.

Характерным для Шираза являются миниатюры другой рукописи "Хамсе" Низами, датированной 1491 г. А.Иванов и О.Акимушкин опубликовали в "Альбоме" семь из двадцати четырех миниатюр этого манускрипта⁸. Я привожу еще одну, изображающую приезд Ширин к месту работ Фархада. На этой миниатюре все характерно ширазское: компоновка листа с врезанными в верхние углы колонками текста; уравновешенная по главным осям композиция; трактовка фигур, каждая из которых репрезентативна и как бы замкнута в своем силуэте, четко очерченным контуром; характерно также изображение пейзажа в виде светлой поляны с кустами и отдельными деревьями, а также скалами, которые напоминают растущие кораллы, и, наконец, преобладание светлых тонов в колорите.

Очень близкую аналогию рассмотренному произведению не только по стилю, но и по трактовке сюжета представляет миниатюра второй половины XV в. в "Хамсе" Низами", принадлежащей Институту искусств в Миннеаполисе, США⁹.

Своеобразен, хотя тоже характерен для ширазской живописи стиль миниатюр рукописи "Хамсе" Низами 1508 г.¹⁰ Художественный язык этих миниатюр отличается выразительностью и экспрессией изображенных людей и животных; своеобразной ковровостью в трактовке пейзажа, насыщенного узором из стеблей, цветов и листьев растений, а также преобладанием желтых и зеленых тонов в расцветке.

Очень интересна миниатюра "Искандар и семь мудрецов". Она свидетельствует о некоторой упрощенности, даже грубо-

сти рисунка и, в то же время, о большой экспрессии в изображении фигур, экспрессии, заставляющей вспомнить старую арабо-месопотамскую миниатюру XIII в. Однако, более близкие аналогии миниатюрам нашей рукописи мы находим среди произведений туркменского стиля конца XV и начала XVI в.: таковы миниатюры одной из рукописей Бодленской библиотеки в Оксфорде, датированной 1493 г., а также миниатюры "Хамсе" Низами 1505-10 годов, хранящейся в Лондонской библиотеке India Office.

Иллюстрации в рукописях ГПБ, как и другие произведения туркменского стиля, говорят о богатстве стилевых ответвлений и продолжавшемся в конце XV и начале XVI в. развитии ширазской школы миниатюры.

Неудивительно поэтому, что став в политическом отношении провинцией, Шираз вместе с тем, остался на протяжении всего XVI в. крупным художественным центром. Исследователи насчитывают сейчас свыше 100 художественных рукописей с миниатюрами ширазской школы этого времени. Правда, среди них много произведений ремесленного характера, грубоватых по исполнению, своего рода массовой дешевой продукции, рассчитанной на довольно широкий круг покупателей. Но есть экземпляры, украшенные миниатюрами превосходно выполненными, отмеченными совершенством и зрелостью стиля.

В произведениях ширазских миниатюристов уже в 20-х годах XVI в. к местным автохтонным чертам прибавились новые, вызванные не только внутренними потребностями развития стиля, но и творческим освоением опыта столичных художественных школ — Табриза и Казвина. Сплав традиционного и нового дал ряд уникальных по художественному значению произведений искусства. Таковы, например, миниатюры рукописи "Хамсе" Низами, принадлежащей Национальной библиотеке в Париже. На ее титуле стоит дата 1560-61 гг. и имя художника Бехрама Афшар Ака.

СССР обладает двумя экземплярами "Хамсе" Низами, страницы которых украшены очень хорошими ширазскими миниатюрами первой половины XVI в. Одна из рукописей, принадлежащая Эрмитажу, имеет дату 1532-42 гг., другая — 1543-44 гг. находится в собрании рукописей ЛО ИВ АН СССР. Рассмотрим две миниатюры из рукописи 1543/44 гг.

Одна из них, изображающая первую встречу Хосрова и Ширин, традиционна по сюжету и его решению ¹¹. Ширин изображена купающейся в ручье под деревом, рядом ее верный конь Шебдиз, а за холмом — Хосров, пораженный красотой девушки, и приложивший палец удивления к своим устам. Эту излюбленную восточными миниатюристами сцену художник нашего "Хамсе" сумел передать по своему изысканно — поэтично. Диагонально идущие планы пейзажа, силуэты лошадей, контуры нагроможденных справа скал, а также встречное движение наклоненных друг к другу фигур Хосрова и Ширин, разделенных и вместе с тем связанных ветвями раскидистого дерева — все это образует проникнутую плавным ритмом певучих линий гармоничную, красивую композицию, дополненную колонками изящного письма, врезанными в верхнюю и нижнюю часть листа.

Несколькими годами раньше исполнения нашей рукописи известный табризский художник Султан-Мухаммад на этот же сюжет создал миниатюру для знаменитой "Хамсе" Низами шаха Тахмаспа. Сопоставляя эти два произведения видно, что назире (как называли средневековые восточные поэты ответное произведение на уже известный сюжет) нашего художника отличается большим своеобразием. Оригинальны не только композиция и ритмический строй миниатюры, но и ее цветовая гамма с обилием светлых тонов фона и горящих ярких красок в одеждах людей и конском уборе.

Очень красива другая миниатюра нашей рукописи, изображающая посещение Александром старца в пещере ¹². И здесь прекрасен певучий довольно сложный ритм линий, изящные контуры фигур людей и животных, а также гармонично подобранные яркие краски, мажорно звучащие на общем светлом фоне пейзажа. Хорошо видна также характерная для миниатюр этой рукописи зооморфная трактовка скал и камней, каждому из которых придана форма морды фантастического зверя.

Незаурядные миниатюры украшают некоторые принадлежащие ГПБ ширазские рукописи второй половины XVI в. Из них назову рукопись произведений Саади, переписанную в 1570-х годах каллиграфом Мухаммад — Кивамом аш-Ширази. В рукописи 12 большого формата миниатюр, часть которых была опубликована в качестве иллюстраций в вышедшей в 1930-х годах и сейчас уже ставшей библиографической редкостью книге "Восток. Сборник

второй", содержащей переводы произведений классиков восточной литературы, выполненные К.Чайкиным, В.Тардовым, А.Стариковым и др.

Сцена "Изъявление преданности стопе шаха" ¹³ отличается присущей Ширазу светлой, поэтично-радостной красочной гаммой, гармонией плавных линий, спокойной по ритму композицией, а также ковровостью пейзажа, трактованного как своеобразный узорный фон. Вместе с тем декоративность образного строя художник сочетает с тонкой и живой характеристикой каждого персонажа, не уступая в этом многим столичным мастерам миниатюры того времени.

То же можно сказать и о другой миниатюре из этой рукописи, изображающей сцену в интерьере мусульманской школы ¹⁴. На плоскости листа свободно размещено множество фигур учеников, объединенных, однако, в гармоничную декоративную композицию ритмом линий и цветовых пятен, а также коврово-плоскостной трактовкой интерьера. Характеристика фигур — живая, конкретная, вносящая в изображенную сцену большую долю повествовательного начала, что также было характерно для иранского искусства этого времени.

Я закончу указанием на миниатюры рукописи "Шах-наме" 1585 г., хранящейся в ГПБ ¹⁵. Принадлежность этой рукописи к Ширазу не вызывает сомнений ни у советских, ни у зарубежных исследователей. Миниатюры несколько суховаты по исполнению, но, вместе с тем, очень характерны для XVI в. сочетанием декоративности и повествовательности.

Данная миниатюра имеет довольно редкий сюжет. Слева изображена сцена поднесения султану Махмуду рукописи, содержащей текст "Шах-наме". Справа — баня, в которой, согласно преданию, посланец султана вручил Фирдоуси вознаграждение за его многолетний творческий труд. Денег было так мало, что оскорбленный поэт их тут же роздал баньщикам. Оба события рассказаны подробно, даже многословно. Кроме того внизу изображен спешившийся всадник — возможно посланец султана, а сверху — жанровая деревенская сцена.

Типичная для конца XVI в. миниатюра несет черты того стиля, который будет жить в XVII столетии, но уже не в ширазской, а в исфаханской живописи.

Подводя итог мы имеем право сказать, что новейшие ис-

следования позволяют нам представить ширазскую школу миниатюры в ее непрерывном развитии почти за 300 лет. Однако многие вопросы требуют дальнейшего изучения. С одной стороны, это проблема генезиса ширазской миниатюры, ее истоков в раннесредневековой живописи Ирана. С другой стороны, ряд проблем, связанных с эволюцией этой школы, а также с выяснением значения ширазской школы для последующего развития иранской живописи и, особенно, для формирования блестящей художественной школы столичной Исфахани. Исследование этих и других вопросов поможет с еще большей полнотой выявить своеобразие иранской национальной живописной традиции и ее место в истории мирового искусства.

¹ См. E. Grube. *Muslim Miniature Painting from the XIII to XIX century*. Venezia, 1962, pp. 21-22.

² Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов. Иранские миниатюры в рукописях "Шах-намэ" ленинградских собраний. М.-Л., 1935, табл. I-5; О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов. Персидские миниатюры XIV-XV вв. М., 1968, илл. I-2.

³ Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов, ук. соч., табл. 10-13.

⁴ Б. П. Денике. Живопись Ирана. М., 1938, стр. 77.

⁵ ГПБ, Дорн 332, лист 171а.

⁶ Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов, ук. соч., табл. 13.

⁷ О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов, ук. соч., илл. 9-10.

⁸ Там же, илл. 11-17.

⁹ E. Grube, ук. соч., № 45.

¹⁰ О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов, ук. соч., илл. 26-29.

¹¹ ЛОМВ, Д-212, л. 456.

¹² Там же, лист 285а.

¹³ ГПБ, Дорн 362, лист 1806.

¹⁴ Там же, лист 1036.

¹⁵ ГПБ, Дорн 334; Л. Т. Гюзальян и М. М. Дьяконов, ук. соч., табл. 28.

КОНСТРУКЦИЯ И ОБРАЗ В АРХИТЕКТУРЕ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ИРАНА

В моменты подъема культуры искусство правдиво и открытая конструкция выступает в полной гармонии с архитектурной формой. Элементы конструкции ложатся в основу композиции сооружения, определяя его тектонику, соотношение масс, членения плана и фасада. Они полноправно входят в систему средств художественной выразительности, воздействуют на зрительное восприятие, создают художественный образ. Природно-климатические условия той или иной страны, выбор строительных материалов, уровень социального развития дают определенное направление творческим поискам зодчего, способствуя созданию местных школ.

Специфика зодчества средневекового Ирана состоит из ряда слагаемых: несущие конструкции — стены с утолщением в опорных узлах, круглый и зубчатый рельеф башенных сооружений, мощные пилоны и круглые столбы; разнообразные системы сводчатых покрытий; вертикаль минаретов, способных противостоять сейсмическим толчкам и разрушительной силе ветра. В кратком сообщении можно коснуться лишь какой-то одной из этих составляющих.

К ведущим конструкциям строительства, определявшим структуру и облик сооружений средневекового Ирана, надо отнести свод и его частную форму — купол. В течение многих столетий дворцы и жилища, культовые, общественные и мемориальные здания покрывались сводами и куполами — преимущества таких покрытий в безлесной стране очевидны. Именно они определяли особую выразительность объемной композиции, свойственной иранской архитектуре.

Свод был известен персам еще при Ахеменидах, но лишь в парфянский период получил широкое признание. С III в. в строительстве применяются купола: персы умели покрывать кольцевым сводом квадратное помещение, чего еще не постигли римляне. С тех пор арка, свод и купол соединяются в постройках, образуя единую систему объемных форм.

Особенность арок и сводов сасанидского Ирана — их параболические очертания. Своды ставились бескружалным методом поперечных отрезков. Купола опирались в углах помещения на конические тромпы.

Высокое сводчатое помещение оказалось идеальным решением аудиенц-зала сасанидских царей. Один конец зала свободно открывался на фасад, на другом конце стоял трон правителя. Величавая арка, открытое пространство и плавные очертания свода создавали чувство торжественности, чему вероятно много содействовала и акустика зала. Во дворце Ктесифона ошеломляли масштабы (пролет свода более 25 м, высота — 37 м), ослепляла баснословная роскошь резного стука и многоцветных мозаик, златотканной завесы и ковра с шитьем из драгоценных камней (безжалостно разрезанного на куски арабскими войсками). В большинстве сасанидских дворцов сводчатый зал соединялся с купольным. Во дворцах Фирузабада и Касре-Ширин купол замыкает сводчатое пространство, как бы являясь логическим завершением, заключительным аккордом движения по оси.

Распор тяжелого свода требовал усиления несущих стен, которое достигалось примыканием боковых меньших помещений с поперечными сводами. Такова система планировки дворцов Гура-Фирузабада и Ктесифона. Там, где распор не уравновешивался соседними поперечными сводами, необходимо было погасить его иным путем. С этой целью введены мощные круглые опоры, связанные со стеной арками. В отличие от готических аркбутанов, они ставились внутри зала, принимая на себя непосредственно тяжесть свода. Во дворце Сервестана (У в.) между каждой парой устоев вздымалась полукруглая апсида. Таким образом, пространство зала, прежде не расчлененное, получало скульптурные формы, чередование опор и апсид создавало торжественный ритм (Табл. XII). К концу периода тронный зал такой конструкции выдвигается перед корпусом здания, предшествуя остальным помещениям (Касре-Ширин, VI—VII вв.).

Кроме цилиндрического свода разрабатывались конструкции сводов на подпружных арках, известные по руинам Кухи-Ходжа и Айване-Карка.

Крытые куполами культовые постройки — храмы огня,

чортаки — получают лаконичный центрический объем.

Арабское завоевание принесло в страну другую религию — ислам и новое культовое здание — мечеть. Если святилище огня было изолированным зданием, куда входили только жрецы, то мечеть является местом общей молитвы и должна вмещать толпы верующих. Ранний ислам был знаменем священной войны — "джихада". Крышу мечети несли столбы, стоящие ровными рядами, как воины в строю. В Иране арабский тип мечети с галереями вокруг двора скрещивается с местной строительной традицией.

Свод и купол по отдельности покрывают ограниченное пространство, но поставленные на столбы и соединенные рядами, они могут покрыть большую площадь. Своды и купола иранских мечетей опираются на круглые столбы, вначале приземистые, потом более стройные. Профиль арок и сводов долгое время остается параболическим, лишь постепенно внедряется стрельчатое очертание.

Некоторые мечети строились по арабскому плану (Тарикхане в Дамгане, 775 г.), другие — по типу сасанидского чортака, с открытыми на три стороны арками. Думается, что такие "мечети-киоски" в принципе напоминали среднеазиатское намазга, представляя собой просторный открытый двор, где только со стороны киблы высился монументальный балдахин с михрабом. Наконец, купольный киоск органически включается в план дворовой мечети, акцентируя направление на Мекку, с четырех сторон двора высятся порталы, а на главной оси здания во двор открывается извне портал входа. В таком виде сложилась к XI в. Соборная мечеть Исфахана. Иногда место купольного киоска занимает сводчатый зал — другое выражение старых доисламских традиций. Такова мечеть в Нейризе, где сводчатый зал относится к 974 г., а галереи двора XIX в.

Затененные галереи с лесом тонущих во мраке колонн создают обстановку самоуглубления, молитвенного экстаза. Наверху, как ветви стволов, многократно скрещиваются в перспективе арки (Табл. XIII). Над арками пузырится куполами крыша. Некоторые участки галерей подчеркнуты более нарядными узорными сводами. Главный зал-киоск покрывает глубокая опрокинутая чаша большого купола.

Конструктивное решение и формы куполов были неодина-

ковы.

Главный купол мечети пролетом до десяти и более метров опирается на развитую подкупольную конструкцию. В постройках сасанидского времени подкупольная зона почти или совсем не выделена от оболочки купола, а утопленные в оболочку тромпы малы и проектируются на план как срезанные углы квадрата. В результате ряды кладки купола не сразу принимают правильную кольцевую конфигурацию, что являлось недостатком и для зрительного восприятия, и с инженерной точки зрения. В IX-X вв. задача сочетания четверика с кольцевой кладкой купола была успешно решена введением правильного восьмигранного пояса с арками на углах и по осям помещения, на которые и ложится вес купола. Заполняющая угол конструкция по существу уже не тромп, но и не парус, как ее также называют (оба термина достаточно условны). К тому же разработаны разные ее варианты.

Самый элементарный из них — оболочка в виде половины сомкнутого свода — мало способствует украшению интерьера. Зодчие стремились обеспечить плавный переход от четверика к основанию купола. Путем ряда творческих опытов разработан вариант с трехлепестковым очертанием основных арок и сложной системой соподчиненных арочек, расположенных ярусами, чем достигается плавный переход четверика к восьми, затем шестнадцатиграннику и кольцо купола не образует свесов. Этим способом сконструированы два больших купола выдающегося сооружения иранского зодчества — Соборной мечети Исфахана (оба относятся к XI в.). Один из них, Гомбеде-Хаки, возведенный согласно надписи в 1088 г., заслуженно считается шедевром инженерного искусства. Руководствуясь интуицией и практическим опытом, зодчий создал совершенную конструкцию, отвечающую всем условиям статического расчета. В значительной мере отсюда вытекают и художественные достоинства памятника — гармоническая цельность, пропорциональность, стройная слаженность форм интерьера. Та же система подкупольной конструкции нашла применение в Соборной мечети Эрдестана (1158 г.). А от этой системы кажется естественным переход к сталактитовому парусу (мечеть в Гольпайегане, XII в.).

Галереи покрываются малыми куполами на сферических парусах или сводами на квадратном основании с геометрической

игрой линий и граней. Узор свода обозначен сетью тонких пересекающихся арок из кирпича на ребро. Такие нервюры, поставленные на кружалах из камыша и алебаstra, облегчали процесс кладки. В простейшем варианте орнаментальные полосы рассекают свод накрест (например, в караван-сараяе Робате-Шереф, III4/5 г.) Ряд вариантов дает звездчатая структура (Соборная мечеть Исфахана, XII-XIV вв. - Табл. XIV). Техника нервюрных сводов берет начало еще в зодчестве сасанидского Ирана, когда оболочка куполов из камня выполнялась по лекалам из камыша и алебаstra, предварительно размеченным и отлитым на земле. Эти лекала оставались потом замурованными в кладке. Иногда купола и своды небольшого пролета выводились орнаментальной кирпичной кладкой - кирпич служил в XI-XII вв. и строительным материалом и средством декора.

Архитектура мечетей до XIV - или даже XV вв. оставалась "интерьерной" - замысел зодчего был сосредоточен на внутреннем пространстве здания, внешний вид которого его мало заботил. Причиной тому были вернее всего лавки базара, плотно облепывавшие со всех сторон главную городскую мечеть. Купольные крыши необычайно живописны в своей конструктивной обнаженности; хороши как причудливая театральная декорация даже контрфорсы, укрепляющие сзади портал входа. Но оценить скульптурные округлости крыш можно лишь с воздуха и только птицам открывалась их пластическая красота. Правда, зодчий старался смягчить и оформить тем или иным способом наружные выступы тропов, а со временем явилась потребность украсить орнаментом и глазурями оболочку большого купола.

Но в облике стоявших вне города мемориальных сооружений XI-XIV вв. главенствовал внешний объем, которому уделялось особое внимание. Достойным венчанием бесчисленных "имамзода" и, особенно, башенных мавзолеев с их устремленными ввысь пучками ребер и полуколонн стали островерхие шатровые и конические купола. Величаво несет свой отполированный ветрами шатер Гомбеде-Кабус (I006/7 г.); этот монумент, поставленный на века, достигает в поперечнике 14,63 м и высотой превышает 50 м.

В XIII-XIV вв. расцветают многообразные виды ступового

и поливного декора, способствовавшего выразительности линий и форм здания. Все достижения творческого гения в области техники, формы и декора соединились в эпохальном сооружении — мавзолее Олджейту Ходабенде в Султани (1313 г.). Купол пролетом 24 м покрывал восьмигранный объем здания, стройные минареты на углах как готические пинакли содействовали погашению распора. Здесь купол становится символом величия, соперничая с небесной сферой своими плавными очертаниями, высотой и лазоревой глазурью. Господствуя над городскими крышами и гребнями стен он был виден издалека на подходах к городу.

В XV в. зодчий Кавамеддин из Шираза разработал конструкцию пересекающихся арок. Эта реформа несла с собой полное преобразование как внутреннего пространства, так и внешнего облика здания, новое понимание форм и обновление идеалов архитектуры. По углам крестовидного помещения поднимаются над панелью пересекающиеся, вспарушенные к центру арки, на вершины которых ложится небольшой плоский купол. Горизонтальные членения интерьера упразднены, смелый взлет арок создает вертикальную динамику внутреннего пространства. Здание венчает легкий внешний купол на стройном барабане. Помимо композиционных достоинств очевидны конструктивные преимущества — уменьшение пролета куполов, понижение центра тяжести. Таким способом покрыт один из залов медресе в Харгирде.

Если конструкция пересекающихся арок совершенствует пространственную систему по вертикали, то в горизонтальном направлении ее развивает конструкция сводов на подпружных арках: поперечные сводики освобождают в несущих стенах место для осветительных проемов, а вдоль шелыги тянется цепь декоративных куполков, украшающих перспективу зала и открывающих дополнительный источник света (Соборная мечеть в Йезде — Табл. XV). К такому результату зодчие пришли путем ряда опытов, в числе которых Соборная мечеть Шираза (IX—XIV вв.).

Зодчие XVI—XVII вв. отказались от достижений предыдущего столетия. Идеалы красоты изменились, эпоха предъявляла иные требования. Упрочив границы обширной державы Сефевиды подкрепляли свой престиж монументальными и пышными

сооружениями. В их вкусе были массивные, устойчивые формы, купола спокойных, даже грузных пропорций, широко открытые порталы с минаретами по углам. Внутренний и внешний декор находятся в полном равновесии — стены и купола одеты блестящими многоцветными глазурями. Никогда еще не уделялось такого внимания украшению внешней оболочки купола, которую покрывает прихотливыми завитками крупный растительный узор. Таковы купола Масджида Шах (закончена к 1630 г.), мечети Лотфолла (1618 г.), медресе Мадери Шах (1714 г.) в сефевидской столице — Исфахане. Переход к куполу осуществляется посредством сети щитовидных парусов, по ячейкам которой нагрузка покрытия как бы стекает к угловым опорам, системой сталактитовых сот.

Все, что говорится об иранских сводчатых конструкциях, в значительной мере может быть отнесено и к Средней Азии. Сходство природных условий, этническая близость народов, ход истории, не раз объединявший соседние области в границах одного политического образования, способствовали параллельному развитию строительной техники. Кроме культурных взаимодействий совершался и прямой обмен опытом. Недаром возникло мнение, что строитель усыпальницы Олджей-ту был знаком с конструкцией более раннего мервского мавзолея Санджара (речь идет о своеобразной структуре оболочки из полых кирпичных кассет). В Средней Азии свод и купола проходят те же фазы развития. Совершенствуется подкупольный пояс; пересекающиеся арки находят более широкое признание, чем в Иране; свод на подпружных арках осуществлялся уже в сырцовых конструкциях (Кырк-Кыз), он нашел применение во многих постройках XV в. (медресе Улугбека в Гиждуване и др.) и дальнейшее развитие в мечети Чор-Бакра в XVI в. Однако в XVI в. тенденции строительства расходятся — зодчие Средней Азии отказались от внешнего купола, что выгодно отразилось на экономичности и сейсмостойкости сооружений. Зодчие соседних стран создают свои локальные школы и оставляют неповторимые шедевры.

Даже беглый обзор показывает, какие неограниченные возможности открывают иранские зодчие в сводчатых конструкциях. Это не только инженерный расчет, но и плод пространственного мышления, объемная пластика, скульптурная

лепка форм. О значении купола говорит самое название "гом-бед" в Иране, "гумбаз" в Средней Азии: в нем заложена точная и лаконичная характеристика формы, да и содержания постройки, обычно культовой или мемориальной. Свод не только конструкция, но и форма. Не только форма, но и средство выражения определенного строя идей. Если позволительно говорить о языке архитектурных форм, то своды пополняют словарный запас богатыми оттенками, способными выразить и художественный образ, и эстетические идеалы.

О.И.Галеркина

СУФИЙСКИЕ МОТИВЫ В ИРАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХУІ в.

Предлагаемая статья служит продолжением исследования, посвященного характеристике иранской миниатюры второй половины ХУІ в. В сообщении, сделанном на сессии ГМИНВ в 1968г. речь шла о стилистических особенностях иранской миниатюры рассматриваемого периода, в настоящий момент представляется закономерным раскрыть ее мировоззренческую, концептуальную основу. Не претендуя на решение проблемы поставим некоторые вопросы, касающиеся связей миниатюры с идейно-эстетическими взглядами эпохи.

Непосредственной причиной, побудившей автора заняться данной темой, было наблюдение, касающееся того, что во вторую половину ХУІ в. рукописи Джами переписывались и иллюстрировались гораздо чаще, чем в предшествующие полтораста лет, потеснив в "номенклатуре" классические средневековые издания "Шах-наме" Фирдоуси и "Хамсе" Низами. В этой связи пришлось обратиться к рассмотрению идейно-эстетических взглядов эпохи, проявлявшихся в форме религиозно-философских концепций.

Таким религиозным воззрением была суфийско-шиитская доктрина, с пропагандой которой связано возвышение государства Сефевидов.

Вопрос об истоках суфизма и влияния его на персидскую поэзию достаточно тщательно проанализирован нашими историками и литературоведами¹. Как известно, суфизм был философским течением, возникшим в лоне ислама и отражал поначалу разочарование и пассивное недовольство неимущих слоев населения, главным образом ремесленников. "...в тяжелое время, — пишет Е.Э.Бертельс, — суфизм обладал огромной притягательной силой и находил приверженцев в различных слоях населения"². Проповедь суфизма призвала членов своих послушнических дервишеских братств вести аскетический образ жизни, стремиться к познанию и единению с божеством (причем, высшая суть познания, "божественная истина", достигалась не посредством опыта и разума, а через "любовь", путем экстатического состояния). Однако наряду с этим мистико-философским кредо в суфизме существовали и оппозиционные, еретические направления, истоками которых были пантеизм, материалистические учения и даже социальные утопии греческой философии. Суфии, философы и поэты, в том числе Джами, проповедывали идеи "справедливого царя", "крестьянского братства", порицали ханжество и деспотизм, самоотверженность в любви, воспевали святость и благость труда. Джами, описывая в "Искандар-наме" социальную утопию, город равных членов общества, не нуждающихся в государственной власти, создает лучезарный образ суфия — труженика и ремесленника.

Эти стороны суфизма делали его привлекательным для среды бюргерства, но и феодальная знать, в частности, правящая верхушка Сефевидов, видела в суфийско-шиитском толке идеологическое оружие для достижения цели. (Как справедливо заметил И.П.Петрушевский, "суфизм не представлял собой идеологического единства... социальная среда, в которой разные течения суфизма находили адептов была очень неоднородна"³). Основатель сефевидской державы — Исмаил считался не только светским правителем, но также и религиозным главой, что в тех условиях служило весьма серьезным средством объединения страны. В процессе завоевания Сефевиды не скупились на обещания, используя симпатии к суфизму народных масс Азербайджана, Ирана и Малой Азии.

К середине XVI в. суфизм, утративший остроту оппози-

ционного течения, был "приручен" и принят в правящих кругах, где в меру демагогически провозглашалась идея справедливого правления и достаточно твердо-теократическая, безграничная подчиненность послушников - миридов (как рядовых кочевников, так и военно-феодальной знати) "великому суфию", "главному шейху" - шаху.

Удивительно ли, что в государстве Сефевидов, возвышение которых было связано с распространением суфизма и дервишеских орденов, возрос интерес к суфийской литературе, а произведения Джами были одними из самых читаемых и иллюстрируемых?

Заметим, что процесс "издания" рукописей Джами и других суфийских авторов, например, Хилали, несколько запаздывает по отношению к устной проповеди суфизма; в годы завоеваний сефевидские миниатюристы чаще всего иллюстрировали, как и в XV в. "Хамсе" Низами, хотя уже тогда в 1520-е годы появляются такие превосходные иллюстрированные суфийские рукописи, как "Гуй ва чауган" Ариффи и "История непорочных имамов" Мухаммад ибн Арак-шаха.

Сложное, противоречивое творчество Джами, в котором брал верх то жизнелюбивый художник, то благонамеренный суфийский проповедник, отражая противоречия эпохи, служило источником гуманизма для "взыскующих истины" тружеников и интеллигентов своего времени, но оно же приспособлялось в интересах демагогии сильными мира сего.

Ниже, в развитие упомянутых аспектов (т.е. "суфизм и двор", "суфизм и ремесленная среда") будет рассмотрено как отразились идеи суфизма в миниатюрной живописи.

"Шах и суфий" - частая тема в иллюстрациях второй половины XVI в., отражающая благочестие просвещенных монархов, "дервишей на троне", почтительно постигающих мудрость у наставника-суфия⁴. Вариантом этой темы являются "суфийский меджлис" или "суфийская проповедь", также, как правило, украшающие списки Джами. Увлечение Джами соответствовало идейно-эстетическим позициям двора Казвина и Мешхеда второй половины XVI в. и нашло выражение в сложении стиля казвино-мешхедских миниатюр.

Анализ стилистических особенностей миниатюр был предметом прошлогоднего доклада, поэтому вкратце можно лишь

повторить, что этот стиль, определяемый переходом от динамики к статике, от военных сцен к мирным, отражает историческую подоплеку, знаменующую переход от бурных баталий Сефевидов к относительно мирному времени, к интеллектуализму и благочестию новых резиденций. Такой резиденцией и был Мешхед в правление царевича Ибрахим-мирзы (1556-1576), племянника шаха Тахмаспа, просвещенного мецената, собравшего в своих художественных мастерских превосходные силы.

Мешхедские миниатюры, представляющие многофигурные, насыщенные действием сельские сцены или охотничьи лагеря в горах, изображают в ряде случаев Ибрахим-мирзу в виде литературного героя ⁵ или в станковых композициях, не связанных с текстом и представляющих страницы хроники придворной жизни. Образносмысловое значение подобных сцен, где принц окружен крестьянами и ремесленниками, несет философскую идею о равенстве людей, единых в боге.

Композиции казвино-мешхедских миниатюр большей частью выполненные в теплом колорите, сменившим резкие цветовые контрасты Табриза, оставляют ощущение покоя, благоуханной природы, на лоне которой люди пребывают в созерцании, на пути стремления к божеству, а смиренный монарх посещает своего пира, наставника-суфия.

Характерным примером является диптих "Отдых во время соколиной охоты в горах" (левая часть композиции - "Посещение отшельника", правая - "Привал") ⁶. Кази Ахмед в своем "Трактате о каллиграфрах и художниках" посвящает восторженную характеристику Ибрахим-мирзе, подчеркивая его приверженность к суфизму: "Несмотря на царское происхождение и возвышенность величия, они никогда не позволяли неуважительности. Они постоянно находились в обществе бедняков, отшельников и дервишей, признавая такой образ поведения лучше, чем роскошь и султанское величие" ⁷. Впрочем, вера Ибрахим-мирзы носила достаточно светский характер. Он уделял ей время среди прочих занятий, в числе которых - не говоря уже о государственных делах - рисование, сочинение стихов, приготовление яств, шитье перчаток для соколиной охоты, золочение рукописей, переплетное дело, наконец, любовь... По свидетельству того же Кази Ахмеда, царевич "в суфизме и по страсти второй Хакани" - предавался ей не

только в плане аллегорическом, но любил "тюльпаноликих".

Так называемые "суфийские маджлисы" тоже носили светский характер и не всегда были собраниями ученых, обсуждавших богословские вопросы, как можно было бы думать. Автор XVI в. Васафи, цитируя слова мавераннахрского правителя Музафар ад-дин Султан-Мухаммад-хана, пишет: "Его величество сказал: "Лучшими беседами и наиболее приятными собраниями являются маджлисы на суфийский лад, когда "просвещенные", поэты и надиры собираются по вечерам, едят вкусные кушанья, пьют приятные напитки и услаждают дух занимательными рассказами и тонкими остротами!". - И отдал приказ, чтобы по вечерам каждый понедельник и каждую пятницу собирались просвещенные, поэты, певцы и музыканты и устраивали бы суфийские беседы". Далее Васафи пишет, что на первом же таком "суфийском" собрании он выступил с рассказом о проделках гератской мошенницы, которая подвизалась в знаменитом увеселительном квартале Мафрах, а закончился маджлис тремя остроумными, легкими рассказами на традиционную тему о женском коварстве ⁸.

Изображения суфийских бесед в миниатюрах также не несут пафоса отвлеченной духовности. Это сцены на лоне природы, где в лирически-праздничных, изысканно-декоративных композициях находит свое воплощение орнаментально-цветистый язык классической поэзии.

Подобные миниатюры изобилуют жанровыми моментами, так например, в диптихе из "Субхат ал-абрар" ("Четки праведников") ⁹ Джами, мы видим, как потешно, по-житейски совершают омовение подле маленького родничка, бьющего из-под камня, участники беседы. Зачастую в подобных сценах изображаются музыканты, слуги с яствами ¹⁰ и суфии в состоянии опьянения ¹¹. В этой связи необходимо заметить, что язык суфизма в живописи все же отличается от языка литературы. "Персидское лицемерие - пишет Е.Э.Бертельс - всегда, даже в самых явных случаях, признает веселого пьянчугу святым аскетом, воспевающим райские утехы" ¹².

Специфические средства выражения миниатюр практически исключают иносказания и символику литературных прообразов. В живописи меньше идеального и больше материального, не мистическая символизация, допускающая двойное тол-

кование, а конкретно-бытовая однозначность. Поэтическая метафора переводится в реальный план: идеи пантеизма об одухотворенности природы находят выражение в миниатюрах, где камни и скалы принимают очертания людей и животных, суфийское растворение в макрокосме, созерцание, единение с природой, на листах миниатюр всего лишь пикник ¹³, путь стремления к божеству, экстатическое опьянение — возлияние, как таковое ¹⁴, наконец, мистический экстаз — попойка с бражничающими, танцующими или лежащими в беспамятстве дервишами ¹⁵.

Большинство приведенных примеров характеризуют появление суфийско-шиитского мировоззрения в придворной миниатюре, но существует и иное направление, отражающее идеологию демократических слоев. Это направление — назовем его "суфизм и ремесленная среда" — также нередко черпало свои мотивы в творчестве Джами. Иллюстрации такого рода дают картины городской жизни, например, притча об арабе, приехавшем в город, послужила поводом для детального изображения торговых рядов с ремесленными лавками ¹⁶. Базар являлся центром общественной жизни в средневековом городе и появление подобных миниатюр свидетельствует об активизации третьего сословия, становящегося предметом искусства. Примечательно, что в XVI в. появилась иллюстрация к "Зафарнаме" Шереф ад-дина Али Езди, написанному более чем за столетие до этого, и изображающая уличную сцену — праздник в Самарканде ¹⁷. Щиты, скрещенные сабли и кинжалы, шкуры львов и леопардов украшают балконы, на которых сидят зрители и музыканты, на улице веселятся и танцуют... — "подобно раю разукрашен весь город... от развешанных на стенах украшений превратились в цветные луга его базары" ¹⁸. Рассмотренные миниатюры дают благодарный материал о быте ремесленников — суфиев, и позволяют характеризовать некоторые стороны ремесла (устройство лавок, систему ученичества, разделение труда и т.д.). Особый интерес представляют двойные миниатюры, посвященные цеховым собраниям с трапезой, как например, диптих, вклеенный в "Шах-наме" 1630 г., но, по-видимому, относящийся к рубежу XVII в. ¹⁹ В правой части — помещение, открытое в сад, где подле старца, ведущего беседу, сидят слушатели. Одни из них дер-

жат книжечки в кожаных переплетах, другие почтительно внимают, сложив руки или прикусив "палец удивления". Быть может, это проповедь суфийского шейха, но, скорее всего — собрание подмастерьев во главе с мастером и чтение устава — ресале, содержащего нравственные и, отчасти, нормативные предписания, предшествующее цеховому пиршеству. Само пиршество изображено в левой части композиции и разворачивается на фоне сада. На переднем плане совершается омовение, в центре один из участников месит тесто, другой раскатывает лапшу; несколько человек занято подкладыванием хвороста, повар пробует пищу; угощения уже стоят на траве, но двое ремесленников продолжают держать в руках ресале. Ремесленная корпорация трактуется здесь как религиозное суфийское братство. Почти аналогичная композиция находится в диптихе рукописи Хондамира в собрании ГПБ²⁰. Необходимо заметить, что исторические хроники XV—XVI вв. не дают нам сведений о цеховых собраниях, но сообщают лишь об участии ремесленников в придворных празднествах. Придворные историографы проходят мимо таких фактов, как религиозное празднество в честь святого-покровителя, цеховая пирушка, обряд посвящения в ученики, являющихся повседневностью и не представляющих интереса для современников. Рассматриваемые миниатюры позволяют нам в конкретных образах увидеть городскую жизнь, трудовое ремесленное население и помогают уяснить некоторые моменты социальной жизни города.

Идеологию демократических слоев отражает и группа миниатюр, иллюстрирующих суфийские притчи, порицающие роскошь, чванливость, бахвальство²¹.

В заключение следует отметить, что также как и в литературе, в миниатюрной живописи объективно отражены идейно-эстетические концепции суфизма в двух противоборствующих проявлениях: аристократически-феодалном ("суфизм и двор") и демократическом ("суфизм и ремесленная среда"). Приходится, однако, признать, что в области поэзии влияние идеологии городских слоев проявляется разнообразнее и сильнее, чем в миниатюре, сфера применения которой гораздо уже, а круг заказчиков ограничен и обусловлен дороговизной спецификой производства уникальных рукописных книг. Не потому ли так редки списки бытовавших в народе изустно ру-

байи Хайяма? Не потому ли еще более редки иллюстрации к Хайяму, где варьируется тема кравчего, но совершенно отсутствуют свойственные поэту мотивы обличения, иронии, издевки? И если литература средневекового города воспринимает интонации народной песни, то на листы миниатюр простолудины пробираются не так уж часто.

Объяснение этому, помимо указанных причин, вероятно следует искать и в специфическом языке миниатюрной живописи, о чем также говорилось выше. Поэтическая суфийская форма выражения идей позволяла иносказательно, прикрываясь терминологией, проявлять вольнодумие. Свойственная изобразительному искусству десимволизация, однозначность, лишают живопись такой возможности.

Отражение идей суфизма — характерное явление миниатюрной живописи второй половины XVI столетия, перешедшее в дальнейшем в искусство исфаханской школы XVII в.

¹ Е.Э.Бертельс. История персидско-таджикской литературы. М., 1960; И.П.Петрушевский. Ислам в Иране UP-XV вв., Л., 1966.

² Е.Э.Бертельс, ук.соч., стр. 526.

³ И.П.Петрушевский, ук.соч., стр. 347.

⁴ "Лаваих" ("Скрижали") Джами 1570/71, ГПБ, Дорн 256, л. 106. Воспроизведение: О.Ф.Акимовский, А.А.Иванов. Персидские миниатюры XIV-XVII вв. М., 1968, илл. 38.

⁵ "Хафт Ауранг" ("Семь престолов") Джами, 1556-65, илл. "Искандар, посещающий отшельника". Галерея Фрира, Вашингтон. Характеристика влюбленных (Сефат ал-ашекин) Хилали. Принц и дервиш. Сюжет — утверждение правоты суфия, а расширительно — торжества суфизма. За определение сюжета выражаю искреннюю признательность проф. А.Н.Болдыреву.

⁶ Коллекция Гульбенкяна, Лиссабон. Правая часть композиции совпадает с листом 63 из рукописи ГПБ, Дорн 489, откуда можно предположить, что в Ленинграде хранится часть аналогичного диптиха.

⁷ Казим Ахмед. Трактат о каллиграфиях и художниках.

М.-Л., 1947, стр. 165.

⁸ А.Н.Болдырев. Зайнаддин Васифи. Сталинабад, 1957, стр. 122.

⁹ ГПБ, Дорн 429, лл. 16-2а.

¹⁰ Напр. "Сильсилат аз-захаб" ("Золотая цепь") Джами, 1569-70 гг., 6-ка Гулистанского дворца в Тегеране.

¹¹ "Гуй ва чауган" ("Мяч и клюшка") Арифи, ГПБ, ПНС 106, 1590-е годы.

¹² Е.Э.Бертельс. Очерк истории персидской литературы. Л., 1928, стр. 52-53.

¹³ Соколиная охота в горах, правая часть композиции. Музей искусств в Бостоне, ок. 1560 г.

¹⁴ Юноша, пьющий вино. Мешхед, XVI в. Частная коллекция, США.

¹⁵ "Бустан" Саади. Миниатюра к.XVI в. Баку, РРФ9 М-113, л. 20а.

¹⁶ "Золотая цепь" Джами, 1587 г., ГЭ инв. № УР 992.

¹⁷ Приветственный праздник в Самарканде. Шираз, 1546 г. Частное собрание, Мюнхен.

¹⁸ А.М.Беленицкий. Из истории участия ремесленников в городских празднествах в Средней Азии XIV-XV вв. ТОВЭ, т.П, стр. 191.

¹⁹ ГПБ, ПНС-65, илл. 626-627.

²⁰ Хондемир. Сборник летописей, ГПБ, ПНС-70, лл. I-2, Цеховой праздник.

²¹ "Тухфат ал-ахрар" ("Подношение благородным") Джами, ГПБ, Дорн 426.

ПОРТРЕТЫ БЕХЗАДА (к вопросу о творческом методе)

Подходя к рассмотрению портретов Бехзада обратимся сначала к самой проблеме портретности, входящей в сферу индивидуализации человеческих лиц, единодушно отмечаемой всеми исследователями в произведениях этого художника.

Думается, что термин "индивидуализация" вряд ли применим по отношению к ликописи Бехзада. В иллюстрациях к художественным произведениям для передачи образов главных героев, таких, как Меджнун, Лейли, Бахрам Гур художник применяет очень ограниченный, давно сложившийся ближневосточный стереотип (Табл. ХУІ). Гораздо более разнообразны лица в иллюстрациях к историческим произведениям и второстепенных персонажей в иллюстрациях к художественной литературе. Но и это разнообразие ограничивается совершенно определенным и относительно небольшим набором типажей. В данном случае имел место поиск характерности, зачастую в ее гротесковой ипостаси, подобно тому, что мы видим в позднеготической миниатюре и пластике.

Но если в поздней готике появление гротесково-натуралистической характерности явилось следствием ее внутреннего саморазвития и необходимым выражением кризиса средневекового мирозерцания, то корни этого явления у Бехзада, проявившемся в неизмеримо меньшей степени, лежат в совсем иной плоскости.

Как типичный восточный средневековый художник, он искал свои типы не столько в толпе, сколько в работах старых мастеров.

Малую часть своего репертуара он мог почерпнуть в ближневосточной иконографии, особенно у своего учителя Мирака наккаша, львиную долю — из турецкой (?) миниатюрной живописи первой половины XV в. китаизирующего направления, известной под условным названием "школы Махмуда Сиях Калема", а также непосредственно из китайских произведений искусства-предметов художественного ремесла, а возможно, живописи и ксилографии (Табл. ХУП).

Таким образом, несмотря на "гуманизм" и "реализм", все многообразие человеческого облика укладывалось у "Рафаэля Востока" в весьма и весьма ограниченный набор, хотя и гораздо более расширенный, чем у его предшественников. В связи с этим стоит привести меткое замечание Бабура о ликописи Бехзада: "Лица безбородых изображает плохо, очень утяжеляет подбородок. Лица же бородатых мужчин рисует очень хорошо" ¹.

Говоря современным языком, для придания индивидуальных черт своим героям Бехзад пользовался чисто внешними признаками, особенно такими эффектными как растительность на лице, цвет кожи и овал лица, которые являются самыми непостоянными, преходящими, в то время как основные детали лица — нос, глаза, рот — почти не варьировались.

Соответственно и индивидуальность персонажей оказывалась совершенно поверхностной, внешней, в сущности, отнюдь не индивидуальностью, а некоторой типической характеристикой.

Рассмотрим три наиболее показательных изображения исторических деятелей, с большей или меньшей степенью достоверности приписываемых Бехзаду, оставив в стороне не принципиальные для аспекта данной работы вопросы атрибуции и точной датировки.

Изображение Султан-Хусайна Байкары (ок. 1495 г.) представляет собой парадный портрет (рисунок под живопись) этого государя. Отсюда — лапидарность, торжественная застылость позы (в полном противоречии с известным нам характером портретируемого) ². Поза его вполне соответствует канону, выработанному в иранской миниатюре. Пропорции корпуса султана также не выпадают из бехзадовского канона, разве что чуть расширены и утяжелены плечи, что соответствует реальному характеру фигуры Хусайна ³. Благородные, чуть вытянутые пропорции поля листа, пустой фон соответствовали изысканному вкусу Султан-Хусайна (и Бехзада). Этому же отвечают поразительный по тонкости и изяществу, но, вместе с тем, простой по структуре узор, покрывающий плечи и грудь кафтана Хусайна, изящный кинжал-игрушка, резные бляшки пояса, нежный эгрет в искусно и тщательно намотанной (чего в действительности не было) ⁴ чалме.

Именно в этих деталях мы можем почерпнуть сведения (вернее, подтвердить ими сведения письменных источников) о таком частном качестве Султан-Хусайна, как изысканность его художественного вкуса. Лицо же Султан-Хусайна являет собой ярчайшее воплощение идеального облика "красавца-владыки", с округлым овалом лица, небольшим, с изящной горбинкой, носом, маленьким, четко оформленным ртом, тонкими дугами бровей и миндалевидными, раскосо поставленными глазами (в последнем факте действительность совпадала с каноном красоты)⁵.

Индивидуальными в этом изображении можно считать, строго говоря, разве что абрис бороды и усов.

Канон лица, примененный здесь Бехзадом, канон идеальной красоты владыки (светского и духовного) ко времени Бехзада уже давно сложился на Ближнем Востоке на базе центрально-азиатской иконографии и успел сильно иранизироваться. Бехзад "освежил" этот канон довольно сильной дозой китаизма, заострив таким образом характерность тюркского лица владыки, причем разработано это было в произведениях, предшествовавших созданию портретов (Табл. ХУШ).

Разительно отличается от только что рассмотренного произведения изображение Шейбани-хана, владыки узбеков, созданного в 1507 г. (?)

Начнем с композиции. Стройный вытянутый формат листа с изображением утонченного Хусайна сменяется здесь устойчивым квадратом.

Композиция листа симметризирована. Это видно не только по положению фигуры хана, сидящего в фас по оси листа, но и по расположению аксессуаров: черного валика в центре, письменного прибора и пиалы с грушей в нижних углах. Построение, таким образом, представляет собой равнобедренный треугольник, заключенный в прямоугольник, близкий к квадрату и лежащий точно по оси этого прямоугольника. Все эти приемы должны подчеркнуть мощь, солидную основательность фигуры Шейбани, преодолеть обезличивающую стереотипность пропорций фигуры и позы (в них полностью отсутствует элемент характерности).

То же можно сказать и о лице Шейбани. Для Бехзада оно предельно безлико, стерто. Но, вместе с тем, безли-

кость эта типично бехзадовская, т.е. представляет собой некий общий знаменатель целой серии типовых именно из бехзадовского репертуара. И именно из бессилия художественных средств мастера перед, очевидно, действительно бесцветным внешним обликом хана, из невозможности подогнать его под имеющийся у него готовый характерный тип, на миниатюре появляются аксессуары, долженствующие пояснить, проиллюстрировать те качества хана, которые он хотел бы в нем видеть: письменный прибор, на который обращен его взор, говорит об образованности хана ⁶, его склонности к поэзии ⁷ и к прозе законодательства, кольцо для стрельбы из лука — символ военной славы, пиала (не с вином, судя по закрывающей ее крышке) и груша — показатели скромности его телесных интересов ⁸.

Кроме того, мастер одевает своего героя в простой, ничем не украшенный кафтан — символ суфийской скромности ⁹ и мужества, голову обвивает белоснежной чалмой, долженствующей свидетельствовать о богобоязненности хана, его роли как защитника веры и опять-таки учености.

Шейбани изображен не на абстрактном пустом фоне, как изысканный Хусайн, но восседает на реальном ковре, опираясь на реальную подушку.

Итак, некоторая качественная характеристика Шейбани-хана присутствует, но выражена она чем угодно — форматом листа, композицией, цветом, аксессуарами — всем, только не основным — образом самого хана, не наделенным ни малейшим признаком характера.

Рассмотренные миниатюры относятся к жанру репрезентативного, парадно-памятного портрета и мастерство Бехзада оказалось в нем огромным и непревзойденным, хотя возможно, как правильно отмечал И. Щукин, не совсем полностью отвечающим и выявляющим творческие склонности мастера ¹⁰.

Однако нам открывается и другое, совершенно необычное лицо Бехзада. Речь пойдет о произведении, которое можно охарактеризовать как интимно-гротесковый, "потешный" портрет. Вспомним слова Васифи: "Когда шах (Султан-Хусайн) был удручен заботами и горем, Бехзад рисовал какое-либо изображение или портрет, при одном взгляде на который зеркало царского духа очищалось от ржавчины скверны и... знаков

огорчения. Больше всего он рисовал изображения Баба Махмуда, одного из самых почтенных и высокопоставленных эмиров двора..." II .

Итак, перед нами — царский забавник, развлекающий своего владыку в минуты его шахского огорчения рисунками-карикатурами на самых знатных людей государства в достаточно, надо полагать, узком кругу.

Наиболее показательным произведением такого типа является портрет Шах Гариб-мирзы. Вот что говорит о его герое Бабур: "Другой сын Султан Хусайна был Шах Гариб-мирза, он был горбат (или сутул). Хотя он был дурно сложен, способности его были хороши, хотя тело его было бессильно, речи его были приятны. Он взял себе тахаллус "Гариби" и даже составил диван. Он сочинял стихи по-персидски и по-туркски. Он умер при жизни отца. После него не осталось ни сына, ни дочери" I2 .

Перед нами произведение, не имеющее аналогий на всем Ближнем Востоке за все предыдущее время: столь откровенная карикатурная трактовка человеческого облика, причем облика человека из высших социальных кругов, совершенно беспрецедентна. Но и здесь мы сталкиваемся лишь с внешней характеристикой образа, пусть даже она и составляет основное содержание произведения. Все здесь говорит лишь о "дурном сложении" и "бессильном теле" мирзы, умершего раньше отца и не оставившего потомства. И ничего о "хороших способностях" и "приятных речах". Но этого и не требовалось от "потешного" портрета.

Однако может показаться, что хотя эта характеристика и внешняя, зато уж она является сугубо индивидуальной с документальной, хотя и гротесково-обостренной точностью воспроизводящей облик Гариб-мирзы. Тем не менее это не так. В этом казалось бы столь характерном и своеобразном образе отчетливо просматривается старый центральноазиатско-дальневосточный канон изображения "индийского мудреца" — буддийского аскета-отшельника с длинным истощенным телом, плетевидными руками, сутулыми плечами, вытянутой вперед цыплячьей шеей и длинным худым лицом в 3/4 повороте с большим горбатым носом (Табл. XIX).

Но не только чисто китайскими влияниями можно объяс-

нить появление этого типажа в творческом арсенале Бехзада. Эта маска проникла на Ближний Восток задолго до времени Бехзада и уже использовалась, правда редко, в иранской миниатюре (Табл. XIX). Большее распространение она получила в Малой Азии (?), в связи с деятельностью школы Махмуда Сиях Калема (Табл. XIX). Эта маска была применена и выдающимся турецким художником Синан Беем в портрете султана Мехмеда II (Табл. XIX).

Рассмотрев портретные миниатюры Бехзада мы не можем не остановиться на коренном вопросе, касающемся этой стороны творчества мастера, а именно на вопросе о причинах появления самостоятельных изображений конкретных, современных художнику личностей не только в его творчестве, но и в живописи Герата конца XV в. Что-что, а уж портрет, да еще в суннитском государстве, казалось бы не имел никакого права на существование. Однако господствующей идеологией образованных гератских кругов был суфизм "накшбандийя", идущий зачастую вразрез со многими догмами суннизма, очень широкий и терпимый, благодаря влиянию тогдашнего шейха гератских накшбандиев — великого поэта и суфия, мудрого и просвещенного Джами, суфизм, успевший уже достаточно далеко уйти от первоначальной гегемонии идей отрешения от мира, экстатичной аскезы, культа бедности и, к счастью, не успевший еще выродиться в апологию богатства, религиозного фанатизма и священной войны¹³.

На взгляд просвещенных суфиев, каковыми считали себя и Султан-Хусайн, и Алишер Навои, и Шейбани-хан, и, очевидно, сам Бехзад, создание миниатюр, в том числе портретного характера, могло быть одним из видов тариката-суфийского пути познания мира, природы, каковой является Бог.

Само понятие портрета, как жанра искусства, отнюдь не было чем-то совершенно неизвестным для ближневосточных интеллигентов. О портретах и портретистах говорится почти во всех поэмах мусульманского Востока от Низами до Джами и Навои, причем характерно, что это явление искусства связывается обычно с китайской художественной культурой (так, в поэме Навои "Фархад и Ширин" Фархад-строитель и художник, в том числе и портретист является китайским принцем).

Это и не удивительно, если вспомнить традиционную

развитость портретного жанра в Китае и огромное влияние центральноазиатской и китайской живописи на мусульманскую миниатюру во все основные эпохи ее развития – сельджукидскую, монгольскую и тимуридскую.

Однако и первый и второй факторы сами по себе еще не являются причинами возникновения портрета в Восточном Иране, они лишь – условие, неплохо взрыхленная почва, в которую требовалось бросить зерно случая.

И случай этот представился. Османский султан Мехмед II, завоеватель Константинополя, яростный разрушитель памятников искусства и не менее активный любитель упомянутых памятников, портретируется двумя итальянскими художниками – Констанцо да Феррара (работал в 1475–1500 гг.) и Бертольдо Джованни (1420–1491) ¹⁴. Особенно важно для нас творческое путешествие в Турцию венецианского живописца Джентиле Беллини (1429–1507), выпрошенного Мехмедом II у венецианской сеньории на предмет росписи своего дворца и имевшее место в 1479–1480 годах. Из его произведений, сделанных в этот период, нас интересуют два – миниатюра "Писец" (возможно, точная копия с беллиниевского оригинала) и известный погрудный портрет Мехмеда II.

"Писец" – типичный итальянский, кваттрочентистский портрет со всеми вытекающими отсюда особенностями, автор которого отдал известную дань восточной экзотике. Но копии с беллиниевского "Писца" мы видим в двух произведениях Бехзада. В первом случае – это один из второстепенных персонажей большого диптиха "Школа" первой половины 90-х годов XV в. (ГПБ в Ленинграде), помещенный в верхнем левом углу правой его половины. Здесь он совершенно не выпадает из общего стиля. От источника сохранился характерный абрис, поза, профильный поворот и, наконец, характер занятия персонажа – он тоже писец. Во втором случае мы видим уже настоящую копию альбомного характера, воспроизводящую почти в точности весь внешний облик персонажа. Но есть и весьма показательные отклонения.

Изображенный одет уже не по константинопольской, а по гератской моде и, главное, он уже не писец, а художник-портретист, рисующий портрет в бехзадовской гротесковой, "потешной" манере. Следовательно, исполнена эта миниатюра

позже "Школы", т.е. где-то в середине второй половины 90-х годов XV в. (Кстати, Вассифи упоминает деятельность Бехзада в области портрета именно среди событий середины второй половины 90-х годов XV в.).

Теперь обратимся к портретам Мехмеда II. Беллиниевский портрет хорошо известен и нет нужды говорить о нем подробно.

Миниатюра, исполненная Синан-беем (Табл. XIX), представляет собой вольную интерпретацию работы Беллини, выполненную, скорее всего, вскоре после европейского оригинала. Нас интересует в нем не столько светотеневая моделировка, выполненная в традициях китаизирующей школы Сиях Калема (несмотря на обучение в Италии)¹⁵, сколько иконография лица, также восходящая к канонам упомянутой школы и сильно отличающаяся от беллиниевского оригинала. Отсюда и полное безразличие к внутреннему настрою героя, в то время как Беллини старательно и уверенно придает лицу султана в своей картине выражение величественного спокойствия и счастливой удовлетворенности после тяжких трудов.

Мы берем на себя смелость утверждать, что Бехзаду известна трактовка лица Мехмеда II, принадлежащая Синан-бее. Ничем другим нельзя объяснить ту поразительную схожесть, почти идентичность иконографий лица султана на миниатюре Синана и лица Шах Гариб-мирзы на рассмотренной выше миниатюре Бехзада: тот же абрис лица со скошенной назад нижней частью и выпуклым нижним углом челюсти, форма и местоположение носа, глаз, бровей и рта.

Сам факт знакомства гератского мастера с творениями европейских, работавших в Турции, и собственно турецких мастеров не может показаться странным. Связи, в том числе и культурные, тимуридских государств с Османской державой издавна были весьма тесными и оживленными. Ведь именно из Турции получил приглашение после смерти своего учителя и господина самаркандский астроном Али Кушчи, сподвижник великого Улугбека. Известно также, что султан Мехмед II часто посылал гератскому шейху накшбандийя и поэту Джами подарки и денежные суммы в знак преданности и почтения¹⁶. Тем же путем могли попасть и попадали ко двору Султан-Хусайна и копии с портретов султана, и копии с "Писца".

И, разумеется, в первую очередь допускался к копированию на предмет повышения квалификации и использования в своем творчестве в прямом смысле драгоценных картинок первый и любимый царский художник, каковым и являлся при дворе Султан-Хусайна Бехзад, издавна, в силу своих творческих склонностей, проявивший повышенное внимание к характерным, выразительным чертам человеческого облика, что явно не было не замечено его могущественными покровителями и владыками.

Итак, подведем итоги.

Собственно портретный жанр появляется в Герате в творчестве Бехзада около середины 90-х годов XV в. Непосредственным поводом к этому послужило появление там копий с турецких портретов, оригиналы которых были выполнены европейскими-итальянскими мастерами и их турецкими учениками. Факт существования в Герате рассматриваемой эпохи самостоятельного изображения конкретного человека в качестве особого жанра, как уже отмечалось, не имел резкого противоречия в духовной атмосфере города, в художественных запросах заказчиков, в творческих устремлениях самого исполнителя, хотя традиций и глубоких внутренних основ тоже не имел. Заказ репрезентативных портретов был следствием определенной, принесенной извне (в данном случае из Турции) модой.

В создании Бехзадом "потешных" портретов сказались особенности характера владыки Герата Султан-Хусайна и особое положение Бехзада — царского любимца и забавника, использование в чисто развлекательных целях некоторых специфических сторон дарования этого художника.

Следовательно, портрет Бехзада (как и вообще весь иранский миниатюрный портрет) представляет собой, при этом, что он является лишь выделенным, увеличенным и приобретшим самостоятельное значение элементом старого всеобщего канона, по задачам и исполнению чисто внешнюю поверхностную фиксацию определенных типовых антропологических признаков, фиксацию, строго и неуклонно подчиненную определенным иконографическим канонам, существовавшим ранее в иранской традиции (в плане общей трактовки фигуры человека, а также заимствованным из китайской и китаизирующей живописи и введенным самим Бехзадом (относительно отдельных элементов

лица и фигуры).

Таким образом, мы видим, что даже портрет, наиболее новаторское и казалось бы (или как кажется некоторым исследователям), ломающее канон явление в творчестве Бехзада опиралось на те же каноны. Так что даже документальная точность здесь была весьма относительной и строго обусловленной. О какой-либо психологизации образа при таком художественном методе говорить не приходится.

Ведь, как уже отмечалось, в случае, когда внешний облик портретируемого не давал повода для применения художником какого-либо характерного типажа, Бехзад восполнял эту недостатку иллюстративным перечнем символических аксессуаров.

Ценность портретов Бехзада отнюдь не в ломке канонов, которых он не ломал, не в "реализме" и "гуманизме", которых в его работах не было и не могло быть, но в том, что он создал и органично ввел в репертуар иранской миниатюры еще один новый, но не противоречащий старым традициям, элемент, обогативший старый канон, причем элемент этот был доведен им до высшего художественного совершенства и перепет и развит его учениками и последователями, да и не только ими.

Попутно эти портреты (как выяснилось, портретами эти миниатюры можно называть, в сущности, только условно) донесли до нас обобщенные образы различных деятелей конца XV — начала XVI вв., о внутренних качествах которых мы можем догадываться лишь во всеоружии всех накопленных наукой соответствующих культурно-исторических знаний.

¹ Бабур-наме. Записки Бабура (пер. М.Салье). Ташкент, 1958, стр. 211.

² Там же, стр. 191.

³ Там же, стр. 110.

⁴ Там же, стр. 191.

⁵ Там же, стр. 190.

^{6, 7} А.А.Семенов. Культурный уровень первых Шейбанидов. СВ, № 3, 1956, стр. 53.

8, 9 Там же, стр. 55.

10 I.Stchoukine. Les peintures des MS Timûrides.
Paris, 1954, pl. 85.

11 А.Н.Болдырев. Алишер Навои в рассказах современников, - сб. "Алишер Навои". М.-Л., 1946, стр. 151.

12 Бабур-наме, стр. 192-193.

13 И.П.Петрушевский. Ислам в Иране в УП-ХУ вв. Л., 1966, стр. 345.

14 Ю.М.Миллер. Искусство Турции. М.-Л., 1965, стр. 23.

15 Там же, стр. 23.

16 А.А.Семенов. Портреты эпохи Навои. Ташкент, 1940, стр. 7.

А.М.Григолия

ТВОРЧЕСТВО МИНИАТОРИСТОВ ИЗ РОДА АФШАР
ПО МАТЕРИАЛАМ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

В настоящей статье впервые публикуется определенная группа произведений позднеиранской миниатюрной живописи, находящихся в Отделе искусства и культуры стран Востока Государственного музея искусств Грузинской ССР.

Этот подбор особенно интересен потому, что на большинстве из них сохранились подписи, даты исполнения. Они дают также возможность выявить несколько новых имен художников из рода Афшар, которые до сих пор не встречались в специальной научной литературе, за исключением нескольких миниатюр, которые были опубликованы в работе академика Ш.Я.Амиранашвили. В число этих произведений входят портреты трех дам, написанные Мухаммад Хасан Афшаром:

محمد حسن افشار

Художественная культура Ирана сложилась в результате сложного исторического процесса еще в IY-III тысячелетии до

н.э. в тесном культурном контакте и общении с великими культурами Передней Азии, Месопотамии, Китая и Индии.

Что же касается более позднего периода развития иранской художественной культуры, то считаем необходимым указать, что в создание культуры XVIII-XIX вв. определенный вклад внесен художниками Средней Азии и Восточного Закавказья.

Иранская культура, особенно в средние века, для восточных стран сыграла такую же роль, какую культура античного мира сыграла в развитии культуры стран Западной Европы.

Наиболее ярко это прослеживается в искусстве художественного оформления книги, ее декора, и особенно в миниатюрах, которые имеют целью передать в наглядной, доходчивой форме содержание прославленных произведений художественной литературы.

Произведения миниатюрной живописи рассматриваемой эпохи восходят к художественным традициям расцвета иранской миниатюры сефевидского периода (1502-1736 гг.), но вместе с тем, в стиле и художественной манере указанных миниатюр мы находим глубокую связь с народным художественным творчеством.

В иранских миниатюрах XVIII-XIX вв. наблюдается постепенный отход от художественных традиций иранской живописи позднесефевидского периода и зарождение нового понимания задач воспроизведения реальной действительности в области живописи.

Процесс внедрения народной тематики в искусство происходил в новых социально-экономических условиях, когда феодально-патриархальный уклад жизни под напором этих новых условий изменился в корне. Художественные традиции народного искусства влились оживляющей струей в искусство позднесефевидского периода.

Новое искусство по своему содержанию и трактовке художественной формы стало доступным и понятным для широких масс именно своей близостью к действительной жизни.

Связи Ирана с западноевропейскими странами, особенно с Россией, способствовали укреплению и развитию нарождающихся традиций реалистического искусства, внедрению нового художественного мировоззрения.

Одним из путей проникновения западноевропейского влияния в Иран был привоз многочисленных гравюр и картин видных мастеров европейского искусства. Главным торговым, административным и культурным центром на севере Ирана стал Табриз, который находился близко от русской границы. Вполне естественно, что внешнее влияние сильнее сказалось на искусстве именно этой провинции. Это явление, начавшееся еще в XVIII в. усилилось в XIX в., когда границы России и Ирана после войны в первой четверти XIX столетия отодвинулись к югу от реки Аракс.

Влияние русского изобразительного искусства заметное уже в XVIII-XIX вв. благодаря русским миссионерам особенно широко распространилось среди христианского населения северного Ирана (ассирийцев, армян и др.).

Наиболее ярко данный процесс внедрения нового стиля в искусство проявился именно в портретной живописи XVIII в. и усилился в XIX в. Художественные произведения этой эпохи показывают ярко выраженную тенденцию к реализму, новому направлению в искусстве, идущему вразрез с древними традициями. Мастера этого периода постепенно освоили новые живописно-технические приемы мастеров Запада и создали ряд самостоятельных выдающихся произведений.

Об этом академик Ш.Я.Амиранашвили пишет следующим образом: "Миниатюры XVIII-XIX вв. по мастерству исполнения и психологической трактовке стоят на высоком художественном уровне и вместе с тем носят характерные черты национального духа. Для иранской художественной культуры является наиболее ценным и новым то, что она пыталась внести в изобразительное искусство Ирана элементы "народности".

Этими особенностями она подготовила почву для дальнейших исканий. Она вторглась в мир старых форм древнего национального искусства, открыла новые пути для реалистических достижений и, наконец, дошла до настоящего реализма. Последнее является ярким показателем того, что Иран смог органически освоить художественные достижения Запада, что, в связи с отмиранием художественных традиций феодального искусства, искусство не погибло, а наоборот, Иран освоил художественные достижения Запада и дал им дальнейший рост в своей художественной практике" ^I.

Описание миниатюр

На миниатюре № I44 работы художника конца XIX в. Мухаммад Хасан Афшара, изображена знатная иранка на фоне айвана (открытый балкон). Одета она в темно-зеленую с коричневой каймой пышную юбку, поверх которой — нимтане (نیم تنه). одеяние типа казакина, отороченное пестрой тканью и такими же манжетами. Нижняя светло-зеленая блузка с плиссированными манжетами подчеркивает яркость ее одеяния. Голову дамы украшает диадема — джике (جقه), усыпанная драгоценными камнями. От диадемы к ушам спадают жемчужные кисти, скрепленные тремя красными розочками. Дорогие серьги и золотое ожерелье завершают туалет этой женщины.

В правой руке перед грудью она держит бокал, а в левой — графин с шербетом; перед ней поднос с различными яствами. Нежную кожу ее лица и шеи обрамляют черные вьющиеся волосы, ниспадающие на плечи. Голова слегка повернута вправо, а густые черные брови, сросшиеся на переносице, подчеркивают красоту прекрасных женских глаз; нос прямой; кокетливая мушка, небрежно посаженная над губой, завершает ее туалет.

Внизу очень неясная подпись художника:

محمد حسن افشار ۱۲۹۱

"Мухаммад Хасан Афшар, 1291 г.х./1874 г."

Мухаммад Хасан Афшар принадлежит, несомненно, к группе выдающихся мастеров иранской портретной миниатюрной живописи, которая в манере письма еще сохранила художественные традиции эпохи расцвета иранской живописи.

Кроме вышеописанной миниатюры, в собрании Государственного музея искусств Грузинской ССР хранятся еще две миниатюры работы художника Мухаммад Хасан Афшара, на которых изображены иранские женщины. Согласно припискам, помещенным в нижней части миниатюры, обе выполнены в одном и том же году, а именно в 1299 г.х./1875 г.

Почему мы рассматриваем эти миниатюры вместе?

Прежде всего потому, что обе миниатюры выполнены в одном стиле и изображают одно и то же лицо лишь с небольшим изменением, который вносит художник на миниатюре № I43

в детали, как например, в украшении на подбородке, которые в основном носят замужние женщины на Востоке и незначительное изменение в натюрморте.

На миниатюре № I42 изображена молодая сидящая женщина, за спиной которой помещены две большие пестрые мутяки. Наряд этой женщины очень ярок и богат. Пышная светло-розовая юбка, окантована золотистой тесьмой. На ней нимтане из богатой пестрой ткани с узорами "бута"; светло-зеленая нижняя блузка вышита золотыми нитями. Манжеты блузки заканчиваются веерообразно, а манжеты нимтане оторочены синей с золотом тканью. Голову женщины украшает диадема-ним-тадж (**نیم تاج**) из разноцветных дорогих камней под цвет красочному одеянию. К диадеме прикреплены жемчужные кисти, скрепленные розочками. Коротко подстриженные волосы покрывает светло-сиреневый платок. На нежном лице женщины ярко выделяются черные миндалевидные глаза, обрамленные красиво выведенными сросшимися бровями.

Высокий лоб и выражение задумчивых, вдаль устремленных глаз, говорят о незаурядности ума этой женщины. На губах ее играет чуть заметная, сдержанная улыбка. В правой руке она держит бокал, а в левой — графинчик с напитком.

Здесь опять имеет место условность, принятая в иранской миниатюрной живописи в отношении соблюдения пропорций. При изображении лица использованы те же условные приемы в передаче пропорций, которые характерны для миниатюр № I43 и I44. Интересно, что на миниатюре № I43 мы видим перед собой уже знакомую нам богатую иранку только в более зрелом возрасте. Видимо этот тип женщин особенно был близок духу того времени и тоньше воспринимался художником.

Все краски даны в более блеклых тонах. Миниатюрист, очевидно, хотел подчеркнуть зрелый возраст женщины по сравнению с миниатюрой № I42. К туалету изображаемой добавлены, как говорилось выше, некоторые детали в виде драгоценного ожерелья, которое протянуто по линии подбородка от одного уха к другому. Волосы подстрижены по-иному, а голову покрывает бледносиреневый платок.

На этих миниатюрах внизу подпись художника:

رقم كترین محمد حسن افشار ۱۲۹۲

"Работа нижайшего Мухаммад Хасан Афшара, 1292 г.х./1875 г."

Среди работ художника — миниатюриста Бегляра, сына придворного художника Мухаммад Хасан Афшара, значительным произведением портретного искусства является подписная миниатюра № 127, изображающая мужчину, сидящего в традиционной восточной позе на пестрой ткани. Он — средних лет, с округлой, очень коротко подстриженной бородкой и усами, которые не прикрывают красиво очерченных губ. Чуть-чуть косо прорезанные небольшие карие глаза устремлены куда-то в пространство, короткие брови резко выделяют крупный нос. Ворот белой рубашки стянут черным шелковым платком, концы которого завязаны спереди узлом, подобно тому, как носили галстуки в Европе в середине XIX в. На нем — каладже (كلجه), одеяние типа тулупа на подкладке коричнево-серого цвета с очень длинными рукавами, имеющими прорезы, концы которых закончены фигурно выкроенными отворотами-манжетами. Ворот и края этих манжет оторочены узкой пестрой тканью, под которой надет светлосерый архалук с широкими пестрыми манжетами. Он плотно запахнут и подпоясан широким кожаным черным поясом с металлической пряжкой. На голове у него высокая каракулевая папаха, из-под которой выступают подстриженные вьющиеся волосы. Первоначально, конечно, портрет был написан с более высокой папахой, с высоким наклоном, с заломом во внутрь, а потом уже, очевидно, по желанию заказчика, треугольный верх был закрасен белилами, куда добавлены были синяя и серая краски. Были нанесены также горизонтальные мазки по обеим сторонам закрашенной части папахи. Кроме того, художник Бегляр Афшар белилами разноместно проретушировал для уточнения наружного контура силу этой фигуры и несколько оттенил условную линию горизонта желто-коричневым цветом.

Очень тонкому письму самого портрета, оттушеванного мелкими, тонко проложенными мазками, противопоставлен небрежный, условно нанесенный узор ткани, на которой сидит мужчина.

Такую же манеру письма мы видим и в закраске верха папахи, сделанной широкими мазками, и в применении цветной краски какой не пользовался художник при написании портрета. Поэтому невольно возникает вопрос, имеем ли мы тут две живописных манеры письма одного и того же художника, или

же, быть может рука другого живописца дополняла этот портрет?

Портрет написан с большим мастерством: художник мягко переходит от одного цвета к другому, создавая таким образом красивый ансамбль красок, гамму различных цветов, близких к основному тону портрета.

Поэтому, присматриваясь к миниатюре внимательнее, мы не можем не заметить грубого вмешательства другого лица в работу художника. Здесь явно нарушена цветовая гамма, грубо убран треугольник папахи плохо разбавленными белилами и, чтобы как-то скрасить неловкость, белила были размазаны по всему верхнему полю миниатюры. Были нанесены также контуры на фигуру, грубо и без всякой нужды подкрашен мазками коврик, на котором сидит мужчина. Отделан коврик плохо разбавленной желтовато-коричневой каймой. Все это дает основание думать, что сам художник не внес бы такого нарушения в миниатюру, тем более что не было к тому надобности. Краски слишком красноречиво говорят о том, что рука, нарушившая гармонию красок, не знала секрета изготовления их.

Справа от фигуры подпись художника:

عمل بنده چاکر زاده ظل الیه بیگلر نقاشباشی لال ۱۲۷۲

"Работа нижайшего раба немого Бегляра - главного художника, 1272 г.х./1856 г."

При взгляде на миниатюру № 140 мы сразу же невольно обращаем внимание на надпись, помещенную слева от фигуры:

فتبارک اله احسن الخالقین رقم کمترین بنده درگاه خسل یق
امیدگاه بیگلر آقا ولد الصدق عالیجاه مجدت همراه مقرب الحضرت
السلطانی محمد حسن خان نقاشباشی افشار در شهر شوال
در ولایت ارومی مصور گردید سنه ۱۲۷۷ م

"Хвала Аллаху, творцу прекрасного! Работа нижайшего Бегляр-ага, сына приближенного к шаху главного художника Мухаммад Хасан Афшара, выполненная в урмийской губернии в месяце шаввал/ 10-й месяц мусульманского лунного года/ 1277 г.х./1850 г. в божественном дворце".

На миниатюре изображена молодая красивая женщина в рост. На ней длинное золотистое платье; по одеянию она следует современной ей европейской моде - декольтированное

платье и короткие рукава, отороченные белыми нежными кружевами. На голову накинута легкий длинный прозрачный белый шарф, прикрепленный к черным, коротко подстриженным волосам двумя крупными жемчугами. Один конец шарфа перекинут через руку и спадает к полу, другой же конец она придерживает пальцами левой руки. На руках у нее кошка.

Эта женщина уже отказалась от обычных украшений, характерных для Востока, она ограничилась двумя рядами янтарных бус, украшающих ее шею. Здесь нет ни диадемы, ни браслетов и колец, ни даже серег.

Смотрит она куда-то неопределенно вдаль своими большими миндалевидными грустными глазами, которые обрамляют широкие черные сросшиеся брови. Здесь художник еще не отказался от традиционных сросшихся бровей, чего бы мы не сказали относительно ее наряда. Основное внимание художника направлено на обработку лица женщины и ее одежды. Художник также отказался от подносов с яствами, он заменил его европейским миниатюрным столиком, поставив его перспективно правильно по отношению к стоящей фигуре.

На этой миниатюре наглядное подражание европейскому стилю. В Иране XIX в., еще далеком от эмансипации женщин, покрой платья с коротким рукавом, обнажающим руку иранки, явление необычное. Эта миниатюра с большой очевидностью раскрывает эпоху кризиса феодальной системы в Иране и проникновения в страну, вместе с иностранным капиталом, европейских влияний.

Следующая миниатюра № 134 работы Бегляр-хана относится к 1279 г. х. На ней изображен Насреддин-шах в рост в парадном военном мундире, украшенном великолепной вышивкой, расшитым золотом.

Статность его фигуры подчеркивает усыпанный драгоценными камнями широкий пояс, охватывающий красивую стройную фигуру шаха. К поясу подвешена шашка, тоже украшенная драгоценными камнями. Посреди пряжки пояса — крупный изумруд, такие же изумруды мы видим на эполетах шаха. Через правое плечо к левому бедру перетянута голубая орденская лента, на груди двенадцатиконечная звезда с короной, прикрепленная к высокому воротнику мундира. В середине звезды изображение льва и солнца — символа силы и непобедимости дер-

жавы шахиншаха. В правой руке он держит стек, тоже украшенный драгоценными камнями. Наряд завершает высокая папах с султанчиком, который прикреплен к ней великолепной пряжкой из крупных бриллиантов. Волосы шаха спускаются к затылку, у висков изящно подстриженные баки. На чуть продолговатом лице прямой с горбинкой нос, большие задумчивые глаза обрамлены широкими сросшимися бровями, чуть заметную бородку завершают пышные длинные усы. Мантия, перекинутая через левое плечо, подчеркивает парадный характер одеяния шаха. Поза величественная и державная.

На миниатюре внизу имеется следующая надпись:

رقم كمتريين زره بيمقدار آقا بيگر پسر محمد حسن خان
نقاشی افشار سنه ۱۲۷۹

"Работа низайшего по величине и значению господина Бегляра, сына главного художника Мухаммад Хасан Афшара, 1279 г.х./ 1862-63 г."

На миниатюре известного художника Ирана Бегляр-ага представлен генерал Имам-кули хан из рода Афшар в рост, в черном военном мундире с золотыми эполетами, воротом, манжетами, на груди четыре ордена и красная лента, перетянутая через плечо к поясу, к которому прикреплена шашка.

У Имам-кули хана пышные длинные усы и коротко подстриженная борода, глаза выразительные и решительные. На голове — высокая черная папах, из-под которой видны вьющиеся волосы, уши покрыты баками. Тип чисто восточный, иранский. Портретируемый дан крупным планом на фоне местного пейзажа, переданного реалистически. Небо, в особенности облака, а также виднеющиеся вдаль горы, погруженные в золотистую дымку, переданы совершенно в новой манере, отличной от традиционной трактовки пейзажа в древнеиранской миниатюре. Слева от генерала вдаль расположены войска с развивающимися государственными знаменами Ирана.

Внизу имеется надпись на персидском языке:

شبه امامقلي خان سرتيب افشار در سن سی و هفت سالگی
رقم آقا بيگر نقاش سنه ۱۲۷۷

"Портрет генерала Имам-кули хана из рода Афшар в возрасте 37 лет. Работа художника Бегляр-ага 1277 г.х./1860-61 гг."

На одной из миниатюр Бегляр-хана, относящейся к 1284 г.х. (№ 136), художник с большой тщательностью изобра-

зил Мирза Али хана, на котором богатый костюм знатного иранца. Верхний архалук хана из пестрой ткани с узором "бута" оторочен богатым светло-коричневым мехом. Он одет поверх сероголубоватого архалука с длинными рукавами, отделанного пестрыми манжетами из полосатой ткани, которая украшает так же борта одежды.

На голове — высокая папаха, из-под которой спускаются к вискам и затылку черные волосы; коротко подстриженная борода и усы, глаза светло-карие. Нос красиво очерчен небольшой горбинкой.

Художник тщательно выписал подробности его костюма: пышную орнаментировку его одеяния, дорогую пряжку, усыпанную драгоценными камнями. На фоне по обеим сторонам головы надпись:

صورت مقرب الخاقان میرزا علیخان در سن سی و یک سالگی
عمل علیجاء بیگر خان لال نقاشباشی افشار سنه ۱۲۸۴

"Портрет Мирза Али хана в возрасте 31 года, приближенного кагана. Работа высокопоставленного Бегляр-хана, Лала /немой/ главного художника Афшара 1284 г.х./1867-68 гг."

На этой миниатюре с изображением Мирза Али-хана, так же как и на миниатюре с изображением сидящего мужчины (№ 127), чувствуется вмешательство посторонней руки.

Следующая миниатюра № 141 художника Бегляр-хана изображает стройную женщину с красивыми задумчивыми глазами. На высокой нежной шее посажена изящная головка, шею украшают два ряда крупных жемчугов, в ушах изумрудные серьги, щеки покрыты легким румянцем. Брови, начинающиеся у переносицы, красивой дугой подведены к вискам, черные волнистые волосы ниспадают на плечи. На голову накинута длинная белая шарф, прикрепленный к волосам двумя розочками, связанными между собой двумя рядами жемчугов. На ней уже мы видим платье европейского покроя — пышная юбка, лиф плотно облегает фигуру и заканчивается мысиком, широкие рукава оторочены нежным кружевом, из-под которых видны красивые кружевные манжеты.

На скрещенных руках она держит попугая, прижатого к груди. В этой миниатюре художник смело подражает Западу: он уже отказался от некоторых традиционных художественных форм.

Взять хотя бы это пышное европейское платье с таким глубоким вырезом.

Молодая женщина стоит у открытого окна. Она прислушивается к пению негритенка – раба, который не отрывает от своей госпожи восторженных глаз. Негр сопровождает свое пение на сазе (довольно распространенном инструменте Востока).

Справа мы видим тяжелую голубую занавесь, подтянутую золотыми кистями и бахромой по подолу.

В нижней части слева помещена надпись:

عمل بيگر خان نقاشباشی افشار

"Работа Бегляр хана – главного художника Афшара".

Эту миниатюру мы относим к более позднему периоду его работ, хотя на ней и нет даты, но по технике исполнения, особенно по манере письма отдельных деталей наряда, мы относим ее приблизительно к периоду около 1279–1284 г.х./ 1862–1863 гг.

Миниатюра художника Абульфазы за № 135 принадлежит кисти второго сына Мухаммад Хасан Афшара. На миниатюре изображен статный мужчина средних лет, с красивым лицом и очень выразительными глазами. Весь его облик и богатое одеяние говорят о том, что он принадлежит к высшей знати и действительно, по бокам с левой и с правой сторон читаем надпись:

صورت سرکار مقرب الخاقان خداوندگاری فتح اله خان سرتیب
دام اجلاله عمل ابوالفیض ابن محمد حسن خان نقاشباشی
افشار فی شهر ربیع الثانی سنه ۱۲۷۷

"Портрет господина генерал-майора Фатулла-хана: приближенного повелителя кагана. Да продлится его слава!

Работа Абульфазы, сына главного мастера Мухаммад Хасан Афшара, 1277 г.х. месяц рабио сани/ 1859–60 гг./

Одет хан в темно-серый лабаде (верхняя длинная одежда), из-под которого виден светло-коричневый архалук. Лабаде и архалук окаймлены пестрой каймой. Такая же ткань украшает широкие манжеты лабаде.

Фатулла – хан сидит на ковровой дорожке, украшенной по полям орнаментом "бута". Перед ханом зеленый ларец, перетянутый золотистыми пластинками.

На этой миниатюре художнику удалось найти пропорции

во всей фигуре хана, миниатюрист очень тонко и мастерски придал своему персонажу выражение в высшей степени яркое, типичное и глубоко врезающееся в память. Лицо этого господина обрамляет коротко, красиво подстриженная округленная черная борода, которую украшают чуть подведенные баки и пышные усы, широкие брови сходятся дугой на прямом крупном носе хана. Очень живые и умные глаза устремлены прямо на зрителя.

На этой миниатюре мы чувствуем уже зрелую и убедительную манеру письма художника. Нельзя не обратить особого внимания на моделировку лица, выполненную с большим мастерством, особенно тщательно переданы формы щек с тонким переходом светотени.

Затем очень красиво и тонко вывел художник узор ковровой дорожки, связанный органически в единое целое; одяние хана, высокую черную папаху, так ловко посаженную на голову, бороду, каждый волосок которой мы ощущаем как живой.

Да, перед нами настоящий художник — миниатюрист, имеющий уже свой собственный почерк в искусстве письма, свое лицо.

Историко-художественный анализ миниатюр ХУШ—ХІХ вв. выполненных в Иране, показывает вполне ясно процесс постепенного преодоления художественных и живописных традиций искусства позднефеодальной эпохи.

Иранское изобразительное искусства в целом, особенно, портретная живопись, несомненно под влиянием народной художественной традиции, самостоятельно поставила проблему реалистического отображения действительности, создания полноценного психологического портрета. Она значительно расширила изобразительные средства художника-портретиста, выработала новые композиционные принципы и технические приемы. На первое место была выдвинута проблема создания психологического портрета. Иранская школа портретной живописи впервые столкнулась с проблемой освоения художественных достижений русского и западноевропейского искусства. Вместе с тем, она, опираясь на художественные традиции народного искусства, внесла в иранское искусство восточные элементы "народности", открыла новые пути для реалистических иска-

ний, и наконец, пришла к подлинному реализму.

I Ш.Амиранашвили. Иранская станковая живопись. Тбилиси, 1940, стр. 32.

Ю.А.Заднепровский

НАХОДКИ ЗЕРКАЛ САРМАТСКОГО ТИПА В СЕВЕРНОМ ИРАНЕ

На севере Ирана археологи японской Ирако-Иранской экспедиции Токийского университета открыли новые, ранее неизвестные памятники парфянского периода — могильники с захоронениями в грунтовой яме и в катакомбных могилах. Эти могильники находятся в небольшой горной долине Дайламан, расположенной у юго-западного побережья Каспийского моря. В четырех могильниках раскопано несколько десятков могил, в которых добыт большой и разнообразный набор глиняной посуды, предметов вооружения, украшений и т.п. Материалы, полученные в этих раскопках, опубликованы в двух фундаментальных трудах¹. Могильники Дайламана представляют исключительный интерес как для изучения культуры населения древнего Ирана, так и для археологии Закавказья².

В настоящей статье будет рассмотрена только одна категория находок — бронзовые зеркала. Приводим описание их:

1. Плоское зеркало с боковым стержнем треугольной формы, на который насажена костяная, овальная в сечении, ручка (Табл. XX, рис. 1). Зеркало найдено в катакомбном захоронении Д IУ могильника Норузмахале. В нем погребена женщина в сопровождении богатого инвентаря, включающего несколько глиняных сосудов, железные ножи и разнообразные украшения. По мнению исследователей, это зеркало отлито из особого сплава меди, олова и свинца, характерного для изделий сарматского периода³.

2. Круглое зеркало с утолщенным валиком и коническим выступом в центре, на некотором расстоянии от которого располагается несколько рельефных бороздок. Такие же бороздки

окаймляют диск вдоль внутреннего края валика. Поверхность валика декорирована в виде полукруглых фасеток, что хорошо видно на фотографии зеркала. Боковой стержень треугольной формы обломан. На нем имеются следы окислов железа от гвоздиков, которыми прикреплена была рукоять. Диаметр — 12 см (Табл. XX, рис. 5). Зеркало найдено в катакомбе 4 могильника Хассанимахале, в котором находился костяк женщины с большим количеством вещей (глиняные сосуды, железные нож и ножницы, браслет, кольца, серьги, булава, прясло, бусы). Зеркало лежало на груди возле рук и создается впечатление, что умершая держала его в руках ⁴.

3. Зеркало с утолщением узким валиком и чуть выделяющимся выступом в центре, окруженном двумя полосами бороздок (Табл. XX, рис. 3). Короткий боковой стержень отлит заодно с валиком. Диаметр — 12,2 см, длина вместе со стержнем — 15,5 см. Зеркало происходит из катакомбы 7 могильника Хассанимахале. В ней погребена женщина, в могилу которой положили несколько глиняных сосудов, стеклянный сосуд, железные нож и ножницы и украшения. Зеркало лежало возле колен ⁵.

4. Круглое плоское зеркало с широкой и короткой ручкой, составляющей одно целое с диском. Диск в сечении слегка изогнут. На ручке имеются три отверстия. Диаметр — 14,4 см, длина вместе с ручкой — 16,4 см (Табл. XX, рис. 4). Зеркало отличается по форме от предыдущих. Отличается оно и по технике изготовления — оно не литое, а кованое. Зеркало найдено в грунтовом захоронении могильника Гхалекути II. В могиле 5 погребена женщина и возле костяка находилось три сосуда, браслет, перстни, булава с навершием в виде головки лошади ⁶.

5. Зеркало с валиком, коническим выступом в центре и боковым стержнем, к которому прикреплена фигурная ручка (Табл. XX, рис. 2). Вокруг выступа имеются две концентрические бороздки. Из какого материала изготовлена ручка — в тексте не указано. Это случайная находка из долины Дайламан ⁷.

Всего в этой долине найдено пять бронзовых зеркал, которые представляют три разновидности: 1) плоское с боковой рукоятью, 2) плоское с боковым стержнем для насадки и 3) с

валиком по краю, коническим выступом в центре и боковым стержнем. Последний тип представлен тремя экземплярами, отличающимися в деталях. Почти все зеркала связаны с женскими захоронениями.

Кроме перечисленных находок нам известно еще два зеркала, происходящие из Северного Ирана. Они входят в состав коллекции сасанидского искусства, хранящейся в музее Tenri Sankokan в Токио. Одно из них — зеркало с утолщенным валиком и коническим выступом в центре, окаймленным несколькими концентрическими рельефными бороздками. На валике видны следы обломанного бокового стержня (Табл. XX, рис. 6). Диаметр — 10,4 см⁸. Второе, аналогичное по форме зеркало отличается несколько большими размерами выступа и тем, что весь диск украшен рельефными бороздками. Боковой стержень треугольной формы (Табл. XX, рис. 7). Диаметр — 10,6 см⁹. Оба зеркала происходят из провинции Гилян на южном берегу Каспийского моря, т.е. из района, находящегося недалеко от Дайламана. Датированы они парфяно-сасанидским временем.

Таким образом, все известные находки зеркал приурочены к районам, примыкающим к южному берегу Каспия и находящимся довольно близко от Закавказья. Зеркала представлены разновидностями, имеющими многочисленные аналогии в материалах сарматской культуры нашей страны.

Широко известно, что своеобразные бронзовые зеркала составляют одну из характерных особенностей культуры сарматов, и вполне понятно, что изучению их уделяется большое внимание. В классификации М.Г.Мошковой зеркала прохоровского этапа сарматской культуры подразделены на два отдела — плоские и зеркала с отогнутым краем и с утолщенным валиком по краю. Последние в свою очередь разделены на несколько типов¹⁰. В специальной статье А.М.Хазанова рассмотрена типология зеркал сарматской культуры за все время ее развития от VI—IV вв. до н.э. и до II—IV вв. н.э.¹¹ Все типы зеркал из Северного Ирана находят близкие аналогии в этих классификациях.

Первая разновидность — плоское зеркало с боковым выступом — рукоятью из Гхалекути — сходна по форме и размерам с плоскими зеркалами второго типа по М.Г.Мошковой, которые распространены были в III—II вв. до н.э. на Волге и в

междуречье Волги и Урала. Наибольшее сходство по форме и по наличию отверстий на выступе наблюдается с находкой в могильнике Кара-Оба ¹². Близки они и по размерам (диаметр иранского — 14,4 см, зеркала из Кара-Оба — 13 см). Это зеркало соответствует типу II по классификации А.М.Хазанова, который считает, что они были в употреблении на протяжении всего прохоровского этапа (IY—II вв. до н.э.) и встречаются также на сусловском этапе (I в. до н.э. — I в. н.э.) ¹³.

Японские археологи, не приводя конкретных ссылок, считают, что это зеркало аналогично тагарским IY—III вв. до н.э. в Сибири и поэтому должно быть датировано еще более ранним временем ¹⁴.

Вторая разновидность иранских зеркал — плоское зеркало с боковым стержнем — широко представлена в памятниках кочевников евразийских степей. На этой территории они распространяются с рубежа VI—V вв. до н.э. Как устанавливает К.Ф.Смирнов, они, вероятно, имеют восточное происхождение, ибо их прототипы на Ближнем Востоке встречены еще в эпоху бронзы ¹⁵. Подобные зеркала известны в Египте и в ряде стран Ближнего Востока также в памятниках середины I тысячелетия до н.э. ¹⁶ Широко представлены зеркала этой формы у кочевников Евразии на рубеже н.э. Зеркало из Норузмахале очень близко зеркалу из Харьковки (левобережье Волги), которое А.М.Хазанов датирует I—II вв. н.э. ¹⁷ Зеркала этого типа М.П.Абрамова считает наряду с зеркалами с валиками типичными для сусловского этапа и в употреблении они были со II в. до н.э. по II в. н.э. ¹⁸ Аналогичные зеркала известны у кочевников Средней Азии, например, в могильнике Шаушукум на Средней Сыр-Дарье ¹⁹. Большое сходство наблюдается между иранским зеркалом и находками в слоях рубежа н.э. в Таксиле (Западный Пакистан). Зеркало из Таксилы также имеет костяную ручку ²⁰.

Приведенные примеры показывают, что зеркала этого типа были широко распространены в степях Поволжья и Средней Азии, а также в Индостане (Таксила). Время бытования их — рубеж н.э. — II—I вв. до н.э. — I—II вв. н.э. Существенных типологических различий невозможно заметить в форме ранних зеркал и тех, которые были в употреблении на рубеже н.э. Поэтому, учитывая распространение их на Ближнем Востоке в

древности, можно допустить местное происхождение зеркала из Норузмахале. Однако типологическое изучение не позволяет решить вопрос о месте их изготовления и в этой связи определяющее значение приобретает указание японских археологов об изготовлении зеркала Норузмахале из особого сплава, характерного для сарматских металлических изделий.

Третья разновидность — зеркала с валиком по краю, с коническим выступом в центре и боковым стержнем, находит наиболее полные соответствия в сарматских изделиях. Они встречаются на обширной территории от Подолии на западе и до Южной Сибири ²¹ на востоке. Имеющиеся в нашем распоряжении материалы позволяют в настоящее время наметить несколько центров распространения их:

- I. От Днепра до Волги, включая Крым ²² и Подолию ²³ ;
- II. Северный Кавказ ²⁴ ;
- III. Средняя Азия ²⁵ ;
- IV. Индостан ²⁶ ;
- V. Северный Иран.

Зеркала с валиком появляются в наших степях на рубеже IV—III вв. до н.э. и в дальнейшем становятся наиболее распространенной и типичной формой у сармат, так сказать, классическим типом зеркал. Среди них наибольший интерес для сравнительного изучения с находками в Северном Иране представляет IV тип по классификации М.Г.Мошковой, который соответствует V типу по А.М.Хазанову. Он объединяет зеркала с утолщенным валиком, коническим выступом и боковым стержнем. Все эти особенности свойственны иранским находкам. Близки зеркала и по размерам. Совпадает даже прием украшения валика фестонами. Аналогичное зеркало с таким оформлением валика обнаружено в Калиновском могильнике в Поволжье ²⁷ . Типологическое сходство иранских и сарматских зеркал вне сомнения. Зеркала этого типа в Иране ранее не встречались. Следовательно, имеются основания рассматривать появление их здесь как следствие связей населения Северного Ирана с сарматскими племенами. Вместе с тем довольно определенно можно заметить отличие иранских зеркал, например, в украшениях рельефными бугорками в экземплярах из Гиляна. Окончательное решение вопроса о происхождении их зависит от изучения химического состава металла, из ко-

торого они сделаны.

Анализируя данные о количественном распространении зеркал с валиком в разных районах А.М.Хазанов приходит к заключению, что вывод П.Рау о кавказском происхождении зеркал этого типа необходимо пересмотреть. По его мнению, они появляются с востока и в настоящее время более точное определение невозможно. При этом автор обращает внимание на обнаружение таких же зеркал в Средней Азии и в Индии ²⁸. В последней они появляются в I в. до н.э. – I в. н.э. и появление их нельзя не связать с приходом кочевников печей-кушан из Средней Азии. За последние годы значительно увеличилось количество находок подобных зеркал в Средней Азии. Здесь наиболее ранние экземпляры датируются II в. до н.э. (находки в могильнике Туп-хона на территории древней Бактрии в Южном Таджикистане) ²⁹. Основываясь на этих находках Б.А.Литвинский высказал предположение, что зеркала с валиком появились именно в Бактрии во II в. до н.э. и отсюда распространились на юг – в Индию, и на запад – в Поволжье ³⁰. Это заключение мало обосновано и не может быть принято поскольку автор его не учел данные о существовании зеркал с валиком в более ранних прохоровских памятниках Поволжья.

Для изучения проблемы происхождения зеркал с валиком интересные данные получены при анализе находки из могильника IV в. до н.э. Мечетсай в Южном Приуралье. Зеркало из этого могильника, как верно отметил К.Ф.Смирнов, сходно с пазырыкским. Изображенные на нем сцены связаны с передне-восточным искусством ахеменидской эпохи, и на этом основании исследователь сделал важное заключение о импорте его из стран Ближнего Востока. Подобные зеркала и могли послужить образцом для изготовления местных литых бронзовых зеркал прохоровского этапа и более поздних ³¹. С этим заключением вполне можно согласиться. Однако оно не объясняет причин вторичного возрождения моды на зеркала с валиком на рубеже н.э. и столь широкого распространения на огромной территории. Это несомненно особый вопрос и он остается пока открытым. Нам представляется, что невозможно однозначное решение проблем генезиса и распространения зеркал с валиком, и более правильно решать эти вопросы

конкретно для каждого из намеченных выше центров.

В целом, небольшая серия зеркал из Дайламана и Гиляна расширяет наши представления о ареале зеркал сарматского типа и позволяет выделить еще один центр — Северный Иран. Рассмотренные находки дают основание говорить о существовании связей между кочевым населением Северного Ирана и сарматскими племенами. Положение зеркала в погребение, как принято считать, связано с особым культовым отношением к ним. Известна роль зеркал в религиозных воззрениях древнеиранских кочевых народов ³². Судя по приведенным материалам весьма возможно, что сходные религиозные представления были распространены и среди населения Северного Ирана в первых веках н.э.

I Namio Egami, Shinji Fukai, Seichi Masuda. The excavations at Noruzmahale and Khoramrud. 1960. The Institute for oriental culture, The University of Tokyo. The Tokyo University Iraq-Iran archaeological expedition. Report 7. Dailaman II. Tokyo. 1966; Toshihiko Sono and Shinji Fukai. The excavations at Hassani Mahale and Ghalakuti. 1964. Report 8. Dailaman III. Tokyo, 1968. (в дальнейшем: Dailaman II, III). Ценные антропологические материалы из этих раскопок опубликованы в кн.: Namio Egami and Jiro Ikeda. Human remains from the tombs in Dailamanistan. Northern Iran. Report 5. Tokyo, 1963; Jiro Ikeda. Human remains from the tombs in Dailaman. Northern Iran. 2. Report 9. Tokyo, 1968.

² Ю.А.Заднепровский. Рецензия на кн. Namio Egami and Shinji Masuda, Dailaman II; СА, 1969, I, стр.304-307.

³ Dailaman II, pp.10, 19, 20, 24, pl.XVIII-5, XLIX-29.

⁴ Dailaman III, pp.8, 9, 17, pl.XXXVII-2, LXIII-6.

⁵ Dailaman III, pp. 13, 14, 24, pl.XLII-7, LXX-3.

⁶ Dailaman III, pp. 36, 37, 45, pl.XLVII-5, LXXX-4.

⁷ Dailaman II, рис. I8.

⁸ Exhibition of arts of Sasanian dynasty in the collection of Tenri Sankokan museum. Tenri Gallery. Tokyo, 1968, рис. 42.

- 9 Там же, рис. 43.
- 10 М.Г.Мошкова. Памятники прохоровской культуры. САИ, Д I-IO. М., 1963, стр. 41-43, табл. 27-28.
- 11 А.М.Хазанов. Генезис сарматских бронзовых зеркал. СА, 1963, № 2, стр. 58-72.
- 12 М.Г.Мошкова, ук. соч., стр. 41, табл. 27-10, II. Зеркала этой формы известны и за пределами указанной территории - в Крыму. См. С.И.Капошина. Некрополь в районе поселения им.Войкова близ Керчи. МИА, № 69, 1959, рис. 24.
- 13 А.М.Хазанов. ук. соч., стр. 63.
- 14 Dailaman III, p. 53.
- 15 К.Ф.Смирнов. Савроматы. М., 1964, стр. 154.
- 16 J.B.Pritchard. The ancient Near East in pictures relating to the old testament. Princeton. 1954, p.24.
- 17 А.М.Хазанов, ук. соч., стр. 63. Автор относит это зеркало ко II типу. Нам представляется, что у него во II тип включены разные зеркала и их следует различать по форме боковой ручки-выступа и бокового стержня для насадки рукоятки.
- 18 М.П.Абрамова. Сарматская культура II в. до н.э. - I в. н.э. СА, 1959, № I, стр. 65.
- 19 А.Г.Максимова, М.С.Мерцнев, Б.И.Вайнберг, Л.М.Левина. Древности Чардары. Алма-Ата, 1968, стр.233, табл.XIX - I,2.
- 20 J.Marshall. Taxila. Cambridge. 1951. Vol.III, pl. 182, №.208, 211.
- 21 Единичная пока находка в б.Томской губернии. ОАК, 1896, стр. 101, рис. 402.
- 22 И.И.Гущина. О сарматах в Юго-западном Крыму. СА, 1967, № I, рис. 3-1.
- 23 ОАК, 1913-1915, рис. 255.
- 24 В.Б.Виноградов. Сарматы Северо-Восточного Кавказа.

Труды Чечено-Ингушского НИИ, т.УІ, Грозный, 1963.

25 М.М.Дьяконов. Работы Кафирниганского отряда. МИА, № 15, 1950; А.М.Мандельштам. Кочевники на пути в Индию. МИА, № 136, 1966; Б.А.Литвинский. Предметы из погребения на Сталинабадских холмах. Сообщения Республиканского историко-краеведческого музея Тадж.ССР, вып.Ш, 1958; О.В.Обельченко. Бронзовые зеркала Лявандакского могильника. КСИА, вып. 91, 1962; Г.В.Григорьев. Келесская степь в археологическом отношении. ИАН КазССР, серия археологическая, вып.І. Алма-Ата, 1948.

26 J.Marshall, ук. соч.; Б.Я.Ставиский. Средняя Азия, Индия, Рим (к вопросу о международных связях в кушанский период), - сб. "Индия в древности". М., 1964; М.Г.Мошкова, ук.соч.; А.М.Хазанов, ук. соч. Новые материалы, выявленные мною во время научной командировки в Индию в 1967 г., публикуются в специальной статье.

27 В.П.Шилов. Калиновский курганный могильник. МИА, № 60, 1959, рис. 52, 2, 12. Кстати, подобное зеркало имеется и в Таксиле. J.Marshall, ук. соч., pl.181, №.209.

28 А.М.Хазанов, ук. соч., стр. 65. К такому же заключению приходит М.Г.Мошкова (ук. соч., стр. 43), которая также ссылается на находки в Средней Азии и Индии.

29 М.М.Дьяконов, ук. соч.

30 Б.А.Литвинский. Джунский могильник и некоторые аспекты Кангуйской проблемы. СА, 1967, №2, стр. 30.

31 К.Ф.Смирнов. Бронзовое зеркало из Мечетсая, - сб. "История, археология и этнография Средней Азии". М., 1968, стр. 116-121.

32 А.М.Хазанов. Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов. СЭ, 1964, № 3; Б.А.Литвинский. Зеркало в верованиях древних ферганцев. СЭ, 1964, № 3.

ТЕРРАКОТОВЫЕ ФИГУРКИ ИЗ АФРАСИАБА В "САСАНИДСКИХ КОРОНАХ"

(к вопросу о производстве искусства как
историческом источнике)

Терракоты древнего Самарканда, или, как их обычно называют, терракоты Афрасиаба уже давно привлекают внимание среднеазиатских археологов, историков и искусствоведов как источник, много рассказывающий о культурных и политических связях Согда с сопредельными странами.

Еще первые исследователи этих интересных фигурок Н.И.Веселовский и В.Л.Вяткин отметили так называемый "персидский тип" ¹ целой группы афрасиабских терракот. В.Л.Вяткин даже определил один из типов этой группы как "сасанидский" ².

Часть таких терракот характеризуется сложными коронами, по-видимому, выполненными искусными мастерами. Они состоят из обода и расположенных на нем двух крыльев, разделенных шаром, эллипсом или несколькими шарами, данными в разнообразных сочетаниях. Подобные короны хорошо известны по изображениям на сасанидских монетах ³; их находки на территории Средней Азии довольно многочисленны и свидетельствуют об экономических связях с Ираном. Различные изображения крыльев и корон отмечены учеными и на памятниках эфталитского и тюркского времени Средней Азии ⁴.

Можно предполагать, что все изображения этого круга восходят к общим истокам ⁵. Венцы-короны на афрасиабских терракотах ⁶, однако, не повторяют в точности ни сасанидских, ни эфталитских монет. Они даны в некотором художественном обобщении, отличаются своеобразным для Средней Азии изображением крыльев, растрепанных и изогнутых особым образом кверху.

Изображения корон на терракотовых статуэтках лишены документальности, присущей нумизматическим и монументальным памятникам, но у терракот есть свои преимущества — они рассчитаны на вкус и идеологию простых людей и показывают популярные сюжеты народного искусства. Их изучение помогает

понять мировоззрение населения раннесредневекового Самарканда, воспринимавшего широко распространенные образы в местной интерпретации, возможно, отличающейся от сложной философии каноничных религий.

Вместе с тем поражает сходство отдельных корон статуэток с изображениями стеной живописи Пенджикента и на памятниках торевтики. Все это заставляет еще раз задуматься о прототипах, которыми пользовались короoplastы, и о том, что искусство короoplastики органически вписывается в общую историю искусств своего времени ⁷.

При изучении терракот ⁸ удалось выделить шесть типов корон с крыльями ⁹, которые условно можно назвать "коровами сасанидского типа".

Короны первого типа.

Головка № I54 (Ташкентская коллекция).

Характеризуется тяжелой диадемой с прорезями или чеканкой, крыльями, поднимающимися вверх, и шаром, расположенным между ними. В центре диадемы сделана специальная вмятина, в которую вписан шар. Основания крыльев и шара орнаментированы точками, как бы имитирующими технику пунсона по металлу.

Лоб обрамлен густыми бровями. Широкие полукруглые брови. Глаза прикрыты тяжелыми веками. Разрез глаз прямой. Зрачок моделирован небольшой выпуклой точкой. Крупный нос. Очень полные губы, массивный подбородок. Тип европеоидный.

Штампована в одностворчатой форме.

Глина хорошо очищена, желтоватая. Обжиг хороший. Сохранность удовлетворительная. Нижняя часть лица потерта. Слева внизу скол.

Размеры: ш. 26 мм, в. 36 мм, т. 19 мм.

Короны второго типа.

Этот тип наиболее многочисленен. Он представлен четырьмя вещами из Ташкентской коллекции (№№ I55, I57, I60, I7/I69), двумя терракотами из ГМИНВ (№№ 2565 III и 3136 III) и двумя статуэтками из ГИМ.

Чтобы не перегружать текст, дается общее описание короны, позволившей объединить эти статуэтки.

Тяжелая диадема с прорезями или чеканкой похожа на первый тип. Полукруглые прорези с обеих сторон сходятся к

центру, где изображен вписанный в обод прямоугольник. Над ободом укреплено прочное основание, на котором покоятся два загнутые кверху крыла. Между ними расположен вытянутый вверх эллипс. Основания крыльев орнаментированы точками, как и в первом типе, а эллипс покрыт пересекающимися линиями, образующими сетку. Ячейки сетки также орнаментированы точками. Техника напоминает работу по камню или ганчу.

Особенно хорошо корона просматривается на терракотовой статуэтке из Ташкентской коллекции № I60 и на головке из собрания ГМИНВ № 2565 III.

Из восьми рассматриваемых вещей четыре представляют собой фигурки, выполненные в комбинированной технике. Головки нанесены штампом. Торс сделан вручную. Руки расставлены в стороны. Беспомощное основание дисгармонирует с величественным венцом. Лучшее всего в этом отношении представлены статуэтки № I60 (Ташкентская коллекция) и № 3I36 III (ГМИНВ). Мастер, делавший терракоту из ГМИНВ, придал изображению своеобразный ракурс — голова закинута и взгляд устремлен вверх. Очень хорошей работы верхняя часть статуэтки из ГМИНВ № 2565 III. На ней чувствуются следы вторичной подправки, благодаря которой лицо освещено загадочной улыбкой, а глаза приобрели особую выразительность. В этой головке, бесспорно, европеоидной, намечается легкая скуластость. Полные губы, тяжелый подбородок, припухлые веки и густые, чуть ли не валиком сделанные брови, повторяют особенности лица головки первого типа. Зрачки выполнены дырочками.

Статуэтка № 3I36 III, пожалуй, единственная из второго типа характеризуется монголоидными чертами: глаза узкие, раскосые. Длинные брови как бы подчеркивают рисунок глаз — без зрачков. Нос крупный. Рот небольшой. Тонкие длинные усы и сильно выступающий вперед узкий подбородок.

№ I57 (Ташкентская коллекция) — круглый налп с хорошо выраженным фоном. Лицо полное, повернутое чуть вправо, губы высокомерно поджаты. Глаза моделированы зрачками-дырочками. Подбородок тяжелый, массивный. В ушак — крупные круглые серьги.

Две статуэтки из коллекции ГИМ также своеобразны.

Подводя итог сказанному о терракотах второго типа, нужно

отметить следующее: их объединяют только одинаковые короны. Техника изделий, художественные качества и, по-видимому, назначение — разные. Целые фигурки, очевидно, служили самостоятельными предметами. Налепы предназначались для сосудов или оссуариев.

Значительное количество этих статуэток позволяет с уверенностью говорить о том, что форма короны не определяет канонизированного иконографического типа, что художник не является просто короoplastом-ремесленником, но проявляет творческую индивидуальность, а покупатель не ограничивается назначением вещи, но интересуется и его художественными качествами. Разнообразие форм позволило создавать варианты изделий, увеличивающих и удовлетворяющих спрос.

Короны третьего типа

Головка № I7/I65 (Ташкентская коллекция) — фрагмент статуэтки женщины. На голове корона, состоящая из простого не орнаментированного обода. На нем укреплены два крыла, поставленные с большим размахом, над висками. В центре обода-диадемы расположен шар, над которым укреплен полумесяц рогами вверх. Густые волосы уложены в тугие булки. Высокий лоб. Полукруглые брови над широко открытыми глазами с тяжелыми веками и зрачками, моделированными дырочками. Крупный нос нависает над маленьким ртом с очень припухлыми губами. Подбородок округлый.

В ушах круглые серьги с тонкими подвесками. По-видимому, они относятся к тому же типу серег, что и в ушах у воина из коллекции Кастальского¹⁰, но менее сложные.

Сохранность хорошая. Глина розовая. Небольшие следы пережога.

Размеры фрагмента: в. 34 мм, ш. 27 мм, т. 19 мм.

Короны четвертого типа

Терракотовая фигурка из коллекции ГИМ, лучший из всех известных мне экземпляров рассматриваемой группы как по сохранности, так и по полноте изобразительного содержания.

Поясное изображение бородатого мужчины в сложной короне, состоящей из двойной, прогнутой посередине диадемы, по краям которой укреплены крылья. Основания крыльев орнаментированы точками. В центре короны расположены два поставленные в вертикальное положение шара, разделенные полумеся-

цем, рожки которого направлены вверх. Головной убор (корона) очень высокий и абрисом более всего приближен к коронам сасанидских царей. Прическа имеет вид тугих буклей. Густая борода обрамляет лицо и спускается на грудь. Мохнатые полукруглые брови, тяжелые веки, прищуренные глаза, прямой крупный нос. Усы ровной линией скрывают верхнюю губу, а небольшая полная нижняя губа поджата в легкой улыбке. Лицо европеоидное.

Фигурка облачена в дорожную одежду из тяжелой орнаментированной ткани. Длинные рукава заканчиваются расшитыми обшлагами или браслетами, украшенными драгоценными камнями. На шее витое ожерелье, низко спускающееся на грудь и украшенное впереди тремя медальонами. Нижняя часть каждого такого медальона, видимо, металлическая, а сверху крупный драгоценный камень с вмятиной посередине.

Одежда не имеет никаких отворотов. Создается впечатление, что она отделана полосами вышивки, расположенными полукружьями, теми же линиями, что и ожерелье.

Руки с моделированными пальцами сжимают инвеститурное кольцо и держат ветки барсама.

Вещь создана в правильных, реалистических пропорциях, имеет высоту около 10 см и оканчивается штыреобразным выступом.

Терракотовая головка № I24 (I7/I64) из Ташкентской коллекции также по форме короны относится к четвертому типу.

Однако лицо резко отличается этническими чертами от терракоты из ГИМ. Безбородое, с крупным носом, очень припухлыми губами и крупным округлым и выступающим подбородком. Эта головка подобна большинству образцов изучаемой группы. Глаза показаны небольшими точками-проколами.

На примере сопоставления двух вещей в одинаковых коронах видно, что и здесь отвергается предположение о строгой канонизации типов.

Короны пятого типа.

К этому типу относятся две головки из Ташкентской коллекции №№ I56 и I59. Отмечается довольно широкое распространение подобных терракот, уже известных по литературе и публикациям^{II}. Одна из таких головок хранится в Са-

маркандском музее и названа "головой мужчины в царственном венце" ¹².

Корона представляет собой еще более усложненное сооружение, чем приводившиеся ранее. Двойное кольцо диадемы поддерживает широко расставленные крылья, пяточки которых моделированы перекрещивающимися линиями, образующими сетку. Небольшой круг-бляшка с выпуклостью посередине поддерживает массивный полумесяц рожками вверх, прочерченный продольной линией. На полумесяце покоится шар, как бы разделенный на три части вертикальными рисками. Корона массивна и величественна. Тугие букли волос уложены в два ряда. Брови высоко подняты и сходятся у переносицы. Глаза широко открыты. Они окружены тяжелыми веками. Зрачки показаны углубленными точками. Нос крупный, губы полные. Подбородок округлый, выступающий вперед.

Короны шестого типа.

Головка № I58 из Ташкентской коллекции интересна не только сложной короной, но и самим характером этого изображения. Она гротескна. Создается впечатление, что перед нами шаржированное изображение известного коропласту образца.

Корона вырастает откуда-то из-за прически, имеющей вид ряда буклей, как и на других статуэтках этой группы. По обе стороны головы схематически показаны крылья, основания которых не моделированы, а верхушка надломлена и опущена вперед. Посередине находятся два небольших шарика, на которые положен третий шарик. На нем полумесяц рожками вверх, а в углублении полумесяца еще один небольшой шарик.

Своеобразное лицо напоминает театральную маску. Брови не обозначены. Глаза подчеркнуто выпучены. В центре большие проколы зрачков. Крупный нос, полные, надутые губы, выступающий подбородок. Вокруг рта складки, подчеркивающие усмешку. По манере исполнения рядом с этой вещью можно поставить терракотовую головку из Эрмитажа, которую Г.А.Пугаченков и Л.И.Ремпель относят к изображениям народных типов ¹³ и датируют VI-VIII вв.

Короны четвертого, пятого и шестого типов находят аналогии в живописи Пенджикента. Фигуры коронованных особ из объекта VI, которые уже упоминались, носят короны с

шариками, разделенными полумесяцем именно в той композиции, которая характерна для описываемых здесь терракот.

Теперь, пожалуй, можно попытаться ответить на вопрос: изображены ли здесь реальные короны сасанидских или эфталитских правителей и что являлось прототипом для создававших их короппластов.

На первый вопрос можно дать отрицательный ответ. Документальный материал — монеты сасанидских и эфталитских правителей не повторен в наших изображениях.

Пенджикентские росписи дают возможность искать прототипы в монументальной живописи. Открытия последних лет на Афрасиабе позволяют надеяться, что и здесь будут найдены живописные прототипы терракотовых статуэток в коронах с крыльями.

Анализ этнического типа лиц изучаемой группы терракот приводят к выводу о том, что эти короны не имели строгого иконографического типа. Головы в одинаковых коронах отличаются друг от друга этнически, назначением, формой.

Нами отмечены три этнических типа лиц: 1) европеоидный, который можно связать с эфталитами ¹⁴; 2) также европеоидный, но с густой бородой и усами, ближайшую аналогию которому дает рисунок на одежде фигуры № 30 из Балалык-тепе ¹⁵; 3) монголоидный.

Р е а л и и.

Благодаря лаконичной манере изображений, в которых основные данные выражены символами, реалии этой группы очень ограничены.

1. Короны — не парадные украшения, а знак власти, связанный с иконографическими символами религий зороастрийского круга ¹⁶.

Главной частью короны являются крылья посланца Ахура Мазды-Веретрагны в одном из его воплощений. В сасанидской династической символике крылья впервые появляются в коронах Варахрана II (276-293) ¹⁷. Тема крыльев находит широкое распространение в искусстве Средней Азии в сочетании с рогами (Балалык-тепе), драконом или верблюдом (Варахша), крылатыми собаками (Афрасиаб). Все эти символические скелеты связаны с перевоплощениями Веретрагны ¹⁸. Они свидетельствуют о давних и органических связях иранской и сред-

неазиатской культур.

2. Прически во всех рассматриваемых нами вариантах представляют тугие букли, обрамляющие лицо чаще всего в один ряд. У тип имеет два ряда буклей.

3. Борода отмечена только на IY типе. Окладистая борода ближе к иранским рельефам ¹⁹, к изображениям на металлической посуде ²⁰, к бороде на головках в орнаменте на ткани из Балалык-тепе ²¹ и фигуры из IO помещения Пенджикента ²².

Превалирующее число терракот в крылатых коронах изображают безбородых мужчин.

4. Украшения — чаще всего серьги-шарики. В одном случае прослеживаются шарики с длинными подвесками. Ожерелье с тремя крупными украшениями, изображенное на терракоте IY типа напоминает шейное украшение Варахрана II с рельефа из Сар-и-Мешхеда ²³.

5. Другие реалии можно увидеть только на поясном изображении терракоты IY типа. Ее костюм из орнаментированной ткани с округлым воротником напоминает одежду фигур с пенджикентских росписей ²⁴. В руках статуэтка держит инвестирующее кольцо и ветки барсама.

Все терракоты в коронах с крыльями известны изделиями трех категорий:

- а) статуэтки или отломанные головки;
- б) налепы или штампы на оссуариях;
- в) налепы на сосудах.

Сопоставление возможного назначения всех трех типов изделий подсказывает, что они имели культовое назначение и, возможно, были связаны с погребальным отрядом ²⁵.

В Самаркандском музее хранится стенка оссуария, на которой, кроме головок в коронах, изображены птички, часто в народной символике ираноязычных народов связываемые с представлениями о душе ²⁶. Может быть, крылья Веретрагны служили оберегом ²⁷ для душ умерших предков ²⁸, а статуэтки ²⁹ могли быть амулетами, защитниками домашнего очага, покровителями семьи.

Различные этнические типы терракот в идентичных коронах, возможно, объясняются требованиями покупателей этих фигурок. Логично допустить, что каждый мог себе заказать

вещь того этнического типа, которая ему более соответствовала.

Однако, так или иначе, все эти терракоты свидетельствуют о поклонении одним богам, об общей идеологии, охватывающей значительное число людей вне зависимости от их этноса, т.е. о том, что сложилась прочная территориальная общность людей, которых уже можно назвать самаркандцами. Это очень важно не только для истории города, но и для понимания сложных процессов этногенеза, переживаемых Согдом.

Хронологически вся подгруппа может быть отнесена ко времени не раньше середины-конца III в., когда появились крылья в коронах сасанидских царей и когда концы этих крыльев, при соприкосновении со Средней Азией, приняли характерный вид загнутых вверх перьев.

Продолжали бытовать они очень долго и, по-видимому, прекратили свое существование вместе с искусством коропластики. На памятниках торевтики короны с крыльями не утратили своей популярности и позже. Афрасиабское происхождение всех этих вещей не вызывает сомнения. Первая публикация их В.Л.Вяткина в 1926 г.³⁰ подтверждается последней находкой 1969 г.³¹

Изучение терракот в "сасанидских коронах" убеждает нас в широких политических и культурных связях между сасанидским Ираном и древним Самаркандом, подчеркивает распространенность зороастрийских верований и характеризует их местную специфику (штампы на оссуариях). Многообразие форм терракот и их качество характеризуют высокий художественный потенциал коропластического ремесла раннесредневекового Самарканда. Эти изделия — ценный источник для изучения истории и культуры Самарканда и Согда синхронного им времени.

¹ Н.И.Веселовский. Сообщение о раскопках в городище Афрасиаб близ Самарканда в 1885 г., — "Записки русского археологического общества", новая серия, II (1887 г.), стр. XCIII.

² В.Л.Вяткин. Афрасиаб — городище бывшего Самарканда, стр. 28, рис. 16.

³ К.В.Тревер. Художественное значение сасанидских монет. ТОВЭ, т. I, Л., 1939, стр. 255-285.

⁴ Л.И.Альбаум. Балалык-тепе. Ташкент, 1960, стр. 183-185, рис. 137 - изображение крыльев и рогов на ткани; В.А.Шишкин. Варахша. М., 1963, стр. 203 - о крылатом верблюде. Непосредственно к нашей теме примыкают изображения корон с крыльями в живописи Пенджикента. См. "Живопись древнего Пянджикента". М., 1964, табл. XXXVI, короны левой и второй справа фигур (западная и северная стены), похожие на исследуемые терракоты Афрасиаба. Об этом также см. А.М.Беленицкий. Новые памятники искусства, - сб. "Скульптура и живопись древнего Пянджикента". М., 1959, стр. 16; фигуры в помещении 13 объекта У1 (Табл. ХУП) и две фигуры из помещения I объекта У1 (Табл. УШ), также стрелок из лука (Табл. УП). Варианты подобных корон на монетах бухархудатов см. Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель. История искусств Узбекистана. М., 1965, рис. 138, 139.

⁵ Изображение крыльев многими исследователями связывается с авестийским мифом о птице Веретрагне, имеющей много воплощений. См. о крыльях в коронах сасанидских правителей Ирана. В.Г.Луконин. Культура сасанидского Ирана. М., 1969, стр. 96.

⁶ Исследователи уже давно обратили внимание на эти короны терракот Афрасиаба. Многие из них опубликованы. См. В.А.Мешкерис. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962, стр. 38, прим. 2. Сведения о материале Музея истории АН УзССР даны неполностью. Классификация типов корон этих статуэток в настоящей работе дается впервые.

⁷ Об этом см. М.М.Дьяконов. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии, - в кн. "Живопись древнего Пянджикента", стр. 131. Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук.соч., стр. 158-164.

⁸ Рассматриваются статуэтки Ташкентской коллекции, несколько терракот из ГМИНВ и три статуэтки из ГИМ.

⁹ Нет сомнений, что при составлении полного свода терракот Афрасиаба станет возможным увеличить количество типов корон этой группы.

- I0 М.М.Дьяконов, ук.соч., стр. 131-132, рис. 4.
- I1 В.Л.Вяткин, ук.соч., стр. 28, рис. 16; Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель. Выдающиеся памятники искусств Узбекистана. Ташкент, 1960, рис. 42; C.Trever. Terracottas from Afrasiab. М.-Л., 1934, табл. УШ, II3, II4, ХШ, 196.
- I2 В.А.Мешкерис, ук.соч., стр. 38, № 295.
- I3 Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель. История искусств Узбекистана, ук.соч., стр. 162, рис. 161.
- I4 См. Т.А.Трофимова. Изображения эфталитских правителей на монетах и обичай искусственной деформации черепа у населения Средней Азии в древности, - сб. "История, археология и этнография Средней Азии". М., 1968, стр.180-181, рис. 2; ср. А.М.Мандельштам. Сложение таджикской народности в Среднеазиатском Междуречье (диссертация). Л., 1951, стр. 183.
- I5 Л.И.Альбаум, ук. соч., рис. 148. Автор считает (стр. 190), что этот тип близок населению Индии и Ирана.
- I6 В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 155. Об альянсе церкви и государства в сасанидском Иране см. там же, стр. 70-100.
- I7 В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 155. Некоторые изображения на монетах и рельефах отличаются загнутыми вверх крыльями (там же, стр. 177), что характерно для наших терракот и отмечено исследователями как изобразительная манера среднеазиатского искусства. Хотя короны терракот и не повторяют рисунка сасанидских монет, но связь между ними представляется очень вероятной. Обращаясь к графическому рисунку корон на терракотах, можно предположить, что появление шара в клюве Веретрагны на монетах Хормизда II (См. там же, табл. XX) спроецировалось, в связи с фронтальным изображением фигур на статуэтках в виде второго шара. Полумесяц в коронах Варахрана, Хормизда и Пероза (там же, табл. XXI, типы e- h), возможно, отразился на появлении полумесяцев рожками вверх с шарами внутри на терракотах IV, V и VI типов. Не исключено также, что сложная моделировка изображений на монетах Варахрана и Хормизда (там же, типы e- g) оказали влияние на дробную трактовку деталей ко-

рон У типа терракот. Манера изображения корон в ряде случаев позволяет предполагать подражание металлическим изделиям. Ими могли быть монеты и металлическая посуда.

18 Авеста. Варахран-Яшт. См. Е.Э.Бертельс. Отрывки из Авесты, - "Восток", 1924, кн. 4.

19 См., например, характерную манеру трактовки бороды на фигурах рельефа в Накш-и Бахрам (В.Г.Луконин, ук. соч., рис. 12).

20 В.Г.Луконин, ук.соч., рис. 20. См. изображение Варахрана на блюде из музея г.Сухуми.

21 Л.М.Альбаум, ук.соч., рис. 148.

22 Живопись древнего Пянджикента. М., 1954, табл. XIII.

23 В.Г.Луконин, ук. соч., рис. 14а.

24 Живопись древнего Пянджикента, табл. XXXIX.

25 В пользу этого аргумента убедительно свидетельствуют штампы аналогичных изображений на оссуариях. См. В.А.Мешкерис, ук. соч., № 346.

26 См. Г.П.Снесарев. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969, стр. 108 (...согласно хорезмским верованиям) "душа человека после его смерти превращалась в птицу" (там же, стр. 125).

27 Г.П.Снесарев, ук. соч., стр. 112, прим. 7.

28 Б.Я.Ставиский. К вопросу об идеологии домусульманского Согда, - "Сообщения Республиканского краеведческого музея Тадж.ССР", вып. I, Археология, Сталинабад, 1952, стр. 35-38; см. также И.С.Брагинский. Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956, стр. 68 сл.

29 М.С.Андреев, обращая внимание на чулочные узоры горных таджиков, имеющие в своей основе символы "человек" и "кукла", подчеркивает, что они мало отличаются друг от друга и делает интересное замечание о "каким-то образом докатившемся до наших дней очень загадочном и тщательно скрываемом культе идолов", у небольшого числа арабов Катта-Курганского уезда Самаркандской области (М.С.Андреев. Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Па-

мира. Ташкент, 1928, стр. 20, прим. I). В другой работе (Таджики долины Хуф, вып. I, Душанбе, 1953, стр. 59) М.С.Андреев возвращается к этой теме в связи с толкованием названия орнамента "аккаль", указывая, что его этимология происходит из "айкал" – образ, статуя, изображение божества.

30 В.Л.Вяткин, ук. соч., стр. 28, рис. 16.

31 Ю.Ф.Буряков и Г.В.Шишкина любезно сообщили мне, что осенью 1969 г. на Афрасиабе был найден налест под носиком сосуда с персонажем в крылатой короне.

Г.Г.Квирквелиа

ИРАНСКАЯ ЛЮСТРОВАЯ КЕРАМИКА ХУШ–ХІХ вв. (по материалам Государственного музея Грузии)

В фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии хранятся образцы иранской люстровой керамики позднефеодальной эпохи. Здесь представлены разной формы вазы, сосуд для благовоний (голабдан), кальян и чаша. Почти все они приобретены в период 1901–1926 гг.

Вышеназванные предметы изготовлены из прочного полуфаянса, а украшающие их орнаментальные мотивы расписаны люстром разных цветов и оттенков. Большинство из них относятся к ХУШ столетию и лишь небольшая часть датируется ХІХ в.

Среди вышеуказанных экспонатов по цвету люстра и по совершенству изготовления выделяются две декоративные вазы (№ I-26/28; № I-26/29). Они схожи между собой по форме и орнаментальным мотивам. Для них обеих характерно вытянутое горлышко, округлое тулово и низкий поддон. Разница между ними наблюдается лишь в форме края горлышка: у вазы № I-26/28 край горлышка узкий, расширяющийся в нижней части. Вазы украшены почти одинаковым орнаментом. Их горлышки декорированы узкими вертикальными линиями, перехваченными в начале и в конце кольцеобразными полосками.

На тулове одной из них изображены растительные мотивы и фигуры двух пеликанов, а на второй вазе (№ I-26/29) — один пеликан и находящаяся в движении косуля. Орнаменты на обеих вазах покрыты люстром зеленого и лимонного цвета, который дает голубой, розоватый и золотистый оттенки. Если принять во внимание сведения относительно производства люстра, дошедшие до нас в известном персидском трактате XIII в., то следует предположить, что золотистый оттенок на вышеописанных вазах достигался восстановлением окиси меди металлом, а розоватый и голубой цвета дает разновидность магнезита^I. Возможно, что голубой оттенок получен здесь путем примеси лазури.

Особо обращают на себя внимание изображения пеликанов, которые, как было сказано, расписаны люстром зеленого цвета, дающего голубой, золотистый и розоватый оттенки. Среди оттенков доминирует розоватый.

Примечательно, что растительные мотивы и изображения птиц явно реалистичны. Они даны крупным планом, в результате чего в декоре этих ваз мы уже почти не замечаем нежную роспись характерную для образцов люстровой керамики эпохи Сефевидов. Нет и присущего им высокого уровня исполнения. Весьма упрощены, вернее, обеднены, орнаментальные сюжеты и их стилизация сведена к минимуму. В этом отношении упомянутые вазы не отвечают признакам, характерным даже для иранской люстровой керамики первой половины XV в., которая, как известно, сохранила частично черты иранской керамики XIV в.

Вышеизложенное создает реальное основание для датировки этих ваз второй половины XV в. Наше соображение подкрепляется сопоставлением их с другими образцами иранской керамики XV в. Например, эти сосуды по характеру растительных мотивов и по стилю художественного исполнения аналогичны глиняному кувшину, хранящемуся в фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии. Вазы интересны также тем, что в их декоре ярко отобразился перелом, происшедший в росписи иранской люстровой керамики XV в.

Исследуемые нами вазы занесены в инвентарную книгу как сосуды кашанского происхождения. Это подтверждается также золотисто-зеленым цветом люстра, столь характерным для ка-

шанской школы позднефеодальной эпохи. Если мы примем во внимание и то обстоятельство, что в Иране ХУШ в. Кашан еще не теряет своего значения, как важного центра лютровой керамики, то тогда можно утверждать, что эти вазы действительно изготовлены кашанскими мастерами.

Примечательно, что с вышеупомянутыми вазами по форме и орнаментации много общего имеют вазы под № 98-II/2 и 88-II/2 (особенно это относится к вазе № 88-II/2).

Проявляется это и в наличии узких, вертикальных линий, украшающих горлышко вазы. Сходны на сосудах и изображения растительных мотивов и манера их исполнения. Кроме сходства обнаруживаются и некоторые различия. Из рассматриваемых ваз первая покрыта люстром коричнево-золотистого цвета и дает красновато-голубоватый оттенок, а вторая — глазурью темно-синего цвета и на тулове просматривается изображение лисы.

Две последние вазы изготовлены в XIX в. явно в подражание так называемых "кашанских".

В тесной связи с вазой № 88-II-2, датированной XIX в., находятся три другие. Они также покрыты глазурью темно-синего цвета. Правда, и эти вазы по форме различны, но их сближает как цвет глазури, так и орнаментальные мотивы и, что самое главное, цвет люстра. Все три вазы расписаны люстром зеленого и коричневого цвета разного тона, которые дают розоватый и тусклый золотистый оттенок.

Придание люстру зеленого и коричневого оттенка достигается в данном случае наличием в смеси окиси железа и меди. (Окись железа дает коричневый цвет, а медь — зеленый). Все три вазы по художественной отделке и качеству лютровой росписи низкого уровня. Они со всей очевидностью отображают деградацию мастерства росписи лютровой керамики в Иране ХУШ-XIX вв. В то же время формой, орнаментальными мотивами эти вазы обнаруживают близкое родство с образцами иранской керамики XIX в., а манера изображения птицы на вазе № 98-II/4 тем более не оставляет никакого сомнения в правильности датировки этих сосудов XIX в.

Изучение названных ваз в историческом аспекте дает нам возможность проследить эволюцию их развития. Например, декоративная ваза (№ А-98-II/3), датированная XIX в., по на-

шему мнению, ведет свое происхождение от сосуда, который по сведениям американского ученого А. Поупа был известен под названием "ручная плевательница"² и который был широко распространен в Иране в ХУП в. Сопоставление этих двух ваз приводит нас к выводу, что иранский мастер путем удлинения горлышка и сужения его края попытался придать "ручной плевательнице" вид декоративной вазы. Тем самым он избежал точной имитации и в то же время создал сосуд нового назначения.

По цвету глазури и люстра возможно локализовать все четыре рассмотренные выше вазы. Как было сказано, сосуды покрыты глазурью темно-синего цвета и расписаны зеленым и коричневым люстром разных тонов. Известно, что подобная люстровая керамика весьма характерна для Исфахана позднефеодальной эпохи³.

В фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии сосуды для благовоний представлены тремя экземплярами. Два из них идентичны по форме. Горлышко узкое и втянутое, края горлышка круглые, поддон плоский и невысокий. Высота одной из вазочек равна 22,5 см, а второй — 18,5 см.

Сосуды украшены совершенно разными орнаментами. На одном из них даны парковые мотивы и изображения павлина и фазана. Орнаментальные мотивы расписаны темно-коричневым люстром, который дает розоватый, голубой и золотистый оттенки. Можно предположить, что этот сосуд изготовлен под влиянием иранской люстровой керамики ХУП в., для которой столь характерны парковые мотивы. С художественной точки зрения упомянутый голабдан весьма низкого качества. Изображенные на нем орнаментальные мотивы и их роспись люстром выполнены довольно грубо. Часто встречаются пятна, являющиеся результатом недоброкачественной смеси люстра и плохого обжига. Орнаментальные мотивы, использованные для украшения сосуда, реалистичны, причем их стилизация доведена до минимума. Все это приводит нас к заключению, что рассмотренный сосуд изготовлен в конце ХУШ в.

То же самое можно сказать и о сосуде для благовоний, который, как было сказано выше, по своей форме идентичен последнему. Различие заключается в орнаментальных мотивах и

в цвете люстра, вследствие чего на нем следует остановиться особо. Тулово голубдана целиком расписано плодами и листьями шиповника. На фоне растительных мотивов изображен дракон, нападающий на косулю. Здесь же изображена птица с распластанными крыльями, которая, пытаясь спасти косулю, вступает в единоборство с драконом. Правее этого изображения над драконом мы видим парящую птицу неопределенного вида. Орнаментальные мотивы выполнены темно-коричневым и красноватым люстром, которые дают оттенки голубого и частично темно-желтого цвета. Цвет люстра достигается примесью окиси и закиси металла. Основываясь на сведениях, приведенных в упомянутом выше персидском трактате, можно предположить, что темно-коричневый цвет люстра достигается наличием в смеси сравнительно большого количества магнетита, а голубой — кобальта ⁴.

В результате изучения указанного сосуда для благовоний стало ясно, что в его декоре еще сохранились некоторые орнаментальные мотивы (например, в виде листьев шиповника), характерные для керамики эпохи Сефевидов. Что же касается художественных достоинств этого сосуда, то он несомненно является изделием низкого качества, а это создает реальную основу для датировки его концом XVIII в. Между прочим, в отношении украшения орнаментальными мотивами он имеет много общего с сосудом для благовоний под № 10-16/10. Этот последний также украшен листьями шиповника. В его декоре мы видим фигуры петуха, журавля, цапли, аиста и лебедя. Явное родство между сосудами более всего обнаруживается в цвете люстра, в стиле и в манере украшения орнаментальными мотивами. А это является показателем того, что оба сосуда относятся к одной и той же художественной школе. Более того, вполне возможно, что они изготовлены в одной и той же мастерской. Из-за отсутствия достаточного числа образцов представляется очень трудной локализация этих сосудов.

В фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии кальян представлен в одном экземпляре. Своей формой он напоминает нераспустившийся бутон какого-то растения. Это впечатление еще больше усиливает форма оконечности сосуда и манера росписи его люстром, где отчетливо видны несколько зубцов, напоминающих по форме плодоносную ча-

печку растения. Наряду с этим можно так же предполагать, что в этой форме кальяна задумано изображение бутона гвоздики. На эту мысль нас прежде всего наталкивает изображение на сосуде дикорастущей гвоздики с пятью и шестью лепестками. Изображения их в данном случае реалистичные, хотя видны следы стилизации, достигаемой путем соединения лепестков гвоздики с черенками, в связи с чем нарушена естественная форма венчика этого цветка. Стилизация орнаментальных мотивов и здесь сведена к минимуму, что, как это было отмечено выше, весьма характерно для иранской люстровой керамики ХУШ-ХІХ вв.

Как подтвердили наблюдения, вышеупомянутый кальян расписан темно-коричневым люстром, который дает розоватый и золотистый оттенки. В стиле и манере украшения орнаментальными мотивами, а так же цветом люстра упомянутый кальян аналогичен рассмотренным выше сосудам и по характеру художественного исполнения относится к числу иранских люстровых сосудов ХУП-ХІХ вв.

Примечателен тот факт, что вышеупомянутый кальян своей формой почти тождественен хранящемуся в Эрмитаже фаянсовому кальяну, датированному Э.Кверфельдтом ХУП в. ¹⁵ Сходна характерная для этих предметов форма и расположение отверстий, что, разумеется, вызвано их назначением; разница заключается лишь в форме его оконечности. Кальян, хранящийся в Эрмитаже, имеет плоскую оконечность. Рассмотренный же нами кальян из фонда Государственного музея Грузии характеризуется удлиненной и заостренной оконечностью, вследствие чего его невозможно установить вертикально без подставки. Несмотря на это различие, все же можно предполагать, что кальян, датированный ХУШ-ХІХ вв., по форме относится к аналогичным сосудам ХУІ-ХУП вв.

В тесной связи с вышеупомянутым кальяном ХІХ в. находятся две декоративные вазы (№ 33-09; № 13-09/430). Высота первой равна 13 см, диаметр края - 6 см, окружность тулова - 34 см, диаметр поддона - 6 см. Вторая ваза размером меньше и отличается от первой формой (высота - 8 см, диаметр края горлышка 8,5 см, окружность тулова - 32 см, диаметр дна - 6 см). Первая ваза (№ 33-09) украшена растительными мотивами (частично листьями шиповника). Кроме того, на тулове

дано изображение каравана верблюдов. Вторую вазу украшают изображения лебедя, косули, страуса и козы на фоне растительных мотивов. Здесь же дана сцена нападения лисы на утку. Как мы видим, вазы отличаются друг от друга не только формой, но и декором. Обе расписаны темно-коричневым люстром, который дает блестящий золотистый, розоватый и голубой оттенок. По стилю художественного оформления и по цвету люстра вазы находятся в тесной связи с кальяном, который мы датировали ХУШ-ХІХ вв. и резко отличаются от образцов керамики эпохи Сефевидов. Это дает нам возможность датировать вышеуказанные предметы ХУШ-ХІХ вв. В инвентарную книгу эти вазы занесены как сосуды исфаханского происхождения, хотя и под вопросом. Трудно сказать, насколько достоверными являются эти сведения. Но если мы сравним орнаменты этих ваз с так называемой "исфаханской" вазой датированной ХІХ в., то станет очевидным их родство. Это сходство особенно четко проявилось в манере изображения лисы. Не имея более достоверных материалов для сопоставления, мы пока воздержимся от локализации этих сосудов.

К числу хранящихся в фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии и пока еще не изученных люстровых сосудов относятся декоративная ваза большего размера и чаша. Ваза под № ІІ-26/І изготовлена из полуфаянса. Она имеет круглый край горлышка. Само горлышко низкое и широкое, а тулово округлое, суживающееся к краям и ножке. Ножка низкая, а дно плоское. Ваза внутри и снаружи покрыта светло-зеленой глазурью. Зеленый цвет глазури, по-видимому, достигнут путем добавления к смеси окиси жженой меди (высота - 20 см, диаметр края - 10 см, высота горлышка - 6 см, окружность тулова - 54 см, высота ножки - 3 см). По краю горлышка тянутся две параллельные линии. Горлышко, украшенное изображениями цветов, отделено от тулова наклонными полосками, соединенными вверху и внизу двумя линиями. На тулове на фоне растительных мотивов даны изображения косулей, дикого кабана и льва. Имеющиеся на вазе орнаментальные мотивы расписаны люстром двух цветов: одну половину вазы украшает люстр коричневато-зеленоватого цвета, а вторую - светло-зеленого. Два цвета люстра, по-видимому, являются результатом недоброкачественного обжига. Указанная ваза среди рассмот-

ренных нами предметов отличается наиболее грубой выделкой и очень низким качеством художественного оформления.

По характеру орнамента и стилю украшения она не имеет аналогий среди имеющихся образцов lustровой керамики. Очевидно, сосуд был изготовлен в конце XIX в., тем более, что использованные для украшения этой вазы растительные мотивы и изображение льва по стилю весьма характерны для иранской керамики данного столетия. Ваза по манере исполнения орнаментальных мотивов находится в близкой связи с тремя табризскими сосудами XIX в., хранящимися в фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии. Дикий кабан, изображенный на вазе, встречается на сосудах изготовленных в городе Табризе. Все это позволяет предполагать, что вышеупомянутая ваза табризского происхождения. В инвентарной книге она числится как предмет, изготовленный мастерами этого города, что и подтверждает наше исследование.

В фонде керамики отдела этнографии Государственного музея Грузии иранские фаянсовые изделия под lustр представлены одной декоративной чашей (I7-05/3). Чаша изготовлена из полуфаянса и целиком покрыта глазурью; края круглые и широкие, низкие стенки; ножка низкая и широкая. Дно чаши украшает изображение коленопреклоненного юноши. Обе руки у него опущены, в правой он держит вазу. Протоки фона заполнены растительными мотивами, а стенки чаши — треугольниками, возникающими из прямых линий. Снаружи чаша украшена персидскими надписями, обрамленными сверху и снизу параллельными линиями. Имеющиеся на чаше орнаменты расписаны под lustр коричневого цвета.

Если все выше рассмотренные предметы связаны друг с другом в большей или меньшей степени орнаментальными мотивами или же цветом lustра, то последняя чаша в этом отношении является исключением. Характер орнаментальных мотивов, низкое качество их художественного исполнения и, главное, манера выполнения персидских надписей дают вполне реальное основание для датировки этой чаши XIX в. В результате отсутствия достоверных материалов для сопоставления мы пока воздержимся от локализации этой чаши.

Таким образом, установлено, что образцы иранской lustровой керамики, хранящиеся в фонде керамики отдела этногра-

фии Государственного музея Грузии, изготовлены из прочного полуфаянса и большинство из них покрыты белой глазурью, а часть — глазурью молочного и темно-синего цвета. Для украшения использованы разнообразные растительные мотивы, в основном, цветы и листья шиповника, сирени и гвоздики. В этом отношении они явно испытывают влияние иранской керамики эпохи Сефевидов. В декоре этих сосудов мы встречаем также изображения льва, дикого кабана, косули, козы и зайца; из птиц: цапли, орла, утки, страуса, журавля, аиста и пеликана. В этом отношении иранские мастера своеобразно создают гармоничное единство флоры и фауны.

По орнаментальным мотивам и по цвету люстра можно предположить, что выше рассмотренные предметы изготовлены в разных городах Ирана: в Исфahanе, Кашане и Табризе. Среди них высоким мастерством украшения люстром выделяется кашанская школа.

Изучение декора сосудов люстрового фаянса показывает, что изображения и орнаментальные мотивы в основном носят реалистический характер, и стилизация орнаментальных образов здесь сведена к минимуму.

Как показало наблюдение, развитие орнаментальных мотивов или сюжетов происходит внутри самой люстровой керамики. Именно этим следует объяснить то обстоятельство, что большинство из рассмотренных нами люстровых сосудов, как формой, так и орнаментальными мотивами обнаруживает родство с аналогичными керамическими образцами предшествующих веков.

Анализ росписей рассмотренных предметов свидетельствует о том, что в иранской люстровой керамике XVIII—XIX вв. в отличие от предшествующих веков, этот вопрос решался по-новому. Орнаментальные мотивы и сюжеты на сосудах этого периода чрезвычайно упрощены и обеднены. Мы уже реже встречаем сцены охоты феодалов и их приближенных: их сменяют так называемые "чисто народные" сюжеты. А это следует считать одной из характерных черт люстровой керамики XVIII—XIX вв.

В заключение следует подчеркнуть, что изученные нами образцы иранского люстрового фаянса в сравнении с аналогичной керамикой предшествующих веков в отношении изготов-

ления не совершенны, а люстровая роспись низкого качества. Это является показателем того, что в Иране конца ХУШ и начала ХІХ вв. производство люстровой керамики претерпевает полную деградацию, что было вызвано политическим и экономическим упадком страны.

I H.Ritter, J.Ruska, F.Sarre, R.Winderlich. Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik. Istanbul Mitteilungen heraus gegeben von der Abteilung. Istanbul, des archeologischen Institutes des Deutschen Reiches. Istanbul, 1935. Heft 3.

2 SPA, vol.I, p.1448.

3 Там же, стр. 1058-1059.

4 H.Ritter, J.Ruska, F.Sarre, R.Winderlich, ун. соч., стр. 32.

5 Э.К.Кверфельдт, Керамика Ближнего Востока. Л., 1947, стр. 101, табл. XX.

К.Д.Керимов

РОЛЬ ТАБРИЗСКОЙ ШКОЛЫ В РАЗВИТИИ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ В КАЗВИНЕ

Как известно, до перенесения столицы сефевидского государства из Табриза в Казвин в 1548 г. последний не играл какой-либо значительной роли в развитии художественной культуры народов Ближнего Востока. О существовании в Казвине миниатюрной живописи до этого периода в научной литературе нет никаких упоминаний. В литературе 1920-40-х годов (Ф.Р.Мартин, Э.Кюнель, А.Сакисян, Б.П.Денике и др.) Казвин вообще не выделяется как региональная школа. В свое время А.Сакисян отмечал, что полное отсутствие иллюстрированных рукописей не позволяет поставить вопрос о существовании казвинской школы I .

Вопрос о формировании в Казвине во второй половине XVI в. локальной школы миниатюры не раз ставился в научной литературе 1950-60-х годов, как зарубежной (И.С.Шукин, Б.В.Робинсон), так и советской (Б.В.Веймарн, М.Ашрафи, О.Ф.Акимушкин и А.А.Иванов), но аргументации, приводимые для обоснования самостоятельности этой школы, самобытности и своеобразия "казвинского стиля", а также приписывание этой школе отдельных произведений, представляются, на наш взгляд, спорными и малоубедительными.

Прежде всего необходимо остановиться на следующем вопросе, имевшем важное значение для решения проблемы возникновения казвинской школы миниатюры². В научной литературе господствует мнение о том, что дворцовая библиотека была распущена шахом Тахмаспом еще до перенесения столицы из Табриза в Казвин. Некоторые исследователи, исходя из данных первоисточников, утверждают, что библиотека была распущена в связи с утратой у шаха Тахмаспа интереса к живописи. Б.Грей, например, исходя из биографии известного каллиграфа Шах-Махмуда ан-Нишапури, считает, что это событие произошло около 1545 г.³ Составители альбома "Персидские миниатюры XIV-XV вв." О.Ф.Акимушкин и А.А.Иванов утверждают, что табризское китабхане было распущено ближе к 1548 г. и приходят к выводу, что в результате этого табризская школа прекратила свое существование.

Следует отметить, что в доступных нам первоисточниках, в которых в той или иной степени затрагивается данный вопрос, нет прямого указания на то, что шах Тахмасп распустил китабхане. У Кази Ахмеда, например, речь идет только о том, что "к концу дела" Шах Тахмасп "соскучился от руслу письма и живописи, и занялся важными делами государства"⁴. Этот вопрос сравнительно подробно освещен в известном труде Искандара Мунши "Тарих-и алем арай-и Аббаси" ("Мироукрашающая история Аббаса").

Описывая любовь молодого шаха Тахмаспа к искусству и его дружбу с некоторыми художниками и каллиграфами (Султан-Мухаммадом, Ага Миреком и др.), работавшими в дворцовой библиотеке, Искандар Мунши отмечает, что "в последние годы (дар авахир) его всецело поглотили государственные заботы, он не мог больше заниматься искусством, стал меньше уделять

внимания работам художников: сотрудников книгохранилища, оставшихся в живых, шах распустил и они получили возможность работать самостоятельно" ⁵ .

Из приведенных цитат нетрудно догадаться, что это событие происходило не ко времени перевода столицы в Казвин в 1548 г., а гораздо позднее. На это указывают как определение времени Казви Ахмеда ("в конце дела") и Искандара Мунши ("дар авахир" - в конце) ⁶ , так и указание последнего о том, что "в это время некоторых художников уже не было в живых". Из этих высказываний, а также из биографической характеристики самого Тахмаспа невольно напрашивается вывод, что библиотека была распущена где-то в последние годы правления шаха. Известно, что Тахмасп был болезненно скупым и фанатичным. Последние 14 лет своего правления он не платил жалования войску и служащим. Не исключено, что именно в эти годы, когда шах Тахмасп безудержно занимался накоплением сокровищ, и была распущена библиотека.

О том, что библиотека не была распущена в Табризе, а вместе с обслуживающим персоналом была перенесена в Казвин свидетельствует и другой источник. Брат Тахмаспа Сам-Мирза в своем труде "Тохве-е Сами", законченном в 1550 г., упоминая некоторых художников отмечает, что "теперь Ага Мирек является начальником книгохранилища и руководителем художников двора его величества шаха Тахмаспа" ⁷ .

Следовательно, в 1550 г. дворцовая библиотека все еще функционировала и Ага Мирек руководил деятельностью работавших там художников. Весьма возможно, что не все художники покидали Табриз. Часть мастеров, как утверждают О.Ф.Акимускин и А.А.Иванов ⁸ , могла оставаться в Табризе и продолжать свою работу во дворцах наместника и крупных феодалов. Но многие художники, особенно ведущие, несомненно переезжали в новую столицу вместе с библиотекой и работали там либо до конца своей жизни, либо до роспуска библиотеки.

Разумеется, табризские художники, работавшие в Казвине, были вполне сложившимися мастерами и имели большой творческий опыт. Султан-Мухаммад, Ага Мирек, Мирза Али, Музаффар Али и др., создавшие многочисленные шедевры миниатюрной живописи ("Шах-наме" 1537 г., "Хамсе" Низами 1539-43 г. и др.), работая в новой столице безусловно продолжали разви-

вать те же художественные традиции, те же стилистические черты, которые были ими выработаны еще в Табризе в 1530-40-х годах и которые достигли высшего развития в миниатюрах знаменитой рукописи "Хамсе" Низами 1539-43 гг. (Лондон, Британский музей).

Естественно поэтому, что общий стиль миниатюр, относящихся к казвинской школе 1550-60-х годов по образному строю и по манере исполнения мало чем отличается от стиля Султан-Мухаммада и его школы. Об этом свидетельствуют стилистические особенности иллюстраций к рукописи "Давайх" (ГПБ, Дорн 256)⁹ и "Субхат ал-абрар" (ГПБ, Дорн 429)¹⁰, а также миниатюры на отдельных листах - "Сцена охоты"¹¹, "Отдых на охоте"¹², "Юноша с книгой"¹³ и др.

Характеризуя казвинскую школу некоторые исследователи указывают, что наиболее типичной чертой ее стиля является повышенная динамичность как общей композиции, так и отдельных фигур и пейзажа. В многофигурных сценах композиция полна бурного движения, пейзаж трактуется в виде грозящих друг на друга скал, а деревья изображаются со склоненными верхушками. Эти особенности стиля дали повод И.С.Шукину характеризовать казвинскую школу как "барочную". Однако известно, что все эти черты в целом не менее характерны и для произведений табризской школы 40-х годов (например, для иллюстраций "Хамсе" Низами 1539-43 г.), которую И.С.Шукин называет "классицизмом".

Отметим, что в произведениях 50-60-х годов, приписываемых к казвинской школе, преобладает тот же поэтический образный строй, что и в табризской школе 40-х годов. В нем обстоятельная повествовательность сочетается с пышной декоративностью, а динамика отдельных фигур и пейзажных мотивов с гармонической уравновешенностью общей композиции. Именно эти особенности позволили некоторым исследователям (И.С.Шукин, М.Ашрафи) отнести к казвинской школе один из шедевров восточной живописи - роскошную двойную миниатюру "Шахская охота" в рукописи "Сильсилат аз-захаб" Джами из ГПБ им. М.Е.Салтыкова-Щедрина, выполненную на наш взгляд, Султан-Мухаммадом, или же его ближайшим учеником еще в 1540-х годах¹⁴. Основываясь на вышеизложенных особенностях стиля можно утверждать, что табризскими художниками

выполнены также миниатюры "Сцена охоты" и "Отдых на охоте" из собрания ГПБ. Атрибуция и датировка этих миниатюр вызвали в литературе дискуссию, которую и сейчас нельзя считать решенной. Начиная с первых публикаций их считали работами Султан-Мухаммада или художников его круга, выполненными в 40-х годах (Ф. Мартин, Э. Кюнель, А. Сакисян). Соглашаясь с подобной атрибуцией, И. С. Шуккин считает, что они выполнены в Казвине около 1560 г.¹⁵, а О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов, наоборот, соглашаясь с этой датировкой, относят их к мешхедской школе¹⁶.

Думается, что такие разногласия по отношению к произведениям 50-60-х годов, приписываемых к казвинской школе, вытекают из того, что на данной стадии изученности материала весьма затруднительно, пожалуй, даже невозможно, точно и убедительно конкретизировать особенности казвинской школы этого периода, выявить присущие только ей черты. Поэтому нам кажется, что понятие "казвинская школа" 50-60-х годов должно употребляться с определенной оговоркой. Мы разделяем мнение Б. В. Робинсона, который казвинский стиль употребляет в значении "столичного стиля"¹⁷ и частично согласен с О. Ф. Акимушкиным и А. А. Ивановым, которые не выделяют Казвин в самостоятельную школу, но рассматривают как локальную в разделе, посвященном мешхедской школе (в противоположность им. Б. В. Робинсон мешхедскую группу включает в казвинскую школу).

Как отмечалось выше, в последние годы своего правления, где-то в середине 60-х годов, шах Тахмасп распустил придворное китабхане. По разному сложилась судьба художников: одни были приглашены работать при мешхедском дворе в библиотеке молодого принца Ибрахим-Мирзы (известно, например, что Музаффар Али в последние годы жизни работал в библиотеке этого царевича), другие разъезжаются в поисках работы (Садиг-бек Афшар), а часть художников возвращается снова в Табриз, где в это время продолжала существовать местная школа и работала новая плеяда молодых художников и других мастеров книжного искусства. Источники оставили нам имена некоторых наиболее известных из них: Садиг-бек Афшара, Сиявуш-бека, Мир-Зейналабидина (племянник Султан-Мухаммада), Али Реза Табризи, орнаменталиста-позолотчика Мир

Яхья Табризи, талантливый каллиграф Мухаммад Хусайн Табризи, Али-бека, Мирза Хасана и др.

После смерти Тахмаспа на престол вступил Исмаил Мирза (1576-77), который восстановил библиотеку и вернул на работу оставшихся в живых художников. Снова пришлось перекочевывать художникам из Табриза в Казвин. Наиболее известные из них, в том числе Садиг-бек Афшар, Мир-Зейналабидин, Сиявуш-бек и др. переехали в Казвин в 1576 г. по приглашению Исмаила II, другие же (Мир Яхья, Али Реза и др.) — после событий 1585 г., т.е., как отмечает Кази Ахмед, "после беспорядка от злосчастных румийцев и разрушения стольного города Табриза"¹⁸. Многие из этих художников продолжали работать в Казвинской китабхане и после смерти Исмаила II — при Мухаммаде Худабенде (1578-87) и Шахе Аббасе (1587-1628).

Мухаммад Хусайн Табризи, Садиг-бек Афшар и Али Реза Табризи пользовались большим уважением среди художников, руководили работой дворцовой библиотеки.

Возникновение нового стиля в миниатюрной живописи, отличающегося от табризской школы середины XVI в., происходит именно в этот период и его формирование и дальнейшее развитие непосредственно связаны с творчеством указанных художников.

На развитие нового стиля, получившего в литературе название "казвинский", решающее воздействие оказало творчество талантливого азербайджанского художника Мухаммади — сына и ученика Султан-Мухаммада. Работал ли Мухаммади в Казвинском дворце — неизвестно. Но яркая индивидуальность Мухаммади, его оригинальное творчество, чуждое придворной салонности, определило направление казвинской школы последней четверти XVI в.¹⁹

Для казвинской миниатюры этого периода характерны высокие, несколько вытянутые фигуры людей с длинной тонкой шеей и небольшими округлыми головами. Изящные юноши и девушки изображаются в грациозных, слегка манерных позах. Художники отходят от традиционных формул образного строя особенно в портретных изображениях. Изысканно-безликий идеализированный образ уступает место индивидуальному, психологически выразительному портрету. Изменяется также форма костюма и некоторые характерные его детали, условные

уборы и др. Так например, характерные сефевидские турбаны заменены чалмой, часто из узорчатой ткани, а пояса с большими бляхами, богато украшенными драгоценными камнями — матерчатым кушаком (шарфом) с узлом и длинно нависающими спереди концами. Миниатюры отличаются определенным упрощением композиции, скупостью деталей в изображении архитектуры и пейзажа: рисунок четкий и крепкий, возрастает пластическая выразительность извилистых линий. В миниатюрах, особенно на отдельных листах, художников больше привлекает изысканность линейного контура, тонкий рисунок тушью (снях калем), нежели декоративные красочные пятна. Колорит становится несколько холоднее, уменьшается цветовая шкала, мажорно-звучные яркие тона заменяются нежными и спокойными.

Миниатюры этого периода заметно отличаются от произведений табризской школы первой половины XVI в. Значительно расширяется тематика и традиционные сюжеты, даже литературные, трактуются теперь как жанровые сцены, изображающие подчас жизнь и быт простого народа.

Указанные отличительные черты нового стиля, наиболее ярко выражены в иллюстрациях "Гершасп-наме" 1573 г. (Лондон, Британский музей), "Шах-наме" 1576 г. (Дублин, Честер Битти), выполненных Музаффаром Али, Садиг-беком, Мир-Зейналбидином, а также в миниатюрах Мухаммади и др. художников, в рукописях "Тухфат ал-ахрар" (ГПБ-426), "Хамсе" Хосрова Дехлеви (Бодлеянская библиотека в Кембридже), "Юсуф и Зулейха" Джами (там же), "Шараф-наме" Низами (Бостон, Музей изящных искусств) и др.

Одним из лучших и наиболее типичных образцов зрелого казвинского стиля является жанровая миниатюра из рукописи "Хамсе" Хосрова Дехлеви "Дамы приготавливаются к пикнику". Эта очаровательная миниатюра, как утверждает Б.В.Робинсон, по рисунку, композиции и колориту очень напоминает стиль Мухаммади ²⁰.

В развитии казвинской миниатюры этого периода, кроме Мухаммади, заметную роль сыграло также творчество других азербайджанских художников, особенно замечательного художника, поэта и ученого Садиг-бека Афшара, создавшего ряд индивидуальных психологических выразительных портретов.

В заключение можно сделать следующие выводы:

1. Казвинская миниатюра возникла на основе местных традиций. Она создавалась в основном азербайджанскими художниками и явилась продолжением табризской школы.

2. Некоторые новые черты, характерные для казвинской миниатюры последней четверти XVI в., сложились под воздействием традиций табризской живописи и испытывали в процессе формирования непосредственное влияние азербайджанских художников, особенно Мухаммади и Садиг-бека Афшара.

3. Возникшие в казвинской живописи новые черты получили большое развитие и оформились как стилевые особенности самостоятельной школы в начале XVII в. в исфаханской миниатюре. Следовательно, прогрессивные традиции табризской школы и творческие достижения видных ее мастеров, прежде всего Мухаммади и Садиг-бека Афшара, как это утверждают И.С.Шукин и Б.В.Веймарн, сыграли существенную роль также в сложении исфаханской школы²¹.

I A.Sakisian. La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle. Paris et Bruxelles, 1929, p. 31.

² Понятие "школа" в отношении казвинской живописи 1550-60 годов мы употребляем условно, считая, что самостоятельная школа с характерными отличительными чертами возникла в Казвине только в 70-х годах.

³ B.Gray. Persian painting. Geneve, 1961, pp.136-138.

⁴ Казим Ахмед. Трактат о каллиграфических и художественных. М.-Л., 1947, стр. 141.

⁵ Искандар Мунши. Тарих-и алем арай-и Аббаси ("Мироукрашающая история Аббаса"), Тегеран, 1334/1955, стр.127.

⁶ "дар авахир" дано в английском переводе как "in latter part of his reign" (T.Arnold. Painting in Islam. Oxford, 1928, p. 141); в русском: "в последние годы жизни" ("Сборник Туркестанского восточного Института". Ташкент, 1923, стр. 134).

⁷ Сам-Мирза. "Тохве-е Сами". Тегеран, 1314 г.х., стр. 47.

⁸ О.Ф.Акимовский, А.А.Иванов. "Персидские миниатюры

ХІУ-ХУ вв.". М., 1968, стр. 20.

9 "Миниатюры ХУІ в. в списках произведений Джами из собрания СССР". Автор текста М.Ашрафи, М., 1966, стр.17-19.

10 Там же, стр. 9-13.

11, 12 О.Ф.Акимушкин, А.А.Иванов, ук.соч., табл.45,46.

13 F.Martin. The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. 1912, pl.114-115.

14 М.Ашрафи, ук.соч., стр.6-7; О.Ф.Акимушкин, А.А.Иванов, ук.соч., табл. 42-43.

15 I.Stchoukine. Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587. Paris, 1959, pp. 89-90.

16 О.Ф.Акимушкин, А.А.Иванов, ук.соч., стр. 23.

17 B.W.Robinson. A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library. Oxford, 1958, p. 137.

18 Казим Ахмед, ук.соч., стр. 87,88,189 и др.

19 М.Ашрафи, ук.соч., стр. 42.

20 B.W.Robinson, ук.соч., стр.145, табл. XXXIII.

21 Б.В.Веймарн. Искусство Ближнего и Среднего Востока (автореферат докторской диссертации). М., 1968, стр. 27.

Е.Е.Кузьмина

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНЫХ И ЭТНИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ И ИРАНА В ЭПОХУ ПОЗДНЕЙ БРОНЗЫ И РАННЕГО ЖЕЛЕЗА

Проблема сложения иранской этнической общности и заселения территории Средней Азии, Афганистана и Ирана ираноязычными племенами до сих пор остается остро дискуссионной. До недавнего времени невозможность ее решения упиралась в недостаточность сведений о памятниках эпохи поздней бронзы

— т.е. эпохи расселения иранцев. Однако за последние годы благодаря усилиям как советских археологов Средней Азии, так и иранских и европейских исследователей Ирана положение резко изменилось. Открыто большое количество поселений и могильников. Важные данные получены по уточнению хронологии памятников эпохи поздней бронзы: обнаружены поселения со стратиграфической колонкой, использованы данные по С-I4, проведены убедительные сопоставления с материалами сопредельных областей, прежде всего Ассирии. Однако до сих пор не сделано попытки систематизировать весь новый материал, наметить археологические культуры Ирана эпохи поздней бронзы, установить их ареалы и этапы развития в пределах каждой культуры. Без такой предварительной работы генезис поздне-бронзовых иранских памятников не может быть выяснен и, следовательно, не может быть строго научно поставлен вопрос об этнической принадлежности создателей культуры Ирана эпохи бронзы и путях их продвижения на Иранское плато, а гипотезы как о кавказской, так и о среднеазиатской миграции иранцев вплоть до выяснения генезиса конкретных археологических культур остаются не более, чем спекулятивными.

Не менее важно выяснение того, какие конкретные археологические факты и явления можно считать этнически определяющими. Эта проблема, которая до сих пор не ставилась иранистами, может быть решена только на широком историческом фоне с учетом этнографических и лингвистических материалов. До ее выяснения остается не ясным, служат ли прослеживаемые соответствия в археологическом материале простым отражением только культурных связей и влияний или являются этническим индикатором. Без этой предпосылки предлагавшиеся заключения об этнической принадлежности создателей памятников Ирана остаются всего лишь рабочей гипотезой, не имеющей конкретного доказательства. Таким образом, основные задачи современного изучения истории расселения иранцев — это выделение тех черт материальной культуры, которые отражают этническую принадлежность, а также рассмотрение происхождения этих этнически определяющих факторов в конкретных археологических культурах. Одним из археологических аспектов этого сложного клубка вопросов является рассмотрение

происхождения ахеменидского комплекса Средней Азии и Афганистана. Слои третьей четверти I тысячелетия до н.э. исследованы на ряде памятников в земледельческих областях Средней Азии: в Парфии (Анау IУ¹, Елькен-тепе III²) Маргиане (Гяур-кала I³, Яз-депе II⁴, Эркала⁵), Согде (Афрасиаб I⁶), Хорезме (Кюзели-гыр, Дингильдже⁷), Северной Бактрии (Кобадиян I⁸, Кучук-тепе⁹), а также в Бактрах в Южной Бактрии¹⁰.

Несмотря на некоторые выделяемые исследователями хронологические и локальные особенности керамика во всем этом ареале отличается значительным единообразием форм и тождеством технологии производства. Основная масса посуды изготовлена из хорошо промешанной глины на гончарном круге быстрого вращения и тщательно обожжена. Наружная поверхность сосудов покрыта беловатым ангобом. В Хорезме иногда применялся также красный ангоб. Необычайно характерны формы сосудов, имеющих дно малого диаметра, цилиндрическое тулово и отделенную от него резким ребром коническую придонную часть. Цилиндроконический профиль сохраняется вне зависимости от назначения и размеров сосуда. Эта особенность резко выделяет керамику ахеменидского времени Средней Азии II.

Когда же и где сложился этот своеобразный керамический комплекс? Уже в самом названии "ахеменидский комплекс" заложен ответ, принимаемый рядом исследователей, молчаливо признающих, что распространение его связано с включением Средней Азии в состав державы Ахеменидов, цивилизовавших народы Средней Азии, воздвигших города и распространивших ремесло и торговлю. Против этого традиционного подхода выступил М.М.Дьяконов, попытавшийся доказать, сопоставляя данные "Авесты" с археологическими материалами, что в Средней Азии, в частности, в Бактрии, городская цивилизация возникла еще до ахеменидского завоевания¹². Но гипотеза М.М.Дьяконова справедлива только в том случае, если принять раннюю (УП в. до н.э.) дату комплекса. Однако эта дата встретила возражения со стороны ряда исследователей, считающих, что среднеазиатские памятники не древнее УI в. до н.э., т.е. синхронны ахеменидскому завоеванию¹³ и таким образом остается открытым вопрос, сложился ли комплекс в самой Средней Азии

или был принесен в готовом виде Ахеменидами из Ирана. Последней гипотезе противоречит сопоставление среднеазиатской посуды с синхронной посудой самих Ахеменидов, исследованной при раскопках в Сузах ^{I4}, Персеполе ^{I5} и др. ^{I6} Она принципиально отличается от среднеазиатской и по формам, и по характеру покрытия поверхности. Для Ирана типичны горшки с шаровидным туловом, кувшины со сливом, кринка, кубки на поддоне, разнообразные чайники с носиком, реже встречаются миски, двуручные сосуды, вытянутых пропорций фляги. Наружная поверхность красно-коричневого цвета, реже — серого, иногда залощена; изредка встречаются сосуды, покрытые глазурью, подражающие вавилонским образцам. Особую группу в Сузах составляет расписная керамика, сохраняющая традиции Сиаля В.

Таким образом, традиции керамического производства в Иране и в Средней Азии в эпоху Ахеменидов имеют несомненно различный генезис ^{I7}. Широкое исследование памятников эпохи поздней бронзы в Иране и Средней Азии позволяет сделать попытку выяснить происхождение среднеазиатского керамического комплекса.

Опорными памятниками для решения вопросов последовательности культур Средней Азии являются поселения Южного Туркменистана, дающие четкую стратиграфическую колонку. Слои ахеменидского времени на поселениях Анау, Елькен-тепе, Яз-депе перекрывают слой эпохи варварской оккупации (Елькен II, Яз I), который, в свою очередь, на ряде памятников, в том числе, в Анау и на Елькен-тепе лежит на слое Намазга VI. Культура Намазга VI характеризуется высоким уровнем развития производительных сил, преобладанием в хозяйстве земледелия над скотоводством, выделившимся ремесленным производством. Керамика изготовлена на гончарном круге быстрого вращения, формы стандартизованы, характерны сосуды с резким ребром и хумы с подкошенным дном, наружная поверхность покрыта беловатым ангобом ^{I8}. Керамика Намазга VI существенно отличается от синхронной иранской и не находит в Иране полных аналогов.

В конце II тысячелетия до н.э. вокруг поселений Намазга VI широким кольцом располагаются стоянки скотоводов срубноандроновско-тазабагыябского типа, а их керамика по-

является в слое Намазга УІ (Анау, Елькен, Теккем, Аучин, Тахирбай ¹⁹). Это дает основание полагать, что степные племена срубно-андроновского круга, возможно, принимали участие в разрушении цивилизации Намазга УІ и непосредственно предшествовали населению, оставившему на тех же туркменских памятниках слой эпохи варварской оккупации. В эпоху варварской оккупации происходят изменения в хозяйстве за счет увеличения роли скотоводства. Керамика эпохи варварской оккупации принципиально отличается от посуды слоя Намазга УІ появлением росписи, грубостью теста, распространением сосудов шаровидной формы, а также других типов, не выводимых из посуды предшествующего времени. Главное же отличие состоит в изготовлении абсолютного большинства сосудов не на гончарном круге, а от руки ²⁰ с применением в некоторых случаях матерчатого шаблона. Этот технологический прием позволяет сделать ряд принципиально важных выводов о сложении комплекса эпохи варварской оккупации. Во-первых, введение этого новшества в гончарстве Туркмении подтверждает гипотезу о резкой смене населения на рубеже II-I тысячелетия до н.э., исключая предположение об изменении в материальной культуре только как о следствии ускоренного развития производительных сил. Во-вторых, применение в гончарном производстве матерчатого шаблона и распространение ряда своеобразных форм сосудов с шаровидным туловом исключает выдвигавшуюся ранее гипотезу о генетической связи комплекса эпохи варварской оккупации со срубно-андроновским, для которого такая технология гончарства совершенно чужда, а характерна техника ленточного налёпа ²¹ и который дает принципиально иную линию развития, хорошо исследованную по памятникам эпохи поздней бронзы евразийских степей ²². Особенности керамического производства эпохи варварской оккупации — применение росписи и распространение типов горшков с шаровидным туловом и суженным горлом — заставляют сопоставлять туркменские памятники с бактрийскими (Кучук-тепе, нижний слой) ²³ и ферганскими (Чуст, Дальверзин) ²⁴, сходство с которыми, несмотря на отличие цветовой гаммы, весьма органично, а также северо-индийскими (Мунгидак УІ) ²⁵. Генезис этих локальных вариантов культуры расписной керамики эпохи поздней бронзы пока совершенно не ясен и должен

рассматриваться на широком историческом фоне, поскольку в эпоху поздней бронзы распространение группы скотоводческого населения с расписной керамикой — отнюдь не единичное среднеазиатское явление. Этим процессом охвачены также Иран, где появляется комплекс Сиалк VI (некрополь В) ²⁶, Греция, Эгейский бассейн и Малая Азия, причем повсеместно это движение сопровождается резкой сменой хозяйства, увеличением роли скотоводства, распространением верховой езды, а также трехлопастных наконечников стрел. Ни причины, ни характер этого явления не ясны. Не известен и генезис носителей среднеазиатских вариантов культур с расписной керамикой, и в решении его можно ожидать самых неожиданных результатов ²⁷. Ясно, однако, что на основании изучения технологии керамического производства уже сейчас можно сделать вывод, что эти среднеазиатские культуры генетически не связаны ни с культурой Намазга VI, ни с культурами срубно-андроновского круга, а представляют особое явление.

Сопоставление керамики эпохи варварской оккупации с керамикой ахеменидского времени также не позволяет выявить каких-либо черт преемственности ²⁸.

Что же происходило в других областях Средней Азии в ту пору, когда в Южном Туркменистане обитали носители культуры Намазга VI и сменившие их варвары? Уже изучение металлических изделий Средней Азии позволило сделать вывод, что на протяжении II тысячелетия до н.э. кинотуркменские и североиранские земледельцы оказывали большое прогрессивное воздействие на население Узбекистана и Таджикистана, в результате чего в этих областях распространилась высокоразвитая культура, в частности, было освоено металлургическое производство ²⁹. Блестящие открытия И.Л.Альбаума и А.А.Аскарова на Сапалтепе ³⁰ показывают, что около середины II тысячелетия до н.э. развитая земледельческая культура распространилась на территории Бактрии ³¹, где возникли поселения земледельцев, использовавших гончарный круг при производстве керамики, технологию изготовления которой и основные формы они заимствовали из Южной Туркмении ³². В Северной Бактрии, также как в Парфии и Маргиане, развитие земледельческой культуры было прервано вторжением скотоводческого населения, изготавливавшего расписную лепную керамику:

такой комплекс, родственный культуре эпохи варварской оккупации — Яз I, был открыт Л.И.Альбаумом на Кучук-тепе ³³. Однако есть основания предполагать, что в каких-то глубинных районах Бактрии традиции Намазга UI продолжали развиваться. На это указывают находки в датированных эпохой поздней бронзы могильниках Бактрии Тулхар ³⁴, Тигровая балка и др. ³⁵, наряду с неорнаментированной лепной посудой также импортной керамики, сделанной на круге, и сосудов, подражающих по форме гончарным. Две последние группы керамики несут следы влияния гончарного искусства Намазга UI: формы горшков, вариантов мисок, цилиндрических сосудов, покрытие поверхности белым ангобом, применение полосчатого лощения находят прототипы в Намазга UI ³⁶. Именно к традициям гончарного производства Намазга UI и его бактрийского варианта Сапал-тепе, по-видимому, восходит керамический комплекс Средней Азии ахеменидской эпохи. Его сближает с намазгинским применение гончарного круга быстрого вращения, сходство конструкции обжигательных горнов ³⁷, распространение специфичного для Средней Азии беловатого ангоба, не применявшегося в Иране, и, наконец, формы сосудов, утрачивающих в ахеменидскую эпоху ту изысканность, которая была присуща посуде времени Намазга UI, но сохраняющих характернейший намазгинский признак — ребро и цилиндро-конический профиль. Наиболее отчетливо близость форм прослеживается в таких типах, как хумы и хумчи с подкошенным дном, миски с прямым и загнутым внутрь краем, варианты цилиндро-конических сосудов: упрощенным вариантом намазгинских ваз являются кубки и некоторые типы мисок ахеменидской поры (Табл. XXII). ³⁸ Генетическая преемственность и технологического процесса и керамических форм прослеживается настолько отчетливо, что уже сейчас можно сделать вывод, что так называемый ахеменидский комплекс не был принесен в Среднюю Азию ахеменидским завоевателем, а сложился в самой Средней Азии на местной основе ³⁹.

Область формирования этого комплекса в настоящее время еще не может быть четко очерчена, но имеющиеся отрывочные данные по эпохе поздней бронзы позволяют включать в нее Бактрию, а может быть и считать, вслед за А.М.Беленицким ⁴⁰, что Бактрия была основным очагом сложения средне-

азиатской культуры раннежелезного века. Если бы дальнейшие археологические раскопки подтвердили правильность этого вывода, то это дало бы право вновь вспомнить античную традицию о великой Бактрии ⁴¹, однако, пока материалы недостаточны для столь далеко идущих исторических построений. Таким образом, изучение керамики раннежелезного века Средней Азии и Ирана показывает, что керамическое производство в этих областях развивалось независимо на основе местных традиций эпохи бронзы. Это заставляет высказать серьезные сомнения в том, может ли рассматриваться изготовленная на гончарном круге керамика, как этнический индикатор. Скорее, ее следует исключить из числа этнически определяющих факторов, признав, что в условиях города с выделившимся ремесленным производством освоение таких технических достижений как металлообработка и гончарство не связано с этнической принадлежностью производства ⁴².

I R.Pumpelly. Explorations in Turkestan. Washington, 1908, vol.I, pp.145-149, fig. 220-233.

² А.А.Марущенко. Елькен-тепе. ТИИАЭ АН ТуркмССР, У, Ашхабад, 1959, стр. 65-74, табл. XXVI-XXXV.

³ Б.Б.Пиотровский. Разведочные работы на Гяур-кале в Старом Мерве. Материалы ЮТАКЭ, вып. I, Ашхабад, 1949, стр. 35-41.

⁴ В.М.Массон. Древнемаргианское поселение Яз-депе. ИАН Туркменской ССР, 1955, № 3; его же. Поселения поздней бронзы и раннего железа в дельте Мургаба. КСИИМК, вып. 64, 1956; его же. Древнеземледельческая культура Маргианы. МИА, № 73, М.-Л., 1959, стр. 39-40.

⁵ З.Усманова. Эрикала. ЮТАКЭ, т.ХП, Ашхабад, 1963.

⁶ А.И.Тереножкин. Согд и Чач. КСИИМК, вып. XXXIII, 1950, стр. 155, 156.

⁷ С.П.Толстов. Древности Верхнего Хорезма. ВДИ, 1941, № I; его же. Городища с жилыми стенами. КСИИМК, ХУП, 1947, стр.3-9; его же. Древний Хорезм. М., 1948, стр.79-80; его же. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948,

стр. 93; его же. Хорезмская археолого-этнографическая экспедиция 1955-56 г. СА, 1958, № I, стр. II6-II8; его же. По древним дельтам Окса и Яксарта. М., 1962, стр.96-109; М.Г.Воробьева. Керамика с городища Кюзели-гыр. ТХЭ, т.П, М., 1958, стр.329-346; ее же. Керамика Хорезма рабовладельческой эпохи. КСИЭ, ХХП, 1955, стр. 73-75; ее же. Керамика Хорезма античного периода. ТХЭ, т.IV, М., 1959, стр.66-84.

⁸ М.М.Дьяконов. Археологические работы в нижнем течении р.Кафирниган (Кобадиян) 1950-51 г. МИА, № 37, 1953, стр.279-282; его же. Сложение классового общества в Северной Бактрии. СА, XIX, 1954, стр. 121-140.

⁹ Л.И.Альбаум. К датировке верхнего слоя поселения Кучуктепа. ИМКУ, 8, Ташкент, 1969, стр. 72-79, рис. I-2.

¹⁰ D.Schlumberger. La prospection archéologique de Bactres. Sr, t.26, pt. 3/4, 1949, p.180-181, fig.6; J.-C. Gardien. Céramiques de Bactres. MDAFA, t.XV, Paris, 1957. Выделение комплекса, датирующегося ахеменидским временем, произведено М.М.Дьяконовым (ук. соч.) и А.М.Мандельштамом (О некоторых результатах работ французской археологической миссии в Афганистане. СА, XXI, 1954, стр. 421). Отдельные черты сходства прослеживаются с керамикой Над- и -Али в Сеистане, но материал полностью не издан (R.Ghirshman. Fouilles de Nad-i-Ali dans le Seistan, Afghan, - "Revue des Arts Asiatiques", XIII, Paris, 1939, pp.10-22.

¹¹ Детальное сопоставление см. М.Г.Воробьева. Керамика Хорезма античного периода, табл. I.

¹² М.М.Дьяконов. Сложение классового общества...

¹³ В.М.Массон. Древнеземледельческая культура, стр.58.

¹⁴ R.Ghirshman. Village Perse-Achémenide. MMAI, t.XXXVI. Paris, 1954, pp.21-29, 62, pl.X-XIV, XXV-XXXIV; его же. Suse, campagne de fouilles 1962-63, - "Arts Asiatiques", 1964, vol.X, № 1, p.6, fig.14.

¹⁵ E.Schmidt. Persepolis, vol.II. Chicago, 1957, p.96, pl.71-73.

I6 R.Boehmer. Fakht-i Suleiman und Zendai-i Sulei-
man, Grabungsbericht 1963-64, -AA, 1965, Bd.80, Hf.4.

I7 Большое сходство по формам цилиндрико-конических со-
судов наблюдается с Мундигаком УП, но там керамика имеет
красновато-оранжевый или серый цвет поверхности. J.M.Ca-
sal. Fouilles de Mundigak. Paris, 1961, t.I, pp.96, 105,
t.II, fig. 124.

I8 В.М.Массон. Расписная керамика Южной Туркмении по
раскопкам Б.А.Куфтина. ТЮТАКЭ, т.УП, Ашхабад, 1956, стр.
307-308, табл. XXXУШ-XI; его же. Древнеземледельческая
культура Маргианы, табл. I-III, У-Х.

I9 Библиографию и сводку данных см. Е.Е.Кузьмина. О
южных пределах распространения степных культур в эпоху брон-
зы, - сб. "Памятники каменного и бронзового веков в Евра-
зии" М., 1963.

20 В.М.Массон. Древнеземледельческая культура Маргиа-
ны, стр.34-38, табл. ХУП-XXIX; его же, - в кн. "Средняя
Азия в эпоху камня и бронзы". М.-Л., 1966, гл. 2.

21 Е.Е.Кузьмина. Технология изготовления андроновской
керамики как хронологический критерий (в печати).

22 О.А.Кривцова-Гракова. Алексеевское поселение и мо-
гильник. Труды ГИМ, т.ХУП, М., 1949; А.М.Тереножкин. Пред-
скифский период на днепровском правобережье. Киев, 1961.

23 Л.И.Альбаум, ук. соч.

24 Библиографию см. Ю.А.Заднепровский. Древнеземле-
дельческая культура Ферганы. МИА, № II8, М.-Л., 1962.

25 J.M.Casal, ук.соч., т.I,II.

26 R.Ghirshman. Fouilles de Sialk pres de Kashan,
vol.I-II. Paris, 1938.

27 При решении этой проблемы должен учитываться ряд
обстоятельств: во-первых, сходство некоторых специфических
категорий инвентаря (в частности, каменных однолезвийных
ножей) с центральноазиатскими; во-вторых, единство некото-
рых форм сосудов, доходящее до тождества пропорций, с кера-

мкой культуры бегазы-дандыбай, в-третьих, применение матерчатого шаблона, специфичного также для бегазинско-дандыбаевского комплекса. С другой стороны, культурные слои с расписной керамикой яз-депинского типа на поселении Афганистана, исследовавшимся советской археологической экспедицией, достигают мощности в несколько метров, что указывает на длительность накопления слоя (сообщение В.И.Сарияниди на заседании сектора Неолита и бронзы в январе 1970г.).

28 Исключение составляют лишь кубки и миски, которые в пору Яз I сохраняли форму, типичную для Намазга УІ (В.М.Массон. Древнеземледельческая культура, стр. 35).

29 Е.Е.Кузьмина. Металлические изделия энеолита и бронзового века в Средней Азии. САИ. В-49, М., 1966, гл.П.

30 Л.И.Альбаум. Памятник эпохи бронзы на территории Сурхан-дарьи. ОНУ, 1969, № 5, стр. 46-47, рис. I-2; В.Соснин. Один день в бронзовом веке, - "Комсомолец Узбекистана", № 101 (6031), 23/У-1969.

31 Ко времени Намазга УІ относится также нижний слой поселения Кучук-тепе (Л.И.Альбаум. Поселение Кучук-тепе в Узбекистане. Тезисы докладов на археолого-этнографической сессии 1964, Баку, 1965, стр. 59-60).

32 Об этнической принадлежности обитателей Сапал-тепе судить преждевременно. Но тот факт, что здесь погребения совершены в катакомбах, позволяет предполагать, что среди жителей поселка были не только переселившиеся анаусцы, для которых катакомбный обряд не характерен (мне известно всего несколько захоронений в катакомбах в Туркмении), но и ассимилированные анаусцами аборигены, для которых этот обряд был традиционным, на что указывает распространение его в могильнике Заман-Баба в конце III тысячелетия до н.э. и в могильниках эпохи бронзы Таджикистана.

33 Л.И.Альбаум. К датировке верхнего слоя...

34 А.М.Мандельштам. Памятники эпохи бронзы в Южном Таджикистане. МИА, № 145, М.-Л., 1968, стр. 67-68, 87-89, табл. X-XIX; его же, - в кн. "Средняя Азия в эпоху камня и бронзы", М.-Л., 1966, гл. 5.

35 Б.А.Литвинский. Археологические открытия в Таджикистане за годы советской власти и некоторые проблемы древней истории Средней Азии. ВДИ, 1967, № 4, стр. 122-126.

36 А.М.Мандельштам, ук.соч., стр. 88, 89, табл. XII-XIV, XV.

37 М.Г.Воробьева. Гончарные печи античного Хорезма. КСИЭ, т. XXVI, 1957.

38 Таблица составлена по материалам Намазга VI (В.М.Массон. Древне-земледельческая культура, табл. I, I3, I4; II, 5, 6, 8; У, I, 4, 6; VI, I5, I7; VII, I, 4, 8; VIII, I, 4-6-9; IX, I, 4-6, 9, II; X, I-5-7, Сапал-тепе (Л.И.Альбаум. Памятники..., рис. 2; В.Соснин, ук.соч., фото), ахеменидский комплекс) (В.М.Массон, ук.соч., табл. XXXVII - X ; М.Г.Воробьева. Керамика Хорезма, табл. I).

39 Существенно отметить, что не только керамика ахеменидского времени, но и строительные приемы находят прототипы в земледельческой культуре эпохи бронзы; планировочный принцип Сапал-тепе с обводным коридором вокруг жилого комплекса будет повторен потом в обводных коридорах раннежелезного века, сохранятся и традиции домостроительства из стандартного сырцового кирпича 52x26x10 см, употреблявшегося в пору Намазга VI.

40 См. В.М.Массон. Древнеземледельческая культура, стр. 62, прим. 123.

41 Диодор II, 6, 2, 4, 7; - Юстин, I, I, 2; - Ксенофонт, Киропедия 5, 2, 3; - Геродот I, 53; - W.Geiger. Civilization of Ancient Iranians in Ancient Times. London, 1885, p.46; его же. Ostiranische Kultur im Altertum. Erlangen. 1882, S.66-67; J.Prasek. Geschichte der Meder und Perser, Bd.I, Gotha, 1906, S.50-54; E.Reisch, Bactrianoi. RE, II, 1896. С.Толстов. Основные вопросы древней истории Средней Азии. ВДИ, 1938, № I, стр. 183; М.М.Дьяконов. Сложение классового общества; В.М.Массон. Проблемы древней Бактрии и новый археологический материал. СА, 1958, № 2; "История таджикского народа", т. I, М., 1963, гл. III.

42 Этот вывод отчетливо проверяется по материалам ме-

сопотамских городских центров, где по письменным источникам зафиксировано наличие нескольких этнических групп, материальная же культура единообразна.

Л.А.Лелеков

О НЕКОТОРЫХ ИРАНСКИХ ЭЛЕМЕНТАХ В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В средневековом русском искусстве эпизодически — с XI по XVI вв. — встречаются изображения декоративных архитектурных элементов, образованных двумя фигурами львов, грифонов, оводов и т.д. головами врозь. Таковы, в частности, капители арочного обрамления на миниатюрах Евангелия 1507 г. работы известного художника Феодосия или так называемого Евангелия Зуя того же века.

Этот тип капители вошел в историю мирового искусства как порождение художественной культуры ахеменидского Ирана. История его в древнем мире и в эпоху средневековья достаточно полно прослежена в литературе, например, у Р.Гиришмана^I.

Особой популярностью этот тип капителей пользовался в монументальном и прикладном искусстве средневековой Армении, где, скорее всего, и надо усматривать оригиналы декоративного оформления русских миниатюр XVI в. В собственно армянской миниатюре такие капители изображались с XI по XVII вв.

До настоящего времени остается загадкой один из интереснейших сюжетов древнерусской иконописи — "Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре". Он не имеет истолкования на собственно христианской основе, что подметил еще Дмитрий Ростовский, видный церковный деятель рубежа XVII-XVIII вв. К тому же выводу пришли позже П.Гусев и Н.Малицкий.

Близнецы Флор и Лавр, по христианской легенде камнотесы, в агиографии не имеют ничего общего с культом солнечных коней, неопровержимо засвидетельствованным на большинстве посвященных им икон. Естественно, что в христиан-

ских близнецах признали античных Диоскуров. Дальше этого пункта, однако, исследование не продвинулось.

Причиной тому представляются два обстоятельства. Первое – сведение общиндоевропейского культа близнецных богов Диоскуров-Ашвинов только к его греческому варианту. Второе – невнимание к центральному персонажу сюжета, архангелу Михаилу. Он почему-то выпал из поля зрения исследователей.

Что касается близнецных богов, то надо, видимо, поддерживать мнение Вс.Миллера о наличии их культа у ранних славян. Подтверждением тому служит сообщение английского этнографа М.Хауи о ритуале празднования дня Флора и Лавра 18 августа по старому стилю в России XIX в.²

Крестьяне обводили коней вокруг церкви, а затем гнали их между двумя кострами, зажженными от "живого" огня. "Живым", особо священным, считался огонь, добытый трением дерева о дерево, т.е. хранящийся в дереве. Это явный штрих индоевропейской архаики, отзвук мифов о Прометее и Ангирасах, которые принесли огонь с неба в куске дерева. В описанном ритуале наглядно проступает древнейшая солярная подоснова культа коня и культа своих древнеславянских близнецных богов. Кстати, в культе Диоскуров нет явно выраженной связи с огненными ритуалами.

Древнеславянская солярная мифология, как хорошо известно, в системе и отдельных деталях тяготеет к индоиранским, но не греко-римским параллелям. Логично поэтому там же искать соответствия нашему сюжету. В этом плане очень важна близость раннеславянского и иранского культа коня. Например, эпитет "вещий" характерен преимущественно для славянского эпоса и мифологии, но впервые он фигурирует в "Авесте".

На иконах "Чудо о Флоре и Лавре" весьма прозрачно воспроизведена древняя солярная триада, группирующаяся вокруг центральной фигуры архангела Михаила. Сам Михаил с черным и белым конями в геральдическом противопоставлении образует вариант древневосточного семантического стереотипа – божество между двумя священными тварями – крайне популярного в сюжетах солярной мифологии (Табл. XXIII). Данный вариант, усложненный двумя дополнительными фигурами богов-спутников,

превращается в солярную триаду. Масса литературы, посвященной этому явлению, дает возможность сразу сформулировать частный вывод: солярная триада характерна в древности, прежде всего, для Ближнего и Среднего Востока; в последующую эпоху синкретизма и становления мировых религий центральным персонажем этой триады, как правило, выступал иранский Митра, солярный бог, причем одной из главных его функций стала к тому времени мессианская, сотериологическая³.

Если взять для примера скульптурную группу из Хайр-ханэ, результат синкретического сплетения родственных образов Сурьи и Митры, и внимательно проследить расположение фигур, то нетрудно убедиться, что их проекция на плоскость дает композицию, поразительно близкую в основных своих элементах той, что мы видим на иконах "Чудо о Флоре и Лавре" (Табл. XXIV). Другими словами, формально дистрибутивные отношения обеих композиций эквивалентны. В обоих случаях верхнюю половину плоскости изображения занимает солярная триада, а нижнюю — кони в геральдической группировке.

Случайно ли это формальное совпадение? Если нет, то между Митрой и архангелом Михаилом должна была существовать какая-то связь. Исследование культа архангела Михаила в раннем латинском средневековье, сделанное О.Добиаши-Рождественской, показало, что во всей Европе архангел Михаил встал на место прежних языческих богов, особенно солярных, и порой даже уравнивался с самим Христом. Так Беда Достопочтенный ставил у развязки мировой драмы — момент, кстати, усвоенный христианством из митраизма, — именно Михаила, а во Франции XII в. Белет и вовсе писал, что "Михаил есть собственно Христос". Имя "Михаил" по Ляэкену буквально означает "тот, кто равен (или подобен) богу". Неудивительно, что архангел Михаил легко замещал функционально равнозначных богов, а в их числе и Митру. Так дело обстояло не только в Европе. Митатрон, солнечный ангел каббалы, т.е. тот же Митра, отождествлялся в раввинистической литературе то с архангелом Михаилом, то с мессией. Следовательно, последние и здесь уравнивались, как у Белета, но на иранской основе.

Мессианские прерогативы Митры и архангела Михаила — важная, но не единственная причина замещения первого вторым. Обилие митраистских заимствований в христианстве могло вне-

сти в отношении этих божеств различные дополнительные оттенки.

Однако из факта почти несомненной преемственности между Митрой и Архангелом Михаилом отнюдь не следует еще, на русских иконах "Чудо о Флоре и Лавре" надо видеть обязательно Митру, хотя это весьма вероятно. Раннеславянская мифология знала много солярных богов, и любой из них был способен облечься в одеяния архангела Михаила. Имеет смысл, поэтому, задаться вопросом, насколько правомерно предположение об участии Митры в раннеславянском пантеоне. Здесь могло сказаться скифо-сарматское воздействие. Не исключается также роль классического митраизма на Балканах и в Причерноморье. Наконец, небезынтересно рассмотреть и древнейший пласт культово-религиозных представлений предков славян, восходящий к неясной еще эпохе так называемого славяно-иранского симбиоза. Конкретно имеется ввиду лексическое и смысловое единство терминов "миръ" и "Митра", слов одного корня. В глубочайшей древности, во всяком случае до сложения "Авесты", эти термины соответственно в протославянском и арийском мире выступали как обозначения особой формы общественной организации. У славян эта безличная категория так и осталась жить в своем архаическом виде. Отсюда наши фразеологические обороты "сделать что-либо всем миром", "на миру", "по миру".

В индоиранской зоне эта же поначалу безличная категория в процессе эволюции была обожествлена и персонифицирована, как то произошло со всеми другими ведическими и авестийскими богами. Почти все они из абстрактных категорий развились до состояния относительно конкретных личностей. Однако состояние это не утратило отвлеченной категориальной окраски. Возможно, по этой причине, т.е. вследствие неполной антропоморфизации, иранская иконография так и не сложилась в каноническую систему, довольствуясь эклектическим синтезом заимствованных извне элементов.

Есть какая-то доля вероятности в допущении, что безличная раннеславянская категория "миръ" при длительном воздействии ирано-язычных киммеро-скифо-сарматских культур, в недрах которых шел процесс личностной объективации отвлеченных древних понятий, могла претерпеть частичные эволю-

ционные изменения того же порядка, что происходили с иранским Митрой. Славяноиранский культово-религиозный параллелизм принимал различные формы, например, славяне, как это явствует из лингвистических данных, участвовали в иранской эволюции к дуализму. Следовательно, должны были иметь место и другие сопутствующие явления, в частности, персонификации ранее безличных божественных начал. Она определенно заметна в образе Сварога, когда-то "неба" вообще, а к периоду Киевской Руси уже явно человекоподобного бога. Учитывая изначальное родство терминов "миръ" и "Митра", можно думать, что славянское понятие точно так же развивалось в сторону представлений о солнечном божестве, подателе благ, и его спутниках-близнецах. Строки Михр-яшта, воспевающие "владыку обширных пастбищ Митру", который дарует верным быстрых коней, исчерпывающим образом описывают композицию и внутреннее содержание сцены на иконах "Чудо о Флоре и Лавре". Отсюда весьма вероятно, что архангел Михаил занял место именно Митры или персонифицированного Мира. Образ этот, конечно, бытовал не в классическом митраистском предомлении, не по Ф.Кюмону, а в туманном еще для нас ореоле архаичных мифо-поэтических представлений ранних славян.

Еще один любопытный случай совпадения семантических стереотипов дают как будто бы иконописные и фресковые композиции на тему "Поклонение Волхвов". Имеется ввиду сцена с изображением конных волхвов, следующих за звездой. Р.Гиршман в ряде своих работ подчеркивал, что характерное перстосложение волхвов идет из персидской дактилономии, где оно означало жест поклонения, почтения, повиновения. Однако, если учесть совершенно аналогичную по смыслу и даже иконографии сцену из росписей Пенджикента, то надо распространить теорию иранских истоков на всю эту композицию. Это тем более вероятно, что сама легенда о поклонении волхвов воспринята ранним христианством из зороастрийской традиции. Налицо взаимная корреляция литературной и изобразительной версий. Из этого, разумеется, не следует, что пенджикентская роспись прямо воспроизводит эту легенду. Совпадение имеет место только в малом, в образах конных царей, поклоняющихся тому-то или чему-то, почти наверняка в рамках несходных сюжетов. Тем не менее иконографическое тождество

здесь достаточно красноречиво (Табл. XXV).

Менее явным, без непосредственных иконографических параллелей, но все же довольно прозрачным представляется наличие элементов солярной мифологии, весьма близкой к иранской, в композиции "Преображения". Этот сюжет повествует о зримом проявлении божественности Христа: "и просияло лицо Его как солнце, одежды же его сделались белыми как свет" (Матф. 17,2). Столь же отчетливо выражена связь между понятиями света и высшего начала мира в Евангелии от Иоанна, изобилующем оборотами: "свидетельствовать о свете", "свет истинный" и, наконец, знаменитое "я — свет миру".

Выражение "свет истинный" — результат отождествления света с абстрактным принципом истины как мирообразующим законом бытия. Представления эти настолько специфичны для древнейшей индоевропейской мифологии, что сомневаться в их конечном происхождении трудно. Огонь или свет как основа бытия в обоих его аспектах — духовном и материальном — иными словами, как идейный стержень космологической системы объективного идеализма, многократно воспет в гимнах "Ригведы" и "Авесты". Самый знаменитый и популярный до наших дней гимн "Ригведы" — "Гайятри" начинается обращением к творцу "совершенного света", т.е. истинного бытия. Свет солнца, как проявление основы мироздания пронизывает все метафизические и спекулятивные построения в Иране и Индии. Это архаичная индоевропейская концепция, дань которой на свой лад гораздо позже воздадут Гераклит и Платон. Сущность и процесс развития данной концепции детально вскрыты в цикле работ Ж.Дюшен-Гийемина, например, в его труде "Логос в Иране и Греции".

Ореол божественного сияния вокруг фигуры Христа, символ избранничества, т.е. божественной инвеституры, недаром именуется "славой". Часто этим же термином переводится по существу равнозначное понятие имперской идеологии древнего Ирана "хварно". "Слава великая", сопутствующая в евангельском рассказе светоносному явлению спасителя мира, по внутренней идее и своему иконографическому отображению перекликается с концепцией "хварно" и возможно стоит в какой-то, пусть и крайне опосредствованной, связи с ней. Идея "хварно" еще раньше проникла ко двору римских императоров, где полу-

чила название "Фортуна Аугусти". Вместе с нею был усвоен древнеиранский ритуал преднесения священного огня в знак того, что власть повелителя Рима божественна и вечна. Короче говоря, теория "хварно" еще до христианства была в идейном арсенале империи и, конечно, в восточном Средиземноморье ее знали издавна, со времен Ахеменидов. Идеи этой не чуждались и Селевкиды, а в парфянскую эпоху известны случаи сознательного обращения восточноримских кругов к имперской символике и эмблематике Ирана. Вершины своей эта тенденция достигнет в открыто провозглашенном намерении императора Галерия искоренить остатки римских обычаев и устроить державу по персидскому образцу, в духе уже начатых реформ Диоклетиана.

В целом едва ли можно сомневаться, что раннехристианская символика сцены "Преображения" с намеком на свет, которым спасется мир, черпает начало в позднеэллинистических верованиях. Подобных представлений с избытком хватало прежде всего в митраизме, затем в гностицизме, неоплатонизме, манихействе. К ним, несомненно, относится и учение о свете высшей истины, как спасителе мира. Детально разработанное в "Ригведе" и "Авесте" оно всплывает в позднеэллинистической и раннехристианской философии, где настойчиво повторяются уподобления Христа свету. Климент Александрийский именует Христа — "бессмертный свет", богоматерь по Павлу Силенциарию — "сосуд вечного света" и т.д.

Эти довольно однообразные отождествления бога-сына со светом следует поставить в связь со старой авестийской доктриной о свете-огне как сыне божьем. "Авеста" прямо называет огонь сыном Ахура-Мазды.

Остается добавить, что и в "Преображении" наверху представлен еще один вариант все той же солярной триады. В евангельском цикле "Преображение" приходится на самую середину жизни Христа, т.е. это солнце в зените в момент наивысшего блеска по убедительному толкованию А.Немоевского. Итак, сюжет "Преображения" сплетает различные и разновременные отголоски древнего учения о свете-солнце высшей истины, наиболее детально развитого в иранской мифологии.

¹ R.Ghirshman. *Perse. Proto-iraniens, Mèdes, Achéménides*. Paris, 1963, pp.351-352.

² M.O.Howe. *The Horse in Magic and Myths*. London, 1923, p.124.

³ M.Bussagli. *The "Frontal" Representation of the Divine Chariot*. *EW*, vol.VI, 1955, pp.9-25.

Г.А.Ломтатидзе,
Н.Ф.Мамайашвили,
М.Н.Чхатарашвили

К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
ГРУЗИИ С ИРАНОМ
(по археологическим материалам)

Контакты Грузии с Ираном имеют длительную историю. Возникнув еще в ахеменидскую эпоху они продолжались с различной степенью интенсивности вплоть до самого конца средневековья, при этом, разумеется, не всегда были мирными и взаимно-добровольными. Четко прослеживаются эти связи в эллинистический период, но особенно оживленными становятся во времена Сасанидов, несмотря на то, что восточногрузинское царство Картли или Иберия, принявшее христианство, уже в первой половине IV в. прочно связало себя с Византией. Постоянной ареной долгих персидско-византийских войн становится и западногрузинское христианское государство Эгриси или Лазика.

Однако закономерное влияние высокоразвитой сасанидской государственности и культуры на грузинскую (особенно в Картли) отражается довольно явно в ряде памятников материальной культуры, не говоря уже о литературе, ономастике, должностных терминах и отдельных лексических элементах (что, впрочем, частично относится и к досасанидской эпохе). Достаточно вспомнить, к примеру, рельефный декор великолепной базилики раннехристианского храма в Болниси (конец V в., Картли), на что указывал в свое время акаде-

мик Г. Чубинашвили¹. Правда здесь, как и в других случаях, наблюдается не копирование, а творческая переработка заимствований².

Отражается отмеченное влияние и в археологических материалах, особенно в находках последних десятилетий. Здесь в первую очередь следует говорить о монетах и произведениях малого искусства — торевтики и глиптики — из раскопок раннесредневековых могильников и городищ главным образом в Мцхете и Урбниси, а также случайных находок из Саргвеша, Маглаки и Красной Поляны (по соседству с западной Грузией). Это — серебряная чаша с портретом и пехлевийской надписью питиахша времен основателя сасанидской династии Ардашира³, сосуд с портретными рельефами царя и царицы⁴, блюда с охотничьими сценами, множество инталий и несколько портретных изображений иранско-сасанидского облика⁵, иногда в сопровождении пехлевийских надписей или отдельных букв, портрет вельможи на каменной стеле⁶ и т.д. Однако надо отметить, что и бытовая утварь, и обряд погребения, и ассортимент могильного инвентаря остаются незатронутыми иранским зороастрийским влиянием.

Особо следует остановиться на факте появления в конце VI и начале VII вв. смешанных, так называемых грузино-сасанидских серебряных монет, которые чеканились правителями — "эрисмтаварами" (крупными феодалами, пришедшими на смену упраздненной царской династии). На них "мирно" уживаются зороастрийский алтарь и христианский крест, постепенно вытеснивший изображение огня⁷. Монеты эти весьма красноречиво отражают сложную политико-идеологическую обстановку в Картли на последнем этапе истории сасанидского Ирана в канун падения империи под натиском новой агрессивной силы — арабов (в VII в.) и постепенное превращение в одну из провинций победоносного халифата, навязавшего ему ислам. Впрочем, последний окончательно победил в Иране лишь в X в.⁸

Не избежала арабского господства и Картли. Однако она сумела сохранить свою религию и уже тесно связанную с ней культуру, а другие исторические области Грузии уцелели даже политически.

На смену арабам в Иран и в Грузию приходят турки-

сельджуки. Борясь и с этими новыми захватчиками грузинские земли объединяются уже к началу XI в. Постепенно изгоняются засевшие в укрепленных городах сельджукские войска, и решительное поражение было нанесено им в 1121 г. в Дидгорской битве, за которой последовало, ровно через год, освобождение Тбилиси⁹.

Это долгое, более чем трехвековое тесное соприкосновение с мусульманским переднеазиатским миром, конечно, не обошлось без соответствующих культурных влияний. По словам академика И.А.Джавахишвили, в XII в. (да и в первой четверти XIII в. — Г.Л.) "кроме своих собственных многовековых традиций, составивших ядро национальной культуры, феодальная Грузия была достаточно напитана и иноземными влияниями... Тесно соприкасаясь не только с Западом, но и с Востоком, грузинское общество имело возможность приобщиться и к своеобразной, многогранной арабско-персидской культуре, возникшей на основе ислама"¹⁰. Это определение распространяется как на материальную, так и на духовную культуру (в частности, литературу).

В период своего расцвета, особенно в конце XII и в начале XIII в., грузинское, феодальное государство, превратившееся в крупную силу в Передней Азии, периодически организовывало походы на иранские земли против их правителей — Сельджукидов и в ответ на их набеги (причем войско возвращалось зачастую со столь богатой добычей, что, например, Георгию III, отцу Тамары, пришлось даже устроить особое казнохранилище в заброшенной древней крепости Уджарма).

Из археологических свидетельств взаимосвязей Грузии и послесасанидского Ирана следует отметить уже в IX-X вв., распространение (особенно в восточной Грузии) той разновидности бытовой посуды, которая называется поливной керамикой и облик которой в определенной мере навеян аналогичной керамикой мусульманской Передней Азии¹¹. Попадают и отдельные экземпляры импортного фаянса (Месопотамия — Самарра, IX в.)¹².

Среди археологических находок представлено и стекло в основном местного производства, традиции которого уходят корнями в глубь античной эпохи. Уже в слоях IX-XI вв. наблюдаются отдельные иранские (в основном рейские) изделия,

например, "алмйбики" – посуда алхимиков. Фаетирование сосудов (из раннесредневековых слоев) – тоже "восточный" способ их украшения ¹³.

С XI в. после объединения Грузии и быстрого роста ее политической и экономической мощи начинается и новый бурный расцвет самобытной национальной культуры (среднефеодальный период, эпоха Руставели), особенно в XII и начале XIII вв. Соответствующий, весьма содержательный археологический материал, происходит пока в основном из раскопок городов восточной Грузии и довольно полно отражает продукцию "отечественного" ремесленного производства. Как и в ряде других областей культуры, здесь наличествуют смелая творческая переработка "универсально-переднеазиатских", мусульманских форм и создание множества собственных, самобытных. Это касается, в первую очередь, красночерепковой ангобированной поливной керамики, которая изготавливается в массовых количествах во многих районах страны в соответствии с национальными традициями и вкусами. Ряд отклонений от последних может указывать на наличие и мастеров-мусульман, издавна проживавших в столице Грузии, в городах Дманиси, Телави и т.д. Очаги производства подобной керамики установлены, иногда по нескольку, в Тбилиси, Дманиси (в обоих городах раскопаны остатки собственно мастерских), Рустави, Телави, Кветера, Ахалкалаки, Самшвилде, в Гударехи (монастыре) и т.д. ¹⁴

Очевидно, в какой-то степени можно также связать с переднеазиатским миром развитие в Грузии XI-XIII вв. производства поливной строительной керамики – кирпичей, черепиц и, особенно, изразцов, использовавшихся даже в церковном декоре. Остатки соответствующей мастерской (одна из 7 печей, где обжигалась поливная посуда и др. изделия) раскопаны в старом Тбилиси ¹⁵.

Особое значение для истории материальной культуры и экономических связей Грузии среднефеодальной эпохи, а также для датировки соответствующих археологических слоев приобретает фаянс, обнаруживаемый при раскопках все в больших количествах главным образом в городищах восточной Грузии. Это в основном мелкая посуда, главным образом чаши, а также сосуды с ушками, цветочные вазы и т.д. Боль-

шая часть фаянса импортирована из Ирана (Рей, Кашан) и представлена посудой, расписанной черно-синим растительным орнаментом под прозрачной бирюзовой глазурью, а также особенно дорогим люстром (геометрический и растительный орнамент, изображения человека). Изделия вышеуказанных керамических центров Ирана зафиксированы среди находок из Дманиси, Рустави, Тбилиси, Уджарма. В слоях XIII-XIV вв. (Дманиси, Гударехи, Уджарма, а также западногрузинские города Батуми, Гонио и Сухуми) представлена продукция султанабадских мастерских (многоцветная роспись под бесцветной глазурью).

Интересно, что сильно возросшую в Грузии XII-XIII вв. потребность общества в изящной тонкой фаянсовой посуде стали, как выясняется, удовлетворять и местные ремесленники. Производство было налажено, судя по археологическим наблюдениям, в таких крупных городах и торгово-ремесленных центрах восточной Грузии, как Рустави, Тбилиси и Дманиси (в двух последних раскопаны также остатки производства фаянса). При этом наличествует определенное подражание иранским образцам, как по форме, так и по орнаменту. Одним из признаков, облегчающих отделение местных изделий от привозных, служит цвет и структура керамики. Пока существуют данные о собственном производстве фаянса только в среднефеодальную эпоху ¹⁶.

Изучение многочисленных стеклянных изделий (сосудов и украшений, в основном цветных браслетов, а также, что особенно важно, оконного стекла) позволяет говорить о местном их производстве на высоком техническом и художественном уровне в таких ремесленных центрах, как Тбилиси, Рустави, Дманиси; монастырь Гударехи, с. Натбеури и т.д. Это новый большой расцвет стеклоделия в Грузии после второй половины раннефеодальной эпохи (Орбети) ¹⁷.

XIII-XIV вв. (начиная с 1220-х годов) — время особо тяжелое, как для Грузии, так и для Ирана. Это эпоха завоеваний монголов, подорвавших мощь и целостность доминировавшего в Передней Азии Грузинского государства. В последующие века, отмеченные постепенным раздроблением Грузинского государства, отдельные его области подпадают под жесткую политическую зависимость (доходящую временами до частичной оккупации) от двух мощных и агрессивных южных соседей —

возродившегося Ирана и образовавшейся на обломках Византии османской Турции.

Веками Грузия ведет почти непрерывную неравную борьбу с ними, причем восточная Грузия сталкивается в основном с засилием сефевидского Ирана (особенно после 1519 г.). Доколе же восточногрузинское царство свирепое нашествие Ага-Магомет-хана Каджара (1795 г.)¹⁸. XV-XVIII вв. для восточной Грузии - время периодических вынужденных контактов с Ираном. Естественно, что из Ирана в Грузию с небывалой силой хлынул поток политического, экономического и культурного влияния. Способствовало этому и наличие на престолах Картли и Кахети царей и правителей - мусульман, прямых ставленников Ирана. Один из таких царей Картли Ростом (1632-1658) уступил цитадель древней крепости в Тбилиси персам, а сам построил новый дворец над Курой; в кахетском селе Карагаджи возникла резиденция хана и т.д.

Говоря об усилении иранских "потоков", распространившихся в Грузии (в частности, о больших литературных влияниях)¹⁹, нельзя не вспомнить и явные изменения в облике, строительных приемах и технике даже христианских храмов позднефеодальной Грузии, свидетельствующих о сильном влиянии иранской архитектуры, впрочем, и тут с творческой его переработкой и сохранением ряда традиционных черт²⁰.

Художественные ремесла Грузии в позднем средневековье претерпевают определенный упадок естественный при общей тяжелой обстановке в стране. Многие, из того что раньше производилось в массовом количестве и на высоком уровне, приходится уже импортировать. Следует отметить также интенсивное обращение в стране иранских монет, в том числе чеканившихся в Грузии монет общеиранского образца с персидскими надписями и т.д.²¹

Производство красочереновой поливной керамики постепенно деградирует. Ее в какой-то мере заменяет, как и везде, впрочем, фаянс, ставший в позднефеодальную эпоху гораздо более массовым и доступным²².

В XVII-XVIII вв. определенно налаживается импорт из таких городов, как Йезд, Кашан, Керман, Мешхед и др. Это свидетельствует об оживленных, двусторонних связях между соответствующими грузинскими и перечисленными иранскими городами.

Одновременно многие товары, например, шелк и ткани, вывозились и из Грузии в Иран. Среди изделий, импортировавшихся из иранских производственных центров, преобладает посуда, разрисованная кобальтом под бесцветной поливой — это иранское подражание китайскому белому фарфору с синей росписью (имитируются даже иероглифы на поддонах). Встречаются чаши и тарелки белого фарфора с гравированным орнаментом. Есть и "кубачинская" керамика с розовым и желтоватым черепком, родиной которой считается северный Иран.

Особенно много иранского фаянса сефевидской эпохи среди материалов из раскопок цитадели крепости в Тбилиси и Карагаджи (в обоих пунктах подолгу находились персидские гарнизоны). Обнаружены они и при раскопках Гречи — одной из поздних столиц Кахети с многонациональным населением и широкими зарубежными торговыми связями (XVI — начало XVII вв.). Из других грузинских городов, крупных импортеров иранского фаянса в XI—XVII вв., выделяется Дманиси, лежавший на большом торговом пути в Иран, через Армению²³.

Примерно то же самое, что и о фаянсе, можно сказать о стеклянных изделиях из раскопок в Тбилиси и Карагаджи. Они многочисленны и многообразны, резко отличаются от стекла (в основном местного) из раскопок памятников среднефеодальной эпохи. Среди них выделяются бутылки, фляги и декоративная посуда (вазы и т.д.) нескольких типов и подтипов. Подавляющее большинство изделий составляют бутылки и графины разного цвета, имитирующие, в соответствии с иранской модой того времени, металлическую посуду по форме и декору. Есть и сосуды, украшенные цветными нитями и налестками. Аналогичные сосуды имеются в Музее искусств Грузии и в Эрмитаже, а также опубликованы в многотомнике по истории персидского искусства под редакцией А.Поупа. Но все это лишь случайные приобретения и поэтому особенное значение приобретают новейшие находки из Грузии.

Эти сосуды, видимо, завезены главным образом из Исфахана и Шираза. Интересны в связи с этим два литературных факта: в одном из "Списков приданого" XVII в. упоминается "множество ширазского стекла"; в стихотворении того же века имеется пословица, прославляющая драгоценные качества

того же "ширазского стекла" ²⁴ .

Таким образом, находки из раскопок городищ Грузии дают богатый материал, проливающий новый яркий свет на давно известные многообразные связи Грузии с Ираном в средние века.

Для домонгольской эпохи Грузии убедительно вырисовывается картина местного, отмеченного несомненно национальным обликом, производства художественной керамики и стекла — этих двух ведущих и "вездесущих" групп археологического материала, позволяющих судить довольно определенно о взаимных влияниях. В позднефеодальную эпоху картина резко меняется за счет усиления роли импорта из Ирана.

В заключение следует отметить значение грузинских археологических материалов, снабженных надежными стратиграфическими данными, для датировки самих иранских изделий, которые в большинстве представлены случайными и слабо документированными находками.

¹ Болпинский сион, Известия ИЯИМК Груз.ФАН, IX, 1940.

² См. также: Г.Чубинашвили. Иранское влияние в памятниках архитектуры Грузии. ТИК; Ш.Амиранашвили. Грузия и Иран, там же.

³ А.Апакидзе, Г.Гобеджишвили, А.Каландадзе, Г.Ломтатидзе. Мцхета, I, 1958, стр. 51-52, рис. 21.

⁴ G.Tschubinaschwili. Der Fund von Sargweschli.

Известия КПАИ, Тбилиси, III, 1925.

⁵ Мцхета, I, главы IV₂, V; М.Максимова. Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро, ВГМГ, XVI- B, 1950; М.Лордкипанидзе. Геммы Государственного музея Грузии, I, 1954; II, 1958, III, 1961; Г.Ломтатидзе. Культура и быт Грузии в IV-V вв., — "Очерки истории СССР", III, М., 1958.

⁶ Д.Амиранашвили. Памятники грузинской архитектуры и рельефной скульптуры раннефеодальной эпохи. Тбилиси, 1968 (русское рез.), стр. 67, рис. 4 и 5.

⁷ Д.Капанадзе. Грузинская нумизматика. 1955, стр. 46-48.

8 R.Fray. The Heritage of Persia, № 4, 1963, вступление.

9 Н.Бердзенишвили, И.Джавахишвили, С.Джанашиа. История Грузии, т.І, с древнейших времен до начала XIX в., Тбилиси, 1946, стр. 191-197

10 Там же, стр. 239.

11 М.Мицишвили. Поливная глиняная посуда в древней Грузии, IX-XIII вв. Тбилиси, 1969 (русско-английское резюме).

12 Н.Мамайашвили. К истории производства и потребления фаянса в средневековой Грузии, - "Археологические памятники феодальной Грузии", сб.І, 1969 (русское резюме).

13 М.Чхатарашвили. К истории стеклоделия в средневековом Рустави, - "Археологические памятники феодальной Грузии", сб.І, 1969 (русское резюме).

14 З.Майсурадзе. Грузинская художественная керамика XI-XIII вв. ангобированная керамика Дманиси, Тбилиси, 1953 (на русском языке); В.Джапаридзе. Грузинская керамика XI-XIII вв. Тбилиси, 1956 (русское резюме); Г.Ломтатидзе. Археологические раскопки в Тбилиси зимой 1948 г., МАГК, І, 1955 (русское резюме); его же. Некоторые итоги раскопок памятников феодальной Грузии. СА, XXXII, 1957; М.Мицишвили, ук.соч.

15 Г.Ломтатидзе, ук.соч.

16 Н.Мамайашвили, ук.соч.

17 М.Чхатарашвили, ук.соч.; Н.Угрелидзе. Натбеурская стеклоделательная мастерская, МАГК, III, 1963; ее же. Стекло в древней Грузии, Тбилиси, 1961 (на грузинском языке).

18 Н.Бердзенишвили и др. История Грузии, главы XV-XXI; М.Иванов. Очерк истории Ирана. М., 1952, главы IV-VIII.

19 Нельзя не отметить и "обратные" явления: появление в Иране поэтов-грузин, писавших по-персидски, а также художников-миниатюристов, чье грузинское происхождение отмечается в подписях (Н.Бердзенишвили и др., ук.соч., стр. 381-383).

- 20 Г. Чубинашвили, ук. соч.
- 21 Д. Капанадзе, ук. соч., глава V.
- 22 М. Мицишвили. Поливная красночерепковая керамика из раскопок Тбилисской крепости. Тбилиси, 1968 (на грузинском языке).
- 23 Н. Мамайашвили, ук. соч.
- 24 М. Чхатарашвили. Стеклянная посуда позднефеодальной эпохи в восточной Грузии. Тбилиси, 1969 (на грузинском языке).

С. П. Масленицына

К АТТРИБУЦИИ ДВУХ ЧАШ "МИНАИ" ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИНВ

Керамика с надглазурной росписью легкоплавкими эмалевыми красками или, иначе, фаянсы "минаи" представляют группу достаточно сложную для точной датировки и определения.

В составе большой керамической коллекции Государственного музея искусства народов Востока 42 экспоната фаянсов типа "минаи": 13 изразцов, 14 фрагментов чаш, и, что особенно ценно, 15 чаш достаточно хорошо сохранившихся, с хорошо читаемым композиционным строем.

Источники их поступления в музей известны: большинство экспонатов приобретено в 1919-20 годах у К. Ф. Некрасова, долго жившего в Иране и там составившего свою коллекцию, несколько вещей получено в 1928 г. в дар от бывшего генерального консула в Исфахане В. Г. Тардова, одна чаша происходит из собрания Остроухова.

В инвентарных книгах и сохранившихся с 30-х годов карточках вся керамика типа "минаи" определена, как происходящая из Рея, и датирована XII-XIII вв.

Однако при изучении коллекции выявляются несколько групп фаянсов "минаи", имеющие четкие различия как технического, так и чисто художественного характера.

Настоящее сообщение ограничивается рассмотрением двух

чаш коллекции, имеющих инвентарные номера 69П и 729П. Выбор для атрибуции именно этих чаш обусловлен, во-первых, тем, что они представляют собой, по нашему мнению, характерные образцы двух различных групп керамики "минаи", во-вторых, единством сюжета и общностью композиционной схемы, позволяющих четче выявить стилевые различия.

Обе чаши украшены изображением всадника в центре на донце и четырьмя парами сидящих человеческих фигур, расположенных по стенкам борта. Подобный узор связывается иногда с астрологической символикой: изображение всадника рассматривается как символ солнца (иногда всадника заменяет солнечная розетка), сидящие по кругу вокруг него фигурки — как символ планет¹. Однако в эпоху мусульманского средневековья семантическая глубина дошедших с далекой древности узоров сменилась чисто внешней их трактовкой.

Сравнение чаш дает следующие результаты:

1. Керамическая масса чаши № 729 П светлая, розоватого оттенка, пористая; глазурь кремовая, пергаментного тона; чаша № 69П имеет более твердую белого цвета массу, глазурь чуть сероватую.

2. При общности формы (обе чаши имеют полусферическую форму, невысокую кольцевую ножку) различия в пропорции и размере. Чаша № 69П, превосходящая по диаметру другую почти на 4 см (дм. 22 см и 18,4 см) производит более громоздкое и тяжеловесное впечатление.

3. При идентичности композиционной схемы и ее ярко выраженной центричности в декоре чаши № 69П следует отметить усложнение общей схемы введением медальонов, картушей разной формы.

4. Заметное различие следует отметить в узоре бордюров, окаймляющих край бортов чаш. В обоих случаях это эпиграфический орнамент, представляющий начертания арабских письменных знаков и не имеющий смыслового значения. Бордюр чаши № 729П предельно прост, выполнен резервом по синему фону и оконтурен черным, узор бордюра чаши № 69П выполнен росписью синим по белому фону и оживлен небольшими стилизованными ветвями или завитками округлых очертаний.

5. Колористическая выразительность декора чаши № 729П строится на эффектной игре крупных красочных пятен на об-

ширном светлом фоне. Роспись выполнена в семи тонах: красно-коричневом, голубом, темно-зеленом, белом, черном, синем с позолотой. В цветовом решении чаши № 69П — дробность, пестрота, роспись в четыре тона: красно-коричневый, бирюзовый, серо-голубой, черный.

6. Узор обеих чаш выполнен в технике надглазурной росписи эмалями, однако, в декоре чаши № 69П использована также техника росписи кобальтом и окисью меди по сырой глазури.

Таким образом, даже простое визуальное сравнение обнаруживает настолько явное различие в декоре, форме, технике рассматриваемых чаш, что они возбуждают подозрение относительно их одинаковой датировки и классификации.

Что является точно установленным при определении керамики "минаи"?

1. Самые ранние датированные памятники относятся к II86-87 гг. Один из них — чаша из коллекции Уотсона, датированная 4 мухарремом 584 года², другой — чаша из той же коллекции с датой "мухаррам 583 года"³. Оба эти памятника обнаруживают вполне развитый стиль, что свидетельствует о довольно длительном периоде развития техники "минаи".

2. Хронологические рамки фаянсов "минаи" достаточно тесны — полтора-два столетия.

Нет пока оснований относить начало этого производства ранее XII в. О времени исчезновения его существует свидетельство автора знаменитого трактата "Книги о драгоценных камнях и благовониях", написанного в Табризе в 1301 г.⁴, и отметившего, что в момент написания его труда изделия типа "минаи" вышли из употребления. Поскольку не обнаружено датированных экземпляров XIII в., то рубеж XIII-XIV вв. может считаться временем упадка и исчезновения "минаи".

3. Наиболее сложно определение мест производства этого типа керамики. Долгое время производство "минаи" приписывалось исключительно г.Рему, но автор "Трактата" дает сведения о процветании этого производства в Кашане, а также о сосуществовании его в Багдаде и Табризе⁵. Точно установлено существование производства "минаи" в Савэ⁶. Возможно, керамика этого типа имела и более широкое распространение. Однако, несмотря на то, что уже в течение целого сто-

летия керамика Ирана находится в центре внимания исследователей иранского искусства, точное определение мест ее производства пока не представляется возможным.

Это касается как люстров, которым при изучении керамики уделялось особое внимание, так и "минаи", которые большинством исследователей рассматривались лишь попутно.

4. Единственным методом классификации средневековой керамики остается метод, предложенный А.Поупом и Р.Эттингхаузенем, основанный главным образом на стилистическом определении. Главное рациональное зерно разработанной ими схемы классификации — выявление двух стилей средневековой керамики Ирана, условно называемых кашанским и рейским. Вещи, соединяющие черты указанных двух стилей, относятся по этой схеме к Савэ. Схема А.Поупа в основном принимается современными исследователями, в частности, А.Лейном и Ч.Вилкинсоном, и подвергается лишь частной корректировке. Вообще, критика коснулась, в основном, не вопроса о стилях, а лишь названий и попыток связать образцы того или иного стиля с конкретным местом производства.

Рассмотрим наши чаши в соответствии со схемой А.Поупа. Как уже упоминалось, обе они ранее были определены, как рейские. Рейский стиль "минаи" в схеме А.Поупа определяется следующими характерными признаками: наиболее яркие, быстро рисованные фигурки на светлом фоне, характерная арабеска, включающая своеобразно трактованный процветший бутон или ветвь. Изделия этого стиля отличаются изяществом пропорций, живостью и эскизностью рисунка, тонкостью стенок.

Чаша № 729П представляет собой характерный образец рейского стиля, и ее прежняя классификация представляется правильной.

Рассматривая стиль Рея, А.Поуп подробно дает его развитие на люстровых фаянсах, в отношении "минаи" он более лаконичен. Рейский стиль он считает более ранним и начало упадка его относит к концу XII в.

К сожалению, датированных образцов "минаи" рейского типа нет, за исключением поздней чаши 1242 г. из коллекции музея Виктории и Альберта ⁷. Но сопоставление памятников с характерной для этого стиля орнаментацией наводит на мысль о повторении в "минаи", если не всей схемы развития люстров

рейского стиля, то во всяком случае некоторых ее моментов: построения декоративного элемента, развития растительной арабески.

При сравнении нашей чаши № 729П с чашей I242 г. бросается в глаза явное принципиальное отличие в стиле их декоративного оформления. Огромная роль фона первой чаши по своей значимости равноценна плоскости листа рукописи, предназначенной нести драгоценную филигрань надписей и яркие соцветия миниатюрных композиций.

Скромные арабесковые мотивы не отвлекают внимания от живо жестикулирующих быстро и легко рисованных персонажей. Статичное и сухо трактованное изображение правителя на троне на фоне чаши I242 г. замкнуто в тесный круглый медальон, охваченный ореолом роскошного орнаментального кружева арабески, покрывающей бортик чаши.

Речь идет здесь не только об отличиях двух изделий разных мастерских, разных художественных почерков, но по-видимому, и о временных отличиях. Близость в характере рисунка и общей композиционной схеме нашей чаши и целого ряда близких ей экземпляров изделий рейского стиля к образцам миниатюрного стиля рейских люстр, среди которых есть и точно датированные вещи⁸, позволяют определить датировку нашей чаши концом XII — началом XIII вв.

Декор второй рассматриваемой нами чаши № 69П, об отличиях которого от чаши № 729П уже упоминалось, не может быть определен стилем Рея.

Обратимся к другой большой стилистической группе, называемой А.Поупом изделиями кашанского стиля. Часть этих изделий он считает происходящими из Кашана, но значительное их количество — из Савэ. Именно к Савэ он относит и самое раннее из датированных изделий "минаи" — блюдо из детройтского института II87 г. и ряд сходных с ним вещей. Все они чрезвычайно близки первому кашанскому стилю "минаи", называемому А.Поупом "королевским стилем"⁹. Одно из найденных в Савэ блюд такого типа имеет подпись Абу Сеида Кашани¹⁰, что может свидетельствовать о теснейших и непосредственных связях керамических производств Кашана, Савэ, а возможно, и других центров. Характерный композиционный строй фаянсов "королевского стиля" и блюд, относимых к Савэ, с ярко выра-

женной картинностью, частое использование в качестве организирующего момента в композиции небольшого прудика, некоторая пестрота цвета, приближают эти изделия к прославленным люстрам Кашана начала XIII в. Все эти фаянсы представляют собой произведения одного стиля и дают возможность довольно четко проследить его развитие.

Следует отметить явную "литературность" сюжетов ранних кашанских изделий. Даже в вещах, декор которых не связан с определенным литературным сюжетом, бросается в глаза некоторая повествовательность.

Уже в программной вещи "королевского стиля" — блюде "Бахрам Гур и Азаде на охоте" и ряде других памятников этого типа встречается характерный узор в виде параллельных волнистых или, вернее, зигзагообразных линий. На более поздних изделиях он появляется настолько часто и занимает настолько значительное место в орнаментации изделий, что А. Поуп называет второй период или этап развития кашанских "минаи", относящихся уже к XIII в., стилем "шеvron" ^{II}.

Но дело было, конечно, не только во введении популярного орнаментального элемента. Кашанский стиль XIII в. претерпевает значительные изменения: литературность сюжетов встречается теперь значительно реже; своеобразная картинность композиций уступает место центрической композиции ^{I2}, огромную роль играет развитая растительная арабеска ^{I3} и орнаменты геометрического характера, заимствованные часто с узоров тканей этого времени. Дальнейшее развитие "минаи" кашанского стиля XIII в. идет в направлении все большего огрубления рисунка, упрощения его, достаточно заметная разрыхленность цветовой гаммы "королевского стиля" превращается в пестроту, цветовые плоскости дробятся на мельчайшие брызги, рассыпанные по всей композиции узора. Происходят значительные технические перемены. В люстрах (иногда) и на изделиях "минаи" почти повсеместно встречается характерная техника росписи кобальтом и окисью меди по сырой глазури ^{I4}.

Рассматриваемая нами чаша № 69П обнаруживает настолько заметную общность с изделиями кашанского стиля, что вполне возможно классифицировать ее именно этим стилем. Центричная композиция, формально идентичная композиции чаши № 729П трактована здесь с позиций второго кашанского

стиля: схематизм изображений, обилие орнаментальных мотивов. В круглых картушах характерный узор параллельных зигзагообразных линий; в продолговатых медальонах сетчатый узор, часто встречающийся на тканях, воспроизведенных на миниатюрах 20-х годов XIII в.¹⁵ . Использование здесь техники росписи по сырой глазури уже отмечалось. Следует заметить лишь чрезвычайно широкое ее использование не только в виде подцветки орнаментов картуш, отдельных пятен, но и в качестве заполнения значительных цветовых плоскостей: большие сгустки бирюзового цвета, даваемого окисью меди, положенной на сырую глазурь, на фигуре коня и двух сидящих фигурах.

Композиционное решение чаши, орнаментальные мотивы, принцип декорации, трактовка персонажей находят достаточно много аналогий среди фаянсов кашанского стиля. Иногда сходство настолько непосредственно, что наводит на мысль об одной мастерской или даже об одном мастере-авторе¹⁶ . К сожалению, среди изделий этого типа чрезвычайно редки точно датированные экземпляры, что затрудняет датировку нашей чаши. Однако с большей долей вероятности можно предположить, что время ее изготовления не может быть ранее 20-х годов XIII в. Это доказывает и характер орнамента, встречающийся на миниатюрах не ранее 20-х годов XIII в. и развитая техника росписи по сырой глазури, появляющаяся лишь с XIII в. и весь декоративный строй чаши.

Напротив, исходя из крайнего схематизма изображений, угасшего, увядшего цвета эмалей, бросающейся в глаза ремесленности работы следует предположительно считать временем создания такого типа изделий середину XIII в. или даже его вторую половину.

Таким образом, мы имеем в коллекции ГМИНВ чрезвычайно интересные образцы двух художественных стилей средневековой иранской керамики, знаменующие собой важные этапы развития этих стилей.

I W.Hein. Frühe islamische Keramik im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien. Wien, 1963.

2 SPA, vol.II, p.1627.

- 3 SPA, vol.II, p.1628.
- 4 N.Ritter, J.Ruska, F.Sarre, R.Winderlich. Orientalische und persische Fayencetechnik. Istanbul, 1935, S.59.
- 5 Там же.
- 6 Exhibition of Persian Art. New-York, 1940, p.29.
- 7 A Picture Book of Persian Pottery. London, 1933, № 13.
- 8 A.U.Pope. Masterpieces of Persian Art. New-York, 1945, p. 89.
- 9 Программная вещь стиля - блюдо с Бахрам Туром. ТМК, № LXXXI.
- 10 Exhibition of Persian Art, ук.соч., стр. 31.
- 11 т к табл.№LXXXI (внизу) - программная вещь стиля.
- 12 То же наблюдается в люстрах: чаша из Филадельфии. См. Exhibition of Persian Art, стр. 85.
- 13 Интересный экземпляр орнамента чаши "минаи" есть в коллекции ГМИНВ - № 713П. Среди характерной растительной арабески изображения птиц, близкие знаменитым летящим птичкам кашанских люстров.
- 14 Самая ранняя датированная вещь этого типа - сосуд I227 г. E.Kühnel. Datierte persische Fayencen. Jahrbuch der asiatischen Kunst. Leipzig, 1924, S. 46.
- 15 E.Kühnel. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1923, abb. 5.
- 16 A Picture Book of Persian Pottery, N 11a.

ПАМЯТНИК САСАНИДСКОГО ИСКУССТВА В СВАНЕТИИ (ГРУЗИЯ)

В средневековых церквях горной Сванетии (Грузия) в течении веков хранятся замечательные сокровища искусства. В этом труднодоступном высокогорном уголке Грузии сохранились редчайшие образцы малых искусств — чеканные произведения, церковная и светская серебряная утварь. В главном светилище Сванетии — в монастыре св. Квирика и Ивлиты среди массы разнообразных художественных предметов обращает на себя внимание бронзовый кувшин, неоднократно упоминаемый путешественниками и исследователями¹.

Уже в начале нашего века П.С.Уварова в своей "Поездке в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию" упоминает...кувшин медный, который ... сохраняя в общем древнегреческие формы, трактован, однако ж, в совершенно восточном вкусе"². Автор восторженно описывает этот сосуд и считает, что его можно отнести к тем немногочисленным изделиям, которые "так изящны и художественны, что стоят одни поездки в Сванетию"³.

Кувшин хорошей сохранности; отметим лишь некоторые повреждения: трещина повредила носик сосуда у места соединения с ручкой; это повреждение в более позднее время довольно небрежно было заделано красной медью, орнамент в месте чинки сильно поврежден. Тогда, вероятно, было реставрировано и дно кувшина. Донышко целиком заменено листом красной меди, края медной пластинки загнуты по окружности, неплотно прилегая к кольцу ножки. Поверхность этого поновленного донышка необработанная, шероховатая, что совершенно не соответствует общей тщательной проработке всего сосуда. Медная пластина донышка прибита к кольцу ножки медными же гвоздиками с плоскими головками. По окружности расположены 14 таких гвоздей. Хотя реставратор не заботился особенно о чистоте техники и работу выполнил довольно грубо, все же, как видно, он не был лишен определенного художественного чутья, о чем свидетельствуют расплюснутые головки медных гвоздей на кольце ножки, соответствующие

инкрустированным кружочкам красной меди, примененным в орнаментации сосуда.

Кувшин довольно большого размера ⁴, золотистый цвет бронзы теперь сильно потемнел и его оттенок не соответствует первоначальному красочному впечатлению. Несмотря на массивность изящный кувшин своей красивой формой, удлиненными пропорциями создает впечатление легкости, утонченности. Все части сосуда гармонично слиты воедино, каплеобразное удлиненное тулово пластично переходит в высокое, стройное горлышко.

Кувшин увенчан красиво выписанным носиком оригинальной формы, создающим вместе с гибко изогнутой ручкой изящный силуэт сосуда. Шейка кувшина выделена от тулова рельефным ободком. Кувшин опирается на невысокий поддон.

Весь сосуд покрыт сплошным орнаментальным узором. Лиственные гирлянды делят всю поверхность кувшина на ромбовидные поля, в которых расположены различные растительные мотивы. В местах пересечений этих гирлянд, в уголках ромбов помещены шестилепестковые розетки, у которых сердцевина инкрустирована кружочками красной меди. Эта инкрустация создает красочные акценты на орнаментированном фоне сосуда и значительно оживляет орнамент.

Хорошо продумано расположение ромбовидной сетки по тулову кувшина. Размеры ромбов соответствуют форме сосуда, одновременно меняются и размеры орнаментальных мотивов в них.

В каждой лиственной рамочке расположен стилизованный растительный мотив; это фактически вариации на одну и ту же тему. Разделение всей поверхности сосуда на ромбы служит определенным тектоническим целям, а растительные мотивы, заполняющие ромбы, коврообразно покрывают стенки кувшина, создавая живописно проработанную поверхность. Стилизованные гранатовые деревья своими ритмично повторяющимися вертикалями подчеркивают стройность сосуда. Этот подчеркнутый вертикальный ритм продолжается в тонких канелюрах изящного горлышка. Созданию такого впечатления способствует уменьшение вертикального элемента снизу вверх, что связано с формой суживающегося кверху сосуда. В нижних регистрах орнаментальные деревья более разветвленные,

мощные, выше же они становятся легче и изящнее.

Все элементы кувшина глубоко продуманы, каждая деталь вносит определенный нюанс в общую декоративную схему сосуда.

Определенно контрастирует с избыточной орнаментацией тулова кувшина высокая шейка, чуть тронутая плоскими канелюрами. Они настолько плоски, что не нарушают поверхности горлышка. Именно противопоставление сплошной орнаментации тулова изящному и хрупкому горлышку составляет главный декоративный акцент в украшении сосуда.

Покрыт орнаментом и клювообразный носик кувшина, простой графический орнамент которого так же повторяет растительный мотив.

В общем декоративном убранстве кувшина, особенно в его силуэте, значительную роль играет составленная как бы из отдельных бусин ручка. В месте прикрепления ручки припаяна скульптурная голова животного; П.С.Уварова считает ее головой оленя, Е.Такайшвили — лошади. Вероятнее всего, это голова антилопы. Ручка кувшина, вырастая из лба антилопы, создает иллюзию рога. Голова антилопы выполнена довольно реалистично, хотя своеобразная графическая проработка придает ей определенную условность.

Несмотря на щедро использованные декоративные украшения — орнаментальное заполнение всей поверхности сосуда, орнаментальная проработка носика сосуда, ручки, инкрустация кружочками красной меди, скульптурное украшение ручки кувшина — он все же не оставляет впечатления перегруженности декором, так как все элементы его хорошо сгармонизированы.

Подобная разбивка поверхности на ромбовые поля листовыми гирляндами широко применялась в иранском искусстве, особенно в сасанидскую эпоху. Примечательно, что применение такой диагональной сетки не является привилегией какого-нибудь одного определенного вида искусства, она встречается в архитектуре, тканях, металлических изделиях. Распространение этого орнаментального рисунка охватывает почти весь древний Восток, но его применение преимущественно подтверждается в сасанидском Иране. Ромбовидная листовая сетка представляет собой не самостоятельное орна-

ментальное украшение, а как бы обрамление, в котором размещаются дополнительные орнаментальные элементы. В таком виде применяется этот принцип декора в архитектуре, в тканях, так он применен и в нашем сосуде.

Особенно часто встречается этот ветвистый ромбовидный орнамент в сасанидской архитектуре: капители из Кала-и Кухна ⁵ (Kala-i-Kuhna), из Так - и Бустана ⁶, капители из Исфохана ⁷ (все памятники VI в.).

Исследователи предполагают, что этот орнаментальный принцип был заимствован непосредственно из рисунков на тканях. Э.Херцфельд специально отмечает, что большинство украшенных капителей сасанидской эпохи созданы под непосредственным впечатлением узоров тканей ⁸.

В сасанидских тканях ромбовидный орнамент является одним из самых распространенных схем декора. Принцип этого орнамента, дающий возможность произвольного повторения одного мотива, несомненно имеет прямое отношение к тканям и возможно в действительности впервые появился именно в этой отрасли искусства. Архитектура и торевтика переняли этот своеобразный восточный мотив у тканей ⁹. Такой бесконечный рисунок орнамента вообще характерен для искусства Востока.

Такая же ромбовидная композиция применена и в мозаичном полу из Антиохии ¹⁰, который Э.Китцингер датирует серединой V в. Выясняется, что мозаика эта является точным повторением одного из сасанидских ковров. Кроме того, удастся связать этот мотив с тканями, изображенными на рельефах в Так-и Бустане ¹¹. Все эти памятники подтверждают иранское происхождение данного орнаментального мотива. Особенно многочисленны примеры такой орнаментальной схемы в рельефах Так - и Бустана в сценах из жизни царского двора.

Ромбовидный орнамент охотно применялся и в чеканных серебряных и бронзовых сосудах; ромбовидная сетка из листовых гирлянд, подобно той, которая украшает наш кувшин, часто встречается на сасанидских сосудах.

Характер листовых ветвей, создающих ромбовидные поля, одинаков во всех видах памятников иранского искусства. Это овальные листья с ложчатой выемкой посередине. Именно

такая форма листьев изображена на большей части сасанидской металлической посуды ¹³ .

Розетки, помещенные на пересечениях гирлянд так же в большом количестве встречаются во всех видах сасанидского искусства — в тканях, в архитектуре ¹⁴ .

Растительные мотивы в ромбах на кувшине из Сванетии представлены очень разнообразно. Это стилизованное гранатовое дерево, своеобразно переданное изображение пальм, лотоса. Каждый мотив представляет собой оригинальную орнаментальную вариацию на тему какого-либо реального растения. Формы этих стилизованных растений часто встречаются на сосудах сасанидского Ирана ¹⁵ .

Особый оттенок в общую декорировку кувшина вносит инкрустация красными кружочками в центрах розеток. Инкрустация выполнялась или различными оттенками меди или иногда даже железом ¹⁶ . Этот прием часто встречается в сасанидских сосудах.

Для сасанидской посуды характерно также украшение ручек сосудов скульптурными головами различных животных. При этом надо учесть значение звериной тематики в сасанидском искусстве вообще, что определенным образом было связано со спецификой придворной жизни Ирана, с бытом иранской знати, с особенностями древних верований. На блюдах и фиалах изображались, в основном, охота и различные аллегорические сцены, на ручках же кувшинов появляются скульптурные головы козорогов и антилоп ¹⁷ . Именно такая скульптурная головка и помещена на ручке нашего кувшина, в которой несмотря на сильную стилизацию явственно проступают реалистические черты.

Своеобразная пластичная форма ручки нашего кувшина тоже не является исключением в кругу сасанидской посуды ¹⁸ . То же можно сказать и о характерном носике этого кувшина, проработанном графическим орнаментом.

Приведенные нами памятники из различных областей искусства ясно свидетельствуют, что орнаментальный декор нашего сосуда, его отдельные детали становятся понятными лишь в кругу сасанидских памятников искусства. Нам кажется, что принадлежность сванского бронзового кувшина к металлическим сосудам сасанидского круга не должна вызывать сомне-

ние. Определенные трудности существуют лишь в вопросе точной датировки сосуда, так как до последнего времени нет точной периодизации сасанидского металла.

Трудность датировки вызвана и чрезмерной сложностью определения собственно сасанидской металлической продукции т.к. более поздние произведения часто в точности повторяют формы, а так же орнаментацию сосудов сасанидской эпохи. Чрезвычайно широкое распространение сосудов из драгоценных металлов в Иране, а так же их большая популярность за его пределами привели к изготовлению металлической посуды в больших масштабах. Именно по этой причине в Иране в одно и то же время можно было наблюдать существование произведений различного характера и стиля. Кроме того, в течении долгого времени бытовали одни и те же типы сосудов. Уже в начале нашего века выдающийся русский ученый Я.И.Смирнов предостерегал исследователей от "опасности" отнесения к сасанидской эпохе металлических изделий более поздних времен.

Значительное число сосудов, имеющих существенное сходство с сасанидскими памятниками, относятся, по-видимому, к более позднему времени. И если датировку чаш и блюд, украшенных фигурными композициями, облегчает идентификация изображенных на них сасанидских властителей с монетными изображениями и наскальными рельефами, то точная датировка сосудов, украшенных простым орнаментом, затрудняется из-за вышеприведенных причин. И лишь стилистический анализ самих памятников с привлечением параллельного материала — архитектурного декора, тканей, мозаики и др., дает возможность определить приблизительную дату.

Возможно, именно ввиду очень небольшого количества сохранившихся сосудов, нам не удалось найти точной аналогии для нашего кувшина. Хотя имеется довольно большое количество сасанидских металлических сосудов (часть из них мы уже приводили выше), в которых встречаются детали и элементы орнамента, примененные в сосуде из Сванетии. Очень близок нашему кувшину бронзовый кувшин из коллекции Мартини во Флоренции¹⁹, датируемый исследователями У в. Изготовленный путем отливки этот кувшин своей строгой формой, бусинообразной ручкой, скульптурной головой антилопы на месте ее прикрепления к тулову, очень близок нашему сосуду. Сходны

не только размеры, общая форма и характер орнаментальных мотивов, но и техника изготовления (отливка самого кувшина, головки животного, применение чеканки и гравировки в выполнении орнамента). Разница заключается в композиции декора — во флорентийском сосуде орнамент сконцентрирован в верхней части кувшина, кроме того, растительный элемент декора помещен не в ромбовидных полях, как на нашем кувшине, а под аркатурой ²⁰.

Для нас значительный интерес представляет так же серебряный сосуд, опубликованный Жозефом Стриговским ²¹. Сосуд этот формой совершенно отличен от нашего, но по принципам декора и по технике изготовления представляет прямую аналогию: та же разбивка всей поверхности на ромбы, та же инкрустация круглыми бляшками, напоминающими головки гвоздей, тот же мотив стилизованного дерева. И здесь, так же как и в сосуде из Сванетии, основное впечатление создается сочетанием ковровообразного декорированного тулова сосуда с гладкими поверхностями ножки и ручки. Ж.Стриговский датирует этот сосуд V-VI вв., т.е. эпохой первого расцвета персидских влияний в Средиземноморье, эпохой, когда с особой увлеченностью подобные декоративные приемы применялись во всех видах искусства, включая и мозаику (как, например, в ранней церкви св. Георгия в Салониках) ²².

Все приведенные нами памятники искусства, в которых мы находим определенные аналогии нашему кувшину, относятся к V-VI вв., к этому же времени относится и большинство упомянутых нами сасанидских сосудов. Аналогия кувшина из Сванетии с хронологически определенной группой памятников искусства позволяет дать предположительную его датировку. Думается, что этот сосуд можно отнести к среднесасанидскому времени (V-VI вв.)

Сохранившийся в одном из уголков Грузии, в живописной Сванетии, этот интересный памятник сасанидского искусства представляет собой еще одно красноречивое доказательство тех широких экономических и культурных связей, которые с древнейших времен установила Грузия со своими близкими и дальними соседями. Изучение многочисленных памятников искусства, хранящихся под сводами сванских церквей, является важным делом не только для истории грузинского искусства, но

■ искусства соседних с Грузией стран.

I Кувшин этот пользовался у местного населения особой славой. По преданию, он обладал чудодейственной силой. В кувшин наливали святую воду после обмывания знаменитой иконы "Шалиани" и носили его по деревням для выявления преступлений, обнаружения пропавших вещей и для излечения различных болезней. О подобном применении кувшина рассказано у Е.Такайшвили, у П.С.Уваровой.

² МАК, X, 1904, стр. 138-139.

³ МАК, X, Москва, 1904, стр. 138.

⁴ Размеры кувшина: высота - 42,5 см, высота горлышка - 9,0 см, длина ручки - 24 см, диаметр ножки - 11,5 см, высота ножки - 1,0 см.

⁵ E.Herzfeld. Am Tor von Asien. Berlin, 1920, Taf. IX.

⁶ E.Herzfeld, ук.соч., табл. IX.

⁷ Al. Gayet. L'art Persan. Paris, 1895, fig. p.128.

⁸ E.Herzfeld, ук. соч., стр. 129.

⁹ O.Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1924.

¹⁰ E.Kitzinger. The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks: Dumbarton Oaks Papers, № 3, 1946, Taf.44.

¹¹ E.Kitzinger, ук.соч., табл. 45, стр. 45.

¹² Тесная связь и сложно складывающиеся взаимные влияния в различных областях сасанидского искусства не раз привлекали внимание исследователей. Теперь уже признана преимущественная роль искусства тканей в создании определенных типов орнаментального декора. Это положение поддерживают и советские ученые ("...в ряду таких вазочек встречаются и такие, декорировка которых, разбитая на ромбы и кружки, и несомненно связанная с подсказанной техникой тканни декорировкой в то же время напоминают излюбленную и в наши дни в Иране расцветку стола наискось идущими квадратами и ромбами из зеленых листиков и лепестков, со схватывающими их в точках пересечения яркими алыми цветами" - см.

И.А.Орбели, К.В.Тревер. Сасанидский металл. М.-Л., 1935, стр. ХУШ).

Однако существует и диаметрально противоположное мнение, сторонники которого утверждают, что "в рисунках сасанидских тканей господствует стиль металлических изделий, тогда как в сельджукский период преобладает чисто текстильный стиль, где и в рисунке и в ткани применяется самая разнообразная техника, с целью достичь наиболее разнообразных эффектов самой ткани" (см. Ф.Аккерман, К вопросу о сельджукских и сефевидских тканях, ТИК, стр. 5).

Как видно, вернее всего, предполагать взаимное влияние отдельных видов искусства.

13 Некоторые исследователи (например, Э.Херцфельд) считают эти листья оливковыми и предполагают, что этот мотив перешел от каменных резных изделий эллинистического времени (Э.Херцфельд, ук.соч., стр. 128).

14 См. вышеуказанные образцы тканей, группу сасанидских капителей, мозаику из Антиохии и др. у От.Фальке.

15 Я.И.Смирнов. Восточное серебро. С.-Петербург, 1909, табл. ХШ, 70; ХІХ, 83; СХІУ. И.А.Орбели, К.В.Тревер, ук.соч., табл. 36 и др.

16 Fr.Sarre. Die Kunst des Alten Persien. Berlin, 1927, S.54. И.А.Орбели К.В.Тревер, ук.соч., табл. 72, 73, 74, 82.

17 Fr.Sarre, ук.соч., табл. 127; MAP, 34, стр. II 4, п. 15; Орбели, Тревер, ук.соч., табл. 71.

18 Fr.Sarre und F.R.Martin. Meisterwerke Muhamedanischer Kunst. München, 1912, Bd.II, Taf.127; Em.Molinier. Chef d'oeuvre d'orfèvrerie, t.II, Paris, pp.113-119, Taf.I, III, IV; J.Strzygowsky. Altai-Iran und Volkerwanderung. Leipzig, 1917, Abb. 59.

19 Fr.Sarre-F.R.Martin, ук.соч., т.II, табл. 127.

20 Разбивка поверхности сосудов на ярочные поля так же широко применялась в декоре сасанидских сосудов. См. J.Orbeli. Sasanian and early islamic metalwork; SPA, vol.I, p.746.

21 J.Strzygowski, ук.соч.

22 J.Strzygowski, ук.соч., стр. 16.

В.А.Мешкерис

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ЧЕРТЫ В РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ И СОПРЕДЕЛЬНЫХ СТРАН

С открытием нового мира искусства на территории Средней Азии — монументальной живописи и скульптуры раннего средневековья доарабской эпохи перед исследователями встало множество не только историко-культурных, но и специальных искусствоведческих проблем. Наряду с решением вопроса о своеобразии стилей отдельных художественных центров не менее важно установить для разработки проблемы стиля эпохи как таковой и общность искусства народов Среднего Востока, заселявших обширную территорию современного Ирана, Афганистана, Средней Азии и частично Восточного Туркестана и находившихся на одной и той же стадии общественного развития в эпоху раннего феодализма.

Несмотря на наличие специальных работ, посвященных анализу культурных связей стран раннесредневекового Востока^I, проблема стиля эпохи как исторической категории еще ждет своего разрешения.

Фиксация, тщательное описание вновь открытых памятников изобразительного искусства удовлетворяет лишь возросший интерес к "точной информации". Было бы несправедливо отрицать значение попыток исторической интерпретации и датировок, которые вызваны естественным стремлением ответить на постоянно возникающие вопросы: ЧТО изображено и КОГДА то или иное произведение искусства сделано.

Естественно, что первостепенность этих исследовательских задач затмила в какой-то мере не менее важный вопрос: КАК СДЕЛАНО САМО ИЗОБРАЖЕНИЕ. Художественная сторона памятников, их эстетическая ценность остается обыкновенно

вне сферы внимания историков материальной культуры. Установленные параллели, в большинстве случаев, мало использовались для изучения собственно истории искусства. Они рассматривались, с одной стороны, как основа истолкования изображений и сюжетов, с другой, как одно из вспомогательных действенных средств для изучения материальной и духовной культуры.

В этом ключе исследовались пенджикентские росписи основными авторами раскопок А.Ю.Якубовским² и А.М.Беленицким³, которые оценивали эти памятники прежде всего как богатейший исторический источник. С этой точки зрения обращается к пенджикентским росписям и зарубежный ученый Жак Гастон Малер⁴. Характеристика росписей Балалык-тепе в сравнении их с живописью сопредельных стран в книге Л.И. Альбаума также в конечном итоге сводится к определению общих черт не в искусстве, а в материальной культуре населения Среднего Востока в изучаемый период⁵.

Определенный аспект сравнительного анализа давал возможность определить историко-культурную общность, которая не могла не быть у народов Среднего Востока, тесно связанных не только территорией, историческими судьбами, сходным укладом жизни, но и взаимопроникновением культур.

Однако общность историко-культурная далеко не является общностью в стиле. Это обстоятельство было отмечено В.А.Шишкиным на примере сопоставления росписей Варахши и Аджанты⁶. Автором высказана была верная мысль о том, что как бы ни были схожи в деталях персонажи, изображенные на росписях, (в одежде и украшениях) все же эти два памятника изобразительного искусства принадлежат разным культурам, выражают разные культовые идеологии и, естественно, коренным образом отличаются друг от друга художественным стилем.

Между тем, можно привести целый ряд примеров, когда запечатленные на памятниках изобразительного искусства сходные сюжеты, персонажи, костюмы, реалии, орнаментика рассматриваются как критерий якобы стилистического сходства фактически разнотильных художественных школ.

Используя именно этот критерий, многие из исследователей пытались определить среднеазиатскую струю в искусстве соседних стран (Афганистана, Восточного Туркестана).

Так, в свое время М.М.Дьяконов по сходству облика изображаемых лиц и окружающих их предметов определяет родственную общность росписи Куси и особенно Кызыла с живописью Пенджикента ⁷. Им сравниваются изображения стражей в пенджикентской росписи с изображениями мужских фигур из пещеры "меченосцев" Кызыла. На самом деле явное сходство между ними, как уже отмечал Л.И.Альбаум, можно усмотреть, пожалуй, только в расположении фигур, стоящих в ряд ⁸. Лапидарно лаконичный без лишней детализации стиль мощных монументальных фигур пенджикентских росписей ничего не имеет общего со стилем стенописи Кызыла, отличающейся крайним схематизмом и дробной трактовкой деталей.

Далеки от фигур пенджикентских росписей, ритмично организованных на плоскости, построенных по определенной каноничной схеме, фигуры "Пещеры художников", приведенные также М.М.Дьяконовым в качестве аналогии ⁹. Сцена отличается свободным расположением фигур, изображенных в действии. При этом попытка изобразить фигуру на плоскости в сложном ракурсе наивно сочетается с утрированным схематизмом, сказавшимся в нарушении пропорций.

По пути таких якобы стилистических аналогий идут исследователи и сейчас.

Так, известный итальянский исследователь художественной культуры Центральной Азии Марио Буссалли ¹⁰ устанавливает влияние согдийской школы на восточно-туркестанскую лишь на основании сходства одной женской фигуры в росписях Кызыла со статуями пенджикентских танцовщиц, которые, по сути дела, никак не выражают местного согдийского стиля, так как сами созданы под индийским влиянием. Примеры реминисценции согдийского стиля в восточно-туркестанских памятниках УШ-Х вв., приведенные Марио Бусалли ¹¹ и Тамарой Тэлбот Райс ¹², также не убедительны, так как авторы в сравнительном анализе оперируют категориями отнюдь не стиля, а сходными предметами материальной культуры, изображенными на памятниках изобразительного искусства.

Таким образом, при известной общности в изображении кочующих сюжетов, костюмов, традиционных поз, могут быть существенные стилистические различия между разными школами живописи раннесредневекового домусульманского Востока.

Каковы же общие черты собственного стиля как такового в искусстве народов, находящихся на общей стадии общественного развития, связанных общими историческими судьбами? Художественную культуру Ирана, Афганистана, Средней Азии, Восточного Туркестана нельзя представить себе как сумму локально замкнутых очагов.

Не умаляя значения тех или иных художественных центров необходимо увидеть глубокое единство процесса развития культуры в этих странах, их тесное и активное взаимодействие, основанное на общности образной системы мышления, художественных исканий, общности исторического этапа развития этих народов.

Итак, общие черты в искусстве азиатских стран, определяющих стиль эпохи до арабского завоевания могут быть рассмотрены в двух основных аспектах.

С точки зрения выяснения объема содержания искусства, отражающего сходную идеологию ранне-феодальных обществ, что в конечном итоге дает ключ к анализу общности идейно-образного строя этого искусства.

Разве не единая идейно-образная система обусловила ярко выраженное официальное, светское направление, уходящее корнями в династическое искусство кушан, которое четко выделил А.М.Беленицкий¹³ в среднеазиатском искусстве этого периода?

Это направление прослеживается в раннесредневековом искусстве Ирана, Афганистана и Средней Азии. Везде доминирует одна и та же тематика: композиции, возвеличивающие царя, сцены пира, царские приемы, рыцарские подвиги, сцены охоты. Художники сумели насытить любой сюжет из придворной жизни феодалов глубокой торжественностью, выдержать традиционность общепринятых образов.

Разве не выражает одно и то же художественное мировоззрение и сасанидский скальный рельеф¹⁴ и среднеазиатские монументальные стенные росписи¹⁵ и произведения искусства малых форм¹⁶, например, в трактовке образа царя (Табл. XXIX, рис. 1, 2, 3, 4; Табл. XXX, рис. 2, 3)?

Везде картины быта из светской жизни феодалов отличаются свободой в трактовке человеческих фигур, изображенных в свободных позах, в реальной обстановке, пристальной детали-

зацией в изображении костюмой ¹⁷ (Табл. XXX, рис. 4).

Для выражения социальной значимости каждого персонажа в народных сценах использован прием разномасштабности фигур ¹⁸.

Независимо от ярко выраженных локально своеобразных художественных школ наблюдается единая схема изобразительных многофигурных композиций, которая строится по одному и тому же принципу. Для того, чтобы сделать акцент на главном, соблюдается осевая композиция с многоярусным горизонтальным членением — крупная фигура царя в центре композиции; предстоящие расположения в зависимости от ранга. Этот принцип одинаково выдержан в таких казалось бы далеких по своей природе произведениях искусства как сасанидские рельефы и согдийские росписи.

Отмеченные В.Г.Луконым ¹⁹ особенности в трактовке образа человека, в котором подчеркивается не индивидуальность, а прежде всего его сословное положение, распространяется на официальное искусство не только Ирана, но и Средней Азии ²⁰.

Общий объем содержания прослеживается не только в явно ощутимом светском направлении, но и в сферах всеобщих идеологических и культурных процессов, связанных с общими историческими судьбами и распространением одних и тех же или сходных религиозных систем.

Так всеобщим следует признать явление поздней античности, которое наблюдается в III–IV вв. н.э. на огромной территории Среднего Востока: в Иране, Афганистане, Средней Азии и в Восточном Туркестане в искусстве происходил один и тот же процесс. Античные сюжеты, образы, а иногда и целые сцены, решенные в эллинистических традициях, проникали в ткань самобытных произведений искусства каждой художественной школы.

В этот период, даже в Иране, где изгонялся противный Сасанидам эллинизм в быту, в религии и обычаях, искусство далеко не избавляется от элементов поздней античности ²¹. Сильны римские традиции в комплексе мозаик Бишапура, выполненном, по мнению Р.Гиршмана, целиком иностранными сирийско-римскими мозаистами ²². Связаны ли изобразительные мотивы мозаик Бишапура с персидским праздником Ноуруз ²³ или же с

дионисийскими культами, или даже раннехристианскими сюжетами — до сих пор неизвестно ²⁴ (Табл. XXXI, рис. 3).

Однако свободная трактовка образов, живописная манера изображения при помощи светотени, подчеркивающая объемность фигур и предметов, явно восходят к эллинистическим традициям. Отдельные эллинистические образы присутствуют в таких традиционных произведениях искусства, как скальные рельефы: над входом одного из гротов Так-и Бустан — крылатые Ники ²⁵ (Табл. XXXI, рис. 4), на рельефе Шапура I — пути эллинистической иконографии ²⁶. На территории Афганистана поздний эллинизм ярко проявился в скульптуре Хадды.

Если положиться на датировку Б.Роуланда, то большинство руин Хадды относится к III—V вв. н.э. ²⁷ Именно в этот период появилась шуковая скульптура, воспроизводящая классические типы в духе произведений эпохи Флавиев. Б.Роуланд считает, что и техника штука в Хадде была также заимствована из Александрии в результате интенсивной торговли ²⁸.

Дух эллинизма в этот период чувствуется и в скульптуре Хорезма — в реализме портретных изображений, в трактовке эллинизированной одежды на статуях из Топрак-Калы ²⁹.

Явление поздней античности сближает отдаленные территории восточного мира. Не случайно на выставке живописи средневекового Востока в Государственном Эрмитаже фаумский портрет соседствовал с росписями Топрак-Калы ³⁰. В свою очередь, росписи Хорезма вполне сопоставимы не только со стенописью Кухи-Ходжа в Иране, где присутствуют античные мотивы: Гермес, Нептун, Эрос на леопарде, коне ³¹, но и с росписями далекого Мирана, также оживленного эллинистическими сюжетами — крылатыми эротами, классическим фризом с гирляндой ³².

Их объединяет метод, применяемый в эллинистических росписях и мозаиках: умелое использование светотени, обводка изображения черным, довольно толстым контуром, своеобразная манера изображения больших широко открытых глаз, смотрящих в упор, сближающая образы Мирана и Хорезма с фаумским портретом ³³ (Табл. XXXI, рис. 1, 2).

Эллинистические традиции сильны в искусстве Средней Азии и Восточного Туркестана и в более поздний период, в VI—VIII вв. н.э. К этому периоду относится эмблема Рима в ки-

вописи Уструшаны, открытая Н.Н.Негматовым ³⁴, глиняный рельеф Пенджикента ³⁵, реликварий из Кучи с купидоном-музыкантом ³⁶ (Табл. XXXII, рис. 4).

Реминисценция античной классики ярко проявилась и в коропластике Согда.

Исследование такого традиционного вида искусства как коропластика приводит к очень интересному выводу о том, что после длительного периода каноничной пластики, исключительно традиционной и местной, с новой силой вспыхивает "эллинизм" ³⁷. Образы эллинистического типа представлены сотнями раннесредневековых терракот.

Эллинистическая подоснова особенно ярко выражена в образах, близких к античным прототипам — силена, Геракла, "Александра Македонского", Диониса (Табл. XXXII). Стоит ли вспышку эллинизма связывать, как это уже пытались сделать, с массовым проникновением несториан, которые якобы перенесли на Восток эллинистические традиции, еще далеко не ясно. Во всяком случае не следует пренебрегать не только историческими сведениями о массовом проникновении несториан в Азию, но и фактами открытия росписей несторианского типа в Средней Азии ³⁹ и Восточном Туркестане ⁴⁰.

Общая струя в искусстве раннесредневекового Востока, как отметил А.М.Беленицкий, проявилась и в направлении, связанном с распространением буддизма ⁴¹.

Это — скульптура и роспись буддийских культовых сооружений (монастырей, храмов) Ак-Бешима, Красной речки, Кувы и Аджина-Тепе, близкие к памятникам Афганистана и Восточного Туркестана ⁴². Хорошо известные культовые образы буддизма независимо от территории разрабатывались по одним и тем же канонам, которые имели общие корни в кушанском буддийском искусстве.

Выявление общих черт стиля эпохи с точки зрения анализа идейно-образного строя искусства — это лишь одна сторона искусствоведческого исследования. Из него вытекает другая — не менее важная. Это определение общности формы, отражающей один и тот же этап художественного мышления. Официальное, светское направление искусства эпохи, как уже отмечалось выше, обусловило появление одних и тех же композиций многоярусных сцен с разномасштабными, в зависимости от их социаль-

ной значимости фигурами. Это направление диктовало широкое распространение наиболее созвучных эпохе образов и сюжетов, трактованных по определенным привычным схемам. С развитием феодальной идеологии прослеживается единый процесс в восприятии мира. Сравнивая сассанидские рельефы с согдийскими росписями Марио Буссальи отмечает единый путь развития — эволюцию от объемной формы ко все более условной, плоскостной, единой в изображении пространства и построений перспективы ⁴³.

Такие общие тенденции и направления в искусстве раннего средневековья как "реминисценция" античности или буддизм также не могли не вызвать к жизни специфические формальные художественные средства, сближающие такие далекие друг от друга памятники, как Хорезм и Миран, о которых уже шла речь выше.

Общие черты раннесредневекового искусства Средней Азии и сопредельных стран в аспекте изучения не только единой линии идейно-образного строя, но и принципиально аналогичных или идентичных приемов изобразительного метода отражают стиль эпохи раннего феодализма до арабского завоевания.

I В.А.Шишкин. К вопросу о древних культурных связях народов Средней Азии с другими странами и народами, — в сб. "Материалы второго Совещания археологов и этнографов Средней Азии", М.-Л., 1959, стр. 20-27, 28-36; там же, Н.Н.Вактурская. К вопросу о культурных связях средневекового Хорезма с Китаем; Я.С.Васильев. Культурные и торговые связи Ханьского Китая с народами Центральной и Средней Азии, — "Вестник истории мировой культуры" 1958, № 5, стр. 35-53. Б.Я.Ставиский. О международных связях Средней Азии в У — середине УШ вв. н.э. (в свете данных советской археологии), ПВ, № 5, 1960, стр. 108-118; его же. Средняя Азия и древняя Индия, сб. "Доклады Географического общества СССР", вып.5, Л., 1968, стр. 182-200. А.М.Беленицкий. Из истории культурных связей Средней Азии и Индии в раннем средневековье. КСИИМК, вып.98, 1964, стр.35-41; его же. К истории культурных связей Средней Азии и Индии в раннее средневековье, —

сб. "Индия в древности", М., 1964, стр. 188-198.

² А.Ю.Якубовский. Вопросы изучения Пянджикентской живописи, - в кн. "Живопись древнего Пенджикента". М., 1954, стр. 9-23.

³ Из многочисленных трудов А.М.Беленицкого наиболее характерна в этом отношении его работа "Вопросы идеологии и культов Согда по материалам пянджикентских храмов", там же, стр. 27-82.

⁴ J.G.Mahler. The Westerners among the Figurines of the T'ang Dynasty of China. Roma, 1959, pp.68-71

⁵ Л.И.Альбаум. Балалык-Тепе. Ташкент, 1960, стр.163-219.

⁶ В.А.Шишкин. Варахша. М., 1963, стр. 205.

⁷ М.М.Дьяконов, ук.соч., стр. 150, 151, рис. 23, 24.

⁸ Л.И.Альбаум, ук.соч., стр. 169.

⁹ М.М.Дьяконов, ук.соч.

¹⁰ M.Bussagli. Painting of Central Asia. Geneva, 1963, pp.48-49.

¹¹ M.Bussagli, ук.соч., стр. 48, 50.

¹² T.T.Rice. Ancient Arts of Central Asia. London, 1965, p. 190.

¹³ А.М.Беленицкий. О генезисе и связях раннесредневекового искусства Средней Азии. Тезисы докладов на сессии Отделения истории Академии наук СССР, посвященной 50-летию Ленинского декрета о создании РАИМК - Института Археологии АН СССР и итогам полевых археологических и этнографических исследований в 1968 г. 18-25 апреля 1969 г., Л., 1969, стр. 42-43.

¹⁴ R.Ghirschman. Persian Art. The Parthian and Sassanian Dynasties. 249 B.C.-651 A.D.New-York, 1962, p.171, fig.213; E.Herzfeld. Archeological history of Iran. London, 1963, pl.XII, p.87; E.Erdman. Irans zur Zeit der Sasaniden. Berlin, 1943, Taf. 24.

15 A.Godard. V.Godard, J.Hackin. Les antiquites de Bamiyan. MDAFA, t.II, 1965, fig.25. Л.М.Моргенштерн. Стенная роспись в иранском искусстве. ТИК, стр.141; В.А.Шишкин, ук.соч., стр. 109. В кратком описании говорится, что от фигуры царя сохранились только нижние части ног и меч, поставленный между ногами.

16 На плитках - ГЭ А-762, А-769, СА-867, СА-563; на оссуариях - Н.И.Веселовский. Греческие изображения на туркестанских оссуариях. ИАН, 63, Петроград, 1917, стр. 68-69; на штампованных статуэтках. См. С.К.Кабанов. Археологические данные по истории Нахшеба в III-V веках. ВДИ, 1956, № 2, стр. 170-171, рис. 13, 14.

17 Г.А.Пугаченкова. Искусство Афганистана. М., 1963, стр. 83; ее же. Живопись древнего Пянджикента, табл. УП.

18 В.А.Шишкин, ук.соч., стр. 199.

19 В.Г.Луконин. Культура сасанидского Ирана. М., 1969, стр. 19.

20 В.А.Шишкин, ук.соч., стр. 199.

21 И.А.Орбели. Сасанидское искусство, - "Восток", № 4, 1924, стр. 154; R.Ghirschman, ук.соч., стр. 139.

22 R.Ghirschman. Bishapour, t.II. Les mosaïques sassanides. Musee du Louvre. Departament des Antiquites Orientales, Serie archeologique, VII, Paris, 1956.

23 Там же (Conclusion).

24 В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 94.

25 L.Vanden Berghe. Archeologie de l'Iran ancien. Leiden, 1959, pp.127, 81, 190-191, fig. 233-234.

26 В.Г.Луконин, ук.соч., стр. 188-189; F.Sarre. Sassanian stone sculpture. SPA, vol.I, 1938, p.599.

R.Ghirshman, ук.соч., стр. 157, табл. 198.

27 B.Rowland. The Art and Architecture of India. Baltimor, 1959, p.95; Эта датировка подтверждается исследованиями последних лет - Мустаманди Шайбай. Новые археологические исследования в Хадде (Афганистан). СА, 1969,

№ 3, стр. 143.

28 В. Rowland. *Ancient Art from Afghanistan. Treasures of the Kabul Museum.* Washington, 1966, p. 72.

29 В. А. Шишкин, ук. соч., стр. 196.

30 Н. В. Дьяконова. Живопись средневекового Востока. Каталог выставки. Л., 1967, стр. 8.

31 Е. Herzfeld. *Iran in the ancient East.* London, 1941, p. 294; В. А. Шишкин, Варахша... стр. 197; R. Ghirshman, ук. соч., стр. 41, табл. 55.

32 М. Bussagli, ук. соч., стр. 20-27.

33 В. В. Дьяконова, ук. соч., стр. 8.

34 Н. Н. Негматов. Эмблема Рима в живописи Уструшаны. ИООН АН Тадж. ССР, 2/52/, 1968, стр. 21-32.

35 А. М. Беленицкий. Новые памятники искусства древнего Пянджикента. Опыт иконографического истолкования, скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959, стр. 9, 64-71.

36 М. Bussagli, ук. соч., стр. 86.

37 В. А. Мешкерис. Терракоты Самаркандского Музея. Л., 1962, стр. 33-34.

38 Н. Н. Негматов, ук. соч., стр. 26. См. приведенную автором литературу о проникновении несториан в Среднюю Азию в период раннего средневековья.

39 М. М. Дьяконов, ук. соч., стр. 123; М. Bussagli, ук. соч., стр. 44.

40 R. Ghirshman, ук. соч., стр. 324; Т. Т. Rice, ук. соч., стр. 194, рис. 182.

41 А. М. Беленицкий. О генезисе и связях раннесредневекового искусства Средней Азии..., стр. 42.

42 Б. А. Литвинский. Таджикистан и Индия (примеры древних связей и контактов), - сб. "Индия в древности". М., 1964, стр. 159.

43 М. Bussagli, ук. соч., стр. 47.

УСТАД КАМАЛЬ-АЛЬ МОЛЬК-ОСНОВОПОЛОЖНИК ИРАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

Известный основоположник современной иранской школы станковой живописи Мирза Мухаммад-хан Гаффари — Камаль-аль Мольт — является создателем национального художественного метода, основу которого составляет синтез традиционного искусства миниатюры и классической европейской живописи.

Неиссякаемое творчество Камаль-аль Мольт, его место и роль в развитии современной станковой живописи в Иране можно объяснить именно историческими корнями этого синтетического по содержанию метода.

Как известно, начиная с ХУП в. в связи с расширением политических, экономических и культурных связей с Европой искусство живописи в Иране развивается по двум основным направлениям: искусство традиционной классической миниатюры и новое искусство станковой живописи.

Наряду с мастерами, принадлежащими к этим двум основным художественным направлениям в стране работал ряд художников, которые пытались сочетать в своем творчестве, причем весьма эклектично, особенности обоих этих направлений.

Следует отметить, что в течение всего периода, когда у власти находились династии Афшаров, Зендов и Каджаров, в творчестве художников основное место занимал портретный жанр, характеризовавшийся тем, что он эклектически сочетал в себе черты, свойственные целому ряду произведений средневековой миниатюры: изображение фигуральных движений и поз, заимствованных из батальных, бытовых, развлекательных сцен, а также стремление к точному воспроизведению типажа и колорита, присущих европейскому портрету¹.

Несколько позднее стремление к точному воспроизведению типажей и фигуральных поз сменяется попыткой имитировать декор миниатюры и европейскую манеру живописи. Для портрета было характерно изображение лиц со сросшимися бровями, окрашенной хной бородой до пояса, неестественными руками и ногами, застывшим взором, в чрезмерно разукрашенной одежде, а также сгустками мрачных красок.

Портретный жанр того периода приобретает еще одну новую особенность в творчестве Абдулгасана Сани-аль Моляка Гаффари, получившего художественное образование в Европе ². Художник сделал первые шаги в реалистическом направлении, написав портреты придворных, умело сочетая при этом заимствованную у миниатюры технику акварели и традиционную "таш ир" ³, а также стремление к точному воспроизведению типажа, характерное для европейского портрета ⁴.

Однако художник слишком увлекшись стремлением к точному воспроизведению и желанием как можно глубже передать и отразить духовный мир и динамику образа, не добился успеха.

Таким образом, влияние на Иран классической европейской живописи продолжалось вплоть до конца XIX в. и господствовало в творчестве всех представителей синкретизма в различных районах страны. Тенденция к подражанию классической западной живописи в этот период занимает господствующее положение.

Именно начиная с этого периода, в творчестве представителей эклектической школы живописи в зависимости от их мировоззрения обнаруживаются две противоречащие друг другу тенденции — реализм и формализм.

Этот период, называемый в литературе "периодом упадка", по нашему мнению, является лишь кратковременным периодом затишья в качественном развитии иранской живописи. И не будет ошибкой назвать его началом эры острых идеологических противоречий, подготовившей почву для будущего развития реалистического изобразительного искусства в Иране. В связи с конституционным движением в стране станковая живопись приобретает новые специфические черты как в области формы, так и содержания.

Мирза Мухаммад-хан принадлежал к очень известной династии иранской интеллигенции, вошедшей в историю как династия Гаффаридов. В числе ее представителей был и ряд художников. Творчество шести из них нам известно — это были мастера станковой живописи и портретного жанра XVIII-XIX вв. ⁵

Сам Камаль-аль Моляк являлся ведущим художником Ирана последних десятилетий XIX в., о чем свидетельствует нижеследующая надпись на портрете его предка — Хаджи Заман-

хана, написанном в 1833 г.:

خانزاد میرزا محمد خان غفاری نقاشباشی کل ممالک
محروسة دولت علیه ایران سنه ۱۲۰۰ هـ ق

"...Мирза Мухаммад-хан Гаффари, главный художник великого государства всего Ирана 1883 год" ⁶.

Родился Мирза Мухаммад-хан Гаффари в 1264 х.г. (1847-1848 гг.) в г.Кашане. Увлекавшийся с детства живописью 15-летний Мирза Мухаммад едет в Тегеран для поступления в "Дар-оль-Фонун" (университет). Его первая работа - портрет Этезад-ос Салтана - привлекла внимание Насреддин-шаха и художник был принят в придворную мастерскую.

Благодаря природному дарованию и упорному труду двадцатидвухлетний Мирза Мухаммад был назначен главным художником придворной мастерской и стал личным собеседником и учителем рисования шаха.

Среди произведений Мирза Мухаммад Гаффари этого периода привлекает внимание работа "Зеркальный салон шахского дворца", выполненная в 1892 г.

44-летний Мирза Мухаммад-наккаш-баши (главный живописец), удивлявший всех своей продуктивностью и талантом, был удостоен никому до тех пор не присуждавшейся награды - государственного знака I степени "Шир-о-Хоршид" (Лев и Солнце), золотого пояса с драгоценными камнями, сабли и алмазного кольца. Одновременно ему был дарован титул Камаль-аль-Мольк.

Нам известно, что в этот период главным желанием Камаль-аль Молька было организовать в Иране новую профессиональную школу искусства в европейском стиле. Однако ввиду усиления политического напряжения в стране ему не удалось осуществить этот замысел.

В 1896 г. был убит шах Насреддин. Камаль-аль Мольк покидает страну и едет в Европу. В течение четырех лет он знакомится с музеями и художественными студиями в различных городах Франции. В Париже он работает у французского художника Канавела, знакомится с видными мастерами того времени, в частности, с известным французским художником Фантин Латуром и его учениками ⁷.

Во время пребывания в Париже он делал копии с картин европейских художников, в частности Рембранта ⁸.

С большими надеждами и чаяниями Камаль-аль Мольк возвращается в Иран. Однако застав в стране ушадок и хозяйственную разруху и поняв невозможность осуществления своих сокровенных замыслов, он прожил здесь всего три года. В 1904 г. он вновь покидает родину и отправляется в путешествие в арабские страны.

Из этой поездки он вернулся с рядом картин, которые дают представление о втором периоде его творчества. Среди них "Багдадские гадалщики", "Площадь в Кербале" и "Египтянин". Сравнивая их с картинами "Бассейн в сарае Гюлистан", "Бассейн в Сахибгарание", написанными в ранний период его творчества, можно отметить значительно возросшее мастерство художника (оригинальные сюжеты из современной жизни, большое композиционное мастерство, стремление к психологической характеристике образа).

Камаль-аль Мольк после путешествия по арабским странам в конце 1323 г.х. (1906 год) возвращается в Иран. Его возвращение совпадает с началом конституционного движения.

Правда, в произведениях Камаль-аль Молька этого периода мы не встречаем сюжетов, отражающих проблемы национального движения, какие мы находим в произведениях его современников — свобододолюбивых художников Мирза Хусайн-хан Таирзаде Бехзада, Мугими Табризи и т.д. Однако в картинах, написанных им в это время — "Шейх-гадалщик", "Охранник дворца Садах ами" и "Бродячие даллалы (маклери) иудей" содержатся мотивы необходимости эмансипации женщины, насмешка над устоями дворца, борьбы с суевериями. Художник в этот период написал и ряд картин видового жанра — "Вид с юга на Демавенд", "Панорама Шехристана" и др.

Картины, написанные в период демократических революций и немного позже, завершают второй период творчества Камал-аль- Молька⁹.

В это время Камаль-аль Мольк приступает к педагогической деятельности. Стремясь организовать в стране школу искусства совершенно нового направления и тем самым осуществить свою давнюю сокровенную мечту художник хочет воспользоваться сложившейся благоприятной обстановкой. В этом смысле очень удачной можно считать встречу Камаль-аль Молька с одним из своих давних друзей, министром просвещения в госу-

дарственном кабинете — Хаким-аль Мольком. Художник по просьбе министра пишет портрет одного из тогдашних политических деятелей Гаджи Али-хана Сардара Асада Бахтияри. Сардар, придя в восторг от портрета, дарит художнику участок земли и дает возможность открыть желаемую художественную школу¹⁰. Камаль-аль Мольк обратился к правительству с просьбой выделить необходимые для этого средства.

Благодаря помощи Сардара Асада Бахтияри, Хаким-аль Молька и других просвещенных государственных деятелей решением правительства в 1909 г. в личное распоряжение художника было выделено 6 тысяч м² земли в местечке "Негарыстан" и 7 тысяч туманов на строительство "Художественной школы имени Камаль-аль Молька".

Подавление Иранской революции в 1911 г. и наступление реакции временно затормозило строительство школы и оно было завершено лишь в 1918 г. После двухлетних подготовительных работ она начала функционировать¹¹.

Из-за нехватки преподавателей и литературы в учебную программу временно не были включены такие специальные предметы как анатомия, эстетика, история искусств. Учащиеся получали лишь краткие сведения по этим дисциплинам.

Под руководством Камаль-аль Молька проводилось обучение учащихся в стиле классического европейского реализма.

Камаль-аль Мольк организовал в школе не практиковавшиеся ранее в культурной жизни Ирана выставки из лучших произведений учащихся.

Ученики Камаль-аль Молька, первые выпускники этой школы — Али Мухтари, Махмуд Овлия, Исмаил Аштиани, Гасанали Вазири, Гейдариян, Рохсаз, Хасири, Халети, Теджвидм, Хусайн-шейх и др.¹², широко известные в Иране и за его пределами художники-профессионалы, ныне успешно продолжают свою деятельность.

В 1925 г. шахом Ирана был провозглашен Риза-шах. Камаль-аль Мольк, хотя и продолжал после этого свою педагогическую деятельность еще в течение двух лет, однако, из-за разногласий с министерством просвещения и культуры вынужден был отказаться от своих широких планов. Одним из ярых противников Камаль-аль Молька был министр культуры Тадайи-он очень близкий ко двору¹³.

Недовольный сложившейся обстановкой разочарованный художник, сославшись на старость, отказался преподавать рисование наследнику престола Мухаммаду Ризе и вместо себя послал во дворец одного из первых выпускников школы Хусайн-шейха ¹⁴.

Считая пребывание в Тегеране бесполезным художник выходит в отставку и переезжает в село Хусейнабад недалеко от Нишапура и там, в своем личном поместье до конца жизни занимается земледелием. Несмотря на свои восемьдесят лет Камаль-аль Мольк был очень бодрым, хотя и ослеп на один глаз.

Плодотворная, насыщенная борьбой за подлинное искусство жизнь Камаль-аль Молька оборвалась в 1941 г. (1319 г.х. 27 мордала). 93-летний художник был похоронен в своем имении в Хусейнабаде в мавзолее Шейха Аттара ¹⁵. Известие о смерти Камаль-аль Молька глубоко опечалило мир и европейское радио передавало по этому поводу: "Искусство Ирана ослепло на один глаз".

Из сохранившихся отрывочных воспоминаний и преданий об этом печальном событии мы узнаем, что, якобы, один владелец поставлявший Камаль-аль Мольку ежедневно молоко, рассердился на слугу за то, что молоко свернулось, и бросил в него камень, который попал в глаз художнику" ¹⁶. Согласно другой версии, "глаз художника был поврежден камнем из рогатки стрелка в птиц, который целился, якобы, в Камаль-аль Молька, сидевшего у окна на одном званом обеде" ¹⁷.

Сам Камаль-аль Мольк не имел желания объясняться по этому поводу и жаловался только на свою судьбу, т.к. он, якобы упал и наткнулся на гвоздь у палатки ¹⁸.

Этому событию известный азербайджанский поэт С.М. Шахрияр посвятил оду "Глаз Камаль-аль Молька". Поэт сравнивает виновников этой трагедии с колючками около красивого и свежего цветка и называет их длиннорукими ворами. Он обвиняет их в принадлежности к "секте" уничтожения искусства, называет их подлинными убийцами истинных талантов искусства Ирана, таких как Камаль-аль Мольк ¹⁹. Эти сведения не дают возможности установить места происшедшей трагедии, однако, можно предположить, что это произошло в

то время, когда художник, покинув "Художественную школу" в Тегеране, решил поселиться в Хусейнабаде.

Камаль-аль Моляк жил и творил, преисполненный желания развить в Иране станковую живопись, поднять ее на новые высоты, на уровень общечеловеческой культуры. Эта линия художника ясно прослеживается в его творчестве, которое можно разделить на два этапа. Для первого были характерны портреты царедворцев, а также произведения, описывающие придворную жизнь; для второго же этапа — бытовые сюжеты, а также пейзажи, созданные им после получения художественного образования в Европе.

Несмотря на то, что в первый период своего творчества Камаль-аль Моляк находился под сильным влиянием классической миниатюры и синкретизма художественной среды своего времени, он был далек от подражания своим современникам.

И если он где-то и соглашался с принципом "главное в портрете — умение передать именно внешнее сходство", то все же считал более важным принцип "раскрытия внутреннего мира образа". Однако несмотря на нововведения художника он сумел вырваться из господствовавшего при дворе "местного академизма" и отобразить на своих полотнах иную жизнь, нежели придворную.

Творчество Камаль-аль Моляка достигло своего зенита в период победы демократического движения в Иране. Последующему периоду творчества Камаль-аль Моляка присущи психологический фони́зм в характеристике объектов изображений, лаконизм художественного языка, внешняя скупость их в сочетании с необыкновенно богатым содержанием и неповторимая индивидуальность образов.

Позаимствовав технику утонченной раскраски ближневосточной миниатюры и опыт насыщенной раскраски импрессионистов "Парижской художественной школы" замечательный художник-колорист Камаль-аль Моляк с помощью красок усилил эмоциональность своих произведений.

Ввиду некоторого нарушения соответствия между формой и содержанием и преобладанием первой над второй, в его творчестве не нашли полного отображения важные черты своей эпохи. Однако его произведения в идейно-художественном отношении носили относительно прогрессивный характер. Камаль-

аль Молюк был не только последовательным поборником реализма, он вел непримиримую борьбу с любым проявлением формализма, будь то в Иране или в Европе.

Камаль-аль Молюк, глубоко познавший все тонкости изобразительного и прикладного искусства, а также искусства традиционной восточной миниатюры, добился успеха в разделении возродившегося в изобразительном искусстве эклектизма на два течения, в определении пути развития каждого из них, в освобождении искусства от старых, ненужных, чуждых элементов. Он поставил искусство на службу народа.

Художник считал появление и распространение каких-либо антиреалистических течений в Иране серьезной помехой для развития национального искусства и очень часто высмеивал суть этих течений. Характерным примером в подтверждение сказанному может служить воспоминание видного общественно-го и политического деятеля, свободолюбивого поэта Ирана Али Амирхизи "Ферзан"а, которое он прислал автору этих строк. Он пишет: "В 1933 и 1934 г. один из моих близких друзей, талантливый художник-каллиграф покойный Мирза Ахмедхан Аштари однажды в беседе сказал мне: "получив из Европы книгу о течении точечного изображения в искусстве (неоимпрессионизме), я послал ее Камаль-аль Молюку; художник в ответ на это написал, что если бы я узнал об этой книге в свое время, то и я написал и оставил бы в память о себе 5 тысяч произведений".

Крупной заслугой Камаль-аль Молюка была его педагогическая деятельность, создание им первой художественной школы в Иране, личная моральная и материальная помощь художника в воспитании и обучении художников-выходцев из немущих классов.

Талантливый художник беззаветно посвятил свою жизнь и творчество борьбе за передовые идеи и своими бессмертными творениями по справедливости снискал себе имя самого видного представителя современной станковой живописи Ирана, его классика.

Анализ идейно-художественного содержания живописного наследия Камаль-аль Молюка может дать, как нам кажется, определенное представление о ведущих тенденциях в развитии современной прогрессивной станковой живописи Ирана и помочь

уяснить ее место в мировом искусстве.

I Государственный Музей искусств Грузинской ССР - "Танцовщица" и также: Али Минаи (Табризи). Поэтические образы в современной графике Ирана. Баку, 1966, стр. 135, рис. I; "Портрет Фатали-шаха", - в кн. Дж.Кристи Вилсон. "Тарих-е Санайе-е Иран", Тегеран, 1938, стр.216-217 и др. (на перс. яз.).

2 Абдул Хасан Гаффари Сани-аль Моляк (1229-1277г.х./1813-1861) с 1261 г.х./1845 г. по 1266 г.х./1849-1850 гг. для повышения художественного мастерства пребывал в Италии - в Риме, Флоренции, Ватикане, снимал копии с произведений классической европейской станковой живописи.

3 "Таш'ир" - миниатюра, изображающая внешнеанатомические элементы людей, животных и растений при помощи очень тонких и изящных линий.

4 Persian miniatures. Artia, Praha, 1960, рисунки; Али Минаи, ук. соч., рис. 27, 29-32; Выставка иранской миниатюры (с XV века до наших дней). Москва, 1963.

5 Мухаммад Хасан хан Э'тимад-ос Салтана. Аль-Маасер вал-асар. Рукопись ИНА, шифр Д-357, стр.240; Мухаммад Мехди Нараги. Ресале-е Нохбат-оль баян. Тегеран, 1355 ш.г. (1955), стр. 6 из предисловия; Мухаммад Таги Мостафави. Чанд насл-е хонарманд дар йек лудман-е чанд сале-е Кашан, - "Нагш-о-Негар", № 7, 1337 ш.г. (1955) стр. 43 (на перс.яз.).

6 Там же, стр. 30-44.

7 Донъя, № 2, 1966, стр. 107 (на перс. яз.).

8 Али Минаи, ук. соч., стр. 32-35.

9 Упомянутые произведения в настоящее время хранятся в Национальном меджлисе Ирана и в Государственном музее искусств Ирана.

10 Сепид-о-Сеймах, № 694, 1957 (1335 г.ш. Деймах), стр.8 (на перс.яз.).

II ТИК, Иса Седик. - "L'art dans l'Iran modernes", стр. 33-34.

- I2 Сепид-о Сейях, там же.
- I3 Мир, ук. соч., стр. 108.
- I4 Сепид-о-Сейях, стр. 9.
- I5 "Посещение могилы Камаль-аль Молька". Шахрияр, Месневиха, Гасидаха ва аш'ар-е мотаффаррега, т.2, Тегеран, 1957 (1335 г.ш.), стр. 23-25; Нагш-о негар, ук.соч., стр. 44, Донья, 1966, № 2, стр. 109.
- I6 Донья, стр. 109.
- I7 Автором этого предания является самый близкий друг Камаль-аль Молька азербайджанский художник Ерекенгини, чьи лекции были прослушаны нами (А.М.).
- I8 Донья, стр. 109.
- I9 С.М.Шахрияр, ук.соч., стр. 120.

Ф.Л.Османов

ТЕРРАКОТЫ АЗЕРБАЙДЖАНА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ И ИХ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Найденные во время археологических раскопок на территории Азербайджана глиняные и бронзовые антропоморфные фигуры, а также каменные изваяния, являются ценными источниками в изучении отдельных вопросов, связанных с историей и культурой древнего населения. Антропоморфные фигуры больших размеров, высеченные из камня, особенно часто встречаются в Шемахинском районе. Фигурки, изготовленные из глины и бронзы, отличаются малыми размерами и большей частью изображают женщин. Большинство их найдено в Исмаилинском районе. Все фигурки, разбираемые в статье, найдены на территории Кавказской Албании и либо происходят из датированных комплексов, либо могут быть синхронизированы с этими последними на основании типологического сходства.

Найденные на территории Азербайджана антропоморфные

фигуры античной эпохи можно разделить на три группы.

К первой группе относятся 15 глиняных фигур (Табл. XXXIII, рис. I-6). Большинство из них плохой сохранности, конечно отломаны. Эти фигурки в основном серого, реже красного обжига. Поверхность их покрыта белым глиняным раствором. Шея у большинства статуэток украшена налепным валиком, на котором небольшими вмятинами показаны бусины. На поясе некоторых фигурок также имеются налепные украшения. Шея и руки одной из фигур опоясаны налепными рельефными валиками; пояс на этой фигуре сравнительно широкий. Руки женских фигур в основном приподняты к груди. Такие фигурки считаются характерными для древнего Востока: Египта, Малой Азии, Передней Азии (Сирии, Месопотамии, Элама), южной части Средней Азии и Индии¹.

При археологических раскопках в Мингечауре было найдено несколько небольших глиняных обнаженных женских фигур². На ногах и шее некоторых из них имеются валикообразные налепные украшения, напоминающие браслеты и ожерелья. Кроме того, на поверхность глиняных статуэток нанесены точечные и рельефные рисунки, которые, по-видимому, означают одежду. Среди мингечаурских женских статуэток одна (высотой 20 см) особенно оригинальна. Тонкая талия ее украшена лепным глиняным пояском, очень реалистично изображена нижняя часть (бедро). Шея фигурки украшена девятью рядами налепных бус, а на груди украшение в виде двухрядного выступа. Основываясь на этнографических данных исследователи считают эти украшения принадлежностью одежды древних азербайджанцев³.

Две женские статуэтки, найденные в 1933 г. в селе Моллаисаклы Исмаилинского района, происходят из древнего поселения⁴. Голова, руки и ноги фигур отломаны; талия тонкая, а части тела выше и ниже пояса изображены более выпукло. На шее имеются налепные украшения наподобие ожерелья.

За последние годы при разведочных археологических раскопках в окрестностях селений Моллаисаклы, Гаджиятамлы, Галагах и в других местах Исмаилинского района обнаружено большое количество глиняных антропоморфных фигур. Они найдены в основном в поселениях и погребальных полях (до это-

го времени не был зафиксирован факт их нахождения в погребениях). Эти фигурки отличаются друг от друга различной высотой (4–12 см), формой, а также техникой изготовления. Конечности почти всех фигур отломаны, но по сохранившемуся туловищу можно восстановить их первоначальную форму.

Среди находок имеется также голова глиняной фигуры (Табл. XXXIII, рис. 7) с четырьмя заплетенными косичками со связанными в узелки концами; на лице фигурки имеется выступ. Слева и справа на лице еще два выступа, направленные книзу, на шее шесть выступов, имитирующих ожерелье. Несомненно, прием нанесения украшения на поверхность глиняных фигур был заимствован скульпторами Албании у коренного местного населения. На голове статуэтки имеется повязка (чалма). Восточный обычай носить чалму, видимо, был принят и в древнем Азербайджане.

Женские фигурки, входящие во вторую группу, совершенно отличны по форме не только от первой группы, но и от всех остальных известных в Азербайджане фигур (Табл. XXXIII, рис. 8–9). Две из них небольшого размера выполнены в арханческом стиле, т.е. на них отсутствуют руки и ноги. Плечи намечены небольшими выступами; высокая шея украшена несколькими рядами вытин; головы сверху плоские, лицо дано в виде небольшого выступа, направленного вперед; по обеим сторонам лица сквозным отверстием обозначены глаза. В некоторой степени они схожи с более ранними статуэтками из трипольских поселений⁵. Предполагается, что эти фигурки служили амулетами. Еще одну фигурку из с. Моллаисаклы можно считать уникальной: верхняя часть туловища суживается по направлению к голове и согнута к груди. Ноги изображены в виде выступов; нижняя часть их отломана (Табл. XXXIII, рис. 10).

К третьей группе относятся две антропоморфные фигурки, обнаруженные в поселении Галагах (Табл. XXXIII, рис. II, 12). Одна из фигур серого цвета. Ее нижняя часть сделана плоской для того, чтобы придать фигурке устойчивость. В верхней части имеются четыре наклепных пуговицы, которые, вероятно, обозначали глаза двуликого антропоморфного идола. Эта фигурка напоминает, кроме того, змеиную голову. Другая глиняная фигурка красного цвета со сравнительно большой

вогнутой нижней частью отличается особым антропоморфизмом и в ее верхней части имеются две ямочки, схематично обозначающие лицо и глаза; руки фигурки по бокам обозначены спиралевидными налепами. Наконец, сзади (от головы до середины туловища) приделана коса, составленная из маленьких наlepных заплетенных валиков. Указанная фигурка найдена в культурном слое, относящемся к I-III вв. н.э.

Богатые украшения этих статуэток, краски из специального глиняного раствора, а также их хороший обжиг говорят о высоком уровне мастерства этого периода. Интересным является и тот факт, что для изготовления антропоморфных фигур пользовались высококачественной глиной. Найденные фигуры по своему значению связаны несомненно с определенной идеологией и отражают культовые представления албанских племен. При первобытно-общинном строе женщина-мать обожествлялась и женские фигуры играли роль идолов, амулетов и т.д. Женщина-мать считалась производительной силой природы, рода, урожая и т.д. Поклонение идолам, постепенно развиваясь в более сложные представления, просуществовало до I в. н.э. Внешний вид идолов, их особые, чисто женские черты сохранились и в выявленных обнаженных фигурах. Глиняные статуэтки, изображающие обнаженных женщин найдены также в Передней Азии, в Сузах и в Нейрабе⁶. Обнаруженные на территории Кавказской Албании глиняные женские статуэтки в основном не отличаются от переднеазиатских прототипов. Это указывает на известное сходство идеологии древнего населения Азербайджана с идеологией населения Передней Азии.

Появление и широкое распространение глиняных женских статуэток в античную эпоху является следствием пережитков матриархата. В изучаемый нами период назначение зародившихся в глубокой древности женских изображений несколько изменилось. Среди албанских племен, занимающихся в основном земледелием и скотоводством, земля считалась священной. Это в некоторой степени доказывается также находкой женских глиняных статуэток.

Большинство фигур из с.Моллаисаклы и его окрестностей обнаружено в местах распространения ванных погребений. Это дает основание предполагать существование здесь святилища, храма или же какого-нибудь другого культового соору-

жения. Древние источники указывают на существование в Албании обычая человеческого жертвоприношения ⁷. Возможно, что глиняные фигуры порой заменяли людей. Но пока мы не имеем возможности установить насколько верны эти факты. Для всестороннего изучения данного вопроса требуется проведение длительной комплексной археологической работы на данной территории.

Разнообразны по форме найденные на территории Азербайджана памятники скульптуры, появившиеся в Кавказской Албании в глубокой древности и представляющие большой интерес с точки зрения развития культуры той эпохи.

Нагие женские статуэтки с руками, украшенными браслетами, традиционная поза "нагой богини" с руками, поднятыми к груди — проходит через всю историю древне-восточных цивилизаций от архаических городищ Вавилонии до ахеменидского Ирана и даже Парфии ⁸. Такая поза и стиль широко распространены на территории Азербайджана в античной эпохе.

¹ С.П.Толстов. Древний Хорезм. М., 1948, стр.199; В.А.Мешкерис. Коропластика Согда (автореф.канд.диссертации). Душанбе, 1964, стр. 9.

² Г.И.Ионе. О гончарных печах из Мингечаура. МКА, т.П, Баку, 1951, рис. 3,5,8.

³ С.Б.Ашурбейли. Скульптура Азербайджана древнего периода и периода средневековья. ТМИА, т.1, Баку, 1956, стр. 82.

⁴ Е.А.Пахомов. Статуэтка из Моллаисаклинского селища и ее датировка. Изв. ФАН АзССР, 1937, № 2, стр. 25-27.

⁵ Т.С.Пассек. Раннеземледельческие (трипольские) племена поднестровья. МИА, № 84, М., 1961, стр.170, рис.45, 5 а, в.

⁶ Р.Аскерман. Cult figurins. SPA, vol.1, p.205; В.А.Мешкерис. Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962, стр. 17-18.

⁷ Страбон. География. Перевод Г.А.Стратановского, Л., 1964, стр. 477.

Н.А.Пирвердян

ИРАНСКИЕ ТКАНИ СЕФЕВИДСКОГО ВРЕМЕНИ
С СЮЖЕТНЫМИ ИЗОБРАЖЕНИЯМИ
(вопросы атрибуции)

В истории художественного текстиля постоянно происходит взаимовлияние орнаментов, заимствование отдельных мотивов и целых сюжетов. Так, например, классические античные сюжеты перерабатывались поколениями ткачей Коптского Египта; детали китайского орнамента всегда были широко распространены в искусстве многих стран Востока, проникая затем в Европу и Россию; рисунки иранские (времени Сасанидов) и византийские находят отражения на тканях Согда и т.д.

В эпоху раннего средневековья крупнейшие текстильные центры были известны на территории Египта, Китая, Византии и Ирана. Оказывая сильное влияние на ткацкое производство соседних государств они одновременно перенимали друг у друга многие элементы оформления. Эта непрерывная творческая переключка шла и по чисто текстильным рисункам и через приемы общего декора. Среди бесконечного разнообразия тканей особое место занимают сюжетные, т.е. ткани, на которых представлены персонажи.

Как известно, фигурки зверей и фантастических существ изображались на иранских тканях еще со времени Ахеменидов. Столь давней многовековой традиции изображения живых существ и обязаны ткачи Ирана периода позднего средневековья своей свободной передачей человеческих персонажей.

Предмет нашего изучения — сюжетные ткани времени Сефевидов, т.е. XVI-XVII вв., при этом в качестве главной задачи ставится уточнение их датировки.

XVI век ознаменовался для молодого сефевидского государства общим культурным подъемом. Среди произведений иран-

ского искусства этого времени одно из видных мест занимают ткани.

Сохранившиеся до наших дней образцы великолепных шелков и бархатов украшают крупнейшие музейные и частные коллекции мира. В наших собраниях (в основном в музеях Москвы и в Гос. Эрмитаже в Ленинграде, отдельные экземпляры — в Киевском музее западного и восточного искусства, в музеях Тбилиси и в Матенадаране в Ереване) хранится значительная часть иранских тканей, которые попадали в Россию в качестве подарков русским царям и послам через торговые каналы, а также в виде трофеев войн с турками. Обычно это были халаты и кафтаны, кисеты или кошельки, конверты для посланий, завесы, покрывала (?), иногда — кресла-троны, палатки.

К сожалению, пути проникновения восточных изделий на Запад весьма редко уточняют время изготовления того или иного предмета.

Подавляющее большинство дошедших до нас тканей не имеет никакой документации. Метку мастера или, что еще реже, дату изготовления имеют считанные фрагменты. Письменные источники фиксируют текстильное производство в нескольких городах — Кашане, Йезде, Исфахане, сообщают имена мастеров, но соединить их еще не представляется возможным. Лишь в одном случае имя мастера можно связать с его произведениями — это прославленный и за пределами Ирана ткач из города Йезда — Ходжа Гияс ад-дин Али, работавший во второй половине XVI — начале XVII вв.

Так как вопрос о локализации тканей чрезвычайно затруднен отсутствием исторических сведений, приходится обращаться непосредственно к самим изображениям. На тканях изображались сцены праздничные и бытовые, охотничьи и военные. Источниками сюжетов были и литературные произведения: иранские мастера постоянно обращались к "Хамсе" Низами, воспроизводя ряд эпизодов из этих поэм. Например, сцену борьбы Искандара с драконом, представленную на шелковом халате коллекции Государственной Оружейной палаты Московского Кремля¹ и на бархате собрания Лозви².

Уточняя общее положение о появлении европейских сюжетов на тканях в начале XVII в. необходимо сказать, что новая, христианская тематика появляется в иранском искусстве

еще в конце XVI в. Лучшим доказательством этому является тот факт, что в 1593 г. шах Аббас I прислал в Москву царю Федору с послом своим Ази Хосровом бархат "на золотой земле" с изображением "Пречистой Богородицы со младенцы, а над ними ангилы со звездой" ³ (к сожалению, настоящее местонахождение этой интересной ткани неизвестно).

Некоторые из представленных на тканях сюжетов весьма традиционны для иранского искусства в целом; отдельные излюбленные сцены и персонажи, например, "Хосров видит купающуюся Ширин", "Встреча Лейли и Меджнуна" повторяются в течение нескольких столетий на различном материале, что имеет для нас немаловажное значение. Для определения тканей, в первую очередь хронологического, необходим анализ их орнаментации на базе сопоставления с другими видами художественных ремесел. Все эти изображения находят наиболее близкие и полные параллели прежде всего в миниатюре, которая располагает в этом отношении гораздо более определенным и исследованным материалом, что и дает возможность привлечь ее к датированию тканей в большей мере, чем какие-либо другие памятники.

Для уточнения атрибуции сюжетных тканей эрмитажной коллекции сравниваются детали костюмов изображенных на них персонажей с преимущественно датированными миниатюрами.

В качестве примера рассмотрим ткань с изображением повторяющейся сцены в саду - "господин" и коленопреклоненный слуга, подающий ему поднос с гранатами.

Покрой мужской одежды на миниатюрах не изменяется на протяжении почти всего XVI в.: это длинный закрытый халат с маленьким воротником и узким поясом с металлическими бляхами, который мы видим на нашей ткани. Головной убор, в отличие от халата, видоизменяется непрерывно. Известно, что типичный для сефевидского двора тюрбан со столбиком, появившись в начале XVI в., остается общераспространенным видом головного убора в Иране до 70-х годов ⁵.

Однако, по моему мнению, можно разграничить и уточнить период его ношения. Прежде всего такой тюрбан появляется еще в конце XV в. ⁶ и в продолжении первой четверти XVI в. сохраняет эту не совсем установившуюся форму с широким столбиком ⁷. Временем расцвета тюрбана следовало

бы считать вторую четверть XVI в., когда его повязывают очень аккуратно и красиво в виде бутылки, так что столбик устанавливается строго в центре ⁸. В третьей четверти XVI в. головной убор становится ниже: турбан со столбиком, постепенно теряя прежнюю форму высокой изящной бутылки, все чаще уступает место простому турбану без столбика, который носили в Иране повсеместно. Добавим, что уже в самой форме турбана — более широкой и свободной — проявляется тенденция к последующей пышности. В четвертой четверти века турбан со столбиком встречается весьма редко.

Заслуживают особого внимания наблюдения, сделанные Г.Гетцем ⁹, который впервые выделяет увеличение высоты турбана и таджа (шапки, на которую повязывается турбан) в 30-х годах (для 1535 г. — 942 г.х.). Издатели "Обзора Персидского искусства" в сноске к статье Г.Гетца сообщают, что примерно к 1540 г. (около 947 г.х.) общая высота головного убора увеличилась вдвое по сравнению с 1525 г. ¹⁰

Мои собственные расчеты подтверждают это заключение. Таким образом приходим к выводу, что к середине второй четверти XVI в. общая высота турбана со столбиком достигает наибольшего размера.

Турбан "господина", изображенного на эрмитажной ткани, по строгому и изящному стилю повязывания следует отнести ко второй четверти века, по упомянутым расчетам, до или после времени своей максимальной высоты. Вторая датировка — начало 40-х годов — нам кажется более вероятной, поскольку ее хорошо подтверждают иллюстрации к "Хамсе" Низами собрания Британского Музея ¹¹ и миниатюры из альбома коллекции Картье ¹².

Рукопись Низами переписал Шах-Махмуд ан-Нишапури в 1539-1543 г. (946-950 г.х.) в Табризе для шаха Тахмаспа. Л.Биньон опубликовал из 17 ее миниатюр те 14, которые были выполнены в течение того же времени ¹³ лучшими художниками Ирана. Костюмы, изображенные на миниатюрах Мираса ¹⁴, наиболее близки одеждам персонажей ткани. Головные уборы, представленные на них, полностью аналогичны тем, которые встречаются в нашей сцене: та же форма турбана со столбиком у придворных и шапки, отороченной мехом, у слуги.

А.Поуп и Ф.Аккерман сообщают в указанной сноске, что

в 1525-1550 годах простые люди носят плоские шапки из восьми клиньев, которые к середине столетия достигают лишь 2/5 своей высоты начала XVI в. Размеры шапки слуги, изображенной на ткани и на первой из миниатюр Мирака, — уже не очень высокой, но еще не совсем низкой — не противоречат этому утверждению. Заметим, что столь большое число шапок с меховой оторочкой подобных фасонов, встречающееся в целой группе миниатюр, исполненных несколькими крупнейшими художниками страны в одно время, вероятно, может свидетельствовать об их широкой популярности именно в те годы столетия (т.е. в 1539-1543 гг.).

Полное совпадение головных уборов и костюмов (со всеми деталями: серьги, кинжал и др.) персонажей эрмитажной ткани и этой миниатюры Мирака и позволяет выдвинуть для ткани ее дату.

Таким же образом одеты персонажи вышеупомянутой миниатюры из коллекции Картье, которую М.С.Диманд датирует первой половиной XVI в., указав, что она дает полное отражение обычной жизни Персии около 1540 г.¹⁵ Эта же миниатюра у А.Поупа и Ф.Аккерман имеет дату около 1540 г. (около 947 г.х.).

Наконец, на первой из опубликованных Л.Биньоном миниатюр к "Хамсе" Низами удалось найти аналогию одному из стилизованных цветков сада, представленных на ткани, — изображению плода граната в широком листе, что так же относится к 1539-1543 гг.

Итак, материал приведенных здесь миниатюр позволяет нам уже с большей уверенностью выделить во второй четверти XVI в. 40-е годы как наиболее вероятное время изготовления эрмитажной ткани (инв. № УТ-1201).

Хотелось бы остановиться еще на одном очень интересном шелке, фрагменты которого находятся в нескольких музеях — в Гос.Эрмитаже в Ленинграде¹⁶, в Гос.Музее искусства народов Востока в Москве, в музее Виктории и Альберта в Лондоне, в музеях Берлина. Эта ткань, хорошо известная специалистам, как иранистам, так и текстильщикам, неоднократно воспроизводилась и датировалась не ранее середины XVI в.¹⁷

По технике — это сложная двухосновная шелковая ткань с металлической нитью. Орнамент образуют прямоугольные рам-

ки, в которых расположены повторяющиеся миниатюрные сцены: четыре — с двумя человеческими персонажами (сцены "музыкальная", "чтение", "угощение", "приготовление обеда"), четыре других — спарными фигурками зверей.

Анализ костюмов наших действующих лиц прежде всего следует начать с очень распространенного в сефевидском Иране тюрбана со столбиком. Форма, которую видим в сцене "угощения", была популярна во время шаха Тахмасба — вторая и третья четверть XVI в. Заметим также, что тюрбан со столбиком, дополненный плюмажем — знаком особо привилегированного положения — встречается обычно во второй четверти и середине века чаще, чем в третьей четверти.

Остальные два мужских головных убора, представленные на ткани, отделаны мехом. Первый — небольшую круглую шапочку, украшенную меховой оторочкой (см. сцену "приготовление обеда") в точно таком покрое можно наблюдать на миниатюрах до 80-х годов, причем, 40-е годы, как мы говорили выше, являются временем наибольшей его популярности. Вторая шапка, меховая целиком, повязана тюрбаном (см. сцену "чтения" и "музыкальную"). Такие головные уборы появились в Иране с 30-40-х годов и в основном изображаются на миниатюрах второй половины XVI в.¹⁸ К концу столетия встречается чаще другой вариант этих шапок, например, меховой купол превращается в конус, подвязанный уже узкой полоской ткани так неплотно, что форма тюрбана теряется совершенно.¹⁹

Изображение на одной вещи двух меховых уборов в их более ранних формах при наличии тюрбана со столбиком, по-видимому, свидетельствует в пользу ее датировки серединой или третьей четвертью XVI в.

К 90-м годам XVI в. в женском костюме происходят некоторые изменения: головные покрывала (которые мы видим у женских действующих лиц наших сцен) вытесняются косынками²⁰. С этого же времени появляются широкие пояса-шарфы, столь характерные для женской и мужской персидской одежды XVII столетия. Однако наши мужские персонажи сохраняют традиционные для XV и XVI вв. кожаные ремешки с металлическими бляшками в виде розеток. Некоторые женские персонажи ткани не имеют никаких поясов (по моде XV — начала XVI вв.), в то время как другие (сцена "угощения") подпоясаны шарфом,

который уже выделяет красиво повязанный толстый узел. Отсюда нам представляется возможным остановиться скорее всего на "переходной" третьей четверти XVI в. как на наиболее вероятном времени изготовления эрмитажного фрагмента ткани. Тем более, что в последней четверти столетия начинается коренная реформа всего персидского костюма в сторону декоративизма — турбаны увеличиваются в размерах, приближаясь к будущей рассыпающейся форме, расширяется меховая отделка шапок, увеличивается количество одежд и их деталей и т.д. Эта смена моды, происшедшая в начале 90-х годов XVI в., нашла отражение на миниатюрах этого времени²¹.

Важным аргументом в пользу выдвинутой атрибуции ткани является музыкальный инструмент (см. сцену "музыкальную"), который встречается всего на нескольких миниатюрах именно третьей четверти XVI в.²²

Рассматриваемый фрагмент шелка особенно интересен тем, что его орнаментация обнаруживает непосредственное влияние миниатюры на ткань. Повторяется сама схема построения рисунка: как миниатюра-иллюстрация в рукописи отделена от текста рамками, так и каждая сцена, представленная на ткани, заключается в прямоугольные рамки, ограничивая место действия и ставя перед ткачом и миниатюристом общие композиционные задачи²³. В орнаментах тканей повторяются сюжеты и персонажи миниатюр²⁴, так например, сцена "угощения" — одна из типичных для иранского искусства композиций.

Подробнее хотелось бы остановиться на сцене "музыкальной", оба действующих лица которой в точно таких же позах, в тех же костюмах и головных уборах изображены на шелке XVI в., находящемся в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Московская ткань, к сожалению, несколько не уточняет атрибуцию эрмитажного образца.

Поза женщины, играющей на музыкальном инструменте, одинакова на всех миниатюрах третьей четверти XVI в. Фигура слушателя, который сидит, опираясь на ветви дерева и поддерживая рукой колено согнутой ноги, представлена на нескольких миниатюрах, связанных с именем одного из крупнейших художников XVI в. — Султан-Мухаммадом.

Речь идет о двух миниатюрах, опубликованных у Ф.Р.Мар-

тина ²⁵. Первая из них, подписанная художником Мухаммади является копией с другой, относимой издателем к учителю Мухаммади — Султан-Мухаммаду. Датировка Ф.Р.Мартина — 1540-е годы. Последняя миниатюра приводится в списке работ Султан-Мухаммада, перечисленных И.С.Шукиным, известным специалистом по иранской миниатюре ²⁶. На обеих миниатюрах изображена сельская сцена праздничного обеда (ср. сюжет со сценой "приготовления обеда" нашей ткани). Среди персонажей этой многофигурной композиции — гость, сидящий у дерева в ожидании угощения (?). Его поза очень напоминает фигуру нашего слушателя музыки.

Еще более близкую аналогию находим на миниатюре с изображением садовой сцены (коллекция библиотеки Честер Битти) ²⁷. В центре миниатюры — принц в окружении друзей слушает музыку. Как сама поза, так и костюм и головной убор молодого принца повторяют тот же персонаж эрмитажной ткани. Э.Блоше и Б.В.Робинсон признают здесь очень возможным авторство Султан-Мухаммада и датируют эту его работу примерно 1550-ми годами ²⁸.

По-видимому, такие совпадения не случайны и образ слушателя неоднократно привлекал внимание художника и его последователей. Особенно интересно, что этот образ переходит и на художественные ткани.

Конечно, решить вопрос о составлении картонов для тканей и ковров миниатюристами еще нельзя за отсутствием документального подтверждения. Однако собранный материал, на наш взгляд, позволяет говорить об определенном влиянии произведений Султан-Мухаммада на сюжетные ткани XVI в. Вполне вероятно, что один из крупнейших мастеров живописи при дворе шаха Тахмаспа, пробовал силы и в других видах искусства. В частности, М.С.Диманд считает, что Султан-Мухаммад рисовал ковры с человеческими персонажами ²⁹ и замечает также, что некоторые парчевые ткани имеют стиль миниатюр этого художника ³⁰.

Несколько слов о самой трактовке человеческих персонажей. Передача фигур на тканях и коврах строится по принципам иранской художественной манеры. Изображения на эрмитажном шелке выполнены в стиле XVI в. — застывшие в своей неподвижности тонкие прямые силуэты, классические овалы лиц с боль-

шими глазами словно сошли с миниатюр. Позднее, к концу ХУІ в. художники пытаются изменить трактовку фигур, приближая ее к реальной модели. Соответственно меняется характер изображения и на тканях: появляется мягкая линия изгиба всего корпуса тел, фигуры становятся полными и грузными. В подражание европейской живописной манере появляется передача век, подбородка. Как нам уже приходилось отмечать³¹, это общее изменение характера изображения на художественных тканях произошло еще в 90-е годы ХУІ в., совпав с реформой костюма³². Таким образом, сохранение традиционного для ХУІ в. (до 90-х годов) стиля передачи наших персонажей при отсутствии элементов нового изображения может быть косвенным свидетельством в пользу выдвинутой датировки эрмитажного фрагмента шелка третьей четвертью ХУІ в.

Наконец, техника исполнения рассматриваемого образца ткани типична для иранских шелков ХУІ в.³³: саржа 1/3 и 5-нитный атлас³⁴ — наиболее распространенные в иранском текстильном производстве переплетения. Эрмитажная ткань является одним из лучших образцов шелковых тканей ХУІ в. — очень плотное тканье лицевой стороны и тщательная обработка изнанки особенно бросается в глаза при сравнении с тканью из коллекции Гос.Исторического музея, являющейся гораздо более поздней копией с первой: московская ткань имеет очень неплотную фактуру³⁵.

Сам факт копирования целой ткани — явление само по себе очень редкое, что, несомненно, подтверждает широкую известность оригинала.

Таким образом, основным способом атрибуции сюжетных иранских тканей остается сопоставление их с датированными памятниками искусства, и в первую очередь с миниатюрами. Анализ стиля изображения и техники изготовления сохраняют роль вспомогательную. Думается, что при дальнейшем изучении художественных тканей необходимо обратить большее внимание на материалы архивов, которые могли бы помочь в решении еще очень сложной проблемы атрибуции иранского текстиля ХУІ-ХУІІ вв.

¹ В.Н.Иванов. Государственная Оружейная палата. Мо-

сква, 1967, табл. 28.

2 SPA, vol.VI, pl.10., 1024.

3 Н.И.Веселовский. Памятники дипломатических и торговых сношений Московской Руси с Персией, т. I, — "Труды восточного отделения императорского русского археологического общества", т. XX. СПб., 1890, стр. 195.

4 Инв. № УТ-1201, поступил в ГЭ из б.Музея училища Штиглица в 1925 г. Размеры: дл. 84 см, шир. 23 см. По технике — это двухосновная шелковая ткань с металлической нитью. Фон выполнен переплетением 5-нитного атласа, узор — уточной саржей 1/3.

5 Г.А. Пугаченкова К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XVI вв. по данным миниатюр, — ТСАГУ, нов.серия, вып. I XXXI книга 12, Ташкент, 1956, стр. 107-108.

6 I.Stchoukine. Les peintures turcomanes et Safavies d'une Khamseh de Nizami achevee à Tabriz en 886 (1481), — "Arts Asiatiques", 1966, pl.V-VII.

7 I.Stchoukine. Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587 (в дальнейшем — Жукин I), Paris 1959, pl.1, VIII.

8 B.Gray. Persian painting. UNESCO, 1961, pp.128,131.

9 H.Goetz. The History of Persian Costume. SPA, vol.III.

10 SPA, vol.III, p.2248.

11 "The Poems of Nizami" described by L.Binyon. London. MCMXXVIII.

12 SPA, vol.V, pl. 909, B.

13 L.Binyon, ук. соч., стр. 4.

14 Там же, табл. 8, 9, 10.

15 M.S.Dimand. A guide to an exhibition of Islamic miniature painting and book illumination. New York, 1933-4, p.37.

16 Инв. № УТ — 1010, поступил в Гос.Эрмитаж из Музея училища Штиглица в 1925 г. Размеры: дл. 46,5 см, шир.26,5см.

- 17 Э.К.Кверфельдт. Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени Сефевидов. ТОВЭ, т.Ш. Л., 1940, стр. 268, табл.; SPA, vol.VI, pl.1026; 50 Masterpieces of Textiles. London, 1957, p. 84, 85ff.
- 18 Шукин I, илл. XII, XIII (1556-1565 гг.), LXVIII (1569 г.), XXII (к 1575 г.).
- 19 Шукин I, илл. I (к 1560 г.), LXXXII (к 1580 г.).
- 20 E.D.Guest. Shiraz Painting in the Sixteenth Century, Washington, 1949, fig. 14.
- 21 I.Stchoukine. Les peinture des manuscrits de Shah Abbas Ier à la fin des Safavis. Paris, 1964
(в дальнейшем Шукин II, pl.I-IV).
- 22 E.D.Guest, ук.соч., табл. I4 (1548 г.). Шукин I, илл. XI (1561г.), XV (1569г.).
- 23 Аналогична композиция сюжетной ткани XVI в.Ардебильской (SPA, vol.VI, pl. 1013 A), плохая сохранность которой затрудняет сравнение ее с эрмитажной тканью.
- 24 Некоторые предположения, высказанные по этому поводу Ф.Аккерман (SPA, vol.III, pl. 2086) на наш взгляд, не имеют достаточных оснований.
- 25 F.R.Martin. The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century. London, 1912, vol.II, pl.103c, 104.
- 26 Шукин I, стр. 50.
- 27 A.J.Arberry, B.W.Robinson, E.Bloch, I.V.S. Wilkinson. A Catalogue of the Persian manuscripts and miniatures. The Chester Beatty Library, vol.III. Dublin, 1962, pl.Ib, 221.
- 28 Там же, табл. I.
- 29 M.S.Dimand. Loan exhibition of Oriental rugs and textiles. ВММА, vol.XXX, № 5, 1935, p.101.
- 30 M.S.Dimand. Persian velvets of the sixteenth century. ВММА, vol.XXII, № 4, 1927, p.110.
- 31 Н.А.Пирвердян. К вопросу о персидских сюжетных тка-

нях XVI-XVII вв. (рукопись в печати).

32 N.A.Reach, E.B.Sachs. Persian textiles and their technique including a system for general Textile classification from the sixth to the eighteenth centuries. London, 1937, pl. 75 или SPA, vol.III, fig. 682.

33 Шелковые изделия конца XV - первой половины XVI вв. почти не имеют технических отличий.

34 Узор и фон даны переплетением уточной саржи 1/3 желтой изнаночной основой и голубым, розовым, зеленым, лиловым, желтым, коричневым, белым шелком и серебряной нитью. Вторая, черная основа выполняет контур узора и китаизированный орнамент рамок рисунка по переплетению пятинитного атласа.

35 К сожалению, подробнее ознакомиться с этой тканью мне еще не удалось.

М.Н.Погребова

ИРАН И ЗАКАВКАЗЬЕ В КОНЦЕ II ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э.^I (некоторые проблемы абсолютной и относительной хронологии)

Несмотря на то, что наличие связей между Закавказьем и Ираном неоднократно отмечалось в литературе, указания эти носили и носят выборочный и бессистемный характер, что делает неубедительными заключения, выводимые из этого сходства. Хронология ряда иранских и закавказских памятников до сих пор строится на взаимных аналогиях, нередко случайных и необоснованных.

В настоящее время как в Иране, так и в Закавказье накоплен новый значительный материал, позволяющий полнее осветить характер связей этих областей.

Несомненно, что наиболее тесные связи существовали между Восточным Закавказьем и Северным и Северо-Западным

Ираном. В конце II — начале I тысячелетия до н.э. связи этих районов между собой были гораздо теснее, чем каждого из них с другими соседними областями.

Для Закавказья начала I тысячелетия до н.э. опорную дату представляет урартский, а позднее скифский материал. Для периода же конца II — рубежа II и I тысячелетия до н.э. приходится пользоваться в основном косвенными данными — типологическим сравнением с более поздними хорошо датированными памятниками Закавказья, наличием или отсутствием железа и, наконец, отдельными аналогиями с Передним Востоком. Следует сразу же отметить, что второй аргумент основателен лишь при сравнении памятников одного очень узкого района, т.к. железо входило в быт неравномерно, а стретым приходится быть крайне осторожными, т.к. даже такие, казалось бы, бесспорные вещи как бусина с именем ассирийского царя, может указывать на дату от XIV до VII вв. до н.э.² Поэтому наибольший интерес представляет именно комплексное сравнение памятников отдельных областей.

Целый ряд факторов свидетельствует о том, что в рассматриваемую эпоху Восточное Закавказье и Иран были связаны друг с другом очень тесно. Это прослеживается как на общем развитии ряда металлургических форм, так и на отдельных импортных предметах, проникавших из Ирана в Восточное Закавказье и наоборот³.

Эти наблюдения делают оправданным и правомерным сопоставление памятников Ирана и Восточного Закавказья соответствующего периода. Решающим в этом сопоставлении является несомненно оружие, как наиболее быстро изменяющийся элемент инвентаря.

В настоящее время в Северном и Центральном Иране четко выделяется группа памятников, относящихся к концу II тысячелетия до н.э. и характеризующихся первым появлением железа. В это время на смену крашеной керамике предшествующих периодов приходит серая и черная, иногда красная монокромная керамика. Эта резкая смена заставила большинство исследователей признать, что на Иранском плато появляется новое население.

Памятники, относимые к этому периоду, неодинаковы по своему характеру и масштабу. Основной материал дают могиль-

ники, которые начинают теперь выноситься за пределы поселения. К концу II тысячелетия до н.э. относятся такие памятники как Гийан I, 3, 4, 5⁴, Тепе Сялк У А⁵, Хурвин (материалы из коллекции Малек) ⁶, Хасанлу У⁷, Гей-Тепе В⁸, Чакиндар, Даррес⁹, Савах¹⁰, Гармабак II¹¹, Калардашт¹², Бит Сорг Спринг¹³, Динка-Тепе¹⁴ и др.

Все перечисленные памятники сконцентрированы в Северо-Западном, Северном и Центральном Иране. В Северо-Восточном Иране серая керамика известна в Шах-Тепе, Тюрент-Тепе и Тепе Гиссар, но их мы сейчас касаться не будем.

Все эти памятники характеризуются сероглиняной керамикой и относятся к периоду зарождения железной металлургии, хотя бронзовый инвентарь в них преобладает. Железо встречается крайне редко (в одной из 15-ти раскопанных могил Сялка "А") или вообще отсутствует (как, например, в 31 могиле Гармабака).

В каждом из этих памятников керамика очень разнообразна, но четко выделяются формы характерные для всех трех географических районов и не встречаемые в более позднее время, что позволяет считать их датирующими. К ним прежде всего относятся сосуды на так называемом пуговичном поддоне и вытянутые кружки с длинным узким горлом на высоких поддонах.

Крашенная керамика встречается крайне редко и процент ее не одинаков в разных памятниках. В Гийане и Сялке А есть фрагменты серой керамики с нарезным орнаментом, заполненным белой инкрустацией. Характерно, что предметы конской упряжи как правило отсутствуют.

Основания для датировки этой группы памятников концом II тысячелетия до н.э. достаточно вески и сводятся к следующим соображениям:

1. Принадлежность их к самому концу эпохи бронзы.
2. Аналогии с вавилонскими могилами конца II тысячелетия до н.э., прослеживаемые в Тепе Гийане I, на сходство с которым опираются при датировке каждого отдельного памятника.
3. Переднеазиатские и месопотамские аналогии в керамике (Хасанлу У, Калардашт, Хурвин).
4. Аналогии с Талышем и Ганджа-Карабахской культурой.

Дата последней берется произвольно от XIV до X вв. до н.э.

5. Типологический принцип, в частности датировка кинжалов переднеазиатского типа, встречаемых в памятниках этой группы.

6. В последнее время прибавились данные C_{I4} из слоя Хасанлу IV, лежащего над Хасанлу У и таким образом служащих *terminus ante quem* для Хасанлу У и соответствующей ему группы памятников — 1000 г. до н.э. ^{I5}

Особых разногласий в датировке этого периода в литературе нет, а мнение Шеффера о более ранней дате Сялка А ^{I6} как правило сейчас не разделяется.

Остановимся подробнее на характере связей иранских памятников конца II тысячелетия до н.э. с культурой Восточного Закавказья, не совсем верно называемой в западной литературе Ганджа-Карабахской.

Аналогии этих иранских памятников с памятниками Восточного Закавказья проявляются достаточно четко. Их можно разделить на три группы:

I. Металл, в первую очередь, оружие.

В ряде иранских памятников обнаружены характерные для Восточного Закавказья бронзовые стрелы с длинным черенком, ребром проходящим по всему перу с острыми, оттянутыми вниз концами. Стрелы подобного типа известны из могилы III Сялка А, Бит Сорг Спринга и Хурвина. Того же типа дротики Бит Сорг Спринга. Несомненно закавказского типа большой кинжал из Хурвина ^{I7}. Два других хурвинских кинжала принадлежат к талышским типам, также как и золотой и бронзовый кинжалы Калардашта. Целый ряд того же типа кинжалов найден в Иране случайно, вне комплексов ^{I8}.

Оружие иранского происхождения также зафиксировано на территории Кавказа ^{I9}.

Итак, многочисленные примеры показывают, что в иранских памятниках конца II тысячелетия до н.э. присутствует оружие несомненно закавказского происхождения, причем наиболее сильно это проявляется в памятниках, расположенных к югу от Каспийского моря, где другое оружие практически отсутствует. Известное соответствие также наблюдается и в украшениях, хотя для хронологии они менее показательны. Очень близки закавказским круглые бляхи с изображением жи-

вотных из Хурвина ²⁰ и др.

2. Фрагменты беломикрустированной керамики, обнаруженные в Тене Гийане и в Сялке А. Правда, сами формы иранских сосудов очень своеобразны, а орнаменты представлены неполно. В Закавказье же эта керамика бытует несколько столетий ²¹, так что в данном случае можно говорить лишь о направлении связей, соотносить же их с определенными памятниками преждевременно.

3. Известные аналогии прослеживаются в ряде керамических форм Ирана и Восточного Закавказья, хотя сравнение в этом случае затруднено тем, что иранская керамика известна нам лишь по публикациям, как правило, далеко неполным. Зато можно вполне определенно говорить об иранских формах или их элементах в Закавказье.

Так, в Закавказье встречаются кружки с вытянутым туловом на высоком поддоне, ручки от блюд в форме головы барана ²². Последняя форма существовала в Иране и позже конца II тысячелетия до н.э., в частности, в некрополе В Сялке VI. Известны в Закавказье и сосуды с четырехугольным туловом ²³, напоминающие по форме сосуд из Хурвина и т.д.

Известны также сосуды типа Сялка А и Сялка В как случайные находки из Восточного Закавказья ²⁴.

Все это указывает на бесспорное наличие связей между Ираном и Восточным Закавказьем. Возникает лишь вопрос, насколько хронологически ограничены эти аналогии в Закавказье.

Наибольшее значение здесь имеет, как уже указывалось, оружие.

Кинжал из Хурвина, закавказский по строению и орнаменту рукоятки, наибольшее сходство имеет с кинжалом из кургана № I у Ханлара ²⁵ и кургана № 2 близ с. Арчадзор ²⁶ в Азербайджане.

Длинные черенковые наконечники стрел с оттянутыми крыльями бытуют в Закавказье в позднебронзовых и раннежелезных памятниках. Характерны они в основном для Восточного и Центрального Закавказья. Стрелы с резко выраженным ребром длинными концами пера, аналогичные стрелам из могилы I5 Сялка А, наиболее широко распространены в районах

Нагорного Карабаха (Арчадзорские курганы, курганы у Баллук-Сирховенде ²⁷) и Северного Азербайджана (курган 9I у Кара-Булака ²⁸).

В таких памятниках как первый и второй курганы Арчадзора их найдено около 80. Большие наборы стрел этого типа содержались в курганах у Кара-Булака, Баллука Сирховенде и др. Стрелы с длинным узким пером и короткими крыльями, аналогичные наконечникам из Хурвина и Бит Сорг Спринга хорошо представлены в Степных курганах Азербайджана ²⁹. Отдельные их экземпляры есть в Мингечауре и Ленинкане ³⁰. В богатых курганах близ Ханлара (Еленендорфа) бронзовых стрел нет вообще, но изображения на белошкрустированной керамике ³¹ указывают на их существование. В памятниках более поздних стрелы подобного типа не встречаются.

Чрезвычайно характерно, что именно в уже упоминавшемся кургане у Кара-Булака (курган № 9I) были обнаружены кружки с вытянутым туловом на высоком поддоне, столь характерные для памятников Ирана конца II тысячелетия до н.э. ³²

Существуют аналогии между закавказскими и иранскими украшениями, но с точки зрения хронологии этот источник наименее точен. Можно лишь отметить, что и в украшениях уже перечислявшихся памятников есть аналогии с украшениями памятников Ирана конца II тысячелетия до н.э.

Итак, наиболее четкие аналогии с описанной выше группой иранских памятников прослеживаются в Восточном Закавказье с хорошо известной группой больших курганов Азербайджана эпохи поздней бронзы и синхронными им памятниками Армении.

Памятники эти датировались в литературе по разному. Ф.Ганчар, основываясь на отдельных ближневосточных аналогиях, предлагал дату XV-XIV вв. до н.э. ³³ Б.А.Куфтин, исходя из анализа бронзовых удилищ и на относительном положении рассматриваемых памятников в ряду других, склонялся к дате IX-VIII в.в. до н.э. ³⁴ IX - началом III в. до н.э. датировала Карабахские курганы К.Х.Кушнарева ³⁵.

Все эти исследования явились ценным вкладом в изучение рассматриваемой группы памятников.

Помимо отдельных аналогий, одним из основных критериев при датировке началом I тысячелетия до н.э. являются два

фактора — полное отсутствие железа и каких бы то ни было следов урартского влияния, что не позволяет датировать эти памятники позже УШ века до н.э. и в то же время развитые формы бронзовых изделий и керамики, в ряде случаев находящие аналогии в памятниках, уже имевших в своем инвентаре железо.

Полученные в последнее десятилетие данные позволили ставить вопрос о появлении железа в Закавказье, в частности на территории Армении и Грузии уже в самом конце II — на рубеже II—I тысячелетия до н.э. В связи с этим интересующие нас памятники было предложено датировать самым концом II тысячелетия до н.э. (XI—X вв.)³⁶. Но в указанных работах по существу не было приведено достаточно доказательных данных в пользу абсолютной датировки исследуемых памятников.

Приведенные же в этом докладе аналогии доказывают, что широко известные памятники позднебронзовой культуры Азербайджана, а следовательно, и синхронные им памятники Центрального Закавказья не могут датироваться позже чем концом II тысячелетия до н.э.

Таким образом, аналогии с памятниками Ирана, а через них с вавилонским и маловизантийским материалом позволяют получить для закавказских памятников абсолютную дату.

Конечно, упомянутые закавказские, в частности, азербайджанские памятники не полностью синхронны друг другу, но принадлежность их концу II тысячелетия до н.э. не может вызывать сомнение.

Естественно, что аналогии между закавказскими и иранскими материалами позволяют ставить ряд вопросов о корректировке хронологических данных не только в Закавказье, но и в Иране.

В этой связи следует, например, отметить тот любопытный факт, что почти все памятники Закавказья, относимые к этой группе, имеют предметы конской сбруи, в первую очередь удила, которые в иранских памятниках, как правило, отсутствуют. Это заставляет признать, что освоение лошади под верх произошло в Закавказье раньше, чем в Иране³⁷. В этой связи большой интерес представляют так называемые степные курганы Азербайджана³⁸, расположенные к северу

от Кировобада, относящиеся к той же хронологической группе.

Степные курганы — вообще памятники чрезвычайно интересные и довольно резко отличающиеся от остальных памятников этого района.

Степные курганы отличаются сложными деревянными погребальными сооружениями или иногда деревянными перекрытиями со следами огня, являющегося свидетельством тризны. Содержали эти курганы, как правило, коллективные погребения, но при одном центральном скелете, лежавшем вытянуто на спине. По сообщению Э.Реслера, вытянутые скелеты отличаются высоким ростом и долихокранностью. Вокруг них помещались в сидячем положении несколько (до восьми) костяков меньшего размера, брахикранных. Для этих курганов характерно наличие полных лошадиных скелетов, частей конской упряжи, в частности, удила. Никаких следов повозок не обнаружено. Все это позволяет предполагать, что похороненные в степных курганах воины были всадниками. Кроме того, по свидетельству Э.Реслера, один из центральных скелетов был посажен на лошадь, но это утверждение не может, конечно, считаться бесспорным.

К сожалению, здесь нельзя провести подробный разбор этого чрезвычайно интересного памятника. Поэтому отметим априорно, что анализ Степных курганов и ряда синхронных им погребальных памятников Азербайджана позволяет проследить смешение двух этнических элементов в Восточном Закавказье в конце II тысячелетия до н.э.

Обилие погребений с лошадьми в Восточном Закавказье заставляет несколько иначе отнестись к погребениям с несколькими лошадьми, известным в Луристане, Хасанлу и Динка-Тепе³⁹. Все эти погребения содержатся вне стратиграфических слоев.

Все они относились к УШ—УП вв. до н.э. и связывались с появлением на Иранском плато скифов. Однако погребальный инвентарь или не выразителен, или плохо и очевидно не совсем верно опубликован⁴⁰. Во всяком случае сравнение с материалами из Восточного Закавказья во II тысячелетии до н.э. тесно связанного с Ираном, позволяют предположить, что и в Иране отдельные погребения с лошадьми могли появиться рань-

ше продвижения сюда скифов. Дальнейшие исследования в Иране смогут очевидно пролить свет на этот вопрос.

Итак, сравнение закавказского и иранского материалов показывает, что в конце II тысячелетия до н.э. между Северным и Северо-Западным Ираном и Восточным Закавказьем существовали несомненные связи.

Целый ряд хорошо известных памятников Восточного Закавказья, датировка которых колеблется от конца II до начала I тысячелетия до н.э., можно с уверенностью датировать концом II тысячелетия до н.э. и связать с памятниками Переднего Востока.

Несомненно, что предметы конской сбруи в Восточном Закавказье появляются раньше, чем в Иране, и здесь, очевидно, раньше произошло освоение лошади под верх.

Это не позволяет связывать возможность появления конских захоронений в Иране только с проникновением туда скифов, а оставляет возможность и других решений.

В начале I тысячелетия до н.э. связи Ирана и Восточного Закавказья продолжали оставаться прочными, но, как уже было оговорено, этот хронологический период будет рассмотрен отдельно.

¹ В связи с ограниченным объемом сборника из сообщения, сделанного на конференции, выделен в статью лишь раздел о памятниках конца II тысячелетия до н.э.

² И.И.Мещанинов. Ассирийская бусина из Азербайджана, Известия общества обследования и изучения Азербайджана. Баку, 1926, № 2, стр. 107-III.

³ М.Н.Погребова. Несколько иранских кинжалов на Кавказе. КСИА, вып. 103, М., 1964, стр. II-18; ее же. Некоторые формы закавказского оружия раннескифского времени. КСИА, вып. 89, М., 1962, стр. 22-29; ее же. О некоторых связях Восточного Закавказья и Ирана в конце II - начале I тыс. до н.э. (в печати).

⁴ G.Contenau et R.Ghirshman. Fouilles de Tépé Giyan, près de Nehavend, 1931 et 1932 etc. Paris, 1935 (в дальнейшем - Contenau 1).

5 R.Ghirshman. Fouilles de Sialk près de Kashan. 1933, 1934, 1937. Paris, 1939, vol.II.

6 L.Vanden Berghe. La nécropole de Khurvin. Istanbul, 1964.

7 R.Dyson. Problems of Protohistoric Iran as seen from Hasanlu. JNES, vol.XXIV, July, 1965, p.3

(в дальнейшем - Dyson I,) его же. Sciences Meet in Ancient Hasanlu, - "Natural History", LXXIII/8/, 1964, pp. 16-25; его же. Digging in Iran, Hasanlu, 1958, - Expedition 1/3/, 1959, 4-17 и др.

8 Contenau I.

9 H.Samadi. Les découvertes fortuites (Darousse, Makou, Poche Kouh, Ziwiyé et Masdj de-Suleiman) et l'Etat de la Civilisation chez l'homme prémedique. Teheran, 1960.

10 H.Samadi, укр. соч.; L.Vanden Berghe, укр.соч., стр. 39.

11 H.Samadi, Les découvertes portuites Klardasht, Garmabak, Emam et Tomadjan. Teheran, 1959
(в дальнейшем - Samadi I), pp.26-33; его же. Les découvertes fortuites, - "Arts Asiatique", t.6, № 1-2, 1959.

12 H.Samadi I, pp.26-27.

13 R.Dyson. Notes on Weapons and Chronology in northern Iran around 1⁰⁰⁰ B.C.Darks ages and nomads. 1000 B.C. Istanbul, 1964, p.43 (в дальнейшем - Dyson II).

14 O.Muscarella. Excavations at Dinka-Tepe. BMMA, November, 1968.

15 R.Dyson I, pp.195-197; E.Porada. Iran ancien. Paris, 1963, pp.99-100.

16 C.Schaeffer. Stratigraphie comparée et chronologie dans l'Asie Occidentale. Paris, 1948, p.470.

17 L.Vanden Berghe, укр. соч., табл. I5. Подробнее см. М.Н.Погребова. О некоторых связях Восточного Закавказья и Ирана...

- 18 Dyson II, f.2, n 5, 6.
- 19 М.Н.Погребова, ук.соч., 1962, 1964.
- 20 L.Vanden Berghe, ук.соч., стр. 35.
- 21 См.напр. Н.В.Минкевич-Мустафаева. Памятники трех основных групп Ходжалы-Кедабекской культуры. МКА, IY, Баку, 1962, стр. 109-139.
- 22 F.Hancar. *Kaukasus-Luristan*. ESA, IX. Helsinki, 1934.
- 23 А.А.Ивановский. По Закавказью. МАК, VI, М., 1897, т.XI, рис. 18.
- 24 ГИМ, инв. № 95988.
- 25 Я.И.Гуммель. Погребальный курган (№ I) около Елендорфа. Баку, 1931, т.I, стр. 2.
- 26 К.Х.Кушнарева. Памятники поздней бронзы нагорного Карабаха. СА, XXII, № I, рис. 8.
- 27 К.Х.Кушнарева, ук. соч., рис.
- 28 МАК, VI, т.XV, рис. 27, 28.
- 29 ОАК за 1899 г., стр. 58-70.
- 30 А.А.Мартirosян. Армения в эпоху бронзы и раннего железа. Ереван, 1964, рис. 49; Г.М.Асланов, Р.М.Ваидов, Г.И.Ионе. Древний Мингечаур. Баку, 1959, т.XV, рис. 10.
- 31 ОАК за 1899 г., рис. 25.
- 32 Другие аналогии в иранской и закавказской керамике не имеют столь ярко выраженных хронологических рамок.
- 33 F.Hancar, ук.соч., стр. 64-65.
- 34 Б.А.Куфтин. Археологические раскопки в Триалети. Тбилиси, 1941, стр. 59-63.
- 35 К.Х.Кушнарева, ук. соч., стр. 177.
- 36 Н.В.Минкевич-Мустафаева, ук. соч., стр. II4-II5.
- 37 А.А.Мартirosян, ук.соч., стр. 145.
- 38 ИАК, 12, М., 1903, стр. 49-51.
- 39 Dyson I, pp.210-211; R.Ghirshman. *Iran*. München, 1964, f.31, S.24-25; O.Muscarella, ук.соч., стр.35.

Т.А.Раевская

К ВОПРОСУ О МЕТОДЕ ДАТИРОВКИ НЕКОТОРЫХ ПАМЯТНИКОВ САСАНИДСКОЙ ГЛИПТИКИ

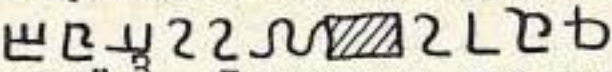
В последнее время любой исследователь, занимающийся историей, религией, искусством, палеографией сасанидского Ирана, уделяет большое внимание глиптике, как одному из важнейших исторических источников. Но использование ее в этом качестве в значительной степени осложнено ее малой изученностью. Сейчас мы еще не имеем возможности с достаточной точностью ответить на такой важный вопрос, как вопрос об изменении стиля камнерезного искусства на протяжении более, чем четырех веков существования сасанидского государства, не в состоянии выявить основные стилистические изменения в пределах каждого столетия, уточнить время появления или исчезновения того или иного сюжета.

Таким образом, одной из важнейших проблем в области изучения глиптики является проблема ее датировки. При этом проблема эта еще в значительной степени осложнена тем, что подавляющее большинство имеющихся в нашем распоряжении памятников — это случайные покупки различных коллекционеров в Иране, Средней Азии, на Кавказе, в Крыму. Но и находка печати в твердо датированном археологическом комплексе — еще не достаточное основание для ее датировки, так как зачастую дата комплекса не совпадает со временем создания печати, поскольку геммы, особенно ценные, высокохудожественные, могли служить не одному поколению людей. Поэтому не случайно, что в настоящее время с такой остротой встал вопрос именно о методе датировки сасанидских печатей.

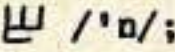
В 1960 г. В.Г.Луконым был предложен комплексный метод датировки, позволивший ему выявить основные стилистические особенности раннесасанидских гемм (III—IY вв.)¹.

К сожалению, этот метод не нашел достаточного применения в работах иранистов, касавшихся в своих исследованиях памятников глиптики тогда как он, вне всякого сомнения, открывает широкие пути для решения многих важных для науки проблем. Настоящее сообщение представляет собой попытку применения комплексного метода для датировки группы портретных гемм V в. и для выявления их стилистических особенностей.

Известно, что V век является наиболее трудным в области изучения сасанидского искусства и палеографии, так как сравнительно невелико число датированных памятников, дошедших до нас от этого времени. При таком положении вещей каждый вновь открытый памятник этого периода может стать отправным пунктом в процессе выявления общей линии стилистического развития портретных гемм в пределах этого столетия.

В фондах Государственного Исторического музея хранится небольшая сердоликовая печать с погрудным мужским изображением (Табл. XXXIV, рис. I). Она происходит из коллекции Т.В.Кибальчича и была найдена им где-то в Закавказье². Более точных сведений о ее происхождении не сохранилось. В поле печати легенда: 

— "Михр-Нарсе сын Вараза"³. Поскольку, как уже указывалось, V век почти не оставил нам твердо датированного сравнительного материала, в данном случае основой для датировки может служить лишь палеография надписи. Надписям V в., как показывает прежде всего анализ монетных легенд, свойственны в основном следующие особенности в начертании знаков:

- 1) наличие лигатуры  /'n/;
- 2) упрощенное начертание отдельных частей знаков  /m/,  /n/,  /z/;
- 3) округлые формы некоторых частей букв  /m/,  /t/;
- 4) как бы вписанные в квадрат знаки  /n/,  /z/ с утяжеленной нижней частью, подчеркнутой горизонтальной чертой;

5) начертание буквы  /n/ с прямым стволом. Особенно близко начертание этих знаков на нашей гемме над-

писям на сасанидских монетах Ездигерда I, Варахрана У и Ездигерда II.

Имя Михр-Нарсе упоминается также в известной надписи о строительстве моста в Фирузабаде, которую В.Б.Хеннинг относит к У в.⁴ Показательно, что начертание знаков м, т, х и написание самого имени в этой надписи тождественны легенде нашей геммы.

Как известно, речь в фирузабадской надписи идет о знаменитом Михр-Нарсе, сыне Вараза, представителе рода Спендиат, фраматаре трех сасанидских шахов — Ездигерда I, Варахрана У и Ездигерда II. Он неоднократно упоминается у Табари⁵, Сократа⁶, Лазаря Парбского⁷, который именует его врагом христиан, поскольку великий вазург-фраматар в свое время прославился жестокой политикой по отношению к христианскому населению Армении. С этим деятелем и связана рассматриваемая нами гемма. В данном случае, поскольку она была найдена Т.В.Кибальчицем где-то в Закавказье, не исключена возможность, что печать эта попала туда во время очередной кампании Михр-Нарсе.

Что касается самой должности вазург-фраматара, то ее обычно занимали лица царского рода или представители самых знатных фамилий. Титул этот в "Табели о рангах" Кавбы Зо-роастра упомянут сразу же после членов царской семьи. Фраматар был главным советником царя, и прерогативы его власти были весьма широки. Он стоял во главе всей администрации государства, ведал хозяйственной жизнью страны. Таким образом, перед нами печать с портретом представителя высшей знати сасанидского государства первой половины У в., без сомнения, памятник искусства придворного, искусства официального.

Это погрудное изображение мужчины в профиль влево; его прическа — круговой валик на лбу и большой пучок колец на затылке — передана несколькими полусферическими углублениями; в ухе серьга в виде двух шариков, маленького сверху и большого внизу; на шее бусы — несколько полусферических углублений — бусин на нитке; остроконечная борода. Характерен для нашей геммы и определенный технико-стилистический прием передачи груди и плеч четырьмя округлыми слабо намеченными углублениями. Складки одежды схематизи-

рованы настолько, что обозначены четырьмя группами мелких штрихов, диагональных на плечах и горизонтальных на груди.

Ближайшими стилистическими аналогиями рассматриваемой геммы являются печать из Государственного Эрмитажа (Табл. XXXIV, рис. 2)⁸, группа гемм из Берлинского музея (Табл. XXXIV, рис. 3)⁹, а также обнаруженное в конце 1950-х годов в Иране серебряное блюдо с портретным изображением (Табл. XXXIV, рис. 4)¹⁰.

Для всех этих памятников, также как и для монет первой половины V в., свойственны указанные стилистические особенности, разве что только изображения на монетах отличаются большей схематичностью, вполне объяснимой массовостью их выпуска. Для выделенной группы гемм характерна и общая форма — овальная пластинка, плоская с обеих сторон, а также использование одной и той же породы камня-сердолика.

Портреты этой группы связаны с предыдущим IV в. отдельными деталями иконографии. Это и отсутствие головного убора, характерного для портретных изображений III — начала IV вв., и обязательное наличие украшений в виде серьги и нескольких шаровидных бусин на шее, и сходная трактовка груди и плеч четырьмя округлыми углублениями, правда, в IV в. более глубокими, нежели в V в. Главное же отличие их — в трактовке складок: в IV в. четыре группы складок идут от двух блях, скрепляющих кафтан на груди, в V же веке бляхи отсутствуют, но складки, переданные мелкими, слабо намеченными штрихами, остаются, превращаясь в мертвую, ничем не оправданную схему. Таким образом, общая линия развития от IV в. к первой половине V в. идет в сторону схематизации, правда еще незначительной, но все же уже ощутимой. По-видимому, этот процесс все усиливающейся схематизации был характерным для всего камнерезного искусства V в., так как портретные геммы, легенды на которых по данным палеографии можно отнести к VI–VII вв.¹¹, выполнены в "штриховой" манере. На этих портретах грудь и плечи переданы двумя скорее угадываемыми, чем четко обозначенными углублениями, причем складки на них расположены двумя горизонтальными группами, разделенными на груди пятью-шестью вертикальными штрихами.

Прическа на таких изображениях — круговой валик, дер-

жащийся на шнуре и трактованный в виде мелких насечек; волосы на макушке лежат ровными прядями, обозначенными отдельными штрихами; пучок на затылке, столь характерный для изображений V в., здесь отсутствует¹² (Табл. XXXIV, рис. 5). Анализируя геммы описанного типа мы приходим к выводу, что характерной особенностью памятников глиптики VI-VII вв. является полное отсутствие техники сверления при нанесении изображения. Мастер обходится лишь резцом и вращающимся острым диском.

Между тем, существует целый ряд печатей, занимающих как бы промежуточное в стилистическом отношении положение между геммами первой половины V в., с одной стороны, и геммами VI-VII вв. с другой. Здесь еще используется техника сверления при передаче прически, рисунок складок одежды аналогичен рисунку на портретных изображениях первой половины V в. Вместе с тем, с поздними печатями их связывает отсутствие пучка волос на затылке, чуть намеченные два углубления для передачи груди и плеч, трактовка ожерелья в виде сплошной нити без обозначения отдельных бусин¹³ (табл. XXXIV, рис. 6). Отмеченные стилистические особенности описанной группы гемм позволяют считать наиболее вероятной их датой вторую половину V в. К сожалению, в настоящее время малое количество памятников не позволяет проверить наши выводы путем сравнения с рельефами и торевтикой.

Все сказанное позволяет наметить путь стилистической эволюции портретных изображений в сасанидской глиптике V в.: от некоторой схематизации в первой половине столетия, становящейся все более ощутимой во второй его половине, к штриховой манере VI-VII вв. Выявленные стилистические особенности расширяют наши возможности при датировке целого ряда памятников сасанидской глиптики.

¹ В.Г.Луконин. Резной аметист с изображением царицы цариц Денак. Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И.А.Орбели. М.-Л., 1960, стр. 379 сл.

² Т.В.Кибальчич. Южно-русские геммы. Берлин, 1910,

№ I78, стр. 42, табл. УI, рис. I78.

³ Надпись читается ясно, за исключением знака S., уничтоженного сколом, повредившим край геммы.

⁴ W.B.Henning. The Inscription of Firuzabad, - "Asia Major", 1954, vol.IV, part 1.

⁵ T.Nöldeke. Geschichte der Perser und Araber. Leyden, 1879

⁶ Сократ, У, I8.

⁷ См. М.М.Дьяконов. Очерки по истории Ирана. М., I96I.

⁸ А.Я.Борисов и В.Г.Луконин. Сасанидские геммы. Л., I963, стр. 80, № 40, табл. III.

⁹ P.Horn, G.Steindorff. Sasanidische Siegelsteine. Heft IV, Berlin, 1891, taf.I, n 1000.

¹⁰ M.S.Dimand. A group of Sasanian silver Bowls, - "Aus der Welt der islamischen Kunst", Berlin, 1959, p.12, № 2.

¹¹ А.Я.Борисов и В.Г.Луконин. Ук.соч., стр. 23 сл.

¹² Там же, табл. IV, рис. 70.

¹³ P.Horn, G.Steindorf, ук.соч., табл. I, № I005.

Д.С.Раевский

СКИФО-АВЕСТИЙСКИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ И НЕКОТОРЫЕ СЮЖЕТЫ СКИФСКОГО ИСКУССТВА

Фрагменты скифской мифологии, донесенные до нас античными авторами, явно недостаточны для того, чтобы составить более или менее полную картину скифских религиозных представлений. Они столь отрывочны, что зачастую с трудом поддаются убедительному толкованию. Тем не менее ценность их как источника для восстановления идеологии скифского общества неоспорима. Это заставляет исследователей вновь и вновь предпринимать попытки их интерпретации, обращаясь к единственно возможному пути - пути поисков аналогий в ре-

лигиозно-мифологических системах других народов. Но этот путь таит в себе опасность привлечения необоснованно широкого круга аналогий, базирующихся лишь на типологическом сходстве разноэтничных мифов. Скифские мифы толковались на основании сравнения с греческими, фракийскими, малозийскими, сирийскими и многими другими. Между тем представляется, что лишь ограничение круга аналогий мифологическими системами народов, генетически близких скифам, может сделать толкование достаточно достоверным. Неоднократно указывалось, что сравнение древнеиранской и древнеиндийской мифологий, несмотря на их "семантический антагонизм" (выражение В.И.Абаева¹) выявляет значительную близость, а зачастую и прямое тождество целого ряда сюжетов и персонажей, что объясняется их генетическим родством². Тем более естественно ожидать наличия таких тождественных мест в мифологиях различных народов иранской общности, к которой, как известно, принадлежали скифы. В силу сказанного представляется, что поиски аналогий скифским мифам в древнеиранских мифологических системах создают возможность их наиболее убедительной интерпретации. Автор, будучи по роду своей деятельности весьма далек от иранистики, рискует выступить с настоящим сообщением, надеясь привлечь внимание специалистов по религии древнего Ирана к скифскому материалу, который, к сожалению, в большинстве случаев остается вне поля их зрения. Следует также оговориться, что, будучи некомпетентным в области лингвистики, автор в тех случаях, когда было необходимо обратиться к лингвистическому материалу, целиком опирался на работы В.И.Абаева по скифскому языку³.

Раннеиранский мифологический материал, привлекаемый нами в качестве аналогий скифским мифам, может быть почерпнут в первую очередь, естественно, из "Авесты", так как именно в ней дозороастрийская мифология древнеиранских народов представлена наиболее полно. Но поскольку и "Авеста" сохранила эту мифологию лишь фрагментарно, то для нашей цели необходимо привлечение и других, значительно более поздних памятников, содержащих порой те элементы раннеиранской мифологии, которые не вошли в "Авесту". Более того, многочисленные примеры показывают, что интересующий нас паралле-

лизм существует иногда между средневековыми иранскими памятниками и "Ригведой" в тех пунктах, в которых он не улавливается между "Ригведой" и "Авестой", что вызвано неполнотой отражения раннеиранских мифов в "Авесте". Здесь как бы наблюдается не параллелизм соседних порядков, а параллелизм через порядок. Это позволяет предполагать наличие черзпорядковых параллелизмов этого типа: скифская мифология — "Ригведа". Разумеется, здесь больше процент допущения, но сама правомочность таких сопоставлений представляется бесспорной, так как они опираются на тезис о наличии тождественных мест в индийской и иранской мифологиях, не отраженных в "Авесте".

Что может являться надежным критерием для предположения тождества того или иного скифского мифа или персонажа мифу или персонажу авестийского круга? Представляется, что для этой цели мы можем использовать соответствия следующих видов:

- 1) сюжетные соответствия;
- 2) ситуационные соответствия, близкие к первому виду, но не полностью им перекрываемые;
- 3) ономастические соответствия, наиболее убедительно доказывающие тождество персонажей;
- 4) функционально-религиозные соответствия, требующие весьма осторожного подхода ввиду распространенного в религиозных системах функционального дублирования различных персонажей, происходящего от многоярусной структуры любой религии.

Этот путь дает возможность реконструировать скифские мифы, сохраненные в виде фрагментов, разбросанных порой по разным источникам и иначе между собой не увязывающихся. Значение такой реконструкции состоит в том, что она открывает путь к анализу скифских религиозных представлений, к интерпретации сюжетов скифского искусства и к вовлечению в орбиту сравнительно-мифологического изучения скифской мифологии, до сих пор фактически утраченной. Попытки сопоставить некоторые скифские мифологические мотивы с мифологией иранского мира уже предпринимались в специальной литературе. Недостаток места не позволяет проанализировать их здесь. Некоторые из таких попыток представляются весьма

убедительными, другие — более гипотетичными. Представляется, что сопоставление тем обоснованнее, чем на большем количестве соответствий оно базируется. Ниже предлагается опыт толкования двух персонажей скифской мифологии, осуществленный по изложенному методу.

Геродот, заканчивая перечисление богов, почитаемых скифами, указывает: "Этих богов чтут все скифы, а так называемые скифы царские приносят жертвы еще и Посейдону". Несколько строками ниже приводится и скифское имя этого Посейдона — Тагимасада (*Θαγυμδαδαδης*, варианты в рукописях *Θαγυμδαδαδης, Θαγυμδαδα*)⁴. Больше, на первый взгляд, мы об этом персонаже не знаем ничего. Тем важнее попытаться восстановить его мифологический и религиозный образ.

Существующая в литературе интерпретация этого персонажа базируется лишь на геродотовом отождествлении его с Посейдоном. Исходя из наиболее привычного понимания эллинского Посейдона в Тагимасаде обычно видят морское божество. Так его трактуют А.И.Соболевский⁵ и М.И.Артамонов⁶, отождествляющие его с Ахиллом Понтархом, М.Ф.Болтенко⁷ и др. Принципиально иной взгляд высказан С.А.Жебелевым. Справедливо отмечая, что "к морю и ко всему, что с ним связано, весь склад быта скифов имел слишком мало отношения", он не принимал трактовки Тагимасада как морского божества. Исходя из другого аспекта эллинского культа Посейдона как божества конного (*ἵππος*). С.А.Жебелев был склонен видеть в культе Тагимасада почитание коня⁸.

Такая трактовка демонстрирует принципиально новую интерпретацию функций этого божества, но не исчерпывает сущности образа. Можем ли мы в иранских аналогиях найти дополнительные сведения и имеются ли основания для таких аналогий? Как ни скудны наши сведения о Тагимасаде, они не сводятся к отождествлению его с Посейдоном. Их можно выразить в трех тезисах: 1) мы знаем скифское имя этого бога; 2) мы знаем, что почитание его было свойственно из всех скифов лишь скифам царским; и, наконец, 3) мы знаем, что по каким-то мотивам Геродот отождествлял его с эллинским Посейдоном. Из перечисленных выше типов соответствий здесь имеются данные для ономастических и функциональных сопоставлений. Последние опираются на геродотову параллель Тагимасада — По-

сейдон. Но здесь необходимо одно уточнение. Уже С.А.Жебелев высказал мнение, что отождествление скифских богов с греческими – творчество самого Геродота, а не его северо-понтийских информаторов⁹. Следовательно, яснее представив, какими рисовались Отцу истории эти греческие боги, мы скорее уясним, что таится за его отождествлениями. Каков же в представлении Геродота Посейдон? С.А.Жебелев обратил внимание на то, что происхождение его культа Геродот связывает с кочевниками Ливии¹⁰. Из этого следует, что Посейдон для него не только, а возможно, и не столько морское божество. Не менее важен для него второй аспект его почитания – в качестве конного божества, аспект, на который обратил внимание С.А.Жебелев и который столь ярко отражен в одном из гомеровых гимнов (XXII):

"Честь, о Земли Колебатель, тебе предоставили боги:
Диких коней укрощать и спасать корабли от крушенья".
Насколько эта сторона культа Посейдона, обычно забываемая, ближе к скифскому быту, объяснять не приходится.

Далее, учитывая проаттическую ориентацию Геродота и расчет его труда на афинскую аудиторию, мы должны внимательнее проанализировать характер почитания Посейдона именно в Афинах, что позволит полнее выявить смысл геродотовой аналогии. Показательно, что будучи одним из наиболее почитаемых богов Аттики, Посейдон чтился здесь не только и не столько как морское божество. Его культ приобрел здесь специфический характер, слившись с культом родоначальника-первопредка Эрехтея-Эрихтония¹¹. Не разбирая здесь этого вопроса в деталях, сошлюсь на специальную литературу¹². Итак, из аналогии с Посейдоном мы можем предположительно представить себе Тагимасада как божество, культ которого связан с почитанием коня и первопредка-родоначальника.

Обратимся к другому пути. В литературе существует очень немного попыток трактовки имени Тагимасада. А.И.Соболевский предпочитает чтение *Θαγίμαδος* и интерпретирует его как "Владыка моря", тождественный эллинскому Понтарху¹³. Но как редкость такого написания имени в рукописях, так и недоказанность наличия в скифском языке слова "там" в значении "море" заставляют отнестись к этой этимологии с большой осторожностью. Попытаемся обосновать иную

трактовку. В форме $\text{Ṛgveda} \delta \delta \varsigma$ ($\text{Ṛgveda} \delta \delta \varsigma$) отчле-
 няя первую часть Ṛg , о значении которой скажем ниже,
 и суффикс $-\varsigma$ ($-os$), являющийся выражением греческой
 интерпретации, мы получаем ядро имени $-\text{veda} \delta \delta (-\text{veda} \delta \delta)$
 Здесь на наш взгляд,, легко угадывается *Yima Xšaēta*
 "Авесты", Дамшид более поздних иранских источников, Йима
 Светлый ¹⁴. Один из центральных персонажей раннеиранской
 мифологии, соответствующий Йаме "Ригведы", первый человек
 и первый царь, типичный культурный герой, а в древнейшей
 своей сущности солярное божество, Йима играет огромную
 роль в древнеиранских религиях. Его присутствие в скифском
 пантеоне несколько не странно, скорее удивительным было бы
 здесь его не обнаружить. Для нас наиболее интересно то, что
 мифологический образ Йимы полностью совпадает с тем, кото-
 рый вырисовался при анализе аналогии Тагимасада с Посейдо-
 ном: он являет собой типичного героя-первопредка, как По-
 сейдон-Эрехтей и связан с почитанием коня, как Посейдон
 Конный. Эта последняя черта в культе Йимы особенно отчет-
 ливо проявляется в индийских памятниках, где яснее сохра-
 нилась его первоначальная сущность солярного божества ¹⁵.
 Так, специальный гимн "Ригведы", посвященный коню, в стро-
 фе второй рисует коня как создание Йамы, а в строфе тре-
 тьей — как его ипостась ¹⁶. Совпадение это весьма показа-
 тельно.

Наконец, обращаясь к образу Йимы-Дамшида, каким он
 рисуется в поздних источниках, мы также находим крайне ин-
 тересное указание. В "Шах-наме", в описании культурно-ци-
 вилизаторской деятельности Дамшида, имеется следующий
 пассаж:

"На судне потом он поплыл по воде,

Пошло с той поры мореходство везде" ¹⁷.

Йима-Дамшид выступает, таким образом, и основателем и по-
 кровителем мореходства. Сходство с эллинским Посейдоном
 становится полным.

Обратимся теперь к другому месту "Истории" Геродота.
 Описывая обычаи этнически близких к скифам массагетов, ис-
 торик сообщает: "Из богов чтут только солнце, которому
 приносят в жертву лошадей; смысл этой жертвы таков: быст-
 рейшему из богов они посвящают быстрейшее из всех смертных

животных" ¹⁸. Сходство этого главного божества массагетов с описанным Йимой неоспоримо: и тот, и другой — солярные божества, и тот, и другой имеют своим атрибутом коня. Но для нас особенно важен эпитет, которым Геродот определяет этого бога: — "быстрейший". Обращаясь вновь к имени скифского Тагимасада, мы должны вспомнить первую, еще не интерпретированную часть его имени: *ἰδγ* — В ней угадывается скифское *taka* — быстрый ¹⁹. Слил ли этот эпитет с именем Йимы уже в скифском языке или был воспринят как часть имени непривычным ухом греческого историка, сказать трудно. Но в целом имя Тагимасад, на наш взгляд, должно трактоваться как "Быстрый Йима Хшаета" ²⁰. Мы не имеем достаточных оснований говорить о тождестве скифского Тагимасада и безымянного божества массагетов, хотя сходство их неоспоримо. Для нас важен эпитет, подчеркивающий основное в восприятии почитающих их племен свойство этих богов, позволяющее интерпретировать имя Тагимасада. И все же необходимо вспомнить указание Геродота на факт вытеснения скифов из Азии массагетами ²¹. Если учесть, что рассказ этот обычно связывается с появлением в Европе именно скифов царских ²², то было бы очень заманчиво предположить, что культ Тагимасада заимствован скифами у массагетов. Принимая во внимание, что контакты с массагетами исторически засвидетельствованы только для скифов царских, мы могли бы в этом обстоятельстве найти объяснение тому странному факту, что культ Тагимасада свойствен лишь одному из всех племен Европейской Скифии ²³.

Наконец, обратим внимание на тот факт, что в сохранившихся фрагментах "Землеописания" Гекатея Милетского приводится название "иамы, народ скифский" ²⁴. По данным Стефана Византийского этот фрагмент заимствован из гекатеева "Описания Азии", что не позволяет локализовать это племя в Европейской Скифии. Но тот же Стефан Византийский ссылается на упоминание этого племени в "Описании Эвксинского Понта" Александра Полигистора ²⁵. Вопрос о локализации этого племени остается нерешенным, но само название служит подтверждением наличия культа Йимы-Иамы в скифском мире.

Для проверки нашего толкования образа Тагимасада и для того чтобы избежать порочной замкнутости в аргументации,

необходимо обратиться к источнику, до сих пор к доказательству не привлекавшемуся. Таким источником являются памятники скифской материальной культуры. Наличие в скифском искусстве сюжетов, близких к мифам цикла Йимы, может служить подтверждением существования этого культа в Скифии. Здесь прежде всего заслуживает внимания знаменитая Чертомлыцкая ваза²⁶. Недавно Б.А.Литвинский высказал мысль о связи изображения крылатого коня на ней с солярным культом. Он же сопоставил его с упомянутым божеством массагетов²⁷. Но до настоящего времени мы не имели никаких данных о наличии в Европейской Скифии солнечного божества, связанного с образом коня. Предложенная трактовка образа Тагимасада заставляет по-новому взглянуть на этот вопрос. Мы имеем тем больше оснований связывать чертомлыцкую вазу именно с образом Тагимасада, что изображенный на ней конь точно соответствует описанию "коня Йамы" в упомянутом выше гимне "Ригведы". Конь Йамы имеет орлиные крылья, конь чертомлыцкой вазы изображен с сиянием вокруг головы и парой распростертых крыльев. Спутниками Йамы являются птицы²⁸. Вся поверхность вазы вокруг головы коня покрыта изображениями птиц. Такое совпадение описания и иконографии наглядно подтверждает наличие в Скифии божества, тождественного Йиме-Йаме. Таким божеством может быть, на наш взгляд, только Тагимасад. В таком случае в чертомлыцкой вазе можно видеть атрибут его культа. В связи с этим представляет интерес сюжет фриз вазы, представляющий скифов, укрощающих коней. Отсутствие необходимых сведений не позволяет дать его окончательную интерпретацию, но связь его с тем же культом представляется несомненной. Скорее всего, здесь следует видеть культовое действие, связанное с почитанием этого божества и производившееся, возможно, на специальном празднике, ему посвященном. С этим же культом надо, видимо, связывать и бляхи из Куль-Обы с изображением крылатого коня, в котором обычно видят Пегаса.

Обратимся к трактовке другого изображения, спорность которой признает и сам автор. На нашивных бляхах из кургана Куль-Оба изображена так называемая змееногая богиня, широко представленная в скифском искусстве²⁹. В ней обычно видят родоначальницу скифов, известную нам по скифской эт-

ногонической легенде, излагаемой Геродотом³⁰, Диодором³¹ и другими авторами. Кульбское изображение отличается от прочих двумя деталями. Во-первых, здесь у богини не только змеиная нижняя часть туловища, как в большинстве случаев, но и две змеи вырастают из-за плеч³². Во-вторых, это единственный случай, когда в левой руке богиня держит бородатую мужскую голову³³. Первая черта объясняется более подробным, чем у Геродота, описанием богини, данным Валерием Флакком, который (*Argonautica*, VI, 51-52) говорит о "полузверском теле" богини и "двух ее змеях", тогда как Геродот упоминает лишь змеиную нижнюю часть ее туловища. Вторая деталь у античных авторов объяснения не находит, но зато заставляет вернуться к мифам о Йиме. Его мифическая "биография" содержит рассказ о некоем грехопадении и смерти от руки дракона Ажи-Дахака (Зохака), который распиливает Йиму пополам. Единственное до нас дошедшее описание Зохака в "Шах-Наме", рисует его в виде существа с двумя змеями, растущими из-за плеч. Возникает мысль, не есть ли скифская змееногая богиня — воплощение Ажи-Дахака, но не в качестве порождения злого начала, как в дуалистической концепции зороастризма, а в качестве хтонического божества. В таком случае мужская голова в ее руке может быть трактована как голова распиленного Йимы-Тагимасада. Толкование взаимоотношений Йимы и Ажи как солярного и хтонического начал позволяет понять странный на первый взгляд мотив распиленного пополам божества: это мифическое осмысление картины солнечного диска, разрезанного землей в момент заката. Такое толкование отличается от привычного восприятия образа Ажи-Дахака, но представляется, что оно наиболее полно отвечает его древнейшей семантике³⁴. Вполне вероятно, что дальнейший анализ выявит в скифском искусстве и другие сюжеты, связанные с культом Йимы-Тагимасада.

Такова сущность нашей попытки толкования одного из персонажей скифского пантеона путем привлечения общеиранских аналогий. Обратимся к другому образу. Выше указывалось, что, согласно иранским мифам, одной из функций Йимы является роль родоначальника-первопредка. Играл ли он эту роль в скифской религии? Следует отметить, что образ мифического скифского родоначальника известен нам лучше других

персонажей скифской мифологии, т.к. именно скифская этногоническая легенда сохранена античными авторами достаточно полно и даже в различных версиях³⁵. Анализ образа героя этой легенды приводит нас к выводу, что он тоже имеет аналога в авестийских мифах, но им является не Йима. В скифской легенде герой этот носит имя Таргитай (*Targuitaios*), в некоторых ее версиях замененное по причинам, неоднократно анализированным в литературе, греческим именем Геракла. Сознательно отвлекаясь от многочисленных, зачастую базирующихся на случайных сближениях, попыток толкования этого образа, выделим основное ядро легенды. Оно состоит в том, что герой этот, сын верховного божества, является отцом трех сыновей, родоначальников отдельных родов или племен. Среди них в ходе ритуального испытания выделяется младший, получающий в результате своей победы верховную власть над скифами. Этот сюжет заставляет нас вспомнить героя иранских легенд, не менее известного, чем Йима: имеется в виду Траетаона (*Frataona*), Феридун поздних источников. В легендах он выступает прежде всего как отец трех сыновей, подвергнутых им сакральному испытанию, победителем в котором и владыкой Ирана становится младший. Сюжетное соответствие со скифским мифом налицо. Но оно не единственное. Сравнение легенды о Таргитае с мифами о Траетаоне и его индийском аналоге Тритте выявляет целую цепь ситуационных и функциональных соответствий, объединенных, правда, несколько иной сюжетной линией.

Во второй приводимой Геродотом версии легенды Таргитай-Геракл приходит в Скифию после победы над Герионом и с его быками. Уже В.Миллер высказал мысль, что эта деталь здесь не случайна, а объясняется тем, что Таргитай — божество, имеющее своим атрибутом быков³⁶. Деталь эта приобретает особое значение при сопоставлении героя с Траетаонной-Триттой. По "Ригведе" Тритта — победитель трехголового чудовища (прямая параллель Гериону), освобождающий в результате этой победы быков³⁷. Показательно, что у целого ряда исследователей этот мотив вызывает ту же аналогию, что у Геродота: его сравнивают с рассказом о победе Геракла над Герионом³⁸. На то обстоятельство, что этот мотив в скифской легенде имеет смысловую нагрузку указывает и весьма

интересный фрагмент из Фирмика Матерна, приводимый В.Миллером. Здесь повествуется о связи в иранских религиях женского трехликого божества со змеями с божеством мужским, которое почитается "угоняющим быков". Оба они связаны с культом огня, что заслуживает специального анализа ³⁹. Любопытно, что реминисценция этого мотива вторично встречается в скифской легенде: это освобождение коней самого Таргитая от власти змееподобной богини, также трехглавой, но не в результате победы, а посредством брачной связи.

Отметим далее, что по индийским источникам Тритта имеет второе имя — Аптия, что частью исследователей трактуется как указание на его водное происхождение ⁴⁰. Но и Таргитай по некоторым версиям легенды — потомок реки Борисфена или Аракса. Все эти совпадения создают целую систему параллельных мотивов в образах.

Обращаясь к имени нашего персонажа (*Tárgētaos*), мы видим, здесь два препятствия для отождествления его с авестийским *Θραētaona*: наличие в скифском имени фонемы *γ*, отсутствующей в иранском и индийском, и, наоборот, отсутствие в скифском конечного *α*, имеющегося в авестийском, но отпавшего, правда, в индийском *Tritta*. Но, несмотря на эти расхождения, родство имен представляется весьма вероятным, если исходить из указанного выше тождества фонем *τ* и *γ* ⁴¹.

Таким образом, наличие всех четырех типов соответствий заставляет нас высказать предположение о тождестве скифского Таргитая с авестийским Траетаоной. Имеются ли подтверждения этой гипотезе в иконографическом материале? Автор ранее предпринял попытку толкования сцен на куль-обском и воронежском сосудах как иллюстраций к легенде о Таргитае ⁴². Но к интересующему нас вопросу эти изображения отношения не имеют, т.к., иллюстрируя миф в его скифском варианте, они не могут подтвердить или опровергнуть предлагаемую аналогию. Среди прочего материала можно указать лишь одно изображение, которое предположительно можно рассматривать как отражение в скифском искусстве мифа из цикла Траетаоны-Тритты. Имеется ввиду роспись склепа № 9 некрополя Неаполя скифского ⁴³. Здесь представлены две собаки, нападающие на дикого кабана. Левее и ниже располо-

жена фигура всадника в скифской одежде с копьем на плече. Объединение этих фигур единым сюжетом представляется бесспорным⁴⁴. Прежде всего весьма важно, что сюжет этот известен в иранском искусстве, например, на ахеменидских печатях-цилиндрах. Так, на печати из собрания Британского музея (№ 89I44) представлен человек в "скифской" одежде⁴⁵, поражающий копьем кабана. Оседланный конь стоит рядом⁴⁶. Цилиндр из коллекции П.Моргана изображает кабана, нападающего на человека, который стоит, держа в руке вертикально копье. У ног человека — собака. Наверху в поле печати — изображение Ахура-Мазды, который благословляет охотника, что лишний раз подчеркивает религиозный характер изображения⁴⁷. Эти аналогии подтверждают иранское происхождение рассматриваемого сюжета. Обращаясь к источникам, мы не находим его в "Авесте", которая вообще сохранила мало сюжетных мотивов. Но "Ригведа" содержит упоминание о подвиге Тритты, который при поддержке Индры⁴⁸ поразил демона в образе дикого кабана копьем с металлическим наконечником⁴⁹. Совпадение весьма выразительное, особенно в ряду с другими, перечисленными выше.

Для подтверждения нашего сопоставления необходимо привлечь и данные другого рода. Имеются в виду некоторые детали в скифском рассказе Геродота, облаченные им в одежду исторических и географических подробностей. Как таковые они выглядят совершенно необъяснимыми, но они же предстают совсем в ином свете, если взглянуть на них с мифологической точки зрения. Общеизвестно, что Геродот, описывая Скифию, отмечает ее четырехугольные очертания⁵⁰. Попытка некоторых исследователей понять эти слова буквально и очертить на карте некий равносторонний четырехугольник, выводит их далеко за пределы истинного распространения скифской культуры. Вернувшись к нашим сопоставлениям, мы получаем новые данные для разрешения этого противоречия. По "Авесте", Траетаона — уроженец I4-й из созданных Ахура-Маздой стран — страны Varena, имеющей четырехугольные очертания⁵¹. Родина Таргитая, если он тождествен Траетаоне, должна иметь такую же форму согласно скифской мифологии. Геродот лишь приурочивает этот чисто мифологический по происхождению тезис к карте реальной Скифии.

Далее, у Геродота читаем: "Скифы говорят, что их народ моложе всех других" (IY, 5); "Лет им с начала их существования от первого царя Таргитая... не более тысячи, а именно столько?" (IY, 7). Это отнюдь не означает, что от У в. до н.э. нужно отсчитывать 1000 лет назад, чтобы узнать время появления скифов в причерноморских степях. Деталь эта — мифическая по своему происхождению, на что указывает само число 1000. "Биография" Траетаоны начинается поздно, после тысячелетнего царствования Йимы и других родоначальников, которых иранская мифология знает несколько. Народ, считающий себя потомком Траетаоны, естественно, должен рассматриваться как более молодой по сравнению с теми народами иранского мира, которые возводят свое происхождение к его предшественникам. Отсюда легенда о сравнительной молодости скифов.

Таковыми предстают перед нами два скифских религиозно-мифических персонажа, если рассматривать их в освещении индоиранской мифологии. Одна деталь требует специальной оговорки. По "Авесте" Траетаона — победитель убийцы Йимы, дракона Ажи-Дахака. Если видеть этого дракона, как предлагалось выше, в скифской змееногой богине, то Таргитай по отношению к ней в скифских мифах выступает совсем в ином качестве: по одной версии как муж, по другой как сын. Такая принципиально иная связь циклов Йимы и Траетаоны требует специального анализа, не уместящегося в рамках настоящей работы. Но думается, что она вполне объяснима, если исходить из законов развития мифов и учитывать, что скифская мифология отражает более раннюю стадию социального развития, чем та, на которой складывались индийский и иранский мифологические своды. В этом плане скифская мифология представляет особый интерес как источник для изучения истории сложения индо-иранской мифологии в целом. Но эта работа — дело далекого будущего.

В заключение следует сказать, что предложенные тождества персонажей являются, конечно, гипотетичными, что прекрасно сознает и сам автор. Но если они и не доказаны, то сами соответствия, на которых автор базировался, представляются ему весьма важными как подтверждение не только типологической, но и генетической близости скифской мифоло-

гии с мифологией остального иранского мира. Если они заинтересовали читателя, автор считает свою задачу выполненной.

¹ В.И.Абаев. Скифский быт и реформа Зороастра, - "Archiv Orientalni", т.24, 1956, № I, стр.45, прим. I.

² См., например, A.V.Keith. The religion and philosophy of the Veda and Upanishads. Cambridge, 1925, vol.I, pp. 32 ff.

³ Пользуюсь случаем, чтобы выразить В.И.Абаеву глубокую благодарность за те устные консультации, которыми я пользовался при подготовке настоящей работы.

⁴ Геродот, IV, 59. К этим данным ничего не прибавляет свидетельство Оригена, который (VI, 39) лишь повторяет Геродота.

⁵ А.И.Соболевский. Русско-скифские этюды, УП, ИОРЯИС АН, т.XXVI, Л., 1923, стр. 38.

⁶ М.И.Артамонов. Антропоморфные божества в религии скифов. АСГЭ, вып.П, Л., 1961, стр. 77.

⁷ М.Ф.Болтенко. Herodoteanea, 6. МАСП, вып. 4, Одесса, 1962, стр. 19.

⁸ С.А.Жебелев. Геродот и скифские божества. Сп.М.-Л., 1953, стр. 36.

⁹ С.А.Жебелев, ук.соч., стр. 31.

¹⁰ Геродот, II, 50. См. там же, стр. 36.

¹¹ Об этом писал уже Л.А.Ельницкий ("Из истории древнескифских культов". СА, 1960, № 4, стр.47 сл.), хотя в целом его трактовка Тагимасада как фракийского бога-всадника представляется неприемлемой.

¹² L.R.Farnell. The cults of the Greek states. Oxford, 1907, vol.IV, pp.9ff., vol.I, 1896, pp.271ff.

¹³ А.И.Соболевский, ук.соч., стр. 38.

¹⁴ См. прежде всего A.Christensen. Le premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des iraniens. Stockholm, 1934, vol.II.

Транскрипция имени Тагимасада у Геродота полностью соответствует законам передачи скифских имен греческими авторами, которые выявлены В.И.Абаевым: обозначает не только звук *а*, но и *я* /*хя*/, а переход *т* в *д* есть результат типичного для скифского языка озвончения (В.И.Абаев. Осетинский язык и фольклор. М., 1949, т. I, стр. 209 и 210-211). Эти законы подтверждаются и данными Л.Згусты (Z. Zgusta. Die Personennamen griechischer Städte der nördlichen Schwarzmeerküste. Praha, 1956).

Не находит аналогий в сравнительном материале лишь передача дифтонга *αε* через *α*.

15 A. Barth. The religions of India. London, 1891, p. 22.

16 Ригведа, I, 163.

17 Фирдоуси. Шах-Наме, I, 903-904.

18 Геродот, I, 216.

19 В.И.Абаев, ук.соч., стр. 184. Здесь также соблюдены законы транскрипции: *θ* эквивалентна *τ* и передает звук *т*, а замена *κ* на *γ* идет по закону озвончения. (Там же, стр. 209, 210). О правомочности предлагаемого нами членения имени Тагимасада, возможно, говорит наличие в причерноморской ономастике имени *Θαγος* (КБН № 186, 178), хотя изменение его по III склонению заставляет видеть здесь основу не *Θαγ-*, а *Θαγν-*, что не аналогично предлагаемому нами *taka*.

20 Такая интерпретация имени Тагимасада заставляет предпочесть из всех встречающихся в рукописи форм его имени форму *Θαγινδοαδης* т.к., по наблюдениям В.И.Абаева, иранские имена, оканчивающиеся на *-а*, приобретают в греческом написании суффикс *-ας* или *-ης*, тогда как суффикс *-ος* имеют имена, оканчивающиеся на согласную. (В.И.Абаев, ук.соч., стр. 217). Наличие в скифской ономастике имени *Οκταμδοαδης* (Геродот, IV, 80) не опровергает нашей трактовки имени Тагимасада. Вс.Миллер, вслед за К.Мюллергофом, этимологизирует имя Октамасад как *uxta mazda* - "словомудрый" (Вс.Миллер. Осетинские этюды. Вып. III, М., 1887, стр. 131. В тексте опечатка: "славномуудрый"). Общая

для обоих имен вторая часть - *lyndodδ- (dyndodδ-)* с трудом трактуется как *mazda* ввиду наличия слога -*odδ-*. Предлагаемая трактовка *Yima Xšaēta* более соответствует законам греческой передачи иранских имен. Можно ли сохранить при этом предлагаемую К. Мюллентгофом этимологию первой части имени Октамасад, судить не берусь. Тогда это имя можно было бы трактовать как "Слово Йимы Хшаета", что служило бы подтверждением наличия в Скифии культа Йимы.

²¹ Геродот, IV, II.

²² И. В. Яценко. Скифия в V-II вв. до н.э. ТГИМ, вып. 36, М., 1959, стр. 14.

²³ Если выводить этот скифский культ от массагетов, то яснее становится и геродотова транскрипция имени Тагимаасада с озвончением глухих согласных, т.к. по данным В. И. Абаева это озвончение раньше произошло на востоке скифо-сакского мира и позднее на западе (В. И. Абаев, ук. соч., стр. 211).

²⁴ Гекатей, фр. 167 (*Ἰλνδοὶ ἕθνος Σκυθικόν*)

²⁵ См. ВДИ, 1948, № 3, стр. 321.

²⁶ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Вып. II, СПб., 1889, рис. II4-II6.

²⁷ Б. А. Литвинский. Кангуйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968, стр. 29.

²⁸ A. V. Keith, ук. соч., т. I, стр. 63, 150.

²⁹ Д. Б. Шелов. К вопросу о взаимодействии греческих и местных культов в Северном Причерноморье. КСИИМК, XXXIV, М.-Л., 1950, рис. 18/4/.

³⁰ Геродот, IV, 5-10.

³¹ Диодор, II, 43.

³² Эта деталь отражена также на бляшке из ст. Лабинской (Д. Б. Шелов, ук. соч., рис. 18/5/).

³³ Д. Б. Шелов трактует ее как голову сатира (ук. соч., стр. 65).

³⁴ Память о том, что Ажи-Дахака первоначально не был

воплощением злого начала, сохранилась в некоторых местах Авесты. См., например, Яшт XXIII, где он стоит в одном ряду с богами и героями, олицетворяющими могущество.

35 Геродот, IV, 5-10; Диодор, II, 43.

36 Вс.Миллер, ук.соч., стр. 128.

37 Ригведа, X, 8, 8; X, 48, 2.

38 H.Reichelt. Avesta reader. Strassburg, 1911, p.96;
A.V.Keith, ук.соч., т.I, стр. 127.

39 Вс.Миллер, ук.соч., стр. 129.

40 Отметим, что часть авторов видят в этом толковании не более как народную этимологию.

41 В.И.Абаев, ук.соч., стр. 209.

42 Д.С.Раевский. Скифский мифологический сюжет в искусстве и идеологии Атеева царства. СА, 1970, № 3.

43 П.Н.Шульц. Работы Тавро-скифской экспедиции (1945-1946). "Памятники искусства", бюллетень ГМИИ им. А.С.Пушкина, Вып. 2, 1947, стр. 27, рис. 7, 8.

44 В литературе принято мнение, что эта сцена изображает эпизод из жизни похороненного в склепе воина. Не могу согласиться с такой трактовкой как этой сцены, так и сюжетов скифского искусства в целом. Этому противоречит как репертуар росписей других склепов Неаполя (например, фигуры танцующих женщин в склепе № 2), так и весь характер древнего искусства, не знавшего, за исключением античного мира, портретно-бытового жанра. Восточное искусство знает изображения царей, но и они имеют ярко выраженную религиозную окраску.

45 Ср. пластину с изображением воина из Аму-дарьинскогоклада.

46 D.J.Wiseman. Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens. Praha, 1958, tf. III.

47 E.Porada. Corpus of Ancient Near Eastern seals in North American collections. Washington, 1948, vol.1, p.101, vol.II, pl.CXXV /831/.

48 Ср. наличие изображения Ахура-Мазды на печати из собрания П.Моргана (см. выше).

49 Ригведа, X, 99, 6.

50 Геродот, IV, 101.

51 Вендидад, I, 17.

Л.И.Ремпель

ИСКУССТВО РУСИ И ВОСТОК КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА

Мне предстоит изложить в немногих словах содержимое своего более обширного доклада специально представленного данной конференции Институтом искусствознания им. Хамзы Хаким заде Ниязи под названием "Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проблема".

Сущность этой проблемы я вижу в том, что она трактует о двух разных вековых художественных традициях, исторических условиях их сближения и взаимодействия.

Не раз указывалось на ближайшие географические связи русской равнины через Черное море с Малой Азией, с "алародийским", "хеттским" и иранским культурными мирами уже во II тысячелетии до н.э., вхождение Средней Азии в I тысячелетии до н.э. в состав древнеперсидского, а Закавказья в Ванское царство (царство Урарту), находившееся в тесном общении с Вавилонией, элементы иранской культуры эпохи владычества скифов на юге России и саков в Средней Азии, наконец, связи со странами восточного эллинизма, весь масштаб и достоверность которых вскрыты лишь в наши дни.

Но дело не в одних только связях и взаимодействиях. Они доказывались, доказываются и будут доказываться на свежем материале еще много раз. Дело еще в объяснении этих связей, в их природе.

Воззрения русских ученых на отношения искусства Руси к Востоку складывались вместе с развитием всеобщей истории

искусств. Они имели под собой почву широких историко-культурных, философских и эстетических обобщений. Анализ вещественных памятников корректировался общим состоянием гуманитарных наук, уровнем мировой науки. Я не мог не напомнить важную роль, которую сыграли при том теории исторического процесса, созданные на почве французского материализма и просветительства, романтизма в историографии и немецкой классической философии, а с ними и споры об отношении русского искусства к Востоку и Западу, начатые у нас еще западниками и славянофилами, продолженные Белинским, Добролюбовым, Пыпиным, отложившиеся в полемике по поводу книги о древнерусском искусстве изданной в Париже Виолле-Дюком, а затем и по поводу альбома В.В.Стасова "Славянский и Восточный орнамент" и которые привели к появлению в свет многотомного издания "Русские древности в памятниках искусства", подготовленного в конце прошлого века И.Толстым и Н.Кондаковыми.

Окидывая общим взглядом большую дискуссию, которая проходила в России еще на I Археологическом съезде (1869) — то-есть, ровно сто лет тому назад, вызванную публикациями памятников древнерусского зодчества, начатыми И.Снегиревым (1847-1848), С.Строгановым (1849), А.Мартыновым (1851), Ф.Рихтером (1851-1856), В.Доброхотовым (1852), Н.Артлебенем (1864) и др. относительно роли Византии и романского Запада в качестве "источника" художественной культуры Руси и углубление этой дискуссии основоположником отечественного искусствознания Ф.И.Буслаевым, я должен был отметить, прежде всего, исключительную напряженность полувекового спора русских ученых второй половины XIX в., его публицистичность, страстный пафос идей. За спорами о древнерусском, византийском, восточном и западном искусстве стояла борьба за и против азиатского деспотизма (и его современных форм), за и против развития России на путях европейской цивилизации, за и против приобщения народов Востока к мировой культуре, за и против устранения исторически возникшего разрыва между Востоком и Западом. Вместе с тем, в этих спорах зрело понимание и самого восточного искусства, особенно средних веков, со стороны его народных черт и той субъективной интимности, которая побуждала Ге-

геля считать искусство персов и арабов блестящим образцом романтической поэзии даже и для настоящего времени и самого Гете отдавать предпочтение лиризму восточного средневековья перед грубостью романского искусства той же эпохи на Западе.

Мне кажется, что многие положения, выдвинутые в свое время старейшими русскими историками искусства, вошли в современную историографию в неполном, неверном или искаженном, подчас, виде.

Напомню хотя бы такую незаметную фигуру из литературного кружка, к которому принадлежали Грановский, Белинский, Боткин, как ученый переводчик первых всеобщих историй искусства Евгений Федорович Корш, который, не в пример всяким Кутлерам и Шнаазе, в своем предисловии к "Руководству к истории искусств", писал: "Не те народы преуспевают в искусстве, которые крепко замыкаются от иноземных образцов, знаний и опытов, а те, которые лучше умеют овладеть богатым историческим наследством, которые усваивают себе многовековую деятельность предшественников так близко и так вполне, что она становится их кровным достоянием, и не только не затрудняет, но и напротив, облегчает и расширяет путь их собственного развития — те, которые, не брезгуя чужим, откуда бы оно ни шло, готовы употребить в пользу, претворить в свою собственность каждый элемент, способный живее выразить задуманную их думу".

Е.Ф.Корш высказывал очень верный и весьма прогрессивный в свое время взгляд на задачи всеобщей истории искусств, обращая особое внимание на взаимосвязь национальных культур — на "устойчивость народного характера", лежащую в основе особенности каждой из них. Он решительно отвергал как очень грубый прием "огулом осуждать целый тип или период искусства из-за какой-нибудь особенности, обусловленной по большей части тем или другим свойством бытовой или исторической обстановки".

Или, взять уже названные мной "Русские древности в памятниках искусства". Это был предложенный И.Толстым и Н.Кондаковым талантливый эскиз большой картины взаимосвязей в искусстве народов России — от глубин Средней Азии и Сибири до берегов Дуная. В археологическом отношении этот

труд устарел, но многие поднятые им вопросы сохраняют свое значение и сейчас. Авторы "Русских древностей в памятниках искусства" задались целью доказать, что древнерусское искусство глубоко оригинально и народно, что связи его с Востоком и Западом не сделали его повторением искусства ни того, ни другого, что вся история древнерусского искусства есть история взаимодействия художественных культур народов России, их развития и взаимообогащения. В предисловии к первому выпуску они пишут: "Наследие многих веков, усвоенное русским народом, стало его художественным преданием и последовательно образовало древнерусское искусство. Русское искусство было и осталось искусством народным, сложившись в оригинальный исторический тип, закрепленный народным орнаментом". Они развивают ту же мысль и в последнем выпуске своего труда, который вышел, заметим это, семьдесят лет тому назад: "Теперь, писали они, легко доказать, что самые утонченные художественные производства существовали в Киеве (как, например, перегородчатая эмаль по золоту), что ими занимались русские мастера, и при том в широких масштабах, что мастера эти распространяли свои производства в Рязань, Суздаль, а, следовательно, находка византийского стиля вовсе не представляет собой, как думали еще очень недавно, греческого заноса, но, напротив, памятник местной работы в хорошо усвоенном пошибе, и при том вещь с определенным назначением, с понятной для владельца орнаментацией и для него лично важным смыслом. Словом, исследование о вещественных древностях следует поставить на почву анализа художественных форм в их историческом развитии, выставить вопрос о стиле предметов, их группировке с этой стороны, о типах и их происхождении, достигая общего обозрения предметов с точки зрения бытовой, сословно-гражданской, религиозной, а также художественной, вводя предметы русской древности в общую историю искусств" (Вып. VI, стр. 10).

В свете начертанной Н. Кондаковым программы отечественной науки русское искусство предстает как крупное историческое явление, оно — результат вековой работы и сотрудничества многих сил, но именно поэтому оно и владеет самобытностью и представляет цельный тип. Действительно, в

сокровищницу русской культуры внесли свою лепту огреченный скиф и корсунский мастер, генуезский торговец в Крыму и немчин в Москве или арабский караван, везший товар волжским болгарам и языческой Руси. Но главную роль, по мысли тех же авторов, играл славянский элемент. Ему обязаны мы распространением на русской равнине и земледельческих культур в целом.

Авторы "Русских древностей" много писали о влияниях, но неизменно брали это слово в кавычки, оговаривали условность этого термина "за неимением другого". Они неправильно распространяли термин "романский стиль" на соборы Владимира и Юрьева. Но сам термин "романский" они употребляли так же условно "впредь до приискания нового термина" (Вып. VI, стр. 37). Византийское влияние в русской белокаменной резьбе они, как и Стасов, отрицали полностью. Западное — романское, признавали в отдельных разобщенных деталях, но не в совокупности неповторимого целого. В отличие от Стасова, Н.Кондаков отказался от выведения древнерусского искусства из восточных стилей. Он полагал, что об арабском и персидском влиянии можно говорить лишь "условно" (Вып. V, стр. 25). И если в оправе турьего рога из Черниговского кургана, или на пластинчатых браслетах он и видел порой отзвуки "восточного сюжета", его переработку, то сами эти вещи считал произведениями, безусловно, местных, чаще киевских мастеров (Вып. V, стр. 27). И.Толстой и Н.Кондаков не были последовательны в своих выводах. Сейчас нам трудно сказать кому из них принадлежала плохо согласуемая с другими их высказываниями мысль о том, что по преобладанию того или иного вкуса, своего рода руководителями русской культуры были — то Сирия, то Персия, то Индия и Средняя Азия (Вып. V, стр. 25). Эта приличествующая скорее Стасову мысль создала Н.Кондакову напрасную репутацию сторонника "азиатского" происхождения древнерусского искусства.

Раньше других русских ученых Н.Кондаков дал определение задач изучения русского искусства со стороны особенностей его художественного языка и художественной формы. "История художественной формы в древнерусском искусстве, — писал он, — доселе как бы забывалась и наукой и практикой". Метод технического, а затем формального анализа вещей, рав-

но как и метод мелочных археологических описаний всех встречающихся мотивов не удовлетворял Н.Кондакова. Он видел задачу в том, чтобы каждой форме найти отправную точку, ее, так сказать, оригинал. Задача исследования орнамента, как ее определял Н.Кондаков, не только в статистическом собирании материала, составляющего базис, но и в "научном исследовании его источника и хода его развития" на почве исторических фактов.

Как не сожалеть, что ко всем этим интересным мыслям старых русских ученых, начиная с Ф.И.Буслаева, в наши дни было проявлено так мало интереса. Не забывались только ошибки, как будто напоминание о них составляет истинный предмет науки и ее непреходящих забот.

Советская эпоха выдвинула новое, материалистическое понимание истории общества, его культуры и искусства. Раскрепощение малых наций социалистической революцией вызвало новую постановку проблемы отношения искусства древней Руси к Востоку. И здесь особенно уместно напомнить заслуги советской археологии. Она отвергла предлагавшиеся ей социологические схемы и формально-стилистический анализ. На первое место стала источниковедческая обработка памятников. Она подняла источниковедение на уровень большой науки, охватила обобщением и научной атрибуцией колоссальный материал, в том числе и по искусству. Новые исследования оставили позади работы предшественников по материалу и методам исследования. Но проблема искусства Руси в его отношении к искусству Востока в обобщающих трудах по русскому искусству больше не ставилась. Препградой тому явилась теория автохтонности, то-есть, извечности местных культур, полной самостоятельности их развития. Она, в соответствии с обстановкой, исключала всякие связи, влияния, заимствования. И даже такие известные в стране ученые, как В.Н.Лазарев, Н.Н.Воронин, Б.А.Рыбаков были бессильны ее обойти и возвращались в заколдованном кругу сдержанных признаний и оговорок. Лишь в последние годы в советской историографии, как отмечает один из цитируемых мной авторов, замечено "определенное игнорирование культурного влияния передовых цивилизаций на соседние страны, увлечение автохтонизмом... Лишь теперь, по мере накопления новых материалов и пересмо-

тра прежних гипотез, советская историческая наука постепенно освобождается от старых ошибок". Отрадный тому симптом — серия содержательных книг и статей Г.К.Вагнера, В.П.Даркевича, Б.А.Рыбакова и других известных исследователей памятников русского искусства. В них содержится новый материал, но в ходе его осмысливания они вновь обратились к тому, на чем остановилась в свое время мифологическая школа с ее миграцией мифа и историческая школа с ее смелыми аналогиями между сюжетами былин и историческими событиями. Отечественная наука ищет, видимо, новый подход к давно поставленным вопросам и находит им свежие решения.

Все это вызывает к новому освещению связей между искусством Руси и искусством Среднего Востока взятым в целом.

Определенной программы работ в этом направлении не выработано. Потребность же в ней очевидна. Круг стоящих в этой связи задач представляется мне, кратко говоря, следующим образом.

Исходным моментом поставленной проблемы должны быть, прежде всего, существенные черты собственной художественной традиции — древнерусской и восточной, на разных этапах истории и в разных локальных вариантах проявления местных стилей и школ.

Древняя Русь и страны Среднего и Ближнего Востока — от Средней Азии до Балкан — образуют на карте как бы веер; лопасти его расходятся по меридианам. Культурные области Среднего и Ближнего Востока лежат на концах веера и связаны между собой широтными параллелями. Особое внимание привлекают связи, которые можно назвать меридиональными.

Только обобщая можно говорить о регионах центрально-азиатском, иранском, кавказском, балканском. Каждый из них дает сложное переплетение культур. У каждого из них свои этнические, языковые, религиозные и национально-бытовые общности и различия, своя степень социальной зрелости, свои уклады жизни, а с ними и художественные традиции.

Истоки искусства древней Руси лежат в докиевском этапе русской истории. Для этого этапа особенно важны элементы праславянские, славянские, балтские и угрские, сыгравшие значительную роль в этногенезе русского народа и формировании первооснов его искусства.

В состав искусства древней Руси генетически вошли и другие элементы, особенно искусства Древнего Востока и античности. Они обнаруживают себя в форме определенных соответствий; причины их появления в позднейшие времена не всегда ясны и потребуют особого в каждом случае изучения. Главные из них: древневосточные (доахеменидской, ахеменидской и парфянской эпохи). Более локально: древнекавказские, греко-латино-фракийские, греко-понтийские, ирано-скифо-сарматские.

Искусство раннего средневековья (У-Х вв.) дарит искусству Руси ряд других соответствий:

ирано-сасанидские, согдийско-хорезмийские и индо-иранские,

сирийско-византийские и коптские,

армяно-грузинские и албанские,

степной Восток, степная и лесостепная часть Восточной Европы,

северо-кавказский узел связей (низовья Волги, Дона, Кубани, степное Причерноморье),

Волжско-камский узел связей и Приуралье (смешанная угро-финская, тюркская и славянская среда),

Карпато-Дунайский узел связей (славяно-болгарский, венгерский).

Все эти связи и соответствия требуют конкретного рассмотрения с учетом следующих обстоятельств.

Эпоха раннего средневековья утвердила новые формы искусства повсеместно. Реакция против греко-римских форм была особенно ощутима в сасанидском Иране. Не столь резка была она на периферии иранского мира — в Центральной Азии и на Кавказе, где между местным античным искусством и искусством раннего средневековья сохранялась преемственность. Наряду с распадом старого античного общества и его культуры на развалинах Восточноримской империи шел поступательный процесс формирования нового феодального общества, могучим духовным орудием которого стало христианство. Оно диктовало искусству не только сюжеты, но и эстетический идеал, подсказанный жизнью византийского общества. Иератизм образов христианского искусства был выражением силы, а не слабости нового учения. Оно выдвинуло этическую, нрав-

ственную задачу воспитания личности, сделало решение этой задачи мерилom ценности искусства.

На центральном участке, в Причерноморье, отношения Древней Руси с Передним Востоком слагались двумя крупными этапами. В IX–XI вв. связи со всем Востоком шли в основном через Византию. Борьба Руси с Византией за Причерноморье завершилась, как известно, выходом Киевской Руси на Кавказ, Приазовье, Корсунь (Херсонес) и Балканы. В XII – середине XIII вв., особенно с захватом Византии крестоносцами (1204 г.), ведущее место заняли прямые связи со всеми странами Среднего и Ближнего Востока. Активным посредником выступала кочевая степь – этот постоянный связной на путях между культурными центрами Восточной Европы и Азии. Воинствующий номад вносил свой вклад в культуру оседавших племен и растворялся в них.

На протяжении XII–XIII вв. протекал последний акт переделки сасанидского и византийского наследия. Эта переделка совпала во времени с расцветом на Руси отдельных школ русского искусства, а на Востоке, особенно в кругах арабских народов, а затем и всего Ближнего Востока (до Пиринеев), искусства мусульманского.

Поскольку арабский халифат еще в X в. распался, "искусство ислама", лишенное единой государственной почвы, в дальнейшем также развивалось в русле отдельных ремесленных центров и школ. Они то совпадали с владениями династий, то, ввиду шаткости этих государств, продолжали группироваться по схожим условиям торговли и ремесла.

Типологические и стилистические связи и соответствия охватывают в XI–XIII вв. весь Средний и Ближний Восток в одно целое. Благодаря росту феодальных торгово-ремесленных городов, они простираются далеко за пределы мусульманских стран, охватывают искусство Романского Запада, Норманского севера и обратным потоком проникают на Русь, где восточные элементы ждет полная или частичная переработка.

В древнерусском искусстве шел длительный процесс взаимодействия славянских и неславянских элементов. Со временем мотивы и формы искусства, особенно прикладного, почерпнутые извне, обретают собственный характер и складываются как тип. Идет процесс кристаллизации художествен-

ного языка и сложения на его основе отдельных локальных центров, направлений и школ родо-племенного, народного и, отчасти, национального искусства. Процесс этот охватывает городское ремесло, искусство земледельческих районов и степное искусство. Народно-мифологическое, народно-эпическое, клерикальное и феодально-светское осмысление древних сюжетов, мотивов и форм охватывает все средневековое искусство. Народность составляет его основу. "Вековые образы" и "бродячие сюжеты" разного происхождения получают в каждом случае свое местное переоформление. В нем проявляют себя существенные черты художественной традиции народа, зрелость его культуры, особенности психического склада и художественного вкуса масс.

Стилистика средневекового искусства на Руси и Среднем Востоке получает законченность системы. Ее отличают неповторимые особенности художественного воображения и устоявшийся "почерк" мастеров.

Татаро-монгольское иго иссушало душу народа и его падение было лучшим стимулом к возрождению национальных черт русской художественной традиции.

Русское искусство XIУ-XУП вв. соприкасается с искусством Востока на двух основных этапах. Один падает на конец XIУ-XУ вв. и первую половину ХУІ в., другой - на вторую половину ХУІ-XУП вв. Первый из этих этапов примыкает к полосе гуманистических течений, охвативших главные цивилизации "Старого света". Высшим выражением этих течений в ряде стран Западной и Центральной Европы была эпоха Возрождения или Ренессанс. Так называемый "Восточный Ренессанс" X-XУ вв., "Византийский ренессанс" XIУ - сер. ХУ вв., "Русский ренессанс" - конец XIУ - середина ХУІ вв. - явления типологически схожие. Существо же их относительно художественного наследия античности, характерных сторон национальной жизни, причин культурного подъема, его масштабов, художественных черт и качеств повсюду разное.

В XIУ-XУ вв. связи Руси с Византийской империей и Балканами означали приобщение ко всей сфере греко-славянского искусства. Сфера эта охватывала собой большую часть Восточной Европы, распространялась на Сирию, Палестину, Египет, Балканский полуостров, Закавказье и приходила в пря-

мые контакты с Италией и Западной Европой в целом.

Связи Руси с Востоком протекали в эту пору главным образом в прикладном искусстве и почти не затронули живописи и архитектуры. Замечено, что уже с эпохи Киевской Руси наибольшее влияние на русский книжный язык оказывал язык греческий, затем другие западные языки. В народном же, разговорном языке самое могущественное влияние на словарь русских людей XIV-XV вв. оказывал Восток, в первую очередь Средняя Азия и Персия. Языковые заимствования терминов ремесла и прикладного искусства отражали связи, существовавшие в быту, художественной культуре и искусстве. Пути, по которым осуществлялись эти связи, достаточно известны. Волга связывала Восток и Запад вековыми узами общения. С другой стороны, последняя четверть XIV в. и XV в. — время сложения в государстве Тимура и Тимуридов искусства единого синтетического стиля. Искусство это оказало большое влияние на художественное ремесло, включая архитектурный декор Грузии, Армении и всего христианского Востока, откуда восточные мотивы проникали и на Русь, но уже в резко ослабленных и слабо различных формах.

Использование восточных элементов в русском прикладном искусстве XV в. было связано с общим развитием на Руси в эту пору декоративно-орнаментальных форм. Вихрь орнаментального плетения, цветные разводы и пышное узорочье захватили все виды искусства. Использование мотивов восточной орнаментики было чаще служебным и случайным. Оно не стирало существенных черт русской художественной традиции и осталось больше эпизодом торговых и культурных связей России с Ираном, Средней Азией, Кавказом и другими партнерами по торговле и ремеслу.

Смена стилей протекала на огромных территориях в формах, отвечавших традициям местного искусства. Народная традиция была той цементирующей силой, которая сохраняла типические черты художественной культуры ряда народностей или племен, связанных вековой общностью хозяйствования и быта. Она передавала эти черты из поколения в поколение, сделав их в дальнейшем наиболее прочным и устойчивым слагаемым национального искусства.

Обобщая, можно сказать, что взаимодействие художест-

венных культур Восточной Европы и Среднего Востока отвечало и отвечает национальным традициям русской культуры и исторической миссии народов Среднего Востока. Искусство Ирана, Средней Азии и Кавказа издавна питало собой художественную культуру народов Восточной Европы. Сейчас оно впитывает в себя, ответно, общие результаты достигнутого прогресса.

Вопрос об отношениях русской культуры с культурой народов Востока приобрел в наши дни новое осмысление. Вопрос некогда больше историко-теоретический получил сейчас и свое практическое решение в ходе и направленности развития всего советского многонационального искусства. Оно провозгласило взаимодействие художественных культур неперенным условием строительства художественной культуры социализма и сделало изучение художественного наследия народов, как Востока так и Запада, частью своей созидательной работы.

Таковы общие контуры этой давно поставленной, но мало разработанной проблемы.

Н.И.Рзаев

О СЕМАНТИКЕ РЕЛЬЕФНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ ЗОЛОТОЙ ЧАШИ ИЗ ХАСАНЛУ¹

Село Хасанлу расположено в Северо-Западном Иране в районе Сулдуза, южнее озера Урмия в 85 км от города Урмии. Недалеко от этого села на равнине некогда стоял четырехугольный холм (высота его 20 м, длина 270 м, ширина 20 м).

В результате раскопок, проводившихся ирано-американской археологической экспедицией, до 1960 г. здесь исследовано многослойное поселение², среди многочисленного инвентаря которого особое внимание привлекает золотая чаша IX в. до н.э. с рельефными изображениями из слоя IV, обнаруженная 3 августа 1958 г. у стены крепости, рядом со скелетом жреца, погибшего в боях с врагами. Вес этой чаши 950 гр., высота 21 см, диаметр горла 60 см.

Чаше из Хасанлу посвящено много исследований как в иранской, так и в мировой печати. С.М.Мюстафави сообщает³, что в 1337/1958 г. Ардашир Джаханян, один из иранских зороастрийцев, опубликовал статью под названием "Касэйг зарэ Хасанлу" ("Хасанлунская золотая чаша"), в которой рельефные изображения этой чаши он связывает с авестийскими обрядами и рассматривает их как иллюстрации к "Мехр Яшту", рассказывающему о борьбе приверженцев Митры с его противниками⁴.

Надо отметить, что влияние авестийских идей на изображения золотой чаши безусловно, безусловен и их иллюстративный, повествовательный характер. Но изображения чаши составляют целую пиктограмму, рассказывающую не об одном событии, а о многих божествах и обрядах, связанных с культом плодородия⁵.

Древний художник-чеканщик мастерски использовал поверхность чаши для размещения рисунков своего пиктографического повествования⁶. В верхнем ряду изображены три колесницы. На правой колеснице, запряженной быком, стоит крылатый человек, олицетворяющий бога Неба. Своеобразный головной убор, приподнятые крылья, круглая борода и облегчающая одежда резко отличают его от Мардука, который с появлением рабовладельческого общества превратился в "владыку неба и земли", верховного государственного бога Вавилона.

Изображение быка, запряженного в колесницу, с особой тщательностью заштриховано ровными линиями в различных направлениях, которые напоминают нам борозды пашни. Из рта быка льется священный небесный поток. В "Ясне" — книге "Авесты" "иногда особо отмечаются "небесные воды", падающие на землю в виде дождя и снега"⁷. Здесь "небесные воды" изображаются в виде многочисленных точек, обозначающих обильную урожайность посевов, плодovitость и рост садов, размножение животных и людей.

Бык в древнем Азербайджане символизировал божество плодородия⁸ и является здесь главным мотивом повествования.

Художник рассказывает, что обильная урожайность земель достигалась по воле бога Неба и благодаря священным небесным потокам, ниспосланным им и распределенных быком —

богом плодородия.

Нам кажется, что здесь мы имеем дело с образом авестийского верховного бога Ахура Мазды, что означает "премудрый владыка" ⁹.

В данных изображениях мы встречаемся с сочетанием божеств различного характера. Так, если бык относится к тотемистическому кругу божеств и связан с почитанием сил природы, то бог Неба в человеческом облике входит в группу астральных культов и появляется в искусстве благодаря широкому распространению антропоморфных идей. Такое сочетание двух родов божеств встречается и в изображениях колесниц, запряженных лошадьми.

Там представлены боги Солнца и Луны в человеческих образах, которые внешне отличаются от бога Неба только своими атрибутами: у бога Солнца на средней колеснице на голове крылатый шар, а бога Луны отличает знак "ай пар" (полумесяц), украшающий его голову.

Запряженные в эти колесницы лошади также имеют символическое значение. В древнем Азербайджане и Иране лошадь, являясь символом солнца, была связана с культом плодородия. Культ лошади особенно широко распространился в период маздаизма, когда лошадь почиталась как божественное олицетворение Митры ¹⁰.

В правой части пиктограммы святой в длинной мантии с кубком вина (или священной водой) и двумя жертвенными баранами (в левом верхнем углу) встречает богов.

Бог Солнца в древнем Азербайджане являлся верховным божеством, покровительствовавшим людям и в жизни и в загробном мире. А что касается бога Луны, то он был связан с водным началом, с понятиями о высоких урожаях и плодородием земель ¹¹.

Художник-пиктографист считает астральных богов — Неба, Солнца и Луны источниками плодородия и благополучия на земле. Эта идея художника, вероятно, была обусловлена и подготовлена зороастрийскими верованиями "Авесты": "Культе природы в "Авесте" заключает в себе также обожествление солнца, луны и звезд" ¹².

Влияние идей "Авесты" на данную пиктограмму проявляется и в других изобразительных мотивах: слева в нижнем уг-

ду изображена обнаженная женщина с браслетами на руках и ногах, ожерельем на шее, раскрывшая свое покрывало и фронтально стоящая на баране. Вероятно это – авестийская богиня воды Ардви Сура Анахита. "Богиня воды Ардви Анахит, являясь дочертью верховного бога Ахура Мазды и богини земли Армати, считалась одним из источников жизни" ¹³.

Изображение богини плодородия аналогично бронзовой статуэтке, происходящей, по мнению М.Ростовцева, из Митанни и хранящейся в Берлинском музее. Фигурка обнаженной богини, дающей ребенку грудь и стоящей на льве, датируется приблизительно 1750 годом до н.э. ¹⁴ "По предположению М.Ростовцева, богиня плодородия была отождествлена с иранской богиней Анаит, культ которой особенно усилился в период политического господства иранцев в странах Востока" ¹⁵.

Подобные богини плодородия, изображенные на лошади, льве и др. зверях, считаются покровительницами-владычицами животных и зверей ¹⁶.

"В роли божества воды в "Авесте" выступают разные мифологические образы. Как богиня небесных вод, богиня плодородия, покровительница домашнего скота и всех животных упоминается Анахит. Ее эпитет – "выращивающая стада" ¹⁷.

Культ Анахит играл большую роль в духовной жизни древних народов Ближнего Востока и оставил глубокие следы в мифологии и фольклоре и закавказских народов. Многие песни и пляски азербайджанцев, уникальное архитектурное сооружение в Баку – "Девичья башня" ¹⁸ и многие другие памятники культуры и пиктограммы древнего Азербайджана связаны с именем богини Анахит.

Анахит, изображенная на чаше, с луком в руке и колчаном за спиной, смотрит на охотника. Перед охотником – двуглавый орел, как символ богини охоты. Правая голова принадлежит орлу, а левая – богине охоты, покровительнице охотников. Таким образом, если в верхнем ряду пиктограммы рассказывается о причинах плодородия земли, то слева в нижнем подчеркивается благополучное состояние животноводства и охоты в стране, находящихся под покровительством богинь.

Далее, в среднем ряду рядом со львом изображен молодой воин – глашатай с барабаном. Он извещает о готовности

сразиться против трех вражеских войск, которые обозначены в виде трех кинжалов. Лев воин-глашатай со знаком свастики олицетворяет государственную и военную мощь страны, которой покровительствовало солнечное божество.

Внизу на первом плане показана сцена пленения и усмирения двумя мужчинами воина, олицетворяющего войско вражеской страны.

Эту сцену можно прочесть и иначе: воин-глашатай объявляет войну против трех стран, из которых одна уже побеждена.

В среднем ряду пиктограммы, в связи с данной победой, жрец подносит к алтарю огня жертвоприношение.

По авестийским правилам, жрец, приносивший к алтарю огня жертвоприношение, должен произносить молитву-песнопение о происхождении мира и богов¹⁹, держать в руке баресму — связку священных прутиков²⁰ и надеть на голову войлочную шапку²¹.

В нашей пиктограмме на голову жреца, стоящего перед алтарем с жертвоприношением надета войлочная шапка с покрывалом, а конец баресмы представлен над его правым плечом. У жреца, изображенного на ситуте из Зивие, также есть баресма.

Чтобы наглядно показать неисчерпаемость живой силы страны художник тут же представляет сцену обряда, посвященного новорожденному. Жрец, сидящий в кресле, принимает ребенка из рук женщины. По-видимому, рост населения волновал воинствующие племена страны не меньше, чем другие вопросы жизни.

В конце пиктограммы, в нижнем правом углу властелин страны, сидящий на троне, радушно встречает своего полководца. Лев, сидящий у трона, олицетворяет мощь государственной власти страны. Трон властелина украшен рыбой чешуей, обозначавшей богатство страны. В древнем Азербайджане и Иране, рыба как символ богатства, употреблялась для украшения стола, накрывавшегося по случаю новогоднего праздника Ноуруз, праздника культа плодородия. Вишпы — каменные рыбы до 5 м высоты, сооружавшиеся в Закавказье в середине первого тысячелетия до н. э.,²² символизировали орошение земли. Фрагмент изображения рыбы обнаружен и в южном

Иране, в резиденции ахеменидских царей — Пасаргады ²³ .

Позади царского трона изображено трехглавое божество, олицетворяющее верховных богов Вавилонии. Ш.Я.Амиранашвили пишет следующее о влиянии этих богов на древнее искусство: "На памятниках ассиро-вавилонского искусства, особенно XII-XI веков до н.э. можно видеть изображение трех главных божеств — Ану, Енлил и Эа — в виде престола (или трона), на котором символически представлен знак — атрибут каждого из них. Рядом с ним часто на престоле изображался знак божества плодородия — *Vulva-Ninmah*. Отсюда ясно, что трон с головками трех вавилонских божеств дан здесь в качестве главных элементов культа плодородия.

Присутствие вавилонских богов объясняется тем, что они непосредственно связаны с содержанием пиктограммы, которая рассказывает о плодородии земель, о небесных потоках и покровительстве бога неба. А с другой стороны, это указывает на сильное влияние вавилонской религии на пантеон богов древнего Ирана. Таким образом, в пиктограмме авестийские божества перекликаются с вавилонскими.

Как видно, рельефные изображения золотой чаши из Хасанлу посвящены историко-религиозно-мифологическим сценам, связанным с культом плодородия.

В пиктограмме художник рассказывает о всех важных вопросах жизни, деятельности и культовых представлениях древних людей. Но в центре внимания стоят вопросы культа плодородия земель и животных, а также забота о росте населения страны.

Не исключена возможность, что прототипом человеческих образов послужили конкретные личности, игравшие важную роль в истории древних племен на рубеже X-IX вв. до н.э. Пиктограмма золотой чаши имела магическое значение и чаша, вероятно, употреблялась при совершении обрядов производственной магии против засухи, бесплодия и др. Об этом свидетельствуют мотивы художественного убранства дна чаши с наружной стороны. Его орнаментация состоит из квадратиков, напоминающих шахматную доску. На каждой стороне этой шахматной орнаментации вырезано изображение горного барана, смотрящего по часовой стрелке. Бараны, как атрибуты боги-ни Анахит, символизируют здесь плодородие и изобилие. По-

добным шахматным орнаментами, созданным в начальном периоде эпохи железа, приписывается символично-магический характер²⁵. Значит, золотая чаша употреблялась в обрядах производственной магии, посвященной культу плодородия страны. Не исключена возможность, что данная золотая чаша принадлежала храму Анахит, которому часто приходилось совершать общенародные магические обряды против засухи и других бедствий.

Сходство изображений памятников клада Зивие и чаши из Хасанлу несомненно. Крылатое божество на золотой чаше напоминает нам изображение доброго гения — фраваша с золотого нагрудника из Зивие²⁶. Изображения на бронзовой сителе²⁷ из Зивие жреца, алтаря и охотника перекликаются с аналогичными рисунками на золотой чаше из Хасанлу²⁸.

Единый художественный стиль изобразительных мотивов ювелирных изделий Зивие и золотой чаши из Хасанлу безусловно объединяет их в одну школу и связывает их с художественными традициями местных мастеров.

Надо подчеркнуть, что изобразительные мотивы чаши способствуют выявлению духовного богатства, этнографической особенности и художественного мастерства древних племен Ирана. Художественно-декоративное убранство золотой чаши из Хасанлу обогащает фактические материалы искусствознания, связанные с проблемой взаимовлияния культур древних народов Месопотамии, Ирана и Закавказья.

¹ Автор придерживается транскрипции "Гасанлы". Однако редакция заменила это название на уже принятое в нашей научной литературе — "Хасанлу".

² R.H.Dyson. Hasanlu and Early Iran, — "Archaeology Summer", 1960, vol.13, № 12.

³ Сеид Махаммедтаги Мюстафави. "Касэе зарэ се хэзэр салэе гасанлы", журнал "Нагшо нигар", № 6, Тегеран, 1338 (1959), стр. 44.

⁴ Сведения о работах иранских авторов любезно предоставлены мне научным сотрудником ИА АН Азерб.ССР А.Фазили.

⁵ Н.И.Рзаев. Золотая чаша, — "Наука и жизнь", № 8, Ба-

ку, 1968, стр. 24-27 (на азерб.яз.).

⁶ См. изображения золотой чаши, опубликованные в вышеупомянутой работе Сеид Махаммедтаги Мюстафави.

⁷ А.О.Маковельский. Авеста. Баку, 1960, стр.123; В Ясне описано богослужение, заключающее в себе жертвоприношение с молитвами (молитва огню, молитва воде, в которой Заратустра обращается к воде с просьбой оросить землю и др.).

⁸ Н.И.Рзаев. Искусство Кавказской Албании с древнейших времен до УШ в. Автореферат докт.диссертации. Баку, 1968, стр. 22.

⁹ Очерки по истории азербайджанской философии, т.1, Баку, 1966, стр. 21.

¹⁰ Ш.Я.Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1963, стр. 48, 49, 55, 80, 122, 158; А.О.Маковельский, ук.соч., стр. 75.

¹¹ К.В.Тревер. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании. М.-Л., 1959, стр. 322.

¹² Очерки по истории азербайджанской философии, т.1, Баку, 1966, стр. 22.

¹³ Там же, стр. 21.

¹⁴ Ш.Я.Амиранашвили, ук. соч., стр. 52.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стр. 51-52.

¹⁷ А.О.Маковельский, ук.соч., стр. 123.

¹⁸ Бастани Паризи. "Хатуне Хафт гал'а". Тегеран, 1341(1963).

¹⁹ А.О.Маковельский, ук.соч., стр. 113.

²⁰ Там же, стр. 82.

²¹ Там же, стр. 118.

²² Ш.Я.Амиранашвили, ук. соч., стр. 11.

²³ Vanden Berghe. Archéologie de l'Iran ancien. Leiden, 1959, рис. 22(a).

24 Ш.Я.Амиранашвили, ук.соч., стр. 52.

25 Там же, стр. 34.

26 Н.И.Рзаев. Некоторые вопросы искусства древнего Азербайджана, - "Исследования и материалы по архитектуре и искусству Азербайджана". Баку, 1966, стр. 160-162, рис. 21.

27 Там же, стр. 162-163, рис. 23.

28 И.М.Дьяконов. История Мидии. М.-Л., 1956, рис.23.

Б.Я.Ставиский

СРЕДНЯЯ АЗИЯ И ДРЕВНИЙ ИРАН (историко-культурные взаимовлияния и связи)

Исторические судьбы народов современного Ирана и Средней Азии на протяжении их многотысячелетней истории неоднократно не только соприкасались, но и перекрещивались.

В УП-УШ вв., как известно, и Иран и Средняя Азия вошли в состав Арабского Халифата, приняли (отнюдь не добровольно) ислам и, став областями мусульманского мира, внесли свой немалый вклад в его историю, культуру и искусство. С этого времени начался средневековый мусульманский период в их истории и культуре. О связях, взаимовлияниях и общих элементах в культуре и искусстве Средней Азии и Ирана этого более чем тысячелетнего периода писалось и говорилось уже не раз. Это не значит, конечно, что об этом периоде сказано уже все. Отнюдь нет: новые материалы и открытия, новый подход к изучению средневековья вообще и мусульманского средневековья в частности, ведут к существенному пересмотру и дополнению многих уже, казалось бы, установившихся положений.

Однако историко-культурные взаимовлияния и связи между Ираном и Средней Азией существовали задолго до УП-УШ вв. н.э. и сейчас, когда работами советских ученых в Сред-

ней Азии и наших зарубежных коллег в дружественном Афганистане выявлены неведомые ранее древние культуры и цивилизации, мы можем судить и о характере этих связей в разные периоды древней и древнейшей истории человечества.

Цель моего выступления заключается как раз в том, чтобы в самом кратком виде суммировать известные сейчас материалы и обрисовать, когда и какой характер носили в древности культурные взаимоотношения между народами Средней Азии и Ирана.

Не являясь специалистом в области древнейшей истории, позволю себе сделать лишь несколько замечаний о связях Ирана и Средней Азии в эту, самую удаленную от нас эпоху человеческой истории. Из работ наших исследователей, изучавших первые шаги человеческого общества, известно о связях между культурами и отдельными памятниками, открытыми советскими археологами в Средней Азии, с культурами и отдельными памятниками Ирана эпохи палеолита и мезолита, неолита и энеолита: и те и другие входили тогда в один и тот же круг древнейших культур и цивилизаций Старого Света. В этой области знаний почти каждый новый полевой сезон дает все новые и новые материалы, одно открытие следует за другим, и всем нам предстоит еще услышать и увидеть много нового.

Однако не следует забывать, что культуры и памятники древнейших периодов, открытые и в Иране и в Средней Азии, пока что мы еще не можем связать с историческими судьбами народов, населявших Среднюю Азию и Иран в древности и средневековье. Мы не знаем влились ли древнейшие за сельники иранских и среднеазиатских земель в состав ее нынешних народов, нам еще не ясна генетическая связь между древнейшими культурами Средней Азии и Ирана, с одной стороны, и культурой и искусством народов, населявших эти страны в древний, средневековый и новый период их истории. Дело в том, что бурные, во многом еще неясные нам, события II — начала I тысячелетий до н.э. привели к гибели или существенному изменению облика древнейших цивилизаций и культур и Ирана, и Средней Азии, равно как и Афганистана, Пакистана и северной Индии. Эти события (и эти кризисные явления) многие исследователи объясняют вторжением арий-

ских, т.е. индо-иранских племен, от которых-то, насколько можно сейчас судить, и ведут свое происхождение народы древнего Ирана и древней Средней Азии. Если это объяснение правильно, то встает вопрос, какова была роль более ранних засельников в истории культуры и искусства народов Ирана и Средней Азии времен и после арийского завоевания, были ли эти древнейшие засельники уничтожены или вытеснены завоевателями или же они были ассимилированы пришельцами. На этот вопрос современная наука ответить еще не может и, таким образом, история связей древнейших памятников Ирана и Средней Азии остается пока-что особой главой истории человечества, но не первой страницей в истории взаимоотношений предков современных народов Ирана и Средней Азии.

Иное положение складывается в Иране и Средней Азии в VI-V вв. до н.э., во время сложения Древнеперсидского (Ахеменидского) царства, первой в истории державы, претендующей на мировое господство, т.е. на власть над всеми известными в то время в Передней Азии народами Запада и Востока. Земли нынешнего Ирана в то время заселяли мидяне и персы, говорившие на близких друг другу языках западно иначе южно-иранской группы. В Средней Азии тогда расселялись уже различные племена и народы, составлявшие вместе со скифами восточно (или северо) - иранскую языковую группу. Связь мидян и древних персов с последующим вплоть до современного населением Ирана несомненна, так же как и связь древних племен и народов Средней Азии с ее нынешними народами.

Время существования Древнеперсидской (Ахеменидской) державы было, таким образом, первым, пока что, несомненным этапом в истории взаимоотношений иранского и среднеазиатских народов. В политическом отношении народы Средней Азии оказались тогда под тяжелой пятой древнеперсидских царей^I. В течение более чем двух столетий среднеазиатские народы, как и многие другие народы той эпохи от египтян и малоазиатских греков, на западе, до жителей северо-западной Индии, на востоке, познали всю горечь положения тех, над кем, говоря словами ахеменидских надписей, "царь царей правил, которые ему приносили дань, то, что он им велел - днем ли, ночью ли, - они исполняли, закона его держались".

Среднеазиатские народы поставляли древнеперсидским царям воинов для их многочисленных армий. Из сообщений античных авторов мы знаем об участии этих воинов, — согдийцев и бактрийцев, хорезмийцев и саков, — в завоевательных походах персидских царей против свободолюбивых городов материковой Греции. Из архива, найденного на о-ве Элефантина у южного рубежа Египта, знаем мы и о том, что в составе местного ахеменидского гарнизона служил хорезмийский воин Даргман.

Среднеазиатские народы платили ахеменидским царям также немалые подати. И это подчиненное положение среднеазиатских народов хорошо отражено на рельефах древнеперсидских столиц². Известно, что наряду с малоазийскими греками, египтянами и другими народами жители среднеазиатских областей доставляли материалы для украшения царских дворцов³. В числе этих материалов был и знаменитый лазурит, который широко использовался в Иране и для скульптур, например, головы, изображавшей, как предполагают, царя Ксеркса⁴, и для мелких ювелирных поделок, как, например, миниатюрная протома льва⁵.

Но помимо материала для художественных изделий Средняя Азия дала в то время западному Ирану и знаменитого пророка Заратуштру, деятельность которого протекала, по всей видимости, сначала на землях Средней Азии, и замечательное достижение духовной культуры той эпохи — тексты священной зороастрийской книги "Авесты"; вывод ряда ученых о сложении древнейших частей этой "библии зороастризма" в Средней Азии находит, как будто бы, новые археологические подтверждения. О том, сколь важен был этот вклад в историю культуры Ирана, говорить не приходится: вплоть до арабского завоевания в середине VII в. н.э. Иран испытывает сильное влияние зороастризма в самых разных областях быта, культуры и искусства.

С другой стороны, и народы Средней Азии, входя в состав Древнеперсидского царства, смогли познакомиться не только с достижениями древнеперсидских и мидийских мастеров, но и с культурой и искусством многих стран и областей Древнего Востока, а также с культурой и искусством Эллады.

Достижения строителей древнеперсидских столиц — Пасаргад, Персеполя и Суз (а в их сооружении участвовали отнюдь

не только персы и мидяне) были использованы в то время и в архитектуре Средней Азии. Так, в раскапывавшемся Хорезмской экспедицией С.П.Толстова дворце на городище Калалыгыр⁶ четко видны те же черты, что и в царских дворцах Персиды: один из колонных зал калалыгырского дворца живо напоминал парадные залы царских дворцов. Стройные колонны его, поддерживавшие плоскую деревянную кровлю, имели даже столь характерное для ахеменидских колонн украшение капители как протома грифона⁷ и не менее характерное ступенчатое основание базы⁸. Правда, сооруженный на хорезмской земле и, конечно, не без участия хорезмийских строителей, дворец этот был сложен из местных строительных материалов — сырцовых кирпичей и пахсы, стволы его колонн, в отличие от древнеперсидских, были не каменными, а деревянными, базы же, хотя и изготавливались из камня, отличались от древнеперсидских тем, что поверх ступенчатого основания у них помещалась не плоская круглая лепешка — тор, а горшковидная подставка. Но как бы то ни было, влияние ахеменидского искусства на строителей этого дворца не вызывает сомнений.

Как свидетельствуют находки произведений прикладного искусства в Средней Азии в то время местная знать широко пользовалась изделиями, выполненными в древнеперсидском стиле, а также была знакома и с произведениями античного искусства⁹.

Особо следует отметить, что тогда же в Средней Азии стало применяться арамейское письмо, на базе которого позднее возникли парфянская, хорезмийская и согдийская письменности, существовавшие до III в. н.э.

Поход Александра Македонского, бывший ответной реакцией на персидские нашествия на Элладу, привел около 330 г. до н.э. к полной ликвидации Ахеменидского царства. Теперь почти на целое столетие народы Ирана и Средней Азии подпали под власть, иноземных и для тех и для других, греческих государей: сначала Александра, потом его преемников в Азии — Селевка I и сына Селевка — Антиоха I¹⁰. Говоря о господстве этих греческих государей, следует иметь в виду, что и сам Александр, и Селевк I, и Антиох I пытались привлечь на свою сторону местную знать и для этой цели даже породнились с нею: Александр в Бактрии женился на дочери

местного вельможи Роксана, сын которой должен был наследовать империю своего великого отца; Селевки были женаты на Апаме, дочери предводителя согдийских повстанцев Синтамена, а Антиох был сыном Селевка от этого брака. Курс на сближение греков и восточной знати, проводимый этими государями, в известной степени способствовал дальнейшему ознакомлению народов Ирана и Средней Азии с культурой и искусством передового для того времени эллинистического мира.

Власть наследников Селевка — Селевкидов в Средней Азии рухнула в середине III в. до н.э., причем если в Бактрии, ведущей приамударьинской области, во главе нового государства встали греческие цари, в основном из числа осевших здесь эллинистических колонистов, то на юго-западе нынешней Туркмении и северо-востоке Ирана возникло государство с местной парфянской династией Аршакидов. Это государство довольно скоро распространилось на весь Иран, утвердив там самую власть выходцев из Средней Азии над его древними народами. С этого времени на протяжении почти девяти веков взаимоотношения между народами Ирана и Средней Азии носят существенно иной характер. История, культура и искусство юго-западных районов Средней Азии, т.е. коренных парфянских земель — Парфиены и Мерва (Маргианы) прочно связываются с историей, культурой и искусством Ирана, т.к. до 20-х годов III в. н.э. эти земли вместе с Ираном входят во владения аршакидских царей, а с 20-х годов III в. вплоть до середины VII в. во владения сменявших парфянскую династию сасанидских царей Парса. Народы этих юго-западных районов Средней Азии вместе с другими народами Парфянского и Сасанидского царств участвуют в этот период в сложении и развитии парфянской и среднеперсидской культуры Ирана.

Гораздо сложнее в этот период взаимоотношения между народами Ирана и большинством среднеазиатских областей, входивших в состав Греко-Бактрийского царства (середина III — конец II вв. до н.э.) и следующих за ним по времени Кушанской державы (I—IV вв. н.э.), Эфталитского царства (V — середина VI вв.), Тюркского каганата (середина VI—VII вв.)^{II}. Все эти государства, как правило, враждовали с Парфянским и Сасанидским Ираном. Однако в культуре и искусстве народов Ирана и Средней Азии и в этот период прослеживаются многие

общие черты. Как Иран, так и Средняя Азия этого периода предстают перед нами как наследники культуры и искусства Ахеменидской державы и эллинистического мира. Так, в открытом совсем недавно нашими французскими коллегами греко-бактрийском городе Ой-Ханум на южном берегу Пянджа (верховья Аму-Дарья) ¹² четко проступают черты как эллинских, так и ахеменидских традиций. Дворцовый комплекс Ой-Ханум, например, включает колонный зал явно древнеперсидского облика, причем многие из колонн этой дворцовой постройки имеют базы характерного ахеменидского типа с квадратным плиточным или ступенчатым основанием и торовидной подставкой. Такие же базы видим мы и в дворцовой постройке кушанской Бактрии — в Халчаяне ¹³ и в одном из храмов УП — начала УШ вв. в древнем Пенджикенте, согдийском городе в долине Зеравшана ¹⁴. Другая замечательная постройка Ой-Ханума — мавзолей Киния (вероятно, основателя этого города) ¹⁵. Его гробница, как и положено античному "герою", состоит из склепа и пронаоса, но помещена она на ступенчатую платформу и, поэтому, живо напоминает знаменитую гробницу основателя Древнеперсидского царства — Кира.

Не могу не обратить ваше внимание и на столь характерный для античной и древнеперсидской архитектуры прием соединения скрепами каменных блоков, из которых сооружались стены здания или составлялись рельефы и иные детали архитектурного убранства. Этот прием засвидетельствован в Ой-Хануме ¹⁶. Использовался он и в кушанской Бактрии, как это видно на примере прославленных рельефов из Айртама (неподалеку от Термеза на правом берегу Аму-Дарья) ¹⁷.

Наряду с этими общими элементами в культуре и искусстве Ирана и Средней Азии послеселевкийского периода, унаследованными от Ахеменидского царства и эллинистического периода, мы вправе говорить и о частых и довольно постоянных не только враждебных, но и мирных контактах между этими странами ¹⁸. И если попытки согдийцев установить в 60-х годах VI в. торговые отношения с сасанидским двором, о которых мы знаем из сообщений византийских источников, успеха не имели ¹⁹, то торговля между согдийцами с одной стороны и населением сасанидского Мерва с другой безусловно существовала, о чем свидетельствуют, в частности, и упоми-

вания в этом крупнейшем городском центре на северо-востоке Сасанидского царства согдийского базара, и находки там согдийских надписей ²⁰.

Свидетельства контактов Ирана и Средней Азии в У-УШ вв. весьма многочисленны. Напомню хотя бы о согдийских и бухарских надписях на художественных серебряных сасанидских сосудах, гласящих, что эти вещи находились в быту среднеазиатских владетелей ²¹, или о находках сасанидских монет в Средней Азии ²² и согдийских монет в Сузах ²³.

Но помимо обмена продукцией своих мастеров, Иран и Средняя Азия в тот период заимствовали друг у друга и некоторые художественные мотивы и образы. Примеров этого также можно бы было привести немало. Ограничусь одним — серебряным кувшином с изображением крылатого верблюда ²⁴. Форма кувшина и характер украшавшего его изображения тесно связаны с сасанидской торевтикой. Однако тот факт, что на нем имеются также узоры, аналогичные орнаментации изделий танского Китая, и столь характерная особенность как передача распушенных крыльев (в собственно сасанидских памятниках преобладает слитное изображение перьев крыла), позволяют считать этот сосуд изделием среднеазиатского мастера, знакомого, однако, с сасанидским искусством.

История культурных взаимовлияний и связей Средней Азии и Ирана в древности оказывается, как мы видели, довольно сложной и в разные периоды весьма различной. Думается, что дальнейшее изучение ее может оказаться перспективным, позволяющим по-новому осветить как развитие культурных взаимоотношений, так и вопросы истории культуры и искусства народов Востока.

¹ Подробнее о Средней Азии той эпохи и ее взаимоотношениях с Ахеменидским царством см. Б.Я.Ставиский. Средняя Азия под властью Ахеменидов, — в кн. "История таджикского народа", т. I, М., 1963, стр. 189-215.

² См., например, рельефы из ападаны в Персеполе (М.М. Дьяконов. Очерки истории древнего Ирана. М., 1961, стр. 14 и стр. 78, рис. 15) из Столового зала и из гробницы Артаксеркса) A. Godard. The Art of Iran. New York, 1965, pl. 52, 74).

³ См. В.И.Абаев. Надпись Дария I о сооружении дворца в Сузах, - в сб. "Иранские языки". М.-Л., 1945, стр.127-183.

⁴ A.Godard, ук.соч., табл. 71.

⁵ Там же, табл. 36.

⁶ Д.А.Рапопорт и М.С.Лапиров-Скобло. Раскопки дворцового здания на городище Калалы-гир I в 1958 г., - "Материалы Хорезмской экспедиции", вып. 6, М., 1963, стр.141-156.

⁷ Там же, стр. 148, рис. 4 и стр. 149, рис. 5а.

⁸ Там же, стр. 148, рис. 4 и стр. 146, рис. 3.

⁹ См. O.M. Dalton. The Treasure of the Oxus.L., 1964.

¹⁰ См. М.М.Дьяконов, ук.соч., стр. 137-179; Б.А.Литвинский. Борьба народов Средней Азии против греко-македонских захватчиков, - "История таджикского народа", т. I, стр. 236-274; его же. Средняя Азия в составе Селевкидского государства, там же, стр. 275-288.

II Последнюю сводку сведений о Средней Азии времени существования этих государств см. М.Г.Воробьева. Греко-Бактрия. Парфия (III-II вв. до н.э.), - "История таджикского народа", т.I, стр.290, 340; Б.Я.Ставиский. Средняя Азия в кушанский период, там же, стр.341-400; А.М.Мандельштам. Средняя Азия в UI-UII вв. н.э., - "История таджикского народа", т.II, кн.I, М., 1964, стр. 36-92.

¹² Сведения о результатах изучения Ой-Ханум до 1967г. см. P.Bernard, Aï Khanum on the Oxus: a Hellenistic city in Central Asia, - "The Proceedings of the British Academy", vol.LIIL., 1967, pp.71-95. Краткую информацию о раскопках в 1967 г. см. P.Bernard. Troisième campagne de fouilles a Aï Khanum en Bactriane. - Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes Rendus des séances de l'année 1968 avril-juin, 1968. Paris, pp.263-279.

¹³ Г.А.Пугаченкова. Халчаян. Ташкент, 1966, стр.131.

¹⁴ МИА, № 15, М.-Л., 1950, табл. 46-48.

15 Р. Bernard, ук. соч., стр. 80-82.

16 Там же, стр. 78, табл. Ув.

17 Все рельефы Айртама, ныне хранящиеся в отделе Востока Эрмитажа, имеют гнезда для скреп: наверху - для соединения друг с другом, внизу - для соединения с кладками стены или их облицовкой. См. Б.Я.Ставиский. О назначении айртамских рельефов, - "Сообщения Государственного Эрмитажа", вып. XXXIV (в печати).

18 См. Б.Я.Ставиский. О международных связях Средней Азии в V - середине VIII вв. ПВ, 1960, № 5, стр. 108-118 (особенно раздел "Связи с Ираном" - стр. 113-114).

19 Г.А.Пигулевская. Византия на путях в Индию. М.-Л., 1951, стр. 202-204.

20 См. А.А.Фрейман. Согдийская надпись из Старого Мерва. ЗИВ, т.УП, Л., 1939, стр. 296-302.

21 Сводку этих надписей см. В.А.Лившиц и В.Г.Луконин. Среднеперсидские и согдийские надписи на серебряных сосудах. ВДН, 1964, № 3, стр. 155-176.

22 М.Е.Массон. К вопросу о взаимоотношениях Византии и Средней Азии по данным нумизматики. ТСАГУ, нов. серия, вып. XXIII, Ташкент, 1951, стр. 95-96.

23 R.Ghirsman. Cinq campagnes de fouilles à Suse (1946-1951), Paris, 1952, p.5.

24 Я.И.Смирнов. Восточное серебро. Сиб., 1909, № 84. См. также Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель. История искусств Узбекистана. М., 1965, илл. 130. О надписи на этом сосуде (хорезмийским письмом) см. В.А.Лившиц и В.Г.Луконин, ук. соч., стр. 160.

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОГО ИРАНА И
ЮЖНОЙ ТУРКМЕНИИ В БРОНЗОВОМ ВЕКЕ

Памятники бронзового века Северо-Восточного Ирана впервые подверглись научному изучению в 30-х годах XX в. (раскопки Тепе Гисара, Тюрент-Тепе, Шах-Тепе). В Южной Туркмении памятники со слоями бронзового века были обнаружены еще в 1904 г. (экспедиция Р.Пампелли, США), но планомерное изучение археологических памятников этой территории, в том числе и относящихся к эпохе бронзы, началось лишь в конце 40-х — начале 50-х годов. Сопоставление материалов этих памятников, особенно керамики, с материалами бронзового века Ирана было начато В.М.Мессоном в 1956 г.¹ Этот вопрос продолжает привлекать внимание исследователей до сих пор.

Данная работа посвящена детальному изучению возможных аналогий между территорией Южной Туркмении и Северо-Восточного Ирана, существовавших в керамическом материале. Мы касаемся в основном раннего и развитого бронзового века; причем изучению подверглись лишь памятники, расположенные на территории Южной Туркмении восточнее г.Ашхабада (т.к. эти памятники в большей степени раскопаны, чем остальные), и памятники Горган-Астрабадского района в Северо-Восточном Иране.

В Северо-Восточном Иране к раннему и развитому бронзовому веку относится культура так называемого "астрабадского бронзового века" (Гисар ША-ШС, Тюрент ША-ШС, Шах-Тепе II). Здесь преобладает высокого качества серая, реже — коричневатая-серая или желто-серая керамика, часто с лощеной поверхностью. В раннем бронзовом веке она может ornamentироваться резным, рельефным и проложенным орнаментом, чрезвычайно простым по схеме; в развитом бронзовом веке резной и рельефный орнаменты исчезают совершенно, продолжает существовать проложенный, но и он в конце этого периода становится редким. Тогда же наряду с серой керамикой распространяется красная лощеная, таких же форм; она явно отличается от серой лишь режимом обжига. Роспись на

сосудах "астрабадского бронзового века" встречается лишь на самом раннем этапе, как пережиток халколитических традиций. Интересным, но еще не нашедшим объяснения явлением было сильное уменьшение количества гончарной керамики в раннем бронзовом веке по сравнению с халколитом; но в развитом бронзовом веке гончарная керамика вновь широко распространяется.

Керамика раннего бронзового века Южной Туркмении (период Намазга IV) в огромном большинстве изготовлена из красного, розового либо кремового теста. Сосуды нередко ангобированы. Наряду с нерасписной часто встречается расписная посуда. Роспись, как правило, монохромная (темно-коричневый либо черный цвет), мотивы ее — геометрические, реже встречаются изображения птиц, козлов и растений. Наносилась роспись обычно на верхнюю часть наружной поверхности сосуда в виде фриза. Реже встречается сплошное заполнение наружной поверхности и частичное заполнение внутренней поверхности (в том случае, когда сосуд имеет широкую открытую внутреннюю поверхность).

В небольшом количестве среди керамики Южной Туркмении попадаются сосуды из серого теста, часто залощенные, с рельефным или резным орнаментом. Количество этой керамики несколько увеличивается к западу, т.е. на памятниках, ближе расположенных к району распространения культуры "астрабадского бронзового века" (Ак-депе у Ашхабада).

В развитом бронзовом веке (период Намазга V) роспись на сосудах полностью исчезает. Тесто сосудов — светлое (кремовое, розовое, зеленоватое), реже — красное. Часто применялся ангоб. Серая керамика на территории восточнее г. Ашхабада в этот период почти полностью отсутствует. Таким образом, в бронзовом веке традиция изготовления керамических сосудов в районе Северо-Восточного Ирана резко отличается от традиции Южной Туркмении. Однако уже в 1956г. В.М.Массон отмечал, что между сосудами этих двух территорий существует ряд аналогий².

Рассмотрев весь доступный нам керамический комплекс указанных районов мы выделили из него сосуды в какой-то мере аналогичные между собой. В период ранней бронзы выявлены следующие аналогии:

1. Полусферические и близкие к ним чаши (Табл. XXXV, рис. 1) ³. В Иране они изготовлены из серого теста, реже-коричневатого или красноватого; очень редка на них роспись. В Туркмении они розовые, кремовые, коричневатые, красноватые, часто покрыты розовым или красным ангобом и обычно расписаны. Размеры этих сосудов колеблются от миниатюрных (менее 8 см) до средних (наибольший размер не превышает 30 см).

2. Конические чаши (Табл. XXXV, рис. 2) миниатюрных размеров. Отличаются цветом теста (красный с коричневым ангобом в Туркмении и серый - в Иране) и частым наличием росписи на туркменских экземплярах.

3. Полусферические уплощенные сосуды (миски?) (Табл. XXXV, рис. 3). Размеры маленькие (максимальный диаметр - 14 см). В Туркмении тесто кремовое с зеленоватым ангобом; в Иране - серое, с лощением.

4. Конические уплощенные сосуды (мисочки?) (Табл. XXXV, рис. 4). Среди них сосуды маленьких размеров отличаются цветом теста (розового с зеленоватым ангобом в Туркмении и серого в Иране), а сосуды средних размеров найдены и в Туркмении, и в Иране серо-глиняные.

5. Глубокие конические сосуды (Табл. XXXV, рис. 5). На Ак-дене (Ашхабад) они аналогичны иранским и по размерам (средней величины), и по цвету теста (серый); но некоторые акдеишские экземпляры украшены резным орнаментом, отличающимся от иранских схем.

6. Большие, вытянутые по вертикали хумы со слегка выпуклыми стенками и отогнутым наружу венчиком (Табл. XXXV, рис. 6). В Южной Туркмении нет ни одного экземпляра с уцелевшей нижней частью, поэтому нельзя с точностью говорить об аналогичности формы. Цвет теста также различен (кремовый в Туркмении, серый в Иране).

7. Ребристые, вытянутые по вертикали горшки с отогнутым венчиком, средних размеров (Табл. XXXVI, рис. 7). В Туркмении они зеленовато-белые с темно-коричневой росписью, а в Иране - серо-коричневые, иногда украшены рельефной горизонтальной полоской.

8. Ребристые, вытянутые по вертикали раструбо-конические сосудики ("кубки") (Табл. XXXVI, рис. 8). Туркменские

экземпляры маленьких размеров, как светлоглиняные (Намаз-га), так и серо-глиняные с дощением (Ак-депе). Аналогии последним есть в Иране (Гисар ШВ).

9. Конические кубки на ножке (Табл. XXXVI, рис. 9) средних размеров. Как в Туркмении, так и в Иране встречаются сероглиняные; но форма ножки несколько различна (в Иране она коническая, а в Туркмении — в виде сочетания цилиндрического с горизонтальным рифлением стержня и диско-видного основания).

10. Горшочек со слабо выраженной ребристостью тулова, выпуклого в верхней части, и с отогнутым наружу венчиком (Табл. XXXVI, рис. 10). Один из туркменских экземпляров сделан из серого теста и залощен. В Северо-Восточном Иране на подобных сосудах сильнее выражена ребристость, и часто они покрыты пролощенным орнаментом.

11. Ребристые биконические сосудики с вогнутыми стенками могут быть признаны лишь примерно напоминающими ребристые биконические сосудики из Шах-тепе, хотя размеры и цвет теста у них совпадают (сероглиняные). (Табл. XXXVI, рис. 11).

12. Сходны, но не аналогичны редкие вытянутые по вертикали широкогорлые кувшины с туловом, имеющим ребро в верхней половине (Табл. XXXVI, рис. 12). В Туркмении они кремовые, с бурой росписью по плечикам; в Гисаре ШВ — серые, без орнамента.

13. Вытянутые по горизонтали сосуды с почти вертикальными стенками и слабо отогнутым венчиком (Табл. XXXVI, рис. 13) отличаются на рассматриваемых территориях как цветом теста (красный с зеленоватым ангобом в Туркмении и серо-коричневый в Иране), так и размерами (средние — в Туркмении и маленькие — в Иране).

14. Сосуды уплощенно-сферической формы, с резко отогнутым наружу венчиком, найденные в окрестностях Ашхабада (Ак-депе и Ванновское), несколько напоминают сосуды из Шах-тепе (П), но отличаются цветом теста (серые — в Туркмении и красно-коричневые — в Иране), деталями формы и орнаментикой (Табл. XXXVII, рис. 14).

15. Некоторое сходство имеют между собой туркменские и иранские ребристые, вытянутые по вертикали кубки с ребром

на середине высоты или чуть выше (Табл. XXXУП, рис. 15). В Южной Туркмении они розовые или кремовые, с росписью, и лишь на Ак-депе — серые без орнамента; в Иране — серые, обычно без орнамента. Размеры совпадают.

Из рассмотренных нами аналогий №№ 1-6 относятся к очень широко распространенным сосудам простых форм, которые вполне могли возникнуть на различных территориях конвергентно и существовали в течение очень длительных периодов. Аналогии №№ 7, 12, 13 и 15 различаются деталями форм, цветом теста, орнаментикой, а в № 13 и размерами. Один экземпляр из них (№ 15 из Ак-депе) сходен с иранскими размерам, цветом теста, отсутствием орнамента, но форма его все же несколько отличается от иранской. Так как подобные сосуды шире распространены в Иране, где они образуют целые серии, чем в Южной Туркмении, то туркменские экземпляры можно считать подражанием либо вариантом иранских. Таковыми же являются туркменские сосуды, представленные на Табл. XXXУІ, рис. 9, 10, 11 и Табл. XXXУП, рис. 14: они отличаются от иранских деталями формы. И лишь один тип сосудов (Табл. XXXУІ, рис. 8) скорее всего является точной аналогией иранскому и можно предположить, что сосуд этот был привезен из Ирана. Однако в Туркмении изготавливались и подражания — вернее, точные копии сосудов этого типа, но из светлой глины в местной технике.

Таким образом, в период Намазга ІУ мы можем проследить лишь слабые связи между керамическим производством Ирана и Южной Туркмении. Эти связи яснее прослеживаются на памятниках района Ашхабада, ближе расположенных к культуре "астрабадского бронзового века", но нельзя говорить о привозном характере сравнительно часто встречающихся здесь сероглиняных сосудов. По-видимому, здесь существовало местное производство сероглиняной керамики, до некоторой степени подражающее иранским образцам.

Перейдем к периоду развитого бронзового века (Намазга У). Из всего керамического комплекса, насчитывающего для Туркмении более 30 форм, нами выделены следующие типы сосудов, в различной степени аналогичные иранским:

І. Близкие к полусферическим, со слабым перегибом стенок маленькие чаши (Табл. XXXУП, рис. 16) — кремовые в

Туркмении и красные в Иране.

2. Хумы с почти вертикальными стенками, большого размера. Форма нижней части стенок в Туркмении не ясна; здесь они розовые, а в Иране – коричневые или красные, иногда с росписью в виде вертикальных полос (Табл. XXXУП, рис. 17).

3. Хумы большого размера с подкосом в нижней части стенок и с отогнутым наружу венчиком. Тесто розовое или кремовое, с зеленоватым ангобом в Туркмении и серо-коричневое, иногда с проложенным орнаментом – в Иране (Табл. XXXУП, рис. 18).

4. Горшочки с выпуклыми плечиками и отогнутым наружу-кверху венчиком (Табл. XXXУШ, рис. 19). В Туркмении они маленькие, кремового цвета; в Иране – миниатюрные, серые, лощеные.

5. Сосуды с овальным туловом, чуть суженным книзу, и узким невысоким горлом (Табл. XXXУШ, рис. 20). Туркменские экземпляры кремового цвета, маленькие; иранские – серые, иногда с проложенным орнаментом, средних размеров.

6. Сосуды с шаровидным туловом и узким невысоким горлом, средних размеров (Табл. XXXУШ, рис. 21). В Туркмении они розовые с кремовым ангобом, а в Иране – серые.

7. Сосуды с закругленно-цилиндрическим туловом и средней высоты узким горлом. Размеры сосудов средние (Табл. XXXУШ, рис. 22). В Туркмении – кремовые с белым ангобом, в Иране – серые.

8. Сосуды с расширенным книзу грушевидным туловом и узким высоким горлом, средних размеров (Табл. XXXУШ, рис. 23). Они типичны для Ирана, а в Туркмении встречены в единичном экземпляре (сероглиняный, лощеный, почти точная копия иранским) в составеклада на Алтын-депе.

9. Сосуды с уплощенно-сферическим туловом и высоким, среднего диаметра, цилиндрическим горлом (Табл. XXXУШ, рис. 24). Размеры маленькие. В Туркмении тесто зеленоватое, в Иране – серое.

10. Сосуды с подкосом в нижней части тулова и низким горлом из Туркмении (розовые с белым ангобом) напоминают сосуды с аналогичной формой тулова, но резче выраженной ребристостью из Ирана (там они серые) (Табл. XXXIX, рис. 25).

II. Маленькие сосудики с приближающимся к сферическому

туловом и прямым, отогнутым наружу-кверху венчиком, с двумя ушками на плечиках (Табл. XXXIX, рис. 26), отличаются лишь цветом теста (розовое с зеленым ангобом в Туркмении и серое - в Иране.)

12. Вытянутые по вертикали сосудики с двумя ушками под венчиком слегка отличаются профилировкой стенок, чуть наклоненных внутрь в верхней части у туркменских и почти вертикальных у иранских экземпляров (Табл. XXXIX, рис. 27), а также цветом теста - белого в Туркмении и серого в Иране.

13. Маленькие горшочки с уплощенно-сферическим туловом и отогнутым наружу-кверху прямым венчиком изготавливались в Туркмении из кремового теста, а в Иране - из серого (Табл. XXXIX, рис. 28).

14. Сферические сосудики с коротким, суженным к концу трубчатым носиком, отходящим косо кверху от верхней половины тулова, напоминают сосудики такой же формы, но с длинным трубчатым носиком, верхняя часть которого срезана горизонтально (Табл. XXXIX, рис. 29). В Туркмении цвет теста - кремовый, в Иране - серо-коричневый.

15. Ребристые биконические сосуды Южной Туркмении теперь несколько сильнее напоминают иранские (Табл. XXXIX, рис. 30), но различаются по цвету (кремовый в Туркмении и серо-коричневый в Иране); на иранских экземплярах нередок продолженный орнамент. Различны также их размеры: в Туркмении они миниатюрные или большие; в Иране - маленькие или средние.

16. Точной аналогией по форме являются вытянутые по вертикали средние биконические сосуды с вогнутыми стенками; но цвет теста и у них различен (кремовый в Туркмении и серый в Иране). (Табл. XL, рис. 31).

17. Раструбо-конические кубки, сильно вытянутые по вертикали, имеют на обеих территориях одинаковую форму, но в Туркмении они встречаются средних и больших размеров, из кремового или розового теста, а в Иране - миниатюрные и маленькие, серые, лощенные (Табл. XL, рис. 32).

18. Кувшинчики со сферическим или ребристым туловом, невысоким коническим или раструбо-коническим горлом и трубчатым носиком средней длины, отходящим от середины тулова косо кверху. Маленькие сосуды этого типа есть и в

Иране, и в Туркмении; средние — только в Туркмении. Цвет теста туркменских экземпляров — кремовый или красный, с белым или зеленоватым ангобом. Иранские экземпляры серые, иногда с проложенным орнаментом (Табл. XL, рис. 33).

19. Сосуды на высокой ножке со сферическим резервуаром и вертикальным или чуть отогнутым наружу венчиком. В Туркмении они имеют средние размеры и кремовый цвет теста; в Иране — маленькие размеры и серо-коричневое тесто (Табл. XL, рис. 34).

20. Приблизительную аналогию дают сосуды на высокой ножке, со сливом у венчика. Форма резервуара различна: в Туркмении он ребристый, с наклоненной внутрь верхней половиной стенок, а в Иране — полусферический. В Туркмении эти сосуды средних размеров, кремового цвета; в Иране — маленькие, серые (Табл. XL, рис. 35).

Среди этих аналогий наиболее убедительными и точными являются №№ 7, 9, II, I6, I8 и I9 (Табл. XXXIII, рис. 22, 24; Табл. XXXIX, рис. 26; Табл. XL, рис. 31, 33, 34). Отличия сосудов этих типов на изучаемых территориях касаются лишь цвета теста. Сосуд типа № 8 (Табл. XXXIII, рис. 23), представляющий точную аналогию иранским во всех отношениях, явно является привозным, тем более, что он найден в составе клада, содержавшего и другие предметы, сходные с иранскими.

Как мы видим, количество точных аналогий иранским формам в период развитой бронзы увеличивается, однако, все эти сосуды, как правило, изготовлены и обожжены в местных традициях на туркменских поселениях и по цвету теста не отличаются от типично южнотуркменских. По-видимому, связи между иранскими и туркменскими гончарами в это время приобрели более тесный характер, и иранские формы органично вошли в производство южнотуркменской керамики. Существовал и прямой импорт, но он, по-видимому, не играл сколько-нибудь значительной роли.

Все вышесказанное касалось связей, направленных из Ирана в Туркмению. Существовали ли связи в обратном направлении? По-видимому, да, но пока что, по крайней мере, до развитой бронзы, они не прослежены. В Иране не обнаружены типичные южнотуркменские формы и орнамента. Исключение,

быть может, составит Ярм-тепе, но его материалы пока почти не опубликованы⁴. Кроме того, хорошо известен сосудик из Мухаммедабада (Хорасан), явно относящийся к южно-туркменской керамике раннего бронзового века; по-видимому, это говорит либо о вхождении северного Хорасана в область распространения юнотуркменской культуры, либо о тесной связи этих территорий.

Крайний запад южной Туркмении вплоть до Северо-Западного Копет-Дага и прилегающих к нему районов в период развитой бронзы, возможно, входил в состав культуры "астрабадского бронзового века". В настоящее время планомерное изучение этого района лишь начато.

В период поздней бронзы (Намазга VI) известные нам поселения Северо-Восточного Ирана прекращают существование. В Южной Туркмении вновь появляется сероглиняная керамика, однако она уже, по-видимому, связана с распространяющейся на большей части Ирана новой культурно-исторической общностью (памятники типа Сиялк, некрополь А - Хурвин), генетически связанной с культурой "астрабадского бронзового века". Возможно, что периферией этой новой общности была юго-западная Туркмения - так называемая "культура архаического Дахистана". Однако этот период требует особого изучения.

¹ В.М.Массон. Расписная керамика Южной Туркмении по раскопкам Б.А.Куфтина. ТЮТАКЭ, т.УП, Ашхабад, 1956.

² В.М.Массон, ук.соч., стр. 314 и след.

³ На всех рисунках сосуда верхнего ряда происходят из Туркмении, нижнего - из Ирана.

Иранский материал взят из следующих публикаций: E.F.Schmidt. Tepe Hissar Excavations, 1931. Museum Journal, vol.XXIII, 1933;

его же. Excavations at Tepe Hissar, Damghan. Philadelphia, 1937; T.J.Arne. Excavations at Shah Tepe, Iran. Stockholm, 1945; F.R.Wulsin. Excavations at Tureng Tepe near Asterabad, - "Supplement of the Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology", vol.2, № 1. New York, 1932.

Туркменский материал находится в коллекциях Института археологии АН СССР, а также в секторе археологии Института истории АН Туркменской ССР и был любезно предоставлен нам В.И.Сарияниди и О.Бердыевым.

⁴ Единственная известная нам публикация — V.E.Crawford. *Beside the Kara Su*. ВММА, 1963, April, pp.263-273. О наличии на Ярим-тепе керамики типа Намэзга IY любезно сообщено нам В.И.Сарияниди.

Н.Л.Членова

ПАМЯТНИКИ I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э. СЕВЕРНОГО И
ЗАПАДНОГО ИРАНА В ПРОБЛЕМЕ КИММЕРИЙСКО-
—КАРАСУКСКОЙ ОБЩНОСТИ

Киммерийско-карасукская эпоха Евразии (конец II тысячелетия до н.э. — II в. до н.э.) характеризуется общностью целого ряда культур, расположенных в ее предгорной, степной и лесостепной полосе. Культуры эти следующие: ранние стадии гальштата (на А и В), или конечные фазы культуры полей погребальных урн в Баварии, Австрии, начальные фазы луицкой культуры Силезии, предскифская культура Венгрии, памятники фракийского гальштата, или фрако-киммерийские в Югославии, Румынии, Болгарии, Галиции, Молдавии, чернолесские памятники лесостепной Украины, предананьинские памятники Средней Волги (типа Ахмылова), Симферопольское погребение и кизил-кобинская культура Крыма, памятники типа Кобякова городища и Аксайское погребение на Дону, так называемые протомеотские памятники Кубани, каменноостско-березовские памятники и кобанская культура Северного Кавказа, колхидская культура Западного Кавказа и северо-восточной части Малой Азии, памятники типа Хасанлу IY-У, Динка II, Хурвин, Томаджан, Дайламан, поздние фазы Шах-тепе и Гиссара, Шандар, Даррус, Гийян I, Сялк А и В и Тепе Гурян в Иране, так называемые памятники с серой керамикой в

Южной Туркмении, суярганская культура Хорезма, памятники типа Пайкент в Узбекистане, Тагискен в низовьях Сыр-Дарьи, дандыбай-бегазинские памятники Центрального Казахстана, Каинда и Джаильма в Киргизии, Трушниково, Шемонаиха и Зевакино в Восточном Казахстане, ирменская и молчановская культуры западносибирской лесостепи и Алтая, карасукская культура Минусинской котловины, находки карасукского типа в Туве, Монголии, Синьцзяне, Ганьсу, Забайкалье, Ордосе, Маньчжурии, Северном Китае. Из них перечисленные культуры и памятники Румынии, Молдавии, Галиции, Болгарии, Югославии и Венгрии издавна в зарубежной литературе называются киммерийскими или фрако-киммерийскими¹, культуры чернолесская и перечисленные памятники Крыма, Кавказа и Нижнего Дона рядом исследователей (Ф.Ганчар, Л.А.Ельницкий, А.И.Тереножкин, А.А.Щепинский, Г.Т.Ковпаненко, А.Н.Мелентьев) также связываются с киммерийскими². Трактовка этих культур и памятников как киммерийских значительно продвигает вперед решение киммерийской проблемы. Преимущество указанной концепции перед другими заключается в том, что, если культуры типа чернолесской, каменноостско-березовской и кобанской принять за киммерийские, то, во-первых, неоспоримо их археологическое родство с фрако-киммерийскими памятниками Европы; во-вторых, часть их (прикубанские, каменноостскоберезовские, кобанские и колхидские) прекрасно связываются с северо-западным Кавказом, где письменные источники (Геродот, Дионисий Периегет) локализуют киммерийцев. В-третьих, по этой концепции с кругом киммерийских памятников связываются и клады колхидской культуры в Малой Азии, точнее, в северо-восточной Каппадокии (Орду, Сазаккале), как раз там, где письменные источники помещают страну Гамир; в-четвертых, широкое распространение и инвентарь этих культур целиком подтверждает представления о киммерийцах (по письменным источникам) как о многочисленном, сильном и воинственном народе — всадниках.

Восточную часть перечисленных выше культур, именно, культуры Сибири, Тувы, Ордоса, Забайкалья обычно называют карасукскими. Некоторые авторы связывают с кругом карасукских культур и памятники Киргизии, Восточного и Центрального Казахстана (А.Н.Бернштам, М.П.Грязнов, К.А.Акишев,

Н.Л.Членова)³ и Средней Азии (памятники типа Пайкента - А.Аскарлов)⁴.

Неоднократно отмечалась близость бронзовых вещей карасукской культуры Минусинской котловины и Ордоса, а также и некоторых вещей собственно Китая эпохи Инь и Чжоу⁵.

Сравнение инвентаря культур "киммерийских" и "карасукских" показывает всю условность такого разделения. Давно уже было подмечено необычайное сходство предметов даже из крайних точек этой обширной области (предметов конского убора и оружия из Гальштата и Ордоса⁶; оружия, конского убора и звериного стиля из Ирана и Ордоса⁷, предскифского, или фрако-киммерийского конского убора Венгрии, Кавказа и Минусинской котловины⁸; карасукских, северокавказских и чернолесских кинжалов, ножей и некоторых украшений⁹; керамики дандыбай-бегазинской и полей погребальных урн¹⁰; чернолощенной керамики с белой инкрустацией от Дуная до Сибири¹¹. Однако, конечно, и в каждой из перечисленных культур есть свои особые черты, отличающие ее от других культур, и такие же отличия имеются между группами этих культур.

Сходство перечисленных культур проявляется прежде всего в общности их хозяйства. Большую, если не ведущую роль в нем играет скотоводство, в особенности, овцеводство и коневодство, что доказывается находками костей этих животных в погребениях и поселениях людей этих культур и тем, что они - излюбленные объекты изображения в собственном этим культурам зверином стиле. Само расположение большинства перечисленных культур в предгорных и горных районах (Забайкалье, Северный Тибет, Саяны, Алтай, Тянь-Шань, Копет-Даг, Эльбурс, Иранское нагорье и горы Загрос, Кавказ, Крымские горы, Балканы, Карпаты и Приальпийская зона), конечно, не случайно, оно диктовалось хозяйством - горным скотоводством, требовавшим значительной подвижности. С этими же культурами связано и широкое распространение легких боевых колесниц, а позднее - всадничества. Сходство этих культур проявляется, далее, в материальной культуре. Выше перечислены работы, где отмечалось сходство отдельных категорий вещей между отдельными культурами или районами. Автор настоящего доклада был в свое время предприняты попыт-

ки рассмотреть сходные категории вещей на всей очерченной территории. Эти категории следующие: оружие (специфические формы кинжалов, боевых топоров или секир, стрел); конский убор (специфические формы удила, псалий, перекрестий ремней, блях и бубенчиков от сбруи); украшения (бляшки-пуговицы, бляхи с приливами, бронзовые пронизки, лунницы, дуговидные застёжки, раковины каури и пр.); керамика — округлые сосуды, иногда на высоких поддонах, часто чернолощеные, обычно с наlepным или геометрическим орнаментом, заполненным белой пастой; специфические формы вещей — зооморфные сосуды, редкие, сложные орнаменты, редкие формы ножей и пр. Был сделан вывод о том, что прототипы большинства этих вещей находятся в Иране и Двуречье и восходят еще к III тысячелетию до н.э.¹² Рассматривался также присущий искусству этих культур звериный стиль и была подтверждена теория Э.Херцфельда о том, что он восходит к митаннийским печатям типа Керкук и к некоторым другим, еще более ранним древневосточным изображениям зверей¹³.

Нет необходимости вновь повторять здесь приведенные в указанных работах многочисленные примеры сходства основных категорий предметов материальной культуры. В данной работе приведем несколько новых примеров сходных вещей на всей рассматриваемой территории (Табл. XII). Бронзовые секиры с головой и шеей лошади и солярным знаком посередине втулки известны в Европе (Чехословакия, Венгрия) и на Кавказе в памятниках киммерийской эпохи (VIII-VI вв. до н.э.);¹⁴ дериваты их известны на Украине и в Крыму в VI в. до н.э.¹⁴ Но очень близкая секира с головой лошади и также с солярным знаком на втулке, видимо, того же времени, известна и в Луристане, причем здесь она вероятнее всего служила оружием, а не культовым жезлом. В Луристане и Нихавенде известны и более стилизованные секиры с головой лошади¹⁵. Помещение лошадиной головы на секирах Ближнего Востока хорошо объясняется тем, что секиры тут были оружием колесничного боя. На Кавказе, Украине и в Европе эти лошадиные головы — уже традиционные (Табл. XII, рис. I-5).

Бронзовые кинжалы с черешком с отверстием, употреблявшиеся с насадной ручкой, известны в большом количестве в Сиялке В, Гийяне П, Хурвине, Солдузе, Теле Гуране (X-VIII

вв. до н.э.). Они известны также в Закавказье и на Сев. Кавказе (Березовский могильник). Один такой кинжал найден и в районе Красноярска — карасукская культура (Табл. X I, рис. 6-13). На Ближнем Востоке такие кинжалы известны еще в эпоху Джемдет-Наср (рубеж IY-Штысячелетия до н.э.) и далее существуют в III и II тысячелетиях до н.э. ¹⁶

Из предметов конского убора очень своеобразны псалии-лошадки, характерные для Луристана (Табл. X I, рис. 18). Их дата — конец УШ-УП вв. до н.э. установлена по находке такого псалия во дворце Саргона в Нимруде и по изображениям их на рельефах Синнахериба и Ашурбанипала ¹⁷. Подобные псалии-лошадки есть в Италии эпохи Вилланова ¹⁸ (Табл. X I, рис. 14-15), где встречены и другие предметы конского убора типично фрако-киммерийских типов ¹⁹. З.Майяни и Х.Хенкен уже высказывались в пользу луристанского происхождения этих итальянских псалий-лошадок ²⁰. Псалии-лошадки есть в Швейцарии, Тироле и Словакии ²¹ (Табл. XII, рис. 17). Обломки пары подобных псалий в форме лошади или лошади найдены в могильнике Еловка I Томской области (одна из культур карасукского круга, УШ-УП вв. до н.э., Табл. XII, рис. 19). На Ближнем Востоке псалии-лошадки являются разновидностью пластинчатых псалий, восходящих ко II тысячелетию до н.э. ²²

Псалии-лошадки в Италии употреблялись обычно с однокольчатыми удилами с витыми стержнями (Табл. XII, рис. 16, 17). Такие удила распространены очень широко. Они известны в Иране (Хасанлу — видимо, Хасанлу IY; Солдуз — эпоха Сялк В), на Северном Кавказе (Кобань, Прикубанье и др. места — тип II по А.А.Иессену), в Венгрии (УШ-УП вв. до н.э.), Баварии, Австрии (На С), Хорезме, Минусинской котловине (видимо, позднекарасукское время), Китае (эпоха Чжоу) — (Табл. XII, рис. 20-25).

На Ближнем Востоке бронзовые удила с витыми стержнями восходят ко второй половине II тысячелетия до н.э.

Бронзовые и костяные лунницы с 7 приливами — предмет, широко распространенный в киммерийских памятниках Северного Кавказа, Крыма, Украины, Венгрии в УШ-УП вв. до н.э. Подобная же костяная лунница известна из Сялка В (Табл. XII, рис. 26-35).

Дугообразно изогнутые застёжки из белого камня, известные в Сялке В, найдены также на Алтае, в позднекарасукских памятниках Минусинской котловины и в переходном карасук-тагарском могильнике Салбык (УШ-УП вв. до н.э.) (Табл. X I, рис. 36-40). Прямые застёжки есть в Сялке В на Сев.Кавказе, Казахстане, Алтае и Минусинской котловине в памятниках УШ-УП и УП вв. до н.э. (Табл. XL I, рис. 42-47).

В могильнике Сялка В употреблялись в качестве украшений раковины *Vulimicus* sp. и каури. Первые известны также в памятниках Северного Кавказа УШ-УП вв. до н.э. (Березовский могильник)²³. В Алхастинском поселении найдена глиняная литейная форма, где оттиснута такая раковина для отливки металлической серьги, подражающие им серьги из бронзовой спирали есть в Березовском могильнике на Кавказе и в упоминавшемся уже могильнике Еловка I Томской области (Табл. X I, рис. 48-51).

Интересно сравнить вещи из Сялки В с вещами карасукской культуры Минусинской котловины (см. Табл. XL II).

Оружие (кинжалы с ручкой с закраинами; бронзовые булавы с приливами и длинной втулкой), предметы обихода (шилья гвоздевидные со шляпками и с головкой козла), бубенчики-подвески к сбруе, украшения: раковины каури (подлинные в Сялке и имитации - в карасукской культуре), круглые бронзовые бляшки-пуговицы, двойные и тройные бляшки (в Сялке В найдена и литейная форма для отливки таких бляшек) обнаруживают очень большое сходство. Сходство керамики Сялки В и карасукской не столь разительно, но типы керамики обеих культур укладываются в рамки типов, общих для культур киммерийско-карасукской общности²⁴ (Табл. XI II, рис. I-29). (Здесь необходимо оговориться, что помимо перечисленных сходных вещей и в карасукской культуре и особенно в Сялке имеется ряд своих специфических вещей, не обнаруживающих этого сходства; но нас в данном случае занимают не различия этих культур, вполне понятные, а их сходство). Помимо сходства в материальной культуре памятников интересующей нас обширной территории, сходство обнаруживается и в погребальном обряде этих культур. Чрезвычайно характерны для них могилы - каменные ящики из плит, врытых на ребро и покрытых плитами; дном могилы служит

почва. Эти ящики характерны для Сналка В, Динки П, Томаджана, каменноостских и кобанских памятников Кавказа, кизил-кобинской культуры Крыма, дандыбай-бегазинской культуры Казахстана, карасукской культуры Минусинской котловины, культуры каменных ящиков Маньчжурии. Различаются они лишь в деталях. Часто эти ящики сгруппированы по несколько, иногда окружены каменной оградкой, круглой или прямоугольной. Характерно положение покойника-скорченное, на боку (Сналк А и В, Солдуз, Томаджан, Гийян, Дайламан, каменноостские и кобанские памятники, кизил-кобинская, ирменская, карасукская культуры). Для искусства многих из этих культур характерен звериный стиль в бронзе, особенно расцветающий в очагах бронзовой металлургии (бронзы Луристана и Мазандерана, кобанская культура, карасукская культура, забайкальские и ордосские бронзы)²⁵ и в керамике (зооморфные сосуды и сосуды с зооморфными ручками и скульптурами животных Ирана, Кобани, Гальштата А и В) и геометрическая орнаментация керамики.

Наконец, чрезвычайно интересны мифологические параллели на западе и востоке рассматриваемой территории, возникновение которых вероятнее всего связано с носителями интересующих нас культур: это кентавры в Греции, на Кавказе и на Ближнем Востоке и подобные им существа — киннары в Индии и лошадиногие люди китайской мифологии, помещаемые где-то на западе; циклопы Балкан и Кавказа, одноглазые аримаспы Аристея и одноглазые и трехглазые великаны центральноазиатской и китайской мифологии; богоборец Пометей-Амирани, прикованный или распятый, Сосрыко, который добывает огонь, сбивая стрелой звезду, и стрелок центральноазиатской и китайской мифологии, стрелявший в солнце (или звезды) и за это распятый, и др. Работа по сопоставлению этих западных и восточных вариантов одного мифа сулит интересные результаты.

Носители некоторых перечисленных культур сходны между собой и по физическому типу.

Все сказанное не позволяет рассматривать названную общность как только хозяйственно-культурную (этому препятствует сходство керамики и погребального обряда) или как возникшую в результате конвергенции (этому препятствует

сходство в физическом типе населения), но заставляет думать, что в основе ее лежало некое единое этническое ядро, которое впоследствии, в результате миграций и смешения с местным населением могло кое-где утратить свой первоначальный язык. Каков же он был?

Среди перечисленных культур указанные памятники Ирана занимают центральное место по географическому положению. Они тесно связаны, кроме того, с памятниками еще III тысячелетия до н.э. из Ирана же и из прилегающих частей Малой Азии. Говоря о сложении или появлении в Иране на рубеже I тысячелетия до н.э. новой культуры "серо-черной керамики", хронологически так хорошо подходящей к появлению иранцев в Иране, исследователи обычно подчеркивают отличия этой новой культуры от предшествующих: серо-черный цвет сосудов вместо расписных, появление конского убора в погребальном инвентаре, вынесение могильника за пределы поселения и т.п.²⁶ Хронологическое совпадение — единственный аргумент для определения этих памятников как иранских. Однако, невозможно отрицать, что очень многие формы керамики Сналка А и В, Гийяна I и др. известны на тех же памятниках еще с III тысячелетия до н.э. Черная и серая лощеная керамика очень близких к рассматриваемым форм известна в Тилки-Тепе и в Тепе Гавра в III тысячелетии до н.э., там же имеются скорченные погребения в каменных ящиках. Культуру луристанских бронз Р.Гиршман датирует VIII в. до н.э. и связывает с киммерийцами, которых считает близко родственными скифам²⁷. Но еще Э.Херцфельд доказал происхождение луристанских бронз от митанийских печатей типа Керкук²⁸. А.Э.Порада убедительно доказала, что большинство луристанских бронз относится ко времени X-IX вв. до н.э. и они имеют митанийские или эламские корни²⁹. Можно предполагать поэтому, что первоначальное ядро рассматриваемых культур сложилось на территории Ирана, скорее же всего в его СЗ части и в прилегающих частях Восточной Малой Азии и северного Двуречья и следовательно, его языком был один из языков, распространенных в этих районах.

Киммерийцев в последнее время принято считать ирано-язычными и родственными скифам³⁰. Единственным аргументом, приведенным в литературе, служат три сохранившиеся

имени киммерийских вождей: Teuvara, Tugdammi и Sandak-
 atru (или Sandakurru), которые можно трактовать как
 иранские (см. М.М.Дьяконов, 1956; В.И.Абаев, 1965). Можно
 добавить сюда и археологический аргумент: наличие несом-
 ненной генетической связи между чернолощеной керамикой,
 трактованной выше как киммерийская и подобной же скифской
 керамикой. Связи эти прослеживаются на Северном Кавказе
 (сосуды с изображением оленя и другие, с инкрустацией бе-
 лой пастой из Моздокского могильника, Налчика и др. мест
 — несомненно, скифские ³¹; несомненно и их близкое родст-
 во с каменноостско-березовской и кобанской керамикой —
 киммерийской), в лесостепной Украине (связь чернолесской
 керамики — киммерийской и скифской УП—УІ вв. до н.э.) и в
 Иране (лощеноя, инкрустированная керамика Зивие ³², кото-
 рую вероятнее всего надо связывать со скифскими вещами кла-
 да и серо-черная керамика перечисленных выше памятников
 Ирана). Однако, можно возразить и против этих аргументов и
 привести другие аргументы против ираноязычности киммерий-
 цев. Имена киммерийских вождей, если только их действитель-
 но можно переводить с иранского ³³, еще не говорят об
 ираноязычности всего киммерийского народа ³⁴ (вспомним, что
 цари митанийцев, хурритов по языку, также носили индо-
 иранские имена) ³⁵. На вопрос о причине близости кимме-
 рийской и скифской керамики уже дал ответ Ф.Ганчар, объяс-
 нив это тем, что скифы пришли не на пустое место, а смеша-
 лись с жившими здесь киммерийцами ³⁶. Для территории Ира-
 на, в частности, для района Зивие, это предположение под-
 тверждается наличием здесь с IX—УІІІ вв. до н.э. иранских
 собственных имен ³⁷.

Против ираноязычности киммерийцев говорит и тот факт,
 что северо-западный Кавказ, оплот киммерийцев и отправной
 пункт их походов в Малую Азию, никогда не был заселен ира-
 ноязычными народами, но с древности заселен носителями аб-
 хазско-адыгейской ветви кавказских языков. Примечательно,
 что распространение этих языков совпадает с распростране-
 нием каменноостско-березовской, кобанской и колхидской
 культур, а колхидские памятники северо-восточной части Ма-
 лой Азии (Орду, Сазаккале) ложатся на территорию племен
 каска или кашка, родственных по языку хаттам и адыгейцам

(названия "кашка", "каска" сопоставляют с именем адыгейского народа "кашаг", "касог")³⁸. Более того, В.Б.Виноградов находит возможным сопоставлять данные грузинской летописи "Картлис цховреба" об отличии коренного населения Западного Кавказа от населения Дагестана еще в начале I тысячелетия до н.э. с отличием названных археологических культур северо-западного Кавказа от каякентско-хорочевской культуры на территории Дагестана³⁹. Таким образом, если предположить, что киммерийские памятники Северо-западного Кавказа оставлены предками абхазско-адыгейских народов, а сходные с ними памятники Северного и Западного Ирана связаны с хурритами⁴⁰, то люди, оставившие названные памятники Кавказа и Ирана, окажутся родственными не только по материальной культуре, но и по языку. Памятники с чернолощеной керамикой III тысячелетия до н.э. из района оз. Ван и Восточно-Тигрской области, которые, как сказано выше, могут считаться одними из важных предков (наряду с эламскими элементами) перечисленных памятников Ирана, расположены в зоне древнейшего бытования хурритов⁴¹. (Попытка связать эти памятники III тысячелетия до н.э. с хурритами уже была предпринята)⁴². В этих же районах (между Северной Месопотамией и оз.Урмия) хурритское население сохранялось еще и в I тысячелетии до н.э. Небезинтересно сопоставить наши данные о близости северо-кавказских культур и кизил-кобинской культуры Крыма с данными И.А.Джавахишвили об абхазско-адыгейской топонимике в Восточном Крыму и по восточному и южному побережью Черного моря⁴³.

Вторжение киммерийцев в Малую Азию в VIII в. до н.э. вдоль Черноморского побережья Кавказа может объясняться тем, что путь их лежал через земли, населенные родственными им племенами, и страна Гамир (северо-восточная часть Малой Азии)⁴⁴ была образована на древней земле близко родственных им кашков. В.А.Городцов писал в свое время, что Малая Азия была какой-то хорошо знакомой областью для киммерийцев⁴⁵. Можно предполагать, что он был прав.

Наконец, последний аргумент против ираноязычности киммерийцев и в пользу их кавказской языковой принадлежности состоит в том, что признание этнической (см. Табл.Х II) и антропологической (см. приложение) близости людей Сялка

А-В и карасукской культуры позволяет поставить вопрос и об их языковом родстве. Но носителей карасукской культуры с большой долей вероятности можно считать кетоязычными ⁴⁶. По заключению лингвистов, намечаются связи енисейских (кетских) языков с тибето-бирманскими ⁴⁷ и с баскским, кавказскими, хатским, урартским, хурритским и бурушаски ⁴⁸. Эти связи в значительной мере совпадают с указанным выше сходством археологических культур и физического типа населения на той же территории.

Предположение о том, что эти связи относятся к рассматриваемой эпохе, по-видимому все же не может быть окончательно отвергнуто. Если же связи эти относятся к значительно более древней эпохе, к чему склоняются лингвисты, то может быть расселение в восточном направлении носителей рассматриваемых культур было в какой-то мере обусловлено и какими-то сохранившимися у них преданиями о древних родственных народах, живших где-то в этих краях. Во всяком случае, данные языковые связи, к какой бы эпохе они не относились, нельзя сбрасывать со счета при решении киммерийской проблемы.

Все изложенное, разумеется, является лишь постановкой вопроса о языковой принадлежности киммерийцев.

¹ См. обзоры литературы в статьях: I. Harmatta. Le problème cimmérien. *АБ*, ser. III, vol. VII-IX. Budapest, 1948; T. Sulimirsky. The Cimmerian Problem. *BIA*, 1959/1960, № 2; H. Kothe. Die Herkunft der kimmerischen Reiter. *Klio*, Bd. 41, 1963.

² F. Hanczar. Hallstatt und der Ostraum. Ein Beitrag zur Klärung des Kimmerproblem. Сб. Гаврил Кацаров. I, София, 1950; Л. А. Ельницкий. Киммерийцы и киммерийская культура. *ВДИ*, 1949, № 3; А. И. Тереножкин. Киммерийцы. Доклад на УП МКАЭН. М., 1964; А. А. Щепинский. Погребение начала железного века у Симферополя. *КСИА УССР*, вып. 12, 1962; Г. Т. Ковчаненко. Погребение УШ-УП вв. до н.э. в бассейне Ворсклы. *КСИА*, 112, 1967. Там же. А. Н. Мелентьев. Некоторые детали конской упряжи киммерийского времени; Эта точка зрения возобладала в советской археологической литературе лишь

в самые последние годы; ранее же была распространена точка зрения, восходившая к М.Эберту (*Südrussland in Altertum*. Bonn-Leipzig, 1921) и В.А.Городцову (К вопросу о киммерийской культуре. ТСА РАНИОН, П. 1928), выделившим типологически ряд вещей предскифского времени в Причерноморье (поздне-бронзовые клады; бронзовые клепанные котлы; чернолощенная керамика с белой инкрустацией и пр.) и объединившим их как "киммерийские памятники".

Впоследствии выяснилось, что вещи эти относятся к разным культурам: поздне-бронзовые клады связываются с поздне-срубной керамикой, а не с керамикой с белой пастой (чернолещского типа). Отождествление же срубной культуры и киммерийцев невозможно по причине отсутствия срубных памятников на Северном Кавказе (территория, с которой связывают киммерийцев письменные источники), слабого развития всадничества в срубной культуре (а киммерийцы по письменным источникам – всадники) и ряду других несоответствий.

³ А.Н.Бернштам. Труды Семиреченской археологической экспедиции "Чуйская долина". МИА, 14, 1950; М.П.Грязнов. К вопросу о культурах эпохи поздней бронзы в Сибири. КСИИМК, 64, 1956; К.А.Акишев. Эпоха бронзы Центрального Казахстана. Автореферат канд.дисс. Л., 1953; Н.Л.Членова. О культурной и этнической общности карасукской и других культур Евразии. Сообщение на УП МКАЭН, 1964 (в печати) (далее Н.Л.Членова, 1964).

⁴ А.Аскарлов. Новые находки андроновской культуры в низовьях Зарафшана. ИМКУз, вып. 6, Ташкент, 1965.

⁵ С.А.Теплоухов. Опыт классификации древних металлических культур Минусинского края. МЭ, IY, вып. 2, Л., 1929; С.В.Киселев. Древняя история Южной Сибири. МИА, 9, 1949; M.Loehr. Weapons and Tools from Anyang and Siberian Analogies. AIA, LIII, № 2, 1949; его же. Chinese Bronze Age Weapons. Ann Arbor, 1956; K.Jettmar. The Karasuk Culture and its South-Eastern Affinities. BMFEA, 22, 1950.

⁶ O.Janse. Tubes et boutons cruciformes trouvés en Eurasie. BMFEA, № 4, 1932; его же. L'empire des steppes et les relations entre l'Europe et l'Extrême-Orient dans l'antiquité. RAA, t.IX, № 1, 1935; R.Heine-Geldern. Das To-

charerproblem und die Pontische Wanderung. Saeculum, 1951, Bd.2, Hft.2; P.Bosh-Gimpera. Mouvements lusaciens et migration pontique. Swiatowit, t.XXIII, Warszawa, 1960.

⁷ W.P.Yetts. Chinese Contact with Luristan Bronzes. BM, vol. LIX, 1931; его же. The Horse: a Factor in Early Chinese History. ESA, IX, 1934; E.Herzfeld. Iran in the Ancient East. London, 1941.

⁸ S.Gallus, T.Horvath. Un peuple cavalier préscythique en Hongrie. Dissertationes Pannonicae. Ser.II, № 9, Budapest, 1939.

⁹ А.М.Тереножкин. Предскифский период на Днепровском Правобережье.

¹⁰ K.Jettmar. Urgeschichte Innerasiens. Abris der Vorgeschichte. München, 1957.

¹¹ М.П.Грязнов. О чернолощенной керамике Кавказа, Казахстана и Сибири в эпоху поздней бронзы. КСИА, 108, 1966. Авторы перечисленных работ объясняют это сходство либо миграциями с запада на восток (Р.Гейне Гельдерн, П.Баш-Гимпера), либо конвергентным развитием (М.П.Грязнов).

¹² Н.Д.Членова, 1964; ее же. Карасукская культура. История Сибири, т.I. Материалы по истории Сибири. Улан-Удэ, 1964; ее же. Происхождение и ранняя история племен тагарской культуры. М., 1967 (далее Н.Д.Членова, 1967).

¹³ E.Herzfeld, 1941; N.Tchlenova. L'art animalier de l'époque scythique en Sibirie et en Pontide. VI Congress internationale des sciences préhistoriques et proto-historiques. Moscou, 1962;

¹⁴ F.Hancar. Die bronzenen "Pferdekopfszepter" der Hallstattzeit in archäologischer Ostperspektive. Archaeologia Austriaca, Hft. 40, 1966.

¹⁵ R.Dussand. Haches à douille de type asiatique. Sr. XI, 1930; E.Herzfeld. Bericht über archäologische Beobachtungen im südlichen Kurdistan und in Luristan. AMI, Bd.I, Hft.2, Berlin, 1929.

I6 K.Bittel. Der Depotfund von Soloi-Pompeiopolis. ZfAss, Bd. 46 (N.F.Bd.12), 1940, S.187, 204; L.Woolley. Ur Excavations, vol.II, 1934, Taf. 228-5,7; S.Langdon. Excavations at Kish. Paris, 1924, Taf. 91.

I7 P.Calmeyer. Altiranische Bronzen der Sammlung Bröckelschen, 1964, S.33, Abb.3; E.Porada. Iran Ancien. L'art a l'epoque préislamique. Paris, 1963, p.80; его же. Nomads and Luristan Bronzes. - Dark Ages and Nomads c.1000 B.C.Istanbul, 1964, pp.27-28, pl.VII-2.

I8 O.Montelius. Die vorklassische Chronologie Italiens. Stockholm, 1912, Taf. XLII-3,5; G.Kossack. Studien zum Symbolgut der Urnenfelder und Hallstattzeit Mitteleuropas. Berlin, 1954, Taf. 12-20, S.56, 110,111; H.Müller-Karpe. Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nordlich und südlich der Alpen. Berlin, 1959, Text, Abb. 57, 19, S.220; Taf.57-11.

I9 S.Foltiny. Zum Problem der Kulturbeziehungen zwischen den mittel- und südeuropäischen Reitervölkern und die Bevölkerung Norditaliens am Beginn der Früheisenzeit. Festschrift Franz Hancar, Wien, 1962.

20 Z.Mayani. Les étrusques commencent a parler. Paris, 1961, pp.410-413; H.Henzen. Tarquinia and the Etruscan Origins. London, 1960, pp.122-123, pl.128.

21 G.Kossack, 1954, S.56.

22 H.A.Potratz. Die luristanischen Pferdegebisse. PZ, Bd.32-33, 1942, S.227; его же. Pferdegebisse des Zwischenstromländischen Raumes. AFO, Bd.XIV, № 1-2, S.14.

23 Е.И.Крупнов, 1960, стр. 189, рис. 28-1; его же. Археологические памятники Ассинского ущелья. ТТИМ, XII, М., 1941, стр. 169 и 195, табл. IY-2.

24 Н.Л.Членова, 1964.

25 См. об этом: N.Tchlenova, 1962; Н.Л.Членова, 1967.

26 R.Ghirshman. Fouilles de Sialk près de Kashan,

t. 1-2. Paris, 1937; его же. Iran. Protoiranier, Meder, Achämeniden. München 1964, S.12-15, 41, 277; его же. Invasion des Nomads sur le Plato Iranien aux premiers siècles du I-er millenaire avants J.C.-Dark Ages and Nomads c.1000 B.C.Istanbul, 1964-a, p.3.

27 R.Ghirshman, 1964-a, p.4.

28 H.E.Herzfeld. Iran in the Ancient East. London, 1941.

29 E.Porada, 1965, p.82.

30 E.Minns. Schythians and Greeks. Cambridge, 1923, p.115; R.Ghirshman. L'Iran des origines a l'Islam, 1951, p. 81; его же, 1964-a, стр. 4; В.В.Струве. Арийская проблема, СЭ, VI-УП, 1947, стр. 120; И.М.Дьяконов. История Мидии. М.-Л., 1956, стр. 239-241; В.И.Абаев. Скифо-европейские изоглоссы. М., 1965, стр. 125; Э.А.Грантовский. Ираноязычные племена Передней Азии в IX-УШ вв. до н.э. (канд. диссертация). М., 1964.

31 Б.Б.Пиотровский, А.А.Иессен. Моздокский могильник. Л., 1940, табл. ХП.

32 R.H.Dyson. Iran. 1956, - University Museum Bulletin, vol.21, n 1, Philadelphia, 1957, p.36, fig.27.

33 И.М.Дьяконов считает, что имя Tugdammi и элемент -Sanda- в имени Sandaksatru - малоазийские. Кроме того, имя Sandaksatru можно читать и как Sandakurru и тогда его нельзя перевести с иранского. (И.М.Дьяконов, ук.соч., стр. 239-242).

34 Это уже говорили M.Vasmer (Untersuchungen über die älteste Wohnsitze der Slaven, I. Leipzig, 1923, S.6), J.Harmatta, 1946-48, p.131.

35 A.Götze. Hethiter, Churriter und Assyrier. Oslo, 1936, S.33-34, 112; G.Contenau. La civilisation des Hittites et des Hurrites du Mitanni. Paris, 1948, p.65; И.М.Дьяконов. Очерк истории древнего Ирана. М., 1961, стр. 40.

36 F. Hančar. Hallstatt und der Ostraum. - Сб. "Гавриил Кацаров", I, 1950, s. 273.

37 Э.А. Грантовский. Иранские имена из Приурмийского района в IX-III вв. до н.э. Древний мир. М., 1962, стр. 250-264; его же, 1964.

38 Г.А. Меликишвили. Напри-Урарту. Тбилиси, 1954, стр. 73-81; его же. К истории древней Грузии. Тбилиси, 1959, стр. 120; Г.Г. Гморгадзе. К вопросу о локализации и языковой структуре каспских этнических и географических названий, - Переднеазиатский сборник. М., 1961, стр. 161-211.

39 В.Б. Виноградов. Сарматы Северо-Восточного Кавказа. Грозный, 1963, стр. 136-137.

40 Э. Порада говорит о носителях культуры Хасанлу IV как происходящих от хурритов и интерпретирует изображения на золотом кубке из Хасанлу как иллюстрацию к хурритскому мифу о Кумарби (Э. Porada, 1965, pp. 99-100, 108-110) и о влиянии митанийцев (наряду с эламитами) на искусство Луристана (см. выше).

41 I. J. Gelb. Hurrians and Subarians, 1944, pp. 57-60; Г.А. Меликишвили, ук. соч., стр. 101-104; И.М. Дьяконов. Языки древней Передней Азии. М., 1967, стр. 114.

42 V. Barthel Hrouda. Die Churriter als Problem archäologischer Forschung, - "Archaeologia Geographica", Jahr. 7, Hamburg, 1958, August, S. 15.

43 И.А. Джавахишвили. Основные историко-этнологические проблемы истории Грузии, Кавказа и Ближнего Востока древнейшей эпохи. ВДИ, 1939, № 4, стр. 43-44.

44 Г.А. Меликишвили, ук. соч., стр. 280-281; его же, 1959, стр. 222-223.

45 В.А. Городцов, ук. соч., стр. 49.

46 Б.О. Долгих. О похоронном обряде кетов. СА, 1961, № 3, стр. 109; Н.Л. Членова. Соотношение культур карасукского типа и кетских топонимов на территории Сибири. Происхождение аборигенов Сибири. Томск, 1969, стр. 143-146.

47 G. J. Ramstedt. Über die sogenannten Jenissei Ostjaken, - Journal Soc. Finno-Ongrienne, 24, Helsinki,

1907; A.Trombetti. Elementi di glottologia. Bologna, 1923; K.Donner. Ketica. Helsinki, 1955; K.Bouda. Jenissei-tibetische Wörtergleichungen. ZDMG, 90, Leipzig, 1936; ergo re. Die Sprache der Jenisseier. Anthropos, 52, 1957.

48 A.Trombetti. Delle relazioni delle lingue caucasiche con le lingue camitosemitiche. Soc. Asiat. Ital. Giorn. XV, Firenze, 1902; K.Bouda. Die Sprache der Burusco. Eusco-Jakintza, 4, 1950; O.G.Tailleur. Un ilot basco-caucasien en Sibirie. les langues ienisséiennes. Orbis, t.VII, № 2, Louvain, 1958; А.П.Дульзон. Кетский язык. Томск, 1968 и др.

П р и л о ж е н и е

И.В.Перевозчиков (НИИ Антропологии МГУ)

В данной работе будет рассмотрен вопрос о возможном морфологическом сходстве некоторых черепных серий эпохи бронзы с территориями, объединенных, по гипотезе Н.Л.Членовой, археологическими аналогиями.

1. Серии карасукской эпохи Минусинской котловины, Спалка А-В и кизил-кобинской культуры Крыма достаточно сходны, чтобы считать их принадлежащими к одному морфологическому типу.

2. В общем, этот тип можно охарактеризовать как европеоидный, мезоморфный, умеренно массивный с мезобрахичраним черепным указателем, скуловым диаметром на границе средних и больших величин, средней высотой верхнего отдела лица, средними значениями для орбитного и носового указателей и высотой черепа на границе средних и больших величин.

3. В интересующий нас отрезок времени (1200-700 гг. до н.э.) данный тип довольно распространен в некоторых районах Крыма, Иранского нагорья, Средней Азии и Алтае-Саян.

4. Черепа из могильников кобанской культуры относятся

к другому типу (череп из могильников каменноостско-березовского типа мне не известны).

5. В сериях черепов Западной Европы (исключая Британские острова) преобладают долихокранные формы с меньшими тотальными размерами лица относительно черепа.

6. Наиболее близки по строению черепа к рассматриваемому варианту серии эпохи бронзы Британских островов.

7. Морфологически близкие серии из Забайкалья, Маньчжурии, Монголии и Северного Китая мне не известны.

8. Данный морфологический тип доживает до современности в своем грацильном варианте у ираноязычных горцев Юго-западного Памира и Осетии, что говорит в пользу его генетической реальности.

9. Сложность и недостаточная изученность этногенеза народов эпохи бронзы данной территории ставит задачу как пополнения остеологического материала, так и более полного антропологического анализа на популяционном уровне для подтверждения реальности выделенного типа, а также для суждения о возможном этногенетическом единстве народов, населявших различные районы данной территории.

10. В связи с вышеизложенным, интересен вопрос о происхождении населения эпохи бронзы Британских островов.

Л и т е р а т у р а

1. В.П.Алексеев. Палеоантропология Алтае-Саянского нагорья эпохи неолита и бронзы. ТИЭ, Новая серия, т. XXI, М.-Л., 1961.

2. Г.Ф.Дебец. Палеоантропология СССР. ТИЭ. Новая серия, т. IY, М.-Л., 1948.

3. Ю.Г.Рычков. Происхождение расы Среднеазиатского Междуречья. Труды ТГУ, вып. 235, Ташкент, 1964.

4. Ю.Г.Рычков. Антропология и генетика изолированных популяций (Древние изоляты Памира). МГУ, 1969.

5. К.Ф.Соколова. Тавры Крымского полуострова, - "Вопросы Антропологии", вып. 3, МГУ, 1960.

6. C.S.Coon. The Races of Europe. New-York, 1939.

7. H.Vallois. Les ossements humains de Sialk. Paris, 1939.

МИНИАТЮРЫ ИЗ РУКОПИСИ "ХАМСЕ" НИЗАМИ
1491 г. в собрании Государственного
музея искусства народов Востока

В собрании Государственного музея искусства народов Востока хранится список "Хамсе" Низами (инв. № 1659П). Он поступил в музей в 1924 г. из собрания П.И.Щукина, а ранее принадлежал М.де Гобино, бывшему французскому посланнику в Тегеране¹. Рукопись содержит пять поэм Низами, расположенных в порядке их написания поэтом: "Сокровищница тайн", "Хосров и Ширин", "Лейли и Меджнун", "Семь красавиц", "Искандар-наме".

В рукописи 313 листов размером 28,5 x 16,5 см. Бумага плотная, кремового оттенка². Текст написан мелким насталиком черными чернилами, и расположен в четыре колонки размером 20 x 2,2 см по 25 строк. Рукопись открывается великолепным двойным фронтисписом³. Тонкостью исполнения отличаются и фронтисписы перед каждой поэмой. Заглавия поэм и отдельных ее частей написаны сульсом соответственно белыми на синем фоне и золотом.

Рукопись была переписана 14 раби II 896 г.х./24 февраля 1491 г. и является великолепным образцом гератской художественной рукописи конца XV в.⁴

Переплет рукописи лаковый, расписной⁵. Верхняя и нижняя крышки его идентичны и расписаны снаружи и внутри. На наружных частях переплета узор носит "ковровый" характер, заполняя сплошь всю поверхность, на внутренних — изображение прямого стебля с листьями и цветами на глубоком красном фоне. Характер росписи позволяет датировать переплет XV в. веком.

До последнего времени рукопись не была предметом специального изучения⁶ и цель настоящего сообщения более подробно ознакомить специалистов с миниатюрами списка. Всего их 56 и они распределяются следующим образом: "Сокровищница тайн" — 5; "Хосров и Ширин" — 21; "Лейли и Меджнун" — 4; "Семь красавиц" — 8; "Искандар-наме" — 16, две миниатюры не связаны с текстом и расположены до него (л. 2а, б)⁷.

Внимание художников чаще всего привлекали три поэмы: "Хосров и Ширин", "Лейли и Меджнун", "Семь красавиц". Реже других иллюстрировались "Сокровищница тайн" и "Искандар-наме". В нашей рукописи этим поэмам уделено значительное внимание, особенно "Искандар-наме".

"Сокровищница тайн" редко иллюстрировалась очевидно из-за своего сложного философского смысла, хотя она и является своеобразным ключом к остальным четырем поэмам. Как отмечает А.Е.Бертельс, "идеи "Сокровищницы тайн" проходят у него (Низами - Н.К.) через всю "Пятерицу" (например, мысль о высшей ценности чистой духовной жизни человека, по сравнению с богатством, властью, чувственными наслаждениями, мысли о справедливости), обретают разные формы, переливаются всеми цветами радуги в "гремучем жемчуге" его стихов. В них постоянно проявляется великая моральная тенденция "Пятерицы" ⁸.

Первые три миниатюры поэмы "Сокровищница тайн" написаны на очень распространенные и часто иллюстрируемые сюжеты: "Вознесение Мухаммада" ⁹ (л. 5б), "Царь Ануширван на охоте" ¹⁰ (л. 14а) и "Султан Санджар и старуха" (л. 15б). Композиция миниатюры "Вознесение Мухаммада" довольно традиционна: в верхней части на фоне ярко-синего неба и золотых облаков изображен Мухаммад с закрытым лицом верхом на коне в окружении ангелов с дарами; в нижней части - фигура прислонившегося к стене спящего человека.

В рассказе о султанине Санджаре и старухе выражен своеобразный протест против несправедливых правителей. И хотя поэму "Сокровищница тайн" иллюстрировали меньше, чем другие, эту сцену мы встречаем почти во всех иллюстрациях к поэмам Низами. По сравнению с более ранними иллюстрациями на эту тему наша миниатюра в композиционном отношении решена более сложно и на протяжении XVI-XVII вв. именно эта схема будет повторяться с небольшими нюансами.

Наряду с перечисленными выше сюжетами имеют место и жанровые сцены. Сюжет миниатюры "Торговец и вор" (л. 19б) очень прост. У торговца фруктами была лисица, которая стерегла товар. Как ни пытался один жулик обокрасть лавку, он не мог обмануть лисицу. Однажды жулик притворился спящим. Глядя на него заснула и лисица. Жулик воспользовался этим и

обокрал лавку. Небольшая по размеру миниатюра дает яркое представление о внутреннем убранстве небольшой лавки. Композиционно она состоит из трех частей. В центре — жулик, держащий в руках весы, в левой части — спящая лиса; в правой — входящий в лавку торговец. Миниатюра особенно интересна бытовыми деталями: внутренний вид лавки, костюмы и т.п.

Вторая миниатюра рассказывает о Гарун-ар-Рашиде (л. 276). Действие происходит в бане: сам Гарун-ар-Рашид сидит в центре на возвышении, а цирюльник бреет ему голову. Вокруг стоят слуги с различными притираниями и благовониями, а позади них три ниши, из черноты которых выглядывают головы моющихся. Композиция построена по кругу и отличается непринужденностью поз и жестов.

Основная тема следующих трех поэм — любовь. "Мотив любви для Низами — один из главных. Три его поэмы — романтические, гимны любви, величайшей силе в душе человека, любви, постоянно очищающейся от грубой чувственности и поднимающейся до подвига самоотвержения ради любимой" ^{II}.

Миниатюры, иллюстрирующие поэму "Хосров и Ширин" по исполнению одни из лучших в рукописи: их отличает особенно богатая цветовая гамма, интересное и подчас неожиданное композиционное решение и особое чувство лиричности. Они поистине стихи, написанные линией и цветом.

Очень распространен сюжет "Борьба Хосрова со львом" (л. 496). Как отмечает Б.П.Денике, уже в начале XV в. в миниатюре к "Антологии" 1410 г. из собрания Гульбенкяна складываются основные черты композиции сюжета ¹². Композиция миниатюры очень динамична и она как бы вырывается за отведенные ей рамки на поля рукописи. Центральное место в композиции занимают фигуры Хосрова и льва. Действие происходит на фоне пейзажа в виде гор, цветущих деревьев и ручья на переднем плане. На втором плане — богато украшенный шатер.

С начала XV в. можно проследить складывание определенных канонов в изображении тех или иных сюжетов и все-таки очень трудно говорить о раз навсегда выработанной схеме. Общее композиционное решение остается подчас одинаковым, но художник всегда вносит в трактовку сюжета свежие нотки.

В качестве примера можно привести миниатюру "Купание Ширин" (л. 41а). Почти во всех иллюстрациях к поэме встречаем мы этот сюжет и каждый раз художник находит новое решение. В нашей миниатюре большое внимание уделено пейзажу — красочному, лиричному. Он как бы предназначен передать то радостное настроение светлого зарождающегося чувства, которое описывает Низами.

Печальная повесть о Меджнуне и Лейли иллюстрирована в нашей рукописи четырьмя миниатюрами: "Лейли и Меджнун в школе" (л. 107б), "Лейли в саду с подругами" (л. 114а), "Битва Ноуфаля с племенем Лейли" (л. 117б), "Меджнун среди животных" (л. 127а). Эти сюжеты широко известны, особенно последний. В художественном отношении, пожалуй, наиболее интересна миниатюра "Битва Ноуфаля с племенем Лейли". На фоне большого серого холма изображены стоящие друг против друга всадники на верблюдах. Они подняли вверх свои копья, сабли. Битва вот-вот начнется... Замечательно непринужденны позы воинов, их движения. Вся сцена очень динамична и прекрасно передает ощущение напряжения перед битвой.

Из миниатюр к поэме "Семь красавиц" ¹³ по мастерству исполнения выделяется "Бахрам на охоте" (л. 156а). На фоне традиционного голубого холма разбросаны фигурки всадников и животных. Композиция круговая и действие снова как бы разрывает рамки, вырываясь за их пределы. Это подчеркивает динамику действия, его силу и напряженность. Завершает "Хамсе" Низами поэма "Искандар-наме", написанная поэтом в возрасте около 70 лет. Она посвящена Александру Македонскому. Обычно редко иллюстрируемая поэма в нашей рукописи имеет 16 миниатюр. Выбор сюжетов здесь явно не случаен. Уже первая миниатюра, рассказывающая о том, как Филипп нашел женщину с ребенком, которого впоследствии воспитал как сына, освещает один из важнейших вопросов — рождение Александра Македонского.

Художник, используя занимательность сюжета и решая его изобразительными средствами, в общем трактует довольно сложные философские вопросы (например, "Александр в пещере у отшельника" (л. 242б), "У живого источника" (л. 270а), "Беседа Александра с семью мудрецами" (л. 288б) и др.).

Подводя итоги вышеизложенному следует отметить, что

миниатюры рукописи "Хамсе" Низами I49I г. отличаются разнообразием композиционного решения. Это и многофигурные, мастерски решенные сцены боя, охоты, игры в поло и полные лиризма любовные сцены, и специфически решенные жанровые сцены. Обычно миниатюра расположена в рамках текста, но иногда выходит за пределы его, на поля. Каждая сцена буквально наполнена движением и жизнью.

Миниатюры рукописи отличаются богатством колористического решения. Как отметил Б.П.Денике, "характерной особенностью миниатюр этой рукописи является их светлая, радостная красочность; ярко-красный, голубой, синий, зеленый, яркий лимонно-желтый в сочетании с большим количеством золота создает праздничную гармонию тонов" ^{I4}. Цвет везде чистый, звучный. Почти в каждой миниатюре определенное место отведено пейзажу. Это и усеянные отдельными кустиками с крупными цветами холмы, причудливые скалы, цветущие деревья, ручей, что характерно для ширазской школы живописи, это и типичные для гератской школы деревья с пышными зелеными шапками с желтым ободком.

К концу XV в. уже сложился определенный канон в изображении человека. Художник не стремился раскрыть внутренний мир человека, он лишь повторял созданный ранее идеал красоты. В крупных круглых лицах, укрупненных фигурах видны следы влияния ширазской школы, но в то же время здесь в целом иная иконография, и именно характерная для гератской живописи конца XV — начала XVI вв.

Мастера, работавшие над нашими миниатюрами, не только использовали существующие каноны (и в трактовке отдельных сюжетов, и в композиции, и в трактовке лица и т.д.), но и дали свое подчас оригинальное живописное толкование сюжетов и оно ближе всего гератской школе живописи. Таким образом, у нас есть основания считать, что миниатюры "Хамсе" Низами I49I г. из собрания музея были выполнены в конце XV — начале XVI веков гератскими мастерами.

Известно, что в Герате в последней трети XV в. расцвела школа живописи ^{I5}. Она продолжала те художественные традиции, которые были выработаны в первой половине XV в. Но она имела и свои характерные черты, отличавшие ее от других школ живописи этого периода. В ней "явственно прослеживается"

ся возрастание реалистических тенденций, ошутимы попытки передачи индивидуальных черт изображаемых персонажей, пейзаж усложняется, но тем не менее он продолжает играть подчиненную роль — оттеняет действие" 16 .

Эти черты гератской школы живописи ясно видны при сравнении наших миниатюр с иллюстрациями к "Хамсе" Низами, выполненными в 1491 г. в Ширазе из собрания ГПБ в Ленинграде 17 .

I Об истории приобретения рукописи см. Персидские вещи Щукинского собрания. Описание, составленное П.И.Щукиным. М., 1907, стр. 6, 40.

2 Как отмечает А.А.Семенов, бумага такого сорта изготовлялась в Самарканде. См. А.А.Семенов. Гератская художественная рукопись эпохи Навои и ее творцы, — в сб. "Алишер Навои". М.-Л., 1946, стр. 156.

3 Некоторое представление о его характере могут дать приводимые А.Поупом иллюстрации. A.U. Pope. Masterpieces of Persian Art. N.-Y., 1945, p. 176, pl. 134; p. 178, pl. 136; p. 179, pl. 137.

4 А.А.Семенов, ук.соч., стр. 153-174.

5 Лаковые переплеты вошли в обиход, начиная со времени шаха Тахмаспа. Об этом см. M.S. Dimand. A Guide to an Exhibition of Islamic miniature painting and book illumination. N.-Y., 1933-1934, p. 53.

6 Б.П.Денике в своей книге "Живопись Ирана" среди рукописей Тимуридского периода конца XV в. называет и нашу рукопись. Б.П.Денике. Живопись Ирана. М., 1938, стр. 118-120.

В 1947 г. Б.П.Денике вновь обращается к миниатюрам рукописи и рассматривает две из них ("Султан Санджар и старуха" и "Хосров убивает льва") в плане сложения канона в изображении отдельных сюжетов в XV-XVI вв. См. Б.П.Денике. Сюжеты Низами Гянджеви в искусстве Азербайджана и Востока в XV-XVI веках, — в сб. Низами, ИУ. Баку, 1947, стр. 71-102.

Небольшую статью этой рукописи посвятил С.И.Тюляев. См. С.И.Тюляев. Редкие культурно-исторические памятники Государственного музея восточных культур. Исторический журнал, 1942, № 3-4.

⁷ П.Петров считает, что на первой миниатюре (л. 2а) изображен либо какой-то правитель, возможно, Хосров в кругу приближенных, либо Бахрам-Гур с одной из семи красавиц. На второй миниатюре (л.2б), по мнению П.Петрова, изображены Хосров и Ширин. Пока трудно сказать, насколько эти определения точны.

⁸ Низами. Пять поэм. Вступительная статья и примечания А.Бертельса. М., 1968, стр. 12-13.

⁹ Согласно Корану Мухаммад на мифическом коне Бураке вознесся на небо и увидел Аллаха.

¹⁰ Ануширван - так называли иранского царя из династии Сасанидов Хосрова I (531-579).

¹¹ Низами. Пять поэм, стр. 15-16.

¹² Б.П.Денике. Сюжеты Низами... стр. 32.

¹³ Семь красавиц символизируют семь климатических областей земли тогдашней географии.

¹⁴ Б.П.Денике. Живопись Ирана, стр. 118.

¹⁵ О культуре Герата при Султан-Хусайне см. В.В.Бартольд. Мир-Али-Шир и политическая жизнь, - сб. Мир-Али-Шир. Л., 1928.

¹⁶ Персидские миниатюры XIV-XV вв. Вступительная статья О.Ф.Акимускина и А.А.Иванова. М., 1968, стр. 16-17.

¹⁷ Там же, илл. II-17.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АСГЭ	- "Археологический сборник Государственного Эрмитажа".
ВГМГ	- "Вестник Государственного музея Грузии".
ВДИ	- "Вестник древней истории".
ВИ	- "Вопросы истории".
ВИМК	- "Вестник истории мировой культуры".
ВФ	- "Вопросы философии".
ГАИМК	- Государственная Академия истории материальной культуры.
ГИМ	- Государственный исторический музей.
ГМИНВ	- Государственный музей искусства народов Востока.
ГПБ	- Государственная Публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.
ГЭ	- Государственный Эрмитаж.
ДП	- Б.И. и В.Н. Ханенко. "Древности Приднепровья".
ЗВОРАО	- "Записки Восточного отделения Русского археологического общества", СПб.
ИАК	- "Известия археологической комиссии".
ИАН	- "Известия Академии наук СССР".
ИМКУз	- "История материальной культуры Узбекистана".
ИООАН	- "Известия отделения общественных наук Академии наук СССР".
ИОРЯИ САН-	"Известия отделения русского языка и словесности Академии наук".
ИФЖ	- "Историко-филологический журнал".
ИЯИМК	- Институт языка, истории, материальной культуры.
КБН	- "Каталог Боспорских надписей".
КПАИ	- Кавказский историко-археологический институт.
КСИА	- "Краткие сообщения Института археологии АН СССР".
КСИВ	- "Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР".
КСИИМК	- "Краткие сообщения Института истории материальной культуры".
КСИНА	- "Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР".
КСИЭ	- "Краткие сообщения Института этнографии АН СССР".

МАГК	- "Материалы по археологии Грузии и Кавказа".
МАК	- "Материалы по археологии Кавказа".
МАР	- "Материалы по археологии России".
МАСП	- "Материалы по археологии Скифии и Боспора".
МАЭ	- Музей антропологии и этнографии АН СССР.
МГУ	- Московский Государственный университет.
МИА	- "Материалы и исследования по археологии СССР".
МИМК	- "Материалы Института материальной культуры".
МКА	- "Материальная культура Азербайджана".
МКАЭН	- Международный конгресс антропологических и этнографических наук.
МЭ	- "Материалы по этнографии".
НАА	- "Народы Азии и Африки".
НЗ	- Научные записки.
ОАК	- Отчеты Археологической комиссии.
ОНУ	- "Общественные науки в Узбекистане".
ПАС	- "Переднеазиатский сборник".
ПВ	- "Проблемы востоковедения".
РАНИОН	- Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.
СА	- "Советская археология".
САИ	- "Свод археологических источников".
ТГИМ	- "Труды Государственного исторического музея".
ТГУ	- Ташкентский Государственный университет
ТИИАЭ АН-	Туркм.ССР - "Труды Института истории, археологии и этнографии АН Туркменской ССР".
ТИК	- "Иранское искусство и археология. III Международный конгресс". Доклады. М.-Л., 1939.
ТИЭ	- "Труды Института этнографии АН СССР".
ТМИА	- "Труды Государственного музея истории Азербайджана".
ТОВЭ	- "Труды Отдела Востока Эрмитажа".
ТСА	- "Труды секции археологии".
ТСАГУ	- "Труды секции археологии Государственного университета".
ТХЭ	- "Труды Хорезмской экспедиции".
ТЮТАКЭ	- "Труды Южнотуркменской археологической комплексной экспедиции".
ФАН	- Филиал Академии наук.

- AE - "Archeologiai Ertesito".
- AfO - "Archiv für Orientforschung".
- AJA - "American Journal of Archaeology".
- AM - "Asia Major", London.
- AMI - Archaeologische Mitteilungen aus Iran, Berlin.
- AO - "Archiv Orientalní".
- Arch.Austr. - "Archaeologia Austriaca".
- BIA - "Bulletin of the Institute of Archaeology", London.
- BIFAO - "Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale".
- BM - "Burlington Magazine".
- BMFEA - "Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities", Stockholm.
- BMMA - "Bulletin of Metropolitan Museum of Art".
- ESA - "Eurasia Septentrionalis Antiqua".
- EW - "East and West", Roma.
- JA - "Journal Asiatique", Paris.
- JAOS - "Journal of the American Oriental Society".
- JNES - "Journal of Near Eastern Studies".
- JRGZM - "Jahrbuch der Römisch-Germanischen Zentralmuseum an Mainz".
- MDAFA - "Mémoires de la Délégation Archéologique française en Afghanistan, Paris.
- MMAI - Mémoires de la Mission archéologique en Iran.
- OA - "Oriental Art", London.
- RA - "Revue archéologique".
- RAA - "Revue d'art Asiatique".
- SPA - A Survey of Persian Art, London, New York, 1938-1939.
- SR - "Syria", Paris.
- ZfAss - "Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie".

ПОЯСНЕНИЯ К ТАБЛИЦАМ

К статье С.Х.Асадулаевой "Произведения иранских мастеров в собрании Государственного музея искусств им. Р.Мустафаева"

- Табл. I Декоративное блюдо. XV в.
Табл. II Декоративное блюдо. XV в.
Табл. III Декоративное блюдо. XV в.
Табл. IV Железный гулабдан. XIII в.
Табл. V Медная ваза. XIX в.
Табл. VI Железный шлем. Начало XIX в.
Табл. VII Кувшин из жировика. Начало XIX в.
Табл. VIII Деревянный резной столик.
Табл. IX Рукоятка от меча.
Табл. X Шкатулка, инкрустированная костью и разными породами дерева. XIX в.
Табл. XI Кешкюль (чаша для подаяний). XIX в.

К статье В.Л.Ворониной "Конструкция и образ в архитектуре средневекового Ирана".

- Табл. XII Зал сасанидского дворца в Сервестане. V в.
Табл. XIII Галереи Соборной мечети в Исфахане.
Табл. XIV Своды и купола галерей Соборной мечети в Исфахане. XI-XII вв.
Табл. XV Зал Соборной мечети в Йезде. XV в.

К статье Ю.А.Заднепровского "Находки зеркал сарматского типа в Северном Иране".

- Табл. XX, рис. 1 Могильник Норузмахале;
рис. 2 Долина Дайламан. Случайная находка;
рис. 3 Могильник Хассанимахале, к. 7;
рис. 4 Могильник Гхалекути II;
рис. 5 Могильник Хассанимахале, к. 4;
рис. 6-7. Провинция Гилян. Случайные находки.

К статье Ф.А.Заславской "Терракотовые фигурки из Афрасиаба в "сасанидских коронах".

- Табл. XXI Типы корон и их схемы

К статье Л.А.Лелекова "О некоторых иранских элементах в искусстве древней Руси".

Табл. XXIII Древнеиранские и древнерусские варианты единого семантического стереотипа солярной мифологии:

- а) луристанские бронзы;
- б)
- в) ахеменидская печать из Ниппура, V в. до н.э.;
- г) фалар из Федуловского клада;
- д) роспись из Духтар-и Нуширвана, VI вн.э.; в рамке:
- е) фрагмент иконы Чудо о Флоре и Лавре;
- ж) северные русские вышивки XIX в.
- з) — " —

Табл. XXIV Вверху: скульптурная группа из Хайр-хане, V в. н.э.;

внизу: фрагмент иконы Чудо о Флоре и Лавре.

Табл. XXV Вверху: роспись из Пенджикента;

в середине: французская фреска XII в. (по Р.Гиршману);

внизу: фрагмент псковской иконы Рождество Христово XVI в.

К статье Г.А.Ломтатидзе, Н.Ф.Мамайашвили, М.Н.Чхатарашвили "К вопросу о культурных связях средневековой Грузии с Ираном".

Табл. XXVI, рис. 1. Фаянс. Гравировка под бесцветной прозрачной глазурью. Иран, вторая половина XVP в. Из раскопок в цитадели Тбилиси;

рис. 2. Фаянс. Роспись черной и синей красками под прозрачной бирюзовой глазурью. Кашан, первая половина XIII в. Из раскопок в Рустави.

Табл. XXVII, рис. 3. Горлышко стеклянного декоративного сосуда. Иран, вторая половина XVP — начало XVШ вв. Из раскопок в цитадели Тбилиси;

рис. 4. Горлышко стеклянной бутылки. Иран, вторая половина XVI — начало XVP вв. Из раскопок в цитадели Тбилиси.

Табл. XXVШ, рис. 5. Ножка от декоративного стеклянного сосуда. Иран, вторая половина ХУІ - начало ХУП вв. Из раскопок в цитадели Тбилиси;
рис. 6. Донышко от стеклянной бутылки. Иран, вторая половина - начало ХУП вв. Из раскопок в цитадели Тбилиси.

К статье В.А.Мешкерис "Некоторые общие черты в раннесредневековом искусстве Средней Азии и сопредельных стран".

Табл. XXIX, рис. 1. Терракотовая плитка с изображением царя, опирающегося на меч. Афрасиаб. ГЭ, А-762;
рис. 2. Терракота с изображением правителя. Шор-Тепе;
рис. 3. Гемма из Афрасиаба;
рис. 4. Фигура Бахрама II на скальном рельефе Накши-и-Рустам. (вторая половина III в. н.э.).

Табл. XXX, рис. 1. Шапур II на троне. Бишапур (IV в. н.э.);
рис. 2. Терракотовая плитка с изображением сидящего царя с мечом. ГЭ, СА-769;
рис. 3. Изображение на блюде ризницы аббатства св. Дионисия в Париже;
рис. 4. Скульптура из монастыря в Фундукистане (V в. н.э.).

Табл. XXXI, рис. 1. Фрагмент стенной росписи из Мирана (вторая половина III в. н.э.);
рис. 2. Фрагмент лица. Стенная роспись из дворца Топрак-Кала (III в. н.э.);
рис. 3. Образ эллинистического типа. Бишапур (III в. н.э.);
рис. 4. Фигура Ники. Так-и-Бустан (III в. н.э.)

Табл. XXXII, рис. 1. Терракотовый налп с изображением Силена. Афрасиаб. ГЭ, СА-158;
рис. 2. Голова эллинистического типа. Афрасиаб. ГЭ, А-999;
рис. 3. Налп-головка на керамическом предмете из Пенджикента;
рис. 4. Медальон с изображением купидона на реликварии из Кучи (V в. н.э.).

К статье Н.Л.Членовой "Памятники I тысячелетия до н.э. Северного и Западного Ирана в проблеме киммерийско-карасукской общности".

Табл. XII. Предметы вооружения, конского убора и украшения из Ирана и других культур Евразии.

- I - Венгрия, комитат Туроч; 2 - Венгрия, канал Шарвиц; 3 - Чехословакия, могила в Пржедмержице; 4 - Сев.Кавказ, могильник на Мебельной фабрике в г.Кисловодске (I-4 - по J.Werner. *Práce archeologické, ročn.LII, 1961, čis.2;* и В.А.Ильинской, МИА, 130, 1965); 5 - Луристан. По A.Godard, *Arg Asiatica*, ХУП, 1931; 6 - г.Красноярск, ГЭ, 1286-40; 7 - Сев. Кавказ, Березовский могильник, мог. 4 (по отчету А.П. Рунича за 1963 г., архив ИА); 8-13 - Иран; 8 - могильник Солдуз; по R.Ghirshman. *Fouilles de Sialk près de Kashan. Paris, 1937, t.II;* 9 - Тепе Гуран, мог. II. По J.Meldgaard a.o., *Acta Archaeologica, vol.XXXIV, 1963;* 10 - Гийян II, мог. 77; II - Гийян I, мог.26 (10, II - по G.Contenau, R.Ghirshman. *Fouilles de Tere Giyan, Paris, 1935;* 12 - Смак В, мог. 74; 13 - Хурвин. По L.Vanden Berghe. *La nécropole de Khürvin. Istanbul, 1964;* 14-16 - Италия (14-15 - Болонья, по H.Müller-Karpe. *Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nordlich und südlich der Alpen. Berlin, 1959;* O.Montelius. *Die vorklassische Chronologie Italiens. Stockholm, 1912;* 16 - Тарквиния. По H.Hencken. *Tarquini and the Etruscan Origins. London, 1968;* 17 - Словакия, комитат Зальом. по G.Kossack, 1954; 18 - Луристан. По A.Godard, 1931; 19 - Томская обл. Еловка I, курган I4 (раскопки В.И.Матющенко, МИМК ТГУ); 20 - Италия, Болонья. По H.Müller-Karpe, 1959; 21 - Бавария. Обервизенакер. По G.Kossack. *JRGZM, 1 Jg. 1954;* 22 - Иран, могильник Солдуз. По R.Ghirshman, 1937; 23 - Хасанлу; по R.Ghirshman,

1964; 24 - Минусинская котловина, д. Пойлова (по Н.Л.Членовой, 1967); 25 - Китай (по Вэнь у цанькао цзыляо, 1958, № I); 26 - Комитат Липтау, клад (Венгрия, по S.Foltiny, IRGZM, 8Jg., 1961); 27 - Осово, юго-восточная Босния. По O.Janse, VMFEA, N 4, 1932; 28-29 - Симферополь, погребение (по А.А.Щепинскому, 1962); 30 - с.Пастырское (урочище Галушино), б.Чигиринского у Киевской губ. по ДП, вып. IY. Киев, 1901); 31 - Ессентуки, комплекс (по А.А.Иессену, 1954); 32 - Никополь (по И.В.Яценко, ТГИМ, 36, 1959); 33 - Геленджик, погребение (по И.И.Аханову, СА, 1961, № I); 34 - Каменноостский могильник (по Е.И.Крупнову. См. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960); 35 - Сялк В, мог. I5; 36 - Сялк В (35-36 - по R.Ghirshman, 1939); 37 - Алтай, Ближние Елбаны, УП (по М.П.Грязнову, МИА, 48, 1956); 38 - Минусинская котловина, Салбык, оградка 4, мог.2, раскопки С.В.Киселева, 1955; 39 - Минусинская котловина, "Могильник по дороге из совхоза в Сарагаш", мог. 5, раскопки С.А.Теплоухова, 1926 (по рис. в дневнике С.А.Теплоухова за 1926 г.); 40 - Минусинская котловина. Ярки, мог. 38. По С.А.Теплоухову, МЭ, III, вып. 2, 1927; 42 - Сялк В, мог. I5; 43 - Могильник на мебельной фабрике в г.Кисловодске (по отчету А.П.Рунича за 1958 г., архив ИА); 44 - Чебачье озеро, Сев. Казахстан. По М.П.Грязнову, КСИИМК, 61, 1956; 45 - Алтай, Ближние Елбаны, ХП. По М.П.Грязнову, МИА, 48; 46 - Минусинская котловина. Райков улус. Раскопки А.Н.Дипского, 1945; 47 - б.Минусинский у.Енисейской губ. МАЭ, 1705-61; 48 - Сялк В (по R.Ghirshman, 1939); 49 - Каменноостский могильник; 50 - Алхастинское поселение (49, 50 - по Е.А.Крупнову, ТГИМ ХП); 51 - могильник Еловка I (Томская обл.раскопки В.И.Матю-

щенко, МИМК, ТГУ); 19, 28-29, 35 - кость; 36, 37, 42-47 - мрамор и аргиллит; 38 - гипс; 48-49 - раковины; 50 - камень, остальное - бронза.

Разные масштабы.

Табл. XLII. Вещи из Сиаля В (1, 3 - 13, 28, 29) и Хурвина (2) в сравнении с вещами карасукской культуры (14-27, 30, 31). 1, 3-13 - по R. Ghirshman, 1939; 2 - по L. Vanden Berghe. La nécropole de Khurvin. Istanbul, 1964; 14 - Красноярский округ (по В. В. Радлову, МАР, 5, 1891); 15 - д. Аешки Минусинского округа (по В. В. Радлову, МАР, 15, 1894); 16 - Минусинский край. КМ 211-625; 17 - Ладейки, погребение. КМ, 205-5; 18 - д. Иудина, ГЭ 1296/66; 19 - Сарагаш. ГЭ 4156-15; 20 - Ярки; 21, 22 - Аскыз, мог. 5 (по С. А. Теплоухову, МЭ III); 23-25 - Лугавское, ММ-70, 76; 24 - Мохов улус, мог. I. Раскопки В. П. Левашевой, ГЭ 249-3; 26, 27 - "Могильник по дороге из совхоза в Сарагаш", мог. 5 (по дневнику С. А. Теплоухова за 1926 г.); 28, 29 - Сияли В (по R. Ghirshman, 1939 и 1935, Sr., t. 16); 30 - Ужур, курган 2, мог. I (по Н. Л. Членовой, Сибирский археологический сборник, № 2, Новосибирск, 1966); 31 - Аев улус, мог. УШ, раскопки А. Н. Липского 1959, АМ.
8 - мрамор, 23-27 - аргиллит, 12 - камень, 13 - раковина каури, 28-31 - керамика. Остальное - бронза. Разные масштабы.

СОДЕРЖАНИЕ

Б.Г.Гафуров. Вступительное слово	I-IV
Л.С.Айни (Душанбе). Миниатюры рукописи "Шах-наме" 1333 г. из Ленинграда и некоторые вопросы зарождения персидской миниатюры.	3
О.Ф.Акимускин (Ленинград). Портрет Навои	14
Т.Б.Арапова, И.В.Рапопорт (Ленинград). К истории культурных связей Ирана и Китая в XVI - начале XVII вв. (по материалам керамиче- ского производства).	19
С.Х.Асадуллаева (Баку). Произведения иранских ма- стеров в собрании Государственного музея искусств им. Р.Мустафаева.	35
И.А.Бабаев (Баку). К вопросу о взаимосвязях Кавказ- ской Албании с сасанидским Ираном (по ма- териалам глиптики и нумизматики)	43
В.Б.Блэк (Ленинград). Сравнительная стилистическая характеристика расписной керамики Закав- казья (середина и вторая половина II тыся- челетия до н.э.) и Тепе-Сиялка (начало I тысячелетия до н.э.)	51
И.Ф.Бородина (Москва). Черты общности и различия художественного облика интерьеров централь- ных зданий Хорасана и Мавераннахра XIV-XV вв.	59
Л.В.Бретаницкий (Баку). Проблемы изучения архитектур- ного наследия Переднего Востока эпохи фео- дализма.	70
Б.В.Веймарн (Москва). Ширазская школа миниатюры XIV-XVI вв.	80
В.Л.Воронина (Москва). Конструкция и образ в архи- тектуре средневекового Ирана	89
О.И.Галеркина (Ленинград). Суфийские мотивы в иранской миниатюре второй половины XVI в.	96
М.В.Горелик (Москва). Портреты Бехзада (к вопросу о творческом методе)	105
А.М.Григолия (Тбилиси). Творчество миниатюристов из рода Афшар по материалам Государствен-	

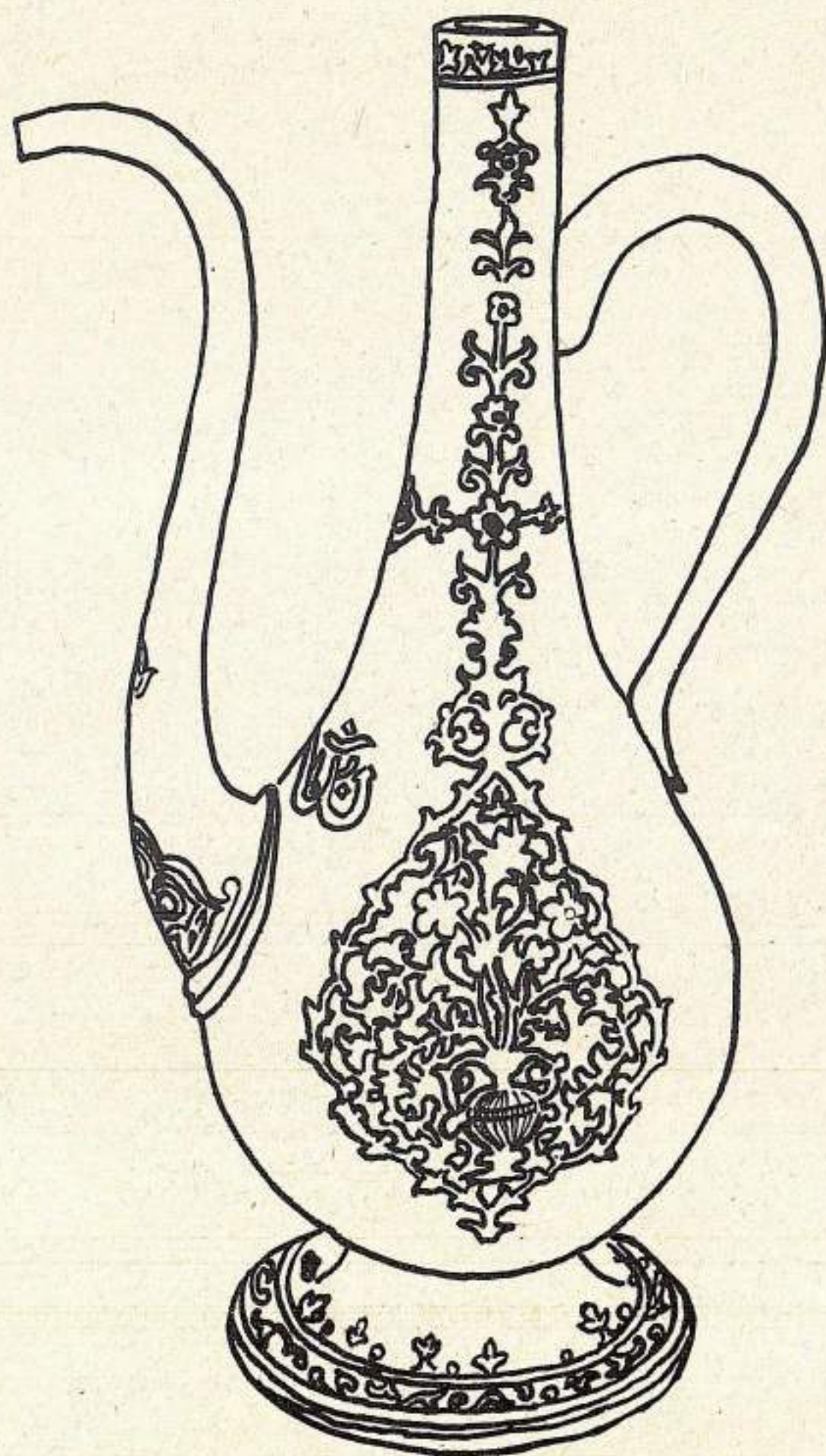
ного музея искусств Грузинской ССР. . .	II5
Ю.А.Заднепровский (Ленинград). Находки зеркал сарматского типа в Северном Иране . . .	I27
Ф.А.Заславская (Москва). Терракотовые фигурки из Афрасиаба в "сасанидских коронах" (к во- просу о произведении искусства как исто- рическом источнике).	I36
Г.Г.Квириквелиа (Тбилиси). Иранская листовая ке- рамика ХУШ-ХІХ вв. (по материалам Государ- ственного музея Грузии).	I48
К.Д.Керимов (Баку). Роль табризской школы в раз- витии миниатюрной живописи в Казвине . .	I57
Е.Е.Кузьмина (Москва). О некоторых аспектах проб- лемы культурных и этнических связей Сред- ней Азии и Ирана в эпоху поздней бронзы и раннего железа.	I65
Л.А.Лелеков (Москва). О некоторых иранских эле- ментах в искусстве древней Руси	I77
Г.А.Ломтатидзе, Н.Ф.Мамайашвили, М.Н.Чхатарашвили (Тбилиси). К вопросу о культурных связях средневековой Грузии с Ираном (по архео- логическим материалам).	I84
С.П.Масленицына (Москва). К атрибуции двух чаш "минаи" из коллекции ГМИНВ.	I93
К.Г.Мачабели (Тбилиси). Памятник сасанидского ис- кусства в Сванетии (Грузия)	201
В.А.Мешкерис (Душанбе). Некоторые общие черты в раннесредневековом искусстве Средней Азии и сопредельных стран	210
А.Минаи (Баку). Устад Камаль-аль Моляк - осново- положник иранской живописи	221
Ф.Л.Османов (Баку). Терракоты Азербайджана антич- ной эпохи и их ближневосточные параллели	230
Н.А.Пирвердян (Ленинград). Иранские ткани сефе- видского времени с сюжетными изображени- ями (вопросы атрибуции)	235
М.Н.Погребова (Москва). Иран и Закавказье в конце II тысячелетия до н.э. (некоторые проблемы абсолютной и относительной хронологии) . .	246

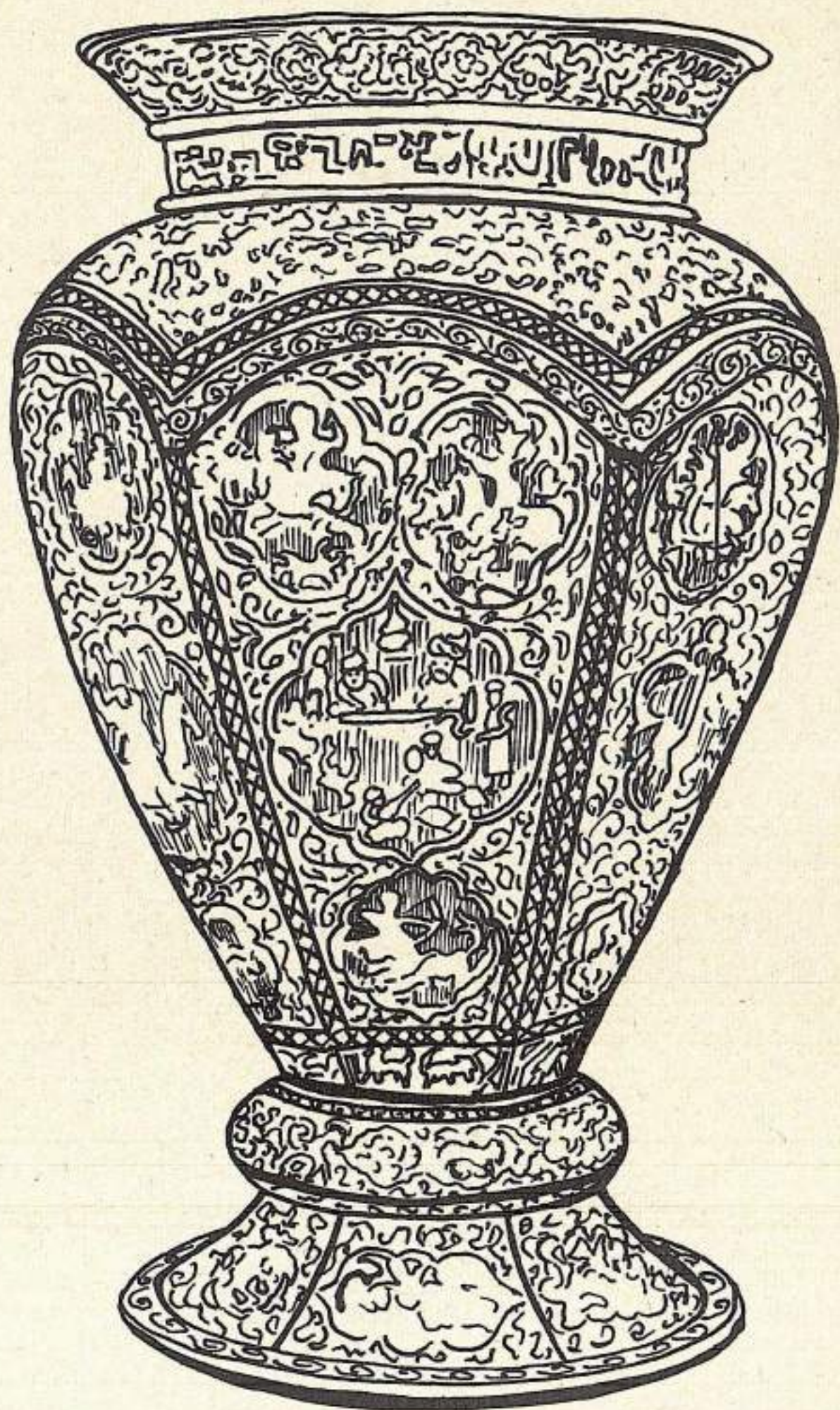
Т.А.Раевская (Москва). К вопросу о методе датировки некоторых памятников сасанидской глиптики	257
Д.С.Раевский (Москва). Скифо-авестийские мифоло- гические параллели и некоторые сюжеты скифского искусства.	262
Л.И.Ремпель (Ташкент). Искусство Руси и Восток как историко-культурная и художественная проб- лема	279
Н.И.Рзаев (Баку). О семантике рельефных изображе- ний золотой чаши из Хасанлу.	290
Б.Я.Ставиский (Москва). Средняя Азия и древний Иран (историко-культурные взаимовлияния и связи)	298
И.Л.Станкевич (Москва). К вопросу о связях Северо- Восточного Ирана и Южной Туркмении в брон- зовом веке.	308
Н.Л.Членова (Москва). Памятники I тысячелетия до н.э. Северного и Западного Ирана в проблеме киммерийско-карасукской общности.	317
Н.К.Карпова (Москва). Миниатюры из рукописи "Хамсе" Низами I49I г. в собрании Государственного музея искусства народов Востока	335
Список сокращений	342
Пояснения к таблицам.	345
Таблицы	

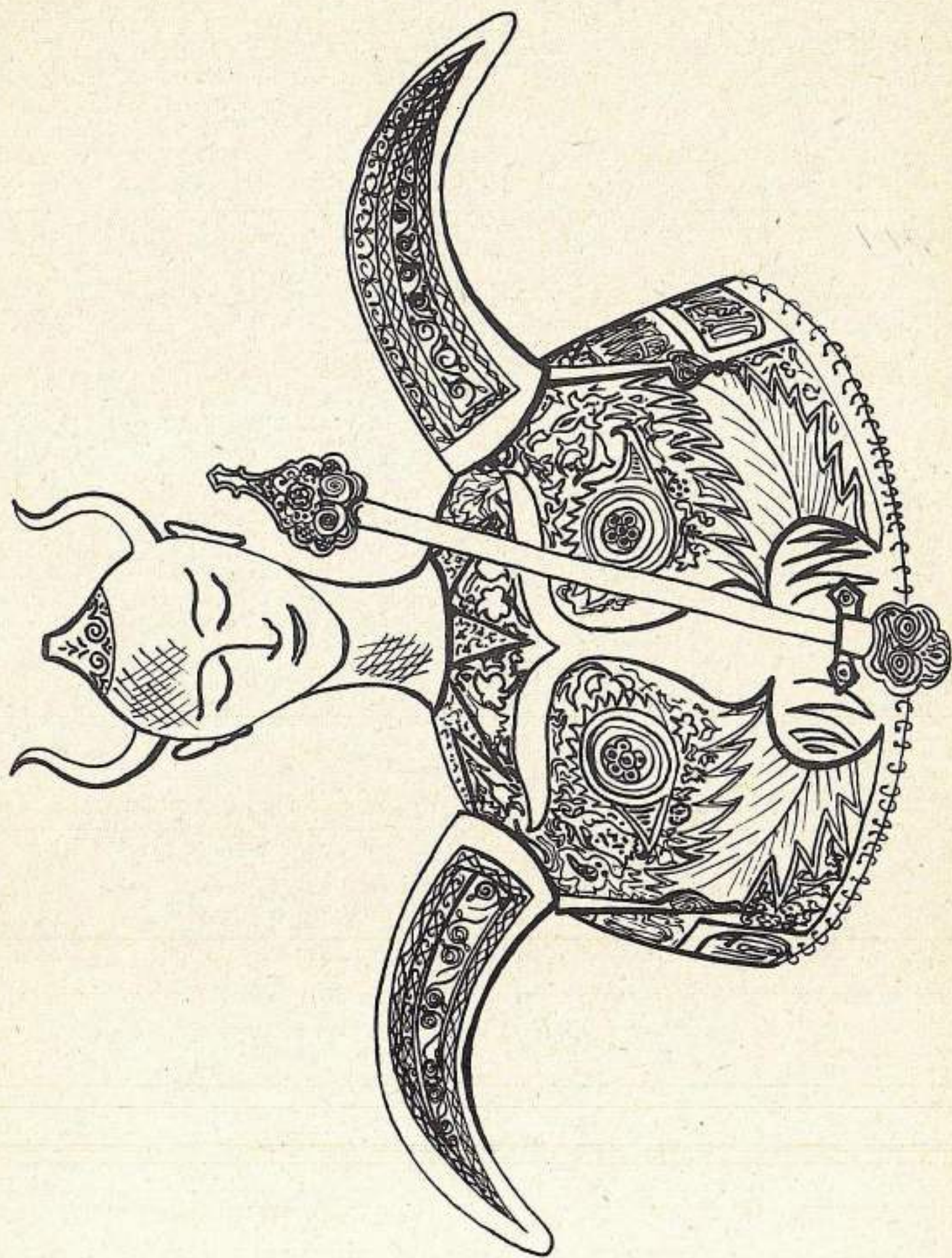




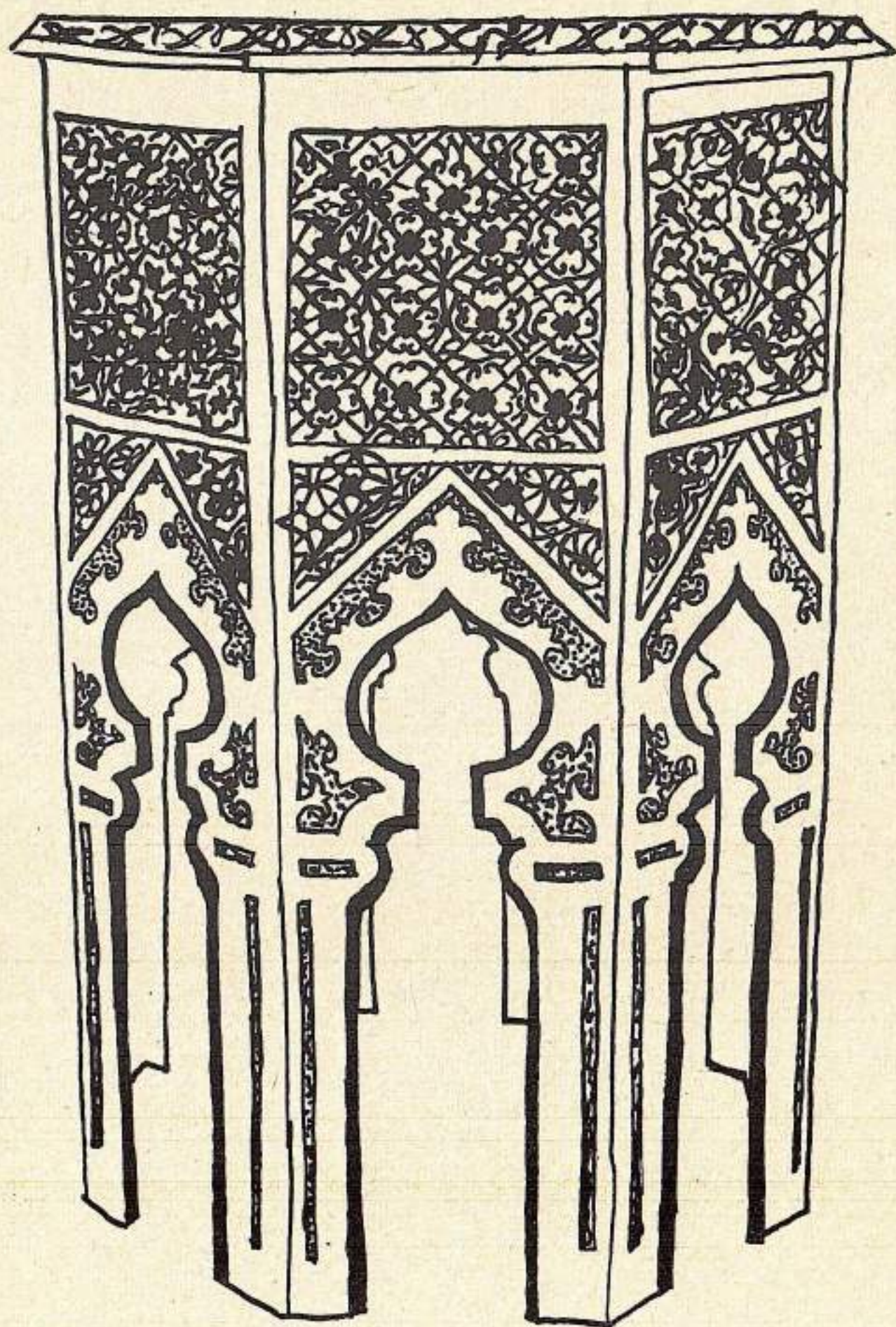


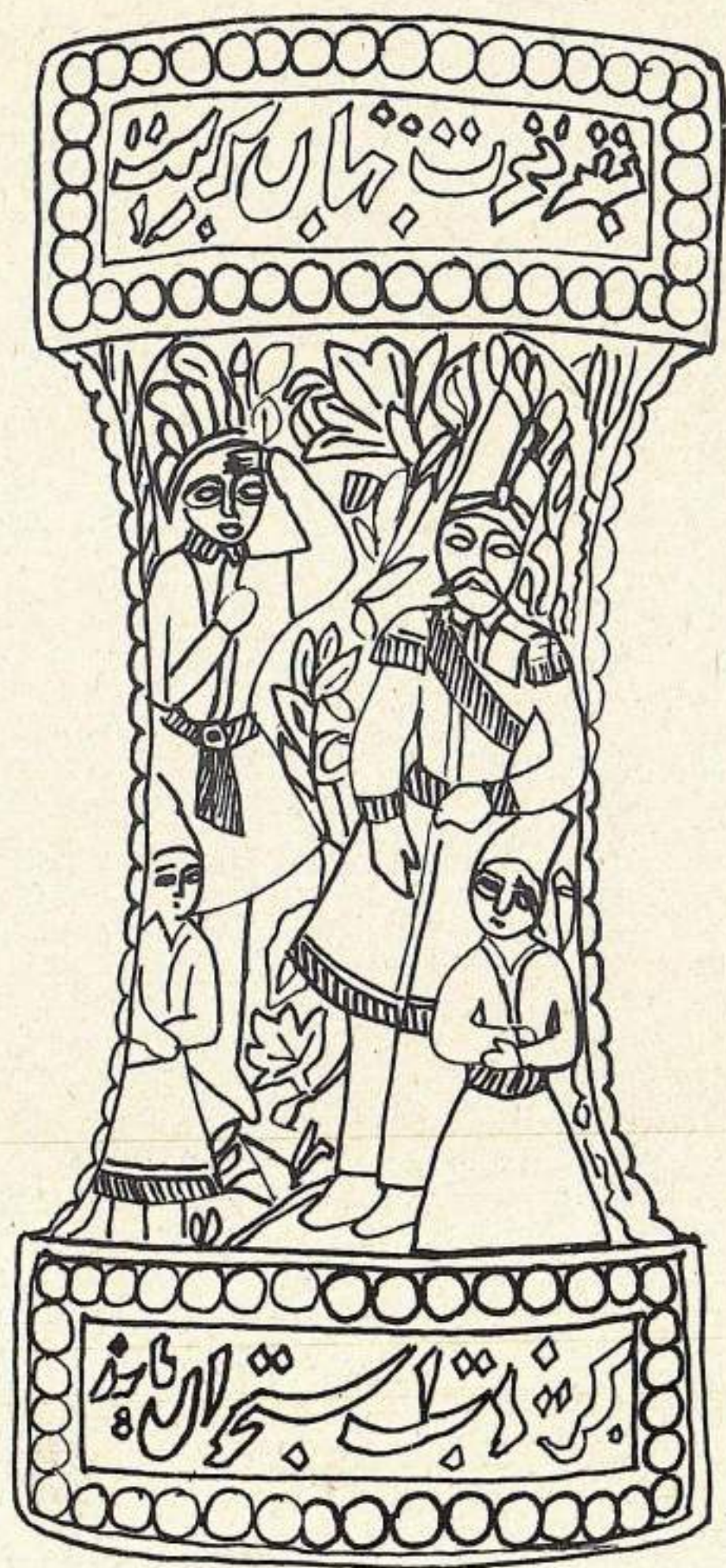


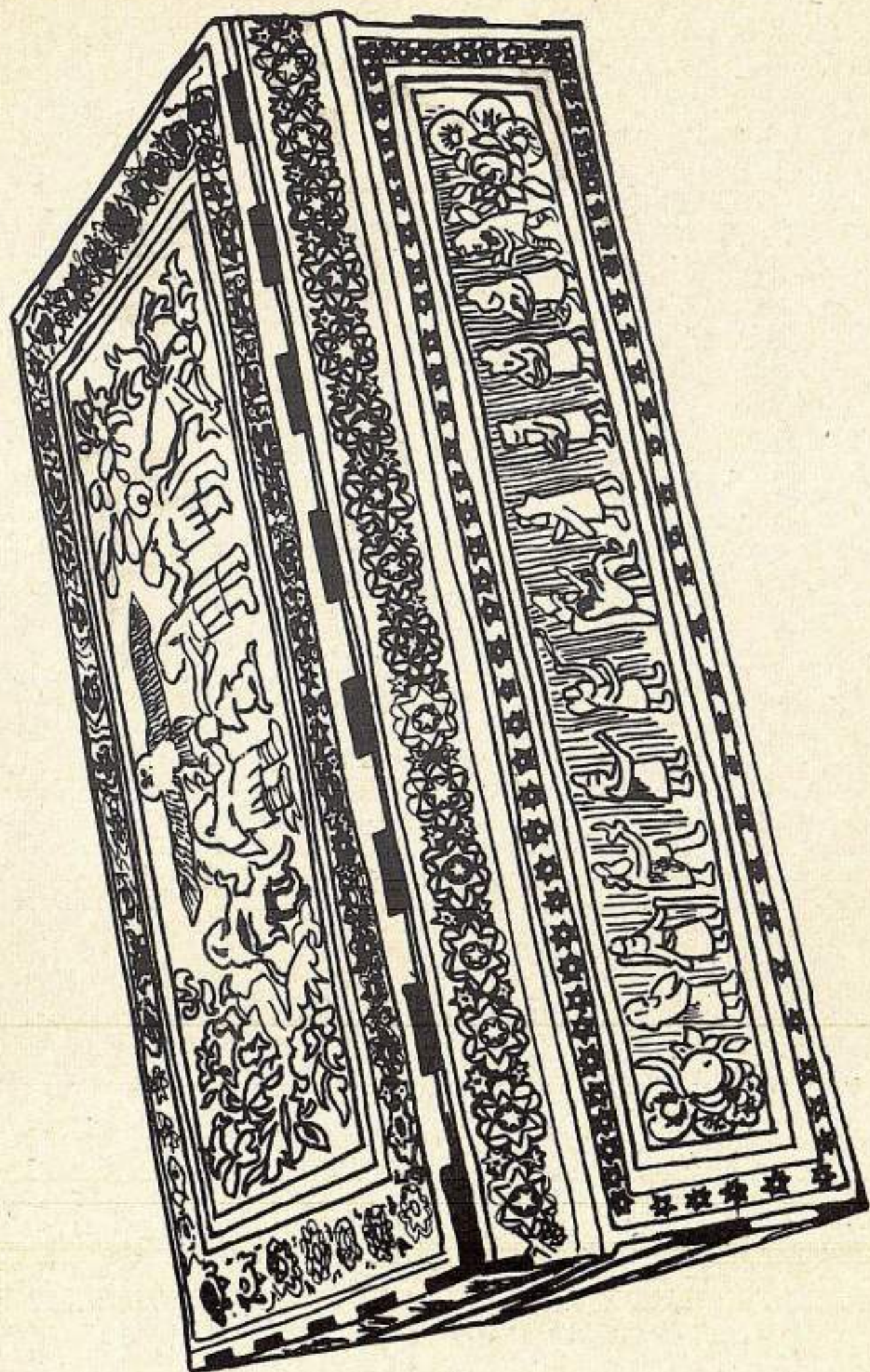


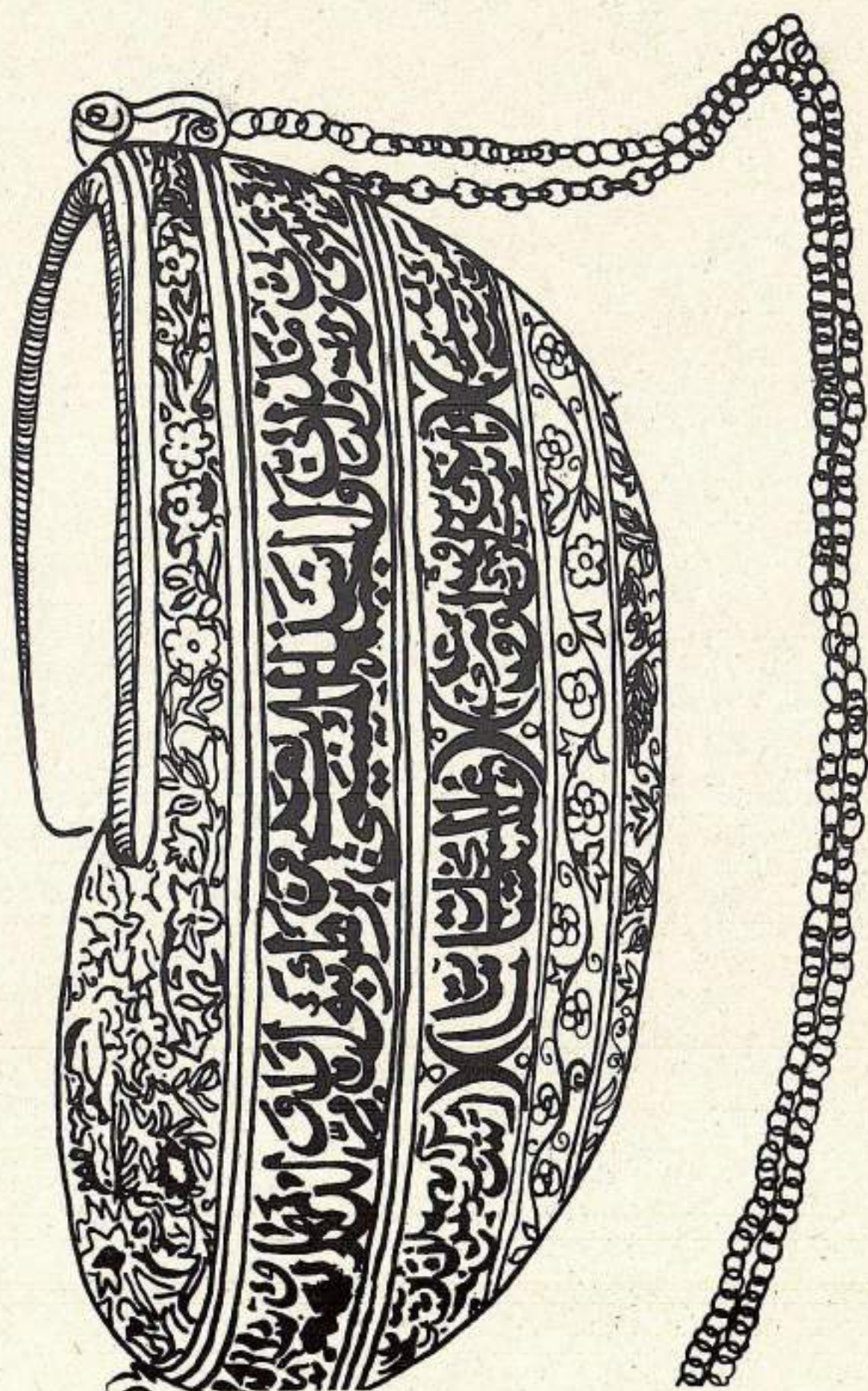


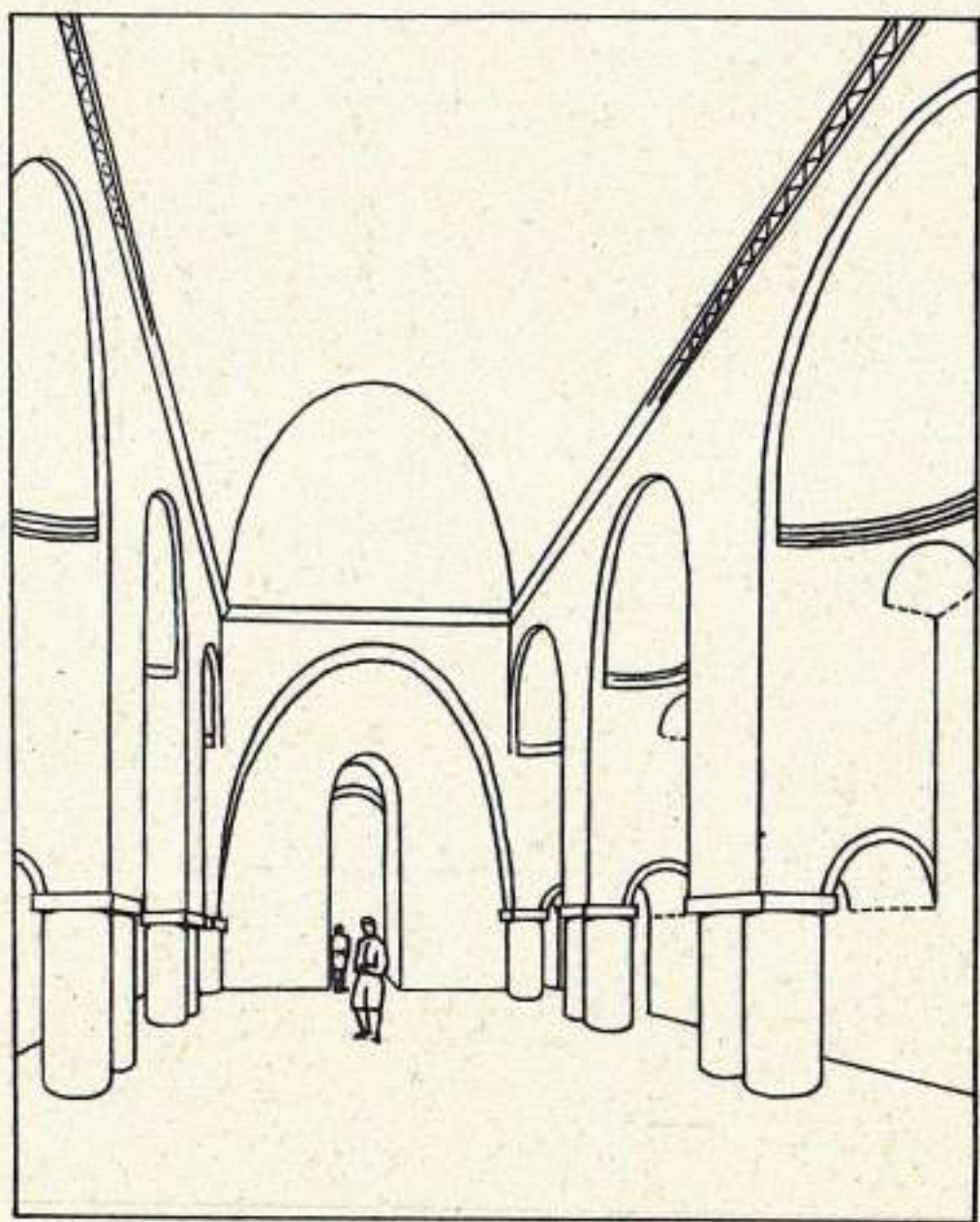


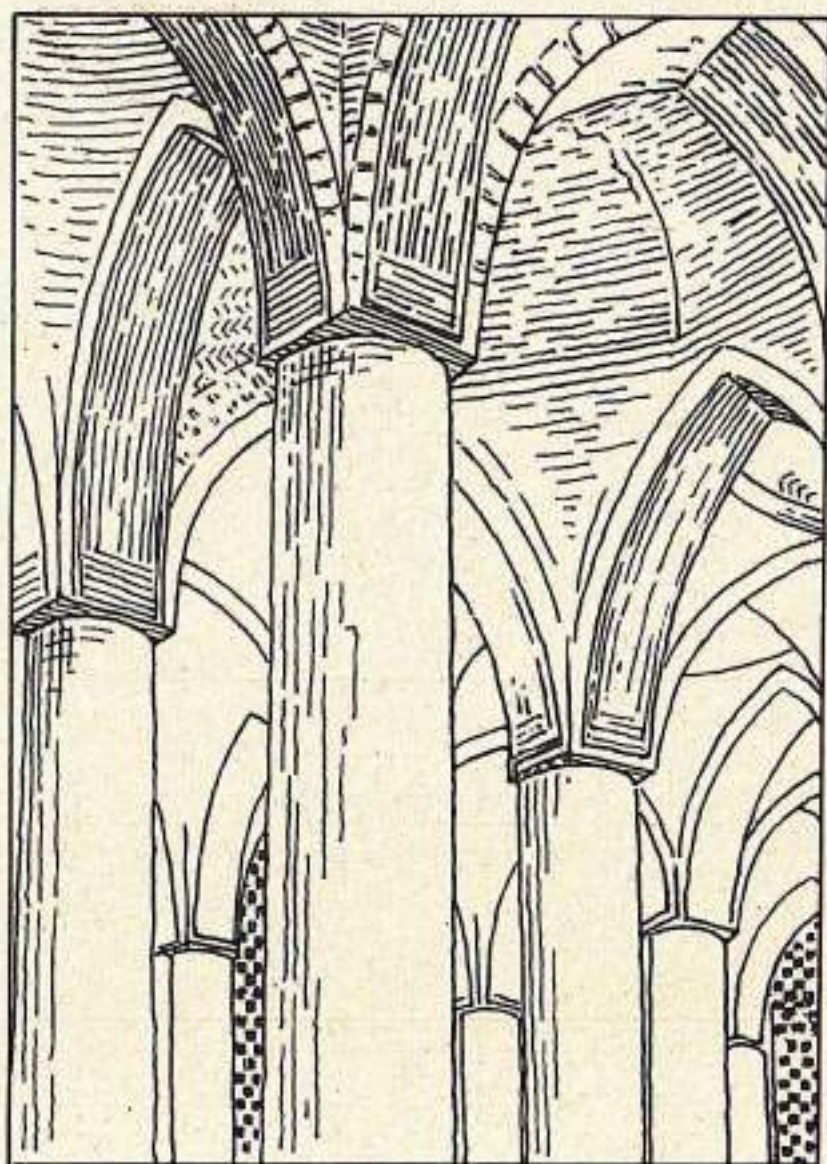


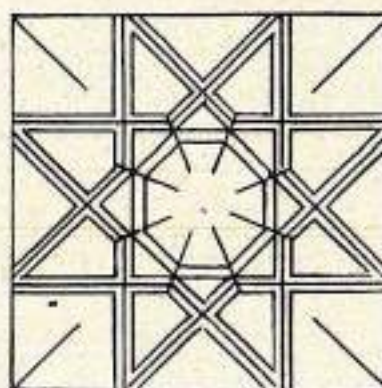
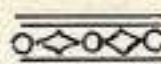
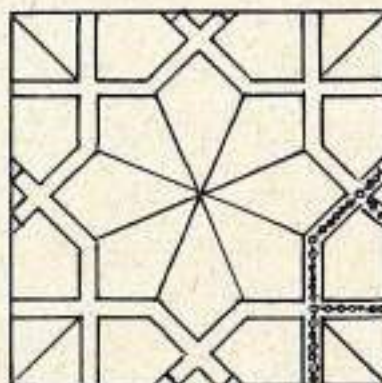
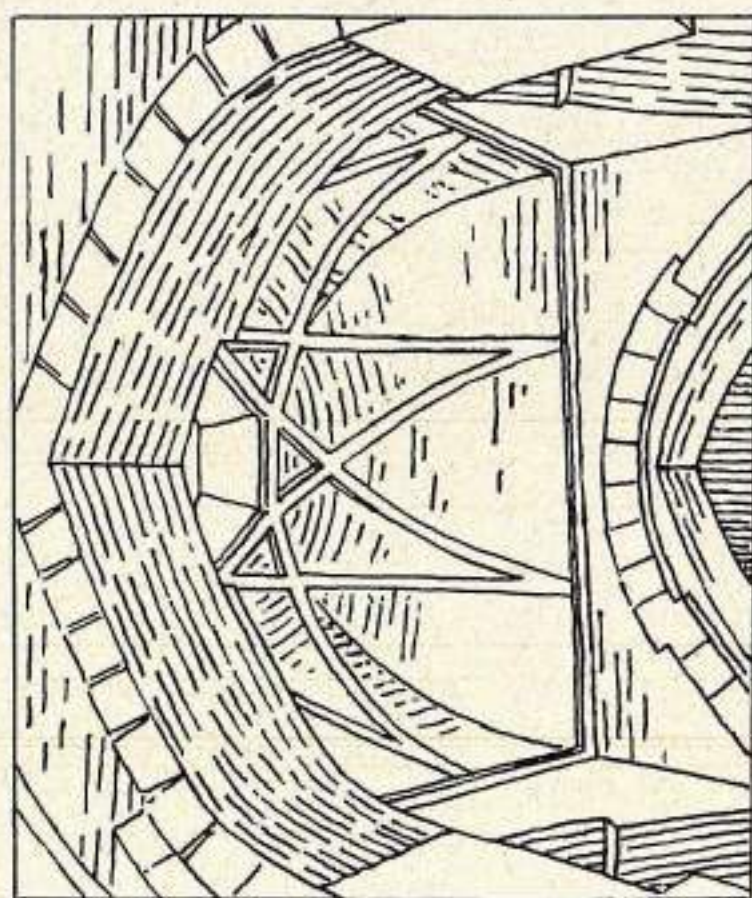
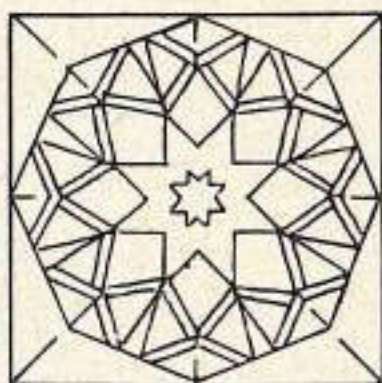
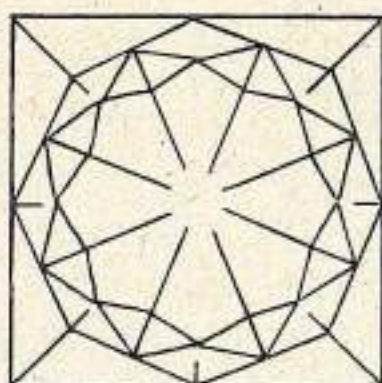
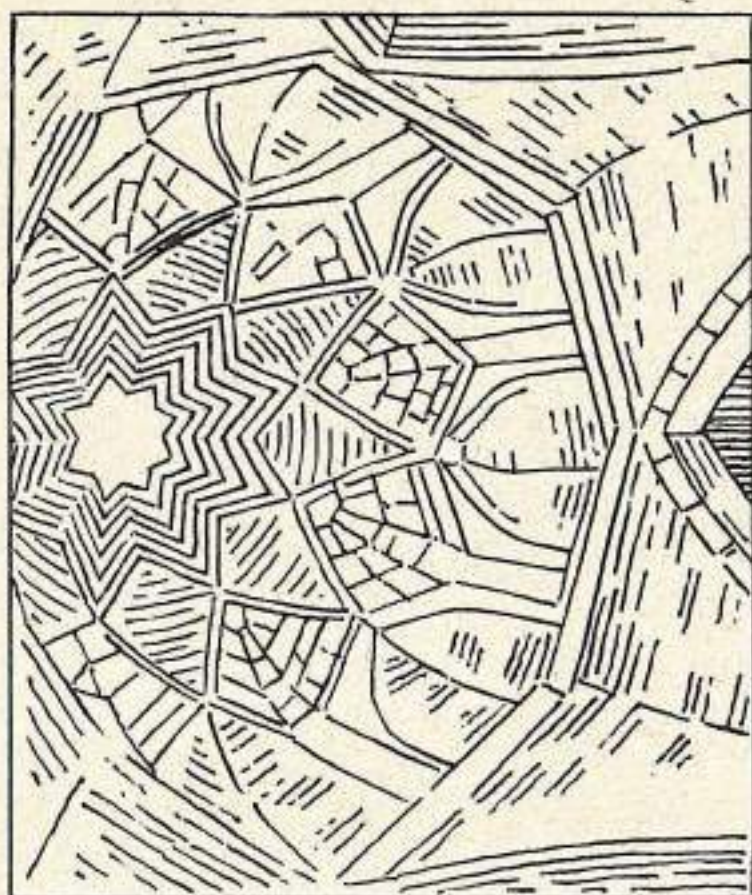


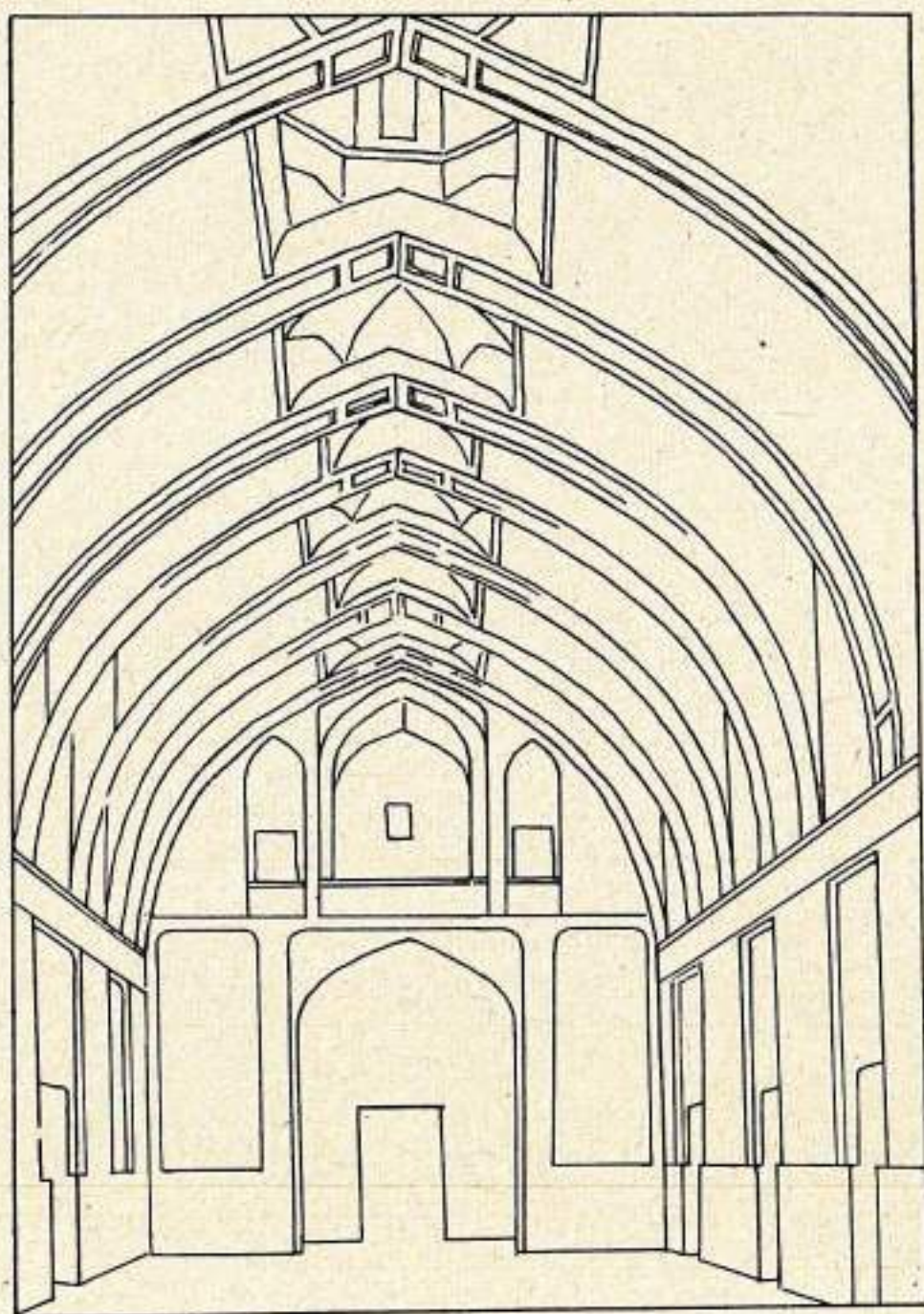












Иконография лиц лиро-эпических Героев

Ближне-и средневосточный иконографический стереотип



Бехзад



Оруженосец



Меджнун



Дара



Лейли



Генезис "характерно-типизированной" иконографии
БЕХЗАДА

ИРАН			БЕХЗАДА			ТУРЦИЯ	КИТАЙ	
								
								
								
								

Генезис портретной иконографии Бехзада.
Портрет Султан Хусейна.

И Р А Н



Месопотамия? 14 в.
или Египет



Шираз. 14 в.



Герат.
1436.

"Мирадж-намэ"

Б Е Х З А Д (?)



Султан
Хусейн

К И Т А Й



13-14 вв. Юань.



Хань Хуан. 8 в. Тан.

ГЕНЕЗИС ПОРТРЕТНОЙ ИКОНОГРАФИИ БЕХЗАДА

Портрет Шах Гариб Мирзы.

ИРАН



Тебриз. ок. 1340.

"Шах-намэ"



Герат, 1436.

"Миради-
-намэ"

ТУРЦИЯ



Мехмет Сиях Калем.
I пол. 15 в.



Синан Бей. Портр. Мехмеда II.

БЕХЗАД(?)



Шах Гариб Мирза



КИТАЙ



Ли Лун Мянъ
1040-1130, Сун.



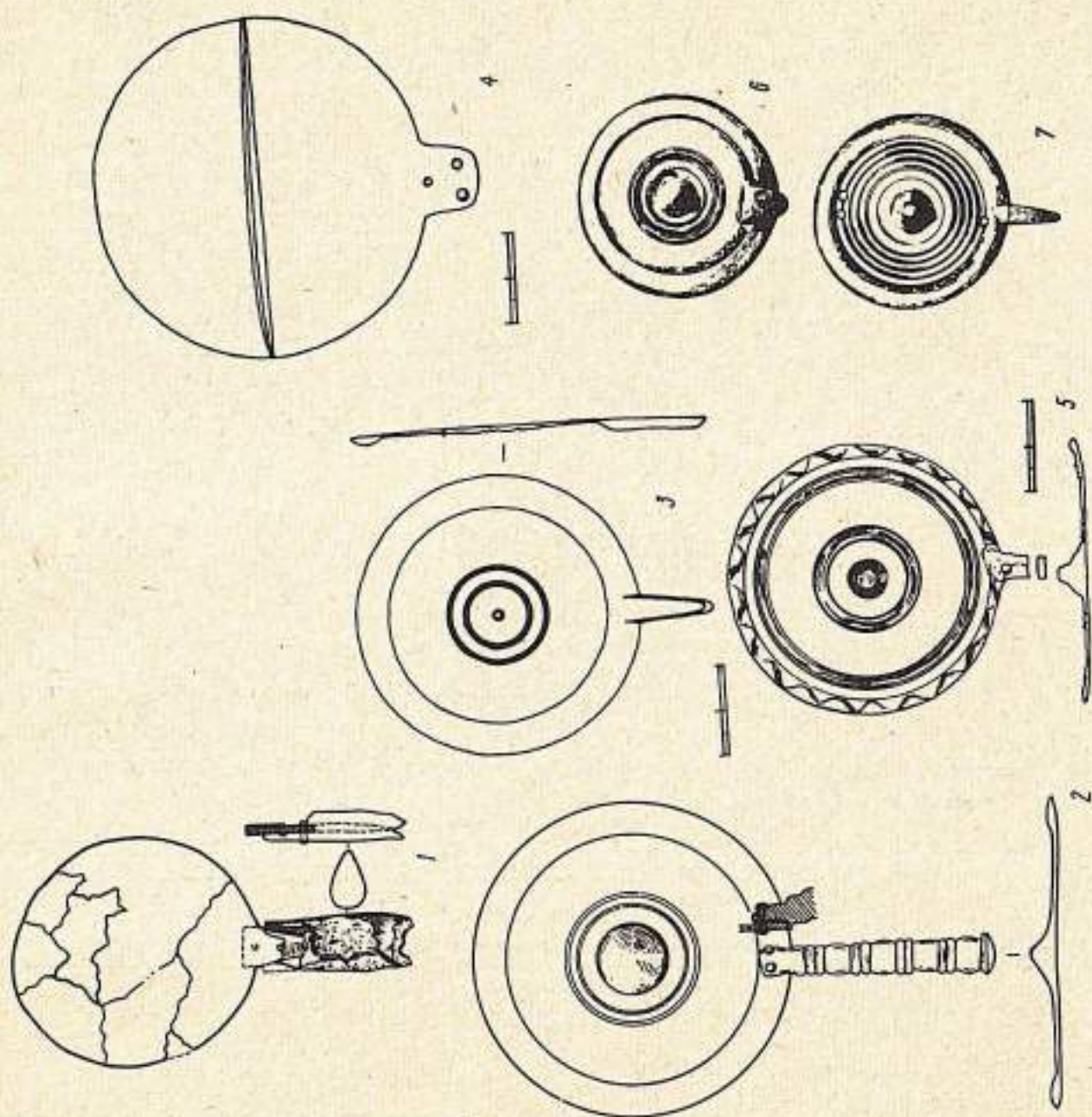
Чжоу Чан-ю. Сун.

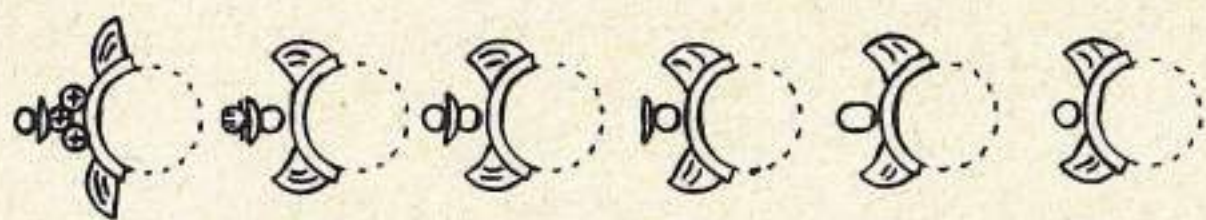
Лян Кай

нач. 13 в.
Сун.

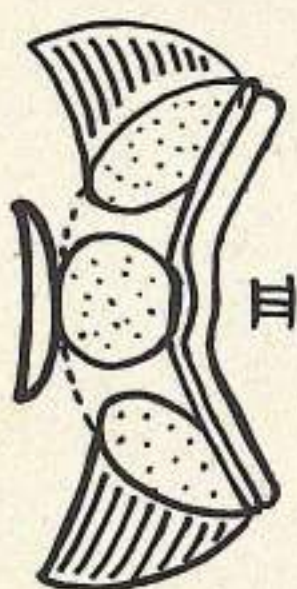


2 пол. 13 в.
Юань.

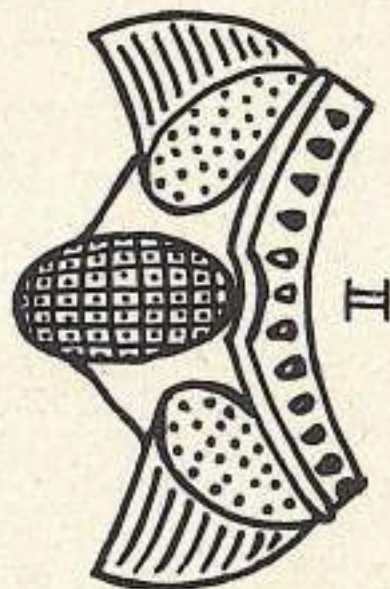




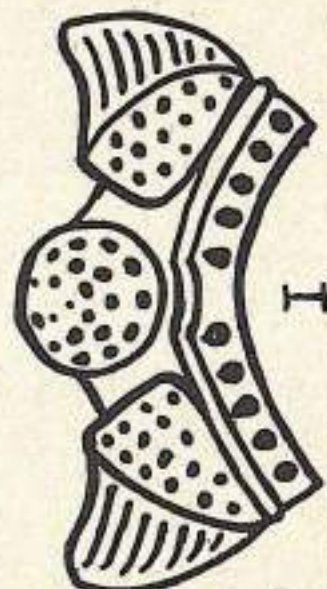
VI V IV III II I



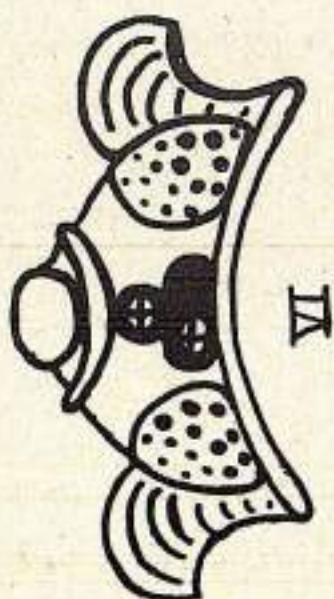
III



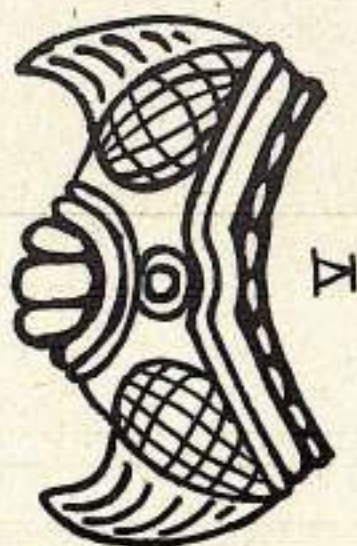
II



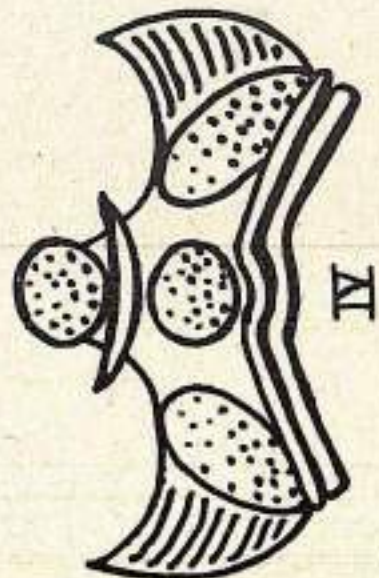
I



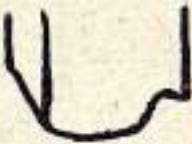
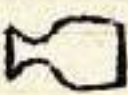
VI

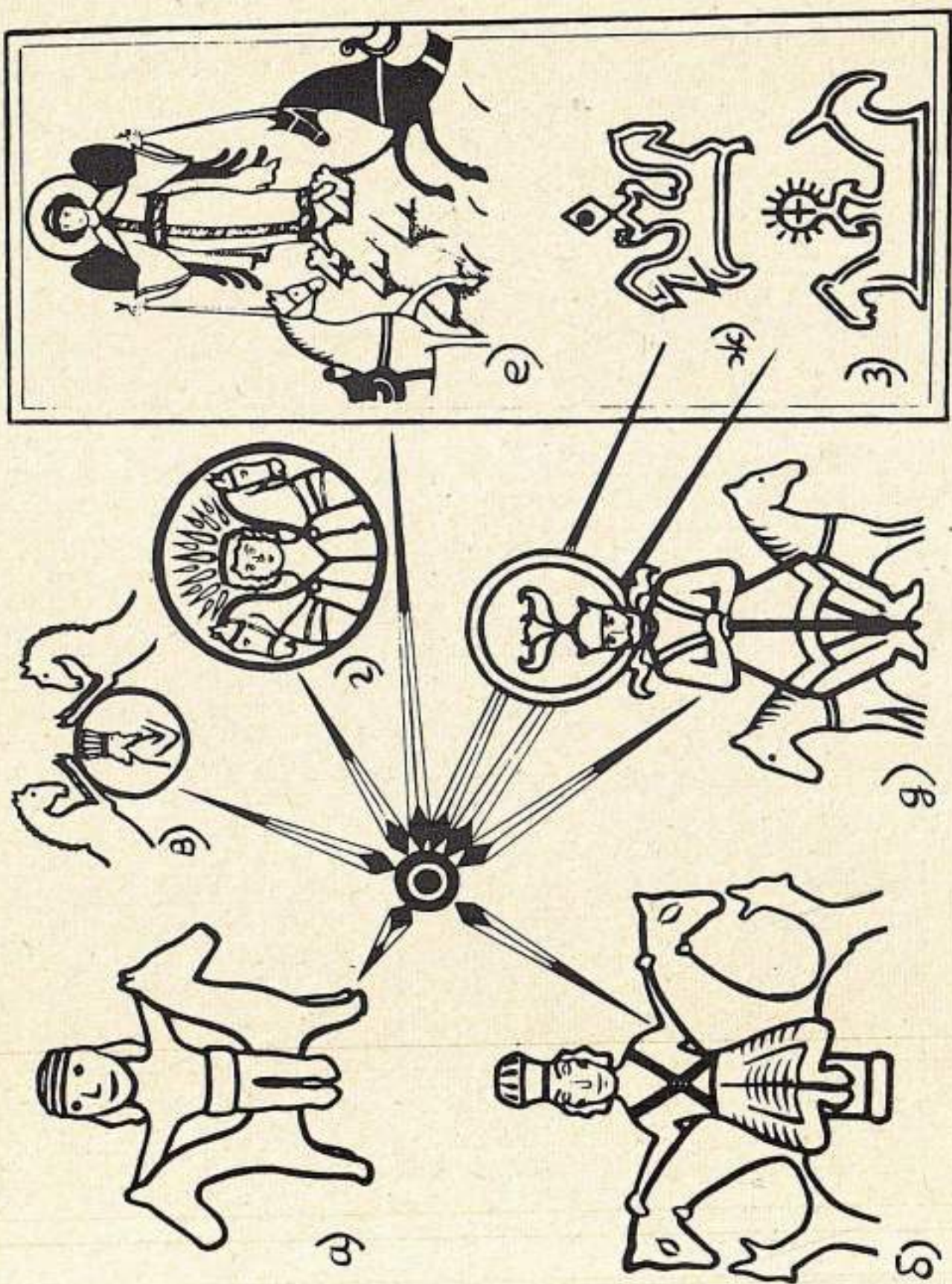


V



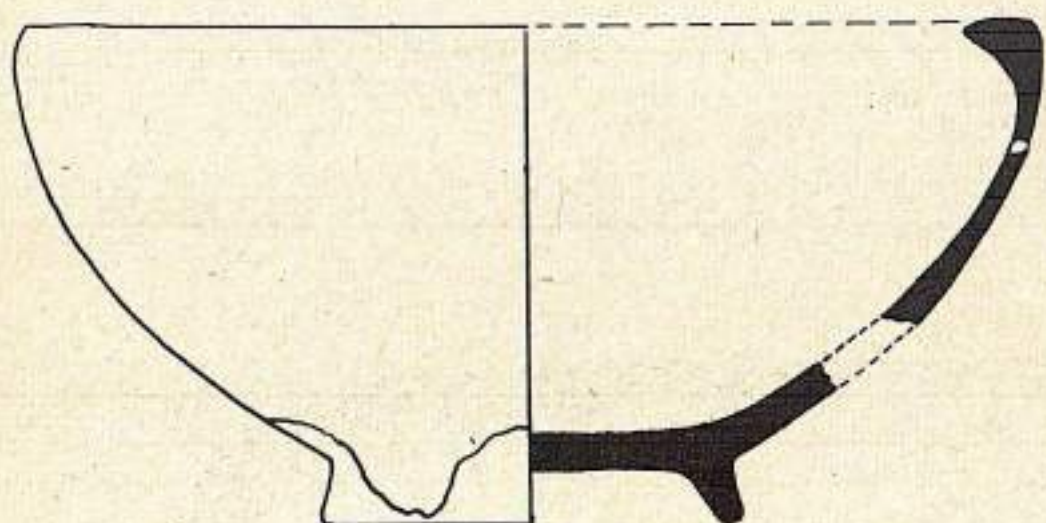
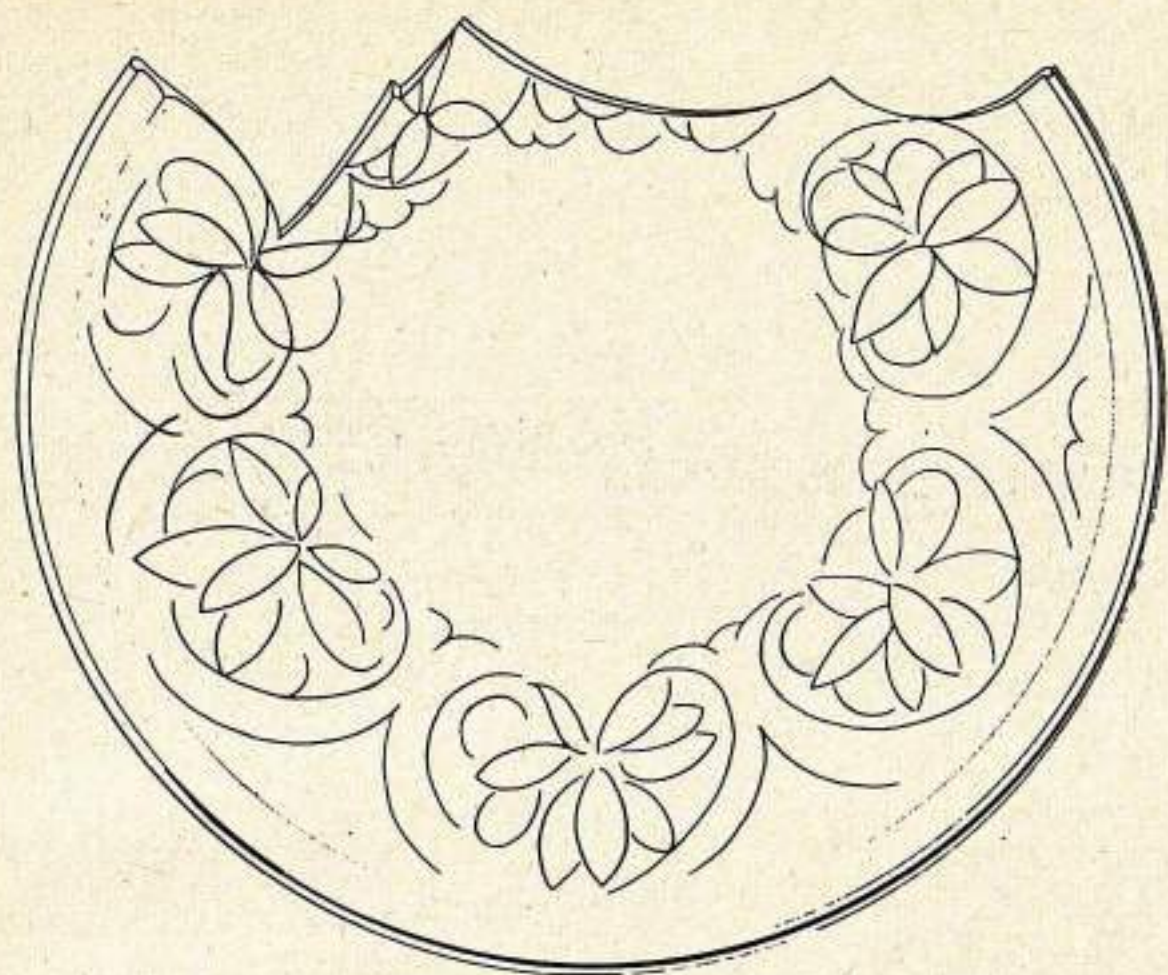
IV

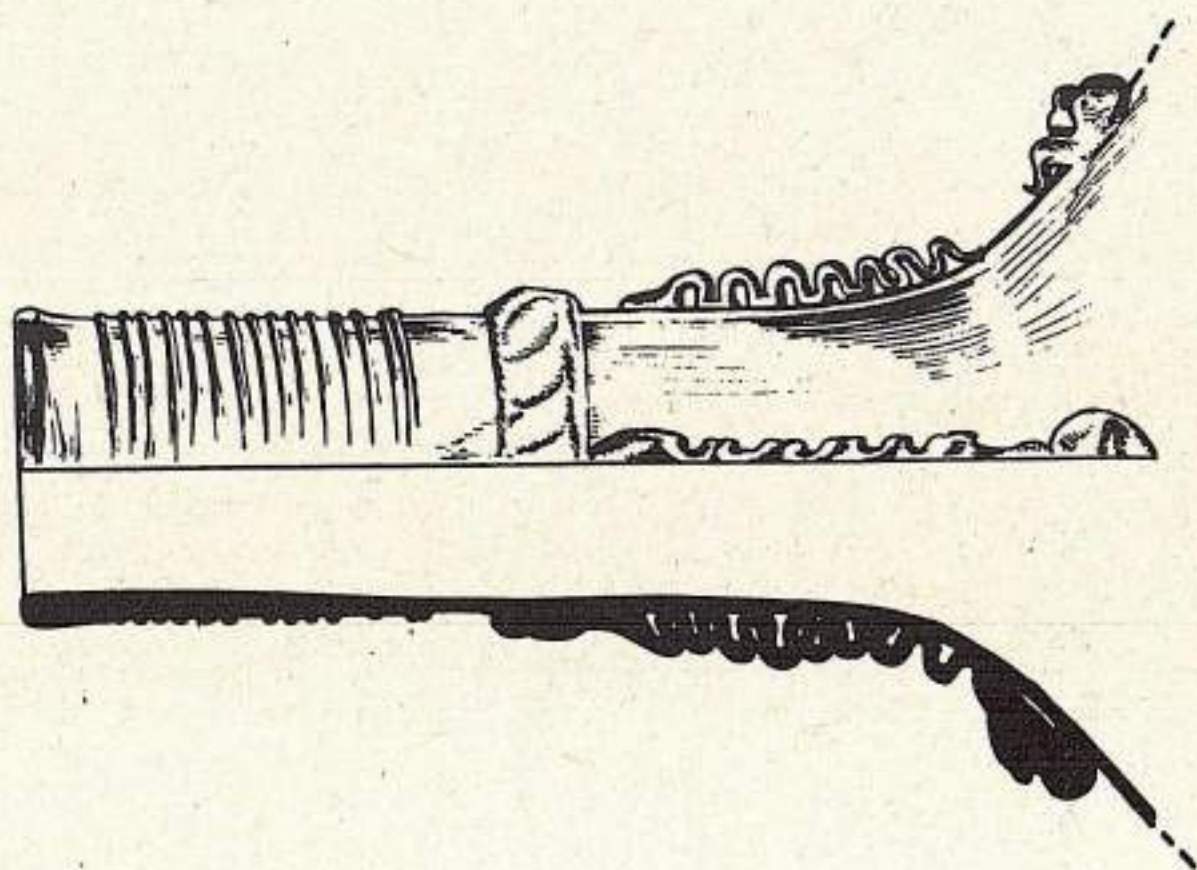
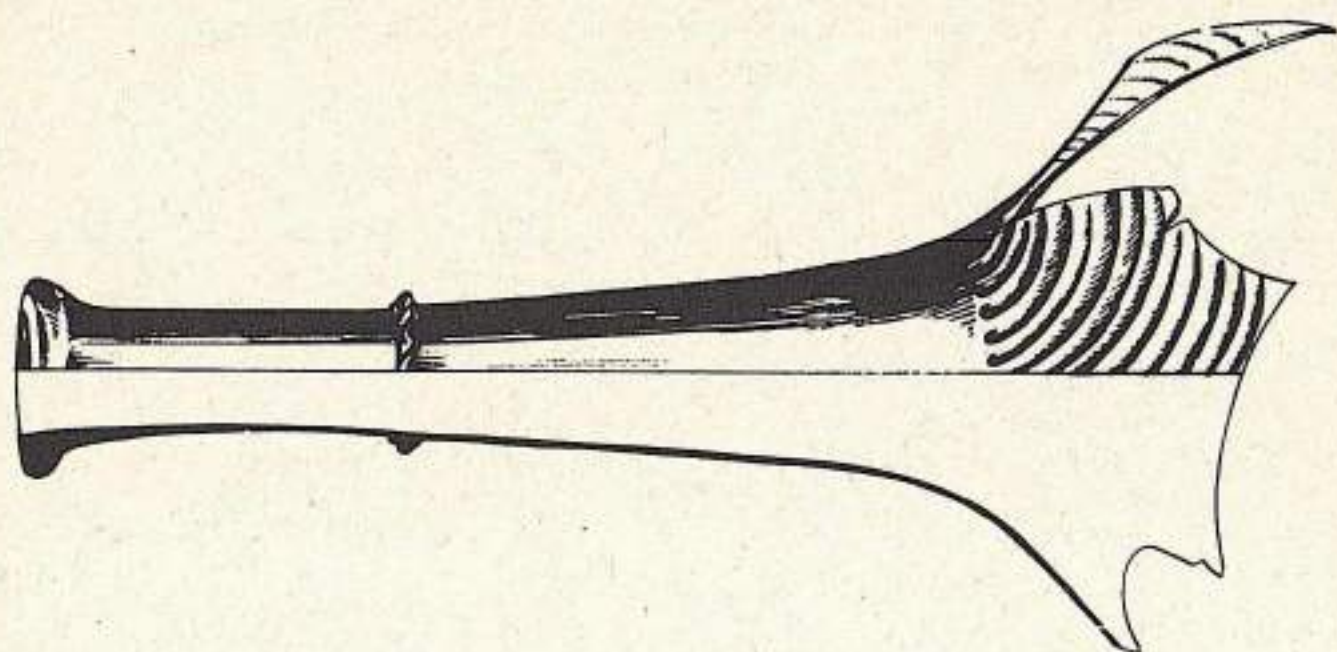
Комплекс ахеменидск- бремени	Сапак-тене	Намазга VI	
			
			
			
			
			
			
			
			
			

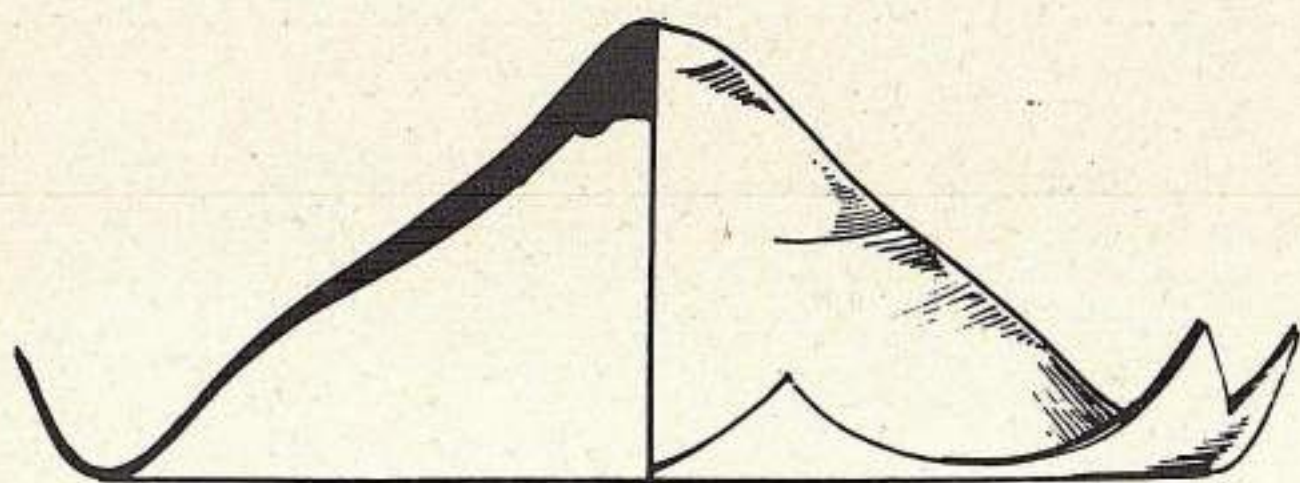
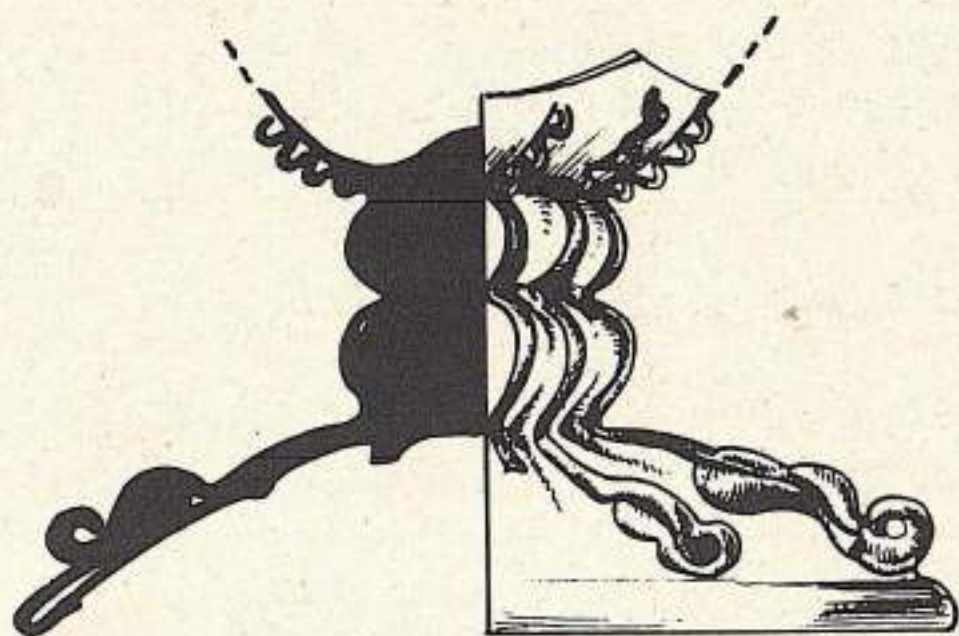


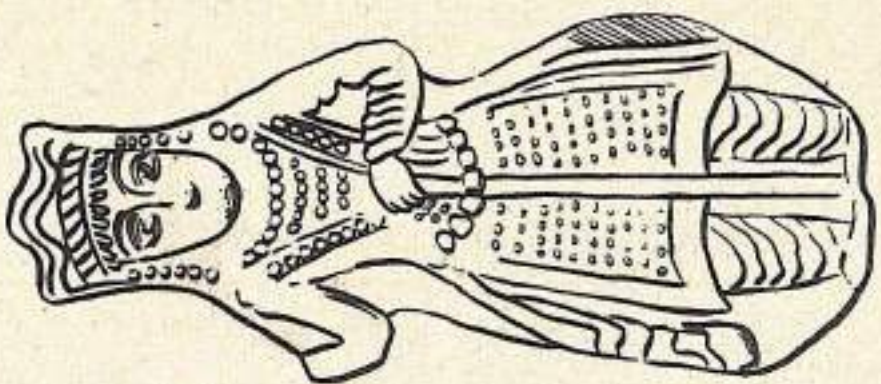




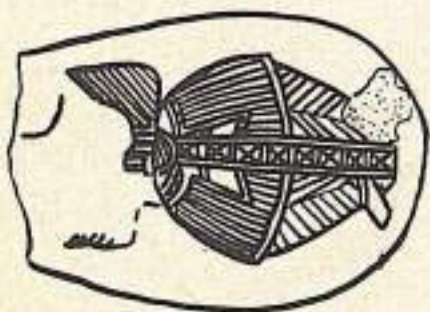




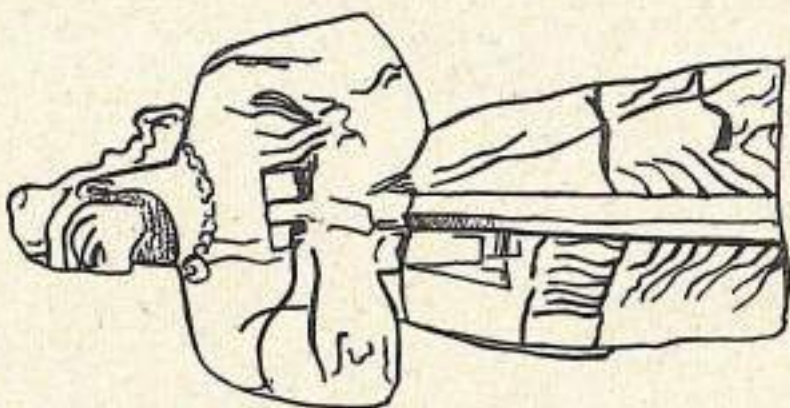




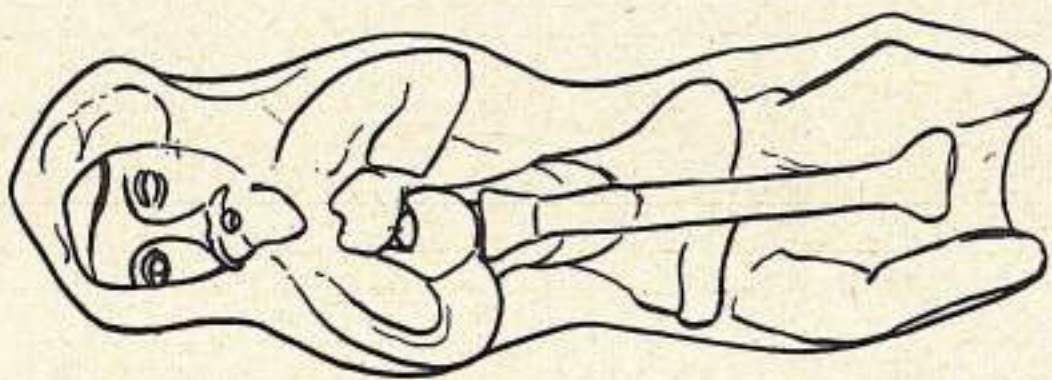
3.



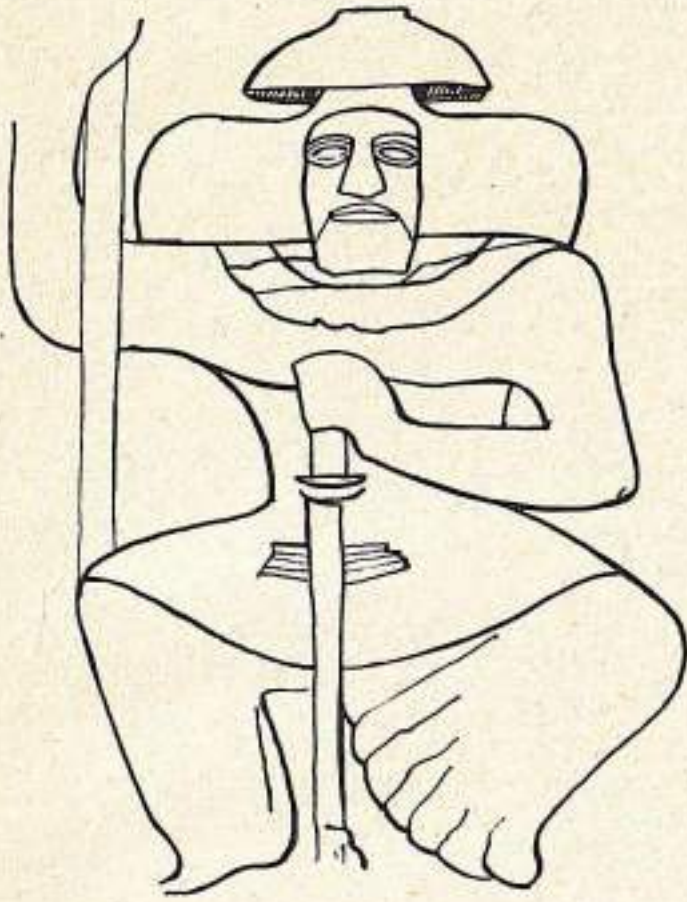
2.



4.



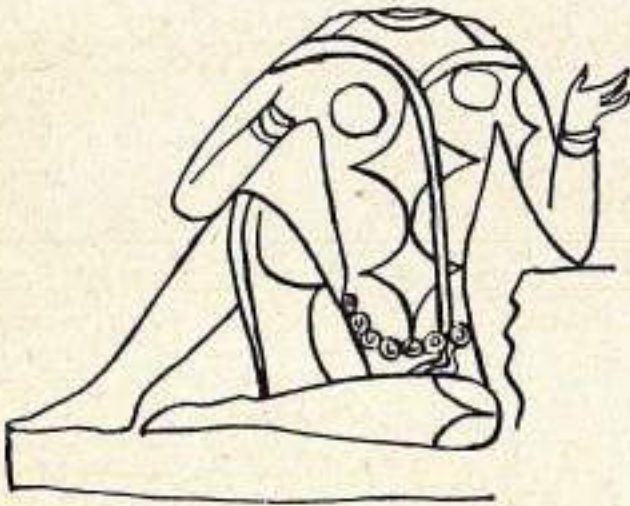
1.



1.



2.



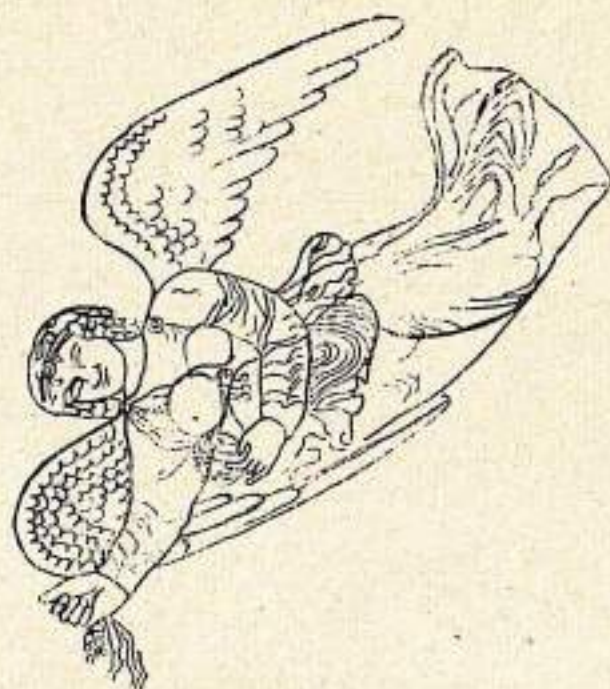
4.



3.



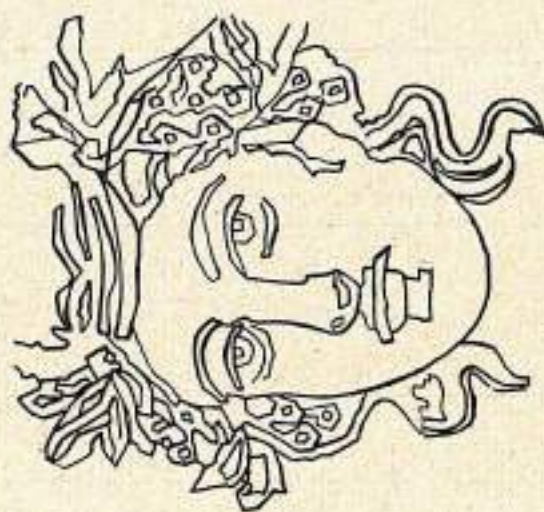
2



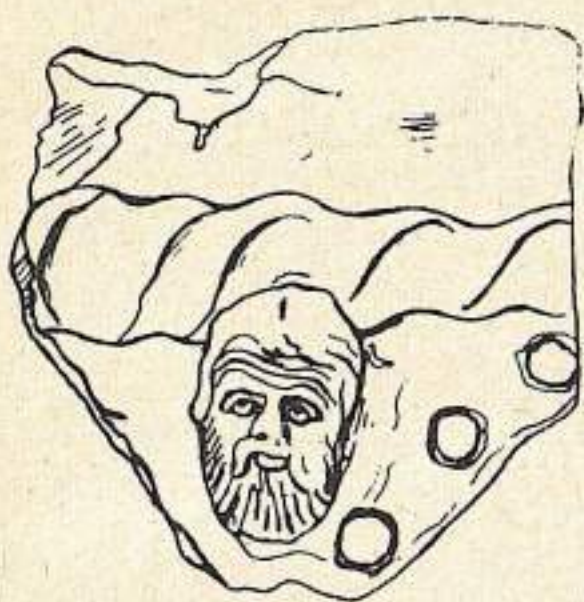
4



1



3



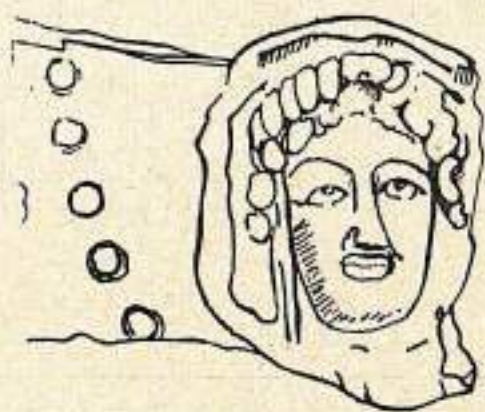
1



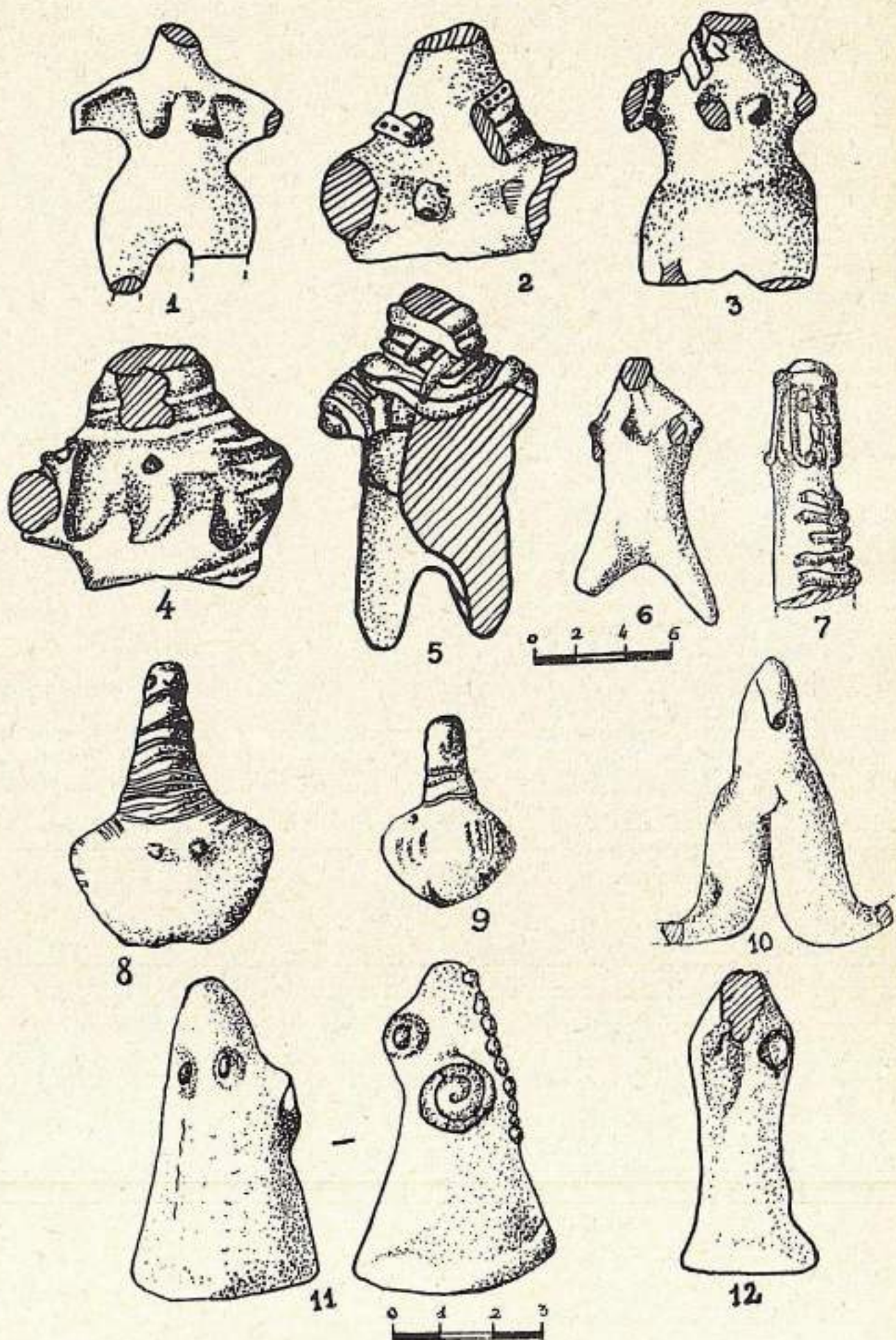
2



4



3





1



2



3



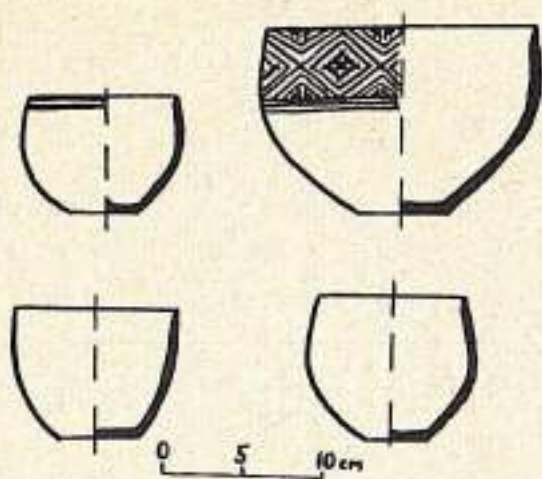
4



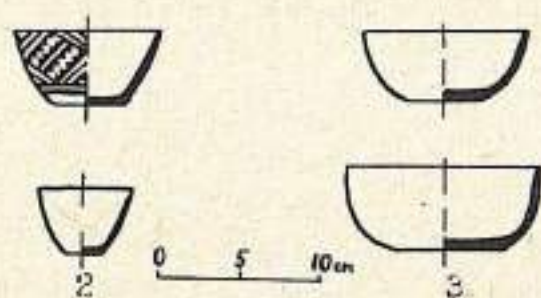
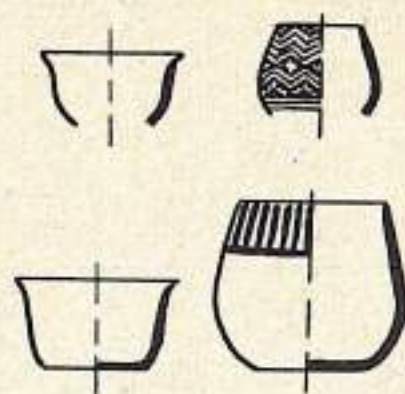
5



6

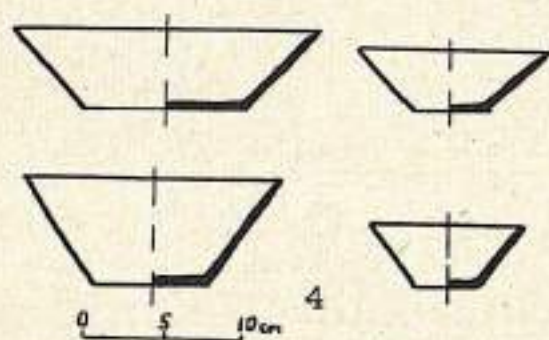


1

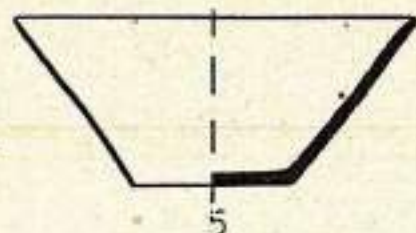
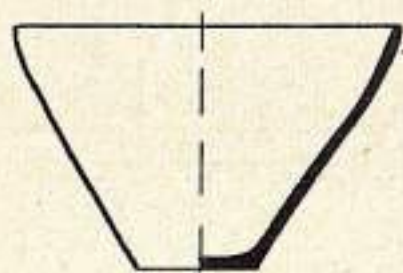


2

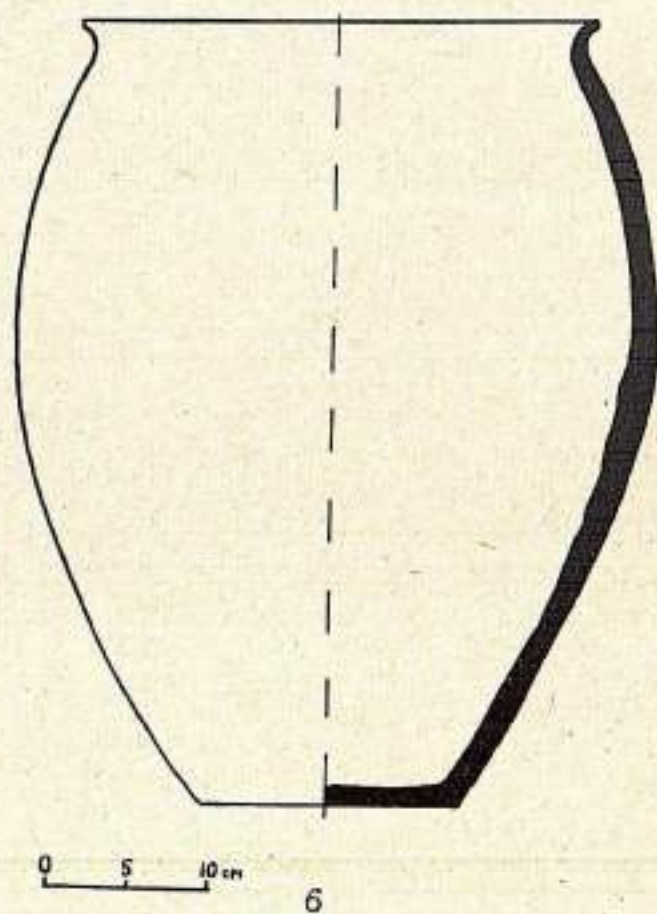
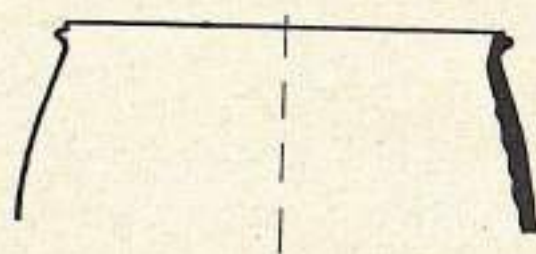
3



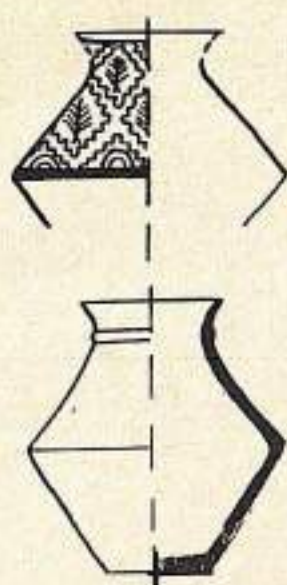
4



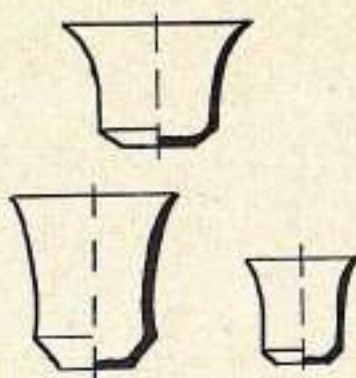
5



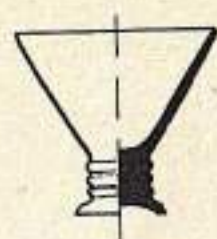
6



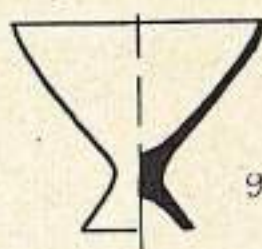
7



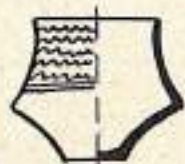
8



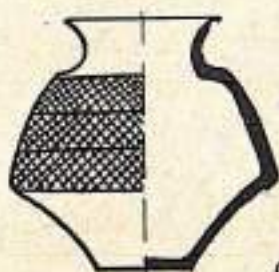
9



10



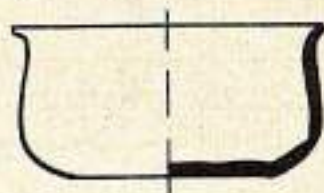
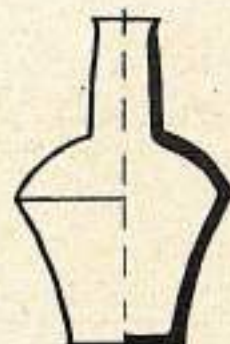
11



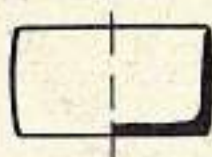
0 5 10 cm



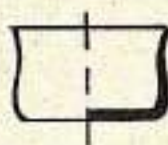
12

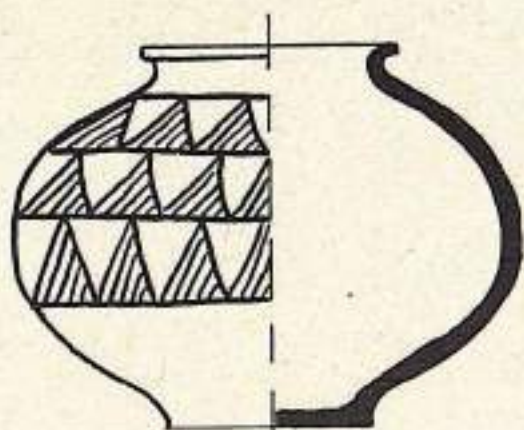


0 5 10 cm



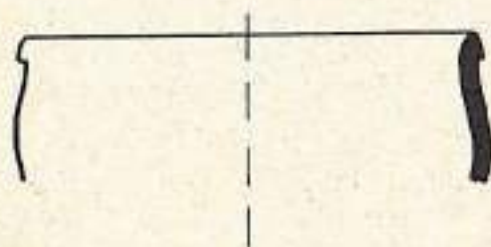
13





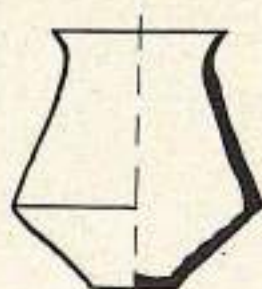
0 5 10 cm

14



0 5 10 cm

17

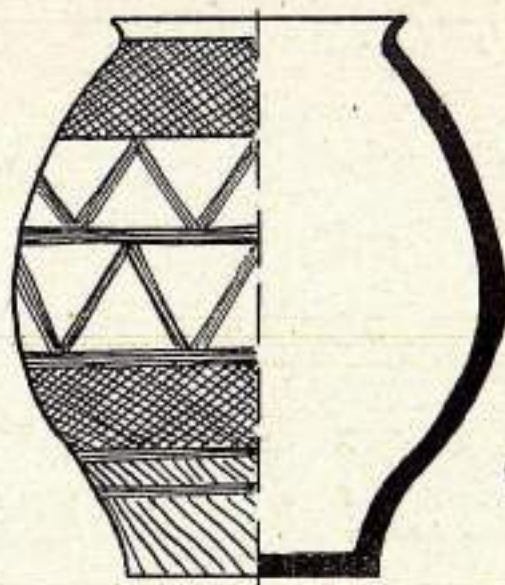
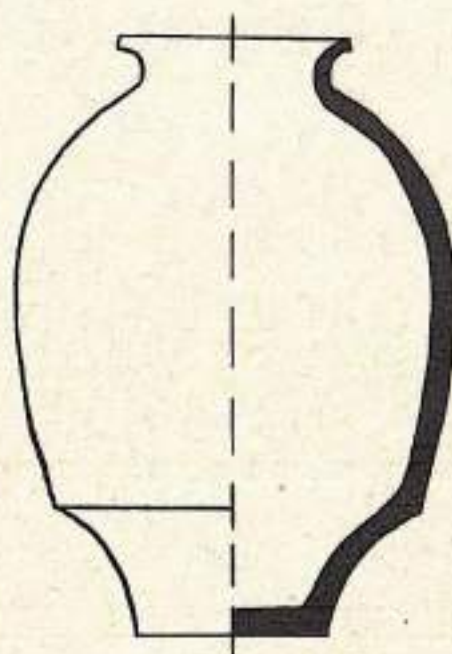


16

0 5 10 cm

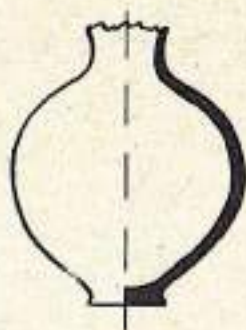


15



0 5 10 cm

18



19

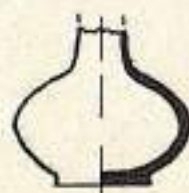
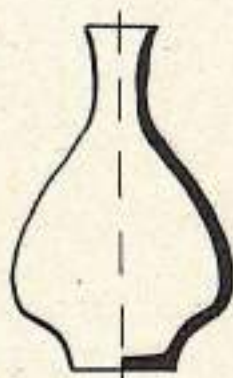
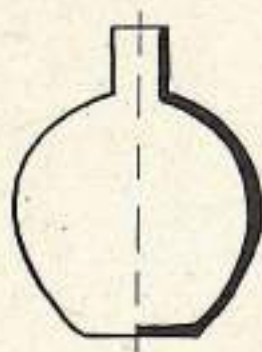
0 5 10 cm



20



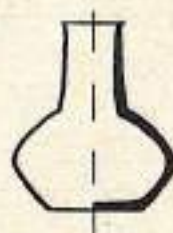
21



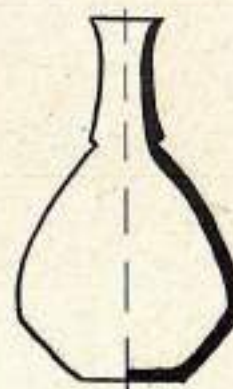
0 5 10 cm

22

0 5 10 cm

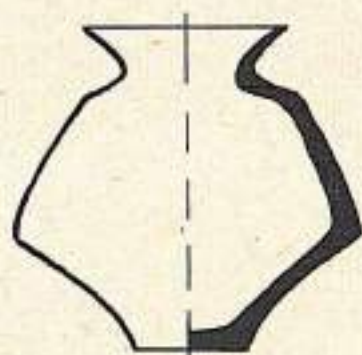
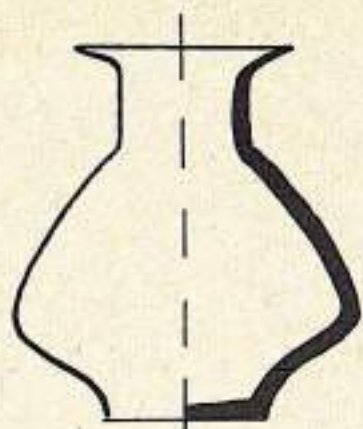


24

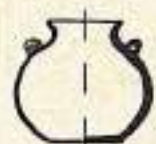


23

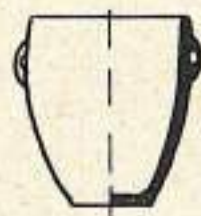




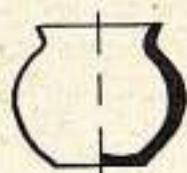
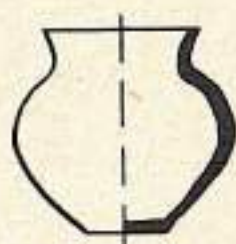
25



26

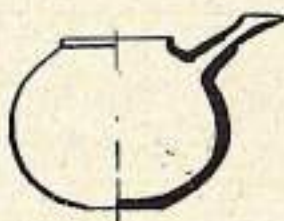


27



28

0 5 10 cm

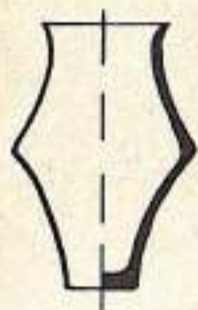
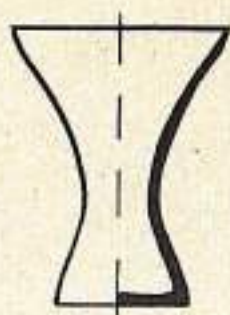
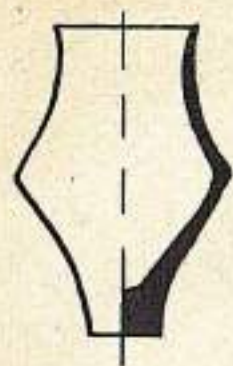


29



30

0 5 10 cm

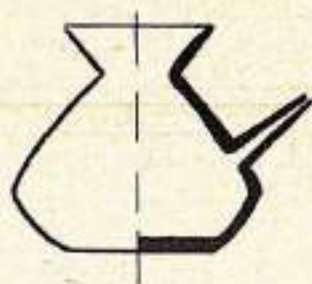
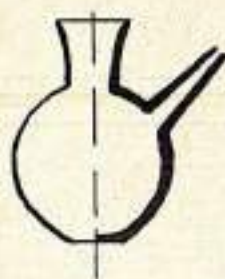
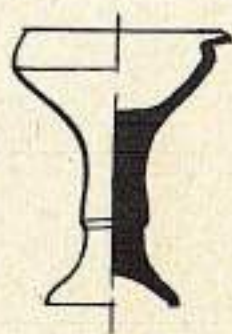
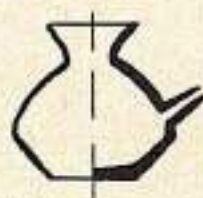
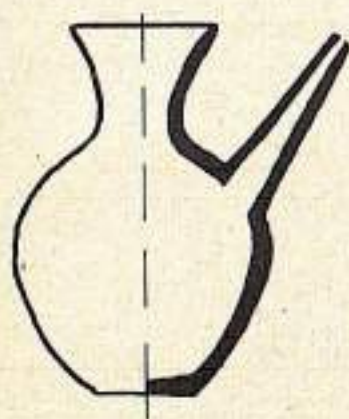


31

32



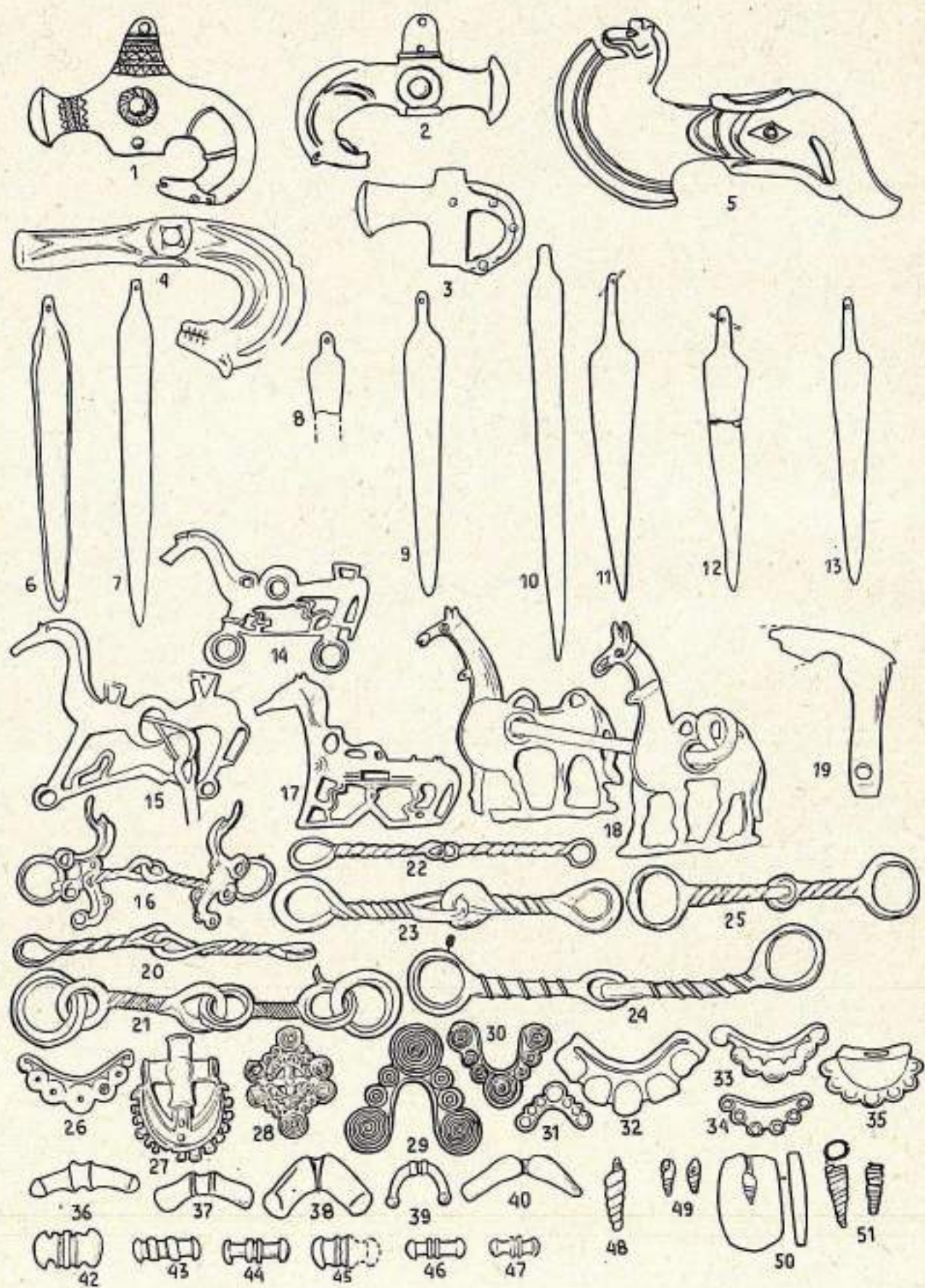
34

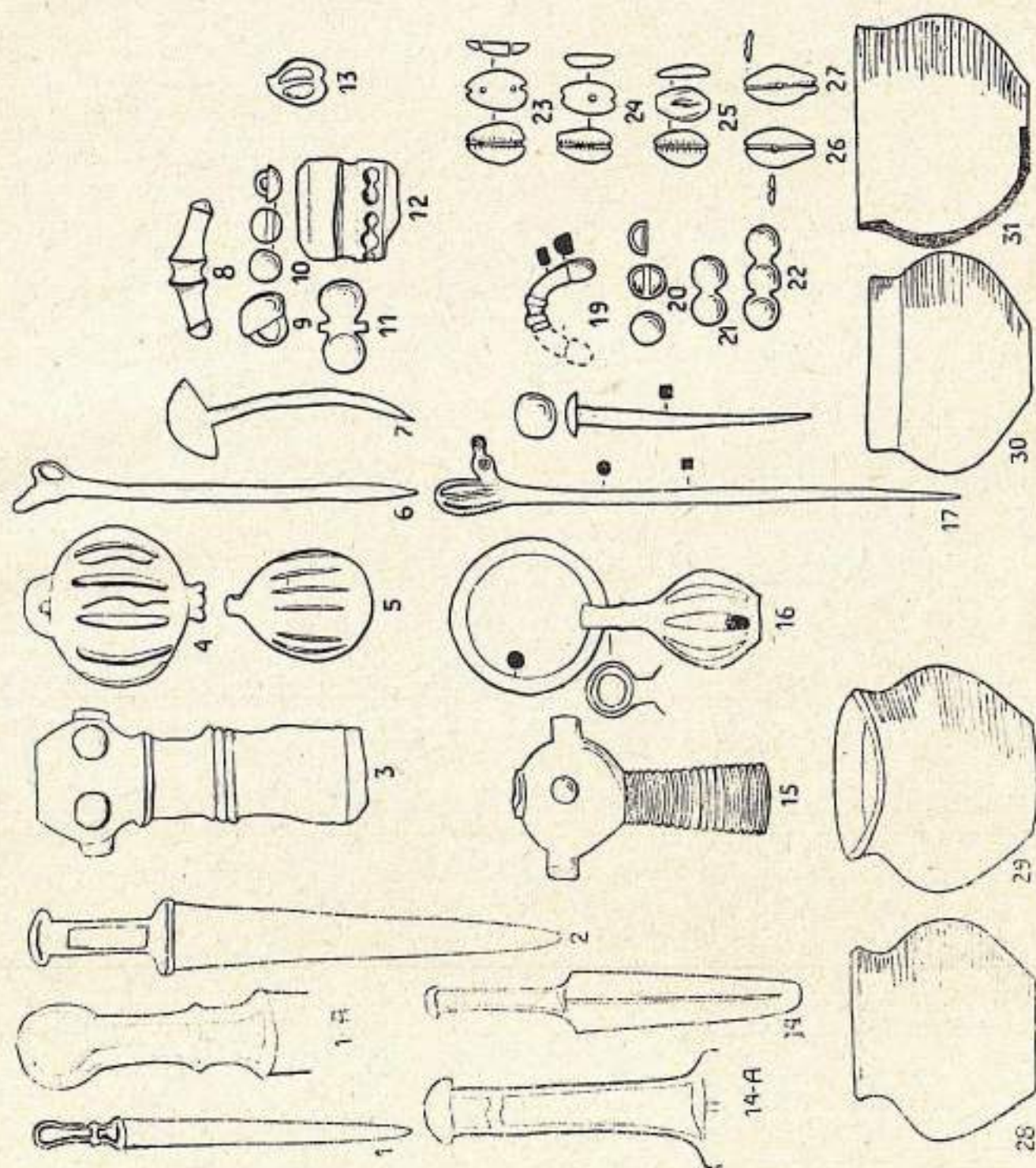


33

35







Государственный
музей
варяжского периода
№ 51983

Подписано к печати 15/IX-1971 г.
А-11272 Зак. 447 Тир. 600 экз. Объем 25,25 п.л.

Офсетное производство типографии № 3
издательства "Наука"
Москва, Центр, Армянский пер., 2

11p 80

Цена 1 р. 70 к