

*AB-37
X 90*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО
НАРОДОВ ВОСТОКА

Тезисы конференции молодых ученых

Москва 1987

АД-37
К 90

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО
НАРОДОВ ВОСТОКА.

Тезисы конференции молодых ученых



Москва 1987

Печатается по решению
Редакционно-издательского
совета ГМИИ

Редакционная коллегия

А.М. Лесков
Э.Н. Никитина
А.И. Наймарк
П.Д. Сахаров

© Государственный музей искусства народов Востока, 1987

Е.А. Армарчук

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ КОСТЯНЫЕ ПРЕДМЕТЫ IX-XI ВВ.
С ГОРОДИЩА САДВАР /ХОРЕЗМ/

При раскопках 1972–1975 гг. городища Садвар IX–XI вв. на юге Левобережного Хорезма была собрана небольшая коллекция, состоящая из девяти орнаментированных костяных предметов – бусин или пуговиц. Форма этих предметов варьирует от конусо-видной до бочкообразной и округлой приплюснутой, а размеры от 9 до 20 мм в диаметре по основанию. Все предметы имеют сквозное отверстие в центре диаметром от 2,5 до 4 мм и орнаментированы по бокам гравировкой.

Среди орнаментальных мотивов гравировки, в основном геометрических, резко выделяются два следующих сюжета: это изображение раскрытой ладони и длиннохвостой птицы /павлина?/ с венком в клюве. По поводу первого сюжета /рука-пятерня/ можно сказать, что он был очень распространен в разные времена и у разных народов, и одно из поздних его значений – символ обладания или оберега. Второй сюжет – птица с венком или лентами в клюве – был весьма популярен в искусстве древнего Востока /исследования А.М. Беленицкого и др./ и символизировал посланника божества, преподносящего дары или благопожелания его избраннику, т.е. носил сакральный смысл.

В фондах Хорезмской экспедиции Института этнографии АН СССР есть аналогичные садварским костяные пуговицы – бусины с

изображениями птиц, птичьего крыла и других мотивов. Они происходят из памятников IX-XI вв. в Южном Хорезме: городища Джигербент /раскопки О.А. Вишневской/ и караван-сараев Акрабат и Ишан-рабат /раскопки В.А. Лоховца/. Все вместе они составляют значительную коллекцию, уникальную по своей орнаментике. Вероятно, можно говорить о существовании в Южном Хорезме той эпохи местной школы художественной обработки кости /костерезного ремесла/.

В связи с особой, нетипичной орнаментацией некоторых садварских костяных предметов встает вопрос об их назначении. Изучение средневекового среднеазиатского костюма позволило выдвинуть предположение, что они вполне могли играть роль амулетов-оберегов.

И наконец, обращает на себя внимание такой факт: ареал распространения костяных пуговиц-бусин, подобных хорезмским, включает Чач, Семиречье, Согд и даже удаленный Хутталь, т.е. совпадает с областью расселения тюрksких племен в VIII-X вв., а большая часть хорезмских поделок находит прямые аналогии в материальной культуре тюрksких и тюрканизированных племен Семиречья и Южного Казахстана.

Е.А. Беглова

ОБ ЭТНИЧЕСКОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ КЕЛЕРМЕССКОГО И
УЛЯПСКОГО НЕКРОПОЛЕЙ
/в свете последних исследований/

1. В советской археологической науке давно дискутируется вопрос об этнической принадлежности Келермесских и Ульских курганов. Существуют несколько точек зрения: первая состоит в том, что данные памятники оставлены скифами /М.И. Ростовцев, А.А. Иессен, А.И. Тереножкин, В.А. Ильинская, В.Г. Петренко/, вторая – что эти памятники принадлежат меотской культуре /Н.В. Анфимов, Б.Н. Граков, А.М. Лесков/, третья – что Келермесские и Ульские курганы – это могилы киммерийских вождей. /М.И. Артамонов/.

2. В результате исследований экспедиции Государственного Эрмитажа под руководством Л.К. Галаниной в 1981-1982 гг. у станицы Келермесской /Гиагинский район, Адыгейской а.о./ был открыт грунтовый могильник меотской культуры второй половины VIII – начала VI вв. до н.э., т.е. синхронный раскопанным Д.Г. Шульцем и Н.И. Веселовским курганам. Грунтовый могильник расположен между курганами. Обряд меотских погребений и инвентарь характерны для ранней стадии культуры.

На основе тщательного изучения материалов грунтового могильника Л.К. Галанина пришла к выводу "об одновременности открытых меотских могил и богатых скифских захоронений", а также о возможном "существовании в данной части меотского культурного региона военного объединения под главенством скифской знати..." /Галанина, 1985/.

3. В 1983 г. экспедицией Государственного музея искусства народов Востока под руководством А.М. Лескова продолжались раскопки в окрестностях аула Уляп /Красногвардейский район, Адыгейской а.о./. Здесь был открыт грунтовый могильник меотской культуры конца VI-IV вв. до н.э., который также синхронен большим Ульским курганам, раскопанным до революции. Обряд тот

же, что и в Келермесском могильнике.

В 1982 г. нашей экспедицией был исследован десятый курган Ульской курганной группы. Как убедительно доказал автор раскопок А.М. Лесков на основе детального анализа обряда и инвентаря, десятый курган функционировал в течение VI и VII вв. до н.э. с перерывом приблизительно в 100 лет и оставлен одним и тем же народом.

4. На основе вышеизложенного можно сделать вывод о том, что данные памятники являются звеньями одной хронологической цепочки развития меотской культуры Закубанья.

5. Более полное изучение Келермесского и Улянского некрополей дало важные материалы, касающиеся этнической оценки этих памятников: I/ Грунтовые могильники рядовых меотов находятся в непосредственной близости от курганов и составляют с ними единый погребальный комплекс. Время функционирования курганов и грунтовых могильников одинаково: для Келермесса – это конец VI – начало VII вв. до н.э., для Ульских курганов и грунтового могильника – VI–VII вв. до н.э. При этом непрерывность функционирования Ульско-Улянского некрополя в течение VI–VII вв. до н.э. и единство погребального обряда говорят о том, что этот памятник оставлен одноэтничным населением.

2/ Как верно отметил Б.Н. Граков, шатровые конструкции в больших курганах Закубанья скифского времени характерны лишь для этого региона и не имеют аналогий в Причерноморье и Проднепровье. 3/ Присутствие в Келермесском и Ульско-Улянском некрополях ближневосточных и греческих предметов, вещей, выполненных в скифских традициях, свидетельствует о тесных и постоянных связях /в течение трех столетий/ меотов с окружающим миром. При этом сведений древних авторов о пребывании скифов в Закубанье в указанное время нет.

6. Все сказанное приводит к выводу о меотской принадлежности Келермесских и Ульских курганов, а новые материалы дают возможность для более полного изучения этой культуры и получения верной оценки памятников, которые предстоит исследовать.

ПОГРЕБАЛЬНЫЙ ОБРЯД И ПОГРЕБАЛЬНЫЕ СООРУЖЕНИЯ ЭПОХИ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ НА ТЕРРИТОРИИ СЕВЕРНОГО ТОХАРИСТАНА

I. На рубеже античности и раннего средневековья на территории Северной Бактрии происходит смена погребальной обрядности: захоронение очищенных костей в наусах сменяется трупоположением в склепах, для которых используются заброшенные, полуразрушенные помещения и наусы.

2. Кроме погребений по обряду трупоположения в склепах на юге Узбекистана отмечены находки фрагментов оссуариев и глиняных гробов, а также отдельные погребения кремированных костей под курганной насыпью. Последние имеют аналогии среди погребальных памятников Левобережного Хорезма.

3. Разнообразие погребальных обрядов на территории Северной Бактрии в VI–VII вв., по всей видимости, объясняется этническими процессами, происходившими здесь в это время.

4. В VI–VII вв. вновь отмечается смена погребальной обрядности в этой области. На смену обряду трупоположения в заброшенных помещениях приходит обряд трупоположения в пещерных склепах, входы в которые закладывались кирпичом /Бит-тепе, Дальверзин-тепе, Джулсайский и Гиссарский могильники/. Не исключено, что это более поздняя стадия обряда трупоположения в наземных склепах, для которых были использованы заброшенные помещения и наусы.

5. В археологических комплексах Северного Токаристана VI–VII вв. встречаются отдельные фрагменты оссуариев. На Дальверзин-тепе отмечены погребения в хумах. Обряд кремации в этом регионе в это время не зафиксирован.

6. Несомненно, что на формирование пещерного склепа, как погребального сооружения, оказали влияние местные, а может быть, древнеиранские традиции. Не исключено и влияние извне. Так, обращает на себя внимание определенное сходство пещерного склепа с катакомбами. Последние хорошо известны далеко за пределами Северного Токаристана, а именно на территории Средней Сырдарьи и Ферганской долины.

ГРАФИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ ДРЕВНИХ ЭСКИМОСОВ ЧУКОТКИ
КАК ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Ценность древнеэскимосского графического орнамента на изделиях из моржового клыка как историко-этнографического источника обусловлена несколькими факторами. Самнейшими из них являются разнообразие графических форм, наличие устойчивых стилистических приемов, массовый характер находок. Значительная часть орнаментированных изделий древних эскимосов Чукотки обнаружена в захоронениях, содержащих разнообразный погребальный инвентарь. Таким образом, есть надежные основания как для разработки статистически обоснованной классификации древнеэскимосского орнамента, так и для проверки выводов, полученных на основе его изучения, на материале других источников.

Проведенный нами анализ орнаментальных композиций на косторезных изделиях из Уэленского и Эквенского могильников /конец I тыс. до н.э. – I тыс. н.э., коллекция МАЭ/ и относящихся к данному историческому периоду материалов, опубликованных С.И. Руденко и Н.Н. Диковым, позволяет внести существенные корректизы в общепринятую классификацию древнеэскимосского графического орнамента. Основным критерием разграничения различных древнеэскимосских орнаментальных традиций являются, на наш взгляд, специфические микродетализированные мотивы, состоящие из мельчайших треугольников, стреловидных штрихов, тонких и утолщенных сплошных и прерывистых линий. Эти мотивы, как правило, количественно превосходят все остальные элементы узора и в подавляющем большинстве случаев образуют четко дифференцируемые, неоднократно повторяющиеся комплексы.

Изучение конструктивных особенностей орнаментированных предметов, специфики погребального инвентаря из тех же захоронений, характера трупоположения и ориентации, особенностей оформления могильных ям позволяет соотнести выделенные орнаментальные комплексы с древнеберингоморской, оквикской, бирнирской и пунукской археологическими культурами, а также выявить внутри орнаментальных традиций значительное число новых типологических вариантов.

Концентрация погребений, содержащих однотипный графический орнамент на строго локализованных участках могильников, идентичность их погребального инвентаря и т.д. свидетельствуют, на наш взгляд, о существовании в среде древних эскимосов Чукотки локальных групп различного иерархического уровня, обладавших выраженной этнокультурной спецификой.

Выводы, полученные в результате изучения древнеэскимосского графического орнамента, позволяют высказать некоторые предположения относительно характера этих локальных групп. Принципиально важным представляется следующее наблюдение: в половине уэленских и эквенских погребений, содержащих поддающийся идентификации орнамент, находятся поделки, орнаментированные в различных традициях. Таким образом, получен новый аргумент в пользу гипотезы С.А. Арутюнова и Д.А. Сергеева о синхронном существовании ряда древнеэскимосских культур Северной Пацифики.

Сопоставление археологических материалов из различных древнеэскимосских памятников Чукотского побережья, островов северной части Берингова моря и побережья Аляски /публикации Г. Банди, Г. Коллинза, Х. Ларсена, Ф. Рейни/ свидетельствует, на наш взгляд, о тесных контактах между носителями различных древнеэскимосских этнокультурных традиций. По-видимому, эти контакты нередко принимали форму миграций определенных групп древнеэскимосского населения ареала. Наличие значительного числа захоронений, содержащих неоднородный в этнокультурном отношении инвентарь, позволяет также предположить существование в древнеэскимосском обществе особых социальных механизмов, облегчавших входжение мигрантов в иную этнокультурную среду. Наличие таких социальных механизмов было, вероятно, обусловлено экстремальными арктическими природными условиями Берингоморья, относительной немногочисленностью и определенной культурной однородностью его населения, спецификой морского зверобойного промысла, требовавшего периодического передвижения охотников в поисках новых перспективных угодий.

Формальный анализ типологически различных микродетализированных мотивов древнеэскимосского орнамента указывает на близость, во-первых, древнеберингоморской /Чукотка/ и илу-

такской /Аляска/ графических традиций и, во-вторых, оквицкой, бирнирской и пунукской. В то же время оба основных направления в развитии орнаментального искусства древних эскимосов Чукотки и Аляски /древнеберингоморско-ипиутакское и оквицко-бирнирское-пунукское/ обнаруживают черты, указывающие на общность их происхождения. По-видимому, в I тыс. до н.э. в северной части Тихоокеанского региона существовала единая "палеоберингоморская" орнаментальная традиция, носителем которой могло быть сравнительно однородное в этнокультурном отношении население. Начиная со второй половины I тыс. до н.э. в Берингоморье появляются типологические варианты "палеоберингоморского" орнамента - вначале древнеберингоморский, ипиутакский, оквикский, позднее бирнирский и пунукский. Формирование орнаментальных систем древнеберингоморья, ипиутака, оквика, а затем бирнира и пунука происходило, по всей вероятности, относительно синхронно. В основе его лежали этноразделительные процессы, вызванные дальнейшим освоением морскими зверобоями арктических побережий, которое, в свою очередь, привело к обособлению и определенной хозяйствственно-культурной специализации их территориальных групп. Немаловажную роль, как нам представляется, сыграло также включение в древнеэскимосскую среду инокультурных субстратов и проникновение в Северную Пацифику культурных импульсов из более южных широт Старого и Нового Света.

Н.В. Буланова

ТРАДИЦИОННЫЙ ИНДИЙСКИЙ КОСТЮМ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ЗНАК

Традиционный индийский костюм /его структура, состав и взаимосвязь всех частей/ и функциональное назначение довольно сложны. В Индии существует несколько типов традиционного костюма. Все типы несут особый колорит, присущий костюму народов Южной Азии, и самобытность, характерную только для конкретного народа или социального слоя Индии. По отдельным деталям определяется принадлежность их обладателей.

По локальным особенностям и географии распространения костюм считается североиндийским, центральноиндийским /деканским/, северо-восточным, северо-западным и южноиндийским. Внутри этих типов можно выделить несколько подтипов, учитывающих пол и возраст, этнос, религию, касту, профессию, общественное и семейное положение.

Ансамбль индийского костюма составлен из ряда компонентов /одежды, обуви, головного убора, атрибутов, декоративного убранства, украшений/, включающих символические знаки, а также собственно человека - его индивидуальных черт, вкуса, склонностей, поведения, манеры ношения тех или иных элементов, что все вместе составляет особую "знаковую систему", характеризующую отдельную личность и его коллектив. Будучи значимым символом, весь ансамбль костюма несет понятийную информацию о человеке.

Одежда, головной убор, обувь. Одежда бывает двух видов: драпировочная /лангота, дхоти, мунду, сари/ и сшитая /чоли, курта, ачкан, шальвар-камиз, чуридар, гхагра и т.д./. По традиции представители низших каст носят короткую одежду, а высшие касты - длинную. Нередко одежда дополняется головным убором /драпировочным или сшитым/, полотенцем или шарфом /накидкой/, поясом, что является характерной чертой традиционного костюма народов Индостана. Большинство индийцев ходят босиком, что позволяет теплый климат и образ жизни. Если они обуваются, то они предпочитают открытые модели обуви.

Головной убор - существенная часть традиционного костюма - нередко указывает на социальную и конфессиональную принад-

лежность. При этом он обязательно согласуется с одеждой и неразрывно связан с прической. При отсутствии этого компонента его функциональная значимость переходит на прическу и украшения для волос или декоративное убранство.

Индийские украшения. Множество украшений различаются по материалу изготовления, формам, размерам, функциям и способу ношения. Функции украшений разнообразны: утилитарно-практические, эстетико-декоративные и социальные. В их состав входят и магические предметы /амулеты и талисманы/, по представлению верующих наделенные сверхъестественной силой, помогающей отвратить зло и привлечь счастье, здоровье, удачу. Они различны по внешнему облику, способу изготовления, сырью, конфигурации и функциональному назначению, т.е. для какой цели и как они были "наделены" магической силой.

Атрибуты, аксессуары и фурнитура нередко являются своеобразными амулетами и особыми социальными знаками: веер, зонт, посох, шнур, метелка, повязка, галстук, брелок, пряжка, часы и т.д.

Декоративное убранство /косметика, парфюмерия, грим, татуировка и прическа/. Индийская косметика представляет собой комплекс различных средств, выполняющих утилитарную и эстетическую функции, нередко связанные с гигиеной и "чистотой" в религиозном смысле. Немаловажную роль играют благовония и другие душистые вещества. При этом ароматизация тела, волос и одежды служит признаком материального состояния, престижности, социальной и конфессиональной принадлежности. Косметика - это и грим, выполняющий эстетическую и социальную функции. Определенный рисунок на теле является декоративным, символическим и магическим знаком. Нанесение особого узора является и частью религиозного обряда. "Рисунки" обозначают иконфессиональную принадлежность. По традиции индиец, исповедующий индуизм, ставит на лоб "бинди" - символ женского начала. Популярны и праздничные узоры "мехенди", повторяющие обрядовую напольную роспись. У ряда низших каст и племен /адиваси/ подобные узоры татуируются. Татуировка /шрам-метка или наколка/ - знак инициации, пола, возраста, рода, племени, касты; декоративное украшение, оберег, обозначение имени или символа божества, души, знак гостеприимства или количества

детей.

Традиционная прическа имеет разную форму и размер, нередко связана с головным убором и несет те же функции. Существует четкое деление на мужские, женские и детские типы причесок. Прическа, оставаясь эстетическим украшением, является половозрастным, конфессиональным, обрядовым, реже этническим определятелем.

Отдельные компоненты и весь ансамбль традиционного костюма выполняют функции половозрастного, этнического, конфессионального, социального и обрядового индикатора. В то же время изменения в социальной и экономической жизни индийцев привели к возникновению "комбинированного" костюма с элементами традиционного и "нового", особого социального знака, отражающего соотношение кастовой и сословно-классовой принадлежности современных индийцев, трансформацию их ценностных ориентаций, в связи с развитием внешних контактов, получением образования и культурных заимствований; попытки разных слоев индийского общества повысить или удержать на должном уровне свой социальный статус традиционным способом - "санскритизацией" /индусами/ и "ашрафизацией" /мусульманами/ - принятием за эталон костюм высших каст, а также европеизацией - переходом на европейский костюм; углубление социальной дифференциации, ассимиляцию "малых народов" и "адиваси" /зарегистрированных племен/ крупными народами и включение их в кастовую структуру, адаптацию людей к современным условиям жизни. Возникает тенденция к "унификации" традиционного костюма по общеиндийскому и мировому стандартам. Появляется костюм современного стереотипа индийского человека вне его региональной или этнической и конфессиональной принадлежности. Сложное переплетение в ансамбле костюма традиционных черт и инноваций характеризует социальные процессы Индии, влияние индустриализации и урбанизации, что сказывается и в распространении серийных фабричных изделий, в престиже вестернизированного образа жизни и "городского облика" с элементами европейского костюма.

ОБЛИК ГРУЗИНА, БУРЯТА, МОНГОЛА В ОПИСАНИЯХ
ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ ХУШ - НАЧАЛА ХХ ВВ.

В записках и воспоминаниях русских, а также немногих западноевропейских авторов ХУШ - начала XX веков содержатся интересные оценки облика инородцев. Сравнивая две группы источников /описания одними путешественниками Грузии, другими - Бурятии и Монголии/, мы выдвинули следующие задачи: сначала со- поставить восприятие европейцами различных восточных культур /одной - более близкой им по истории, религии, морфологии ее носителей, другой - совершенно чуждой для них по образу и по содержанию/, а затем попытаться выявить линейные и пластические взаимосвязи человека с окружающей его природной и культурной средой.

Характеристики внешности человека имеют два аспекта - антропологический и эстетический. При описании бурят и монгол преобладает первый аспект. Встречая совершенно неведомый тип людей, путешественник в своих записках стремился прежде всего передать как можно точнее это черты. Более привычный для него тип грузина он уже сравнивал с типами своих сограждан, со своим понятием о красоте. Авторам - европейцам нравится "тонкость" и вместе с тем "выразительность" грузинских черт, тогда как тип монгольской красоты они определяют как "оригинальный", "своеобразный", не умея охарактеризовать то, что не схоже с привычным для них идеалом. Говоря о фигуре грузин, авторы подчеркивают удлиненность пропорций, вертикальную направленность ее линий, называя это "стройностью", "статью". Интересно, что наиболее внимательные из них улавливают соответствие окружающей природы и облика ее обитателей /А.Н. Краснов/. И наоборот крепкий, "коренастый" тип телосложения бурят и монгол при среднем росте придает линиям их тела горизонтальную направленность. Те из путешественников, которые пытаются проанализировать причину непохожести монголоидов, обращаются к привычкам народа, образу его жизни, замечая тесное слияние человека и лошади в традиционной культуреnomadov /П.С. Паллас, Н.С. Щукин/. Линейным выражением образа кочевников, поэтому

I4.

могла бы быть не статическая вертикаль, как у представителя соседнего народа, но направленная горизонталь. Это подтверждают описания пластики движений и народных танцев "легких на ногу" грузин и "неповоротливых" монголов, совершенно преобразившихся в седле.

Физический облик человека был воспринимаем в "оправе" народного костюма, сопряженного с ним пластически и линейно. Грузинский костюм, плотно облегавший верхнюю часть фигуры, ложился книзу мягкими складками. Такой силуэт усиливал впечатление стройности, которое в женском костюме усугублялось сужающейся вставкой на груди и длинными концами пояса. Напротив, о бурятском костюме путешественники высказывали весьма критические суждения. Все в нем было необычно для европейского глаза. На широких халатах мужчин и девиц талия была четко фиксирована поясом, а на женских она едва обозначалась полосой тесьмы. Вертикаль разрезных пол одежды была уничтожена глубоким запахом, уводившим линию борта под правую руку. Горизонтальная доминанта конструкции одежды бурят и монгол усиливала впечатление привычности их фигуры.

Человек всегда воспринимаем в архитектурном и природном "интерьере". Поэтому облик грузина можно представить на фоне гор и горных башен, дарбази с их внутренней вертикальной направленностью или долинных домов с характерными колонками галерей, а облик монгола - на фоне сводчатых юрт, едва заметных на бескрайней степи и трехчастных ламаистских дапанов. Лица, фигуры людей, рисунки их пластики и традиционных костюмов, выстроенные в единые линейные ряды на фоне ландшафтов и жилищ, дали бы в Грузии четкую вертикаль, а в Монголии и Бурятии - горизонталь.

ПОДРАЖАНИЯ МЕТАЛЛУ В КЕРАМИКЕ IX В. С ГОРОДИЩА
ДЖИГЕРБЕНТ

1. В 1974–1976 гг. отряд Хорезмской экспедиции ИЭ АН СССР проводил раскопки на цитадели городища Джигербент, расположенного на левом берегу Аму-Дарьи в Чардоусской области.

2. Джигербент упоминается у средневековых арабских авторов в числе пунктов на караванном пути из Бухары в Хорезм /ал-Истахри, X в./ и из Мерва в столицу Хорезма /Хамдаллах Казвини, XI в./.

3. В результате раскопок было установлено, что цитадель существовала с IУ в. до н.э. В начале IX в. н.э. площадь ее была расширена, для чего неровности рельефа нивелировались субструкционными клетями.

4. В одной из клетей найдено более 400 единовременно захороненных сосудов. Комплекс является закрытым и хорошо датируется первой половиной IX в. на основании характерных форм местной и привозной, в том числе поливной, керамики. Среди прочих сосудов комплекса найдено несколько форм, подражающих металлическим прототипам.

5. Узкогорлые кувшины с грушевидным туловом и вытянутым желобчатым сливом широко распространены в УП–IX вв. в Согде и Чаче. Их форма восходит к согдийским металлическим кувшинам рубежа УП–УШ вв. /Маршак, 1961/. Горло и тулово сформованы отдельно, затем скреплены в подражание способу изготовления металлических сосудов. Особенности декора и красный ангоб позволяют датировать наши кувшины первой половиной IX в. /Шишкина, 1979/. Для Хорезма форма является привозной.

6. Светлоглиняные кружки с округлым туловом, цилиндрическим горлом и петлевидной ручкой существуют с УП по IX вв. и широко распространены в Согде, Чаче и Мерве. В Хорезме они встречаются на втором этапе афригидского периода /УП–УШ вв./. Кружки из Джигербента имеют набор признаков, типичных для УП–IX вв. и по форме приближаются к согдийским сосудам этого периода. Очевидно, они производились местными керамистами под

влиянием согдийской традиции.

7. Сосуды с цилиндрическим туловом на трех ножках и горлом, оформленным фестонами, представляют собой синcretическую форму, сочетающую черты позднесасанидских бронзовых кувшинов на ножках, сасанидских ложчатых чаш и отдельные элементы, присущие декору металлической посуды /навершия на ручках, ушки и т.д./. Ни в Хорезме, ни в других районах подобная форма ранее не встречалась.

8. Найдены также сосуды, не подражающие какой-либо определенной металлической форме, но заимствовавшие отдельный элемент декора – горло, оформленное фестонами.

9. Подражание металлу в рассмотренных сосудах идет как бы по трем линиям: 1/ имитация определенного прототипа, вплоть доkopирования технологических приемов, необходимых в металле, но неоправданных для пластичной глины; 2/ создание синcretических форм, заимствующих элементы у различных металлических сосудов; 3/ перенесение отдельных элементов декора тюрктики на традиционную керамическую форму.

10. Итак, в начале IX в. в Хорезме наблюдается общая для Ближнего Востока и Средней Азии этого периода тенденция к подражанию металлу в керамике. Рассмотренные формы сосудов свидетельствуют о высоком уровне местного керамического производства и о широких торговых и культурных связях с соседними районами, особенно с Согдом. Это несколько нарушает представление об известной изолированности и автономности развития керамики Хорезма. Усилиению этих связей способствовало расположение Джигербента на крупных торговых путях.

БУДДЫ И БОДХИСАТТВЫ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ
ЭПОХИ ХЭЙТАН /IX-XI ВВ./

Хотя пантеон будд и бодхисаттв, зафиксированный в источниках /"Одзэ гокуракки", "Нихон рёики", "Хокэ кэнки"/ весьма велик, вопрос о наличии в религиозном сознании Хэйтанской эпохи идеи Великого Будды /Дайнити-Нёрай/ спорен, поскольку идея эта связана с sectой Сингон, а упоминания Сингон в названных источниках очень редки. Обширность же буддийского пантеона делает необходимой классификацию входящих в него высших существ: условно их можно разделить на будд, бодхисаттв, святых /архатов, "высокодобротельных"/, духов-охранителей Закона, обожествленных правителей, божеств индуистского и ведийского происхождения.

Особое место в религиозном сознании занимает культ будды Амиды. Это, видимо, связано с его доступностью для людей, нуждающихся в моральном ориентире. Рай Амиды, Пречистая Земля, даруется не за какие-то необыкновенные совершенства и добродетели, не за подвижничества во многих рождениях, не за добросовестное изучение книг и не за постижение сокровенных тайн бытия, а за выполнение обычных человеческих обязанностей. Однако с течением времени первоначальные амидийские представления все более формализуются.

Несмотря на синcretизм всех форм религии хэйтанской Японии, восприятие бодхисаттв и вера в них все же значительно отличаются от веры в будд. Первое, что бросается в глаза, — явленность бодхисаттв, их появление в том или ином облике в мире людей, воздействие их на человеческие судьбы не в следующих рождениях, а в этой жизни, часто непосредственно во время "ситуации морального выбора" или просто затруднительного положения. Эта явленность прежде всего связана с главной функцией бодхисаттв — быть "проводником" идей Будды в бренном мире, иначе говоря, связывать мировоззрение единой этической цепочки.

В ряду многочисленных бодхисаттв первое место занимает Каннон /Гуаньинь, Авалокитешвара/, богиня милосердия, единст-
18.

венная бодхисаттва женского пола. Главная особенность Каннон в том, что она подходит к человеческим судьбам неформально, с женской мягкостью, только вознаграждая и представляя наказывать охранителям Закона. Кроме почитания Каннон наиболее важен, судя по источникам, культ бодхисаттв Мондзу /Манджушири/ и Фугэн /Самантабхадра/. Что касается буддийской агиографии, то главным персонажем ее является Гёги, монах, реально живший в УП в., жизнь которого преподносится как образец всех человеческих достоинств и добродетелей.

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ УЧЕБНИК

В основе светского и религиозного обучения в древней Индии лежала устная передача знаний, что отразилось на стиле и композиции всей ортодоксальной индийской литературы. Предмет изучения брахманского ученика составляли не только "священные" тексты, знание которых было необходимо для совершения ритуальных действий, но и "учебные", дающие модель поведения брахмана в четырех ашрамах, т.е. на протяжении всей жизни. Такой учебный характер носит дхармасутра Апастамбы, датированная Г. Бюлером 500–400 гг. до н.э.

В.Н. Романов доказал, что ее композиция подчинена ашрамно-временному принципу. О важности темы ученичества в этой сутре свидетельствует количественное распределение материала о каждой из ашрам: из двух книг первая целиком посвящена проблемам, связанным с ученичеством, тогда как все остальные затрагиваются во второй, чуть меньшей по объему книге.

Каждая книга дхармасутры Апастамбы разделена на главы /кхандики/: в первой их 32, во второй – 29 и разделы /паталы/ по II в книге. Паталы осуществляют смысловую разбивку текста, они логически закончены и, вследствие этого, неодинаковы по объему.

Мы попытались определить, по какому принципу происходило деление патал на кхандики. Можно с уверенностью сказать, что логика изложения при этом не учитывалась; иногда глава оканчивается как бы на середине предложения:

I.3.45. Его /учителя/ накормив,

I.4.I. Что осталось, – съедает.

или

I.16.33 Если во время еды его

I.17.I. Коснется шудра... и т.п.

По объему каждая кхандика занимает примерно 1,5 страницы санскритского текста. Число кхандик в патале колеблется от двух до четырех. Подсчитав количество слогов в кхандиках первой книги, можно убедиться, что патала делилась на приблизительно одинаковые кхандики, но размер их определялся не коли-

20.

чеством слогов /или не только количеством слогов/.

Учитывая, какое большое значение придавалось в древней Индии правильной рецитации, необходимым условием которой было протяжное произнесение гласных, мы подсчитали количество долгих гласных в кхандиках первой книги. Эти числа отличаются большим постоянством. Очевидно, при чтении долгие гласные тянули, а согласные и краткие слоги произносили скороговоркой, частично проглатывая.

Произведенные подсчеты позволяют высказать следующее предположение: размер кхандики определялся временем ее рецитации и соответствовал ежедневному уроку ученика.

При устной системе обучения, распространенной в древней Индии, учитель сначала читал текст урока ученику, а затем разбирал и комментировал прочитанное. М. Мюллер пишет, что брахманский ученик заучивал наизусть примерно 12 шлок в день. Если учесть, что шлока состоит из 32 слов, то 12 шлок составят 384 слога, а это соответствует среднему числу слогов в кхандике.

Вероятно, учитель или же составитель /редактор/, имея перед собой письменный текст всей сутры, разделенный на смысловые паталы, сам в учебных целях разбивал его на примерно одинаковые части. /Может быть, при этом учитывалось и количество слогов/. Окончательное определение границ кхандики происходило при рецитации. Тот факт, что кхандика могла заканчиваться или начинаться как бы с середины предложения, позволяет предположить, что смысл был менее важен, чем время чтения.

Деление текста на кхандики свидетельствует о том, что обучение было устным. Преобладало не сознательное усвоение, а механическое, отвлеченнное от смысла заучивание.

Примерное равенство кхандик указывает на то, что ориентация была на заучивание, а не на комментарий учителя, который если и был, то формальным. Это подтверждается тем, что кхандики в разных паталах различаются из-за размера самих патал, а не по степени сложности восприятия.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОГРЕБАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ ПРЕДКАВКАЗЬЯ П-І ВВ. ДО Н.Э. - УП В. Н.Э.

Для этнической характеристики погребений важным является анализ элементов погребального обряда, связанных с положением в могилу погребального инвентаря и предметов культа.

24 признака, описывающие погребальный обряд, мы разделили на две группы так, что в первую группу вошли 16 признаков /"мел", "тальки", "цепь", "краска", "курильница", "праслице", "колчаний крючок", "булавки", "количество ярусов", "астрагалы", "нож", "оселок", "наконечники стрел", "подстилка, подмазка", "уголь", "височные привески"/, характерных для П-І вв. до н.э. - III в. н.э. /I-й период/, а во вторую - восемь признаков /"серьги", "длинный меч", "поясной набор", "ложечка", "деформация черепа", "ногтевистка", "копоушка", "кисточка", "туалетная коробочка"/, характерных для У-УП вв. н.э. /2-й период/. Могильники Предкавказья территориально можно разделить на две зоны: предгорную и горную.

Наиболее полно реализация признаков первой группы происходит в предгорной зоне на могильниках Нижний Джулат, Чегем П, Подкумок. Причем все 16 признаков первой группы зафиксированы на могильниках Нижний Джулат и Чегем П, а на Подкумке четыре признака отсутствуют. Кроме того, сходство могильников Нижний Джулат и Чегем П подтверждается и схожестью конструкций катакомб, тогда как на Подкумке встречены катакомбы иных конструкций. Однако присутствие на Подкумке 12 признаков первого периода не позволяет говорить о существенном различии населения, оставившего эти три могильника. Возможно, здесь наблюдаются некоторые племенные различия.

Горная зона в I-м периоде представлена могильниками Ко-бань, Корца, Верхняя Рутха, Лекчи-Корт. Эти памятники описываются пятью признаками первой группы. Реализация трех признаков /"ярусное расположение костяков", "булавки", "височные привески"/ в могильниках горных районов в процентном соотношении больше, чем в памятниках предгорной зоны. Возможно, это

22.

указывает на то, что данные признаки более характерны для горных районов.

Признаки первой группы встречаются в погребениях не только I-го периода, но имеют единичные реализации и в погребениях 2-го периода. Причем наименее значительное число признаков первой группы встречено во 2-м периоде среди могильников предгорной зоны, представленных катакомбными погребениями. Несколько иную картину мы наблюдаем во 2-м периоде в горной зоне, где обнаружены могильники, содержащие погребения в грунтовых ямах /Тамгацик/ или в каменных ящиках /Гиляч, Харачой/. В могильнике Тамгацик в основном реализуются признаки I-го периода /5 признаков/, тогда как из признаков второй группы встречен всего один, что позволяет рассматривать этот могильник как памятник, более близкий погребальной традиции I-го периода. Возможно, это объясняется консерватизмом горных районов, связанным с их некоторой изолированностью от влияния тех изменений, которые происходят на равнине и в предгорьях. Однако интенсивность связей горных районов с предгорьями не везде была одинакова. Это прекрасно иллюстрируют материалы Гилячского могильника, где из признаков I-го периода реализуются только четыре, тогда как признаков 2-го периода отмечено семь.

Во вторую группу признаков вошли признаки, имеющие единичные реализации в I-м периоде, но типичные для 2-го периода. Все они отражают наличие в погребениях украшений, предметов туалета и вооружения. Ни одна из этих категорий вещей не служит этническим определителем, т.к. не является специфической лишь для рассматриваемого региона.

ИСКУССТВО ОРНАМЕНТИКИ ГОНЧАРОВ САМАРКАНДСКОГО СОГДА
И ЧАЧА В I-VI ВВ. Н.Э.

1. Формирование и развитие керамического производства Средней Азии, становление его региональных особенностей зависели от географической, экологической среды, от типа хозяйства.

2. Сложившиеся в разных регионах различные хозяйствственные уклады /превалирование земледелия в Согде, а в Чаче – скотоводства/ ярко отразились в керамической продукции. Так, если в Согде изготавлялась посуда станковой работы в эллинистических традициях, то в Чаче на протяжении I–IV вв. н.э. гончарный круг не был принят и вся керамика была лепной. Впоследствии здесь даже при интенсивном применении станковой посуды традиции лепной керамики не утрачиваются.

3. Со сменой бурглюкской культуры каунчинской утверждаются новые формы сосудов, основным элементом их орнаментации являются ручки с изображением животных, кроме того используются процарапанный орнамент, насечки, ямочные вдавления, мазки и потеки краски. Керамические очажные подставки с изображением голов баранов на концах становятся характерной чертой данной культуры.

В Самаркандском Согде в I в. н.э.– IV в. н.э. происходит, вероятно, спад в культурном развитии, что отразилось на керамике: она становится менее зависимой от влияния Бактрии, ухудшается качество традиционных методов орнаментации – ангоба и лощения.

4. В IV в. н.э. новый интенсивный рост городов, подъем экономики в Самаркандском Согде повлекли за собой усиление культурных связей. В городской пласт Самаркандского Согда внедряется культура сельской округи и соседних регионов. Появляются новые формы сосудов с нехарактерным для Согда орнаментальным элементом – сливом в виде головы быка, очажные подставки чачского типа с головками баранов. Все виды керамической продукции не свойственные Согду, но известные и в бо-

лее ранний период в Чаче, свидетельствуют о тесном взаимодействии культур этих древних областей.

В Чаче в I–V вв. н.э. происходит бурный рост городов, развитие ирригации и земледелия, проникающего в высокогорные оазисы. В керамике этот процесс проявился в следующем: возрастает производство тонкостенной посуды, изготовленной на гончарном круге, появляются ранее неизвестные формы. Под воздействием культурных связей с соседними регионами осваиваются новые приемы орнаментации: рифление горловины, лощение пленкой по красному и черному ангобу, узор темной краской в виде запятых и галочек.

5. В V–VI вв. н.э. как в Самаркандском Согде, так и в Чаче в керамическом производстве наряду с традиционными принципами изготовления посуды происходят изменения в технологическом процессе, используются новые орнаментальные приемы.

В керамических комплексах Согда сохраняются элементы, воспринятые из Чачского региона. Так, котлы продолжают оставаться лепными и носятrudиментарную связь с ручками чачского типа уже в виде утолщения на месте головы животных. Сохраняются сливы широкогорлых сосудов в форме головы животного и др.

Наблюдается восприятие одним регионом целых керамических комплексов другого региона со всеми особенностями. В Чаче наряду с исконно каунчинскими сосудами появляется керамика с согдийскими элементами. Происходит двусторонний обмен традициями; выработанные в I–V вв. н.э. под влиянием Чачской культуры согдийские комплексы возвращаются обратно в первоначальную среду.

6. В технологии и эстетических качествах керамической продукции Согда и Чача отразились особенности историко-культурного развития этих двух регионов Средней Азии.

ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА БУДДЫ В ЛАОССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

В пластическом наследии лаосского искусства центральное место занимает храмовая алтарная скульптура, развитие которой тесно связано с буддийским культом. Первые изображения Будды появились на территории современного Лаоса примерно в середине I тыс. н.э. В отличие от буддийской пластики южных районов, оказавшихся в орбите искусства мон-кхмерских народов, в Северном и Центральном Лаосе в тай-лаосских княжествах к XIII-XIV вв. складываются свои скульптурные школы, органично воспринимавшие пластические достижения соседних тайских и тибето-бирманских народов.

С утверждением буддизма тхеравады в первом централизованном лаосском королевстве Лан Санг во второй половине XIУ в. началось интенсивное строительство буддийских монастырей и создание многочисленных изображений Будды. С этого момента культовая пластика страны развивается в едином русле. Не останавливаясь подробно на вопросах стилистической эволюции скульптуры, мы рассмотрим общие иконографические особенности образа Будды, присущие большинству пластических школ Лаоса /XIII-XX вв./.

Образ Будды был основным мотивом лаосской круглой скульптуры. В алтарной композиции храмового святилища центральное положение отводилось монументальной статуе сидящего Будды, окруженного множеством меньших скульптур будд. При создании образов мастера руководствовались каноническими правилами изображения как внешнего облика Будды, так и положений его тела. Выработанный к XIII в. канон "лаксана" /пали "лаккхана"/ – совокупность физических признаков, "знаков", характеризующих "Просветленного", "Великого Человека" – основывался на описаниях Будды, встречающихся в палийских текстах. Полный перечень 32 основных "признаков совершенства" содержится в "Дигха-Никайе". В каноне учитывались также 80 второстепенных признаков, фигурирующих в других источниках.

В круглой скульптуре только ряд признаков "лаксана" подлежал воспроизведению. Облик лаосского Будды ярко выявляет 26.

творческое начало в трактовке традиционного канона. Так, большинство скульптур увенчано "кхетом" – декоративным финалом в виде языка пламени над ушнишой, что является одной из наиболее оригинальных черт тай-лаосских образов. Приподнятые уголки губ создают на лице Будды характерную "архаическую улыбку". Свообразна пластическая интерпретация таких "образных признаков" Будды, как "брови, подобные натянутому луку", "нос, как клюв попугая", "подбородок в виде плюда маига", "руки, словно хобот слона" и т.д.

Смыслоное содержание образа Будды определялось позами и жестами /асанами и мудрами/. Основными иконографическими типами являлись: сидящий, стоящий и лежащий будды. Изображение "идущего Будды", появившегося впервые в искусстве Сукотай в середине XIII в., стало новым иконографическим типом, получившим преимущественное распространение в тай-лаосской пластике.

Среди основных мудр, используемых в лаосской иконографии, можно отметить следующие: самадхи, бхумиспарша, витарка, варада, анджали, дхаммачакра, умбат. Наиболее характерные позы сидящего Будды – вирасана и падмасана. Реже встречается так называемая "европейская поза" – Будда, сидящий с опущенными вниз ногами.

Сочетание определенных мудр и асан создавало определенные иконографические образы, получившие своеобразную интерпретацию в каноне буддийского искусства Даоса. Исследователями скульптуры зафиксировано около 45 различных положений Будды, каждое из которых имеет определенную семантическую характеристику, связанную, как правило, с одним из эпизодов из жизни Будды. Каждое положение получило и свое лаосское название, объяснение которого нередко основывалось на местных представлениях и легендах.

Рассмотрим наиболее интересные иконографические образы. Будда "хъекфон" /"кхофон"/ – вызывающий дождь.

Будда "умбат" – несущий монашескую чашу для подаяний.

Будда "сомгнам" – совершающий омовение.

Будда, постигший "истину" /достигший "Просветления"/.

Будда "тхуайнэт" – буквально, "прозревший" /после "Просветления"/.

Будда "лида" – идущий с благословением.

Будда "хамсамут" – усмиряющий "океан страстей".

Будда "накхавадок" – усмиряющий слона.

Будда "хамнат" – буквально, "запрещающий ссоры родственников".

Будда "соңгхыанг" – одетый в королевскую одежду.

Будда в лесу Палий – принимающий пищу у слона и обезьяны.

Будда –аскет.

Будда Манвисай – буквально "Победитель Мары".

Будда "саматхи" – размышляющий.

Будда "накпок" – укрытый наком /семиголовым фантастическим змеем/.

Будда, читающий проповедь.

Будда, дарующий свои волосы.

Будда, изгоняющий монаха Вакхали.

Будда, принявший пищу от Судасы.

Будда, держащий монашеское опахало /кханталабат/.

Будда, держащий "джамматяк" /символическое изображение "Колеса Закона"/.

Будда "палинпхан" – лежащий в паринибане.

Анализ скульптуры показывает, что, несмотря на жестокость средневековых религиозных канонов, лаосские мастера находили способы для творческого самовыражения. Они стремились по-своему передать образные признаки Будды, придавали лицам этнические черты своего народа, отдавали предпочтение тем или иным иконографическим образцам и вносили, казалось, незаметные, но характерные нюансы даже в строгую иконографию поз и жестов.

ЭТИКЕТ КАЛЬМЫЦКОЙ СВАДЬБЫ

При моделировании внутренней структуры этнической культуры в качестве одной из субструктур духовной культуры выделяется этикет – "система стандартов коммуникаций" /Глажников Б.Х., 1984/, – который наряду с другими компонентами традиционно-бытовой культуры выполняет в достаточной степени этнодифференцирующую функцию. Поскольку этикет как исторически сложившиеся нормы общения в повседневной жизни является устойчивым компонентом культуры этноса, его изучение представляет как научный, так и практический интерес.

Существуют различные подходы в изучении этикета калмыков: онтогенетический, диахронный и типологический, основанные на анализе этикета субэтнических групп калмыков. Вместе с тем изучение этикета предполагает выявление его места в общественной жизни этноса, в его обрядовой стороне, и в частности в свадебном обряде.

В ритуале свадьбы, как наиболее ярким репрезентанте бытовой сферы общества, отражены все основные моменты национального этикета.

1. Приезд и встреча гостей. Гостеприимство характерно для монголов. В свадебной церемонии гостеприимство проявляется в двух основных моментах: гостевание приехавшей за невестой делегации жениха и гостевание делегации, сопровождающей невесту в дом жениха. Состав делегации должен был насчитывать нечетное количество представителей, чтобы вместе с невестой их количество было четным. Для предупреждения возможных неувязок при подъезде к дому невесты эскорт жениха высылал гонцов с подарками для оповещения /зэнг орулж/, чтобы получить разрешение на въезд, расспросить, как лучше подъехать к дому. Встретить гостей выходили только мужчины. Они помогали гостям выгрузить привезенные дары, которые с неприменным одобрением осматривались женщинами, после этого гостей приглашали в дом. Прибытие делегации сопровождалось строгой торжественностью, причем кортеж двигался в обязательном порядке по движению солнца, иногда дом /кибитку/ облезжал три раза.

2. Приветствие. Традиционным приветствием у калмыков было 29.

"мендэв?", "ямаан бяянат?" /здравствуйте, как поживаете?/, на что обычно отвечали "гэм уга, му биш" /не болеем, неплохо/. Во время свадебного обряда приветствиями обменивались стороны жениха и невесты /худир/, а выражение приветствия доверялось старшим родственникам /ахлачир/ в делегации. Как правило, в доме жениха это наих /дядя по матери/ - от делегации невесты и эцк /отец/ - от делегации жениха, а в доме невесты от жениха - аав /дед по отцу/ или эцкин ахнр /старшие родственники отца/ и от невесты - ее отец. Свадебное приветствие более символично и включает в себя обязательные расспросы о том, благополучно ли доехали, спокойно ли было в пути и т.д.

3. Знакомство. Этикет требовал рассаживания гостей и хозяев друг против друга с соблюдением порядка старшинства. Прерогатива представления принадлежала гостям, старший из которых /ахлач/ называл родственников по имени, указывая степень родства, не преминув отметить их заслуги.

4. Мимика и выражение эмоций в калмыцком этикете отличаются сдержанностью и выдержанкой, характерными для различных ситуаций и выработанными суровыми условиями кочевого образа жизни, что отразилось в особенностях этнической психологии. Кроме того, нормы поведения предписывают избегать проявления чувств молодыми.

5. Застольный этикет включал в качестве составных элементов нормы общения сотрапезников и нормы отношения к пище. Первые требовали соблюдения четкой иерархии в предоставлении слова для традиционных благопожеланий; состязательный момент в остроСловии, знание фольклора, стремление хозяев напоить гостей, а тех - устоять на ногах. Вторые предполагали выполнение всех норм культовой обрядности, связанный с пищей, умение показать искусство при принятии мясной пищи и т.д.

6. Подарок - отдарок в системе свадебного этикета включает две категории даров: пищевые и юмскуль /наплечная одежда или ткань для нее/. Приличия требовали, чтобы в подарках наличествовали вареный барашек и освежеванная туша, водка, сласти, а также исходные компоненты для чая, приготовляемого затем представительницей жениховской стороны, и долженствовавшего удовлетворить вкусы хозяев. Юмскуль преподносили, соблюдая соответствие между степенью родства и старшинства и ценностью дара, при-

чем сложенный юмскуль женщины возводили на правое плечо - женщинам и на левое - мужчинам. Неписанные правила требуют поднесения юмскулей на свадьбе у жениха представителям стороны невесты и во время первого послесвадебного визита родителей невесты - взаимообмена.

7. Прощание включает два случая: при увозе невесты и при отъезде сопровождавших ее лиц из дома жениха. Увоз невесты, прощание с ней и напутственные речи сопровождающим лицам назначают обычно на рассвет. Ахлачи со стороны жениха уводят за руку невесту из дома, при этом она не должна оглядываться на отчий дом. Отъезд из дома жениха назначается у горгудов и дербетов на утро после приезда, у донских калмыков иногда и раньше, сигналом к прощанию служит преподнесение молочного напитка /цаган идэ/. В обоих случаях гостей провожают все присутствующие, с пожеланиями благополучного пути им подносят водку /арык/, чай /цэ/. Выезжая, совершают трехкратный объезд дома по ходу движения солнца.

Именно в этикете свадьбы особенно ярко проявились характеристики и нормы поведения, свойственные калмыкам. Выделение свадебной обрядности в качестве объекта изучения стереотипов общения и поведения, связанных с этнической психологией, позволяет определить наиболее общие черты или принципы калмыцкого этикета. Среди них можно назвать благожелательность, почитание старших, сдержанность и некоторый "аскетизм" в проявлении эмоций, гостеприимство, любовь к меткому слову, придание излишней значимости алкогольным напиткам.

Одновременно в этикете можно выделить элементы генетического родства с другими монгольскими народами, а также отдельные связующие нити, позволяющие сопоставить и провести параллель с культурным наследием древней тюрко-монгольской общности /мира/.

ФОРМИРОВАНИЕ НЕКОТОРЫХ ТРАДИЦИЙ СТРОИТЕЛЬСТВА
ХРАМОВЫХ СООРУЖЕНИЙ В БИРМЕ В ЭПОХУ ПАГАНА

Массовое храмовое строительство в средние века – явление типичное для стран Азии, в которых получил распространение буддизм. Строительство религиозных сооружений считалось, согласно религиозному учению, деянием, помогающим дарителю избежать неблагополучного перерождения после смерти и его возвышению в новой жизни.

Сведения о строительных работах фиксировались в эпиграфике. До настоящего времени она является единственным и достоверным источником о храмовом строительстве в средневековой Бирме. Первичный обзор эпиграфических данных показывает, что значительную часть известных нам упоминаний о храмовом строительстве в средневековой Бирме составляли упоминания о возведении комплексов сооружений. Подавляющее большинство упоминаний о единичных строительных операциях, по сути являются дополнением к ранее построенным объектам, т.е. наращиванием храмового ансамбля условно "храмовый комплекс".

Паганская империя – первое собственно бирманское государственное образование – характеризуется мощным, по масштабам, и чрезвычайно быстрым развитием храмового строительства. В эту эпоху произошло формирование набора зданий, составляющих бирманский храмовый комплекс. Этот процесс /формирование комплекса/ выявляется путем сопоставления некоторых количественных данных эпиграфики периода Пагана и восстановления последовательности храмовой застройки в конкретном населенном пункте. По сути этот процесс отражает возможность выявления этапов формирования и развития буддийской идеологии /религии/ в бирманском обществе и о готовности этого общества воспринять эти идеи.

В эпоху существования Паганской империи складывались основные элементы бирманской культуры, сохранившей свои черты до наших дней. Одной из этих черт является традиция формирования религиозных центров и мест поклонения на базе определенного набора сооружений, несущих конкретную идеологическую /религиозную/ нагрузку. Факт формирования этой традиции в эпоху первого

32.

бирманского государства дает основание полагать, что бирманское общество, испытывая культурно-религиозное влияние соседних с ним народов создавало свои собственные традиции в отношении идеологии /религии/.

МИФ О СОТВОРЕНИИ ЛЮДЕЙ В "ПОУЧЕНИИ ГЕРАКЛЕОПОЛЬСКОГО ЦАРЯ СВОЕМУ СЫНУ МЕРИКАРА"

"Поучение гераклеопольского царя своему сыну Мерикару" является одним из основных источников для изучения политической обстановки в Египте в начале Среднего царства, а также для анализа социально-политической доктрины вновь упрочивающейся централизованной государственной власти.

Важное место в тексте "Поучения" занимает рассказ о сотворении людей верховным божеством и о благах, дарованных божеством людям. Для того, чтобы лучше понять смысловую нагрузку, которую несет пересказ данного мифа в тексте памятника, целесообразно сравнить его с изречением II30 "Текстов саркофагов", где также повествуется о сотворении людей из божественной плоти /слез бога/.

Характерным для обеих версий мифа является представление о всех людях как о существах, вышедших из тела божества. Поскольку каждый человек оказывается в равной степени причастен к божественной плоти, все люди имеют от рождения равное право на пользование благами жизни, будучи "по рождению" равны между собой /см. рассказ о четырех деяниях божества в изречении II30/. В соответствии с этим судьба каждого, его место в жизни и после смерти определяются лишь личными поступками самого человека. Поэтому царь-отец советует Мерикару: "Не делай различия между сыном человека и простолюдином, приближай человека за дела его.." /т.е. не делить людей по происхождению/, но вместе с тем Мерикара должен "быть враждебным к бедняку" /т.е. различать людей по положению, достигнутому ими при жизни/. Это правило не распространялось лишь на самого царя, ибо "он мудр при рождении, возвышен он над миллионами".

Представление о людях как о существах, причастных к плоти бога, "подобиях его, вышедших из его тела", непосредственным образом связано с присущим многим египетским текстам этого времени пониманием людей как "пасты божа". В соответствии с этим главным оправданием и назначением существования государства является благо подданных, т.к. "бог создал для них /людей/ влады-

34.

ку, чтобы поддержать спину слабого". Поскольку человеческая жизнь получена от бога, фараон не может отнимать ее по своему произволу - "Не убивай, и не хорошо это для тебя", - наставляет отец будущего фараона /ср. рассказ о Деди в папирусе Бесткар/. Смертная казнь должна быть санкционирована богом: "Бог знает мятечника и карает грехи его кровью".

Социально-политическая доктрина государственной власти, изложенная в "Поучении гераклеопольского царя своему сыну Мерикару", отражает новую расстановку сил, сложившуюся в результате потрясений Первого переходного периода. Вновь завоевывающая позиции централизованная государственная власть в своей деятельности была вынуждена учитывать настроения самых широких слоев египетского общества. Поэтому в своей пропагандистской деятельности возникающая государственная машина демагогически рисовалась не как социальный институт, стоящий над обществом и навязывающий ему волю высших социальных слоев, а как организация, равно заботящаяся о правах и интересах каждого жителя Египта. Религиозным обоснованием этой доктрины и являлся миф о сотворении людей из плоти верховного божества.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ЯПОНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ НА ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Плодотворный диалог между Востоком и Западом на современном этапе невозможен без всестороннего исследования истории взаимодействия столь различных культурных традиций. Заключение Японией первых торговых договоров в США, а затем с Россией и Англией в середине XIX в. означало прекращение более чем двухвековой изоляции этой страны, выход ее на мировую арену и открывало новую страницу как в истории японского народа, так и в истории межрегиональных культурных контактов.

В разных областях культуры процесс взаимного постижения и освоения ценностей проходит с различной интенсивностью, определяется спецификой той или иной сферы культуры и конкретной исторической ситуацией.

В ходе исторического развития к концу XIX в. декоративно-прикладное искусство в Европе оказалось на стыке, по крайней мере, трех областей человеческой деятельности: архитектуры, станкового искусства и промышленного производства, с которым связано становление дизайна. Всемирная промышленная выставка 1851 г. в Лондоне явилась серьезным предупреждением о том, что поиски новых путей развития декоративно-прикладного искусства – это остройшая проблема современности. Декоративному искусству предстояло определить свое место в художественной культуре, цели, творческие задачи и методы их решения. Для этого ему необходимы были новые источники.

Таким образом, первое знакомство с японским искусством осуществлялось на благоприятной почве. Этим частично можно объяснить тот факт, что так называемый "японизм" в европейской культуре не задержался на стадии экзотического мотива как в сюжетном, так и в формальном отношении, в арсенале эклектики, и выступил в качестве одного из стилеобразующих компонентов стиля Ар Нуво.

Развитие стиля Ар Нуво в декоративном искусстве шло от прямого заимствования к творческому претворению как бы заново открытых благодаря японскому искусству средств выразительности.

Гибкая, динамичная линия, обладающая независимой эстетической ценностью, свобода композиционных построений как орнаментального, так и изобразительного характера, органическое единство изображения и плоскости, сохраняющей свою самоценность – все эти особенности художественного языка гравюры укиё-э оказали влияние на творчество Рене Лалика, Эмиля Галле, Гектора Гимара, Луиса Тиффани и др.

Поиски новых форм изделий, стремление придать предмету качества живого развивающегося организма, наделенного силами роста, связанны в Ар Нуво с освоением японской керамики и тех видов японского декоративного искусства, где природные мотивы сохраняют непосредственную органическую форму и чувственное обаяние самого предмета, не подчиненные какой бы то ни было жесткой стилизации.

ФОРМИРОВАНИЕ НЕКОТОРЫХ ТРАДИЦИЙ СТРОИТЕЛЬСТВА ХРАМОВЫХ СООРУЖЕНИЙ В БИРМЕ В ЭПОХУ ПАГАНА

Массовое храмовое строительство в средние века – явление типичное для стран Азии, в которых получил распространение буддизм. Строительство религиозных сооружений считалось, согласно религиозному учению, деянием, помогающим дарителю избежать неблагополучного перерождения после смерти и его возвышению в новой жизни.

Сведения о строительных работах фиксировались в эпиграфике. До настоящего времени она является единственным и достоверным источником о храмовом строительстве в средневековой Бирме. Первичный обзор эпиграфических данных показывает, что значительную часть известных нам упоминаний о храмовом строительстве в средневековой Бирме составляли упоминания о возведении комплексов сооружений. Подавляющее большинство упоминаний о единичных строительных операциях, по сути являются дополнением к ранее построенным объектам, т.е. наращиванием храмового ансамбля условно "храмовый комплекс".

Паганская империя – первое собственно бирманское государственное образование – характеризуется мощным, по масштабам, и чрезвычайно быстрым развитием храмового строительства. В эту эпоху произошло формирование набора зданий, составляющих бирманский храмовый комплекс. Этот процесс /формирование комплекса/ выявляется путем сопоставления некоторых количественных данных эпиграфики периода Пагана и восстановления последовательности храмовой застройки в конкретном населенном пункте. По сути этот процесс отражает возможность выявления этапов формирования и развития буддийской идеологии /религии/ в Бирманском обществе и о готовности этого общества воспринять эти идеи.

В эпоху существования Паганской империи складывались основные элементы бирманской культуры, сохранившей свои черты до наших дней. Одной из этих черт является традиция формирования религиозных центров и мест поклонения на базе определенного набора сооружений, несущих конкретную идеологическую /религиозную/ нагрузку. Факт формирования этой традиции в эпоху первого

32.

бирманского государства дает основание полагать, что бирманское общество, испытывая культурно-религиозное влияние соседних с ним народов создавало свои собственные традиции в отношении идеологии /религии/.

МИФ О СОТВОРЕНИИ ЛЮДЕЙ В "ПОУЧЕНИИ ГЕРАКЛЕОПОЛЬСКОГО ЦАРЯ СВОЕМУ СЫНУ МЕРИКАРА"

"Поучение гераклеопольского царя своему сыну Мерикару" является одним из основных источников для изучения политической обстановки в Египте в начале Среднего царства, а также для анализа социально-политической доктрины вновь упрочивающейся централизованной государственной власти.

Важное место в тексте "Поучения" занимает рассказ о сотворении людей верховным божеством и о благах, дарованных божеством людям. Для того, чтобы лучше понять смысловую нагрузку, которую несет пересказ данного мифа в тексте памятника, целесообразно сравнить его с изречением II30 "Текстов саркофагов", где также повествуется о сотворении людей из божественной плоти /слез бога/.

Характерным для обеих версий мифа является представление о всех людях как о существах, вышедших из тела божества. Поскольку каждый человек оказывается в равной степени причастен к божественной плоти, все люди имеют от рождения равное право на пользование благами жизни, будучи "по рождению" равны между собой /см. рассказ о четырех деяниях божества в изречении II30/. В соответствии с этим судьба каждого, его место в жизни и после смерти определяются лишь личными поступками самого человека. Поэтому царь-отец советует Мерикару: "Не делай различия между сыном человека и простолюдином, приближай человека за дела его..." /т.е. не делить людей по происхождению/, но вместе с тем Мерикару должен "быть враждебным к бедняку" /т.е. различать людей по положению, достигнутому ими при жизни/. Это правило не распространялось лишь на самого царя, ибо "он мудр при рождении, возвышен он над миллионами".

Представление о людях как о существах, причастных к плоти бога, "подобиях его, вышедших из его тела", непосредственным образом связано с присущим многим египетским текстам этого времени пониманием людей как "пасты божа". В соответствии с этим главным оправданием и назначением существования государства является благо подданных, т.к. "бог создал для них /людей/ влады-

ку, чтобы поддержать спину слабого". Поскольку человеческая жизнь получена от бога, фараон не может отнимать ее по своему произволу - "Не убивай, и не хорошо это для тебя", - наставляет отец будущего фараона /ср. рассказ о Деди в папирусе Весткар/. Смертная казнь должна быть санкционирована богом: "Бог знает мятещника и карает грехи его кровью".

Социально-политическая доктрина государственной власти, изложенная в "Поучении гераклеопольского царя своему сыну Мерикару", отражает новую расстановку сил, сложившуюся в результате потрясений Первого переходного периода. Вновь завоевывающая позиции централизованная государственная власть в своей деятельности была вынуждена учитывать настроения самых широких слоев египетского общества. Поэтому в своей пропагандистской деятельности возникающая государственная машина демагогически рисовалась не как социальный институт, стоящий над обществом и навязывающий ему волю высших социальных слоев, а как организация, равно заботящаяся о правах и интересах каждого жителя Египта. Религиозным обоснованием этой доктрины и являлся миф о сотворении людей из плоти верховного божества.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЛИЯНИЯ ЯПОНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ НА ЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Плодотворный диалог между Востоком и Западом на современном этапе невозможен без всестороннего исследования истории взаимодействия столь различных культурных традиций. Заключение Японией первых торговых договоров в США, а затем с Россией и Англией в середине XIX в. означало прекращение более чем двухвековой изоляции этой страны, выход ее на мировую арену и открывало новую страницу как в истории японского народа, так и в истории межрегиональных культурных контактов.

В разных областях культуры процесс взаимного постижения и освоения ценностей проходит с различной интенсивностью, определяется спецификой той или иной сферы культуры и конкретной исторической ситуацией.

В ходе исторического развития к концу XIX в. декоративно-прикладное искусство в Европе оказалось на стыке, по крайней мере, трех областей человеческой деятельности: архитектуры, станкового искусства и промышленного производства, с которым связано становление дизайна. Всемирная промышленная выставка 1851 г. в Лондоне явилась серьезным предупреждением о том, что поиски новых путей развития декоративно-прикладного искусства – это острая проблема современности. Декоративному искусству предстояло определить свое место в художественной культуре, цели, творческие задачи и методы их решения. Для этого ему необходимы были новые источники.

Таким образом, первое знакомство с японским искусством осуществлялось на благоприятной почве. Этим частично можно объяснить тот факт, что так называемый "японизм" в европейской культуре не задержался на стадии экзотического мотива как в сюжетном, так и в формальном отношении, в арсенале эклектики, и выступил в качестве одного из стилеобразующих компонентов стиля Ар Нуво.

Развитие стиля Ар Нуво в декоративном искусстве шло от прямого заимствования к творческому претворению как бы заново открытых благодаря японскому искусству средств выразительности.

Гибкая, динамиичная линия, обладающая независимой эстетической ценностью, свобода композиционных построений как орнаментального, так и изобразительного характера, органическое единство изображения и плоскости, сохраняющей свою самоценность – все эти особенности художественного языка гравюры укиё-э оказали влияние на творчество Рене Лалика, Эмиля Галле, Гектора Гимара, Луиса Тиффани и др.

Поиски новых форм изделий, стремление придать предмету качества живого развивающегося организма, наделенного силами роста, связанны в Ар Нуво с освоением японской керамики и тех видов японского декоративного искусства, где природные мотивы сохраняют непосредственную органическую форму и чувственное обаяние самого предмета, не подчиненные какой бы то ни было жесткой стилизации.

СВЕДЕНИЯ О МОНАСТЫРЕ ЧОРТЕНТАН

В тибетском историческом сочинении "Дэбтэр-чжамцо" Браггок-Шабдрун-Гончок-Дамба-рабчжай /XIX в./ приводятся интересные сведения о монастырях северной группы Амдо /провинция Цинхай, КНР/. К числу известных монастырей этой области относится и монастырь Чортентан /долина реки Чжулаг/. Кочевые долины Чжулага были расположены на самом северо-востоке расселения тибетцев, к северу от г. Синина.

Основание кумирни Чортентан, как и Гумбуна, связано с именем иерарха буддийской церкви Тибета. Но Чортентан не стал соперником главного монастыря Северного Амдо общеизвестного Гумбуна.

Как гласит местное предание, четвертый иерарх секты кармала Карма-Ролби-дорчже /1340-1383/, остановившись на привал вблизи реки Чжулаг, "повелел" основать 108 ступ; с тех пор степь стала называться Чортентан.

Карма-Ролби-дорчже, современник Цонкавы /1375-1419/, был известным деятелем Тибета и поддерживал связь с юаньским императорским двором. Известно, что он в 1358 г. направился из монастыря Цурпху, резиденции иерархов кармапы, в Нижнюю Амдо и далее в Пекин, а в 1360 г. встретился с юаньским императором Тогой-Тэмуром. Последний от него принял буддийское посвящение, как в свое время Цонкава Лобсан-Дагба. Возможно, на обратном пути в Тибет /в "Дэбтэр-чжамцо" в г. Ланьчжоу/ он остановился на берегу реки Чжулаг. Позднее на том месте основали монастырь Чортентан. Как отметил путешественник П.К. Козлов, это событие произошло "около 450-ти лет тому назад, при Минской династии". Как свидетельствует "Дэбтэр-чжамцо", хроника Чортентана, как ламаистского монастыря, начинается с 1647 г., когда в степи Чортентан объединили несколько молельных кочевых юрт вокруг кумирни. Это событие совпало со временем усиления влияния ламаизма.

Хроника монастыря Чортентан по "Дэбтэр-чжамцо" в первом томе занимает листы 146⁵ - 153². Здесь приводятся краткие биографические данные настоятелей Чортентана. Как повествует хроника монастыря, из среды настоятелей вышли "ученые" монахи,

36.

составители сочинений, часть из них стала известна как строители храмов. По словам П.К. Козлова, монастырь при "Донкор-маньчжушри" украсился храмом Мдогун, сохранившим приличный вид еще и до сего времени".

Материалы "Дэбтэр-чжамцо" и записи дневников путешественников Н.М. Пржевальского и П.К. Козлова о монастыре Чортентан как центре средневековой культуры, духовной жизни и образованности сохраняют свою актуальность как источники по истории памятников средневековой культуры.

КЕРАМИКА КНДР - ТРАДИЦИИ И ПОИСКИ

Керамика издавна занимала одно из ведущих мест в системе корейской художественной культуры. Именно в этом виде декоративно-прикладного искусства с наибольшей яркостью воплотились эстетические идеалы корейского народа. И сегодня керамика в КНДР по своей художественной значимости первенствует среди других видов прикладного искусства, принадлежа к тем сферам творческой деятельности, в которых полнее всего реализуется национальный творческий потенциал.

1. Преобладающую часть керамической продукции КНДР характеризует отчетливо выраженная устойчивость традиционных черт. Изделия чрезвычайно разнообразны по формам, техническим приемам нанесения декора, его стилистическим особенностям. Разнообразие это достигается главным образом за счет обращения к различным пластам многовековой традиции национального гончарства. В керамике Корё /918-1392/ современных мастеров привлекает повышенная пластическая выразительность форм, нередко воспроизводящих природные, любовь к тонко моделированной скульптурной детали, декоративные возможности селадоновой глазури, светотеневые эффекты ажурно-прорезного декора. В фарфоре периода Ли /1392-1910/ - изобразительный лаконизм, широкая ассоциативность, положенные в основу образного построения расписных изделий, тяготение к монохромности в их цветовом решении, раскрытие эстетических качеств "пустого" фона, энергия и эскизная свобода росписей железной краской, тональные вариации кобальтовых композиций. Линия национальной гончарной традиции, с которой связана эстетизация грубошероховатой простоты, "несовершенства", дефектов обжига, получившая развитие в японском керамическом искусстве, в керамике КНДР практически не нашла продолжения.

2. Стремление утвердить национальное своеобразие корейской керамической школы нередко приводит к консервации традиции, осознаваемой как прямое повторение старых художественных форм. На подобном понимании традиции построен выпуск немалой части продукции предприятий фарфоровой промышленности КНДР. Иное отношение к традиции демонстрируют мастера-керамисты, создающие

40.

авторские работы. Не копируя уже созданное, а сохраняя сложившиеся и утвердившиеся в классическом национальном гончарстве отношение к материалу, закономерности построения объема и декора, принципы их сопряжения, используя по преимуществу традиционный репертуар декоративных мотивов, мастера через индивидуальную творческую интерпретацию всех компонентов художественной формы произведения добиваются его нового образного звучания.

3. Поиски, направленные на обновление традиции, сосредоточены в области декора, составляющего основу художественной выразительности большинства памятников современной керамики КНДР. Обогащается диапазон технических средств, применяемых мастерами для декорирования керамических изделий. Наряду с традиционными для классической корейской керамики техниками, среди которых наиболее популярны "сангам", в основном заменяемая искусно выполненной имитацией подглазурной росписью ангобами, покрытие селадоновой глазурью, ажурная и рельефная резьба, роспись железной, медной красками, кобальтом. Гончары КНДР, обратившись к опыту китайских керамистов, начали использовать надглазурную роспись эмалевыми красками, ввели в употребление глазури "бычья кровь", "пламенеющая". Освоение новых техник, а также тяготение к расширению возможностей сюжетно-изобразительного декора привели к разработке новых художественно-стилистических приемов /появляется тонкая, тщательно выполненная миниатюрная роспись/.

4. Введение новых техник во многом обусловлено стремлением к насыщению керамических произведений цветом. Памятники классической корейской керамики отличались мягкостью, неброскостью колорита. Шире и разнообразнее используя декоративные свойства глазурей, дающих цветовой эффект, декорируя гончарные изделия росписью эмалевыми красками, керамисты КНДР активизируют "работу" цвета, сохраняя, однако, приверженность к благороднойдержанности колористических решений.

5. Новое направление, выходящее за границы, определяемые традицией, связано с деятельностью художников-керамистов, которые, желая сообщить современное звучание своим произведениям, идут по пути расширения идейно-тематического содержания изобразительного декора. Они используют широко распространенные в живописи и графике КНДР дидактические сюжеты, посвященные освобо-

дительной борьбе корейского народа, явлениям мирной жизни свободной Кореи. В трактовке таких сюжетов мастера-керамисты по большей части руководствуются принципами станкового мышления, воспринимая керамическую форму как разновидность фона для живописной композиции. Пока лишь немногим мастерам удается достичь органичного включения современного сюжета в декоративную структуру керамического памятника.

6. Формы гончарных изделий КНДР не претерпели качественных изменений. Мастера главным образом модифицируют формы, разработанные классической национальной керамикой, варьируя масштаб, пропорциональный строй, линию силуэта. Тенденция в современном керамическом искусстве многих народов к преобладанию внеутилитарных форм, когда керамика берет на себя задачи пластических искусств, в творчестве мастеров Корейской Народно-Демократической Республики не обнаруживается.

И.Д. Иваницкий

ОССУАРИИ ТУСУНСАЯ

I. Горы Нурагтау, в средневековые называвшиеся Сагарджа, были северной границей Согда. Расположенная между трех древнейших исторических областей Средней Азии /Согда – с юга, Чача – с северо-востока, и Хорезма – с запада/ эта небольшая горная страна испытывала постоянное культурное и, вероятно, политическое воздействие со стороны влиятельных соседей. Об этом свидетельствует серия оссуариев, обнаруженных в 1986 г. в долине Тусунсая.

П. Эта долина, расположенная между грядами Актау, входящими в систему Нурагинских гор, вытянута почти в меридиональном направлении. С юга она имеет выход в долину Заравшана, а на севере через перевалы связана с присырдарьинскими областями. В широтном направлении долину пересекает одно из ответвлений караванного пути из Чача через Нурагту в Бухару. В этом месте расположено крупное поселение с признаками городской структуры – Саиль-тепе. В его округе найдено три науса, в одном из которых оказалось 10 оссуариев. Ниже по течению реки близ крупных поселений обнаружено еще 4 науса. Из них раскопали два, причем было извлечено 14 оссуариев. По совокупности материала наусы датированы второй половиной УП-УШ вв.

III. Все обнаруженные оссуарии типологически едины и имеют вид сводчато-купольных сооружений на прямоугольном основании с различной степенью скругленности углов. Характерной особенностью следует считать несрезанный под крышку свод и вырезанное в боковом скате овальное отверстие, закрывавшееся крышкой-заслонкой с круглым отверстием в центре. Выделяются три вида оссуариев:

I. Прямоугольное основание, двускатный со скругленным верхом свод, увенчанный грибовидной ручкой. Орнаментация фронтонов – пышная ветвь со спирально-закрученными листьями, по бокам от которой расположен крест, вписанный в круг /символ солнца/. Прямоугольное основание имеет архитектурное членение – мерлоны /сплошные и со сквозным треугольным вырезом/, под ними полоса фриза ромбической сеткой над круглыми идущими по периметру арками.

2. Подпрямоугольное основание с купольным перекрытием и зубчатым карнизом. Орнаментация преимущественно – узколистые ветви – "елки". В грибовидной ручке на вершине свода – углубление. По углам оссуария – опозитные отверстия /для крепления колышков, видимо, поддерживавших балдахин/.

3. Подпрямоугольное, близкое к овалу основание, овальный в плане купол, в замке которого – круглое отверстие диаметром около пяти см. В своде вырезаны сквозные ажурные розетки, миндалины, треугольные фигуры.

IV. Первые два вида оссуариев не имеют прямых аналогий. В отделке первого из них явно проступают архитектурные мотивы, широко известные по оссуариям Центрального Согда /Афрасиаб, Иштихан, Бия-Найман, Дурмон-тепе/, но выполненные в условной манере. Особенности второго вида /отверстия для балдахина и углубления в ручках/, по всей вероятности, связаны с хорезмской традицией /Кой-крылган-кала, Миздахкан/. Третий вид оссуариев имеет прямые аналогии в памятниках Чача УП-УШ вв. /Ниязбаш, Кавардан/. Необходимо отметить, что все три вида оссуариев имели синхронное бытование и при единой форме отразили различные религиозно-идеологические и культурные влияния.

ОБ ЭТНОНИМЕ Киммериос – Gamira – Gimir(i)

Название киммерийцев привлекало внимание ученых еще в античности – уже автор первого критического издания Гомера Зено-дот Зевгматит предлагал исправить его чтение в "Одиссее" на κειμέριος и соответственно понимать этоним. Ученые нового времени производили этоним **Киммериос** от зафиксированных у Гезихия апеллативов κάμμερος, κέμμερος ἔχλυς, ὄμβην /K. Müllenkof/. После того, как гlossen Гезихия были сближены с хетт. **Камтага** 'дым, облако'; данная гипотеза получила широкое распространение и вошла в этимологические словари /А. Немецк, G. Neumann, P. Schantraine, Л. А. Гиндин/. Однако данная этимология, как и некоторые другие, более подходящие по семантике /например, от хетт. **Kim(m)a**га – 'степь' – В. В. Иванов/, не учитывает особенностей аккадской фиксации этонима и должна быть отвергнута. На разницу в греческой и аккадской фиксации впервые должное внимание обратил И. М. Дьяконов /1981/. Он счел, что ассирийские надписи зафиксировали подлинное звучание этонима, а греки получили его через иноязычное посредство. Языком-посредником он считает распавшийся не позднее XII в. до н.э. фрако-фриго-протоармянский /implicite подразумевая, что киммерийцы в это время находились в Северном Причерноморье/, причем этоним был заимствован в этот язык до того, как в нем произошло передвижение согласных *g, gʷ > K, а передан грекам после этого. Сам этоним он считает передачей иранского слово-сложения *gʷʰ-a-m-i-ga > gāmir(a), которому дает значение "передвижной отряд без обозов и женщин". Построение И. М. Дьяконова вызывает большие сомнения. Вряд ли фракийцы могли в качестве иноназвания соседей перенять столь специфический термин, да еще в такое раннее время, когда обозначаемая им реалия просто еще не существовала /скифская конно-стрелковая тактика, которой соответствуют такие отряды, появилась только с УП-УШ вв./. Столь же невероятно, что, восприняв это название до XII в. до н.э. и сохранив его в своей среде, фракийцы передали его грекам после XII в. до н.э., а те уже в УП в. идентифицировали полученный этоним с пришедшими совсем с другой стороны варварами.

ми. Кроме того, предполагаемое иранское словосложение в более позднее время ни в одном иранском обществе не встречается, хотя сама реалия имеется. Наконец, само наличие оглушения и -*e mediae* во фракийском весьма сомнительно /С.Р. Тохтасьев/. Кроме того, гипотеза И.М. Дьяконова не объясняет некоторые особенности греческой формы этнонима и хронологическую разницу между двух аккадских форм. Однако сама высказанная мысль об иноязычном посредстве в передаче грекам этнонима, несомненно, плодотворна. На наш взгляд, греческая форма названия киммерийцев легко может быть объяснена, если предположить посредство какого-нибудь анатолийского языка, не различавшего звонкие и глухие взрывные. Таким языком скорее всего был лидийский. В отличие от остальных поздних анатолийских языков, в которых появляется противопоставление глухих-звонких, в лидийском оно практически не фиксируется /Н.Гусман, А.Нейвеск/, да и по историческим соображениям он подходит лучше других. Чрезвычайно интересен первый гласный этнонима. Обращает на себя внимание то, что в аккадоязычных надписях он отражается как 'a' только в самых ранних фиксациях – разведывательных донесениях о далеких событиях, когда же ассирийцы приходят в непосредственное столкновение с киммерийцами, 'a' сразу меняется на 'i' и в таком виде сохраняется в более позднее время. Наличие 'i' в греческой /ges p. лидийской/ форме этнонима вместе с этими данными заставляет предположить, что в форме *Gamiz*-ассирийцы получили этноним через чье-то посредство. Альтернация *a/i* в корне хорошо известна и является одной из главных особенностей, по которым лувийские языки отличаются от хеттского и близких ему. Видимо, занимающий нас этноним первоначально имел форму с 'e' /не исключено, что первый звук – средний между 'i' и 'e'/, что отразилось в лидийском как 'i' /лидийский допускает вариации *i/e*, для него характерен переход *e>i*, кроме того, в нем имеется и некий промежуточный между 'i' и 'e' звук, обозначаемый *o*/. Тот же звук в лувийском закономерно отразился как "a". В аккадском звук 'e', видимо, не имел характера фонемы и часто передавался как 'i', кроме того, для сочетаний *gi* и *je* использовались одни и те же знаки. Вторая гласная греческой передачи этнонима – ε легко объяснима на почве самого греческого языка, где ρ закономерно вызывает более открытое 46.

произношение предыдущего гласного и переход *e>i*, особенно в эолийском диалекте /M.Лежине/. Итак, первоначальная форма самоназвания киммерийцев была, видимо, **Gemir-*, греки впервые узнали его через лидийское посредство и сохранили написание *Киммериоъ*. Ассирийцы же, первоначально получившие этноним через лувийское посредство в форме *Gamiz*, столкнувшись непосредственно с его носителями, заменили эту форму на более правильную с их точки зрения *Gimir-*.

О.Н. Иневаткина

И.Д. Иваницкий

КУРГАННЫЕ ПОГРЕБЕНИЯ СЕВЕРНОГО СОГДА КОНЦА I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО НАШЕЙ ЭРЫ

1. Северная часть Самаркандского Согда представляет собой систему хребтов Нуралийских гор, климатические и природные условия которых были пригодны для отгонного скотоводства и бортнического земледелия. Освоение человеком этой местности происходило в эпоху каменного века. В пору античности вблизи крупных саев и родников возникают укрепленные поселения. Широкая долина, образуемая хребтами Нураатау с севера и Актау с юга, почти в центре прорезана глубоким руслом Навкатсая /Карасая/. На его правобережной высокой надпойменной террасе в восьми километрах от районного центра Кошрабад расположен отдельно стоящий курган Сырлибай-тепе. При раскопках было вскрыто четыре погребения /основное и три впускных/, представляющие различные типы погребальных сооружений с частично сохранившимся инвентарем /курган в древности ограблен/.

2. Основным является захоронение воина с ребенком. Тип погребения: овальная катакомба, являющаяся продолжением дромоса, ориентирована север-юг. Над ним возведено сложное намогильное сооружение из земли и пластов дерна с крепидой и обводным ровиком. Сооружение покоятся на дерновой площадке со следами кострищ. Анализ инвентаря /длинный меч, кинжал, поясная пряжка, лавровистый длинночерешковый наконечник, венчик станкового кувшина/ позволяет отнести погребение к III-II вв. до н.э. Первое впускное погребение представляет собой тип открытой прямоугольной грунтовой могилы с узким пологим дромосом, ориентация северо-запад-юго-восток. Трупоположение отсутствует. На полу обильные отпечатки травы, у северной стены крупные части разрубленного жертвенного животного. Погребальная яма заложена пластами мокрой глины, прослоенной растительностью. По уровню древней дневной поверхности - костица со следами магических действий /обгорелые кости лисицы/. Третье погребение - женское?/- как и предыдущие, пробило подкурганную площадку из дерна. Оно представляет собой так называемый кенкольский тип погребений: длинная ось камеры перпендикулярна оси дромоса; ориентация север-юг. Костяк лежал в доща-

48.

той гробовине у северной стены катакомбы, головой на восток. Вход в камеру заложен квадратным сырцовым кирпичом /38x38x8-9, 46x45x9, 43x42x9 см/. На полу дромоса - часть туши коровы. Датирующий материал /красноангобированный кувшин городской выделки, лепной черноглиняный кувшин и бронзовый котел на цилиндрическом поддоне, стеклянные с вплавленной фольгой бусы/ позволяет отнести погребение к I в. до н.э. Последнее захоронение представляет собой тип подбойного захоронения. Скелет лежит на спине, головой на северо-восток. Согнутые ноги раскинуты. Инвентарь - деревянная тарелка с жертвенной пищей.

3. Анализ материалов и погребального обряда позволяет проследить некоторые генетические параллели с племенами степей Евразии.

а. Сложное намогильное сооружение над первыми двумя погребениями имеет аналогии в курганах Приишимья /IV-II вв. до н.э./, которые генетически связаны с более ранними курганами Южного Зауралья /Синташа/, Восточного Приаралья /Тагискан/ и Южного Приуралья /Мечетсай/, где сооружались сложные деревянные матровые или плоские перекрытия. В прохоровское время /IV-II вв. до н.э./ традиция возведения деревянных конструкций утрачивается и на смену им приходят конструкции из хвороста, травы и дерна /Кара-Оба, Обалы/. Форма первого намогильного сооружения воплощает идею шатрового, а форма второго, - видимо, плоского перекрытия на уровне дневной поверхности.

б. Антропологический тип близок к Приаралью и черепам из Тулхарского могильника.

в. Инвентарь из третьего погребения носит черты кочевой /бронзовый котел, имеющий прямое отношение к атрибутам кочевой знати, лепная керамика/ и оседлой /керамика станковой выделки, квадратный сырец, возможно, наличие коровы в стаде/ культурной традиции.

Материалы Сырлибай-тепе позволяют проследить этапы проникновения различных групп кочевых племен в Согд и наметить определенные контакты и влияния с оседло-земледельческим населением Зеравшанской долины.

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ СРЕДНЕАЗИАТСКОГО АНТИЧНОГО
ЗОДЧЕСТВА

1. "В восточнопарфянском зодчестве растворяются, а затем и вообще исчезают композиционные приемы греческой архитектуры", — пишет Г.А. Пугаченкова в статье "К архитектурной типологии в зодчестве Бактрии и Восточной Парфии", выделяя три основные специфические группы планировочных решений. Каким же образом происходил в данном регионе процесс ассимиляции не только греческих, но и иных архитектурных традиций? Попытаемся проследить его на основе предлагаемой типологии.

2. Многочисленные модификации "зала с обводным кулуаром" восходят к иранским прототипам, в частности к храмам огня. Сооружения такого типа тяготеют к центрально-симметричной композиции. Однако не всегда правомерно противопоставлять их греческой традиции. На примере Квадратного дома из Старой Нисы мы видим, как трудно провести границу между греческим перистилем и "двором с обводом из коридоробразных помещений".

3. Еще сложнее дело обстоит с композициями, построенными по типологической схеме, которую Г.А. Пугаченкова называет "поперечно-осевой". В примерах такого рода сооружений главные помещения хотя и имеют преобладающим поперечный разрез, но все же последовательно развертываются друг за другом в глубь здания. Налицо композиция, которую можно скорее назвать продольно-осевой и которая близка по духу классической греческой архитектуре. Продольная ось может быть акцентирована центральным расположением проемов /"Храм в раскреповках" из Ай-Ханум/ или смятчена наличием нескольких равноценных проходов /дворец в Халчайне/, но преобладающее развитие композиции в глубину сохраняется в обоих случаях.

4. По принципу собственно поперечно-осевой композиции, явно не греческой по происхождению, решена цепла с двумя симметричными боковыми помещениями в том же храме из Ай-Ханум. Здесь повторяется традиционная структура месопотамского храма /?/. Именно для Месопотамии характерно сочетание главной продольной и подчиненной ей поперечной осей композиции.

50.

5. С другой стороны, боковые помещения цеплы "Храма в раскреповках" можно счесть иrudиментом обводного кулуара храма огня /шак и красный коридор "Квадратного зала" в Старой Нисе/. Так совмещаются две планировочные идеи: продольно-осевого храма и храма с обводным кулуаром, трансформирующиеся в композицию с продольной и поперечной осями. Такое сложное сочетание различных планировочных приемов в едином комплексе демонстрирует храм Окса с городища Тахти-Сангин.

6. Храм построен по принципу продольно-осевой композиции, в то же время цепла с двумя Г-образными обводными коридорами — это иранский храм огня. Расположение входов в обводные коридоры на поперечной оси цеплы придает центральной части характер поперечно-осевой композиции. Еще ярче идея поперечно-осевой композиции выражена в планировке айвана, фланкированного двумя группами симметричных помещений. В целостном ансамбле существуют сразу три композиционных принципа: продольно-осевой, поперечно-осевой и центрально-симметричный.

7. Мы можем говорить о синтезе местных иранских, эллинистических и даже месопотамских традиций, что часто приводит к созданию разнообразных композиций синтетического характера, не сводимых ни к каким однозначным типологическим схемам.

СЫРЦОВЫЙ КИРПИЧ ИЗ ХРАМА ОКСА НА ГОРОДИЩЕ
ТАХТИ-САНГИН

1. Храм Окса, построенный на рубеже IV-II вв. до н.э., представляет собой уникальный памятник, функционировавший по крайней мере, до середины IV в. н.э. и переживший четыре исторические эпохи: селевкидскую, греко-бактрийскую, юэдийскую и кушанскую.

2. Здание храма, возведенное из сырцового кирпича, неоднократно подвергалось ремонтам и частичным перепланировкам с использованием сырцовой или комбинированной сырцово-каменной кладки. Выделяется не менее II ремонтов, соотносимых с различными стратиграфическими уровнями. При этом можно проследить закономерности изменения во времени стандарта кирпича.

3. Стилистика архитектурных деталей /ионическая капитель, базы/ позволяет достаточно уверенно датировать храм Окса, а стало быть, и строго стандартизованный кирпич /50x50x14 см/, из которого он был возведен, послеахеменидским временем. Во всех известных постройках эпохи бронзы и ахеменидского времени применялся прямоугольный кирпич 25-30x50-60x10-15 см.

4. Сырцовые алтари огня в при翼ванных помещениях выполнены кирпичом 42-45x42-45x10 см. Этот стандарт характерен для многочисленных памятников Парфии и Греко-Бактрии /например. Ай-Ханум/.

5. Самый ранний ремонт выполнен сырцовой кладкой на каменном цоколе. Небрежность кладки, а также сопровождающая керамика позволяют отнести этот и два последующих ремонта к юэдийскому времени. Стандарт кирпича 40-41x40-41x10 см.

6. Четвертый ремонт представлен разноформатным кирпичом различного качества. Датировка его зависит от последующего пятого ремонта. Кладки пятого ремонта из стандартного кирпича /34-36x34-36x14 см/ стоят непосредственно на слое с юэдийским материалом. Их можно датировать временем Вимы Кадфиза /аналогии - Дильбердин, Шахринау/. В этот период происходит ремонт почти всех основных помещений храма.

7. Шестой ремонт выполнен кирпичом 35x35x10 см. Для стра-

тиграфического уровня характерны керамика КБ-П /дальверзиинского типа/ и монеты Канишки.

8. Стандарт кирпича седьмого и восьмого ремонтов, уменьшенный до 31-33x31-33x8-10 см, характерен для группы памятников времени Хувиши и позже /кушанские слои Калаи Кафирниган, Уштур-Мулло, Кара-тепе, Аиртам, соответствующие слои Дильбердина/.

9. Девятый ремонт неожиданно демонстрирует увеличение размера кирпича, при этом стандартизация резко падает. В одной кладке встречаются разноформатные кирпичи. Колебание длины - от 35 до 40 см.

10. Эта же тенденция, при ухудшении качества самого кирпича, прослеживается в десятом и одиннадцатом ремонтах. Размеры стороны кирпича в одной кладке колеблются от 28 до 37 см, встречается и размер 30x30x20 см. Сверху эти ремонты заштыя ямами кушано-сасанидского времени, что позволяет датировать их последними десятилетиями существования кушанского царства.

II. Можно сделать предварительные выводы. В храме Окса различаются стандарты кирпича селевкидского /50x50x14 см/, греко-бактрийского /42-45x42-45x10 см/, юэдийского /39-41x39-41x10 см/ и кушанского времени. В кушанскую эпоху можно выделить стандарт раннекушанский /34-36x34-36x10 см/ и среднекушанский /31-33x31-33x8-10 см/. Для позднекушанского времени характерны очень широкие колебания в размерах кирпичей, т.е. стандарта как такового не существует.

УДИЛА С АНТРОПОМОРФНЫМИ ПСАЛИЯМИ ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ
МЕОТО-САРМАТСКОГО ВРЕМЕНИ В МОГИЛЬНИКЕ КАПА-
НЕШХО В АДЫГЕЕ

1. В 1985 г. сотрудниками КАЭ ГМИНВ были проведены спасательные раскопки размытых погребений из могильника Капанешхо меото-сарматского времени. По погребальному обряду и инвентарю /меч со штыревой рукоятью, колесовидные псалии/ погребения датируются I-II вв. н.э.

Одно из погребений П. в. н.э. с западной ориентировкой содержало парное захоронение, сопровожданное лошадьми. На черепе одной из лошадей были найдены железные удила с псалиями, снабженными рамками, оформленными в виде человеческих фигурок, покрытых позолотой.

2. Удила с псалиями в виде антропоморфных фигурок на территории СССР не имеют прямых аналогий, однако удила с псалиями, близкими по форме, но без венчающих рамку антропоморфных фигурок, обнаружены в погребении начала II в. н.э. сармато-аланского воина из Неаполя Скифского. Удила из могильника Капанешхо являются дальнейшим развитием удил такого типа.

Конструкция антропоморфных псалиев такова, что эффективное закрепление удил на оголовье возможно лишь в случае, если фигурки располагались вдоль морды лошади. Подобное их расположение зафиксировано в погребении и не противоречит конструкции оголовья, применявшейся в Северном Причерноморье.

3. Обычай антропоморфного украшения конской узды не засвидетельствован, но для Северного Кавказа характерно использование антропоморфных мотивов в амулетах /Кобань, Дагестан/. Подобная традиция появляется еще во II тыс. до н.э. и продолжается до средневековья. Бронзовые идолички-подвески, близкие по изразцу капанешским, обнаружены в Пантиканее и датируются I-II вв. н.э. Фигурки на псалиях из Капанешхо по форме и позе изображенного близки антропоморфным амулетам, распространившимся на Северном Кавказе с VI в. н.э. и обычно связываемым с аланами.

4. Можно предположить, что удила из Капанешхо развились из сарматских удил типа неапольских. К последним векам до н.э.

- первым векам н.э. в искусстве сарматских племен появляются антропоморфные мотивы, что связывают с влиянием греков, фракийцев и поздних скитов. Вероятно, псалии капанешских удил приобрели антропоморфную форму не без воздействия местной северокавказской традиции. По своему назначению они являлись парадными, что подтверждается их богатой отделкой. Антропоморфные фигурки выполняли обычную для вещей такого типа на Северном Кавказе апотропейическую функцию.

Единичность удил с антропоморфными псалиями объясняется как недостаточной изученностью памятников первых веков н.э. в Адыгее, так и их парадным назначением.

В последующее время псалии с рамками, но без антропоморфных украшений появляются на Северном Кавказе в гунскую эпоху /могильник Дирсо/, и получают широкое распространение в раннем средневековье.

5. Псалии из Капанешхо, являясь одним из свидетельств антропоморфизации искусства населения предкавказских степей, отражают, вероятно, новые явления в их идеологии, для выражения которых потребовался новый изобразительный язык, отличный от традиционного зооморфного.

НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗРЕЛИЩА ШРИ ЛАНКИ

1. В работе проведены исследования особенностей народных музыкальных зрелищ Шри Ланки. Одной из главных задач было установление объема и роли музыки в народных зрелищных представлениях и характер взаимодействия с другими видами искусства. Для этой цели анализировались такие формы музыкальных зрелищных представлений, как Колам, Надагама, Сокари, Пасу и др. Проведенный анализ обнаружил, что песня, танец и, прежде всего, музыка формируют структуру народных представлений.

2. Установлено, что богатство мифологических образов, связанных с историей, бытом и ритуальной деятельностью народов, определило центральное место названных музыкальных зрелищных жанров в социокультурной жизни Шри Ланки. Некоторые из них послужили источниками для создания народных опер, как например, Синхабаху, Манаме и др.

3. Проведено сравнительное изучение зрелищ и их классификация. К первой группе относятся зрелища, ассоциирующиеся с обрядами умилостивления богов; ко второй – зрелища, имеющие сходство с драмой /при некоторых отступлениях/, а между ними еще один вид – фарсы – драматические эпизоды.

4. Обнаружено, что основа их и сегодня, как в древние времена, остается неизменной. Они и теперь представляют собой длительные ночные представления, где главные действующие лица – боги-покровители и демоны из народной религии.

ЗЕРКАЛО /?/ ИЗ КЕЛЕРМЕСА

1. Предмет, который в археологической науке принято называть серебряным зеркалом из Келермесского кургана, уже неоднократно привлекал внимание. Это почти плоский круглый "диск" с высоким бортиком. Внутреннюю сторону "диска" украшают золотые пластины, сходящиеся к центру, где сохранились основания двух стержней от "ручки", которая реконструирована М.И. Максимовой в виде двух столбиков, перекрытых бляшкой. Исследователь пришла к выводу о том, что это изделие было изготовлено в Закавказье и ярко характеризует культуру верхушки скифского общества Прикубанья архаической эпохи, так как в его убранстве нашла свое отражение скифская идеология, воплощенная греческим мастером на предмете скифской формы. Не касаясь семантики изображений, остановимся на особенностях формы и функциональном назначении.

2. Относя рассматриваемый предмет /вслед за другими исследователями/ к категории зеркал, М.И. Максимова отмечала, что зеркала подобной формы с некоторыми модификациями – наличие или отсутствие бортика, форма ручки /два столбика с бляшкой, петля или кнопка/ – были распространены в Китае, Сибири, на Алтае, на территории ананьинской культуры и в европейской Скифии, и поэтому, как бы ни решался вопрос о происхождении типа, несомненно, что он был хорошо известен скифам. Действительно, "зеркала" с бортиком и центральной ручкой-петелькой /тип I/ или ручкой в виде двух столбиков, перекрытых бляшкой /тип II/, известны в Северном Причерноморье, но, в основном, в лесостепной зоне. В северопричерноморской степи известны "зеркала" только первого типа, которые встречаются и в указанных М.И. Максимовой регионах, а так называемые "зеркала" второго типа, послужившие основанием для реконструкции Келермесского экземпляра, в восточных районах пока не встречены. Отмеченные М.И. Максимовой модификации зеркал, происходящие из сибирских и алтайских памятников более раннего, чем Келермесские курганы, времени, вполне могут быть самостоятельными формами.

3. Среди "зеркал" второго типа выделяется группа, у которой бляшка имеет вид круга с приподнятым краем, отличающаяся от

прочих не только оформлением бляшки, но и характером обработки поверхности. Эту форму в настоящее время нельзя назвать безусловно скифской. Такие экземпляры встречены в Задунавье /Мэришель/, на Кавказе /Каррас/, на острове Самос и в лесостепи Северного Причерноморья /Бобрица, курган 35; Репяховатая Могила, гробница I/, причем первые три абсолютно аналогичны друг другу и по форме, и по размеру, и по оформлению бляшки /многолучевая "розетка"/. Лесостепные экземпляры отличаются от них только по оформлению бляшки: кабан /Бобрица/, многолепестковая "розетка" /Репяховатая Могила/, совпадая по форме и размерам. Все они датируются не позднее VI в. до н.э., а их ареал не выходит пока за рамки территорий, имевших в рассматриваемый период контакты с античным миром, точнее, с малоазийскими центрами. На связь с Малой Азией указывает и орнаментика Келермесского экземпляра.

4. К сожалению, нельзя достоверно сказать, были ли рассматриваемые предметы "зеркалами", так как на их "рабочей стороне" не сохранилось следов полировки. Однако совершенно точно можно определить, что Келермесское "зеркало" никогда не полировалось, что исключает использование его в таком качестве. Скорее всего, это – плоский сосуд с загнутыми во внутрь краями и приспособлением для подвешивания /так называемая "ручка"/, более всего соответствующий фиале /без омфала/. Фиалы были известны в Малой и Передней Азии в более раннее время, чем в континентальной Греции. Исследователи предполагают проникновение фиала в Грецию из Ионии. Среди фиал отмечаются плоские, имевшие "центр", возвышающийся на ножке.

5. Исходя из этого, перечисленные зеркала /Мэришель, Каррас, Бобрица, Репяховатая Могила, остров Самос/, близкие по форме серебряной Келермесской фиале /та, что называется в литературе зеркалом/, можно отнести к категории фиал. Однако для бронзовых изделий такой вывод безоговорочно сделать нельзя, можно предположить их полифункциональное применение. От категоричного утверждения удерживает и наличие в памятниках лесостепи и Кавказа экземпляров с меньшей высотой бортика, чем у рассмотренных выше.

6. Не исключено, что именно эти предметы, подобные серебряной с золотыми обкладками Келермесской фиале, упомянуты Геродотом в греческом варианте этногенетического предания ски-

фов, где Геракл для наиболее достойного из сыновей, которым оказался Скиф, передал, помимо лука и пояса, золотую фиалу, крепившуюся к верхней застежке пояса. Такие фиалы, по рассказам припонтийских греков, скифы носили на поясах.

С.П. Кульсариева

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛИЗАЦИИ ДЕТЕЙ У СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХОВ

Важнейшим функциональным назначением семьи является социализация и инкультурация подрастающего поколения путем воспитания, передачи детям культурного наследства, выработки ценностных ориентаций, понятий о нравственности и т.п.

Рассмотрим два важнейших аспекта социализации как необходимом средстве межпоколенной трансмиссии культуры у казахов – субъектный /определяющий систему взаимоотношений родителей и детей, старших и младших/ и объектный /определяющий, какие ценности и социальные установки стараются привить детям/. Одной из главных особенностей воспитания у казахов было привитие детям с малолетнего возраста послушания и почтительного отношения к родителям, уважения, внимания и чуткости к старшим. Считалось непозволительным пререкаться со старшими. Эти правила поведения в процессе воспитания становились нравственной привычкой.

Существовали правила этикета, которым казахи обучали детей с ранних лет: считалось некрасивым размахивать руками при разговоре, принимать те или иные позы /например, держать руки на талии или бедрах, складывать руки на груди, сидя на полу вытягивать ноги в чью-нибудь сторону/. Девочкам с раннего детства запрещалось лежать в присутствии посторонних, особенно мужчин. К числу традиционных качеств, воспитывавшихся с детства, относится и гостеприимство.

В настоящее время можно выделить две модели социализации детей у казахов. Первая во многом является отражением социокультурных условий жизни кочевников. Хозяйственно-культурный тип кочевников существовал у казахов без значительных изменений на протяжении нескольких столетий. Поэтому эта модель социализации казахских детей является устойчивой и многие ее элементы сохранились до сих пор, что можно наблюдать в сельских семьях.

Вторая модель социализации более подвижна и изменчива, хотя и сохраняет в основе своей традиционные черты. Изменения, произошедшие за советское время в Казахстане – индустриализация, урбанизация, межэтнические контакты и т.п., – привели к 60.

тому, что процесс социализации трансформировался. Исчезли этнодифференцирующие элементы и появились новые, общесоветские. Такую модель социализации детей можно наблюдать в городских казахских семьях.

Таким образом, мы убедились, что изучение социализации детей в современных казахских семьях требует дифференцированного подхода к жителям села и города. Знание аспектов казахской народной педагогики кроме научно-познавательного имеет и практическое значение.

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСИ АХТАЛЫ

1. Росписи главного храма монастыря Ахтала, расположенного в северной Армении недалеко от границы Грузии, представляют собой один из наиболее значительных памятников средневекового искусства Кавказа. Однако до сих пор росписи практически не изучены, в науке идут споры, в рамках какой — армянской или грузинской художественной культуры следует их рассматривать. Эта ситуация во многом определена сложностью самого памятника, возникшего как бы на пересечении различных национальных традиций.

2. Комплексное исследование росписей Ахтала позволяет открыть на ряд важных вопросов истории армянской, грузинской и византийской живописи. Такое исследование дает конкретный материал для реконструкции художественной культуры армян-халкедонитов, о которой до настоящего времени почти ничего не было известно.

3. Изучение исторических сочинений, эпиграфики и стилистических манер позволяет выяснить обстоятельства создания, достаточно точную дату росписи, состав артели, работавшей в Ахтала. Росписи датируются 1205–1216 гг. Ктитором был Иванэ Мхаргрдзели, ближайший сподвижник царицы Тамары и правитель отвоеванных у турок армянских территорий, перешедший из армяно-греко-византийской веры в халкедонитское "греко-грузинское" вероисповедание. Главным мастером росписи был армянин-халкедонит, сложившийся как художник в Византии. Вместе с ним работали и грузинские мастера.

4. Несомненный интерес представляет иконографическая программа росписи, не имеющая прямых аналогий среди других памятников эпохи. В основных чертах иконографическая программа следует сложившейся к XI в. византийской системе храмового декора, несколько переосмысленной в духе грузинской традиции. Однако важнейшие особенности определены принадлежностью росписей армяно-халкедонитской церкви, своеобразием личности ктитора, влиянием армянской духовной среды.

5. Составители программы стремились подчеркнуть непосредственные контакты армяно-халкедонитской и византийской церк-

вей, неразрывную связь халкедонитов с древней национальной армянской традицией, изначальную "армяно-грузинскую" общность, символом которой являлась деятельность Григория Просветителя.

6.. Прямыми отражением исторически обусловленного стремления халкедонитов к унии церквей было введение в иконографическую программу многочисленных изображений "римско-католических" святых.

7. В расположении ряда композиций видно желание ярко подтвердить верность халкедонитской редакции символа веры, принятого на соборе 451 г. и отвергнутого монофизитами. Так, сцены страстей на северной стене демонстративно противопоставлены сценам воскресения на южной, что наглядно показывало двуединство божественной и человеческой природ в Христе.

8. Некоторые редко встречающиеся изображения появились в программе росписи Ахтала под несомненным влиянием армянской среды. К их числу относится сцена "Иоаким, читающий книгу двенадцати колен", сюжет которой встречается лишь в армянских и сирийских вариантах текста "Протоевангелия Иакова".

9. В целом иконографическая программа росписи Ахтала, способная заменить не дошедшие до наших дней политические и богословские трактаты, представляет собой уникальный по ценности источник для научного воссоздания культуры армян-халкедонитов.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДРАМЫ В "НАТЬЯШАСТРЕ" БХАРАТЫ И
"ПОЭТИКЕ" АРИСТОТЕЛЯ

Сравнивая определение драмы "Нат्यашастры" Бхараты и "Поэтики" Аристотеля, ученые отмечали ясность и логичность формулировки древнегреческого философа по сравнению с некоторой неопределенностью представлений о драме, изложенных в "Нат्यашастре". В науке это объяснялось принципиальными различиями в способах мышления. Но, как кажется, значительно естественнее это можно объяснить тем, что древнеиндийские теоретики, говоря о драме, пытались выделить сущностные особенности сценического произведения — спектакля, явления значительно более неконкретного и изменчивого, чем текст пьесы. В древнеиндийской теории литературная основа драмы была соподчинена сценическому воплощению, что нашло свое отражение при определении категории драмы. Аристотель, формулируя понятие драмы, прежде всего опирался на анализ текста, который в его представлении имел самостоятельное литературно-эстетическое значение. Видимо, определения драмы, данные в "Нат्यашастре" и "Поэтике", основаны на осмыслении различных уровней реальности — литературного текста и спектакля, зрелища.

То, что, определяя драму, автор "Нат्यашастры" ориентировался на зрелищное воплощение, может быть объяснено следующим: древнеиндийский театр, в отличие от древнегреческого, имел долгий период долитературного развития, когда представление носило сценарный характер мистериального типа. Если древнегреческая драматургия, теория драмы и театр возникли практически одновременно и были в значительной степени взаимообусловлены друг другом, то в древнеиндийской традиции можно выделить три последовательно сменяющих друг друга этапа. На первом — литературной драмы еще не существовало, но сложились развитые формы сценического искусства и были сделаны первые попытки теоретического осмыслиния, заложившие основы понимания драмы. На следующем этапе, ставшем эпохой высочайшего расцвета древнеиндийского театра, возникла литературная драма, получившая блестящее выражение в творчестве Бхасы, Шудраки, Калидасы.

Если в Древней Греции литературная драма определила сце-

ническую практику, то в Индии можно отметить прямо противоположную ситуацию: литературная драма складывалась на основе развитых форм театральности и в некотором смысле являлась их порождением. Видимо, в это же время трактат "Нат्यашастра" получил окончательное оформление, причем представления о литературной драме в этом памятнике, складывавшемся на протяжении столетий, не стали рассматриваться как самоценные, а составили органичную часть единой теории зрелища.

На последнем, средневековом этапе развития драма рассматривалась почти исключительно как литературный жанр, что в значительной степени было вызвано постепенным исчезновением живой театральной традиции. Характерно, что для сравнения древнеиндийского и древнегреческого определений драмы большинство исследователей стали пользоваться не определениями "Нат्यашастры", а представлениями о драме, изложенными в значительно более поздних средневековых трактатах, таких как "Дашарупа" Джананджай и комментарий к ней "Авалока", написанный Джаникой. В период, когда создавались эти памятники, пьесы уже практически перестали ставиться на сцене и даже по форме начали превращаться в поэмы, лишь условно создаваемые в жанре драмы и предназначенные в первую очередь для чтения. Вероятно, давая новое, более точное с их точки зрения определение драмы, средневековые теоретики соотносили его как с новой формой драматургического произведения, так и с изменившимся к нему отношением — драму теперь не только ставили, но и читали, причем второе стало значительно более важным, чем первое. Средневековые определения, отражающие иной период развития санскритской драмы, оказались значительно ближе к формулировке Аристотеля, чем определения "Нат्यашастры".

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ
КАШМИРСКИХ ШАЛЕЙ

Традиция приписывает начало ткачества шалей в Кашмире правлению Зайн-уль-Абидина /1420-1470/, который прожил несколько лет в Самарканде при дворе Тимуридов и привез оттуда персидских мастеров, в том числе ткачей. Первое документальное упоминание - хроника "Аин-и-Акбари" Абу'л Фазла. Изображения придворных в парадных костюмах с шальми на плечах часто встречаются в могольской миниатюре.

Могольская шаль, судя по изображениям на миниатюрах и свидетельству французского путешественника Бернье, имела гладкое центральное поле и две каймы. Такая схема декорации шали сохранился вплоть до XIX века.

Кашмирские шали ткались из шерсти горных коз, которая привозилась из Западного Тибета и Ладака. При крашении шерсти пользовались натуральными красителями. Техника ткачества была чрезвычайно трудоемкой, т.к. весь орнамент ткался вручную на небольшом горизонтальном станке без челнока при помощи деревянных шпулок. Работа над одной шалью длилась иногда больше года. Поэтому в XIX в. появляются шали, сшитые из отдельных кусков. Единственный сохранившийся фрагмент ранней кашмирской шали датируется XУП в. /Ахмедабад, Музей текстиля/. На нем вытканы цветущие растения такого же типа, что и на шалах, изображенных в Голкондской миниатюре.

В шалах начала и середины XУШ в. преобладает орнамент в виде вазы с пышным букетом. Этот мотив часто встречается в прикладном искусстве Ирана.

К концу XУШ в. орнаментальный мотив приобретает форму "бута", которая станет самой распространенной в декорации кашмирских шалей.

Шали начала XIX в. отличаются незаполненным центральным полем и декорированными каймами по краям. Для этих шалей, строгих и изысканных по декору, характерна филигранная разработка орнамента. Шали такого типа стали популярны в Европе после египетских походов Наполеона и явились эффектным дополнением женского костюма эпохи империи.

С середины XIX в. орнаментальные композиции кашмирских шалей усложняются и состоят из множества декоративных мотивов. Теперь почти все поле шали заполняется узорами. Изменяется главный орнаментальный мотив: "бута" увеличивается в размерах, приобретает причудливые очертания, срастается с другими орнаментальными мотивами, получает фестончатый контур или спиралеобразное завершение. Широко используются архитектурные мотивы - арки, колонны, павильоны. Усложненность орнаментальной структуры соединяется с четко построенной симметричной композицией. В это время часто используются и европеизированные мотивы - пышные букеты из садовых цветов, детали классической архитектуры. Однако никогда не происходит простого копирования европейских образцов, а осуществляется сложный сплав европейских и восточных орнаментальных мотивов. Кризис, наступивший после франко-пруссской войны, лишает кашмирские шали рынка сбыта. С этого момента начинается их активное коллекционирование в Европе.

Кашмирские шали представляют большой интерес для исследователя не только как примеры художественного ткачества высочайшего уровня, но и как историко-культурный феномен.

РОЛЬ М. БОЙС В ИЗУЧЕНИИ ЗОРОАСТРИЙСКОГО
ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА

1. Английская исследовательница М. Бойс – крупнейший иранист, специалист по зороастризму.

Тщательно изучив историю зороастризма и зороастрийские тексты, М. Бойс провела длительное время в Иране среди зороастрийцев, исследуя их быт и религию и принимая участие в погребальных ритуалах. Кроме того, она, что особенно важно, консультировалась с ведущими крецами по вопросам, касающимся теории и практики зороастрийцев, т.е. получала информацию "из первых уст".

Детальное исследование погребального обряда современных зороастрийцев и их верований базировалось до этого почти исключительно на материалах, собранных в Индии, несмотря на то, что ряд путешественников и исследователей /E.G. Browne, A.V.W. Jackson/ посещали зороастрийцев Ирана и в их работах нашли отражение важные аспекты погребального обряда. Не умоляя значения их вклада в исследование данной проблемы, следует отметить, что труды М. Бойс отражают качественно новый этап состояния современной науки в изучении зороастрийского погребального обряда, заключающийся в комплексном освещении проблемы, основанном на проведенном ею лично /с использованием всех предыдущих работ/ исследовании истории зороастризма. Особо следует отметить, что М. Бойс принадлежит заслуга введения в науку огромного фонда собранных и обработанных ею лично данных о современном иранском зороастризме.

2. Широкая эрудиция М. Бойс, вырастающая в глубоком знании Авесты и других авестийских текстов, древнейших культов и представлений, восходящих к индо-иранской общности, проявляется как в обобщающих фундаментальных исследованиях /"A History of Zoroastrianism"/, так и в исследовании отдельных аспектов погребального обряда: эсхатологии, похорон, погребальных сооружений, посмертных ритуалов.

Эсхатология – одна из наиболее разработанных тем в науке. М. Бойс более углубленно рассматривает некоторые эсхатологические идеи зороастризма.

Похороны. В результате наблюдений М. Бойс проясняются особенности, отличающие иранские зороастрические обычаи от парсийских, что значительно видоизменяет картину, основанную на данных А.В. Джексона.

Погребальные сооружения. Западные путешественники ошибочно считали, что современные парсийские дахмы являются типичными как для парсов, так и для иранских зороастрийцев. М. Бойс выделила два вида дахм у иранских зороастрийцев.

Представляется правильным заключение М. Бойс, что при изучении облика и характера дахм иранских зороастрийцев необходимо учитывать местные особенности, зависящие от времени возведения дахм, климатических, физических, социальных и финансовых условий, а не стремиться рассматривать их как некое стандартное единство.

Посмертные ритуалы. М. Бойс дала первое в науке представление о всей системе посмертных ритуалов современных иранских зороастрийцев. Консультации с зороастрийскими крецами и знание современной практики позволили ей проложить пути к освещению ряда неясных или даже темных мест древних и средневековых текстов, в той их части, где они касаются посмертных ритуалов.

3. Благодаря исследованиям М. Бойс наука получила целостное представление об истоках зороастрийского погребального обряда, генезисе идеологических представлений, погребальных сооружениях, а также практике современных иранских зороастрийцев.

Труды М. Бойс обладают непреходящей ценностью для иранистики в целом и, в частности, для изучения погребального обряда и верований народов Средней Азии.

ПРОИСХОДЛЕНИЕ АРКАДНОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ШТАМПОВАННЫХ
ОССУАРИЯХ САМАРКАНДСКОГО СОГДА

1. Аркадная композиция, выполненная штампом, характерна для группы согдийских подпрямоугольных оссуариев с четырехскатной крышкой. Технологические особенности штампа ставят оссуарные рельефы этой группы в рамки определенных закономерностей, которые выработаны для античной штампований коропластики /Бастрев, 1941; Нейч, 1952; Николос, 1952/ и зафиксированы в терракоте раннесредневекового Согда на примере статуэток всадников /Маршак Б.И., 1968/. В настоящее время недостаток материала не позволяет воссоздать непрерывные генетические ряды оссуарных штампов. Вместе с тем анализ деталей рельефов дает основание считать, что дурмонтепинский оссуарий выполнен одним из первоначальных штампов группы.

2. Целиком такой оссуарий неизвестен, однако мы можем достаточно полно представить себе его на основании имеющихся фрагментов /Пугаченкова Г.А., 1984; Ставиский Б.Я., 1960; СА I4225; находка 1986 г. экспедиции ГМИИИ на Дурмон-тепе/.

3. Отсутствие арок на колоннах в реальной архитектуре раннесредневекового Согда ставит вопрос о происхождении аркадной композиции на оссуариях рассматриваемой группы.

4. Еще в 1909 г. А. Калмыков писал, что изображения на Биянайманских оссуариях свидетельствуют о греческом влиянии /Калмыков А., 1909/. Впоследствии И. Стржиговский сопоставил Биянайманские оссуарии с римскими саркофагами /Стржиговский И., 1936/. Сейчас его гипотеза получает дополнительную аргументацию.

5. В антревольтах аркады на дурмонтепинском штампе изображена хищная птица с распахнутыми крыльями. Этот прием широко распространен в римском и ранневизантийском искусстве /саркофаг св. Барбатиануса III-IV вв., салоникский амвон V-VI вв./. Традиция помещения птиц в антревольтах из Рима перешла в искусство Гандхары, где получила широкое распространение. Б. Роуленд и вслед за ним В.Л. Воронина писали о возможной зависимости Биянайманских оссуариров от буддийских реликвариев типа Бимаранского /Роуленд Б., 1946; Воронина В.Л., 1961, 70.

1981/. Однако, как показывает анализ остальных деталей изображения, речь может идти не о генетической связи, а о принадлежности к одной традиции.

6. Одеяния персонажей дурмонтепинского рельефа не находят соответствия в согдийской иконографии. Концы плащей мужских персонажей завязаны особым узлом на груди, который в отсутствие специального крепления будет неминуемо сползать к горлу. Здесь легко усмотреть непонятую местным мастером деталь – узел, образуемый лапами звериной шкуры. Такой узел встречается только в иконографии божеств, связанных с животным миром /Дионис, Силен, Марсий, Сатир, Пан, Зевс, Кентавры и т.п./, но наиболее часто – у Геракла, одного из излюбленных персонажей аркадных саркофагов.

7. На фрагменте оссуария из коллекции ГМИИИ сохранилось изображение ног персонажей. Они стоят как бы на цыпочках, когда одна нога полусогнута. Такое положение ног характерно для позднеэллинистического искусства, при изображении фронтально стоящих фигур на условной плоскости. Здесь этот прием неоправдан, поскольку фигуры стоят на горизонтальной линии, а уходящая в перспективу плоскость отсутствует. Такой прием встречается в живописи Согда VI в. и впоследствии исчезает, сохранившись в византийском искусстве.

8. Оссуарии группы представляют собой подпрямоугольные яички с четырехскатной крышкой. Наиболее близкая им форма – ларцы. Со второй половины IV в. н.э. появляются ларцы, орнаментация которых восходит к аркадным саркофагам. В аркаде на ларцах изображались чередующиеся /мужские-женские/ фронтально стоящие эллинистические божества /фрагмент ларца Берлинского музея/. Этот принцип сохранился и в более поздней византийской торевтике /ситула УП в. с шестью богами, среди которых есть и Геракл в львиной шкуре из Венского музея/.

Скорее всего, ларец, относящийся к этому кругу вещей, послужил образцом для дурмонтепинского штампа. Об этом свидетельствует сходство и в разработке складок одежды персонажей.

9. Установление этого факта позволяет поставить вопрос об эллинистических прототипах персонажей дурмонтепинского штампа.

Наиболее наглядно это демонстрирует фигура юноши с лопаткой-веселкой и алтариком в руках. Положение рук и атрибутов, а

также размер лопатки повторяют традиционные изображения эллинистических водных божеств с веслом и дельфином в руках. Интересно отметить, что другая поза того же персонажа на биянайманских оссуариях также традиционна для иконографии водного божества /ср., например, Гандхарский рельеф, где обе позы встречены вместе - Ингхольт, 1957, илл. IУ, 2; Маршалл, 1960, илл. 47; Фуше, 1905, илл. I26/. Характер изменения атрибутов персонажа /весло- лопатка, дельфин - алтарик/ свидетельствует о приведении эллинистической иконографии в соответствие с нуждами местного культа. По сути дела, мы имеем пример попытки создания согдийской иконографии на базе эллинистической.

IO. Однако попытка эта, несмотря на широкое распространение оссуариев такого типа, не имела успеха. Уже биянайманская группа демонстрирует штампы, подвергшиеся единовременной переделке, приведшей их в большее соответствие с новыми, нетрадиционными композициями /муллакурганский оссуарий/.

II. Настоящий доклад не претендует на окончательное решение вопроса, а предполагает дальнейшую разработку поставленной в нем проблемы.

АМУЛЕТ ИЗ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО МОГИЛЬНИКА БИТ-ТЕПЕ /К истории одного образа в искусстве Средней Азии/

I. При проведении ирrigационных работ на левом берегу Сурхандарьи в предгорьях Бабатага в местности Бит-тепе /Сарыазийский р-н Сурхандарьинской области/ был выявлен раннесредневековый могильник. В результате археологического изучения вскрыто семь однокамерных склепов. Они вмещали от восьми до восемнадцати костяков, захороненных по обряду трупоположения с различным инвентарем. Монетные находки позволили датировать могильник УП - началом III вв. /Ртвеладзе, 1986/.

2. Среди инвентаря пятого склепа имеются бронзовые подвески-амулеты, послужившие предметом исследования. Амулеты отлиты в виде узкогорлых кувшинов с носиком-сливом, одной ручкой и невысоким коническим поддоном, из устья кувшинчиков произрастает крестообразный стебель, каждый побег которого завершается трилистником /Терmezский музей/.

3. В буддийском искусстве Индии со II в. до н.э. складывается композиция - сосуд с цветами лотоса /рична-гхата/, символизирующая плодородие. Форма сосуда в ранних композициях /округлое туло, узкое невысокое горло, широкий плоский венчик/, возможно, восходит к месопотамскому "неисчерпаемому сосуду" /сосуд с изливающейся водой/ III-II тыс. до н.э. Эволюция сосуда в буддийском искусстве: появление кольцевого поддона, увеличение высоты горла, смена кольцевого поддона ступенчатым /коническим/. Характерна черта - рельефный пояс или плат, опоясывающий туло посередине. Изображение передает каменный /?/ образец, использовавшийся в ритуале в качестве символа водной стихии /Pârasaka ga: Crikha-Sutri, 5/.

4. Распространение буддийской композиции *рична-гхата* на Среднем Востоке III-II вв. Наряду с традиционной индийской формой появляются амфоровидные сосуды с овальным туловом на коническом поддоне /античное влияние/. Каннелюры в нижней части туловса на изображаемом сосуде передают исходный металлический образец. Под иранским влиянием цветы лотоса, прорастающие из устья, сменяются цветами тюльпана /нуцизматика/, появляются ветви граната /рисунок на полу комплекса "B" буддийского мо-

настыря в Кара-тепе/, обобщенные растительные побеги /керамический штамп/.

5. Включение сосуда с прорастающими ветвями в христианскую иконографию У-УI вв. Переосмысление образа.

а/ западная ветвь /подражание античным формам/: кратерообразная чаша, как правило, с двумя S -образными ручками /Равенские мозаики У-УI вв., резная кость УI в., мраморный рельеф УI в./.

б/ восточная ветвь /восточно-эллинистическое влияние/: амфоровидные вазы /иногда с округлым туловом/ на коническом поддоне, с двумя S -образными ручками /саркофаг св. Барбатинуса; сиро-палестинские мозаики УI в./.

В христианской иконографии из устья сосуда прорастает виноградная лоза с гроздьями. Металлическая чаша /ваза/ – атрибут евхаристии; вся композиция символизирует спасительную жертву Христа.

6. Переход из византийского искусства с прорастающими ветвями в раннемусульманское искусство Среднего Востока УП-Х вв. Форма сосудов восходит к византийским металлическим образцам; прорастающая из устья виноградная лоза наряду с гроздьями несет плоды граната; лоза трансформируется в обобщенный растительный декор /раннемусульманская торевтика/.

7. Влияние византийской иконографии на появление сосуда с прорастающими ветвями в искусстве Согда УП-УШ вв. Амфоровидная ваза с двумя S -образными ручками на коническом поддоне – тип византийской металлической вазы, – из которой прорастают веточки с плодами граната /живопись Пенджикента, помещение 29, объект УI/. Нанесение изображения на двух последующих красочных слоях /переписывание с незначительными изменениями/ свидетельствует об устойчивом символическом восприятии композиции.

8. Переработка пришедшего из Византии образа на среднеазиатской почве /бит-тепинские амулеты, Чаганиан УП-УШ вв./. Сосуды на амулетах повторяют согдийские металлические кувшины. Амулеты в виде кувшинчиков аналогичной формы известны по материалам Курукатского могильника /Уструшана УП-УШ вв./. Прорастающий крестообразный побег с трилистниками на концах исходит из иранской иконографии. Погребенные в бит-тепинских склепах были носителями религиозного учения, распространенно-

го в раннесредневековом Согде, Чаганиане и Уструшане.

9. Трансформация образа сосуда с прорастающими ветвями в раннемусульманском Согде X-XI вв. Сосуд сохраняет форму согдийских металлических кувшинов. Растительный побег приобретает орнаментальный характер и по традиции венчается плодами граната /штами на афрасиабском очакке/.

РАСКОПКИ НОВОГО БУДДИЙСКОГО КОМПЛЕКСА В ТАДЖИКИСТАНЕ

1. В 1985–1986 гг. в Ховалинском районе Кулябской области у кишлака Чепивол были начаты раскопки раннесредневекового поселения. Большая его часть счищена под пашни; сохранилось только несколько тепе под названиями Чепако I-II, Чепивол и Хишт-тепе /Аджина-тепе/.

2. На Хишт-тепе было вскрыто несколько помещений, принадлежащих буддийскому храмовому комплексу: 1/ четырехайванный зал, 2/ четырехколенный коридор, охватывающий прямоугольник, внутри которого находится, по-видимому, святилище с центральным алтарем, 3/ две кельи – небольшие вытянутые с юга на север помещения, соединенные между собой дверными проемами. В свою очередь кельи соединены узким коленчатым коридором с четырехайванным залом. Стены всех помещений и коридоров были украшены живописью.

3. В четырехколенчатом отводном коридоре, в основном в южной и юго-западной его части, в большом количестве найдены миниатюрные ступы. В основания ступ вмонтированы таблетки с надписями.

4. Найдено несколько согдийских бронзовых монет, две из которых, определенные Д. Давутовым, относятся к концу УП – началу УШ в., что дает основания датировать комплекс этим временем.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕБРИЗСКОЙ ШКОЛЫ МИНИАТЮРНОЙ ЖИВОПИСИ XUI В.

1. Несмотря на то, что проблемам развития тебризской школы миниатюрной живописи посвящено немалое количество исследований как советских, так и зарубежных ученых, некоторые вопросы по целому ряду причин оказались вне сферы научных интересов. Большинство исследователей в основном занимается изучением связи миниатюры с литературными сюжетами, историей развития школ и стилей. Интересным же представляется и пока малоисследованный вопрос о том, как конкретная культурно-историческая ситуация влияла на развитие специфических особенностей стиля, метода художественного выражения, идеологической направленности, эстетической ориентации и т.п. тебризской школы миниатюрной живописи. Собранные за последние годы как в смежных дисциплинах, так и в искусствознании материалы позволяют обратиться к этим проблемам. Поэтому настоящее сообщение ставит своей целью прежде всего – очертить круг важнейших вопросов и предложить некоторые пути их разрешения.

2. Особого внимания заслуживает проблема воздействия личности заказчика рукописи /в XUI в. это в основном шах Исмаил Хатаи I и шах Тахмасб I/ на искусство тебризской миниатюры. Характерной особенностью сефевидской придворной миниатюрной живописи XUI в. является то, что ее формирование и развитие было в значительной степени определено личными вкусами первых сефевидов, их привязанностями, философско-эстетическими, религиозными представлениями, особенностями характера и т.д.

Панегирическая направленность придворной миниатюрной живописи во многом повлияла на развитие исторического жанра, который в XUI в. практически неотделим от литературной иллюстрации. Интересным представляется вопрос о соотношении исторического и литературного повествования в повествовании изобразительном.

Философско-религиозная идеология ранних сефевидов, представляющая собой сложный симбиоз кызылбашских, шиитских, суфийских, хуруфитских и пр. представлений, безусловно, нашла свое отражение в изобразительных памятниках, в частности и в мини-

тире. По всей видимости, именно этот сложный симбиоз привел к развитию в тебризской миниатюрной живописи своеобразной "портретности", аллегоричности, особой пространственности и т.п. Проблема влияния сефевидской идеологии на развитие тебризской миниатюры, таким образом, остается открытой.

3. Естественно, что даже такой, далеко не полный перечень возникших проблем требует специальных обширных разработок, которые смогут дать окончательные ответы на поставленные вопросы.

Изучение конкретных исторических фактов и их влияния на художественный язык произведений тебризской миниатюрной живописи позволит приблизиться к пониманию не только общего, но и того особого смысла, вложенного в произведение художником, который мог быть понят лишь современником, хорошо знающим реальную историческую, политическую, идеологическую и пр. ситуацию своего времени. Возможность "прочитывать" скрытый смысл отдельных памятников поможет в свою очередь создать более полное представление о характере рассматриваемой культуры в целом.

И.М. Настич

ПАМЯТНИКИ АРАБСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ В СОБРАНИИ ГМИНВ

1. Искусство каллиграфии у арабов и других народов, пользующихся арабским письмом, зародилось еще в первые века ислама. Древнейшим из арабских почерков считается простой /так называемый архаичный/ куфи, сложившийся в общих чертах еще в доисламскую эпоху, который широко использовался для переписки ранних текстов Корана, но из-за неудобства для письма на бумаге довольно скоро вышел из активного употребления и развивался преимущественно в архитектурном декоре и рукописных заголовках. Между прочим, виднейший знаток арабской палеографии А. Громан отличает архаичное письмо от более позднего куфи, относя последний ко II-III вв. хиджры. Уже к концу III в. выделился и столетием позже вошел в повсеместное употребление другой, более гибкий и удобный для беглого письма стиль насхи, к которому восходят практически все "курсивные" почерки: насх, рейхани, /или иджаза/, мухаккак, сульс, тай', рика', составляющие классическую "шестерку", а также более поздние дивани, рук'a, талик и вышедший из него наста'лик, группа скорописных пошибов последнего, объединяемых общим названием шекасте и др.

2. Если древний куфи сформировался раньше, чем возникла прочная книжно-письменная традиция, и поэтому он, естественно, должен считаться продуктом коллективного творчества образованных арабов, то для большинства других стилей и почерков средневековые источники называют нам конкретных авторов-изобретателей и реформаторов письма. Самым ранним из известных модернизаторов рукописи называют придворного писца Омейядов Кутбу /умер в 771 г./, а наиболее знаменитым и продуктивным - одного из братьев Ибн Мукила /886-940/, которому принадлежит и первенство в теоретическом обосновании и выработке геометрических основ арабского письма. Более поздние почерки, появившиеся в неарабских странах /Средняя Азия, Закавказье, Иран, Индия/, также имеют своих конкретных авторов.

3. Поскольку каллиграфия в мусульманских странах во все века считалась высоким искусством /что в первую очередь было связано со "священным" текстом Корана и его фрагментами, воспроизводившимися как самостоятельные произведения для украшения

культовых и жилых построек/, то очень рано сложилась и повсеместно на мусульманском Востоке укоренилась традиция составления альбомов каллиграфии, в которых собирались и бережно хранились образцы различных почерков, принадлежавшие более или менее известным каллиграфам. В собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина имеется три таких альбома /I503.П., I721.П., I733.П./, входящие в состав арабской рукописной коллекции музея.

4. Наиболее полным и интересным в художественно-историческом аспекте является последний из упомянутых альбомов /I733.П./, составленный в середине XIX в. и насчитывающий 67 листов, в котором преобладают образцы почерков насталик и шекасте. Наиболее ранние образцы, старейший из которых /конец XIII в./ принадлежит знаменитому Йакуту ал-Муста'сими /I221-I298/, выписанные почерками тауки¹, насх, иджаза и др. Большинство образцов подписано именами мастеров и датированы. Два других альбома /I503.П. и I721.П./, меньшего объема и худшей сохранности, тоже позднего происхождения, содержат каллиграфические и орнаментально-декоративные образцы, а также художественные миниатюры, принадлежащие и другим, не менее известным мастерам средневековья и нового времени из Ирана, Маверанихра и Северной Индии.

5. Наряду с этими экспонатами, специально посвященными арабской каллиграфии, в собрании музея имеется несколько арабских и персидских рукописей различного содержания /агиография, фикх, поэзия, "путеводители" для паломников и др./, которые выполнены прекрасными почерками и в таком качестве также являются первоклассными памятниками арабской каллиграфии. Наконец, среди восточных рукописей музея имеется один экземпляр /442.П./, содержащий трактат по каллиграфии на персидском языке. Хотя анализ этой рукописи и не входит здесь в нашу задачу, тем не менее, хочется отметить, что она имеет прямое отношение к излагаемому предмету, и ее дальнейшее изучение, безусловно, поможет дополнить новыми штрихами пока еще далекую от совершенства историческую картину развития и художественного совершенствования арабского письма.

М.А. Неглинская

ЗНАЧЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ КУШАНСКОГО ВРЕМЕНИ ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ СРЕДНЕЙ АЗИИ

I. Монументальная живопись кушанского времени – это явление переходного периода от древности к средневековью. Многое из того, что появилось в нем лишь в зародышевой форме, окрепло и развилось в искусстве последующих веков.

2. В раннесредневековой живописи различных областей Средней Азии можно увидеть соединение "объективного" и "субъективного" способов изображения объемных предметов на плоскости, впервые наметившееся в искусстве кушанского времени /монохромная живопись Кара-тепе, изображение Шивы из Дильберджина/. Однако иным становится их соотношение. С еще большей последовательностью, чем в кушанской живописи, используется "объективный" способ изображения, но значительно реже встречаются перспективные сокращения и ракурсы. Это влечет за собой значительные изменения стилевого характера: росписи становятся двухмерными, распластываются на поверхности стены /ср. композиции из Пенджикента, сцены пира из Дильберджина и Балалык-тепе, изображения донаторов из Дильберджина и Пенджикента/.

3. Это требует особых способов усиления художественной выразительности стенописи. Поэтому преобладающее значение в раннесредневековой живописи получают пятно, линия, силуэт. Одной из главных отличительных черт искусства раннего средневековья становится обостренное чувство ритма, выступающего в качестве основного приема гармонизации. При помощи ритма самые разнообразные криволинейные формы, как фигуры, так и орнаментальные, вписываются в заданное прямоугольное поле стены.

4. Раннесредневековой живописи Средней Азии свойственна также повышенная декоративность. Одежды персонажей, изображенные предметы, позёмы покрываются сеткой орнамента. Фигуры людей и животных тоже вовлекаются в эту орнаментальную игру. Примеры подобного соотношения фигур и орнамента ранее в стекописи кушанского времени /изображения музыкантов из Топрак-Калы/.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО АНТРОПОНИМИКЕ САСАНИДСКОГО МЕРВА

5. Неоднозначно отношение раннесредневекового искусства к внешним культурным влияниям. Наряду с непосредственным восприятием творческих импульсов, полученных извне, что было характерно и для искусства кушанского времени, в живописи раннего средневековья делаются попытки стилизаций в русле других школ восточного искусства, например, китайского или индийского /ср. росписи "Восточного" или "Красного" залов дворца, Варахша/. Это уже качественно иной уровень художественного обобщения, который стал возможным благодаря творческому опыту, накопленному в искусстве кушанского времени.

6. История монументальной живописи Средней Азии в древности и средневековье предстает как единый процесс, в котором все стадии развития логически взаимосвязаны.

В ходе работ ЮТАКЭ в Мервском оазисе найдены несколько остраков со среднеперсидскими надписями разнообразного содержания, главным образом, фрагментированные. В их числе - два острака со списками имен собственных лиц. Надписи выполнены на фрагментах керамических сосудов черными чернилами ("тущью"). Начертания букв и лигатуры близки среднеперсидскому деловому курсиву, известному по пехлевийским папирусам из Египта и остракам из Ирана. Датировать остраки можно в пределах VI-УП вв.

Первый фрагмент найден при раскопках "ovalного дома" на городище Гяур-кала в 1954 г. Сохранились начальные части пяти строк, содержащих имена собственные: *d' thwm'/yn* = Dādhōmān или Dādhōmēn - теофорное имя, производное от имени божества священного растения Хаомы. Имена с компонентом *Hōm* - редкие в сасанидской антропонимике. Патроним *hw'lyn'n* = Xwareñān происходит, очевидно, от *xwar*, но в написании *plena,C* "", *mzdik'* У *dwš'lm* = Mazdak Ī Dōšāram[. Маздак - распространенное теофорное имя от имени божества Ахура-Мазды. Dōšāram[ig] - от *dōšāram* - "любовь", *dōšāramig* - "любимый". *ltk'* = Radag происходит от appellativa *rad*, титула зороастриского духовного лица.

Второй острак - случайная находка у поселка Мургаб, Мургабского района, в 1970 г. Сохранились начальные части 10 строк. Заголовок, раскрывавший назначение списка имен, плохо сохранился. Читаются имена: *bwlčk'* = Burzak, гипокористик от теофорного имени с элементом *burz* "возвышенный", типа "Бурзмихр". Патроним *k'mk'l['n]* = Kāmkār[ān] - буквальное значение: "исполняющий желания", "могущественный". Имя собственное с элементом *weh* "хороший", "лучший". Возможна транскрипция Wehwarīg, Wehkarīg. Дважды встречается имя *rylwč* = Peroz, буквальное значение - "победитель".

На других остраках, найденных в Старом Мерве, читаются имена *bwlčmt(r)'n* - "сын Бурзмихра"; *wyhbwht'* = Wehbōxt; *Pērōzān* - "сын Пероза".

Среднеперсидские остраки обнаружены и на других памятниках за пределами Мервского оазиса. Керамические фрагменты с

надписями найдены на Ак-депе, у станции Артык. На одном из них, в посвятительной надписи упомянут некий ВРН 'р'н lt' - "сын Аба, рад" - зороастриское духовное лицо. Патроним Abān происходит, очевидно, от имени иранского божества вод. На венчике кувшина с Ак-депе процарапано имя l'samt(r') = Rāsmihr - от имен божеств Рашия и Михра.

Все поддающиеся чтению имена - иранского происхождения. Среди них нет ни одного, которое не могло бы принадлежать ортодоксальному зороастрцу. Аналогичные или близкие к ним имена встречаются и в надписях из Ирана, на сасанидских печатах.

М.Н. Попова

МОТИВЫ ХАКАССКОГО ОРНАМЕНТА

Для хакасских бытовых предметов XVIII-XIX вв. характерно многообразие орнаментальных композиций. Орнаментом украшали изделия из дерева, бересты, металла, кости /последние встречаются крайне редко/. Типологически эти орнаменты можно разделить на геометрические, растительные и образные.

I. Геометрический тип орнамента встречается на деревянных ящичках, шкатулках, ножнах, берестяных туесах, солонках, коробках, костяных курительных трубках. Этот тип орнамента состоит из узоров-полос /прямых или наклонных/, зигзагов, квадратов, дуг, ромбов, простых и заштрихованных треугольников или кругов, пересекающихся линий, вписанных друг в друга прямоугольников или треугольников, прочерченной сетки.

II. Растительный тип орнамента встречается чаще всего на женских украшениях /височные кольца, перстни, бляхи/, на принадлежностях конской сбруи /седла, стремена, потфейные ремни/, на огнивах. Мотивы растительного орнамента встречаются, правда, очень редко, и на деревянных ящичках, и на берестяных солонках. Этот тип орнамента представлен розетками, растительными побегами, изображается в виде трех-, четырехлепестковых цветов; иногда побеги перерастают в листья, цветы. Часто растительные мотивы сопровождают закрученная спираль: плавные линии на конце закручиваются спиралью, он же отходит линии, переходящие вновь в спираль. Многие изделия украшались одновременно и растительным, и геометрическим орнаментом. В основном, это перстни, огнива, бляхи потфейного ремня. В этих случаях растительный мотив дополнялся зигзагообразными и прямыми линиями. Растительный орнамент применялся, в основном, для украшения изделий из металла путем гравировки или аппликации. Геометрический - для украшения деревянных и берестяных предметов путем резьбы. Часто металлические изделия украшались коралловыми вставками, которые закреплялись в розетках /перстни, бляхи, украшающие седло/, а также монограммой /перстни/. На височных кольцах крупные кораллы охватывались медными или серебряными пластинами в форме головки цветка, на которые гравиров-

кой наносился растительный орнамент.

III. Образные орнаментальные композиции встречаются на стенах деревянных ящиков, шкатулок, сундуков, на берестяных солонках. Изображались с помощью резьбы люди, животные, птицы, виды природы; рисунки отражали различные моменты из жизни хакасского народа. /Иванов, 1954; Натачаков, 1972; Кызласов, 1980/. Фигуры на рисунках изображались в движении.

Хакасский орнамент XVII-XIX вв. имеет прямую связь с предшествующим временем. Взаимосвязь мотивов орнамента можно проследить начиная с тюхтятской культуры /IX-X вв. н.э./. Древними хакасами были освоены приемы нанесения орнамента, разнообразные орнаментальные композиции. В аскизское время /X-XV вв./ они были усовершенствованы, а к XVII-XIX вв. уже полностью сложился хакасский народный орнамент. Правда, не все мотивы орнамента сохранились от древних хакасов /например, бутонообразный растительный узор, ячеистый чешуйчатый узор/, но основные орнаментальные мотивы продолжают свое существование в XVII-XIX вв. Следовательно, хакасский современный народный орнамент сложился на местной основе.

Мотивы хакасского орнамента имеют общие черты с орнаментальными композициями народов Сибири и Средней Азии, с бурятскими, алтайскими, казахскими, киргизскими узорами.

Л.И. Рославцева

ВЫШИВКА В СВАДЕБНОМ ОБРЯДЕ КРЫМСКИХ ТАТАР

Культуре крымских татар, в частности одному из ее проявлений – вышивке, в научной литературе уделялось очень мало внимания. Всюльзь о свадебном обряде, во всем процессе которого наиболее ярко проявляется вышивальное искусство, писали А.Вадзинская, Г.А. Бонч-Осмоловский, У.А. Боданинский, А.М. Петрова и П.Я. Чепурин, заведовавшая краеведческим музеем г. Евпатории и собравшая весьма значительную собственную коллекцию вышивок.

В докладе рассматриваются вышитые изделия, представленные в коллекции Государственного музея искусства народов Востока – в основном это полотенца, а также пояса, шарфы, платки, нарукавники, кисеты, подвязки.

Роль вышивки прежде всего проявлялась в убранстве дома, повторявшем в основных своих чертах внутреннее убранство кочевнической кибитки и при этом имевшем очень много общего с оформлением свадебного обряда у народов, принадлежащих к другим этнокультурным группам /например, у русских/.

Потолок и стены парадной комнаты в сельском жилище татарина завешивались рядами узорчатых полотенец, шарфов, платков. Часть вышитых предметов в этой комнате играла роль мебели – подушки и туфлики с вышитыми покрывалами, разложенные вдоль всех стен комнаты, использовались как сиденья, образовывая так называемый "обводной диван".

В свадебной церемонии участвовало большое количество вышивок, разделявшихся по своему назначению.

Особенно красочно декорировался дом. В парадной комнате, становившейся на время "комнатой для новобрачных", под музыку происходила церемония развещивания приданого, которое невеста начинала готовить себе с 12 лет.

Часть вышивок – полотенца, шарфы, платки, кисеты – готовилась для раздачи каждому из участников, в зависимости от той роли, которую он выполнял в свадебном обряде.

Одно из самых значительных мест в празднике отводилось полотенцам, в большом количестве приготовленным для участия во всем процессе свадебного действия. Различаясь по размерам и ха-

рактеру узора, они служили как подарки гостям, для орнаментации стен жилища, вытирания рук, лица.

Важная роль отводилась и костюму. В основном украшался костюм невесты, состоявший из плоской бархатной шапочки, расшитой золотом и покрывавшейся сверху чадрой, расшитые туфли из сафьяна, широкая кофточка без рукавов с вышитым узором. Праздничный костюм дополняли и другие элементы. Костюм жениха в основном имел вышитый пояс и кисет.

Определенная часть парадных изделий была вышита золотым шитьем, в характере узоров и технических приемах которого можно найти очень большую близость с русским золотошвейным искусством. Такое сходство, вероятно, объясняется длительными и очень тесными культурными связями средневековой Таврики с Византией и Киевской Русью.

Вышитые предметы, участвовавшие в свадебной церемонии, также как и употреблявшиеся в быту, разделяясь по своему назначению, создавались в соответствии с определенным "каноном", единым для праздничных и обыденных случаев.

Существовали строгие принципы построения композиции вышивок, проявлявшиеся в определенной схеме распределения узора /например, в полотенцах при незаполнении центральном поле орнаментированные концы компоновались из основного узора, каймы, мережки, бахромы/. Во всех изделиях особенности композиции узора - построение его по диагонали, вертикали или горизонтали - говорило о территориальной принадлежности вещи /побережье, предгорье, степной район/. Еще более узко определялось региональное происхождение вышитых предметов техникой шва, каждый вид которого, имея свое образное название /особенно в золотом шитье/, говорил о принадлежности вещи к тому или иному району, по качеству используемых нитей можно было говорить о принадлежности вещи к той или иной социальной прослойке. Виды шитья и цветовые сочетания используемых нитей и их оттенков позволяют выявить этническую и временную принадлежность каждой вещи. Часто по сюжету вышивки /например, изображения лодки/ можно было определить род занятий хозяина дома. Смысловую нагрузку несли рисунок и цвет, каждый элемент узора заключал в себе конкретный символ - так, например, для свадебных полотенец, платков, шарфов характерны изображения амулетов, предохраняющих от беды, и другие

знаки пожелания счастья.

Постепенно значение старых символов забывалось, их "язык" терялся и мастерицы стали путать название узора с наименованием техники шва.

К ИЗУЧЕНИЮ СЕВЕРОАФРИКАНСКОЙ КРАСНОЛАКОВОЙ КЕРАМИКИ
РАННЕВИЗАНТИЙСКОГО ВРЕМЕНИ

Североафриканская краснолаковая керамика изучалась Ф. Бааге, Т.Н. Книпович, С.А. Беляевым и др. Новые фундаментальные разработки принадлежат Дж. Хэйсу. Однако комплексы Северного Причерноморья позволяют пересмотреть ряд дат Дж. Хэйса.

Рассмотрим хронологию краснолаковых североафриканских мисок формы 64 по Дж. Хэйсу. Различаются два типа этих мисок: с заостренным краем /тип А/ и с краем в виде валика /тип В/. Дж. Хэйс датирует эти два типа и саму форму 350–425 гг. н.э. В Северном Причерноморье тип А встречен в Инкермане /вторая половина IV в. н.э./, в комплексах конца IV – середины V вв. н.э., в Танаисе, в комплексах середины V – второй четверти VI вв. н.э., в Тиритаке и Зеноновом Херсонесе, Питиунте, в могиле второй половины V – первой половины VI вв. н.э., в Цибиллиуме /I–43/. В комплексах второй половины VI в. н.э., в Ильичевке /клад с монетами Юстиниана I/ и Цебельде. Таким образом, тип А мисок формы 62 следует датировать периодом от середины IV до третьей четверти VI в. н.э., существенно изменив дату Дж. Хэйса.

Тип В этой формы имеет край в виде загнутого внутрь валика. Дата Дж. Хэйса общая для обоих типов – 350–425 гг. н.э. Миски типа В известны в комплексах конца IV – середины V вв. н.э. в Танаисе, Инкермане. В Фанагорийской могиле № 50 миска найдена вместе с двухпластиначатой фибулой группы II Б, датирующейся серединой V – началом VI вв. н.э., и краснолаковой миской группы "Поздний римский Д", аналогичной миске из Тиритаки из комплекса середины V – второй четверти VI вв. н.э. Эти же две миски встречены вместе в могиле 500 могильника Дюрсо, относящегося к первой четверти VI в. н.э. В комплексах середины V – второй четверти VI вв. н.э. эти миски обнаружены в Карфагене. Материалы Карфагена показывают, что наибольшее количество таких мисок приходится на V в. н.э., сами же они существуют до 525 г. н.э. Однако комплексы Апсиллии, Тиритаки, Ильичевки позволяют доводить существование до третьей четверти VI в. н.э. Общая дата для мисок типа В та же, что и для А, – середина IV – третья четверть VI в. н.э. Сама форма датируется этим временем.

РАДЖАСУЯ: К СОГЛАСОВАНИЮ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

1. Раджасуя /царское возлияние/ относится к числу наиболее значительных жертвоприношений, представленных в древнеиндийской ритуальной литературе. В современной индологии, однако, не существует единого мнения об основном назначении этого ритуала. В настоящее время имеется, по меньшей мере, три интерпретации смысла раджасуи: 1/ ритуал царской инаугурации /А. Вебер, 1898/; 2/ обряд обновления царем своего царского достоинства /Я. Хейстерман, 1954/; 3/ ритуал усыновления наследника бездетным царем /Г. Фальк, 1984/.

2. Даже поверхностное сопоставление этих интерпретаций убеждает в их согласуемости. Существенной особенностью текстов ритуала раджасуи является постоянное акцентирование тождества царя и его сына в процессе жертвоприношения. Поэтому усыновительный обряд вполне уместно рассматривать как своего рода предварительную инаугурацию будущего царя. С другой стороны, если принять во внимание, что ритуал переосмысливает усыновление как зачатие и рождение царского сына, то упомянутое тождество предполагает символическое новое рождение самого царя.

3. Первичный смысл раджасуи /либо ее праформы/ становится ясен при сопоставлении этого ритуала с многочисленными мифологическими данными различных индоевропейских народов. Почти во всех индоевропейских традициях среди мифов и легенд о царях /или воинах боевых дружин/ выделяются сюжеты о непотомственном царе, царе-подкидыше и т.п. Это наводит на мысль о изначально непотомственном характере царской власти у древнейших индоевропейцев, что подтверждается данными хроникально-обозримой истории некоторых индоевропейских народов.

4. Три вышеупомянутые интерпретации раджасуи, по-видимому, верны для разных стадий функционирования этого жертвоприношения. Первичная праформа раджасуи могла представлять собой ритуал передачи маны царем своему непотомственному наследнику, в чем фактически осуществлялась инаугурация. Существенно, однако, то, что бытовавшие на этой стадии представления о естественном переходе маны от отца к сыну выразились в осознании этого ритуала как зачатия нового царя. С началом преобладания перехода цар-

кой власти от отца к сыну надобность в совершении раджасуи отпадает, за исключением тех случаев, когда бездетный царь вынужден усыновить преемника. Вместе с тем, в ходе дальнейшей трансформации религиозного сознания и представлений о царской власти раджасуя, в конечном счете, переосмысливается как ритуальная возможность периодического возрождения царя в своем царском достоинстве и практикуется как повторяющийся обряд.

Е.Б. Смагина

МАНИХЕЙСКАЯ ЭСТЕТИКА

1. Манихейство – синcretическая религия, восходящая к Ш. и.э.; в ней сочетаются элементы различных учений: христианско-гностических, зороастрийского и буддийского.

2. Понятие "красота", "образ", "живописец" занимают в манихейской доктрине особое место. Известно, что сам Мани – основоположник этой религии – придавал большое значение изобразительному искусству и излагал положения своего учения не только в литературной, но и в живописной форме /среди его книг известно собрание рисунков – "Ардханг", или, по западным источникам, "Образ"/.

3. Согласно манихейству, существуют два извечных, противостоящих и чуждых друг другу начала: Свет /он же дух, добро/ и Мрак /материя, зло/. Материальный мир – результат рокового смешения Света и Мрака. Всякая плоть и материальное творение – зло. По сути своей создания материи безобразны.

4. Но манихейство не отказывает человеку и другим творениям материального мира во внешней красоте. Красота людей и мира по Мани – результат "зависти" злых духов, порождений Материи, светлым божествам: позавидовав их красоте, Материя попыталась создать свои творения, столь же прекрасные. В частности, первые люди – Адам и Ева – обязаны своей красотой тем, что злые духи творили их по образу и подобию одного из божеств, явившегося им.

5. Таким образом, у материального мира есть связь и с миром света и духа: это внешние формы. С другой стороны, ко всему живому подмешан Свет, захваченный Материей. Возможно, впрочем, что оба эти связующих звена можно объединить.

6. В одном из манихейских текстов упомянуто, что демоны Материи создали Адама, кроме всего прочего, чтобы он был им светочем, так как образ божества запечатлен на нем. Из этого и некоторых других положений можно вывести, что красота, как ее понимают люди, есть отражение божественного Света в явлениях материального мира и, таким образом, красота в чистом, не затуманенном материальной скверной виде – это свет, такой же яркий и невыносимый для человеческого глаза, как солнечный.

7. Однако в творениях Материи красота божественного Света не может проявляться полностью: творя живую природу и людей, злые демоны смогли, конечно, дать им только искаженный, неполный образ божества.

8. Даже сам акт творения ассоциируется в манихейской доктрине с работой художника: Материя неоднократно именуется "живописцем", "архивописцем". /Ср. библейские сравнения божества-творца с живописцем/.

9. Таким образом, понятие красоты в манихейской доктрине занимает очень важное место: красота природы и людей – это знак и напоминание об изначально божественном происхождении души человека и всего живого, отражение облика божества.

Т.Л. Стражак

О ЧЕТЫРЕХ ГЛИНЯНЫХ ОБРАЗКАХ С ОСТРОВА КУЙСУ
НА КУКУНОРЕ

В этнографическом отделе института и музея Антропологии МГУ хранятся четыре небольших глиняных образка, составляющих ныне коллекцию № 403. Образки были привезены А.А. Черновым из Монголо-Сычуаньской экспедиции П.К. Коэзлова /1907-1909 гг./.

Согласно приемным документам предметы были собраны 5 сентября 1908 г. в Тангутской кумирне на острове Куйсу на Кукуноре и в феврале 1909 г. переданы А.А. Черновым в дар музею Антропологии /К.П.И.с46/.

Озеро Кукунор /на монгольском языке/ или Цинхай /на китайском языке/ в переводе "Синее озеро" – самое большое горное озеро в Центральной Азии, расположено в степной котловине у северо-восточного подножия Тибета /ныне – территория Китая/. Через район Кукунора, начиная примерно с середины XIX в., пролегали пути многих экспедиций. Среди них были также и выходившие к берегам озера. Вместе с тем остров Куйсу до того времени никем из европейцев ни разу не посещался. А.А. Чернов оказался таким образом одним из двух европейцев, которые первыми достигли острова и увидели жизнь на нем своими глазами /другим был его спутник, препаратор экспедиции С.С. Четыркин/.

А.А. Чернов – не востоковед, в Монголо-Сычуаньскую экспедицию Русского географического общества он был командирован в 1907 г. в качестве геолога экспедиции. В его обязанность входило проведение геологических исследований по основному маршруту экспедиции. За эти исследования в Центральной Азии Чернов был награжден впоследствии Русским географическим обществом премией Пржевальского, а Московским обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии – большой серебряной медалью.

Во время экспедиции А.А. Чернов совершил несколько самостоятельных маршрутов. Одним из них было плавание на остров Куйсу. О своем пребывании на острове А.А. Чернов оставил, хотя и небольшие, но интересные воспоминания. Он отмечает, что остров был в большом почете у буддистов-паломников. Во время посещения острова на нем жили три монаха-отшельника /тангута/. А.А. Чернов видел процесс изготовления одним из них глиняных образков.

Из построек на острове были жилища монахов, "обо", субурган, несколько кумирен. В одной из них А.А. Черновым были взяты четыре глиняных образка /"цаца"/. Привезенные образки не были до сих пор описаны и определены. Мы предлагаем определить имеющиеся на них изображения следующим образом:

1. На первом образке /в треугольной композиции/ изображены: Четырехрукий Авалокитешвара /сверху/, Манчжуши /внизу, справа для зрителя/ и Ваджрапани /внизу, слева для зрителя/. Размеры образка 3x2,5 см.

2. На втором образке изображены: Тысячерукая, Одиннадцатирукая форма Авалокитешвары /в центре/, Манчжуши /внизу, слева/ и Ваджрапани /внизу, справа/. Над каждой из фигур имеется изображения санскритских магических слогов, записанных тибетскими знаками. Над кругом рук Авалокитешвары на уровне двух верхних ярусов голов слева написан слог ОМ, справа - АХ. Над фигурой Манчжуши написаны слоги ХУМ /слева/ и ХРИ /справа/. Над фигурой Ваджрапани написан слог ХРАМ. Тибетские надписи были любезно прочтены научными сотрудниками ИВАН СССР Ю.М. Парфиноновичем и В.С. Дылыковой. Размеры образка 8x7 см.

3. На третьем образке изображен Амитабх. Высота образка 7 см.

4. На четвертом образке изображен один из Будд. Размеры 2,5x2 см.

Все образки - односторонние, на тыльной стороне нет ни надписей, ни изображений. Тыльная поверхность оформлена лишь различными насечками. Образки выполнены в технике штамповки. Относительно образка № 2 может быть высказано предположение, что он изготовлен одним из монахов на Куйсу.

Сюжеты данных изображений не являются редкими. Сходные сюжеты встречаются в описаниях музеиных и частных собраний предметов культа тибетского /северного/ буддизма /например, у А. Грюнведеля, Б.А. Куфтина, С.Ф. Ольденбурга и др./. При определении коллекционных образков мы руководствовались в том числе данными работами.

Далее встают вопросы о времени и месте изготовления трех оставшихся образков, принадлежности каждого из четырех к той или иной художественной школе и др. Это требует дополнительного исследования. В европейской науке окончательно не решен вопрос о происхождении тангутов и их культуры. По свидетельствам путеше-

96.

шественников конца XIX - начала XX столетий, само местное население считало современных тангутов /слово монгольское/ относительно самостоятельной частью тибетской народной общности.

В глазах последователей ламаизма Кукунор и Куйсу - весьма своеобразная область. В некоторых легендах говорится о том, что она таинственным образом связана под землей с цитаделью ламаизма - Лхасой, основание храма в Лхасе стало возможным только после того, как воды озера под Лхасой переместились, вышли на поверхность и образовали озеро Кукунор.

ГОРОДИЩЕ ШАХДЖУВАР В ВЕРХОВЬЯХ ПСКЕМА

1. Городище Шахджувар расположено в высокогорной области на левом берегу р. Пскем, которая, сливаясь с р. Угам, составляет одну из главных водных артерий Ташкентского оазиса - р. Черчик. Как место скопления металлургических шлаков, городище отмечено в 1875 г. И.В. Мушкетовым. В 1964 г. городище было обследовано Ю.Ф. Буряковым. С 1980 г. этот памятник изучается Институтом археологии АН Уз. ССР.

2. В VII в. н.э. здесь появилась небольшая, сильно укрепленная цитадель - ядро будущего города, возникновение которого связывается с транзитным торговым путем из Ташкентского региона в Таласскую долину и с добычей рудных и цветных металлов в горной округе.

3. Основной расцвет городской культуры на памятнике приходится на XI-XII вв. - время интенсивного строительства на площади около 200 га, ограниченной естественными рубежами в виде глубоких, обрывистых саев, делающих доступ в город возможным только через контролируемые переправы. Раскопками вскрыто три бани типа "хаммам" из кирпича с подпольными топочными устройствами и купольными перекрытиями, печь для обжига кирпича и резной глины. Многочисленны находки необожженной резной глины и терракоты. В начале XIII в. город был разрушен землетрясением, причем основная территория городища была погребена под селевыми потоками и толщей трехметрового оползня.

4. В послемонгольское время на северной оконечности городища располагалось селение. В XIV-XVI вв. здесь осуществлялась переработка железной руды, добываемой на Пскем-сае.

5. Картографический материал XIX в. свидетельствует о существовании на левом берегу Пскема селения, через которое проходила вымощенная дорога на Чаткал и через перевал Кара-бура в Таласскую долину. Через эти пути шла перегонка скота в район Шахджувара, где, по свидетельству старожилов, еще в начале XX в. собиралась скотная ярмарка.

ДРЕВНЕЙШИЙ ЕГИПЕТСКИЙ ХРАМ

История саисского храма богини Нэйт насчитывает более трех тысячелетий. Его изображение имеется на абидосской табличке царя Аха /или Хор-Аха - он часто отождествляется с создателем объединенного царства Меном и относится к I династии египетских фараонов/. Интерпретацией надписи на табличке занимались многие египтологи, так как это один из первых памятников письменности. Скорее всего, табличка сообщает о посещении царем храма Нэйт в Саисе, городе на западе Дельты, известном как центр ее культа с глубокой древности до конца птолемеевской эпохи. Принадлежность храма богине засвидетельствована стандартом с ее символом, установленном перед входом. Подчеркнем архичность знаков, составляющих символ, - две стрелы с поперечным сечением наконечников на щите в форме цифры восемь. Храм был огорожен и входные ворота фланкированы двумя шестами с треугольными "флагами". Иероглифом таких ворот в эпоху Древнего царства обозначался Саис - один из священных городов Нижнего Египта, куда со всей страны направлялись паломники для исполнения древнего бутического ритуала погребения. Есть и другие источники, позволяющие утверждать, что на абидосской табличке изображен именно саисский храм. От времени правления XXVI династии сохранилось несколько статуй жрецов Нэйт с наосами, на передней стороне которых помещен рельеф с изображением фасада храма богини в Саисе. Вход по-прежнему украшен "флагами", на фасаде - два символа. В Поздний период таким иероглифом иногда обозначали в текстах храм, саму богиню, ее город или ном.

Несомненно, что уже в эпоху Древнего царства саисский храм состоял из целого комплекса святилищ. Нэйт имела статус государственной богини, ее жрицами были придворные дамы, ее имя являлось составной частью имен цариц, и это не могло не отразиться на ее "жилище". Однако источников, уточняющих топографию храма вплоть до Позднего времени, почти нет. Саис неудовлетворительно изучен археологами, к тому же город был буквально превращен в каменоломни при строительстве Александрии и других городов, связанных с ним рукавом Нила.

Во времена Среднего и Нового царств кульп "госпожи Саиса"
7-2 256 99.

становится второстепенным и название ее храма реже встречается в источниках /например, 635 изречение Текстов саркофагов, I45 глава Книги мертвых и др./. Есть сведения об изготовлении в ткацких мастерских при саисском храме знаменитых во всей долине Нила погребальных пелен. Именно их использовали при погребении священных быков Аписов. Известны также названия двух святилищ храмового комплекса: Реснет и Мехнет. Возможно, при храме был "дом жизни" и учебное медицинское заведение.

Поздний период представляет значительное разнообразие источников, в том числе сведений античных авторов, видевших храм во всем его величии /например, Геродот/. Становятся известны названия отдельных частей комплекса, расположение и назначение некоторых из них. Есть данные о некрополе саисских фараонов, об озере, где, вероятно, жили огромные рыбы-лат /одно из воплощений богини/, о хлевах для священных коров и акациях Нэйт. Можно представить внутреннее убранство храма, статуи "госпожи Саиса" и других божеств /Себека, Осириса, Уаджет, Атума и др./, священные ладьи для торжественных процессий в праздничные дни. Цари Позднего периода, включая персидских, проявляли особую заботу о храме, так как Саис стал столицей Египта при XXVI династии. "Жилище Нэйт" реставрировали, расширяли, на его территории воздвигали новые святилища, пилюны, насосы, обелиски, колонны, статуи. Жрецы Саиса прославились мудростью на весь древний мир. Престиг храма был высок при Птолемеях, и его история завершилась с гибелю языческой культуры.

ОТРАЖЕНИЕ ДРЕВНЕИНДИЙСКИХ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ПОМИНАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ

Исследование древнеиндийских представлений о боге смерти Яме и связанного с ними поминального ритуала помогает понять ранние пласты индийской культуры, в основе которой лежат мифологические объяснения миропорядка и система правил его сохранения посредством ритуальных действий.

Формирование представлений о Яме, боге смерти, тесно связано с образом первочеловека, прародителя всего мира, элементы тела которого лежат в основе космоса и человеческого общества. В ведийской литературе мы встречаемся с отголосками архаического мифа о сотворении мира парой близнецов – Ямой и его сестрой Ями. Подобно тому, как Пуруша, заключающий в себе космос, является воплощением его внутренней организации, Яма также представляется носителем космического и временного закона /рита/, внесшим порядок и гармонию в хаос /ниррити/, который олицетворяет Ями.

Наблюдается тождественность образа Ямы с образом времени. Яма становится олицетворением годового цикла как некоей целостности, объединяющей космические, природные и общественные выраженные в ритуале циклы.

С течением времени образ Ямы начинает связываться не столько с космическими законами, сколько с законами возрождения и гибели живых существ. Этим вызвано отождествление Ямы не с I2 /I3 лунными/ месяцами, а с 9 /10 лунными/, то есть со временем созревания человеческого плода.

В поздневедийское время, когда изменяется понимание миропорядка и космический порядок становится тождественным порядку ритуала, Яма представляется носителем законов ритуала. Из первочеловека, прародителя мира он превращается в первого исполнителя ритуала, дарителя его законов людям.

Древнеиндийский поминальный ритуал /шраддха/ неразрывно связан с вышеприведенными космологическими представлениями. В нем как бы материализуются в виде жертвоприношения пищи /пинд/ древнеишие представления о смерти и рождении как двуединстве распада элементов и их соединении. В древних ритуальных текстах

/брахманах, упанишадах и грихьясутрах/ семантика жертвоприношений тесно связана с семантикой чисел. Смысл ритуала зависит от количества жертвоприношений /3, 9, 12 или 16/.

Исполнением трех шраддх, символизирующих три мира и три первоэлемента /землю, воду и воздух/, человек почитается как мир, состоящий из трех элементов.

Девять шраддх, совершенных за девять дней после смерти, соответствуют не только девяти месяцам созревания человеческого плода, а также девяти частям человеческого тела. По исполнении девяти жертвоприношений человек возрождается как мир, мерой которого является человек.

Двенадцатью поминальными обрядами оказывается почитание умершему как году, а год во многих мифологических системах рассматривается как прообраз самого человека, рождающегося и умирающего.

Шестнадцатью шраддхами умерший как бы уподобляется жертвенному коню, части тела которого, подобно элементам тела Пуруши, соотносятся с определенными частями мироздания. Истоки такого уподобления лежат в архаических индоевропейских представлениях о мире мертвых как пастбищ, на котором пасется скот.

При изменении понимания закона как закона космоса и ритуала и формировании понятия "дхарма" как социального закона, уточняется представление о жертвенности и космичности человека. Посмертное тело человека, которое, согласно новому пониманию, формируется в результате совершения шраддх /из первой пинды возникает голова, из второй - шея и т.д./, рассматривается как олицетворение кармы человека, т.е. как его социальное лицо. В свете новых мотивировок бог смерти Яма превращается в знатока общественных законов, царя дхармы, судью над мертвыми.

Таким образом, рассматривая эволюцию мифологических представлений о Яме и тесно связанного с ними поминального ритуала, мы имеем дело с модификацией единого ядра, в основе которого лежит древнейшее представление об антропоморфной вселенной.

С.А. Узялов

ИЗУЧЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВЫХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ В ЗАПАДНОМ ХАДРАМАУТЕ

С начала УП в. Хадрамаут становится одним из культурных центров мусульманского Востока. В Шибаме и Тариме, средневековых городах Хадрамаута, расцветают торговля, ремесла, наука и искусство. Приморский город Шихр наряду с Аденом становится одним из самых крупных портов Индийского океана. Средневековый период истории Хадрамаута известен в основном по данным письменных источников, в которых главным образом освещаются события военно-политической истории.

Планомерное изучение материальной культуры средневекового Хадрамаута началось с создания Советско-Йеменской комплексной экспедиции. Основные работы по изучению средневековых памятников проводились в Западном Хадрамауте. За полевые сезоны 1984-1985 гг. были исследованы вади Рахъя и вади ал-Каср, где впервые были зафиксированы семнадцать средневековых укрепленных поселений и один могильник. В сезоне 1985 г. начались первые в этом регионе археологические работы на Мадуре - поселении городского типа.

Поселение Мадура являлось центром сельскохозяйственной округи, в которую входили поселения Сур и Адан. Первое письменное упоминание о Мадуре относится к XII в. Через поселение проходил караванный путь из Центральной Аравии в Шибам.

В результате археологических работ на поселении выявлено три строительных горизонта. Глубина культурного слоя - более 6 м. Был стратиграфически систематизирован археологический материал.

Изучение материальной культуры Западного Хадрамаута находится сейчас на начальном этапе. Накопление археологического материала только началось, достаточно сказать, что в 1985 г. в Аденском музее вся средневековая коллекция сводилась к семи глазурованным сосудам.

ТРАДИЦИОННАЯ ФОРМА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ КАЗАХСТАНА

Национальная архитектурная форма – одна из граней многоаспектного понятия "национального" в архитектуре – при всей своей значимости оказалась в настоящее время "отставшим звеном" актуальной творческой проблематики /в исследовании затрагивается лишь один из компонентов всеобъемлющего понятия "архитектурной формы" – разработка и детализировка объемно-пространственных и пластических решений объекта/. Материалом исследования послужила архитектура Казахстана, являющегося сегодня своеобразной "лабораторией" активного творческого поиска национальной архитектуры. Для изучения был выделен лишь сознательный, целенаправленный аспект создания национальной архитектурной формы, как наиболее творчески значимый сегодня /не рассматривалось творчески перефлексированное, т.е. бессознательное, сложение национальных черт в архитектуре/.

Специфика этого направления "программного" создания национальной архитектурной формы определена как интерпретация наследия прошлого средствами современного архитектурного языка, интерпретация, неизбежно связанная с тем или иным способом воспроизведения формально-эстетических характеристик, интерпретируемых традиционных прототипов. В связи с этим выявлен ряд исторических пластов традиционной формы, являющихся как бы "генофондом", которым оперирует исследуемое направление поисков.

Системно-целостное исследование закономерностей развития национальной архитектурной формы предполагает сочетание двух аспектов рассмотрения: 1/ "вертикальное", историко-генетическое, диахронное, при котором выявляется временная последовательность развития формы в связи с ее социальным бытием в культурном поле /как следствие такого историко-культурного подхода выдвинуто положение о постадийном развитии национальной архитектурной формы/; 2/ "горизонтальное", структурное, синхронное, переносящее центр тяжести на исследование одномоментных связей. Такого рода "стоп-анализ" как операционная техника позволил определить механизм воспроизведения /интерпретации/ традиционной формы в структуре архитектурного произведения. Вы-104.

делен ряд уровней /стереотипов как узнаваемых, типичных характеристик/ традиционной формы, используемых в качестве интерпретируемой формы: – функциональные, конструктивные и т.п. принципы построения архитектурной формы /напр., композиционно-планировочные приемы организации народного жилища/; – фрагмент /напр., стереотипный атрибут мусульманской архитектуры – портал с входной арочной нишей стрельчатого очертания/; – элемент /напр., стрельчатая арка/; – характерная черта /напр., характер стрельчатой арки/. Выявлены два основных способа организации интерпретируемой /традиционной/ формы в структуре архитектурного произведения: "морфологическое" /воспроизводится в виде самостоятельного элемента, фрагмента/; "сингаксическое" /выражается, выступает органической частью в структуре элементов архитектурного произведения/. Рассмотрены коммуникативно-художественные функции интерпретируемой /традиционной/ формы, ориентированные на осуществление контакта архитектурного произведения с культурным контекстом: окружением, традицией или общественной памятью.

Для конкретного демонстрационного анализа взяты произведения новейшей архитектурной практики Казахстана, где рассматриваемая проблема раскрывается во всем многообразии формальных и содержательных проявлений. Рассмотрение этих примеров подтвердило эффективность разработанных принципов анализа интерпретируемой /традиционной/ формы и их инструментальную применимость.

ПОДРАЖАНИЯ КУФИЧЕСКИМ ДИРХЕМАМ ИЗ КЛАДА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
IX В.

В 1967 г. на поселении около села Кислая /Смоленская область/ был найден большой клад куфических монет, около 700 штук, из которых III оказались подражаниями дирхемам. Младшая монета комплекса датируется 223 г. хиджры. /837/8 гг./. Клад близок по составу Девицкому кладу из Воронежской области, содержащему из 323 монет 86 подражаний. Кроме этих кладов, крупных находок подражаний IX в. нет. В других кладах подражания попадаются крайне редко, в большинстве случаев единичными экземплярами. Основная масса подражаний Девицкого клада копирует монеты Васита и Мадина ас-Садама /Багдада/; на 42 экземплярах отчеканен рунический знак /тамга/ имеющий аналогии в Саркеле. Автор публикации А. Быков считает, что подражания были отчеканены в Хазарском каганате в начале IX в.

Кисловский клад дает иную, чем Девицкий, подборку подражаний. В их числе выделяются следующие типы: Васит, 96 г. хиджры; Басра, I36, I38, I42 г. хиджры; Мадина ас-Садам, I49-I90 г.хиджры /разные типы/; Мухаммадия, I62 г. хиджры. Несомненно заслуживают интереса 57 подражаний типа "Ард Хазар, I62 г. хиджры" и "Ард ал-Хазар, 223 г. хиджры", последние представлены пятью разновидностями. Если учесть, что до находки Кисловского клада в мировых собраниях числилось не более полутора десятков "ард -ал-хазарских" монет, из них восемь экземпляров в ГИМе, можно понять интерес, который вызывает находка нового клада.

Среди подражаний встречен редчайший экземпляр Мадина ас-Садама, на оборотной стороне которого отчеканен иудейский символ веры: " ﴿الله موسى﴾". Монета того же штемпеля находилась в Кохтельском кладе дирхемов IX в. Ее легенды не были правильно прочтены Р.Р. Фасмером из-за плохого качества изображения /см. Андерсон В., 1926, 58(I48)/. Таким образом, наука располагает двумя твердо датируемыми экземплярами таких монет, отчеканенных, судя по хронологии кладов, в первой половине IX в. Обращает на себя внимание тот факт, что на подавляющем большинстве дирхемов Ард ал-Хазара некоторые буквы арабского алфавита заменены тамгой: ﴿ه﴾, хорошо известной по памятникам сал-106.

тово-маяцкой культуры, а на одном подражании Мадина ас-Садама, I6 /?/I г. хиджры. В круговой легенде на реверсе вместо надписи отчеканен орнамент из тамг.

Бессспорно, что мастера, вырезавшие штемпели, обладали высокой квалификацией, понимали и писали по-арабски, были осведомлены в вопросах религии. Так, один из мастеров, весьма официально переработал цифру "три" на "ард-ал-хазарских" монетах, превратив ее в "Аллах". Однако родной для них оставалась руническая письменность.

Подражания Кисловского клада не оставляют сомнений в их хазарском происхождении, что, видимо, положительно решает вопрос о хазарском чекане в IX в., поставленный Э. Цамбауром в 1902 г.

САМАРКАНДСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА
/Иллюстрации к очерку "Самаркандия"/

О самаркандском периоде К.С. Петрова-Водкина написано сравнительно немного. Это объясняется малодоступностью произведений, находящихся в основном в частных собраниях Ленинграда, что затрудняет их изучение и систематизацию, а также кажущейся случайностью его поездки, несоответствующей русскому "духу" и характеру творчества художника. О том, насколько важным и этапным был самаркандский период в жизни Петрова-Водкина, можно судить по тому факту, что через год с небольшим после поездки он издает очерк "Самаркандия" с иллюстрациями, выполненными им самим в технике туши и пера.

В искусствоведческой литературе упоминались случаи использования Петровым-Водкиным одного и того же сюжета при создании живописных и графических произведений. В частности, отмечалось использование натурных зарисовок для создания некоторых иллюстраций к "Самаркандии". Интересно выявить метод работы художника, сопоставляя акварели, рисунки карандашом и этюды маслом, созданные непосредственно в Самарканде, с листами иллюстраций.

Используя работы, явно сделанные с натуры, Петров-Водкин отбирает характерные мотивы архитектурные, пейзажные и жанровые, перенося их в листы иллюстраций. Иногда он переносит почти без изменения целые композиции /например, рисунок графитным карандашом из собрания Вакидина, датированный октябрьем 1921 г. почти полностью воссоздан в листе серии иллюстраций № II/. Но это практически единичный случай. Характерно не подробное цитирование натурных работ, а их кардинальная переработка и, в результате, смысловая переакцентировка. /Ср.: акварель "В чайхане" из собрания Палеева с листом № 8 илл.; акварель "Самарканд. Биби-Ханым" из ГТГ с листом № 14; рисунок "Самаркандский этюд" из собрания Смолянникова с листов № 6; этюд маслом "Голова мальчика узбека" из ГРМ с листом № 7; этюд маслом "Шахи-Зинда" из ГРМ с листом № 1/.

Архитектура в работах, созданных непосредственно с натуры,

и в листах иллюстраций дается в одном и том же ракурсе. Художник переносит со всеми подробностями архитектуру из натуральных вещей в листы иллюстраций. Такая конкретика нужна была Петрову-Водкину для создания правдивых картин самаркандской жизни. Но это не документы: жанровые мотивы художник превращает в символы. Так, например, при создании листа серии иллюстраций № 13 "Фрукты и верблюды" Петров-Водкин использует акварель 1921 г. из собрания ГРМ "Самарканд. Торговля фруктами". Натурный этюд превращается в листе иллюстраций в символ неумолимо и постоянно текущего времени. Этого художник достигает, вводя в композицию караван верблюдов. Караван стал почти что знаковым символом Востока. В восточной поэзии караван уподобляется медленно и безостановочно текущему времени/.

В листе № I иллюстраций пластическая цитата из этюда маслом 1921 г. – комплекс мавзолеев Шахи-Зинда – дополняется караваном верблюдов, и изображение приобретает философский подтекст. Используя рисунок, созданный непосредственно в Самарканде – "Самарканд. Биби-Ханым" 1921 г. из собрания ГТГ, – Петров-Водкин создает лист № 14 иллюстраций – "Встречу на фоне города", 1923 г. Перенося без существенных изменений архитектурную часть рисунка в лист иллюстраций /в том же ракурсе изображены развалины мечети Биби-Ханым, опоясывающие их домики, забор/, художник убирает маленькие, данные в перспективном сокращении фигуры женщин в паранджах, всадников, едущих на ослах и верблюдах, призванные "оживить" пейзаж и придать ему "местный" колорит/, помещая приближенные к краю листа данные крупным планом фигуры двух пожилых мужчин, ведущих неторопливую беседу. Фигуры мужчин масштабом и взаимным расположением в пространстве пластически уподобляются двум архитектурным массивам мечети и как бы перекликаются с ними. В листе иллюстраций ощущимо родство людей и древней земли, будто бы ведется диалог между веками. И если в карандашном рисунке-наброске, сделанном непосредственно в Самарканде, художника прежде всего интересовала восточная экзотика, то в листе иллюстраций очевидно более глубокое – сущностное восприятие Востока.

Таким образом, листы иллюстраций представляют собой рационально построенные композиции с тщательно отобранными элементами.

Основываясь на самаркандских впечатлениях, закрепленных в этюдах маслом, акварелях и рисунках, или приводя цитаты из настенных работ /опознавательные знаки/, отбрасывая ненужные детали и заново перекраивая композицию, художник в листах иллюстраций создает прочувствованный, значимый, философски понятый образ Востока.

Е.М. Цикоева

НУБИЙСКИЕ КУЛЬТОВЫЕ ПОСТРОЙКИ И ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ НУБИЙСКИХ ХРАМОВ РАМСЕСА II

Понятие термина "стиль" в широком, общепринятом влечении в применении к нубийским храмам Рамсеса II звучит несколько условно. Все эти памятники при первом рассмотрении характеризуются чертами, которые существенно выделяют их в египетском зодчестве. По своей планировке они повторяют тип городского египетского храма /разной величины, ритуальной значимости и качества исполнения/, который частично /храмы в Бейт эль-Вали, Герф-Хусейне, Вади эс-Себуа/ или полностью /в Дорре, Большой и Малый храмы Абу-Симбела/ вырублены в скалах. Создатели храмов не привнесли принципиальной новизны в композиционное построение интерьеров, их декорировку. Но беспрецедентность задачи, которую разрешили зодчие, создавая внутрискальное пространство как наземное, позволяет выделить их как самостоятельное явление древнего строительного искусства.

Прежде всего создатели храмов Рамсеса II опирались на египетскую архитектуру: уже с эпохи Древнего царства известны скальные гробницы фиванских фараонов. Тип городского храма ко времени Рамсеса II имел законченную каноническую композицию, строгое увязанную со схемой ритуальных действий. Немаловажную роль в создании нового типа храма играли первые культовые сооружения в Нубии – "крепостные" храмы, строившиеся на территории гарнизонов или у их наружных стен. Самые ранние из них /здесь имеется в виду не время их создания, так как многие из "крепостных храмов" реставрировались или перестраивались позднее, а стадия развития "крепостного храма" – "модельни" крепостей Уронарти, Куммы, Кубана, Миргиссы – не отличались ни красотой, ни завершенностью объемов. Строились они из кирпича-сырца, в планировке отсутствовали ориентация по сторонам света и конструктивная логика, она диктовалась не традиционной религиозно-функциональной схемой, а условиями свободного пространства крепости, где основная роль была отведена фортификационным, жилым и прочим помещениям утилитарного назначения. Первые культовые сооружения в Нубии в минимальной степени выполняли

культовую функцию: для обитателей крепости они были местом ежедневных и календарных религиозных церемоний. Вторая их функция – быть распространителями египетской религии среди нубийцев – не выделялась еще так рельефно, как в более поздних памятниках. Все эти храмы были заложены в период Среднего царства, когда Нубия не была еще полностью замирена. Самый лучший из "крепостных храмов" появился уже в период правления фараонов Нового царства. Это храм в крепости Бухен. Простое в плане основное помещение заканчивается в восточной стороне небольшими отсеками прonaоса и святилища. Новая деталь – это окружающая здание колоннада протодорического ордера. Колонный двор перед храмом приближает его композицию к архитектурным ансамблям египетских храмов.

Вторая типологическая группа культовых построек Нубии складывалась в условиях замиренной Нубии и ослабления в связи с этим оборонительного значения крепостей. Она условно обозначена мной как "свободностоящие храмы", т.е. храмы, связанные не с территорией гарнизонов, а с населенными пунктами – в Амаде и Солебе. Композиция храмового комплекса в Амаде очень близка египетскому городскому храму. Постройка в Солебе – грандиозный архитектурный комплекс, напоминающий во многих отношениях луксорский /аллея сфинксов, пионы, обелиски/.

В то время как гарнизонные постройки были посвящены в основном местным ипостасям Хора, свободностоящие храмы возводились в честь центральных богов египетского пантеона – Амона-Ра, Ра-Харахти, что свидетельствует о египтизации некоторых областей Нубии; следовательно, можно говорить и о формировании местной школы строителей и художников.

Третья группа нубийских архитектурных памятников, предшествующих храмам Рамсеса II, объединяет скальные святилища в районе Ваваг – в Эль-Лесиа, Абу-Ода, Каср-Ибриме.

Каждая из трех выделенных типологических групп памятников Нубии в отдельности не смогла бы стать отправным пунктом для создания Храмов Рамсеса II, но все вместе они в той или иной мере закладывали стиль новой нубийской архитектуры, которая была кульминационным пунктом ее развития.

АРМЯНО-СИРИЙСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ

/Историография вопроса/

1. Проблема армяно-сирийских художественных связей является одной из важнейших в истории армянского искусства, поскольку культурные контакты между Арменией и Сирией, особенно в ранний период /IУ-Х вв./ были очень интенсивны. Христианская культура проникала в Армению при активном участии сирийских миссионеров. Огромную роль играли переводы с сирийского, составившие значительный раздел раннесредневековой армянской литературы. Важным фактором армяно-сирийской общности являлась принадлежность армяно-григорианской и яковитской церкви к монофизитству, что значительно облегчало взаимопонимание в религиозной и художественной жизни.

2. Армяно-сирийские художественные связи могут быть отмечены в разных видах искусства, но особенно ярко они проявились в миниатюрной живописи.

3. Одним из первых на проблему армяно-сирийских художественных связей обратил внимание И. Стржиговский, автор получившей широкую известность на рубеже XIX-XX вв. теории о восточном происхождении христианского искусства. И. Стржиговский указал на близость древних миниатюр Эчмиадзинского Евангелия к миниатюрам сирийского евангелия Раббулы 586 г. Исследователь приписал миниатюры армянской рукописи сирийскому мастеру шестого века. И хотя в дальнейшем эта точка зрения была опровергнута, сама постановка проблемы оказала большое влияние на развитие науки.

4. Исследователи 20-30 гг. /Ф. Маклер, Д. Айналов, С. Дер Нерсессян, К. Вайцман/ шли по пути, проложенному И. Стржиговским, занимаясь сравнительным анализом миниатюр конкретных армянских и сирийских рукописей. Систематизация таких отдельных замечаний позволяет сделать любопытные обобщения. Почти все различия, отмеченные этими исследователями, лежат в области стиля, тогда как черты сходства – в сфере иконографии.

5. Исследователи по-разному трактуют проблему армяно-сирийской общности. Некоторые /в частности, известный специалист по сирийским иллюстрированным рукописям Ж. Леруа/ пишут о вли-

яими сирийской живописи на армянскую, подчеркивая ту огромную роль, которую играла Сирия в восточнохристианской культуре. Французский историк византийского и раннехристианского искусства А. Грабар считает, что часто отмечаемое сходство в армянских и сирийских памятниках определено не столько прямыми влияниями, сколько общими "эстетическими корнями" восточнохристианского искусства, восходящими к эпохе эллинизма.

6. Концепция А. Грабара получила развитие в работах ведущего современного исследователя армянской миниатюры Т. Мэттьюса. Анализируя ранние иконографические программы армянских и сирийских рукописей, Т. Мэттьюс объясняет их значительное сходство глубокой идеальной и психологической общностью армянского и сирийского народов в этот период. Он указывает на существование единой сиро-армянской литературной традиции. В отличие от А. Грабара американский исследователь сосредотачивает свое внимание не на "эстетических корнях", а на обности интеллектуальной и духовной культуры, проявляющейся во всех сферах художественного творчества.

7. В научной литературе последних лет в связи с проблемой армяно-сирийских художественных связей большой интерес вызывает вопрос о существовании "классической" и "неклассической" традиции, что получило отражение в материалах международного симпозиума "Восток Византии, Сирия и Армения в период формирования" /1980/. Связи армянского и сирийского искусства отмечаются и в той, и в другой традиции. В рамках "классической" традиции эти связи особенно важны, поскольку ранние сирийские памятники становятся для армянских художников более позднего времени образцом классического стиля.

8. В "неклассической" традиции связи армянской и сирийской миниатюры также очевидны. Как было показано Л. Закарян, многие особенности васпураканской школы армянской миниатюры 13-14-го вв. могут быть объяснены только контактами с сирийским искусством.

9. Исследователей занимает вопрос о конкретных художественных центрах, в которых могли осуществляться такие контакты. С. Дер Нерсесян, Т.А. Измайлова, Ж. Леруа в своих работах показали, что такими центрами являлись скриптории Ромкла в Киликии, монастыри Черной горы близ Антиохии, Мелитена в Северной Месопотамии.

II4.

10. По проблеме армяно-сирийских художественных связей за почти столетие был высказан ряд верных суждений и тонких наблюдений. Однако эта проблема еще далека от окончательного решения. Отсутствует общепринятая концепция. Некоторые аспекты проблемы лишь намечены. Внимание исследователей постоянно привлекали одни и те же хрестоматийные памятники. При этом значительный материал /например, ряд армянских рукописей IX-X вв./ практически не привлекался к решению проблемы армяно-сирийских художественных связей. Все сказанное ясно показывает, что эта интересная и актуальная проблема нуждается в дальнейшем изучении как в направлении, уже намеченном в научной литературе, так и в новых аспектах.

ВТОРИЧНЫЕ ФОРМЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Традиции многих видов народного прикладного искусства, декора традиционного жилища не прерывались вплоть до 20-30 гг. нашего века. С начала 1960-х гг. эти виды практически угасают, теряя все основы своего существования в традиционном образе жизни.

В повседневном быту произведения народного искусства окончательно вытесняются предметами фабричного производства. Параллельно с утратой утилитарного значения происходит забвение традиционных представлений, связанных с формой, декором, производством произведений народных мастеров. Происходит утрата и других функций, присущих народному искусству, — социальной и ритуальной.

Таким образом, сегодня среди якобы традиционных видов искусства преобладают формы, которые можно назвать вторичными, не придавая этому слову оценочного характера, а скорее, подчеркивая сущностные различия их с подлинно народным искусством. Формы эти не равноценны. Они в разной степени связаны с народным или профессиональным искусством, но все же имеют явно переходный характер.

Бессспорно вторичный характер имеют произведения, являющиеся предметом настоящего доклада: резьба по ганчу и дереву, роспись по дереву и творчество лишь одного мастера ювелира. Взятые примеры интересны прежде всего тем, что дают возможность рассмотреть различные пути переработки народных традиций.

В Ташкентском комбинате скульптуры и монументального искусства существует бригада резчиков по ганчу, где объединились в основном художники, имеющие специальное образование, но есть и потомственные народные мастера. Узбекские мастера — резчики достигли относительно высокого уровня технического мастерства и, как правило, выполняют сложные, даже изощренные композиции для оформления официальных зданий.

В данном случае резьба по ганчу формально осталась на своем месте — в архитектурном декоре. Но только формально. Резьба по ганчу в народной архитектуре никогда не играла доминирующей роли, а всегда органично включалась в общую систему деко-

ра наравне с росписью. Ведущим ганчевый декор стал лишь в позднем дворцовом стиле, выразительным примером которого является резиденция эмира бухарского Ситора-и Мухи-хоса, где работал знаменитый резчик Усто Ширин Муродов. Позже он руководил оформлением театра Алишера Навои в Ташкенте. Именно эту традицию подхватили современные узбекские резчики по ганчу. Современные мастера окончательно прорвали жесткие рамки традиционных канонов, осознав себя профессиональными художниками, вольными использовать любые локальные и разновременные стили: бухарский, хивинский и даже терmezский.

Аналогичное явление возникло и в таджикском искусстве резьбы и росписи по дереву. У истоков современных направлений можно найти своего основателя — того или иного мастера, который нашел в себе силы пробиться со своим традиционным мастерством в ряды современных профессиональных художников. В таджикском искусстве такое место занимает известный мастер С. Нуриддинов. Отлично владея техникой резьбы по дереву, он стал учителем многих молодых мастеров. В ряде работ С. Нуриддина наблюдается отход от чисто архитектурного декора и превращение композиций в самостоятельные произведения изобразительного искусства. Никакой связи с архитектурой нет в декоративных композициях, выполненных в традиционной технике росписи "куидаль" Я. Бегимова.

Перечисленные виды искусства играют довольно заметную роль в развитии современного национального искусства узбеков и таджиков. К ним обращаются, когда пытаются показать пути развития народного традиционного искусства или расцвет национального искусства. В действительности они скорее демонстрируют тупиковую ситуацию, в которую зашло традиционное искусство сегодня.

Совершенно иным примером является творчество оригинального ювелира В.Л. Иванова, который долго жил в Таджикистане, изучая традиции народного ювелирного ремесла. В.Л. Иванов также обращается к разным по происхождению традициям, используя бухарский, хивинский, южнотаджикский стили, правда, никогда не смешивая их в одном и том же произведении. Особенностью его творчества является осознанный подход, попытка не только формально повторить традиционную форму, но выявить ее смысловую нагрузку.

В.Р. Эрлих

БРОНЗОВЫЙ СКИПЕТР ИЗ МОГИЛЬНИКА ФАРС

В 1986 г. в погребении № 35 грунтового могильника Фарс у ст. Новосвободной Адыгейской автономной области был найден бронзовый топорик в виде головы хищной птицы с загнутым клювом, расположенным симметрично на втулке двумя выступами-глазами и дисковидным обушком.

Инвентарь комплекса, откуда происходит топорик, позволяет отнести его к первой половине УП в. до н.э.

По своей форме этот топорик приближается к "Фрако-киммерийским" конноголовым скипетрам Средней Европы /И. Вернер, В. А. Ильинская/. Эти скипетры имели орлиноголовую форму, конец загнутого клюва птицы был выполнен в виде головы лошади. На Северном Кавказе известен синхронный фарсовскому скипетр из могильника на территории кисловодской мебельной фабрики, изготовленный по такой же схеме.

Из конноголовых скипетров фарсовскому наиболее близки по форме экземпляры, имеющие дисковидный обушок, из Сарвиц-Канала и из клада Придь; последний датируется концом IX в. до н.э. /Т. Кеменце/.

Бронзовые орлиноголовые топорики, у которых отсутствует протома коня /из коллекции Кундеревича и Бурачкова/, В.А. Ильинская относит к VI-V вв. до н.э. Продолжающие бытовать в это время скипетры, включающие оба образа, уже сильно отличаются от экземпляров VII-VI вв. до н.э.

Чисто орлиноголовые бронзовые скипетры, синхронные нашему, нам не известны. Вероятно, имитацией этой формы является каменный топорик из Кубанского могильника.

Исследователи, затрагивающие вопрос о происхождении зооморфных скипетров Средней Европы, единодушно указывают на влияние Кавказа /В.А. Ильинская, В.И. Козенкова, Т. Кеменце/. Фарсовская находка – вторая находка подобного скипетра собственно на Кавказе.

Неоспоримо чисто военное назначение данных топориков как атрибутов носителей определенного воинского или социального статуса.

Военное значение этих предметов подчеркивает найденный в II8.

комплексе VI в. до н.э. под Моздоком /Комарово/ костиной амулет в виде орлиноголового скипетра.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Армарчук Е.А.	Оригамированные костяные предметы IX-XI вв. с городища Садвар /Хорезм/.....	3
Беглова Е.А.	Об этнической принадлежности келермесского и уляпского некрополей /в свете последних исследований/	5
Боледов С.Б.	Погребальный обряд и погребальные сооружения эпохи раннего средневековья на территории Северного Таджикистана	6
Бронштейн М.М.	Графический орнамент древних эскимосов Чукотки как историко-этнографический источник	8
Буланова Н.В.	Традиционный индийский костюм как социальный знак	II
Вагина А.С.	Облик грузина, бурята, монгола в описаниях путешественников XУШ-XX вв. ...	14
Вишневская Н.Ю.	Подражания металлу в керамике IX в. с городища Джигербент	16
Волозов В.Б.	Будды и Бодхисатты в японской культуре эпохи Хэйан /IX-XI вв./	18
Волынская Н.М.	Древнеиндийский учебник	20
Габуев Т.А.	Некоторые вопросы этнической интерпретации погребальных памятников центрального Предкавказья II-I вв. до н.э. - УП в. н.э.	22
Галиева З.С.	Искусство орнаментики гончаров Самаркандского Согда и Чача в I-УI вв. н.э. 24	
Гожева Н.А.	Иконография образа Будды в лаосской скульптуре	26
Гучинова Э.-Б.М.	Этикет калмыцкой свадьбы	29
Гущина И.Н.	Формирование некоторых традиций строительства храмовых сооружений в Бирме эпохи Пагана	32
Демидчик А.Е.	Миф о сотворении людей в "Поучении гераклеопольского царя своему сыну Мерикара"	34

Друзь В.А.	Некоторые аспекты влияния японской художественной традиции на европейское декоративное искусство	36
Дугаров Р.Н.	Сведения о монастыре Чортентан	38
Елисеева И.А.	Керамика КИДР - традиции и поиски	40
Иваницкий И.Д.	Оссуарии Тусунсаая	43
Иванчик А.И.	Об этническе Кумире - Гамиг(а) - Симир(и)	45
Иневаткина О.Н., Иваницкий И.Д.	Курганные погребения северного Согда конца I тысячелетия до н.э.	48
Карпушкина И.А., Аразмайнов Г.Ф.	К проблеме типологии среднеазиатского античного зодчества	50
Кераум А.П.	Сырцовый кирпич из храма Окса на городище Тахти-Сангин	52
Кожухов С.П.	Удила с антропоморфными псалиями из погребения места-сарматского времени в могильнике Капанешхо в Адыгее	54
Кузнецова Н.К.	Народные музыкальные зрелища Шри-Ланки	56
Кузнецова Т.М.	Зеркало/? из Келермеса	57
Кульсариева С.П.	Некоторые аспекты социализации детей у современных казахов	60
Лидов А.М.	Иконографическая программа росписи Ахтала	62
Лидова Н.Р.	Определение драмы в "Натъяшастре" Бхараты и "Поэтике" Аристотеля	64
Лысцева О.В.	К проблеме истории возникновения и эволюции стиля кашмирских шальей	66
Мейтарчиян М.Б.	Роль М. Бойс в изучении зороастриского погребального обряда	68
Мкртычев Т.К., Наймарк А.И.	Происхождение аркадной композиции на штампованных оссуариях Самаркандского Согда	70
Мкртычев Т.К.	Амулет из раннесредневекового могильника Бит-тепе /К истории одного образа в искусстве Средней Азии/	73
Муллокандов М.	Раскопки нового буддийского комплекса в Таджикистане	76

Назарли М.Д.	Некоторые аспекты изучения Тебризской школы миниатюрной живописи	77
Настич И.М.	Памятники арабской каллиграфии в собрании ГМИИ	79
Неглинская М.А.	Значение монументальной живописи кушанского времени для формирования стиля раннесредневековой живописи Средней Азии	81
Никитин А.Б.	Новые материалы по антропонимике Сасанидского Мерва	83
Попова М.Н.	Мотивы хакасского орнамента	85
Рославцева Л.И.	Вышивка в свадебном обряде крымских татар	87
Сазанов А.В.	К изучению североафриканской краснолаковой керамики ранневизантийского времени	90
Сахаров П.Д.	Раджасуя: к согласованию интерпретаций	91
Смагина Е.Б.	Манихейская эстетика	93
Стрижак Т.Л.	О четырех глиняных образках с острова Куйсу на Кукуноре	95
Тихонин М.Р.	Городище Шахджувар в верховьях Псекума	98
Томашевич О.В.	Древнейший египетский храм	99
Тюлина Е.В.	Отражение древнеиндийских космологических представлений в поминальной обрядности	101
Узянов С.А.	Изучение средневековых археологических памятников в Западном Хадрамауте	103
Утенова Ш.К.	Традиционная форма в современной архитектуре Казахстана	104
Фомин А.В.	Подражания куфическим дирхемам из клада первой половины IX в.	106
Хомутова М.Л.	Самаркандский период в творчестве К.С. Петрова-Водкина /Иллюстрации к очерку "Самаркандия"/	108

Цисеева Е.М.	Нубийские храмовые постройки и формирование стиля нубийских храмов Рамсеса II	III
Чекан Е.А.	Армяно-сирийские художественные связи /Историография вопроса/	II3
Широнина Е.С.	Вторичные формы народного искусства	II6
Эрлих В.Р.	Бронзовый скипетр из могильника Фарс	II9

Государственный
музей искусств
народов Востока
№ 52404

Подписано к печати 07.07.87
Объем 7,75 п.л. Печать офсетная
Тираж 295 экз. Зак.256

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул.Жданова, 12/1

З-я типография издательства "Наука"
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

1180