

Б. И. МАРШАК



**ИСТОРИЯ
ВОСТОЧНОЙ
ТОРЕВТИКИ III—XIII ВВ.
И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ**





Борис Ильич Маршак
(09.07.1933 — 28.07.2006) на экспозиции
«Культура и искусство доисламской Средней Азии»
в Государственном Эрмитаже, 1992 г.
(© Patricia Daizell)

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE FOR THE HISTORY OF MATERIAL CULTURE

HISTORY OF ORIENTAL TOREUTICS
OF THE 3rd — 13th CENTURIES
AND PROBLEMS OF CULTURAL
CONTINUITY

by
Boris I. Marshak



St. Petersburg
Academy of Culture's Research
2017

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Б. И. Маршак

ИСТОРИЯ ВОСТОЧНОЙ
ТОРЕВТИКИ III–XIII вв.
И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ
ПРЕЕМСТВЕННОСТИ



Санкт-Петербург
Академия исследования культуры
2017

УДК 904
ББК 63.3
М30

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы)»*

Маршак Б. И.

М30 История восточной торевтики III–XIII вв. и проблемы культурной преемственности / Под ред. В. П. Никонорова; вступит. статья Ф. Гренэ. — СПб.: Академия исследования культуры, 2017. — 736 с.: ил.

ISBN 978-5-9905898-8-9

Настоящая книга принадлежит перу выдающегося российского археолога и искусствоведа Б. И. Маршака (1933–2006) и не имеет аналогов в отечественной и зарубежной историографии. В ней детально рассматривается развитие искусства торевтики на Ближнем и Среднем Востоке, а также на сопредельных территориях на протяжении более чем тысячелетнего периода — от поздней античности до развитого средневековья — на основе применения разработанной автором совершенно новой методики атрибуции изделий из драгоценных металлов, с помощью которой определены места изготовления, а также относительная и абсолютная хронология более 150 сосудов из золота и серебра, декорированных различными орнаментами и изображениями.

Издание рассчитано как на профессиональных историков, археологов и искусствоведов, так и на всех тех, кто интересуется восточными древностями, включая ценителей и коллекционеров произведений древнего искусства.

**УДК 904
ББК 63.3**

ISBN 978-5-9905898-8-9

© Б. И. Маршак (В. И. Распопова), 2017
© В. П. Никоноров, предисловие, 2017
© Ф. Гренэ, вступительная статья, 2017
© ООО «Академия исследования культуры», 2017
© Институт истории материальной культуры РАН, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>В. П. Никоноров</i> . От научного редактора	9
<i>Ф. Гренэ</i> . Борис Ильич Маршак и восточная торевтика	14
<i>Л. М. Всевиов</i> , <i>В. Г. Шкода</i> и др. Библиография Б. И. Маршака	21
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	41
ВВЕДЕНИЕ	53
§ 1. О ценности торевтики как источника	53
§ 2. Состояние исследований восточной торевтики	55
§ 3. Принципы методики атрибуции восточной торевтики	59
Часть 1	
ШКОЛЫ ТОРЕВТОВ И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ	
Глава 1. Чилекский клад	67
§ 1.1.1. Сасанидская чаша	67
§ 1.1.2. Эфталитская чаша	72
§ 1.1.3. Согдийские чаши	82
Глава 2. Согдийское серебро	84
§ 1.2.1. Школы торевтов	85
§ 1.2.2. Сравнение школ А и В между собой и с не входящими в них сосудами	95
§ 1.2.3. Школа С в сравнении со школами А и В	99
§ 1.2.4. Аналогии в искусстве стран Азии	102
§ 1.2.5. Историческая интерпретация и уточнение атрибуций	116
§ 1.2.6. Дополнительные материалы и проверка типологии	121
Глава 3. Серебро X–XI вв. Средняя Азия, Северный Иран, Сирия	131
§ 1.3.1. Серебро X в.	131
§ 1.3.2. Серебро XI в.	138
Глава 4. Культурные связи Востока и Европы в торевтике XI–XIII вв. Серебро с чернью	146
Вместо предисловия	146
Раздел 1. Связи торевтики Ирана, Сирии, Византии и Западной Европы в XI–XII вв.	147
§ 1.4.1. Иран и Антиохия в XI — начале XII в.	147
§ 1.4.2. Сирия и Византия в конце X — XI вв. Аахенская курильница	153
§ 1.4.3. Серебряные браслеты с чернью, их иранские и среднеазиатские аналоги	154
§ 1.4.4. Серебряные браслеты и искусство Иерусалимского королевства	155
§ 1.4.5. Проблема северосирийской торевтики, некоторые вопросы методики	158
§ 1.4.6. Браслеты, курильница из Сан-Марко (Венеция), памятники Сирии и Армении	159
§ 1.4.7. Амулет из Музея Виктории и Альберта в Лондоне и серебряная чаша, найденная в Тарту	163

§ 1.4.8. Проблема локализации серебряных чаш византийского круга.....	164
§ 1.4.9. Классификация серебряных чаш. Группа тартуской чаши ...	167
§ 1.4.10. Связи группы тартуской чаши с Западом. Контакты русского и романского художественного ремесла.....	170
§ 1.4.11. Блюдо из Болгарии и чаша из Сургута, сирийские и армянские элементы. Вопросы датировки и локализации	173
§ 1.4.12. Черноморская торговля и вопрос о связях древнерусской торевтики.....	174
§ 1.4.13. Чернь на тартуской чаше и поднос из Сургута, связи подноса с памятниками Ирана и Европы. Греко-венецианский реликварий с чернью.....	176
§ 1.4.14. Влияние Хорасана на Ближний Восток в XI–XII вв. Вопрос о связях Руси с Ближним Востоком в XII в.	179
Раздел 2. Светская торевтика крестоносцев	182
§ 1.4.15. Методическое значение сходства отдельных признаков несхожих вещей. Вопрос о светской торевтике крестоносцев.....	182
§ 1.4.16. Чернь краковского ларца	184
§ 1.4.17. Краковский ларец и памятники византийского искусства	185
§ 1.4.18. Изображения на краковском ларце.....	186
§ 1.4.19. Изображения на блюде из Ирбита и чаше из Ржищева....	188
§ 1.4.20. Стилизация фигур животных, восточные аналогии.....	190
§ 1.4.21. Романский характер изображений и вопрос о месте производства.....	191
§ 1.4.22. Аналогии в Северной Европе	194
§ 1.4.23. Аналогии в Италии. Школа торевтов-крестоносцев.....	199
Раздел 3. Вильгортская и черниговская чаши	206
§ 1.4.24. Связи изделий крестоносцев с вильгортской и черниговской чашами	206
§ 1.4.25. Чернь вильгортской и черниговской чаш	207
§ 1.4.26. Воинские сцены на чашах. Вопрос об эпическом сюжете ...	208
§ 1.4.27. Геральдические композиции на чашах. Киликийские аналогии по мелким признакам	210
§ 1.4.28. Вопрос о киликийской атрибуции. Значение широкого круга частичных аналогий	212
§ 1.4.29. Исламские аналогии. Чаша Улуг Хумаюна и ее датировка. Золотоордынские чаши	215
§ 1.4.30. Чаша Улуг Хумаюна и вопрос о серебре Румского султаната. Сельджукское серебро и чаши из Вильгорта и Чернигова ...	217
§ 1.4.31. Изображения в центральных медальонах. Давид и Орфей. Сцены с Давидом в рельефах владими́ро-суздальских церквей. Восточные детали рельефов.....	221
§ 1.4.32. Разложение тронной сцены на византийской серебряной чаше.....	226
§ 1.4.33. Мелодия или Вирсавия. Связи с романским искусством ...	227
§ 1.4.34. Трактовка складок одежды и лиц на вильгортской и черниговской чашах. Ее отличие от византийской	230

§ 1.4.35. Вильгортская и черниговская чаши как памятник взаимовлияния искусства Византии, исламского Востока и крестоносцев	232
§ 1.4.36. «Варварские» подражания сосудам с исламскими, византийскими и западными элементами	233
§ 1.4.37. Киликийская атрибуция вильгортской и черниговской чаш как наиболее вероятная	234
Раздел 4. Связи Востока и Запада в торевтике XIII в.	235
§ 1.4.38. Ларец из Сан-Марко и его чернь	235
§ 1.4.39. Поздние восточные элементы декора ларца из Сан-Марко. Связи с Ближним и Дальним Востоком	236
§ 1.4.40. Левантийская локализация ларца. Вопрос о связях с Венецией	239
§ 1.4.41. Армянские аналогии для деталей из Сан-Марко	242
§ 1.4.42. Восточные элементы декора греко-венецианской чаши из Музея исторических драгоценностей Украины	243
§ 1.4.43. Ларец Трирского собора. Восточные и западные элементы дна декора.	245
§ 1.4.44. Скань трирского ларца. Аналогии в Сицилии и Византии	247
§ 1.4.45. Вопрос о роли контакта искусства Западной Европы и Китая в XIII в. для развития спиральных сканей исламских стран и Византии	248
Общие замечания.	251

Часть 2

РАЗВИТИЕ ТОРЕВТИКИ В III–XIII вв. С ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Глава 1. Наследие древности	255
§ 2.1.1. Традиции мастеров и традиции заказчиков. Согд и Хорезм	256
§ 2.1.2. Подражание древности в торевтике Тохаристана	261
§ 2.1.3. Освоение классических мотивов в торевтике. Сасанидская империя	266
Глава 2. Сасанидский вклад.	270
§ 2.2.1. Традиции в сасанидской торевтике: тенденции разных школ	270
§ 2.2.2. Сасанидское влияние в Кушаншахре. Кушано-сасанидские и эфталитские царские сосуды	277
§ 2.2.3. Эфталиты в Индии: связи с сасанидским искусством в эфталитской торевтике	280
§ 2.2.4. Торевтика бывших эфталитских владений в долине Кабула, Забулистане и Тохаристане в VI–VIII вв. Значение индийских и иранских элементов	283
§ 2.2.5. Вопрос о постсасанидской торевтике на Востоке	290
§ 2.2.6. Согд и сасанидское наследие	294
§ 2.2.7. Эпос в торевтике сасанидского Ирана и Согда	297
§ 2.2.8. Восприятие сасанидской торевтики в странах к востоку от Ирана	304
§ 2.2.9. Сасанидское наследие в самом Иране.	304

§ 2.2.10. Псевдосасанидская бронза и вопрос о византийском и сасанидском наследии в художественном ремесле Халифата.	307
Глава 3. Согдийские традиции	310
§ 2.3.1. Хорасанский синтез	311
§ 2.3.2. Орнамент в аббасидской торевтике и его связи с согдийской традицией	317
§ 2.3.3. Вопрос о восточных прототипах европейской торевтики IX–X вв. Клад из Надь-Сент-Миклоша	320
§ 2.3.4. Северные и восточные связи Согда. Центральная Азия и Дальний Восток.	328
§ 2.3.5. Связи византийской торевтики со Средней Азией и Китаем на северной ветви Шелкового пути.	330
§ 2.3.6. Культурные изображения в торевтике. Христианская торевтика Семиречья	331
Глава 4. Восточные связи в торевтике молодых государств раннего средневековья	337
§ 2.4.1. Контакты согдийского и тюркского художественного ремесла (изделия из «Перещепинского клада»)	337
§ 2.4.2. Торевтика кыргызов и тюрок в VIII–X вв. Общие черты торевтики государств кочевников.	341
§ 2.4.3. Хазарская торевтика VIII–IX вв.	347
§ 2.4.4. Восточные элементы в аварском и великоморавском металле VIII–IX вв.	352
§ 2.4.5. Связи мадыарской торевтики IX–X вв. со Средней Азией ...	355
§ 2.4.6. Восточные мотивы в древнерусской торевтике X в.	358
§ 2.4.7. Как контакты старых и новых цивилизаций в VI–X вв. отражаются в торевтике.	362
Глава 5. Серебро Ближнего и Среднего Востока в X–XII вв.: предистория самодовлеющего стиля сельджукского периода	364
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	370
Типологическая таблица предметов согдийского серебра (Т)	374
Конкорданс к воспроизведениям памятников искусства, иллюстрирующим основной текст книги (рис. 1–224, 234, 250, 252–290) с их атрибуцией и местом хранения.	376
Указатель времени правления сасанидских царей	390
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Приложение 1. Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского	393
Приложение 2. Серебро за меха.	425
Приложение 3. [Кат. № 73] Блюдо. Сцена охоты на льва.	434
Цитированная литература	435
Список использованных сокращений	475
ИЛЛЮСТРАЦИИ	479

ОТ НАУЧНОГО РЕДАКТОРА

Предлагаемая на суд читателей книга «История восточной торевтики III–XIII вв. и проблемы культурной преемственности», написанная выдающимся российским востоковедом и археологом, доктором исторических наук Борисом Ильичем Маршаком (1933–2006), представляет собой переработанный и существенно дополненный вариант его докторской диссертации, защищенной в 1982 г. и опубликованной в 1986 г. в ГДР на немецком языке¹. К сожалению, тираж этой монографии был небольшим, да и ее стоимость, когда она поступила в продажу в Советском Союзе, была для того времени весьма и весьма значительной². В то же время несомненно высокая научная ценность данного исследования, в том числе и с методологической точки зрения, наряду с его малодоступностью для большого числа заинтересованных читателей как в самой России, так и за ее пределами, настоятельно требовала его переиздания на русском языке. Поэтому, когда вдова автора и его верная соратница и многократный соавтор в совместных публикациях Валентина Ивановна Распопова, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры Российской Академии наук, обратилась ко мне с предложением подготовить русское издание «Истории восточной торевтики...», я если и сомневался, то недолго. Она передала мне все сохранившиеся у нее тексты и иллюстрации из докторской диссертации Бориса Ильича. Мы обратились за финансовой поддержкой в Федеральное агентство по печати и массовым

¹ Marschak 1986.

² Хорошо помню, как в 1987 г., поступив после завершения аспирантуры на работу в Ленинградское отделение Института археологии (ЛОИА) АН СССР в качестве младшего научного сотрудника с зарплатой 140 рублей в месяц, я неоднократно и с большим интересом рассматривал эту книгу на прилавке книжного магазина № 3 «Искусство», располагавшегося на Невском проспекте, рядом с аркой Главного штаба, и торговавшего литературой стран народной демократии (увы, этот магазин уже давно прекратил свое существование, разделив тем самым судьбу стран т. н. народной демократии, и сейчас в его бывшем помещении, кажется, торгуют импортной одеждой), прекрасно понимая, что ее цена (15 рублей 80 копеек) мне не по карману. Поскольку эта книга к тому же отсутствовала и в Библиотеке АН СССР (БАН), и в ее отделах при ленинградских академических учреждениях, включая ЛОИА, то я как-то посетовал на это Р. Ш. Левиной, заведующей библиотекой ЛОИА, и она посоветовала мне оставить в вышеупомянутом магазине карточку-заявку для сотрудницы БАН, которая была ответственна за комплектование библиотек академических институтов Ленинграда и поэтому регулярно посещала городские книжные магазины. Я так и сделал, и — о, чудо! — через довольно непродолжительное время монография Б. И. Маршака «*Silberschatze des Orients...*» поступила в библиотеку ЛОИА. Ну а уже потом, много лет спустя, я получил ее экземпляр в подарок от моего немецкого коллеги У. Егера.



Лицевая сторона суперобложки книги Б. И. Маршака «Silberschatze des Orients: Metallkunst des 3. — 13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität» (Leipzig, 1986)

коммуникациям (Роспечать) в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)», которое поддержало нашу заявку, за что выражаем ему самую искреннюю благодарность и признательность.

Поскольку издание 1986 г. представляет собой немецкий перевод докторской диссертации Б. И. Маршака, в который

автор внес небольшие изменения перед его публикацией, а настоящее издание целиком основывается на оригинальной русской версии (куда, как это следует из сравнения обеих версий, не вошли изменения, подготовленные для варианта на немецком языке), то их тексты имеют некоторые не столь существенные отличия (за исключением новой главы 4, добавленной в часть 1). Важно то, что текст и иллюстративная часть нашего издания, по сравнению с немецким, серьезно расширены. По предложению В. И. Распоповой в него добавлены несколько работ Б. И. Маршака, написанные им уже после выхода в свет немецкого издания его диссертации и полностью соответствующие ей по своей тематике. Прежде всего, это монография о культурных связях Востока и Европы в торевтике XI–XIII вв.³, введенная в часть I в качестве главы 4⁴ взамен небольшого раздела «К торевтике крестоносцев» главы 3 немецкого издания⁵, а также две статьи: одна об интереснейшем памятнике византийской торевтики XII — начала XIII в. — серебряном блюде со сценой полета Александра Македонского, обнаруженном в с. Мужы Ямало-Ненецкого автономного округа⁶ (см. Приложение 1); другая — о серебряных сосудах IV–XIV вв., найденных на территории

³ Маршак 2014.

⁴ См. ниже, с. 146–252.

⁵ Marschak 1986: 112–120.

⁶ Маршак 2003.

России и представляющих собой свидетельства существования в ту эпоху интенсивного товарообмена вдоль т. н. Мехового пути⁷ (см. Приложение 2). Еще одним дополнительным материалом стала небольшая статья методического характера, ранее не публиковавшаяся, касающаяся принципов атрибуции изделий восточной торевтики (см. Введение, § 3).

Со своей стороны, я счел необходимым включить в книгу совсем краткую, но достаточно информативную статью Б. И. Маршака из каталога парижской выставки 2006 г., посвященной сасанидскому искусству, в которой он, по сути, ввел в научный оборот хранящееся в Государственном Эрмитаже малоизвестное серебряное блюдо со сценой львиной охоты, изготовленное в Хорасане в конце VIII — начале IX в.⁸ (см. Приложение 3).

Должен сказать, что подготовка этого издания к печати оказалось делом непростым и трудозатратным, потребовавшим значительного времени и сил. Помимо обычной рутинной работы по унификации текста и ссылочного аппарата, главная трудность заключалась в том, что среди бумаг из архива Б. И. Маршака и В. И. Распоповой, имеющих отношение к его докторской диссертации, не сохранились ни список цитированной литературы (библиография), ни список иллюстраций, а в самом тексте вообще отсутствовали отсылки к иллюстрациям. Фактически все это пришлось восстанавливать заново, во многом с опорой на немецкое издание 1986 г. (в котором, впрочем, с теми же отсылками к иллюстрациям не все оказалось безупречным⁹). В ходе проделанной работы мною также были внесены необходимые исправления, уточнения и дополнения (главным образом в ссылочный аппарат и библиографию), а в целом ряде случаев для большей наглядности добавлены иллюстрации, отсутствовавшие в немецком издании (в частности, это рис. 250–290), многие из которых неоднократно упоминаются в тексте и потому особенно важны для визуального восприятия того, о чем говорится в книге.

Само собой разумеется, если бы Б. И. Маршак имел возможность сам подготовить свое детище к публикации, то он сделал бы это на высочайшем уровне, в том числе и с обязательным учетом всех важнейших публикаций о восточном художественном металле поздантичного и средневекового времени, вышедших из печати после написания им докторской

⁷ Маршак 2006.

⁸ Marshak 2006.

⁹ Уже сама система отсылок к иллюстрациям, использованная в тексте немецкого издания, — цифрами на полях страниц, — является, на мой взгляд, не очень удобной, и по этой причине я разместил все отсылки к иллюстрациям (рисункам) в тексте в круглых скобках. Более того, оказалось, что в тексте книги 1986 г. описания или упоминания даже тех предметов торевтики, которые воспроизведены в обеих ее иллюстративных блоках (Abb. 1–168, 169–224), далеко не всегда сопровождаются отсылками к номерам соответствующих иллюстраций, и этот недостаток я постарался в значительной степени минимизировать.

диссертации¹⁰. Тем не менее даже в нынешнем своем виде, созданном в основном более 30 лет назад, его труд продолжает сохранять новаторское значение, поскольку автор не только охватил в своем исследовании более чем тысячелетний период и обширнейшую территорию, но и предложил и разработал совершенно новую методику атрибуции памятников восточной торевтики, с помощью которой стало возможным с достаточной долей уверенности определить места изготовления, а также относительную и абсолютную хронологию более 150 сосудов из драгоценных металлов, декорированных различными орнаментами и изображениями. В результате тщательного изучения доступных ему изделий древних мастеров, хранящихся в различных музейных и частных коллекциях, Б. И. Маршак первым в мировой исторической науке надежно выделил локальные школы торевтики в Иране, Согде, Хорезме, Тохаристане, во владениях эфталитов и на других территориях Среднего Востока и Центральной Азии. Важнейшим итогом проделанной автором грандиозной работы стало появление первой полной истории восточной торевтики, начиная с III и до XIII в.

Впрочем, в рамках короткого предисловия нет необходимости останавливаться на всех достоинствах публикуемого труда¹¹, тем более что ниже¹² следует статья Ф. Гренэ, специально посвященная вкладу Б. И. Маршака в изучение восточной торевтики. Скажу только, что эта книга, принадлежащая перу авторитетнейшего российского ученого и до сих пор не имеющая аналогов в отечественной и зарубежной историографии, бесспорно, представляет собой исключительно важный вклад в наши представления о культуре и искусстве Востока в позднеантичную и средневековую эпохи. При этом следует иметь в виду тот факт, что в соответствии с целями своего исследования Б. И. Маршак также глубоко и всесторонне исследовал произведения средневековых торевтов из Восточной и Западной Европы, что значительно расширило историко-культурное значение его работы. Высказанные в ней наблюдения и выводы, в том числе методологического характера, чрезвычайно важны и полезны в деле дальнейшего познания искусства торевтики древности в пределах всего Евразийского материка.

¹⁰ Среди таких публикаций необходимо упомянуть следующие важные книги: Иванов, Луконин, Смесо́ва 1984; Тревер, Луконин 1987; Крамаровский, Федорова 1991; Крамаровский 2001; Сокровища Приобья... 2003; Бауло 2004; Harper, Meyers 1981; Melikian-Chirvani 1982; Allan 1982a; 1982b; 1986; 2002; Atil, Chase, Jett 1985; Gunter, Jett 1992; Harper 2006; Porter, Rosser-Owen 2012; Carter 2015. Помимо них, особо следует отметить три выставочных каталога: Сокровища Приобья 1996; China: Dawn of a Golden Age... 2004; PS (2006), в написании текстов к которым Б. И. Маршак принял самое активное участие.

¹¹ Фактически все они в виде основных наблюдений и выводов кратко суммированы Б. И. Маршаком в «Заключении» (см. ниже, с. 370–373).

¹² С. 14–19.

В заключение считаю своим долгом поблагодарить В. И. Распопову за предоставление всех имеющихся у нее материалов по докторской диссертации своего супруга и воспроизведенных в данном издании фотографий частного характера. Я также очень признателен профессору Францу Гренэ из Коллеж де Франс (Париж, Франция), коллеге и близкому другу Б. И. Маршака, который с готовностью откликнулся на мою просьбу и оперативно написал вступительную статью «Борис Ильич Маршак и восточная торевтика». Кроме того, хочу выразить сердечную благодарность за квалифицированную и безотказную помощь в подготовке столь непростой в техническом отношении книги к печати моим друзьям: техническому редактору Е. М. Денисовой, художнику С. В. Лебединскому и востоковеду-иранисту А. И. Колесникову.

В. П. Никоноров,
кандидат исторических наук,
старший научный сотрудник
Института истории материальной культуры
Российской Академии наук
(Санкт-Петербург)

БОРИС ИЛЬИЧ МАРШАК И ВОСТОЧНАЯ ТОРЕВТИКА¹

Борис Ильич Маршак родился в городе Луге Ленинградской области в 1933 г. По окончании Московского университета по специальности «Археология» он с 1956 по 1958 г. работал в Институте истории, археологии и этнографии Академии наук Таджикской ССР в Душанбе, после чего был приглашен в Государственный Эрмитаж, в Отделе Востока которого, по су-



Б. И. Маршак, 1960-е гг.

ти, и прошла вся его профессиональная карьера, в том числе в качестве заведующего Сектором Средней Азии и Кавказа (с 1978 г.). В 1954 г. он впервые принял участие в раскопках Пенджикента — эталонного согдийского памятника эпохи раннего средневековья в Северном Таджикистане — и работал там сначала под руководством А. М. Беленицкого, а затем, в 1978 г., официально сменил последнего на посту начальника Пенджикентской археологической экспедиции. С городищем древнего Пенджикента имя Б. И. Маршака оказалось связанным навсегда: здесь он скоропостижно скончался во время полевого сезона 2006 г., и здесь же находится его могила, куда его многочисленные друзья и коллеги из разных стран мира приносят цветы.

Во впечатляющем списке своих научных публикаций (см. ниже, с. 21–40) Борис Ильич осветил (в том числе и в тесном сотрудничестве со своей супругой и в первом сподвижником В. И. Распоповой) практически все аспекты согдийской цивилизации. Однако благодаря его личным исследованиям, которые, как правило, были тесно связаны с работами его коллеги и друга В. А. Лившица — блистательного филолога-ираниста (к огромному сожалению, совсем недавно покинувшего нас) — Согд занял центральное место в исследованиях евразийского пространства с V по VIII в., когда там была сосредоточена редкая по насыщенности сеть разнообразных коммуникаций — торговых, религиозных и художественных.

Б. И. Маршак поддерживал научные отношения и дружеские связи с исследователями из многих стран, среди которых пользовался огромным

¹ Перевод с французского С. М. Горшениной.



На городище древнего Пенджикента, 1969 г. (слева направо): М. С. Асимов (президент АН Таджикской ССР), А. И. Исаков, О. Муминова (председатель Пенджикентского горисполкома), Б. И. Маршак, помощники М. С. Асимова (фотография А. М. Беленицкого)

авторитетом и большим уважением. Он был членом-корреспондентом Итальянского института Африки и Востока (Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente) в Риме, почетным членом Королевского Азиатского общества Великобритании и Ирландии (Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland) в Лондоне и Американского Археологического института (Archaeological Institute of America) в Бостоне и Нью-Йорке, членом Института передовых исследований (Institute for Advanced Study) в Принстоне и ассоциированным иностранным членом Академии надписей и изящной словесности (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) в Париже.

Как я уже подчеркнул выше, в своих исследованиях Борис Ильич не пренебрегал ни одним из аспектов материальной и художественной культуры Согда. Вместе с тем в общем ансамбле его работ две области занимали исключительное место, проходя красной линией через всю его карьеру. Сформировав с самых первых публикаций некое ядро приоритетных сюжетов, он никогда более не оставлял их в стороне, возвращаясь к ним снова и снова. Одной из этих областей была керамика, которой он посвятил свою кандидатскую диссертацию, защищенную в 1965 г. и опубликованную впоследствии стараниями В. И. Распоповой². Другой привилегированной обла-

² Маршак 2012.



На конференции в Пенджикенте, сентябрь 1977 г. (слева направо): Б. И. Маршак, Р. М. Джанполадян-Пиотровская и Б. И. Искандаров (директор Института истории, археологии и этнографии имени А. Дониша АН Таджикской ССР) (фотография В. И. Распоповой)

стью исследований стала торевтика, представленная в настоящем издании, объединяющем работы разных лет, по совокупности которых им была защищена в 1982 г. докторская диссертация. Этот логически связанный ансамбль вплоть до настоящего времени был представлен в своем полном виде только на немецком языке³.

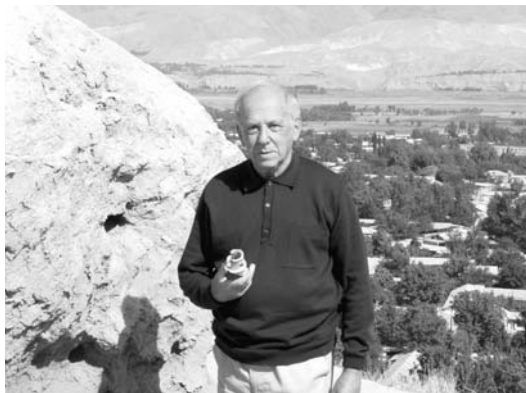
По данному поводу необходимо отметить два аспекта. Во-первых, его исследования по согдийскому серебру постоянно подпитывали размышления о керамике. Так, в новаторской статье 1961 г. Б. И. Маршак показал, что начиная с VII в. керамика Пенджикента — ранее весьма скупая на какие-либо новшества — обретает новые мотивы, копируя серебрянные согдийские чаши и особенно кубки, типичные для новых тюркских правителей Согда⁴. Второй аспект, который мне хотелось бы выделить, заключается в том, что в противоположность исследованиям по керамике, работа над серебром вводила его далеко за пределы Согда.

Это второе направление началось для Бориса Ильича с исследования и публикации разнохарактерного набора посуды, состоящего из четырех сосудов, открытого в 1961 г. Я. К. Крикисом в Чилеке (недалеко от Самарканда), причем в хорошо датированном археологическом контексте конца VI или начала VII в.⁵ Два сосуда из этого ансамбля были кубками согдийского производства с дольчатыми стенками, одно блюдо содержало изображение сцены охоты сасанидского правителя Пероза (457/459–484), а четвертый сосуд представлял собой бактрийский кубок, показывающий эфталитского правителя в индийском художественном контексте. Обнаружение в одном комплексе сразу трех различных и четко обозначенных художественных традиций позволило лучше зафиксировать хронологические рамки для каждой из них и уточнить, каким образом эти традиции видоизменялись,

³ Marschak 1986.

⁴ Маршак 1961: 177–201.

⁵ Маршак, Крикис 1969: 55–80 (в основных деталях воспроизведено в данной книге).



Б. И. Маршак на городище древнего Пенджикента, 2004 г.
(фотография Т. А. Ершовой)

взаимодействуя между собой. В частности, блюдо Пероза было отнесено к художественной школе, которая на сегодняшний день точно определена и обозначена П. Харпер как школа «драпировок в виде параллельных продолжающихся линий»⁶. Она была противопоставлена другой — придворной, также называемой школой «драпировок в виде сегментированных двойных линий»; более детальное исследование этой школы Б. И. Маршак предоставил своему другу В. Г. Луконину.

Отказавшись от традиционного использования, казалось бы, удобных, но слишком обтекаемых терминов, часто употребляемых для обозначения другой школы, — «провинциальная» или «восточная», он предпочел придать своим гипотезам более точное географическое определение. Борис Ильич связал место зарождения этой школы в конце III в. с одним из удельных дворов Северного Ирана и предположил, что в течение следующего столетия она была привнесена в Мерв и на недавно завоеванные персами кушанские земли, а в VI в. вновь сблизилась с другими школами сасанидской торевтики. Что же касается соотношения отдельных предметов сасанидского серебра со времени правления того или иного государя, то и здесь он предпочел большую точность, чем его предшественники, сгруппировав весь материал в девять этапов — от Варахрана II (276–293) до Кавада I (488–531), поместив

⁶ Harper, Meyers 1981: 47, 88–98.



Б. И. Маршак (в центре) и В. И. Распопова осматривают средневековый реликварий в ризнице аббатства Сен-Морис д'Агон (кантон Вале, Швейцария), 14 октября 2005 г.

при этом блюдо из Чилека в хронологические пределы 7-го этапа (от начала 470-х гг. до 484 г.). Его выводы оказали большое влияние на все дальнейшие исследования, несмотря на то, что его последователи предпочитали иногда туманность четкости первоначальных реконструкций.

Впоследствии Б. И. Маршак предложил окончательную редакцию истории трех школ согдийской торевтики, одна из которых была прослежена вплоть до появления репрезентативных блюд халифа ал-Мауна и Махмуда Газневийского в исламском Хорасане⁷.

Начиная с 1980-х гг., когда Борис Ильич получил возможность много путешествовать за границей, он значительно расширил свой научный горизонт благодаря изучению коллекций музеев Венгрии, Западной Европы, США и Японии. Он сумел показать гораздо более убедительно, чем кто-либо из его предшественников, что торевтика хазар, аваров, венгров и, в конце концов, населения Киевской Руси уходит своими корнями в иранское наследие. Исследования, объединенные воедино в его книге на немецком языке 1986 г. и переиздаваемые здесь, отражают только начало этого процесса обогащения перспектив изучения древних изделий из драгоценных металлов. Чтобы понять всю глубину достижений Б. И. Маршака, я могу лишь посоветовать читателю расширить предлагаемую в настоящей

⁷ Маршак 1971б (в основных деталях воспроизведено в этой книге).

Б. И. Маршак на выставке
в Реставрационно-хранительском
центре Государственного Эрмитажа
«Старая Деревня», 2006 г.



книге подборку текстов чтением некоторых более поздних его работ по торевтике латинских государств Востока⁸, а также знакомством с теми статьями, появление которых было обусловлено шедеврами согдийского серебра, недавно выявленными в святилищах сибирских манси, где они долгое время были укрыты от посторонних глаз⁹.

Наконец, неутомимое изучение наследия сасанидских и согдийских мастеров привело Бориса Ильича к полному обновлению представлений о золотой посуде Тибетской империи VII–IX вв., и толчком к этому стало исследование коллекции М. и Т. Дж. Прицкеров (Margot and Thomas J. Pritzker Collection) в Чикаго, представляющее собой огромную работу, которую он сумел завершить и на публикацию которой мы все очень надеемся.

Нельзя придумать ничего лучшего для заключительных слов этой краткой вступительной статьи, чем процитировать собственное суждение Б. И. Маршака относительно историко-культурного значения металлической утвари: «Нет другого вида источников, который показал бы с такой очевидностью удивительную компактность средневекового мира от Западной Европы до Китая и от Прикамья до Индии»¹⁰.

Франц Гренз,
профессор Коллеж де Франс
(Париж, Франция)

⁸ Сокровища Приобья 1996 (Б. И. Маршак выступает в этом каталоге и как один из научных редакторов, и как автор многих каталожных статей). Специальная работа на данную тему, опубликованная уже после смерти Бориса Ильича (Маршак 2014), воспроизведена в настоящем издании как глава 4 части I.

⁹ Бауло 2000: 143–153 (хотя в статье не указано авторство Б. И. Маршака, в ее написании он принял активное участие); Бауло, Маршак 2001: 133–141; Бауло, Маршак, Федорова 2004: 107–114.

¹⁰ См. ниже, с. 54.



Могила Б. И. Маршака у крепостной стены древнего Пенджикента

Л. М. Всевиов, В. Г. Шкода,
при участии В. И. Распоповой,
П. Б. Лурье и А. И. Торгоева

БИБЛИОГРАФИЯ Б. И. МАРШАКА

Список печатных работ Б. И. Маршака

1957 г.

1. Керамика нижнего слоя Пенджикента // ИООАНТаджССР. Вып. 14. С. 91–99.
2. Древний Хульбук // Таджикистан (Август). С. 20–21 (в соавторстве с Э. Гулямовой).
3. Рец. на кн.: Дьяконов М. М. У истоков древней культуры Таджикистана. Сталинобад, 1956 // Коммунист Таджикистана (7 июня).

1958 г.

4. Уникальная гиря VI–VIII вв. из Пенджикента // КСИЭ. Вып. 30. С. 81–87 (в соавторстве с Е. А. Давидович).

1959 г.

5. Пещера Гори-Гург близ Пенджикента // ТАНТаджССР. Т. 103. С. 171–173.

1960 г.

6. Амфора из нижнего слоя Пенджикента // ТИИАНТаджССР. Т. 29. С. 168–172.

1961 г.

7. Влияние торевтики на согдийскую керамику VII–VIII веков // ТГЭ. Т. V. С. 177–201. Рез. англ.

1962 г.

8. Археологические материалы к истории Согда VI–VIII вв. // ТД научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1961 г. Л. С. 14–15.

1963 г.

8. К разработке критериев сходства и различия керамических комплексов // Методы естественных и технических наук в археологии: ТД. М. С. 64–67.
9. Чилекские вазы // ТД научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1962 г. Л. С. 18–20 (в соавторстве с Я. К. Крикисом).

1964 г.

10. Изучение сасанидского искусства в Государственном Эрмитаже // ТД на юбилейной научной сессии: Пленарные заседания. Л. С. 27–34. (в соавторстве с В. Г. Луконым).

11. Отчет о работах на объекте XII [в Пенджикенте] за 1955–1960 гг. // МИА. № 124. С. 182–243.

1965 г.

12. Керамика Согда V–VII вв. как историко-культурный памятник (К методике изучения керамических комплексов): Автореферат кандидатской диссертации. Л.
13. К разработке критериев сходства и различия керамических комплексов // МИА. № 129. С. 308–317.
14. Язык пенджикентской живописи (К постановке вопроса) // ТД сессии, посвященной истории живописи стран Азии. Л. С. 15–16.

1966 г.

15. Аниковское блюдо // Пленум Института археологии [АН СССР] 1966 г. Секция «Археология Средней Азии»: ТД. М. С. 23–24.
16. О принципах составления каталога стеклянной посуды Средней Азии VIII–XIII вв. // ТД научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1965 г. Л; М. С. 34–36 (в соавторстве с Г. Н. Балашовой и Ф. А. Кондратьевой).

1967 г.

17. Живопись средневекового Востока: Каталог выставки [Государственный Эрмитаж]. Л. С. 9–11.
18. Серебряное блюдо со сценой поединка (К вопросу об истоках монументального искусства Согда VII–VIII вв.) // ТД научной сессии Государственного Эрмитажа. Л. С. 61–63.

1968 г.

19. Культура и искусство Средней Азии в кушанскую эпоху: Каталог выставки. Л. (в соавторстве с Л. И. Альбаумом, А. М. Беленицким и др.).
20. Керамика и даты слоев (на примерах из археологии Средней Азии) // Проблемы археологии Средней Азии. Л. С. 55–56.
21. Работа над кодами для описания массового археологического материала в Отделе Средней Азии Отдела Востока Гос. Эрмитажа // Там же. С. 73–75 (в соавторстве с Г. Н. Балашовой и Ф. А. Кондратьевой).

1969 г.

22. Чилекские чаши // ТГЭ. Т. X. С. 55–80 (в соавторстве с Я. К. Крикисом).

1970 г.

23. Археология и математика (Вместо предисловия) // Статистико-комбинаторные методы в археологии. М. С. 3–7 (в соавторстве с Б. А. Колчиным и Я. А. Шером).
24. Код для описания керамики Пенджикента V–VI вв. // Там же. С. 25–52.

1971 г.

25. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М.
26. К вопросу о восточных противниках Ирана в V в. // СНВ. Вып. X. С. 58–66.

27. Керамика и даты слоев средневековых памятников Средней Азии // СА. № 2. С. 204–208.
28. Пенджикент // НЖ. № 8. С. 120–125 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
29. L'art de Piandjikent à la lumière des dernières fouilles (1958–1968) // ArtsAsiat. Vol. XXIII. P. 3–39 (в соавторстве с А. М. Беленицким).

1972 г.

30. Перещепинский клад (К выставке «Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии»). Л. (в соавторстве с К. М. Скалон).
29. Бронзовый кувшин из Самарканда // САиИ. С. 61–90.
31. Одна из школ сасанидской торевтики // Ближний Восток, Кавказ, Средняя Азия: Проблемы взаимосвязи культур в эпоху средневековья: ТД. Л. С. 4–5.
32. Согдийские терракоты // ТД на секциях, посвященной итогам полевых исследований 1971 г. Археологические секции. М. С. 276–277.

1973 г.

33. Настенные росписи, открытые в Пенджикенте в 1971 году // СГЭ. Вып. XXXVII. С. 54–58 (в соавторстве с А. М. Беленицким).
34. Пенджикентские храмы и развитие согдийского культового искусства в V–VII вв. ТД сессии, посвященной итогам полевых археологических исследований 1972 года в СССР. Ташкент. С. 157–160 (в соавторстве с А. М. Беленицким и Л. Л. Гуревичем).
35. Серебряные сосуды X–XI вв., их значение для периодизации искусства Ирана и Средней Азии // ТД 2-й Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана на тему «Проблемы периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века». М. С. 20–22.
36. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 году на городище древнего Пенджикента // СГЭ. Вып. XXXVI. С. 58–64 (в соавторстве с А. М. Беленицким).

1974 г.

36. «Бактрийские» чаши // ТД 3-й Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. М. С. 23–24.
37. О так называемом сирийском блюде из Пермской области // СА. № 2. С. 213–222 (в соавторстве с В. П. Даркевичем).
38. Раскопки древнего Пенджикента // АО 1973 г. С. 514–515 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Распоповой и А. И. Исаковым).

1975 г.

39. Анализ археологических источников (Возможности формализованного подхода). М. (в соавторстве с И. С. Каменецким и Я. А. Шером).
40. Византия и Восток по памятникам торевтики // Культура и искусство Византии: КТД. Л. С. 27–30.
41. Городская стена V–VII вв. в Пенджикенте // Новейшие открытия советских археологов: ТД. Ч. 2. Киев. С. 115–117.

42. Раскопки древнего Пенджикента // АО 1974 г. С. 534–535 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).

1976 г.

43. К методике атрибуции среднеазиатской торевтики // СА. № 4. С. 208–213.
44. Материалы по среднеазиатской торевтике // СА. № 1. С. 227–240.
45. Ответ Л. И. Ремпелью // СА. № 4. С. 208–213.
46. Раскопки древнего Пенджикента // АО 1975 г. С. 561 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
47. Серебряные сосуды X–XI вв., их значение для периодизации искусства Ирана и Средней Азии // Искусство и археология Ирана: Доклады 2-й Всесоюзной конференции. М. С. 148–173.
48. Сирийская надпись из Пенджикента // КСИА. Вып. 147. С. 34–38 (в соавторстве с А. В. Пайковой).
49. Социальная структура населения древнего Пенджикента // Бартольдские чтения: ТД. М. С. 14–16 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
50. Черты мировоззрения согдийцев VII–VIII вв. в искусстве Пенджикента // История и культура народов Средней Азии (Древность и средние века). М. С. 75–89 (в соавторстве с А. М. Беленицким).

1977 г.

50. Археологический симпозиум, посвященный проблемам хронологии памятников Евразии эпохи раннего средневековья // Советское искусствознание. 1976. М. Вып. 2. С. 370–371 (в соавторстве с И. П. Засецкой и М. Б. Шукиным).
51. Вильгортская и черниговская серебряные чаши // ТД 3-й Республиканской научной конференции по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван. С. 52–54, 139–140.
52. Новые раскопки древнего Пенджикента // АО 1976 г. С. 559 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Распоповой и А. И. Исаковым).
53. Раннесредневековая археология Средней Азии в свете раскопок в Пенджикенте // Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана: ТД Всесоюзной научной конференции. Душанбе. С. 9–12 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
54. Раскопки на городище древнего Пенджикента в 1973 г. // АРТ. Вып. XIII. С. 155–188 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Распоповым и А. И. Исаковым).
55. Росписи древнего Пенджикента // Декоративное искусство. М. № 9. С. 38–39 (в соавторстве с А. М. Беленицким).
56. Сказки и притчи древнего Пенджикента // НЖ. № 11. С. 108.
57. Рец.: *Джанполадян Р. М.* Средневековое стекло Двина IX–XIII вв. Ереван, 1974 // ВВ. Т. 38. С. 250–251.

1978 г.

58. «Бактрийские» чаши // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М. С. 258–268.
59. Древнейшее изображение осадной машины в Средней Азии // Культура Востока: Древность и средневековье. Л. С. 215–221 (в соавторстве с А. М. Беленицким).

61. К характеристике товарно-денежных отношений в раннесредневековом Согде // Бартольдские чтения. С. 11–12 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
61. Работы в Пенджикенте // АО 1977 г. С. 553–554 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Распоповой и А. И. Исаковым).
62. Раннеисламские бронзовые блюда (сиро-египетская и иранская традиции в искусстве халифата) // ТГЭ. Т. XIX. С. 26–52.
63. Schale (Diskos) // Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad: Ausstellung der Staatlichen Ermitage Leningrad in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Dezember 1978 bis März 1979. Berlin (Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellungskataloge der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung. II). S. 127–131.
64. Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad: Ausstellung der Staatlichen Ermitage Leningrad in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Dezember 1978 bis März 1979. Berlin (Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellungskataloge der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung. II) (в соавторстве с А. Эффенбергер, В. Н. Залеской и И. П. Засецкой).

1979 г.

65. Вопросы хронологии живописи раннесредневекового Согда // Успехи среднеазиатской археологии. Л. Вып. 4 С. 32–37 (в соавторстве с А. М. Беленицким).
66. Обзор дискуссии на симпозиуме // КСИА Вып. 158. С. 120–124 (в соавторстве с И. П. Засецкой и М. Б. Шукиным).
67. Раскопки в Пенджикенте // АО 1978 г. С. 574–575 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
68. Раскопки древнего Пенджикента в 1974 г. // АРТ. Вып. XIV. С. 257–294 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой)
69. Серебро с чернью в XI–XIII вв. // Искусство и археология Ирана и его связь с искусством народов СССР с древнейших времен: ТД 3-й Всесоюзной конференции. М. С. 55–56.
70. Социальная структура населения древнего Пенджикента // Товарно-денежные отношения на Ближнем и Среднем Востоке в эпоху средневековья. М. С. 19–26 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).

1980 г.

71. История восточной торевтики III–XI вв. и проблемы культурной преемственности: Автореферат докторской диссертации. М.
72. Гурганская чаша и антиохийский ларец: Художественные связи Хорасана и Сирии в XI веке // Абуали ибн Сино и его эпоха. Душанбе. С. 137–147.
73. К характеристике товарно-денежных отношений в раннесредневековом Согде // Ближний и Средний Восток: Товарно-денежные отношения при феодализме. М. С. 15–26 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
74. О создании Пенджикентского археологического заповедника (Пути и методы организации заповедника-музея сырцово-архитектуры) // Проблемы охраны памятников археологии в населенных местах. Ереван. С. 99–101.

75. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1975 г. // АРТ. Вып. XV. С. 213–245 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).

1981 г.

76. Индийский компонент в культурной иконографии Согда // Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье: ТД. М. С. 107–109.
77. Согдийский город в начале средних веков (итоги и методы исследования древнего Пенджикента) // СА. № 2 С. 94–110 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
78. Сходные информационные процессы в развитии вещей и эволюции живых организмах // Количественные методы в гуманитарных науках. М. С. 35–40 (в соавторстве с М. И. Маршак).
79. The Painting of Sogdiana // *Azarpay G. Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art / With contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak, and M. J. Dresden.* Berkeley; Los Angeles; London. P. 11–77 (в соавторстве с А. М. Беленицким).

1982 г.

80. Раскопки древнего Пенджикента в 1976 г. // АРТ. Вып. XVI. С. 197–221 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Расповой и А. И. Исаковым).
81. Скандь XIII в. на Ближнем Востоке // СГЭ. Вып. XLVII. С. 63–66.
82. Zur Toreutik der Kreuzfahrer // MSAM. S. 166–184.

1983 г.

83. Восточные аналогии зданиям типа «вписанного креста». Пенджикент и Бамиан, V–VIII вв. Тбилиси (4-й Международный симпозиум по грузинскому искусству) [= Probleme der Architecture des Orients. Halle (Salle). S. 53–64].
84. Монументальная живопись Согда и Тохаристана в раннем средневековье // Бактрия Тохаристан на древнем и средневековом Востоке: ТД конференции, посвященной десятилетию Южно-Таджикской экспедиции. М. С. 53–55.
85. Памятники культуры и искусства Киргизии: Древность и средневековье: Каталог выставки. Л. Кат. № 239–241, 305.
86. Раскопки в Пенджикенте // АО 1981 г. С. 484–485 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
87. Раскопки древнего Пенджикента в 1977 г. // АРТ. Вып. XVII. С. 187–209 (в соавторстве с А. М. Беленицким, В. И. Расповой и А. И. Исаковым).
88. Согдийский город (К вопросу о городах-государствах Востока) // Древние культуры Евразии и античная цивилизация: КТД научной конференции. Л. С. 11–14.
89. Согдийцы в Семиречье // Культура и искусство Киргизии: ТД Всесоюзной научной конференции. Вып. 1. Л. С. 78–80 (в соавторстве с В. И. Расповой).

1984 г.

90. Живопись и скульптура Таджикистана: Древность и средние века: Каталог выставки. Л. (в соавторстве с Т. И. Зеймаль, Б. А. Литвинским и др.).

91. Источниковедческое исследование средневековых надписей на вещах // Бартольдские чтения. С. 62–64.
92. Раскопки древнего Пенджикента в 1978 г. // АРТ. Вып. XVIII. С. 223–263 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
93. Согдийское изображение Деда-Земледеца // Вопросы древней истории Южной Сибири. Абакан. С. 108–116 (в соавторстве с В. И. Расповой).

1985 г.

94. Восточные элементы в рельефах Ахтамара // ТД 4-го Международного симпозиума по армянскому искусству. Ереван. С. 180–182 (в соавторстве с В. И. Расповой).
95. Древности Таджикистана (Каталог выставки). Душанбе (в соавторстве с Е. В. Зеймалем, Т. И. Зеймаль, Б. А. Литвинским и Н. Н. Негматовым).
96. К вопросу о торевтике крестоносцев // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л. С. 134–151.
97. Основные результаты раскопок на городище древнего Пенджикента в 1983–1984 гг. // Достижения советской археологии в XI пятилетке: ТД. Баку. С. 84–85 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
98. Раскопки городища древнего Пенджикента // АО 1983 г. С. 562–563 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
99. Cultural Contacts between East and West in Antiquity and Middle Ages from USSR: Tokyo, 13 August — 25 September, 1985, Tokyo National Museum; Osaka, 8 October — 24 November, 1985, Museum of Art, Osaka. Tokyo [Introduction, articles before the parts of the catalogue, 31 entries (in Japanese with the English title)].

1986 г.

100. Искусство раннесредневекового Согда как явление городской цивилизации // Городская среда и культура Бактрии–Тохаристана и Согда (IV в. до н. э. — VIII в. н. э.): ТД. Ташкент. С. 61–63.
101. Раскопки городища Пенджикента // АО 1984 г. С. 477 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
102. Раскопки древнего Пенджикента в 1979 г. // АРТ. Вып. XIX. С. 293–333 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
103. Silberschätze des Orients: Metallkunst des 3. — 13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität / Fotos: W. Terebinin; Übertragung aus dem Russischen: L. Schirmer. Leipzig.

1987 г.

104. Искусство Согда // Центральная Азия: Новые памятники письменности и искусства. М. С. 233–248.
105. Кочевники и Согд // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций: ТД. Алма-Ата. С. 181–183 (в соавторстве с В. И. Расповой).
106. Монументальная сырцовая архитектура городищ Средней Азии и проблема ее музеефикации // Информационный бюллетень Международной ассоциации по изучению культур Центральной Азии. М. Спец. вып. С. 95–96 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).
107. Основные результаты раскопок древнего Пенджикента в 1970–1980 гг. // АРТ. Вып. XX. С. 229–254 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Расповой).

108. Основные результаты раскопок древнего Пенджикента в 1985–1986 гг. // Задачи советской археологии в свете решений XXVII съезда КПСС: ТД. М. С. 5–6 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
109. Подъемная машина в храме древнего Пенджикента // Прошлое Средней Азии. Душанбе. С. 95–103.
110. Раскопки древнего Пенджикента в 1980 г. // АРТ. Вып. XX. С. 255–268 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
111. Согдийские гири // Бартольдские чтения. С. 64–66 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
112. Une image sogdienne du dieu patriarche de l'agriculture // StIr. T. 16/2. P. 193–199 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

1988 г.

113. Новые открытия в Пенджикенте // НЖ. № 2. С. 138–145 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
114. Раскопки древнего Пенджикента в 1981 г. // АРТ. Вып. XXI. С. 149–185 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
115. Эллинистические традиции в Средней Азии // Третий Всесоюзный симпозиум по проблемам эллинистической культуры на Востоке: ТД. Ереван. С. 49–51 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
116. [14 entries] // The Grand Exhibition of Silk Road Civilizations. The Oasis and Steppe Routes. Nara. P. 265–471.

1989 г.

117. Боги, демоны и герои пенджикентской живописи // Итоги работ археологических экспедиций Государственного Эрмитажа. Л. С. 115–127.
118. Восточные аналогии зданиям типа вписанного креста // Сборник докладов IV Международного симпозиума по грузинскому искусству. Т. 2. Тбилиси. С. 97–111.
119. Из истории археологических экспедиций Эрмитажа // Итоги работ археологических экспедиций Государственного Эрмитажа. Л. С. 3–8 (в соавторстве с Н. Л. Грач и М. Б. Шукиным).
120. Кочевники и Согд // Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. Алма-Ата. С. 416–426 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
121. Перспективы изучения согдийского города // Зоны и этапы урбанизации. ТД республиканской конференции. Наманган. С. 85–87 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
122. Some Notes on the Tomb of Li Xian and His Wife under the Northern Zhou Dynasty at Guyuan, Ningxia and Its Gold-Gilt Silver Ewer with Greek Mythological Scenes Unearthed There // *Cultura Antiqua*. Kyoto. Vol. 41/4. P. 54–57 (в соавторстве с В. Аназава).
123. Oxus. 2000 Jahre Kunst am Oxus-Fluss in Mittelasien: Neue Funde aus der Sowjetrepublik Tadschikistan. Zürich (в соавторстве с Е. В. Зеймалем и др.).
124. Monuments of Nomads of Eastern Europe: 7th — Early 8th Centuries. Cat. Nos. 70–108 // *Kasparova K. V. et al. Treasure of Khan Kubrat: Culture of Bulgars, Khazars, Slavs*. Sofia, 1989. P. 39–52 (в соавторстве с В. Н. Залеской, З. А. Львовой, И. В. Соколовой).

1990 г.

125. Музыка в согдийской культуре (По произведениям изобразительного искусства V–VIII вв.) // Барбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: ТД и сообщений международного совещания. Душанбе. С. 161–163 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
126. Работы на городище древнего Пенджикента в 1982 г. // АРТ. Вып. XXII. С. 105–143 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
127. Ранние этапы развития Пенджикента (V в.) // Культура древнего и средневекового Самарканда и исторические связи Согда: ТД Советско-французского коллоквиума. Ташкент. С. 59–62 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
128. Тематика росписей «зала послов» Афрасиаба // Формирование и развитие трасс Великого шелкового пути в Центральной Азии в древности и средневековье: ТД, Ташкент. С. 162–165.
129. [15 entries] // *Badā'i' al-fann al-islāmī fī-Maḥaḥ al-Harmījā bi-al-Itihād al-Sūfiyātī / Шедьеры исламского искусства в Эрмитаже (СССР) / Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum.* al-Kuwayt [in Arabic, Russian and English].
130. Les fouilles de Pendjikent // CRAI (Janvier — Mars). P. 286–313.
131. Les nomades et la Sogdiane // Nomades et sédentaires en Asie centrale. Apports de l'archéologie et de l'ethnologie. Actes du colloque franco-soviétique. Alma Ata (Kazakhstan, 17–26 octobre 1987). Paris. P. 179–185 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
132. Wall Paintings from a House with a Granary: Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D. // SRAA. Vol. 1. P. 123–176 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

1991 г.

133. Адоранты из северной капеллы II храма Пенджикента // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М. С. 151–173 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
134. Историко-культурное значение согдийского календаря // Мировая культура: традиции и современность. М. С. 183–197.
135. Работы в Пенджикенте в 1989–1990 гг. // Древние культуры и археологические изыскания: Материалы к пленуму ИИМК 1991 г. СПб. С. 35–37 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
136. Раскопки древнего Пенджикента в 1983 г. // АРТ. Вып. XXIII. С. 363–400 (в соавторстве с А. М. Беленицким и В. И. Распоповой).
137. Cultes communautaires et cultes privés en Sogdiane // Histoire et cultes de l'Asie Centrale préislamique. Sources écrites et documents archéologiques. Actes du Colloque International du CNRS (Paris, 22–28 novembre 1988). Paris. P. 187–195 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
138. The Style of Filigree in the Mongol Era: Pan-Eurasian Affinities // Foundations of Empire: Archaeology and Art of the Eurasian Steppes / Ed. by G. Seaman. Los Angeles, 1992 (Proceedings of the Soviet-American Academic Symposia in Conjunction with the Museum Exhibitions *Nomads: Masters of the Eurasian Steppe* [Los Angeles County Museum of Natural History, February 3–5, 1989; Denver Museum of Natural History, June 8–11, 1989; Museum of Natural History, Smithsonian Institution, November 16–17, 1989]. Vol. 3). P. 184–190.

1992 г.

139. Воины в искусстве Согда и Центральной Азии // Северная Азия от древности до средневековья: Тезисы конференции к 90-летию со дня рождения Михаила Петровича Грязнова. СПб., 1992 (Археологические изыскания. Вып. 2). С. 208–211.
140. Образ мира в позднесасанидской торевтике // Культура Востока: проблемы и памятники: ТД. СПб. С. 87–93.
141. Работы в Пенджикенте в 1989–1990 гг. // Отчетная археологическая сессия [Гос. Эрмитажа]: КТД. СПб. С. 8–9 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
142. Связи искусства Средней Азии с искусством стран Дальнего Востока // Средняя Азия и мировая цивилизация: ТД. Ташкент. С. 84–86 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
143. The Historico-Cultural Significance of the Sogdian Calendar // Iran Vol. XXX. P. 145–154.
144. A Hunting Scene from Panjikent // BAI. NS. Vol. 4 [1990]. P. 77–94 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

1993 г.

145. Два раннеисламских стеклянных сосуда // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского: Краткое содержание докладов. СПб. С. 58–60.
146. Новые исследования согдийской культуры в Пенджикенте // АВ. № 2. С. 91–102 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
147. Работы в Пенджикенте в 1992 г. // Отчетная археологическая сессия Государственного Эрмитажа. СПб С. 13–15 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
148. [26 entrées] // Splendeur des Sassanides: l'empire perse entre Rome et la Chine (224–642). 12 février au 25 avril 1993. Bruxelles.
149. L'argenterie sogdienne et son rayonnement sur le continent Eurasiatique // Le grand atlas de l'art. Vol. 1. Paris. P. 120–121.
150. [Einträge 150–153] // Aus den Schatzkammern Eurasiens: Meisterwerke antiker Kunst. Kunsthaus Zürich, 29. Januar bis 2. Mai 1993. Zürich.
151. Oxus: tesori dell'Asia Centrale. Roma (в соавторстве с Е. В. Зеймалем и др.).

1994 г.

152. К вопросу о сельджукской торевтике // Восточное историческое источниковедение и специальные исторические дисциплины. Вып. 2. С. 237–247.
153. Международные связи согдийской цивилизации // Взаимодействие древних культур и цивилизаций и ритмы культурогенеза. СПб. С. 95–97 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
154. Работы в Пенджикенте // АО 1993 г. С. 200–201 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
155. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1993 г. // Изучение древних культур и цивилизаций. СПб. С. 37–39 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
156. Реконструкция дворца правителей Бухары VII–VIII вв. и жилая архитектура Пенджикента // Материалы I Международного симпозиума «Бухара и миро-

- вая культура». Бухара. С. 109–112 (в соавторстве с В. И. Распоповой и А. Г. Найшулером).
157. *Dēwaštič* // *EIr*. T. VII/3. P. 334–335.
158. [Entrate 20, 26, 27, 30, 35] // *La Seta e la sua via*. Roma.
159. *The Khvar Sun Cult of Central Asia* // *The Sun: Symbol of Power and Life*. New York. P. 223–233
160. *Le programme iconographique des peintures de la «Salle des Ambassadeurs» à Afrasiab (Samarkand)* // *ArtsAsiat*. T. XLIX. P. 1–20.
161. *Research of Sogdian Civilization in Penjikent, Tajikistan* // *New Archaeological Discoveries in Asiatic Russia and Central Asia*. Sankt-Petersburg, 1994 (Archaeological Studies. Issue 16). P. 79–82 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
162. *Sasanian Silver, Soghdian Silver. The Painting and Sculpture of Pendjikent* [Nos. 397–401, 418–423, 430–435] // *The State Hermitage. Masterpieces from Museum's Collections*. Vol. I. London. P. 410–411, 430, 442–443.

1995 г.

163. *Работы в Пенджикенте* // *Отчетная археологическая сессия [Государственного Эрмитажа]*: ТД. СПб. С. 22–24 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
164. *Работы на городище древнего Пенджикента* // *Изучение культурных взаимодействий и новые археологические открытия*. СПб. С. 55–58 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
165. *Раскопки на городище Пенджикента* // *АО 1994 г.* С. 325–326 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
166. *Сюжеты повествовательных росписей в домах Пенджикента* // *75 лет Отделу Востока: материалы юбилейной научной сессии*. СПб. С. 31–36.
167. *Узнаваемость персонажей в сасанидском и согдийском искусстве* // *Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина*. СПб. С. 60–62.
168. *Эллинистический серебряный сосуд, найденный в Китае* // *Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского*. СПб. С. 32–34.
169. [Entrées 21, 24, 96, 240] // *Sérinde, terre de Bouddha: dix siècles d'art sur la route de la soie*. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 24 octobre 1995 — 19 février 1996. Paris.

1996 г.

170. *Раскопки в Пенджикенте* // *АО 1995*. С. 393–394 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
171. *Раскопки в Пенджикенте в 1995 г.* // *Отчетная археологическая сессия Государственного Эрмитажа*: ТД. СПб. С. 24–25 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой)
172. *Раскопки в Пенджикенте в 1995 г.* // *Новые археологические открытия и изучение культурной трансформации*. СПб. С. 42–43 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой)
173. *Светское серебро средневизантийского периода* // *Научная конференция памяти А. В. Банк*: ТД. СПб. С. 46–49.
174. *Серебро Тибета VII–IX вв.* // *Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского*: ТД. СПб. С. 50–51.

175. Согдийцы в Семиречье // Древний и средневековый Кыргызстан. Бишкек. С. 124–135 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
176. Сокровища Приобья // Сокровища Приобья. СПб. С. 6–44.
177. Эллинистический серебряный сосуд, найденный в Китае // Эрмитажные чтения памяти Б. Б. Пиотровского: ТД. С. 32–34.
178. Die iranische und mitellasiatische Metallschmiedekunst von 6. vorchristlichen Jahrhundert bis zum 8. Jahrhundert n. Chr. // Weihrauch und Seide: Alte Kulturen an der Seidestrasse. Wien. S. 141–143, 401–403, 412–414, 422–423.
179. New discoveries in Pendjikent and a problem of comparative study of Sasanian and Sogdian art // La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X secolo. Roma. S. 425–438.
180. On the Iconography of Ossuaries from Biya Naiman // SRAA. Vol. 4 [1995/96]. P. 299–321.
181. Plate. Tibet, 8th or 9th century A.D. // Ancient Art from the Shumei Family Collection. New York. P. 81–83.
182. Der Schatz von Malaia Perešćepina // Hunnen + Awaren: Reitervölker aus dem Osten. Burgenländische Landesausstellung 1996, Schloss Halbturn, 26. April — 31. Oktober 1996: Begleitbuch und Katalog. Eisenstadt. S. 209–226 (в соавторстве с Н. А. Фояяковой, З. А. Львовой и В. Н. Залесской).
183. Sughd and adjacent regions // History of civilizations of Central Asia. Vol. III: The crossroads of civilizations: A.D. 250 to 750. Paris. P. 233–258.
184. Worshippers from the Northern Shrine of Temple II, Panjikent // BAI. NS. Vol. 8 [1994]. P. 187–207 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

1997 г.

185. Сокровища хана Кубрата: Каталог выставки. СПб. (в соавторстве с В. Н. Залесской, З. А. Львовой и Р. Х. Теляшевым).
186. Сокровища хана Кубрата: Перещепинский клад. СПб. (в соавторстве с В. Н. Залесской, З. А. Львовой, И. В. Соколовой и Н. А. Фояяковой).
187. Миф о Нане в искусстве Согда // 50 лет раскопок древнего Пенджикента: ТД научной конференции (15–20 августа 1997 г.). Пенджикент. С. 22–24 (в соавторстве с Ф. Гренэ).
188. Пенджикентская археологическая экспедиция // СГЭ. Вып. LVII. С. 81 (в соавторстве с В. Г. Шкодой).
189. Раскопки в Пенджикенте // Отчетная археологическая сессия Государственного Эрмитажа. С. 41–43 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
190. Раскопки в Пенджикенте и открытие согдийской культуры // 50 лет раскопок древнего Пенджикента: ТД научной конференции (15–20 августа 1997 г.). Пенджикент. С. 9–12 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
191. Раскопки древнего Пенджикента в 1996 г. // Новые исследования археологов России и СНГ. СПб. С. 42–44 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
192. Plate with the Ascension of Alexander the Great // The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. New York. P. 399–401.

1998 г.

193. Война глазами согдийских художников // Военная археология: Оружие и военное дело в исторической и социальной перспективе. Материалы Между-

- народной конференции (2—5 сентября 1998 г.). СПб. С. 278–281 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
194. К вопросу об истоках согдийской культуры // Древние цивилизации Евразии: История и культура: ТД. М. С. 61–63.
195. Последнее пополнение Перещепинского сокровища его владельцем // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврики. Симферополь. Вып. VI. С. 490–498 (в соавторстве с З. А. Львовой).
196. Раскопки древнего Пенджикента в 1997 г. // Отчетная археологическая сессия Государственного Эрмитажа. СПб. С. 25–26 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
197. Христиане на Востоке. Искусство мелькитов и инославных христиан: Каталог выставки. СПб. Кат. № 261, 262.
198. Buddha Icon from Panjikent // SRAA. Vol. 5 [1997/98]. P. 297–305.
199. The decoration of some late Sasanian silver vessels and its subject-matter // The art and archaeology of Ancient Persia. New light on the Parthian and Sasanian Empires. London; New York. P. 84–92.
200. Le mythe de Nana dans l'art de la Sogdiane // ArtsAsiat. T. 53. P. 5–18 (в соавторстве с Ф. Гренэ).
201. The Tiger, raised from the Dead: Two Murals from Panjikent // BAI. NS. Vol. 10 [1996]. P. 207–217.

1999 г.

202. Стенная живопись Средней и Центральной Азии: Историко-художественное и лабораторное исследование. СПб. (в соавторстве с А. И. Косолаповым).
203. Влияние Византии на художественный металл Востока // Византия и христианский мир: ТД. СПб. С. 30–32.
204. Изобразительное искусство // История таджикского народа. Т. II: Эпоха формирования таджикского народа. Душанбе. С. 210–240.
205. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 1998 г. // МПАЭ. Вып. 1. С. 3–45 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
206. Раскопки в Пенджикенте в 1998 г. // Отчетная археологическая сессия Государственного Эрмитажа. СПб. С. 28–30 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
207. Согд V–VIII вв. Идеология по памятникам искусства // Средняя Азия и Дальний Восток в эпоху средневековья. Средняя Азия в раннем средневековье. М. С. 175–191.
208. Хорасанско-мавераннахрский культурный синтез в эпоху Саманидов и его исторические корни // 1100-летие образования государства Саманидов: Материалы международной конференции. СПб. С. 32–42.
209. L'art Sogdien (IV^e au IX^e siècle) // Les arts de l'Asie Centrale. Paris. P. 114–163.
210. Farḡāna. i. In the pre-Islamic period // EIr. Vol. IX/3. P. 251–253.
211. Indian motifs in Sogdian art // Fifteenth International Conference on South Asian archaeology: Abstracts. Leiden. P. 27–28.
212. Sogd, Sogdian Art // New History of World Art. Tōkyō. Dai 15-kan: Chūō Ajia. P. 207–218, 386–395 [in Japanese].
213. A Sogdian Silver Bowl from the Freer Gallery of Art // AOr. Vol. XXIX. P. 101–110.

2000 г.

214. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 1999 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 2) (в соавторстве с В. И. Распоповой и др.)
215. [Кат. № 27 (С. 124), 107, 108 (С. 182–183), 110–111 (С. 184–185) 145, 147 (С. 212–213), 154–155 (С. 218), 229–230 (С. 268–269), 246 (С. 278)] // *Земное искусство — небесная красота: Искусство ислама. Каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб.*
- 215а. То же на англ. яз.
216. Краткий отчет о работах на городище древнего Пенджикента в 1986–1999 годах // АРТ. Вып. XXVII. С. 189–208 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
217. Согдийцы в Китае и китайцы в Согде (по произведениям искусства) // Отделу Востока 80 лет: ТД юбилейной научной конференции. СПб. С. 43–48.
218. Чаша Евхаристическая // Синай, Византия, Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб. С. 95–97 (в соавторстве с Ю. А. Пятницким).
219. L'art iranien, sogdien et sérendien // *La Sérinde, terre d'échanges: art, religion, commerce du Ier au Xe siècle. Actes du colloque international, Galeries nationales du Grand Palais, 13–14–15 février 1996. Paris (Rencontres de l'École du Louvre. XIV). P. 25–36.*
220. The ceilings of the Varakhsha palace // *Parthica: Incontri di culture nel mondo antico. Pisa; Roma. Vol. 2. P. 153–167.*
221. Early Indian Mirrors and the Problem of the Pre-Mauryan Figurative Art // *South Asian Archaeology 1997. Roma. Vol. III (Serie Orientale Roma. Vol. XC/3). P. 1055–1063* (в соавторстве с Л. С. Марсадиловым).
222. Late-Antique Silver // *Stroganoff: The Palace and Collections of a Russian Noble Family. Portland. P. 101–103, 236.*
223. La Transoxiana i els territoris adjacents // *Asia, la ruta de les estepes, d'Alexandre el gran a Genguis Khan. Barcelona. P. 83–101.*

2001 г.

224. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2000 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 3) (в соавторстве с В. И. Распоповой и др.).
225. Памяти Натальи Григорьевны Горбуновой (1927–2000) // РА. № 3 С. 184–187 (в соавторстве с Н. К. Качаловой и др.).
226. Самый ранний сюжет согдийской живописи // *Зарафшон вахаси ва уннинг тарихдаги ўрни. Самарканд. С. 120–122.*
227. Серебряный ритон из хантыйского святилища // АЭАЕ. № 3. С. 113–141 (в соавторстве с А. В. Бауло).
228. Ewer showing Greek mythological scenes // *Monks and Merchants: Silk Road treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4th–7th century. New York. P. 99–100.*
229. Sogdians in Their Homeland // *Ibid. P. 231–237.*
230. Sword in its scabbard // *Ibid. P. 102–103.*
231. Notes additionnelles sur A. Berdimuradov et M. Samibaev Une nouvelle peinture murale sogdienne dans le temple de Dzartera II // *Studia Iranica. T. 30/1. P. 58–64* (в соавторстве с Ф. Гренэ).

232. La thématique sogdienne dans l'art de la Chine de la seconde moitié du VI^e siècle // CRAI (Janvier — Mars). P. 227–264.
233. La Transoxiane et les terres attenantes // L'Asie des steppes d'Alexandre le Grand à Cengis Khán. Paris. P. 63–77, 83–101.
234. Les trouvaillies dans la chapelle nord-ouest du Temple II de Pendjikent. A propos de l'héritage classique dans l'art sogdien // BAI. NS. Vol. 12 [1998]. P. 161–169 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

2002 г.

235. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2001 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 4) (в соавторстве с В. И. Распоповой и др.).
236. Согдийские надписи // МПАЭ. Вып. 4. С. 84–86 (в соавторстве с П. Б. Лурье).
237. Central Asia from the Third to the Seventh Century // Nomads, Traders and Holy Men along China's Silk Road: Papers presented at a Symposium held at the Asia Society in New York, November 9–10, 2001. Turnhout (Silk Road Studies. VII). P. 11–23.
238. Hermitage Museum: Persian Art Collections. i. Collection of the Pre-Islamic Period // *Eir*. Vol. XII/3. P. 240–245 (в соавторстве с А. Б. Никитиным).
239. Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana / With an Appendix by V. A. Livshits. New York, 2002 (Biennial Ehsan Yarshater Lecture Series. No. 1).
240. Masterpieces from Tadjikistan // Treasures of Ancient Bactria. Shigaraki. P. 228–229.
241. Panjikant // *Eir*. Online edition, published in 2002 [available at <http://www.iranica-online.org/articles/panjikant>].
242. Pre-Islamic Painting of the Iranian Peoples and its Sources in Sculpture and the Decorative Arts // *Sims E. et al. Peerless Images: Persian Painting and its Sources*. New Haven; London. P. 7–19, 92, 100, 105–107, 114, 121, 127–128, 130, 142, 210, 218–219, 220–223, 235, 240–241, 250, 268–269, 288, 293–294, 305–306, 321–323.
243. Turks and Sogdians // *The Turks*. Т. II: Middle Ages. Ankara. P. 382–389.
244. Zoroastrian Art under the Parthians and the Sasanians // *Zoroastrian Treasure*. Bombay.

2003 г.

245. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2002 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 5) (в соавторстве с В. И. Распоповой).
246. К реконструкции храма Окса // *Центральная Азия: источники, история, культура*: ТД. М. С. 88–89.
247. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1998 году // АРТ. Вып. XXVIII. С. 229–267 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
248. Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского // *Византинороссика*. СПб. Т. 2. С. 1–41.
249. The Archaeology of Sogdiana // *SR*. Vol. 1/2. P. 3–8
250. Reconstructing a Town on the Silk Road // *Hermitage Magazine*. London; St. Petersburg. No. 2 (Winter 2003–2004). P. 66–68 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

2004 г.

251. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2003 году (МПАЭ. Вып. 6) (в соавторстве с В. И. Распоповой).
252. 233 г. н. э. = 101 г. эры Канишки? // Уходя, оставить свет...: Памяти Евгения Владиславовича Зеймаля. СПб. С. 46–50.
253. К вопросу о методике изучения реалий росписей Средней Азии // Древности Востока: Сборник статей к 80-летию профессора Л. Р. Кызласова. М. С. 47–56 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
254. Раскопки в Пенджикенте в 2003 г. // Археологические экспедиции [Государственного Эрмитажа] за 2003 г. СПб. С. 165–167 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
255. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1992 году // АРТ. Вып. XXIX. С. 302–333 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).
256. Серебряные блюда с реки Войкар // АЭАЕ. № 2. С. 107–114 (в соавторстве с А. В. Бауло и Н. В. Федоровой).
257. Central Asian Metalwork in China // *Watt J. C. Y. et al. China: Dawn of a Golden Age, 200–750 AD. 2nd printing.* New York; New Haven; London, 2004. P. 47–55; cat. no. 58–61, 63, 64, 90, 92–94, 97, 98, 100, 152, 157, 175 (в соавторстве с Дж. Уоттом), 186, 207, 208.
258. An Early Seljuq Silver Bottle from Siberia // *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World.* Leiden. Vol. 21. P. 255–265.
259. The Miho Couch and Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century // *Bulletin of Miho Museum.* Shigaraki. Vol. IV. P. 16–42 [in English and Japanese].
260. The Murals of Sogdiana in Comparison with the Turfan Texts // *Turfan revisited: The First Century of Research into the Arts and Cultures of the Silk Road.* Berlin, 2004 (Monographien zur indischen Archäologie, Kunst und Philologie. Bd. 17). P. 191–196.
261. The Sarcophagus of Sabao Yu Hong, a Head of the Foreign Merchants (592–98) // *Oriental Art: The magazine for collectors and connoisseurs of Asian art.* Hong Kong. Vol. 35/7. P. 57–65.
262. Les tombes sogdiennes de Chine: point de rencontre entre les cultures du Moyen-Orient et de l'Asie Orientale // *Lit de pierre, sommeil barbare: présentation, après restauration et remontage, d'une banquette funéraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au VI^e siècle.* Musée Guimet, 13 avril — 24 mai 2004. Paris. P. 6–7.

2005 г.

263. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2004 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 7) (в соавторстве с В. И. Распоповой и др.)
264. Согдийские гири из Пенджикента. СПб. (МПАЭ. Вып. 9) (в соавторстве с В. И. Распоповой).
265. Памяти Р. М. Джанполадян // АВ. № 12. С. 331–334 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
266. Александр Маркович Беленицкий и Пенджикент // *Центральная Азия от Ахеменидов до Тимуридов: археология, история, этнология, культура.* Материа-

лы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Александра Марковича Беленицкого (Санкт-Петербург, 2–5 ноября 2004 года) / Отв. ред. В. П. Никоноров. СПб. С. 18–22 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

267. Central-Asian Elements in Early Islamic Art // *Hadith al-dār / Newsletter of Dar al-Athar al-Islamiyyah. al-Kuwayt*. Vol. 19. P. 10–13.

2006 г.

268. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2005 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 8) (в соавторстве с В. И. Распоповой).
269. Злато на хан Кубрат. Перешчепинското съкровище. София (в соавторстве с В. А. Залеской, З. А. Львовой, И. В. Соколовой и Н. А. Фоянковой).
270. Катихаҳои судғӣ аз ҳафрити Панҷакенти Бостон дар соли 2001 // *Номаи Пажухишгоҳи соли 6*. № 11–12. Душанбе. С. 43–52 (в соавторстве с П. Б. Лурье).
271. Le décor de la vaisselle en argent à la fin de la période sassanide et au début de l'époque islamique // *PS*. P. 76–79.
272. [Cat. 30] Plat. Shapur III tuant léopard // *PS*. P. 91.
273. [Cat. 34] Plat. Roi trônant entouré de dignitaires et scène de chasse // *PS*. P. 94–96.
274. [Cat. 46] Petit cruche. Visage de femme et deux scènes // *PS*. P. 107–108.
275. [Cat. 49] Plat. Joueuse de flûte chevauchant un animal fantastique // *PS*. P. 110–111.
276. [Cat. 52] Coupe oblongue polylobée. Chèvres affrontées de part et d'autre d'un arbre et griffons // *PS*. P. 112–113.
277. [Cat. 56] Aiguière // *PS*. P. 116–117.
278. [Cat. 71] Plat // *PS*. P. 128–129.
279. [Cat. 72] Plat. Cerf terrassé par un lion // *PS*. P. 130.
280. [Cat. 73] Plat. Scène de chasse au lion // *PS*. P. 130–131.
281. [Cat. 75] Plat. Aigle terrassant une antilope-djeiran // *PS*. P. 132–133.
282. [Kat. 536] Dose // *Canossa 1077: Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufstieg der Romanik*. Bd. II: Katalog. München. S. 449–450.
283. Niellierte Silberarbeiten in der islamischen Kunst des 11. Jahrhunderts // *Schatzkunst am Aufstieg der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*. München, 2006. S. 197–206.
284. Une peinture kouchane sur toile // *CRAI (Avril — Juin)*. P. 947–963 (с дополнением Ф. Гренэ и комментарием П. Бернара).
285. Remarks on the Murals on the Ambassadors Hall // *Royal Naurūz in Samarkand: Proceedings of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Paintings at Afrasiab*. Pisa; Roma, 2006 (*Rivista degli Studi Orientali*. NS. Vol. LXXVIII. Supplemento N° 1). P. 75–85.
286. Sogdian Tactics as Mirrored in the Panjikent Murals // *Arms and Armour as Indicators of Cultural Transfer. The Steppes and the Ancient World from Hellenistic Times to the Early Middle Ages*. Wiesbaden, 2006 (*Nomaden und Sesshafte*. Bd. 4). P. 97–105.

287. Textile Representations in the Sogdian Mural Paintings // Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages. Riggisberg (Riggisberger Berichte. Bd. 9). P. 49–60.

2007 г.

288. Отчет о раскопках городища древнего Пенджикента в 2006 году. СПб. (МПАЭ. Вып. 10) (в соавторстве с В. И. Распоповой и др.).
289. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1990 году // АРТ. Вып. XXXI. С. 211–240 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).

2008 г.

290. Искусство Согда. СПб. (Материалы к методическим программам).
291. [Кат. 20] Бутыль // Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Китая до Европы: Каталог выставки. СПб. С. 39.
292. Раскопки в Пенджикенте в 2006 году // АРТ. Вып. XXXII. С. 107–114 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

2009 г.

293. Искусство Согда. СПб. (In brevi).
294. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1987 году // АРТ. Вып. XXXIII. С. 297–332. (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).

2010 г.

295. Кушанская живопись на ткани // Традиции Востока и Запада в античной культуре Средней Азии. Сборник статей в честь Поля Бернара. Ташкент. С. 154–163 (с дополнением Ф. Гренэ и комментарием П. Бернара).
296. [No. 252] Silver Tankard // The Immortal Alexander the Great: the Myth, the Reality, His Journey, His Legacy. Amsterdam. P. 219.

2012 г.

297. Дворец VI века у подножия цитадели древнего Пенджикента СПб. (в соавторстве с В. И. Распоповой).
298. Керамика Согда V–VII веков как историко-культурный памятник (К методике изучения керамических комплексов). СПб.
299. Два терракотовых образка из Пенджикента // Записки ИИМК РАН. СПб. № 7. С. 95–102 (в соавторстве с В. И. Распоповой).
300. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1989 году // АРТ. Вып. XXXV. С. 369–404 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).

2013 г.

301. Раскопки городища древнего Пенджикента в 1993 году // АРТ. Вып. XXXVI. С. 321–342 (в соавторстве с В. И. Распоповой и В. Г. Шкодой).

2014 г.

302. Культурные связи Востока и Европы в торевтике XI–XIII вв. Серебро с чернью. СПб.

2015 г.

303. Пенджикент и арабское завоевание // Записки Восточного отделения Российского археологического общества. НС. СПб. Т. III (XXVIII). С. 361–380 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

2016 г.

304. Panjikent and the Arab Conquest // Journal of Inner Asian Art and Archaeology. Turnhout. No. 7. P. 249–269 (в соавторстве с В. И. Распоповой).

Библиографии Б. И. Маршака

1. Vsevirov L. M., Škoda V. G. A Bibliography by Boris Il'ich Maršak // Ērān ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ich Maršak on the Occasion of His 70th Birthday. Venezia, 2006. P. 13–30
2. Каримова Г. Р. Список основных печатных трудов Б. И. Маршака // АРТ. 2007. Вып. XXXI. С. 252–257.
3. Распопова В. И., Лурье П. Б., Торгоев А. И. Дополнения к библиографии Б. И. Маршака // Согдийцы, их предшественники, современники и наследники: на основе материалов конференции «Согдийцы дома и на чужбине», посвященной памяти Бориса Ильича Маршака (1933–2006). СПб., 2013 (ТГЭ. Т. LXII). С. 10–12.

Литература о Б. И. Маршаке

1. Начальнику Пенджикентской экспедиции Борису Ильичу Маршаку семьдесят лет // АРТ. 2004. Вып. XXIX. С. 25–26.
2. Jounna J. Allocution du Président à l'occasion du décès de Boris Marshak // CRAI. 2006 (Juillet — Octobre). P. 1505–1506.
3. Waugh D. Boris Il'ich Marshak (July 9, 1933 — July 28, 2006) // SR. 2006. Vol. 4/1. P. 4.
4. Исамиддинов М., Хасанов М. Памяти нашего учителя // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. Самарканд, 2007. Вып. 5. С. 66–68.
5. Каримова Г. Р. Борис Ильич Маршак // АРТ. 2007. Вып. XXXI. С. 248–257.
6. Шер Я. А., Каменецкий И. С. Борис Ильич Маршак (1933–2006) // РА. 2007. № 4. С. 187–188.
7. Шкода В. Г. Б. И. Маршак (1933–2006) // СГЭ. 2007. Вып. LXV. С. 129–130.
8. Lerner J. A. Boris Il'ich Marshak, 1933–2006 // AJA. 2007. Vol. 111/4. P. 783–785.
9. Naymark A. I. In Memoriam Boris Il'ich Marshak, 1933–2006 // Central Eurasian Studies Review. Cambridge (Mass.), 2007. Vol. 6/1–2. P. 56–64.
10. Шкода В. Г. Б. И. Маршак и живопись Пенджикента (Метод исследователя) // Согдийцы, их предшественники, современники и наследники: на основе материалов конференции «Согдийцы дома и на чужбине», посвященной памяти Бориса Ильича Маршака (1933–2006). СПб., 2013 (ТГЭ. Т. LXII). С. 147–158.

Посвящения Б. И. Маршаку

1. Les Sogdiens en Chine. Paris, 2005 (Études thématiques. 17). P. 5: «Pour Boris Marshak et Zhang Guangda».
2. Ērān ud Anērān. Studies Presented to Boris Il'ič Maršak on the Ocassion of His 70th Birthday. Venezia, 2006.
3. Royal Naurüz in Samarkand: Proceedings of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Paintings at Afrasiab. Pisa; Roma, 2006 (Rivista degli Studi Orientali. NS. Vol. LXXVIII. Supplemento N°1). P. 5: «In Memoriam of Boris I. Marshak».
4. After Alexander: Central Asia before Islam. Oxford; New York, 2007 (PBA. Vol. 133). P. v: «In memory of three Central Asian giants: Boris Marshak, Boris Stavisky, Yevgeny Zeymal».
5. The Sasanian Era. London, 2008 (The Idea of Iran. Vol. 3). P. [ii]: «This Volume is dedicated to the memory of Mary Boyce (1920–2006) and Boris Marshak (1933–2006)».
6. Согдийцы, их предшественники, современники и наследники: на основе материалов конференции «Согдийцы дома и на чужбине», посвященной памяти Бориса Ильича Маршака (1933–2006). СПб., 2013 (ТГЭ. Т. LXII).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

- Рис. 1, 1а.** Сасанидский принц Варахран охотится на медведя; серебряное блюдо (диаметр 28,5 см), найденное в Красной Поляне (Абхазия): общий вид и деталь
- Рис. 2, 3.** Сасанидский шахиншах Пероз охотится на львов; серебряное блюдо (диаметр 24,5 см), найденное в с. Чилек (близ Самарканда): общий вид и деталь
- Рис. 4.** Охота сасанидского шахиншаха на двух львов; серебряное блюдо (диаметр 29 см), найденное в Сари (Иран)
- Рис. 5.** Сасанидский шахиншах Шапур II на олене; серебряное блюдо (диаметр 18 см), найденное в Малой Азии (?)
- Рис. 6.** Сасанидский шахиншах Варахран V на львиной охоте; серебряное блюдо (диаметр 27 см), найденное в Пенджабе (?)
- Рис. 7.** Кушаншах Варахран охотится на диких кабанов; серебряное блюдо (диаметр 28 см), найденное у д. Керчева (Пермский край)
- Рис. 8.** Сасанидский шахиншах Варахран V (?) на тигриной охоте; серебряное блюдо (диаметр 19,2 см), приобретенное в Тбилиси
- Рис. 9.** Сасанидский шахиншах Йездигерд II охотится на зебу; серебряное блюдо (диаметр 23,3 см), место его находки неизвестно
- Рис. 10.** Сасанидский шахиншах Кавад охотится на онагра; серебряное блюдо (диаметр 23 см), найденное в Калар-Даште (Иран)
- Рис. 11–13.** Серебряная чаша (диаметр 18,5 см) с изображениями танцовщиц и сновника в центральном медальоне; найдено в с. Чилек (близ Самарканда)
- Рис. 14–14в.** Кидаритские и эфталитские правители на охоте; серебряная чаша (диаметр 16,8 см) из Пенджаба
- Рис. 15, 16.** Изображения Геракла (*вверху*) и застольной сцены (*внизу*) на серебряной чаше (диаметр 14,5 см), найденной в Пермском крае (?)
- Рис. 17.** Серебряная чаша (диаметр 21 см) из Тибета; частная коллекция
- Рис. 18, 18а.** Серебряная чаша (диаметр 15,5 см) со сценами из трагедий Еврипида: вид снизу и детали декора; найдена в Кустанае (Казахстан)
- Рис. 19.** Серебряная чаша, украшенная сценами из трагедий Еврипида; место находки неизвестно
- Рис. 20, 20а.** Серебряная кружка (высота 11,6 см) с изображением козорогов: общий вид и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — д. Гутова (Пермский край)
- Рис. 21.** Фрагмент настенной живописи из Пенджикента (объект XVI, помещение 10), демонстрирующий способ, каким согдийцы эпохи раннего средневековья держали кружки в руке — при помощи специального щитка-

* Иллюстрации к основному тексту и приложениям 1–3 располагаются одним блоком (рис. 1–290) в конце книги, на с. 479–735. Краткую территориально-хронологическую атрибуцию и информацию о месте нынешнего хранения памятников искусства, воспроизведения которых иллюстрируют основной текст книги (т. е. за исключением рис. 225–233, 235–249 и 251, имеющих отношение только к приложениям) см. в таблице «Конкорданс...» (ниже, с. 376–389).

- упора, прикрепленного к верхней части ручки, на котором располагался большой палец
- Рис. 22, 23.** Серебряное блюдо (диаметр 23 см) с изображением сенмурва, найденное в д. Кытманова (Удмуртия)
- Рис. 24, 24а.** Серебряное блюдо (диаметр 27,3 см) с изображением льва, терзающего оленя; найдено близ с. Половодово (Пермский край)
- Рис. 25, 26.** Серебряное блюдо (диаметр 29,8 см) с изображением горного барана, найденное в с. Слудка (Пермский край)
- Рис. 27, 28.** Серебряное блюдо (диаметр 24,6 см) с изображением козерога, найденное близ поч. Томыз (Удмуртия)
- Рис. 29, 30.** Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см) со сценой царской охоты; место находки неизвестно
- Рис. 31, 31а, 32.** Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см) со сценой царского пира: общий вид и деталь; место находки неизвестно
- Рис. 33.** Серебряное блюдо (диаметр 10,3 см) со сценой царского пира, происходящее из Ямало-Ненецкого автономного округа
- Рис. 34.** Серебряный кувшин (высота 32 см) с изображением музыкантов; место находки неизвестно
- Рис. 35.** Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 20 см) из Мунчактепе (Уструшана)
- Рис. 36, 36а.** Серебряная чаша (диаметр 16 см) с омфалом из с. Чилек (близ Самарканда)
- Рис. 37, 37а.** Серебряная чаша (диаметр 17 см) с розеткой из с. Чилек (близ Самарканда): вид сбоку и сверху, деталь
- Рис. 38.** Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 16 см) из Мунчактепе (Уструшана)
- Рис. 39, 40.** Серебряная чаша (диаметр 19 см) с изображением джейрана (или антилопы), найденная на Больше-Аниковском селище II (Пермский край)
- Рис. 41.** Серебряная чаша (диаметр 22 см) с изображением оленя, найденная в д. Волгина (Пермский край)
- Рис. 42–44.** Серебряное блюдо (диаметр 35 см), стоявшее на трех ножках, с изображением оленя из с. Репьевка (Татарстан): общий вид, деталь изображения и реконструкция
- Рис. 45.** Серебряное блюдо (диаметр 25 см) с изображением птицы, найденное в с. Репьевка (Татарстан)
- Рис. 46.** Серебряное блюдо (диаметр 28 см) с розеткой из с. Репьевка (Татарстан)
- Рис. 47.** Обломки серебряного ведерка (диаметр 15 см), найденные в д. Климова (Пермский край)
- Рис. 48.** Серебряная кружка (высота 6,5 см), найденная в Караульном Острого (Красноярский край): общий вид, украшения дна и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки
- Рис. 49, 50.** Серебряная кружка (высота 6,5 см) из Суксунского Завода (Пермский край): общий вид, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки и вид снизу
- Рис. 51.** Серебряное блюдо (диаметр 25 см) с изображением идущего тигра (?); место находки неизвестно
- Рис. 52.** Серебряный ложчатый светильник (высота 6 см), найденный в Кировской области

- Рис. 53, 54.** Две серебряные ложчатые кружки (высота обеих 5 см), найденные близ поч. Томыз (Удмуртия)
- Рис. 55, 56.** Серебряный кувшин (высота 40 см) с изображением крылатого верблюда, найденный в д. Мальцева (Пермский край)
- Рис. 57, 58.** Серебряная кружка (высота 7,5 см) с изображением козерогов, найденная в устье Дона: вид сбоку и снизу, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки
- Рис. 59, 60.** Серебряная голова сенмурва (длина 30 см) и деталь ее декора; происходит из Ямало-Ненецкого автономного округа
- Рис. 61–64.** Серебряный «светильник» (высота 10 см) с квадратным устьем из с. Турушева (Кировская область): общий вид и детали декора
- Рис. 65, 65а.** Серебряное ведро (диаметр 21 см), найденное у с. Широковское (Тюменская область): два вида сбоку и декор дна
- Рис. 66.** Серебряное блюдо (диаметр 16 см) из с. Кайгородское (Кировская область)
- Рис. 67.** Серебряная ложчатая чаша (диаметр 26 см) с изображением сидящего льва из д. Шудьякар (Кировская область)
- Рис. 68.** Золотой кувшин (высота 30,5 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки неизвестно
- Рис. 69.** Серебряная ложчатая чаша с изображением сидящего льва, найденная в Лояне (Китай)
- Рис. 70.** Серебряная кружка (высота 8,5 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — с. Покровское (Семиречье)
- Рис. 71.** Серебряный кувшин (высота 28 см) со штампами в форме креста, найденный в с. Покровское (Семиречье)
- Рис. 72–75.** Скульптурно оформленные пластинки-упоры под большой палец в верхней части ручек серебряных сосудов (см. соответственно рис. 20, 21, 49, 50, 57, 58, 109)
- Рис. 76.** Фигурно оформленная пластинка-упор под большой палец в верхней части ручки «светильника» из с. Турушева (Кировская область) (см. рис. 61, 62)
- Рис. 77, 78.** Серебряная кружка (высота 6 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — д. Вихарева (Кировская область)
- Рис. 79.** Серебряная кружка (высота 7 см), декорированная цветочным орнаментом; место находки — г. Стерлитамак (Башкортостан)
- Рис. 80.** Серебряная кружка, найденная в Китае: общий вид, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки и деталь декора
- Рис. 81.** Серебряная кружка (высота 9 см), найденная близ поч. Томыз (Удмуртия): общий вид и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки
- Рис. 82–85.** Серебряное блюдо (диаметр 38,5 см) с изображением ногой богини и оленя: общий вид и детали; место находки — д. Чуринская (Удмуртия)
- Рис. 86.** Серебряное блюдо (диаметр 12,8 см) с поврежденным центральным медальоном, найденное в поч. Верхне-Березовский (Пермский край)
- Рис. 87.** Серебряное блюдо (диаметр 10,6 см) с изображением богини, найденное в д. Ковина (Пермский край)
- Рис. 88.** Формы сосудов из Перещеино (Полтавская область) и аналогии к ним: 1 — три деревянных сосуда из Тувы, VI/VII в. (?); 2 — три металлических

- сосуда из Алтая и Kirgizistan, VII/VIII в.; 3 — серебряная кружка школы В, первая половина VIII в.; 4 — согдийская керамическая кружка, первая четверть VIII в.; 5 — кубок династии Суй (Китай), VI/VII в.; 6–7 — сосуды из Перещепино (ср. рис. 90, 103); 8 — два аварских металлических сосуда VII в.; 9 — аварский керамический сосуд, VIII — начало IX в.
- Рис. 89.** Сасанидские золотые сосуды из Перещепино (Полтавская область)
- Рис. 90, 90а.** Сосуды из Перещепино (Полтавская область): 1, 2 — серебряные кувшины (высота 26,4 см и 24 см соответственно); 3 — золотой кувшинчик (высота 19,7 см); 4–6 — золотые кубки (высота 10–10,5 см)
- Рис. 91–93.** Серебряная кружка (высота 6 см), декорированная изображением павлинов и орнаментом салтовской культуры: общий вид, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки и вид снизу; место находки — близ поч. Томыз (Удмуртия)
- Рис. 94, 94а.** Серебряная чаша (диаметр 16 см), декорированная изображением виноградной лозы; место находки — близ поч. Томыз (Удмуртия)
- Рис. 95.** Деталь декора серебряного блюда (диаметр блюда 21 см); место находки неизвестно
- Рис. 96, 96а.** Серебряное блюдо (диаметр 23,7 см) со сценой инвеституры; найдено в Пенджабе
- Рис. 97.** Серебряное блюдо (диаметр 23 см) с изображением в центральном медальоне богини, едущей верхом на льве; место находки — д. Нижне-Шахаровка (Пермский край)
- Рис. 98.** Орнаменты с полупальметтами: 1 — Пенджикент, живопись, VI в. (?); 2, 4 — Согд, керамика, VI/VII в.; 3 — Средняя Азия, серебро, VII/VIII в.; 5 — Бамиан, VII/VIII в.; 6 — Иран, VII/VIII в.; 7 — серебряная голова сенмурва (см. рис. 59–60)
- Рис. 99.** Золотая отделка устья колчана из Перещепино (Полтавская область)
- Рис. 100.** Растительные орнаменты на кинжалах, обкладках седла и колчана из Пенджикента (слева сверху) и Перещепино (Полтавская область)
- Рис. 101 (фото), 102 (прорисовки).** Орнаментация из волют на золотых украшениях седла из Перещепино и на находках из Сибири (VII/VIII в.)
- Рис. 103.** Золотой кувшин из Перещепино (Полтавская область) (реконструкция К. М. Скалон)
- Рис. 104.** Растительные орнаменты из Перещепино (Полтавская область): 1, 2 — кувшин; 3 — пряжка; 4 — деталь украшения седла
- Рис. 105.** Серебряная подвеска ожерелья (диаметр 5 см) из второго Редикорского клада (Пермский край)
- Рис. 106.** Серебряное блюдо (диаметр 11,5 см), декорированное розеткой в центре, из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область): вид сверху
- Рис. 107.** Серебряное блюдо (диаметр 12,7 см) с изображением тигра, найденное в Монголии
- Рис. 108.** Две серебряные кружки-кувшинчики высотой 10 см (1) и 14 см (2) из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область): вид сбоку
- Рис. 109.** Серебряные сосуды, найденные в г. Кудымкаре (Пермский край): 1 — чарка с цветочным орнаментом (высота 9,3 см); 2 — кружка-кувшин
- Рис. 110.** Серебряная чашка (диаметр 9 см) из г. Кудымкара (Пермский край): вид сверху и сбоку

- Рис. 111.** Серебряный «светильник» (диаметр 8,2 см) из г. Кудымкара (Пермский край): вид сверху и сбоку
- Рис. 112.** Серебряная миска (диаметр 10,2 см) из Китая с изображением птицы: вид сверху, сбоку и снизу
- Рис. 113, 114.** Серебряная чашка (высота 6 см), найденная в могильнике Над Поляной близ с. Батени в районе Абакана: общий вид и детали
- Рис. 115–118.** Серебряное блюдо (диаметр 15 см) с изображением сирены и надписью, выполненной куфическим письмом; место находки — д. Большая Аникова (Пермский край)
- Рис. 119.** Серебряное блюдо (диаметр 27,3 см) с изображением всадника и ловчей птицы на его правой руке; найдено в поч. Утемильский (Удмуртия)
- Рис. 120, 121.** Серебряное блюдо (диаметр 17,8 см) с изображением льва, найденное в д. Кудесева (Пермский край)
- Рис. 122.** Серебряное блюдо (диаметр 21,5 см) с изображением хищника, терзающего оленя; место находки неизвестно
- Рис. 123.** Серебряное блюдо (диаметр 17,5 см) с изображением всадника в доспехах, найденное в с. Мужы (Ямало-Ненецкий автономный округ)
- Рис. 124, 124а.** Серебряное блюдо (диаметр 39 см) с изображением оленя, птицы и мужского персонажа: общий вид и деталь; найдено в Томской области (?)
- Рис. 125.** Серебряное блюдо с пятью медальонами, найденное в д. Рублево (Свердловская область)
- Рис. 126.** Серебряный кувшин (его верхняя часть не сохранилась; наибольший диаметр 9 см) с куфической надписью; место находки — с. Карасево (Удмуртия)
- Рис. 127.** Серебряный кувшин (высота 17 см), найденный в д. Лысьева (Пермский край)
- Рис. 128.** Серебряный кувшин (высота 16 см) с изображением птиц и куфической надписью, найденный в Пермском крае
- Рис. 129.** Серебряное блюдо (диаметр 19 см) с изображением грифа, дракона и собаки, найденное в с. Укан (Удмуртия)
- Рис. 130.** Деталь серебряного блюда (диаметр 18,2 см) с изображением оленя, змеи и собаки; найдено в с. Укан (Удмуртия)
- Рис. 131.** Серебряная кружка (диаметр 11 см) с куфической надписью и медальоном с вписанным в него изображением; место находки — д. Большая Аникова (Пермский край)
- Рис. 132–134.** Серебряная чаша (диаметр 14 см) с куфической надписью: вид сверху, сбоку и снизу; место находки неизвестно
- Рис. 135–137.** Серебряное блюдо (диаметр 11,7 см) с изображением царя и персидской надписью; место находки — д. Менькен (Татарстан)
- Рис. 138, 139.** Серебряный сосуд (высота 25 см) с куфической надписью, найденный в Ямало-Ненецком автономном округе: декор «плечевой» части и вид сбоку
- Рис. 140.** Прямоугольный серебряный поднос (ширина 37,5 см) с куфической надписью, найденный на реке Сыни в Ямало-Ненецком автономном округе
- Рис. 141.** Серебряное блюдо (диаметр 36 см) с арабской надписью, найденное в с. Слудка (Пермский край)
- Рис. 142, 143.** Серебряное блюдо (диаметр 26 см), найденное близ г. Ирбита (Свердловская область): вид сверху и деталь изображения
- Рис. 144.** Серебряный футляр (ширина около 4 см) для амулета; место находки неизвестно

- Рис. 145.** Серебряный реликварий-артофорион из Музея-сокровищницы Аахенского кафедрального собора
- Рис. 146.** Серебряная чаша (диаметр 14,5 см) с изображением крылатой антилопы в центре и кувфической надписью; место находки неизвестно
- Рис. 147.** Браслет и другие серебряные вещи из клада, найденного в Сайрам-су близ Шымкента (Южный Казахстан)
- Рис. 148.** Орнаменты, выполненные чернью: 1, 2 — Средняя Азия (Сайрам-су, Южный Казахстан), около 1000 г.; 3, 4 — Гурган (Иран), 1029–1049 гг.; 5 — Иран (BC 149), XI–XII вв.; 6 — реликварий-артофорион (Антиохия), 969–1025 гг., из Аахена; 7 — браслет XI–XII вв. (Сирия?) из Думбартон-Окса (Вашингтон); 8 — браслет (Сирия?) из частной коллекции (Париж); 9 — ларец (Антиохия?) из Ватикана; 10–13 — ларец работы европейского мастера (Сирия?) из Вавеля (Краков); 14 — футляр для амулета (Северная Сирия?), XII в., Музей Виктории и Альберта (Лондон); 15, 16 — переносной алтарь работы мастера Рогера из Хельмарсхаузена (около 1100 г.), Modoalkreuz, Падерборн; 17, 18 — вильгортская чаша (Киликия?), ГЭ; 19 — тартуская чаша (Северная Сирия?), XII в. (орнамент, представленный на рисунке, не заполнен чернью); 20 — оправа хрустального сосуда из Милаге (Франция); 21, 22 — ваза (Англия?) из Метрополитен-музея (Нью-Йорк), XII в. (Hoffmann 1970: no. 169); 23 — золотая застежка (Англия) от переплета, XII в., Дарем (Англия) (Swarzenski 1954: fig. 487); 24 — реликварий Освальда (Англия или Нижняя Саксония), XII в. (Swarzenski 1932: Abb. 323, a); 25 — ваза (Англия?), XII в., ГЭ (Лапковская 1971: № 53); 26 — потир работы немецкого мастера (Польша), XII в., Тжемешно (Польша) (Swarzenski 1932: Abb. 332); 27 — флакон из Тохаристана (BC 142), XI в., ГЭ; 28 — обкладка посоха (Англия?), около 1178 г., собор в Кёльне (Swarzenski 1954: fig. 455)
- Рис. 149.** Серебряный ларец-реликварий из Ватикана (ширина 16,5 см)
- Рис. 150.** Серебряная чаша с крышкой (высота 18 см, наибольший диаметр тулова 13 см, наибольший диаметр крышки 12 см, диаметр горловины 11 см) из Барс-ва Городка в Сургутском Приобье
- Рис. 151.** Крышка серебряного сосуда, изготовленного в Западной Европе
- Рис. 152, 153, 153а.** Серебряная чаша (диаметр 27 см, высота 9 см) из с. Вильгорт (Прикамье): вид сбоку и сверху, а также изображение царя Давида и музы (?) на медальоне дна
- Рис. 154, 154а, 154б.** Серебряная чаша (диаметр 27 см) из Чернигова: вид сбоку и сверху, а также изображение царя Давида и музы (?) на медальоне дна
- Рис. 155.** Серебряная чаша (диаметр 20,7 см) с арабской надписью из коллекции Кейр; место находки неизвестно
- Рис. 156.** Серебряная чаша (диаметр 27 см), найденная в г. Ивделе (Свердловская область)
- Рис. 156а.** Серебряная чаша, найденная в Пермском крае
- Рис. 157.** — детали чаш из Вильгорта и Чернигова (1–8) и аналогии к ним: 9, 11–13 — ларец из Кракова; 10 — чаша из Ржищева (Украина); 14, 15 — потир из Коньи, XIII в. (Enderlein 1975: Abb. 18); 16 — керамическая чаша из Ирана, XII–XIII вв. (Atil 1973: fig. 37); 17 — киликийская рукопись конца XII в. (Kajetanowicz 1930); 18–19 — монеты короля Киликии Левона I (Bedoukian 1962); 20–22 — киликийский переплет из Антилиаса (Der Nersessian 1977: fig. 120); 23 — киликийский переплет 1334 г. (по фотографии)

- из архива Эрмитажа, см.: Der Nersessian 1973b: fig. 477); 24 — киликийский ковщик (BC 139), вторая половина XIII в.; 25 — чаша из коллекции Кейр (Малая Азия?), XIII в.
- Рис. 158–160.** Серебряный ларец-реликварий, хранящийся в Вавеле (Краков): вид спереди, сзади и с боков
- Рис. 161.** Медальон на чаше из Ржищева
- Рис. 162.** Детали изделий крестоносцев и аналогии к ним в памятниках из Германии и Италии: 1 — чаша из Халле (Weitzmann-Fiedler 1981: Kat. Nr. 88, Taf. 148); 2, 3 — реликварий руки апостола из сокровищницы Вельфов, Художественный музей Кливленда (Swarzenski 1932: Abb. 281, 282); 4 — реликварий из слоновой кости кельнской работы, Королевские музеи изящных искусств (Rhein und Maas... 1972: 275); 5 — деревянный реликварий, Мюнстер (Braun 1940: Abb. 120); 6, 7 — детали ржищевской чаши; 8–14 — детали ирбитского блюда; 15–17 — детали краковского ларца; 18–22 — серебряная пиксида аббата Дезидерия, до 1086 г., церковь Св. Космы и Дамиана, Рим (Bloch 1946: fig. 258); 23 — каменный рельеф из Венеции (Colasanti 1912: tav. 82)
- Рис. 163.** Серебряный поднос (длина 37 см, ширина 21, глубина 3,7 см.) из Барсова Городка в Сургутском Приобье
- Рис. 164, 165.** Серебряный ларец-реликварий (ширина 14,2 см) из сокровищницы Сан-Марко в Венеции: вид сверху, с торцовых и боковой сторон, деталь изображения
- Рис. 166, 167.** Серебряный ларец-реликварий (ширина 30 см) из Трира (Германия): дно и половина лицевой стороны
- Рис. 168.** Итальянские параллели к особенностям изображений на ларце, хранящемся в Кракове (см. рис. 158–160): 1 — деталь ларца; 2 — рельеф портала Сан-Марко, Венеция, XIII в. (Demus 1960: fig. 68); 3 — «Il Volto Santo», Лукка, конец XII в. (Francovich 1936: fig. 7, a); 4 — деталь купели церкви Св. Фридиана в Лукке, конец XII в. (Salmi 1928: fig. 190).
- Рис. 169.** Медальон хорезмийского серебряного блюда с изображением божества с головой животного; место находки — поч. Верхне-Березовский (Пермский край)
- Рис. 170.** Медальон на дне серебряной чаши (ее диаметр 12 см) с изображением четырехрукой богини; место находки — д. Бартым (Пермский край)
- Рис. 171.** Серебряная чаша (высота 5,5 см, диаметр 14 см) с медальоном на дне, на котором изображен всадник; место находки — д. Нижне-Шахаровка (Пермский край)
- Рис. 172.** Медальон на дне серебряной чаши (диаметр 12,7 см) с изображением четырехрукой богини; место находки неизвестно
- Рис. 173, 173а.** Серебряная чаша, дно которой представляет собой медальон с изображением царя или божества с цветком; место находки неизвестно
- Рис. 174–176.** Серебряное блюдо (диаметр 21 см) с изображением триумфа Диониса: общий вид, деталь одежды Диониса (крест в венке) и фрагмент изображенной сцены; место находки — близ станции Алкино Уфимской железной дороги
- Рис. 177.** Шапур I (?) на охоте; серебряное блюдо (диаметр 23 см) из Перещепино
- Рис. 178.** Серебряное блюдо (диаметр 21 см) с персонификацией созвездия Близицево (?), найденное в Иране

- Рис. 179.** Серебряное блюдо (диаметр 23,5 см) с портретом сасанидского сановника, найденное к востоку от Каср-и Ширин (Иран)
- Рис. 180.** Центральный медальон серебряного блюда из Северного Пенджаба с изображением Куберы и его жены
- Рис. 181.** Медальон на дне серебряной чаши из кургана 3 могильника Ляхш II (Таджикистан)
- Рис. 182.** Шапур III, пронзающий леопарда; серебряное блюдо (диаметр 21,7 см) из д. Климова (Пермский край)
- Рис. 183.** Бахрам Гур и Азаде; серебряное блюдо (диаметр 21,7 см) из с. Турушева (Кировская область)
- Рис. 184.** Серебряное блюдо (диаметр 22,2 см) с изображением богини, едущей на сказочном звере; найдено близ поч. Томыз (Удмуртия)
- Рис. 185, 186.** Серебряная ложчатая чаша (ширина 29,1 см) из с. Слудка (Пермский край) с изображениями танцовщиц: вид сбоку и сверху, деталь
- Рис. 187.** Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см) с изображением четырех пар, символизирующих четыре времени года; место находки неизвестно
- Рис. 188.** Серебряная бутылка (высота 16 см) с изображениями танцовщиц; найдена в Пермском крае
- Рис. 189.** Серебряная бутылка (высота 18,3 см) с изображениями танцовщиц; найдена у д. Квацпилеево (Пермский край)
- Рис. 190, 190а.** Серебряный ритон (высота 19,4 см), найденный в Иране: вид с трех сторон
- Рис. 191.** Серебряное блюдо (диаметр 19,2 см) из Нор-Баязета (Армения) с изображением царской охоты
- Рис. 192, 192а.** Серебряный кувшин (наибольший диаметр 16 см) из окрестностей с. Юлдус (Курганская область), декорированный охотничьими сценами
- Рис. 193.** Серебряное блюдо (диаметр 23 см) из д. Луковки (Пермский край) с изображением пирующего царя
- Рис. 194.** Серебряное блюдо (диаметр 21,5 см) из Казвина (Иран) с изображением тронной сцены
- Рис. 195.** Серебряное блюдо (диаметр 21,8 см) с изображением «часов Хосрова Парвиза»; найдено в д. Климова (Пермский край)
- Рис. 196.** Серебряное блюдо (диаметр 22,8 см) из д. Климова (Пермский край) с изображением тигрицы у дерева
- Рис. 197.** Серебряное блюдо (диаметр 20,5 см), с изображением львицы и льята около воды и дерева; найдено у д. Оношат (Пермский край)
- Рис. 198.** Серебряное блюдо (диаметр 21,8 см) из д. Кулагыш (Пермский край) с изображением поединка двух витязей
- Рис. 199.** Серебряный кувшин (высота 33 см) с изображением сенмурва; найден у с. Павловка (Луганская область)
- Рис. 200.** Схема развития раннеисламских орнаментов на бронзовых блюдах: 1 — приобретено в Дагестане (рис. 201–203); 2 — приобретено в Сендшане, Иран (рис. 203); 3 — приобретено в Дагестане (рис. 205); 4 — приобретено в Дагестане (коллекция Ф. Мартина, Стокгольм; с 1930 г. в Музее исламского искусства, Берлин; диаметр 58 см; Sarre, Martin 1912: Taf. 139); 5 — приобретено в Дагестане (рис. 206); 6 — приобретено в Дагестане (коллекция Ф. Мартина, Стокгольм; с 1930 г. в Музее исламского искусства, Берлин; диаметр 64 см; Erdmann 1969: Taf. 85; 7 — найдено близ г. Торопца Калининской области (ГЭ;

- диаметр 50 см; Корзухина 1964: 306–308, табл. 4); 8 — приобретено в Дагестане (рис. 204); 9 — приобретено в Дагестане (ГЭ, СМ 69; диаметр 58 см)
- Рис. 201, 202.** Бронзовое блюдо (диаметр 56 см) с изображением охотящегося всадника: деталь и общий вид (см. рис. 200, 1)
- Рис. 203.** Центральный медальон бронзового блюда диаметром 65 см (см. рис. 200, 2)
- Рис. 204, 204а.** Бронзовое блюдо диаметром 60 см: общий вид и центральный медальон (см. рис. 200, 8)
- Рис. 205.** Бронзовое блюдо диаметром 68,5 см (см. рис. 200, 3)
- Рис. 206.** Бронзовое блюдо диаметром 73,5 см (см. рис. 200, 5)
- Рис. 207.** Серебряное блюдо (диаметр 23 см) с христианскими сюжетами, найденное в с. Григоровское (Пермский край)
- Рис. 208.** Детали изображений на блюдах из с. Григоровское (справа; см. рис. 207) и д. Большая Аникова (слева; см. рис. 209–211, а)
- Рис. 209–210в.** Серебряные блюда (диаметр 23,7 см) из д. Большая Аникова (Пермский край) со сценой осады крепости
- Рис. 211.** Серебряные блюда-двойники: а — из д. Большая Аникова (см. также рис. 209–210в); б — серебряное блюдо из с. Верхне-Нильдино в Северном Приобье (см. также рис. 223)
- Рис. 212.** Аналогии деталям изображения на аниковском блюде (см. рис. 209–211, а): 1 — знамена, живопись Дуньхуана; 2 — знамена, живопись Пенджикента; 3 — изображение на динаре халифа аль-Муктадира; 4, 5 — петроглифы енисейских кыргызов из Сулека (Хакасия); 6, 7 — конь и седло, живопись Дуньхуана; 8, 9 — воинское снаряжение уйгуров, живопись Восточного Туркестана; 10 — всадник, живопись Шикшина (восточный Туркестан); 11 — детали изображения на аниковском блюде; 12 — конь, изображенный на шкатулке из слоновой кости византийской работы из Труа; 13 — деталь конского снаряжения, Надь-Сент-Миклош; 14 — конь на мраморном рельефе из Газни (Афганистан); 15 — конь на золотой медали Буидской династии. *Римские цифры указывают на дату (столетие)*
- Рис. 213.** Архитектурные мотивы: 1 — живопись Пенджикента, первая половина VIII в.; 2 — детали аниковского блюда; 3 — фигурные кирпичи из Ак-Бешима, Ак-тепе (в Ташкенте) и Тараза, VII/VIII в.
- Рис. 214.** Детали аниковского блюда-(1; см. рис. 209–210в) и блюда с христианскими сюжетами (2; см. рис. 207) и некоторые аналогии к ним: 3, 11 — серебряный кувшинчик, X в., Иран (BC 127); 4 — серебряная чаша, IX в. (Т 51); 5 — серебряная чаша, VIII/IX в. (Т 39); 6 — серебряный сосуд, поздний период династии Тан (IX в.); 7 — серебряная медаль, Хорасан, IX/X в.; 8 — серебряный кувшин, IX в. (Т 41); 9 — серебряное ведро IX в. (Т 36); 10 — тюркское каменное изваяние, Семиречье; 12 — серебряное блюдо, Иран, VII/VIII в. (BC 289).
- Рис. 215.** Детали поясных наборов: 1, 2, 11 — Тюхтятский клад (кыргызы, IX–X вв.); 3, 4 — Шанчиг, курган 18 (кыргызы, IX–X вв.); 5 — Копены (Хакасия), курган 2 (кыргызы, IX в.); 6, 7 — погребение периода династии Ляо (кидани, 959 г.); 8 — Сайрам-су (Южный Казахстан, XI в.); 9 — Блатница (поздние авары); 10 — Курай (Алтай, тюрки); 12, 15 — находки из Венгрии; 13 — пояс из с. Крылос (Западная Украина, X в.); 14 — пояс из Саркела (хазары, X в.). 8, 14 — с чернью

- Рис. 216.** Детали поясных наборов из погребения: периода династии Ляо, около 1000 г. (WW. 1980. No. 12: 22)
- Рис. 217.** Две серебряные чаши из клада изделий периода династии Ляо, найденного во Внутренней Монголии (WW. 1980. No. 5)
- Рис. 218.** Развитие цветочного орнамента на металлических предметах салтовской культуры, VIII/IX в.: 1–6 — из могильников (1 — Дмитриевка, катакомба 166, ГЭ; 2 — Верхне-Салтово, катакомба Ляпушкина, ГЭ; 3 — Ново-Лубянский, катакомба 8, погр. 1–2, ГЭ; 4 — Верхне-Салтово, катакомба 8; 5 — Верхне-Салтово, катакомба 14, погр. 2, ГЭ; 6 — Верхне-Салтово, катакомба 8, погр. 1–2, ГЭ); I–III — орнаменты на хорасано-согдийском серебре (I — блюдо Т 17; II — блюдо Т 27; III — кружка Т 45)
- Рис. 219.** Мотив трилистника на металлических предметах: 1 — из погребения времени династии Ляо (959 г.); 2 — роспись в Туюк-Мазаре (Восточный Туркестан), VIII в.; 3, 4 — декор золотого блюда и золотого кувшина из кургана 2 могильника близ с. Копены (Хакасия), IX в.; 5–9 — находки из Венгрии, X в.; 10 — серебряное украшение рукояти меча из Киева; 11 — X в.; 12 — рукоять «сабли Карла Великого», около 1000 г.
- Рис. 220–222.** Среднеазиатский серебряный сосуд VIII/IX в. в виде всадника (высота 35,4 см): фото и графическая реконструкция с четырех сторон, демонстрирующая иное, чем на оригинале, расположение меча и колчана
- Рис. 223.** Серебряное блюдо (диаметр 23,5–24 см) из с. Верхне-Нильдино (Северное Приобье); не позже конца IX в. (копия оригинала VIII в.) (см. также рис. 211, б)
- Рис. 224.** Хазарский серебряный ковш (диаметр 26,5 см), найденный в Коцком Городке (Ханты-Мансийский автономный округ — Югра)
- Рис. 225.** Серебряное блюдо (начало XIII в.?), найденное у с. Мужы в Ямало-Ненецком автономном округе (Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужы)
- Рис. 226.** Блюдо из с. Мужы — профиль
- Рис. 227.** Серебряная крышка, начало XIII в. (Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужы)
- Рис. 228.** Серебряная крышка чаши, вторая половина XII в. (Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужы)
- Рис. 229.** Серебряная чаша, третья четверть XII в. (Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужы)
- Рис. 230.** Деталь крышки (см. рис. 227)
- Рис. 231.** Деталь крышки (см. рис. 227)
- Рис. 232.** Серебряная курильница, около 1200 г. (Музей исторических драгоценностей, Киев)
- Рис. 233.** Крышка курильницы (см. рис. 232)
- Рис. 234.** Серебряная чаша из Березова со сценой пира императрицы
- Рис. 235.** Серебряная крышка чаши, XII в. (ГЭ)
- Рис. 236.** Деталь серебряного ведерка, IX в. (Историко-археологический музей, Нижний Новгород)
- Рис. 237.** Блюдо из с. Мужы — центральный медальон
- Рис. 238.** Каменя (ширина 5,5 см), первая половина XIII в. (Нумизматическое собрание, Мюнхен)
- Рис. 239.** Рельеф «Христос во Славе»; XII в. (церковь монастыря в Грёнингене близ Гальберштадта; Goldschmidt 1900: Fig. 5)

- Рис. 240.** Деталь иконы «Страшный суд» (см. рис. 244)
- Рис. 241.** Лучник — деталь блюда из с. Мужи
- Рис. 242.** Олицетворение светил — деталь блюда из с. Мужи
- Рис. 243.** Океан, Беллерофонт, царь Давид — деталь блюда из с. Мужи
- Рис. 244.** Икона «Страшный суд», вторая половина XII в. (?) (Пинакотекка, Ватикан)
- Рис. 245.** Бой трех всадников — деталь блюда из с. Мужи
- Рис. 246.** Детали декора чаш из с. Вильгорт (1, 2; см. рис. 152) и коллекции Базилевского (3, 4; см. рис. 250): 1, 3 — всадники с копьём; 2, 4 — конные лучники (Даркевич 1975: ил. 18, 22, 86, 87)
- Рис. 247.** Цари-волхвы — деталь «Чаша Карла Великого» из аббатства Сен-Морис д'Агон (Швейцария), около 1200 г.
- Рис. 248.** Серебряная чаша из частной коллекции (Монголия): 1 — общий вид, 2 — вид изнутри, 3 — дно; конец VII — первая половина VIII в.
- Рис. 249.** Чаша из Монголии (см. рис. 248): 1–3 — орнамент на стенках
- Рис. 250.** Серебряная чаша (высота 9,5 см, диаметр 13,5–17 см) из коллекции Базилевского
- Рис. 251.** Серебряное блюдо (диаметр 20,8–21 см) со сценой охоты на льва; Хорасан, конец VIII или начало IX в. (ГЭ)
- Рис. 252.** Серебряное блюдо (диаметр 27 см) из с. Покровское (Семиречье)
- Рис. 253, 253а.** Серебряный кувшин (высота 28 см) из поч. Ягошурский (Кировская область)
- Рис. 254.** Серебряное блюдо (диаметр 34 см) с изображением льва, найденное в Сиане (Китай) и датированное 751 г.
- Рис. 255, 255а.** Серебряное блюдо (диаметр 39,5 см), декорированное розеткой в центре; место находки — д. Климова (Пермский край)
- Рис. 256.** Фарфоровый кувшин (высота 29,5 см) из Китая
- Рис. 257.** Серебряное ведро (высота 20 см) из д. Климова (Пермский край): вид сбоку и декор дна
- Рис. 258.** Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 13 см) из Мунчактепе (Уструшана)
- Рис. 259.** Серебряная чаша с крышкой (общая высота 11 см, диаметр чаши 10,6–12,2 см, наибольший диаметр крышки 11,8 см) из клада, найденного на окраине г. Тарту (Эстония); XII в. (ГЭ)
- Рис. 260, 261.** Прорисовки сцены охоты сасанидского шахиншаха Йездигерда I на льва, изображенной на серебряном блюде, которое хранилось в сокровищнице эмиров Бадахшана и было впоследствии утрачено
- Рис. 262.** Серебряное блюдо (диаметр 19,7 см) со сценой пира; происходит из Табаристана (Северный Иран)
- Рис. 263.** Серебряное блюдо (диаметр 22,6 см) с изображением триумфа Диониса; хранилось в сокровищнице эмиров Бадахшана, а в 1900 г. поступило в Британский музей
- Рис. 264.** Серебряное блюдо (диаметр 21,9 см) из Ирана с изображением триумфа Диониса
- Рис. 265.** Серебряная чаша (диаметр 15,5 см, высота 6 см), декорированная семью медальонами; найдена близ с. Ильинского (Пермский край)
- Рис. 266, 267.** Серебряная чаша (диаметр 14 см, высота 4,6 см), украшенная сценами охоты на львов, из с. Вереино (Пермский край): вид с четырех сторон и деталь изображения

- Рис. 268, 269.** Серебряный кубок (высота 8,4 см, диаметр верхней части 10,5 см, диаметр основания 5,5 см) из д. Бартым (Пермский край): вид сбоку и снизу
- Рис. 270.** Серебряная чаша (диаметр 12,5 см) из клада, найденного в г. Уфе (Башкортостан), с изображением орла с газелью в когтях
- Рис. 271.** Серебряная бутылка (высота 18,5 см), найденная у д. Курилова (Пермский край), с изображением орла с газелью в когтях
- Рис. 272.** Серебряная чаша (диаметр около 20 см) из д. Квацпилеево (Пермский край) с изображением коней
- Рис. 273.** Серебряное блюдо (диаметр 28,3 см) с изображением охотящегося всадника в диадеме; происхождение неизвестно; куплено по распоряжению Николая I и передано в Эрмитаж в 1840 г.
- Рис. 274.** Серебряное блюдо (диаметр 24,6 см) с изображением сасанидского шахиншаха Пероза на охоте; найдено на Больше-Аниковском селище II (Пермский край)
- Рис. 275.** Серебряная чаша начала XI в. с изображением лютниста и куфической надписью вдоль внутреннего края: вид сверху и сбоку
- Рис. 276.** Серебряное ведро (высота 15 см, диаметр 18 см) из клада, найденного близ д. Афанасьевы (Кировская область)
- Рис. 277.** Серебряная кружка (высота 4,5 см, диаметр 11,6 см) из клада, найденного близ д. Афанасьевы (Кировская область): вид сбоку и снизу, детали рельефного декора
- Рис. 278.** Серебряная чарка (высота 6 см, диаметр 8,7 см) из клада, найденного близ д. Афанасьевы (Кировская область): вид сбоку и сверху
- Рис. 279.** Серебряные чаши в форме сферического сегмента: 1 — гравированная (высота 4,7 см, диаметр 16,8 см) из клада, найденного близ д. Афанасьевы (Кировская область): вид сбоку и снизу; 2, 3 — гладкостенные с согдийскими надписями по краю из д. Нижне-Шахаровка (Пермский край)
- Рис. 280.** Серебряный кувшин (высота 22,5 см) с куфическими надписями из д. Малая Аникова (Пермский край): общий вид и надпись на ручке
- Рис. 281.** Серебряная чаша (диаметр 24 см) с изображением конного лучника, приобретенная в с. Мужы (Ямало-Ненецкий автономный округ)
- Рис. 282.** Серебряная чаша (диаметр 13,5 см) из Северной Индии с погрудными изображениями людей в пяти в медальонах: вид с двух сторон
- Рис. 283.** Серебряные браслеты с черневыми орнаментами: 1, 2 — из Лувра (Париж); 3 — из Музея изящных искусств (Бостон); 4–6 — из Думбартон-Окса (Вашингтон); 7 — из Художественного музея Уолтерс (Маунт-Вернон)
- Рис. 284.** Серебряная курильница в виде миниатюрного здания с куполами (высота 36 см, ширина 30 см) из сокровищницы базилики Сан-Марко (Венеция)
- Рис. 285.** Серебряное блюдо с изображением сасанидского шахиншаха Йездигерда II и его супруги
- Рис. 286.** Серебряное блюдо (диаметр 31 см), найденное близ Татар-Пазарджика (Болгария) и хранящееся ныне в Лувре (Париж)
- Рис. 287.** Сасанидский царевич Нарсе на охоте; серебряное блюдо (диаметр 29,1 см) из Шемахи (Азербайджан)
- Рис. 288.** Бахрам Гур и Азаде; серебряное блюдо (диаметр 28 см) из Оренбургской области
- Рис. 289.** Серебряный восьмиугольный поднос (ширина 35,8 см)
- Рис. 290.** Серебряная греко-венецианская чаша

ВВЕДЕНИЕ

§ 1. О ЦЕННОСТИ ТОРЕВТИКИ КАК ИСТОЧНИКА

Существует особый вид культурной преемственности, когда передача традиции осуществляется не через словесные тексты (устные или письменные), а через вещи и изображения. Иногда при этом слово играет какую-то роль в качестве пояснений при показе изображений или в ходе обучения мастеров, но и в этих случаях зритель или ученик воспринимает отнюдь не только то, что может быть передано словами.

В древности, однако, вещи и изображения нередко переходили из страны в страну или из эпохи в эпоху без всякого словесного объяснения. При этом пропадало или сильно менялось то содержание, которое вкладывали в них творцы, но сами вещи, если они обладали функциональной или эстетической ценностью, сохранялись и, так или иначе, вписывались в новый культурный контекст. Слово «контекст» здесь употреблено в ставшем привычным метафорическом смысле, подобно тому, как уже в XIX в. говорили об «орнаменте — языке эпохи» и о «грамматике орнамента». По сути дела мы не можем сейчас проводить сколько-нибудь глубокую параллель между языковыми текстами и «языком немых вещей», поскольку понимание символики изображений, орнамента и т. д. отнюдь не обязательно для человека, пользующегося вещью, и даже для мастера, украшавшего ее тогда, как для носителя языка понимание значения употребляемых им слов обязательно.

Кроме того, исследователи изображений, не сопровождающихся текстом, как правило, не отличают «этимологию» изображения, его прежнее значение в иной культурной среде от его значения (или даже от утраты значения) в данном произведении. В такое же положение попадали и люди средних веков, которым, однако, подобное непонимание не мешало ценить многие древние памятники, и особенно те из них, которые представляли определенную материальную ценность в буквальном смысле слова. Так персидский художник XV в. тщательно срисовал для своего альбома мифологическую сцену со знаменитой античной агатовой «Чашы Фарнезе»¹, а жители Константинополя XII в. любовались древней бронзовой статуей, в которой одни видели Иисуса Навина, а другие Беллерофонта на Пегасе².

Непонимание или переосмысление не препятствовало копированию. Надо исследовать, как же в реальной истории шла передача изобразительных и орнаментальных мотивов, чтобы понять специфику неязыкового способа сохранения и видоизменения культурных традиций. Наиболее надежным материалом для разработки этой проблемы, как представляется, можно

¹ Kühnel 1959: 76–77, Abb. 10.

² Успенский 1948: 407.

считать памятники торевтики, т. е. художественные произведения из золота, серебра и, отчасти, бронзы. Для восточного средневековья это, прежде всего, сосуды, поясные бляхи и другие вещи, находившие бытовое применение.

Каковы же преимущества торевтики? Прежде всего, при ее изучении можно вынести за скобки некоторые аспекты, которые существенно затрудняют сравнение при исследовании других видов вещественных источников. Так вопрос о неодинаковом уровне профессионального совершенства отдельных мастеров здесь упрощается тем, что такие дорогие материалы, как золото и серебро, никогда не давали плохому мастеру и что, следовательно, качество работы отражает не индивидуальные особенности ремесленника, а уровень ремесла в данной среде. Это важно при выделении варварских подражаний.

Вопрос о технических секретах отдельных центров, усложняющий изучение керамики и ткачества, не существенен для торевтики, где техника сравнительно проста и все основные приемы выработаны уже в древности (здесь не рассматриваются цветные эмали). Керамисты и ткачи нередко стремились воспроизвести внешний вид изделий той страны, которая достигла большего технического совершенства. Такое стремление к прямой подделке гораздо реже встречается в торевтике, где подражание, как правило, было связано с культурными и художественными интересами мастеров и заказчиков.

Об общем процессе прогрессивного развития техники торевтики сложно говорить, но можно увидеть, что тот или иной прием становится более популярным в ту или иную эпоху в связи с переменами в стиле и в судьбах ремесленно-художественных центров.

Немало упрощает задачу и то, что торевтика благодаря своей сравнительно технической простоте, в отличие от других видов художественного ремесла, существовала едва ли не во всех странах Евразии, как культурных, так и варварских и у оседлых, и у кочевых народов. Кроме того, обслуживая верхи общества, наиболее втянутые в процесс международного общения, именно торевтика наиболее определенно показывает взаимозависимость в развитии разных культур. Нет другого вида источников, который показал бы с такой очевидностью удивительную компактность средневекового мира от Западной Европы до Китая и от Прикамья до Индии.

Стойкость благородных металлов, несмотря на все переплавки, привела к тому, что большая часть стран или эпох с той или иной полнотой, но все-таки представлена в памятниках торевтики.

Произведения торевтики относятся к сакральной и светской культуре. Они отражают и официальную, и частную сферы жизни. Для исследования культурной преемственности особенно важно то, что, попадая в другую среду, памятники торевтики, теряя свое сакральное или официальное значение, продолжали цениться как дорогие и искусно сделанные вещи. Так праведный халиф Омар I не находил ничего зазорного в том, чтобы пользоваться во время праздничной молитвы захваченной где-то в Сирии серебряной курильницей с рельефными фигурами³. Поэтому торевтика при большом сходстве тем и мотивов по-разному отражает соотношение светских

³ Большаков 1969: 144.

и культовых, частных и официальных тенденций в культуре каждой страны. Она может показать и ту меру свободы, с которой мастера того или иного народа должны были следовать традиции или могли отходить от нее.

При этом, как известно, выдумать заново сколько-нибудь сложную изобразительную или орнаментальную композицию не мог ни один мастер. Он мог только видоизменять что-то, обращаться к другим образцам, трактовать изображения более или менее орнаментально и т. д. Поэтому преемственность — неизбежная необходимость в тореvтике. Но преемственность оказывается весьма многообразной, варьируя от механического копирования до полного переосмысления, причем каждый вариант определенным образом характеризует отношение той или иной среды к значениям традиционных изображений, что иногда позволяет уловить моменты их переосмысления. Ни один другой вид искусства не дает возможности рассмотреть проблему культурной преемственности на сравнительно однородном и в то же время достаточно разнообразном материале, который к тому же оказывается родственным по своим мотивам и с монументальной скульптурой, и со стенными росписями, и с книжной миниатюрой, и с глиптикой, и с монетами, и с художественным ткачеством, и с керамикой, и даже с архитектурой.

§ 2. СОСТОЯНИЕ ИССЛЕДОВАНИЙ ВОСТОЧНОЙ ТОРЕVТИКИ

Основополагающие работы Я. И. Смирнова, И. А. Орбели и К. В. Тревер⁴ показали обширность материала и большую источниковедческую ценность тореvтики Востока. И эти же работы показали, насколько трудно изучать памятники тореvтики. Большинство памятников, вошедших в 1909 г. в «Восточное серебро» Я. И. Смирнова, представляются в той или иной степени перекликающимися друг с другом, но, за немногими исключениями, до сих пор не включенными в историю искусства или историю культуры какой-либо конкретной страны. Цепочки связей, наглядно показанные подбором вещей на таблицах «Восточного серебра», связывают в единое, хотя и неоднородное целое большой массив материала. За пределами этого массива в альбоме, охватывающем период с III по XVI в., остаются только немногие древневосточные, эллинистические и сарматские вещи. Давно разрабатывается более или менее отчетливое сасанидское скопление памятников, которое находит осмысление в свете истории культуры Ирана⁵. Кое-что было сделано по Бактрии, Хорезму и Согду. Поздние части массива, относящиеся к концу XIII–XVI вв., нашли своего

⁴ Смирнов Я. 1909 (в дальнейшем ссылки на номера опубликованных в этом труде предметов будут идти под аббревиатурой ВС); Орбели, Тревер 1935 (в дальнейшем ссылки на номера таблиц этой книги будут идти под аббревиатурой СМ); Тревер 1940а.

⁵ Ссылки на литературу по частным вопросам приводятся в соответствующих главах.

исследователя в лице М. Г. Крамаровского. Но все остальное до недавнего времени оставалось без надежной атрибуции и культурного осмысления.

Все преимущества торевтики как источника для изучения культурной преемственности оказались недостатками с точки зрения атрибуции. В самом деле, как определять, казалось бы, мусульманские памятники, слишком похожие на сасанидские, среднеазиатские — слишком похожие на хорасанские или китайские, западноевропейские — слишком похожие на исламские и на византийские?

Торевтика III–XIII вв. отражает сложный процесс взаимодействия европейских и азиатских культур. Изучение этого отражения, а через него и самого процесса — основная задача этой работы. В ней, как правило, не будут детально рассматриваться острова стабильности, служащие для исследователя ориентирами в океане разнообразного материала. Такими ориентирами можно считать бесспорно, иранские сасанидские золотые и серебряные сосуды III–VII вв., хорасанскую бронзу второй половины XII — начала XIII в., танское серебро Китая VII–IX вв., тюркское серебро Сибири VII–IX вв., венгерское серебро X в. и т. п. Эти группы памятников твердо вошли в историю искусства соответствующих стран, они не нуждаются в особой методике исследования, и сами по себе хорошо характеризуют свою среду, мало что дают для изучения преемственности культур. Речь будет идти о тех зонах, которые лежат между ориентирами. В работу включены исследования нескольких групп памятников, позволяющих связать воедино развитие торевтики на территории всей Азии и, отчасти, Восточной Европы. Направление прослеживаемых связей по большей части затрагивают Среднюю Азию и Восточный Иран, что объясняется как наилучшей представленностью этого региона в коллекциях, благодаря его торговым связям с Восточной Европой, где найдено большинство кладов серебряных сосудов⁶, так и его срединным расположением в культурном мире раннего средневековья. Однако в некоторых случаях выявились и связи, не затрагивавшие Хорасана и Мавераннахра.

История изучения восточной торевтики весьма обширна, если рассматривать литературу по частным вопросам и отдельные публикации, и очень невелика, если рассматривать обобщающие работы. Литература по конкретным вещам будет приведена в соответствующих разделах. Здесь надо только отметить принципиальное значение труда Я. И. Смирнова, собравшего основной исходный материал, показавшего как его единство, так и членение на основные группы. Я. И. Смирнов дал также, хотя и без подробной аргументации, много атрибуций, до сих пор сохраняющих свое значение.

И. А. Орбели и К. В. Тревер показали, что нужно исследовать восточный металл как совокупность локальных школ, связанных не только между собой, но и с памятниками духовной и материальной культуры своего региона. В работах И. А. Орбели особенно важен его историко-культурный подход и, в частности, выявление им целого пласта культурных взаимоотношений между конфессионально разделенными народами.

⁶ Смирнов Я. 1909: 4.

Обширные компендиумы В. П. Даркевича по византийской и восточной торевтике⁷, безусловно, ценны как новейшая сводка материала с прекрасными фотографиями и рисунками. Атрибуции В. П. Даркевича в основном совпадают с атрибуциями А. В. Банк⁸ и Б. И. Маршака. В вопросах о светской византийской торевтике, о роли Согда в торевтике VII–IX вв., о датировке иранского серебра XI–XII вв., а также о восточноевропейских сосудах IX–XI вв. В. П. Даркевич высказывает ряд новых идей, которые будут рассмотрены в соответствующих разделах данной работы.

Сложность исследования восточной торевтики связана с тем, что материал необходимо изучать с позиций трех наук — археологии, искусствоведения и востоковедения.

Классификация материала в данной работе основывается, прежде всего, на последовательно примененной археологической методике, которая сводится к видоизмененному т. н. типологическому методу. Специфика разных групп памятников потребовала по-разному видоизменять этот метод. Поэтому в каждом разделе будут с той или иной детализацией рассматриваться методические вопросы.

Остановимся только на общих принципах. Вещи рассматриваются не как обособленные памятники, каждая со своим кругом аналогий, не как равноценные между собой представители каких-либо выделяемых по заранее названному признаку групп и не как звенья линейного «типологического ряда».

В первом случае, когда исследование имеет вид каталога, аналогии приводят к другим столь же неопределенным вещам.

Во втором случае, например, как у В. П. Даркевича, когда каталожные описания предварены характеристикой групп, каждая группа рассматривается как некое целое и получает единую атрибуцию, а на деле почти всякая дошедшая до нас вещь занимала свое особое место в культурном процессе.

В третьем случае, как в известной работе К. Эрдманна о сасанидских охотничьих блюдах⁹, получается путаница, так как каждая школа имела свою собственную эволюцию.

Между тем при изучении продукции стабильных и обособленных производственных центров каждый из этих способов расположения и исследования материала может работать вполне надежно. Нам, однако, приходится одновременно рассматривать целую сеть связей внутри группы памятников, чтобы получить не единый ряд, а сложные переплетающиеся своими ветвями «родословные древа», позволяющие проследить от вещи к вещи все перипетии процесса развития.

Но картина получается фрагментарной из-за неполноты источников, в ряде случаев оказывается неясным, какие из разнообразных направлений связей надо предпочесть для определения места вещи в культурном процессе.

В конце концов, предстоит понять, где и когда изготовлен памятник, каковы его иконография и стиль, какие идеи он отражает. Если бы было

⁷ Даркевич 1975; 1976в.

⁸ Банк 1960.

⁹ Erdmann 1936.

известно, где и когда была распространена та или иная иконография, стилистические особенности и идеи, то можно было бы дать атрибуцию памятника, исследовав именно эти его важнейшие стороны. Но в том-то и дело, что таких данных у нас, как правило, нет, и наоборот мы пытаемся как раз на основании исследуемых памятников установить, как развивались и распространялись идеи и художественные образы. Возникает необходимость поисков каких-то иных независимых оснований для атрибуции. И тогда преимущественную значимость приобретают признаки, отражающие преемственность ремесленной традиции. Признаки эти должны быть по возможности безразличными с точки зрения идейной, художественной или функциональной значимости памятников, но при этом или, вернее, несмотря на это они должны все же не повторяться на нескольких вещах и к тому же (это третье необходимое условие) быть достаточно специфическими, чтобы их появление нельзя было объяснить простой случайностью. Конечно, преемственность традиции в художественном ремесле прослеживается и по более важным для людей той эпохи признакам, но по этим признакам передачу опыта от учителя к ученику в узких рамках школы уже гораздо труднее отличить от копирования модного образца и тому подобного явления.

Отдавая предпочтение связям по признакам ремесленной традиции, мы получаем генетическую классификацию материала, которая в ходе дальнейшего исследования позволяет по-разному оценивать связи по художественным образам, различая развитие на месте и заимствование, переселение мастеров и импорт вещей.

Структура работы отражает деление материала на большие группы родственных по художественно-ремесленным традициям вещей и при этом в целом соответствует хронологической последовательности памятников. В ее первой части даны отдельные разделы, посвященные наиболее крупным группам.

Первый раздел этой части посвящен памятникам III–VI вв. В нем на материале, прежде всего, разнообразного по составуклада серебряных сосудов из Чилека близ Самарканда рассматривается проблема античного и ахеменидского наследия в искусстве Ирана и Бактрии. Здесь же поставлены вопросы: о различных художественно-ремесленных школах в пределах одной страны, о взаимосвязях в тореvтике Ирана и его восточных соседей, о попытках эфталитов в V–VI вв. создать свое официальное искусство.

Обширный второй раздел охватывает согдийский круг памятников тореvтики VI–IX вв. В нем рассматриваются также и связи согдийского искусства с искусством Ирана, Византии, Китая, тюркских степей. Здесь ставятся вопросы: о сасанидском и тюркском вкладах в согдийскую тореvтику, о переработке и переосмыслении согдийцами этих вкладов, а затем и о восприятии согдийского наследия, с одной стороны, в раннеисламском Хорасане и Мавераннахре, а, с другой стороны, у кочевников степной зоны.

Третий раздел содержит исследование о серебряных изделиях X–XI вв. в Средней Азии и Иране. Здесь возникают вопросы об изживании согдийской и сасанидской традиций в разных локальных центрах Мавераннахра и Восточного Ирана, об истоках «сельджукского» искусства Хорасана, о среднеазиатском влиянии на тореvтику молодых государств Восточной Европы.

Первая часть завершается кратким изложением вопроса о контактах среднеазиатских, византийских и отчасти дальневосточных художественных традиций в Малой Азии и Сирии эпохи от начала крестовых походов до монгольского завоевания.

В целом в разделах, посвященных изучению вещевого материала, дается атрибуция более чем ста предметов, основанная на единой методике. В них рассматриваются разнообразные конкретные проявления культурных связей в пределах обширного региона и за большой отрезок времени. Однако постоянно переходя из страны в страну и от эпохи к эпохе, мы сталкиваемся не только с передачей или утратой культурного наследия, но и обогащением его новым содержанием, свойственным каждой данной культуре.

Вторая часть работы, как раз и посвящена вопросу о том, какими были в разной культурной среде способы освоения культурного наследия, и как отразилась в них исторически-обусловленная специфика той или иной страны. В ней на примере торевтики будет также поставлен вопрос о выявлении в ходе исследования особенностей передачи культурной традиции через изобразительные памятники. В этой части работы будут также рассмотрены те сосуды, которые не входят в большие типологические группы, но так или иначе связаны с ними. Здесь разрабатываются все поставленные в первой части вопросы истории культуры: об античном, сасанидском и согдийском наследии в средневековой торевтике, о торевтике молодых варварских государств, о новых культурных явлениях, связанных с исламизацией Ближнего и Среднего Востока. Задача этой части дать связанное представление об истории восточной торевтики и об отражении в процессе ее развития характерных особенностей взаимоотношений между современными друг другу и сменяющимися друг друга культурами, тех особенностей, которые отражают исторически сложившуюся специфику каждой из культур, проявившуюся в ее отношении к своим предшественникам и современным ей другим культурам.

При этом все вопросы рассматриваются на широком мировом фоне, что позволяет выявить сходство и различие уже не в конкретных особенностях памятников, но в самом подходе к культурному наследию и к чужеземным воздействиям в важной и малоисследованной сфере светской культурной традиции.

§ 3. ПРИНЦИПЫ МЕТОДИКИ АТТРИБУЦИИ ВОСТОЧНОЙ ТОРЕВТИКИ¹⁰

Эпоха с III по XI в. полностью охватывает так называемые «темные века» начала средневековья. Сам термин «темные века» при всей его условности все же справедливо характеризует неполноту источников по этому

¹⁰Эта небольшая заметка методического характера была обнаружена В. И. Распоповой среди бумаг Б. И. Маршака и, по всей видимости, не являлась частью текста его докторской диссертации, а была написана им позже для другой цели. По предложению В. И. Распоповой текст этой заметки воспроизводится во вводной части настоящего издания. — *Примеч. ред.*

важнейшему периоду. Даже для хорошо изученных цивилизаций проблема сохранения и видоизменения древних традиций от поздней античности и до развитого средневековья рассмотрена далеко не во всех аспектах. Но наиболее существенным пробелом остается то, что в целом ряде народов, обитавших на огромных просторах от Византии и Ирана до Китая, а на севере до лесостепной зоны Евразии, известно слишком мало из-за отрывочности относящихся к ним текстов и из-за затрудняющей сопоставление разнородности вещественных памятников, полученных археологами. Мы знаем от историков, что на этих просторах возникали новые государства, что через них шла мировая торговля по шелковому и по меховому пути, что по ним и через них распространялись мировые религии, занесенные из великих держав древности, что здесь во многом предопределялись процессы этногенеза и важнейшие события политической истории. Археологи показали материальную культуру и отчасти обычаи племен и народов. Однако и при изучении больших империй, и при исследовании периферийных цивилизаций и государств остается обширная как бы ничейная полоса культурных явлений, лежащая между уровнем традиционного образа жизни и повседневного быта и уровнем официально провозглашенной идеологии.

Между тем существует исторический источник, который без больших лагун охватывает всю обширную территорию и позволяет сопоставлять страны по памятникам единого вида, источник, отражающий складывающиеся как раз в этот период относительное культурное единство Евразии — не в чисто материальной сфере, не на уровне унаследованного от первобытности фольклора и по большей части не на уровне официальной логики.

Таким источником является или, вернее, может стать в результате исследования совокупность произведений торевтики, хранящихся в музеях мира и в первую очередь в Эрмитаже. Наиболее полное представление о ней дает атлас «Восточное серебро» Я. И. Смирнова¹¹. Восточная торевтика — это по большей части пиршественная посуда с изображениями, орнаментами, надписями, сделанная из золота и серебра, т. е. предметы, которые принадлежали верхушке общества, более всего втянутой в международные связи. Изменчивая и разнообразная торевтика показывает, какие темы и мотивы предпочитались государями, могущественной властью и богатыми горожанами той или иной страны, но при этом скорее не в официальной, а частной жизни. Речь идет, конечно, не о правиле без исключений, а только о тенденции, которая достигла своего апогея после победы ислама, когда серебряные сосуды с фигурами людей, предназначенные для питья вина, продолжали изготавливать, несмотря на то что они оказались трижды запрещенными, поскольку и посуда из драгоценных металлов, и изображения, и само питье вина были запрещены религией.

Правильно определенные вещи оказываются равноправными с похожими на них вещами, выполненными в другое время и часто в другой стране.

¹¹ Смирнов Я. 1909.

Во втором случае, стремясь очистить от сомнительных предметов наиболее стабильные группы, исследователи все сомнительное отсылают к тому периоду или в ту страну, которые их специально не занимают. Так многие не вполне канонические сасанидские сосуды оказались приписанными восточным соседям Ирана. Создавшееся в результате подобных рассуждений неопределенное положение породило третий вид ошибок, когда из совокупности вырывают несколько вещей и на основании то того, то другого признака относят их к торевтике малоисследованных стран, причем чаще всего тех или иных районов Средней Азии.

Конечно, наряду с ошибочными, можно назвать и весьма обоснованные атрибуции С. П. Толстова, В. Г. Лукониной, Б. Я. Ставиского и других, но они относились к более или менее обособленным группам, не захватывая материал во всей его совокупности. Поэтому в моих работах, предшествующих этой публикации, и в ней самой особое внимание уделено разработке методики атрибуции восточной торевтики, к принципам которой я хотел бы теперь перейти. Остановлюсь на пяти наиболее существенных моментах. Прежде всего работа с каждым предметом ведется с учетом всей совокупности памятников, что сразу исключает возможность тех неверных рассуждений, о которых только что шла речь. Каждый предмет оказывается не просто примыкающим или не примыкающим к каким-то хорошо известным вещам, не сопоставленным и со всеми остальными произведениями торевтики. Это заставляет искать для него место не около уже известного или наоборот где-то в неизвестности, а среди всех сходных с ними отдельных изделий и групп, пусть даже до сих пор остающихся неопределенными. Объяснять приходится целую систему связей, а не изолированные вещи на периферии наиболее известных групп. Кроме того, при таком подходе выявляются связи по нетривиальным признакам и отбрасываются общие места.

Второй принцип требует не разбивать совокупность памятников на группы по заранее заданным признакам, а выявлять группы и их общие признаки после сопоставления между собой индивидуальных предметов. Это помогает находить подлинные границы между группами и изучать структуру отдельных групп.

Однако следовать обоим принципам очень трудно, потому что у каждого предмета много связей, и если считать их все равноценными, то в них можно просто запутаться. Поэтому приходится вводить третий ограничительный принцип. При выявлении генетических связей предпочтение отдается не тому, что было важно для людей, пользовавшихся вещью или делавших ее, а тому, что было для них неважно, но почему-то многократно повторяется. Этот принцип похож на идеи Дж. Морелли, сыгравшие важную роль в разработке методики атрибуции картин. Однако здесь есть существенное различие: Морелли стремился найти индивидуальные особенности мастеров, тогда как применительно к торевтике восточного средневековья на находку нескольких работ одного мастера надеяться не приходится. Удастся выявить только признаки школ, вероятно, передававшихся в процессе профессионального обучения от учителя к ученику.

Задача исследования школ подводит к четвертому принципу, определяющему условия применимости к торевтике типологического метода, который был и остается основой археологической методологии. Суть этих условий в том, что типологические ряды изучаются в соответствии с теми принципами, о которых уже шла речь, т. е. каждый ряд должен рассматриваться не сам по себе, а как часть большой совокупности, в которой он занимает определенное место. В таком ряду должны быть учтены все индивидуальные особенности предметов и, наконец, ряд должен соответствовать отдельной школе, а не целой большой стране. В истории изучения восточной торевтики есть примеры остроумных типологических построений, в которых эти условия не соблюдались. Такова, например, известная попытка К. Эрмманна¹² расположить в ряд сасанидские «охотничьи» блюда по стилю изображений от наиболее рельефных и правдоподобных до наиболее плоскостных и условных. Несмотря на простоту идеи, ряд получился запутанным и неубедительным. Между тем, если, рассматривая каждое блюдо поодиночке, распределять их по школам и учитывать, обратившись к совокупности восточной торевтики, что некоторые сосуды, хотя и связаны с сасанидскими, но имеют и другие неиранские прототипы, т. е. выясняется, что основная идея К. Эрмманна верна только как общая тенденция, что предполагаемая эволюция наблюдается не по всем школам и что даже там, где ее можно отметить, быстрота изменений неодинакова в разных школах. Таким образом, оказывается, что типологический ряд К. Эрмманна приводит к хронологическим ошибкам.

Последний по порядку, но не по значению, пятый принцип состоит в том, что, установив генетическую классификацию по мало значимым признакам, надо проверить ее по всем существенным признакам тематики и стиля с точки зрения логичности и исторической обоснованности их распределения в получившейся системе. Непротиворечивость историко-культурного объяснения сложной картины является одним из критериев правильности метода.

Подробнее остановившись на методике, я хотел бы совсем кратко рассказать о результатах. Сейчас невозможно изложить все выводы по конкретным вопросам, поэтому скажу только о самых основных с минимальным числом примеров. Главным результатом стала непротиворечивая хронологическая и территориальная классификация почти всего корпуса восточной торевтики III–XI вв., основанная в большинстве случаев на новых атрибуциях. Иногда вместо узкой даты и точной локализации удается определить только временной и пространственный интервал, который в дальнейшем должен быть сужен. После публикации основных частей моей работы было довольно много новых находок. Это нередко приводило к уточнению атрибуции, но не потребовало пересмотра полученной системы связей. В ряде случаев имело место прямое подтверждение предложенных определений новым материалом. Приведу два примера такого подтверждения. Когда в 1971 г. вышла моя книга о согдийском

¹² Erdmann 1936.

серебре¹³, у меня не было данных для датировки VI в. наиболее ранних согдийских сосудов. Недавно в Китае в могиле середины VI в. была найдена местная реплика ранней согдийской чаши.

О втором подтверждении скажу немного подробнее. В XI в. часть сосудов с арабскими надписями имела черневый фон из тонких завитков с упрощенными листьями винограда. У других сосудов черневый фон состоял из спиралей без листьев. Исходя из обычных типологических выкладок, можно было думать, что спиральный фон, как более стилизованный, моложе фона с листьями и относится уже к XII в. Такое предположение было высказано в литературе. Однако в моей статье 1976 г.¹⁴ оба фона рассматривались как применявшиеся мастерами в XI в., поскольку рассуждая в соответствии с использованной в этой статье методикой, сосуды с разными фонами по ряду соображений пришлось отнести в разным школам, ни одна из которых не была прямым продолжением другой. Позднее был издан сосуд из музея в Лос Анджелесе. У него спиральный фон, а в надписи упомянута царица Гургана, игравшая заметную роль в 1029–1041 гг. Отмечу также, что анализ металла многих сосудов и технологическое исследование, проведенное специалистами, дали некоторые дополнительные подтверждения классификации для периода VIII–X вв.

Следствием создания новой классификации стало четкое разграничение групп, относящихся к разным регионам и к разным эпохам. Были выявлены или уточнены границы между торевтикой Ирана, Согда, Хорезма, Тохаристана, Кабулистана, причем для Согда с соседними областями оказалось возможным разделение на более дробные подгруппы. Выделены и некоторые промежуточные группы, окончательная атрибуция которых остается делом будущего, но которые тем не менее вполне определенно отличаются от остальных. Распределение по группам и внутри групп было сделано на основе изучения ремесленной традиции и, таким образом, в основном по признакам, исследованным с помощью археологической методики и независимым как от репертуара сюжетов, так и от определяющих стилистических особенностей. Эта независимость обоснования подтверждает достоверность обнаруживаемых расхождений в тематике и в стиле. Приведу один пример такого стилистического различия. Наибольшей произвольностью отличались попытки отнести к Согду те или иные произведения Ирана, однако оказалось, что даже между самыми схожими памятниками обеих стран есть существенная разница. Это видно по двум серебряным сосудам, сходство которых отмечалось всеми исследователями: иранскому кувшину V–VI вв. с изображениями сенмурва и согдийскому кувшину примерно конца VII в. с изображением крылатого верблюда, причем бесспорно, что согдийский сосуд во многом восходит к образцу однотипному с иранским, однако стилистически они очень далеки друг от друга. У иранского — классическая расчлененность частей и уравновешенность каждой из них, статичность изображений, четкое противопоставление темной

¹³ Маршак 1971б.

¹⁴ Маршак 1976б.

позолоты и серебра, рельефа и гладкого фона, тогда как у согдийского — текучесть контуров, объединяющих отдельные части, сложная динамика почти органически вытягивающихся и набухающих форм, динамичный рисунок изображений и орнаментов, сложная игра гладких и матовых, плоских и рельефных участков, дополненная столь же сложной игрой пятен светлой позолоты.

Не менее отчетливым оказалось несоответствие в репертуаре сюжетов — так в Согде, несомненно, подвергшемся влиянию сасанидской торевтики, нет доминирующей у Сасанидов царской официальной тематики. Это связано с различием исторических судеб иранской империи и согдийских городов-государств. Подобные глубокие различия в выборе тем, связанных с суцественными историческими причинами, обнаружены и для других выделенных групп. По стилю все группы тоже достаточно обособлены друг от друга.

Стоило только перестать принимать за основную опору классификации произведения мастеров великих империй, как сама логика исследования выявила самостоятельность, художественную ценность и историческую значимость культур народов, живших на периферии империй или вне их границ. Не только «великие» влияли на «малых», но и «малые» на «великих». Происходил широкий обмен формами и мотивами, при котором каждый народ в соответствии с собственными запросами отбирал то, что могло ему пригодиться. Так в Хазарии салтовская культура из двух-трех мотивов декора хорасанско-согдийского серебра создала богатую, в конечном счете весьма отличную от прототипов растительную орнаментику. Танский Китай выработал весьма совершенную торевтику, опираясь, как теперь удастся установить, на среднеазиатские и тюркские образцы. Это только отдельные примеры, небольшая часть из множества аргументов в пользу вывода о важной роли среднеазиатских и степных народов в истории художественного ремесла и, вероятно, всей художественной культуры Евразии.

Полученная в работе классификация не только показала глубину принципиальных различий стран и эпох, но и помогла выявить преемственность там, где по другим источникам видели только полный разрыв со старой традицией. Между литературой доисламского Согда и литературой Мавераннахра X в. на языке фарси не прослеживается прямой связи, а торевтика со всей очевидностью показала сочетание ирано-хорасанских и местных, в основном согдийских традиций в Мавераннахре X в. Г. В. Шишкиной удалось выявить в декоре знаменитой саманидской глазурованной керамики Афрасиаба IX–X вв. традиции местной доисламской торевтики. В данном случае новые атрибуции серебряных сосудов оказались полезными при изучении другого вида художественного ремесла.

Таким образом, как только был поставлен вопрос об изучении восточной торевтики с точки зрения культурной преемственности, оказалось необходимым разработать новую методику, а все основные результаты работы являются, прежде всего, итогом последовательного применения этой методики.

Часть 1

**ШКОЛЫ ТОРЕВТОВ
И ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ**



Глава 1

ЧИЛЕКСКИЙ КЛАД

Летом 1961 г. в с. Чилек под Самаркандом был случайно найден клад серебряных чаш¹. Эти чаши были зарыты жителями согдийского городка в конце VI — начале VII в., но они оказались произведениями трех разных школ: сасанидской, эфталитской и согдийской. Чилекские чаши показывают, как переходили из страны в страну произведения торевтики и как тем не менее каждая школа сохраняла при этом свое собственное лицо. Поэтому именно с исследования чилекского клада представляется уместным начать первую часть работы, посвященной преемственности и взаимосвязи традиции в художественном ремесле Востока.

§ 1.1.1. Сасанидская чаша²

Блюдо с изображением царя, охотящегося на льва и леопарда (рис. 2, 3), входит в серию сасанидских блюд с портретами шахиншахов, которые обычно датируют по короне царя. Так на нашем блюде изображена т. н. третья корона Пероза (459–484), что как будто позволяет отнести блюдо к 70-м или началу 80-х гг. V в. Однако часть изображений с очень сходной короной нередко относят к первой половине VII в.³, тогда как другие авторы плоскостные изображения с коронами V в. относят к VII в. на основании стилистических данных, считая эти вещи поздними репликами с более ранних прототипов⁴.

Археологическая дата чилекского клада не позволяет уверенно отвергнуть конец VI или начало VII в. Поэтому мы должны основываться на анализе самих вещей.

В дискуссии о сасанидском искусстве применялось два критерия: критерий реалий и критерий стиля. Оба они нуждаются в уточнении. Реалии должны рассматриваться не только известные по сасанидским монетам, но и все остальные, известные по археологическим памятникам, так как спор начинается как раз тогда, когда монеты не дают ясного ответа⁵. Эволюция стиля, напротив, должна исследоваться на более узком фоне: не для

¹ Маршак, Крикис 1969.

² Первая публикация: Маршак, Крикис 1969: 59–60, 61–66, рис. 3, 4; см. также: Harper, Meyers 1981: 83–85, pl. 30.

³ Herzfeld 1938.

⁴ Erdmann 1936: 223.

⁵ См.: Göbl 1971.

всего сасанидского искусства, а для отдельных групп вещей, тесно связанных между собой. Если хронологический ряд, построенный по коронам и костюму царей, совпадает с типологическим рядом, построенным на основании изучения манеры выполнения деталей и стиля вещей, то можно говорить о школе, развивавшейся при царях, короны которых мы узнаем на сосудах. Вопрос о развитии стиля сасанидского искусства можно будет поставить только после выявления тенденций развития отдельных школ. Обобщенные характеристики этапов: плоскостность или объемность, насыщенность или разреженность композиции и т. п., к которым прибегали как к датирующим признакам Э. Херцфельд и К. Эрдманн в своей дискуссии, не могут быть исходными данными для анализа, так как они основаны на опровергнутом И. А. Орбели априорном допущении, что историю сасанидского искусства можно рассматривать как единый ряд. М. Диманд и А. Лэйн⁶, а затем и многие другие показали, что схема К. Эрдманна не отвечает материалу.

Наше блюдо относится к группе из 10 или 11 блюд. Которые объединяются все вместе или по подгруппам по множеству черт. Все эти блюда изображают царственного всадника на охоте, но каждое из них композиционно отходит от обычной иконографии конного лучника, хотя почти все части фигур выполнены в каноне. Техника переноса рисунка на металл позволяла изображать разные сцены, применяя стандартные элементы. Мастера, создавшие эту группу блюд, проявили большую изобретательность в компоновке сцен, чем другие сасанидские мастера. Вся группа объединяется по стандартным деталям и приемам, подобным передаче одежды царя волнистыми вдавлениями, а шерсти животных пунктирными линиями из коротких штрихов. Не менее характерна трактовка головы коня, которая всегда повернута так, что на линии контура виден выступ второй ноздри. Всегда одинаково переданы удила и т. д. Многие другие черты характерны только для более ранних или более поздних блюд.

1-й этап представлен блюдом из Красной Поляны с изображением Варахрана II, тогда еще удельного шаха, охотящегося на медведей (рис. 1, 1а)⁷. Дата этого блюда по В. Г. Луконину — около 260 — начало 270-х гг.⁸ Там изображена необычная сцена конной охоты с арканом. К этому же этапу можно отнести блюдо из Шемахи, также необычное. Охотник на нем показан со спины. Он стреляет назад в как бы преследующего его горного козла (рис. 287)⁹.

2-й этап позже первого на значительный промежуток времени, от которого не сохранилось памятников этого ряда. Ко этому этапу относится блюдо Тегеранского музея, справедливо отнесенное Р. Гиршманом к IV в.

⁶ Dimand 1941: 193–195; Lane 1948: 96.

⁷ Мелихов 1952: рис. 22; Луконин 1961: табл. XI; 1969: рис. 20; Harper, Meyers 1981: pl. 9.

⁸ Луконин 1979: 35–36.

⁹ Халилов 1976: 146–149, рис. 2; Халилов, Кошкарлы 1985: 77–79, рис. 1; Луконин 1979: 36–37, рис. 26; Harper, Meyers 1981: pl. 8.

(рис. 4)¹⁰. На блюде изображен всадник в короне, неизвестной по монетам, стреляющий назад в льва, тогда как другой лев лежит под ногами коня. Своеобразие сцены в том, что не только верхняя часть тела всадника, но и его нога повернуты назад: царь сидит спиной к голове коня.

Композиция в целом очень близка к 1-му этапу. То же можно сказать и о многих деталях, как, например, о фигуре коня: особенно его мышцы, голова с султаном и кисти с шариком у основания. Очень похоже переданы ноги всадника и складки одежды на седле.

В IV в. существовали и совсем другие манеры передачи деталей, что можно показать по блюдам Шапура II в Эрмитаже СМ 5 (рис. 177)¹¹ и СМ 6¹².

На 2-м этапе появляются многие черты, которые сохраняются до конца: локон перед ухом, загибающийся дугой длинный ус, зубцы на гриве коня, многочисленные подвески на сбруе коня и т. д. На этом этапе появляются и наплечники.

3-й этап представлен блюдом Британского музея с изображением Шапура II, убивающего оленя (рис. 5)¹³. Отнесение блюда к Шапуру I, встречающееся в литературе¹⁴, должно быть отвергнуто, так как ленты апезака и форма шара в короне характерны именно для костюма Шапура II. Сцена оригинальна — царь сидит верхом на олене, которого он поражает мечом. Передача лица, лент и одежды близка к предыдущему периоду. Трактовка руки мечом и волос царя с этого этапа становится характерной для серии. Окончательно вырабатывается схема передачи шерсти животных. Рельеф высок только там, где имеются накладные пластины. Позолота отдельных участков дает колористический эффект. Изображение заключено в круглую рамку. Задние ноги оленя не входят в нее, как будто олень выбегает из-за рамки. Этот прием сохраняется и после отказа от гладкой полосы вокруг изображения на 5-м этапе. Другие школы, напротив, тщательно вписывали композицию в круг.

К 4-му этапу относится эрмитажное блюдо СМ 4 с изображением кушаншаха Варахрана на кабаньей охоте (рис. 7)¹⁵. Хотя корона этого персонажа, правившего в кушанских землях, завоеванных Ираном, передана не совсем так, как на монетах, идентификация не вызывает сомнения. Правление этого Варахрана началось в 388 г.¹⁶

¹⁰ Ghirshman 1955: 5–19; см. также: Harper 1978: 33–34, no. 3; Harper, Meyers 1981: pl. 10; PS: 84–85, n° 26 [Demange F].

¹¹ Тревер, Луконин 1987: 107, 138, ил. 6, 7, кат. № 2; Harper, Meyers 1981: pl. 28; Залеская, Львова, Маршак, Соколова, Фоянкова 1997: 123–124, 285, кат. 19.

¹² Тревер, Луконин 1987: 107, 139, ил. 8, 9, кат. № 3; Harper, Meyers 1981: pl. 37. В III–IV вв. мастера той же школы изготовляли и блюда с портретом в центральном медальоне (см. ниже).

¹³ Dalton 1964: 60–61, pl. XXXVI, no. 206; Harper 1978: 34–35, no. 4; Harper, Meyers 1981: pl. 13; PS: 86–87, n° 27 [Simpson St J.].

¹⁴ Erdmann 1936: 199–200; Haskins 1952: 327–328; ср.: Harper 1978: 34; Harper, Meyers 1981: 58–60.

¹⁵ Тревер, Луконин 1987: 108, 138, ил. 14, 15, кат. № 7; Harper, Meyers 1981: xiv, pl. 23.

¹⁶ Луконин 1967: 30–31.

Сходство с предыдущим этапом, а по изображениям коня и со 2-м этапом, здесь настолько велико, что не нуждается в пояснениях. Новым является самый характер сцены, передающей момент внезапного нападения кабанов на охотника. Здесь нет фигуры убитого зверя, которая была бы обязательной в сцене конной охоты для других школ сасанидских тореетов. Из новых деталей — ямки на суставах коня и орнамент, нанесенный иглой на чепраке.

К 5-му этапу, возможно, относилось блюдо с Йездигердом I (399–420), убивающим льва копьём (BC 62). Блюдо хранилось в сокровищнице эмиров Бадахшана и известно только по неточным рисункам, которые не дают достаточных данных для атрибуции по школам (рис. 260, 261)¹⁷.

Несколько моложе блюдо с изображением Варахрана V (420–438) на львиной охоте, хранящееся в Британском музее (рис. 6)¹⁸. В этом блюде уже нет накладных пластин, но зато полностью разработан богатый арсенал средств для чеканки и гравировки с лицевой стороны. Блюдо производит впечатление рельефного главным образом за счет проработки контуров. Отказ от накладных пластин вполне закономерен в связи с тенденцией ко все большей плоскостности. Композиция здесь еще более повествовательна. Лев и львица кидаются на царя, который поймал львенка и держит его в поднятой руке. Много нового и в деталях, что связано с изменением техники и костюма царя, но связь с предыдущим этапом не вызывает сомнения.

К 6-му этапу относится блюдо коллекции Р. Блюма, с изображением Йездигерда II (438–457) в борьбе с диким быком (рис. 9)¹⁹, которое К. Эрדманн считал постсасанидским изображением Варахрана V. Корона Йездигерда II с ее тремя зубцами достаточно отчетливо распознается на блюде. Сходство с предыдущим этапом здесь очевидно, хотя многое ново. Блюдо меньше по размеру, рельефность контуров сохранена только на лице царя, на морде коня, складки на одежде разрежены. Рисунок местами кажется беспомощным (поднятая рука, горб быка и т. д.), но композиция в целом необычно смела для сасанидского блюда: лошадь поворачивает назад от вздыбленного быка, в то время как всадник, упираясь кулаком в голову быка, заносит на него меч.

Наше блюдо относится уже к 7-му этапу. По размеру и по технике оно примыкает к предыдущему этапу. Легкая рельефность сохранилась только в трактовке щеки всадника. Контур играет большую роль, так как вдавления складок очень неглубокие, а чеканом пройденны не большинство складок, как это делалось раньше, а только часть из них. Появилась некоторая вычурность контура в изгибе руки с мечом, в ритме сильно изогнутых дуг ворота и плеча царя, шеи, плеча, груди и мощного крупа коня, а также спины и груди пораженных зверей.

¹⁷ Harper, Meyers 1981: pl. 11a, 11b.

¹⁸ Dalton 1964: 61–62, pl. XXXVII, no. 207; Harper 1978: 58, fig. 17b; Harper, Meyers 1981: pl. 25; PS: 91–92, n° 31 [Simpson St.].

¹⁹ Erdmann 1938: 209–217, Abb. 1; 1951: Abb. 13; Harper 1978: 58–59, no. 17; Harper, Meyers 1981: pl. 26.

Эта декоративная тенденция, которую можно проследить и по другим признакам, появилась уже на 5-м и 6-м этапах, но только на 7-м этапе она привела к падению интереса к сюжету (рис. 4). На нашем блюде уже нет борьбы человека и зверя, которая так занимала более ранних мастеров, но композиция все же далека от стандартной. Вместо двух зверей одного вида — лев и леопард. Необычно положение обеих рук царя. Левое плечо и рука с поводом вынесены вперед, что было логично на блюде с Йездигердом I, где царь в обеих руках держал копьё.

К 8-му этапу можно, видимо, отнести блюдо с изображением Кавада, охотящегося на онагра, которое хранится в Тегеранском музее (рис. 10)²⁰. По астральным символам и короне блюдо может быть связано с монетами первого царствования Кавада (488–496). В царском costume и в трактовке коня имеются черты, обычные для других школ.

К 9-му этапу примерно ко времени Хосрова I (531–578), когда две подвески на гривне стали обязательной чертой царского costume²¹, должно быть отнесено маленькое блюдо СМ 14 из Эрмитажа с изображением царя, охотящегося на тигров (рис. 8)²². Трактовка коня и тигров явно восходит к 7-му этапу, а детали сбруи и costume царя — к 8-му этапу.

Необычные черты композиции здесь очень неудачны: передняя часть коня изображена скачущей, тогда как задние ноги стоят, а хвост опущен между ногами. Рисунок груб, от рельефа не осталось и следа. Имеются детали, характерные для других школ (ленты, шаровары) и непонятые детали (ноздри коня, колчан, в котором над оперением стрел добавлена горизонтальная полоска). Корона передана небрежно и плохо сохранилась. Она опознается, хотя и без полной уверенности, как корона Варахрана V. Здесь впервые дата короны противоречит дате других реалий и типологическому месту сосуда. Характерно, что именно VI в. был временем усиления интереса к прошлому времени, когда начала складываться позднесасанидская историография.

Подводя итоги, отметим, что место нашего блюда в типологическом ряду точно соответствует дате короны Пероза в ряду корон и, что только когда традиция начала распадаться, появилось блюдо с изображением более ранней короны. Таким образом, данная группа представляет традицию, существовавшую более двух с половиной веков и распавшуюся в VI в. Все этапы синхронны изображенным персонажам (за одним исключением), и блюдо из Чилека (рис. 2, 3) может быть датировано от начала 70-х гг. V в. до 484 г.

Другие изображения Пероза: блюдо из Метрополитен-музея с изображением царя на конной охоте²³ и блюдо Эрмитажа с пешим царем, охотившимся в загоне (рис. 274)²⁴.

²⁰ Vanden Berghe 1959: pl. 5, d; Erdmann 1951: 110.

²¹ Harper 1978: 78.

²² Тревер, Луконин 1987: 110, 142, ил. 24, 25, кат. № 12; Harper, Meyers 1981: pl. 31.

²³ Harper 1978: 40–41, no. 7; Harper, Meyers 1981: pl. 17

²⁴ Тревер 1937а: 6–8, 26–28, табл. II; Тревер, Луконин 1987: 108–109, 147, ил. 17, кат. № 8; Harper, Meyers 1981: pl. 27.

Все три изображения Пероза на сосудах из серебра, выполненные в его время, отличны друг от друга больше, чем изображения, выполненные в разные царствования, но относящиеся к одной школе. В сасанидской державе существовало несколько групп мастеров, устойчиво сохранявших свои традиции. Наиболее устойчива из них интересующая нас школа. Видимо, не случайно, что к ней относятся оба охотничьих блюда удельных шахов сасанидского дома, которые известны науке. Одно блюдо происходит из Индии (рис. 6), одно — из Согда (рис. 4) и еще одно (утраченное) — из Бадахшана (рис. 260, 261). Если учесть также, что еще одно блюдо относится к кушаншаху Варахрану и принадлежало уже в V–VI вв. какому-то вельможе из Согда или Чача (Ташкентского оазиса)²⁵, то связь этой школы с восточными районами Сасанидской державы покажется весьма вероятной. Стилистически чилекское блюдо с Перозом по пластичности контуров напоминает индийское искусство гуптской эпохи. Сходство усугубляется общими иконографическими деталями, необычными для сасанидских памятников, как, например, отведенная назад и вниз рука с резко отогнутой вверх кистью или массивная и выпуклая грудь коня²⁶. На гуптских монетах конная охота также показана как опасная борьба. Некоторые из монет VI в. композиционно очень близки к блюду с Варахраном V (рис. 6): царь поражает льва, вцепившегося в грудь его коня²⁷.

По-видимому, первоначально связанная с провинциальными мастерскими Ирана, эта школа во второй половине IV в. пришла на вновь завоеванные кушанские земли (где она, впрочем, не была единственной). Во время Кавада школа теряет специфические восточные черты и вновь сближается с другими сасанидскими школами. К этому времени относится потеря Сасанидами всех восточных владений. Местом производства в «восточный период», скорее всего, был Хорасан, точнее его столица Мерв, где чеканились сасанидо-кушанские монеты²⁸, так как кушанские города переходили из рук в руки, а мастерская по изготовлению царских портретов, видимо, находилась в административном центре.

§ 1.1.2. Эфталитская чаша²⁹

Чаша в форме сегмента по форме и размещению орнамента (рис. 11–13) относится к серии «бактрийских чаш»³⁰. Серия эта весьма обширна и неоднородна по сюжету и стилю изображений. Есть чаши с преобладанием эллинистических, или сасанидских, или индийских черт. Очень редко встречаются два-три предмета одной школы, что затрудняет типологический анализ и заставляет рассматривать каждую из мелких групп по отдельности.

²⁵ Лившиц, Луконин 1964: 170–172.

²⁶ Altekar 1954: pl. XII, 11–13; XIII, 1–5; XLI, 29.

²⁷ Altekar 1954: pl. XXXII.

²⁸ Луконин 1967: 21–22.

²⁹ Первая публикация: Маршак, Крикис 1969: 60, 67–76, рис. 6, 7, 4, 8.

³⁰ Тревер 1940а; см. также: Маршак 1978а.

Чилекская серебряная чаша находит близкую аналогию в серебряной чаше Британского музея, происходящей из Пенджаба (рис. 14–14в)³¹. Оба сосуда несомненно принадлежат к одной школе и могут быть отнесены к одной эпохе. В середине дна на обеих чашах помещен медальон с погрудным изображением мужчины. Вокруг медальона на нашей чаше размещены шесть арок, в которые вписаны шесть женских фигур в развевающихся одеждах, тогда как в тимпанах арок находятся фигуры крылатых гениев. На чаше Британского музея вокруг медальона идет пояс орнамента с тремя фантастическими птицами, в свою очередь окруженный полосой с четырьмя сценами конной охоты на львов, на тигров, на кабанов и на диких баранов. По краю обеих чаш идет орнаментальный бордюр.

Портреты в центре чаши аналогичны портретам на эфталитских монетах³² и печатях³³. Сходство настолько велико, что оно позволяет отнести обе чаши к той же среде и к той же эпохе. Портрет на чилекской чаше может быть определен как портрет государя, так как конический кулак с округлым верхом и ленты за воротом являются единственным атрибутом костюма правителя на ряде монет³⁴. По эфталитским драхам можно проследить усложнение, стилизацию и схематизацию образа царя. Монеты Михиракулы (после 515 г.) дают уже весьма далеко зашедшую стилизацию³⁵. Монеты с простым кулаком без полумесяца и лент, но с лентами у ворота, напротив, характеризуются высоким рельефом и довольно высокими рельефными изображениями, стиль которых скорее напоминает памятники торевтики или глиптики. Все это позволяет помещать их в начале типологического ряда. Такое предположение подтверждается близостью этих монет к эфталитской чеканке по образцу сасанидских монет второй половины IV в., которая предшествовала созданию своей иконографии. Например, перечеканенная только с лицевой стороны монета с бактрийской легендой, с «эфталитским знаком» перед лицом царя и полукругом у его затылка отличается особой рельефностью и тонкой моделировкой портрета³⁶. По знакам и их расположению эта монета восходит к монетам сасанидского облика с бактрийской легендой и короной типа короны Шапура II³⁷, дата которой могла бы дать *terminus post quem* для эфталитской иконографии царя. Несмотря на сходство корон, монеты не относятся ко времени Шапура II, так как ленты у плеч, изображенные здесь, появляются в таком варианте со времени Шапура III (383–388). Форму короны Шапура II могли изобразить значительно позднее: на территории Афганистана в конце IV в. в обращении

³¹ Dalton 1964: 53–55, pl. XXIX–XXXI, no. 201; Маршак, Крикис 1969: 67–68, 70, рис. 9, 10; Harper, Meyers 1982: 87, 129, fig. 44.

³² Cunningham 1893: pl. VIII, 14; VII, 3, 4; X, 1, 14, 17; Göbl 1967 (автор сопоставляет чашу Британского музея с монетами кидаритов и ранних эфталитов).

³³ Ставиский 1961; Stavisky 1960. Полную сводку дает Р. Гёбль (Göbl 1967).

³⁴ Cunningham 1893: pl. VII, 2; VIII, 14; IX, 1, 4 (?), 14.

³⁵ Cunningham 1893: pl. VIII, 1, 3, 4.

³⁶ Cunningham 1893: pl. VIII, 14.

³⁷ Cunningham 1893: pl. VII, 1.

находилось очень много его монет³⁸. Рисунок лент и полумесяца над ними на монетах с короной Шапура II очень близок к лентам и искаженным остаткам пехлевийской легенды на эфталитском подражании драхмам Варахрана IV (388–399)³⁹. По бактрийской легенде эта монета начинает серию монет, остальные типы которых дают уже эфталитскую иконографию.

Таким образом, даже для наиболее простых и реальных изображений на эфталитских монетах едва ли можно предполагать более раннюю датировку, чем вторая половина V в.⁴⁰

Чилекский портрет в центральном медальоне, видимо, отражает местный, восходящий к кушанскому, идеал красоты, поскольку те же округлые плечи и массивная низко посаженная голова, то же сочетание приподнятого подбородка и слегка наклоненной шеи, те же линии профиля повторяются у всех шести женщин под арками. Даже линии между рукой и грудью показаны одинаково у мужского и женских изображений. Чаша Британского музея дает отличный в деталях (нос, подбородок), но аналогичный в целом тип профильных изображений (одна голова в кулахе, две одинаковых головы без кулаха с волнистыми прядями волос). Оба сосуда близки к монетам с простым кулахом не только по деталям костюма, но и по особенностям трактовки головы в профиль⁴¹. Чилекская чаша несколько более изощренная по манере, но трудно определить, означает ли это ее более позднюю дату или же различие мастерами. Чаши принадлежат или к одному и тому же времени, или к двум соседним этапам.

Эфталиты под влиянием сасанидской концепции официального портрета создали свою иконографию, носившую, судя по монетам, печатям и сосудам, вполне выработанный и стандартизованный характер.

Сцены на чашах входят в репертуар официального искусства. Сюжет чаши из Чилека может быть понят как сцена царского пира, потерявшая свое композиционное единство, так как «бактрийская» традиция требовала помещения в медальоне одного из персонажей. Фигуры шести женщин образуют две почти одинаковые группы. Это повторение, обычное для изображения на боковых сторонах высоких сосудов, перенесено здесь на чашу, которую трудно рассматривать сбоку. В середине каждой группы показана танцовщица с шарфом над головой, глядящая в зеркало, которое держит перед ней другая женщина. Лицом к танцовщице повернута и третья женщина, в поднятой руке которой — венок. Царь в центральном медальоне и две женщины держат в руках лотосы, у третьей женщины в руке — тюльпан. Фигуры танцовщиц на царском пире характерны для

³⁸ Curiel 1953.

³⁹ Cunningham 1893: pl. VII, 2.

⁴⁰ Дата «хионитских» печатей по Б. Я. Ставискому — середина IV — начало V в. — должна быть несколько более поздней. Знак, по которому Б. Я. Ставиский датирует геммы, встречается и на поздних монетах — см., например: Cunningham 1893: pl. X, 2.

⁴¹ Cunningham 1893: pl. VIII, 14; IX, 1. О геммах есть также раздел в книге Р. Гёбля: Göbl 1967.

искусства средневековья от Византии до Индии⁴². В культовых композициях эти фигуры имеют другие атрибуты. Венок в руке не тот, который изображается в сценах инвеституры на сасанидских рельефах, а тот, который известен по сценам пира на торевтике. Особенно интересно в этой связи изображение Йездигерда II на древней копии с блюда времени этого царя (438–457) из Художественного музея Уолтерс в пригороде Балтимора Маунт-Верноне, на которой царь передает венок царице (рис. 285)⁴³. В другой руке царя канфар, в руке царицы кастаньеты, у подножья трона три еще не розданных венка.

Прототип V в., лежащий в основе изображения, послужил образцом для подражания в Северо-Западной Индии. В Пенджабе была найдена чаша ВС 41 (рис. 180)⁴⁴ с местным сюжетом, известным по скульптуре кушанского времени, тогда как в композиции, костюме женщины, а также в канфаре и венке у нее в руках отчетливо выступает связь именно с этим сасанидским блюдом, что заставляет датировать чашу V в. вместо традиционной даты III–IV вв. Другая линия связей идет также на восток от Ирана к кушано-сасанидскому блюду конца IV в. из Равалпинди ВС 39 (рис. 96, 96а)⁴⁵. Это направление подтверждается короной царицы, украшенной бараньими рогами, которая восходит к короне Варахрана — царя кушан и в свою очередь предшествует изображениям на росписях Балалык-тепе в Северном Тохаристане⁴⁶. Корона царицы служит подтверждением отнесения блюда к Йездигерду II, а не (как предполагали⁴⁷) к Валашу (484–488). Йездигерд II вел активную борьбу с кидаритами за кушанские земли, тогда как Валаш был данником эфталитов. Кроме того, корона самого царя с трехступенчатыми зубцами и его перевязанная борода ближе к иконографии Йездигерда II на монетах и на охотничьей чаше.

К кушано-сасанидскому изображению пирующего царя восходит и другой восточный вариант — хорезмийский, — представленный на серебряной чаше VI–VII вв. ВС 286 (рис. 173, 173а). Остальные сасанидские и постсасанидские сосуды со сценами царского пира относятся к иной традиции, см.: ВС 66 (рис. 262)⁴⁸ и СМ 16 (рис. 193)⁴⁹.

Таким образом, в чилекской чаше видно использование эфталитами наследия сасанидского периода в бывших кушанских владениях.

Чаша Британского музея (рис. 14–14в) также тесно связана с сасанидским искусством не только по форме, но и тематически. Центральный медальон здесь явно не связан со всей сценой. Поэтому персонаж с обнаженной

⁴² Francovich 1964: 19 ff.

⁴³ SPA: vol. IV, pl. 230, A; Erdmann 1969: Taf. 69.

⁴⁴ Dalton 1964: 58–59, pl. XXXIII, no. 204; Harper 1978: 47, fig. 11a.

⁴⁵ Dalton 1964: 62–64, pl. XXXVIII, no. 208; Harper, Meyers 1981: 108–110, fig. 35. Об исторической интерпретации изображения на этом блюде и его дате см.: Луконин 1967: 28–29; 1969: 147–148.

⁴⁶ Альбаум 1960: 184, 185.

⁴⁷ Обзор датировок: Erdmann 1951: 105.

⁴⁸ Dalton 1964: 66–67, pl. XXXIX, no. 211.

⁴⁹ Тревер, Луконин 1987: 111–112, 143, ил. 32, 33, кат. № 16.

головой показан не только в центре дна, но и в основной композиции, как охотник, стреляющий в двух тигров. Его атрибуты не царские, но он близок к образам вельмож на печатях с эфталитским знаком. Видимо, перед нами портрет заказчика блюда — представителя эфталитской знати. Около головы этого всадника надпись из 5 знаков брахми, пока еще не имеющие удивительного чтения. Размещение всадников и групп зверей и такие детали, как позы всадников и положение ног коней свидетельствуют о том, что мастер и здесь стремился к симметрии, но она нарушалась из-за необходимости передать разнообразное содержание. Остальные три всадника в разных головных уборах являются портретами государей, с которыми, возможно, был связан владелец чаши. Внизу изображен лучник в эфталитском кулахе без лент. Над головой центрального изображения на почетном месте, по мнению О. Дальтона⁵⁰, показан царь в короне, который копьём убивает кабана. Четвертый всадник — это царь в несколько отличной короне, поражающий мечом льва. В облике всех персонажей чувствуется сильное сасанидское влияние: достаточно вспомнить хотя бы упоминавшийся блюда Йездигерда I и Варахрана V. Но мы имеем и прямую аналогию царскому костюму в монетах Кидары последнего типа, где он изображен в фас, с короной по образцу короны его упорного врага Йездигерда II⁵¹. Трудно сказать, какой эпизод борьбы Йездигерда с кушанами, длившейся с 442 г. по 456 г., вызвал эту перемену. Всадник, сражающийся с львом, по короне, по наплечникам, по характерному валику волос вокруг лба, может быть опознан как Кидара. Правда, здесь опущен (или не сохранился) шар в короне, но он показан у всадника с копьём, корона которого отличается от кидаровской только формой боковых выступов. Всадник с копьём тоже кидарит, хотя и неизвестный нам по монетам. Характерно, что эфталит показан в профиль, а кидариты в фас, т. е. и те, и другие в соответствии с их монетной иконографией. Мечи всадников близки к мечу Пероза на эрмитажной чаше, и к мечам Восточного Туркестана. По своему происхождению это не сасанидские, а «варварские» мечи IV–V вв.

Сравнение с иранской иконографией заставляет датировать чаши не ранее 40-х — 50-х гг. V в. Разгром кидаритов Перозом в 468 г., после которого они лишаются какого-либо влияния на ход событий, позволяет определить *terminus ante quem* для чаши Британского музея. С другой стороны, как показал К. Еноки⁵², лишь с середины 50-х гг. V в. начинаются успехи эфталитов. Едва ли раньше этого времени возникла и школа торевтики, давшая не только первоклассные по качеству, но и необычно массивные серебряные сосуды, о которых идет речь.

Обилие признаков индийского влияния косвенно подтверждает дату, поскольку эфталитские вторжения в Индию начинаются в это время. С точки зрения уточнения даты эти признаки дают нам довольно мало. Имеется

⁵⁰ Dalton 1964: 53.

⁵¹ Cunningham 1893: 70–71, pl. VI, 5. О дате Кидары см.: Curiel 1953; Луконин 1967.

⁵² Enoki 1955; 1959.

ряд гандхарских черт: капители в виде двух зебу, крылатые фигуры в тимпанах арок, бордюры в виде побега — и ряд гуптских черт: птицы с побегами вместо крыльев, растительный орнамент в вершинах арок⁵³. Гуптская скульптура повлияла на изображение женщин на чилекской чаше⁵⁴. Вообще чилекская чаша гораздо ближе к искусству Индии. Пышные тяжелые прически и широкие лица фигур в тимпанах арок напоминают памятники развитого гуптского стиля, например, скульптуры из Деогарха⁵⁵.

Если чаша Британского музея датируется примерно 50-ми — 60-ми гг. V в., то чилекская чаша или синхронна ей, или несколько моложе, чаши так близки, что дата обеих едва ли выходит за пределы третьей четверти V в. Сасанидское блюдо и эфталитская чаша нашего клада приблизительно синхронны.

Для датировки пришлось обращаться к сасанидскому искусству, но в историко-культурной точке зрения важнее связи с другими «бактрийскими» сосудами, которые объединяются, прежде всего, общностью формы. Центральный медальон с профильным изображением есть на чаше с вакхическими сюжетами из Бухары (BC 283), на чашах с изображениями пеших охотников из Фрозного в Чеченской республике (BC 70) и с Ильинского в Пермском крае (рис. 265)⁵⁶, на индийской чаше VI–VII вв. BC 284 (рис. 18, 18a) и, наконец, на нашей чилекской чаше. Двойная рамка среднего медальона — признак, объединяющий еще более разнообразные сосуды, такие как, к примеру, чаша из с. Вереино в Пермском крае BC 68 (рис. 266, 267)⁵⁷. Охотничьи сцены на чаше Британского музея скомпонованы по тому же образцу, что и на верейнской чаше. Траптовка танцовщиц на чилекском сосуде с одной ногой, высвобожденной из складок одежды, напоминает об алкинском блюде Государственного Исторического музея (рис. 174–176)⁵⁸, а через него об известном бадахшанском блюде BC 35 из Британского музея (рис. 263)⁵⁹ и еще одном — из Художественной галереи Фрира (рис. 264)⁶⁰.

Чилекская чаша имеет и позднеантичные черты, отражающие греко-римское влияние, которое так характерно для всех «бактрийских» сосудов. Неясные фигуры в аркаде, особенно женщины с зеркалами, восходят к римским прототипам конца IV — начала V в.⁶¹ Легкая, как бы беседочная, архитектура арок на чилекской чаше и на сасанидских кувшинчиках, где арка могла быть даже заменена виноградной лозой, характерна для аркад на римской керамике, начиная со II в. На нашей чаше от арок индийского

⁵³ Smith 1911: 159–172, fig. 111, 112, 115, 117.

⁵⁴ Smith 1911: 160, fig. 111.

⁵⁵ Smith 1911: 162–164, pl. XXXV.

⁵⁶ Прокошев 1946: 88–90, рис. 44; Иванов, Луконин, Смесова 1984: 25, ил. 46–48, № 37.

⁵⁷ Тревер 1940а: 87–90, табл. 22–24, № 17; Иванов, Луконин, Смесова 1984: 24, ил. 42, 43, № 34.

⁵⁸ Смирнов 1957: 8–31.

⁵⁹ Dalton 1964: 49–51, pl. XXVII, no. 196; PS: 98–99, n° 36 [Simpson St J.].

⁶⁰ Gunter, Jett 1992: 37, 121–127, no. 16.

⁶¹ Dalton 1901: 61–64, pl. XIII, XV–XVIII, no. 304.

типа остались только наружные контуры архивольтов, а от опор только растительный орнамент, который наносился на пилястры, впрочем, этот чилекский орнамент находит лишь довольно отдаленные аналогии. Родство мотивов чаши и сасанидских кувшинчиков может быть объяснено общими прототипами, а не сасанидским влиянием, которое проявилось только в чертах официального искусства на эфталитских чашах.

Многообразие связей показывает, что перед нами не случайное воздействие какого-то древнего образца, а традиции, развитие которых прослеживается по разным сосудам, которые, однако, не выстраиваются в единый типологический ряд, так как они относятся к нескольким школам.

Поздняя дата эрмитажной чаши со сценой пира (рис. 15, 16), доказанная Б. Я. Ставским и уточненная Л. И. Альбаумом, — V–VII вв., казалась противоречащей изображениям, выполненным в эллинистической традиции, которые украшают чашу⁶². Однако между сосудами с раннесредневековой и античной иконографией намечаются связи. Так, бадахшанское блюдо связано с алкинским, вереинская чаша с эфталитской чашей Британского музея, краснополянский кувшинчик⁶³ — с сасанидскими кувшинчиками ВС 82/СМ 42–43 (рис. на с. 65)⁶⁴ и СМ 46–47 (рис. 188)⁶⁵ и т. д. Отсутствие промежуточных звеньев заставляет предположить, что между обеими группами не было значительного временного разрыва. Характерно, что в Прикамье эти сосуды входят вклады сасанидского времени (Вереино, Квацпилеево). Неслучайно Я. И. Смирнов отнес все «бактрийские» чаши к III–VII вв.⁶⁶

Разница между сосудами с античными и средневековыми изображениями только количественная, так как те или иные поздние черты прослеживаются на всех чашах и кувшинах. К этим чертам можно отнести концы развевающихся плащей и шарфов в виде трилистника. Так оканчиваются ленты апезака на сасанидских памятниках IV в. и позже, причем форма трилистника объясняется подвесками, которые оттягивают ленту по краям и по середине. Все другие ленты, плащи и шарфы в Иране изображались иначе. В римском искусстве эта деталь не столь стилизована и стандартизирована.

Между тем такой трехчастный конец плаща известен по трем бактрийским сосудам: охотничьей чаше из с. Вереино (рис. 266), чаше с вакхическими сюжетами из Бухары (ВС 283) и кубку из д. Бартым (рис. 268, 269)⁶⁷. В кубке проявилась традиция позднего этапа развития «александрийской торевтики» (IV в.), причем настолько переработанные, что Р. В. Кинжалов отнес его на этом основании не ранее чем VI в.⁶⁸ Однако речь может идти не о временной, а о территориальной отдаленности, так как кубок настолько близок к вереинской чаше по шарфам, деревьям, типу лиц, а к бадахшанскому блюду по другим деталям деревьев, которые находят широкий круг

⁶² Ставский 1960; Альбаум 1960: 176–178; ср.: Тревер 1940а: 81–87, табл. 18–21.

⁶³ Ахмеров 1963: № 4.

⁶⁴ Тревер, Луконин 1987: 115–116, ил. 84–87, кат. № 28; PS: 107–108, no 46 [Marshak B. I.].

⁶⁵ Тревер, Луконин 1987: 113, ил. 47–53, кат. № 20.

⁶⁶ Смирнов Я. 1909: 7.

⁶⁷ Бадер, Смирнов 1954: 12–15, рис. 4–5.

⁶⁸ Кинжалов 1955: 108.

аналогий в Индии, что он должен быть причислен к «бактрийским» сосудам. Шарфы кубка еще оттянуты подвесками, хотя мастер забыл показать третью часть этих подвесок. На верейнской чаше подвесок уже нет. Чаша из Бухары слишком затерта, чтобы можно было судить о том, были ли на ней такие подвески. Кубок и верейнская чаша могут быть датированы IV–V вв., что подтверждается датой высоких изогнутых налучий у всадников на чаше. Оба сосуда почти синхронны нашим эфталитским чашам, но принадлежат к другой школе, не ставившей задач прокламативного характера и отличающейся декоративным стилем.

На бухарской чаше воин с копьем в характерной кушанской позе, которого определил уже Я. И. Смирнов⁶⁹, соседствует с сатиром, Ганимедом и вакханками. Мастер ввел эту фигуру, которая связана с представлениями местной среды, но сохранил и греческие сюжеты, игравшие скорее декоративную роль. Эта чаша IV в. лежит в начале ряда, давшего уже в VI–VII вв. чашу с изображением пирующей четы в тохаристанской манере рядом с Гераклом и другими античными персонажами.

Чаша с четырьмя головами женщин⁷⁰ может быть определена по верейнской. Эту чашу уже К. В. Тревер сопоставила с появившимся только около 300 г. позднеримским сюжетом четырех городских богинь по числу главных частей империи⁷¹. С верейнской чашей связан по передаче лица одного из персонажей кувшинчик из Башкирии⁷². С другой стороны, с бартымским кубком по передаче деревьев можно сблизить бадахшанское блюдо. Эти сопоставления по большей части подтверждаются хронологией чужеземных признаков. Так, крылья эротов на бадахшанском блюде имеют полукруглый вырез у основания, который в Иране появился, как это показывают монеты, после Хормизда II (302–309), но не позже Варахрана IV (388–399), вырез становится особенно отчетливым на монетах Пероза.

Чаша, приобретенная у тибетских эмигрантов, бесспорно, относится к «бактрийским» (рис. 17)⁷³. Ее дата также не старше IV–V вв., что показывают как сасанидские черты в одежде персонажей и трактовке бассейна, так и амфоры типа Концешти (около 400 г.) в руках двух фигур⁷⁴.

Типологическое значение чаши в том, что изображенные на ней шарфы фигур, деревья, бордюр из шариков под краем сосуда схожи с соответствующими деталями бартымского кубка, что подтверждает справедливость отнесения этого кубка к «бактрийскому» кругу. Однако на чаше деревья еще более стилизованы.

⁶⁹ Смирнов Я. 1909: 7.

⁷⁰ Тревер 1940а: 93–96, табл. 27, № 19; Иванов, Луконин, Смесова 1984: 24–25, ил. 44, 45, № 36; Stern 1953: 124–144.

⁷¹ Тревер 1940а: 94.

⁷² Ахмеров 1963.

⁷³ Denwood 1973: 121–127, pl. I–IV.

⁷⁴ Matzulewitsch 1929: 123–134, Abb. 41–42, Taf. 36–43. Ваза из Концешти стала похожей на эти амфоры после того, как к ней прикрепили более поздние ручки в виде кентавров, у одного из которых на плече подобная амфора с высоким узким горлом и каннелюрами.

Кувшинчик из Башкирии по трактовке обнаженных тел, одежды и особенно причесок с крупным завитком на затылке, по таким деталям, как изогнутые посохи, а, возможно, и по сюжетам сближается с чашей, найденной близ Кустаная (BC 284 — рис. 18, 18a)⁷⁵, хотя кувшинчик более вычурен. Оба сосуда по разным признакам близки к золотым монетам гуптских царей⁷⁶. Поза женщины с рогом изобилия на чаше находит свое место в типологическом ряду кушанских и гуптских монет, соответствуя позе богини на монетах Чандрагупты II (около 375–414)⁷⁷. Аналогия в римском искусстве не противоречит этой дате: ребенок у ног женщины показан так же, как и маленький Ахилл у подножья ложа Фетиды на римском серебряном подносе середины IV в.⁷⁸

Поза фигур на кувшинчике тоже очень похожа на гуптские. Важна для даты поза юноши с кувшином, которая находит соответствие в монетах Кумарагупты I (около 414–455) типа с павлином⁷⁹. Мы приводим только датирующие признаки, хотя сходство проявляется в очень многих чертах. Оба сосуда все же нельзя считать индийскими, многие черты и особенно трактовка складок одежды чужды гуптской традиции.

Ареал «бактрийских» чаш включал не только Бактрию, но земли к югу от Гиндукуша, вплоть до пределов Индии. Ко времени не ранее IV–V вв. относятся и другие сосуды, из которых мы кратко остановимся на двух наиболее интересных. Чаша из Художественной галереи Фрира (рис. 19) с греческими сюжетами, которые К. Вейцманн определил как сцены трагедии Еврипида⁸⁰ по изображению орла в среднем медальоне, прямо перекликаются с сасанидским искусством⁸¹. Следующий этап развития этого мотива дает большая группа памятников VI–VII вв., из которых ближе всего уфимская чаша (рис. 270)⁸² и два кувшинчика BC 88/CM 39 (рис. 271) и CM 40⁸³. Раннесасанидское изображение орла на монетах Арташира I (CM 1) гораздо архаичнее орла на уфимской чаше, которая по деталям сходна с другими «бактрийскими» чашами, относящимися к IV–VI вв.

Известная чаша с изображением коней из д. Квацпилеево BC 69 (рис. 272)⁸⁴ едва ли имеет более раннюю дату, чем другие сосуды. Размещая фигуры

⁷⁵ Тревер 1940а: 71–81, табл. 15–17.

⁷⁶ Указанием на гуптские черты в иконографии кустанайской чаши я обязан Е. В. Зеймалю.

⁷⁷ См.: Altekhar 1954: pl. XVII, 13; XVI, 11–15; XVII, 1–5; XVIII, 1–2.

⁷⁸ Kent, Painter 1977: 41, no. 80.

⁷⁹ Altekhar 1954: pl. XXVI, 1–10.

⁸⁰ Weitzmann 1943.

⁸¹ О сасанидской стилизации оперения хищных птиц см.: Хвольсон, Покровский, Смирнов 1899: 29.

⁸² Вощина 1953: 183–189, рис. 1–4; Тревер, Луконин 1987: 116, 148, ил. 88, 89, кат. № 29.

⁸³ Тревер, Луконин 1987: 116, 121, ил. 95, 97, кат. № 30, 31.

⁸⁴ Тревер 1940а: 90–92, табл. 25, 26, № 18; Иванов, Луконин, Смесова 1984: 24, ил. 49, 50, № 35.

на сферической поверхности, мастер не стремился к передаче пространственных отношений: ноги коней пересекаются под углом 90°. Это выдаст местное происхождение художника, так как только на другой «бактрийской» чаше VI–VII вв. с пирующей четой ВС 67 (рис. 16) мы встречаемся с таким условным подходом. По мнению специалистов, порода коней местная, близкая к известной текинской лошади. Зато сюжет — несущиеся лошади: жеребец и кобыла с жеребенком — нередко передавали римские и византийские художники. Довольно близкую аналогию дает мозаика Большого дворца в Константинополе⁸⁵. Манера изображения лошади с четким выделением плеча и груди, с выделением мышцы в верхней части передней ноги далека от классической.

Новые материалы, накопившиеся с 1940 г., когда вышла в свет книга К. В. Тревер о греко-бактрийском искусстве, позволяют пересмотреть некоторые выводы. Выделение круга сосудов, характеристика их связей между собой, а также толкование сюжетов остаются в основном прежними. Прежней остается и территориальная атрибуция — Бактрия и соседившие с ней с юга земли. Однако сосуды оказались не раннеэллинистическими, а позднеэллинистическими, т. е. того времени, когда эллинистическо-римское воздействие подошло к концу, главным образом IV–V вв. н. э.

Разница между школами на сравнительно небольшой территории гораздо больше, чем в сасанидском Иране. Торевтика — искусство, связанное с двором, а здесь власть часто переходила от династии к династии. Тем не менее такие общие признаки, как форма чаши и размещение узора, как наличие греко-римских мотивов, характерны для всех школ. Сильное сасанидское влияние начинает проявляться в V в., но оно не в одинаковой степени охватило разные школы. Обратное влияние бактрийских сосудов на иранскую торевтику относится к V–VIII вв. Оно заметно на кувшинчиках с изображением ритуального танца (?) и на чашах с декором по наружной стороне⁸⁶.

Эфталитская школа V в. ближе, чем другие «бактрийские», к сасанидскому искусству. Она сохранила и некоторые черты кушанской традиции, такие как манеру передачи массивных плеч и крупной сужающейся вверх головы, крупные ступни ног. Разнородные элементы подчинены общей художественной задаче и создают цельное впечатление. Из стилистических черт надо отметить боязнь пустоты. Другая важная особенность, что, несмотря на довольно высокий рельеф, мастера не показывали те части фигур, которые находятся перед другими, более выпуклыми, а выделяли их углубленным контуром. Принцип более обычный в резьбе по дереву или по кости, чем при обработке серебра.

Вторая чилекская чаша позволила выделить эту неизвестную ранее эфталитскую школу и определить ее место в истории торевтики Среднего Востока.

⁸⁵ Buchthal 1948: 11; 1947: pl. 30.

⁸⁶ См., например, мазендеранские чаши VIII в., изданные Р. Гиршманом: Ghirshman 1957: 77–82, pl. 1–7; Henning 1959: 132–134.

§ 1.1.3. Согдийские чаши⁸⁷

Две ложчатые чаши чилекского клада относятся к обширному классу ложчатых фиал (рис. 36, 36а, 37, 37а), которые характерны уже для Ассирии и ахеменидского Ирана⁸⁸. Эти древние формы в Иране доживают до парфянской эпохи⁸⁹, но исчезают в сасанидское время. Обе наши чаши весьма близки парфянским, что, казалось бы, заставляет предположить их раннюю дату. Однако то, что их нашли в кладе рубежа VI–VII вв. вместе с чашами V в., а надпись курсивным согдийским письмом на одной из чаш противоречит этому, так как вряд ли можно допустить, что такие простые и тонкостенные чаши хранились несколько столетий, несмотря на изменение вкуса.

Ранняя дата становится еще менее вероятной, если учесть, что в Мунчак-тепе в Уструшане был найден клад очень сходных с нашими тонкостенных серебряных сосудов, на одном из которых есть бухарская разновидность согдийского письма, датируемая V–VI вв. по палеографическим данным⁹⁰. Найденные в Мунчак-тепе обломки чаш и кувшинчика позволяют реконструировать первоначальный вид двух из них и восстановить общий облик двух других сосудов.

Одна из мунчакских чаш (рис. 35) имела волнистый борт, надпись снаружи по краю и высокую ножку, как чаша с омфалом (рис. 36, 36а), но у нее вместо омфала в центре дна была припаяна накладная «эмблема». Другая мунчакская чаша (рис. 38) с ровным бортом имела также высокую ножку и невысокий уплощенный омфал, украшенный кольцом из небольших выпуклых кружков с таким же кружком в центре. Вокруг омфала идет лотосовидный узор из ложек, причем на концах заостренных ложек помещено по три кружка. Эта чаша очень напоминает ахеменидские сосуды, но три кружка заставляют вспомнить и розетку чилекской чаши без омфала (рис. 37, 37а).

Мунчакская чаша находит не только древние аналоги. Чаши Хорезма VI–VIII вв.⁹¹ также сохраняют этот мотив. Они по своей тонкостенности, по ложкам, по орнаментам из трех кружков настолько похожи на чилекские и мунчакские, что их близость во времени представляется очевидной. Однако эти чаши по форме и декору составляют группу, обособленную от хорезмийской. Найденные в Согде и Уструшане и снабженные согдийски-

⁸⁷ Первая публикация: Маршак, Крикис 1969: 60–61, 76–77, рис. 12.

⁸⁸ Luschey 1939.

⁸⁹ Sept mille... 1962: No. 733 B, 734.

⁹⁰ Клад был найден случайно в 1943 г., причем сосуды сильно пострадали. Обломки были собраны сотрудниками экспедиции В. Ф. Гайдукевича, работавшей тогда на Мунчак-тепе. Ныне клад хранится в Особой кладовой отдела Востока Эрмитажа. Воспроизведение венчика с надписью и ее чтение см.: Лившиц 1954: 16; см. также: Лившиц, Луконин 1964: 168.

⁹¹ Толстов, Лившиц 1964: 55; см. также: Толстов 1948: 193–194. Воспроизведения: ВС 45, 47, 286 (чаши, наиболее близкие к мунчакской).

ми надписями не позже начала VII в. тонкостенные чаши простой работы, очевидно, относятся к местной согдийской школе V–VI вв. Несложные орнаменты центральной розетки чилекской чаши связаны с согдийскими памятниками. В керамике Согда VI–VIII вв. стебель с тремя кружками на конце становится излюбленным узором⁹². Тюльпан с пятью лепестками или цветок, отделенный от стебля небольшим кружком, известны по орнаментам живописи Пенджикента⁹³. Дальнейшее развитие мотивов чаш V–VI вв. в согдийской школе торевтов, процветавшей в VII–VIII вв., а также связи этой согдийской школы будут рассмотрены в следующем разделе. Торевтику Согда V–VI вв. отличает ее скромный архаический облик, связи с Хорезмом и обособленность от южных и юго-западных художественных влияний.

Чилекский клад показал, насколько различались между собой одновременные, даже попадавшие в одни и те же руки серебряные сосуды, изготовленные в соседивших друг с другом странах. Он показал также, какими глубокими и стойкими были традиции каждой из этих стран. Дальнейшему рассмотрению наименее изученных из представленных в кладе традиций посвящена следующая глава.

⁹² Маршак 1960.

⁹³ Скульптура... 1959: табл. XXV.

Глава 2

СОГДИЙСКОЕ СЕРЕБРО

Проблемы атрибуции среднеазиатского серебра остаются мало разработанными. За исключением царских блюд в существующей литературе только немногие вещи с уверенностью отнесены к Ирану или Средней Азии. Именно этот вопрос и будет разобран в данном разделе. Существует мнение о согдийском происхождении группы серебряных кувшинчиков с изображением фигур в арках⁹⁴, но теперь никак нельзя игнорировать все новые и новые сосуды, происходящие из Ирана, с весьма сходными изображениями⁹⁵.

В брошюре Н. Н. Забелиной и Л. И. Ремпель⁹⁶ было отнесено к Согду блюдо с изображением охоты на льва и кабана ВС 61/СМ 3 (рис. 273)⁹⁷. Однако надпись на блюде пехлевийская, причем это не просто имя владельца, а запись об изготовлении предмета⁹⁸.

Для вопроса о согдийском металле особенно важен вклад Я. И. Смирнова, который выделил группы сосудов, связанные между собой техническими и стилистическими признаками, а также и по иконографии, не подчиняя изучение вещей требованию немедленной интерпретации. Он не дал своей атрибуции для всех предметов, но показал, что «блюда 106–108 объединяются в одну группу с кубками 109–110, чашками 113–117, 291 и подносом 111» и что в этих сосудах сочетаются сасанидские и явно несасанидские черты⁹⁹.

В 20-х — 30-х гг. XX в. И. А. Орбели и К. В. Тревер поставили вопрос о необходимости привлечения изделий других видов художественного ремесла и вопрос «о связи каждой данной группы предметов с предметами совершенно иного производства. Таким образом, прежде чем датировать или располагать в хронологический ряд сасанидские изделия из металла, мы должны путем историческо-технического и связанного с ним стилистического анализа приурочить данную группу к такого рода памятникам и изделиям, как скальные рельефы, резьба в дереве, ткани, и только тогда выделяются в особую самостоятельную группу предметы, которые пришлось бы называть «собственно металлическими», т. е. изделия, в которых и орнамент и стиль его и незамаскированная (это — особенно существенно) техника производства свойственна и характерна именно для металла»¹⁰⁰. Эта «собственно

⁹⁴ Борисов 1940; Пугаченкова 1950; 1952; Массон 1953: 53; Ремпель 1961: 79 сл.

⁹⁵ Ghirshman 1953; 1957; Shepherd 1964; и т. д.

⁹⁶ Забелина, Ремпель 1948.

⁹⁷ Тревер, Луконин 1987: 112, 121, 137, ил. 34, 35, кат. № 17.

⁹⁸ Лившиц Луконин 1964: 162–163.

⁹⁹ Смирнов Я. 1909: 7–8.

¹⁰⁰ Орбели, Тревер 1935: XXIII (эта цитата приводится в оригинальной версии. — Примеч. ред.).

металлическая группа» как раз оказалась частью выделенной Я. И. Смирновым группы блюд и чаш¹⁰¹.

Новый шаг по наметившемуся пути сделал Г. В. Григорьев, который показал, что кружки той же большой группы (и некоторые изданные после выхода «Восточного серебра» Я. И. Смирнова сосуды) были ближе всего к металлическим прототипам согдийской керамики VII в., найденной на гордищах Кафыр-кала и Тали-Барзу в окрестностях Самарканда¹⁰². При этом согдийская керамика явно зависела от металла, но не была прототипом для памятникоторевтики.

Однако аналогии можно понимать (если считать серебро иранским) как иранские черты в искусстве Согда, или же наоборот, как согдийские черты в искусстве послесасанидского Ирана. Дело в том, что во всех сосудах много чисто сасанидских признаков. Таким образом, вопрос об этой группе перерастает в вопрос о роли и месте раннесредневекового искусства Согда в истории искусства Востока.

В предыдущей главе рассматривалась эволюция одной из школ сасанидской торевтики, а также была дана характеристика обширной группы «бактрийских» чаш, в которой каждая из входящих в нее школ представлена только одним-двумя сосудами. Теперь речь идет о еще более обширной группе, тоже включающей в себя несколько родственных друг другу школ, но на этот раз некоторые из них представлены в музейных коллекциях не хуже, чем рассмотренная выше сасанидская школа. В связи с этим, хотя основные методические принципы остаются прежними, их применение к конкретному материалу оказывается более сложным делом.

§ 1.2.1. Школы торевтов

Типологическая таблица, приложенная к работе (см. ниже, с. 374–375)¹⁰³, — не иллюстрация, а основа исследования. Каждый из этапов исследования — это этап составления и комментария таблицы, на которой порядок расположения сосудов отражает их сравнительную близость во времени и пространстве. Чтобы таблица была по возможности объективной, надо последовательно выполнять несколько задач.

Первая задача — отбор материала. К тому, что связано по форме с керамикой Согда, добавлены несколько сосудов, которые представляются близкими к каким-либо из уже отобранных не только по форме и по сюжетам, но и по деталям. Заранее можно сказать, что отобраны не только согдийские сосуды, но вопрос о согдийской торевтике неразрешим без привлечения широкого круга вещей и явлений.

¹⁰¹ Орбели, Тревер 1935: XIX.

¹⁰² Григорьев 1946: 94–103.

¹⁰³ Каждый из включенных в нее предметов торевтики обозначен буквой «Т» + присвоенный ему номер.

Вторая задача — первичная классификация. Похожие сосуды располагаются рядом. Часть вещей оказывается спорной, так как по разным признакам их можно сближать с разными сосудами.

Третья задача — поиски мест для спорных сосудов. Это один из наиболее важных моментов, и поэтому здесь необходимо подробнее, чем во введении, остановиться на том, как в ходе работы оценивается степень значимости тех или иных признаков для целей классификации. Рисунки спорных сосудов должны быть помещены ближе к тем, на которые они наиболее похожи по нескольким признакам, характеризующим, прежде всего, ремесленную традицию.

При этом, если деталь есть на одном сосуде, но ее нет на другом, то это само по себе не очень важно, так как «по контексту» мастеру могла быть не нужна эта деталь. Но если в аналогичном «контексте» вместо нее есть другая, то это очень важно. Например, один сосуд украшен гравировкой, а другой — гравировкой и рельефной чеканкой. Такое различие мало помогает классификации. Важнее, как в обоих случаях выделены фигуры гравированного орнамента: канфарением или позолотой.

Вообще говоря, каждый признак, если речь идет о декоре, в той или иной мере отвечает на два вопроса: что изображено и как это сделано. Приведем несколько примеров в порядке убывания семантической значимости изображения. Фигура сенмурва на блюде — это, прежде всего, тот сюжет, который хотел видеть заказчик, но с другой стороны, помещение одиночного фигурного изображения — это способ украсить блюдо, выбранный мастером. Три листка на конце каждой ветки можно понимать как стремление передать какой-то вид растения, который хотел видеть заказчик, и как способ передачи листвы вообще. Наиболее четко выступает формальная сторона в способах трассировки линий и разделки поверхности. Таковы частые или редкие насечки на рамках медальонов и т. д. Здесь требование заказчика относится уже только к качеству работы.

Чем сильнее в признаке формальная сторона, тем менее сказываются в нем представления заказчиков и тем сильнее выступает специфика ремесленной традиции.

Нужно только отличать признаки, хотя и формальные, но бросающиеся в глаза при взгляде на вещь, от малозаметных приемов исполнения. Признаки, определяющие первое впечатление от предмета, путешествовали вместе с сюжетами по городам и странам, поэтому, опираясь только на них, мы, вместо того чтобы ответить на вопрос, где и когда существовал тот или иной стиль, ответим на другой вопрос, какие вещи сходны по наиболее явным признакам стиля.

Изучая металлические сосуды, мы должны проверить все сюжетные и стилиевые совпадения с точки зрения приемов выполнения, т. е. тех признаков, которые более всего зависят от мастеров и традиции, и лишь затем возвращаться к сюжету и стилю. Совпадение того или иного приема может объясняться случайностью или заимствованием, но сходство, как в нескольких малозаметных приемах выполнения, которые передаются от учителя к ученику, так одновременно и в крупных деталях или даже в целых

образах уже достаточно надежно позволяет относить вещи к произведениям мастеров с традицией, восходящей к общим учителям, т. е. мастеров одной школы.

Положение сосуда на таблице определяется с учетом всех связей, так что должны использоваться все направления, а не только вертикаль и горизонталь. Преимущество отдается частым приемам исполнения и деталям, и только после этого рисунки сосудов на таблице сдвигаются так, чтобы, не нарушая полученного распределения, по возможности сблизить сосуды, которые сходны не по малозаметным признакам, а по сюжетам изображения, по стилистическим принципам, по основному техническому приему. Таким образом, передача опыта в ремесленной среде («школа»)¹⁰⁴ отражается в таблице в первую очередь, а новаторство и заимствования лишь во вторую.

Четвертая задача — не переставляя отдельных рисунков, определить временную последовательность так, чтобы низ и верх таблицы соответствовали началу и концу во времени. К этой задаче мы подошли, имея почти готовую таблицу, на которой отражена сложная сеть связей между всеми предметами. От каждого предмета можно в разных направлениях проследить цепочки вещей, расположенные в порядке убывания сходства. Пока не ясно, какие из этих цепочек отражают временные, а какие пространственные последовательности. Чтобы выбрать временные цепочки, надо от размещения рисунков по определенным правилам перейти к истолкованию таблицы, которому и посвящен первый раздел главы. На этом этапе еще не привлекается никакой материал, кроме сосудов, вошедших в таблицу.

Находим на таблице группы вещей, наиболее тесно связанных друг с другом, прежде всего, по малозаметным признакам. По силе связей можно предполагать, что это вещи одной школы. Однако еще не известно, сделаны ли вещи одновременно работавшими или сменявшими друг друга мастерами. Изменения во времени, которые предстоит опознать на вещах, проявляются несколькими путями. Из этих путей для истории искусства интереснее всего творческие открытия художников. Этот путь, однако, наименее полезен при выявлении рядов, так как трудно отличить, что объясняется развитием всей школы, а что индивидуальным талантом мастера. Другой путь появления новшеств — воспроизведение реальных предметов, ранее не изображавшихся, — дает *terminus post quem*, если изображены предметы, дата появления которых известна. Новые детали и черты стиля появляются и под влиянием образцов, принадлежавших к одной школе. Этот путь важен для синхронизации, но, как и предыдущие два, он мало помогает для прослеживания длинных типологических рядов.

Ряды выявляются лучше всего, когда многократно повторяются изображения одних и тех же предметов. При этом часто происходит потеря информации. Детали, воспроизводившие реальные предметы, восходящие

¹⁰⁴ Понятие «школы» здесь несколько шире, чем понятие «локальная школа», так как возможно сохранение традиции при переселении мастеров.

к реальным прототипам, и художественные приемы, усиливавшие выразительность изображения, превращаются постепенно в декоративные мотивы, которые, украшая вещь, не помогают или даже мешают понять сюжет. Детали при этом не обязательно упрощаются, нередко они постепенно усложняются, так как потеря сходства с реальным предметом позволяет развивать мотив в декоративном направлении, не опасаясь нарушить смысл изображения, который был заранее известен или безразличен зрителю.

При выявлении типологических рядов необходимо помнить о двух опасностях, которые грозят исследователю. Во-первых, развитие от образа к узору в разных школах могло идти и в сходных формах, но не синхронно. Если в ряд попадут вещи разных школ, то по такому ряду нельзя делать выводы об относительной датировке. Избежать этой угрозы помогает то, что ряд выявляется не до, а после выделения групп вещей, относящихся к той или иной школе.

Другая опасность в том, что разница в уровне стилизации может быть результатом неодинакового мастерства разных художников, а не проявлением развития школы. Однако если мы прослеживаем изменения по нескольким исследовательским звеньям, причем не только по стилизации, но по поэтапной замене одних признаков другими, то такую цепочку можно считать типологическим рядом развития школы.

Помогает избежать обеих опасностей главным образом то, что речь идет не о построении рядов, а об осмыслении в качестве рядов некоторых из тех последовательностей, которые уже были на таблице. Было бы трудно назвать ряды, если анализировать только целые изображения, которые редко повторяются. Чтобы проследить несколько звеньев, приходится анализировать детали, которые, постепенно меняясь, остаются сходными у разных изображений. Таковы, например, драпировки, цветы, листья, мускулатура зверей и т. д.

После выявления нескольких типологических рядов вертикаль таблицы можно считать аналогом времени, а горизонталь таблицы соответственно может восприниматься как аналог пространства, до некоторой степени отражающий расположение центров, к которым относились школы.

Временные и пространственные отношения на таблице не вполне адекватно отражают географическое пространство и хронологическое время. Конец одного ряда может оказаться выше («позднее») конца другого ряда не потому, что поздние вещи этого ряда моложе, а потому что поздние вещи второго ряда архаичнее, так как развитие в нем шло медленнее. Вещи из соседних, но культурно разобщенных стран на таблице будут помещены далеко друг от друга, а вещи близких по культуре, но далеких по расстоянию стран окажутся рядом.

Независимая от исторической интерпретации часть исследования подходит к концу.

Пятая задача — найти место для полученной системы в общей системе наших знаний о памятниках искусства. Выявляются внешние связи для каждого этапа и ряда по аналогии с известными памятниками. Определяется степень близости этапов и рядов к определенным районам и датам.

На готовую таблицу накладывается сетка координат, в которой по вертикали размечены века, а по горизонтали взаимное расположение на карте стран, с памятниками которых связаны сосуды.

Таблица, упорядоченная только внутри себя, проверяется, уточняется в пространстве и во времени. Выявляется соотношение «времени» таблицы и реального времени.

Шестая задача — это историческая интерпретация всей системы, которая должна объяснить все выявленные формальные связи. Чем точнее и полнее выявлены формальные связи, тем меньше вероятность произвольного толкования. Даже если впоследствии с привлечение нового материала часть исторических выводов будет отвергнута, система фактов сохранит значение, поскольку ее построение не зависело от этих выводов, и войдет в более обширную систему вместе с новыми фактами.

При условии принятия интерпретации уточняются и атрибуция школ, этапов и отдельных вещей. Только теперь появляется возможность географического определения, так как школы могут перемещаться в связи с событиями политической и социальной истории. Намечаются заключения по эволюции стиля и, что важнее всего, по истории идей.

Комментирование таблицы не во всем следует порядку ее составления. Удобнее сначала описать временные ряды там, где они наиболее отчетливы. В тексте отмечены признаки, которые наиболее важны для расположения сосудов на таблице.

Школа А. Кружка с козерогом Т 28 (рис. 20, 20а)¹⁰⁵, связанная с согдийскими керамическими кружками, входит в группу предметов, объединенную многими отличительными признаками. Перечень и краткая характеристика этой кружки и других сосудов той же группы приводятся.

В группу входит около дюжины предметов, выполненных по большей части чеканом с оборота с последующей расчеканкой с лица. Именно они выделяются из большой группы Я. И. Смирнова в «собственно металлическую» группу И. А. Орбели и К. В. Тревер. У чаш и блюд, чеканенных с оборота, наружная поверхность не прикрыта дополнительным листом серебра. Восемь предметов объединяются общим приемом: на них есть линии, которые кончаются круглой ямкой.

Типологический ряд строится на основании эволюции этого приема и проверяется по орнаментальному усложнению и одновременной схематизации декора. Выделяется ряд последовательно сменявших друг друга этапов, каждый из которых ближе всего к двум соседним, связанным с ним по деталям выполнения теснее, чем между собой. Когда от каждого этапа сохранились один или два предмета, не приходится говорить, что такой-то мотив появился на таком-то этапе, но важно сказать об одном и том же мотиве, в чем он менялся на разных этапах. Наличие изображений одинаковых существ не представляется важным для расположения этапов, хотя естественно, что соседние этапы часто дают одни и те же образы.

¹⁰⁵ Буква «Т» перед номером относится к соответствующему номеру нашей таблицы на с. 374–375.

1-й этап. Блюдо с сенмурвом Т 17 (рис. 22, 23), возможно, что к этому же этапу относится блюдо с изображением идущего льва, найденное в Калар-Даште на севере Ирана (рис. 10)¹⁰⁶. Облик фантастического зверя передан весьма выразительно и напряженно. Точка в конце линии появляется только в завитках, главным образом у основания полупальметт. Здесь это художественный прием, который увеличивает выразительность завитка. Завиток выглядит, как напряженная пружина.

2-й этап. Блюдо с горным бараном Т 18 (рис. 25, 26)¹⁰⁷. Горный баран с подогнутыми ногами как бы летит над скалами. Трактовка несколько суше, но все же изгиб шеи, приподнятая голова, приоткрытый рот, мышцы ног, кривая дуга рога хорошо передают впечатление упругой собранности. Точка на конце линии применяется широко. Этот прием сохраняет прежний характер в завитке рога или мышц бедра, но он появляется также везде, где надо передать конец какой-либо щели: между скал, в стеблях бутонов, в сгибах ног и т. д. Бутоны лотоса, тугие и упругие на 1-м этапе, становятся более вялыми, но усложняются за счет появления углубленной полоски в середине бутона.

3-й этап. Блюдо с козерогом Т 27 (рис. 27, 28), кружка с козерогами Т 28 (рис. 20, 20а). Оба предмета отнесены к одному этапу, так как каждый из них в некоторых чертах архаичнее, в других чертах «моложе» другого. На блюде выразительность изображения ослабляется с одновременным усложнением орнаментации. Поле заполнено гораздо теснее. Линия с точкой перестает быть художественным приемом и становится даже несколько назойливым мотивом. Едва ли не все линии кончатся точкой, см., например, голову или переднюю ногу. Бутоны удваиваются, в них уже нельзя узнать лотос. Трехчастные полупальметты вместо упругого, заостренного конца, который мы видели на 1-м этапе, получают округлый завиток с точкой посередине, первоначальное место которого было у начала полупальметты. Голова козерога расположена под прямым углом к шее, напряженность исчезла. На этом этапе мы видим превращение мало заметного на первый взгляд и тем более выразительного приема в элемент орнамента, буквально бросающийся в глаза.

На рельефах кружки козероги уже явно лежат с подогнутыми ногами, а не летят в галопе. Теряет свою выразительность передача мышц, что особенно заметно на бедре. Линия с точкой применяется реже, чем на блюде, но так же, как и там, теряет свою прежнюю роль. Средний лепесток бутона помещен вместо средней лопасти трехчастной полупальметты.

4-й этап. Блюдо со львом, терзающим лань Т 29 (рис. 24, 24а). Несмотря на драматический сюжет, изображение носит статистический, сильно орнаментализованный характер, появляется «боязнь пустоты». Трактовка мышц и шерсти зверей и растительные узоры разбивают все особенности декора кружки с козерогами. Нижняя челюсть льва с высунутым языком,

¹⁰⁶ Vanden Berghe 1959: pl. 5, a.

¹⁰⁷ На таблице под сосудами школы А показаны их предшественники более ранние, чем блюдо с сенмурвом.

видимо, восходит к 1-му этапу. Однообразны завитки пальметт. Средний лепесток растения над спиной льва еще более усложнился и приобрел характерные очертания фигурной скобки с округлыми выступами по бокам. Роль линии с точкой та же, что и на 3-м этапе.

5-й этап. Блюдо с охотой на льва Т 30 (рис. 29, 30) и блюдо со сценой царского пира Т 31 (рис. 31, 31а, 32). Если для более ранних этапов сходство было заметнее, чем различия, то здесь различия с предыдущим этапом выступают очень ярко. Сюжеты — охота и пир царя, техника — сасанидский прием выборки фона, широкое применение пунсонов, композиция с заполнением всего поля без свободных краев — все это ближе к чисто иранским блюдам. Тем не менее по многим признакам эти блюда продолжают традицию школы А. Об этом свидетельствуют, прежде всего, фигуры львов на обоих сосудах, затем скалы на охотничьем блюде, крылья короны с «растрепанными» перьями на блюде со сценой пира, так же как у сенмурва на блюде 1-го этапа Т 17 (рис. 22, 23), и, наконец, применение линии с точкой.

Можно ли считать, что это 5-й этап, следующий за четвертым, а не боковое ответвление от той же школы на более ранних этапах? Изображения львов гораздо более стилизованы, чем 4-м этапе, охотничья сцена статична, но эти стилистические признаки значимы внутри очень тесных групп, здесь их можно было бы объяснить спецификой ответвления школы. Однако имеются и конкретные детали: только на 3–4-м этапах появляется такая манера передачи мышц задней ноги в виде трех изолированных частей со средней частью в виде овала, а верхом и низом в виде незамкнутых фигур, как у стоящего льва блюда со сценой охоты.

Когда речь пойдет о других рядах и ответвлениях школ, можно будет проверить справедливость намеченной сейчас последовательности 3-го, 4-го и 5-го этапов по признакам, которые в тех школах появляются только на поздних этапах.

6-й этап. Кувшин с изображением музыкантов Т 41 (рис. 34). Связь с предыдущим этапом очевидна. Дальнейшая стилизация и превращение в орнамент скал у подножья фигур, завитков лент, ушей, ставших чем-то вроде трилистника, идет в направлении, намечившемся уже на 5-м этапе. Линия с точкой находит применение только в завитках орнамента.

Как и кружка с козерогом, этот кувшин родственен согдийской керамике, но не непосредственно, а через другие, недошедшие до нас типы металлической посуды.

Развитие школы А или двух школ, связанных общей традицией, если считать, что 5-й и 6-й этапы выделяются в отдельную школу, дает последовательное нарастание одной и той же тенденции, развитие от динамики к статистике и декоративизму, которое проявляется в общей композиции и во всех деталях декора. Последовательное изменение от этапа к этапу и деталей, и стиля делает надежным все построение, несмотря на малое количество сохранившихся сосудов.

Школа В. По технике и стилю близка к школе А и представлена довольно разнообразными на первый взгляд предметами. К. В. Тревер, издавая

ложчатую чашу с изображением джейрана Т 10 (рис. 39, 40), писала: «Вопрос о датировке и географической локализации чаши, не имея никаких точек опоры, приходится пока оставить открытым, отмечая только, что две эти чаши являются единственными пока представителями особой группы предметов, на которых не наблюдается обычная стилизация в передаче животных»¹⁰⁸. Одной из характерных особенностей этой группы К. В. Тревер считала тонкостенность. Этот признак не только общий, но и очень важный для интерпретации, так как мастера явно экономили металл.

Вторая чаша, о которой идет речь у К. В. Тревер, происходит из д. Волгина Т 9 (рис. 41), но она, к сожалению, утеряна, так что приходится пользоваться прорисовкой. Чаша эта с изображением стоящего оленя уже Я. И. Смирновым была сопоставлена с тремя сосудами, найденными вместе в с. Репьевка Самарской губернии Т 37, Т 39, Т 51 (рис. 42–46). Обломки ведерка из д. Климова Т 38 (рис. 47) имеют мотивы декора, которые встречаются на сосудах Репьевского клада.

В самой Средней Азии найдено два клада серебряной посуды: в Мунчактепе близ Беговата в 1943 г. — Т 3–5 (рис. 35, 38, 258) и в Чилеке близ Самарканда в 1961 г. — Т 1, 2 (рис. 36, 36а, 37, 37а).

Чаши из Мунчактепе на таблице даются в графической реконструкции. По многим особенностям две согдийские чаши из Чилека и три мунчакских сосуда примыкают к перечисленным выше. Кружка из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58), по общему облику близкая к школе А, но в деталях сильно отличается от сосудов этой школы и сближается с интересующей нас группой.

Поскольку эта группа сосудов, в отличие от группы А, выделяется впервые, рассмотрим признаки, позволяющие отнести сосуды к одной школе.

1. Тонкостенность, вес предмета.
2. Три кружка:
 - а. на стержне или на стебле: Т 1 (рис. 37, 37а), Т 9 (рис. 41), Т 10 (рис. 39, 40), Т 37 (рис. 42–44), Т 38 (рис. 47);
 - б. на концах ложек: Мунчактепе Т 3 (рис. 38), Т 39 (рис. 45);
 - аа. с вмятиной в середине: Т 1 (рис. 37, 37а), Т 9 (рис. 41), Т 10 (рис. 39, 40), Т 37 (рис. 42–44);
 - бб. выпуклые: Т 3 (рис. 38), Т 5 (рис. 258), Т 37–39 (рис. 42–45, 47), Т 51 (рис. 46).
3. Круг из мелких выпуклых кружков, чеканенных с оборота: Т 3 (рис. 38), Т 16 (рис. 69), Т 38 (рис. 47), Т 39 (рис. 45), Т 51 (рис. 46).
4. Ложчатость:
 - а. объемная: Т 1–4 (рис. 35–38), Т 9 (рис. 41), Т 10 (рис. 39, 40), Т 16 (рис. 69);
 - б. иллюзорная: Т 37–39 (рис. 42–44, 45, 47), Т 51 (рис. 46).
5. Лотосовидная розетка из ложек: Т 10 (рис. 39, 40), Т 39 (рис. 45), Т 51 (рис. 46).

¹⁰⁸ Тревер 1937а: 6.

6. Ложки внутреннего ряда вписаны в промежутки между ложками внешнего ряда: Т 3 (рис. 38), Т 9 (рис. 41).

7. Медальон в рамке «крупного витка»: Т 20 (рис. 57, 58), Т 37 (рис. 42–44) — отличие от школы А.

8. Трилистник с остроконечными листьями: Т 9 (рис. 41), Т 10 (рис. 39, 40), Т 16 (рис. 69), Т 20 (рис. 57, 58).

9. Рельефная изогнутая полоска, заканчивающаяся завитком: Т 10 (рис. 39, 40), Т 37 (рис. 42–44).

Все эти простые, почти или даже полностью нейтральные в плане содержания изображения черты и детали — признаки принадлежности сосудов к одной школе. Нужно отметить также некоторые более сложные особенности. Таково в композиции: основное растение над спиной, а не впереди изображенного животного: Т 9 (рис. 41), 10 (рис. 39, 40), Т 20 (рис. 57, 58), Т 37 (рис. 42–44), Т 39 (рис. 45) — с этим связан поворот головы назад Т 10, Т 37. Очень сходно трактуются головы оленя, козла и джейрана.

1-й этап. Сосуды Т 1–5 (рис. 35–38) из Чилека и Мунчак-тепе. В обоихкладах есть ложчатые чаши как с ровным, так и с волнистым бортом, на конических ножках, с длинными надписями снаружи по венчику. Одна из чаш из Чилека с омфалом, другая с чеканенной с оборота розеткой в центре. Одна из чаш из Мунчак-тепе имела уплощенный омфал, украшенный кругом из выпуклых кружков с таким же кружком в центре, другая — несохранившуюся накладную пластину с каким-то изображением.

2-й этап. Чаша с джейраном Т 10 (рис. 39, 40) и чаша с оленем Т 9 (рис. 41)¹⁰⁹. Их отличие от чаш Чилека и Мунчак-тепе очень велико. Правомочность отнесения этих близких между собой чаш не ко второму периоду, а к более поздним этапам покажет анализ остальных сосудов, по отношению к которым 2-й этап сохраняет ряд архаических черт. Наблюдается усложнение рисунка ложкой. Усложняется декор, есть изображения животных.

3-й этап. Блюдо на трех ножках с изображением оленя Т 37 (рис. 42–44). Начинается вырождение ложков, которые изображены на плоскости; рога оленя превращаются в своеобразную корону. То, что блюдо типологически моложе сосудов 2-го этапа, прослеживается и по мелким деталям: цветок позади головы оленя усложнен: к трем основным лепесткам добавлены еще два; завитки, на предыдущем этапе вполне натурально передавали побег лозы, здесь весьма условно изображают края лепестков, такие же завитки украшают границы между ложками, как элемент «капителей». Деталь рисунка, став привычным приемом, входит теперь в изображения весьма различных предметов.

4-й этап. Блюдо с изображением птицы Т 39 (рис. 45) и ведро с розеткой Т 38 (рис. 47). Близость обоих сосудов не вызывает сомнения. Ложки становятся чисто декоративными, они уже не влияют на форму

¹⁰⁹Тревер 1937а: 5–6, 25–26, табл. I.

сосудов. Гравировка, а не рельеф, становится основой орнамента, рельефные элементы остались только в каймах. Появившийся в рамках медальона на предыдущем этапе лепестковый орнамент делается одним из основных мотивов. На ведерке под валиком проходит утроенный лепестковый бордю.

5-й этап. Блюдо с розеткой Т 51 (рис. 46). Полное переосмысление ложков как частей плоского узора, а не формы сосуда. Тройной лепестковый бордю превратился в заполнение ложков. Грубые крупные лепестки осложнены крупными дужками.

При разделении на этапы учитываются особенности, развитие которых прослеживается по данным сосудам. Те признаки, изменения которых видны по сосудам других школ, послужили критерием уже при сравнении рядов, т. е. при сопоставлениях не по вертикали, а по наклонным и горизонтальным направлениям на таблице.

Темп эволюции от 3-го до 5-го этапа школы В примерно такой же, как между этапам школы А, но ранние этапы школы В явно дальше отстоят друг от друга, чем более поздние. Если в школе А мы пока не имели оснований для выделения параллельно меняющихся «подшкол», то в школе В сосуды 4-го и 5-го этапов по таким деталям, как 2б, 2бб, 3, ближе к двум чашам 1-го этапа из Мунчак-тепе, тогда как сосуды 2-го и 3-го этапов ближе к чаше из Чилека по другим вариантам тех же признаков: 2а и 2аа. Остальные признаки меняются независимо от 2-го и 3-го пунктов, которые, видимо, устойчиво сохранялись, хотя каждая из «подшкол» засвидетельствована на всех этапах. Мы вернемся к вопросу о «подшколах» в связи с исторической интерпретацией.

Школа С. Легко выделяется группа сосудов с гравированными орнаментами, в которых изображение оставлено резервом на покрытом мелкими кружками фоне, а рельефные детали — литые. Но отдельные детали, чуждые школам А и В, за исключением стебля, завершающегося трилистником, не прослеживаются на больших группах сосудов. Удается подобрать по два-три сосуда со многими сходными деталями: Т 26 (рис. 50), Т 14 (рис. 48) — кружки с граненым корпусом и двумя головами в профиль на ручках; и, с другой стороны, ложчатые кружки Т 47 (рис. 54), Т 46 (рис. 53) и ложчатый светильник Т 48 (рис. 52).

Развитие прослеживается отдельно для обеих групп. Одна из граненых чарок типологически старше другой, поскольку цветок лотоса, из которого как бы вырастает тулово первой, в другой чарке распался на отдельные трилистники — ср. Т 14 (рис. 48) и Т 26 (рис. 50).

Ложчатые кружки, найденные вместе, типологически старше светильника. В его декоре сочетаются элементы обеих кружек и прослеживается усложнение трехлепесткового цветка, из-за которого выходят расходящиеся побеги. В светильнике некоторые лепестки приобретают зубчатый край и участок покрытого кружками фона в середине, что превращает изображение цветка в ажурный узор, теряющий изобразительный характер. Сопоставление подгрупп и уточнение дат невозможно без обращения к другим сосудам.

§ 1.2.2. Сравнение школ А и В между собой и с не входящими в них сосудами

1-й этап школы В не дает прямых связей со школами А и С. 2-й этап школы В перекликается с ранними этапами школы А. Чаша с джейраном и ранние сосуды школы А поражают своей выразительностью. Несмотря на спокойные позы, в фигурах чувствуется напряженность. Одинакова и техника — незамаскированный чекан с оборота. Имеется сходство и в конкретной детали: мышца локтевой части передней ноги выделена двойной линией. Такая манера является стилизацией более распространенной передачи, когда мышца выделяется одной линией, а складка кожи над ней обозначалась короткой дужкой. В тореитике эта двойная линия стала правилом для школ А и В. Другая черта, сближающая 2-й и 3-й этапы школы В с 1–3-м этапами школы А — это кружок, отделяющий цветок от стебля, деталь, которая противоречит реальным прототипам: цветок лотоса и тюльпана. Школа В дает чисто скульптурную, как бы статуарную трактовку животного, которое передано очень жизненно, хотя в передаче растения велика роль стилизованного орнаментального рисунка. Школа А начинает с гораздо более линейной и орнаментальной трактовки зверя. Отсутствие какого-либо обрамления центрального медальона также показывает, что второй школы В архаичнее ранних сосудов школы А, тогда как позже школа В дает уже богато украшенные бордюры.

Есть еще четыре предмета, сходных с вещами первых этапов школы А и между собой. Это блюдо с идущим тигром (?) Т 6 (рис. 51); кувшин с изображением крылатого верблюда Т 7 (рис. 55, 56); навершие штандарта (или деталь трона?) в виде головы сенмурва Т 19 (рис. 59, 60)¹¹⁰; кружка с изображением лежащих козлов Т 20 (рис. 57, 58), которая, скорее, может быть отнесена к школе В.

Блюдо по передаче зверя близко к сосудам с изображением хищников на ранних сосудах школы, а по трактовке скал ко всем этапам этой школы, от которых дошли изображения пейзажа, но композиция — растение перед зверем и другое растение над спиной зверя — родственна сосудам 2-го и 3-го этапов школы В, а необычные по размеру раскрытые пятилепестковые цветы совпадают по рисунку с цветами ранней чаши из Чилека Т 1 (рис. 37,

¹¹⁰ Тревер 19406 (см. также: Trever 1964; Иванов, Луконин, Смесова 1984: 25–26, ил. 52, № 40). Скорее это не навершие, а часть зооморфного трона. Как отмечает К. В. Тревер, на предмете не видно приспособлений для крепления матерчатого тулова дракона и древка (Тревер 19406: 168, 175–176). Размещение древка позади головы, показанное на реконструкции, не оправдано (Тревер 19406: рис. 2). Естественно было бы прикрепить к древцу самую массивную часть штандарта — голову близ центра тяжести, как это и было сделано на тех штандартах, которые изображены на Колонне Траяна (Тревер 19406: рис. 1). Если бы голова была частью знамени, прикрепленный к ней конус из ткани не раздувался бы от встречного ветра, так как в пасти нет отверстия для воздуха. К. В. Тревер предполагает, что отверстие в пасти западно позднее, не приводя аргументов в пользу этого мнения (Тревер 19406: 176).

37а — 1-й этап школы), причем цветок также отделен от стебля кружком. В трактовке головы проявилась характерная для школы А ошибка в передаче зубов (верхний клык очень далеко от конца морды). Линия спины и груди, бровь, линии скулы и клоков шерсти под нижней челюстью и на холке отражает любовь к динамичным, напоминающим пружину завиткам, столь свойственную мастерам школы А.

Однако, очевидно, что стиль школы А еще не сложился полностью. Ноздри, язык, шея, туловище, бедро и хвост зверя — части изображения, которые на сосудах школы А пронизаны движением, не везде подчинены общей задаче передачи движения и напоминают сасанидские образцы, далекие от школ А и В, нигде нет линии с точкой. Блюдо дает иконографические и стиливые параллели со школой В (1-й и 2-й этапы), но, конечно, отстоит от нее дальше, чем от школы А.

Место в ряду между этим блюдом и началом школы А занимает кувшин с изображением крылатого верблюда Т 7 (рис. 55, 56), который не только по стилю, но и по таким деталям, как гораздо более условно и усложненно показанные скалы, моложе, чем блюдо с тигром (?). В этом кувшине соединены признаки, известные по 1–3-му и по 5–6-му этапам школы А, что хорошо подтверждает отнесение поздних этапов к той же традиции, что и ранние. Однако на кувшине нет признаков, развитие которых прослеживалось бы от стадии к стадии, а есть только те из них, которые появляются на каком-то этапе в готовом виде. Можно думать, что они существовали с первых этапов школы, но не обнаружены на ранних сосудах из-за того, что до нас дошли лишь единичные образцы.

Отличия кувшина от всех сосудов школы А: отсутствие линии с точкой, разнообразие, но без удлиненного лепестка пальметты, более простой рисунок перьев, другие мелкие детали — могут быть поняты как черты более раннего этапа той же школы. Через блюдо с тигром (?) еще более ранние истоки школы А сближаются со школой В.

Скульптурная голова сенмурва иконографически близка к сенмурву блюда Т 17 (рис. 22, 23), однако не несет специфических черт школы А. В деталях ее усложненного орнамента можно узнать мотивы кувшина. Гнезда для инкрустированных глаз сдвинуты вниз и назад со своего анатомического места, уступив место странной выемке. Такая выемка засвидетельствована на голове крылатого верблюда кувшина, где она, однако, гораздо меньше теснит глаз. Трактовка пасти с ровным рядом зубов, без изогнутого языка, ближе к кувшину с верблюдом и к блюду с тигром (?), чем к школе А.

Школа А лучше всего представлена в коллекциях, она, возможно, важнейшее, но не единственное из ответвлений более ранней школы, представленной этими двумя сосудами.

Кружка Т 20 (рис. 57, 58) с изображением козерогов из устья Дона по ряду черт близка к школе А, это сходство бросается в глаза, но если говорить только о признаках, изменения которых удастся проследить, то окажется, что таких деталей очень мало. Пальметты верхнего фриза ближе всего к пальметтам на плече сенмурва блюда 1-го этапа школы А.

Скалы под ногами козорогов с овальными промежутками между ними близки к скалам блюда с тигром (?), но явно редуцированы. Мы вправе говорить о сходных прототипах кружки и ранних сосудов школы А, но не проявлений в ней влияния какого-либо из более поздних этапов этой школы. Кружка может найти определенное место в ряду школы В: между ее 2-м и 3-м этапами. Характерный для 2-го этапа трилистник сочетается здесь с признаками 3-го этапа такими, как ветка над спиной животного, отходящая от рамки медальона с редкими косыми насечками. Сама фигура менее скульптурна, чем на втором, но не так графична, как на 3-м этапе школы В.

Итак, первые два этапа школы В, блюдо с тигром (?) Т 6 (рис. 51) и кувшин с крылатым верблюдом Т 7 (рис. 55, 56) типологически старше начала школы А, тогда как кружка из устья Дона приблизительно синхронна с ранними этапами этой школы.

3-й этап школы В отражает уже прямое влияние школы А (на ее 3-м и 4-м этапах), которое отчетливо выступает в крае лепестка в виде фигурной скобки и в точках завитков на растительном орнаменте края блюда, в трактовке морды и задних ног оленя, и может быть, в том, что фигура слегка выходит из среднего поля на рамку.

К периоду после 3-го этапа обеих школ относится «светильник» с четырьмя рожками Т 34 (рис. 61–64) из с. Турушева, в котором сочетаются характерные признаки обеих школ: 3-го этапа школы А — чешуя бордюров вокруг медальонов, рамка медальона с частой штриховкой и т. д., и тоже 3-го этапа школы В — трактовка идущего животного: ветка с пятилепестковым цветком за его спиной, шерсть на боковой стороне шеи, положение ног, только три междуреберные впадины в области грудной клетки все, как на олене блюда Т 37 (рис. 42–44). У животных с сосудов школы А, напротив, множество впадин по всему боку.

Признаки, характерные для 4-го этапа школы В: полупальметты, прижатые к краям медальона, линия с тремя точками на конце в лепестках трехчастного цветка на «светильнике» и в лопастях пальметт сосудов школы В, трехчастный цветок, отделенный дужкой от изогнутого стебля, у этого цветка круглые боковые лепестки и заостренный средний.

Признак, известный по 5-му этапу школы А, — гранат с тремя большими отростками наверху и с трехлистной чашечкой, закрывающей нижнюю часть плода.

Характерно, что все черты школ А и В, прослеженные на «светильнике», не относятся к тем, которые служат для различения обеих школ на разных этапах. Место этого сосуда приблизительно попадает в интервал между обеими школами на их 4-м этапе. Ведерко Т 35 (рис. 65, 65а) по ряду черт относится к той же новой школе с преобладанием признаков школы В, что и «светильник». Преемственность ясно сказывается на изображении оленя (тонкая трактовка плеча и шеи есть только на этих сосудах), а также на полупальметтах, трехлопастных цветах и т. д. Однако очень сильное усложнение растительного узора при одновременном упрощении и искажении лепестков заставляет отнести сосуд к этапу более позднему, чем 3-й.

У обоих сосудов есть признаки, миновавшие развитие школы А и восходящие к предшественникам школы А. Таковы пятичастные пальметты и нижние побеги растения кувшина с крылатым верблюдом. Здесь они сильно видоизменены, но промежуточные звенья не дошли до нас.

Есть еще группа вадерок и блюд с розеткой в центре дна: ВС 103, ВС 122, ВС 312, Т 36 (рис. 255, 255а). Есть еще одно такое блюдо¹¹¹. К ним близки по украшению дна Т 20 (рис. 57, 58), Т 35 (рис. 65, 65а) и Т 38 (рис. 47) — сосуды главным образом школы В, тогда как вся композиция близка к школе А.

Блюдец с пальметтами Т 49 (рис. 95) примыкает к школе А по композиции и к школе В по разделке рамки и деталям пальметт. Поэтанная привязка затруднительна. По деталям блюдец как будто ближе всего к скульптурной голове сенмурва, кружке из устья Дона, кувшину с крылатым верблюдом.

К школе В примыкают еще несколько сосудов. Таковы ложчатые чаши с изображением сидящего льва из Лояна Т 16 (рис. 69)¹¹² и из д. Шудьякар в Прикамье Т 21 (рис. 67)¹¹³. По форме и композиции она ближе всего к чашам 2-го этапа школы В. Если тенденция к сухости, статичности и некоторой вычурности, которую мы прослеживали на поздних этапах школ А и В, была характерна и для этой группы, то можно было бы считать, что чаша из д. Шудьякар моложе, хотя в ней и нет деталей, развившихся на поздних этапах школ А и В.

К кувшинам с крылатым верблюдом Т 7 (рис. 55, 56) и с музыкантами Т 41 (рис. 34) по форме примыкают золотой кувшин Государственного Исторического музея в Москве Т 8 (рис. 68)¹¹⁴ и два серебряных кувшина: Т 22 (рис. 253, 253а) с Вятки и Т 11 (рис. 71) из с. Покровское в Семирежье¹¹⁵.

Гладкость стенок четко отличает их от сосудов школы А. Золотой кувшин архаичнее, чем кувшин с верблюдом и музыкантами. Литая фигурка грифона и пальметта под ручкой кувшина во многом похожи на детали тех кувшинов, но они лишены как динамизма, характерного для ранних этапов школ А и В, так и усложненности, характерной для поздних этапов этих школ. Профиль поддона не переходит в горизонталь снаружи у основания, что ближе к поддонам школы В. Оба серебряных кувшина кажутся раздутыми и приземистыми. Также слегка сдавленным выглядит средний лепесток пальметт на их ручках. Это не просто грубоватая работа, а отражение замысла художника. Слегка сдавленная, упругая форма и по составляющим ее кривым и по общему характеру ближе всего к ложкам чаши Т 10 (рис. 39, 40) с джейраном и бутону лотоса блюда с сенмурвом Т 17 (рис. 22, 23).

Вместе с кувшином в с. Покровское были найдены еще два гладкостенных сосуда: кружка и блюдо Т 12 (рис. 70) и Т 15 (рис. 252). Кружка по фор-

¹¹¹ См.: Лещенко, Оборин 1966: рис. 1.

¹¹² Приношу глубокую благодарность профессору Бо Гюллесвэрду за любезно переданные фотографии этой чаши, хранящейся в коллекции К. Кемпе (Швеция).

¹¹³ Оборин 1956.

¹¹⁴ Смирнов А. 1947.

¹¹⁵ Городецкий 1925; Тревер 1940а: табл. 34.

ме щитка ручки близка кружке из устья Дона, а по поддону к чилекским чашам. Пальметты щитка лишены специфики пальметт школы А.

Блюдо имело кольцо для подвешивания. Кольцо крепилось к пятиугольному щитку, прикрепленному тремя шпёнками. Шляпки шпёнков были покрыты припаянными с внутренней стороны блюда полушариями. Точно так же были прикреплены ножки к блюду с идущим оленем. Таким образом, блюдо и кружка из с. Покровское близки к школе А.

На этом заканчивается обзор связей школ А и В, которые тесно взаимодействовали, но сохраняли самобытные черты. Сравнение рядов позволило наметить общее направление эволюции стиля и показало основные особенности связей по этапам:

- 1) предшественники школы А связаны со школой В на ее 2-м этапе;
- 2) школа А влияла на школу В на ее 3-м этапе;
- 3) на основе обеих школ при преобладании влияния школы А, главным образом одновременно с 4–6-м этапами этой школы, возникают новые ветви. Одна из них представлена «светильником» Т 34 (рис. 61–64) и ведерком Т 35 (рис. 65, 65а);
- 4) несколько небольших групп сосудов близки к школе В или к обеим школам у их истоков по немногим чертам. Эти сосуды не могут иметь другого места в таблице, но их табличное место обусловлено лишь несколькими признаками. Правильность атрибуции можно будет считать подтвержденной, только если эти сосуды и их соседи по таблице окажутся связанными с памятниками искусства одних и тех дат и стран.

§ 1.2.3. Школа С в сравнении со школами А и В

Школа С, в отличие от других, не может быть представлена в виде временного ряда без сопоставления с остальными школами. Это сравнение начнем с тех элементов, развитие которых в школе А позволяет уточнить дату. До 3-го этапа имеющиеся связи не давали основания для синхронизации, так как не было явных заимствований из школы А, но к кружке с козерогами Т 28 (рис. 20, 20а) примыкают кружки с гравировкой по тулову Т 42 (рис. 81), Т 45 (рис. 78), в том числе и кружка из Стерлитамакского могильника Т 44 (рис. 79)¹¹⁶. С этого момента черты школы А могут помочь при относительной датировке сосудов, близких к школе С, которые разбираются в этом разделе.

Кружка с облаками по борту Т 42 (рис. 81), по ручке очень близка к кружке с козерогами школы А Т 28 (рис. 20, 20а), но фигура «пьющего перса» здесь вписана в контур в виде фигурной скобки с боковыми выступами типа контура среднего лепестка верхнего растения на блюде Т 29 (рис. 24, 24а) 4-го этапа школы А. Широкое применение линии с точкой в орнаменте не позволяет сильно омолаживать сосуд, так как в школе А этот прием особенно характерен для 3-го и 4-го этапов.

¹¹⁶ Ахмеров 1955: табл. II.

Стерлитамакская чарка Т 44 (рис. 79) приблизительно синхронна этой. В ее декоре гипертрофированы завитки на верхней стороне полупальметт — редкий мотив, появившийся на кружке с облаками, где он, однако, не играет особой роли и не придает пальметтам «растрепанного вида», который они имеют на чарке. С другой стороны, в этой чарке нет явных заимствований из школы А.

Чарка с пальметтами Т 45 (рис. 78) по орнаменту также близка к кружке с козерогами школы А Т 28 (рис. 20, 20а), но широкое употребление фестончатых контуров, фестончатый щиток ручки, а также другие признаки показывают, что она, как и другие кружки с таким щитком Т 47 (рис. 54) и Т 46 (рис. 53), ближе к «светильнику» Т 34 (рис. 61–64), т. е. моложе Т 28 (рис. 20, 20а), а может быть, и Т 42 (рис. 81) и приблизительно синхронна 4-му этапу школы А. Изогнутые каннелюры сами по себе не датируют сосуд, но наличие таких каннелюр на горле кувшина 6-го этапа школы А и на щитке ручки чарки, где они заменяют более обычное здесь изображение или растительный мотив, едва ли случайно.

Ложчатые кружки Т 47 (рис. 54), Т 46 (рис. 53) и «светильник» с гравированным орнаментом Т 48 (рис. 52) увязываются с этапами школы А и по другой линии. Этот «светильник» по форме связан со «светильником» с квадратным устьем и рельефами на стенках, хотя трудно сказать, насколько тесна эта связь — ср. Т 48 (рис. 52) и Т 34 (рис. 61–64). С другой стороны, трехлепестковый цветок с отходящими от него побегими, ранние варианты которого представлены на кружках Т 47 (рис. 54), Т 46 (рис. 53), а более поздние на «светильнике» Т 48 (рис. 52), в еще более сухой и однообразной трактовке появляются на ковре, изображенном на блюде со сценой пира, т. е. на 5-м этапе школы А, где уже не часть лепестков, а все они имеют фестончатый край и просвет с матовым фоном в середине. Итак, 4-й этап школы А не раньше, чем «светильник» Т 48 (рис. 52), который моложе, чем кружки Т 47 (рис. 54), Т 46 (рис. 53), соответствующие 3-му и 4-му этапам. По форме эти кружки с их двойным рядом крупных ложек восходят к 2-му этапу школы В. Кружки, о которых шла речь, Т 42 (рис. 81), Т 46 (рис. 53), Т 42 (рис. 81), Т 44 (рис. 79), Т 46 (рис. 53), по разным признакам: пропорции, трехчастные узкие пальметки на концах стеблей, изогнутые каннелюры и т. д. — близки к кружке из коллекции К. Кемпе¹¹⁷, которая в свою очередь должна быть поставлена рядом с более поздней граненой кружкой Т 26 (рис. 50) или даже перед ней. Это позволяет связать воедино два уже намеченных ряда развития школы С: Т 14 (рис. 48) — Т 26 (рис. 50) и Т 47 (рис. 54) — Т 48 (рис. 52).

Граненая кружка по литым изображениям лысых бородатых голов на щитке ручки всегда увязывалась с кружкой с козерогами Т 28 (рис. 20, 20а), но это не непосредственное соседство, так как здесь профильные изображения, а там изображение анфас. Вытянутый средний лепесток трилистников нижней части корпуса — признак кувшина с крылатым верблюдом и головы сенмурва. Ряды мелких выпуклых шариков близки

¹¹⁷ Gyllensvärd 1957: fig. 24k (Т 25).

к школе В. Цветок лотоса внизу более ранней граненой кружки заставляет вспомнить похожий лотос чаши 2-го этапа школы В — ср. Т 14 (рис. 48) и Т 10 (рис. 39, 40). Пропорции этой кружки близки к пропорциям кружки из с. Покровское Т 12 (рис. 70). Таким образом, ранний этап школы С также находит свое место в таблице.

Недостаток таблицы в том, что одновременные вещи трех школ и разных промежуточных групп располагаются на одной линии по горизонтали так, что вещи школы А отделены от вещей школы С. Между тем каждая школа была связана с обеими другими. Для каждого этапа можно было бы сделать таблицу, на плоскости которой расположение сосудов соответствовало бы их близости к каждой из трех школ¹¹⁸.

Школа А на 3-м этапе и чуть позже дает ответвление, близкое к школе С, и ответвление, близкое к школе В. С другой стороны, влияние школы С заметно для поздних этапов школы А. Непосредственные связи есть и между школами В и С.

Со всеми тремя школами связано блюдо с изображением оленя и нагой женщины в центре Т 43 (рис. 82–85). Размер, форма блюда, следы от имевшихся у него трех ножек, ассоциируются с блюдом с рельефным оленем Т 37 (рис. 42–44), 3-й этап школы В, но полное отсутствие рельефов и изображения птиц скорее сближают его с поздними этапами школ В и С. Для удобства ссылок при рассмотрении растительного орнамента разделим поле сосуда на три пояса от центра к краю, а также на двенадцать секторов — «часов». Изогнутые растения, известные нам по кружке Т 28 (рис. 20, 20а) и блюду школы А Т 29 (рис. 24, 24а), с их характерными выступами у основания, рядами полупальметт с загнутыми концами, пальметтами с заостренным лепестком расположены в третьем поясе этого блюда. Особенно близки к декору А 3–4 растения в 5-м и 6-м часе. Средний лепесток с боковыми выступами, появившийся на блюде 4-го этапа школы А Т 29 (рис. 24, 24а), также имеется во внешнем поясе во 2-м часе. Во 2-м поясе в 1-м часе появляются парные полупальметты, между которыми помещен заостренный лепесток, как на кружке школы А, а в 4-м часе — парные полупальметты с трехчастной пальметтой на прямом стебле между ними, как на кружке с гравированными облаками Т 42 (рис. 81). Те же стебли с трехчастной узкой пальметтой — на ложчатой кружке Т 47 (рис. 54). Если перейти от прямых совпадений к близости мотивов, то мы найдем облако (3-й пояс, 4-й час), близкое к облакам кружки, пятилепестковые цветы, близкие к цветам блюда с оленем, цветы из лепестков с загнутым наружным краем (1-й пояс, 9-й час и во многих местах второго пояса), близкие к деталям сосудов школы С: Т 47 (рис. 54) и Т 48 (рис. 52), лепестки с вписанным овалом, который покрыт мелкими кружками (1-й пояс, 5-й и 7-й часы и во многих других местах), близкие к лепесткам на «светильнике» школы С Т 48 (рис. 52).

Имеются прямые связи с сосудами 4-го этапа школы А и синхронными им сосудами других школ. Специфика более поздних периодов всех разветвлений рассматриваемых традиций здесь никак не отразилась. Все

¹¹⁸ См. трехмерную схему: Маршак 1971б: рис. 2.

аналогии дают основания для временной привязки, но не позволяют отнести это блюдо к одной из изучаемых школ, хотя ближе всего оно к школе С. К нему примыкает чаша с виноградной лозой Т 52 (рис. 94, 94а). По трактовке лозы она моложе, так как гроздь винограда здесь изображается только контуром, что хотя и может быть отмечено на блюде (2-й пояс, 1-й час и 8-й час), но еще является исключением наряду с разделкой ягод внутри и составлением лозы из кружков-виноградин без единой линии контура. Такая манера встречена только на этих двух сосудах. Характерно, что на чаше появляется трехлепестковый цветок с перехватом в виде дужки, похожей на орнаменты Т 39 (рис. 45) и Т 34 (рис. 61–64), Т 35 (рис. 65, 65а), т. е. сосудов самых поздних этапов. Эта чаша весьма своеобразна по технике и не относится к школам А, С или В.

Кружка с павлинами Т 40 (рис. 91–93) по усложненному контуру щитка ручки моложе кружки с облаками по борту Т 42 (рис. 81). Изображения птиц сближает ее с поздними сосудами Т 43 (рис. 82–85) и Т 39 (рис. 45). Орнамент на дне восходит к орнаменту кружки из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58). Место в таблице устанавливается, но это место вне школ.

Чаша с «облачной» розеткой Т 49 (рис. 95), в какой-то мере примыкающая к школе А, может быть определена не ранее 3-го этапа школы А по характерной форме трехчастных лепестков. Специфика самых поздних этапов в ней отсутствует, но здесь слишком мало данных для сравнения.

Таблица, которую пояснил этот параграф, позволила приблизительно установить относительную хронологию всех сосудов, показать взаимодействие школ и их разветвлений. Принималось во внимание только то, что видно по самим вещам, однако вещи, далекие по стилю и деталям, могут относиться к одинаковой дате или территории, но к разным школам. И наоборот: близкие вещи могут быть далеки по дате или по месту изготовления, но быть изделиями мастеров одной школы. Кроме того, место многих сосудов, не относящихся к основным школам, определено по малому числу признаков. Только если направления всех связей такого сосуда и его соседей по таблице ведут к общим для них центрам и датам, можно считать, что место было предположено верно. Все это проверяется путем сравнения полученной картины с датированными памятниками.

§ 1.2.4. Аналогии в искусстве стран Азии

Теперь мы получили возможность сравнивать с датированными памятниками тех или иных стран уже не отдельные сосуды, а школы и этапы.

Иранские и среднеазиатские аналогии. Школа А от самых своих истоков очень близка к сасанидской традиции. Школа В на 1-м этапе не обнаруживает прямых связей с сасанидским искусством, тогда как для периода после сложения школы А, т. е. после 2-го этапа школы В, все иранские черты школы В имеются также и на том или ином предмете школы А. Наиболее важен 2-й этап, на котором сасанидские черты еще не опосредованы школой А: речь идет о композиции и деталях чаш с изображениями стоя-

щего у дерева оленя и лежащего джейрана. Трилистник, со 2-го этапа ставший излюбленным в школе В, понимается уже не как ветка с листьями, а как трехлепестковый цветок (рис. 39–41). В качестве цветов в руках царя, его жены и детей изображены трилистники на кушано-сасанидском блюде конца IV в. ВС 39 (рис. 96, 96а)¹¹⁹. Так же на этом блюде показаны и ветки дерева, видимо, не с листвою, а с цветами. Парные узкие отростки по бокам холма с растением на чаше с джейраном находят аналогии в остроконечных отростках, выходящих из холмов на сасанидском блюде с изображением Варахрана V ВС 54 (рис. 6), ср. Т 10 (рис. 39, 40). Эти детали подтверждают родство композиции.

Очень важно, что 1-й этап школы В, который по археологическим и эпиграфическим данным синхронен позднесасанидскому Ирану, ни в чем не связан с сасанидским искусством. Находки в Чилеке и Мунчак-тепе ложчатых фиалов, которые близки к парфянским, ахеменидским или даже ассирийским образцам, показывают удивительную живучесть ахеменидской традиции. Такое, как на парфянских и ахеменидских сосудах, расположение ложков сохранено школой В, но его нет в сасанидской торевтике. Влияние сасанидского искусства на школу В, начавшееся на 2-м этапе, было менее сильным, чем на школу А, и после этого этапа оно шло уже только через школу А.

Связи с искусством Средней Азии. Школа В и искусство Согда. Все этапы школы А показывают связь не только с Ираном, но и с Согдом, главным образом с его монументальным искусством, которое во многом переключается с торевтики. Блюдо Т 6 (рис. 51) с изображением идущего тигра (?) по манере передачи воды и скал заставляет вспомнить штук Варахши и живопись Пенджикента. Варианты той же трактовки скал сохраняются до конца школы А.

Крылатые верблюды, весьма похожие на верблюда с кувшина Т 7 (рис. 55, 56), многократно изображены в живописи Варахши¹²⁰ и Пенджикента (росписи объекта XVII и дворца в цитадели¹²¹). Растительный орнамент этого кувшина, как отметил уже А. Стрелков, близок к орнаменту оссуарных крышек из Бия-Наймана¹²². Характерно, что вытянутый пятичастный лист наверху, отсутствующий на кувшине, есть на серебряной голове сенмурва (Т 19 — рис. 59, 60) и на оссуарных крышках.

Из признаков, известных по керамике Средней Азии и по школе А, назовем форму кувшина, а также «силена» на щитках ручек кружек (рис. 20, 20а, 21, 48–50, 72–75, 81), подобных оттиску штампа на керамике из Ак-тепе близ Ташкента¹²³.

Последние этапы школы А не теряют своей связи с памятниками Согда. Крылатая корона, серьги и «пелерина» царя на блюде с пиром Т 31 (рис. 31,

¹¹⁹ Луконин 1967.

¹²⁰ Шишкин 1963: табл. XIV, XV.

¹²¹ Беленицкий 1973: табл. 39. На росписи помещения 12 объекта XXV найдено и изображение крылатого верблюда с павлиньим хвостом.

¹²² Strelkoff 1938: 452–453.

¹²³ Тереножкин 1948: рис. 24.

31а, 32), округлый завиток посредине развешивающихся лент на блюде с охотой Т 30 (рис. 29, 30) и кувшине с музыкантами Т 41 (рис. 34) находят полные аналогии в живописи Пенджикента. Особенно характерен одинаковый в Согде и в школе А отход от сасанидских прототипов корон не только по форме крыла, но и по общей композиции и по средней части короны¹²⁴.

Школа В беднее изобразительным материалом, поэтому яснее выступают ее связи с памятниками ремесла, чем с монументальной живописью.

1-й этап известен только по находкам в Согде и Уструшане. Он сильно отличен от всей раннесредневековой восточной торевтики, ближе всего напоминая хорезмийскую, где также сохранилась до VI–VIII вв. ахеменидская схема декора фиал (BC 286 — рис. 173, 173а). Орнамент из трех кружков на стебле аналогичен согдийскому керамическому. Такие стебли в странах Средиземноморья обычно — стилизация виноградной лозы, тогда как орнамент из трех шариков на сосудах школы В теряет связь с виноградной лозой. На керамических кувшинах Кафыр-калы стебли с тремя шариками самый обычный мотив, нередко уже теряющий характер растительного орнамента и образующий геометрические фигуры.

Согдийские надписи снаружи венчика двух чаш 1-го этапа школы В (обеих с волнистым бортом) — Т 2 (рис. 36, 36а) и Т 4 (рис. 35) — могли быть нанесены позже, что обычно для надписей на серебре, но скорее они синхронны вещам, поскольку так расположены надписи времени изготовления на хорезмийских чашах, а согдийские надписи — на чашах без орнамента BC 71 и BC 72 (рис. 279, 2, 3). Для Ирана такое расположение не так характерно. Пятилепестковый тюльпан и кружок между цветком и стеблем есть и в живописи Пенджикента¹²⁵.

2-й этап дает новые важные данные. На олене чаши Т 9 (рис. 41) имеется тавро, похожее на основной символ на монетах царей Согда VII–VIII вв. Расположение знака (ср. знак на царском коне в Так-и Бустане) свидетельствует о том, что он, видимо, входил в первоначальную композицию, а не был добавлен позднее. На чашах Т 10 (рис. 39, 40) и Т 9 (рис. 41) в середине каждого ложка помещено небольшое рельефное украшение. Такое расположение чуждо как иранской, так и танской торевтике и напоминает расположение оттисков штампов на согдийской керамике из Кафыр-калы. Сходство станет более очевидным, если учесть, что в ложках изображены гранаты — излюбленный мотив согдийской керамики.

Характерная для школ А и В трактовка мускулатуры передней ноги, впервые отмеченная на 2-м этапе школы В, засвидетельствована на изображениях слонов, львов и леопарда Варахши, коней Пенджикента.

Кружка из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58) сближается с согдийскими памятниками как раз по тому, что отделяет ее от школы А. Особенно важна разная трактовка общих для школ сюжетов. Лежащие козлы на кружке (кроме одного) изображены без лент и с колокольчиком на шее, т. е. так, как на кафыр-калинской керамике, и не так, как на иранских произведениях.

¹²⁴ Живопись... 1954: табл. XXXIV, XXXVIII; Беленицкий 1959: рис. 15.

¹²⁵ Скульптура... 1959: табл. XXV; ср. также: Беленицкий 1973: табл. II.

Козерог сасанидского искусства был символом божества. Более обычный в Иране баран с пышными лентами на шее, в искусстве символизировал Хварна. В быту и козерог, и баран с лентами на шее служили для заманивания диких зверей в охотничий загон царя Ирана. Козел с колокольчиком в быту служил вожаком стада, а символика его изображения на кружке могла быть похожей на сасанидскую или отличной от нее.

Трехчастные розетки внизу между медальонами находят аналогии в штампах Кафыр-калы. Форма кружки близка к Кафыр-кале, но еще ближе к керамике Ферганы (Кува) и Чача (Минг-Урюк)¹²⁶, где были распространены кружки такого типа с ручкой, снабженной щитком.

Трехлепестковые полуальметты с длинным заостренным и изогнутым конечным лепестком из верхнего фриза кружки находят аналогии не только на вещах школы А, но и в росписях Пенджикента и Варахши, причем в Варахше пальметта расположена в нижней части крыла точно так, как на сенмурве блюда Т 17 (рис. 22, 23) школы А¹²⁷.

Ложчатые чаши с изображением сидящих львов с поднятой лапой из с. Шудьякар (Т 21 — рис. 67) и Лояна (Т 16 — рис. 69) примыкают по форме к памятникам 2-го этапа школы В. Изображения львов на них не похожи на сасанидские и напоминают сидящих львов, изображенных в резьбе по дереву Пенджикента¹²⁸ и на согдийском оссуарии, а также львов на росписи дворца в Пенджикенте.

На поле блюда с оленем Т 37 (рис. 42–44) 3-го этапа школы В было девять крупных выпуклых заклепок, которыми крепились три ножки в виде конских ног. Если бы не то, что ножки и эти заклепки, правда, в виде изящных звездочек, были воспроизведены на реплике, изготовленной в Китае¹²⁹, могло бы показаться, что это вообще позднее дополнение, настолько непривычен вид заклепок на серебряном блюде. Однако в с. Покровское в Семиречье было найдено серебряное блюдо с тремя полушариями, прикрывающими заклепки для птели, за которую блюдо подвешивалось, а в Куве в слое VII — начала VIII в. — керамическая копия такого блюда¹³⁰. В Пенджикенте была найдена бронзовая ножка сосуда в виде конской ноги¹³¹. Таким образом, и 3-й этап школы В достаточно надежно привязывается к среднеазиатской традиции.

Более тесная и менее заслоненная сасанидским влиянием, чем у школы А, связь с искусством Согда прослеживается у школы В. На этом этапе исследования можно попытаться перейти к атрибуции отдельных этапов и школ. Можно считать, что школа В относится главным образом к Согду и к соседним районам. С этой точки зрения как будто объясняется один существенный факт: все сосуда школы В отличаются подобно хорезмийским

¹²⁶ Буряков, Зильпер 1960: табл. V.

¹²⁷ Скульптура... 1959: табл. XXV; Шишкин 1963: табл. VI; ср.: Т 17.

¹²⁸ Беленицкий 1973: табл. 45, 52.

¹²⁹ Treasures of the Shōsōin 1960: no. 52, 53.

¹³⁰ Вархотова 1964.

¹³¹ Распопова 1980: рис. 80, 4.

чашам легкостью и тонкостенностью, которой в сосудах школ А и С, а также в большинстве сасанидских, кушанских и эфталитских противостоит полновесность и массивность. В мелких согдийских княжествах не было ни больших рудников, ни гигантских сокровищниц, подобных сасанидским, а серебро в ту эпоху стоило очень дорого.

Теперь, когда детали в основном разобраны, попробуем перейти к семантике: отметим связь школы В с Самаркандским Согдом — по «знаку канского дома» (Т 9 — рис. 41) и связь предшественников школы А с Бухарой, так как крылатый верблюд, подобный изображенному на кувшине Т 7 (рис. 55, 56), судя по китайским хроникам и по росписи Варахши, был символом местной династии и связанного с ней культа¹³². Оба символа в VII–VIII вв. безусловно согдийские и связанные по преимуществу с разными частями Согда, но они были известны по всей стране. «Знак канского дома» — монетный знак самаркандского владения, но он есть на керамике из других княжеств, а также на некоторых ранних монетах эфталитского круга¹³³, а крылатый верблюд есть в росписи Пенджикента (см. выше).

В то же время уже 1-й этап школы А с его сенмурвом, очень близким по деталям к крылатому верблюду, семантически связан с сасанидским официальным культом. В Средней Азии сенмурв с птичьим хвостом появляется не в сюжетных композициях, где есть много образов, отличных от него крылатых чудовищ, а только на изображении иранской ткани и в поздней керамике. В Иране он изображался на короне наследника престола (III в.) и на одежде шахиншаха (VI в.). Сам характер изображения на блюде говорит о том, что смысл образа был понятен и важен для художника¹³⁴. Превращение сенмурва в декоративный мотив произошло позже в арабском и византийском искусстве.

Что касается дат, то данные археологии и согдийской эпиграфики, как отмечено выше, позволяют датировать первый школы В около VI в., относя тем самым следующий этап этой школы, блюдо с идущим тигром (?) Т 6 (рис. 51), кувшин с крылатым верблюдом Т. 7 (рис. 55, 56), кружку из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58), а также первые три этапа школы А уже к VII–VIII вв.

Если объединить наблюдения, то выявляется, что по растительному орнаменту (пальметтам в особенности) живописи рубежа VII–VIII вв. и первых десятилетий VIII в. в Варахше и Пенджикенте ближе всего к вещам старше 3-го этапа школ А и В, но несколько моложе, чем блюдо с идущим тигром (?) и 2-й этап школы В. с керамикой конца VII — начала VIII в. теснее всего связаны 2-й этап школы В, кувшин с крылатым верблюдом и кружка из устья Дона. В деталях сасанидские черты наиболее отчетливы до 3-го этапа школы А.

Если локализация школы В не создает существенных противоречий, то для школы А пока сохраняется среднеазиатско-иранская дилемма.

¹³² Шишкин 1963:159–161.

¹³³ Göbl 1967: Em. 33–35.

¹³⁴ Тревер 1937б.

Школа С связана с согдийским искусством по формам: ложчатые кружки — с пенджикентскими кружками VIII в.; «светильник» — со «светильником» из Тали-Барзу (слой VI, который датируется 740–780 гг. по найденным там аббасидским монетам); граненые кружки и кружка из коллекции К. Кемпе Т 25 (рис. 80) — с каннелированными кружками Пенджикента и Тали-Барзу V¹³⁵.

Связи с танским искусством. Если для иранского искусства почти нет точных дат после падения Сасанидов в середине VII и до X в., то для китайского искусства мы имеем строго разработанную по датированным вещам хронологию орнамента как раз для VII–IX вв., что важно для датирования наших памятников¹³⁶.

Школа С по формам и технике близка к танскому серебру, хотя ее орнамент сильно отличается; другой вариант ряда из пальметт, стебель с трехчастной пальметтой и т. д.

По форме и некоторым мотивам декора можно уверенно отнести ко второй половине VII в. типологически более раннюю граненую кружку Т 14 (рис. 48)¹³⁷. Более поздняя такая кружка Т 26 (рис. 50) датируется уже VIII в., но едва ли позже из-за близости к предыдущей, хотя сходные кружки, только более высокие и узкие, делали еще в IX в., как это показывает живопись Идикутшари¹³⁸.

Аналогии между более поздней граненой кружкой Т 26 (рис. 50) и кувшином Т 41 (рис. 34) с музыкантами показывают не прямую связь этих двух сосудов, а только сохранение на 6-м этапе школы А ранних, но долго существовавших признаков: косая сетка с кружками в каждом квадрате в Китае была известна задолго до VII в., фестончатая линия концов каннелюр с углубленными точками на местах соединения дужек имеется уже на золотых бокалах Перещепинского клада (СМ 60 — рис. 90а), т. е. в VII в.

«Светильник» Т 48 (рис. 52) должен быть отнесен близко к рубежу VIII–IX вв.¹³⁹ Теперь уже видно, что и 5-й этап школы А по этому мотиву нельзя отнести ранее конца VIII в.

Танский «лепестковый» бордюрок около середины VIII в. быстро получает широкое распространение. Начиная с 3-го этапа школы В он изменялся и на наших изделиях Т 37–39 (рис. 42–45, 47) и 51 (рис. 46). Выделение фигур позолотой на гладком, а не покрытом кружками фоне, в Китае появляется к середине VIII в. и становится обычным при Средней Тан (755–820)¹⁴⁰.

¹³⁵ Маршак 1961.

¹³⁶ Gyllensvärd 1957; Kuwayama 1977.

¹³⁷ Ср.: Gyllensvärd 1957: fig. 24, 52, pl. 9.

¹³⁸ Grünwedel 1912: Abb. 665. К IX–X относится уйгурская чарка из Минусинской котловины, однако сохраняя сходную форму, по декору и технике далека от школы С (Гаврилова 1968: рис. 113).

¹³⁹ Ср.: Gyllensvärd 1957: 181, 188, pl. 12, e, 19, a, 20, a, 22, b (вещи середины VIII в. с менее развитым орнаментом той же группы).

¹⁴⁰ Gyllensvärd 1957: pl. 20, c, 21, 36–37, 188–192; ср.: Т 45.

Таким образом, следующие за 3-м этапом школы А стадии не старше 750 г. Надо решить, насколько они могут быть моложе этой даты. Для решения этого вопроса важна кружка Стерлитамакского могильника Т 44 (рис. 79), которая, как было показано выше, тесно связана с сосудами 3-го этапа школы А — Т 27 (рис. 27, 28) и Т 28 (рис. 20, 20а). В том же погребении найден золотой динар 705–706 гг., тогда как в других могилах — дирхемы 712, 743, 770, 774, 779 гг., использованные в качестве подвесок¹⁴¹. Стерлитамакская чарка входит в группу привозных вещей из стран Востока и поэтому должна датироваться так же, как привозные восточные монеты, т. е. VIII в., а это не позволяет омолаживать и 3-й этап школы А.

Блюдо с оленем Т 37 (рис. 42–44) 3-го этапа школы В если и не является образцом для китайского блюда, изготовленного незадолго до 767 г.¹⁴², то относится к той же серии, которая вызвала подражание. Ближайшая, хотя все же неполная, аналогия птице на блюде, относящемся к 4-му этапу школы В в Китае, предположительно датируется Б. Пюлленсвэрдом началом Средней Тан¹⁴³. Специфика серебра позднетанского периода (820-е гг. — начало X в.) не отразилась на интересующих нас сосудах.

Между исследователями китайского искусства и исследователями искусства Среднего Востока существует противоречие. Одни и те же явления с равными основаниями относят к западным или, напротив, к восточным влияниям. По-видимому, в ряде случаев эти явления имеют общий источник в промежуточных между Ираном и Китаем землях, в том числе и в Средней Азии. К спорным моментам относится фон из мелких кружков, некоторые виды пальметт и т. д. Часто можно говорить о взаимовлиянии. Так сближаются китайская манера изображения облаков, появляющихся также на одной из кружек и других сосудах, с трактовкой растительных пальметт школы А — см.: Т 42 (рис. 81), а также Т 49 (рис. 95).

Большая часть того, что относят за счет сасанидского воздействия на танский Китай, а это огромный вклад в сложение нового танского стиля¹⁴⁴, находит аналогии не только и не столько в Иране, сколько в Средней Азии и в школе А. Прежде всего это сказывается в формах. Разнообразные ложчатые и лотосовидные сосуды восходят, видимо, ко 2-му этапу школы В, удлиненные ложчатые чаши связаны с сасанидскими, но и здесь не исключено согдийское посредничество¹⁴⁵. Цилиндрические кружки, кувшины с выделенным сливом и многие другие формы, не находящие прототипов ни в Китае, ни в Иране, имеют параллели в керамике Согда и в тореэтике школ А и В: Видимо, к школе С восходят китайские керамические ритоны с шестигранным верхом, по деталям похожие на граненые кружки¹⁴⁶.

¹⁴¹ Ахмеров 1955.

¹⁴² Gyllensvärd 1957: 27, 186, pl. 19, d.

¹⁴³ Gyllensvärd 1957: pl. 20, a.

¹⁴⁴ Gyllensvärd 1957: 56–68, 108–185.

¹⁴⁵ См. чашу такой формы на росписи Пенджикента (Живопись...1954: табл. VII, XII).

¹⁴⁶ Shepherd 1966: fig. 145; Gyllensvärd 1957: fig. 26, a.

Найденные в самом Китае ложчатая чаша с изображением льва с поднятой лапой и кружка с изогнутыми каннелюрами и побегом из трилистников на нижней стороне, которые Б. Гюллэнсвэрд считает постсасанидскими¹⁴⁷, могут быть отнесены к школам В и С. Уже говорилось о китайской реплике согдийского блюда, близкой к 3-му этапу школы В — Т 37 (рис. 42–44).

Другое блюдо (Т 23 — рис. 254) почти той же формы с такой же композицией орнамента и с изображением льва с поднятой лапой датируется по надписям на найденных с ним серебряных слитках 751 г.¹⁴⁸ Это блюдо найдено в танской столице и изготовлено местным мастером, но и в нем чувствуется влияние школы В.

В течение VIII и в начале IX в. тесные связи с Китаем не прерывались, причем существовало сильное среднеазиатское воздействие на китайскую торовитку и обратное влияние, сказавшееся однако не в формах и сюжетах, а главным образом в деталях орнамента. Лучшие изделия школы С, наименее похожие на вещи школы А, могут быть отнесены к востоку Средней Азии. Они отличны от китайских по манере исполнения, но по некоторым формам и по нескольким мотивам орнамента находят место в хронологических рядах танского серебра.

Связи с торовиткой степных народов. Форма кружки с округлым плечиком Т 20 (рис. 57, 58; Т 28 — рис. 20, 20а) восходит к тюркским образцам¹⁴⁹. Тюркские серебряные и деревянные кружки-кувшины повлияли на торовитку кочевников Украины (Перещепинский клад) и Паннонии¹⁵⁰. В Перещепинском погребении кочевого предводителя¹⁵¹ третьей четверти VII в. найдены византийские, сасанидские и аварские¹⁵² вещи. Перещепинские кувшины СМ 50 и СМ 62 (рис. 90) точно датированы VII в. Их форма повторяет профиль деревянных кружек, а их ручки в виде кольца из шариков обычны для тюркских сосудов VII–VIII вв. и отчасти школы С. Большая высота кувшинов вынудила мастера сделать горло из отдельного листа металла, но выполнено это так тщательно, что шов почти незаметен. Технически проще вариант с уступом профиля у шва, который перешел и на низкие кружки как у тюрок, так и у согдийцев, перенесших этот мотив в керамику. На танских кружках такого типа уступа нет. На кружках школ А и В, как на многих глиняных, уступ заменен аккуратным валиком. Кроме того, в Перещепино найдены вещи, орнамент которых родственен согдийскому. Этот орнамент на обкладках седла,

¹⁴⁷ Оба сосуда с руническими надписями, оставленными их тюркскими владельцами (Gyllensvärd 1957: 23, 59, 63, 64, 119, 130, fig. 24k, 21b, 70, 77aa). В танской могиле была найдена еще одна чаша школы В (Arts of Sasanian Dynasty... 1968: fig. 7). На дне процарапанный иероглиф. Чаша находит место в таблице под номером Т 40, между Т 21 и Т 39, ближе к Т 39 и школе С.

¹⁴⁸ Famous historical places... 1959.

¹⁴⁹ Маршак 1961.

¹⁵⁰ László 1955: pl. XI, XLIX, 1; L, 11.

¹⁵¹ Корзухина 1955: 68, 70.

¹⁵² László 1955: 278–288.

колчана и кружки из листьев золота, а также на некоторых других предметах будет специально рассмотрен ниже, в § 2.4.1. Здесь же о перещепинском комплексе речь идет только в связи с задачей уточнения дат предметов, вошедших в таблицу.

Орнаменты на носу головы сенмурва и на ее нижней стороне (Т 19 — рис. 59, 60) демонстрируют два варианта пальметт: с лопастями, которые заканчиваются острием или округлой воллютой. Первый вариант характерен для Согда¹⁵³, второй — в VII–VIII вв. распространяется на Алтае и Енисее¹⁵⁴. В Перещепино (рис. 100, 104), как и на скульптуре сенмурва, есть оба варианта¹⁵⁵. Другая деталь орнамента нижней стороны — выпуклая полоска, делящая лепесток пополам, — есть у прокладки под ручкой перещепинского кувшина СМ 50 (рис. 90, 1; ср. с Т 35 — рис. 65, 65а). Ряд полукруглых выступов, опирающихся на дугу, на нижней стороне головы сенмурва — это часть растительного декора. На позднеаварском поясном наконечнике это уже самостоятельный мотив¹⁵⁶. Все сопоставления показывают, что голова сенмурва несколько моложе Перещепина, т. е., учитывая ее место в типологической таблице, она датируется около 700 г.

Поясные наборы кочевников Евразии изменяются параллельно декору серебряных сосудов. «Геральдические» щитки пряжек и накладок конца VI–VII вв. по характеру контуров родственны орнаментам 2-го этапа школы В. На одной из алтайских накладок (Кудыргэ, VII в.) та же композиция с оленем и деревом, что и на чаше школы В¹⁵⁷.

В VIII в. все более входят в моду фестончатые очертания поясных украшений, напоминающие контуры щитков ручек у кружек поздних этапов. Одна из кружек — Т 40 (рис. 91–93) — и по растительным мотивам очень близка к поясным наборам салтовской культуры VIII–IX вв., что уже отмечал Я. И. Смирнов. Кружка изготовлена в юго-восточной Европе под влиянием школы С.

В конце IX в. в Паннонии вместе с венграми распространяется стиль, в котором сочетаются салтовские элементы с особенностями самых поздних вещей школы В и близких к ним вещей школы А (Т 34 и Т 35 — рис. 61–65а). Заметнее всего эти особенности в декоре кружки из венгерского погребения в Земплине¹⁵⁸. Как показал еще Т. Арне, в IX в. сходные орнаменты распространялись от Сибири до Венгрии и, с привозными вещами, до Скандинавии¹⁵⁹. Среди них есть и мотивы школ В и С, но нет мотивов чистой школы А. Эти поздние аналогии показывают, что поздние этапы всех изучаемых школ относятся к IX в. Подвеска ожерелья второго Редикорского клада Т 33 (рис. 105), близкая к декору ведерка Т 35 (рис. 65, 65а),

¹⁵³ Маршак 1960: рис. 3.

¹⁵⁴ Гаврилова 1965: рис. 8; Евтюхова 1948: рис. 115.

¹⁵⁵ Бобринский 1914: рис. 23, 25, 43–45, 49.

¹⁵⁶ Benda 1962.

¹⁵⁷ Гаврилова 1965: 42, табл. XVII, 6.

¹⁵⁸ Budinský-Krička 1965.

¹⁵⁹ Arne 1914: 117–149.

датируется, как и вся привозная часть этого камского клада, не позже начала IX в. по 14 монетам ожерелья VI–VIII вв. и поясному набору VIII–IX вв.¹⁶⁰

Одно из характерных отличий многих венгерских пальметт от близких к ним в остальном орнаментах восточных сосудов — это деление лепестков на две широкие зоны, одна из которых часто бывает заштрихована. Этот признак будет рассмотрен в специальной главе о торевишке молодых государств. Здесь надо только отметить, что такая характерная и широко распространенная в конце IX–X вв. деталь есть у цветов на золотом кувшине с фениксами из кургана 2 Копенского чаатаса¹⁶¹. Форма и пропорции трехлепестковых цветов этого кувшина ближе всего к самым поздним сосудам таблицы (Т 52 — рис. 94, 94а). Эти аналогии говорят за более позднюю дату знаменитого кыргызского (не входя в существо споров специалистов о термине кыргыз, пользуясь традиционной терминологией) кургана¹⁶².

¹⁶⁰ Случайные находки... 1913: 228 сл.

¹⁶¹ Евтюхова, Киселев 1940: 43–49, табл. IV, б; V.

¹⁶² Рассмотрим все аргументы, приведенные в пользу ранней даты:

1) На сосудах кургана 2 есть орхоно-енисейские руны. Но эта письменность не исчезла после VIII в. (Кызласов 1960; 1965).

2) В других курганах чаатаса найдены вещи, типичные для VII–VIII вв., но в кургане 2 вещи не тех типов, что в остальных. В этом кургане в тайниках найдены золотые вещи весом в несколько килограммов, а около разграбленного центрального погребения сохранилась золотая массивная бляха. В другом большом и богатом кургане (шестом) тоже сохранилось два тайника, но золота там мало, а высокохудожественные украшения седла и сбруи сделаны из бронзы и только позолочены. Возможно, что различие в степени богатства одинаково больших курганов связано с тем, что курган 2 относится ко времени после 840 г., когда кыргызы, разгромив уйгуров, захватили огромную добычу, а курган 6 сооружен до этой победы.

3) Кыргызы, поселившиеся в Туве после 840 г., не устраивали курганов типа чаатаса. Однако курган 2 уже не вполне характерен для чаатасов — у него нет вертикальных стен по периметру, которые хорошо сохранились в других курганах копенского чаатаса.

4) Плиты насыпи кургана 1 слегка перекрывают плиты насыпи кургана 2. Курган 1 имеет стелы. Следовательно, может показаться, что второй курган старше первого. Однако это стратиграфическое наблюдение относится только к последовательности разрушения. Неправильная форма насыпи, выходящей за ряд стел, — результат разрушения. «Первоначально, — как пишет Л. А. Евтюхова по поводу Уйбатского чаатаса, — насыпи курганов были сложены из плиток иногда даже правильной кладки и имели вид “плиты”, помещавшейся внутри четырехугольника, образованного стелами» (Евтюхова 1948: 20). Та часть насыпи кургана 1, которая соприкасается с курганом 2, далеко выходит за линию стел, которая, как показывает курган 5, и на копенском чаатасе первоначально ограничивала выкладку из камней.

5) Копенский чаатас представляет собой единый планировочный комплекс. Однако курган 2 выходит за край основного четырехугольного поля, а от него тянется цепочка погребений без стел, уходящая далеко к югу от квадрата.

6) Рядом с курганом 6 есть курган 7 без стел, который примыкает к шестому. В кургане 7 найдены как вещи, типичные для курганов со стелами, так и золотая бляшка с растительным орнаментом, хотя и менее развитым, чем орнаменты на вещах

Признаки, по которым датируется декор кувшина, не очень характерны для других копенских вещей. Они связаны с международной модой, что повышает их значимость для датировки. Другие предметы, украшенные в том же стиле, не имеют этих характерных цветов. Можно показать, что тувинские комплексы IX–X вв. типологически моложе: в Тора-Тал-Арты от веревки с концом в виде рыбьего хвоста, которую на копенских вещах держат фениксы, остается только узел или только концы¹⁶³. Таким образом, курган 2 старше этого комплекса, но моложе других копенских погребений. Поэтому дата около середины IX в., т. е. за временными пределами нашей таблицы, кажется наиболее вероятной.

Аналогии в искусстве степных народов уточняют даты последних этапов изучаемых школ. Связи со степью сказываются в изделиях школ В и С с VII по IX в.

Византийские влияния. Связи с Византией уже в VI в. проявились в керамической амфоре (вернее, амфоре-ритоне) из Пенджикента¹⁶⁴. Чилекская серебряная чаша по среднему медальону очень близка к одной византийской чаше¹⁶⁵.

Находка византийского блюда середины VI в. с согдийской надписью, относящейся не позже чем к началу VII в., показывает, как быстро достигали Согда константинопольские изделия¹⁶⁶. Штампы с крестами на дне кувшина из с. Покровское показывают, что мастер пытался выдать свое произведение за византийскую работу. Вообще, кувшины школ А и В по форме ближе к классической ойнохойе, чем сасанидским кувшинам. Цилиндрические кружки также восходят к классическим образцам. Особенно характерна кружка из с. Покровское с ее «античным» медальоном на щитке ручки. В согдийском искусстве получили распространение мотивы виноградной лозы и акантового побега, в котором выступы края листа превратились в стебли с вершиной из трех заостренных лопастей¹⁶⁷. Голова сенмурва Т 19 (рис. 59, 60) и кружка школы С Т 25 (рис. 80) имеют почти неузнаваемый акантовый побег. Стебель с тройной вершиной уже в VIII в. становится характерным отличием декора школы С от танского орнамента. Он обычно уже не связан с побегом, и часто его помещают между двумя полупальметтами. Среднеазиатские сосуды с повествовательными сюжетами СМ 20 (рис. 209–211, 223) и ВС 50/СМ 21 (рис. 198) по общей схеме с сегментом неба или сегментом земли близки к ряду византийских блюд

кургана 2, но близким к ним. Можно предположить, что курган 7 — самый ранний на чаатасе аристократический курган без стел. Для него еще нашлось место в квадрате чаатаса VIII в., причем в первой линии, между гигантскими курганами 1 и 6, но он оказался почти прижатым к шестому.

Таким образом, все эти моменты не противоречат датировке кургана IX в. и даже частично подтверждают ее.

¹⁶³ Нечаева 1966: рис. 6, 7, 12.

¹⁶⁴ Маршак 1960.

¹⁶⁵ Svoboda 1953: fig. 5, 6.

¹⁶⁶ Dodd 1961: 85.

¹⁶⁷ Воронина 1959: рис. 18.

VI–VII вв. Хорезмийская чаша из Бартыма¹⁶⁸ по орнаменту стенок примыкает к византийским образцам¹⁶⁹.

Не останавливаясь на византийских по своему происхождению деталях, которые есть у многих сосудов (Т 7 — рис. 55, 56; Т 37 — рис. 42–44; и др.), перейдем к блюдам Т 43 (рис. 82–85), Т 37 (рис. 42–44), у которых и форма, и композиция восходят к византийским прототипам. Через школу В эта форма блюда дошла до танского серебра, а затем и до керамики, чтобы вернуться на Ближний Восток в IX в. в керамике Самарры¹⁷⁰.

На блюде с богиней и оленем мифологические фигуры в центре окружены виноградной лозой с животными в ветках Т 43. По краю показаны животные и растения. Все это восходит к композициям, известным по сиро-египетским памятникам. Характерна для византийского орнамента такая деталь, как фигура в виде карточной масти пик.

Чаша с лозой Т 52 (рис. 94, 94а), примыкая к этому блюду, однако, по своей технике находит аналогии не на Востоке, а в византийских сосудах, которые в свою очередь подверглись восточным влияниям¹⁷¹.

Византийские черты мало помогают локализации, так как через степь византийское влияние проникало далеко на восток. Из сосудов с салтовским, восточно-европейским орнаментом один имеет форму византийского ковша (BC 92 — рис. 224). У аваров, в Перещепино, у тюрков, в суйском и позже танском Китае¹⁷² в VI–VII вв. появляется общая форма кубков, восходящая к античным образцам. Отчетливо виден не опосредованный Ираном контакт Византии со Средней Азией в зоне степей.

Связи с раннеисламским искусством. Многие аналогии в раннеисламском искусстве объясняются общими для среднеазиатских и передневносточных мастеров иранскими и византийскими прототипами. Тип лиц, накидка с фестончатым краем на плечах и сами сюжеты блюд последних этапов школы А Т 30 (рис. 29, 30), Т 31 (рис. 31, 31а, 32) и Т 41 (рис. 34) находят наиболее точные аналогии в раннеисламских памятниках. Можно сравнить, например, накидку на персонажах блюд с накидкой танцовщиц Самарры¹⁷³. Редуцированная сцена пира (парные фигуры с музыкальными инструментами и кувшинами) есть как в омейядской живописи¹⁷⁴, так и в тюркитике. Блюдо с пиром (Т 31 — рис. 31, 31а) — наиболее ранний пример композиции, которая вплоть до XIII в. чаще всего применялась для изображения мусульманского правителя, окруженного своими придворными.

Искусство Омейядов старше, а памятники Самарры моложе, чем поздний период школы А, и это затрудняет сравнение. Поздние этапы школы В имеют общие признаки с изделиями IX–X вв. Полулпальметты вдоль рамок

¹⁶⁸ Бадер, Смирнов 1954: рис. 6; Рапопорт 1962; 1971: 113–114, рис. 56.

¹⁶⁹ Банк 1966: табл. 8.

¹⁷⁰ Sarre 1925: Taf. 10.

¹⁷¹ Fettich 1951: 109–110, Taf. 1–2.

¹⁷² László 1955; Археология в Новом Китае 1962: табл. CIV, 3.

¹⁷³ Herzfeld 1927: Taf. 11.

¹⁷⁴ Schlumberger D. 1946–1948: pl. B.

есть, например, на медалях X в. Канфаренный фон, трехлепестковый цветок с изогнутой поперечной полоской между стеблем и чашечкой, линия с тремя точками на конце, заполнение участков фона лепестками (возможно, понимаемыми как перья) — все эти приемы прослеживаются на сосудах конца IX–X вв. (см. ниже).

Школа А тоже не исчезла бесследно. Серебряное блюдце из Эрмитажа (рис. 33)¹⁷⁵ относили к VI в.¹⁷⁶ или к VIII–IX вв.¹⁷⁷. Блюдце имеет много общего с поздними сосудами школы А. Корона царя, драпировки, линия с точкой на конце очень близки к деталям вышеупомянутого блюда с пиром. Растение над головой слуги, двойная дуга, обводящая плечи всех фигур на блюде, и плечо служанки, держащей гранат, на кувшине с музыкантами Т 41 (рис. 34), горы под ногами персонажей, напоминают сходные детали 6-го этапа школы А.

Много признаков обоих последних этапов вместе: волосы, лежащие на плечах, нимбы, узор ткани подушки и т. д. В то же время это блюдце имеет много черт, которых нет у вещей школы А. По композиции и по пропорциям фигур оно близко к медалям X в.¹⁷⁸, причем из них самая близкая медаль из Нишапура. Серебряная чаша начала XI в. ВС 146 (рис. 275)¹⁷⁹ похожа на блюдце по деталям, чуждым школе А (форма нимба, полукруглый край ковра, трактовка плеч и т. д.). Похожи также пропорции и характер рельефа. Из других аналогий начала XI в. надо отметить сходную передачу одежды на рисунках к трактату ас-Суфи¹⁸⁰, переписанному в 1009–1010 г. Особенно характерны складки на отворотах кафтана и боковые выступы полы кафтана у стоящих фигур.

Аналогии в деталях достаточны для датировки нашего блюдца (рис. 33) X–XI вв., но ни его, ни тем более блюдо с пиром (рис. 31, 31а, 32) нельзя относить к памятникам владений Буидов, от которых оно отличается по стилю и по монголоидному типу лица правителя. Нишапурская медаль заставляет вспомнить о владетелях Хорасана. Из них монголоидами могли быть тюрки Газневиды. Двурогие шапки придворных этой династии часто упоминаются в сочинениях того времени. Они изображены на блюде, тогда как покроем кафтана и сапог близок к соответствующим реалиям росписей газневидского дворца Лашкари-Базар¹⁸¹, а общий характер фигур и лиц — к скульптуре дворца в Газни¹⁸², где находят аналогии и некоторые орнаментальные мотивы. Газневидская бронзовая чаша XI в.¹⁸³ также имеет некоторые общие с блюдцем иконографические особенности. В целом

¹⁷⁵ Тревер 1960.

¹⁷⁶ Тревер 1960.

¹⁷⁷ Пугаченкова, Ремпель 1965: 153–154.

¹⁷⁸ Bahrami 1952; Miles 1964.

¹⁷⁹ Kühnel 1951: 32, Abb. 5.

¹⁸⁰ Wellesz 1959: fig. 3–6, 8–10.

¹⁸¹ Schlumberger D., Sourdel-Thomine 1978: pl. 121–124.

¹⁸² Bombaci 1959.

¹⁸³ Ettinghausen 1967: 115–116, pl. III.

оно оказалось как бы на границе между традициями школы А, буидским и газневидским стилями. Иконография этого блюда рубежа X и XI вв. позволяет предположить, что на нем мог быть изображен Махмуд Газневи, провозгласивший себя царем Хорасана в 999 г. Весьма вероятно, что в связи с этим он приказал изобразить себя в виде древнего иранского государя на серебряных блюдах, которые, как показала К. В. Тревер в связи с эрмитажным блюдом, едва ли служили настоящими сосудами, но были своего рода памятными медалями. Об изображениях сражающегося и пирующего Махмуда Газневи писал его одописец Фаррухи¹⁸⁴. На блюде царь с лицом тюрка изображен так, как по Фирдоуси должен был выглядеть на портрете шах Ирана — «с булавой и трон».

Бейхаки описал сделанный в 1035–1038 гг. трон сына Махмуда Мас'уда Газневи. Этот трон был пышнее всего, что видели при дворе до него, но некоторые его части совпадают с особенностями трона, изображенного на блюде. Таковы широкая подвесная корона, от которой голове «беспокойства не было», «валик за спину» (деталь необычная для изображения трона), горка драгоценных камней на подносе. Наконец трон Мас'уда, как и изображенный трон, был окружен слугами в двурогих шапках¹⁸⁵.

Влияние школы А еще в XI–XII вв. чувствовалось не только в Хорасане, но и в Западном Иране, где, однако, оно проявлялось слабее. Приведем лишь один пример: на рисунке в рукописи XIII в. трактата ас-Суфи, переписанной в Северо-Западном Иране, изображен кентавр, который держит зверя, очень похожего на львов школы А (в частности, его нижняя челюсть и язык такие, как у этих львов, но не такие, как у зверей на сасанидских изделиях)¹⁸⁶.

Со школами А и С связан до некоторой степени бронзовый кувшин, отлитый и орнаментированный в Басре, которому, как и другим раннеисламским кувшинам, посвящена специальная статья¹⁸⁷.

Блюда 5-го этапа школы А Т 30 (рис. 29, 30) и Т 31 (рис. 31, 31а, 32) относятся к Согду VII в. или к Ирану X в. Эти даты надо отвергнуть. Отсутствие в таблице признаков развитого аббасидского, саманидского, буидского, а также позднетанского стилей заставляет ограничить верхнюю дату первой половиной IX в., хотя отдельные черты, характерные для школ А, В и С, сохранились в искусстве X–XIII вв. С другой стороны, поздние сосуды характеризуются не только согдийскими, но и раннеисламскими признаками. Два последних этапа школы А связаны с Ираном не слабее, чем Согдом.

После обзора аналогий можно датировать основные этапы и отдельные сосуды школ А и В. В школе А (и предшествующей ей школе) блюдо с идущим тигром (?) Т 6 (рис. 51) датируется VII в., кувшин с крылатым верблюдом Т 7 (рис. 55, 56) — рубеж VII–VIII вв., кружка с козорогом и «силеном» на ручке Т 28 (рис. 20, 20а) — середина VIII в., блюда с охотой и пиром Т 30

¹⁸⁴ Бертельс 1935: 28.

¹⁸⁵ Бейхаки Абу-л-Фазл 1962: 478–479, 539–540.

¹⁸⁶ Wellesz 1959:22–23, fig. 65.

¹⁸⁷ Маршак 1972; ср.: Дьяконов 1947.

и Т 31 (рис. 29–32) — начало IX в., кувшин с музыкантами Т 41 (рис. 34) — первая половина IX в. В школе В 1-й этап относится к V–VI вв., 2-й этап — к VII в., кружка из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58) — к началу VIII в., блюдо с оленем Т 37 (рис. 42–44) — к третьей четверти VIII в., 4-й этап — к рубежу VIII–IX вв., 5-й этап — к IX в. По этим векам можно приблизительно определить даты остальных сосудов, включенных в таблицу.

§ 1.2.5. Историческая интерпретация и уточнение атрибуций

В V–VI вв. в Согде были распространены весьма архаичные формы сосудов. Только с Хорезмом поддерживались прочные связи. Сосуды этого времени отличаются простотой декора и несложной техникой выполнения. Внутри согдийской школы В намечаются два, по-видимому, локальных варианта¹⁸⁸. Все это в какой-то мере характеризует общее состояние культуры и экономики страны. В VII в. наступает расцвет Согда: крепнут города, развиваются внешняя и внутренняя торговля, становится интенсивнее колонизация востока Средней Азии согдийцами. Расцвет был быстрым и мощным. Опыт предков оказался недостаточным для решения новых задач, вставших перед согдийским искусством, и мастера за короткий срок освоили художественные достижения других народов. В прикладном искусстве перелом произошел в VII в., когда распространился новый стиль керамики, но в изобразительном искусстве новая иконография и стиль победили уже к VI в. Глиняные статуэтки, которые были, видимо, копиями статуй, находившихся в храмовых нишах, свидетельствуют об этой перемене. Вместо нескольких видов стоящих в застывших позах фигурок появляются изображения богов в виде царей, сидящих на разнообразных тронах, или воинов в доспехах, а также сирен и т. д. Старые типы бесследно исчезают вместе с прежней замкнутостью согдийского искусства. В новой иконографии многое взято из Индии, Ирана, отчасти Византии. Росписи Варахши, Самарканда, Пенджикента показали, что терракоты верно передают характер монументального искусства.

Стремление к роскоши и изяществу, широкий географический кругозор, свойственные всему согдийскому искусству VI–VIII вв., находят отклик в торевтике и связанной с ней керамике, начиная с VII в.

В VI–VII вв. согдийские княжества подчинялись тюркским каганам. Согдийские аристократы и воины переняли тюркский поясной набор, кое-что из оружия и конского снаряжения, пиршественные сосуды в виде кружек с округлым туловом. Все это было связано с тюркскими всадниками, победившими множество племен от Китая до Крыма, со двором кагана, верховного повелителя Согда. С другой стороны, тюрки, за несколько

¹⁸⁸ Ср. Т 1 (рис. 37, 37а), Т 10 (рис. 39, 40) и Т 37 (рис. 42–44) с Т 3 (рис. 38), Т 5 (рис. 258), Т 38 (рис. 47), Т 39 (рис. 45) и Т 51 (рис. 46).

десятилетий подчинившие всю серединную Азию, использовали искусство оседлых народов и особенно согдийцев, игравших заметную роль в жизни каганата.

Согдийский орнамент более эластичный, чем иранский, охотно воспроизводит кочевые мастера. При этом он постепенно теряет свой растительный характер и превращался в набор абстрактных элементов.

В начале средних веков во всем Старом Свете возрождается звериный стиль. Согдийские и тюркские варианты этого стиля роднит экспрессия, отличающая их как от танского, так и от сасанидского вариантов. Как показал Е. Э. Бертельс, для эпоса тюрков характерно как бы распадение образа идеального воина «на ряд качеств, связываемых с различными животными». В первой половине VIII в. вожди тюрков говорили арабскому наместнику Хорасана Насру ибн Сеййару, что «великому и достойному полководцу нужно обладать десятью свойствами из свойств зверей — мужеством петуха, склонностью к спору курицы, сердцем льва, натиском дикого кабана, лукавством лисы, терпением пса, высотой (полета) сокола, чуткостью журавля, алчностью волка, жиром нугайра, а это мелкое животное в Хорасане, которое жиреет, несмотря на трудности и бедствия»¹⁸⁹.

Е. Э. Бертельс показал, что этот текст восходит к достоверным традициям, он привел также тексты Кудатку-билик (XI в.) и туркменского поэта Махтум-кули (XVIII в.), из которых видна удивительная стойкость таких представлений. Варьирует только список животных: лев, кабан, волк, медведь, як, сорока, ворон, лиса, верблюд, сова или тигр, лиса, ворон, беркут, волк.

Художнику-тюрку недостаточно было показать зверя так, чтобы его можно было узнать. Нужно было выразить то качество, которое персонифицировал именно этот вид и по которому, по его представлению, зверь превосходил человека. Маленькие фигурки охотников на Сулекской писанице или на кудыргинском седле не только по масштабу, но по художественным достоинствам уступают изображениям зверей.

Вполне вероятная связь с мифологией еще не объясняет специфики кочевого искусства, ведь и в искусстве Сасанидов была эта связь. Такого объяснения недостаточно и для того, чтобы понять, что могло сроднить искусство Согда и его кочевых соседей — ведь согдийцам была чужда тюркская мифология.

Общим для согдийцев и тюрков было воплощение в образах животных черт героического идеала, тогда как сасанидский официальный портрет — это художественное воплощение идеалов бюрократической государственности — наложил отпечаток даже на зооморфные символы богов.

На сасанидском серебряном блюде конца III в. в шести медальонах помещены протомы зверей (рис. 97)¹⁹⁰. Блюдо датируется по нетривиальным и при этом мало важным для сюжета признакам. Бордюр среднего медальона

¹⁸⁹ Бертельс 1947: 73.

¹⁹⁰ Луконин 1977: 142, 159–160, 174–175; Тревер, Луконин 1987: 107, 121, ил. 1–5, кат. № 1; Harper, Meyers 1981: fig. 8.

и окончание акантовых побегов в виде трехчастной полупальметки близки к деталям блюда Папака, который был питахшом царей Варахрана II и Нарсе¹⁹¹. Трехчастные боковые выступы побега, полупальметты с острой средней лопастью и округлыми завитками на других лопастях, как и бордюры боковых медальонов, сходны с деталями килика Варахрана II¹⁹². Головы медведя и льва переданы так же, как головы на блюде царевича Варахрана (рис. 1)¹⁹³: накладная пластина включает ухо зверя и его верхнюю челюсть, а другое ухо и нижняя челюсть находятся вне ее. Таким образом аналогии есть на целой серии сасанидских сосудов III в. В деталях блюда много римских элементов, но зооморфные воплощения богов выполнены в каноне официального портрета. У них такая же рамка, как на портрете царя. Голова, плечо и лапа расположены по возможности так, как располагаются голова, плечо и рука на портретах. Статичность, спокойное величие и какой-то дух придворного этикета отличают сасанидские образы от согдийских.

Это особенно заметно при сравнении сосудов школы А с сасанидскими. В ранних вещах этой школы иконографические схемы заведомо сасанидские, но многие детали и, главное, острая выразительность и динамичность — согдийские. Где сложилось такое сочетание? Не в Иране, так как там до захвата Согда арабами безусловно не было ощутимого согдийского влияния. В Согде заметное сасанидское (возможно, кушано-сасанидское) воздействие наблюдается с конца IV или V в. В V–VI вв. в монументальное искусство Согда и в тореvтику Хорезма через эфталтские владения проникают особенности гуптской культовой иконографии и сасанидской иконографии царей, но в согдийском серебре, которое оставалось в основном вне официального или церковного искусства, эти южные воздействия мало заметны.

В середине VII в. после падения Сасанидов в Согд и далее на восток устремился поток беглецов и ценных вещей. На очень многих сасанидских серебряных блюдах есть согдийские надписи владельцев, нанесенные в VII–VIII вв.¹⁹⁴ Привоз вещей мог бы объяснить сасанидские элементы школы В, но комплекс иранских признаков в иконографии сосудов, предшествующих школе А, настолько ограничен и целостен, что сложение этой школы, по-видимому, можно с влиянием не только вещей, но и каких-то мастеров-эмигрантов.

Византийское влияние сказалось в форме сосудов и в композициях не слабее, чем иранское. Оно проявилось, хотя и не так сильно, и в орнаменте.

Согдийцы, как и другие народы Среднего Востока, высоко ценили техническую изощренность мастеров империи Тан. Поэтому танские мотивы нашли свое место в декоре сосудов VIII–IX вв. Но эти элементы, наиболее заметные в школе С, как правило, ограничивались лишь отдельными признаками орнамента. Китайцы, в свою очередь, заимствовали у персов

¹⁹¹ Луконин 1979: 35–37, рис. 24, 25; Harper, Meyers 1981: pl. 1.

¹⁹² Луконин 1979: 35–38, рис. 22, 23; Harper, Meyers 1981: pl. 2.

¹⁹³ Мелихов 1952: рис. 22; Луконин 1961: табл. XI; Harper, Meyers 1981: pl. 9.

¹⁹⁴ Лившиц Луконин 1964: 66–73.

и согдийцев то, что было связано со светским аристократическим образом жизни. При подражании часто выходили на первый план второстепенные детали. Характерна судьба такого технического приема работы по серебру, как канфарение фона. Этот прием применялся в позднесасанидском Иране на деталях изображений, в Согде VII в. он переходит на большие участки второстепенных частей сосудов, где становится фоном для гравированного рисунка, а в Китае в том же VII в. канфарение с гравированным рисунком становится основным способом украшения сосудов. В VIII в. то же самое наблюдается в школе С.

В первой половине VIII в. арабы завоевывают Согд, причем центром арабских владений в Средней Азии был в это время хорасанский город Мерв. Через Хорасан шли в центр Халифата дани и контрибуции из Согда. В Хорасане, как известно, изготавливали сосуды из драгоценных металлов для двора халифа. Произведения местной согдийской школы В в VIII–IX вв. — тонкостенные и грубоватые по исполнению: это естественно, поскольку согдийские княжества подвергались многократным разграблениям и выплачивали арабам огромные суммы, однако Согд не был полностью разорен, в Согде оставалось достаточно серебра для монетной чеканки в 740-х гг. Чисто сасанидская символика сенмурва и другие сасанидские особенности в иконографии, которых мастера VII в. еще избегали, создавая новые образы фантастических «гибридных» животных, таких, как странный тигр (?) на блюде Т 6 (рис. 51), или крылатый верблюд на кувшине Т 7 (рис. 55, 56), показывают, что в школе А, сложившейся в начале VIII в., связи с Ираном не ослабели, а усилились. О том, что школа А работала в это время на нового потребителя, можно судить по отголоскам композиции сосудов первых этапов этой школы, на монетах князей, правивших близ юго-восточной границы Халифата¹⁹⁵ и, с другой стороны, в росписях халифского замка в долине Иордана¹⁹⁶. Возможно, что мастера этой школы работали уже не только и даже не столько в Согде, сколько в Мерве, где образовалась согдийская колония. В VIII–IX вв. персы и представители среднеазиатских народов, служившие арабам, возводили свои традиции к Сасанидскому государству, наследниками славы которого считали себя халифы. Вместе с сасанидской традицией среднеазиатские традиции нашли путь в центр Халифата¹⁹⁷. Зритель хотел видеть вещи не хуже, чем те, которые, по его мнению, могли быть при сасанидском дворе, но он уже не вполне понимал сами сюжеты. В связи с этим между 2-м и 4-м этапами школы А (Т 18 — рис. 25, 26; Т 27 — рис. 27, 28; Т 28 — рис. 20, 20а) падает выразительность изображений и возрастает роль декоративных элементов.

После 4-го этапа задача меняется. Художник пытается не просто воспроизвести «сасанидскую вещь», но и создать новую композицию в духе династийного сасанидского искусства. Появляются самые ранние примеры

¹⁹⁵ Göbl 1967: Em. 216, 242, 244, 246, usw.

¹⁹⁶ Hamilton 1959: fig. 253.

¹⁹⁷ Здесь историко-культурные вопросы затронуты только в целях уточнения атрибуции, подробнее эти вопросы рассматриваются ниже, в главе 3 части II.

той иконографии царского приема, которая затем становится излюбленной в течение половины тысячелетия во всех странах ислама. Смешение согдийских, тохаристанских и сасанидских черт в этой иконографии наиболее соответствует обстановке в Хорасане в начале IX в., когда халиф Мамун правил в Мерве (809–817 гг.), опираясь на хорасанскую и среднеазиатскую знать, в идеологии которой возрождение местных доисламских традиций (отождествляемых с сасанидскими) играло большую роль. Изображения на хорасанских блюдах с пиром и охотой Т 30 (рис. 29, 30) и Т 31 (рис. 31, 31а, 32) напоминают исторический маскарад. В costume и конском уборе смешаны реалии VIII–IX вв., среднеазиатские вещи VII–VIII вв., переданные с искажениями, и, наконец, сасанидские украшения сбруи. Исчез пафос царской охоты. Конь стоит спокойно, царь придерживает копысла слабыми маленькими руками.

С конца VIII в. влияние школ А и С достигло центра Халифата, причем некоторые следы этого влияния сохранились в искусстве Переднего Востока до XIII в. Таким образом, школа А на ее первых этапах может считаться согдийско-хорасанской, а на 5–6-м этапах уже просто хорасанской первой половины IX в.

Синхронно с исчезновением остатков согдийской государственности идет и декоративное перерождение школы В. Потеря сюжета была той ценой, которую заплатила среднеазиатская торовтика за широчайшее распространение мотивов ее орнаментов в Азии и в Восточной Европе VIII–X вв. Распространение шло главным образом через царские резиденции и ставки кочевых предводителей.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть значение торовтики для истории искусства раннего средневековья. Мы не можем сравнивать столь разнородные явления, как сирийские мозаики, пенджикентские росписи и иранские скальные рельефы. Серебряная посуда, формы и орнаменты которой в разных странах были тесно связаны между собой, дает возможность сравнивать вклад этих стран в одном и том же виде деятельности. При этом оказывается, что единицей сравнения наряду со страной становится художественная школа, которая переходит из страны в страну, сохраняя свою традицию, хотя и видоизменяясь в местных условиях. Такова, например, согдийская VII в. и хорасанская IX в. школа А. В средние века специфика локальных центров не была полностью определяющей художественную традицию, и по вещам нередко легче проследить устойчивые границы между школами мастеров, чем этнические и политические границы.

Мы попытались проследить путь согдийской торовтики от провинциальной бедности и архаичности к ее расцвету в VII в. и к ее влиянию на соседние страны, попытались проследить, как широта кругозора и связи со всем цивилизованным миром помогли развитию самостоятельного стиля, как отразился в нем деятельный, мужественный и в то же время утонченный дух Согда и как постепенно угасала эта вспышка творчества с потерей независимости. Картина осталась неполной, так как мы оставили пока в стороне два блюда с иллюстрациями к повествованиям — ВС 50/СМ 21 (рис. 198) и СМ 20 (рис. 209–211, 223), но если свести воедино вы-

воды по отдельным сосудам и отдельным школам, то, по-видимому, не будет преувеличением уже сейчас сказать, что Согд был узловым пунктом развития восточной торевтики между сасанидским и аббасидским периодами в VII–VIII вв.

§ 1.2.6. Дополнительные материалы и проверка типологии

С каждым годом в поле зрения исследователей попадают все новые и новые памятники восточной торевтики. После выхода книги о согдийском серебре¹⁹⁸ началась самая жестокая проверка типологии — проверка новыми материалами. Если методика неправильна, а типология неверна, то, как это хорошо знают археологи, новые находки разрушают все построения. Между тем сейчас таблицу можно пополнить более чем на четверть, доведя число сосудов от 50 (на таблице с аналогиями 53 предмета) до 67. Речь идет, прежде всего, о двух кладах: Афанасьевском¹⁹⁹, хранящемся в Нижегородском музее, и Кудымкарском 1934 г.²⁰⁰, хранящемся в Эрмитаже. Кроме того, оказалось возможным привлечь чашу из Монголии, хранящуюся в Музее исламского искусства в Берлине, чашу из Архиерейской заимки в Томске, фрагмент чаши неизвестного происхождения, переданной мне на определение Д. В. Наумовым, и блюдо из жертвенного места на реке Море-Ю в Ненецком автономном округе.

Рассмотрим эти сосуды в соответствии с принятой в данной работе методикой. Уже по общему сходству до детального анализа можно сказать, что чарка из кудымкарского клада (рис. 109, 1)²⁰¹ близка к салтовской чарке Т 40 (рис. 91–93), ложчатой кружке из того же клада (рис. 110)²⁰² и ложчатым кружкам школы С Т 46 (рис. 53) и Т 47 (рис. 54), тогда как найденный вместе с ними «светильник» (рис. 111)²⁰³ близок к «светильнику» той же школы Т 48 (рис. 52). Трудно определить кружку-кувшин тоже из Кудымкара (рис. 109, 2)²⁰⁴. Общая форма напоминает кружку из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58), но техника явно другая.

На том же первом этапе классифицирования можно приблизительно распределить и остальные вещи. В частности, сосуды клада из Афанасьево распределяются так: ведерко (рис. 276)²⁰⁵ — близ ведерка с оленем Т 35

¹⁹⁸ Маршак 1971б.

¹⁹⁹ Даркевич, Черников 1971; Даркевич 1976в: 33–36, табл. 14, 3–6, 15, 16, 1–3, 5–7, 19, 1, 3, 4, № 53–59.

²⁰⁰ Маршак 1976а.

²⁰¹ Маршак 1976а: рис. 1.

²⁰² Маршак 1976а: рис. 2.

²⁰³ Маршак 1976а: рис. 3, 4.

²⁰⁴ Маршак 1976а: рис. 5.

²⁰⁵ Даркевич, Черников 1971: 106–108, рис. 44; Даркевич 1976в: 33–34, табл. 14, 3–6, № 53.

(рис. 65, 65а), чаша с двумя головами слонов на ручке (рис. 277)²⁰⁶ — близ чарки коллекции К. Кемпе с похожей ручкой Т 25 (рис. 80), чарка (рис. 278)²⁰⁷ — около похожей на нее стерлитамакской Т 44 (рис. 79), полусферическая чаша (рис. 279)²⁰⁸ по гравированному орнаменту из пальметт — около того же сосуда, чаша с розеткой на дне (рис. 106)²⁰⁹ — около ведерка тоже со сложной розеткой на дне Т 38 (рис. 47); наконец, кружки-кувшины (рис. 108, 1, 2)²¹⁰ — там же, где кудымкарская кружка-кувшин²¹¹. Чаши Д. В. Наумова²¹² и из Архирейской заимки²¹³ по форме ложатся около чаши с розеткой из Афанасьевского клада (рис. 106), а по неглубокому сплошному рифлению — близ чарок школы С Т 25 (рис. 80) и Т 26 (рис. 50). Блюдец с реки Море-Ю, с рисунком которого меня любезно познакомил А. А. Каприелов²¹⁴, имеет розетку, похожую на розетку на блюде Т 36 (рис. 255, 255а). Наконец, берлинская чаша из Монголии (рис. 107)²¹⁵ близка к чаше из Лояна Т 16 (рис. 69).

Теперь переходим к выявлению других связей и оценке их сравнительной значимости, чтобы установить, по какую сторону должны стоять новые вещи от похожих вещей нашей таблицы и насколько они должны быть сдвинуты в эту сторону. Кудымкарская чарка (рис. 109, 1) по точкам на концах линии сближается с единственным сосудом, близким к школе С, но обладающим этим признаком школы А, т. е. с кружкой с «облаками» Т 42 (рис. 81). Все направления связей, определившие место этой кружки на таблице, прослеживаются и у кудымкарской чарки. Пояски с насечками сближают оба сосуда с гранеными чарками, разные признаки (расположение декора и форма у чарки, контур щитка ручки у кружки с «облаками» по борту) — с салтовской кружкой Т 40 (рис. 91–93), также разные признаки, такие как приотстренный фестончатый контур щитка в сочетании с рельефным изображением у кружки и рельефная фигурка лежащего льва на щитке чарки (рис. 75) — со «светильником» с квадратным устьем Т 34 (рис. 76). Два пояса насечек и неокаймленный щиток — типологически более ранние признаки, которые не встречаются на поздних этапах, заставляют поместить кудымкарскую чарку немного ниже на таблице, чем связанную с ней кружку Т 42 (рис. 81).

Узор в виде поворачивающейся то одной, то другой стороной ленты из длинного листа — отдаленный «типологический родственник» орнамента

²⁰⁶ Даркевич, Черников 1971: 108–112, рис. 45, 2, 3, 7, 46–48, 1; Даркевич 1976в: 34–35, табл. 15, № 54.

²⁰⁷ Даркевич, Черников 1971: 112–114, рис. 45, 5, 49; Даркевич 1976в: 35, табл. 16, 5–7, № 55.

²⁰⁸ Даркевич, Черников 1971: 114–115, рис. 50, 1; Даркевич 1976в: 35, табл. 16, 1, № 56.

²⁰⁹ Даркевич, Черников 1971: 115, рис. 50, 2, 3; Даркевич 1976в: 35, табл. 16, 2, 3, № 57.

²¹⁰ Даркевич, Черников 1971: 116, рис. 51; Даркевич 1976в: 35–36, табл. 19, 1, 3, 4, № 58, 59.

²¹¹ Маршак 1976а: рис. 5.

²¹² Маршак 1976а: рис. 6.

²¹³ Спицын 1899: табл. IV, 15.

²¹⁴ О месте находки см.: Канивец 1970.

²¹⁵ Schmidt J. 1932: 126, Fig. XII, Inv. Nr. j. 5557; Маршак 1976а: рис. 7 (ср. с Т 16 — рис. 69).

бордюра ковра на блюде со сценой пира Т 31 (рис. 31, 31а, 32). Маленький лист, образующий округлый выступ внизу кольца ручки, сближает кудымкарскую чарку с кружками: из с. Покровское Т 12 (рис. 70), из коллекции К. Кемпе Т 25 (рис. 80), из д. Вихарева Т 45 (рис. 78) и с чаркой Афанасьевского клада (рис. 278). Все сосуды с такими ручками занимают на таблице непрерывающийся ареал.

Кудымкарская кружка и афанасьевская чарка по схожему растительному декору образуют особую группу вещей. Их ручки с золоченым, но лишенным орнамента кружком на щитке подтверждает близкое «родство» обоих сосудов. Приостренный и лишившийся рельефного бортика край щитка заставляет поместить чарку выше и ближе к одной из ложчатых кружек школы С Т 46 (рис. 53), а кружку сдвинуть ниже и ближе к стерлитамакской чарке Т 44 (рис. 79), с которой ее сближают и фигурные бордюры орнаментального поля. В соответствии с методикой предпочтение оказано не форме, а деталям декора. Растительные узоры при всем их своеобразии напоминают орнаменты кружки с «облаками» Т 42 (рис. 81) («линзы» между расходящимися стеблями, сердцевидные фигуры из перевязанных пальметт) и отчасти ложчатых кружек школы С (Т 47 — рис. 54; ср. также Т 45 — рис. 78).

Особое значение этой группы в школе С заключается в том, что через нее становится отчетливее связь школ В и С, которая до сих пор прослеживалась несколько слабее, чем этого требовала историческая интерпретация. Гравированный лежачий джейран на дне чашки из Кудымкара (рис. 110) по пропорциям и позе (особенно по прижатым к телу передним копытам) схож с рельефными козлами кружки из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58), тогда как сам выбор джейрана находит аналогию только в чаше 2-го этапа школы В Т 10 (рис. 39, 40), а расположение животного в звездчатом образованном ложками медальоне заставляет вспомнить чашу из Лояна Т 16 (рис. 69) и особенно чаши Т 21 (рис. 67) из д. Шудьякар и Т 40а (рис. 112) из Китая. Концы трехчастных пальметт чарки с одинаковыми округлыми крайними завитками нехарактерны для школ А и С, но они есть на блюде с оленем Т 37 (рис. 42–44) и голове сенмурва Т 19 (рис. 59, 60), а также среди разнообразных пальметт несколько более позднего блюда с богиней Т 43 (рис. 82–85), в декоре которого встретились разные традиции. Этот привнесенный признак отличает декор чарки от более раннего орнамента кружки.

Кудымкарский «светильник» (рис. 111) находит место на таблице левее другого похожего «светильника» Т 48 (рис. 52), так как на нем появляется выделенное только позолотой изображение на дне и подтреугольные листья, как у более поздней из ложчатых кружек Т 46 (рис. 53), а, с другой стороны, шестилепестковые цветы, как на блюде с богиней Т 43 (рис. 82–85), тогда как пальметты похожи и на детали кружки с «облаками» Т 42 (рис. 81) или того же блюда с богиней. Этим отнюдь не исчерпываются признаки других сосудов²¹⁶, которые легко обнаруживаются в декоре кудымкарского

²¹⁶ Т 42 (рис. 81), Т 43 (рис. 82–85), Т 46 (рис. 53), Т 47 (рис. 54), Т 48 (рис. 52), Т 52 (рис. 94, 94а).

«светильника». Все они закрепляют место светильника на таблице между другим «светильником» школы С Т 48 (рис. 52), более поздней из ложчатых кружек Т 46 (рис. 53) и блюдом с богиней Т 43 (рис. 82–85).

Важно, что здесь встречаются вместе признаки разных вариантов школы С, которая ранее казалась недостаточно цельной. Надо отметить, что изображение слона на дне «светильника» из Кудымкара дает еще одно подтверждение связей ранних и поздних этапов школы С, на этот раз на уровне сюжета (ср. головы слонов на щитке-упоре чарки Т 25 из коллекции Кемпе — рис. 80).

Ведерко из афанасьевского клада (рис. 276), как и другое аналогичное ему Т 35 (рис. 65, 65а), тесно связаны со школой В: с Т 20 (рис. 57, 58) — по розетке дна, а также с Т 39 (рис. 45) и Т 40а (рис. 112) — по фигуркам птиц. Отсутствие характерных для верха таблицы лепестковых бордюров и сходство розеток ведерка и кружки из устья Дона Т 20 (рис. 57, 58) позволяет считать его типологически более ранним, чем другое ведерко Т 35 (рис. 65, 65а), и поэтому помещать на таблице немного ниже того. Каких-либо новых направлений связей здесь не выявляется.

Ведерко, как и упоминавшиеся ручки чарок, позволяет напомнить о еще одном способе проверки таблицы. Если типология верна, то на отдельных участках таблицы соседствуют «родственные» вещи. Поэтому могут быть найдены признаки, которые не были учтены при построении таблицы, но характерны для ее компактных зон. Так прямоугольные рамки орнаментальных полей ведерок, едва ли случайно соседствуют на таблице с квадратным устьем «светильника» Т 34 (рис. 61, 62) и прямоугольным ковром в сцене пира на блюде Т 31 (рис. 31, 31а, 32). Вообще же прямоугольные очертания весьма редки на произведениях торевтики. С другой стороны, афанасьевское ведерко с птицей оказывается на краю целой зоны сосудов с изображениями птиц в правом верхнем углу таблицы.

Блюдце из жертвенного места на реке Море-Ю интересно тем, что в нем сочетаются признаки нескольких сосудов, что подтверждает справедливость совместного размещения этих предметов на значительном участке нашей таблицы (Т 35–Т 38)²¹⁷.

Фрагмент чаши, любезно предоставленный Д. В. Наумовым, как и схожая чаша из Архиерейской заимки, оказывается более важным для типологии. По каннелюрам и пояску перлов похожая на чарки с каннелюрами²¹⁸ эта чаша по пристрастию мастера к стеблю с трехчастным концом и по самим очертаниям таких стеблей, составляющих довольно неловко скомпонованную розетку на дне, попадает на незаполненное место таблицы между этими чарками и типологически более ранней из ложчатых кружек Т 25 (рис. 80) и Т 47 (рис. 54). При этом подтверждается связь головы сенмурва Т 19 (рис. 59, 60) со школой С по пучкам и рядом таких же стеблей.

²¹⁷ Издано еще одно блюдо этой группы (Лещенко, Оборин 1966: 241–243, рис. 1), которое во всем подобно ранее известному сосуду СМ 34.

²¹⁸ Ср. Т 25 с: Маршак 1976а: рис 7.

Другие новые сосуды, находя себе по общему сходству и по мотивам место в таблице, в то же время по приемам исполнения и по деталям должны быть выделены как представители ранее неизвестных школ, хотя и связанных со школами А, В и С, но в значительной мере самостоятельных. Чтобы показать место таких сосудов в «пространстве культуры», недостаточно не только плоской таблицы, но и «объемной» схемы, так как необходимо было бы ввести новые измерения, соответствующие новым школам, а многомерное пространство невозможно представить в легко обозримом виде. Однако по мотивам мы можем найти на таблице зоны, наиболее близкие к вновь привлекаемым сосудам. Эти зоны характеризуют те этапы, когда были сделаны и сосуды школ А, В, С и новые сосуды. Характерно, что такое сопоставление приводит к небольшим участкам таблицы, подтверждающая обоснованность ее составления.

Три кружки-кувшина из обоих кладов (рис. 108, 109, 2) по двойному бордюру из валиков с редкими косыми насечками и по приклепанным на трех шпёнках деталям близки к блюду с оленем Т 37 (рис. 42–44), между валиками здесь не поздний заимствованный ряд лепестков, как на этом блюде, а выпуклые полушария, характерные для школы В. К более ранним этапам школы В приближает кружки и сердцевидная форма щитков под ручками (ср. Т 15 — рис. 252), и отгибающийся к дну профиль низа тулова (ср. Т 11 — рис. 71) при простом без обрамления венчике (ср. Т 11 и Т 12 — рис. 70). Глубокие и широкие каннелюры лишь отдаленно напоминают мелкие и узкие ложбинки сосудов школы С.

Так же точно к родственным между собой сосудам ведут связи чаши с ручкой из афанасьевского клада (рис. 108, 1). Кольцо ее ручки такое, как у афанасьевской (рис. 278) и кудымкарской (рис. 109, 1) чарок или у Т 12 (рис. 70) и Т 14 (рис. 48), тогда как щиток ручки соединяет черты кружек со слонами и с «силенами» на ручках (рис. 72–75). Лежащие, повернув голову назад, звери заставляют вспомнить ручку кудымкарской чарки, а то, что среди них есть олени и джейраны, — школу В и кудымкарскую кружку. Полоска перлов под венчиком соответствует аналогичной детали чарок Т 25 (рис. 80) из коллекции Кемпе и кудымкарской. Общая схема соединения чередующихся больших и малых пальметт проще, чем на сосудах таблицы с этим мотивом²¹⁹. Трехчастные окончания пальметт при этом приближаются к пальметтам афанасьевской чарки. Рельефная голова в медальоне дна своеобразна. Ограничение рельефа волнистой линией по нижнему краю шеи — это античный прием, он заставляет вспомнить медальон кружки из с. Покровское Т 12 (рис. 70), хотя и не имеющий этого признака, но тоже восходящей к античному образцу. Рельефная разделка наружной стороны низкой чаши напоминает фрагмент чаши школы С, о котором уже шла речь. В таблице чаша с ручкой связана с сосудами, близкими к школе С. Место между чаркой со слоном Т 25 (рис. 80) и кружкой с «облаками» по бортику и Т 42 (рис. 81) хорошо согласуется со всеми направлениями

²¹⁹ Ср. Т 28 (рис. 20, 20а), Т 44 (рис. 79), Т 45 (рис. 78) и кудымкарскую кружку (рис. 110).

связей, но техника нанесения декора (по В. П. Даркевичу и В. Ф. Черникову — литье, может быть, все же выборка фона) резко выделяет этот сосуд из круга аналогий. Манера передачи деталей также не находит прямого соответствия на каких-либо известных вещах.

Афанасьевская чаша в форме сферического сегмента (рис. 279, 1), которая предвзительно была помещена близ стерлитамакской чарки Т 44 (рис. 79), по технике (гравировка и канфарение фона) и по форме (близкой к каннелированным чашам) примыкает к школе С. Восьмилучевая розетка дна заставляет вспомнить о школе В. Наиболее характерно для декора чаши упрощение рисунка пальметт и стеблей с трехчастными завершениями. Что это не более ранний простой вариант, а именно огрубление, связанное с копированием рисунка мастером другой традиции, свидетельствуют перевязи у основания пальметт. Их исходная форма — прямая или изогнутая лента, однако нередко перевязи трактовали и как венчик с фестончатым краем на месте сочленения колен стебля растения (Т 42 — рис. 81; Т 44 — рис. 79). На афанасьевской чаше фестоны сохранены, но перевязь перестала обходить вокруг стеблей и сделалась выпрямленной полоской с чисто декоративными дужками. Потеряв первоначальное значение, полоска с фестонами превратилась в не играющий изобразительной роли элемент узора. Поэтому почти такая же полоска соединяет концы разделенных просветом лопастей потерявших свою динамику больших пальметт. Типологически чаша моложе, чем стерлитамакская чарка Т 44 (рис. 79) и кружка с «облаками» Т 42 (рис. 81). Она связана со школой С и в какой-то мере со школой В, но неизобразительный и статичный растительный узор с его обилием простых коротких дужек по общему характеру своей выразительности не находит аналогий, заставляя и эту чашу относить к какой-то до сих пор неизвестной традиции. Впрочем, во всех школах таблицы статичность нарастает на поздних этапах.

Чаша из Монголии (рис. 107) свидетельствует о таком же использовании чужих форм и мотивов. По форме она приходится между чилекской чашей с розеткой Т 1 (рис. 37, 37а) и чашей со львом из Лояна Т 16 (рис. 69). Возможно, приподнятость площадки среднего медальона связана с такой же особенностью одной из мунчакских чаш (Т 3 — рис. 38). Однако трактовка почти гротескного зверя не находит аналогий на таблице.

Накопец, чаша с розеткой из афанасьевскогоклада (рис. 106) по сложной розетке и по уплощенным ложкам примыкает к школе В на ее поздних этапах. Почти вертикальный борт чаши тоже находит аналогию на поздних этапах школы В. Украшающая борт полоска, идущая зигзагом, как уже отметили В. П. Даркевич и В. Ф. Черников, похожа на занимающую гораздо меньше места аналогичную полоску одной из ложчатых кружек — Т 46 (рис. 53). Связь со школой В и гораздо более тесная связь со школой С (через эту ложчатую кружку) еще не определяет облик чаши. Пристрастие мастера к углам и прямым линиям заставляют и эту чашу отнести к какой-то новой школе, которая родственна школе В.

Теперь, без каких-либо затруднений разместив сосуды, надо проверить не противоречат ли их местам в таблице даты и локализация аналогий.

Сосуды, относящиеся к уже представленным на таблице школам, не находят других аналогий, чем их соседи по таблице. Надо отметить, что найденный в Сиане великолепный клад драгоценной посуды, спрятанной в середине VIII в.²²⁰, полностью подтвердил мнение Б. Гюллесвэрда, что лепестковых бордюров не было вплоть до середины VIII в.²²¹

В книге «Согдийское серебро»²²² я при проверке типологии в значительной мере опирался на это положение. Кроме того, новый клад дал прекрасные аналогии формам более поздней из граненых чарок и ложчатых кружек школы С — ср. Т 26 (рис. 50), Т 46 (рис. 53) и Т 47 (рис. 54)²²³ — что соответствует датировкам в «Согдийском серебре».

Однако видно, что сами китайцы считали эти формы «западными». Так на одном сосуде из клада в Сиане мастер изобразил целый оркестр «хуских музыкантов». Орнаменты китайских сосудов гораздо дальше от орнамента школы С, чем их формы от форм сосудов этой школы. Как известно, китаисты обычно объясняли появление таких форм в Китае влиянием Ирана.

Вопрос о среднеазиатском влиянии на танскую торевтику был поставлен в одном и том же плане, как в «Согдийском серебре», так и в вышедшей одновременно с ним статье А. С. Меликян-Ширвани²²⁴, который при этом относит в основном к Согду (и шире к землям восточноиранских народов) сосуды, занимающие треть таблицы²²⁵, приходящуюся главным образом на школы А и С. Чаша из Лояна Т 16 (рис. 69), по его мнению, скорее не согдийский сосуд, зато одну ложчатую чашу с явно индийскими признаками (рис. 185, 186), которую я не привлекал, он считает возможным отнести к Согду²²⁶. Эта чаша была вполне обоснованно сопоставлена с афанасьевской рельефной кружкой (рис. 277)²²⁷ по сходству фигур оленей и джейранов²²⁸. Рога оленей в виде короны находят аналогию в танском искусстве²²⁹.

Афанасьевская кружка, как и другие представители ранее неизвестных школ, позволяет существенно пополнить набор аналогий. Рельефный медальон с профильным изображением на дне и рельефный декор снаружи на сферической поверхности ведут к «бактрийской» группе чаш эфталитского времени²³⁰. Именно связи с югом определили своеобразие

²²⁰ Watson 1973: 137, 145–147, no. 305–328.

²²¹ Gyllensvärd 1957: 134–135, pl. 12, c, 20 a, d, 21, 22, b.

²²² Маршак 1971б.

²²³ Watson 1973: no. 306.

²²⁴ Melikian-Chirvani 1971: 9–15.

²²⁵ Т 7 (рис. 55, 56), Т 11 (рис. 71), Т 17–20 (рис. 22, 23, 25, 26, 57, 58, 59, 60,), Т 26 (рис. 50), Т 28 (рис. 20, 20а), Т 29 (рис. 24, 24а), Т 34 (рис. 61–64), Т 35 (рис. 65, 65а), Т 40–42 (рис. 34, 81, 91–93,), Т 46 (рис. 53), Т 47 (рис. 54).

²²⁶ Melikian-Chirvani 1971: 11.

²²⁷ Даркевич, Черников 1971: 108–112, рис. 45–47; Даркевич 1976в: 34–35, табл. 15, № 54.

²²⁸ Даркевич, Черников 1971: 108, примеч. 11.

²²⁹ Gyllensvärd 1957: fig. 71.

²³⁰ См. выше, § 1.1.2, а также: Маршак, Крикис 1969: 67–76.

чаши, хотя указать место ее изготовления пока невозможно. Связи между Тохаристаном, Семиречьем, Восточным Туркестаном, в которых был распространен буддизм, видимо, отличались по своему характеру от их связей с согдийской метрополией, где буддистов в VII–VIII вв. было очень мало. Появление на ручке чаши голов слонов объяснили влиянием «буддийской мифологии»²³¹. Надо отметить, однако, что трон в виде двух смотрящих в разные стороны голов слонов входил в иконографию одного из согдийских богов, изображавшегося в короне и с лирой или кифарой в руке²³².

Чаша в форме сегмента шара (рис. 279, 1) из афанасьевского клада по профилю идентична двум гладким чашам с согдийскими надписями по краю ВС 71 и ВС 72 (рис. 279, 2, 3). Тот же профиль известен и по найденным в Пенджикенте бронзовым чашам. Орнамент афанасьевской чаши позволяет связать с таблицей эти неукрашенные сосуды согдийцев.

Чаша с розеткой на дне (рис. 106) обособляется от других сосудов таблицы обилием острых и прямых углов, сохраняя при этом наибольшее сходство со школой В и слабую связь со школой С. Ферганская керамическая реплика металлического блюда VIII в. из Кувы²³³ украшена похожей розеткой из заостренных, нарисованных прямыми линиями лепестков. Там тоже видна близость к школе В (по розетке и по трем полушариям на местах заклепок). Чаша, вероятнее всего, ферганская. Связь с более поздними, чем начало VIII в., этапами школы В позволяет датировать ее временем ближе к концу VIII в.

Кружки-кувшинчики (рис. 108, 1, 2) заставляют вспомнить не только сходно декорированные, хотя и отличные по форме, хотанские керамические сосуды²³⁴, но и более похожие по профилю и ручкам каннелированные кружки согдийской керамики VIII в.²³⁵ и серебряные каннелированные кружки аваров Паннонии²³⁶.

Изображенные на стенных росписях Средней Азии VI–VIII вв. металлические сосуды обычно украшены такими же каннелюрами и крупными перлами²³⁷, хотя более близкие по форме и способу крепления кольцевидной ручки кружки пенджикентский живописец снабдил декором с фигурами танцоров вместо каннелюр²³⁸. Традиция крепления ручки через щиток хорошо известна по степным тюркским металлическим сосудам. Она засвидетельствована и на китайских фарфоровых репликах металлических кружек с округлым туловом²³⁹. Низ тулова также находит аналогии в profile тюркских кружек со щитком-прокладкой под ручкой²⁴⁰, а не только

²³¹ Даркевич, Черников 1971: 112.

²³² Belenitsky 1968: pl. 103.

²³³ Вархотова 1964.

²³⁴ Даркевич, Черников 1971: 116.

²³⁵ Маршак 1961: табл. 2.

²³⁶ László 1955.

²³⁷ Альбаум 1960: рис. 132, 133; Шишкин 1963: табл. XIV.

²³⁸ Маршак 1976а: рис. 8.

²³⁹ Gyllensvärd 1971: cat. n°80.

²⁴⁰ Например, кружки Курая и Туяхты (Киселев 1951: табл. LII).

в особенностях кувшинов школы В (Т 11 — рис. 71; Т 22 — рис. 253, 253а). Появление кудымкарской и афанасьевских кружек-кувшинов — результат тюркско-согдийских контактов, хотя определять этническую принадлежность мастеров было бы еще преждевременно. Во всяком случае, новый материал подтверждает, что намеченное в книге направление связей между Согдом и тюрками действительно играло большую роль в развитии прикладного искусства Средней Азии.

Наконец, найденная в Монголии чаша (рис. 107) по изображению тигра резко отличается от средневосточных образцов. Здесь отразилась не вполне понятая китайская трактовка этого зверя. Общие пропорции фигуры, изгиб длинной шеи, пучки волос у локтей и пяток и другие особенности ближе всего к суйской и раннетанганской версии (конец VI — первая половина VII в.), позже тигры и львы получают совсем другую иконографию²⁴¹. Странно вывернутая задняя нога восходит к изображениям драконов, показанных как бы сверху²⁴². Одинаковые «горы» внизу и вверху издревле включались в китайские композиции с животными²⁴³.

Дата ближайших аналогов хорошо согласуется с типологической датой. Локализация затруднительна. Несмотря на иконографическое сходство, манера исполнения явно не китайская. Нет сходства в деталях и со школой В. Скорее всего, чаша, найденная на территории Монголии, была изготовлена в Первом тюркском каганате, центр которого был в Монголии. Согдийцы играли важную роль в политической, экономической и культурной жизни этого государства²⁴⁴.

Новый материал не требует каких-либо перестановок в таблице. Однако интерпретация безусловно обогащается и уточняется. Прежде всего оказывается, что в начале IX в. в школе А происходит еще более резкая перемена, чем написано в «Согдийском серебре». В технике декорирования блюд от чеканки с оборота возвращаются к сасанидскому снятию фона²⁴⁵. Такой отход от среднеазиатской традиции, видимо, связан с «сасанидским ренессансом» в Хорасане эпохи Мамуна, ко времени правления которого были отнесены сосуды 5-го этапа школы А. Усиление связей с иранской средой в эту эпоху было отмечено, однако масштаб его был больше, чем предполагалось. Кроме того, связи всех школ оказались гораздо более тесными, чем это казалось. В частности, многие особенности, выделявшие из таблицы блюдо с богиней Т 43 (рис. 82–85), нашлись у новых сосудов. Идентичная по форме афанасьевской чаше с гравировкой и чашам с согдийскими надписями чаша (рис. 115–118) была найдена в 1909 г. в д. Большая Аникова.

²⁴¹ Gyllensvärd 1957: 101, 117, 118, fig. 57, 70.

²⁴² Gyllensvärd 1957: fig. 56, с.

²⁴³ Watson 1973: 111, no. 175 (I в. до н. э.).

²⁴⁴ Кляшторный, Лившиц 1971. Специально о тюрко-согдийских связях, проявившихся в тюркитике, см.: Маршак, Скалон 1972: 12–18.

²⁴⁵ В результате фотографирования в рентгеновских лучах проф. П. Мейерс (Метрополитен-музей) выяснил, что блюда Т 30 (рис. 29, 30) и Т 31 (рис. 31, 31а, 32), как и эфталитская чаша из Чилека (рис. 11–13), выполнены в этой технике, а не спаяны из двух листов серебра, как это казалось ранее.

Ее декор очень близок именно к этому блюду, а детали человеческого изображения — к 5-му и 6-му этапам школы А. Между тем в декор введена кувшинская надпись X в. на языке фарси²⁴⁶. Это подтверждает пограничное положение блюда на стыке согдийской и таджикской культуры, хотя в нем заметны и более западные элементы.

Отсутствие единого для всего региона канона при тесных и разнообразных связях многочисленных школ, из которых школы А, В и С лишь лучшие всего представленные в коллекциях, — существенная черта среднеазиатской торовтики эпохи торгового и культурного преобладания согдийцев в VII–VIII вв. Чаша из Монголии относится к VII в., а остальные рассмотренные сосуды — к первой половине VIII в. (кудымкарская кружка и, может быть, кружки-кувшины) и к второй трети или к концу этого столетия соответственно своим местам на таблице. Афанасьевское ведерко и кудымкарский «светильник» датируются рубежом VIII–IX вв. или началом IX в.

Керамика и живопись также отражают разнообразие ремесленно-художественных традиций в отдельных центрах согдийской культуры, разделенных друг от друга всего лишь одним или несколькими днями пути.

В то же время влияние согдийской культуры достигает весьма отдаленных областей. Монеты Хорезма, Тохаристана, Ферганы, Семиречья с согдийскими легендами, согдийские надписи Семиречья и Монголии, согдийские рукописи Восточного Туркестана показывают, что согдийцы представляли собой активный культурный элемент, сближавший различные народы Средней и Центральной Азии. Общность в торовтике также естественно всего объяснить тем, что в ней отразилась эта выходящая за пределы Согда роль согдийцев, хотя, конечно, часть вещей могла быть выполнена представителями других народов, входивших в тот же историко-культурный регион.

Эта часть работы посвящена проблеме атрибуции, что не позволяет останавливаться на значении изображений и их художественном своеобразии. Надо все же отметить, что при всем их разнообразии рассматриваемые сосуды составляют определенное стилистическое единство. Множество нитей связывают между собой среднеазиатские школы на протяжении VII–IX вв., причем связывают гораздо теснее, чем с изделиями соседних стран. Несколько более обособлен только Хорезм с его своеобразной культурой.

²⁴⁶ Маршак 1973: 20–22; Случайные находки... 1913: 227. В следующей главе этой чаше будет посвящен специальный раздел (§1.3.1).

Глава 3

СЕРЕБРО X–XI вв. СРЕДНЯЯ АЗИЯ, СЕВЕРНЫЙ ИРАН, СИРИЯ

Изданные еще в 1909 г. Я. И. Смирновым вещи X–XI вв. по большей части остаются не получившими надежной даты и локализации, а их надписи не имеют нового уточненного чтения, а в сложных случаях и вообще никакого чтения, со времени статьи М. ван Бершема²⁴⁷, т. е. с 1909 г. Очевидно, методика сопоставления по общему сходству с уже определенными вещами, как и в случаях, о которых шла речь в первых главах, здесь отказала. Поэтому пришлось применить методике, близкую к той, по которой построена классификация согдийского серебра. Основой локализации при этом служат признаки, достаточно случайные с точки зрения заказчика, но тем не менее неоднократно повторенные и образующие устойчивые сочетания, т. е. прочно вошедшие в ремесленную традицию, и с этой точки зрения неслучайные. В качестве таких признаков рассматриваются разделка фона, набор благопожеланий в «банальных» надписях, штриховка и т. д. Затем отобранные группы вещей с общими признаками такого рода (на этот раз среди них трудно найти по-настоящему малозаметные) синхронизируются по признакам «моды», обязанным своим появлением подражанию, а не выучке, причем иногда признаки отдельных школ со временем получали широкое распространение (аналогичный случай отмечен выше для школы А). Среди «признаков моды» надо найти широко распространенные, но не долго бытовавшие, и тогда они в конце концов приводят к датировке памятника. Локализация и абсолютные даты уточняются по содержанию надписи на вещах.

В ходе изложения, в отличие от главы о «согдийском серебре», я уже не буду специально останавливаться на методике, которую постоянно применяю, отказываясь судить по общему впечатлению до сопоставления деталей. При этом общее сходство вещей получает свое объяснение уже после сравнения деталей.

§1.3.1. Серебро X в.

Чаша (рис. 115–118), которая позволяет увязать серебро конца IX–X в. с более ранним, была найдена в 1909 г. в д. Большая Аникова в Приуралье вместе с известным блюдом, на котором изображена крепость, кружкой,

²⁴⁷ Berchem 1909.

о которых еще пойдет речь, и несколькими гривнами IX–XI вв.²⁴⁸ Надпись на обороте В. Г. Тизенгаузен читал так: «Хамер-тегин аль-Дори» (я еще вернусь к ее чтению). Куфическую надпись внутри сосуда он не прочитал. Весь внутренний декор дан резервом на канфаренном фоне. В центре — сирена. Вокруг стилизованная лоза. Орнамент явно восходит к блюду с богиней Т 43 (рис. 82–85), блюдо, видимо, начала IX в., в декоре которого есть передне-восточные, хорасанские, согдийские и характерные для Востока Средней Азии особенности, а форма нашей чаши — сферический сегмент с гладкой наружной стороной, такая как у двух чаш с согдийскими надписями.

Итак, декор и профиль за Среднюю Азию, не исключая ее восточных земель. Однако надписи позволяют сузить локализацию до Мавераннахра. Куфи обеих надписей (особенно простой надписи владельца на обороте) — X в. Чтение арабской надписи владельца²⁴⁹:

لخمارتگين الخازن

«Принадлежит Хумар-тегину, казначею».

Это имя часто упоминается в источниках и встречается с X по XIII в. от Мавераннахра до Персидского залива. И имя, и титул были известны уже при Саманидах²⁵⁰.

Интереснее всего персидская надпись на внутренней стороне чаши:

این شغل نوشته حرمتی را که کلام رواست دل برامش دار

«Ради этого занятия приятного, [но] запретного, которое тебе дозволено, держи сердце радостным»²⁵¹.

Речь явно идет о запретном для мусульманина винопитии. Наличие персидской надписи позволяет исключить Семиречье, где в IX–XI вв. писали по-согдийски, а в XI в. также и по-тюркски арабским письмом. Местные горожане говорили по-согдийски и по-тюркски, но не на фарси, как это было в Мавераннахре, где начала складываться таджикская народность.

Историко-культурное значение надписи огромно. Во-первых, надпись по-персидски арабской графикой на чаше Хумар-тегина более чем на столетие древнее старейших памятников новоперсидской эпиграфики.

Во-вторых, это редчайшая персидская куфическая надпись, обнаруженная на вещи. До сих пор знали лишь несколько архитектурных надписей. Эта надпись не была прочитана с 1909 г., потому что ожидали арабский язык соответственно с обычным употреблением куфи в Иране.

²⁴⁸ Случайные находки... 1913: 226–228; Даркевич 1976в: 29–30, табл. 29, № 42.

²⁴⁹ Все арабские и персидские надписи, приведенные в этой книге, отредактированы доктором исторических наук А. И. Колесниковым (Отдел нумизматики Государственного Эрмитажа). — *Примеч. ред.*

²⁵⁰ Тагирджанов 1968: 148–235; Большаков 1973: 332; Бартольд 1963: 289.

²⁵¹ Я приношу свою искреннюю благодарность Л. Т. Пюзальяну, которому обязан чтением первой половины текста этой трудной куфической надписи, и В. А. Лившицу, предложившему ее перевод.

В-третьих, перед нами хайямовский мотив за полтора века до О. Хайяма. Содержание текста требует стихотворной формы, однако стих не укладывается в арабскую или арабизированную метрику аруза. В. А. Лившиц подсказал мне, что здесь — отголосок тонического доисламского стихосложения с равным числом ударений в полустушиях. Профессиональная поэзия X в. использовала аруз, но в надписи на чаше мог быть зафиксирован фольклорный стих²⁵².

Теперь у нас есть образец саманидского серебра, сохранивший согдийские традиции и видоизменивший их. Отметим его характерные черты, чтобы очертить круг мотивов саманидского серебра как по близким памятникам Мавераннахра и Хорасана, так и по восточно-европейским репликам, происходящим из ареала находок саманидских монет. Обратим внимание на несколько деталей, которые будут упоминаться в дальнейшем:

1) Почерк с его характерными низкими пропорциями, загнутыми вверх подстрочными концами *ра*, *вава* и *нуна*, плетеным *кафом*. Это хороший почерк X в., сопоставимый с буйдскими надписями и с надписями в мечете в Наине²⁵³, но более архаичный.

2) Сложные пальметты над текстом, отсутствующие в других восточных памятниках.

3) Линия с тремя точками на конце — мотив позднего согдийского серебра.

4) Характерные трехчастные листья с прорезью и с дополнительными выступами между лопастями.

5) Волосы сирены, разделанные дужками, нанесенными особым пунсоном. Ряды дужек, направленных в разные стороны, чередуются.

6) Перья хвоста сирены разделены на короткие отрезки парными насечками, в каждом отрезке по короткому продольному штриху. Такой мотив (в отличие от редких предыдущих) обычен в Самарре IX в.

Рассмотрим теперь «варварское» блюдо ВС 157 (рис. 119) с изображением всадника о ловчей птицей — сюжетом, известным в Иране в IX–X вв., а с другой стороны — в Великой Моравии в IX в.²⁵⁴ Пальметта под ногами коня по очертаниям такая же, как на рассмотренной чаше. Хвост птицы разделан как хвост сирены. Связь по сложной и редкой пальметте особенно важна. По мнению Д. Ласло, блюдо венгерское X в.²⁵⁵ Он ссылается на орнамент колчана, который, однако, встречается и на Востоке. Зато часто повторяющаяся деталь-штрих, отходящий от середины дуги в наружную сторону — типично венгерский прием, которого нет на Востоке.

Блюдо входит в достаточно обособленную группу из трех сосудов (ВС 156, 157, 290), объединяемую по многим признакам и, прежде всего,

²⁵² О стихе см.: Henning 1950 и другие его работы, а также: Snaked 1970; Tafazzoli 1972.

²⁵³ SPA: vol. VI, pl. 1343; Flury 1921; 1930. Много других памятников X в.

²⁵⁴ Hauser, Wilkinson 1942: fig. 45 (самый ранний в Иране образец IX в.); Каталог чехословацкой выставки... 1971: кат. № 27.

²⁵⁵ László 1964:185.

по таким безразличным с точки зрения содержания и редким в торевтике приемам выполнения, как, например, чешуйчатая разделка поверхности, передающая на разных вещах и перья, и бармицу шлема, и гриву льва (рис. 119–121, 123).

На блюде со всадником в доспехах ВС 156 (рис. 123) проявилась характерная для язычников-венгров боязнь магии изображения: ни у коня, ни у воина не видно глаз, у воина нет оружия (даже нет лука в налучье). Венгерские исследователи отмечают страх перед изображением живых существ, проявившийся в языческом искусстве X в.²⁵⁶, что, впрочем, не всегда мешало венгерским мастерам изображать зверей. Сюжеты блюд, скорее всего, не мадьярские, а восточные. Сходство обоих блюд очевидно.

Чаша ВС 290 (рис. 120, 121) имеет ту же форму, что и аниковская, со средним медальоном дна, в котором изображен лев. Линия с тремя точками сближает ее декор и с орнаментом аниковской чаши, и с орнаментом венгерских изделий. Пальметта хвоста и разделка бордюра еще ближе к венгерским²⁵⁷. Спирали на плече и бедре льва встречаются на одной венгерской сумочной накладке, а также на арабских и иранских сосудах из хрусталя и стекла IX–XI вв.

Итак, вся группа дает сочетание явно восточных черт, которые преобладают, затем признаков огрубления и, наконец, малозаметных венгерских деталей. Следов каких-либо других культур проследить не удается. Напрашивается вывод, что наряду с характерной венгерской манерой X в., которая, как известно, тоже была многим обязана искусству Востока, существовала и другая, гораздо более подражательная манера, причем если первая связана, прежде всего, с украшениями и воинским убором, то вторая — с серебряными сосудами. Венгерские мастера, видимо, стремились воспроизводить высоко ценившиеся восточные сосуды и выдавали себя лишь в деталях и в упрощении образца. Сюжеты конного сокольника и льва в круге хорошо известны на Востоке. Нихавендский клад X–XI вв.²⁵⁸ показывает, что и декор поясных наборов венгров родственен иранским орнаментам. Европейские мастера сохранили на своих подражаниях признаки не просто восточных, но, теперь можно говорить конкретнее, саманидских прототипов, родственных аниковской чаше.

Таким образом, по этой группе четко прослеживаются как признаки, связанные с ремесленной традицией, так и признаки, связанные с подражанием чужеземным образцам, к которым в данном случае восходят сюжеты изобретений.

Другая группа варварских подражаний — это блюда с характерными полосами из коротких меандров. В частности, на блюде ВС 159 (рис. 124, 124а) в четырех медальонах весьма точно воспроизведены сложные листья растительного орнамента аниковской чаши.

²⁵⁶ Дивнеш 1971.

²⁵⁷ См., например: Hampel 1905: Bd. III, Taf. 338, 360, 400, 403.

²⁵⁸ Gray 1939: pl. XXXII, a.

Вся группа прикамская, судя по специфической прорисовке «аорты» и сердца у птицы на этом сосуде и у животного на другом блюде той же группы (рис. 125). На этот факт обратил мое внимание специалист по прикамскому звериному стилю А. А. Каприелов. Наиболее вероятное место производства — Волжская Булгария X в., связанная и с владениями Саманидов, и с лесными племенами Прикамья и Урала.

Сцена в центральном медальоне (рис. 124а) может быть понята как сочетание двух образов: хищная птица на спине крупного травоядного и пеший охотник, выпускающий хищную птицу. Сочетание странное, так как на крупного зверя с беркутом не охотились. Возможно, это мифологическое переосмысление. Первая часть известна по очень широкому кругу памятников. Можно назвать кушанский Беграм, византийскую Южную Италию IX в., меровингскую Галлию и Великую Моравию. Вторая часть также не дает локализации, она есть в позднеаварском и великоморавском искусстве, но также в VIII в. в Хорезме и Китае. Сюжет центрального медальона с его особенно «варварской» трактовкой мог быть и не саманидского происхождения, однако расположение медальонов несомненно восточное.

В X в., наряду с Венгрией и Волжской Булгарией, заметную роль начинает играть искусство древней Руси. Оно обнаруживает связи со среднеазиатским ювелирным делом (сайрамский клад XI в. и другие находки), а также с буидской торевтикой. Однако этот вопрос заслуживает специального рассмотрения.

Но вернемся к сосудам с куфическими надписями (рис. 126, 128). Их читал сразу после публикации Я. И. Смирнова крупнейший эпиграфист М. ван Бершем. Но он не переводил стандартных благопожелательных надписей, а они, как было установлено более поздними исследователями, важны для атрибуции. Кувшинчик со срезанным верхом ВС 131 (рис. 126) украшен по дну пояском с такой же разделкой, как на перьях хвоста сирены аниковской чаши. Затем после гладкой полосы идет пояс с растительным орнаментом на канфаренном фоне, по характеру исполнения близкий к орнаменту аниковской чаши с надписью на фарси, причем по рисунку он совпадает с узором колчана блюда всадником, если этот колчан мысленно разрезать пополам в продольном направлении. Итак, круг замкнулся: вещь, похожая на чашу по одним признакам (рис. 115), по другим — близка к «варварскому» блюду (рис. 119), в свою очередь по третьей группе признаков связанному с той же чашей. Видимо, кувшинчик, как и чаша, мавераннахрского происхождения.

Теперь об арабской куфической надписи:

بركة و يمن و سرور و غبطة و سعادة من الله لصاحبه

«Благословение и благоденствие, и радость, и удовольствие, и счастье от Аллаха владельцу сего».

Текст отличается от стандарта XI–XII вв., когда в начале его ставили *йумн ва баракат* («Процветание и благословение»). Почерк и глубокая

врезка (видимо, под чернь) напоминают западно-иранские сосуды X в. из клада эмира Харуна б. Валкина²⁵⁹.

Сходная надпись имеется на другом серебряном сосуде BC 128 (рис. 127):

بركة من الله و يمن و سرور للحسين بن علي

«Благословение от Аллаха, и благоденствие, и радость аль-Хусейну б. 'Али».

Кто такой ал-Хусейн б. 'Али, неясно, так как имя и отчество обыкновенные, в честь внука Мухаммеда. Почерк похож на почерк чаши, но еще архаичнее и ближе к почеркам IX в. по написанию букв *каф*, *та-марбута* и конечный *нун* (похожий на *нун* корана ал-Мамуна)²⁶⁰. В литературе эту надпись всегда справедливо датируют X в.

Декор сосуда не противоречит этой датировке. В орнаменте кувшина, в отличие от чаши, нет ничего чисто согдийского, но есть элементы декора хорасанской и сближенной с ней согдийской школ VIII–IX вв. Здесь нет, однако, более восточных признаков. Рельефные видимые сверху птицы, как отмечал уже М. Диманд²⁶¹, связывают кувшин с хорасанскими бронзами XII в. Разделка части поверхности мелкими дужками от пунсона сближает кувшин с аниковской чашей, но отличия в манере исполнения настолько велики, что речь, конечно, должна идти о разной локализации, хотя родство традиций очевидно. Видимо, здесь можно предполагать Хорасан и, как уже говорилось ранее, Мавераннахр.

Надо обратить внимание на особую пышность и изысканность декора кувшина. Даже его ножки выполнены в виде фигур птиц, что становится понятным только, если перевернуть кувшин вверх дном.

Другой всегда сопоставляемый с кувшином Хусейна сосуд BC 127 (рис. 128), судя по разделке поверхностей и манере врезки контуров, явно относится к тому же центру, но в нем нет нарочитого изящества и технической усложненности. В его надписи, написанной и украшенной сходно с надписью чаши (правда, с другим рисунком пальметт), нет благопожеланий, но зато дан титул владельца — Абу Сайда 'Ирака б. ал-Хусейна: *мавла амир ул-муминин*.

Мавла, т. е. клиентами халифа считались вассальные государи, вольноотпущенники и придворные халифа. 'Ираком звали одного из хорезмшахов X в. Имя очень редкое, но у хорезмшаха другое отчество. В X в. во владениях Саманидов сохранялись имения халифа, так что халифский *мавла* мог жить в Хорасане и не будучи государем, тем более что у владельца сосуда нет титула «эмир».

Вернемся теперь к вопросу о владельце первого кувшина (рис. 127) с его сложной техникой, фигурной формой и простой надписью без титула и куньи владельца. У Ибн ал Асира рассказывается об одном эпизоде, в ко-

²⁵⁹ Wiet 1933: 18–21; SPA: vol. VI, pl. 1345, 1346.

²⁶⁰ См.: Naqsh va nigâr. Tihrân, 1958. Sh. 5. Ранее такой же *нун* в надписи ал-Махди из Хиджаза, см.: Grohmann 1971: Abb. 78 (776/7).

²⁶¹ Dimand 1941: 201, 208.

тором действует некий ал-Хусейн б. 'Али Мерверруди. Это человек со сложной судьбой, отцеубийца и мятежник. После долгого сидения в тюрьме он был вновь допущен ко двору эмира в Бухаре. Во время одного из собраний он упрекнул сына наместника Нишапура, подавшего эмиру воду в простом кувшине: «Неужели твой отец не может прислать из Нишапура хороших и изящных кувшинов?» — «Мой отец присылает из Хорасана подобных тебе (т. е. мятежников), ... а не кувшины». И потупился ал-Хусейн, вынужденный замолчать»²⁶².

Конечно, здесь нельзя ничего доказать, но ни дата эпизода — второе десятилетие X в., ни хорасанская локализация сосуда, ни отсутствие титула в сочетании с особой вычурностью формы не противоречит предположению о том, что именно этот ал-Хусейн б. 'Али был заказчиком кувшина с рельефными птичками.

К двум кувшинчикам тесно примыкает, как уже неоднократно отмечалось, восьмиугольный поднос ВС 126 (рис. 289)²⁶³. Итак, мы располагаем уже тремя хорасанскими сосудами саманидского времени.

Сложнее определить два блюда со сценой борьбы зверей ВС 132 (рис. 129) и ВС 133 (рис. 130). Я. И. Смирнов допускал как восточное, так и византийское происхождение этих блюд. Гладкое поле вокруг медальона и меандр бордюра заставляют вспомнить «варварские» подражания, но здесь явно не «варварская» выделка. Пунсонные дужки, сплошь покрывающие тело дракона (рис. 129), штриховки крыльев, их двойной контур, манера передачи перьев, как на кувшинчиках и на чаше с персидской надписью (рис. 119).

Собаки с характерным экстерьером породы салуки и показанная сверху голова дракона также изображены на рисунках астрономического трактата ал-Суфи, переписанного в Ширазе в 1003 г. с оригинала 60-х гг. X в.²⁶⁴ Но эти блюда едва ли связаны с Ширазом и вообще с Западным Ираном буидской поры, так как в их декоре нет признаков достаточно характерной серии памятников буидской торевтики. Я. И. Смирнов считал, что на Урал и в Западную Сибирь попадали вещи из определенного региона, а именно из Восточного Ирана и Средней Азии. И действительно уральские находки, перекликаясь между собой и не обнаруживая столь тесной связи с кувшинами и чашами из Западного Ирана второй половины X в., которых я сейчас не буду касаться, позволяют, видимо, очертить круг восточно-иранско-среднеазиатских, т. е. для X в. саманидских, памятников. Сходство саманидских и буидских вещей проявляется главным образом в стиле надписей.

Византия и Восточная Европа (например, Моравия) знали сюжеты аналогичные саманидским, пришедшие туда с востока, но трактовка сюжетов резко меняется на западе. Найденная в Швейцарии чаша со львом и драконом ВС 97 по стилю и по деталям напоминает каменные рельефы Греции и Болгарии X–XI вв. с аналогичными сценами²⁶⁵. В трассировке линий и в обработке

²⁶² Тагирджанов 1968: 168, 191–210 (Ibn-el-Athiri Chronicon... 1862: 66).

²⁶³ PS: 133, n° 76 [Kröger J.].

²⁶⁴ Wellesz 1959: fig. 9, 27.

²⁶⁵ Василиев и др. 1973: 33–34, табл. 19–21; Talbot Rice 1939: pl. XCI.

поверхностей нет ничего общего с саманидскими вещами. Чаша с птицей ВС 98, видимо, тоже балканская. Чаша ВС 96 (рис. 122) с короткими меандрами, судя по трехрогости льва и другим признакам, вероятно, прикамская, но в отличие от ранее рассмотренного блюда здесь неясно восточной или ориентализированной византийской вещи подражал варварский мастер. Для реконструкции саманидского серебра эти три сосуда, в отличие от венгерского и некоторых прикамских, едва ли могут быть использованы, но и без них удастся собрать достаточно большую серию оригиналов и подражаний, позволяющих судить о среднеазиатском и хорасанском серебре X в.

§ 1.3.2. Серебро XI в.

Переход от саманидского среброделия к газневидскому и раннесельджуцкому плохо документирован памятниками. Я не буду сейчас останавливаться на блюде со сценой царского пира, которое, как мне приходилось писать в главе о согдийском серебре, по-видимому, относится к последним отголоскам царской официальной тореvтики в эпоху начала правления Газневидов около 1000 г. Не буду привлекать связанную с ним по центральной фигуре не намного более позднюю чашу с лютнистом, которую я уже рассматривал в связи с блюдцем. Вопрос об XI в. в искусстве Хорасана — это вопрос о генезисе мотивов декора знаменитых бронз второй половины XII — начала XIII в.

Перейдем к рассмотрению двух групп серебряных сосудов с куфическими надписями. Фон надписей изделий одной группы заполнен оставленными резервом завитками лозы с виноградными листьями. Промежутки между стеблями и листьями заполнены чернью. Благопожелания начинаются со слов *би л-йуме вал-баракат* — «С благополучием и благословением». Фон надписей сосудов другой группы выполнен в той же технике, но вместо лоз там спирали, а благопожелания начинаются с *'изз ва иқбāl* — «Слава и успех». В дальнейшем оба варианта благопожеланий будут сочетаться на хорасанских бронзовых изделиях XII в., причем надписи с *ал-'изз вал-иқбāl* будут писать насхом. В X в. и у Буидов, и у Саманидов на тканях писали куфи *'изз ва иқбāl*²⁶⁶, а на серебре *баракат ва йумн и йумн ва баракат*. Уже эти соображения об изменениях в наборе благопожеланий, как и наблюдения М. ван Бершема над почерками, заставляют отнести к XI в. основную массу вещей обеих групп. Различие между ними в соответствии с принятой нами методикой нужно понимать не как хронологическое, а как локальное. Аналогий с декором бронз XII в. много на сосудах обеих групп. Однако эти аналогии далеки от тождества и указывают скорее на преемственность, чем на синхронность. Список благопожеланий, как это видно по надписям на разных материалах, случаен с точки зрения потребителя, но он устойчив в ремесленной традиции, например, в том или ином виде керамики, в связи с существованием каллиграфических прописей.

²⁶⁶ Wiet 1933: 21.

Будем рассматривать сосуды обеих групп, прослеживая на них как переключку мотивов, естественную на синхронных вещах, так и четкое различие признаков ремесленной традиции. Другая задача, которую предстоит решить, — это уточнение атрибуции с точки зрения даты, локализации и заказчика.

Кружка (рис. 131), с которой мы начинаем сопоставление, найдена в том же аниковском кладе, где и знаменитое блюдо с изображением осады крепости SM 20 (речь о котором впереди), чаша X в. с персидской надписью и несколько гривен IX–XI вв. глазовского типа (кружка издана вместе с другими вещами клада²⁶⁷). Местные гривны едва ли старше привозной кружки, которая не моложе XI в., хотя в ее декоре много общего с бронзовыми изделиями XII в., например, медальоны с фигурками птиц, форма кружки близка к керамике X–XI вв.²⁶⁸

Надпись на фоне лозы благопожелательная, начинающаяся с *би л-йумн ва л-баракат*:

باليمن والبركة والمرور والسعادة والسلامة والشكر
والكرامة والزعة والغبطة للصاحبه

«С благополучием, и благословением, и радостями, и счастьем, и здоровьем, и благодарностью, и почестью, и благоденствием, и удовольствием владельцу сего».

Та же надпись, выполненная тем же почерком с теми же украшениями, нанесена внутри чаши неизвестного происхождения, хранящейся в Эрмитаже (рис. 132–134). Надпись только несколько сокращена из-за недостатка места. Чаша шире и ниже аниковской, но у нее снаружи тот же профиль дна и след такой же ручки, что и у кружки. Однако врезная куфическая надпись по борту, хотя и идентичная по содержанию, заметно отличается по почерку. Наверху букв расщепы, врезка заполнена чернью. Ее текст доведен до слова *аш-шукр* (включительно). Фон сетчатый, который на рукописях появляется эпизодически в XI в., а на керамике Ирана известен и в X в.²⁶⁹

На дне чаши снаружи имеется изображение сидящего человека с цветком и птицей у локтя (рис. 133, 134). Фон тоже в косую сетку, но одежда разделана виноградной лозой, и такой же фон дан у внутренней надписи. Вокруг в плетенке размещены четыре медальона, тождественные медальонам на кружке (рис. 131). Для фигуры человека можно найти аналогии на хорасанских бронзовых изделиях XII в., хотя тип лица и другие детали заметно отличаются. Сюжет — сидящий человек с птицей (попугаем?) — известен уже по месопотамской люстровой керамике X в.²⁷⁰ Если сравнить декор кружки и дна чаши, то выступает то, что сейчас стали называть различием на «системном уровне»: появился ковровый узор. Между тем, судя

²⁶⁷ См.: Случайные находки и приобретения 1913.

²⁶⁸ Большаков 1958: табл. VIII, а.

²⁶⁹ Kühnel 1956: Abb. 13 (керамика).

²⁷⁰ Scerrato 1968: cat. n° 190.

по общности многих других элементов, — это изделия одного центра и одной даты. «Система» для современных исследователей не была системой для людей того времени.

Я. И. Смирновым издана чаша ВС 141 (рис. 135), рисунок которой на внутренней стороне очень похож на изображение, украшающее дно предыдущей (рис. 133, 134). Сюжет царского пира дан в трактовке, мало менявшейся с X по XIII в., но здесь есть датирующие детали: чалма и волосы, спускающиеся из-под нее двумя овалами, характерны для XI в. Такая деталь встречается в ширазских миниатюрах 1003 г., в двух фатимидских рисунках на бумаге, в росписи фатимидской бани в Каире²⁷¹. Но вместо лозы применены спирали. Чаша также имела ручку, но крепилась она с помощью сквозного отверстия, а не просто припаиванием. Эта разница, указывающая на отличие ремесленной традиции, характерна для групп со спиральным фоном и с фоном, заполненным виноградными лозами. Медальон на дне чаши с изображением хищной птицы, терзающей другую птицу, напоминает медальоны на бронзе и керамике XII в. Интересна надпись на этой чаше. М. ван Бершем отметил, что в ней сначала идет персидское двуступише, а затем арабские благопожелания владельцу. Почерк он отнес к V в. хиджры, т. е. к XI в. Отметим, что почерк исключительно близок к написаниям куфической персидской надписи Рабати-Малика, которую также относят к XI в.²⁷² Арабская часть текста: благопожелания, начинающиеся с «'изз ва иқбāl» есть уже на тканях X в. (например, ковер Бухтегина). Фон надписи из спиралей есть в декоре корана 1073 г. из библиотеки святыни имама Резы в Мешхеде²⁷³. В нем, как и на этой чаше, отсутствуют оставленные резервом декоративные растительные узоры между буквами. В Коранах XII в. такие элементы вместе с буквами как бы накладываются на фон из спиралей. Аналогичные усложненные фоны появились в XI в. и на серебре. Снова и снова мы видим преемственность между XI и XII–XIII вв. Но вернемся к надписи на чаше. Ее персидская часть, в чтении которой мне помог Л. Т. Пюзальян, гласит:

آنکس که بگفت برسد این جام غم انجام شادان زید خرم بازگشت باکام

«Тот человек, которому в руку достанется эта чаша, заканчивающая страдание, пусть радостно живет, весело, с наслаждением, с [исполняющимся] желанием».

Надпись заставляет вспомнить первое полустишие (*мисра*) Хафиза: *он кас ки бадает джам дарад...* («Тот, кто держит в руке чашу для питья...») — явный вариант нашего выражения. По данным, любезно сообщенным мне А. А. Ивановым, именно этот стих Хафиза чаще других встречается

²⁷¹ Islamic Art in Egypt... 1969: 273, pl. 49; Welles 1959: fig. 8; Ettinghausen 1967: fig. 23.

²⁷² Умянков 1927: рис. 3.

²⁷³ SPA: vol. V, pl. 930, B. Сходные фоны на фатимидской люстровой керамике XI–XII вв.

на поздних бронзовых изделиях. Наше двустигшее имеет рифму, но не укладывается в метры аруза. Это мог бы быть тот же тонический размер с пятью ударениями на мисра, что и в надписи на чаше X в. Такая архаичность стихосложения весьма маловероятная для XII в., когда на вещах уже появляются обычные персидские стихи (рис. 118). Итак, на раннем этапе своего развития в XI в. обе группы серебряных сосудов были синхронны. Уточнить дату группы с виноградной лозой помогают титулы и имена владельцев сосудов.

Рассмотрим флакон, относящийся к той же группе (BC 142). Почерк надписей близок к врезной надписи на чаше с изображением человека и попугая. Нижняя надпись:

للامير الجليل ابي علي الحسن بن يعقوب الـ . . .

«...миру знатному Абу Али ал-Хасану б. Якубу ал...»

(неясная *нисба*, ее не прочитал и М. ван Бершем; он предположительно читал «Ас-Салтави»), дальше идет:

مول امير المؤمنين

«Клиент повелителя правоверных».

Оба титула перестают употребляться вскоре после середины XI в.²⁷⁴ Верхнюю надпись ван Бершем не прочитал, но предположил, что это арабский афоризм. О. Г. Большаков читает ее так:

موجود الوفاء عن ربي الخفاء (الخفاء)

«Оказывается верным тот, кто непричастен к жестокости (или трусости)», буквально: «Находима верность у того, кто непричастен к жестокости (или трусости)».

Розетка из зайцев на дне флакона — характерный мотив хорасанских бронзовых изделий XII–XIII вв., но происходит этот мотив из буддийского искусства. Такие розетки обнаружены на потолках храмов VII–VIII вв. в Дуньхуане²⁷⁵.

Точнее определяется другой кувшин — BC 147 (рис. 138–139) с теми же лозами в фонах надписей. По форме он похож на стеклянные кувшины IX–X вв. Судя по надписи на плечике, кувшином владел *шейх ул-амид* (М. ван Бершем не понял этого титула) Абу 'Али Ахмад б. Мухаммед б. Шазан. Ван Бершем указал, что второе «ибн» не надо переводить как «сын» и что Ибн Шазан — это известная семья ученых и чиновников. Отчество в таких случаях часто опускали. Действительно, хадисовед начала XI в. Абу 'Али б. Шазан, упоминаемый обычно под этим именем, оказался не сыном Шазана, а его потомком в шестом поколении. Звали его не Ахмад, а Хасан. Нашего Ибн Шазана помогает отличить

²⁷⁴ Wiet 1933: 21; 1936: 178.

²⁷⁵ Орнаменты «цао цзинь»... 1955: табл. 9 (Суй), 14 (Тан).

от родственников и однофамильцев, которых известно несколько, его титул *шейх ул-'амйд*. 'Амйдом Балха при Сельджукиде Чагры бек Дауде, т. е. в середине XI в., был Абу 'Али Ахмад б. Шазан²⁷⁶. Везирский титул *шейх уд-'амйд* в XI в. был достаточно редким и весьма почетным.

В XII в. в связи с наступившей тогда девальвацией титулов, он стал просто почетным прозвищем, входящим в титулатуру сановника наряду с его основным званием. Подобное употребление этого титула встречается, например, на бронзовой хорасанской чернильнице XII–XIII вв., принадлежавшей некоему мушрифу, где приведено пять пышных титулов²⁷⁷. Сановник Абу 'Али б. Шазан упоминается в источниках много раз, но только в связи с биографией знаменитого везира XI в. Низам ул-мулка. Его собственное имя «Ахмад» упоминается только в одном источнике, а отчество «б. Мухаммад» только на кувшине. Не государство, а мусульманская община находится в центре исламской культуры, поэтому биографические словари и хроники, сообщая много сведений о заурядных факихах, почти ничего не рассказывают о царях и их сановниках, за исключением таких выдающихся, как Низам ул-мулк.

Абу 'Али Ахмад б. Шазан был начальником молодого Хасана Туси, будущего Низам ул-мулка. По одним рассказам, он перед смертью в начале 60-х гг. XI в. передал Хасану свой пост, а по другим он время от времени говорил подчиненному: «Ты разжирел, Хасан», — и отнимал у него все имущество, так что Хасан в конце концов сбежал от Ибн Шазана в Мерв.

Отождествление владельца кувшина с балхским везиром важен еще в одном отношении. Именно Балх был центром производства серебряных изделий. Известно, что там существовал специальный квартал серебряников со своей мечетью, о чем упоминает Бейхаки и более поздние источники²⁷⁸. Рудную базу обеспечивал знаменитый на весь Средний Восток пянджширский рудник, который иногда называли балхской серебряной горой. Большая группа серебряных сосудов с фоном надписей в виде виноградной лозы и очень сходными надписями и узорами могла бы быть приписана балхско-тохаристанскому производственному центру.

Благопожелательные надписи даны глубокой врезкой на тулове этого кувшина. Их почерк похож на почерк надписей чернью на других сосудах этой группы. Надписи сложнее обычных:

باليمن والبركة والاقبال وصاغ الجد وخير الفال بركة و يمن وسعادة ودولة و سرور

«С благоденствием, благословением и счастьем. Подлинного величия и хорошего предзнаменования, благословения, благоденствия, счастья, могущества и радости!»

²⁷⁶ Об Абу 'Али Ахмаде б. Шазане см.: Bowen 1936: 932. Родословная Абу Али ал-Хасана ибн Шазана имеется в истории ал-Джауза (сообщение О. Г. Большакова).

²⁷⁷ Вагг 1972: fig. 1–5 (коллекция Кофлер, Люцерн, Швейцария).

²⁷⁸ Бейхаки Абу-л-Фазл 1962: 152; Horst 1964: 164.

Очень похожие по стилю надписи имеются на прямоугольном серебряном подносе ВС 150 (рис. 140)²⁷⁹, который был сопоставлен с кувшином еще Я. И. Смирновым. Здесь, однако, другой фон в медальонах и другой набор пожеланий: *баракат ва давлат*, так что производственный центр не обязательно один и тот же, но дата обоих изделий, конечно, должна быть близка. Форма подноса и медальоны с фигурами птиц предвосхищают особенности хорошо известных бронзовых хорасанских и мавераннахрских сосудов XII–XIII вв. Впрочем, между этим подносом и более поздними сосудами есть заметные различия в форме и в декоре.

Поднос принадлежал, как сообщает надпись, некоему государю Хорезма:

الامير السيد الملك العادل تاج الأمة و سراج الملة خوارزم
شاه ابى ابراهيم ولى اميرالمومنين

«Эмир, господин, царь справедливый, венец народа и светоч религиозной общины, хорезмшах Абу Ибрахим, близкий друг (управляющий) повелителя правверных».

Кто этот человек? В. Г. Тизенгаузен и М. ван Бершем не нашли такого хорезмшаха. Последний предположил даже, что хорезмшах здесь не титул, а имя: Хорезмшах сын Ибрахима. Но в надписи ясно видно: «Аби (в род. падеже) Ибрахим». Кроме того, и ван Бершем признает, что титулы царские. Кунья входила в официальный титул хорезмшахов X–XI вв., и их часто называют в источниках не по имени, а по кунье, чего не делают по отношению к поздним хорезмшахам. Куньи их: Абу 'Абдаллах, Абу 'Али, Абу л-'Аббас, Абу Сайд, Абу л-Фаварис, но не Абу Ибрахим. Правда, между Абу Сайдой Алтунташем и Абу л-Фаварисом Шах-меликом в 1034–1041 гг. было два хорезмшаха, куньи которых мы не знаем: Харун б. Алтунташ и Исмаил б. Алтунташ. Сын газневидского наместника, получившего титул *хорезмшах*, Алтунташа Харун попытался стать независимым, но был убит агентами Мас'уда Газневи после провозглашения независимости. Его брат Исмаил победил заговорщиков и продержался у власти шесть лет. Газневидский хронист Бейхаки называет его мальчиком, который любит только развлеченя, и приводит его прозвище — *хандан* («смеющийся, хохотун») ²⁸⁰. В других источниках его кунья также не упоминается.

Титулатура в надписи на блюде соответствует принятой в первой половине XI в.: *Амйр ас-сейид малик ал-'адл Хув'аризм шах* — титул, засвидетельствованный в надписи 1011 г. Абу л-'Аббаса Мамуна из Ургенча. Царь Гузганана в конце X в. прозывался *амйр ас-сейид малик ал-'адл мавла амйру л-м'уминин* ²⁸¹. В XI в. появляются и другие титулы со словами *амиру л-муминин*, что и засвидетельствовано на блюде. Двойной титул с *умма* и *милла* первым получил, как сообщает Бируни, бунд Рустам б. 'Али в конце X в. ²⁸²

²⁷⁹ Сокровища Приобья 1996: 126–127, кат. № 60 [Маршак Б. И.].

²⁸⁰ Бейхаки Абу-л-Фазл 1962: 419, 443, 526, 603–608.

²⁸¹ Крачковская 1949: 15–16, рис. 15. Титул эмира Гузганана см. в посвящении «Худад-ал-Алам».

²⁸² Бируни 1957: 148–149.

Позже его титул усложняется. В XI в. титулы царей стали пышнее, появляются тройные титулы, да и двойные без дэвля почти не встречаются. В сельджукское время титулатура была уже совсем другая (Кутб ад-дин Мухаммед, Джалал ад-дин Атсыз и т. д.).

Итак, остается предположить, что блюдо хорезмшаха изготовлено для одного из сыновей Алтунташа, правивших в 1034–1041 г. Эта дата лишь на одно-два десятилетия расходится с датой кувшина Ибн Шāāzāna. Л. Рихтер-Бернбург также отнес рассматриваемую титулатуру к XI веку²⁸³.

Отработанный стиль обоих предметов и других сходных с ними заставляет признать, что уже в первой половине XI в. в газневидской державе появляются существенные особенности декора хорасанских бронзовых изделий XII–XIII вв. Связи с формами и декором изделий IX–X вв. менее отчетливы, чем с более поздними. Это заставляет видеть в начале XI в. какой-то рубеж в развитии искусства.

Сельджуки наследуют не только газневидскую администрацию, но и газневидское художественное ремесло. Среди бронзовых изделий, по традиции относимых к XII в., весьма вероятно, скрываются более ранние образцы. Их предстоит найти и сопоставление с серебром XI в. должно помочь в этих поисках.

Однако налицо и связи с более ранними вещами. Так, найденный в 1959 г. в д. Малая Аникова кувшин, относящийся к балхской группе (рис. 280)²⁸⁴, имеет такие же каннелюры, как и кувшин IX в. из Лионского музея Т 41 (рис. 34) и разделку бордюра самаррского типа, которую я отмечал на саманидских вещах и на их, видимо, венгерских репликах. В XII–XIII вв. этот мотив появится в декоре известной вильгортской чаши (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2; о ней см. ниже, § 1.4.24–37), которую И. А. Орбели справедливо, как мне представляется, считал киликийской²⁸⁵, и на сходных с ней вещах, сочетающих западные, византийские и иранские черты²⁸⁶.

Надпись на ручке аниковского кувшина гласит:

كل قشرب هنتا مرثا

«Ешь и запивай на здоровье» — это вариант надписи, которая встречается на самаркандской керамике X в. и на металлических ложках: «Ешь на здоровье»²⁸⁷. Ложка с такой надписью, в частности, входила в состав клада серебра, найденного в Рее²⁸⁸. Клад этот, в котором М. Диманд ошибочно заподозрил подделки²⁸⁹, содержит буидские вещи конца X — начала XI в. и вещи со спиральным фоном., но ни одной вещи балхского кру-

²⁸³ Richter-Bernburg 1976.

²⁸⁴ Даркевич 1976в: 30, табл. 32, № 44.

²⁸⁵ Орбели 1938б; ср.: Даркевич 1972: 85–87.

²⁸⁶ Банк 1966: 20, 315, табл. 213–214.

²⁸⁷ Большаков 1968: 85–87.

²⁸⁸ SPA: vol. VI, pl. 1351, С. О кладе см.: Harari 1939: 2501–2508, fig. 829, pl. 1349–1352.

²⁸⁹ Dimand 1941: 211–212.

га в этом обширном кладе нет. Поэтому группу изделий со спиральным орнаментом можно отнести к более западным районам, чем Тохаристан (Хорасан или Джибал). Между группами есть и другие различия: около половины балхских вещей сделаны для именитых заказчиков, почти все вещи другой группы сделаны на любого потребителя.

Балхскую группу мы знаем только по вещам XI в., тогда как более западная группа, появившись в XI в. (к этому времени относится чаша со стихами и сценой пира), переходит в XII в.²⁹⁰

В Хорасане серебряные сосуды изготовляли и в XII в., однако у нас есть только один памятник (блюдо ВС 151), декор и стиль надписи которого вполне приближается к хорасанским бронзам. М. ван Бершем считал, что насх надписи на блюде относится к концу XII в., но теперь известно больше образцов раннего насха, что позволяет расширить дату почерка на весь XII в.

Блюдо принадлежало «благороднейшей хатун, госпоже, (славе?) женщин дочери 'Изз ад-дина Унара». Из трех Унаров (или Анаров), упоминаемых в источниках, один, сирийский, имел лакаб Муин ад-дин, а не 'Изз ад-дин, другой с лакабом 'Изз ад-дин был убит в 1099 г. в Иране, третий, наиболее подходящий, упоминается в 1120 гт., как полководец султана Санджара во время похода на Газни²⁹¹. Фон надписи настолько забит растительным узором, оставленным резервом, что для сколько-нибудь сложного рисунка черной просто не осталось места.

В результате исследования серебра XI–XII вв. мы получили в какой-то мере систематизированные материалы по предыстории и началу т. н. сельджукского периода в искусстве Ирана, периода, оставившего люстровую керамику Рея и Кашана и знаменитые хорасанские бронзы.

²⁹⁰ Возможно, к этому времени относится кувшин ВС 316. Была предложена и другая система датировок серебра X–XII вв. (Даркевич 1976в: 115, 121), по которой все сосуды со спиральными фонами относятся к XII–XIII вв. Г. А. Федоров-Давыдов издал чашу ГИМ, которую он отнес к XII в. Это явно провинциальная работа и ее дата колеблется в пределах XI–XII вв. (Федоров-Давыдов 1960).

²⁹¹ См.: Ibn-el-Athiri Chronicon... 1864: index, s. n. Unar-el-amir; Садр ад-дин 'Али ал-Хусайни 1980: 79, 208–209. О смерти третьего эмира Унара (Анара) см.: Строева 1975:149.

Глава 4

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ ВОСТОКА И ЕВРОПЫ В ТОРЕВТИКЕ XI–XIII вв. СЕРЕБРО С ЧЕРНЬЮ²⁹²

Вместо предисловия

Когда мне приходится обсуждать свои работы, то обычно речь заходит о новой методологии. Однако основная методологическая идея, которая определила мой путь в науке, обусловлена нетривиальной, как мне хотелось бы, содержательной концепцией. Она заключается в том, что задача историка культуры, археолога, искусствоведа сводится, прежде всего, к тому, чтобы выделить и показать те ценности, которыми обогатил человечество изучаемый им народ. При этом необходимо дойти до конкретных единичных проявлений, в которых отдельные поколения, мастерские, даже единичные люди этого народа выражали свой собственный выбор пути, следуя одним традициям и отвергая другие. Чтобы увидеть это, надо сделать различительную особенность нашего научного зрения, соразмерной человеческой жизни. Только тогда наша наука приобретет истинно гуманитарный характер, история культуры станет историей не только причинной обусловленности, но и свободного выбора.

Казалось бы, негуманитарные методы математики: теория графов, математической статистики, комбинаторики, примененные к керамике Согда и художественной металлической посуде Согда, а затем и других стран Востока и отчасти Европы, как раз и позволили увидеть по отдельности школу мастеров и каждое поколение в этих школах. Выяснилось, что в художественном ремесле своеобразии отдельных традиций и даже мастеров выявляются не менее определенно, чем в такой передовой и привилегированной по красноречивости материала области науки, как литературоведение. Есть и прямая связь с литературоведением: иллюстрации к литературным сюжетам, древнейшие поэтические надписи на фарси, открытые на серебряных сосудах.

Таким образом, разработка новых методов, которые я начал применять одним из первых, была не самоцелью, а частью методологии, приближающей ученого к пониманию реальных людей прошлого.

²⁹² Эта глава воспроизводится по изданию: Маршак 2014, подготовленному к печати В. И. Распоповой. Недостающие там иллюстрации и отсылки к ним в тексте, а также ссылки на использованную литературу восполнены по публикациям: Маршак 1985; Marschak 1986. — *Примеч. ред.*

В трех моих монографиях²⁹³ все эти разработки подробно рассмотрены. Руководя аспирантами и помогая другим коллегам, я много раз убеждался в плодотворности нового направления в науке. В его рамках были открыты своеобразные стили в художественном металле Тохаристана и Чача, Кабулистана и Хорасана, волжской Булгарии, венгров до их переселения на территорию современной Венгрии, государств Великих Сельджуков и крестоносцев.

Широко раскрылся историко-культурный потенциал керамики Центрального и Южного Согда как исторического источника. Проблема влияний, которая казалась затруднительной, разрешалась при этом со всей очевидностью. Безусловно, согдийцы и другие предки таджиков знали и воспринимали достижения Греции, Индии, Ирана, Китая, но применяли они их не как подражатели, а с творческой свободой, исходя из потребностей своего собственного развития. В свою очередь, в Китае, Иране, Сирии, Венгрии, Болгарии, тюркских степях обнаружилось вполне определенное и бесспорное воздействие произведений среднеазиатских мастеров, которое ранее не отмечалось. Стало ясно, что и эти народы, в свою очередь, заимствуя, отбирали то, что им нужно, и перерабатывали эти заимствования в своем духе. Выявляется не унижение одних перед другими, а взаимное обогащение при сохранении не столько формального, сколько содержательного своеобразия в рамках общечеловеческого культурного развития.

Раздел 1. СВЯЗИ ТОРЕВТИКИ ИРАНА, СИРИИ, ВИЗАНТИИ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В XI–XII вв.

§ 1.4.1. Иран и Антиохия в XI — начале XII в.

Восточноиранские и тохаристанские сосуды XI в. с черневыми орнаментами имеют особое значение для изучения торевтики XI–XIII вв. не только в Иране и Средней Азии, но и на обширных территориях, лежащих к западу от Ирана вплоть до берегов Средиземного моря²⁹⁴. Мы попытаемся проследить традицию, восходящую к школам Северо-Восточного Ирана и Тохаристана, в искусстве этих территорий, вошедших в прямой контакт с Ираном в эпоху Сельджуков, хорезмшахов и монголов.

В связи с этим чрезвычайно важна точная локализация и датировка самих иранских сосудов²⁹⁵. В. П. Даркевич предложил датировать иранское и среднеазиатское серебро по способу обработки фона²⁹⁶. Он отнес к X — началу XI в. фон, покрытый мелкими кружками с оставленной резервом виноградной лозой, оконтуренной гравированными линиями. Позднее в XI в.

²⁹³ Маршак 1971б; Каменецкий, Маршак, Шер 1975; Marschak 1986.

²⁹⁴ Материалы этого раздела частично опубликованы (см.: Маршак 1980).

²⁹⁵ Маршак 1976б: 148–173.

²⁹⁶ Даркевич 1976в: 115, 121.

этот фон, по его мнению, сменяется черневым с мелким узором в виде виноградной лозы, а еще позднее, в XII в., — черневым со спиральями. Однако фон с кружками не исчезал ни в XI в. (ВС 142)²⁹⁷, ни в XII–XIII вв.²⁹⁸, а фон с черневыми спиральями применялся уже в первой половине XI в.

Я уже приводил ряд соображений в пользу не хронологического, а локального значения различных фонов в XI в.²⁹⁹ Серебряная чаша из коллекции Н. Хеермана в собрании Музея искусств Округа Лос-Анджелес дает возможность проверить это предположение (рис. 146)³⁰⁰. В центре чаши помещен медальон с изображением крылатой антилопы (?). На груди животного показан ремень сбруи, но седла нет. По краю чаши идет лента с кувической надписью, украшенной побегом с трилистником. Фон состоит из спиралей черни. Снаружи по борту лоза и бегущие звери. В публикации чаша отнесена к XII в., однако надпись дает основание для другой датировки:

عز و اقبال و بقا و تعا... وتمكين و نصر و السلطان للسعيدة الجليلة ملكة
الارض ام شرف المعالي اطل الله بقاها

«Слава, и успех, и долголетие, и [...], и могущество, и помощь [от Аллаха] и власть госпоже благородной царице земли матери Шараф-ул-ма 'али, да продлит Аллах ее бытие».

Итак, сосуд принадлежал матери некоего государя, названного только по своему почетному титулу Шараф-ул-ма 'али. Лакабы, оканчивающиеся на ма 'али, с XI в. входили в титулатуру многих династий, занимая, однако, второстепенное место в списке титулов того или иного государя. Только у Зияридов Гургана они были основными и даже единственными почетными прозваниями, полученными от халифов³⁰¹. Одним из последних царей этой династии был Шараф-ул-ма 'али Ануширван, упоминаемый обычно без этого титула. К. Босворт в специальной работе, посвященной поздним Зияридам, называет его только по имени³⁰². Однако двоюродный брат Ануширвана, автор «Кабус-наме» Кей-Кавус именуется только по титулу, сообщая о его гибели на охоте³⁰³. Титул Шараф-ул-ма 'али вместе с именем Ануширван приведен у ар-Раванди³⁰⁴. Ануширван вступил на престол малолетним в 1029 г. За него правил Бакалинджар, его дядя по матери, который, по мнению К. Босворта, происходил из древнего владетельного рода Бавендигов. Когда в 1041/1042 гг. молодой царь подвергся аресту Бакалинджара и попытался править сам, мать Ануширвана дала ему совет жениться

²⁹⁷ О дате см.: Маршак 1976б: 162–163.

²⁹⁸ См., например: Гюзальян 1978: рис. 16.

²⁹⁹ Маршак 1976б: 159–167.

³⁰⁰ Islamic art... 1973: 158, no. 286.

³⁰¹ Бируни 1957: 149–150; Босворт 1971: 135–136; Richter-Bernburg 1976: 181–182 (в этой работе дана приблизительно такая же, как у меня, датировка блюда хорезмшаха Абу Ибрахима).

³⁰² Bosworth 1964: 25–34.

³⁰³ Кабус-наме 1958: 118.

³⁰⁴ Материалы по истории туркмен... 1939: 352.

на матери Бакалинджара. Очевидно, Бакалинджар и мать Ануширвана были единокровными, но не единоутробными братом и сестрой. Судя по тому, что в 1029 г. Бакалинджар был уже влиятельным деятелем, его матери в 1041/1042 гг. было около 56–60 лет. Однако такой брак, видимо, имел династическое значение. В 1043 г. Мардавидж — полководец Сельджуков (и, судя по имени, как и Зияриды, дейлец по происхождению) убеждает Ануширвана, женится на его, тоже уже не молодой, матери и начинает править Гурганом. В 1049 г. после случайной гибели Шараф-ул-ма 'али Ануширвана на охоте на престол Гургана, по-видимому, садится его двоюродный брат Унсур-ул-ма 'али Кей-Кавус, который до того провел восемь лет при дворе Маудуда в Газне. Однако ему не удается закрепить за собой власть, и вскоре он снова (на этот раз навсегда) покидает родину, отправляясь в хадж, что для государя означало отказ от власти.

Мать Шараф-ул-ма 'али, названная в надписи на чаше царицей земли, играла заметную роль при своем брате, сыне и втором муже с 1029 по 1049 г. Именно этими двумя десятилетиями можно с достаточной определенностью датировать чашу лос-анджелесского музея. Тем самым и появление приема заполнения фона спиральми черни получает надежную дату не позднее второй четверти XI в., что подтверждает вывод, сделанный ранее на основании типологии форм и орнаментов сосудов без точной эпиграфической привязки.

Гурганская локализация этого типа декора уже для XI в. представляется слишком узкой. Такой же фон у нескольких сосудов из клада, найденного в Рее³⁰⁵, где, однако, изделия подразделяются уже не по фону, а по оставленному резервом растительным побегам. Один сосуд имеет побег с простыми трехчастными листьями, близкими к листьям гурганской чаши³⁰⁶, тогда как целая группа отличается усложненными и удлиненными трех- и шестичастными листьями³⁰⁷. Эта группа, видимо, несколько моложе, так как в третьей четверти XI в. усложненные листья получают широкое распространение в орнаментике исламских стран. Они есть и в штурке Месопотамии³⁰⁸, и в декоре рукописей, написанных как для Йеменского государя³⁰⁹, так и для видного представителя нишапурского духовенства³¹⁰. Последняя рукопись особенно интересна для нас, поскольку ее орнамент не только по листьям, но и по мелкой спиральной разделке фона близок к серебряным изделиям. Отметим, что загнутые концы листьев здесь перехлестывают через стебли лозы. По-видимому, Джибал и Хорасан наряду с Гурганом составляли в XI в. зону распространения черневых фонов с узором в виде спиралей, граничившую с запада с балхско-тохаристанской зоной черневых фонов с узором в виде виноградной лозы. Напомню еще раз, что в Хорасане обе

³⁰⁵ Harari 1939: 2502–2503, pl. 1349–1352; Nardi 1976: no. 11; Allan 1977: 5–21.

³⁰⁶ Allan 1977: fig. 12.

³⁰⁷ Harari 1939: fig. 827, pl. 1352 A–C.

³⁰⁸ Салль 1939: 221–226, табл. 102.

³⁰⁹ Rice 1955: 31–33, pl. XVI.

³¹⁰ Rice 1955: 18–22, pl. X.

традиции, сливаясь, оставляют свой след в надписях и орнаментах на бронзовых вещах XII в., на которых благожелательные формулы начинаются, как с *йумн вабаракат*, так и с *'изз ва иқбāl*, тогда как в XI в. каждая из этих надписей была характерным признаком отдельной школы³¹¹.

Возможно, при Али-Арслане и Мелик-шахе в Хорасане и Центральном Иране, которые стали основными центрами огромной Сельджукской империи, уже началось смешение первоначально обособленных традиций. В XI в. в Иране существовали и другие школы, продолжавшие западно- и южноиранские традиции, в свою очередь связанные с саманидскими, но их изделия³¹² стоят обособленно от процесса дальнейшего развития художественного металла.

Весьма характерный комплекс изделий с чернью дает клад, найденный в 1896 г. близ д. Мышеловка Киевской губернии³¹³. В нем найдены бляшки поясного набора со спиральным фоном, шестичастными листьями и надписью *иқбāl ва...*, а также бляшки с фоном в виде лозы и надписью *би-л-йумн*. В. П. Даркевич отнес клад к XI в., что противоречит его собственной датировке спиральных фонов³¹⁴. Надо отметить, что почерки надписей замечательно совпадают с почерками надписей на серебряных сосудах. Соглашаясь с предложенной Г. Ф. Корзухиной датой всего клада, который мог быть спрятан в XII–XIII вв.³¹⁵, отметим, что если бляшки с чернью восточноиранские и тохаристанские, то они действительно, скорее всего, относятся к XI в.

Теперь, получив твердую опору в датированных иранских вещах, можно перейти к более сложному вопросу о ирано-византийских связях. Одним из наиболее интересных памятников, отражающих эти связи, можно считать серебряный ларец, хранящийся в Ватикане (рис. 149; см. также рис. 148, 9)³¹⁶. Овальный ларец с выгнутой крышкой украшен богатым растительным орнаментом с удлиненными трехчастными и шестичастными листьями на черном фоне со спиральями. Орнамент почти неотличим от иранских образцов, но здесь в него введена симметричная, двухчастная пальметка с завитками на концах и небольшим выступом между двумя расходящимися лопастями. Надо отметить и то, что концы лопастей пальметки и боль-

³¹¹ В это время нередко слова писали с определенным артиклем, а надписи с *йумн* начинали со слов *би-л-йумн ва-л-баракат*. На сосуде с фильтром из Рейнского клада, как и на некоторых других сосудах XI в. со спиральным фоном, надписи начинаются с *баракат ва йумн* (Allan 1977: fig. 12; кувшин из Художественной галереи Фрира № 50.5: Ettinghausen 1961: 128–134; Mehrez 1970: 178).

³¹² См., например: SPA: vol. VI, pl. 1343, 1345, 1346.

³¹³ Корзухина 1954:133–135, табл. LVI, 3, 4, 9–11.

³¹⁴ Даркевич 1976в: 54–55, 115, 121, табл. 40, 5–6, 41, 1–2.

³¹⁵ В кладе явно собраны разновременные вещи: пряжка весьма архаична, а рельефные бляшки по разделке фигур близки к широко распространенным зеркалам с двумя сфинксами, встречающимися, в частности, на золотоордынских городищах (Федоров-Давыдов 1976: 165–166, рис. 127). Типичное зеркало этого типа см.: Melikian-Chirvani 1973: 36–37.

³¹⁶ Cecchelli 1926–1927a: 240–241.

ших листьев как бы зацепляются за стебли. Концы листьев заходят за стебли и в узоре рукописи 60-х гг. XI в., изготовленной для нишапурского заказчика³¹⁷, но этого нет на иранском серебре XI в. и, как правило, на бронзах XII в. Однако в архитектурном декоре исламского мира в XII в. такой прием распространяется от Сицилии³¹⁸ до Ферганы³¹⁹.

Все подобные небольшие вариации орнамента, однако, не могли бы поколебать вывод об иранском происхождении ларца. Гораздо труднее объяснить сочетание восточного (в основном иранского) орнамента с христианскими изображениями в медальонах на крышке и на стенках. На крышке в трех медальонах помещен Деисус с заменой Богоматери апостолом Петром, а на стенках — четыре медальона с евангелистами. Все изображения погрудные. Они сопровождаются греческими надписями. Иконография персонажей вполне византийская, построение фигур уверенное и правильное, но отчетливо видно, что фигурные изображения и надписи прорисованы не так определенно, как тонкие и изящные орнаменты, хотя весь декор выполнен одной рукой. В частности, совершенно распалось начало надписи в медальоне с евангелистом Лукой, не получилась нижняя часть лица Христа, где борода не отделена от щек и подбородка, и т. д. Очевидно, мастер работал по хорошим образцам, но будучи превосходным профессионалом-орнаменталистом, он не был обучен передавать христианские сюжеты и не владел греческой письменностью. Изображения просто скопированы с византийского рисунка. Скорее всего, это работа мусульманского (или новообращенного) мастера для христианского заказчика. Выполнен ларец не ранее второй половины XI в.³²⁰

Где же в полосе византийско-исламских контактов мог быть изготовлен подобный предмет? Ответ на этот вопрос подсказывает необычная иконография Деисуса, в которой место Богоматери занимает апостол Петр. Известны случаи замены одной из фигур в Деисусе святым, особо почитаемым в том или ином городе. Наиболее характерный пример — мозаика в соборе Св. Марка в Венеции, где Иоанн Предтеча заменен Св. Марком³²¹. Аналогичная замена Иоанна Предтечи Св. Федором на иконке из Фасоса³²². На ларце, однако, Св. Петр помещен не вместо Иоанна Предтечи, а вместо Богоматери по правую руку Христа, что, возможно, объясняется влиянием другой известной композиционной схемы: Христос между Петром и Павлом, в которой Петр чаще изображался по правую руку Христа. Апостол Петр был патроном собора в Антиохии и считался первым епископом этого города. В соборе Св. Петра происходили важнейшие общественные события, такие как собрание духовенства, баронов и горожан в 1142 г.³²³

³¹⁷ Rice 1955: pl. X.

³¹⁸ Павловский 1890: рис. 62, 63, 79, 83, 108 и др.

³¹⁹ Денике 1939: рис. 90 (Узгент, 1187 г.).

³²⁰ К. Чеккелли датирует его XI–XII вв. (Cecchelli 1926–1927a: 240).

³²¹ Bologna 1964: Taf. 27.

³²² Delvoye 1955: 372–374.

³²³ Cahen: 1940: 366.

На печатях антиохийских патриархов XI в. изображали апостола Петра или апостолов Петра и Павла вместе, или Илью пророка и апостола Петра, причем на одной из печатей патриарха Феодосия (1057–1079 г.) Св. Петр изображен погрудно с процессионным крестом руке³²⁴ — как на ларце. Такое же изображение есть и на монетах антиохийского княжества первой трети XII в. (Бозмунд I, Танкред, Бозмунд II)³²⁵. Но наиболее отчетливо особое значение Св. Петра для Антиохии выступает по печатям. Как любезно сообщила мне В. С. Шандровская, на 12360 моливдовулов эрмитажного собрания только десять с изображениями Св. Петра или Св. Петра и Св. Павла вместе. Столь же редки такие изображения и в других собраниях³²⁶.

Из всех центров Византийской империи именно Антиохия, в 969 г. отвоєванная у арабов и в 1084 г. отданная Сельджукам, была более всего ориентализирована. В хозяйственном отношении она издавна была тесно связана с Ираном. Из Антиохии вывозились камчатые шелка с иранскими названиями *исфахани* и *даставаи*³²⁷, а сельджукский султан Малик-шах в 1089 г. даже оплатил переправу своих войск через Амударью чеком на антиохийских менял³²⁸. Через Антиохию шел основной торговый путь из Ирана к Средиземному морю, и это обстоятельство может объяснить особенности орнамента ларца из Ватикана (см. рис. 148).

В мусульманских городах Сирии при сельджукских эмирах появились не только персы-чиновники, но и персы-ремесленники. В частности, в соседнем с Антиохией Алеппо в 1113 г. был казнен перс Абу Тахир — золотых дел мастер, который возглавлял там исмаилитов³²⁹.

Ватиканский ларец с его иранским декором и византийскими изображениями мог быть изготовлен в Антиохии и во время сельджукской оккупации, когда в городе оставался православный патриарх, и даже при крестоносцах. Позднее, в XIII в. в Сирии были мусульманские мастера, которые делали вещи с христианскими сценами³³⁰. В момент взятия Антиохии крестоносцами в 1098 г. мусульман истребляли, но тем немногим, которые уцелели, норманские князья в дальнейшем обеспечивали безопасность³³¹.

³²⁴ Laurent 1972: 293, n° 2021; на другой его печати Св. Петр показан в рост с крестом: Schlumberger G. 1884: 313/n° 2; см. также: Laurent 1965: n° 1523, 1524 (Илья и Петр); Лихачев. Моливдовулы греческого Востока [Рукопись]: табл. XI, 2-М 8240 — печать патриарха Никифора Антиохийского (1080–1092 гг.), на л. с. Богоматерь в центре, апостолы Петр и Павел по сторонам.

³²⁵ Schlumberger G. 1878: 43–45, 49–50, pl. II, 4, 6, 14, 15 (надпись греческая).

³²⁶ Приношу искреннюю благодарность В. С. Шандровской за указания по византийской сфрагистике. На печати латинского патриарха Антиохии Амори также изображен Св. Петр: Schlumberger G. 1879: 26–27, n° 17.

³²⁷ Cahen 1940: 475 (по Идриси).

³²⁸ Тревер, Якубовский, Воронец 1950: 294–295. Как отметил О. Г. Большаков, Мелик-шах выдал этот вексель не самим лодочникам, а своим кредитором, давшим деньги, пошедшие на оплату переправы (Беленицкий, Большаков, Бентович 1973: 296).

³²⁹ Этот Абу Тахир при Танкреде был в плену в Антиохии, но выкупился, так как был богатым человеком: Строева 1978: 94, 96, 106, 133.

³³⁰ Schneider 1973: 137–156 (особо 137, 150–151).

³³¹ Cahen 1940: 343.

§ 1.4.2. Сирия и Византия в конце X — XI вв. Аахенская курильница

Если ватиканский ларец демонстрирует прямой контакт мастеров иранской выучки с византийским искусством, то имеется целая серия изделий с чернью, на которых восточные черты выступают уже с меньшей определенностью. В этом отношении интересен серебряный купольный реликварий-*артофорион* (первоначально курильница) из Аахена (рис. 145), который, судя по надписи, был изготовлен для стратега Антиохии и Леканды (фема на юге Малой Азии) между 969 и 1025 гг.³³² Реликварий, как показал А. Грабар, попал в Аахен, скорее всего, с антиохийской добычей лотарингских крестоносцев³³³. Исследователь относит этот памятник к числу тех, у которых стиль и техника не чисто византийские, а отражающие влияние азиатских (христианских и мусульманских) образцов. Надо отметить в этой связи килевидную арку портала и похожую на вазу с растением колонну, которая служит средней планкой двухстворчатых дверей³³⁴.

Реликварий украшен узорами, выполненными узкими полосками черни, разделенными также узкими полосками оставленного резервом орнамента. Это соотношение черных и светлых полос сближает оба изделия, которые, скорее всего, были выполнены антиохийскими мастерами. Однако сам узор у них различен. На аахенском реликварии нет характерного для гурганского сосуда, ватиканского ларца и близких к ним вещей побега с крупными листьями, а полосы черни образуют не простые спирали, как на этих вещах, но сложные узоры со спиралями, входящими в стилизованные побеги и сердцевидные фигуры. Фон и узор здесь почти равноправны, так что даже можно воспринимать рисунок и как светлый с черным фоном и как черный со светлым фоном. Орнамент в целом — почти абстрактный, далекий от своих растительных прототипов. На востоке подобные, хотя и более простые, узоры засвидетельствованы на поясном наборе из нихавендского клада, который едва ли может быть отнесен ко времени не позднее рубежа X–XI вв., поскольку среди вещей этого клада есть прямая аналогия венгерским круглым накладкам X в., восходящим к восточным образцам³³⁵.

В Византии этот орнамент вместе с рядом других декоративных новшеств³³⁶ появляется в «Менологии» Василия II (936 г.), где он помещен для передачи златошвейной каймы императорских одежд. Позднее так передавали в живописи и золотое шитье, и орнаментированные металлические пластины, украшавшие края щитов, троны, книжные переплеты. Вполне

³³² Grabar A. 1957: 282–283.

³³³ Grabar A. 1957: 296–297.

³³⁴ Аналогичные мотивы в искусстве Фатимидов см.: Patricolo 1923–1924: 465–485.

³³⁵ Gray 1939: pl. XXXIIa. Тюркское имя хаджиба, упомянутого в надписи на одной из вещей клада (Ibid.: 74), еще не говорит о сельджукском времени, так как тюркские гулямы были при дворах всех иранских династий X–XI вв. Пояс из Нихавенда издан также в кн.: Jewellery... 1976: 167.

³³⁶ Банк 1978: 52–53, 104.

возможно, что именно вышивка золотом по черному фону повлияла на золотых дел мастеров, которые с помощью черни достигали сходного эффекта. Б. Грей выводит узоры такого рода из орнамента аббасидского текстиля IX в.³³⁷

Как писал В. Н. Лазарев, «Менологий» Василия II знаменует поворот в развитии искусства Византии на рубеже X–XI вв. — отход от «Македонского ренессанса», связанный с восточным влиянием³³⁸. Это было уже не то восточное влияние, которое в VIII–X вв. так сильно сказалось на развитии византийских художественных тканей, когда константинопольские мастера следовали иракским и иранским образцам, сознательно имитируя чужой стиль, с которым ассоциировались представления о царской роскоши³³⁹. В конце X — XI в. мотивы, известные нам по памятникам исламских стран, входили в константинопольское искусство не сами по себе, как прямая «цитата», а попутно вместе с восточнохристианской традицией, как бы в едином сплаве, образовавшемся на отвоеванных в X в. восточных землях. В этих землях наиболее тесно связанной с империей была грекоязычная Антиохия, где жили, однако, и арабы-христиане из Египта и Багдада, среди которых были известные ученые Яхъя Антиохийский и Ибн Бутлан (XI в.)³⁴⁰.

Константинопольские тюреты XI в. восприняли фон из спиралей и сердцевидных фигур, но они отказались при этом от применения черни. А. В. Банк показала бесспорную родственность рельефных узоров фонов без черни XI–XII вв. с орнаментом аахенского реликвария³⁴¹.

Такой путь образования «червчатых» (*вермикуле*) фонов от фонов с чернью можно предположить не только для Византии, но и для других стран. Впечатление от узких полосок черни, чередующихся с полосками светлого серебра, было близко к впечатлению от часто расположенных затененных узких углублений, напоминающих червоточины. К этому вопросу о «червчатых» фонах мы еще вернемся, когда будем рассматривать памятники XII–XIII вв. на Переднем Востоке и в Западной Европе.

§ 1.4.3. Серебряные браслеты с чернью, их иранские и среднеазиатские аналоги

Между аахенским и ватиканским реликвариями — временной разрыв в 60–100 лет, но имеются скромные серебряные изделия, которые помогают с большей полнотой рассмотреть развитие серебряного дела на востоке византийских владений. Речь пойдет о нескольких пластинчатых шарнирных браслетах с рельефными изображениями и плоскими орнаментальными

³³⁷ Gray 1939: 76.

³³⁸ Лазарев 1947б: 82–83.

³³⁹ Grabar A. 1968с.

³⁴⁰ Розен 1883.

³⁴¹ Банк 1971: 135, рис. 6; 1978: 31.

ми бордюрами, украшенными чернью (рис. 283)³⁴². На Среднем Востоке в начале XI в. также бытовали подобные по форме и конструкции браслеты, но у известного нам экземпляра из среднеазиатского сайрамского клада среднее поле, окаймленное аналогичными черневыми орнаментальными бордюрами, не несет на себе изображений (рис. 147)³⁴³. На иранских сосудах XI в. встречается сочетание рельефного декора тулова с плоскими бордюрами, украшенными чернью³⁴⁴.

Не только форма, но и орнамент на браслетах находит прямые аналогии в Иране и Средней Азии. Так, браслет из Думбартон-Окса (рис. 283, 4–6)³⁴⁵ по узору черногого бордюра в виде упрощенного погони близок как к аахенскому реликварию, что отмечал М. Росс³⁴⁶, так и, причём отнюдь не в меньшей степени, к сайрамскому браслету, а браслет из частного собрания в Париже (теперь в Музее изящных искусств в Бостоне), исключительно близкий к экземпляру из Думбартон-Окса по рельефным изображениям львов и грифонов, по своим простым спиральным завиткам черногого бордюра напротив примыкает уже к ватиканскому ларцу и иранским вещам XI в. (рис. 283, 3)³⁴⁷. Таким образом, через два промежуточных звена фиксируется связь между обоими предположительно антиохийскими памятниками начала и конца XI в. При этом мы не выходим из круга иранских аналогий предсельджукского времени. Важно, что речь идет не об общем для ряда стран вплоть до Атлантики аббасидском наследии, а о параллелях с конкретными иранскими памятниками X–XI вв., что можно считать естественным, прежде всего, для Антиохии с ее особой ролью для иранской торговли, хотя непосредственно рука мусульманского мастера чувствуется только в декоре ватиканского ларца.

§ 1.4.4. Серебряные браслеты и искусство Иерусалимского королевства

Имеется еще одна линия связей, которая как будто подтверждает сирийскую атрибуцию всей группы. Между рельефными изображениями более раннего браслета из Думбартон-Окса (рис. 283, 4–6) и более позднего (похожего на него) браслета из Музея изящных искусств в Бостоне (рис. 283, 3)³⁴⁸ есть сравнительно небольшие, но вполне определенные

³⁴² Migeon 1922: 144, pl. XXIX; Ross, Downey 1956–1957: 30–32; Ross 1965: 80–81, pl. LVIII, no. 108.

³⁴³ Спицын 1906а: рис. 40. Изделия из клада первой половины XI в. столь разнообразны, что их нельзя отнести к одному центру. Этот браслет и некоторые другие вещи могут быть и иранскими, так как по орнаментации они очень близки к нижавендским находкам. В кладае есть и западноиранские монеты X в.

³⁴⁴ Allan 1977: fig. 63.

³⁴⁵ Ross 1965: 80–81, pl. LVIII, no. 108.

³⁴⁶ Ross, Downey 1956–1957: 31.

³⁴⁷ Ross, Downey 1956–1957: 31, fig. 11.

³⁴⁸ Ср.: Ross, Downey 1956–1957: 31, fig. 11; Ross 1965: 80–81, pl. LVIII, no. 108.

отличия. В целом фигуры становятся более стилизованными. Грива превращается в своего рода орнаментальный воротник, хвосты завершаются пальметками, а крылья грифонов теряют компактную форму, распадаясь на три пера, отходящие от дуги, окаймляющей плечо. Первое перо у всех грифонов отогнуто к голове и заканчивается завитком, а у лучше проработанной фигуры каждое из трех перьев имеет свой завиток. Такая трактовка встречается на некоторых исламских памятниках, где она восходит (с упрощениями) к старой среднеазиатской традиции.

Для нас сейчас большой интерес представляют особенно близкие к крыльям грифонов браслета крылья у быка и льва (символов евангелистов) на серебряных крестах-реликвариях из Денкендорфа и Барлетты, которые были весьма доказательно определены как произведения иерусалимских торовтов первой половины XII в.³⁴⁹ В 1133 и 1160 гг. золотых дел мастера Umbertus, Pisellus, Uldretus подписывали в качестве свидетелей акты приоров конвента иерусалимской патриархии³⁵⁰. Судя по именам, все они были представителями западноевропейских народов, в том числе бесспорно итальянцев, но серебряные кресты, которые сделаны ими или их товарищами, как и миниатюры³⁵¹ и иконы³⁵² Иерусалимского королевства, показывают, что мастера крестоносцев учились на византийских образцах.

Отметим, что византийский, связанный со столичной традицией лиственный орнамент³⁵³, украшающий все иерусалимские кресты, не встречается ни на одном из шести браслетов, а на крестах нет черни. Кроме того, прямые связи с иранским искусством, которые прослеживаются по ватиканскому ларцу и браслетам, отнюдь не характерны для искусства первого Иерусалимского королевства, которое в основном демонстрирует константинопольскую традицию в сочетании с романскими традициями западных мастеров. Это положение, доказанное Г. Бухталем³⁵⁴ и К. Вейцманном³⁵⁵, помогает отделить изучаемые нами, видимо, северосирийские или малоазийские памятники с их явными исламскими аналогиями от памятников иерусалимского круга. Однако для более ясного понимания места исследуемых вещей в искусстве ближневосточного региона необходимо рассмотреть те, пусть слабо выраженные, следы исламских влияний, непосредственных южноиталийским искусством, которые, как нам кажется, все-таки могут быть прослежены в произведениях иерусалимских мастеров XII в.

В первой половине XII в. северофранцузский или английский художник, живший в Иерусалиме, написал икону с изображением Христа, выполнен-

³⁴⁹ Meurer 1976: 7–17; Salmi 1923–1924: 87–98.

³⁵⁰ Meurer 1976: 15 (по кн.: Rozière 1849: n° 103, 104).

³⁵¹ Buchthal 1957.

³⁵² Weitzmann 1963; 1966.

³⁵³ Банк 1971: 135, рис. 6.

³⁵⁴ Buchthal 1957.

³⁵⁵ Weitzmann 1963; 1966.

ную в основном в западной манере, но со следами византийского влияния³⁵⁶. К. Вейцманн специально отметил, что в малозаметной детали иконы — в орнаменте трона мастер поместил виноградную лозу, оставленную резервом на темном фоне. Исследователь сопоставил этот орнамент с «карминным стилем» заставок византийских рукописей. Однако если пойти дальше сопоставления технических приемов и мотивов и попытаться рассмотреть орнамент во всех его особенностях, то мы увидим не византийские и незападные черты. Прежде всего, листья лишены правильности построения, характерной для византийского «карминного стиля» и, в частности, для образца, привлеченного К. Вейцманном в качестве аналогии³⁵⁷. Свободно прорисованные широкие завитки лопастей с точечными просветами фона, как и все построение светлых удлинённых листьев побега, выделяющихся на темном фоне, ближе к орнаменту арабских, коптских³⁵⁸ и отчасти персидских рукописей первой половины XIII в.³⁵⁹ (декор коптских рукописей этого времени вполне «исламский»), причем сам трон с узорчатой панелью, окаймленный гладкими планками, также не традиционный византийский, а восточный³⁶⁰.

К началу XI в. относится предшествующая орнаменту трона на иконе стадия разработки этого мотива³⁶¹. К сожалению, для сопоставления пришлось привлечь памятники, разделенные значительным отрезком времени. Это обусловлено тем, что восточная живопись XII в. слишком плохо известна. В Палермо орнаменты существенно отличны³⁶², но сицилийские арабы XII в. сохраняли более ранние традиции, чем мастера сельджукских земель. Все же, несмотря на отсутствие синхронных аналогий, восточный характер трона на синайской иконе достаточно ясен. Поэтому можно думать, что эта икона отражает, скорее всего, местное сирийское влияние на романского мастера.

Второй случай переклички искусства Иерусалимского королевства с исламским также относится к «цитате» в орнаменте. Это сасанидские в конечном счете «штандрты» из парных крыльев в инициалах двух рукописей, переписанных в Иерусалиме во второй четверти XII в., хотя построение крыльев из маховых перьев, как бы поставленных на одно изогнутое дугой перо, ближе к детали гурганской чаши XI в.³⁶³

Наконец, в рукописи Евангелия из Ватикана (Vat. Lat. 5974) инициал декорирован орнаментом в виде лозы, украшающей медальон, как бы

³⁵⁶ Weitzmann 1966: 52–53, fig. 1.

³⁵⁷ Ebersolt 1926: pl. XI, fig. 2.

³⁵⁸ Leroy 1974: pl. E. 85 (1249/501).

³⁵⁹ Kühnel 1963: Taf. II; схожие листья см. также: Melikian-Chirvani 1970: fig. 21 (22/21b), 36 (39/37b).

³⁶⁰ Павловский 1890: рис. 73.

³⁶¹ Rice 1955: pl. VIII.

³⁶² Павловский 1890.

³⁶³ Buchthal 1957: 14–23, pl. 29, b, c). «Штандрты» ближе к прототипам, чем реплики таких штандартов в известных фатимидских мозаиках купола Скалы и церкви Рождества в Вифлееме.

вырастающий из клюва павлина³⁶⁴. Рисунок и здесь дан резервом. Подобные мотивы есть и в другой, очень сходной по всему убранству, рукописи (Paris, Bibl. Nat. Lat. 276), но между ними остается существенное отличие как раз в прорисовке побега и листьев. Более того, даже в этой ватиканской рукописи на других страницах иные листья. Такого рода частные различия в сходных контекстах, как и в случае с браслетами, особенно ценны для выявления аналогий, отражающих не общую моду эпохи, а конкретные связи искусства разных территорий. В рукописи из Ватикана простые трехчастные листья и усложненные листья с завитком на конце, цепляющимся за стебель побега, близки к рассмотренным выше деталям орнамента на иранских изделиях с чернью и на ватиканском ларце (рис. 149; см. также рис. 148, 9), а также в арабских рукописях XI в. Для византийского орнамента они не характерны³⁶⁵.

Г. Бухтал на основании других признаков приходит к заключению об участии в украшении обеих рукописей западных, византийских и армянских (килийских) мастеров. Рукопись относится приблизительно к 1170-м гг., причем данный инициал выполнен итальянским художником³⁶⁶. Не исключено, что «исламские» признаки пришли в ватиканскую рукопись через киликийскую традицию, никогда не прерывавшую связей с Востоком.

§ 1.4.5. Проблема северосирийской тюретки, некоторые вопросы методики

В целом в Иерусалимском королевстве с его враждебным франкам (западноевропейским крестоносцам) мусульманским и христианским арабским населением, в отличие от северных государств крестоносцев, контакты с местной культурой были более слабыми. Норманны Антиохии, как и норманны Италии, гораздо лучше умели налаживать контакты с местными народами, как христианскими, так и мусульманскими. В Антиохии им приходилось считаться, прежде всего, с греками (т. е. местным грекоязычным населением), которые и в экономическом, и в политическом, и в церковном аспектах постоянно оказывали большое влияние на историю Антиохийского княжества³⁶⁷. На севере от Антиохии в графстве Эдесса крестоносцы при всех перипетиях сложной, много раз менявшейся военно-политической ситуации не могли управлять, не считаясь с армянскими феодалами и армянской церковью³⁶⁸.

³⁶⁴ Buchthal: 1957: pl. 39, a.

³⁶⁵ В больших подборках византийской орнаментики (Frantz 1934; Vampoulès 1977) они вообще не представлены. Похожие листья есть на сицилийских мозаиках, но там они могут отражать местное «исламизованное» влияние на мастеров-византийцев (Demus 1949: pl. 1–3, 5, 10 B, 114, 116, 117).

³⁶⁶ Buchthal 1957: 25–33.

³⁶⁷ Cahen 1940: 190, 308–309, 333, 547.

³⁶⁸ Cahen 1940: 225, 335.

Возникает вопрос: можно ли по художественным памятникам проследить эти культурные особенности северосирийского региона в XII в.? Точно определенных вещей почти нет. Поэтому приходится особенно внимательно следить за логикой атрибуции.

Цепочки аналогий, отходящие от небольшой компактной и в то же время не вполне однородной группы серебряных браслетов, позволяют наметить широкий круг памятников, которые по тем или иным особенностям примыкают к браслетам, в свою очередь связанным с аахенским реликварием и ватиканским ларцом. Рассматривая не только отдельные аналогии, но всю сеть перекрестных связей, попробуем затем определить, как эта сеть может быть наложена на карту. Не приходится рассчитывать, что удастся с полной определенностью локализовать каждую вещь, но пределы возможных локализаций в результате такой работы сузятся, поскольку их будут ограничивать не только сходные памятники с твердой атрибуцией, но и расположение самих опорных вещей относительно друг друга. При прослеживании связей наибольшую надежность имеют аналогии по конкретным и нетривиальным признакам, разделяющим родственные памятники и одновременно сближающим более отдаленные. Такие аналогии дают возможность отмечать неслучайные совпадения в несхожих вещах и неслучайные отличия в вещах сходных. Из аморфных групп выделяются вещи, каждая из которых отражает не только ту или иную традицию, но и изменения, которые вносили в эту традицию мастера, создававшие новое и испытывавшие различные влияния. В результате каждая вещь не только приписывается к какой-то группе, но и получает свое индивидуальное место в сети. Аморфность групп при этом исчезает, а сами группы становятся возможным изучать в развитии и взаимодействии. Такой методики мы будем придерживаться в дальнейшем, как следовали ей и в сделанных ранее сопоставлениях.

§ 1.4.6. Браслеты, курильница из Сан-Марко (Венеция), памятники Сирии и Армении

Вернемся теперь к анализу декора браслетов. Браслет со спиральным бордюром из Музея изящных искусств в Бостоне (рис. 283, 3) по своей датировке, видимо, уже выходит за пределы XI в., поскольку по трактовке крыльев он аналогичен иерусалимским крестам первой половины XII в., а по передаче зверей³⁶⁹ — курильнице в виде миниатюрного здания с куполами из сокровищницы венецианской базилики Сан-Марко (рис. 284)³⁷⁰, которую также относят к XII в. (или XII–XIII вв.). Более ранний (по бордюру) браслет из Думбартон-Окса (рис. 283, 4–6)³⁷¹ по фигурам зверей еще

³⁶⁹ См.: Ross, Downey 1956–1957: 31.

³⁷⁰ Pasini 1885–1886: 25–26, tav. XXIV; Hahnloser 1971: 86–88, cat. n° 109, tav. LXXVIII–LXXX; Банк 1978: 61–63; Gaborit-Chopin 1984a: 237–243, no. 33.

³⁷¹ Ross 1965: 80–81, pl. LVIII, no. 108.

не столь близок к этой курильнице. Впрочем, в обоих случаях сходство указывает лишь на некоторую родственность, но никак не на одинаковое происхождение браслетов и курильницы.

Есть и другая линия связей между браслетами и курильницей. Более поздний браслет шире, чем ранний. Еще шире три браслета из коллекции Г. Шлюмберже, ныне хранящиеся в Лувре³⁷². Один из них имеет спиральный бордюр (судя по фотографиям, как будто без черни)³⁷³, а два других (рис. 283, 1, 2) — бордюр с косой решетчатой штриховкой без черни. Эти заштрихованные бордюры аналогичны рамкам некоторых из прямоугольных полей, на которые делятся стенки венецианской курильницы. Считают, что три очень схожих браслета были найдены вместе. М. Росс справедливо указал на близость к ним половины еще одного серебряного браслета с рельефными фигурами гарпий и сфинксов из Художественного музея Уолтерс (рис. 283, 7)³⁷⁴. Общих признаков довольно много. Особенно отчетливо выступает сходство головы всадника на одном из луврских браслетов с головой сфинкса и на браслете из Художественного музея Уолтерс. Однако сам по себе этот последний уже не имеет почти никаких византийских признаков. Поэтому А. В. Банк не принимает его византийскую атрибуцию, предложенную М. Россом³⁷⁵. Но если это действительно так, то не византийскими (хотя и связанными с восточно-византийской традицией) надо считать и браслеты Лувра. В этом убеждает, в частности, странная фигура скачущего всадника на одном из них. Конь как бы припадает грудью к земле в позе, характерной для бегущих животных в сценах «звериного гоним», но не для коня с седоком в многочисленных византийских изображениях всадников³⁷⁶. Попона (?), доходящая почти до живота коня, характерна для рыцарского снаряжения XII — самого начала XIII в.

Браслет из Художественного музея Уолтерс близок к венецианской курильнице лишь по изображению сирены с хвостом в виде дракона³⁷⁷, а также по пальметке, вписанной в бедро сфинкса, отдаленно напоминающей пальметки на бедрах львов и грифонов на курильнице. Сходство этих мотивов далеко не буквально. Для даты браслета важны «воротники» сфинкса и гарпии с тремя приостренными фестонами, образующими пальметку. Самый ранний датированный пример такого «воротника» есть на армян-

³⁷² Migeon 1922: 144, pl. XXIX, XXX.

³⁷³ А. В. Банк отмечает, что этот мотив аналогичен заполнению фона на византийских реликвариях XI–XII вв. (Банк 1978: 61, рис. 50).

³⁷⁴ Ross, Downey 1956–1957: 30–31, fig. 10.

³⁷⁵ Банк 1978: 61.

³⁷⁶ Подобная передача скачущего коня с всадником нередка в романском искусстве, см., например: Maldonado 1978: 75–81 (саркофаг доньи Санчи, рубеж XI–XII вв.); Robb 1930: fig. 40 (св. Георгий; Феррари, собор, 1130-е гг.).

³⁷⁷ Этот западный образ не характерен для Византии и мусульманских стран. Относительно мусульманских стран это отмечает Р. Эттинггаузен: Hahnloser 1971: 120. Несколько иной вариант сирены с хвостом, кончающимся головой зверя, на южно-италийском олифанте Эрмитажа, см.: Kühnel 1971: Nr. 64.

ской рукописи из Муша 1204 г.³⁷⁸ В XIII в. он становится обычным в Армении, Сирии и Малой Азии³⁷⁹. В распространении сирийских мотивов большую роль играли итальянские купцы, вывозившие из Бейрута и из гавани Св. Симеона (ал-Мина) в Антиохийском княжестве керамику³⁸⁰ и другие изделия. Эта керамика, усилившая ориентализацию всей керамики христианской части восточного Средиземноморья в XII–XIII вв., по изображениям и орнаментам близка к керамике исламской части Сирии³⁸¹. В ал-Мина один из вариантов трехчастного «воротника» — пальметты — есть в декоре керамики XIII в.³⁸²

Таким образом, если браслет из Думбартон-Окса можно считать сирийским XI в. (или чуть позже), то браслет из Музея изящных искусств в Бостоне относится скорее к первой половине XII в., браслеты из Лувра — к XII в., а браслет из Художественного музея Уолтерс — уже к первой половине XIII в. Вопрос о локализации браслетов XII–XIII вв. зависит от того, в какой мере можно считать византийской курильницу из Сан-Марко (рис. 284). На ее связь с восточными курильницами указал А. Грабар. Высокий ажурный купол и ажурные стенки характерны для бронзовых курильниц аббасидского времени (IX–X вв.) на востоке³⁸³. Есть они как будто бы и позднее³⁸⁴. Чешуйчатый орнамент куполов и ажурных стенок, как отметил А. Грабар, похож на архитектурный орнамент из Равелло. Византийский орнамент верхнего фриза и похожие чешуйчатые мотивы широко распространены. Есть они и в декоре псалтыря Мелисенды, украшенного западным мастером в Иерусалиме³⁸⁵.

План курильницы похож на план пятикупольных соборов Сан-Марко и Сен Фрон в Перигё с куполами на перекрестье нефов и на концах креста (восточный пятикупольный павильон, изображенный на аббасидском бронзовом блюде, не имел плана в виде креста). Ее внешний облик с остроконечными пирамидами по углам центрального подкупольного квадрата ближе к французской церкви³⁸⁶. Надо учесть, конечно, что реставрация во многом искажала формы перигорского собора, но пирамиды бесспорны,

³⁷⁸ Der Nersessian 1977: 212–213, fig. 163.

³⁷⁹ Ismailova 1972: fig. 5, 6; Migeon 1907: fig. 102 (двери из Коньи XIII в., музей в Стамбуле).

³⁸⁰ Lane 1938; Sevčenko 1974.

³⁸¹ C. L. Davids Samling... 1970.

³⁸² Lane 1938: pl. XXIII, 1A.

³⁸³ Oxenstierna 1959: Taf. 39; Atil 1975: pl. 8 (5 куполов — Египет, VIII–IX вв., Художественная галерея Фрира); Islam... 1977: n° 19 (Египет, IX в.); Scerrato 1966, fig. 27 (Иран, но предложенная дата XII в. слишком поздняя).

³⁸⁴ А. В. Банк отмечает отсутствие византийских аналогий для прорезных узоров (Банк 1978: 62). По композиции (цветок с заштрихованными лепестками, в который вписан картуш с похожим цветком, и цветы, вписанные в круг с точками или «перлами») эти орнаменты похожи на декор Коранов IX–XI вв. (см., например: Rice 1955: pl. IX, b, s, t, etc.).

³⁸⁵ Buchthal 1957: pl. I, a, 4, a, 5, b, 7, a, 10, b.

³⁸⁶ Aubert M. 1961: IX, 206; Саркисян 1966: 146–147; Verneilh 1851: pl. I, 4.

а другие детали восстановленного в XIX в. здания можно найти в подлинных церквях XII в. Слегка выпуклые очертания шатров башен курильницы также известны в западной архитектуре XII в., в частности, таков профиль круглого шатра колокольни Сен-Фрона. Раннеготический серебряный реликварий венецианской работы (вторая половина XIII в.?) увенчан моделью собора, купола которого имеют такие же фонарики, как и на курильнице³⁸⁷; очень похожие фонарики и шатры башен на рельефах бронзовых Магдебургских врат Новгородской Софии. Маска льва находит многочисленные аналогии в романской (в частности, итальянской и провансальской) архитектуре. Есть такие маски и на капители провансальского мастера-крестоносца, выполненной в Иерусалиме³⁸⁸. Широкая горизонтальная полоса, проходящая на уровне пояса за фигурами, также находит очень много аналогий в романской живописи. Шлем у аллегорической фигуры «Мужества» напоминает западные шлемы XII в.

Наконец, парапет из зубцов в виде ласточкиного хвоста заставляет вспомнить средневековые итальянские крепости, и, что важнее, изделия из серебра венецианской работы XIII в.³⁸⁹ Ряд доказательств того, что курильницу сделал западный мастер, привел А. Грабар. Все это можно считать подтверждением старой атрибуции Пазини, который полагал, что курильница изготовлена в Венеции XIII в. Эта атрибуция была в осторожной форме поддержана А. В. Банк. А. Грабар, который раньше считал, что курильница происходит из Константинополя, отнес ее к Южной Италии XII–XIII вв.³⁹⁰

Курильница была сделана итальянцем, хорошо знакомым с искусством Византии, мусульманского Востока и Западной Европы. Ее могли изготовить в таком торговом и культурном центре с широкими международными связями, каким была Венеция, но ее мог сделать и итальянский мастер, поселившийся в одном из государств крестоносцев, где перекрещивались художественные традиции западных и восточных стран. Повторение на венецианских вещах уже более западного стиля не византийских архитектурных деталей, которые отличают курильницу от аахенского купольного реликвария и его западных реплик, нельзя объяснить влиянием данной курильницы, так как другие ее особенности не копировались. Не видя курильницу в натуре, впрочем, трудно сказать, был ли поздним добавлением ряд зубцов. Итак, это не просто византийская вещь, а продукт синтеза трех культур в эпоху крестовых походов. Отметим, что в пользу Южной Италии очень мало прямых доказательств³⁹¹, а против Венеции

³⁸⁷ Trésors des églises... 1965: cat. n° 345, pl. 151–152 (реликварий из Шаппы); Hahnloser 1971: tav. CXXXI.

³⁸⁸ Delebecque 1931: 118.

³⁸⁹ Trésors des églises... 1965: cat. n° 106, pl. 129 (посох из аббатства дю Лис); Hahnloser 1971: tav. CXXXVIII (внизу слева — кувшин из собора в Чивидале).

³⁹⁰ Банк 1978: 62; Hahnloser 1971: 86–87.

³⁹¹ Косая сетка с точками в ромбах на кровлях башен находит аналогию в такой же кровле башни, изображенной на миниатюре из Монте-Кассино (Toubert 1976: fig. 8: Mont-Cassin. MS 132, fol. 309).

до некоторой степени свидетельствует восточный, не такой, как обычно в Венеции, тип изображений львов.

Что же касается браслетов, то их убранство далеко не во все аналогично декору курильницы, которая позволяет лишь предположить, что весь ряд браслетов мог развиваться в византийской и крестоносной Сирии, сближаясь с течением времени не с искусством Константинополя, а с искусством итальянских торговых республик или их колоний на востоке. На бесспорно византийских вещах чернь, если ее применяют, служит не для заполнения поля тонким орнаментом, а, прежде всего, для разделки самих изображений, тогда как на браслетах изображения рельефны, а плоскостной орнаментальный бордюр выполнен чернью (как, например, на экземпляре из Думбартон-Окса — рис. 283, 4–6).

§ 1.4.7. Амулет из Музея Виктории и Альберта в Лондоне и серебряная чаша, найденная в Тарту

Имеется еще одна вещь, декор которой скомпонован так же, как у браслетов, — серебряная ладанка из лондонского Музея Виктории и Альберта (рис. 144)³⁹². По ее краю идет стилизованный побег с чернью, а в середине — рельефные изображения птиц в стилизованном побеге с пальметками вместо листьев. М. Росс считавший ладанку, как и браслеты, византийской, не нашел, однако, аналогичных предметов в Византии. Между тем это весьма характерный для стран ислама футляр для вложения коранического текста, служившего амулетом. Такие прямоугольные, треугольные, трапециевидные, цилиндрические серебряные амулеты были очень популярны как в средние века, так и в недавнем прошлом³⁹³. Изображение птицы с поднятым хвостом — мотив, обычный в искусстве Ирана X–XIII вв., есть как на ладанке из Музея Виктории и Альберта, так и на амулете из уже рассматривавшегося Нихавендского клада. Ладанки-капторги в IX–XII вв. широко распространились в Восточной Европе³⁹⁴.

Таким образом, эта ладанка по своим основным связям скорее восточная, чем византийская вещь. Однако орнамент бордюра с его стилизованным побегом отнюдь не относится к обычным версиям этого столь распространенного мотива. В. П. Даркевич указал единственную достаточно близкую аналогию орнаменту бордюра — узор по краю серебряной чаши, найденной в Тарту.

³⁹² Ross, Downey 1956–1957: 31, fig. 12; Даркевич 1975: 274, ил. 389.

³⁹³ Чவர் 1977: 31–33, 96; Спицын 1906а: рис. 28, 30, 32–37.

³⁹⁴ Плетнева 1976: рис. 17; трапециевидная капторга с птицей найдена в Польше: Walicki 1971: 45, гус. 61.

§ 1.4.8. Проблема локализации серебряных чаш византийского круга

Чаша из Тарту (рис. 259; см. также рис. 148, 19)³⁹⁵ входит в группу сосудов³⁹⁶, об атрибуции которых давно идет дискуссия. Наиболее подробно обоснованы две гипотезы. А. В. Банк определила большинство чаш как провинциально-византийские изделия, выделяя при этом чаши из Вильгорта (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2)³⁹⁷ и Чернигова (рис. 154, 154а, 154б; см. также рис. 157, 1–8)³⁹⁸, как наименее византийские и наиболее восточные произведения, уже не византийского, а, скорее всего, киликийского происхождения³⁹⁹. В этом А. В. Банк опирается на определение вильгортской чаши, сделанное И. А. Орбели⁴⁰⁰. В. П. Даркевич, напротив, подчеркивает единство всей группы, считая все чаши и как будто также браслеты и ладанку изделиями императорских мастерских Константинополя⁴⁰¹.

Различие между этими двумя точками зрения не только в выводах, но в подходе к материалу. Для А. В. Банк, в отличие от В. П. Даркевича, вещи, входящие по каким-то признакам в одну группу, от этого еще не получают единую атрибуцию, поскольку общие признаки могут объясняться влиянием и заимствованием. Если чаши не столичные, то их трудно локализовать, поскольку трудно определить, где проходила граница провинциально-византийского искусства. В XII в. Киликия подпадала на длительные сроки под власть византийских императоров. В Антиохии при франках местное «греческое» население византийской ориентации играло большую роль, в ней чередовались латинские и православные патриархи, а в определенный период император был признанным сюзереном княжества. Кипр до третьего крестового похода был византийским, а затем принадлежал франкам. В Венеции и в Южной Италии, независимых от империи, работали византийские мастера. Чтобы разобраться в этом, надо рассмотреть отдельно каждую вещь и определить, что именно влияло на мастера, сделавшего ее.

Если принять гипотезу В. П. Даркевича, то таких сложностей не возникает, но для этого, к сожалению, нет достаточных оснований. Прежде всего, различия между вещами слишком велики, чтобы все их можно было отнести к одному центру. В формах и в наборе мотивов немало общего,

³⁹⁵ Даркевич 1975: 118–126; Банк 1978: 54–55, рис. 37, 38; Банк 1985: 311, р. 223, 224.

³⁹⁶ Литература, посвященная этим сосудам, в основном приведена в работах А. В. Банк и В. П. Даркевича: Банк 1978: 46–61; Банк 1985: 21–22, 310–311; Даркевич 1975; см. также: Poutzko 1973–1974; Токарский 1976; Федорова 1982.

³⁹⁷ Орбели 1938б; 1964; Даркевич 1975: 14–37; Банк 1978: 58–61, рис. 45, 48, 49; Poutzko 1973–1974; Токарский 1976.

³⁹⁸ Холостенко 1958; Ганина 1974: рис. 98–103; Даркевич 1975: 38–59; Бондарь 1975: [154–159]; Банк 1978: 58–61, рис. 46, 47.

³⁹⁹ Банк 1962; Банк 1978: 45–63.

⁴⁰⁰ Орбели 1938б; 1964.

⁴⁰¹ Даркевич 1975: 232.

но по стилю и технике четко выделяются две группы, которые в свою очередь распадаются на подгруппы.

Вся глубина различия между основными группами лучше всего видна по чашам с рельефным декором. Чаши из Березова (рис. 234)⁴⁰² и собрания Базилевского (рис. 250)⁴⁰³ двухслойны, чтобы зритель не мог видеть с изнанки рельефные фигуры на стенках.

На вильгортской и черниговской чашах изнутри видна изнанка рельефных изображений. Такой подход мастера нельзя объяснить небрежностью (что возможно для ковшика Феодора Туркела⁴⁰⁴), поскольку обе чаши выполнены несравненно тщательнее двухслойных. Скорее, это можно понять, исходя из восприятия, характерного для традиций исламского искусства, когда при взгляде, охватывающем произведение в целом, детали не учитываются, но затем каждая часть внимательно рассматривается по отдельности. Другие отличия — применение черни, отсутствие пунктирных фонов, линии, состоящие из прочеканенных точек, а не из коротких штрихов, сливающихся друг с другом. Все это не просто другая техника, но и другой подход к передаче сюжета. На двухслойных чашах линии кажутся легко набросанными, а фигуры, несмотря на нарушение пропорций и небрежности моделировки, движутся свободно и естественно. На вильгортской и черниговской чашах напротив линии отличаются определенностью и какой-то упругостью, объемы проработаны тщательнейшим образом, но позы и движения фигур напряженные и неловкие. Несмотря на всю кажущуюся небрежность выполнения изображения, на двухслойных чашах сохраняют традицию, восходящую к найденным еще в античности формулам безошибочной передачи движущихся фигур. Иное дело вильгортская и черниговская чаши. Там даже центральный медальон, иконографически родственный антикизирующим константинопольским рукописям⁴⁰⁵, по стилю расходится с константинопольскими рукописями не только X в., но и XIII в.⁴⁰⁶

Таким образом, наличие двух разных в основе своей художественно-ремесленных традиций прослеживается со всей очевидностью. В то же время совершенно ясно и то, что обе школы взаимодействовали друг с другом или наряду с вероятным взаимодействием обе они подвергались влияниям одних и тех же образцов.

Чтобы определить, можно ли отнести к Константинополю какую-либо из этих школ, рассмотрим все аргументы В. П. Даркевича⁴⁰⁷. Таких аргументов

⁴⁰² Даркевич 1975: 78–99; Банк 1978: 46–51, рис. 33; Банк 1985: 21–22, 310, pl. 213–215; Сокровища Приобья 1996: 142–145, кат. № 67 [Маршак Б. И.].

⁴⁰³ Даркевич 1975: 60–77; Банк 1978: 51–53, рис. 34–36; Банк 1985: 22, 310–311, pl. 216, 217.

⁴⁰⁴ Банк 1985: 21, 310, pl. 210–212.

⁴⁰⁵ Близость к иконографии парижской псалтыри отметил уже И. А. Орбели (Орбели 1938б: 262).

⁴⁰⁶ Искусство Византии... 1977: [т. 3] 24, № 895, последняя страница обложки (РНБ, греч. № 269).

⁴⁰⁷ Даркевич 1975: 229–232.

немного. Во-первых, связь со столичными миниатюрами и короной Константина Мономаха. Однако мы видели, что связь эта для вильгортской и черниговской чаш только иконографическая и притом отдаленная. Перевязанные колонны чаши Базилевского, на которые ссылается В. П. Даркевич, известны не только в Константинополе, но и в Италии⁴⁰⁸, Германии⁴⁰⁹, Галицкой Руси⁴¹⁰, Иконийском султанате⁴¹¹, Армении⁴¹². В серебре они есть в Венеции⁴¹³. Фигуры музыкантов, танцоров, танцовщиц и акробатов на чашах действительно родственны фигурам миниатюр, но эти сюжеты есть и на произведениях, выполненных под византийским влиянием, таких, как блюдо Сукмана ибн Давуда⁴¹⁴. Связь с константинопольскими костяными шкатулками, отмеченная В. П. Даркевичем, по образам сражающихся воинов со щитами и по сцене борьбы со львом также ни о чем не говорит, поскольку сходных воинов изображали и в фатимидском Египте⁴¹⁵, и в Лимеже⁴¹⁶, и в Акре при крестоносцах⁴¹⁷, а борьба со львами на ларцах и на чаше показана по-разному (сходство только иконографическое и снова довольно отдаленное). Иконография Св. Георгия-триумфатора, по мнению В. П. Даркевича, константинопольская, была известна и на Руси⁴¹⁸. Сцена царского пира (последний конкретный аргумент в пользу константинопольской атрибуции чаш), как раз демонстрирует то, что показала А. В. Банк: декоративное перерождение некогда официальной темы⁴¹⁹. Крохотная фигурка царицы, теряющаяся среди фигур слуг, музыкантов и зверей (рис. 234), особенно ясно показывает, как далек от придворного императорского искусства мастер березовской чаши.

Вся совокупность аргументов В. П. Даркевича, может быть, и существенна, когда речь идет о полемике с древнерусской атрибуцией, но в пределах широкого «византийского круга» приходится искать иной критерий для проверки гипотезы о константинопольском происхождении.

Прежде всего, поскольку для серебра наиболее естественно сравнение именно с серебром, можно было бы считать, что в манере выполнения и в деталях орнамента не в меньшей степени, чем в иконографии, сохраняется традиция столичных мастеров. Тем более что в столице до 1204 г. никаких катастроф не было. В X–XII вв. на бесспорно константинопольских

⁴⁰⁸ Например: Ricci 1925: Taf. 72 (Феппара); Bertoni 1921: tav. 27–28)

⁴⁰⁹ Carlsson 1976: pl. 237 (Мёдлинг), 239, 240 (Вюрцбург).

⁴¹⁰ Лазарев 1978: 254–255.

⁴¹¹ Öney 1978: г. 18 (мечеть Алаэдина в Конье).

⁴¹² Марр 1934: табл. XLIX, 216 (фреска Хутлу-буги в Ахпате).

⁴¹³ Hahnloser 1971: tav. CXXXI (реликварий из Шаппу).

⁴¹⁴ Издавалось неоднократно: Berchem, Strzygowski, Bell 1910: fig. 295; Buchthal 1946: 195–198, fig. 2; Akurgal, Mango, Ettinghausen 1966: 164. Персидская надпись снаружи до сих пор не прочитана.

⁴¹⁵ Банк 1960: 3.

⁴¹⁶ Лапковская 1971: 120, табл. 18.

⁴¹⁷ Buchthal 1957: pl. 83.

⁴¹⁸ Соломина 1977: 203.

⁴¹⁹ Банк 1960: 3–4; 1978: 48–50.

серебряных вещах как церковного⁴²⁰, так и светского характера (в том числе на пиршественных сосудах)⁴²¹ господствовал один стиль орнамента, близкий к цветочно-лиственному стилю хорошо известных столичных заставок рукописей X–XII вв. На чашах, которые оказались спорными, построение орнамента совсем другое. В нем нет полей с однообразными ячейками, образующими ровными завитками растительного побега. Сами листья лишь отдаленно напоминают константинопольские образцы. Огрубленные типы лиц и неправильности построения фигур показывают, что торевты были далеки от аристократизма, характерного для традиций придворных мастеров. Дело не в качестве вещей. Качество черниговской и вильгортской чаш превосходно, по выделке они лучше многих, вероятно, столичных изделий, но там, чем лучше выполнение, тем ближе к классической традиции трактовка фигур, а здесь наблюдается совсем иной подход. Надо учесть, что на константинопольских базарах (не в царских мастерских) могли изготавливаться и вещи, выполненные в «провинциальной» манере.

§ 1.4.9. Классификация серебряных чаш. Группа тартуской чаши

Отказавшись от соблазнительной ясности столично-имперской гипотезы, нельзя не принять точку зрения А. В. Банк. Но согласившись с ней, мы должны снова поставить вопрос о локализации обеих групп чаш в пределах «византийского круга». Обычный способ локализации — поиск прямых аналогий среди ранее определенных памятников — здесь оказался несостоятельным. Поэтому мы должны прибегнуть к более сложной процедуре. Попробуем, как это нам уже не раз приходилось делать, изучая памятники торевтики, выявить цепочки связей с тем, чтобы интерпретировать не простую сумму аналогий, а сеть, при построении которой учтены связи каждой вещи не только с уже определенными, но и с нуждающимися в определении памятниками. Непротиворечивая, но все же ошибочная интерпретация такой системы связей тем менее вероятна, чем обширнее и сложнее сеть. Однако хочу еще раз напомнить, что в результате, как это было и в других подобных случаях, можно получить если и достаточно достоверные, то все же довольно широкие локализации.

Деление сосудов на две группы ясное всего по чашам с рельефным декором, но оно прослеживается и по другим вещам. Чаши, найденные в Тарту (рис. 259; см. также рис. 148, 19) и в Барсовом Городке близ Сургута (рис. 150 — далее эта чаша именуется как сургутская)⁴²², а также одно из блюд, найденных в Татар-Пазарджике в Болгарии (рис. 286)⁴²³, при всех их

⁴²⁰ Банк 1971.

⁴²¹ Банк 1978, рис. 29; Даркевич 1976в: 175, табл. 57, 1–3, 5–6.

⁴²² Федорова 1982: 183–190, рис. 1–4; Сокровища Приобья 1996: 140–141, кат. № 66 [Маршак Б. И.].

⁴²³ Degrand 1903: 394, 396, n° I; Migeon 1922: 142, pl. XXX; Банк 1978: 57, рис. 44.

различиях между собой, несомненно, примыкают к вильгортской (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2) и черниговской (рис. 154, 154а, 154б; см. также рис. 157, 1–8) чашам по технике нанесения растительного орнамента и по плетениям. Сургутская чаша по трактовке парных животных напоминает вильгортскую и черниговскую. Но есть и существенные особенности, отделяющие сосуды с плоским орнаментом от сосудов с рельефами. К ним относится, прежде всего, рисунок побега с крупными листьями, отростками и полупальметками, очень сходно прорисованными на блюде и на тартуской и сургутской чашах. Завиток стебля с крупным листом в середине, размещенный в ячейках сети геометрического орнамента, ближе к исламским⁴²⁴, чем к византийским узором⁴²⁵.

При этом, однако, для всех трех сосудов характерен отход от иранских в конечном счете традиций черного орнамента, полностью сохранных на вильгортской и черниговской чашах. На блюде из Болгарии черни нет, на сургутской чаше чернь применена для сплошного заполнения фигур и для линий бордюров. Только на тартуской чаше сохранена иранская манера оставлять резервом на черневом фоне растительный мотив. Но на ней фон, в отличие от черниговской и вильгортской чаш, сплошной, а не состоящий из спиралей. Тот орнаментальный фриз, который на ладанке выполнен (согласно стойкой традиции) чернью, на тартуской чаше оставлен без черни. Как и браслеты из коллекции Г. Шлюмберже (рис. 283, 1, 2), вся группа сосудов показывает, как при подражании отработанная в другой среде система декора теряет свою устойчивость. По способу применения черни нельзя построить эволюционный ряд, так как разнотой в использовании или неиспользовании черни не сопровождается последовательным изменением растительного орнамента, по которому наиболее обособлена от других сургутская чаша с чернью, а наиболее иранским по своему стилю является блюдо из Болгарии, выполненное без черни, которое А. С. Меликян-Ширвани, не зная о чашах, считал хорасанским XI в.⁴²⁶ Это явная ошибка, но ошибка специалиста, как правило, не случайна — она бывает вызвана противоречивостью самого материала, которую надо объяснить. Снова на новом материале мы возвращаемся к вопросу о хорасанско-средиземноморских связях сельджукского времени. Общая композиция серебряного блюда из Болгарии, как и построение розетки в его центре, находит аналогии на фрагменте бронзового блюда, из которого сделано дно, видимо, иранской шкатулки XII–XIII вв., хранящейся в коллекции Кейр⁴²⁷. Почерк надписи на этом бронзовом блюде не моложе начала XII в. Манера изображения бегущих зверей на серебряном блюде с их чисто восточной упругостью и крепким, как бы стягивающим контуром⁴²⁸ совер-

⁴²⁴ Rice 1955.

⁴²⁵ Даркевич 1975: ил. 355 (керамика Коринфа).

⁴²⁶ Melikian-Chirvani 1973: 12–13; Gray 1976: 266, fig. 7.

⁴²⁷ Fehérvári 1976: no. 87, fig. 28, a–b.

⁴²⁸ Г. А. Алибегашвили находит яркую формулу для особенностей иранского искусства сельджукского времени, которое характеризуется «максимальным

шенно чужда изображениям зверей на березовской чаше и близких к ней сосудах (в том числе на двух других серебряных блюдах, найденных вместе с этим в Татар-Пазарджике в Болгарии) и на серебряных браслетах. Там восточные фигуры животных были, так сказать, переведены на византийский (в широком смысле слова) художественный язык. Здесь они выполнены мастером, которому была понятна не только общая схема, но и органическая основа образов исламского искусства. Такое явление наблюдается в искусстве восточно-христианских народов в XII–XIII вв. Не только монофизиты Египта⁴²⁹ и Мосула⁴³⁰, подданные исламских монархов, но православная Грузия⁴³¹ демонстрируют понимание т. н. сельджукского стиля. Надо учитывать, что, как это неоднократно отмечал И. А. Орбели, со времени парфян и Сасанидов армянская и грузинская знать, а также, впрочем, и горожане, в своей светской культуре не прерывали прочных связей с Ираном и Ираком.

Группа вещей, в которую входят тартуская чаша и татар-пазарджикское блюдо со зверями и сфинксами, находится на самой границе византийского и сельджукского (тоже в широком смысле слова⁴³²) миров. Однако та традиция черневых орнаментов, которая, видимо, через Антиохию вышла по торговому пути к Средиземному морю, осваивалась мастерами, создавшими чаши, лишь как нестойкая, чужеземная мода.

Прежде чем определить локализацию группы, необходимо рассмотреть все другие прослеживающиеся по ней культурные связи, а также остановиться на вопросах датирования. Клад в Татар-Пазарджике, как мне любезно сообщила А. В. Банк, по-видимому, представлял собой казну византийского войска, зарытую при поспешном отступлении от крестоносцев Фридриха Барбароссы⁴³³. Это дает твердый *terminus ante quem* — 1180-е гг. Тартуский клад едва ли мог быть зарыт намного позже середины XII в.⁴³⁴ Вместе с тем типологически орнаменты блюда не моложе орнаментов чаши, хотя оно в своей группе явно более обособленное произведение, чем чаша. Оба сосуда, таким образом, могут датироваться временем около середины XII в., что в данном случае совпадает с датой, предложенной В. П. Даркевичем (сургутская чаша определенно более поздняя).

В XII в. близ юго-восточной границы Византии находились армянские княжества и государства крестоносцев: княжество Антиохия и графство Эдесса. В Эдессе, в отличие от греко-латинской Антиохии, местный, прежде всего, армянский, элемент играл большую роль даже в феодальной среде

напряжением стремительного рисунка, замкнутого в себе самом, застывшим в своей стремительности» (Алибегашвили 1957: 81).

⁴²⁹ Leroy 1974.

⁴³⁰ Воронина 1969: 39–40, рис. 23 (церковь Мар Ахуддемех).

⁴³¹ Алибегашвили 1957: 81.

⁴³² Орбели 1939.

⁴³³ См. также: Degrand 1903: 394–395.

⁴³⁴ Банк 1960: 2; 1962.

и еще большую в городах, куда, однако, проникали и франкские ремесленники⁴³⁵. Поэтому любые, даже незначительные, следы западного влияния имеют большое значение для уточнения локализации сосудов.

§ 1.4.10. Связи группы тартуской чаши с Западом. Контакты русского и романского художественного ремесла

Форма чаш с выпуклой крышкой, повторяющей форму тулова чаши, с навершием над крышкой и с поддоном под чашей отличается характерным сужением профиля крышки и чаши к вертикальному венчику. Эта форма хорошо известна на Западе в XII — начале XIII в. Как показывают миниатюры, ее имели не только церковные, но и безусловно светские сосуды⁴³⁶. Иранские сосуды рубежа XII–XIII вв. приблизительно аналогичные ей, не имеют, однако, такого сужения тулова чаши под вертикальным венчиком⁴³⁷. Впрочем, неясно, на Востоке или на Западе выработался такой профиль, поскольку он есть и у чаш другой группы, византийские черты которой гораздо определеннее. В связи с этим существеннее становятся детали формы и орнамента. Прямых аналогий для зубчатого вертикального края ножки сургутской чаши найти не удастся, но другие варианты фигурного вертикального низа поддона с конца романской эпохи обычны на Западе⁴³⁸. Узоры из переплетающихся звезд и квадрифолиев, в том числе с парными фигурками животных и птиц в них, с одной стороны, безусловно, восточного происхождения, но, с другой стороны, они находят множество аналогий в вышивках и тканях Запада XII–XIII вв.⁴³⁹

Изображение воинов на чаше из Тарту — это, как отметила А. В. Банк, наиболее византийский из мотивов во всем декоре сосуда и, добавим, также и других сосудов той же группы. Однако восточная манера передачи лиц с характерным штрихом, отходящим от наружного угла глаза, сочета-

⁴³⁵ Cahen 1940: 225, 335, 462, 547, 562, etc.

⁴³⁶ Heinrich von Veldeke 1939: fol. IX. К такому же выводу на основании других наблюдений пришла Э. А. Лапковская (Лапковская 1971: 26); см. также: Skubiszewski 1965b: 20. Противоположного взгляда придерживается В. П. Даркевич (Даркевич 1975: 128).

⁴³⁷ Таковы известная «ваза Весковали» Британского музея; чаша, продававшаяся в апреле — мае 1976 г. на аукционе Spink, относящаяся к началу XIII в., причем крышка несколько моложе чаши (см.: ArtAsiae. 1976. Vol. XXXVIII/4: backmatter); чаша начала XIII в. в Эшмолловском музее в Оксфорде (Allan 1979: fig. 6a); и др.

⁴³⁸ Например: Trésors des églises... 1965: cat. n° 355, pl. 72.

⁴³⁹ Целый ряд первоначально восточных мотивов был освоен и западными мастерами. См.: Schuette, Müller-Christensen 1963: 57–59, Taf. II, III (Испания?); 72 (Сицилия, Южная Италия, около 1200 г.); 76–77 (Сицилия?), не позднее 1230-х гг.; 102 (Англия, конец XIII в.); Cole 1899: 51, 52, fig. 30; Cox 1900: pl. XI; Falke 1921, Abb. 219; Baltrušaitis 1955: 44–97, fig. 40–42. Это надо учитывать и при анализе декора черниговской и вильгортской чаш. Узор из звезд любили также и итальянские живописцы (Вусси 1966: tav. 5, 31).

етс с нетипичным для Византии оружием. У воинов не мечи и дротики, а палки без перекрестий и наконечников. Палки (или булавы) и щиты — это оружие «божьего суда» простолюдинов у франков, суда, который так поразило просвещенного Усама ибн Мункыза, наблюдавшего подобный поединку кузнеца и старика-крестьянина в Иерусалимском королевстве⁴⁴⁰. В отличие от идеализированных воинов на византийских ларцах из слоновой кости, на тартуской чаше некоторые из персонажей имеют лысые лбы. В Монреале, в Лиможе и в других западных центрах нередко изображали пары бойцов без доспехов, но со щитами и с палками или булавами⁴⁴¹, а в Ферраре воин на рельефе собора скопирован с византийского ларца⁴⁴².

Наиболее определенно западный элемент наблюдается не в иконографии и не в форме сосудов, а в скромной детали татар-пазарджикского блюда (рис. 286) — обрамлении центрального медальона и фризов полоской мелкого зигзага, выполненной специальным инструментом. Такой зигзаг в высшей степени типичен для торовтики Европы XII–XIV вв.⁴⁴³ Есть он и в Лангедоке, и в Лиможе, и в Средней Франции, и в Венеции, и в Германии. Очень похоже применен этот прием на бордюре орнаментальной розетки романской чаши, найденной в Киеве⁴⁴⁴. Интересны и другие серебряные чаши из киевских находок, украшенные подобным зигзагом. Чаши эти с рельефной розеткой в середине дна очень похожи между собой по выделке и по всему облику, поэтому они должны иметь близкие даты. Их археологический *terminus ante quem* до 1240 г. устанавливается по составуклада, в который входит одна из чаш⁴⁴⁵. Другая чаша, экспонированная в Музее исторических драгоценностей Украины (dc-734), позволяет установить *terminus post quem* для них обеих. Дело в том, что на ней изображен треугольный рыцарский щит. Такие щиты получают распространение со второй половины XII в. и особенно ко второй трети XIII в. в Западной Европе⁴⁴⁶. Простые киевские чаши могли быть импортными или же подражаниями импортным. Они, как и бесспорно импортная чаша с латинской надписью,

⁴⁴⁰ Усама ибн Мункыз 1958: 215–216.

⁴⁴¹ Salvini 1962: pl. III; ZS: Kat. Nr. 615, Abb. 425; Schulz 1860: Taf. XXIV, F. XI [Трани]; Лапковская 1971: 20, табл. 18). На миниатюре XIII в., созданной в принадлежавшей крестоносцам Акре, у воинов в характерных летящих позах мечи и маленькие щиты (Buchthal 1957: pl. 83). На этой же миниатюре присутствуют восточные музыканты. На ортукидском (?) бронзовом сосуде есть византийского типа воины и акробат (Ergunsoy 1978a: 469–496, г. 226, t, z).

⁴⁴² Weitzmann 1934: 89–90.

⁴⁴³ Thule 1968: pl. VII–IX; Hoffmann 1970: 145–147, no 151; Holmqvist 1963: fig. 8, 104; Hahnloser 1971: tav. CXXXVIII; Kötzsche 1973: Kat. Nr. 31, Abb. 57; ZS: Kat. Nr. 264, Abb. 140; Aubert É. 1872: 135, pl. VII–X; etc.

⁴⁴⁴ Корзухина 1951; Oman 1959; ср.: Skubiszewski 1965b: 13; Read, Tonnochy 1928: 5, XVI, no. 12, pl. VIII; Braun 1932: 87, Nr. 44, Taf. 15

⁴⁴⁵ Корзухина 1954: 125.

⁴⁴⁶ Например: ZS: Bd. II, Abb. 12, 13, 15, 39, 72, 80, 104, 3, 5, 6, 190, 254, 268, 360; Schlumberger G., Chalandon, Blanchet 1943: 205–206: pl. XI — печать с гербом флорентийца Буон дель Монте, 1249 г. Треугольный франкский щит с крестом известен и по керамической чаше (около 1236 г.) из Кубадабада (Онеу 1978: 108).

являются связующим звеном между западноевропейскими и многочисленными русскими вещами с зигзагообразными бордюрами и фонами⁴⁴⁷, среди которых выделяются прежде всего браслеты с чернью. Браслеты эти, как показал В. П. Даркевич, представляют собой русскую переработку прототипов, близких по форме и конструкции к браслетам из Художественного музея Уолтерс и Лувра (рис. 283, 1, 2, 7)⁴⁴⁸. Нельзя, однако, согласиться с тем, что эта переработка отражает только контакты русского искусства с византийским. Развившийся в XII в. русский женский убор из серебряных украшений с чернью отличается по сравнению с убором конца XI — начала XII в. как раз отходом от византийских образцов⁴⁴⁹. Сам В. П. Даркевич отмечает наличие «романских драконов» и псевдокуфической надписи (не в византийском варианте этого узора) на браслетах конца XII — первой половины XIII в.⁴⁵⁰ Решительная переработка русскими мастерами предполагаемых прототипов не похожа на их уважительное отношение к царьградским образцам. Если же браслеты Лувра отражают не просто византийскую художественную традицию, а художественно-ремесленные связи Италии, Византии и Сирии эпохи крестовых походов, то новый стиль русских украшений надо понимать как результат, прежде всего, самостоятельного развития, а также контактов русских мастеров с западными, освоившими восточное наследие⁴⁵¹. Применение чуждой собственно Византии и мусульманскому Востоку «пробежки зигзагом» как на татар-пазарджикском блюде, так и на русских вещах, свидетельствует, скорее, именно о каких-то контактах мастеров, так как если бы речь шла просто о репликах модных иноземных вещей, странно было бы подражать малозаметному техническому приему, почти не интересующая изображениями.

Другой родственный этому зигзагу типично романский, чуждый Востоку и Византии, прием обработки фона: прокатка колесика с мелкими зубцами — также применялся русскими мастерами⁴⁵². Такое владение романскими техническими приемами сочетается в произведениях русских мастеров с отнюдь не романскими изображениями⁴⁵³.

⁴⁴⁷ Из них наиболее примечательна чара Владимира Давыдовича (Рыбаков 1964: 28, № 24, табл. XXIX).

⁴⁴⁸ Даркевич 1975: 274.

⁴⁴⁹ Корзухина 1954: 68–71.

⁴⁵⁰ Даркевич, Монгайт 1967: 223; Даркевич 1976в: 165–166.

⁴⁵¹ Таким образом, на новом материале мы возвращаемся в какой-то мере к гипотезе Н. П. Кондакова о значении Сирии для русского художественного ремесла (Кондаков 1896).

⁴⁵² Например: Корзухина 1954: табл. XXXV, 1, XXXIX, 2, 3; Рыбаков 1971: рис. 100.

⁴⁵³ Ножка «потира Юрия Долгорукого», напротив, настолько романская и по технике, и по мотивам, что ее нельзя считать русской работой. На то, что ножка и чаша потира не соответствуют друг другу, уже обращалось внимание в литературе (Орешников 1897). В. Н. Лазарев (Лазарев 1978: 251), полемизируя с А. Грабаром, который отметил западноевропейский характер рельефов с листьями на ножке (Grabar A. 1968a: 251), ссылаясь только на аналогии общей формы потира. Романские особен-

Если блюдо из Болгарии по зигзагам бордюров близко к романской традиции, то, с другой стороны, романские тюркиты XII в. воспроизводили сложную звезду, изображенную на этом блюде⁴⁵⁴. Они следовали, скорее всего, не иранцам, которые в XII в. разработали уже гораздо более сложные плетеные розетки, а мастерам из земель у восточной границы христианского мира, к которым относился и мастер блюда из Татар-Пазарджика. В сирийской рукописи рубежа XII–XIII вв.⁴⁵⁵ розетка такая же, как на блюде и на французской чаше.

§ 1.4.11. Блюдо из Болгарии и чаша из Сургута, сирийские и армянские элементы. Вопросы датировки и локализации

Приведенные сопоставления показывают, что татар-пазарджикское блюдо (рис. 286), скорее всего, было изготовлено местным тюркитом, контактировавшим с западными ремесленниками. Это могло произойти в одном из наименее освоенных франками районов владений крестоносцев, каким была, например, Эдесса.

В Эдессе и после падения графства крестоносцев в 40-х годах XII в. и страшного разгрома города под властью мусульман работали над украшением рукописей армянские художники⁴⁵⁶. За Эдессу или какой-то другой культурно-территориально близкий центр в бывших византийских владениях как место производства татар-пазарджикского блюда, тартуской (рис. 259; см. также рис. 148, 19) и сургутской чаш (рис. 150) свидетельствует необычная деталь сургутской чаши: пара сфинксов с высокими, наклонными на сторону колпаками. Выполненные сплошной чернью эти фигурки с непонятными на первый взгляд головами могли правильно восприниматься только зрителем, который уже видел более подробное изображение подобных сфинксов. Единственный известный мне пример изображения сфинксов с похожими колпаками на заставке армянской киликийской рукописи второй половины XIII в. несколько усложнен тем, что сфинкс там составлен из множества отдельных фигурок⁴⁵⁷.

По-видимому, сфинксы в высоких колпаках актеров-гусанов были достаточно привычны и понятны в армянской среде XIII в. Связь по такому

ности этой ножки отмечал уже Н. П. Кондаков. Хорошее воспроизведение потира см.: State Armoury... 1969: fig. 13).

⁴⁵⁴ Даркевич 1975: 221, ил. 360, 361.

⁴⁵⁵ Leroy 1964: 350–366, pl. 9, 2; такая же розетка из Фустата, но гораздо раньше по дате (около 900 г.): Editorial... 1979: fig. 3. В армянских рукописях простые розетки встречаются еще в XIV в. (Измайлова 1961: рис. 1). Типичные иранские розетки XII в. см.: Islam... 1977: n° 118.

⁴⁵⁶ Измайлова 1978: 84–101.

⁴⁵⁷ Дурново 1967: табл. 47, М 9422 (Киликия 80-е гг. XIII в.). Исламские сфинксы обычно имеют корону.

редкому признаку заставляет с большим доверием относиться и к менее своеобразным особенностям орнаментов на сосудах, находящих аналоги в декоре армянских рукописей XII–XIV вв. Завиток побега с крупным листом внутри и несколько округлыми отростками на стебле, сухие и поджарые парные фигуры зверей и сфинксов в орнаменте рукописей⁴⁵⁸ знаменуют некоторый отход от старой традиции местной книжной живописи⁴⁵⁹ и приближение узоров к деталям орнаментации исламского и местного прикладного искусства, в частности, торевтики, хотя, конечно, сохраняющаяся специфика декора рукописей не позволяет надеяться на буквальные совпадения.

В орнаменте шишечки на крышке мастер превратил маленькие выступы по сторонам листа в завитке побега в изолированные, как бы вставные, кружочки, украшающие угол между отдельными лопастями листа. Такой же прием встречается в украшениях армянских рукописей XII–XIII вв., причем особенно часто в рукописи, переписанной в Эдессе в 1171 г.⁴⁶⁰ Старая порталная арка заставок в XIII в. усложняется, а ее «архивольт» превращается в ленту, переплетающуюся с наружным обрамлением, так что композиция в целом становится похожей на плетение, покрывающее стенки сургутской чаши⁴⁶¹. Если по деталям растительных мотивов сургутская чаша относится, безусловно, к той же группе, что и тартуская чаша XII в., то по равномерной затканности поверхности, мелкой и особенно аккуратной чеканке, бедности растительных мотивов, она явно неодновременна с тартуской. Учитывая аналогии в рукописях XIII в., ее, скорее всего, можно отнести ко времени после 1200 г.

§ 1.4.12. Черноморская торговля и вопрос о связях древнерусской торевтики

На Руси контакты могли происходить в Киеве. Там под 1175 г. «латина» упоминается летописцем как существенная часть населения⁴⁶². Автор «Слова о полку Игореве» писал: «Ту немцы и венецици, ту греци и морава поют славу Святославлю, кают князя Игоря». Характерно, что уже в этом коротком списке христианских народов есть венецианцы, которых еще лучше должны были узнать на Руси, когда после падения Константинополя в 1204 г. началось их преобладание в черноморской торговле. К сожалению, венецианская торевтика известна по не вызывающим сомнений памятникам лишь с XIII в., хотя она несомненно существовала и раньше⁴⁶³. (Один

⁴⁵⁸ Der Nersessian 1973a: ill. 106 — Ms. W. 539, 1262 г.; 1973b: M7648, fig. 344; 1977: fig. 103 — Ms. de Topkapi, 1273 г.; Азарян 1964: табл. 39, М 7653, 1297 г.; и др.

⁴⁵⁹ Измайлова 1978: 89, 98–100; 1979.

⁴⁶⁰ Измайлова 1978: рис. 3, 6, 8 и др.

⁴⁶¹ Ismailova 1972: fig. 5; Азарян 1964: табл. 123.

⁴⁶² Ольговичи «попрода весь Киев, игумены и попы, чернцы и черницы, латину и затворы и гость и все кыяны» (Лаврентьевская летопись, 6683 [1175 г.]).

⁴⁶³ Lazari 1859: 179, etc.; Molinier 1889: 108, etc.; Molmenti 1895: 115.

из граждан республики уже в 1090 г. завещал своей дочери серебряную чашу, украшенную чернью).

Профиль татар-пазарджикского блюда (рис. 286) с его вертикальным невысоким бортом и декоративным поясом по борту снаружи отличают этот сосуд от двух других, найденных вместе с ним, но гораздо более византийских по стилю. Эти восточные признаки⁴⁶⁴ есть и у чаши из Каменобродского клада, закопанного во время монгольского нашествия⁴⁶⁵. Орнаментальные пояса на ней состоят из заштрихованных треугольников. Такой несложный орнамент есть на иранских бронзах XI в., на куполах курильницы из Сан-Марко (рис. 284) и на русских вещах. В центре дна каменобродской чаши изображен орел в фас. Похоже по композиции фигуры орлов есть на коронах венецианской (?) работы примерно 1239 г. и 40-х гг. XIII в., изготовленных для дочерей венгерского короля Бэлы IV и использованных для украшения креста, который хранится в сокровищнице краковского собора⁴⁶⁶. Особенно характерны горизонтальные перемычки между туловищем орла и его крыльями. Оба мотива, конечно, недостаточно специфичны (в частности, такие орлы есть и на русских эмальях⁴⁶⁷), а исполнение слишком грубо, чтобы считать чашу венецианским изделием. Орнамент из треугольников выдвинулся в ней на первое место, тогда как обычно, благодаря своей простоте, он играет скромную роль. Это явно провинциальная вещь⁴⁶⁸, но она указывает на тот же смешанный одновременно византийский и исламский вклад в искусство Европы, что и другие рассмотренные вещи.

Замечательная золотая крышка чаши (дарохранилищницы?), найденная в Чернигове вместе с серебряной чашей, похожей на вильгортскую, как показал В. П. Даркевич, близка к памятникам Мааса⁴⁶⁹. Надо только отметить, что ее связь (отнюдь не идентичность) с памятниками 1170-х гг. нельзя считать достаточным основанием для точной датировки. Сам В. П. Даркевич называет и аналогию начала XIII в. (ларец Трех Царей, более поздние добавления). В начале XIII в. придворным золотых дел мастером латинского императора Константинополя был лотаргинец Герард⁴⁷⁰. Мастер Альпэ в Лиможе (около 1200 г.) и, еще ближе к мааским образцам, какой-то венецианец XIII в. прекрасно воспроизводили лотаринские мотивы, подобные мотивам декора черниговской крышки⁴⁷¹. Двухслойность крышки, возможно, связана с византийским приемом — этот признак есть у березовской чаши и у чаши Базилевского. Влияние долины Мааса на Венецию,

⁴⁶⁴ Melikian-Chirvani 1973: 12–13.

⁴⁶⁵ Корзухина 1954: 138, табл. VIII.

⁴⁶⁶ Нусек 1965: 6–10, Abb. 5, 6, 8, 9; Kovács 1971; 1974: 27–30, 35–37, 54–55, pl. 34–37.

⁴⁶⁷ Например: Ганина 1974: рис. 117.

⁴⁶⁸ Она примитивнее многих русских изделий из серебра XII–XIII вв.

⁴⁶⁹ Даркевич, Евдомаха 1964; Даркевич 1966: 18–20, табл. 18; 1972: 106–110; Ганина 1974: рис. 104; Бондарь 1975: [172, 174–175].

⁴⁷⁰ Hahnloser 1965: 218–223; 1971: cat. n° 140, tav. CVIII, 4.

⁴⁷¹ Gauthier 1950: 35, 48, 151; Hahnloser 1971: cat. n° 125.

показанное Ханлозером, а также Венгрию и другие страны было слишком сильно, чтобы можно было бы точно определить, что чаша привезена из самой Лотарингии, а не выполнена уроженцем этой страны (или учеником уроженца) за ее пределами.

§ 1.4.13. Чернь на тартуской чаше и поднос из Сургута, связи подноса с памятниками Ирана и Европы. Греко-венецианский реликварий с чернью

Рассматривая тартускую чашу (рис. 259) и татар-пазарджикское блюдо (рис. 286), мы постоянно отмечаем их восточные особенности, которые были известны также и на западе, и на западные особенности, известные на востоке. Однако, поскольку чернь неорганична для декора этих вещей, мы пока не рассматривали чернь на тартуской чаше. Между тем мотивы черного орнамента также находят аналогии и на западной вещи, связанной с востоком, и на исламской вещи, как будто связанной с западом. Ромб с вогнутыми сторонами, вершины которого украшены трехлопастными листьями, появляется в орнаментике гораздо раньше времени изготовления чаши из Тарту⁴⁷². Такой ромб, вписанный в квадрифолий, в XII в. известен от Ирана⁴⁷³ до Сицилии⁴⁷⁴. Однако на серебре с чернью этот вариант орнамента встречается гораздо реже. Кроме тартуской чаши, он есть еще на найденном близ Сургута прямоугольном серебряном подносе с арабской надписью (рис. 163)⁴⁷⁵.

Поднос этот по форме аналогичен подносу хорезмшаха XI в. У него еще нет уголков, уменьшающих центральное поле, которые характерны для многочисленных бронзовых подносов XII–XIII вв. Фон надписей и центрального медальона такой же, как на балхских вещах с чернью. Титулатура владельца совпадает с титулатурой Абу'Али Ахмада ибн Мухаммада ибн Шазана⁴⁷⁶, видимо, сельджукского везира третьей четверти

⁴⁷² Arts de l'Islam... 1971: 159, n° 210 — Египет, IX в.

⁴⁷³ Lane 1947: 42, pl. 68, A.

⁴⁷⁴ Demus 1949: pl. 75 B.

⁴⁷⁵ Федорова 1982: 190–193, рис. 5, 6; Сокровища Приобья 1996: 137–139, кат. № 65 [Маршак Б. И.].

⁴⁷⁶ Имя владельца и частично его титул намеренно перечеканены той же рукой, которой сделан весь декор. Мастер хотел уничтожить упоминание первоначального заказчика, по предположению А. А. Иванова, репрессированного сановника. Надпись читается:

عز و اقبال و دولة الشيخ () العميد السيد ابي زيد
[رشدا؟] رشيد الخاصة

«Слава, и успех, и власть шейх ул-'амиду господину Абу Зейду (Рушду?) Рашиду, личному слуге». Такой же последний титул был у известного саманидского полководца, евнуха из Испании Фаика.

XI в. Однако начало благожелания 'изз ва иқбāl и особенно трактовка крупных фигур фантастических существ заставляет вспомнить гурганскую чашу матери Шараф-ул-Ма 'али. Это смешение признаков двух разных школ 30–60-х гг. XI в. подсказывает более позднюю дату подноса. Большой центральный медальон и две поперечные полосы с надписями на поле соответствуют композиции дна подносов второй половины XII — начала XIII в., но слишком детальное сходство данного подноса с вещами XI в. не позволяет относить его позже первых десятилетий XII в.

До сих пор все приведенные аналогии вели в Иран и Среднюю Азию XI в. и, в меньшей степени, XII в. Однако, как и ватиканский ларец (рис. 149; см. также рис. 148, 9), это памятник восточно-иранской культурной экспансии конца XI — начала XII в. Дело в том, что орнамент бордюра как раз не иранский. Его расчленение глубокими ложбинами на отдельные выпуклые поля с четко очерченными двойной линией панно с узорами и фигурами похоже в этом отношении более всего на вильгортскую (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2) и черниговскую (рис. 154, 154а, 154б; см. также рис. 157, 1–8) чаши, а также, в меньшей степени, на некоторые западноевропейские сосуды⁴⁷⁷. Небольшие пальметты очень близки к симметричным пальметтам татар-пазарджикского блюда, а ромбический орнамент, о котором уже приходилось упоминать, — к орнаменту тартуской чаши. Композиция бордюра с парными зверями, сходящимися к углу, находит аналогию, прежде всего, в западно-исламской (сицилийской или испанской) слоновой кости⁴⁷⁸.

В XIII–XIV вв. подобные бордюры есть и на западноевропейских памятниках, например, во Франции⁴⁷⁹ и в Ирландии⁴⁸⁰. С тартуской чашей поднос может быть сопоставлен и по динамичным позам фигур бегущих газелей, вписанных в квадрифолии. Эти необычные позы напоминают столь же динамичные и столь же необычные позы удачно вписанных в сложную фигуру медальона воинов тартуской чаши. Драконы в других малых полях бордюра совсем непохожи на восточные изображения драконов. У них короткое туловище, мощные лапы, на которые дракон опирается, выставленная вперед лапа или крыло. Ближе всего к ним драконы романских памятников, например, ларец Анно в Зибурге (Кёльн, 1183 г.) с драконами и василисками в ромбах⁴⁸¹ и лиможский посох начала XIII в.⁴⁸², имеющие на западе долгую традицию, восходящую к каролингским

⁴⁷⁷ Skubiszewski 1965b: рис. 4, 5, 7, 9, 10, 11; Лапковская 1971: 26, табл. 53. Чаша из Березова также имеет подобные ложбины)

⁴⁷⁸ Kühnel 1971: 79, Nr. 131.

⁴⁷⁹ Porcher 1960: pl. XLIII (псалтырь Людовика Святого).

⁴⁸⁰ Treasures of Early Irish Art... 1978: 216–217, cat. no. 66 — т. н. Domnach Airgid («серебряная церковь») — футляр-реликварий для хранения книги христианского святого в раннесредневековой Ирландии.

⁴⁸¹ Falke Frauberger 1904: Taf. XV.

⁴⁸² Hoffmann 1970: No. 157, p. 151–152)

образцам⁴⁸³. Хвост с завитком на конце прорисован сходно с рисунком хвостового пера на исламских изображениях XII–XIII вв. Однако у чудовищ на подносе необычное для такого пера горизонтальное направление и слишком укороченные пропорции. Все это скорее напоминает трактовку коротких змеиных, а не птичьих хвостов западных драконов и василисков. Похоже, что передавая чуждый образец, мастер воспользовался привычными очертаниями пера. Тот же процесс переделки в привычной манере незнакомого образа более ясно можно проследить по изображению в серединном медальоне. Там вычеканен зверь с рогом, нагрудным ремнем (как у крылатой антилопы гурганской чаши — рис. 146), крыльями и хвостом. Хвост по общим очертаниям похож на павлиний хвост сенмурва, но если у сенмурва все перья направлены вверх, то здесь они примерно на середине загибаются вниз и затем, сделав полный виток, поднимаются сверху тремя расходящимися завитками. По-видимому, астрологический козерог с его перевитым хвостом, уже в римское время обычный в Европе, сохранив или потеряв свое значение, был выполнен здесь человеком, более знакомым с иранским сенмурвом, но стремившимся овладеть новым репертуаром мотивов, с которым этот мастер столкнулся на западной границе стран ислама. В первой половине XII в. было немало разнообразных контактов и даже союзов между сирийскими эмирами и франками⁴⁸⁴. Фантастические звери на углах бордюров аналогичны зверям на бронзовой подвеске-луннице⁴⁸⁵, а их крылья с расходящимися перьями похожи на крылья животных — символов евангелистов на серебряных крестах из Иерусалима.

Таким образом, связи, выявляемые по форме и декору, показывают, что поднос, изготовленный в исламских землях Восточной Анатолии, Джелиры или Северной Сирии, как и тарусская чаша, не лишен западных элементов⁴⁸⁶.

На западе почти такой же, как на тарусской чаше, квадрифолий с ромбом, имеющим вогнутые стороны и листья на концах, выполнен чернью на медальонах, украшающих руку, — реликварий XIII в. в Сан-Марко в Венеции⁴⁸⁷. Кисть руки венецианской работы, а подставка — более позднее венецианско — сарацинское изделие. На рукаве, украшенном медальонами с чернью, — греческая надпись. Однако сама манера украшать металлическую

⁴⁸³ Boinet 1913: pl. LXXVI. Драконы кружки из Надь-Сент-Миклоша, стоящие на двух ногах и с перевитым хвостом, возможно, отражают не только восточное, но и западное влияние (Hampel 1885: Nr. 19).

⁴⁸⁴ Cahen 1940: 249, 250, 252, 272. Известен эпизод, когда одной деревней совместно владели два феодала: франк и турецкий офицер Нур ад-дина (Cahen 1940: 465). Ал-Кайсарани, придворный Нур ад-дина, воспевал франкских дам и памятники Антиохии (Cahen 1940: 577).

⁴⁸⁵ Ettinghausen 1971: fig. 10.

⁴⁸⁶ Однако искусство Сирии слишком плохо известно, чтобы можно было исключить местное развитие такого образа дракона. У сенмурва Мшатты (VIII в.) одна лапа опущена, а другие вытянуты вперед (Kühnel 1965: 145, fig. 4).

⁴⁸⁷ Hahnloser 1971: cat. n° 145.

вещь вставками выпуклыми медальонами с чернью — западная⁴⁸⁸, да и прорисовка черневых узоров с их мелкозубчатыми листьями ближе к западным изделиям с чернью конца XII в., чем к восточным. Греческая надпись не на иконе или на мозаике, а на западном по всему своему характеру предмете не совсем обычна. Возможно, что этот реликварий — работа грека, учившегося у мастера западной выучки где-то в захваченных венецианцами в 1204 г. византийских владениях⁴⁸⁹.

§ 1.4.14. Влияние Хорасана на Ближний Восток в XI–XII вв. Вопрос о связях Руси с Ближним Востоком в XII в.

Вообще представление о путях передачи восточных мотивов в Европу, и в том числе на Русь, во многом зависит от понимания связей Хорасана и прилегающих к нему земель с Сирией, Джебзирой и Румом, непосредственно контактировавшими с европейцами. Обычно о хорасанской культурной экспансии на запад говорят в связи с монгольским нашествием в 1220-х годах. Мы попытались проследить подобное явление уже для конца XI и первой половины XII в. Памятники первой половины XIII в. свидетельствуют не только о новом притоке мастеров из Хорасана, но и о сохранении в Месопотамии и Сирии того, что было занесено сюда гораздо раньше. В этом отношении большой интерес вызывает бронзовая рипида (*labellum*), изготовленная для монастыря Дейр Суриани, основанного в пустыне к югу от Александрии монахами-монофизитами из северной Месопотамии и Сирии⁴⁹⁰. Сирийская надпись датирует ее 1202 г. н. э., т. е. примерно за два десятилетия до прихода монголов. Однако и общая композиция, и монголоидный тип лиц, и характер рисунка с его кажущейся эскизностью, и, наконец, растительный орнамент в виде спирального побега с трехчастными листьями в высшей степени сходны с особенностями хорасанских бронзовых изделий. Только арабская надпись заменена сирийской, а Богоматерь на троне сменила в центре диска сельджукскую сцену царского приема. Впрочем, в отличие от мастера ватиканского ларца, который лет на сто раньше рабски копировал христианские изображения, выполняя по-своему только орнамент, мастер рипиды изменил манеру передачи и иконографию, разрабатывая композицию центрального медальона. Ангелы около Богоматери не стоят, как это показано на раннехристианских прототипах, и не летят, не трогая нимба, как на миниатюре XII в. в рукописи из Иерусалимского королевства⁴⁹¹, а подлетают с двух сторон, поддерживая руками нимб Марии. При этом ноги ангелов касаются спинки трона. И сам трон,

⁴⁸⁸ Trésors des églises... 1965: cat. n° 76, pl. 91; cat. n° 75, pl. 93.

⁴⁸⁹ Как бы срезанная половина ромба с листьями у вершин помещена на ватиканском ларце сверху и снизу от медальона с Христом.

⁴⁹⁰ Leroy 1976.

⁴⁹¹ Leroy 1976: 37; Buchthal 1957: pl. 17, b.

и крылатые фигуры, связанные с ним, обычны в светской иконографии северной Месопотамии и Сирии при сельджукских эмирах⁴⁹². Они поддерживают руками корону, которая не касается головы государя, или тканый полог над ним. Подвешенная корона и статуи известны не только по изображениям. Они были реальными деталями царских тронов уже в XI в. в государстве Газневидов на востоке⁴⁹³, где их появление может быть объяснено заимствованием из Индии, а сельджукский двор во многом следовал обычаям газневидского.

В Индии в Карли имеется изображение Будды, сидящего с опущенными ногами на львином троне. Над головой Будды два летящих гения держат корону или ступу⁴⁹⁴. Не касаясь сейчас вопроса о возможном западном происхождении такой царственной иконографии Будды, отметим, что в сасанидском Иране такого варианта иконографии царя как будто бы не было, и поэтому нельзя считать, что газневидские мастера и буддийские скульпторы Индии вдохновлялись независимо друг от друга более ранними сасанидскими произведениями. Мы уже отмечали другой мотив, заимствованный в газневидское время из буддийского искусства: трех бегущих по кругу зайцев с тремя на всех троих как бы сросшимися ушами, которые образуют треугольник в середине круга. После дуньхуанских потолков (VII–IX вв.), газневидского серебряного флакона (BC 142, до середины XI в.) и хорасанских блюд (XI — начало XIII в.⁴⁹⁵) этот мотив видоизменяется в Сирии (зайцы как бы встают на задние ноги: дно трирского ларца XIII в.⁴⁹⁶ — рис. 166) и уже в видоизменном виде переходит в готическое искусство (Мустаталь в Швейцарии, Мюнстер в Вестфалии и Падерборн)⁴⁹⁷. Этот готический вариант трактуют как символ Троицы.

Ангелы, держащие нимб знаменитой золотой Богоматери портала Амьенского собора (вторая половина XIII в.), по мнению Э. Маля, появились там потому, что нимб Царицы Небесной стал как бы слишком тяжелым для женственной и нежной Девы готического мастера⁴⁹⁸. Однако, по каким бы причинам ни обратились к этому мотиву во французском искусстве, реше-

⁴⁹² По мнению О. Грабара, эта иконография в ближневосточном искусстве, несмотря на разрыв в несколько веков, восходит к ранневизантийской (Grabar O. 1976: 86), но, в отличие от иллюстраций к научным трактатам (Weitzmann 1952), тронная композиция имеет прямую связь с реальной жизнью и с аббасидской иконографией царского приема. Согласно Э. Эсину, эта композиция принесена тюрками из Центральной Азии, где она находит манихейские и буддийские аналогии (Esin 1963).

⁴⁹³ Бейхаки: 479.

⁴⁹⁴ Krishan 1971.

⁴⁹⁵ Маршак 1976б: 162–163; Scerrato 1972: tav. Va; Fehérvári 1976: no. 74, pl. 23, a.

⁴⁹⁶ Спицын 1906б: 184, рис. 72–74.

⁴⁹⁷ Восточное происхождение этого готического мотива проследил Ю. Балтрушайтис, который привлек восточный металл и росписи Дуньхуана (Baltrušaitis 1955: 135–137, fig. 65; Künstle 1928: 226–227; Forstner 1977: 260, Abb. 22; Fuchs 1936: Taf. 29).

⁴⁹⁸ Måle 1922: 273–279, fig. 119.

ние могло быть подсказано христианско-сирийской иконографией во время походов Людовика IX в Святую Землю⁴⁹⁹.

В 30-х — 40-х гг. XII в. та же иконография Богоматери, что и на рипиде, как отметил Леруа, есть на известной бронзовой фляге с серебряной инкрустацией, хранящейся в Художественной галерее Фрира, где она столь же похожа на светскую композицию. Этот во многом загадочный памятник интересен не только христианскими сюжетами, но и прямым изображением франкских всадников. Фон сцены с Богоматерью заполнен мелкими завитками с виноградными листьями⁵⁰⁰. На балхских серебряных сосудах XI в. и на подносе из Сургута (рис. 163) такой же по рисунку фон был заполнен чернью. На других близких по времени к фляге «мосульских» бронзовых сосудах встречаются и фоны из спиралей, как на ватиканском ларце и гурганской чаше, но в отличие от серебра на бронзе нет черни⁵⁰¹. В Иране XII–XIII вв. также встречаются спиральные фоны без черни на бронзовых изделиях⁵⁰².

Таким образом, обе восточные традиции заполнения фона не только к XII в. проникли вплоть до Сирии, но и держались там длительное время, а к XIII в. вызвали даже подражание в другом материале. Грань, разделяющая владения христиан и мусульман, не была непроходимой. Ее пересекали и технико-стилистические приемы, и, через посредство местных христиан, иконографические мотивы, неоднократно переосмыслившиеся на пути от границ Китая и Индии до Западной Европы. Серебряные с чернью поясные бляшки из Мышеловки, о которых уже шла речь, могут представлять не только школы Восточного Ирана и Хорасана, характеризующиеся разными способами заполнения фона, но и их ответвления в Сиро-Месопотамском регионе. Дело в том, что такой набор восточных вещей нехарактерен для русских кладов XI–XIII вв. Скорее всего, все бляшки были привезены на Русь вместе в виде целых поясов, а среди бляшек из Мышеловки немало и таких, декор которых не находит сколько-нибудь полных аналогий в Иране⁵⁰³. При этом размеры и очертания бляшек с разными типами декора близки между собой. Возможно, что и эти вещи попали на Русь не по волжским и заволжским путям из Ирана и Средней Азии, а по путям черноморской торговли.

⁴⁹⁹ Речь идет о летящих ангелах, держащих не корону (этот вариант известен на Западе с конца XII в., см.: Porter 1928: 154, Taf. 84; Demus 1970b: 17–18), а именно нимб, как на рипиде с сирийской надписью.

⁵⁰⁰ Leroy 1976: fig. 4.

⁵⁰¹ Rice 1957: fig. 13, pl. 13, b. Разной в фонах медальонов с изображениями показывает, что «мосульские» мастера воспринимали эти изображения с их фонами как своего рода цитаты. Применяли они в медальонах и хорасанские фоны из спирального побега с трехчастными листьями.

⁵⁰² SPA: vol. VI, pl. 1289, B, 1312, D, E.

⁵⁰³ Рельефные бляшки (Даркевич 1976в: табл. 40) по цветку и двум сфинксам с одной головой, в частности, по их прическе и одежде напоминают цветок, человеческую фигуру (Erginsoy 1978a: 434–436, r. 217) и две сирены с одной головой (Ibid.: 319–321, r. 170) на анатолийских литых бронзовых изделиях XII — начала XIII в. Об анатолийско-хорасанских связях см.: Melikian-Chirvani 1974.

Раздел 2. СВЕТСКАЯ ТОРЕВТИКА КРЕСТОНОСЦЕВ

§ 1.4.15. Методическое значение сходства отдельных признаков несхожих вещей. Вопрос о светской торевтике крестоносцев

Постепенно прослеживая все направления связей, мы видим, что у непохожих друг на друга вещей встречаются почти идентичные детали, при этом детали достаточно сложные и, что особенно важно, не получившие повсеместного распространения. Когда дело касается технико-стилистических признаков, то это означает контакты между мастерами. Когда же совпадают только иконографические моменты, то скорее можно предположить воздействие на мастера увиденных им изделий. Однако встречаются и более сложные случаи, когда мастера то применяют, то не применяют ту или иную технику и к тому же заимствуют мотивы из разных источников, но выдают свою принадлежность к одной школе характерным только для них способом передачи достаточно сложных деталей изображений и орнаментов. Так по растительному орнаменту оказались родственными татар-пазарджикское блюдо и тартуская чаша, хотя по набору мотивов и соответственно по связям, а также по применению (или неприменению) черни они очень различаются между собой.

К сожалению, от школы мастеров, изготовивших вильгортскую и черниговскую чаши, до нас не дошло никаких других произведений, и поэтому мы не можем сказать, насколько обязательным было применение черни для этой школы. Перед тем как перейти непосредственно к ним, продолжим всесторонний обзор групп вещей, в той или иной степени аналогичных этим чашам.

Разнообразие и изменчивость направлений связей характерны вообще для всех вещей пограничной зоны. Теми же особенностями характеризуются и три предмета, дающие представление об еще одной школе с иранско-арабскими, византийскими и романскими чертами.

Наиболее характерный памятник школы — это серебряный ларец с рельефными изображениями, хранящийся в Кракове в Вавеле, т. н. реликварий главы святого Станислава (рис. 158–160)⁵⁰⁴. Считают, что светский ларец, ставший позднее реликварием, был привезен в Польшу крестоносцами в третьей четверти XII в. В Эрмитаже хранится серебряное блюдо ВС 93, найденное близ Ирбита (рис. 142, 143; см. также рис. 162, 8–14), которое по своим сюжетам и отсутствию черни не похоже на ларец, но сближается с ним многими деталями и, в частности, трактовкой льва, двуглазых драконов, листьев. Я. И. Смирнов, включивший это блюдо в свое издание вос-

⁵⁰⁴ Polkowski 1882: [71–72]; Walicki 1971: 299, 712, рис. 1029–1032; Даркевич 1976в: 54, 162, табл. 43, 6, 7.

точного серебра, допускал тем не менее, что оно может быть и европейским изделием⁵⁰⁵. Наконец, к той же группе относится серебряная чаша, хранящаяся в Музее исторических драгоценностей Украины (рис. 161)⁵⁰⁶, найденная около с. Ржищев под Киевом, которая была справедливо сопоставлена с краковским ларцом В. П. Даркевичем, который относит оба изделия к Малой Азии или Сирии второй половины XII — первой половины XIII в.⁵⁰⁷ Основание датировки — черневые спирали ларца. Однако такие же спирали в Иране в XI в., а в Сирии к началу XII в. уже были распространены. Чаша близка не только к краковскому ларцу, но и к ирбитскому блюду, с которым ее, в частности, сближают бордюры, медальоны. Если о блюде возникали сомнения, не было ли оно европейским, то о ларце, напротив, писали как об арабском, сделанном по заказу крестоносца, или сицилийском⁵⁰⁸. Эта противоречивость суждений показывает промежуточное положение памятников между европейским и исламским искусством. Рассмотрим обе предложенные версии. Для сицилийских королей работали греческие, латинские и арабские мастера, но и те, и другие, и третьи работали в своей технике и в основном в своей манере. Если бы сицилийский король (или кто-либо из его баронов) захотел иметь вещь, выглядящую, как арабская, он заказал бы ее арабу, как это было, например, с королевскими одеяниями 1133/4 и 1181 гг., с ларцами из слоновой кости, расписным потолком Палатинской капеллы⁵⁰⁹. Между тем мастер ларца не был ни сицилийцем, ни сирийским арабом. Ни один мастер восточной выучки в таком качественном изделии, как краковский ларец, не мог бы так неуверенно и попросту коряво выполнить надпись. Даже нечитаемые арабские надписи бываю выполняются четко и красиво. Надо сказать, что для других вещей группы исламская атрибуция просто невысказана.

Исключается и чисто европейская атрибуция. На Западе при большой популярности «псевдокуфических» надписей и их четкой орнаментальной прорисовке⁵¹⁰ нет таких почти читаемых надписей, как эта, для которой, несмотря на явные искажения, арабисты предложили три перевода афоризма, написанного (а вернее перерисованного) мастером ларца⁵¹¹.

⁵⁰⁵ Смирнов Я. 1909: 6.

⁵⁰⁶ Ханенко Б., Ханенко В. 1907: табл. XXVI, 401; Даркевич 1976в: 53–54, 162, табл. 43, 4, 5, № 103а.

⁵⁰⁷ Даркевич 1976в: 54.

⁵⁰⁸ Литературу вопроса см.: Walicki 1971: 712.

⁵⁰⁹ Grönwoldt 1977: 608, Fig. 12; Fillitz 1954: 24, 57–59, Abb. 23, 24, 27, 28, 29; Cott 1939; Павловский 1890: 174–224.

⁵¹⁰ Ettinghausen 1976 (приведена литература вопроса).

⁵¹¹ Чтение Й. Карабачека (Вена):

إنا لك الملك كله احبك ال (؟)

«Поистине, твое все царство, я люблю тебя» (Grohmann 1971: 214–215; см. также: Polkowski 1882: [72]).

Чтение Г. Биккеля (Инсбрук):

كلما للملك كالماء للكلاب

«Царь для царства — это как вода для пастбища» (Polkowski 1882: [72]).

Византийские элементы весьма заметны в ларце, их мало на чаше, а на блюде они уже сводятся к нескольким деталям. Однако вся группа вещей имеет прямую связь с серебряными чашами провинциально-византийскими в широком смысле слова (т. е. с включением приграничных владений, которые за столетие — от 70-х гг. XI в. до 70-х гг. XII в. — оказались вне Византийской империи, но вошли в христианские княжества). Есть переключки и с рассмотренными серебряными браслетами.

Проводя сравнение, нельзя не учитывать глубокое стилистическое своеобразие ларца, чаши и блюда. Но это своеобразие, к которому потом надо будет вернуться, результат не отсутствия внешних воздействий, что вообще невозможно в средневековом искусстве, а творческого восприятия чужих мотивов и приемов мастерами.

§ 1.4.16. Чернь краковского ларца

Начнем обзор с ларца (рис. 148, 10–13, 157, 9, 11–13, 158–160, 162, 15–17, 168, 1) как самого богатого мотивами. Прежде всего, необходимо рассмотреть чернь, которая дает максимум возможностей исследовать восточное направление связей. Чернь применена в виде узких полос на колоннах вдоль арок и ребер крышки, а также для разделки фона арабской надписи. Как и на браслетах, плоские полосы с чернью окаймляют поля с рельефными фигурами. Бортики с поперечными насечками обычны в византийском серебре XI–XII вв., надо отметить, что и они есть на браслетах. Чернь на тонких полосках по своим узорам близка к рассмотренным ранее черневым побегам браслета из Думбартон-Окса (рис. 148, 7) и изделий из Нихавенда и Сайрам-су (рис. 148, 1, 2), более отдаленно напоминая чернь на узких полосках в декоре аахенского реликвария (рис. 148, 6). Чернь около надписи дает спиральные завитки, как на сосудах из Ирана XI в. То же самое наблюдалось на ватиканском ларце (рис. 148, 9), но там был выдержан стиль иранской черни, а здесь, как и в написании букв, чувствуется неуверенная рука подражателя. Обрывки побега, оставленного резервом, присоединены к буквам. Обводка букв, выполненная традиционным восточным точечным чеканом, в одном месте сбивается на тот западный зигзаг, который применен на блюде из Татар-Пазарджика (рис. 286). Спирали фона также сбиваются то на простую косую штриховку, то на штриховку крест-накрест. Такие фоны-решетки известны и в Иране в XI в., но там штрихи, в отличие от спиралей, не заполнялись чернью.

Само написание букв отличается от надписей на серебряных сосудах характерными раздвоенными вершинами. Такие вершины обыч-

(Еще один вариант перевода этого афоризма был предложен Ч. Рьеном [Ch. Rien] из Британского музея: «Держатель царства во веки веков»; см. данный вариант в переводе на польский язык: Polkowski 1882: [72:] «Posiadaczowi królestwo zawsze na wieki». — *Примеч. ред.*)

ны для псевдонадписей на монетах крестоносцев, имитирующих арабский чекан⁵¹².

В целом по черни ларец, несомненно, восходит к иранской, перешедшей в Северную Сирию, традиции, но он сделан мастером, который не вырос в этой традиции, но лишь приобщился к ней. На то, что это произошло, скорее всего, в Антиохии, где исламский элемент был гораздо слабее, чем «греческий», показывают многочисленные признаки византийского происхождения.

§ 1.4.17. Краковский ларец и памятники византийского искусства

Прежде всего, форма и сами композиции по большей части явно византийские, хотя подобная форма была распространена и на Западе. Павлины по сторонам фонтана, парные львы и грифоны, разделенные кипарисом, хорошо известны и в Византии, и в Италии. Очень характерна для византийской торевтики XI–XII вв. струйчатая разделка рельефных листьев, перенесенная здесь и на перья грифонов и павлинов, так же, как и акантовый бордюр или листья-цветы, у которых из-за одного фестончатого края высывается другой венчик с фестончатым краем, а из-за него, в свою очередь, нередко вылезает третий⁵¹³. На ларце и сходных с ним сосудах эти мотивы нередко представлены в тех вариантах, которые засвидетельствованы в произведениях мастеров Южной Италии, Ломбардии, Лотарингии, Нижней Саксонии, на протяжении XI–XIII вв. неоднократно испытывавших воздействие византийского серебра⁵¹⁴. Особенно велико сходство необычных на Западе трилистников в тимпанах арок с аналогичными трилистниками на серебряном реликварии в форме руки из сокровищницы Вельфов (Нижняя Саксония?, конец XII в. — рис. 162, 2, 3)⁵¹⁵.

Гораздо отчетливее выявляются связи с провинциально-византийскими чашами, связи не по общим местам, а по конкретным признакам. Не только сцены с вооруженными всадниками и борьбой человека со львом, помещенные в аркаду, есть на ларце, и на чаше Базилевского, но совпадают такие редкие детали, как капители с изогнутым как бы в перспективном искажении нижним валиком. Массивная, переходящая внизу в гладкий треугольник между волютами *абака* также сближает эти

⁵¹² Датировка наиболее ранних из монет с похожими буквами неясна, но они едва ли старше последних десятилетий XII в., место чеканки также неясно, предлагают Триполи и Антиохию, см.: Balog, Yvon 1958: 133–143, 145–147, pl. XI, 4–11, XII, 13–16; Bates 1974.

⁵¹³ Банк 1971: рис. 4, 5, 8, 10–14.

⁵¹⁴ Bloch 1946: fig. 258; Falke, Schmidt, Swarzenski 1930: Taf. 4 (Welfenkreuz); Falke, Frauberger 1904: Taf. 94.

⁵¹⁵ Falke, Schmidt, Swarzenski 1930: Taf. 65–66, Nr. 30.

капители⁵¹⁶. Передача шерсти зверей и оперения тела птиц редкими рядами коротких параллельных штрихов, гравированные ободки из ряда точек, окаймленные сверху и снизу двойной линией, клетчатые с точкой в каждой клетке доспехи или ткани⁵¹⁷ (на блюде так переданы верблюжьи туки) — все это составляет специфику, с одной стороны, березовской чаши (рис. 234) и чаши Базилевского (рис. 250), а с другой стороны, ларца и (в меньшей степени) ирбитского блюда ВС 93 (рис. 142, 143; см. также рис. 162, 8–14). Такой параллелизм, несомненно, свидетельствует о непосредственных сношениях между мастерами обеих школ. Надо отметить, что по тем же ободкам, по передаче шерсти медведя и змеиной чешуи есть сходство между ирбитским блюдом (а также ларцом) и более ранним ковшиком Феодора Туркела⁵¹⁸. Особенно должна быть отмечена такая деталь, как вдавленная полоса, около которой на соседнем выпуклом участке рельефа идут короткие поперечные штрихи (ср., например, морду дракона с рельефа на торце ларца и морды медведей на ковшике). Это отнюдь не тривиальный признак, отсутствующий на чашах XII в. Ларец, ржищевская чаша (рис. 161) и ирбитское блюдо, таким образом, и по черни, и по рельефам обнаруживают прямые переключки с XI в., что хотя еще и не дает датировки данных вещей, но позволяет отнести сложение школы, к которой они принадлежат, едва ли позднее, чем к первой половине XII в. Более поздние западные аналогии (см. ниже) приводят к предположению о длительном существовании этой школы на протяжении XII в.

§ 1.4.18. Изображения на краковском ларце

С точки зрения семантики изображений наиболее богатый материал также представляет ларец, рассмотрев который можно будет перейти к остальным вещам. Несмотря на переработку, легко узнается прототип рельефов на лицевой стороне ларца. Фигура всадника, убивающего копьем пешего воина, ближе всего к византийской иконографии Димитрия Солунского, а всадник, охотящийся на льва, по своему округлому безбородому лицу похож на многочисленные изображения Св. Георгия. Правда, нимбов у всадников нет, здесь мастер отнюдь не стремился следовать прототипу, а наоборот нарочито изменил его. Так на русском шиферном рельефе конца XI в., восходящем, по-видимому, к тому же прототипу, что и рельеф

⁵¹⁶ Мягкий изгиб нижнего валика намечается на некоторых миниатюрах «Менология» Василия II (Лазарев 1948: табл. 71). Отметим, что обоих признаков нет у привлеченных В. П. Даркевичем аналогий (Даркевич 1975: 222, ил. 362–364). Однако и они, и характерный акантовый «воротник» есть на русских серебряных окладах двух икон XII в. в Новгороде (Мнева, Филатов 1960: 83, 88, 97–102; Рыбаков 1964: табл. XXVIII, 3–6; Рыбаков 1971: рис. 94–97: 56, 57, 60).

⁵¹⁷ Доспехи (но не ткани) так передавали и в XI в. Например: стеатитовая икона Дмитрия Солунского (Банк 1978: рис. 90).

⁵¹⁸ Bank 1985: 21, 310, pl. 210–212.

ларца⁵¹⁹, убитый воин бородат, а всадник в соответствии с иконографией Дмитрия Солунского имеет маленькую бородку (этого святого изображали и безбородым). На ларце наоборот — у всадника окладистая борода, а убитый безбород. Безбородый всадник колет копьем льва, который на бегу оборачивается к собаке, кусающей его за ногу. Сильное движение животных передано весьма примитивным способом: без какого-либо изменения в положении шеи голова собаки вывернута нижней челюстью вверх, а голова льва — на 180° назад. Получился занимательный эпизод на львиной охоте с собаками, подобный эпизод с испугавшейся льва собакой рассказывает Усама в своих воспоминаниях⁵²⁰. На рельефах, однако, охотятся и сражаются не мусульманские эмиры, не западные бароны и не византийские полководцы. Доспех без шлема в бою или на опасной охоте, судя по миниатюрам и известному ларцу из Труа⁵²¹, нельзя считать отражением бытовой реальности, это лишь отголосок привычной иконографии конного святого⁵²². Обе сцены, потеряв конкретность культовой иконографии, не приобрели иной конкретности эпического или исторического характера. Действуют условные «люди древности» с босыми и обнаженными до бедер ногами. Светский ларец не был рассчитан на определенного покупателя, его рельефы могли вызывать интерес у византийцев и франков, христиан и мусульман. На оборотной стороне показаны еще две стычки со львами. В ходе одной из них пехотинец, сунув в пасть упавшего льва край маленького круглого щита, замахнулся коротким мечом. Рядом лев, схватив за бедра голого человека, кусает его за поясницу, тогда как человек держит льва за круп и заднюю ногу. Сюжеты по боковым сторонам ларца: борьба двухглавого дракона со сфинксом с драконовым хвостом и борьба льва с фантастическим двухтелым, но одноглазым львом с человеческим ртом. Художник явно стремился, прежде всего, к занимательности. Пеший воин, убивающий льва, — не Самсон, судя по вооружению, он и не Геракл. Здесь лишь сцена победы над зверем, рядом со сценой победы зверя. Лев, кусающий круглый щит, показывает, что здесь иконография средневекового Геракла изменена под влиянием какого-то арабского образца, в свою очередь, родственного византийским⁵²³.

Многие сюжеты, связанные с борьбой души с демонами и добродетели с пороком, могли бы включить битву с львом, пожирание человека львом,

⁵¹⁹ Grabar A. 1976: 89–90, n° 77; Пуцко 1977 (в этих работах приведена литература вопроса).

⁵²⁰ Усама ибн Мункыз 1958: 180–181.

⁵²¹ Talbot Rice 1970.

⁵²² И. А. Орбели, описывая рельеф X в. со Св. Сергием в виде всадника, убивающего льва, отмечает, что святому сопутствовал полуапокрифический черный пес, не изображенный на рельефе (Орбели 1968: 89–90).

⁵²³ См., например, рельеф на близком по форме и расположению надписи кордовском ларце из слоновой кости (1005 г.) в соборе Пампалуны (Nicolle 1976: pl. I) Кордовские ларцы в отраженном виде представляют аббасидскую традицию, памятников, относящихся к которой сохранилось слишком мало.

поражение и гибель порока в виде воина от руки добродетели, также представленной в виде человека. Однако эти сюжеты имели свою иконографию, и для передачи их не нужно было бы переделывать композиции с конными святыми воинами.

Если, таким образом, основные композиции являются, прежде всего, развлечательными, хотя, может быть, и с некоторым оттенком нравоучительного напоминания о превратностях судьбы, то едва ли какую-либо определенную символику, кроме охранительной и благожелательной, вложил мастер в изображения на крышке, хотя и павлины, и львы, и грифоны, и даже заяц на верхней площадке крышки могли бы в ином контексте иметь символическое значение. Декоративную роль и, может быть, роль напоминания об экзотике востока играет арабская надпись.

§ 1.4.19. Изображения на блюде из Ирбита и чаше из Ржищева

Рельефы на ирбитском блюде ВС 93 (рис. 142, 143; см. также рис. 162, 8–14) еще более загадочны, если искать сюжетное единство всех изображений. В центре на льве изображен лютнист с голыми ногами. У лютниста — два широко расставленных крыла. Гений с раскрытыми крыльями, сидящий на идущем тигре с львиной гривой, — это мог бы быть демон Акратос или бог осени — Autumnus — второстепенное божество круга Бахуса, иконография которого засвидетельствована помпейской мозаикой⁵²⁴. Вообще говоря, участники шествия Диониса в средние века иногда появлялись в виде отдельных фигур с атрибутами других античных персонажей. Так на известном Киево-Печерском шиферном рельефе конца XI в. изображена спящая Ариадна на запряженной львом и львицей колеснице. Несомненно, что на нее перенесены черты Реи, колесницу которой на миниатюре в рукописи псевдо-Оппиана (начало XI в.) везут именно лев и львица, а не пантеры. Рея отождествляется с Кибелой, которую везут львы или лев и которая носит на голове калаф, как будто переданный на рельефе⁵²⁵. Все это показывает, что определение фигуры на колеснице Б. А. Рыбаковым как Кибелы⁵²⁶ более соответствует деталям изображения, чем ее определение А. Грабаром и В. П. Даркевичем как Диониса⁵²⁷. Широкие рукава этой фигуры — это рукава византийской женской одежды XI в.⁵²⁸, тогда как укороченная туника и босые ноги должны, очевидно, передавать, что изображен античный персонаж. В античном искусстве на колеснице Диониса вместе с ним изображалась

⁵²⁴ Pernice 1907: 139, Abb. 124.

⁵²⁵ К. Вейцманн, который определил Киевский рельеф как изображение Ариадны, показал, что иконография Реи византийской рукописи развивалась на основе античного образа Ариадны (Weitzmann 1951: 146, pl. XLII–XLIII, fig. 153–155; Weitzmann 1971: 8, Taf. 12).

⁵²⁶ Рыбаков 1951: 440–441, рис. 220, 2.

⁵²⁷ Грабар 1962: 253; Даркевич 1962: 91.

⁵²⁸ Даркевич 1975: ил. 255.

и Ариадна⁵²⁹. Спящая Кибела непонятна, тогда как спящая Ариадна — один из распространенных сюжетов, хотя сон Ариадны, покинутой Тезеем, и Ариадна вместе с Дионисом относится к разным эпизодам мифа.

Итак, в дионисийской трактовке сюжета есть определенная доля истины. Скорее всего, костяной византийский прототип рельефа восходил к мини-атюрам, в которых контаминация разных античных образов зашла уже очень далеко, а скульптор, работавший в камне, вероятно, понимал лишь, что он передает какой-то «эллинский» мотив. Находить в изображении спящей женщины стремление киевского мастера к созданию «монументальных героико-эпических образов — олицетворений силы и триумфа», к тому же «возможно, утверждающих идею могущества киевского князя»⁵³⁰, кажется некоторым преувеличением.

Музицирующий Эрот, сидящий на спине пантеры, везущей колесницу Диониса и Ариадны, встречается в античном искусстве, но он не сидит, скрестив ноги, и играет на лире, а не на варварской лютне, только в середине века проникшей на запад. Если античные изображения и объясняют крылья персонажа, сидящего на льве, и его голые ноги, то наличие лютни заставляет искать и других, восточных, предков этого образа. Целиком такой композиции найти не удастся. Есть лютнистка, иногда обращенная в фас на зрителя, сидящая на быке — это планета Венера в своем «доме» — созвездии Тельца⁵³¹, но Лев в таком контексте был бы связан с Солнцем⁵³², а не с Венерой. Кроме того, у нее нет крыльев⁵³³. Древние доисламские изображения богини на льве, в том числе образ той же Анахиты (планета Венера называлась Нахид) к XII в. были уже основательно забыты. Музыканты на тронах нередко встречаются в исламском искусстве, среди них есть и музыканты на тронах с подножием в виде львов, но в этом случае различие слишком велико⁵³⁴. Впрочем, мы наблюдаем на ларце, что мастера этой школы смело видоизменяли существенные элементы устоявшихся

⁵²⁹ Weitzmann 1951: pl. XLII, fig. 154.

⁵³⁰ Даркевич 1975: 277; Вагнер 1974: 128–130.

⁵³¹ Ваер 1972: 204, fig. 6–8.

⁵³² Восточный лютнист с голыми ногами на троне в виде двух крылатых львов (?) изображен на стенке византийского (?) ларца из Музея земли Гессен в Дармштадте: Beckwith 1976: 272, no. 170, fig. 1; Volbach, Salles, Duthuit 1933: 50–51, pl. 38 (XII–XIII вв.); Goldschmidt, Weitzmann 1930: Nr. 125 (сопоставили его с блюдом ВС 93). На этом же ларце есть сцена полета Александра и греческие мифологические композиции.

⁵³³ Соседающее с Львом созвездие Девы нередко изображалось в виде крылатой женской фигуры.

⁵³⁴ Солнце в виде человека, сидящего анфас на льве, встречается в искусстве средневековья, но человек тогда держит не лютню, а солнечный диск с лицом на нем. Такова капитель нач. XV в. дворца Дожей в Венеции (Panofsky 1955: 258, fig. 83). Эта иконографическая схема, видоизменяясь, могла служить и для передачи других концепций. Так на серебряном кресте из аббатства Энгельберг в Швейцарии (около 1200 г.) по концам креста размещены символические изображения четырех элементов, для которых мастер подобрал подходящие, по его мнению, сюжеты (воздух показан, как Ганимед, уносимый орлом). Огонь здесь передан полуголым человеком, который в одной руке держит солнце, а в другой факел. Сидит он в фас,

иконографических схем⁵³⁵. Такая смелость может быть связана с несерьезным отношением к сюжету, которому мастер не придавал особого значения.

Как и при изучении ларца, от центральной композиции переходим к маргинальным. Сюжеты двух круговых поясов обнаруживают ту же тенденцию. Во внутреннем поясе наверху помещена сценка с собакой, загрызающей змею. Позади нее вздыбленная маленькая фигурка собаки. Возможно, это укушенный змеей щенок. Впереди лежит, оглядываясь, собака без ошейника или волк. Далее по часовой стрелке находятся два дракона, разрывающие змею (две птицы, клюющие одну змею, есть на сургутской чаше). Следующая сценка: овца между нападающими на нее (или из-за нее друг на друга) волком и собакой (в ошейнике). Затем — обращенные друг к другу грифон и петух или павлин, и, наконец, заяц между грифоном и барсом (пантерой?). Внешний круг дает гораздо меньше сценок. Видимо, изобретательность мастера начала уже иссякать. Здесь наверху слева показаны два волка, кидющиеся на медведя. Затем, против часовой стрелки, сфинкс и обернувшийся к сфинксу лев, два геральдически расположенных грифона, за ними также расположенные сфинксы, навьюченные верблюды, которые вдвоем едят один куст, и снова геральдически сопоставленные два крылатых льва (иди барса) и две птицы. Далее появляется обязательный элемент т. н. звериного гона — собака, догоняющая зайца. Перед зайцем — слон, протянувший хобот к морде двухголового дракона. Этот дракон геральдически противопоставлен другому такому же, за которым помещен обернувшийся к нему барс (или лев). Затем — сфинкс и повернувшийся к нему голову грифон, две птицы, геральдически сопоставленные головы которых смотрят назад, дракон, грифон, заяц, птица.

На ржищевской чаше (рис. 161) помещена сцена, представляющая собой вариант сцены на торце ларца. Два льва с хвостами в виде дракона стоят друг напротив друга в геральдической позе, повернув при этом головы назад. Они попирают львенка (?), который кусает одного из стоящих львов снизу.

§ 1.4.20. Стилизация фигур животных, восточные аналогии

В целом в сценах с животными чувствуется стремление к разнообразию и ко всему странному и невиданному. Фантазия мастеров иногда создает сцены, передающие острые и даже драматические ситуации. Но при этом почти никакого наблюдения натуры! Даже у собаки и волка (?) в центральном круге внизу львиные хвосты с кисточкой, морды разных животных

лицом к зрителю, на идущем льве. Положение ног несколько напоминает позу лютниста (Deuchler 1970: fig. 149).

⁵³⁵ На блюде странное положение ног лютниста. Здесь тоже стремление к оригинальности сочетается с зависимостью от образцов. Поза с согнутой ногой, положенной поперек вытянутой, была хорошо известна. Мастер показал вытянутую ногу поверх согнутой, стало оригинально, но поза оказалась неубедительной (ср.: Deuchler 1970: fig. 149).

переданы похоже друг на друга, у верблюдов овечьи хвосты. Зверей, которых мастер мог видеть, он изображал иногда, следуя привычной стилизации, а иногда отступая от нее. Так из двух львов с головой в фас у одного (пожирающего человека) вычеканены длинные «кавалерийские» усы. Так нередко изображали льва в Италии, Испании и вообще в Европе⁵³⁶.

На блюде типично восточная, восходящая к сасанидской, стилизация перьев позади ноги у птиц и драконов с птичьими ногами. На ларце есть архаичная, известная с VIII в., стилизация грив львов и их пастей с высунутым языком и, также восточная, но более поздняя форма стилизации крыльев грифонов и сфинкса: три длинных пера, из которых переднее имеет на конце завиток вперед, опираются на длинное поперечное перо, оканчивающееся спускающимся вниз завитком. Такой рисунок крыла заставляет вспомнить ближневосточные памятники XII–XIII вв. от Армении на севере до Египта на юге⁵³⁷. Очень сходные варианты крыла дают уже упоминавшиеся в этой связи памятники из владений крестоносцев: серебряные кресты из Иерусалима, украшение инициала в Иерусалимской рукописи, серебряный браслет с черневыми спиралями и фигурами зверей. Надо отметить, что для Сицилии, Южной Италии и Испании этот мотив, как чернь со спиралями⁵³⁸, совсем нехарактерен. Стилизованное расположение складок в виде дуг на плечах и груди лютниста аналогично рисунку складок одежды лютниста на серебряной чаше газневидского круга ВС 146 (рис. 275). Это сходство по отдельным характерным признакам в целом несходных изображений — существенная особенность всех параллелей между краковским ларцом, ирбитским блюдом, ржищевской чашей, с одной стороны, и восточными памятниками, с другой стороны.

По более поздней стилизации крыла краковский ларец может быть отнесен не ранее чем ко второй четверти XII в., когда подобная стилизация появляется в изображениях на вещах и в рукописях из владений крестоносцев. Блюдо из Ирбита несколько старше, а чаша из Ржищева с отличающимся ее чеканным с лица орнаментом стенок, скорее всего, моложе ларца, хотя даты всех трех вещей не выходят за пределы XII в.

§ 1.4.21. Романский характер изображений и вопрос о месте производства

Художник отнюдь не стремился к чистой декоративности, он добивался разнообразия фактуры в соответствии с разнообразием изображенных предметов. Мягкие складки одежды противопоставляются жесткой чешуе доспехов. Плотное округлое тело коня — жилистым телам хищников.

⁵³⁶ Grabar A. 1972: 27, fig. 58; Graeven 1900: Nr. 52; Belli d'Elia 1975: n° 256; Walicki 1971: гус. 112; Demus 1970b: 487, fig. 35 (Сан Педро де Арланца, после 1200 г.).

⁵³⁷ Der Nersessian 1977: fig. 103 (1273); Migeon 1907: fig. 87 (панно из мористана Калауна в Каире).

⁵³⁸ См. западноевропейские ларцы с застежками, украшенными чернью: Molinier 1895: 63–67, pl. XIII, XIV; Gröger 1972: Abb. 154–155; Migeon 1907: 152, fig. 134; Rosenberg 1925: 46.

Легкими штрихами намечена короткая гладкая шерсть. Четко выделено архитектурное обрамление изображений, в котором сосредоточены все участки с чернью. Каждая фигура на краковском ларце и ирбитском блюде компактна, объемна, весома и, что весьма существенно, композиционно выделена как самостоятельный элемент. Фризы блюда в этом отношении напоминают фризы романских церквей, где каждая фигура зверя изваяна на отдельном камне⁵³⁹. Эта основательность и обособленность фигур достигнута художником, который не владел анатомией, что дало фигурам одновременно и скованность, и подчеркнутую тектонику, характерную для ранних этапов развития романского стиля. Здесь нет ни византийской легкости и естественности поз, сохранившейся несмотря на нередкое изменение пропорций, ни восточного единого и гибкого стягивающего контура, придающего движению упругую собранность. Художник смело изображает резкие и сильные даже до неправдоподобности движения, но эти движения не нарушают строгой уравновешенности композиций. Стремясь к четкости построения, мастер иногда делал более регулярным рисунок деталей. Так, у него нарезки доспехов образуют аккуратные ряды квадратов, параллельные поясу, тогда как на византийских образцах были не квадраты, а ромбы. Чешуя драконов на блюде и на ларце передана стандартно: вдоль тела посередине проведена линия, а от нее в обе стороны отходят парные дужки, разделяющие крупные чешуйки, каждая из которых отмечена широкой ямкой, но касающейся краев чешуйки. В целом получается крупный и единообразный рисунок, которого также не было на византийских прототипах⁵⁴⁰.

Характерен и переход от стройных византийских арок к широкому, включающим по целой сцене. Похожих двухарочных композиций немало на памятниках Западной Европы и в миниатюрах крестоносцев⁵⁴¹.

Итак, в целом не возникает сомнений, что вся группа памятников относится к западному романскому стилю (см. рис. 162), хотя создавшие эти памятники мастера работали не в Европе, а на Ближнем Востоке. В торевтике, созданной на территории Европы, нигде не могут быть отмечены столь непосредственные одновременные контакты с византийским и арабо-иранским искусством, причем не просто с искусством, но в обоих случаях с мастерами, работавшими по серебру. Иерусалимские серебряные кресты, как и вообще искусство Иерусалимского королевства, имеют более столичную-византийскую ориентацию. Кроме того, и чернь близка к черни памятников, которые как будто бы имеют антиохийское происхождение. Все это дает основание и рассматриваемую сейчас группу памятников также отнести к северным государствам крестоносцев, в которых самым большим

⁵³⁹ Papini 1912: 206 (1174); Ricci 1925: Taf. 19 (Базилика Сан Микеле Маджоре в Павии); Kluckhohn 1955: Abb. 43, 44, 52 (Парма); Bernheimer 1931: 108, 112, 130, 140, Taf. XXXIV, XXV, XLVI (Андалу́, Эльзас).

⁵⁴⁰ Похожие головы и тела драконов есть на древнерусском змеевике из Чернигова, но там нет такой регулярности, см.: Толстой: 364–409, табл. XV, 1.

⁵⁴¹ Hoffmann 1970: 160–161, no. 167; Falke, Schmidt, Swarczewski 1930: Nr. 23–24, Taf. 60; Buchthal 1957: pl. 66, a, 70, 148, b.

городом была та же Антиохия. Однако, в отличие от татар-пазарджикского блюда, гартуской и сургутской чаш, аахенского и ватиканского реликвариюв, над краковским ларцом, ирбитским блюдом и, видимо, ржищевской чашей работали не армяне или другие восточные христиане или даже мусульмане, а «франки», переселившиеся из Западной Европы.

Застежки и шарниры краковского ларца приделаны к нему позднее вместо первоначальных, поэтому их форма и изображения на них характеризуют среду, в которой бытовал ларец уже после времени своего изготовления. Фестончатая форма бляшек шарниров близка к форме застежек некоторых ларцов из слоновой кости, изготовленных, как полагают, мусульманскими мастерами в Сицилии, Южной Италии или Испании, такие же по форме скрепы имела шкатулка из слоновой кости, от которой сохранилась стенка, хранившаяся в музее Барджелло во Флоренции⁵⁴². Эта пластинка, украшенная двумя грифонами по сторонам дерева, вырастающего из вазы, сильно отличается от южноиталийской слоновой кости и может быть отнесена к ближневосточным изделиям⁵⁴³.

Изображение сидящего сарацина на бляшках шарниров краковского ларца (рис. 162, 16) также не выводит нас из круга ближневосточных аналогий. Сидящая фигура очень похожа на обычные изображения музыкантов, часто встречающиеся на Ближнем Востоке и даже скопированные миниатюристом XIII в., работавшем в последнем оплоте крестоносцев — Акре⁵⁴⁴. Необычна только странная маска, которую вместо музыкального инструмента держит этот персонаж. Таким образом, застежки позволяют думать, что после изготовления ларец еще какое-то время находился на своей родине и был там отремонтирован.

Если на Востоке все западные европейцы считались франками, то сами они хорошо помнили свое происхождение. Поэтому закономерен вопрос о месте, откуда происходили мастера, изготовившие серебряные изделия. Во владениях крестоносцев жили и работали итальянские (из них по письменным источникам известны, в частности, флорентийцы Акры времени второго Иерусалимского королевства XIII в.⁵⁴⁵, и лотарингские мастера. Были, очевидно, и торевты, происходившие из других стран. Приехав на новое место, эти мастера могли продолжать работать, как это делали многие

⁵⁴² Почему-то эта пластинка не вошла в корпус исламской слоновой кости, изданный Э. Кюнелем (Migeon 1907: fig. 132; Graeven 1900: Taf. 40).

⁵⁴³ По бордюре, а также изображенным на ней вазе и, отчасти, виноградной лозе эта пластинка представляется близкой аналогией орнаментам переплета псалтыри иерусалимской королевы Мелисенды. Переплет, в отличие от миниатюр книги, указывает непосредственное влияние исламского искусства (о переплете см.: Dalton 1909, no. 28/29, pl. XV/XVI; Goldschmidt, Weitzmann 1930: Nr. 224, a, b, Taf. LXXIII; Boase 1938–1939: 14 f, pl. 3).

⁵⁴⁴ Buchthal 1957: pl. 83. Сидящий сарацин изображен и на бронзовой итальянской накладке на византийском ларце из слоновой кости в соборе города Ивреа (Goldschmidt, Weitzmann 1930: Nr. 64), но в стиле ларца здесь нет сходства с краковскими бляшками от шарниров ларца.

⁵⁴⁵ Richard 1966: 454.

скульпторы⁵⁴⁶, по-старому, и тогда они для нас неуловимы, или наоборот начать учиться чему-то новому у своих восточных, прежде всего византийских, коллег, как это было с миниатюристами; торевтами, изготовлявшими иерусалимские кресты⁵⁴⁷, и иконописцами. В этом случае, напротив, затрудняется вопрос о том, какие особенности своей манеры привезли мастера из родной страны. Кроме того, паломничество в Святую Землю делало ее близкой всем христианским странам. Поэтому и отсюда могли распространяться по Европе те или иные мотивы и приемы работы. Для миниатюр и икон такие вопросы решаются, хотя и с затруднениями⁵⁴⁸, но живопись изучена несравненно лучше, чем торевтика.

§ 1.4.22. Аналогии в Северной Европе

Прежде всего, рассмотрим вопрос о связях с такими европейскими центрами торевтики, как Лотарингия и Нижняя Саксония. Только ржищевская чаша по орнаменту радиальных полос (рис. 161, 162, 6, 7) может вызвать ассоциации с орнаментами лотарингских изделий, как, например, реликвария верденской школы первой половины XIII в.⁵⁴⁹ Совпадает бордюр с насечками, низкий рельеф, желобчатая разделка листьев и, наконец, распадение листа на отдельные «кулисы» или «пласты», верхний из которых имеет трехлопастную форму. Однако на рубеже XII–XIII вв. эти признаки уже широко распространились в Европе, а в целом рисунок орнаментов различен. В Лотарингии более ранние образцы⁵⁵⁰ не ближе к орнаменту чаши, а дальше от него. По компоновке, пропорциям и позе похожи на парных львов ларца львы или барсы на подножье, изготовленном Гуго из Уаньи для креста, который в 1228 г. был привезен из Палестины епископом Жаком де Витри⁵⁵¹.

Интереснее оказывается сопоставление с Нижней Саксонией. Нельзя не вспомнить знаменитый переносной алтарь из Падерборна, который обычно датируют 1100 г. и приписывают мастеру Рогерусу, хотя и атрибуция, и датировка не без оснований подверглись сомнению⁵⁵². На этом памятнике (рис. 148, 15, 16) мы видим и мотивы, родственные мотивам аахенского реликвария (как полагают, добычи лотарингских крестоносцев при взятии Антиохии), и оставленный резервом растительный орнамент на фоне с простыми завитками, который похож на некоторые восточные черневые орнаменты со спиральными фонами. М. Розенберг показал его немецкие

⁵⁴⁶ См., например: Buschhausen 1978.

⁵⁴⁷ В Иерусалиме была даже улица золотых дел мастеров (Rey 1883: 228–229).

⁵⁴⁸ Weitzmann 1966: 74–83; Demus 1970a: 29, 31; Buchthal 1957: 103–104.

⁵⁴⁹ Falke, Frauberger 1904: Taf. 95, *unten*).

⁵⁵⁰ Лапковская 1971: табл. 1.

⁵⁵¹ Falke, Meyer 1935: 11, 99, Abb. 58, *a, b*; Cruysmans 1978: 31; Braun 1940: 474–475; Уваров 1910: 47–49, табл. LXVIII.

⁵⁵² Rosenberg 1925: 11–20; ср.: Kleinschmidt 1909: 275.

варианты⁵⁵³, все далее отходящие от восточных прототипов. Однако с последней трети XII в. и до первого десятилетия XIII в. в Саксонии (и шире в Германии) на потирах и патенах вновь появляются черневые спирали фона⁵⁵⁴, которые на более ранних образцах почти не осложнены растительными мотивами и в высшей степени схожи со спиралями на иранских вещах, на браслете из Музея изящных искусств в Бостоне (рис. 283, 3) и на ватиканском ларце (рис. 149; см. также рис. 148, 9). Тот же мотив, но в еще более восточном варианте одновременно появляется на еще одной группе западноевропейских серебряных чаш.

Речь идет о двух чашах, хранящихся в Метрополитен-музее⁵⁵⁵ и в Государственном Эрмитаже⁵⁵⁶, которые ранее считали работой аквитанских мастеров⁵⁵⁷, а теперь относят к изделиям Англии⁵⁵⁸. На чаше из Эрмитажа поля с чернью выделены так же двойными линиями и глубокими ложбинками (рис. 148, 25), как на сургутском подносе с арабской надписью (рис. 163) и на вильгортской (рис. 148, 17, 18) и черниговской чашах. На чаше из Метрополитен-музея поля с чернью пересечены растительными побегами (рис. 148, 21, 22), как на иранских вещах и на ватиканском ларце (рис. 148, 10–13); правда, английский мастер, вдохновляясь миниатюрами псалтырей, сделал растительные побеги продолжением хвостов драконов. Неслучайно обе эти чаши, равно как и еще одна английская серебряная чаша 70–80-х гг. XII в., найденная на острове Готланд⁵⁵⁹, по своей форме неоднократно сопоставлялись с вильгортской и черниговской чашами⁵⁶⁰. Обоснованность сближения немецких и английских чаш подтверждает то, что в обеих странах засвидетельствованы два варианта спирального мотива: более ранний, в основном чисто спиральный (чаша из Метрополитен-музея, потиры из Вильтена и Тжемесна, патена Св. Бернарда, причем немецкие сосуды датируются 1170–1180 гг.⁵⁶¹), и более поздний, с широким использованием чисто западных закругленных зубчатых узких листьев в завитках спиралей (чаша Эрмитажа и потир из Ибера, датирующийся около 1200 г. или 1200–1210 гг.)⁵⁶².

⁵⁵³ Rosenberg 1925, Fig. 10–13.

⁵⁵⁴ Swarzenski H 1954: 74, 79, fig. 434–435, 482, 484, 485, 487; Swarzenski G. 1932: 371–393; см. также: ZS: Kat. Nr. 577, 579. Возражения против саксонской атрибуции части вещей см.: Skubiszewski 1980.

⁵⁵⁵ Даркевич 1966: 38–39, табл. 19, 5, 6, № 68.

⁵⁵⁶ Лапковская 1971: № 53.

⁵⁵⁷ Rosenberg 1925: 47–50.

⁵⁵⁸ Hoffmann 1970: No. 169 (1180–1190 гг.). Приведены аналогии в английских рукописях (Boase 1953: fig. 29, etc.), а также и в английской торевтике.

⁵⁵⁹ Swarzenski G. 1932; Swarzenski H. 1954: fig. 458–459.

⁵⁶⁰ Лапковская 1964.

⁵⁶¹ Swarzenski G. 1932: 241–397; Swarzenski H. 1954: 74, 79; ZS: Kat. Nr. 577.

⁵⁶² Sommer 1957; Kötzsche 1977: Kat. Nr. 579, [Bd. I] 449–450, [Bd. II] Abb. 385. Этот лист не изобретается заново. Он лишь переносится из других композиций и вводится в восточные спиральные завитки; ср.: Лапковская 1971, табл. 8 (Лотарингия, около 1165 г.).

Связи между Нижней Саксонией и Англией укрепились в 1168 г., когда герцог Генрих Лев женился на английской принцессе Матильде. Союз Плантагенетов и Вельфов продолжался до битвы при Бувине в 1214 г. Вельфский император Оттон — союзник Иоанна Безземельного, был при своем дяде Ричарде Львиное Сердце герцогом Аквитанским. Генрих Лев со времени своего изгнания в 1180 г. и до возвращения в Германию жил при английском дворе, там же воспитывался Оттон. В истории искусства (в том числе и тореvтики) саксонско-английские связи также хорошо известны. В то же время английский суверенитет над Аквитанией не мог не сказаться в культуре этой страны. Дарохранильница лиможского мастера Альпэ является едва ли не прямым подражанием серебряной чаше из Метрополитен-музея, что было отмечено уже М. Розенбергом, относившим, правда, серебряную чашу к Лиможу⁵⁶³.

Чаша из Эрмитажа показывает, как в западном серебре из занесенных с Ближнего Востока к мастерам владений Плантагенетов черневых спиралей появляется техника *вермикуле*: на ней чередуются поля с пустыми желобками и с желобками похожего рисунка, заполненными чернью. Со второй трети XII в. эта техника становится весьма характерной для лиможских эмалей⁵⁶⁴. Такой же процесс, видимо, происходил еще в XI в. в Византии. Д. С. Райс предполагал, что *вермикуле* на одной группе исламских бронзовых сосудов XIII в. восходит к западноевропейским образцам⁵⁶⁵, но эти сосуды относятся ко времени, когда на Западе такая техника уже выходит из употребления. Между тем на иранских бронзах XII–XIII вв., а затем на мусульмских бронзах XIII в. фон из резных спиралей также сменяет черневые спирали серебряных сосудов⁵⁶⁶. Таким образом, в разное время несколько раз происходит один и тот же процесс, обусловленный тем, что в более простой технике мастера подражали более сложной и дорогой технике.

В Аквитании в XII в. на местной серебряной оправе фатимидского хрустального сосуда из церкви Мильяге⁵⁶⁷ появляется узор, выполненный чернью, который очень близок к узорам на браслете из Думбартон-Окса (рис. 283, 4–6), и на перстне Эрмитажа (Ег. 919), и на колоннах и ребрах крышки краковского ларца (рис. 158–160; см. также рис. 148, 10–13, 157, 11–13, 162, 15–17, 168, 1), и на чаше из Метрополитен-музея.

Датировка английских чаш не вполне ясна. Типологически более ранняя из них во многом аналогична дарохранильнице Альпэ, относящейся уже к первой четверти XIII в. (или к концу XII в.⁵⁶⁸, но, с другой стороны, типо-

⁵⁶³ Rosenberg 1925: 47–50.

⁵⁶⁴ Gauthier 1966: 937.

⁵⁶⁵ Rice 1954: 26–31.

⁵⁶⁶ Похожие процессы как будто шли и в сиро-египетском регионе. В Особой Кладовой Отдела Востока ГЭ хранится приобретенный в Египте перстень (Ег. 919). На этой маленькой вещи есть и чернь, и *вермикуле*, и просто спирали с листком, и побег из черни, как на браслете из Думбартон-Окса (рис. 283, 4–6), и псевдокуфическая надпись — «предок» европейских.

⁵⁶⁷ Arts de l'Islam... 1971: n° 271; Trésors des églises... 1965: 200, cat. n° 368, pl. 73.

⁵⁶⁸ Gauthier 1972: ill. 63.

логически более поздняя чаша имеет на дне изображение рыцаря, доспехи и щит которого не обнаруживают каких-либо новшеств, широко распространенных в Европе с 1170 г.: нет ни округлой или цилиндрической формы шлема⁵⁶⁹, ни треугольного⁵⁷⁰ или хотя бы с заметно уплощенным верхом щита⁵⁷¹. Кольчужные чулки распространились уже с XI в.⁵⁷² Правда, все элементы такого вооружения, если брать их по отдельности, доживают до самого конца XII в., но к XIII в. это вооружение становится уже архаичным. Свое, но несколько устаревшее вооружение художники любили изображать в качестве отличительного признака враждебных воинов⁵⁷³. В частности, Голиаф французской рукописи около 1200 г., на вооружение которого ссылался В. П. Даркевич в подтверждение своей датировки чаши (вплоть до 1220 г.⁵⁷⁴), снаряжен уже не так, как рыцари Франции и Англии начала XIII в. Вооружение действительно подошло бы к дате около 1170 г., что соответствует аналогии, указанной Э. А. Лапковской⁵⁷⁵, но одежда, двумя, узкими полосами выбивающимися из-под кольчуги, т. е. туника с очень высоким разрезом, была в моде в основном к концу XII в.⁵⁷⁶ Таким образом, обе чаши были сделаны в последней трети XII в., но это дата толь-

⁵⁶⁹ Рыцари на печатях — ZS: Abb. 13, Nr. 65 (до 1180 г.), Abb. 15, Nr. 67 (1168 г.); на миниатюрах — ZS: Abb. 191, Nr. 366 (около 1170 г.), Abb. 549, Nr. 756 (1194 г.); на стеной завесе — ZS: Abb. 590, Nr. 797 (около 1160–1170 г.), но щит на этой нижне-несаксонской стеной завесе исключительно близок к щиту на эрмитажной чаше. По Ж. Демаю (Demay 1880) такие шлемы, как на чаше, не встречаются на французских печатях после 1196 г.; см. также: Laking 1920: fig. 131, 145 (печати Ричарда I Львиное Сердце — шлемы круглый и цилиндрический) и т. д. В Германии остроконечный шлем с лентами, такой, как на чаше, есть на виттенбергских монетах герцога Бернгарда (1180–1212 гг.), но в сочетании с треугольным щитом (ZS: Abb. 113, 19, 20).

⁵⁷⁰ ZS: Abb. 12 (до 1166 г.); Abb. 15 (1168 г.), 104, 3 (Фридрих Барбаросса), 113, 19, 20 (1180–1212 гг.), 360 (третья четверть XII в.) и т. д. Не позднее такие щиты появляются и в других странах Европы.

⁵⁷¹ ZS: Abb. 113, 4 (1170–1184 гг.), 114, 8 (1156–1190 гг.), 191 (около 1170 г.); 216 (1160–1166 г.) и т. д.

⁵⁷² Со времени ковра из Байё (1070-е гг.) кольчужные чулки не редкость на изображениях. В 1160-х гг. и позднее они обычны — ZS: Abb. 548 (вскоре после 1167 г.), 549 (1194 г.), 590 (1160–1170 гг.); (Laking 1920: fig. 83 (третья четверть XII в.) и т. д.; Deschamps, Thibout 1963: 55–56, fig. 16 (Артен. Битва с сарацинами. Конец XII в. Рыцари в кольчужных чулках, у них круглые шлемы и треугольные щиты, а у сарацинов — шлем конический с наносником и круглый щит).

⁵⁷³ Davenport 1948: [vol. 2] 170.

⁵⁷⁴ Даркевич 1966: № 69.

⁵⁷⁵ Лапковская 1964: 20, примеч. 57.

⁵⁷⁶ Туники до ног, высывающиеся из-под доспехов, распространяются после второго крестового похода как на Западе (Davenport 1948: 144; Laking 1920: 93 (Жоффруа Плантагенет, около 1170 г.) и т. д., так и, возможно, в Византии (Банк 1978: рис. 81). Позднее их полы все более сужаются, открывая ноги (Deschamps, Thibout 1963: 125, 137, fig. 46, pl. LVIII. Совсем узкие полы на печатях Ричарда Львиное Сердце (1190-х гг.) и на расписном ларце из Ваниа (Trésors des églises... 1965: cat. n° 180–181, pl. 100, 101 — конец XII в.). Такие полы одежды и на лотарингской эмалевой пластинке Британского музея времени около 1180 г. с изображением

ко двух сохранившихся образцов, отражающих уже вполне сложившуюся школу, зарождение которой надо относить к более раннему времени.

Есть, однако, и другая линия возможного сопоставления с нижнесаксонскими памятниками. Й. Вейцманн-Фидлер любезно указала мне на группу сосудов XII в. с радиально расположенными узорными полосами как на аналог ржищевской чаше с также расположенными лентами растительного орнамента. Самый ранний из них деревянный «Doppelkorf» Св. Годегарда относится еще к XI в., но полосы и медальоны из тонкого серебра набиты на него только между 1160 и 1170 гг.⁵⁷⁷ Другие сосуды относятся ко второй половине XII в. Это бронзовые чаши из Халле⁵⁷⁸ и Риги⁵⁷⁹ с серебряными полосами и медальонами. В медальонах портрет императора Оттона, но рисунок серебряных деталей не идентичен, так что речь должна идти не о случайной выделке двух одинаковых вещей, а о целой серии со своими вариантами.

По стилю и технике обработки обе чаши не имеют ничего общего с интересующей нас группой вещей, тогда как византизирующий стиль растительного орнамента на чаше Св. Годегарда напоминает иерусалимские кресты.

Встает вопрос, как возник в Нижней Саксонии такой оригинальный способ украшения сосудов и связан ли он с радиальными полосами ржищевской чаши. Можно ли думать, что ржищевская чаша, сделанная целиком из серебра, — это реплика с западных образцов, в которой накладные полосы заменены их имитациями, выполненными чеканкой? Для этого между предполагаемыми оригиналами и копией — слишком существенные различия.

Какое-то родство все же можно допустить, нисколько не настаивая, однако, на этом предположении. В раннем средневековье в Византии (в столице⁵⁸⁰ и в провинции⁵⁸¹ выпускались серебряные чаши с узором в виде креста из широких орнаментальных полос, отходящих от медальона дна. Такие чаши уже в VII в. проникали вплоть до Англии. От них до XII в. могла дойти какая-то традиция. В XII в. на Востоке возник светский вариант радиальной схемы, основанный на делении круга на шесть частей в соответствии с разработавшимися там шестичастными композициями⁵⁸², а на Западе крест стал основой композиции и даже был противопоставлен всему сосуду тем, что его выполняли из более дорогого материала. На концах креста появились медальоны. По прямым ветвям, кончающимися круглыми более широкими медальонами, и по рельефному растительному орнаменту можно заметить

Самсона, см.: Falke, Frauberger 1904: 79, Abb. 27; Hoffmann 1970: No. 175, p. 168–169, no. 175; Gauthier 1972: 364 (1180–1185 гг.).

⁵⁷⁷ Kohlhaussen 1960: 24–26.

⁵⁷⁸ Sauerlandt 1914: Abb. 1–2.

⁵⁷⁹ Даркевич 1966: № 84, табл. 12, 4.

⁵⁸⁰ Kent, Painter 1977: 88, cat. no. 150 (Лампсак).

⁵⁸¹ Kent, Painter 1977: 133–135, cat. no. 241–247 (Саттон-Ху).

⁵⁸² Маршак 1978: 50–51, примеч. 58, рис. 16.

сходство между иерусалимскими крестами, вывозившимися в Европу в первой половине XII в., и оковками более ранней чаши Св. Годегарда.

Однако это сходство может быть связано не с прямым влиянием, а с общим воздействием Византии и на Иерусалимское королевство, и на Нижнюю Саксонию, где это влияние, возможно, и опосредствованное, прослеживается по ряду памятников. Так же может быть объяснено и сходство листьев в тимпанах арок серебряной руки-реликвария из сокровищницы Вельфов (рис. 162, 2, 3; около 1180 г.) и краковского ларца (рис. 162, 15). К тому же атрибуция этого реликвария не вполне очевидна⁵⁸³. Таким образом, и по линии чеканенных орнаментов прямой связи не обнаруживается. Отдаленное сходство коренится, скорее всего, в общем византийском истоке. Эта линия не связана с чернью, которая сохраняет свой восточный облик на долгом пути через Европу.

Неуверенная по рисунку чернь ларца из Кракова, скорее всего, — не вежа на пути восточной черни в Европу, а боковое ответвление от этого пути, тем более что ни ирбитское блюдо, ни ржищевская чаша чернью не украшались. Черневые фоны со спиральями — это лишь одна часть целой «семьи» декоративных фонов с узорами в виде разного рода завитков, распространенных в искусстве Востока уже в XI в., а на Западе в основном со второй половины XII в.⁵⁸⁴ Черневые спирали позволяют не только отметить совпадение, но и попытаться проследить, как и когда происходили контакты. Однако европейскую родину мастеров, делавших вещи типа краковского ларца, найти пока не удается, поскольку все отмеченные совпадения и аналогии говорят о том, что шло с востока на запад, а не с запада на восток. Композиционно и по сюжетам родственны краковскому немецкий светский ларец конца XII в. из Дольгера стилистически очень далек от него⁵⁸⁵.

§ 1.4.23. Аналогии в Италии. Школа торевтов-крестоносцев

В ином положении мы оказываемся, рассматривая связи с Италией (см. рис. 162, 6–23, 168). Хотя мастера, о которых идет речь, слишком втянуты в ближневосточный исламо-христианский узел, чтобы можно было относить их произведения просто к Италии, все же в их изделиях имеются точки соприкосновения с произведениями разных центров этой страны. Весомость и цельность фигур, их обособленность на гладком поле, обобщенность контуров, плотность и как бы наполненность изнутри вместе с выпуклыми очертаниями, определяющими пластичность форм, гордая осанка персонажей, суровая напряженность лиц (тех из них, которые дальше отстоят

⁵⁸³ Falke, Schmidt, Swarzenski 1930: Nr. 30; Hoffmann 1970: no. 515; ZS: Kat. Nr. 578.

⁵⁸⁴ Характерный пример: Porcher 1960: 276, pl. XXXIII (вторая половина XII в.), Сент-Атан. Bibl. Nat. Ms. lat. 2278, f. 1, v. 2.

⁵⁸⁵ Braun 1940: Abb. 120; Kohlhaussen 1928: Nr. 6; ZS: Kat. Nr. 524.

от византийских образцов) — во всем этом трудно найти что-либо иное, чем отголоски «латинской мощи», которые не исчезали в итальянском искусстве. Особенно отличает мастеров краковского ларца и ирбитского блюда от очень многих романских и византийских художников то, что они хотя и несколько неуклюже (зная гораздо хуже византийцев строение тела), но последовательно ослабляют роль драпировок в создании общего рисунка. Рельеф складок передан сглаженными ложбинками, которые совсем не похожи на основные линии, роль развевающегося плаща в силуэте сведена до минимума.

Однако сходство по общей тенденции оказывается не так легко подкрепить конкретным сопоставлением деталей. Пять центров, связанных с Ближним Востоком: Сицилия, Апулия, Монте-Кассино (и Амальфи), Пиза и Венеция должны быть рассмотрены в первую очередь.

К сожалению, трудно что-либо сказать о Генуе. Достоверно местного серебра XII в. там нет⁵⁸⁶. Один из двух ларцов Генуи (рака Иоанна Предтечи), странный по своим изображениям на вставных, довольно сомнительных пластинах, похож на краковский ларец только по декору остова, и крышки, причем по тем признакам своего орнамента, которые идут на Запад из Византии⁵⁸⁷. Материалы по серебру и золоту норманнской Сицилии, тщательно подобранные А. Липинским, не дают никаких аналогий⁵⁸⁸. В Апулии в каменной скульптуре есть львы с массивными усами⁵⁸⁹. Но они, как и двухтелые львы, грифоны и т. д.⁵⁹⁰ встречаются не только здесь, но и во многих других странах Европы. Самый «исламский» памятник Апулии — мавзолей Боомунда, правившего Антиохией и похороненного у себя на родине в Каносе-ди-Пулья. Бронзовые двери этого мавзолея относятся ко второму десятилетию XII в.⁵⁹¹ На них есть сложная звезда с розеткой в центре, ячейки плетения которой, как на татар-пазарджикском блюде, заключают в себе фигурки животных (на блюде — рыб) и побег. Здесь же применены как орнамент буквы цветущего куфи. Источник влияния тот же, но в манере передачи даже аналогичных мотивов нет сколько-нибудь заметного сходства. Общий круг тем и мотивов, например, парные павлины с хвостом в виде одного широкого пера⁵⁹², в искусстве Апулии и на краковском ларце также недостаточно специфичен, чтобы можно было говорить о близком родстве.

Иначе обстоит дело с другим южноиталийским центром — аббатством Монте-Кассино, тесно связанным с Амальфи. В римской церкви Св. Космы и Дамиана хранится серебряная пиксида, изготовленная до 1086 г. для зна-

⁵⁸⁶ Marcenaro 1969; Grosso 1924–1925a: 414–442; 1924–1925b: 550–573; 1925–1926: 748–753.

⁵⁸⁷ Grosso 1924–1925a: 414–423, 426.

⁵⁸⁸ Lipinsky 1957; 1968. Бронзовая золоченая пластинка на арабо-сицилийской сителе из слоновой кости нач. XIII в. (Kühnel 1971, cat. n°261 — Louvre AO6934) также не сходна с вещами изучаемой группы.

⁵⁸⁹ Belli d'Elia 1975, n° 123, 235, 239, 253, 256, 257.

⁵⁹⁰ Wackernagel 1911.

⁵⁹¹ Belli d'Elia 1975: 95–97; Ricci 1925: Taf. 203; Matthiae 1971: tav. 136–138.

⁵⁹² Ricci 1925: Taf. 227 (Бари, Сан Николо, около 1090 г.).

менитого аббата Дезидерия (рис. 162, 18–22)⁵⁹³. До сих пор она остается единственной западной вещью, которая старше, чем ирбитское блюдо, краковский ларец и ржищевская чаша, и при этом во многом явно превосходит их. Прежде всего, для сфинксов и грифонов ирбитского блюда более близкой аналогии вообще пока не удается найти, хотя на блюде фигуры более сухи и скованны⁵⁹⁴. Грудь выступает вперед до кисти передней лапы, тогда как кисть второй передней ноги высовывается из-за груди высоко над первой. Женские головы сфинксов повернуты к зрителю. Головного убора нет. Грифоны показаны обернувшимися друг к другу. Пара сфинксов занимает два медальона, а пара грифонов — другие два. Хвосты грифонов, как и у части зверей ирбитского блюда, пропущены за задней ногой так, что их выпущенные вверх концы загибаются назад. Обернувшиеся и необернувшиеся птицы на крышке с их широкими, высоко поднятыми хвостами тоже напоминают птиц блюда, но там и по распределению масс, и по грубоватости компоновки (два массивных уравнивающих друг друга выступа над тяжелым ладьевидным телом) они ближе к птицам на ножке березового чаши (рис. 234). В рисунке некоторых участков растительного побега со слоистыми трехлопастными листьями со струйчатой разделкой и перепонками между стеблями побега можно видеть промежуточное звено между орнаментом на ржищевской чаше и чисто византийскими образцами. Полоса растительного побега, окаймленная рядами бус, на которую как бы нанизаны более крупные медальоны, напоминает и византийские мотивы, и композиции саксонских чаш с медальонами и полонами. Хотя их поверхность разделана по-другому, фестончатый силуэт бляшек застежки и шарнира близок к контуру бляшек краковского ларца. Есть и более определенные восточные мотивы. Медальоны на крышке круглые, а на стенках они имеют заостренный верх с пальметтой наверху, напоминая, если не говорить о более поздних памятниках, приотнесенные медальоны с пальметтами, в которые помещены фигуры животных на известном буйском золотом кувшине X в.⁵⁹⁵ Узкая лента орнамента на гладком фоне, пересеченная выходящими за ее края медальонами, известна по исламским бронзовым сосудам, но уже XIII в.⁵⁹⁶

Таким образом, контакты греческих, сарацинских и местных мастеров, работавших для Дезидерия⁵⁹⁷, предвосхитили те контакты, которые в XII в. отразились на краковском ларце и сходных с ним вещах. Весьма вероятно, что не только итальянские, но и византийские элементы, не находящие аналогий в провинциально-византийских чашах, проникают на Ближний Восток из Амалфи. Роль этого города и выходцев из него в жизни Иерусалимского королевства и Антиохии первой половины XII в. была очень

⁵⁹³ Colasanti 1933: 282–288; Bloch 1946: 212–218, fig. 257–258.

⁵⁹⁴ О сфинксах см.: Demisch 1977.

⁵⁹⁵ Scerrato 1966: 18, fig. 5; SPA: vol. V, pl. 1343.

⁵⁹⁶ Scerrato 1966: fig. 37 (первая половина XIII в., чаша Наджим ад-дина ‘Умара ал-Бадри); см. также: Rice 1953: 232–238.

⁵⁹⁷ Colasanti 1933: 286.

заметна⁵⁹⁸. Однако в XII в. значение Амальфи, особенно после его разгрома пизанцами в 1130-х гг., быстро падает. В XII в. блюдо, ларец и чаша, отражая новые контакты с искусством Востока и Византии, стилистически более романские, чем вещь, изготовленная в Италии во время византийско-арабского эксперимента Дезидерия. Мастера, знакомые с традицией Монте-Кассино, еще в Италии или уже на Ближнем Востоке стали ближе к романскому искусству Средней и Северной Италии. В этом отношении характерно, что сфинксов ирбитского блюда сменяет куда более демонический сфинкс краковского ларца в плотной облегающей голову шапочке, который находит аналогию в рельефах Моденского собора (XII в.)⁵⁹⁹. Складки одежды лютниста по расположению, как отмечено выше, аналогичны складкам на груди и плечах лютниста восточной серебряной чаши XI в. Однако их выполнение в виде узкой полосы, образованной двумя параллельными линиями, это типичный прием ранней романской скульптуры, прежде всего, лагедокской, но и других регионов⁶⁰⁰. Тяжелые прямые маховые перья со стержнем у верхнего края пера на крыльях лютниста довольно близки к маховым перьям крыльев в итальянской скульптуре⁶⁰¹. По сочетанию разных сюжетов краковский ларец можно сравнить со скульптурой из Сан Пьетро в Сполето. В обоих случаях сопоставлены сцены охоты на льва и терзания человека львом⁶⁰². На ирбитском блюде есть фризы из одинарных и парных изображений птиц и животных, которые находят аналогию во фризе в Сан Микеле (Павия)⁶⁰³, где фигуры и пары фигур расположены подобным образом. Все это признаки разной значимости. Вместе они говорят о каком-то сближении, но не более того, поскольку эти черты сходства не подкрепляются общей близостью сопоставляемых произведений.

Не будучи специалистом по искусству Италии, я хотел бы только указать представляющееся перспективным направление дальнейших поисков. Если родство с Монте-Кассино кажется весьма вероятным, то какой-то второй западный компонент, как будто существовавший, пока не ясен. Ювелиры и торевты из Тосканы работали в Иерусалимском королевстве, но их влияние не обнаруживается. Можно отметить, что известные бронзовые врата пизанца Боннано в Монреальском соборе (1186 г.), как и вся неориентализированная романская пластика Сицилии, очень далеки от изучаемых нами вещей, хотя в Сицилии и изображали львов, грифонов, воинов в византийских доспехах и т. д.⁶⁰⁴ Есть там и восточные орнаменты.

⁵⁹⁸ Cahen 1940: 132, 488–489.

⁵⁹⁹ Bertoni 1921: tav. 31; Bernheimer 1931: Taf. XIX, 61.

⁶⁰⁰ В частности, этот прием засвидетельствован в том же моденском соборе, см.: Bertoni 1921: 13, tav. 11 (начало XII в.).

⁶⁰¹ Bernheimer 1931: Taf. XXXVI, 115 (кафедра церкви в Исола ди Сан Джулио), XLII, 131 (капитель баптистерия в Парме).

⁶⁰² Ricci 1925: Taf. 117.

⁶⁰³ Ricci 1925: Taf. 19.

⁶⁰⁴ Ricci 1925: Taf. 253–254; Salvini 1962. В. П. Даркевич, однако, привлекает монреальские двери, как аналогию византийским памятникам по изображениям льва и грифона (Даркевич 1975: 190).

С Венецией дело обстоит сложнее, чем с Сицилией. Там при всем разнообразии материалов и техник, при всей разностильности памятников совпадения с интересующей нас группой вещей замечаются только по «общим местам», но не по специфическим особенностям. В Венеции же, хотя в металле (ни в группе, примыкающей к лотарингской традиции⁶⁰⁵, ни в византизирующих памятниках XIII в.⁶⁰⁶ и не обнаруживается сколько-нибудь четких аналогий, но в каменной скульптуре все-таки намечается достаточно определенная переключка, которую нельзя игнорировать. Таковы рельефы XII в., украшающие кафедру⁶⁰⁷. На одном из них в арку вписана сцена с четырьмя животными. Два вздыбленных льва попирают двух овец, поднявших свои морды. Львы отвернулись друг от друга, но передние лапы каждого из них упираются в грудь другого. Хвосты львов пропущены за задней ногой и загнуты вверх. По причудливости ситуации эта сцена с сюжетно немотивированными движениями львов отходит от более логичных византийских сцен терзания и приближается к романским композициям этого рода, которых немало на рельефах (особенно на капителях), в том числе и в Италии⁶⁰⁸. Можно отметить и определенное сходство с композициями на торце краковского лаца и еще более в медальоне ржищевской чаши.

Во второй четверти XIII в. в декоре порталов Сан-Марко появляется много мотивов, переключающихся с искусством как мусульманского мира, так и Иерусалимского королевства. Д. С. Райс на основании венецианских аналогий находил даже возможным ставить под сомнение восточное происхождение замечательных резных пластинок из слоновой кости, хранившихся в коллекции Корранд⁶⁰⁹. Э. Кюнелль, рассмотрев аргументы Д. С. Райса, не счел возможным отказаться от старой исламской атрибуции этих пластинок⁶¹⁰. Разительное сходство остается бесспорным. Хотя направление связей еще не вполне выяснено.

Уже О. Дальтон, исследуя переплет псалтыри Иерусалимской королевы Мелисенды, отметил интересные черты сходства рельефов из слоновой кости этого переплета с невизантийскими мотивами каменных рельефов Венеции⁶¹¹. О. Дальтон отмечает также параллели в декоре армянских рукописей. Обращают на себя внимание и другие очень характерные совпадения. Изогнувшийся вздыбленный лев, повернув назад верхнюю часть тела, хватает лапами и пастью как бы пробегающую мимо него лань, причем все это скомпоновано в витке побега⁶¹². Столь же сложное движение на задней крышке переплета показано в сцене схватки двух хищников, оплетенной побегом. На переплете весьма схожи

⁶⁰⁵ Hahnloser 1971: cat. n° 125, tav. CXXXVIII–CXXXIX; etc.

⁶⁰⁶ Niero 1975; Mariacher, 1975.

⁶⁰⁷ Colasanti 1912: tav. 82.

⁶⁰⁸ Kluckhorn 1955: 13, Abb. 6 (Ривольта-д'Адда, 1088–1096 гг.); Bertoni 1921: tav. 16.

⁶⁰⁹ Rice 1954: 32–33, pl. 19.

⁶¹⁰ Kühnel 1971: 70–71.

⁶¹¹ Dalton 1909: 26, no. 29; ср.: Fleury 1883: pl. CCXXVII; Grabar A 1976: 79.

⁶¹² Demus 1960: pl. 71 (вторая четверть XIII в.).

с венецианскими вазы⁶¹³ и бордюры, что менее существенно, так как бордюры из бус, разделенных вертикальными полосками, восходят к античному архитектурному мотиву, а вазы — к раннехристианскому искусству. На пятой арке центрального портика в сцене с Самсоном опрокинутый вверх ногами лев⁶¹⁴ очень похож по позе на упавшего льва краковского ларца.

Венецианские рельефы, кроме, может быть, рельефов кафедры, моложе восточных, так что вполне возможно, что здесь имело место влияние с востока на запад, а не наоборот. Надо отметить при этом, что и краковский ларец, и переплет теснее связаны с восточными памятниками, чем рельефы Венеции. Что касается переплета, то, кроме сходства с уже упоминавшейся выше пластинкой с вазой и грифонами, обращает на себя внимание членение поля фризов сложной фестончатой линией, подобное членению фатимидских деревянных панно⁶¹⁵, а также маленькие узелки из тонкой ленты у основания двух угловых листьев передней доски переплета, которые похожи на подобные вставки в растительный орнамент на кордовской пиксиде X в.⁶¹⁶ (там также есть бордюр с бусами и двойной стебель — но эти признаки встречены и в христианской Европе).

Весьма загадочный памятник греко-латино-восточного синтеза — серебряная чернильница, хранящаяся в сокровищнице падуанского собора⁶¹⁷. Из длинной греческой надписи, почерк которой А. В. Банк и В. С. Шандровская относят, скорее всего, к XIII в. следует, что она принадлежала каллиграфу Льву. Парные переплетающиеся змеи, смотрящие в разные стороны, по ряду деталей очень близки к драконам и змеям со звериной головой краковского ларца и ирбитского блюда. У них точно такая же «упорядоченная» крупная чешуя. Пары змей делят стенки на участки с рельефными изображениями Аполлона, Ареса и Эрота. Маска Горгоны на крышке очень похожа на античные прототипы. Лира Аполлона стоит на колонке, покрытой орнаментом, который по рисунку соответствует рисунку желобков с чернью на архитектурных деталях краковского ларца, но самой черни уже нет, что соответствует общей тенденции развития орнаментов всей группы *вермикуле*. Фигуры богов взяты с античных оригиналов или с их византийских копий. Образцами могли послужить, в частности, античные резные камни (например, для изображения Горгоны). Возможно, что парные змеи, как и Горгона, имели значение апотропея. Магическое осмысление античных гемм и Горгоны известно для средневековой Европы⁶¹⁸. Мифологические персонажи, скопированные с античных гемм⁶¹⁹, на византийской стеклянной чаше в сокровищнице Сан-Марко сочетаются с псевдокуфической надписью. В западном искусстве на крышке знаменитого Kaiserpokal (конец

⁶¹³ Demus 1960: pl. 77.

⁶¹⁴ Demus 1960: pl. 68.

⁶¹⁵ Kühnel 1963: 242–243, Abb. 201; Islam... 1977: n° 306.

⁶¹⁶ Trésors des églises... 1965: cat. n° 602, pl. 29 (собор в Нарбонне).

⁶¹⁷ Toesca 1906: 35–36, fig. 2, tav.; Zaloziecky 1932: 152; Moschetti 1925–1926: 82, 84.

⁶¹⁸ Heckscher 1937–1938: 204–220.

⁶¹⁹ Cutler 1974.

XIII в.) античные фигуры, взятые с гемм, потеряв первоначальное значение, обозначали аллегории пороков⁶²⁰. Мотив парных переплетающихся змей издавна очень распространен на Востоке (например, на керамике Сирии XII–XIII вв.), но он был известен и на Западе, от Южной Италии, где его считают западным мотивом⁶²¹, до Шотландии⁶²².

Характерные прогнутые спины фигур на чернильнице могут быть утрированными и огрубленными пухлыми формами нагих фигур на византийских ларцах из слоновой кости, но они напоминают и некоторые уже готические изображения нагих фигур⁶²³. Как бы то ни было, трактовка этих фигур не кажется чисто византийской.

Волна классических реминисценций проходит в XIII в. по всей Европе, не минуя и Венеции (рельефы с Гераклом). Длинная и нестандартная греческая надпись, скорее всего, свидетельствует о том, что владелец чернильницы был грекоязычным, хотя на иконе французского художника-крестоносца также есть довольно большая греческая надпись⁶²⁴. Отголосок традиции ирбитского блюда и краковского ларца не позволяет отбрасывать возможность изготовления чернильницы в Сирии, в частности, в Антиохии, где «греки» играли большую роль и в XIII в. во время борьбы Триполи и Киликии за антиохийское наследство. Однако эти связи не столь определенные, чтобы отрицать возможность изготовления чернильницы в других владениях латинян на востоке, расширившихся в 1204 г. за счет Византии, или в самой Италии.

Ирбитское блюдо при всем своем средневековом облике по форме и расположению рельефных орнаментов повторяет позднеримскую схему серебряных блюд, но в то время мастер еще не стремился копировать стиль античных фигур.

Краковский ларец, ирбитское блюдо и ржищевская чаша, как показывает обзор аналогий, образуют обособленную группу памятников — произведений мастеров самостоятельной школы. Эта школа, скорее всего, сложилась на основе традиции Монте-Кассино и других итальянских центров. На Ближнем Востоке она обогатилась новыми византийскими и новыми исламскими элементами, добавившимися к тому византийскому и арабскому вкладу, который до этого может быть отмечен уже в Южной Италии времени Дезидерия.

⁶²⁰ Panofsky 1960: 95–96, fig. 68–77; Falke, Frauberger 1904: Taf. 109–110.

⁶²¹ Belting 1974: 6, 27, fig. 37. Салернский пурпурный свиток герцога Роджера, 1085–1111 гг. (Rotulus Vat. Borg. g^e. 27).

⁶²² Boase 1953: pl. 50, a. Хартия Келсо (Kelso Charter, 1159 г.). В конце XII в. еще в одном варианте он был занесен и на Русь, возможно, через Болгарию: Щепкина 1974: 220, 224. (Устав церковный, син. 330, л. 67, об.). О парных змеях в керамике Сирии и на готических памятниках см.: Baltrušaitis 1955: fig. 45.

⁶²³ Mâle 1922: 442, fig. 185 (Страшный суд, Бурж, конец XIII в.). Выступ бедра, из-за которого линия контура фигуры становится вогнутой, отсутствовал в античном оригинале, срисованном в XIII в. Вилларом де Оннекурром (см.: Adhémar 1939: 278–280, pl. XXXIV, 106, 108).

⁶²⁴ Weitzmann 1966: 80.

Раздел 3. ВИЛЬГОРТСКАЯ И ЧЕРНИГОВСКАЯ ЧАШИ

§ 1.4.24. Связи изделий крестоносцев с вильгортской и черниговской чашами

Теперь, пройдя весь круг аналогий в торевтике XII в., можно снова вернуться к вильгортской и черниговской чашам, имея уже определенные вещи северосирийского региона, часть из которых была изготовлена «франками», часть — восточно-христианскими мастерами, а часть — мусульманами. Прежде чем обращаться к сюжету и значимым изображениям, попробуем посмотреть, как же вписываются в этот круг интересующие нас памятники с точки зрения истории ремесленных традиций, обращая внимание, прежде всего, на редкие и специфические признаки, а не на общие места. С франкской группой (краковским ларцом, ирбитским блюдом и ржищевской чашей) вильгортскую (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2) и черниговскую (рис. 154, 154а, 154б; см. также рис. 157, 1–8) чаши роднит не стиль, не манера исполнения, а те особенности, которые могут передаваться необязательно от учителя к ученику. Наиболее специфическим признаком кажутся фестончатые заштрихованные «воротники», которые есть на всех трех вещах франкской группы. Там они не только у грифонов, но и у львов, у павлинов и зайца и в капителях колонн. Происходит этот мотив от византийской трактовки листьев, но в неавантийской среде он универсализировался и, оставшись на листьях ржищевской чаши, перешел на «воротники» и на верх крыльев павлинов ларца. На вильгортской и черниговской чашах подобные воротники есть только у грифонов, хотя по разделке они более похожи на соответствующую деталь фигур львов на крышке ларца или капителей колонн, но не грифонов на крышке. Совпадение редкого признака позволяет уже с большим доверием рассматривать остальные сходные черты. Само сочетание фигур, выполненных в высоком рельефе, с плоскими полями, черную, многое в разделке крыльев и оперенья⁶²⁵, кисточек на хвостах львов, их грив и т. д. сближает эти памятники, которые отражают не просто воздействие общих предков по византийской линии, но и какие-то прямые связи между мастерами, создавшими обе группы вещей. Определенность контуров фигур в высоком рельефе, «наполненность» формы изнутри, так же сближает обе группы и отделяет их от провинциально-византийских чаш, на которых тела лишены какой-либо массивности, а глубокая линейная разделка фигур перекликается с такой же разделкой фона и верхнего фриза. Там мастер стремился дать градацию переходов, а здесь он намеренно прибегал к контрасту.

⁶²⁵ Ср., например, нижнее перо крыльев грифонов ларца и перо хвоста сирен на чашах.

§ 1.4.25. Чернь вильгортской и черниговской чаш

Чернь на вильгортской (148, 17, 18) и черниговской чашах не восходит к черни на краковском ларце (рис. 148, 10–13), хотя она тоже относится к группе со спиральными завитками. Она близка к черни тартуской чаши (рис. 148, 19) по сочетанию фигур и растительного побега, но там сплошной фон без спиралей и упрощенные листья. Если применить приемы рассуждений, обычные для типологического метода, но не считаться с тем, что каждая школа имела свой путь развития, можно было бы сказать, что тартуская чаша моложе черниговской и вильгортской. Но учитывая, что в группе тартуской чаши применение черни носит более или менее случайный характер (она употребляется то для фона, то для сплошного заполнения фигур, а то и вовсе не употребляется), можно объяснить деградацию черни особенностями школы, а не более поздним временем. Между тем и по спиральям, и по тонким побегам, и по трехчастным листьям с завитком на конце длинной средней лопасти чернь вильгортской и черниговской чаш прямо следует восточной традиции, представленной в частности ватиканским ларцом. Только сердцевидные фигуры в треугольных полях напоминают византийский мотив⁶²⁶, известный и по романским памятникам⁶²⁷.

На арочках поддона есть спирали, которые сходны, однако, уже со спиральями в малых полях на английской чаше Метрополитен-музея. Итак, по своей черни вильгортская и черниговская чаши более восточные, чем все рассмотренные изделия, кроме ватиканского ларца (рис. 149; см. также рис. 148, 9) и, естественно, сургутского подноса (рис. 163). По способу выделения полей с чернью двойной линией и гладким глубоким желобком с ребром на дне обе чаши идентичны именно сургутскому подносу и в то же время сближаются, хотя и не в такой степени, с двумя английскими чашами с чернью. Вильгортская и черниговская чаши по черни, как и по общим принципам организации декора, о чем уже шла речь, наиболее близки к мусульманским памятникам. Они находятся как бы на пути между искусством Востока и Европы, но их место у восточного конца этого пути. Если принимать во внимание только чернь, то Северная Сирия и Киликия в равной мере могли бы быть местом изготовления чаш, хотя они не могут быть приписаны ни одной из рассмотренных школ, которые, как уже говорилось, также относятся к северосирийскому региону.

⁶²⁶ Даркевич 1975: ил. 353, е.

⁶²⁷ Например: Mâle 1922: 226, fig. 158. Запрестольный образ из Епископального музея Вика (Каталония). Сходный мотив есть и в орнаменте армянских рукописей, см.: Chanashean 1966: pl. 55, MS 88 9/159 (XII в.).

§ 1.4.26. Воинские сцены на чашах. Вопрос об эпическом сюжете

Своеобразие чаш выявляется и в том, что именно в их декоре передано чернью, а что — рельефом. Если традиционно более важные изображения были рельефными, то здесь сражающиеся всадники (рис. 246, 1, 2) оказываются менее важными в наборе изображений, чем парные львы, грифоны и сирены. Кроме того, всадники помещены даже не на соседних полях, как на чаше Базилевского (рис. 250; см. также рис. 246, 3, 4), а на полях, разделенных ложками с рельефным декором. Зритель должен специально рассматривать чашу, чтобы понять связь между фигурами всадников.

Сами по себе фигурки отнюдь не являются бездумным повторением более раннего оригинала. В них много нового по сравнению с изображениями на чаше Базилевского. Там всадник — преследователь с копьем в руке, судя по обнаженной голове, был светской репликой традиционных византийских святых воинов, а преследуемый лучник отличался от него только позой, луком и стрелой в руках и шапкой на голове. Здесь же есть много признаков осовремененных образов. Помимо уже отмеченных исследователями сельджукских кос преследуемых всадников, обращают на себя внимание рыцарские шпоры на ногах почти всех преследующих (их нет у лучников), высокое положение копья с древком, проходящим между локтем и боком воина, отсутствие доспехов⁶²⁸. Высокое положение копья — это особенность таранного удара европейского рыцарства, приема боя, который делал рыцаря непобедимым в атаках. Мусульманские воины XII в. также освоили этот прием. Усама ибн Мункыз писал: «Я думаю, что всякий, кому случится биться копьями, должен прижимать руку с копьем и локоть к своему боку, предоставив коню делать то, что захочет во время удара. Ведь если он пошевелит рукой с копьем или вытянет ее, удар не оставит следа и даже царапины»⁶²⁹. Высокое положение копья, приспособленное для таранного удара, зафиксировано у всадника и на медных монетах румского султана Килидж Арслана II⁶³⁰, в войсках которого, вероятно, уже служили наемниками франкские рыцари⁶³¹. Примечательно, что пропорции коня и всадника на чашах тоже отходят от византийского вертикализма и приближаются к тем, которые можно видеть на монетах Килидж Арслана.

⁶²⁸ Короткий панцирь есть лишь у одного всадника на вильгортской чаше. Это не чешуйчатый панцирь, а как и панцирь Василия II на миниатюрах, ламеллярный восточный доспех с пластинками на шнуровке (*джаушан*). Дуги пластин обращены вверх, а в чешуйчатом доспехе эти дуги повернуты вниз (ср.: Даркевич 1975: 140). Короткий византийский панцирь у Св. Георгия на монетах Роджера Антиохийского (1112–1119): Schlumberger G. 1878: Pl. II, 12.

⁶²⁹ Усама ибн Мункыз 1958: 90–91.

⁶³⁰ Migeon 1907: fig. 140, 4. У Г. Мижона ошибочно указан Килидж Арслан I. Исправление по каталогу А. К. Маркова. В Отделе нумизматики Эрмитажа есть такие монеты (инв. № 7342–7346; то же: Lane Poole 1877: 49, no. 93–95).

⁶³¹ Richard 1952.

Редкое положение копья у охотника на льва, изображенного на краковском ларце: на уровне пояса, причем древко пропущено между большим пальцем и кулаком. Это не копье, а дротик, не предназначенный для таранного боя. Дротики также применялись крестоносцами⁶³². Копье с древком, проходящим между большим и указательным пальцами, есть на изображении битвы крестоносцев с Нури-ад-дином в 1163 г. (роспись капеллы тамплиеров в Крессаке, Аквитания, 1170–1180 гг.)⁶³³, так что это, видимо, тоже реальный прием копейного боя. Отсутствие доспехов у преследователей тоже осмысленно. Усама пишет о рыцаре, который снял с себя кольчугу и тяжелые доспехи во время преследования отряда Усама летом 1119 г.⁶³⁴ Таким образом, выстрел обернувшегося тюрка становился особенно опасным для преследующего, снявшего доспехи. Мастер взял византийскую схему, чтобы передать сражение между рыцарями и тюрками таким, каким оно могло быть в действительности. И. А. Орбели был прав, когда увидел сходство всадников вильгортской чаши с рыцарями⁶³⁵. Определенно рыцарский вариант того же сюжета зафиксирован на фреске собора в Аквилее, где на нижнем плато росписей показан поединком убегающего обернувшегося конного стрелка и настигающего его копейщика⁶³⁶. Там преследователь вооружен, как рыцарь 1160–1200-х гг. Та же схема есть и в искусстве Сирии XIII в. На уже упоминавшейся фляге с христианскими сюжетами показаны рыцари-крестоносцы, причем рыцарь преследует конного арбалетчика⁶³⁷. Более поздняя (конец XIII в.) так называемая купель Св. Людовика дает уже изображения и лучника, и копейщика без признаков франкского происхождения⁶³⁸.

Всюду это не передача конкретного литературного или эпического сюжета, а изображение знакомой тогдашнему зрителю типической ситуации. Предполагать здесь эпизод из поэмы о Дигенисе Акрите нет никаких оснований. Когда в конце XIV — начале XV в. художники венгерского королевства ввели ту же тему в повествование о Св. Ласло и кумане, они, как это всегда бывает при иллюстрациях, не сопровождающихся текстом, ввели ясный указатель на данный конкретный сюжет. В росписях показаны не только Св. Ласло с копьем и отстреливающийся куман, но и дева, которую спасает Св. Ласло⁶³⁹. В этих росписях тоже ищут связь со ставшим модным эпосом о Дигенисе Акрите, однако. В самой Византии иконография Дигениса Акрита, как специально отметил К. Вейцманн, исключительно бедна⁶⁴⁰. Вообще, средневековые светские изображения на сосудах, пряжках, ларцах, на плате фресковой росписи, как правило, передают лишь типовую ситуацию, когда же

⁶³² Усама ибн Мункыз 1958: 104 (речь идет как будто о времени до 1106 г.).

⁶³³ Deschamps, Thibout 1963: 134, pl. LXVI, 1; LXVII, 1.

⁶³⁴ Усама ибн Мункыз 1958: 89.

⁶³⁵ Орбели 1938б: 273.

⁶³⁶ Toesca 1925–1926: 36, 38, 54; Demus 1970b: 308, pl. 78.

⁶³⁷ Nicolle 1976: fig. 94.

⁶³⁸ Nicolle 1976: fig. 132.

⁶³⁹ Dvořáková 1972; Drăguț 1975.

⁶⁴⁰ Weitzmann 1975: 88, fig. 29. О сюжете росписей см. также: László 1971.

иллюстрируется конкретный сюжет, то художник хотя и берет типовую схему, но всегда вводит индексацию (надпись или характерную примету), чтобы зритель мог узнать именно того героя, о котором идет речь.

Тем более невозможны иносказательные изображения героя. Если даже определенный герой сравнивается с Александром, Самсоном, Гераклом, то не только он может быть сопоставлен с ними. Герой ценен сам по себе, а возвеличивать уподоблением стремились реальных царей и полководцев. Подобные сопоставления в поэтике эпоса играют малую роль⁶⁴¹, а уж в изображениях тем более неоправданны. Набор сюжетов чаши Базилевского не сводится к единой программе, но показывает иконографическую эрудицию мастера. После поединка следует танцовщица, затем Давид (?) со львом, флейтист, поединок пеших воинов, полет Александра Македонского, снова Давид (?) со львом, апофеоз римского императора, музыкант со смычковым инструментом. Как показала А. В. Банк, сюжеты здесь в основном византийские⁶⁴². Оригинален сюжет апофеоза римского императора, который как будто не встречается на собственно византийских памятниках, но есть на римских монетах⁶⁴³ и на итальянской накладке на византийском ларце из слоновой кости в Ивреа⁶⁴⁴. В. П. Даркевич считает, что это вариант иконографии полета Александра Македонского.

Тема декора чаши — не конкретный литературный сюжет. Если бы нужно было, чтобы зритель узнал героя, художник нашел бы характерную деталь, как находили такие детали его иранские современники, показавшие Фархада, несущего Ширин вместе с конем⁶⁴⁵, Бахрама Гура на верблюде, Феридуна на быке, т. е. такими, что их невозможно перепутать. Скажем, эпизод поэмы, где Дигенис Акрит берет льва за ногу, дал бы возможность отличить его от Давида или Самсона. Мастер чаши Базилевского лишь напоминает зрителю многообразие тем произведений искусства, связанных с миром знатности и богатства.

§ 1.4.27. Геральдические композиции на чашах. Киликийские аналогии по мелким признакам

Всадники на чашах помещены в звезды плетения, а рельефные парные львы, грифоны и птицы выполнены на фоне криволинейных растительных побегов. Между тем для ближневосточных, византийских и отчасти западных тканей и вышивок со звездчатым плетением XI–XIII вв. как раз и были характерны эти геральдически расположенные животные. Такова, например, прекрасная ткань второй четверти XIII в. из базилики Св. Франциска в Ассизи, присланная, судя по инвентарю 1341 г., одним из «императоров Гре-

⁶⁴¹ Шталь 1975: 234; Пропп 1958: 519–524.

⁶⁴² Банк 1938; 1960; 1978: 46–47.

⁶⁴³ Wittkower 1938–1939: 311, pl. 51, c.

⁶⁴⁴ Даркевич 1975: 155, ил. 224.

⁶⁴⁵ Балашова 1972.

ции», видимо латинских⁶⁴⁶. Парные грифоны со «сросшимися» крыльями особенно похожи на грифонов чаш.

Однако в последнее десятилетие XII в. в аюбидской Сирии (и в Сицилии под влиянием Сирии) производили ткани без членения поверхности звездами или кругами, но с парными птицами и зверями по сторонам ветвящегося дерева⁶⁴⁷. В XII — начале XIV в. западные источники упоминают «антиохийские ткани». На них, в частности, были фигуры птиц с золотыми головами. Г. Мижон попытался выделить эти ткани в европейских собраниях⁶⁴⁸, но позднее оказалось, что привлеченные им ткани не антиохийские, и он снял свое определение⁶⁴⁹. Однако недавно вопрос об антиохийских тканях был поднят снова. Луккские ткани XIV в. с крупными парными фигурами животных и птиц с золотыми головами и ногами по сторонам деревьев с миндалевидной кроной, которые Г. Мижон отнес когда-то к Антиохии, теперь снова, и, видимо, независимо от него, считают возможным связывать, хотя уже не столь прямо, с антиохийскими тканями старинных инвентарей, считая, что луккские ткани, прототипы которых неизвестны, развились под влиянием сохранившихся антиохийских шелков XIII в.⁶⁵⁰

Декоративная композиция ложек с рельефами отражает ту же тенденцию развития орнамента, освобождающегося от геометрического обрамления вокруг животных и растений, что и ткани передовых центров шелкоткачества Сирии (христианской и мусульманской) и Италии, хотя и композиции из плетения звезд и квадрифолиев широчайшим образом распространились по Европе XII–XIV вв. (такие орнаменты есть, например, у Джотто).

Конечно, птицы, сирены, грифоны и львы на рельефах могли иметь какое-то охранительное или благопожелательное назначение, но их столько веков вводили в декоративные композиции, что едва ли оно сохраняло полную значимость. Растительный узор фона явно не воспринимался как дерево, потому что в одном из полей на обеих чашах львы помещены выше птиц⁶⁵¹. В этом явное отличие композиции на чашах от композиции тканей. Именно привычные ткани с повторяющимся рисунком, где над верхними частями композиции снова идут нижние, делали незаметной нелогичность композиции с львами и птицами. Кроме того, более крупные фигуры львов лучше подходили к расширенным частям ложек. Наконец, возможно, и то, что геральдическим львам придавалось особое значение. Такие два льва были хорошо знакомы населению Киликии рубежа XII–XIII вв. по золотым монетам короля Левона⁶⁵². Монетные львы Левона по своей позе и пластике движения очень близки к львам на вильгортской и черниговской чашах, но парные львы на монетах слишком малы, чтобы их головы могли казаться выразительными

⁶⁴⁶ Venturi 1906: 216–218. Иногда эту ткань называют сицилийской (?) (Schuette, Müller-Christensen 1963: Taf. 76–77).

⁶⁴⁷ Grönwoldt 1977: 609, 617–620, Kat. Nr. 776, 778, Fig. 15, Abb. 567, 569,

⁶⁴⁸ Migeon 1907: 398–400.

⁶⁴⁹ Falke 1921: 27–28; Migeon 1927.

⁶⁵⁰ Wardwell 1978: 180 ff.

⁶⁵¹ Даркевич 1975: 32, 56.

⁶⁵² Мушегян 1971; Bedoukian 1962.

в трехчетвертном повороте. Поэтому резчик показал этих львов с профильными головами. Зато на другом типе монет Левона дана трехчетвертная голова льва, такая, как на чашах, но в короне. Корона эта отличается от короны Давида на чаше только отсутствием растительного орнамента, который на монете был бы слишком мелким. Здесь прямое уподобление короля соименному ему царю зверей, которое есть и в письменных источниках⁶⁵³.

В Киликии львы чаш, конечно, могли вызвать геральдические ассоциации, но трудно сказать, соответствовало ли это намерению мастера, потому что в XII–XIII вв. такие изображения львов были распространены очень широко. Сходные по позе, но отличные по стилю львы есть, например, на шелках 1220–1230-х гг. с именем султана соседнего с Киликией сельджуцкого Рума⁶⁵⁴. Более существенно было бы попытаться проследить, где еще встречаются редкие особенности трактовки львов на чаше. К таким особенностям относятся, прежде всего, изогнутая, глубоко врезанная линия, идущая от брови вниз и затем выгибающаяся вверх к уху. Если штрих, идущий от глаза в сторону или вниз, вообще обычен на востоке, то такая несколько изысканная стилизация остается редкой.

Между тем на чашах этот же признак есть и у показанных в профиле львов, и у других хищников (волков, по В. П. Даркевичу), и у зайцев, но не у грифонов. Такая же деталь появляется еще на нескольких серебряных изделиях. Киликийский ковшик середины или третьей четверти XIII в.⁶⁵⁵ имеет эту особенность и в изображении барана на мишени дна и в изображении льва на щитке ручки. Если сравнить показанных в профиль животных на ковшике уже не только с львами на стенках чаш, но с профильными фигурами зверей на дне, то сходство по редким признакам окажется еще большим: линии ребер, которые заходят за колено задней ноги, вынесенное вперед⁶⁵⁶, второе ухо, видимое из-за лба, при профильном повороте головы⁶⁵⁷, глаз, вписанный в изгиб глубокой линии, идущей вдоль носа, по брови и по скуле⁶⁵⁸. Все это признаки, совершенно чуждые группе провинциально-византийских чаш.

§ 1.4.28. Вопрос о киликийской атрибуции. Значение широкого круга частичных аналогий

Теперь в соответствии с принятой в данной работе методикой можно от специфических мелких признаков перейти к более заметным и менее редким. Как отметила А. В. Банк, сама организация рельефа с тонкими побегими, проходящими за выпуклыми фигурами зверей, близка к архитектурному декору Северной Месопотамии, Армении и Малой

⁶⁵³ Микаелян 1952: 174.

⁶⁵⁴ Falke 1921: Abb. 126; Migeon 1907: 396, fig. 339; Akurgal, Mango, Ettinghausen 1966: 163.

⁶⁵⁵ Орбели 1922: 13; Каковкин 1975: 195–197.

⁶⁵⁶ Ср.: Орбели 1938а: табл. 50; Даркевич 1975: ил. 3, 4, 8, 10, 13–15, 37, 52, 62, 71.

⁶⁵⁷ Даркевич 1975: ил. 13, 21, 24, 36, 37, 56, 66, 78, 79 (тот же признак есть и на краковском ларце).

⁶⁵⁸ Даркевич 1975: ил. 11, 13, 29, 37, 52, 56, 79.

Азии⁶⁵⁹. Ковшик стоит в этом отношении еще ближе к чашам. Поза обернувшегося барана на мишени близка к позам «волков» на вильгортской чаше. Листья-пальметты на чашах по разделке, как и листья на киликийских миниатюрах, восходят к византийским, но по своей трехчастной удлинненной форме и завитку на конце они приближаются к восточному варианту листа и к киликийским листьям-пальметкам на ковшике и на переплете 1334 г.⁶⁶⁰

Ковшик моложе чаш, и поэтому в нем проявляются новые стилистические особенности, которых еще не было в конце XII — начале XIII в.: резкость движения, тонкая графическая разделка объемных фигур, присторенные локти и пятки льва, фестончатый контур поля с изображением.

Серебряный киликийский переплет 1254 г.⁶⁶¹ по изображениям символов евангелистов, выполненным в высоком рельефе на фоне с побегом, также близок к чашам. Сходство по трактовке льва и особенно его повернутой назад и показанной в три четверти головы, хотя и не доходит до полного тождества, но гораздо больше, чем сходство с византийскими, русскими, западными и восточными львами, хотя их изображений великое множество. У орла позы ноги такое же острое перо, как у сирен черниговской чаши. Концы маховых перьев опущенного крыла орла выходят на верхний край крыла, как и у птиц и сирен на чашах, тогда как чаще их рисуют выходящими на нижний край (так на дне тартуской чаши). Можно найти сходство и в передаче складок на одежде ангела.

Сходство охватывает только те особенности, которые отличают заднюю крышку переплета от лицевой и от других изделий той же ромклайской школы 1250-х гг.

Кроме того, на чашах нет армянских надписей и применена чернь, что отличает их от изделий Киликии⁶⁶². Однако отсутствие черни едва ли существенно, поскольку по группе краковского ларца и по группе тартуской чаши видно, что даже в пределах одной школы чернь то применяли, то не применяли, а киликийских вещей осталось очень мало, и, главное, все они не старше середины XIII в. Отсутствие надписей более существенно, но здесь речь идет о светских чашах, а для них, в отличие от переплетов Евангелий, складней, реликвариев, надписи вряд ли были такими же обязательными. Помимо этого, различия между разными произведениями киликийского происхождения очень существенны. Например, художественное родство, скажем, между Скверском складнем (1293 г.)⁶⁶³ и переплетом 1334 г., выполненными мастерами разных школ, прослеживается достаточно слабо: чаши, о которых идет речь, безусловно, не относятся к произведениям выделенной А. Я. Каковкиным школы мастеров из Ромклы (Каковкин 1969), но значит ли это, что они вообще не киликийские?

⁶⁵⁹ Банк 1978: 61; Sarre 1909: 22–23, Taf. IV, V; 1936: Taf. 10 usw.

⁶⁶⁰ Der Nersessian 1964: 140–142, pl. XII–XIII, fig. 14, 15; Каковкин 1973: 54, рис. 9; 1975: 205, рис. 9, а, б.

⁶⁶¹ Der Nersessian 1977: fig. 120.

⁶⁶² Каковкин 1973: 53–54.

⁶⁶³ Der Nersessian 1964; Каковкин 1968.

Конечно, с точки зрения традиционной арменистики вильгортская и черниговская чаши не могут считаться киликийскими, так как на них нет бесспорного указания на место их происхождения в виде надписи, и они слишком насыщены различными чужеродными элементами. Однако такой ученый, как И. А. Орбели, который не только понимал, но и глубоко чувствовал светский аспект культуры Армении и других стран христианского Востока, считал, что место изготовления вильгортской чаши «с несомненностью определяется границами... Киликии или Малой Армении»⁶⁶⁴.

Образцы, которыми вдохновлялись мастера, были византийскими, сирийскими, возможно, западными, но обе чаши — памятники той ближневосточной среды, в которой западные мастера копировали византийские оригиналы, а византийские мастера использовали мусульманские темы и образы. На светских вещах, предназначенных для знати, но делавшихся, скорее всего, серийно (видимо, не случайно, что сохранились две столь похожие чаши) можно было не писать благочестивых надписей, но выполнения их, нельзя было не считаться с международной модой.

В этом отношении весьма характерны изображения на миниатюрах и рельефах X–XI вв. армянских феодалов, одетых по-восточному и сидящих в восточных позах⁶⁶⁵. Модная на востоке и на западе чернь едва ли могла быть остановлена на границах киликийского царства. Художественная керамика, найденная в Киликии, очень близка к найденной в Антиохийском княжестве⁶⁶⁶. Керамика вывозилась итальянскими кораблями из гавани Св. Симеона и распространялась по всему восточному Средиземноморью⁶⁶⁷. Серебряные изделия, конечно, имеют местные особенности, но эти особенности более тонкие и более связанные с манерой исполнения, чем просто наличие той или иной техники. По таким особенностям фигур львов и других зверей, а также по соотношению фигур и орнаментов на всем Ближнем Востоке трудно найти другой центр, в котором могли быть сделаны обе чаши. Однако прежде чем окончательно приходиться к такому заключению, попробуем рассмотреть другие элементы убранства чаш. Сирены на Ближнем Востоке, как отметил В. П. Даркевич, чаще изображаются в головных уборах⁶⁶⁸. Армянские миниатюры и рельефы Ахтамара (X в.) знают и сирен с обнаженной головой⁶⁶⁹.

Целый фриз из рельефных фигур сирен с перекрещивающимися хвостами (причем хвосты также состоят из одного пера с завитком на конце) помещен у верхней грани тулова бронзовых кувшинов гератского типа (конец XII — начало XIII в.) в Метрополитен-музее и в галерее Эстензе

⁶⁶⁴ Орбели 1938б: 262–263.

⁶⁶⁵ Измайлова 1979: 128, рис. 132; Der Nersessian 1965: 24, 30–32, pl. 7, 9, 19, 24, 26, 39; 1977: 103, fig. 75; Орбели 1968: 82–84, 93–94, 156, 157, табл. VI, IX, XVII, XXIV.

⁶⁶⁶ Ševčenko 1974: fig. 21; Goldman 1935: 548, fig. 44; Budde 1969: Abb. 5, 23.

⁶⁶⁷ Lane 1938: 45–54.

⁶⁶⁸ Даркевич 1975: 194–195.

⁶⁶⁹ Азарян 1964: табл. 10, 107 и т. д.; Sakisian 1939: fig. 27; Орбели 1968: 116–118, табл. XXVI, XLI.

в Модене⁶⁷⁰. На этом же месте на подобных кувшинах помещали птиц или львов с перекрещенными хвостами⁶⁷¹, что указывает на определенное приравнивание подобных сюжетов друг к другу. Это позволяет думать, что парные сирены не имеют здесь своего астрологического значения. На чашах из Березова, Сургута и Тарту в медальоне дна показаны соответственно парные грифоны, львы и птицы. Видимо, выбор для того или иного сосуда того или иного из этих в основном декоративных мотивов был достаточно случайным, хотя нельзя исключить и благожелательное, предотвращающее зло назначение изображений. Сирена в центральном медальоне дна и пары сирен с хвостом в виде одного пера с завитком на конце в медальонах стенок — это единственные существа, выгравированные на серебряной чаше из частной коллекции Кейр в Англии⁶⁷². Чаша эта и по форме, и по пропорциям, и до некоторой степени по декору (парные сирены на ложках, сердцевидные фигуры наверху между ложками, заштрихованные лопасти листьев с завитком на конце) похожа на вильгортскую и черниговскую. Поэтому естественно, что издатель чаши из коллекции Кейр Г. Фехервари указал на эту аналогию⁶⁷³.

§ 1.4.29. Исламские аналогии. Чаша Улуг Хумаюна и ее датировка. Золотоордынские чаши

Чаша из коллекции Кейр с ее арабской надписью (рис. 155) позволяет рассмотреть очень важную позднюю линию связей, ведущую от вильгортской и черниговской чаш к тюркитике Золотой Орды, где имеются ивдельская⁶⁷⁴ (рис. 156) и пермская⁶⁷⁵ (BC 223 — рис. 156а) чаши по форме еще более «вильгортско-черниговские»⁶⁷⁶, а по декору уже полностью вписывающиеся в круг золотоордынских серебряных изделий⁶⁷⁷. В связи с такой важностью этой чаши необходимо более подробно рассмотреть вопрос о ее атрибуции.

Г. Фехервари прочитал надпись на чаше с большими пропусками. Он считал, что владелец чаши Улуг Каймаз один из эмиров Саладина, упомянутый под 1188/9 г., и относил сосуд к Северной Сирии и к 1180-м гг. Надо сказать, что Г. Фехервари, даже не зная западных серебряных ложчатых чаш, еще до находки сургутской чаши, отметил, что лиможские сибориумы 1180-х гг. и позже восходят к восточной форме, близкой к издаваемой им чаше.

⁶⁷⁰ Scerrato 1966: fig. 24.

⁶⁷¹ Museum für islamische Kunst... 1971: Kat. Nr. 27.

⁶⁷² Fehérvári 1976: no. 127.

⁶⁷³ Fehérvári 1977: 15, no. 1.

⁶⁷⁴ Тенинг, Крамаровский 1973; Крамаровский 2001: 93–108, 244–245, № 54.

⁶⁷⁵ Крамаровский 2001: 94, рис. 46.

⁶⁷⁶ Skubiszewski 1965a: 38.

⁶⁷⁷ Смирнов Я. 1909: 5; Тенинг, Крамаровский 1973; Крамаровский 2001: 93–108.

Чтение «Улуг Каймаз» было отвергнуто А. С. Меликян-Ширвани, который предложил читать «Улуг Хумаюн». Действительно, конечные *вав* и *нун* не позволяют читать «Каймаз». Первую же букву невозможно читать как *каф*. Вообще почерк надписи нельзя отнести к XII в. В нем заметно влияние почерка *رقعة*⁶⁷⁸, чего нет в классическом эпиграфическом наске XII в. Поэтому его можно было бы отнести уже к XIII в., чему противоречило только неправильное отождествление владельца чаши с военачальником Саладина.

Надпись читается с большим трудом еще и из-за мелких повреждений (в рукописи Б. И. Маршака приводятся два варианта чтения надписи. Здесь они приводятся оба. — В. Р.). 1-й вариант:

العزّ الدائم والاقبال السالم والحدّ الساعد^{٦٧٨} ونصرة^{٦٧٩} الغالب والسعادة والبقا لصاحبه الامير
الاسفيسار الكبير المؤيد المظفر بدر الدولة والدين [sic] و اسلام و مسلمين ملك الامرا اتع
همايون^{٦٨٠} بن^{٦٨١} اخر^{٦٨٢} بك قراقرز ظهير^{٦٨٣} امير المؤمنين [sic]

2-й вариант:

العزّ الدائم والاقبال السالم والحدّ الساعد^{٦٧٨} ونصرة^{٦٧٩} الغالب والسعادة والبقا لصاحبه الامير
الاسفيسار الكبير المؤيد المظفر بدر الدولة والدين [sic] و اسلام و مسلمين ملك الامرا اتع
همايون^{٦٨٠} بن^{٦٨١} اخر^{٦٨٢} بك قراقرز ظهير^{٦٨٣} امير المؤمنين [sic]

Примечание к арабскому тексту:

1. Слова, отсутствующие в чтении Г. Фехервари, подчеркнуты.
2. Возможно, ошибка вместо обычного الصاعد.
3. Пропуск последней буквы у Г. Фехервари.
4. Чтение по А. С. Меликян-Ширвани (цитирую по: Fehérvári 1977: 15), такое же написание первых букв см. в имени همام в подписях к миниатюрам рукописи «Варка и Гульшах» XIII в.⁶⁷⁹

5. Чтение предположительно, так как это место сильно повреждено.

6. اخر — вариант написания слова اخور.

7. Чтение предположительно. Написание *хā* похоже на написание в слове الاسفيسار, конечная *rā* похожа на *нун*, но в следующем слове такая же *rā*.

«Слава продолжительная, и успех сохранившийся, и величие возрастающее (если считать первую букву ошибкой. — Б. М.), и победа чистая, и счастье, и продолжительность (жизни) владельцу сего! Эмир, исфахсалар великий, поддерживаемый (богом), победоносный, полнолуние державы и веры, и ислама, и мусульман, царь эмиров Улуг Хумаюн сын ахурбека Кара Геза, помощник повелителя правоверных».

Таким образом, владельцем чаши был тюрк, полководец, сын конюшего, человек знатный, но не государь.

⁶⁷⁸ *Рик'а*: разновидность почерка (см.: Баранов 1985: 309; вариант *رقاع rikā'* с тем же значением: Yüsofi 1990: 682, fig. 38). — А. К.

⁶⁷⁹ Melikian-Chirvani 1970: fig. 13–14.

Сочетание тюркского Улуг и персидского Хумаюн похоже на другое подобное сочетание Улуг Джандар, встречающееся в эпоху Сельджуков (Улуг Джандар — родственник Санджара⁶⁸⁰). Титулатура в целом похожа на титулы сельджукских эмиров конца XII — XIII в. (ср., например, титулатуру на известном блюде в Художественной галерее Фрира⁶⁸¹, где, однако, титулы в связи с более высоким положением эмира еще более пышные). Набор благопожеланий также находит довольно близкие аналогии в материалах XII–XIII вв.⁶⁸², хотя некоторые словосочетания и не относятся к самым распространенным. Намек на дату дает последний титул с упоминанием повелителя правоверных, но и после гибели последнего багдадского халифа в 1258 г. малазиатские Сельджуки сохраняли такие титулы еще 60–80-е гг. XIII в.⁶⁸³

По своей тонкостенности, форме и по размещению декора чаша близка уже к тюркитике времени господства монголов, хотя в прорисовке орнамента еще незаметны китайские элементы. Особенно характерны круглый медальон и четыре квадрата на дне, которые находят аналогию только на одной золотоордынской чаше (BC 245). Однако в Золотой Орде уже другая школа, хотя и подвергнувшаяся влиянию со стороны школы, к произведениям которой относится чаша из коллекции Кейр. М. Г. Крамаровский отметил, что пермская чаша имеет бордюр, восходящий к орнаменту тех западных изделий с чернью, которые как мы видели выше, связаны, в свою очередь, с чашами типа вильгортской по форме и орнаментам с чернью.

§ 1.4.30. Чаша Улуг Хумаюна и вопрос о серебре Румского султаната. Сельджукское серебро и чаши из Вильгорта и Чернигова

До прихода Хулагу монголы Бачу (Байджу), действовавшие в Западном Иране и в Малой Азии, были связаны с Батьем. Торговля Малой Азии с Золотой Ордой через Судак шла во времена Рубрука весьма оживленно, так что ближневосточная чаша, явно предвосхищающая золотоордынские и восходящая к киликийским (или даже византийским) чашам, уже на этом основании могла бы быть отнесена к Малой Азии.

Однако для этого есть и другие основания. Чаша входит в группу из четырех серебряных сосудов, один из которых — кувшин берлинского музея в Далеме⁶⁸⁴ — по общей форме и, главное, по необычному поддону из арок аналогичен бронзовой ажурной лампе, в 1280/1 г. сделанной для мечети

⁶⁸⁰ Материалы по истории туркмен... 1939: 314–315.

⁶⁸¹ Atil 1973: no. 28.

⁶⁸² Например: Atil 1973: no. 35, 38, 43, 51.

⁶⁸³ Sarre 1936: 56.

⁶⁸⁴ Museum für islamische Kunst... 1971: 96–97, Taf. 51, Kat. Nr. 367.

в Конье⁶⁸⁵. Другие сосуды — это курильница-блюдо из Художественного музея Цинциннати⁶⁸⁶ и кувшин из Сванетии (BC 130).

Эпиграфические фризы с благопожелательными надписями имеют канфаренный фон, на котором кроме букв выделяются пальметки растительного орнамента, однако здесь нет обычного для фонов сквозного побега. Концы стволы букв выделены двойной линией. Было бы трудно назвать еще какой-либо общий признак, который в неизменном виде повторяется на всех четырех сосудах, но попарно и по три они связаны многими признаками. Не стремясь исчерпать все имеющиеся совпадения, отметим только наиболее существенные. Сирий на дне чаши из коллекции Кейр в высшей степени сходен по характеру рисунка с птицами курильницы из Цинциннати. Похожие птицы и сирины есть и в медальонах на кувшине из Сванетии. Сходны на всех трех предметах и сами медальоны. Глубокие чеканные узоры с фестончатыми дугами в треугольных полях между «арками» имеются на курильнице и на чаше. На берлинском кувшине и на плечике кувшина из Сванетии подобные узоры не имеют фестонов, причем на берлинском кувшине, как и на курильнице, чеканные линии заполнены чернью. Одинаково строится композиция, как и на курильнице, чеканные линии заполнены чернью. Одинаково строится композиция дна курильницы и верха плечика кувшина. На берлинском и сванетском кувшинах очень похоже трактованы длинные стволы букв с точкой около середины высоты, «ртом» и «глазом» наверху. Похожи сфинксы и медальоны с парными птицами на курильнице и берлинском кувшине. Рельефные фризы с животными, бегущими на фоне растительного орнамента, есть на обоих кувшинах. Та дуговая линия за глазом, на которую мы обратили внимание в связи с животными на армянском ковшике и на вильгортской чаше, есть у собаки на берлинском кувшине и у зверей на кувшине из Сванетии⁶⁸⁷.

Происхождение форм курильницы, стоящей на трех фигурках зверей⁶⁸⁸, и кувшина из Сванетии, несомненно, иранское. Арочный медальон на передней стороне кувшина из Сванетии весьма обычен на хорасанских и среднеазиатских кувшинах XII в.

Очень сходна с композицией плечика кувшина из Сванетии (и несколько менее — дна курильницы) композиция чаши — минаи, принадлежавшей Абу Насру Керманшаху⁶⁸⁹. Но там арки не в середине, а по краю поля, что соответствует обычной форме аркады с миндалевидными опорами. Гурганский люстр дает медальоны с птицами, похожие на медальоны курильницы⁶⁹⁰.

⁶⁸⁵ Rice 1953.

⁶⁸⁶ Persian Art... 1959: cat. no. 16; Scerrato 1966: 28, tav. 9.

⁶⁸⁷ На малоазийской бронзе также представлена эта деталь: Erginsoy 1978a: г. 173 (дверной молоток из мечети Джизре, начало XIII в., Ортукиды); C. L. Davids Samling... 1970: 69, kat. n° 38.

⁶⁸⁸ Kühnel 1963: Abb. 128 (Берлин, Далем); SPA: vol. VI, pl. 1287, B (коллекция Стокле); Erginsoy 1978a: г. 184 (Музей турецкого и исламского искусства, Анкара).

⁶⁸⁹ Atıl 1973: no. 39.

⁶⁹⁰ Islam... 1977: n° 292; Arts de l'Islam... 1971: n° 57.

Имеются и признаки, восходящие к классической традиции (скорее всего, через византийское посредство). Таковы чередующиеся круглые и удлинённые бусы по краю венчика кувшина из Сванетии (аналогично оформлен край двух одинаковых византийских блюд из Татар-Пазарджика⁶⁹¹), таковы и сидящие на верху ручек обоих кувшинов пантеры, которые в IV–V вв. были нередки на бронзовых и серебряных кувшинах⁶⁹². Последний мотив как будто был известен и в Иране⁶⁹³.

Симметричные пальметки в квадратах дна находят аналогии как в армянских миниатюрах⁶⁹⁴, так и на татар-пазарджикском блюде (рис. 286), ватиканском ларце (рис. 149; см. также рис. 148, 9) и сургутском подносе (рис. 163).

Теперь, когда сравнение по признакам позволило отнести всю группу к румскому султанату XIII в., отметим, что и в этой группе применение черни не было обязательным. Разнообразие форм и способов декорации, видимо, характеризует интенсивное развитие тюркитики в Малой Азии. Может быть, чаша немного моложе других сосудов. Ее форма восходит к чашам вильгортского типа, но золотоордынские чаши, бесспорно, более поздние, еще ближе к исходной форме. Видимо, такие сосуды за весь XIII в. так и не выходили из моды.

Стиль декора чаши коллекции Кейр необычен для восточной тюркитики. Срезанные верхушки орнамента в маленьких квадратах дна, пышные пальметки, выступающие вверх из обычно плавных дуг в верхней части рамок каплевидных медальонов с растительным орнаментом, и вырезы в нижних частях медальонов с сиренами отличают именно данную чашу даже от сосудов той же группы. По этим особенностям в плоских фигурах орнамента выступает то же обостренное до экстравагантности чувство формы, которое заставило сельджукских архитекторов Коньи, нарушая границы тектонических частей постройки, вести эпиграфические пояса по вертикали через чело, свод и заднюю стену порталной ниши (медресе Инджа-минар, третья четверть XIII в.). В обоих случаях, конечно, несравнимых по значимости, мастер вызывал удивление зрителя нарушением привычных, законченных форм. Неожиданным выглядит и кувшин, поставленный на аркаду.

Разные виды искусства сельджукской Малой Азии отличаются той же любовью к странному, необычному, казалось бы, бессмысленному. И. А. Орбели отмечал это в связи с архитектурой сельджукских мавзолеев⁶⁹⁵.

⁶⁹¹ Degrand 1903: 396, n° II, III; Migeon 1922: 142, pl. XXIX; Банк 1978: 57, рис. 43.

⁶⁹² Chavane 1977: 202–208.

⁶⁹³ Fehérvári 1976: no. 61. Надо учесть, однако, всю условность локализации, см.: Rogers 1977: 237.

⁶⁹⁴ Драмлян, Корхмазян 1976: 59 — до 1261 г. хоран Евангелия Вахтанга Хаченского; Chanashean 1966: pl. 52, 2 (1181 г., Хоромос близ Ани, мотив менее схож с пальметтами чаши); Азарян 1964: табл. III (60–70-е гг. XIII в.), М 7644. На малоазийском (?) бронзовом зеркале Детройтского музея с двойной сиреной в короне, подобной короне Давида на чашах, также представлен этот мотив (Erginsouy 1978a: 323, r. 170).

⁶⁹⁵ Орбели 1939: 152.

В миниатюре можно увидеть те же тенденции. Известная рукопись персидской поэмы Айюки «Варка и Гульшах»⁶⁹⁶, как считают турецкие ученые, была переписана и проиллюстрирована в Конье середины XIII в.⁶⁹⁷ К их аргументам, опирающимся на совпадение имени и нисбы художника с именем и нисбой человека, жившего в Конье около 1253 г., можно добавить такие изображенные на миниатюрах реалии, как рыцарский «франкский» кольчужный капюшон⁶⁹⁸ и попоны рыцарских коней в снаряжении предводителей, известные с конца XII в., но только со второй трети XIII в. получающие широкое распространение⁶⁹⁹. Правда, как отмечает А. С. Меликян-Ширвани, и иранцы могли видеть франков, а великий поэт Саади даже был у них в плену⁷⁰⁰, но художник, изображавший не специально франков, а, напротив, героев-арабов, не стал бы давать им франкское снаряжение, если бы оно не было для него привычным. Между тем в 30–40-е гг. XIII в. именно франкские наемники были опорой султанского трона⁷⁰¹. Фигуры коней, показанных в самых сложных и странных разворотах, и совершенно излишние по тексту и по изображенной ситуации, звери и птицы демонстрируют смелость художника, решавшего отнюдь не только иллюстративные задачи⁷⁰². В светском искусстве стран, оказавшихся на рубеже культурных регионов, такая смелость не только не неожиданна, но, скорее, даже закономерна. На другом материале в принципе аналогичные явления наблюдались по группе краковского ларца и ирбитского блюда.

Шапочки одной пары сирен на черниговской чаше справедливо сопоставлены с шапочкой сфинкса на губдорском кувшине⁷⁰³, который В. П. Даркевич относит к Малой Азии конца XII — первой половины XIII в.⁷⁰⁴ Кувшин не принадлежит к выделенной нами школе, но имеет отдельные редкие признаки, совпадающие с деталями сосудов этой школы. У сфинксов и крылатых львов крылья имеют внизу обычное для этого времени поперечное перо с завитком на конце, тогда как остальные перья мелкие и узкие.

⁶⁹⁶ Melikian-Chirvani 1970.

⁶⁹⁷ Özergin 1970: 219–230.

⁶⁹⁸ Melikian-Chirvani 1970: fig. 36 (39/37b).

⁶⁹⁹ Melikian-Chirvani 1970: fig. 12, 16, 17; Gamber 1977: 116–117.

⁷⁰⁰ Melikian-Chirvani 1970: 82. На бронзовом сельджукском (или ортукидском?) зеркале XIII в. (Persian Art... 1959: fig. 51; Erginsoy 1978a: r. 167) полет Александра, корона которого довольно близка к короне Давида, дан не в византийской версии с Александром, сидящим в корзине, как на ортукидской чаше, в Сан-Марко в Венеции и в Дмитриевском соборе во Владимире (см.: Банк 1940), а в западном варианте — с царем, который виден от головы до пят (как на мозаике Отранто, рельефе Борго Сан Донино: Francovich 1952: 340, 341, 347–353, 375).

⁷⁰¹ Richard 1952: 172–173. Эмир Шараф ад-дин Махмуд (умер в 1244 г.) знал немецкий и французский языки и был популярен среди франкских наемников.

⁷⁰² Выводы о локализации и дате опираются не на эти, неизбежно во многом субъективные, суждения о стиле, а на анализ конкретных признаков.

⁷⁰³ Токарский 1946: табл. 78; 1976: 233–234, рис. 7.

⁷⁰⁴ Даркевич 1976в: 31–32, табл. 43, 1–3, № 46.

Сходно трактованы крылья на берлинском кувшине и на курильнице из Цинциннати. Есть некоторое сходство в трактовке побега на губдорском и сванетском кувшинах.

Можно ли объяснить все отмеченные сближения между сельджукским искусством и вильгортской и черниговской чашами⁷⁰⁵ тем, что их делали восточные мастера, жившие в Византии, как это допускает В. П. Даркевич? Нет, потому что сходство есть лишь в легко воспроизводимых признаках формы и декора, но не в стиле или манере исполнения. Видно, однако, что мастера вильгортской и черниговской чаш хорошо знали сельджукские вещи, а сельджукские мастера — сосуды из группы этих чаш.

§ 1.4.31. Изображения в центральных медальонах. Давид и Орфей. Сцены с Давидом в рельефах владими́ро-сузда́льских церквей. Восточные детали рельефов

Рассмотрев наружный вид вильгортской и черниговской чаш и изображения на их стенках, обратимся теперь к композиции в медальоне дна, переходя к наиболее значимым элементам убранства, уже имея представление о приблизительной локализации и датировке: около рубежа XII–XIII вв. и где-то между Византией, Сирией и Румским султанатом, в зоне контакта с искусством Запада.

Человеческие изображения гораздо сложнее изучать, чем растительные и животные мотивы. Здесь трудно найти приемы трактовки, которые бы не повторялись неоднократно в разные эпохи. Их вспоминают, обращаясь к образцам прошлого, или находят заново, упрощая и видоизменяя разработанные когда-то с натуры решения. Изображения людей были наиболее важны для художника и зрителя, поэтому в них меньше сказывалась та изобразительная инерция, которая давала возможность максимально объективно проследить преемственность в школах и между школами. Сложный орнамент было не только нелегко, но и не нужно каждый раз кардинально переделывать. В сценах с изображениями людей такая решительная перестройка наблюдается гораздо чаще, хотя и здесь неизбежно используется иконографическая подсказка — привычные схемы и элементы композиции, которые перекомбинируются и переосмысливаются.

В медальонах дна вильгортской и черниговской чаш представлена одна и та же сцена с незначительными вариациями (рис. 153, 153а, 154а, 154б). На них изображен, безусловно, царь Давид в виде коронованного музыканта. Гипотеза о Дигенисе Акрите не может быть принята, поскольку головной

⁷⁰⁵ К ним можно добавить сходство фигур зверей в центральном медальоне с волками и лисами на литой бронзовой пластине из музея в Нигде в Малой Азии (Erginsouy 1978a: r. 218).

убор юноши — царская корона. Это не прорисованная во всех деталях корона византийских императоров, но это один из самых частых и на западе, и на востоке (главным образом христианском) тип короны. Примеры можно было бы приводить десятками. В такой короне, известной и по киплийским монетам, нередко изображали Давида⁷⁰⁶ и Соломона. В частности, музицирующий безбородый Давид в короне есть на инициале итальянской рукописи начала второй половины XII в.⁷⁰⁷ Растительный орнамент также встречается на таких коронах. Так в страсбургском витраже XIII в. подобная корона царя Соломона украшена к тому же очень сходным орнаментом⁷⁰⁸. Похож, хотя и не до такой степени, орнамент короны царя, сидящего на львином троне, на фатимидском рельефе⁷⁰⁹.

Дигениса Акрита, если это именно он изображен на византийской керамике и на каменном рельефе, показывали без какой-либо короны⁷¹⁰.

Исходная иконография всей сцены — иллюстрация к византийским псалтырям аристократической группы (X–XIII вв.). Это учитывал уже И. А. Орбели⁷¹¹. Однако надо рассмотреть ту решительную переработку оригинала, которую произвели торевты. В Византии Давид изображался не царем, а пастухом среди стада. Рядом с ним показывали олицетворение Мелодии. На чашах вместо стада даны разнообразные звери и птицы, Давид — не пастух, а царь. Женская фигура рядом с ним хотя и восходит к византийской Мелодии, но, возможно, также переосмыслена. Палец, который она подносит ко рту, В. П. Даркевич считает знаком молчания⁷¹². Действительно этот жест мог быть знаком молчания, но как и большинство жестов, палец, поднесенный к губам, мог иметь не одно значение. Он связывался с поэтической задумчивостью⁷¹³ и с изумлением или с восторгом (как на Востоке, так и у аллегорических женских фигур на миниатюрах псалтырей аристократической группы в Византии⁷¹⁴). Оба эти значения вполне соответствовали бы изображенной на чашах ситуации.

Сложнее объяснить сочетание фигуры Давида не со стадом овец, а с дикими зверями и птицами. Правда, взаимовлияние иконографии Давида и Орфея продолжалось и в средневековье. Так в миниатюре есть изображение Орфея в нимбе, которое, как показал К. Вейцманн, отражает обратное влияние образа Давида⁷¹⁵.

⁷⁰⁶ См., например: Garrison: 1961, fig. 8. Подвески короны встречаются обычно только на изображениях византийских императоров, но не, скажем, у царей-волхвов и т. д.

⁷⁰⁷ Garrison 1953: 1, fig. 1 (Biblioteca Capitolare, Турин, умбро-романская школа).

⁷⁰⁸ Baron 1972 (витраж около 1270 г. из Сен-Тома в Страсбурге).

⁷⁰⁹ Islamic Art in Egypt... 1969: pl. 5 (а).

⁷¹⁰ Даркевич 1975: ил. 220, 373, 374.

⁷¹¹ Орбели 1938б: 262.

⁷¹² Даркевич 1975: 136.

⁷¹³ Например, у Музы, у поэтов или философов (Tran 1974: 33–34, fig. 8 (p. 11); Elderkin 1935: 92–111, fig. 3, 8, 11).

⁷¹⁴ Лазарев 1948: табл. 56а, 58а.

⁷¹⁵ Weitzmann 1951: 67–68, pl. XXV, fig. 82–86.

И. А. Орбели, говоря о сцене на чаше, упомянул и Меджнуна в одном ряду с Орфеем и Давидом⁷¹⁶. Если иконография «Хамсе» Низами действительно восходит к авторским рукописям, что как будто следует из исследованных изображений Фархада на керамике⁷¹⁷, то иконография Меджнуна со зверьми могла сложиться во время создания сцен на чашах не без влияния византийского Орфея. Надо учитывать, что Низами и его предполагаемый прижизненный иллюстратор жили на самой границе исламского и христианского миров.

Что же, однако, заставляло тюркитов в большей мере, чем это было свойственно иконографии юного Давида, уподобить псалмопевца Орфею? Дело в том, что мастер сделал Давида царем и, надев на него корону, перевел всю сцену из пасторальной сферы в царственную, а с могущественным и справедливым царем издревле ассоциировались представления о львах и орлах — царях животного царства, и о таком порядке, при котором хищные и травоядные, сильные и слабые живут в мире и согласии. Два льва трона Соломона, два орла, осенявшие его голову, угод, приносящий ему весть от царицы Савской⁷¹⁸, два льва и два орла трона Антиоха Коммагенского (I в. до н. э.)⁷¹⁹, два живых льва, между которыми берет корону страшный Бахрам Гур позднесасанидской традиции, сохранный Фирдоуси, множество львов «соломоновского трона» Генриха VI на сицилийской миниатюре (1195–1196 гг.)⁷²⁰, два льва и две птицы над ними по сторонам Давида на рельефе церкви Покрова на Нерли⁷²¹, львы под троном царя и две птицы у его короны на резном изумруде, принадлежавшем в 1190-х годах хорезмшаху Текешу, — все это отражение очень старых восточных идей о царе, который, как Соломон, правит не только людьми, но даже птицами и животными⁷²².

Часто львы и птицы украшают трон царя. Это, так сказать, техническое решение, которое можно было осуществить в обстановке реального тронного зала. Но хотя изображения львов и орлов можно было трактовать как части трона, их можно было показать и самих по себе, если изображался не современный монарх, а идеальный государь-пророк⁷²³. В Иране

⁷¹⁶ Орбели 19386: 261–262.

⁷¹⁷ Балашова 1972: 105.

⁷¹⁸ Михалевич 1972: 112; Babelon 1894: 204, fig. 154. Ср. львов и орлов у ступеней трона на росписи в синагоге Дура Европос (Grabar A. 1968c: pl. 97a).

⁷¹⁹ Lukonin 1967: pl. 29 (рельеф Антиоха I Коммагенского в Нимруд-даге).

⁷²⁰ Deér 1959: fig. 183 (*Petrus de Ebulo. Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*. Bern. Cod. 120).

⁷²¹ Вагнер 1969.

⁷²² Михалевич 1972.

⁷²³ Впрочем, над дверью одной из мосульских церквей XII в. два царя (Давид и Соломон?) показаны как мусульманские государи на тронах с двумя львами, а рядом — верхом на коне и с охотничьей птицей (Воронина 1969: 39–40, рис. 23). В керамике Ирака XII–XIII вв. можно на одном кувшине видеть целый пояс одинаковых фигур львов, два из которых служат подножием трона, а остальные уже не связаны с троном. На одном из кувшинов есть и две птицы над головой царя (Reitlinger 1951:

уже в XI в. были изображения со львом под тронном и львом и птицей по сторонам царя (СМ 82).

На рельефах церкви Покрова на Нерли «эмансипация» фигур птиц и львов от трона сделала только свой первый шаг, на рельефах Дмитриевского собора во Владимире мы видим уже не двух львов и двух птиц, а великое множество зверей и птиц вокруг безбородого, но коронованного Давида. Такая иконография была достаточно непривычной для зрителя, поэтому резчики в обоих случаях подписали, что изображен именно царь Давид⁷²⁴. Иконографические поиски на Руси и на христианском Ближнем Востоке шли сходными путями. На вильгортской чаше — две птицы по сторонам Давида и «Мелодии» на уровне их голов, два хищных зверя: льва и волка (?) — ниже птиц, два зайца — ниже хищников, которые не трогают зайцев, и еще два хищника — у ног Давида. На черниговской чаше композиция упрощена и менее последовательна, так как в ней нет зайцев, но зато лев занимает там свое традиционное место у ног царя. Один лев, не являющийся опорой, нередко изображался у подножья трона. Такие изображения известны от Ирана до Южной Италии⁷²⁵ в XI–XIII вв.

Были ли взаимосвязаны поиски новой иконографии на Руси и на Ближнем Востоке? Их сближает общая направленность: отдаленное родство с тронными царскими сценами и царь Давид в облике юного арфиста, но русские памятники не обнаруживают связей с аристократической версией иллюстрирования псалтыри. Возможно, что общая направленность в обоих случаях связана с пропагандой идеи сильной государственной власти.

Средневековые паломники стремились, прежде всего, к Иерусалиму и его окрестностям, но многие из них поклонялись и святыням Черной Горы между Антиохией и Киликией. Здесь были монастыри всех христианских церквей. Сюда прибывали паломники со всей Европы вплоть до Скандинавии⁷²⁶. Поэтому не было бы ничего удивительного в связях искусством древней Руси и искусством Средиземноморья. Г. К. Вагнер отмечает, что скульптурная романская капитель из Назарета не только по своей теме

16–20, fig. 15–22). Две птицы помещены над тронном (на этот раз без фигур львов), на котором сидит безбородый Давид с лирой, на миниатюре к миланскому псалтырю X в. (Fillitz 1969: Nr. 61 [München. Clm. 343, fol. 12 v]). О мотиве двух птиц у головы человека см.: Deér 1966: 118–119, Taf. LXXXII–LXXXIV. В медальоне вильгортской чаши птица показана сидящей на кифаре, что, как отметил сам В. П. Даркевич, соответствует иконографическому мотиву Хлудовской псалтыри (Даркевич 1975: 302, примеч. 89; см.: Щепкина 1977: л. 147 об.; этот мотив известен и на Западе, см.: Treasures of Early Irish Art... 1978: 190, fig. 39 — Breac Maedhóg shrine, начало XII в.). Существенно для понимания сюжета, что мастер чаши использовал не только композиционную схему аристократических псалтырей, но и мотив, известный по другой традиции иконографии Давида.

⁷²⁴ Вагнер 1976.

⁷²⁵ ZS: Abb. 652, Kat. Nr. 881; Rice 1957: fig. 13 (Мосул, XIII в., Художественный музей Кливленда). Лев и две птицы непосредственно не связаны с тронном.

⁷²⁶ Cahen 1940: 326.

и общему построению, но по некоторым стилистическим особенностям превосходит подобные капители Владимиро-Суздальской Руси XII–XIII вв.⁷²⁷ Между тем конкретных признаков, которые показывали бы знакомство русских мастеров с прикладным искусством Ближнего Востока, удается найти немного. Если оставить в стороне вопрос о тканях, то оказывается, что одни и те же мотивы можно считать свидетельством романских или восточных воздействий⁷²⁸.

Некоторые детали имеют более восточный облик. Так трехперые окончания крыльев с расходящимися завитками, о которых шла речь в связи с иерусалимскими крестами и другими произведениями ближневосточной торевтики, известны по русским памятникам XII–XIII вв. В одной рукописи такое крыло есть у сенмурвообразного дракона с коротким загнутым хвостом⁷²⁹, что заставляет вспомнить не отдаленную сасанидскую древность, которую обычно называют в связи с русскими изображениями чудовищ, а памятники типа сургутского подноса (рис. 163) первой половины XII в. Среди византийских по своему типу, как уже отмечал Г. К. Вагнер⁷³⁰, грифонов Дмитриевского собора во Владимире, как чужеродная цитата выделяется грифон с интересующим нас типом маховых перьев крыла и с ближневосточной передачей также и других перьев, когда каждое перо, стоящее вертикально, имеет закругление наверху и продольный желобок посередине. Ряды перьев отделены друг от друга горизонтальными поясками, так что такое оперение начинает напоминать изображение аркады или ламеллярного доспеха⁷³¹. Подобные крылья встречаются и на рельефах собора в Юрьеве-Польском⁷³². Более обычный на Ближнем Востоке (пришедший в VIII в. из Средней Азии) вариант крыла с несколькими маховыми перьями, из которых верхнее загнуто вперед, а каждое из остальных кончается своим обращенным назад завитком, также уже с XI в. был известен на Руси⁷³³.

⁷²⁷ Вагнер 1969: 90–91.

⁷²⁸ Даркевич 1964; 1968; 1976а, рис. к с. 138. Ко всем рисункам есть не менее близкие восточные аналогии. Сам В. П. Даркевич отмечает эту дилемму в связи с композицией из двух львов Дмитриевского собора (Даркевич 1976б: 204–208).

⁷²⁹ Стасов 1887: 21, табл. VII, 22. Надо отметить, что знаменитый «романский» дракон инициала Юрьевского Евангелия (Щепкина 1974: 238), написанного до 1128 г., очень похож на дракона краковского ларца, в свою очередь, сходного с драконом черниговского змеевика, что неудивительно, если учесть находку родственной ларцу ржищевской чаши неподалеку от Киева. Капители колонн на серебряных окладах новгородских икон Петра и Павла и Корсунской Богоматери также очень близки к своеобразным капителям краковского ларца, а обложенный серебром крест XII в. из Новгорода близок к иерусалимским крестам (см.: Бочаров 1969: 35–36, рис. 29). Нельзя исключить, что существовали какие-то общие византийские прототипы, но возможны и не только религиозные, но и прямые художественные связи Руси и, в частности, Новгорода со Святой Землей.

⁷³⁰ Вагнер 1962.

⁷³¹ Рыбаков 1951: рис. 232; ср.: Migeon 1907: fig. 132.

⁷³² Вагнер 1964: табл. XIIIб, XIV, XVI; Рыбаков 1951: рис. 238.

⁷³³ Архивовский 1954.

Знали его и в Западной Европе⁷³⁴. Таким образом, нельзя исключить возможность того, что не только детали, но и более существенные иконографические идеи развивались на Руси и на Ближнем Востоке не изолированно.

§ 1.4.32. Разложение тронной сцены на византийской серебряной чаше

В Византии разложение тронной сцены явно подсказано восточными образцами. В. П. Даркевич видит в изображениях на чаше из Березова (рис. 234) отражение зимних празднеств при византийском дворе⁷³⁵. Однако, по его концепции, здесь в верхнем ярусе идет изображение реального царского пира, во втором, третьем, четвертом ярусах идут символические фигуры животных, а в пятом, плохо видимом, ярусе, головы актеров и ряженых, снова относящихся к реальному изображенному на чаше празднеству. Неужели же мастер действительно задавал зрителю такие сложные загадки и прятал отгадку в незаметном месте? Все объясняется гораздо проще, если вспомнить восточные композиции такого рода, о которых уже упоминала А. В. Банк⁷³⁶. Сфинксы и сирены второго яруса подобно птицам, сиренам, львам, грифонам и сфинксам на иранской керамике XII–XIII вв., уже не входят непосредственно в конструкцию трона, но изображаются или у подножья трона (например, две сирены на чаше минаи⁷³⁷), или целыми горизонтальными поясами, окаймляя пиршественную сцену⁷³⁸. Иногда и пирующие, и животные бывают заключены в ячейки орнаментальной сети⁷³⁹, а за ярусом сфинксов или грифонов часто следует ярус птиц. Если композиция многоярусная, то последовательность несколько сбивается, но общий характер ярусного или ярусно-ячеистого расположения фигур сохраняется. На «тронах» на востоке изображались не только цари, но и музыканты⁷⁴⁰. Парность сфинксов и сирен под фигурами царицы и музыкантов также говорит за то, что перед нами переработка тронной сцены в том же декоративном направлении, что и в иранском искусстве.

Итак, создавая свою новую композицию с Давидом, тореvт вдохновлялся не только миниатюрами с Давидом и Орфеем, но и современными ему вариантами царской иконографии, разрабатывавшимися в целом ряде связанных между собой стран. Давид, как идеальный царь-пророк, в XI–XII вв., по-видимому, вызывал интерес в сельджукской среде, это имя носили некоторые государи как из самих Сельджуков, так и из Ортукидов.

⁷³⁴ Например: Porcher 1960: pl. XXXI (вторая половина XII в.)

⁷³⁵ Даркевич 1975: 224–229.

⁷³⁶ Банк 1938: 257–258.

⁷³⁷ Erdmann 1928: 129.

⁷³⁸ Например: Atil 1973: no. 51.

⁷³⁹ Islam... 1977: 22, 140, n° 270; Lane 1947.

⁷⁴⁰ Например: Beckwith 1960: pl. 2–3; Lane 1947: Pl. B.

§ 1.4.33. Мелодия или Вирсавия. Связи с романским искусством

Если бы на чашах был изображен, как на русских рельефах, только царь Давид, то осмысление центральной сцены не вызывало бы сложностей. Однако тореvты, не боясь очень сильно отступить от исходной сцены, все-таки сохранили рядом с Давидом женскую фигуру, несмотря на то что это создавало композиционные затруднения. При этом интимность византийской миниатюры явно не устраивала мастеров, и они посадили персонажей на некотором расстоянии друг от друга.

В одежде женщины сочетаются признаки античного хитона, оставляющего открытым одно плечо, что обычно для аллегорических фигур, с характерными для светского костюма полосами между плечом и локтем, разделившимися под влиянием тиразов.

И. А. Орбели предположил, что женская фигура — это изображение Вирсавии⁷⁴¹. В. Г. Пуцко напомнил в этой связи, что Рубениды Киликии считали себя через Багратидов потомками Давида и Вирсавии⁷⁴². Изображения царственной четы были обычными и на Востоке, и на Западе, так что непредубежденный зритель, не знакомый с учеными аллегориями иллюстраций константинопольских аристократических псалтырей, на которого и была рассчитана серия чаш, действительно должен был увидеть здесь не поэта и Музу, а двух влюбленных. В. П. Даркевич отметил, что Византия не знает подобной иконографии Давида и Вирсавии⁷⁴³. Однако образ Вирсавии именно в генеалогическом аспекте привлекал западных мастеров. Среди предков Христа она была изображена рядом с Давидом в «королевском портале» собора в Шартре (XII в.)⁷⁴⁴. Коронованная Вирсавия, сидящая рядом с царем Давидом, — сюжет инициала английской или французской рукописи XII в.⁷⁴⁵ Можно было привести и другие примеры. На чашах, однако, Вирсавия, если она еще не коронована (отсутствие плата — влияние антиквизирующего прототипа или дань западной моде), соответствует романическому характеру всей сцены, выполненной во времена расцвета куртуазии. Мрачный облик Давида на вильгортской чаше может быть случайным эффектом, поскольку так же насуплены все сирены на рельефах чаш, но это могло быть и сознательной попыткой мастера передать психологию героя: чтобы получить Вирсавию, Давид обрек на гибель ее мужа Урию, совершив грех, в котором раскаялся потом по призыву пророка Натана⁷⁴⁶. Торевт,

⁷⁴¹ Орбели 1938б: 261–262.

⁷⁴² Poutzko 1973–1974: 268.

⁷⁴³ Даркевич 1975: 132.

⁷⁴⁴ Mâle 1922: 391–396 (более поздняя замена Вирсавии царицей Савской в скульптуре порталов).

⁷⁴⁵ Turner 1970: ill. 165 (Paris. Bibl. Nat., MS lat. 16730, f. 66 v — инициал D из Иосифа Флавия).

⁷⁴⁶ В другой английской рукописи XII в. в инициале помещены Давид и Вирсавия, стоящие рядом с обнаженными головами, упрекающий их пророк Натан и Урия,

выполнивший черниговскую чашу, был менее утонченным мастером, чем автор вильгортской чаши, которому он, по-видимому, подражал. Не владея тонкими оттенками, он прибег к упрощенному приему, выпрямив брови Давида. Аналогичное упрощение при передаче мимики скорби, замечательно разработанной в Византии, наблюдается иногда и в живописи художников-крестоносцев XII в.⁷⁴⁷

И вильгортская, и черниговская чаши удивляют контрастом между великолепно отработанными динамичными позами людей и животных (реальных и фантастических) на стенках чаш и неловкостью и застылостью поз главных персонажей основной сцены. Мастера, которые были прекрасно подготовлены к передаче декоративных и полудекоративных мотивов, оказывались совершенно неподготовленными к задаче создания новой иконографии, которую они должны были выработать согласно с пожеланиями заказчика. Эта новизна и неловкость показывают, что сюжет центрального медальона обладал (в отличие от большинства тем декора серебряных сосудов) повышенной значимостью, потребовавшей от мастера нестандартного подхода. А. В. Банк отмечает также какую-то особую пышность и перегруженность декором обеих чаш⁷⁴⁸. Все это позволяет предположить, что чаши, дата которых по всем аналогиям приходится на конец XII или начало XIII в., были изготовлены во времена коронованного латинской и греческой коронами в 1196–1198 гг. короля Левона, первого короля Киликии, который, вероятно, стремился показать, что корона досталась не просто князю, происходящему из одного из соперничающих княжеских родов, но потомку самого Давида. Во всяком случае, во всем рассмотренном круге вещей — это наиболее «царские» сосуды⁷⁴⁹. Национальность мастеров, однако, останется неясной, даже если будет определено место производства. Среди подданных Левона были не только армяне, но и греки, и сирийцы, и латиняне, и мусульмане. Против предположения об авторстве армян говорит, по существу, только отсутствие надписи, но, с другой стороны, мастера были не мусульманской, не византийской и как будто не франкской выучки, если, конечно, судить о франкских мастерах этого региона по серебряным изделиям группы краковского ларца, в которых романские черты сочетаются с более «цитатным» применением готовых византийских и восточных мотивов. Все же позы основных фигур заставляют вспомнить именно романские памятки.

гибнущий под ударами камней, которые бросают в него со стен осажденной крепости (Swarzenski H. 1954: fig. 316).

⁷⁴⁷ Weitzmann 1966: 53–54, fig. 5–7; Buchthal 1957: pl. 8, 9. На ряде миниатюр псалтыри Мелисенды так переданы и не скорбные лица.

⁷⁴⁸ Банк 1978: 59–60.

⁷⁴⁹ В середине XIII в. художник-крестоносец создал новую композицию «Соломон и Божественная Мудрость» под влиянием константинопольской миниатюры с Давидом и Мелодией. Этот художник, работавший для французского короля-крестоносца Людовика IX, имел перед глазами великолепный экземпляр псалтыри аристократического типа (Buchthal 1957: 63, 64, pl. 77).

Прежде всего, раздвинув фигуры, мастер не мог оставить их такими, какими они были на миниатюре, необходимо было как-то выпрямить их и одновременно вписать композицию в круг. Посадить обе фигуры фронтально — значило бы разрушить круговую композицию, а мастера чаш, как и романские художники, стремились к общей уравниваемости композиции и при этом не опасались неестественности поз. Поэтому мастер вильгортской чаши заново открыл или использовал неоднократно возникавшую в романском искусстве Запада компоновку фигуры, которая кажется как бы привстающей, причем ступни находятся на оси тела, а колени отведены в сторону⁷⁵⁰. Наиболее известный памятник с такими фигурами — портал церкви Сент Мадлен в Везеле (Бургундия)⁷⁵¹. На вильгортской чаше поза женщины при всей условности все-таки достаточно ясна, но на черниговской чаше она становится уже не совсем понятной, недаром женская фигура казалась Н. В. Холостенко танцующей⁷⁵².

Давид же, который на черниговской чаше определенно сидит, на вильгортской показан почти танцующим. Его плащ собрался в узкую развешивающуюся ленту. Конец плаща образует сложную фигуру, в которой параллельные края плаща совмещены на конце, образуя одну вертикальную линию. Такой плащ обычен для изображений быстро движущихся людей в искусстве Византии. Есть он и в росписях Старой Ладogi. В романской западной живописи так бывает показан и плащ сидящих фигур⁷⁵³, но все же у сидящего Давида он кажется странным. На черниговской чаше этот плащ вообще не понят: там нет вертикальной линии. Складки туники ниспадают позади правой ноги, не обтягивая бедра. Так передавали складки туник идущих⁷⁵⁴, но не сидящих людей. Широко расставленные ступни ног, показанные под сильным углом, встречаются на романских изображениях сидящих фигур⁷⁵⁵, но на чаше они как будто подчинены круговой рамке медальона, что заставляет вспомнить аналогичные расположения ног танцующего жонглера у рамки медальона лиможского светского ларца⁷⁵⁶. Возможно, что образ пляшущего Давида повлиял на мастера вильгортской чаши, когда он компоновал фигуру сидящего царя.

Во всяком случае, мастер далеко отошел от исходных византийских прототипов, хотя его творчество было не столько выдумыванием нового, сколько комбинированием нескольких образцов. Иначе все странности

⁷⁵⁰ Ainaud, Held 1963: 33, pl. 166–167 (потолок церкви Св. Мартина в Целлисе, Швейцария, середина XII в.); Boase 1953: 165–166 (Lambeth Bibl., XIIc, фронтиспис); Mâle 1922, fig. 215 (Отён, капитель).

⁷⁵¹ Aubert M. 1930: pl. 25, 1; Mâle 1922: fig. 190 (бургундские скульпторы работали и в Палестине; Weitzmann 1966: 52).

⁷⁵² Холостенко 1958: 64.

⁷⁵³ Demus 1970b: pl. 51 (Рим, Сан Джованни, Ораторио ди Сан Себастиано, 1100–1125 гг.).

⁷⁵⁴ Лазарев 1948: табл. 232 (мозаики собора в Монреале).

⁷⁵⁵ Demus 1970b: pl. 119 (Берзе-ла-Виль, «Мученичество Св. Лаврентия», XII в.).

⁷⁵⁶ Deuchler 1970: 150, no. 155 (Копенгаген, Национальный музей, начало XIII в.).

столь превосходных в техническом отношении чаш пришлось бы приписать неумению мастеров. Неестественность поз будет казаться странной, однако только до тех пор, пока мы смотрим на чаши как на византийские памятники.

§ 1.4.34. Трактовка складок одежды и лиц на вильгортской и черниговской чашах. Ее отличие от византийской

Складки одежд разработаны также на основе византийской традиции, но и они сильно отличаются от подлинно византийских образцов. На византийских памятниках тоже противопоставлены легкие и редкие дуги складок там, где под одеждой есть тело, и глубокие параллельные складки, заканчивающиеся так называемыми ласточкиными хвостами, там, где одежда отходит от тела. Но при этом мастера очень заботились о постепенных переходах, по возможности равномерном распределении складок, которое при более грубой работе часто становилось совершенно равномерным. Хорошие византийские мастера стремились избегать и однообразия и в очертаниях краев одежды со складками.

На чашах, напротив, контрасты резко подчеркнуты: со всей отчетливостью выделены под одеждой рельефные ноги фигур, противопоставленные скоплениям одинаковых по рисунку выпрямленных складок одежды около ног. Жесткий рисунок складок (особенно на черниговской чаше) в принципе напоминает передачу одежды в миниатюре киликийской рукописи 1173 г.⁷⁵⁷ и на некоторых романских миниатюрах⁷⁵⁸.

Однако и в этом случае, и в других сопоставлениях с изображениями людей на армянских памятниках (в отличие от сопоставления по фигурам животных) наблюдается лишь совпадение, объяснимое наличием общего прототипа и неклассицистической направленностью собственного художественного мышления мастеров, но нет признаков бесспорной генетической связи.

Плотные двойные валики, спускающиеся с плеча женской фигуры, напоминают подобные валики складок на плече и бедре ангела киликийского переплета 1254 г.⁷⁵⁹ Византийский художник скорее дал бы более плавный переход от высокого рельефа валика сбившейся одежды к плоскому рисунку складок на соседних ровных участках. Клиноватые очертания складок на рукаве женщины (особенно на черниговской чаше) по ритму и рисунку похожи на разделку обмоток на ногах Давида. Здесь чувствуется привычный прием, который мастер применяет во всех более или менее подходящих случаях. Для киликийских торецов вообще характерны клиноватые и зигзагообразные фигуры, образованные склад-

⁷⁵⁷ Азарян 1964: табл. II.

⁷⁵⁸ Heinrich von Veldeke 1939: fol. LVI, LXIX, LXXI, usw.).

⁷⁵⁹ Der Nersessian 1977: fig. 120.

ками, но там, как, например, на ноге ангела на переплете 1254 г., складки крупные и смелые, а здесь это лишь «пересказ» византийских деталей на участке, мало важном с точки зрения общей художественной выразительности.

Чаши, безусловно, не принадлежали к той ромклайской школе киликийского серебра, которую выделил А. Я. Каковкин. Они остаются пока единственными представителями памятников особой школы несравненно менее автохтонной, теснее связанной и с Византией, и с мусульманским Востоком, и с крестоносным Западом. Отмечу, однако, что по трактовке одежды рельефы чаши находят лишь приблизительные аналогии не только в Киликии, но и в других странах (в частности, в Византии, в памятниках группы краковского ларца, в Италии, в романском искусстве Франции, Англии, Германии). Как раз в таких признаках, как трактовка складок, специфика отдельных школ выступает особенно ярко.

Труднее всего дается исследователю и менее всего убеждает читателя сравнение лиц в произведениях разных школ и разных видов искусства. Попробуем, однако, держаться по возможности тех особенностей, которые выявляются при сопоставлении с византийскими памятниками, исследуя, в каком направлении отходят от византийских прототипов мастера чаш. Нельзя не заметить при этом подчеркнутую цельность выпуклой общей формы крупных голов с широким лицом и глубокие глазные впадины с глазами, помещенными под самыми бровями, которые более или менее выпрямлены. Круглые брови и высокие дуги верхней линии широко открытых больших глаз у людей на сосудах провинциально-византийской группы XII в.⁷⁶⁰ отражают совсем другую традицию. Пожалуй, в торевтике только на краковском ларце профильные лица сфинкса и убиваемого воина (но не остальные лица) по характеру своей выразительности несколько приближаются к лицам вильгортской чаши. Поэтому приходится прибегнуть к сравнению с живописью.

В византийской живописи глубокие тени под бровями, за щекой и под подбородком высветленного лица характерны уже для конца XII и особенно начала XIII в. Учившиеся у византийцев художники XIII в. в Иерусалимском королевстве⁷⁶¹, в Сицилии под влиянием живописи Иерусалимского королевства⁷⁶² и в Киликии создали несколько тяжелые из-за подчеркнутой объемности широких щек, но весьма впечатляющие суровые лица, которые можно сравнить с лицами рельефов вильгортской чаши и которые формально и по содержанию уже далеки от классических византийских.

В киликийской миниатюре эта тенденция засвидетельствована лишь с третьей четверти XIII в.⁷⁶³ В 1270-х гг. она принимает особенно подчерк-

⁷⁶⁰ Даркевич 1975: ил. 101, 103, 106, 115–139, 149–150, 166–169.

⁷⁶¹ Buchthal 1957: pl. 52, a, 53, d, f, 54, g, m (Riccardina Psalter, 1230–1240 гг.).

⁷⁶² ZS: Kat. Nr. 829, Abb. 621 (Библия Конрадина).

⁷⁶³ Азарян 1964: табл. 56 (1253 г.), 66, 69 (Торос, Рослин, 1260 г.), 89 (Торос, Рослин, 1266 г.) и др.; Der Nersessian 1977: fig. 196 (Торос, Рослин, 1262 г.).

нутые формы⁷⁶⁴. В рукописях второй половины XII в., 1249 г. и 1251 г. лица совсем другие. Однако для первых сорока восьми лет XIII в. нет ни одного заведомо киликийского памятника, за исключением монет. Кроме того, учитывая разнообразие тенденций, характерное для киликийской миниатюры, трудно ожидать, что единственная сохранившаяся рукопись 1249 г. может дать представление о художественной жизни за целые полвека.

§ 1.4.35. Вильгортская и черниговская чаши как памятник взаимовлияния искусства Византии, исламского Востока и крестоносцев

Теперь, рассмотрев основные элементы вильгортской и черниговской чаш, мы видим, что все византийское было глубоко преобразовано мастерами этих сосудов. Гораздо более сохранили свой характер восточные элементы, с которыми, в отличие, скажем, от византийской композиции центральной сцены, мастера обращались как с полностью освоенным наследством. Связи с Западом проявляются, с одной стороны, в том, что именно эти чаши ближе всего к западным сосудам с чернью по форме и декору, но не по сюжетным изображениям. Если чернь определенно шла с востока на запад, то на форме могли сказываться и взаимовлияния.

Низкая, как бы припухшая форма самой чаши, близкая к форме романских чаш, ее широкая ножка с валиком находит аналогию в ранне-средневековой торевтике Италии (реликварий Св. Себастьяна в Риме⁷⁶⁵). Лепестковый орнамент борта западных чаш XII в. тоже едва ли случайно появляется в несколько видоизмененном виде на золотоордынской чаше ВС 223 (рис. 156а)⁷⁶⁶, восходящей через западносельджукское промежуточное звено к вильгортско-черниговской группе. Рыцари-копейщики чаш (рис. 246, 1) — это видоизменение византийского образца (245, 2) под западным воздействием, но они же очень похожи на всадников сельджукских монет. Все время мы видим те западные элементы, которые усвоил восток, те восточные элементы, которые усвоил запад, и, наконец, те византийские элементы, которые прочно вошли в западное искусство.

В отличие от группы краковского ларца, романские особенности чаш не бесспорны, хотя и вполне вероятны. Западное влияние очень поздно сказало даже в киликийской миниатюре, несмотря на теснейшие связи с крестоносцами. Дело в том, что в отличие от вполне романской скульптуры в живописи и, видимо, в торевтике искусство крестоносцев часто выступало не как открыто романское, а в византийских и отчасти восточных формах.

⁷⁶⁴ Азарян 1964: табл. 109–115 (1272 г.) и др.

⁷⁶⁵ Matt 1969: Taf. 62, Inv. 864; Vollbach 1936: 344, fig. 4–5.

⁷⁶⁶ Генинг, Крамаровский 1973: 12.

§ 1.4.36. «Варварские» подражания сосудам с исламскими, византийскими и западными элементами

Хранящаяся в Эрмитаже серебряная чаша с изображением всадника ВС 155 (рис. 281) из с. Мужи⁷⁶⁷ и серебряное блюдо Нижнетагильского музея из д. Рублево (рис. 125)⁷⁶⁸ показывают тот смешанный западно-восточный характер, который приобрел в эпоху крестовых походов художественный металл, ввозившийся через Средиземное и Черное моря в Восточную Европу. По особому приему применения черни, когда все линии выложены одинаковыми по толщине узкими дорожками черни, оба сосуда выделяются из всего известного материала. Сближает их и грубоватый рисунок. Изготовлены они, скорее всего, в Волжской Булгарии, поскольку у зверя на рублевском блюде показаны «аорта и сердце», что соответствовало представлениям прикамских племен. Эти сосуды отражают культуру не только места их выделки, но и того района, откуда были завезены их прототипы. Мы видим, прежде всего, восточные композиции и образы. Стреляющий назад лучник на спокойно стоящем коне с перевязанным хвостом находит аналогии в иранской бронзе XII в.⁷⁶⁹, а вся схема декора рублевского блюда — в хорасанском и среднеазиатском металле, начиная с X–XI вв.

Между мусульманской Волжской Булгарией, Ираном и Средней Азией, несомненно, и в XI–XII вв. были прямые сношения, однако прототипы данных сосудов не были восточноиранскими или среднеазиатскими. Иранское (в основе хорасанское) влияние в Передней Азии уже в XII в. стало достаточно сильным, чтобы подсказывать свои схемы и сюжеты, но к нему добавились здесь и западные элементы. Так по пропорциям и своему отогнутому бортику чаша с изображением всадника относится к обширнейшему классу западноевропейских металлических чаш⁷⁷⁰. Подобные западные чаши находили и в Палестине во владениях крестоносцев, но в исламском мире таких чаш не производили. Другой определенно западный признак — вертикальная задняя лука седла. Этот признак одновременно имеет значение для датировки, так как такие седла распространились лишь в третьей четверти XII в.⁷⁷¹ Таким образом, и западные и восточные аналогии дают одну и ту же дату — вторую половину XII в. Изображен *туркопол* — турецкий лучник на франкской службе.

Орнамент, заместивший надпись на рублевском блюде, относится к обширной семье византийских и западноевропейских орнаментов XI–XIII вв.,

⁷⁶⁷ Сокровища Приобья 1996: 98–99, № 39 [Маршак Б. И.].

⁷⁶⁸ Даркевич 1976в: 170, табл. 55, 8; Лещенко 1976: 179, рис. 24.

⁷⁶⁹ SPA: vol. VI, pl. 1317, D.

⁷⁷⁰ На эту аналогию мне указала Й. Вейцманн-Фидлер, см.: Weitzmann-Fiedler 1956–1957; Kovács 1960; ZS: Kat. Nr. 248, 249; см. также: Даркевич 1976в: 55–57 (приведена литература вопроса).

⁷⁷¹ Demay 1880: fig. 62 (1165 г.); ZS: Abb. 13 (1161 г.).

созданных на основе одного элемента куфических надписей⁷⁷². На восточном серебре этого мотива нет. Таким образом, если в VII–VIII вв. даже некоторые византийские сосуды попадали на Урал с хорезмийскими и согдийскими надписями, потому что их везли через Среднюю Азию, то в конце XI — XII в. восточноиранские формы в композиции проникали в Прикамье (и отсюда на Урал и в Зауралье) через посредство Ближнего Востока. Можно было бы специально исследовать, какой из трех пластов (восточноиранский, ближневосточный или болгарский) отразился в том или ином мотиве, но сейчас оба сосуда интересуют нас не сами по себе, а как памятники, отражающие перемену в путях распространения произведений тореvтики.

§ 1.4.37. Киликийская атрибуция вильгортской и черниговской чаш как наиболее вероятная

В светском искусстве и светском быту конфессиональные границы не препятствовали обмену вещами и мотивами. Сирийский феодал Усама ибн Мункыз в своей жизни придерживался изречения: «Аллаху принадлежит одна моя сторона, которой я не погублю, другая — принадлежит забавам и празднествам». Ради этой другой стороны его благочестивый отец переписывался и обменивался дарами с киликийскими армянскими князьями, присылавшими ему соколов. В феодальной христианской среде сложная система вассалитета уменьшала значение национальных связей. Король Левон имел как армянских, так и франкских вассалов, он с переменным успехом боролся за власть над Антиохией с графом Триполи. Заложниками за иерусалимского короля Балдуина были франкские и армянские рыцари. Киликия стала не только этническим и религиозным центром армянского народа, но и частью феодального мира восточного Средиземноморья. Роскошные царские чаши изготавливали для пиров с баронами (и, может быть, для подарков баронам) разного происхождения. Армянские надписи в этом случае не были необходимыми, как нет таких надписей и на поливной керамике. Недаром духовенство коренной Армении могло упрекнуть не только Нерсеса Ламбронского, но короля Левона в приверженности к обычаям франков.

Анализ формы и убранства чаш дал возможность отнести их ко времени XII–XIII вв. или начала XIII в., а также определить, что они изготовлены где-то на севере Сирии или на юге-востоке Малой Азии, в месте соприкосновения художественных традиций Византии, сельджукской Малой Азии, Ирана, Киликии, Сирии и Западной Европы.

Для других значительных феодальных центров региона, а именно для антиохийского двора и для двора кипрских Лузиньянов местными мастерами тоже могли изготавливаться подобные сосуды, но на Кипре мы вправе были бы ожидать большую преемственность с византийской традицией

⁷⁷² Ettinghausen 1976 (там же литература вопроса).

и меньшую связь с исламским миром, а Антиохийское княжество как раз в начале XIII в. было на грани слияния с Киликией, хотя горожане Антиохии, и особенно антиохийские «греки», упорно боролись против Левона. Окончательный выбор между Антиохией и Киликией сейчас еще трудно сделать. Однако переключка с киликийскими монетами и особенно связь по малозаметным признакам с ковшиком, дно которого украшает мишень — вольное подражание киликийской монете, заставляет нас склониться в пользу Киликии. Особенно пышный и величественный облик чаш и возможная связь центрального сюжета с генеалогическими претензиями Рубенидов также говорят за эту атрибуцию И. А. Орбели, которая представляется наиболее вероятной.

Раздел 4. СВЯЗИ ВОСТОКА И ЗАПАДА В ТОРЕВТИКЕ XIII в.

§ 1.4.38. Ларец из Сан-Марко и его чернь

Исследуя вильгортскую и черниговскую чаши, мы проследили предшествующие и синхронные им аналогии. В аспекте развития формы были выявлены и некоторые «наследники» этих чаш в искусстве Малой Азии и Золотой Орды в XIII — начале XIV в. Однако не только формы, но и другие их особенности не исчезают бесследно. Причем поздние памятники, сохраняющие эти особенности, помогают понять историческое место обеих чаш в развитии торевтики Востока и Запада. Чернь со спиральными завитками фона в том же чисто восточном варианте, что и на вильгортской и черниговской чашах, была применена мастерами загадочного серебряного ларца, хранящегося в сокровищнице Сан-Марко в Венеции (рис. 164, 165)⁷⁷³. Ларец этот сначала считали памятником мусульманского искусства, но затем Р. Эттинггаузен и К. Эрдманн показали, что это имитация исламской вещи, выполненная вне территории исламских стран и к тому же мастером неисламской выучки. Датировка ларца XIII в. была и остается бесспорной, хотя и нуждающейся в уточнении.

Попробуем теперь рассмотреть различные элементы декора ларца, исходя из уже намечившихся линий связи. Самым архаичным признаком можно назвать выполненные чернью полупальметты узора на бордюрах крышки. Они, несмотря на двухвековой интервал, очень похожи на полупальметты бордюра центрального медальона на чаше матери Шараф-улма 'али Гурганского (рис. 146; вторая четверть XI в.). Отсутствие (до новых находок) промежуточных звеньев показывает, что история торевтики прослеживается лишь как очень прерывистый пунктир, но само совпадение достаточно характерных мотивов явно неслучайное. Оно подчеркивает, что чернь здесь принадлежит к той иранской, перенесенной в Сирию

⁷⁷³ Hahnloser 1971: 119–121, cat. n° 131.

традиции, развитие которой мы наблюдаем по всем рассматриваемым группам памятников. Надо отметить, что в обоих случаях не фон, а фигуры разделаны спиралями черни, тогда как на соседних участках (угловые медальоны ларца, бордюр чаши) рисунок оставлен резервом, а фон заполнен черневыми спиралями.

Ручка, застежки и накладки шарниров, по-видимому, сделаны позднее, чем сам ларец. Отметим, что его ручка, как и ручка краковского ларца, заканчивается звериными головками. Двухарочная композиция и применение арабских букв и черни в обрамлении сближают оба ларца, хотя прямых связей между ними проследить не удастся. «Звериный гон» по нижней кромке ларца с его сфинксами и грифонами отдаленно напоминают тот же сюжет на татар-пазарджикском блюде (рис. 286).

§ 1.4.39. Поздние восточные элементы декора ларца из Сан-Марко. Связи с Ближним и Дальним Востоком

Фоны из рядов точек на бордюрах крышки и побег из точек на арках и рамках круглых медальонов сходны с фонами на византийских вещах, но похожие, хотя и более регулярные, фоны есть на армянском складне 1300 г.⁷⁷⁴ Точечный орнамент на арках и бордюрах круглых медальонов ближе к соответствующему орнаменту бордюров на металлических сосудах XIII в., изготовлявшихся в монгольской империи (BC 176, BC 194, BC 200, BC 215, BC 216, BC 236), чем к точечным узорам на нимбах в византийском серебре⁷⁷⁵. Эта линия связей существенна для датировки, поскольку монгольско-дальневосточные связи в искусстве Переднего Востока и, в частности, Киликии начинают отчетливо проявляться только в последней трети XIII в. Приблизительно к 1260–1280 гг. относится чаша Улуг Хумаюна из коллекции Кейр (рис. 155), с которой декор ларца надо сравнить в первую очередь. При бесспорной принадлежности к разным традициям оба памятника в то же время обладают рядом особенностей, свидетельствующих об интересе мастера ларца к тем же новым веяниям, которые проявились в декоре чаши. Прежде всего, речь идет о моделировке с помощью коротких и тонких параллельных штрихов. Дужки из параллельных штрихов для передачи шерсти или для разделки поверхности лепестков цветка применялись и ранее в XI–XII вв. и на провинциально-византийских чашах, на вильгортской и черниговской чашах, на краковском ларце и (в цветочном орнаменте) в украшении куфических Коранов⁷⁷⁶. Тогда они еще не служили средством придавать рисунку известную объемность и одновременно почти эскизную легкость, но эти штриховки уже были в арсенале приемов

⁷⁷⁴ Der Nersessian 1977: fig. 158; об этом складне см. также: Каковкин 1977.

⁷⁷⁵ Банк 1966: табл. 199.

⁷⁷⁶ Lings 1976: pl. 13, 15 (1092 г.).

ближневосточных мастеров к тому времени, когда они после прихода монголов ознакомились с похожими штриховками, применявшимися позднетанскими, сунскими и юаньскими тюркитами для достижения как раз такого эффекта. С момента этого контакта в тюркитике Золотой Орды, и на ближневосточном серебре, о котором сейчас идет речь, начинает складываться манера, использующая старые приемы для нового эффекта. Точечные узоры, которые на византийском серебре служили для того, чтобы, не утяжеляя нимба, разделить поверхности нимба и фона, на сосудах из Китая и монгольских владений, как и на венецианском ларце, используются уже для того, чтобы сделать рисунок бордюра легким, как бы только намеченным, обладающим еще большей невесомостью, чем основное изображение.

Такое общее стилистическое сходство еще не означает, что был прямой контакт между школами мастеров, но оно подкрепляется сопоставлением конкретных деталей. Прежде всего, нельзя не заметить близость сидящих на двух стеблях трехчастных пальметок по углам медальонов на коротких сторонах ларца и в нижнем поле медальонов с сиренами на чаше из коллекции Кейр. Широкий средний лепесток с линейной дужкой у основания и обходящей ее дугой из штрихов в пальметках ларца много раз в очень близком начертании повторяется в орнаменте чаши. Секировидные боковые лопасти пальметт у нижнего левого угла медальонов торцов ларца также аналогичны многочисленным секировидным листьям на чаше Улуг Хумаюна и на родственной ей чаше-курильнице из Цинциннати. Маленькие участки фона, забытые кольцевым пунсоном, есть только в петлях побега растительного орнамента в одном из медальонов задней стороны ларца. Они так малы, что называть их фоном можно, только учитывая их возможное происхождение от маленьких участков канфаренного фона в густой сети растительных арабесок в медальонах чаши и дна трирского ларца (рис. 166, 167; см. ниже). Подобные частные фоны в плетениях растительного узора есть и на иранской бронзе XII–XIII вв. Длинные лопасти с завитком на конце и с поперечной штриховкой, похожие на хвостовые перья птиц, есть на коротких сторонах ларца и в медальонах с растительным орнаментом на чаше.

Можно упомянуть и менее очевидный момент сходства, связанный с переработкой византийского мотива листа с загнутым краем. На ларце мы видим ровную линию края листа, а за ней тоже линейные дужки, ограничивающие загнутую «изнанку» листа, причем каждая из дужек обходит конец одного из желобков, веер которых образует каннелированную поверхность видимой части «изнанки». Если не знать византийской (известной и в Киликии⁷⁷⁷) манеры изображать как бы каннелированные листья с загнутым краем, то на самом ларце нельзя будет отличить внешнюю и внутреннюю сторону листьев, которые еще вполне отчетливо видны на вильгортской и черниговской чашах, на ирбитском блюде, на многих западных изделиях. На чаше Улуг Хумаюна в «тимпанах» между ложками есть только линейные элементы (внешний контур и дужки), но нет каннелиур.

⁷⁷⁷ Азарян 1964: табл. III, 26 (1266 г.).

Это не редукция, поскольку каннелированные листья достаточно характерны и для орнаментов сельджукской Малой Азии XIII в. Скорее всего, дужки на чаше восходят к фестончатым очертаниям листьев, объединенных не принадлежащим листу ровным контуром. Так было, например, на очень близком к чаше блюде-курильнице из Цинциннати. Однако там между фестонами и ровным контуром проложена чернь, которая ясно отграничивает фестончатый лист от стеблей или других листьев, оконтуренных ровной линией, а на чаше здесь нет черни, что и позволило мастеру ларца (или его предшественнику) использовать композицию с фестончатой линией для выработки нового варианта мотива совсем другого происхождения — листа с загнутым краем.

Линейный рисунок, подобный рисунку в «тимпанах» чаши, уже и там можно увидеть так, что наружным краем листа покажется не дуга из фестонов, а гладкая линия, т. е. так, как воспринимал этот орнамент мастер ларца. Вероятно, так видел и мастер чаши, который в одном «тимпане» (у начала надписи) не дал фестонов, заменив их тонкими параллельными штрихами, моделирующими поверхность листьев.

Венецианский ларец безусловно отражает те же стилистические изменения, начавшиеся после середины XIII в., что и чаша Улуг Хумаюна. Более того, именно эта чаша, в орнаменте которой нет еще дальневосточных мотивов, подобных лотосу, фениксу и т. д., демонстрирует наиболее родственные ларцу элементы декора во всей восточной тюретике (если не касаться черни и ажурного поддона ларца). Однако мастер ларца, хотя и затронутый новым поветрием, понимал орнамент не так, как мастер чаши. Отмеченная Р. Эттинггаузенем не восточная «мясистерность» листьев более, чем другие признаки, показывает различие в концепции.

На чаше орнаменты — это арабески, в которых легкие листья, стебли, цветы переходят друг в друга, теряя свою самостоятельность, так что зритель не может следить за развитием каждого элемента. На ларце переплетений немного и они только подчеркивают плотность и упругость напоминающих ремни стеблей и пальметт. При этом моделирующая роль штриховки (на торцах ларца) оказывается важнее, чем легкость, которую она придает рисунку.

Чаша Улуг Хумаюна входит в группу, другие сосуды которой имеют общий с ларцом мотив: медальоны с парными птицами на берлинском кувшине и курильнице-блюде из Цинциннати, причем в последнем случае фон медальонов, как и на ларце, выполнен чернью.

Если выйти теперь из ограниченного круга памятников восточной тюретики и рассмотреть аналогии на вещах из других материалов и в живописи, то, прежде всего, надо отметить переключку между декоративными надписями на известном конийском пюпитре для Корана, хранящемся в Берлине (XIII в.)⁷⁷⁸, и на бордюре крышки ларца. В обоих случаях применены то уловатые, то округлые переплетения, есть сходство и в окончаниях букв,

⁷⁷⁸ Enderlein 1975: Abb. 18.

хотя, конечно, мастер ларца недостаточно знал арабскую письменность и отнюдь не точно передавал оригинал, что делает ненадежными попытки найти прямой прототип.

Уже Г. Мижон, датировавший ларец XIII в., но отнесший его к Месопотамии, указал на прямую аналогию основной композиции в сирийском стекле XIII в.⁷⁷⁹ Там также рядом с арфистом показан стеклянный стакан, что вообще характерно для образа музыканта как участника пира⁷⁸⁰. Форма арфы с птичьей головой наверху вообще была широко распространена в XIII в. на Ближнем Востоке. Похожая арфа с продолженным вниз вертикальным стволом, кончающимся пальметтой, изображена на иллюстрации к рукописи ал-Бируни 1286 г.⁷⁸¹ Лютя с отогнутыми отростками в узкой части корпуса есть на рисунке персидского музыкального трактата, переписанного уже в XIV в.⁷⁸² Однако, видимо, формы музыкальных инструментов были достаточно консервативны.

§ 1.4.40. Левантийская локализация ларца. Вопрос о связях с Венецией

Относящийся, по-видимому, ко второй половине XIII в. венецианский ларец — это самый поздний памятник с фонами, украшенными черневыми спиралями. Прямые связи с ближневосточным искусством не известны для южноитальянской торевтики времени Анжуйской династии⁷⁸³, поэтому ларец, отражающий самые новые веяния в искусстве Передней Азии, не мог быть южноитальянским или сицилийским, как предполагал К. Эрдман. Напротив, он надежно привязывается к тому же сирийско-киликскому кругу, для которого характерны черневые спирали и другие признаки тесных, непрерывающихся связей с мусульманским искусством, а также более или менее выраженные следы влияния византийской торевтики. Однако намеченный круг был очень широким, вмещавшим целый ряд школ, в разной степени связанных с теми или иными европейскими и восточно-христианскими народами.

Для хранящегося в Венеции ларца, прежде всего, необходимо попытаться установить, не был ли он сделан венецианским мастером. Именно Венеция еще и в XV в. сохраняла орнаментальную чернь⁷⁸⁴, когда другие итальянские центры производили только сюжетные изображения с чернью. Хотя в XIV–XV вв., насколько можно судить по доступным мне изданиям, в Венеции не было фонав с черневыми спиралями, но сейчас речь и не идет о собственно венецианском памятнике. Ларец, как и руко-

⁷⁷⁹ Migeon 1907: 364–365.

⁷⁸⁰ Farmer 1966: Abb. 56.

⁷⁸¹ Tittley 1977: 38, cat. 96, B [4]; ср.: Farmer 1966: Abb. 55 (Мосул XIII в.).

⁷⁸² Farmer 1966, Abb. 86.

⁷⁸³ Lipinsky 1968; 1969.

⁷⁸⁴ Lehnert 1907: 502, Abb. 404.

реликварий с греческой надписью, о которой шла речь выше, можно было бы рассматривать как изделие колониально-венецианское. Венецианские торевты и позднее часовщики в XIII–XIV вв. выполняли заказы государей и знати из Сицилии, Кипра⁷⁸⁵ и Венгрии. В Венеции, как в Париже, в отличие от большинства стран Европы, в XIII в. был целый цех золотых дел мастеров.

В убранстве ларца можно выделить более или менее явные следы венецианского влияния. Прежде всего, в фигурных изображениях чувствуется воздействие одной из школ венецианских живописцев XIII в., той из них, которая выполняла покрытия хрусталем миниатюры на венецианском диптихе, созданном в 1290–1296 гг. для венгерского короля Андрея III, который хранится в Берне⁷⁸⁶, и на родственных ему греко-венецианских памятниках⁷⁸⁷. Мастера этой школы писали иконы и во владениях крестоносцев⁷⁸⁸. Надо отметить особую мягкость в передаче складок лютниста, совершенно необычную для торевтики, но бывшую одной из самых характерных особенностей произведений этой школы. Не менее характерны и профили сирен с их острыми носами и подбородками, находящие аналогии в профилях второстепенных персонажей на произведениях венецианских художников. Лица восточных музыкантов на крышке ларца мастер хотел изобразить с этническими особенностями, при этом лицо лютнистки в тюрбане, лишенное ярких специфических признаков, отличается от лица служанки в тюрбане на иконе Рождества, написанной венецианцем-крестоносцем⁷⁸⁹, в основном несколько большей округлостью, напоминающей восточные образцы, тогда как необычное скуластое лицо арфиста и по общему облику, и по расположению раскосых глаз близко к лицу волхва, считавшегося предком монгольского полководца-христианина Китбути, на той же иконе⁷⁹⁰. Шапка арфиста⁷⁹¹ и его куртка с обшитым каймой вырезом нижнего края⁷⁹² находят, хотя и неполные, аналогии в европейской одежде XIII в. так же, как и складки платка на шее лютнистки⁷⁹³. Узор тканей, переданный значками из трех точек, характерен для венецианской живописи, но он был распространен гораздо шире.

Мы находим на ларце достаточно определенные следы влияния венецианского искусства, но не обнаруживаем прямой связи с венецианской торевтикой, хотя отдельные элементы ларца и имеют аналогии. Застежки и накладки шарниров ларца сделаны несколько позднее, но их драконы с заходящим за ухо бараньим рогом очень близки к одной из ближневосточ-

⁷⁸⁵ Lazari 1859: 180–181.

⁷⁸⁶ Rossi 1957: pl. VII, a, b; Toesca 1951.

⁷⁸⁷ Huber 1975 (раздел о миниатюрах на изделиях с хрусталем).

⁷⁸⁸ Weitzmann 1966: 62–63, fig. 22–24.

⁷⁸⁹ Weitzmann 1966: fig. 23.

⁷⁹⁰ Weitzmann 1966: fig. 63.

⁷⁹¹ ZS: Kat. Nr. 84, Abb. 35; Kat. Nr. 751, Abb. 543; Kat. Nr. 824, Abb. 617.

⁷⁹² Demus 1970b: 149 (военная одежда).

⁷⁹³ Kohlhaussen 1962: 13, Abb. 8.

ных версий, относимой обычно еще к XII–XIII вв.⁷⁹⁴ Парные сплетшиеся драконы несколько иного облика есть на северомесопотамских или малоазиатских бронзовых дверных молотках XIII в. Обращает на себя внимание, что тела каждой пары драконов на ларце образуют не только простые переплетения, но и фигуры в виде квадрифолия, что необъяснимо с точки зрения иконографии драконов. Однако кольцо такой формы, вообще популярной на Западе, кончается цепочка украшенного чернью серебряного «яблока» венецианского производства⁷⁹⁵.

Ажурный нижний фриз ларца интересен не только своим сюжетом и характерным для восточных изображений «звериного гона» деталями. Само расположение внизу ажурного фриза напоминает странную «балюстраду» под южноиталийско-исламским ларцом из слоновой кости в Метрополитен-музее⁷⁹⁶, но здесь сходство только в общем принципе, тогда как в западной и, в частности, венецианской торевтике хорошо известны ажурные фигурные фризы в нижних частях подножий⁷⁹⁷.

Верхние фризы из треугольников в разных вариантах были широко распространены на западе. Известны они как будто и в Венеции⁷⁹⁸. Миндалевидная форма щитов с популярнейшим в ранней геральдике вздыбленным львом дает широкий круг аналогий. Еще в начале XIV в. иранский художник изобразил с таким щитом воина Александра Македонского, заменив только льва тигром⁷⁹⁹. Большеголовые птицы, подобные птицам на ларце, есть на венецианском металле⁸⁰⁰ и в южноитальянских рукописях XIII в.⁸⁰¹ Загадочная рыба с пальметтой над спинным плавником не находит прямых аналогий. Рельефная рыба с кольцом на спине есть на крышке бронзовой шкатулки XII–XIII вв., выполненный в иранском стиле⁸⁰², но можно вспомнить и рыб с растительными побегими вместо хвоста и плавника рельефа Сан Марка⁸⁰³. Капитель колонны, подпирающей арки на крышке ларца, имеет аналог в капителях в венецианском металле⁸⁰⁴. Сама разрозненность всех этих аналогий показывает, что мастер, который был хорошо знаком с европейскими произведениями и особенно с венецианскими миниатюрами или иконами, не проходил обучения у торевтов самой Венеции. Его помощник, выполнявший черневые узоры, был, как и мастера вильгортской и черниговской чаш, выучеником восточно-средиземноморской школы, восходящей к иранской традиции. Сам он был

⁷⁹⁴ Islam... 1977: n° 161.

⁷⁹⁵ Lehnert 1907: Abb. 404.

⁷⁹⁶ Lukens 1965: fig. 9.

⁷⁹⁷ Hahnloser 1971: cat. n° 180, 181 (XV в.); Steingraber 1962: Abb. 4, 5, 18, 21, 23, 25, 27, usw.

⁷⁹⁸ Molinier 1889: 106 (реликварий XIV в. в виде головы, Церковь Св. Порденоне).

⁷⁹⁹ Talbot Rice 1976: fig. 8.

⁸⁰⁰ Hahnloser 1971: tav. CXXXIV–CXXXVI.

⁸⁰¹ Erbach-Fürstenau 1910: Taf. III; Bologna 1969: ill. 48–49.

⁸⁰² Fehérvári 1976: no. 87.

⁸⁰³ Fleury 1883: pl. CCXXVII.

⁸⁰⁴ Hahnloser 1971: cat. n° 152 (около 1300 г.

хорошо знаком с искусством мусульманских стран, но не был и прямым учеником мастеров Сирии, Джебзире или Румского султаната. В светском и вдвойне подражательном произведении, отражающем влияние как Малой Азии и Сирии, так и Венеции, собственная принадлежность мастера может выявиться лишь в немногих специфических деталях.

§ 1.4.41. Армянские аналогии для деталей из Сан-Марко

Состоящая из больших розеток композиция задней стенки ларца напоминает хораны некоторых армянских рукописей, где подобные розетки играют большую роль⁸⁰⁵. Наиболее редкие армянские особенности наблюдаются в изображениях сирен на коротких сторонах ларца. Крылья сирен разделаны, как крылья орла на переплете 1254 г.⁸⁰⁶ Во-первых, на длинных маховых перьях двойными поперечными насечками выделены отрезки, во-вторых, верхняя часть крыла отделена не только дугой, выпуклая сторона которой обращена вниз, но и другой линией, изгибающейся в противоположном направлении. Первая линия более характерна для ближневосточной традиции, а вторая — для западноевропейской, но вместе они встречаются исключительно редко. «Воротник» из трех фестонов обычен в изображениях сфинксов и сирен в XIII в., но на ларце он обладает редкими особенностями: его боковые лопасти, отходящие далеко от шеи, разделаны линиями, соответствующими каннелюрам листьев орнамента. Та же особенность может быть отмечена на изображениях сирены в хоране киликийской рукописи 1292 г.⁸⁰⁷ Странные гребешки сирен ларца с их двумя волютами находят аналогии, хотя и не столь прямые, в головных уборах фантастических существ и актеров на киликийских миниатюрах. Хвосты сирен завершаются головами драконов. Эти головы с широко раскрытыми пастьми с отогнутыми, даже закрученными на концах челюстями вполне обычны как в исламских изображениях драконов, так и в их изображениях на армянских миниатюрах⁸⁰⁸. Однако не просто раздвоенный, но нарисованный пересекающимися крест-накрест линиями язык выглядит достаточно необычным, напоминая только языки переплетающихся драконов в украшениях к армянской рукописи, переписанной в Эдессе в 1171 г.⁸⁰⁹ Хвосты и крылья двух птиц в нижнем правом медальоне рамки ларца параллельны, как на капители хорана киликийской руко-

⁸⁰⁵ Мнацаканян 1955: рис. 427 (М 2629, XIII в.); 428 (М 5784, 1293 г.), 429, 841.

⁸⁰⁶ Der Nersessian 1977: fig. 120.

⁸⁰⁷ Ismailova 1972: fig. 5.

⁸⁰⁸ Головы драконов с такими же рогами украшают трон латинского епископа Назарета (1230-е гг.) на его печати (Schlumberger G. 1879: 7, n° 2). Очень похожий дракон есть на навершии епископского посоха из слоновой кости: Falke 1935: 268, Abb. 5/6.

⁸⁰⁹ Измайлова 1978: М. 313, рис. 2.

писи 1166 г.⁸¹⁰ и в нескольких других памятниках XII–XIII вв., чаще, как на берлинском кувшине, на курильнице из Цинциннати и на ряде других восточных и византийских памятников, хвосты или крылья обеих птиц скрещиваются. Острый как лезвие ножа край полы одежды арфиста на ларце напоминает трактовку одежд на многих миниатюрах Киликии второй половины XIII в.⁸¹¹ Надо отметить и острое перо позади ног сирен, аналогичное такой же детали в изображении орла на переплете 1254 г., и сирен на черниговской чаше. Все эти редкие и малозаметные детали почти не влияют на общее впечатление от ларца. Скорее всего, они указывают на ту среду, из которой вышел мастер, поскольку о нарочитом заимствовании таких мелких признаков едва ли можно думать.

Мастер делал светский «сарацинский ларец», хорошо зная подлинные восточные вещи. Он был знаком и с западным, скорее всего, венецианским или колониально-венецианским искусством, к которому как будто восходят многие особенности трактовки людей и кое-что в орнаментике. Работал ли он в Венеции, подобно тем армянским миниатюристам, которые украшали рукописи в Перудже⁸¹² и в Генуе⁸¹³, или же в приморских городах Киликии или Сирии, где были принадлежавшие венецианцам кварталы (в них жили не только сами венецианцы, но и представители местных народов), этого мастера можно с известной долей условности назвать представителем светской армяно-венецианской тореvтики. В Киликии венецианцы пользовались наибольшими преимуществами.

У нас нет материалов, которые показали бы, в какой степени венециано-восточные связи, отразившиеся в таких памятниках, как рука-реликварий и ларец из Сан-Марко, оказали влияние на более позднюю тореvтику. Единственное пока исключение — это серебряная чаша Музея исторических драгоценностей Украины с типично венецианскими каннелюрами в виде вихревой розетки, характерным медальоном с эмалью в центре дна, но без герба и с греческой, а не латинской надписью (рис. 290)⁸¹⁴.

§ 1.4.42. Восточные элементы декора греко-венецианской чаши из Музея исторических драгоценностей Украины

Как по форме, так и по палеографии, по заключению А. В. Банк, эта чаша не моложе конца XIV в. Скорее, ее можно было бы отнести даже к XV в., но при этом восточные элементы ее убранства определенно восходят к более ранним контактам с искусством стран Востока. Греческая надпись,

⁸¹⁰ Азарян 1964: рис. 41.

⁸¹¹ Азарян 1964: рис. 65 (1295 г.), 99, 114 (1272 г.).

⁸¹² Свирин 1939: 96, 101, 102; Дурново 1978: табл. 75.

⁸¹³ Измайлова 1961.

⁸¹⁴ Ханенко Б., Ханенко В. 1907: табл. XXV, 404; Ганіна 1974: рис. 105; Бондарь 1975: [164, 166, 167].

если ее читать сначала в лепестках квадрифолия сверху вниз, затем слева направо, а потом уже в центральном круге, может быть записана в два слова ΕΥΓΕΝΑΣ ΚΣΑ, т. е. «благородный Константин». Скорее всего, это имя владельца-грека. Очевидны и прямые связи этой чаши с балканской торевтикой, развивавшейся под влиянием венецианской⁸¹⁵. Смешанное итало-восточное влияние чувствуется в это время и в керамике. Д. Талбот Райс приводит образец позднесельджукского «милетского» сосуда из ипподрома Константинополя — чашу с большой вихревой розеткой и вписанным в круг треугольным щитом в центре, т. е. беспорно итальянскими элементами⁸¹⁶.

Нас сейчас интересует не локализация чаши, происходящей, скорее всего, с одного из греческих островов, захваченных Венецией, а истоки восточных элементов ее декора. Греческая надпись, безусловно, неслучайна: орнамент вдоль борта близок к орнаменту на боковых поверхностях известного произведения палеологовской эпохи — кресту кардинала Виссарiona, изготовленному для Ирины Палеолог, жены Матвея Кантакузина (середина XIV в.)⁸¹⁷.

Общая композиция квадрата с пальметтами по углам заставляет вспомнить прямоугольные рамки с угловыми украшениями (также нередко в виде пальметт) в византийских и армянских рукописях. Над прямоугольниками заставок при этом нередко имелись фигуры зверей и сфинксов.

Однако крылатые львы, сфинкс в короне и обернувшийся заяц, бегущие друг за другом, безусловно, восточные, а не византийские и не итальянские. В Венеции торевты XIV в. трактовали бегущих зверей с подчеркнутым изяществом и при этом чисто по-западному⁸¹⁸. На востоке «звериный гон», столь распространенный в XII–XIII вв., на протяжении XIV в. уже теряет свою популярность. К XV в. полностью исчезают сфинксы. Крылья с двумя или несколькими завитками перьев, характерные для XII–XIII вв., позже быстро забываются. После вильгортской и черниговской чаш нет рельефных листьев со струйчатой разделкой. Хвосты зверей с такой же разделкой после этих чаш и краковского ларца тоже больше уже не встречаются, тогда как штрихи, передающие шерсть, выполнены уже в манере, характерной для XIV в., и, в частности, для золотоордынского серебра.

Естественно, возникает предположение о том, что восточные элементы декора чаши заимствованы с золотоордынских сосудов, что в принципе вполне возможно. Однако в данном случае эти особенности, скорее, восходят еще к восточно-средиземноморскому металлу эпохи крестовых походов.

Критская, т. е. происходящая из венецианских владений, греческая иллюстрированная рукопись «Романа об Александре», переписанная в XIV в.

⁸¹⁵ Постникова-Лосева 1975; Радојковић 1966; 1977.

⁸¹⁶ Talbot Rice 1965: 233–234, fig. 44. В торевтике Византии при Палеологах также появляются и восточные, и итало-готические элементы, см.: Банк 1972; 1978: 147–161; Банк 1975.

⁸¹⁷ Pasini 1885–1886: Appendice II, D 3; Hahnloser 1971: tav. XXXVIII; Fogolari 1922–1923.

⁸¹⁸ Hahnloser 1971: tav. CIXIX (около 1350 г.).

с оригинала, созданного в сирийских владениях крестоносцев⁸¹⁹, представляется в известной мере аналогом греко-венецианской чаши, а армянские рукописи XIV в., переписанные в Италии, помогают понять обстановку создания армяно-венецианского ларца. Прямые связи между ларцом и чашей намечаются по характерной морде зайца из звериного гона с круглым глазом и носом в виде выступа завитка. Надо отметить, что это достаточно редкий признак.

Организации в XV–XVI вв. венециано-сарацинских мастерских с сирогипетскими ремесленниками предшествовал длительный период привыкания венецианцев к восточному прикладному искусству, причем не только к тканям, что было характерно для всей Италии, но к произведениям торевтики, влияние которой проникло в Венецию через ее восточные колонии⁸²⁰.

§ 1.4.43. Ларец Трирского собора. Восточные и западные элементы дна декора

В XIII в. Венеция была отнюдь не единственным посредником между Востоком и Западом. А. А. Спицын отнес к Сирии XIII в. серебряный ларец, хранящийся в сокровищнице Трирского собора (рис. 166, 167)⁸²¹. Он, как и позднее А. В. Банк⁸²² и А. Грабар⁸²³, рассматривал этот ларец, восточное происхождение которого было общепризнанным, в качестве предшественника сканей XIV в. Форма ларца с усеченно-пирамидальной крышкой по происхождению византийская, но получившая широчайшее распространение. Львиные ножки западный, но не датирующий, признак. Застежки, возможно, более поздние, чем сам ларец, готические с изображениями маленьких драконов. Как более ранний, чем его застежки, сам ларец относился к XII в., что, однако, противоречит датировке стенок и дна ларца.

Наиболее сложные элементы декора сосредоточены как раз на дне, с которого мы и начнем рассмотрение. Общая композиция с переплетенными медальонами, включающими в себя сложные розетки, восходит к X–XI вв., когда такого рода орнаментальные композиции были распространены и в Византии⁸²⁴, и в Средней Азии⁸²⁵, но сами розетки тогда были другими. Задняя стенка венецианского ларца украшена двумя розетками в переплетенном

⁸¹⁹ Xungoropoulos 1966: 155–159.

⁸²⁰ Группу расписных стеклянных сосудов второй половины XIII в., в форме и декоре которых сочетаются западноевропейские и восточные признаки, в литературе относили то к Венеции, то к Антиохии и сирийским владениям крестоносцев, то снова к Венеции. В любом случае эта группа сосудов появилась в результате итало-сирийских контактов XIII в. (см.: Migeon 1907: 365–366; Honey 1946: 46–47; Newman 1977: 54, 305; Scholkmann 1977: 222).

⁸²¹ Спицын 1906б: 182–184, рис. 72–74; Irsch 1931: 324–326, Fig. 212–213.

⁸²² Банк 1978: 156–157, рис. 130.

⁸²³ Grabar A. 1975: pl. LIX.

⁸²⁴ Grabar A. 1976: pl. CIX (Киев, собор Святой Софии, мраморная плита).

⁸²⁵ Ахраров, Ремпель 1971: рис. 16.

обрамлении, причем сами розетки близки по рисунку к самым маленьким розеткам трирского ларца. В розетках на трирском ларце канфаренный фон, который частично сохранен и на венецианском. Сходные крупные розетки и композиции из розеток есть в армянских заставках XIII в.⁸²⁶

Сами розетки с перекрещивающимися в их середине крестом и квадратом имеют долгую историю, которую трудно проследить из-за фрагментарности материалов по исламскому орнаменту до XIII в. Такие розетки есть на дверях XI–XII вв.⁸²⁷, их западные реплики известны с X в. (печать англосаксонского короля Элфрика⁸²⁸), а их прототипы есть уже на ювелирных украшениях позднеримского Египта⁸²⁹.

На дверях монреальского собора средняя планка, декор которой не находит аналогий в пизанских дверях того же Боннануса Пизанца, украшена восточным орнаментом с крестом и квадратом⁸³⁰. Сходный мотив появляется и во французских витражах XIII в.⁸³¹ Однако на Западе строго соблюдается форма квадрата, а на Востоке (в частности, на трирском ларце и на ларце из Сан-Марко) стороны квадрата обычно прогнуты.

Звездообразные середины других розеток с овальными перевязками там, где от концов звезды расходятся полупальметты арабески, весьма близки к узорам на изразцах медресе Каратая (1252 г.)⁸³². Именно эта аналогия позволила А. А. Спицыну определить трирский ларец как сирийское изделие XIII в. Можно назвать и армянские параллели⁸³³. Византийские розетки ближе к домонгольским хорасанским⁸³⁴. Однако хотя все розетки по построению и канфаренному фону восходят к восточным образцам, они отличаются и по рисунку и по ровным, как ремни, широким, перелетающим полосам с узкими пальметками и листьями на концах, которые характерны для романских инициалов. Розетки с такими полосами соседствуют на дне ларца с розетками с тонкими стеблями и широкими листьями — пальметками, более обычными для арабескового орнамента. На щитке серебряного перстня домонгольского клада из Гургана (ГЭ, ОКОВ, 2892–44) розетки очень близки к двум малым медальонам ларца. Западные аналогии находят и отдельные детали⁸³⁵, но важнее в этом отношении сам характер ременно-го плетения, отличный от арабески.

Пространство между розетками и бордюром (кроме углов) занято фигурами животных на фоне из витков спиральной ленты с выступами. Это тради-

⁸²⁶ Мнацаканян 1955: рис. 284 (1288 г.), 251 (1231 г.), 841; Дрампян, Корхмазян 1976: 58 (1201 г.); Дурново 1978: табл. 54 (Киликия, 1286 г.).

⁸²⁷ SPA: vol. V, pl. 1461.

⁸²⁸ Read, Tonnochy 1928: 38.

⁸²⁹ Kent, Painter 1977: 98–99, no. 163 (VI в.).

⁸³⁰ Hoffmann 1970: fig. 38.

⁸³¹ Mâle 1922: fig. 148.

⁸³² Sarre 1936: Abb. 14.

⁸³³ Например: Дурново 1978: табл. 54.

⁸³⁴ Банк 1972: 55–57, рис. 5–14.

⁸³⁵ Например, петли в плетениях переносного алтаря начала XII в. в Музее Клюни (Molinier 1901: Pl. VI).

ционный иранский фон, весьма обычный с рубежа XII–XIII вв. и к западу от Ирана. В данном случае большое пространство, занятое однообразным фоном, указывает на более позднюю дату, чем конец XII — начало XIII в.

Сами животные и чудовища: парные львы с одной головой, сфинксы, грифоны и зайцы — входят в тот же набор, что и на краковском ларце. Трактовка сфинксов и обернувшихся грифонов близка к их трактовке в деревянной резьбе Коньи и Каира⁸³⁶. «Воротники» сфинксов обычны для Сирии, Киликии, Малой Азии, голова дракона на конце хвоста сфинкса похожа на соответствующий мотив декора кувшина Берлинского музея и блюда-курильницы из Художественного музея в Цинциннати. Характерны для второй половины XIII в. и частые дужки из штрихов, передающие шерсть животных и фактуру листьев⁸³⁷. Однако короны сфинксов чисто западные с тремя лилиями, причем типично западным можно назвать и тип лиц. Этот северный тип короны поздно проникает в Италию и на Ближний Восток. В XIII в. такую корону можно увидеть в «рукописи Манфреда», книги Фридриха II об охоте с птицами⁸³⁸, на миниатюрах в рукописях крестоносцев⁸³⁹. С XIV в. такую форму приобретают короны кипрских⁸⁴⁰, а, может быть, иногда и киликийских королей⁸⁴¹.

Мотив трех зайцев с тремя общими ушами, образующими треугольник, здесь дан ближе к его готическому варианту: задние ноги стоят на одной окружности, но передние как бы вздыблены, что, впрочем, соответствует форме отведенного им поля.

Таким образом, все особенности декора дна (за исключением лиц и корон) восточного происхождения, но они видоизменены каким-то мастером не восточной выучки. Круг восточных аналогий, в общем, тот же, что и для венецианского ларца, но здесь видна другая школа.

§ 1.4.44. Скань трирского ларца. Аналогии в Сицилии и Византии

Декор стенок и крышки состоит из панно, заполненных сканью, и рамок. Несложный декор рамок из крестовидных цветов, который Н. Ирш относил к средневековой готике⁸⁴², был распространен и на христианском Востоке XIII–XIV вв.⁸⁴³ Рамки и дно выполнены вместе.

⁸³⁶ (Migeon 1907: fig. 102 (дверь из Коньи), 87 (панно из Мористана Калауна, Каир); Sarre 1909: Taf. IX.

⁸³⁷ SPA: vol. VI, pl. 1403 (Иран, 1278 г., небесный глобус).

⁸³⁸ Bologna 1969: 49, ill. 49.

⁸³⁹ Buchthal 1957: pl. 86, c, 95, c, 103, 105, c, 114, c, 122, c, 126, c.

⁸⁴⁰ Schlumberger G. 1878: pl. VI, 15, 20, 21, 24, 25; VII, 10, 15, 17.

⁸⁴¹ Микаелян 1952.

⁸⁴² Irsch 1931: 326.

⁸⁴³ Он есть, например, и в виде узора доспеха на югославской фреске XIV в. Югославские средневековые фрески: монастырь Лесново. Деспот Оливер и архангел Михаил.

Наибольший интерес представляет скань трирского ларца. От тех сканей XIV в., с которыми ее сопоставляли исследователи, она отличается наличием однообразных рядов коротких завитков, образующих подобие меандра. Этот прием составляет специфику Сицилии конца XII — первой половины XIII в.⁸⁴⁴ Влияние этого приема заметно на одном венгерском (?) кресте середины XIII в.⁸⁴⁵ В конце XIII в. в Южной Италии засвидетельствована, видимо, венецианская скань⁸⁴⁶.

По этому признаку можно было вывести заключение, что мастер был сицилийцем или уроженцем юга Италии. В XIII в. и при Фридрихе II, и при Карле Анжуйском сицилийские монархи играли важную роль в делах Иерусалимского королевства. Однако этот мастер работал не в Сицилии, а на Ближнем Востоке, поскольку не только орнамент дна, но и общая композиция скани не сицилийская и не венецианская (влияние венецианцев на развитие сицилийского ремесла могло бы начаться еще при Фридрихе II, который заказывал ювелирные изделия в Венеции).

В Византии в палеологовскую эпоху распространяются сходные сканные спирали с множеством одинаковых завитков, отходящих от основной спирали, но этот мотив относится не к исконно византийским элементам, а к тому новому, что появляется там после падения Латинской империи. Правда, вписанная в круг плетенка находит аналогию в скани XII в., украшающей скипетр венгерских королей, где этот мотив имеет, возможно, византийское происхождение⁸⁴⁷.

§ 1.4.45. Вопрос о роли контакта искусства Западной Европы и Китая в XIII в. для развития спиральных сканей исламских стран и Византии

Сложнейший вопрос атрибуции сканей иногда помогает решить анализ техники, в данном случае, насколько можно судить по фотографии, применены пластинчатые элементы из плющенной витой проволоки, что соответствует византийской практике, в отличие от русской⁸⁴⁸. Но не только ли византийцы знали подобный прием?

Известная «Шапка Мономаха» и по этому приему, и по спиральям, и по фигурным просветам в скани, и по шестилепестковым розеткам, и по скоплениям зерни в глазке спирали близка к скани ларца, но ее лотосы и плетение внизу определено восточные, а не византийские мотивы. «Шапка Мономаха», как это показал на множестве аналогий А. А. Спицын,

⁸⁴⁴ Lipinsky 1957: Abb. 2, 6, 7/8, 9/10, 30, 32, usw.

⁸⁴⁵ «Вышегородский крест»: Kovács 1974: 38–42, 55, fig. 31–33. Г. Филлиц считает эту скань сицилийской (Fillitz 1977).

⁸⁴⁶ Lipinsky 1968: 264–265.

⁸⁴⁷ Deér 1966: 180–181, Abb. 362; Kovács 1974: 17, fig. 15, 16.

⁸⁴⁸ Постникова, Мишуков 1962: 164–170.

относится к обширному кругу изделий с ближневосточными и китайскими элементами⁸⁴⁹.

В Китае, судя по не имеющим твердой даты, но, скорее всего, не намного более древним, чем «шапка Мономаха», серьгам из Хунани в коллекции П. Сингера, очень похожие по рисунку, но не по технике (поскольку нет плетения), спирали с отростками-завитками и розетками из зерни в глазке спирали действительно изготавливались⁸⁵⁰. Причем исполнение их отличалось особой изощренностью.

Однако и на Ближнем Востоке⁸⁵¹, и в Китае⁸⁵² выполненные в домонгольскую эпоху сканные композиции с усиками-завитками были как будто гораздо проще и не включали таких четких спиралей. Зато в Западной Европе, в долине Мааса и отчасти на Рейне, уже в двадцатых-тридцатых годах XIII в. спиральные композиции из скани достигли полного развития⁸⁵³. Причем на Западе можно проследить постепенное развитие этих композиций и появление розеток зерни в глазке спирали еще в конце XII в.⁸⁵⁴

Влияние ювелиров из долины Мааса к XIII в. охватило фактически всю Европу: Францию, Венецию, Венгрию, Константинополь, где работал мастер Герард. Во времени его деятельности и в его собственном творчестве появляется та объемная скань, которая нам более всего знакома по Рязанскому кладу 1822 г.⁸⁵⁵ Особенно сходна в этом отношении с рязанскими находками корона-реликварий работы Герарда⁸⁵⁶. Таким образом, и к русским мастерам прямо из Лотарингии или Константинополя пришла общеевропейская мода⁸⁵⁷, освоив которую, свои творчески преобразили ее и создали непревзойденный шедевр ювелирного искусства.

Возникает вопрос, было ли в XIII в. развитие спиральных сканей в Европе и в монгольских владениях (от Золотой Орды до Китая) единым процессом, или развитие в каждом регионе шло самостоятельно, а результаты совпадали чисто случайно. С точки зрения исторической обстановки скорее всего можно думать о реальных контактах. Парижский ювелир Гийом Буше, вместе с жившими там валлонами взятый в плен в Венгрии войсками Батыея, работал при дворе Великого хана, имея пятьдесят местных помощников⁸⁵⁸. Хотя Рубрук говорит об этих помощниках как будто только

⁸⁴⁹ Спицын 1906б.

⁸⁵⁰ Singer 1971: 63, no. 88, E.

⁸⁵¹ Trésors du Musée de Bagdad... 1977: n° 202; Schmuck aus Persien... 1974: Nr. 121.

⁸⁵² The Fukien Provincial Museum... 1977: 10, 16, pl. III, 4 (около середины XIII в.).

⁸⁵³ См., например: ZS: Kat. Nr. 564.

⁸⁵⁴ Falke, Frauberger 1904: Taf. XVI (Annoschrein, 1183 г.); Steenbock 1967.

⁸⁵⁵ Кондаков 1896: 83–96, рис. 42–46, табл. XVII; Макарова 1975: рис. 58–61, 99, 110, 111; Рыбаков 1951: рис. 18, 19, 29, 30.

⁸⁵⁶ Hahnloser 1965: 222–223, Taf. 109, 3 (Намюр, около 1206 г.); 1971: tav. CXVIII, 4.

⁸⁵⁷ Можно сопоставить с рязанскими сканями более простую брошь из Майнца первой половина XIII в.: ZS: Nr. 606; Deuchler 1970: No. 123; Steingraber 1956: 29, Abb. 22.

⁸⁵⁸ Джiovанни дель Плано Карпини 1957: 143.

в связи с устройством известного фонтана, можно думать, что квалифицированные ремесленники из китайцев и других народов неоднократно работали с Гийомом⁸⁵⁹. Вообще в эпоху Великих ханов и при династии Юань вкусы чужеземцев оказали сильное воздействие на развитие китайского художественного ремесла, которое под их влиянием от изысканной скромности сунской эпохи перешло к богатству декора, нравившемуся иностранцам⁸⁶⁰. В этом отношении хорошо известны иранские воздействия, отразившиеся в основном в формах и в расположении орнаментов, но, возможно, что и европейские вкусы и приемы декора также оказывали некоторое влияние. В тюретике, по мнению М. Г. Крамаровского, характерная для монгольского времени композиция с фризом и медальонами на гладком фоне появляется, возможно, под влиянием Ирана, где она сложилась гораздо раньше⁸⁶¹. Ажурные медальоны золотоордынского серебряного ковша, может быть, не случайно очень похожи по композиции и общему впечатлению от рельефного прорезного орнамента (но, конечно, не по деталям!) на декор средневропейских серебряных потиров⁸⁶². Каждая из этих аналогий может показаться случайным совпадением, но их одновременность в момент резкой смены традиций и вкусов, скорее всего, не случайна.

Новые композиции и мотивы не требовали от мастеров овладения новой техникой, поскольку и скани, и ажурные серебряные изделия не были новостью для Китая.

Возвращаясь к трирскому ларцу, можно отметить, что скани этого ларца связаны не с европейскими спиральными сканями, а с, по-видимому, родственными им восточными сканями монгольского времени. А. В. Банк опубликовала украшенный сканью крест, который, как она отмечает, по ряду деталей близок к трирскому ларцу⁸⁶³. В декоре этого креста в прорисовке цветов определенно присутствуют уже дальневосточные влияния⁸⁶⁴.

⁸⁵⁹ Пояс с магическим камнем монголов, посланный Гийомом Буше Людовику IX, скорее всего, был изготовлен им самим или в его мастерской. (Джиованни дель Пано Карпини 1957: 183).

⁸⁶⁰ Medley 1975: 31–38.

⁸⁶¹ Ср.: BC 176, BC 147–200, BC 203, BC 204, BC 220–222, BC 257, BC 297; Gray 1939: 77–78, pl. XXXIII, fig. 3; Scerrato 1966: fig. 7.

⁸⁶² Ср.: BC 229 — Лапковская 1971: табл. 57; Hoffmann 1970: no. 109, 125; ZS: Kat. Nr. 597, Abb. 412. Европейский (или только похожий на европейский) серебряный потир видел в Каракуме Рубрук (Джиованни дель Пано Карпини 1957: 153)

⁸⁶³ Банк 1974; Искусство Византии... 1977: т. 3, № 1011.

⁸⁶⁴ На кресте ориентализованный мотив геральдической лилии (о лилии в восточной геральдике см.: Maуer 1933: 22–24, pl. V, XXI) сочетается с мотивом цветка, у которого чередуются узкие линзовидные и широкие трехлопастные лепестки. Этот последний мотив появляется в керамике Ирана во второй половине XIII — начале XIV в. вместе с китайским лотосом (см., например: Erdmann 1928: 127; SPA: vol. V, pl. 727, B). Сами очертания трехлопастных лепестков на кресте похожи на элемент китайского облачного орнамента. В XIV в. сходные цветы появляются в декоре армянских рукописей, см.: Дурново 1978: табл. 80 (1339 г.).

Золотоордынские скани и трирский ларец соответствуют крайним точкам обширного региона Ближнего Востока, в ювелирных изделиях которого преобладали одни и те же мотивы.

Скорее всего, скани трирского ларца — это результат схождения двух традиций — сицилийской и ближневосточной монгольского времени. Последняя только опосредованно через продукцию ханской столицы времени Гийома Буше отразила, вероятно, все-таки западное в конечном счете влияние. Мастер из Сицилии во владениях крестоносцев работал не так, как у себя дома, но в незаметных местах он сохранил привычные ряды коротких округлых завитков.

Вопрос о сканях сейчас только ставится, но разрешить его можно будет, и это характерно для эпохи, только с учетом материалов всего тогдашнего цивилизованного мира. Трирский и венецианский ларцы показывают, как и иконы, что при нескольких общих чертах различия между произведениями мастеров из княжества крестоносцев были очень велики в связи с различным происхождением этих мастеров.

Общие замечания

Здесь речь шла о вещах, которые демонстрируют удивительную особенность светской торевтики. Они плохо вписываются в историю культуры какой-либо страны, поскольку специфика репертуара технических приемов, форм и мотивов, свойственных именно светскому художественному металлу, обособляет их от всех других памятников. Но при этом все рассмотренные вещи прямо или опосредованно связаны между собой.

Их датировка не столь затруднительна, как для более ранних периодов. Но задача локализации остается исключительно сложной. Только немногие предметы — гурганская чаша, антиохийская курильница, пиксида Дезидерия, армянский ковшик, рипида Дейр Суриани, западноевропейские вещи XII в., серги из Хунани и некоторые др. — надежно локализованы. Прибегнем к развернутому сравнению, чтобы показать, в какой мере удастся решить эту проблему. Точно локализованные памятники можно представить себе установленными на фиксированных стойках, воткнутых в географическую карту, причем между стойками растянута сеть, к узлам которой привязаны все другие рассматривавшиеся предметы. Взаимное расположение узлов и стоек достаточно определенное, поэтому сеть нельзя раскинуть или сплести по-другому. Но участки сети можно подтягивать, сокращая или увеличивая расстояние между узлами и между узлами и стойками. Если продолжить сравнение, то можно сказать и о нитях, соединяющих узлы с лежащими под ними участками карты. Эти нити частичных аналогий несколько сдерживают возможные сдвиги участков сети, но, в отличие от фиксированных стоек, они сами могут довольно сильно сокращаться и растягиваться.

Поэтому основное значение проделанной работы не в абсолютной географической привязке, а в изучении самой сети связей между конкретными

школами и регионами, их направлений и характера, т. е. всего процесса их развития во времени. Предложенные локализации (Северная Сирия, Эдесса, Киликия, Румский султанат) кажутся нам сейчас наиболее вероятными, но они остаются только ориентировочными и, безусловно, нуждаются в проверке новым материалом. Вполне возможно и то, что границы между школами не точно совпадали с границами между регионами. Даже в хорошо изученной Западной Европе это создает большие сложности в деле локализации⁸⁶⁵. Одни и те же христианские мастера могли работать в приморской Киликии, Эдессе, Антиохии или на Кипре, а их исламские современники в Конье, в Нисибине или в городах Азербайджана.

Неизбежны неточности локализации не меняют основной картины. В конце X — первой половине XI в. в византийской Сирии и затем в центре империи мастера осваивали и видоизменяли декоративные приемы аббасидской торевтики, а во второй половине XI — XII в. в Сирии и Малой Азии работали ученики иранских торевтов, которые перенесли сюда традиции Восточного Ирана и Тохаристана, сложившиеся там еще в первой половине XI в. У этих же мастеров научились приемам работы с чернью в христианских странах и Малой Азии.

В XII в. появляется целая серия связанных между собой серебряных чаш. Часть из них определенно византийские, хотя и с некоторым (довольно внешним) восточным влиянием, а другая часть отражает явное воздействие именно тех восточных элементов, которые из Ирана проникли в Сирию. Сосуды второй группы сделаны восточнохристианскими мастерами, освоившими не только мотивы, но и характерные приемы своих исламских коллег. Эти восточнохристианские мастера в то же время контактировали с западными и были знакомы с армянским искусством. Входящие во вторую группу вильгортская и черниговская чаши отличаются наибольшей пышностью убранства и значимостью изображений. Форма этих сосудов повлияла на торевтику исламских стран от Малой Азии и до Поволжья в XIII–XIV вв. Вся вторая группа по своим связям относится к югу Малой Азии и прилегающим территориям. Поэтому киликийская атрибуция вильгортской и черниговской чаш (И. А. Орбели) остается вполне вероятной.

В XII в. складывается школа западных мастеров, работавших в контакте с восточнохристианскими и византийскими коллегами над вещами светского назначения. Эта школа может быть отнесена к владениям крестоносцев.

Наконец, к XIII в. относятся два ларца с сочетанием западноевропейских, исламских и армянских признаков, изготовленные в странах Восточного Средиземноморья. Со второй половины XIII в. наблюдаются контакты западного, ближневосточного и китайского художественного ремесла. Второй после Великого переселения народов период широких евразийских контактов в торевтике наступил в XI–XIII вв. В XI в. он охватил территорию от Ирана до Византии и Италии, в XII в. включил всю Западную и Восточную Европу, а в XIII в. распространился на восток до Тихого океана.

⁸⁶⁵ Например, известнейший миланский канделябр XII в. отнесен к Лотарингии, Англии или Милану (Wixom 1970: ill. 154–156).

Часть 2

РАЗВИТИЕ ТОРЕВТИКИ
В III–XIII вв.
С ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ



Глава 1

НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ

В предыдущей части было предложено распределение произведений торевтики в соответствии с ходом развития взаимодействующих между собой школ мастеров. При этом, чтобы проследить развитие и взаимодействие, приходилось обращать внимание, прежде всего, на те группы вещей, неправильная атрибуция которых разрывала общую картину на почти изолированные друг от друга фрагменты.

Не имея возможности охватить всю торевтику в целом, в этой работе я стремился, оставляя в стороне весьма интересные сами по себе явления (как, например, замечательную чеканку Грузии)¹, рассмотреть те школы, которые в наибольшей степени обеспечивали в этой области художественного ремесла преемственность в развитии традиций разных стран и разных этапов истории культуры. Исследованная совокупность школ как будто дает достаточно с этой точки зрения полную охват материала.

Специальные экскурсии в этой заключительной части пришлось отвести отдельным группам сосудов, не входящим в школы, подробно описанные в предыдущих разделах, но важные для понимания многообразия культурных связей между странами и регионами. Если в первой части основным был вопрос о профессиональных традициях школ, то сейчас основным становится вопрос о культурных традициях стран.

Сеть взаимосвязанных школ не только объединила издавна изучавшиеся центры и эпохи, но и охватила территории и периоды, оставшиеся до сих пор вне поля зрения исследователей. В процессе работы по выявлению этой сети неизбежно приходилось учитывать проблемы культурной преемственности, но в предыдущих главах это делалось лишь в той мере, в которой обращение к историко-культурной проблематике было необходимо для проверки правильности предлагаемого распространения материала во времени и пространстве. Теперь же появилась возможность, не занимаясь более этой проверкой, рассмотреть на основе полученного распределения те явления возникновения нового на основе старых традиций, которые открываются для исследователя при изучении развития восточной торевтики.

Рассматривая памятники светской торевтики в контексте культуры той или иной страны, мы, как показали предыдущие разделы, очень часто видим их настолько обособленными, что трудно решиться приписать их мастерам этой страны без прямых указаний в виде надписей или царских портретов. Напротив, если рассматривать эти памятники в контексте

¹ Чубинашвили 1939; 1957; Мачабели 1976.

торевтики Евразии, то они с большой определенностью распределяются по взаимосвязанным группам, причем, выявив своеобразие каждой группы, удастся показать, к какой стране тяготеют ее отличительные признаки, чтобы затем на этом основании с некоторой приближенностью определить страны, в которых могли быть изготовлены те или иные изделия.

Что же обособило такие произведения в культуре своего времени и своей страны и как все-таки, несмотря на такое обособление, характеризуют они свою страну, свою эпоху? Чтобы получить ответы на эти вопросы, рассмотрим в хронологической последовательности те явления культурной преемственности, которые нашли отражение в произведениях торевтики.

Прежде всего, рассмотрим, как сохранились и одновременно преобразовались древневосточные и греко-римские элементы в серебре Средней Азии и Ирана в III–VI вв.

§ 2.1.1. Традиции мастеров и традиции заказчиков. Согд и Хорезм

В Согде² вплоть до VI в. в формах и декоре серебряных сосудов сохранились особенности древневосточных фиал (Т 1–5 — рис. 35–38, 258). Эти особенности, дошедшие, видимо, через парфянского наследия, отражают тот вариант преемственности, когда мастера просто делали сосуды так, как это было принято. Их тонкостенные сосуды показывают крайнюю экономию металла и как будто избегание более или менее сложных изображений и орнаментов. Здесь мы имеем дело с ремесленной традицией в полном смысле слова. Согдийцы, сохранившие до того же времени монетные типы, восходящие к эллинистическим³, и изготавлившие керамику, напоминающую по формам ахеменидскую и доахеменидскую керамику Ирана, отнюдь не могут быть названы врагами нововведений. Их мастера достаточно свободно варьировали элементы старых форм, достигая большого разнообразия своей продукции. При этом старые древние элементы сохранялись как издавна приличествующие серебряной посуде или керамике, потому что мастера (и их заказчики) не стремились с помощью своих изделий напомнить зрителю о чем-либо, кроме прямого предназначения этих вещей. Необходимо обратить внимание и на другую сторону дела: согдийские торевты достаточно рано выработали целый набор приемов, которые затем продолжили применять в течение столетий. Это показывает, что в Согде уже в VI в. сложилась ремесленно-художественная среда со своими

² Чтобы не прибегать к бесконечным оговоркам, в этом разделе торевтика согдийского круга, охватывающего более широкую территорию, чем сам Согд, будет условно называться просто «согдийской», а торевтика Тохаристана и его южных (вплоть до границ Индии) соседей будет также условно именоваться «тохаристанской». Более точные географические определения будут даваться в тех случаях, когда это окажется возможным.

³ Зеймаль 1978: 192–214.

традициями. В дальнейшем устойчивость этой среды оказала свое сильное положительное влияние на неизменно высокое качество изделий Согда и связанных с ним земель. При этом не наблюдается никакой зависимости между качеством работы и количеством драгоценного металла, использованного для изготовления сосуда. Прочность и долговечность согдийских городских общин с характерными для них высоким уровнем художественных запросов довольно широких слоев общества и высоко развитым ремеслом привела к устойчивости деталей и вообще устойчивости традиций высококачественной обработки металла. Однако в отношении форм сосудов традиция не требовала жесткой стандартизации, а изображения, так же, как и формы, достаточно разнообразные, обычно не относились к тем, которым в монументальном искусстве Согда придавалось особое значение. Таким образом, в согдийской, в широком понимании, торевтике те ее особенности, которые определялись требованиями заказчика, а именно форма и сюжеты изображений, не были жестко детерминированы.

Однако на других территориях дело обстоит иначе. В Хорезме VI–VIII вв. был принят стойкий тип серебряных чаш, с характерным почти одинаковым профилем, почти обязательной хорезмийской надписью по венчику снаружи и изображением божества в медальоне дна (рис. 169–173а), однако как раз стойкость общего типа еще сильнее подчеркивает резкие колебания качества исполнения и удивительное отсутствие единого набора приемов передачи деталей изображений. Из двенадцати известных хорезмийских чаш (очень схожих по форме и размерам) можно набрать по сходству приемов только две или три пары сосудов⁴. Объяснить такое различие можно было бы тем, что в Хорезме в противоположность Согду существовала не столько традиция мастеров, сколько традиция заказчиков. Хорезмийские чаши в основном как будто предназначались для подношений в храмы, тогда как согдийские попадали к светским владельцам. Это, видимо, отражает существенное отличие культур обеих стран, несмотря на бесспорное сходство их религий, о котором свидетельствует культовая иконография хорезмийских чаш и согдийских настенных росписей⁵.

⁴ Наиболее очевидная пара ВС 42 и 45, довольно велико сходство между чашами из Дагестана и из Бартыма с изображением богини (Даркевич 1976в: табл. 25, 6, 26, 5).

⁵ Учитывая все новые и новые загадки, которые задает исследователям богатая культовая иконография согдийской живописи, было бы просто несерьезным по изображениям на чашах пытаться охарактеризовать всю религию Хорезма или Согда. Языческий пантеон и Согда, и Хорезма был достаточно велик, и сводить все изображения в двум персонажам (Анахите и Сиявушу) значит с самого начала обречь себя на неудачу (Даркевич 1976в: 108–113). Богиня на льве, как сидящая на львином троне, так и едущая на льве, по-видимому, Нана (Azarpay 1969: 197–199; 1976), восходящая к Нане на кушанских монетах с дополнениями под влиянием посткушанской индийской иконографии. Однако степень близости согдийской и хорезмийской Наны и Анахиты Западного Ирана остается весьма проблематичной, также неясна и роль Наны в пантеоне (Лившиц 1979: 65, примеч. 47). Богиня на чудовище также была известна и в Хорезме, и в Согде (на обломке пенджикентского резного фриза

Не случайно, что в отличие от Согда, где годы считали от начала правления каждого государя того или иного княжества, хорезмийцы на протяжении восьми веков сохраняли единую эру. Для Хорезма была свойственна гораздо большая степень политического единства, чем для Согда. Хорезмийские жрецы или знатные донаторы, заказывая серебряные чаши, хорошо знали, как должны были выглядеть и на что должны были походить эти чаши, но при этом их, естественно, не интересовали вопросы, как прорисовать складки драпировки или пряди львиной гривы. А вот мастера должны были ответить на эти вопросы, но они отвечали на них по-разному. Мастера, изготовившие наиболее ранние из сохранившихся хорезмийские чаши, умело выковывали сосуды и хорошо исполнили рельефные детали орнамента стенок, но они показали полное неумение изображать фигуры богов. При этом грубая трассировка линий рисунка, непрорисованность реалий, фон с неровными следами ударов молотка сочетаются со сложной, хорошо разработанной композицией, перенесенной в серебро с какого-то рисованного или скульптурного образца, предоставленного заказчиком (BC 42 — рис. 87, BC 45 — рис. 169, BC 286 — рис. 173, 173а). Позднее, как показывает чаша с изображением всадника BC 46 (рис. 171), мастерство торевета-рисовальщика растет, а еще позднее в начале VIII в. хорезмийской эры обнаруживается практически одновременное (чаши датированы по надписям на них!) сосуществование нескольких манер, из которых одна восходит к согдийской ремесленно-художественной традиции⁶, другая (BC 43 — рис. 172)⁷ к традиции иранских мастеров VII–VIII вв., а еще три существенно различных, но при этом определенно менее умелых, манеры являются, скорее всего, местными⁸. Существенно, что тот же невысказанный в Согде (и, в частности, в живописи Пенджикента) разнотип не только в манерах, но и в качестве исполнения характерен и для хорезмийского искусства более раннего времени. Это очень заметно в росписях и скульп-

деревянного фриза с богами в арках есть изображение трона божества в виде такого чудовища, как на хорезмийской чаше из Дагестана). При этом в Согде, а значит и в Хорезме, были и другие богини, кроме Наны. Козлоголовый персонаж на серебряной чаше восходит к кушанской иконографии индийского божества Найгемейи, спутника или воплощения бога войны Картикееи (Azarpay 1969: 201). Тот же бог со знаменем и с козлиными рогами (но с демоническим лицом, а не с козлиной мордой) изображен на росписи Пенджикента (помещение 12 объекта XXV). Здесь его изображение и фигура другого божества, представленного в виде юного царя, с подобным знаменем. Как бы окаймляет культовую сцену на торцовой стене апсиды зала, выступая в роли двух стражей.

⁶ Бадер 1954: 125–126, рис. 20; Azarpay 1969: pl. 4; Даркевич 1976в: 18, табл. 26, 1, 2, № 22. Особенно характерны трактовка льва, полного лица богини, каймы попоны.

⁷ Azarpay 1969: pl. 2; 1976: fig. 6 (чаша Британского музея). Надо отметить тонкую линию, отделяющую полосу вдоль широких затейливых углублений при передаче складок одежды и глазных впадин, а также выделенные валиком веки.

⁸ По мнению В. П. Даркевича, чаша из Британского музея, «датированная теми же годами, совпадает с бартымской почти во всех деталях» (Даркевич 1976в: 18, табл. 26, 5, 6; см. также табл. 25, 6, 26, 7).

птуре топрак-калинского дворца с его то кушанскими (арфистка), то парфянскими (сидящий царь и Ника), то сугубо местными, достаточно примитивными по рисунку, изображениями («червоная дама»).

Монументальное искусство III–IV вв. и торевтика VII–VIII вв. показывают, что за весь период с III по VIII в. положение не изменялось. В Хорезме были достаточно могущественные патроны (прежде всего, царский двор и, возможно, храмы), которые от случая к случаю находили нужное количество мастеров для выполнения своих заказов, но здесь не сложилась в полной мере постепенно развивающаяся, воспитывающая мастеров и заказчиков городская ремесленно-художественная среда.

В Хорезме, как и в Согде, наблюдается сохранение элементов формы и урбанства древневосточных фиал, но здесь к этому добавляется совершенно новое воздействие, обязанное своим появлением воле заказчика. Это воздействие не связано с традициями торевтики, оно использует иконографию живописи и скульптуры и при этом не исконно хорезмийскую, а сложившуюся в более южных районах Средней Азии под влиянием индийской и иранской.

Только понимание коренного различия в общекультурной ситуации, о котором мы можем судить, главным образом на основании материалов торевтики, может объяснить тот парадокс, что иконография согдийской култовой живописи находит гораздо более полные в хорезмийском, чем в согдийском серебре.

В Хорезме не было своих рудных источников серебра, а в Согде они были невелики⁹, но и та, и другая страна тем не менее имели свою торевтику. В Хорезме это было связано с существованием специфически местных требований заказчиков, а в Согде — с существованием широкого спроса со стороны зажиточной и культурной городской верхушки и не менее широкого предложения со стороны сложившихся коллективов мастеров. Согдийские мастера переносили свои художественно-ремесленные традиции и в те центры, которые были более обеспечены серебром¹⁰.

⁹ Allan 1979: pl. 7.

¹⁰ Здесь надо отметить расхождения между классификацией В. П. Даркевича и моей. Эти расхождения во многом чисто словесные. Там, где у меня названа школа А, развивавшаяся на основе согдийской традиции, в основном в Хорасане, В. П. Даркевич пишет «Восточный Иран», а там, где у меня — школа С, связанная с традицией Согда, но сложившаяся в районах к востоку от самаркандского Согда, В. П. Даркевич пишет «восточные районы Средней Азии». При этом собственно согдийскую школу он не выделяет. В результате между Восточным Ираном и восточными районами Средней Азии появляется белое пятно, а сильные связи между произведениями этих районов становятся необъяснимыми. В частности, один из лучших памятников согдийской торевтики — кувшин с изображением крылатого верблюда, в котором естественно и логично сочетаются особенности, которые получают свое развитие в школах А, В и С, у В. П. Даркевича, также считающего кувшин согдийским, вырван из своего окружения и назван эклектическим (Даркевич 1976в: 85). Применение термина «эклектика» к прекрасным памятникам прошлого, как показывает история искусствознания, обычно свидетельствует не об объективных свойствах самих произведений, а о неумении исследователя определить подлинное место этих произведений в развитии искусства.

Материалы, появившиеся после работы над книгой о согдийском серебре, показали значительно большее единство школы С и значительно более тесную связь этой школы с торевтикой саманидского Мавераннахра, чем это казалось ранее¹¹. Кроме того, появились сосуды, видимо, ферганского происхождения, достаточно отличные от школы С¹². Поэтому сейчас эту наиболее мощную школу востока Мавераннахра можно считать локальной школой определенного производственного района, которым с наибольшей вероятностью мог быть именно Чач — главный район добычи серебра при Саманидах.

Для всех этих школ, группирующихся вокруг Согда, характерно логичное и последовательное изменение стиля от этапа к этапу. В них всех в VII–IX вв. параллельно и постепенно слабеют мощь, пластичность и динамизм изображений, форм сосудов и мотивов растительного орнамента и, напротив, возрастает декоративность и плоскостность. Причем в каждой школе это происходит при сохранении целого набора приемов, присущих именно данной школе. Если учесть, что до нас дошли лишь немногие случайно уцелевшие образцы, то самая возможность проследить эволюцию по сохранившимся предметам, может быть объяснена тем, что в древности вещей одного этапа каждой школы было достаточно много.

Согдийские ремесленно-художественные школы были достаточно сильными, чтобы не только веками развиваться на родной земле, но и для того, чтобы давать жизнеспособные ответвления, быстро становившиеся не менее мощными. Ни Хорезм, ни Тохаристан не дают исследователю возможности столь же полно проследить эволюцию школ торевтики.

Сравнительная устойчивость производства согдийского (в широком смысле слова) серебра обеспечивалась наличием обширного, видимо, более значительного, чем в Хорасане или Тохаристане, слоя местных светских потребителей¹³. Кроме того, согдийские купцы широко торговали серебряной посудой на внешних рынках. Об этом свидетельствуют согдийские надписи не только на согдийских, но также и на византийских или иранских сосудах, найденных в Восточной Европе.

Большой спрос и налаженное широкое по тем временам производство в значительной мере компенсировало скудность собственной рудной базы. В то же время согдийские мастера, в отличие от хорезмийских, работая на потребителя, взгляды и стремления которого далеко не всегда были им известны заранее, гораздо чаще, чем в Хорезме, или вообще не давали изображений¹⁴ или давали такие изображения, которые допускали неоднозначные толкования.

В своих выводах о торевтике Согда и восточных районов Средней Азии В. П. Даркевич близок к выводам моей старой статьи (Маршак 1976б: 149–152), однако дальнейшее изучение материала заставило меня уточнить свои взгляды.

¹¹ Маршак 1976б: 149–152.

¹² Маршак 1976б: 149–152; Даркевич 1976в: 35, 37, табл. 16, 2, 3).

¹³ В Пенджикенте буквально каждый зажиточный домовладелец украшал свой дом росписью.

¹⁴ Только одна хорезмийская чаша (BC 120) из двенадцати известных имеет чисто орнаментальную композицию (Даркевич 1976в: 22, табл. 25, 3, 4, № 30). Хорезмийское

В самом Согде, даже в таком маленьком городке, как Пенджикент, бока бок жили христиане, буддисты, приверженцы персидского зороастризма и национальной согдийской религии, в которой элементы зороастризма прослеживаются на пестром фоне дозороастрийских языческих верований¹⁵. Еще разнообразнее были воззрения возможных зарубежных покупателей. Заметим, в частности, что в VI в. согдийские сосуды уже не только попадали в Китай, но и вызвали там подражания¹⁶.

§ 2.1.2. Подражание древности в торевтике Тохаристана

Произведения торевтики вообще легко приобретают меморативное значение, поскольку серебряные и золотые сосуды и в реальной жизни, и в народных представлениях о них постоянно ассоциируются с древнимикладами, династийными сокровищницами, памятными дарами, с добычей, принесенной из славных походов в отдаленные земли. В XIX в. узбекские эмиры Бадахшана, как и их предшественники, местные шахи XIII–XV вв., претендовали на происхождение от Александра Македонского¹⁷, причем вплоть до XIX в. в бадахшанской казне хранились серебряные чаши с изображением триумфа Диониса (рис. 263)¹⁸ и конной охоты сасанидского царя (Йездигерда I?) (рис. 260, 261)¹⁹. Этот поздний пример памятных чаш показывает, как маловажно для меморативной функции конкретное содержание изображения. Важно только, чтобы серебряные сосуды имели древний облик и какие-то древние, т. е. непохожие на современные, изображения. Бадахшан — часть древней Бактрии, ставшей позднее раннесредневековым Тохаристаном, а в этой стране развитие торевтики происходит совсем особым образом, не так, как в Согде, и не так, как в Хорезме. Снова именно чутко откликающаяся на все влияния и при этом нередко сохраняющая древние традиции торевтика лучше, чем другие виды искусства, показывает своеобразие культурного облика региона.

При этом оригинальность определяется не столько выдумыванием чего-то совершенно нового, сколько различием выбора из набора готовых элементов.

В каждой стране в зависимости от складывающейся в ней культурной ситуации по-разному шел отбор мотивов, приличествующих украшать произведения торевтики. В Хорезме в медальонах серебряных чаш скомпонованы

происхождение этой чаши показывают ее пропорции, размер, характер обработки стенок.

¹⁵ Лившиц 1979: 160–167.

¹⁶ Речь идет о находке сосуда, исключительно близкого к одной из чилекских ложчатых чаш, в датированном комплексе VI в. (погребенный жил в 501–540 гг.), что подтверждает дату согдийских сосудов I-го этапа школы В.

¹⁷ Бартольд 1965: 343–347.

¹⁸ Dalton 1964: 49–51, pl. XXVII, no. 196; PS: 98–99, n° 36 [Simpson St. J.].

¹⁹ Harper, Meyers 1981: pl. 11a, 11b.

неизвестные нам для этой территории на других материалах культовые изображения. В Согде хорошо засвидетельствованы культовые изображения, но там они не считались подходящими для серебряных чаш. В Тохаристане тореvтика почти также не касается культовой тематики. Там она находит совершенно необычный путь — подражание эллинистическим образцам. Между тем в Тохаристане на монетах, в живописи и скульптуре, скорее всего, сложились основные особенности той культовой иконографии III–V вв., которая вскоре была освоена и модифицирована в Согде и в Хорезме, в тохаристанском искусстве при кушанах и позже в кушано-сасанидский и эфталитский периоды происходила переработка античных, индийских, а затем и сасанидских иконографических элементов.

Если в согдийских чашах явственно видны отголоски древневосточных фиал, то в чашах Тохаристана и близких к нему стран столь же отчетливо прослеживаются признаки эллинистических серебряных прототипов керамических чаш, известных под названием «мегарских».

Но в самом характере сохранения традиции есть большое различие. В Согде сохранялись лишь те, что не требовало от мастера особых усилий, формы и декор там упростили, а из сравнительно сложных мотивов сохранилась только лотосовидная розетка, состоящая из пальметт с перевязками. Передача традиции шла из поколения в поколение в ремесленной среде без сознательного обращения к старым прототипам. Такой вариант можно сравнивать с сохранением фольклорных тем и мотивов, которые могут дойти до потомства только в случае их принятия и освоения каждым новым поколением передатчиков традиции²⁰. В Тохаристане цепь передатчиков, скорее всего, была короче. Сохранились достаточно древние прототипы, к которым могли обращаться мастера разных поколений, и, таким образом, развитие шло не по «фольклорному» пути. Переходы государственной власти от греков к юечжам и кушанам, затем к сасанидским «вице-королям» и к хионитским или эфталитским князьям приводили к тому, что старые сокровища меняли хозяев, но при этом почти не уходили за пределы страны. Авторитет греков и выходцев из римских владений как искусных мастеров также сохранялся. Агесилай — мастер Канишки²¹, Тит — автор росписей в Миране²², малоазиатские эмигранты, возможно, резавшие монетные штемпеля для Великих Кушан²³, Паламед — участник строительства в Сурх-Котале²⁴ свидетельствуют об этом.

Однако, как правило, ни мастера, ни заказчики по большей части не принимали значения скопированных греческих сцен, хотя они, несомненно,

²⁰ Богатырев, Якобсон 1971: 369–383.

²¹ Возможно, однако, что этот архитектор имел не греческое, а индийское имя (Burgoyne 1944: 13–16).

²² Этот Тит, несмотря на свое, видимо, престижное для художника западное имя, едва ли может рассматриваться как пришелец. Достаточно сравнить его росписи с росписями Дура Европос, чтобы увидеть сколько в их стиле индийских элементов.

²³ Зеймаль 1974: 296–298.

²⁴ Curjel 1954: 194, pl. IV; Ставиский 1977: 212–213.

узнавали некоторых персонажей, иконография которых (как, например, иконография Геракла) было освоена в Тохаристане.

О непонимании говорит, в частности, обязательное включение в композицию тех или иных фигур, не имеющих отношения к греческому повествованию, но хорошо известных зрителю времени изготовления сосудов. В стране с развитым повествовательным искусством непонятные изображения не могли восприниматься нейтрально. Поэтому их, с одной стороны, дополняли понятными элементами, а, с другой стороны, если можно так сказать, понимали именно как непонятные, т. е. как экзотические.

В истории искусства неоднократно возникала подобная ситуация, когда мастера и зрители — представители какой-то культуры — знали, прежде всего, по ценным вещам, материал которых сам по себе редок и ценен (шелк, фарфор, драгоценные камни), о существовании какой-то иной культуры и считали ее достойной интереса и уважения именно как создательницу ценных и редких вещей. Так, в XVIII в. ценили Китай в Европе и Европу в Китае, такой видели Европу персидские миниатюристы, копируя и видоизменяя нидерландские гравюры²⁵. В известном смысле такое же отношение отражает географический или этнический эпитет в средневековом эпосе, которым, как и эпитетом с упоминанием дорогого материала, характеризуется, в первую очередь, достойное героев необычно высокое качество окружающих их вещей. Восприятие памятников чужой культуры не как иллюстраций к каким-то конкретным рассказам, а как таинственных, полных эмоциональной выразительности образов, не было чудом и древности. Так, очевидно, воспринимали греческие мифологические сюжеты этруски²⁶.

При этом не какие-то отдельные символы или знаки, а целые, сложные для воспроизведения вещи вызывали более или менее буквальные подражания. Этот путь передачи культурной традиции, когда принимающая сторона получает много изобразительных мотивов, но при этом мало сопровождающих их идей, оказывался особенно плодотворным, если этой принимающей стороне нужно выразить какое-то новое содержание. Дело в том, что старые, хорошо известные образы в средневековых культурах были закреплены для передачи определенных культовых и официально-государственных значений и всякое новшество в этой важной для общества сфере было затруднено не только обычно существовавшими каноническими ограничениями, но и тем, что знаковый образ всегда ассоциировался, прежде всего, со своим старым значением, а выдумать абсолютно новый образ, ни в чем не опирающийся на какую-либо традицию, как показывает история искусства, вообще невозможно. Вот в такой ситуации чужое, знакомое зрителю, но остающееся во многом непонятым и все же ценимое, несмотря на непонятность, искусство представляло целый набор готовых, разработанных мотивов.

²⁵ Например, один персидский художник добавил в копируемый им нидерландский пейзаж изображение креста на крыше здания и свиньи, т. е. атрибуты христианского мира в представлении мусульманина (Поэзия 1972: 163–169).

²⁶ Мавлеев 1979: 82–104.

Здесь уместно остановиться на популярном в последнее время сопоставлении изобразительного или орнаментального мотива и слова. Такой мотив может, как и слово, обладать каким-то условным значением, но они различаются тем, что слово, если оно потеряет это значение, одновременно потеряет какую-либо ценность и, как правило, не сможет существовать в языке, а изобразительный или орнаментальный мотив вполне может сохранить свою ценность, лишившись своего культурно-обусловленного содержания²⁷. Поэтому когда значения слов меняются в ходе истории, их новые значения развиваются на основе предыдущих, тогда как у изобразительных и орнаментальных мотивов новые условные значения, если они появляются, могут быть совершенно независимыми от старых. Так античные рельефы с Митрой, убивающим быка, орнаментальный мотив вполне может сохранить свою ценность, лишившись своего культурно-обусловленного содержания²⁸.

Произведения тореветики с торговыми караванами, воинскими отрядами и посольствами перевозились из страны в страну и в каждой стране неизменно ценились по драгоценности материала и по качеству работы, нередко даже вопреки сюжетам изображений.

В этом отношении интересно сопоставить, как воспринимали арсенал античных мотивов тореветы разных стран: Тохаристана, сасанидского Ирана и Согда. В Тохаристане античные мотивы как будто имели престижное значение, напоминая о древности и богатстве, и, скорее всего, именно это привело к сохранению здесь столь обширных «цитат» эллинистического происхождения. При этом мастера не всегда различали подлинные эллинистические образцы, римский импорт (к позднеримскому образцу восходит чаша с четырьмя Тюхе)²⁹, более или менее старые местные вещи в античном вкусе, но у них было все же какое-то общее представление об античных формах, а эллинистическая основа формы и декора основного типа чаш сохранялась достаточно устойчиво. Мы слишком плохо знаем культурную ситуацию в бывшей Греко-Бактрии после падения греческой власти, чтобы учесть роль остатков местной греческой

²⁷ Речь идет именно о культурной обусловленности, а не о сходстве изображения с изображенным предметом.

²⁸ Э. Панофский, который исследовал этот мотив, вообще показывает, что в средневековом искусстве все воспринятые античные мотивы понимались по-новому, а все античные сюжеты, напротив, передавались с помощью средневековых, а не античных художественных средств (Panofsky 1960: 82–105). Совершенно бездоказательны модные сейчас (Лелеков 1978) попытки истолкования изображений и особенно орнаментов одних культур по их предполагаемому или даже действительному значению в других культурах без специального исследования процесса передачи мотивов.

²⁹ Сочетание четырех городских богинь, по-видимому, складывается в римском искусстве в период тетрархии, когда в империи было четыре столицы, а позднее найденное решение было применено для символического изображения как Тюхе Рима, Константинополя, Александрии и Антиохии, так и церковью Рима, Константинополя, Александрии и Кипра (Strzygowski 1917: 3–7; Dalton 1901: no. 332, pl. XX; ср.: Тревер 1940a: 93–96, табл. 27).

традиции. На монетах писали по-гречески еще в начале правления Канишки, что предполагает возможность прочтения надписей какой-то частью населения. Однако судьба гимнасия и театра Александрии Оксианы (развалины которой сейчас известны как городище Ай-Ханум в Северном Афганистане), немедленно переставших использоваться по назначению при переходе города в руки варваров³⁰, показывает, что едва ли можно предполагать сохранение не только греков, но и греческой образованности в Бактрии.

Исследователями установлено, что, с одной стороны, бактрийские чаши изготовлены в среде, не понимавшей греческих сюжетов или плохо их понимавшей, а с другой стороны, не менее очевидно, что мастера чаш стремились сохранить греческие изображения в их греческом виде.

Каковы возможные объяснения такого положения?

1. Иллюстрируемый рассказ дошел до мастера, хотя и в искаженном виде.

2. Мастер знал другой (местный) сюжет, но использовал для его эпизодов готовые греческие изобразительные формулы.

3. Мастер знал только сюжеты вставных эпизодов с местной иконографией, значение отдельных символов, а греческие изображения копировал с теми или иными искажениями, по большей части не понимая их смысла.

Первая гипотеза маловероятна, так как, как показал К. Вейцманн, на одной чаше бывают сведены вместе сцены из нескольких трагедий³¹. Здесь нет последовательности изложения фабулы, а поэтому, чтобы понять сюжет, мастера и заказчики должны были знать не просто тот или иной миф, который мог бы войти в местную литературу или фольклор, но всего Еврипида, что едва ли вероятно для Тохаристана или кабульца IV–VII вв.

Вторая гипотеза также должна быть оставлена, т. к. никто не стал бы наряжать по-гречески персонажей местных повествований. На тех же самых чашах подобных персонажей изображали не в виде греков, а в соответствии с местной иконографией.

Остается как будто бы только третья гипотеза.

Возможно, что в некоторых случаях ценимые за свое мастерство торевты-греки понимали, что они изображали, а заказчики из числа варваров видели в их сложных композициях, прежде всего, именно греческую искусность, и только введение отдельных вставных фигур, подобных богине Ардохшо или кушанскому воину, делало изображения на чашах не просто достойными их знатных владельцев, но и хотя бы отчасти понятными им³².

³⁰ Bernard 1978: 421–441.

³¹ П. Бернар отвергает некоторые определения сюжетов, сделанные К. Вейцманном, см.: Bernard 1979: 134.

³² Так в XIV в. в живописи Альгамбры, выполненной для мавров европейскими живописцами, арабские владыки, не понимая иллюстраций к романам о рыцарях короля Артура, вполне могли оценить приличествующее дворцу монарха разнообразие росписей. Однако при этом в программу росписей были включены композиции

Но об этих греческих сосудах, сделанных для местных заказчиков, можно говорить лишь предположительно.

Только большие войны VI–VIII вв. вынесли серебряные сосуды из сокровищниц и пустили их в оборот. Поэтому изучая главным образом занесенные в чужие страны по путям караванной торговли образцы восточной торевтики, мы, как правило, сталкиваемся с вещами не древнее IV–VI вв., а в это уже довольно позднее время, местные мастера, имея перед глазами изделия своих греческих предшественников, не могли понимать эти произведения иначе, чем их понимали местные заказчики.

По-другому обстояло дело в Иране, там в III в. с самого начала правления династии Сасанидов начинает складываться царское прокламативное искусство³³.

§ 2.1.3. Освоение классических мотивов в торевтике. Сасанидская империя

Огромная роль официальной государственной линии в развитии сасанидского искусства неоспорима ни с Согдом, ни с Тохаристаном. Ни один частный вопрос, в том числе об освоении античного наследия в Иране, не может быть понят без учета значения этой линии. В Иране еще в большей степени, чем в Хорезме, в памятниках торевтики отчетливо отразились требования заказчиков несравненно более конкретные, чем в Тохаристане или в Согде. В то же время мощная экономика империи Сасанидов (в отличие от маленького Хорезма) дала возможность сложиться устойчивым школам торевтов, в каждой из которых, как и в согдийских школах, сложились свои приемы, своя манера, логично и неуклонно изменявшаяся от одного поколения мастеров к другому, но сохранявшая свои существенные отличия от других школ. При этом, как и в Согде, преемственность в передаче ремесленно-художественной традиции прослеживается иногда на протяжении веков, тогда как в Тохаристане таких устойчивых школ обнаружить не удастся. Вероятно, наступившая после падения Кушанского царства нестабильность привела к тому, что мастерские ювелиров и серебряных дел мастеров то возникали, то исчезали в столичных центрах государств и наместничествах, возникавших на бывших кушанских землях.

Сасанидское искусство традиционно характеризуется прежде всего возрождением древневосточных традиций в ответ на эллинизм парфянской эпохи. В эту характеристику ученые внесли ряд уточнений, показавших, как в сущности скудно было то, что реально знали в сасанидское время об ахеменидском прошлом и о его искусстве³⁴.

с изображениями мавританских монархов и сцена победы мавра над европейским рыцарем (см.: Dodds 1979:186–197).

³³ Луконин 1961: 23–66.

³⁴ Луконин 1977: 140–146.

В торевтике как раз при Сасанидах исчезает сохраненная парфянами и позже согдийцами традиция древневосточных фиал и побеждает традиция изготовления рельефных лицевых блюдец, которые были популярны в Римской империи. Древневосточная тема конной царской охоты, возможно, имевшая и символическое значение (ср. со сценой охоты Митры из позднего митреума в Дура-Европос³⁵), была, конечно, обусловлена интересами заказчика, т. е. самого царя, но композиционно она развивает аналогичные, вписанные в круг сцены императорской охоты, разработанные в римском искусстве. Формы и орнаменты раннесасанидских серебряных сосудов происходят главным образом из репертуара римской торевтики³⁶. Восточными были, прежде всего, предложенные заказчиками задачи и приемы мастерства.

В сасанидской торевтике можно проследить градацию нескольких уровней, каждый из которых характеризуется той или иной степенью официальности. В. Г. Луконин называет «три ведущих жанра — придворный, официальный и религиозный»³⁷. Эти «жанры» (если употреблять этот термин) не были жестко разграничены и их взаимосвязь лучше видна именно в торевтике. В III — начале IV в. религиозный жанр начинает развиваться на основе придворного и официального. Роскошь двора, достойная величия новой державы, потребовала большого числа сосудов из драгоценных металлов, а эти сосуды до сложения своих школ поступали главным образом с запада. Поэтому «придворный жанр» в данном случае был представлен безыдейными с иранской точки зрения, но достаточно богатыми изделиями.

Сасанидские мастера, создавая свое идейное искусство, иногда только вводили официальный портрет в сосуды, сохранявшие старую форму и старый орнамент (килик из Саргвеш³⁸, отчасти чаша с медальонами из Метрополитен-музея³⁹). Медальоны в особых рамках с этого момента стали в глазах зрителя выделять свое: идейное и при этом официальное от чужого и безыдейного обрамления. Как и в Риме, появились сосуды, украшенные только медальоном с портретом в центре дна. На блюде с вакхическим мотивом в центре и травлей зверей в акантовом побеге по краю протома зверей выделили такими же рамками, которыми окаймлены портретные бюсты. Это сразу превратило в простой орнамент сохраненные фигуры гладиаторов и придало особое значение зверям, которым, применяя искусные композиционные приемы, мастер придал торжественный облик. В. Г. Луконин видит в них изображения символов или ипостасей зороастрийских богов. Новое осмысление началось, прежде всего, с маргинального и декоративного мотива, нейтрального с точки зрения сасанидского художника. Более поздняя большая группа сасанидских

³⁵ Perkins 1973: pl. 16.

³⁶ Aymard 1951: 523–535, pl. XXXI, XXXVIII–XL.

³⁷ Луконин 1977: 141.

³⁸ Луконин 1979: рис. 22, 23; Harper, Meyers 1981: pl. 2.

³⁹ Луконин 1979: рис. 27; Harper 1974: 64, 72–81, fig. 3; Harper, Meyers 1981: pl. 5.

кувшинов с изображением женщин под арками (BC 81/CM 44 — рис. 189⁴⁰, CM 46–47 — рис. 188⁴¹) показывает, что мастера широко использовали западные прототипы: как изображения персонажей дионисийского круга (рис. 174–176, 264; ср. BC 35 — рис. 263), так и аллегории сезонов и месяцев (BC 40 — рис. 187)⁴², т. е. опять-таки образы периферийные в римской иконографии, из которых календарные были сохранены и в христианском искусстве. Придав им какое-то новое значение, сасанидские мастера к тому же сильно изменили многие атрибуты фигур.

Официальный стиль в широком смысле слова охватывал и искусство государственной религии. Каждое изображение было снабжено четкими индексами (регалиями, деталями костюма и прически), которые давали возможность не только безошибочно опознать конкретного царя, но и узнать своего, т. е. иранского, сасанидского вельможу, свое божество или свой ритуал. Но в некоторых случаях сасанидская торевтика сознательно отступала от официального направления. Рассмотрим два варианта отступлений такого рода. Во-первых, это небольшая группа вещей с «румийскими» сюжетами, относительно которых особенно подчеркивается иноземный характер изображения фигур. Так блюдо с Диоскурами или удвоенным изображением Беллерофонта (рис. 178)⁴³, выполненное уже в развитой сасанидской манере (если иметь в виду художественно-ремесленную традицию), слишком определенно воспроизводит античные статуарные группы, так что сохранены даже пьедесталы. На лбах юношей помещены кружки, напоминающие индийские. Все это определенно подчеркивает зарубежный облик фигур. Зритель обязательно видел в них греческих богов или героев, но он отчужденно распознавал в них что-то иностранное. Если принять астрологическую интерпретацию П. Харпер⁴⁴ и считать, что здесь показано созвездие Близнецов, то неважно, использовал ли сасанидский мастер готовую композицию с Диоскурами или, что вероятнее, под влиянием когда-то виденных изображений Диоскуров удвоил композицию с Беллерофонтом, существовавшую, что астрономия и астрология в Иране во времена Шапура I и позднее восходила к античной (в том числе эллинизированной месопотамской) и индийской традиции⁴⁵.

Светская наука (или псевдонаука) и светское (отнюдь не только придворное, но вообще неофициальное) искусство, связанное с представлениями не об официальных ритуалах, а просто о радостях жизни, подобные неофициальному направлению науки и гедонистическая поэзия в более позднее исламское время, вероятно, в какой-то форме существовали уже в сасанидскую эпоху. Лишь при исламе запрет вина сделал эти настроения

⁴⁰Тревер, Луконин 1987: 112, ил. 36–41, кат. № 18.

⁴¹Тревер, Луконин 1987: 113, ил. 47–53, кат. № 20.

⁴²Harper 1971: 504, 513–514, pl. I; PS: 108–109, n° 47 [Avisseau-Broustet M.].

⁴³Harper 1965; 1978: 42–44, no. 8; Etinghausen 1972: 11–16; Ghirshman 1974: 163–167; PS: 99, n° 37 [Harper P. O.].

⁴⁴Harper 1978: 42–44.

⁴⁵Луконин 1969: 95.

не только неофициальными, но и официально неодобренными, однако сасанидские блюда с изображением триумфа Диониса показывают, что мастер специально стремился подчеркнуть иноземный характер этих не вполне понятных изображений. Хотя мастер сасанидской выучки копировал, по-видимому, тохаристанский образец, он хорошо понимал, что изображение «румийское», и на блюде из Государственного Исторического музея (рис. 174–176)⁴⁶ с воспитанной веками официального искусства привычкой к точным индексам поместил кресты в венке на одежду Диониса, считая, очевидно, именно крест наиболее известным зрителю знаком «румийского», т. е. в V–VI вв. как греко-римского, так и византийского происхождения. При этом мастер явно не разбирался в значениях отдельных элементов композиции, в том числе таких важных, как колесница, он придал не просто женственный, но и определенно женский облик Дионису и т. д. и т. п., но общий парадный пиршественный и «заграничный» характер сосуда выполненный им декор отразил со всей очевидностью⁴⁷.

Таким образом, наряду с автоматическим сохранением остатков древневосточной традиции в Согде и Хорезме, наблюдается и специальный интерес к плохо понимаемой, но высоко оцениваемой классической древности, который характерен для Тохаристана и, в меньшей степени, для Ирана.

⁴⁶ Смирнов А. 1957.

⁴⁷ Считают, что триумфальные рельефы Шапура I отразили влияние иконографии Диониса, однако в этом случае можно указать только на отдельные моменты сходства (Gall 1971: 193–205, Taf. 31–35). По мнению Р. Эттинггаузена, дионисийские образы в сасанидском искусстве это в основном перенос готовых сцен «без перевода на иранский язык» (Ettinghausen 1972: 10).

Глава 2

САСАНИДСКИЙ ВКЛАД

Сасанидское искусство характеризуется, прежде всего, по доминирующему в нем официальному стилю⁴⁸. Однако с точки зрения культурной преемственности существеннее, пусть слабо выраженные, неофициальные элементы сасанидского искусства, поскольку и соседям, и потомкам идеология Сасанидской империи была почти полностью чужда, а иногда и враждебна. Поэтому большую главу о сасанидском вкладе, во многом определившем судьбу торевтики всего Востока и даже Европы, приходится начинать с вопроса о более или менее прокламативных тенденциях в самом Иране.

§ 2.2.1. Традиции в сасанидской торевтике: тенденции разных школ

Даже в таком специфически сасанидском жанре, как охотничьи блюда, мы сталкиваемся с разными уровнями официальности. Наиболее официальная линия сказалась в блюдах (если рассматривать только те блюда, на которых царь охотится на коне, см. рис. 1–10, 177), где охота превращена в своего рода триумф: число изображенных животных всегда кратно двум, причем одинаковые звери показаны как поражаемыми царем, так и уже умирающими⁴⁹. Если царь изображен пешим, то животное не атакует его, а находится к нему спиной (рис. 182)⁵⁰.

Никакого сомнения в исходе охоты или схватки с хищником у зрителя не возникает, а царь показан не столько как подвергающийся опасности герой, сколько как триумфатор. Все изображения целиком уместаются в границах круглого поля блюда. Действие завершено, а фигуры пораженных зверей передают, по-видимому, завершающий момент той же охоты. Подобная концепция была очень стойкой в сасанидском искусстве. Она засвидетельствована на блюде Хормизда II, на двух или трех блюдах Шапура II, блюдах Шапура III, Пероза, неизвестных правителей. На блюде с пешим

⁴⁸ Этот стиль рассматривается в цитированных выше работах В. Г. Лукониной (1961; 1969; 1979).

⁴⁹ Аналогичный подход к батальной теме представлен на итало-византийском блюде, где византийский всадник убивает пешего лангобарда, а внизу показана лежащая фигура другого, умирающего, лангобарда (Werner 1974: 103–111, Taf. 1, 1).

⁵⁰ Тревер, Луконин 1987: 107–108, ил. 10, 11, кат. № 4; Harper, Meyers 1981: xv, pl. 16, 24; PS: 90–91, n° 30 [Marshak B. I].

Перозом также выдержан этот принцип. В монументальном искусстве он есть на рельефе Варахрана II в Сари Мешхед и (не в столь очевидной форме) на рельефе с кабаньей охотой в Так-и Бустане. На рельефе в Сари Мешхед победа над львом имеет официальное значение, показывая (как это и считалось и на Древнем Востоке, и в Риме, и в средние века), что охотничий триумф царя свидетельствует о его истинной царственности, хотя наряду с этим возможно и какое-то более специальное символическое значение сцены⁵¹.

В поздней торевтике VI–IX вв. наблюдается как автоматическое сохранение этой традиции охоты-триумфа, так и нарушение этой традиции, ставшей уже не более чем привычной схемой. Однако уже в раннесасанидское время есть серия блюдов, на которых принцип удвоения нарушается, причем отнюдь не в виде исключения. Речь идет о блюдах с изображениями конной охоты ряда сасанидских царей и удельных властителей, принадлежавших к династии Сасанидов, которые объединяются по нескольким коррелированным между собой приемам исполнения. Особенно характерны такие признаки, как струйчатая разделка складок одежды и пунктирная зачеканка шерсти животных⁵². За последние годы к этой группе стало возможным присоединить одно раннесасанидское блюдо (рис. 287)⁵³ и еще одно блюдо V в.⁵⁴ Мною все эти сосуды рассматривались как произведения одной из школ сасанидской торевтики, первоначально связанной с каким-то удельным двором. Однако по мере исследования раннесасанидской торевтики выявились обстоятельства, как будто свидетельствующие против этой точки зрения⁵⁵. Во-первых, те же особенности передачи одежды и черт лица были обнаружены на сосудах с портретными медальонами, а это может привести к выводу о том, что такие признаки вообще характерны для раннесасанидской торевтики без различия школ. Во-вторых, если исходить из того, что в раннесасанидское время не было особых школ со своими отличительными признаками, то блюда IV в. с этими признаками окажутся просто более архаичными, чем другие сосуды этого времени, а блюда V–VI вв. — произведениями каких-то восточных провинциальных мастеров, подражавших архаичным блюдам IV в.

Меньше всего сомнений вызывает последовательность развития школы в IV–V вв., поскольку очевидна большая степень близости блюда конца IV в. кушаншаха Варахрана (рис. 7) с блюдом первой трети V в. Варахрана V (рис. 6), чем с более поздними блюдами V в. Йездигерда II (рис. 9) и Пероза (рис. 2, 3), которые в свою очередь все больше и больше отходят от старых

⁵¹ Воинских триумфов Варахран к тому моменту еще не имел (Луконин 1969: рис. 14, 14а; 1979: 54, рис. 9).

⁵² О них см. выше, часть I, глава 1

⁵³ Халилов 1976: 146–149, рис. 2; Халилов, Кошкарлы 1985: 77–79, рис. 1; Луконин 1979: 36–37, рис. 26; Harper, Meyers 1981: pl. 8.

⁵⁴ Выставка иранского искусства... 1971: № 249.

⁵⁵ Луконин 1979: 91.

образцов. Поэтому проблема сводится к более узкому вопросу о том, с какого времени можно говорить об отдельных школах и ранней сасанидской торевтике.

Прежде всего можно констатировать, что среди сосудов III — начала IV в. сходных по передаче одежды намечаются варианты, причем некоторые изображения ближе к выделенной группе охотничьих блюд, а другие несколько дальше от нее⁵⁶.

Тем не менее три чаши с портретными медальонами хорошо вписываются в типологический ряд намечающейся школы: чаша из Художественной галереи Фрира⁵⁷ очень близка блюду Варахрана Гиляншаха или Керманшаха (?); чаша из Художественного музея в Цинциннати (рис. 179)⁵⁸ по разделке волос и бороде сохраняет сходство с предыдущей, но по одежде, чертам лица, характерному загнутому вверх усу приближается уже к блюдам IV в.; наконец, чаша из Метрополитен-музея⁵⁹ соответствует блюду из Британского музея с изображением Шапура II, убивающего оленя (рис. 5). Эти три чаши найдены вместе в Иране⁶⁰ (с ними была еще одна чаша с портретом царицы) и, возможно, на них изображены представители разных поколений одной аристократической семьи. Таким образом, чаши с портретами позволяют сделать вывод о том, что мастера изучаемой школы не ограничились изготовлением охотничьих блюд. Важно, что они работали не только для царя, но и для представителей знати.

Наиболее существенно было бы установить, с какого времени можно говорить о разных школах на основании изучения охотничьих блюд. Блюда шахиншахов известны только со времени Шапура II, причем в это время существование нескольких школ очевидно. При этом было бы очень трудно датировать блюда по всем изображенным реалиям, т. к. особенности убранства коня или всадника часто различаются на блюдах одного царя и оказываются сходными на блюдах разных веков в связи с использованием образов. Если учитывать только основные реалии, то перещепинское блюдо с царской охотой SM 5 (рис. 177) демонстрирует ту одежду с двумя бляхами на груди и без апезака, который может быть датирован не позднее времени Нарсе. Если учитывать этот, как правило, надежный признак, то перещепинское блюдо придется относить не ко времени Шапура II, а ко времени Шапура I, поскольку корона может быть отнесена, скорее всего, к одному из этих царей. Прическа царя также не встречается на изображениях шахиншахов после Нарсе⁶¹.

Между тем это блюдо по трактовке складок в виде сгруппированных по два штрихов на гладком фоне одежды, по «триумфальной композиции»,

⁵⁶ Harper 1974: 76–77.

⁵⁷ Harper, Meyers 1981: pl. 4.

⁵⁸ Harper 1978: 31–32, no. 2; Harper, Meyers 1981: pl. 3; PS: 83, n° 24 [Harper P. O.].

⁵⁹ Harper, Meyers 1981: pl. 6.

⁶⁰ Dimand 1959.

⁶¹ Нимб царя — необязательный поздний признак. Нимб вокруг головы бога есть на охотничьих рельефах Адриана, украсивших позднее арку Константина в Риме.

по особой статуарности фигур, по малому интересу к линейному ритму контуров и к передаче фигуры бесспорно может быть причислено к произведениям тех малых мастерских, к которым надо отнести блюда IV и V вв., противопоставляемые произведениям «линейной школы». Блюдо с изображением Хормизда II (303–309 гг.)⁶² было бы еще одним примером отличной от «линейной школы» традиции в эпоху Шапура II. Предположение, что здесь изображен Хормизд III, едва ли справедливо, т. к. в V в. трудно представить корону царя без такого обязательного элемента, каким стал к этому времени полумесяц. Однако, не ознакомившись с блюдом в натуре, трудно определить это не вполне понятное произведение⁶³.

⁶² Shepherd 1964: 73–79, fig. 11–13, pl. A.

⁶³ Розетка на ножах меча, кольца на луке, восемь блях, подвешенных к ремням сбруи, и некоторые другие признаки действительно кажутся маловероятными для начала IV в., но для V–VI вв. (дата, предложенная П. Харпер: Harper 1978: 38–39) они в сочетании с ранними признаками были бы необычными. Если блюдо подлинное, а технически оно выполнено безукоризненно (Gibbons 1979) и к тому же снабжено пехлевийской надписью, то его надо относить ко времени Хормизда II. Однако нельзя быть полностью уверенным в аутентичности блюда. Не менее совершенное по выполнению блюдо с Бахрамом Гуром и Азаде из американской коллекции Гуеннол (Harper 1978: 48–50, no. 12), также снабженное пехлевийской надписью, вызывает более обоснованные сомнения. Наиболее странным контраст между хорошо моделированной головой царя и абсурдной передачей реалий, тогда как на беспорочных сосудах IV–V вв. тщательная передача головы всегда соответствует тщательной разработке всего остального. Между тем мастер, потративший столько сил на передачу деталей, оказался совершенно беспомощным в разработке самых существенных из них, связанных с главной темой рассказа: невиданным совершенством героя в стрельбе из лука. На блюде оба рога газели отстрелены не специальным наконечником — срезом, как в тексте Фирдоуси и на двух эрмитажных блюдах несравненно более примитивной выделки, а стрелой с «нормальным» узким наконечником. Две стрелы, воткнувшиеся в голову газели, показаны вошедшими в твердый череп по самое оперение, так что никакая возможность понять, куда исчезло древко каждой из этих стрел. Азаде держит подмышкой целый колчан, который должен быть подвешен к поясу охотника, тогда как на других блюдах она держит только стрелы. Композиционно неоправданно исчезает и нижняя половина лука, непонятна сбруя верблюда, непропорционально мала нога всадника. Все эти недостатки отсутствуют даже на гораздо менее технически совершенных блюдах с гораздо большей стилизацией и упрощением головы и торса царя. Создается впечатление, что талантливый мастер прекрасно владел сасанидской техникой, но не представлял себе реальной жизни той эпохи, когда еще стреляли из лука (для Ирана до XIX в.). Между тем, даже если сам сасанидский или средневековый ремесленник мог и не быть стрелком, он в соответствии с интересами своих знатных заказчиков не мог не знать, что такое лучная стрельба, и во всех известных случаях безукоризненно разрабатывал подобные сюжеты. Блюдо с Хормиздом по зигзагам на рогах лука, длинному и узкому оперению стрелы и некоторой невыдержанности пропорций (фигуры львов) отчасти напоминает блюдо коллекции Гуеннол. То же узкое длинное оперение и украшения ремней сбруи на блюде Хормиздом заставляет вспомнить одно из эрмитажных блюд с Бахрамом и Азаде, датируемое второй половиной VII в. (?) (СМ 12 — рис. 183). Эти замечания не являются, конечно, окончательным приговором блюдам, которые мне не пришлось видеть воочию

Впрочем, если учитывать одно только перещепинское блюдо и даже без него, можно думать, что различия школ, глубокие уже в эпоху Шапура II и сохранившееся далее до второй половины V в. (ню-йоркское блюдо Пероза)⁶⁴, возникли не при Шапуре II, а в раннесасанидское время, хотя эти различия первоначально были менее заметными, чем в дальнейшем.

Думать, что наиболее стойкая традиция в сасанидской тореветике восходит к локальной мастерской одного из удельных дворов, как считали ранее⁶⁵, становится все более затруднительным по мере того, как выявляется неожиданно большой размах деятельности школы на разных этапах ее развития. Однако, отказываясь от этой слишком узкой интерпретации, я тем не менее продолжаю связывать выделенную школу с особым, менее официальным, чем другие, направлением.

Те признаки, которые рассматривались как диагностические, позволяющие выделить художественно-ремесленную школу, теперь выступают также в другом аспекте, как приемы, наиболее соответствующие идейным установкам мастеров. Интерес к единичному и драматическому характерен для всех блюд. Почти всюду мы видим не заранее обусловленный триумф, а необычный подвиг: принц Варахран ловит арканом живого медведя (рис. 1, 1а); неизвестный царь на тегеранском блюде не просто стреляет, обернувшись назад, но стреляет, сидя на коне задом наперед (рис. 4); Шапур II сидит, как в седле, на скачущем олене (рис. 5); Варахран Кушаншах отбивается от кабанов, внезапно выбежавших из тростников (рис. 7); Варахран V, схватив львенка рукой, отражает натиск четы разъяренных львов (рис. 6); Йездигер II левой рукой останавливает мчащегося на него дикого быка, а правой заносит меч для удара (рис. 9).

Часто мастера помещали по два зверя, как будто следуя общесасанидской традиции, но за немногими исключениями эта схема не оставалась неизменной: на этих блюдах или оба зверя одновременно бросаются на царя или эти звери относятся к разным видам, как лев и леопард на блюде Пероза. Край поля (или специальная рамка) только на блюдах этой школы обрезает выдвигающиеся из-за него фигуры коней и зверей. Этот прием превращает дно блюда как бы во фрагмент пространства, мысленно продолжающегося за пределы композиции.

Таким образом, вместо триумфальной победы, продемонстрированной со всей полнотой и завершенностью во времени и пространстве, художник показывает решающий момент приключения, которое само по себе, а не только по специальной программе, вызывает интерес зрителя.

Страшные рубленые раны, льющаяся фонтаном кровь — неизбежные спутники приключенческого жанра вплоть до современного кино — появ-

и которые были признаны подлинными рядом ученых. Надо упомянуть и правильную среднеперсидскую надпись. Я хотел только отметить все сомнительные моменты, которые не позволяют опираться на эти сосуды при рассмотрении вопросов датировки.

⁶⁴ Harper 1978: 40–41, no. 7; Harper, Meyers 1981: xii, pl. 17.

⁶⁵ Маршак, Крикис 1969: 60.

ляются на блюдах с Шапуром II, Варахраном V и Перозом. Торжественная статичность и уравновешенность фигур официальных царских блюд не привилась в этой школе, где уже в IV в. гибкие линии контуров собирали воедино движение, охватывающее все элементы композиции. Любовь к подробностям и стремление к занимательности отразились и в применении множества способов передачи разнообразия фактуры с помощью резца, иглы, различных чеканов и пунсонов, выделения позолотой отдельных деталей.

В конце IV в. общая живописность композиции на блюдах с Шапуром II и особенно с Варахраном Кушаншахом достигает такого развития, что высокий рельеф накладных пластин уже только усиливает выразительность, но отнюдь не определяет общий эффект, как это было на блюдах со статуарными фигурами.

В V в. мастера отказываются от этой сложной, требующей много металла техники и переходят сначала на низкий рельеф (блюдо с Варахраном V), а затем при сохранении многих частных особенностей на расчеканку плоской поверхности линиями и неглубокими вдавлениями (блюда с Йездигердом II и Перозом).

К третьей четверти V в. ритм круто изогнутых кривых линий пронизывает всю композицию, в которой чувствуется уже некоторое ослабление драматизма и стремление к декоративному эффекту. Возможно, что в V в. мастера стали работать на менее богатых заказчиков, а кроме того, упрощение техники вообще характерно для позднесасанидской тореветики, но надо отметить, что в данном случае изменение техники соответствовало логике художественной эволюции.

Далекий от протокольной официальности подход, при котором прокламируемое властью восхищение царствующим шахиншахом, частично заменено искренним интересом к приключенческой стороне сюжета, еще не ведет, однако, к стремлению точнее передавать натуру. Наоборот, это строго официальное произведение, как блюдо с Перозом из Метрополитен-музея, по естественности движений, правильности построения фигур и точности передачи реалий (прежде всего, царских реалий) несравненно точнее, чем сосуды «линейной школы» V в. Приключенческий жанр в отличие от протокольного нуждается не в точности, а в постоянной новизне. Однако, не обращаясь к натуре, мастера могли получать эффект новизны, только более или менее удачно переставляя заранее известные элементы, что было особенно сложно при рисовании рук и что приводило к анатомическим неправильностям, странным позам и неестественным движениям.

Таким образом, даже в рамках сасанидского династийного искусства, существовал не только строго официальный стиль, но и стойкая традиция менее официального и более героически-приключенческого характера. В условиях огромной и упорядоченной империи даже эта вторая тенденция служила к вящему прославлению правящего монарха. Впрочем, можно было бы подумать о серии блюд, сделанных задним числом с коронами исторических шахиншахов, как это, в частности, предполагал для некоторых блюд

К. Эрдманн⁶⁶, если бы не то, что более ранние короны и остальные регалии соответствуют более ранним этапам стилистической эволюции, а более поздние короны и регалии — ее более поздним этапам.

Оба подхода отразились не только в изобразительном искусстве, но и в трактовке деяний царей в сасанидской литературной традиции, где, однако, героические и авантурные эпизоды оказались связанными лишь с несколькими именами. Единственное блюдо с короной более ранней, чем другие датирующие признаки, а именно с короной Варахрана V (насколько это можно рассмотреть, несмотря на повреждения) и ожерельем VI–VII вв. по стилю относится уже к периоду начинающегося распада школы в VI в., т. е. как раз к тому времени, когда начал складываться роман о Бахраме Гуре, историческом Варахране V. Это помогло бы объяснить особой популярностью этого царя появление именно его короны на довольно дешевом небольшом и тонкостенном блюде простой работы, предназначавшегося для сравнительно скромного владельца. Только в VII в. легенда прямо отразилась в тореветике, но уже на блюдах мастеров другой традиции (BC 56/CM 11 — рис. 288, CM 12 — рис. 183)⁶⁷. На них Бахрам Гур изображен не в своей короне, но его легко узнать как раз не будучи знатоком корон, поскольку показан тот эпизод легенды — охота на газелей верхом на верблюде вместе с рабыней Азаде (рис. 183), который в изобразительном отношении наиболее четко отличается от любых эпизодов, связанных с другими царями.

Школа, о которой идет речь, может быть названа школой лишь в смысле непрерывающейся передачи традиции в художественно-ремесленной среде, но если определять понятие школы с позиций единства производства, устойчивости стилистических и технических характеристик, то ее было бы лучше назвать цепью генетически связанных между собой школ. При этом надо учесть изменения стиля и техники, из которых наиболее заметное приходится на начало V в., и возможное переселение мастеров на восток Ирана в конце IV в. Эта школа (в широком смысле слова) уже в III–IV вв. обслуживала не столько шахиншаха, сколько царевичей и знать. То, что ее произведения полнее, чем изделия мастеров любой другой школы, представлены в коллекциях, указывает на стойкость традиции и сравнительно широкие масштабы производства, характерные, скорее, для среды городских ремесленников. Для дворцовых мастерских, выполнявших официальные указы, свойственна большая жесткость иконографического канона и неизменное совершенство выполнения при сложности техники, но там, если даже учитывать только наиболее бесспорные сосуды от перещепинского блюда до блюда с Перозом из Метрополитен-музея, как будто невозможно проследить какую-либо тенденцию развития, хотя манеры разных мастеров довольно сильно отличаются друг от друга. Дороговизна материала приводит к тому, что тореветика, как правило, отражает взгляды не широких слоев населения, а богатых заказчи-

⁶⁶ Erdmann 1936.

⁶⁷ Тревер, Луконин 1987: 110–111, ил. 26–28, кат. № 13, 14; Harper 1978: 48–50, no. 12; 2006: 170, fig. 89–91; Harper, Meyers 1981: pl. 38.

ков, но мастера-горожане, оставаясь в рамках требований будущих владельцев сосудов, могли вносить в свои произведения и то, что волновало их самих, тогда как мастера официальных блюд с точки зрения содержания были гораздо более жестко ограничены прокламативными целями государства.

В своей интимной внутридворцовой жизни сасанидские государи, хотя и не в той мере, как их наследники эпохи ислама, отступали от требований строгой официальности. Для ранней эпохи об этом свидетельствуют мозаики Бишапура, а для поздней — охотничьи рельефы Так-и Бустана, где в отличие от инвеститурного рельефа в верхнем ярусе торцевой стены того же грота, шахиншах показан не в короне и традиционном царском костюме Сасанидов, а в модной одежде конца VI в. Поэтому было бы неправильно противопоставлять царское искусство и искусство знати, но будет справедливым различать не только официально-прокламативный и придворный «жанры» в светском искусстве Ирана, но и довольно обширный круг памятников, внешне примыкающий к официальному, но по своему духу достаточно далекий от него.

Обратившись в соответствии с задачами своей работы к торевице эпохи Сасанидов, я, однако, не пытаюсь дать ее полный обзор. Важнейшие проблемы, связанные с генезисом и развитием официального портрета, политической историей Ирана и кушано-сасанидского наместничества, а также историей религиозных верований уже основательно исследованы, главным образом в цитированных работах В. Г. Луконина, на результаты которых я в этих вопросах опираюсь.

Сасанидское серебро привлечено здесь не для разработки спорных исторических вопросов, а как особый вариант историко-культурной роли торевики, непохожей на ее роль в других странах Востока, как случай максимального, но все-таки не всепоглощающего влияния государственных задач на эту область человеческой деятельности.

§ 2.2.2. Сасанидское влияние в Кушаншахре. Кушано-сасанидские и эфталитские царские сосуды

Как разные пути освоения древневосточного и эллинистического наследия в Иране и странах Средней Азии, так и разные пути освоения сасанидского наследия в торевице восточных соседей Ирана характеризуют особенности каждой из культур, выбиравшей и перерабатывавшей то, что соответствовало ее собственным стремлениям.

Прежде всего, сасанидские завоевания кушанских владений сопровождалось приспособлением друг к другу двух традиций: занесенной на новую территорию сасанидской и местной кушанской. Кушано-сасанидское блюдо (рис. 96, 96а), выявленное В. Г. Лукониным, и особенно монетные изображения показывают, как интенсивно разрабатывалась в этот период новая царская и культовая иконография, сыгравшая большую роль в дальнейшей

истории искусства на обширных территориях Афганистана и Средней Азии. Видимо, не случайно в далеком Хорезме VI–VII вв. сидящий царь (или царственное божество — рис. 173, 173а) так похож по своей иконографии на царя единственного кушано-сасанидского блюда, а в Согде наиболее раннее изображение божества в пенжикентской живописи (V — начало VI в.)⁶⁸ по композиции близко к изображению сидящего бога на кушано-сасанидских монетах⁶⁹. Именно в этот период наблюдается первая волна сасанидского воздействия в искусстве народов Средней Азии, причем главным образом в иконографии. На территории современного Афганистана кушано-сасанидский период был переломным. После этого сасанидские элементы становятся просто обязательными в светском искусстве и оказывают влияние на культурную иконографию, а одновременно «бактрийские» формы и композиции (но отнюдь не манера исполнения) проникают в Иран, где с V в. наблюдается заметное обогащение тематики.

Наряду с отдельными сасанидскими «цитатами», вкрапленными в античный в целом декор чаш уже в середине V в. наблюдается попытка создания своего царского искусства в хионитско-эфталитских княжествах. Сасанидская инспирация в данном случае бесспорна, причем она проявляется и в монетах, и в глиптике, и в торевтике. Во всех этих трех сферах создается устойчивый тип портретов князей⁷⁰ и представителей знати. Однако если оборотная сторона монет прямо воспроизводит сасанидские образы, то портрет во многом восходит и к кушанским царским портретам. Да и на обеих чашах с наиболее официальными портретами (рис. 11, 13, 14)⁷¹ эти портреты даны в ином контексте, чем в Иране. Аркада дворца с женщинами гарема, окружающая медальон с портретом на чилекской чаше (рис. 11–13), как и обстоятельно развернутая сцена пира на кушано-сасанидском блюде (рис. 96, 96а), показывают тот сдвиг от строгой официальности к столь популярному впоследствии представлению о царской жизни, как о полной наслаждения райской жизни на земле, который вообще характерен для переосмысления сасанидских тем как в более позднем Иране, так и в соседских странах.

Сасанидские прототипы сцен охоты на чаше Британского музея (рис. 14–14в) абсолютно ясны, но сама идея изобразить вельможу владельца блюда на охоте вместе (или скорее наравне) с тремя государями, непредставима в сасанидском искусстве. Композиция фриза с конными охотниками и такая характерная деталь этой композиции, как перекрещенные тела хищников, могла быть подсказана несколько более ранними чашами (BC 68 — рис. 266, 267)⁷². Но там это были не цари с определенными, известными по монетам коронами, а некие древние персонажи с полуфантастическим

⁶⁸ Беленицкий, Маршак 1973: 58–60.

⁶⁹ Луконин 1967: 20–28, рис. 3.

⁷⁰ Слово портрет в этой работе означает только то, что художник и заказчик имели в виду определенного человека, а не наличие портретного сходства.

⁷¹ Маршак, Крикис 1969: 67–76, рис. 7–10.

⁷² Тревер 1940а: 87–90, табл. 22–24, № 17.

вооружением (странный меч за седлом). Мы видим, как новый прокламативный сюжет передается с помощью изобразительных средств, разработанных на менее ответственной, по существу развлекательной, тематике.

Обе чаши относятся ко времени, когда эфталиты и кидариты из вассалов, хотя и нередко мятежных, начинают превращаться в соперников царей Ирана. Все же несмотря на самую тесную связь, обусловившую восприятие не только внешних форм, но отчасти и идейного содержания сасанидского искусства, доминанта явно смещается от прокламативного к придворному «жанру».

Прямая прокламативность сохраняется только в кушано-сасанидском блюде со сценой инвеституры (рис. 96, 96а) и, возможно, в блюде Йездигерда II из Художественного музея Уолтерс (рис. 285)⁷³. Это последнее блюдо не собственно сасанидское, а копия с сасанидского, так как многие регалии явно искажены, но где и когда изготовлена копия, остается неясным. Йездигерд II (438–457) ценой многих жертв восстановил власть персов на востоке⁷⁴, его сыновья были, видимо, последними сасанидскими кушаншахами⁷⁵. Корона царицы на блюде, каково бы ни было происхождение этого рогатого головного убора, в V в. несомненно ассоциировалась с короной последнего кушаншаха IV в. Варахрана. В одежде царя, кроме странной «безрукавки», появление которой можно объяснить искажением ремней апезака, на плечах и на груди показаны полосы фестонов, которые соответствуют фестончатым краям пелерины с четырьмя лопастями (по обеим плечам, груди и спине), засвидетельствованной в пенджикентской живописи с конца V — начала VI в.⁷⁶ Этот восточный элемент костюма царя неизвестен на других сасанидских памятниках.

Кроме того, все сасанидские элементы приобретенного в Пенджабе блюда с Куберой (BC 41 — рис. 180)⁷⁷: полы одежды женщины, закрывающие ноги, венки, канфар, который держит за ножку — очень близки к деталям данного блюда, а не других сасанидских блюд. Поза царя такая же, как на кушано-сасанидском блюде, где он так же сидит напротив царицы. Все это позволяет думать, что Йездигерд II, проводивший целые годы в войнах на востоке, приказал изготовить блюдо (а скорее, серию блюд), по своей пиршественной тематике и по костюму необычное для всей серии блюд с портретами шахиншахов.

Дошедшее до нас блюдо — копия, сделанная, возможно, не персидским мастером. Эта копия, однако, сохранила такие особенности оригинала, которые известны только по блюдам «линейной школы»: параллельные кривые линии с точкой на конце каждой из них, точки в петлях завязок лент и т. д. Но на известных подлинных блюдах этой школы царский костюм дан без каких-либо признаков восточной моды.

⁷³ SPA: vol. IV, pl. 230, A; Erdmann 1969: Taf. 69.

⁷⁴ Маршак 1971а.

⁷⁵ Луконин 1969: 151.

⁷⁶ Беленицкий, Маршак 1973: 59.

⁷⁷ Dalton 1964: 58–59, pl. XXXIII, no. 204; Harper 1978: 47, fig. 11а.

Венок в руке царя не связан с инвеститурой, это принадлежность пиршественной сцены, как на известной расписной вазе из Мерва⁷⁸. Таким образом, даже прямо связанные с утверждением сасанидской власти на Востоке заказанные сасанидскими властителями сосуды все же в соответствии с местными вкусами отражают не только прокламативную, но и противоречивую тематику. Росписи Дильберджин-тепе, синхронные, судя по костюму, блюдам времени Пероза и, возможно, Кавада, показывают, что для тохаристанского зрителя только корона на голове отличала пирующих Йездигерда и царицу цариц от множества представителей местной знати, сидевших на пирах в таких же позах и носивших такие же сапоги и кафтаны⁷⁹. Сцена пира, в отличие от сцены инвеституры, лишь показывает царя, но не свидетельствует о получении им власти от божества.

На эфталитских сосудах, как и на раннесасанидских, сочетаются значимые и декоративные элементы, причем значимые элементы (прежде всего, портреты) относятся к собственной специфической манере, а декоративные близки к чужеземной орнаментике. В сасанидском случае это римская, а в эфталитском — индийская гуптская орнаментика и гуптские декоративные фигуры.

§ 2.2.3. Эфталиты в Индии: связи с сасанидским искусством в эфталитской торевтике

В самой Индии художественное серебро этого времени почти неизвестно⁸⁰. Найденная в Северной Индии чаша V–VI вв. типично бактрийской формы с пятью бюстами людей в эфталитской одежде в медальонах ВС 310 (рис. 282)⁸¹ своим поразительно живописным стилем, напоминающим, как уже отмечал О. Дальтон⁸², росписи Аджанты, показывает, как глубоко перерабатывала индийская культура влияния со стороны северозападных соседей. Орнамент на этой чаше тоже гуптский и при этом очень хорошо выполнен. Влияние гуптского растительного орнамента очень заметное в монументальном искусстве Бамиана, Афрасиаба и Пенджикента, однако никак не проявляется в торевтике земель к северу от Гиндукуша, что, видимо, объясняется своеобразием развития торевтики, которая отнюдь не автоматически следует за другими видами искусства. Как показывает сама индийская чаша, все то, что связывает ее с традициями, сложившимися в торевтике, — это эфталитские элементы, а чисто индийские признаки прямо связывают ее с живописью, причем не с сюжетными композициями, а в основном с декоративными участками плафонов. Эфталитские «портреты» могли быть воспроизведены как для того, чтобы угодить эфталит-

⁷⁸ Кошеленко 1966; Луконин 1977: 213–217, 219–221.

⁷⁹ Росписи 5-го периода: Кругликова 1979: 120–136, 143.

⁸⁰ Harle 1978: 237, fig. 11 (Художественный музей Кливленда); Gibbons, Ruhl 1979.

⁸¹ Dalton 1964: 59–60, pl. XXXIV, XXXV, no 205.

⁸² Dalton 1964: 59, fig. 38, 77, 78.

скому заказчику, так и для того, чтобы изобразить спутников царя якшей Куберы — бога драгоценных металлов и владыки варварского севера.

В долине р. Кабул и в близких к ней землях Пенджаба были изготовлены сосуды, в которых сочетаются индийские и сасанидско-эфталитские признаки. Чаша с силеном ВС 41 (рис. 180), найденная в Северном Пенджабе, о которой уже шла речь выше, по иранским элементам датируется не ранее V в. Подчеркнутая тяжелая телесность персонажей напоминает не стройные фигуры Бамиана и Фундукистана с их изысканной гуптской легкостью, а грубоватую по формам каменную скульптуру с изображениями индийских богов VII–VIII вв., изготовлявшуюся для государства шахов Кабула⁸³, хотя признаки, характерные для этого круга памятников, здесь выражены еще не настолько определенно, чтобы чашу можно было бы датировать позже V–VI вв. Иконография силеня, пьющего из сосуда (часто, как и на данной чаше, из ритона), поднятого над головой, хорошо известна в Согде, Фергане, Хотане. Есть и эфталитская печать с силеном⁸⁴.

Во всех вариантах чувствуется не только отдаленный античный оригинал, но и какой-то, также общий, восточный прототип, в котором, судя по пенджикентским росписям, уже были заметны индийские признаки. Роспись VII в. в Пенджикенте (помещение 18 объекта XXV) показывает, что такую иконографию имело какое-то почитавшееся согдийцами божество, поскольку полуголый персонаж, похожий на силеня, с виноградной лозой позади него, здесь помещен в специальную арочную нишу⁸⁵. Как правило, индизированная иконография богов распространялась в Согде не через произведения торевтики, а через живопись. В данном случае в этом нельзя быть уверенным, поскольку на росписи первой половины VIII в. помещения 13 того же объекта в руках одного из пирующих изображен ритон в виде фигурки серебряного (?) силеня, в свою очередь пьющего из обычного ритона.

Тот же персонаж изображен на терракотовых образках, на оттиске геммы из Пенджикента и на бронзовой матрице из Кувы в Фергане. Его же помещали на ручках серебряных кружек мастера школы А и С. Видимо, подобно античному силену и индийскому Кубере этот божок был популярен в качестве бога богатства и вообще довольства, изображение которого имело магический или просто благожелательный смысл, а, возможно, он имел более узкое значение божества вина⁸⁶.

Изображения из Согда, Ферганы, Хотана, Кабулистана и, в несколько измененном виде, Ирана (вакхический путти на серебряной чаше из Худо-

⁸³ Kuwayama 1972; 1976; Taddei 1973b; Verardi 1977.

⁸⁴ Stavisky 1960: 106.

⁸⁵ Эта небольшая ниша и ее обрамление были расписаны, а остальные стены не имели росписей.

⁸⁶ Имя этого божества в согдийском пантеоне установить пока невозможно. И саки Хотана, и согдийцы-буддисты знали имя Вайшраваны, которого представляли в виде воина в тяжелом вооружении, но едва ли божок, похожий на силеня, сопоставлялся в Пенджикенте с этим воителем, хотя в Индии Кубера и Вайшравана отождествлялись.

жественного музея Кливленда⁸⁷) обнаружены во всех странах, расположенных вокруг Тохаристана, где они пока не найдены. Однако, вполне возможно, что первоначальная «акклиматизация» этого образа на Востоке имела место в этом регионе.

Серебряная чаша, найденная в кургане 3 могильника Ляхш II в Каратегине (рис. 181)⁸⁸, хотя и проще по технике (изображения нерельефны), по стилю и особенно по композиции близка к чаше с Куберой. Почти обнаженная женщина здесь держится руками за обрамляющие ее, как арка, виноградные лозы. Здесь, однако, на лозе показаны гроздья винограда и совсем невиноградные листья. Дело в том, что на равнине Индии и даже в тропической долине Джалалабада виноград не растет и его привозят в большом количестве из других районов Афганистана. По-моему, мастер-индеец, как показывают все реалии чаши, отнюдь не стремившийся к стилизации, просто плохо знал, как растут виноградные гроздья, и ошибся в изображении листвы. Сосуд, послуживший образцом мастеру (который, однако, заметно индизировал фигуру женщины, сделав ее похожей на традиционную якши под деревом), был, видимо, композиционно близок к сасанидскому блюду с обнаженной танцовщицей, держащей в руках побег винограда⁸⁹. Значение этой фигуры остается неясным и в оригинале, где под ногами танцовщицы помещен плинт, как у статуи, а лозы привязаны к концам гирлянды, которую женщина держит над головой.

Ляхшская чаша по композиции близка к сасанидским: внизу выделен сегмент водоема, на берегу которого танцует женщина. Тюльпаны у ее ног — также сасанидский или среднеазиатский мотив, хотя их сочетание со спелым виноградом и нарушает правдоподобие. Шарф танцовщицы «бактрийский» — как на бартымском кубке (рис. 268, 269)⁹⁰, но здесь другая более утонченная проработка складок. На гандхарском рельефе, хранящемся в музее в Таксиле, показан якша, держащийся обеими руками за лозы винограда⁹¹. Вообще, в композиции ляхшской чаши нельзя не заметить сасанидского влияния, но не надо забывать, что в самом Иране подобные композиции не были известны до завоевания кушанских земель.

Сасанидское серебро должно было в большом количестве появиться во владениях эфталитов после поражения и гибели Пероза в 484 г. в составе добычи и выплачивавшейся Ираном на протяжении полувека дани. Между тем как раз это время ознаменовано наибольшим продвижением эфталитов вглубь Индии, что делало весьма вероятным знакомство мастеров-индийцев, работавших на эфталитов с сасанидскими произведениями. Разгром эфталитов тюрками и Хосровом I в 60-х гг. VI в. отдал Тохаристан и районы к югу от Гиндукуша под суверенитет Сасанидов, которых в самом

⁸⁷ Shepherd 1964: fig. 27.

⁸⁸ Якубов 1984: 188–191, рис. 4 (автор датировал эту чашу V в. н. э. и связал ее происхождение с эфталитским Тохаристаном). — *Примеч. ред.*

⁸⁹ Shepherd 1964: 82, fig. 17, pl. D.

⁹⁰ Бадер, Смирнов 1954: рис. 4, 5.

⁹¹ Franz 1965: Abb. 158.

конец VI — начале VII в. сменили тюрки. Новый этап прямого сасанидского воздействия на культуру Тохаристана и соседних владений приходится на вторую половину VII в., когда здесь обосновался сын, а затем внук последнего шахиншаха Йездигерда, безуспешно пытавшиеся во главе персидских эмигрантов и при почти номинальной поддержке Китая поднять тохаристанских владетелей на борьбу за отвоевания Ирана у арабов.

В монументальном искусстве Духтари Нуширвана, Баамиана, Какрака, Фундукастана исследователи видят сасанидские, местные и индийские элементы⁹².

На материале торевтики можно увидеть, что местные, весьма редкие вне этого региона, реалии встречаются на сосудах с полным преобладанием сасанидских элементов и что, с другой стороны, достаточно яркие индийские особенности наблюдаются на чашах и кувшинах типично сасанидских по своим формам и основным мотивам. В монументальном искусстве также нет полного слияния разнородных элементов в единый стиль, но оно все-таки производит более цельное впечатление, чем торевтика. Это, по-видимому, объясняется тем, что в отличие от живописцев и скульпторов, которые выполняли заказы многочисленных монастырей и храмов и поэтому сами могли быть достаточно многочисленными, чтобы создать художественно-ремесленную среду — хранительницу мастерства и традиции, торевты даже очень хорошей выучки работали в разрозненных мастерских при дворах недолговечных или мелких династий. Стойкой городской традиции в этом ремесле там, скорее всего, не было.

§ 2.2.4. Торевтика бывших эфталитских владений в долине Кабула, Забулистане и Тохаристане в VI–VIII вв. Значение индийских и иранских элементов

Самый красивый сосуд кабульско-газнийского круга — серебряный ритон из Художественного музея Кливленда (рис. 190, 190а)⁹³, который М. Картер справедливо относит к этой территории и датирует приблизительно VII в. Надо отметить, что голова буйвола внизу ритона трактована так же, как в короне эфталитского государя на монетах т. н. прку MLK' (VI–VII вв.). Лицо богини, которую М. Картер сопоставляет с Дургой Махисасурамардини, абсолютно лишено гневности и очень напоминает благостные лица бодисатв Фундукистана⁹⁴, что делает не столь убедительным это определение. Сочетание человеческой головы вверху ритона и головы рогатого животного внизу традиционно для очень большой территории,

⁹² См., например: Rowland 1970: 82–123; Tarzi 1977.

⁹³ Shepherd 1966: fig. 1, 3, 20, 21; Harper 1978: 68–71, no. 23 [Carter M. L., Brunner Chr. J.].

⁹⁴ Auboyer 1968: Nr. 84.

распространившись при Сасанидах от Вавилона до Согда и Афганистана. Замена быка или козла буйволом, возможно, связана с местной геральдической эмблемой. Женская укладка прядей волос и бесспорно женская серьга⁹⁵ сопровождаются короткой стрижкой на затылке, что совершенно необходимо для изображений женщины.

Наряду с этим ритонном и его изысканной выделкой и в основном местным стилем имеются как еще более сасанидские, так и более индийские сосуды. Блюдо Национальной библиотеки в Париже ВС 40 (рис. 187), судя по рунической надписи, прежде чем попасть на Северный Урал, побывало в руках какого-то тюркского владельца. Оно гораздо ближе к сасанидской традиции, чем чаша из Чилека, но все-таки оно настолько отличается от сходных по тематике сасанидских сосудов, что исследователи относят его к постсасанидскому периоду.

Однако все эти отличия можно объяснять не столько хронологическим, сколько географическим расстоянием. Бюст Лунного божества напоминает портреты на поздних эфталитских печатях. Сасанидский цветок заменен лотосом с двумя ветвями, на одной из которых показан уже отцветший цветок. Очень похожий лотос показан на одной из «бактрийских» чаш⁹⁶. Реалистическая передача плетения толстых кос находит аналогию только в изображениях танцовщиц на ложчатой чаше ВС 78/СМ 58 (рис. 185, 186) с явными индийскими признаками, о которой еще будет идти речь. Положение ног танцующих фигур носками навстречу совершенно не соответствует сасанидским позам танцовщиц, но оно нередко появляется при попытках передать на плоскости некоторые индийские позы⁹⁷.

Одежда также не та, что на сасанидских кувшинах. Верхняя одежда здесь состоит из полотнища, обернутого, как сари, вокруг бедер с широким свободным концом (одним, а не двумя), который можно было перекинуть через локоть, через плечо или через голову. Частые линии по одежде, которые в Иране передавали складки, здесь у двух персонажей заменены полосами, передающими уже узор на одежде, хорошо известный по Аджанте и по наиболее индианизированным росписям Бамиана⁹⁸.

Сюжет блюда — четыре времени года. Четыре пары персонажей соответствуют четырем сезонам⁹⁹. Наиболее очевидно это соответствие для нижней пары, означающей лето. Обе женщины, в отличие от шести остальных фигур, одеты только в верхнюю одежду. У одной из них в руке чаша с плодами. Другая, видимо, молится. Только у этих женщин и у богини в центре блюда есть ожерелья. От их диадем отходят длинные царские ленты.

⁹⁵Taddei 1973a: pl. 15, 5–6; Kuwayama 1970: Ill. 20.

⁹⁶Weitzmann 1943: fig. 13.

⁹⁷Franz 1965: Abb. 224; Auboyer 1968: Nr. 32; а также на чаше из Ляхша. Парижское блюдо издавна считали сосудом «индийской работы»: Толстой, Кондаков 1890.

⁹⁸Tarzi 1977: pl. 63, B 129 b, A 4.

⁹⁹Связь этих человеческих фигур с темой времен года отметила П. Харпер, но без определения, какова символическая значимость каждого персонажа (Harper 1971).

Над женщинами показан бог месяца Мах, который символизирует начало месяца Фравардин первого месяца года. С V в. и до VII в. новогодний праздник в Иране приходился на август–июль, постоянно сдвигаясь ближе к началу года нашего календаря. Этот сдвиг происходил потому, что зороастрийский год был примерно на четверть суток короче астрономического солнечного года, а после 399 г. или первой половине V в.¹⁰⁰ дополнительных месяцев по 30 дней, которые должны были возвращать Новый год — Навруз на прежнее место после каждых 120 лет отставания, уже не вводили.

Следующая сцена с двумя фигурами, одна из которых держит бурдюк с вином и чашу, а вторая — зажженный факел и копые, видимо, соответствует осени.

В последний, считавшийся осенним месяц праздновали особый праздник огня, о котором есть интересные сведения у Бируни¹⁰¹. Этот праздник в V–VII вв. приходился на срок от середины ноября и почти до середины января. Затем наступали зима и второй годовой праздник Михраган. Его праздновали в декабре–феврале, но если учесть, что в 399 г. (?) календарь был на целый месяц переведен вперед, то теоретически правильным было празднование в конце декабря — январе. Здесь снова показана молящаяся женщина и женщина с ведром для хаомы (?) и длинными лентами. Над ними опять помещен Мах, символизирующий здесь, что прошло полгода и приблизился второй по значению праздник, который «некоторые люди ставят выше Навруза»¹⁰².

¹⁰⁰ Дата этой коррекции неточная. Бируни сообщает, что ее произвели при Йездигерде, сыне Шапура (399–421 гг.), причем прибавили сразу два месяца по 30 дней, чтобы впредь можно было 240 лет не прибегать к дополнительным месяцам, но сам он пишет, что от коррекции до вступления на престол Йездигерда III (632 г.) прошло около 190 лет, но 632–190 = 442 г. Позднее тот же Бируни, отсчитав, видимо, то же 190 лет от гибели, а не от вступления на престол Йездигерда III (651 г.), здесь он упоминает 170 лет до воцарения Йездигерда III, получил год, приходящийся на царствование Пероза, и отнес к этому царствованию последнюю интеркаляцию (Бируни 1973: 116, 148). Однако первое сообщение, скорее всего, правильно, поскольку вряд ли кто-либо приписал бы весьма непопулярному Йездигерду совершенное не им деяние (Бируни 1957: 45, 47, 60).

¹⁰¹ «Задюя говорит, [что этот праздник] называется Азер-чеси, т. е. праздник огня, горящего в домах людей. [Его справляли] в течение зимы и в этот день люди зажигали в своих домах большие огни, усиленно предавались поклонению Аллаху и восхвалению его, и собирались для еды и увеселений. Они утверждали, что это делается вследствие прекращения холода и суши, которые возникают зимой, и что распространение тепла огней защищает от бедствий, вредных растений в мире. Их путь при этом был путем тех, кто идет на войну со своим врагом во главе большого войска. Хуршид-мобед говорит, что Азер-чачи — это первый день, и что он [посвящен] избранным. Этот день [будто бы] не принадлежит к дням, [празднуемым] у персов, хотя [персы] и пользовались им в своих месяцах. Это [якобы] один из дней у тохарцев (жителей Тохаристана. — Б. М.), посвященных перемене погоды и началу зимы, а в наше время жители Хорасана отнесли его к началу осени» (Бируни 1957: 233).

¹⁰² Бируни 1957: 234.

Затем следует последняя пара, символизирующая весну. Первая фигура держит в руке курильницу, а вторая — птицу и лотос, позади первой фигуры — чаша. За 50 дней до Навруза праздновали Сада, когда, по словам Бируни, зажигали огни и возжигали курения, а цари в ночь этого праздника приказывали выпускать в огонь диких зверей, заставляли птиц лететь сквозь пламя, а сами в это время пили и веселились.¹⁰³

Цветок лотоса был связан с особым праздником *джаин-и-нилуфар*, который, по Бируни, «введен недавно» в шестой день месяца Тир (в тексте есть слово Хурдад, но это, судя по контексту, ошибочное пояснение переписчика). Праздник цветения лотоса, видимо, народный праздник тех районов, где растет это растение, мог быть включен в зороастрийский календарь в месяце Тир действительно примерно во времена Бируни, так как только в X в. конец июня, когда зацветает лотос, пришелся на Тир (в 1000 г. праздник лотоса приходился на 19 июня). В VII в. этот народный праздник должен был прийти на Фравардин, поэтому, если на блюде цветок лотоса показан в связи с временем года, кончающимся как раз к Наврузу — первому дню Фравардина¹⁰⁴, то блюдо может датироваться не позднее рубежа VI–VII вв. Наиболее вероятная дата — вторая половина VI в., т. е. время реставрации сасанидского управления в бывших кушанских владениях.

В центре блюда — нагая богиня с грифоном. На античном западе в центре подобных календарных композиций обычно помещали или колесницу солнца, или олицетворение земли¹⁰⁵. Позднее в средние века появилось и олицетворение Года в виде мужской фигуры с солнцем и луной в руках. В данном случае наиболее подходящим осмыслением представляется олицетворение Земли. Грифон соединяет в себе особенности всех животных (у него тело хищного зверя, рога травоядного животного, клюв птицы), а его хвост оканчивается растительной пальметкой.

Тема плодоносящей Земли представляется независимо от значимости самого культа очень подходящей для пиршественной посуды. Так может быть объяснен и сюжет известного блюда ВС 48/СМ 22 с богиней на грифоне (рис. 184)¹⁰⁶, издавна сопоставлявшегося с блюдом, о котором идет речь. Сасанидские кувшины и кувшинчики с изображениями богини или жриц также, возможно, связаны с этой темой. В. Г. Луконин объяснял их как принадлежность ритуалов Михрагана¹⁰⁷, но, как отметила П. Харпер, на них

¹⁰³ Бируни 1957: 243.

¹⁰⁴ «Когда персы дополнили свои года, они отмечали времена года по месяцам и вследствие близости [обстоятельства] двух [смежных] времен года: Фервердин-Мах был началом лета, Тир-Мах — началом осени, Михр-Мах — началом зимы и Дей-Мах — началом весны» (Бируни 1957: 223).

¹⁰⁵ Balty 1973: pl. XV; Åkerström-Hougen 1974: 124–125, fig. 80.

¹⁰⁶ Тревер, Луконин 1987: 117–118, ил. 106, кат. № 36; PS: 110–111, n° 49 [Marshak B. I.].

¹⁰⁷ Луконин 1969: 160–161.

имеются атрибуты разных сезонов¹⁰⁸. Можно назвать, например, виноградную лозу с листьями и цветок тюльпана. Кроме того, их едва ли можно рассматривать, не привлекая кувшин из с. Слудка ВС 79 (рис. на с. 253), на котором К. В. Тревер увидела изображение статуи богини, стоявшей на пьедестале¹⁰⁹. Хотя, конечно, между этой богиней и фигурами на кувшинчиках есть и существенные отличия.

Все атрибуты Михрагана и Навруза, упоминавшиеся в связи с изучением символики кувшинчиков и кувшинов, это одновременно плоды Земли и живущие на Земле звери, птицы, люди. Если на парижском блюде богиня показана только в центре, то на кувшинчиках ВС 81/СМ 44, ВС 80/СМ 45, СМ 46–47 (рис. 188, 189)¹¹⁰ фигура богини показана несколько раз, причем там, в отличие от блюда, атрибуты фигур не распределены в соответствии со сменой сезонов¹¹¹.

Если принять предложенную гипотезу, то различия в трактовке женских фигур, на разных кувшинах в разной степени наделенных атрибутами царственности, можно было бы объяснить как различия между изображениями почитавшегося божества (как, например, на кувшине из с. Слудка) и аллегориями, почти утратившими культовый характер¹¹². Повторение изображения четыре, пять и шесть раз делало равноценными все стороны сосуда (как четыре бюста Нарсе на разных сторонах монумента в Пайкули), и, кроме того, давало возможность показать все разнообразие атрибутов. На блюде Национальной библиотеки с представленными совместно изображениями людей вокруг богини не возникло сложностей с трактовкой зимы, но для олицетворения плодоносящей Земли бесплодная зима совершенно не подходит, что, вероятно, и привело мастеров кувшинчиков к отказу от последовательного представления всех сезонов¹¹³. Связанный с Наврузом обычай украшать кувшины ожерельями отразился в круглых выступлениях на горловине некоторых кувшинов, как с изображениями женщин, так и с другими мотивами, но это, конечно, не дает оснований думать, что все такие кувшинчики делались специально для новогоднего ритуала «похищения воды».

Полностью понять парижское блюдо остается, однако, делом будущего. Среди моментов, вызывающих затруднения, надо назвать изображения Маха в качестве обозначения срока наступления праздника, т. к. зороастрийцы считали дни от восхода до восхода солнца¹¹⁴. Однако там, где было изготовлено блюдо, могли существовать местные представления. Эфталты как будто бы особо почитали Маха: на их монетах из-за плеч царя

¹⁰⁸ Harper 1971.

¹⁰⁹ Тревер 1958: 135, рис. 8.

¹¹⁰ Тревер, Луконин 1987: 112–113, ил. 36–53, кат. № 18–20.

¹¹¹ Harper 1971: 508.

¹¹² Duchesne-Guillemin 1974: 151.

¹¹³ По мнению М. Картер, женские фигуры на кувшинчиках — олицетворение разных праздников года (Garter 1974: 200–202).

¹¹⁴ Бикерман 1975: 11.

нередко видны рога полумесяца, что, видимо, свидетельствует о каком-то сопоставлении царя с этим божеством, которое именно так, с полумесяцем за плечами, изображалось на кушанских монетах. У индийцев широко применялся счет времени по луне¹¹⁵.

Другая сложность связана с фигурами в женской одежде, но с коротко остриженными волосами. Таких фигур две, они есть в весенней и осенней парах. Если это не одна из местных женских причесок, о чем как будто можно предполагать по стриженому затылку головы богини на кливлендском ритоне, то на блюде изображены мужчины в женской одежде. С некоторой долей вероятности можно было бы думать, что показаны «гадатели» или «шаманы», подобные скифским энераям или некоторым из известных этнографам среднеазиатским парханам (от тадж. *парихон* — заклинатель духов-*пару*)¹¹⁶. Но все это пока только догадки.

После арабского завоевания Тохаристана в начале VIII в. культура Кабульского царства, в котором правили тюркская, а затем индийская династии, начала приобретать все более индийский характер, сохраняя, однако, как показывают монеты, связь с сасанидской и среднеазиатской традициями. К VII–IX вв. относятся брахманистские каменные скульптуры, иногда с надписями брахми из долины р. Кабул. Их уже не гуптский, а вполне средневековый стиль заставляет вспомнить фигуры танцовщиц на ложчатой чаше сасанидской формы из с. Слудка ВС 78/СМ 58 (рис. 185, 186)¹¹⁷. По горизонтальным полосам на одежде фигура Умы из мраморной группы,

¹¹⁵ С передачей представлений о течении времени, кроме сюжета известного иранского блюда с изображением «Часов Хосрова II» (ВС 306/СМ 19 — рис. 195) (Тревер, Луконин 1987: 111, ил. 29–31, кат. № 15; Harper, Meyers 1981: xvi, pl. 35), где можно увидеть выезд колесницы Луны в один из ночных часов, тогда как ночное солнце в виде стрелка из лука все же показано, хотя и под аркой храма, установленного на колеснице, связан, скорее всего, и сюжет овального блюда (ВС 152). На нем солнце изображено 4 раза: дважды между птицами под сводом дневного неба и дважды между гиппокампами, обозначающими, видимо, ночной путь солнца по подземным водам. В центре углубленный прямоугольник, окаймленный рамкой с головами кабанов в 18 прямоугольных окнах (символ зари). В прямоугольнике был вписан круг с четырьмя пальметками, отходящими от него к углам прямоугольника. Рельефный круг в углублении мог бы соответствовать земле в мировом океане, а пальметты тогда означали бы стороны света. Овальная форма блюда известна для позднесасанидского Ирана. Головы кабанов и птицы с лентами сасанидские, но с искажениями. Гиппокампы похожи на согдийских (Пенджикент, живопись и резьба по дереву; Варахша, штук), но без рогов. Работа очень грубая, но не такая, как на постсасанидских «примитивах». Два признака есть на хорезмийском серебре: подобная форма солнечной розетки (чаша с реликварием на троне: Бадер, Смирнов 1954: рис. 10) и прорисовка бордюра уголками (чаша с богиней и жертвенником — ВС 42). Если предполагать, что блюдо хорезмийское, то его дата VI–VII вв., т. к. в VIII в. выделка серебряных сосудов в этой стране стала гораздо более тщательной, хотя там и тогда сохранялись различия в качестве работы.

¹¹⁶ Толстов 1948: 324, 325.

¹¹⁷ Тревер, Луконин 1987: 117, ил. 102–104, кат. № 34.

найденной на Тапа Скандар¹¹⁸, близка к танцовщицам на серебряной чаше ВС 40 (рис. 187) (хотя их костюм очень усложнен). Очевидно, что не круглая скульптура, а рисунок с умелым разворачиванием форм на плоскости — прототип композиции чаши. Возможно, это было резьба по слоновой кости. Узор в виде побега по краю сосуда по своей сухости напоминает византийский или саманидский (ковер Бухтегина середины X в.), но не сасанидский орнамент¹¹⁹.

Тонкий витой шнур окаймления, как и виноградная лоза, точнее соответствуют сасанидским вариантам, но и здесь заметны странные отступления: листья как бы наложены на стебель, зверек, поедающий ягоды, похож на львенка (может быть, под влиянием ввозившихся в Среднюю Азию танских зеркал?); лоза растет из воды, переданной не по-сасанидски закрученными волютами. Лежащие олени украшены растительными пальметтами, что в доисламском Иране было возможно только при изображении сенмурвов и грифонов, но не реальных животных. В Иране такая трактовка животных известна только с X в. (кувшин буидского эмира Бахтияра¹²⁰). Государство кабулшахов просуществовало до конца X в., причем мусульмане жили только в цитадели города Кабула. Но чашу нельзя датировать позже, чем VIII–IX вв., поскольку в ней сохраняется не только сасанидская традиция, которая могла быть передана просто через копирование сасанидского сосуда с танцовщицами, держащими такие же шарфы и кастаньеты, но и старые местные признаки, из которых кроме уже отмеченных выше толстых плетеных кос танцовщиц надо назвать особую манеру передачи концов драпировок с заостренной посередине линией края одежды в наиболее выступающем месте каждой складки. На более раннем сосуде с Куберой (ВС 41 — рис. 180) — это лишь один из вариантов, причем оправданный общим построением, тогда как здесь такой прием стал обязательным, и к тому же эта деталь рисунка стала похожей не на складку, а на вырезы по краю одежды, поскольку ниспадающие линии уже не проходят около острия¹²¹.

Территория между Ираном и Индией не остается белым пятном на карте мест производства художественных сосудов из серебра, но здесь сосуды V, VI и VIII–IX вв. в отличие от согдийских не образуют единого ряда. К VII–VIII вв. относятся и тохаристанские (в широком смысле слова) сосуды еще более иранского облика, чем те, о которых шла речь. Недавно

¹¹⁸ Kuwayama 1972; Yamada 1972: fig. 1.

¹¹⁹ Ср., например, с побегом на кафтане Пероза чердынского блюда (рис. 274) (Тревер 1937а: табл. II; Тревер, Луконов 1987: ил. 17; Harper, Meyers 1981: pl. 27) или в штуче Ктесифона (SPA: vol. IV, pl. 171, H).

¹²⁰ SPA: vol. VI, pl. 1343.

¹²¹ Схематизация позднегандхарских приемов передачи складок шла сходным путем и в Восточном Туркестане, но там она не доходит до такого нарушения правдоподобия, как на чаше (Rowland 1970: 210–211). В Иране и Средней Азии и Афганистане, как правило, острие, если оно есть, соответствует не наиболее выпуклому, а наиболее вогнутому участку складки.

изданный кувшин со сценами охоты, происходящий из окрестностей с. Юлдус (Шадринский район Курганской области), справедливо отнесен В. И. Шляховой к этому кругу и датирован VII в. (рис. 192, 192а)¹²². У этого сосуда заведомо сасанидская форма, для многих охотничьих сцен находят сасанидские прототипы, но по фону разбросаны бутоны лотоса, а аканты на горле видоизменены в индийском духе. В смягченной пластике фигур и в разработке планов (фигуры зверей) заметно и стилистическое родство с индийским искусством гуптского и несколько более позднего времени. Этот необычно пышный, наиболее «барочный» во всей восточной торевтике сосуд по многим особенностям напоминает декор чаш «бактрийского» и раннеэфталитского круга IV–V вв., а главное, что при почти полной смене набора реалий, произошедшей с IV в. по VII в., само любование чужими — сначала греческими, а потом сасанидскими реалиями — осталось прежним. Преподобней осталась и любовь к помещению сцен на одном сосуде. В снаряжении всадников смешаны детали IV–V вв. и VII в.

В Тохаристане с его переменчивым искусством мы видим не стабильность художественно-ремесленной традиции, как в Согде, и не устойчивые требования заказчика, обусловленные культом, как в Хорезме, но укоренившиеся представления о том, что сосуды из драгоценных металлов должны походить на сосуды не своей, а чужой культуры, обладающей в силу тех или иных исторических обстоятельств высоким престижем. Общий характер сцен на кувшине не прокламативный и не авантюрный, а, прежде всего, декоративный, связанный не с идеями законности власти царя, не с сочувствием мужеству героев, а с представлениями об охоте на крупных зверей как атрибуте счастливой «царской» жизни. Листья обрамления приобрели особую пышность, позволяющую им буквально подавлять собой мелкомасштабную фигурную композицию верхнего яруса. Охотничьи эпизоды, потеряв самостоятельную значимость, теснят друг друга. Цари не выделены среди других охотников. Фигуры зверей крупнее и выразительнее человеческих. В доисламское время только в торевтике этой страны отчетливо проявляется такой сниженный подход к царской тематике.

§ 2.2.5. Вопрос о постсасанидской торевтике на Востоке

Известны заведомо постсасанидские сосуды, у которых очень трудно найти какие-либо индийские элементы, но которые отражают определенные связи с восточными соседями Ирана. Бегство в Хорасан Йездигерда, а затем появление на восточной границе Хорасана персидского «правительства в изгнании» — двора царевичей Пероза, Нарсе и Хосрова, нашедших поддержку в Тохаристане, должно было поднять интерес ко все-

¹²² Шляхова 1977: 287–292, рис. 1, 2, а, б.

му сасанидскому и, кроме того, дало в руки тохаристанских торевтов много подлинных сасанидских образцов, особенности которых они так смело объединили на юлдуском кувшине. Оно могло привести на восток и мастеров.

Интересное эрмитажное блюдо с пирующим царем SM 16 (рис. 193)¹²³ было отнесено В. Г. Лукониным к началу VIII в.¹²⁴ За датировку в пределах VIII в. говорят многие детали. В частности, пояс с тремя крупными бляхами, как у царя и одного из его придворных, известны мне помимо блюда только в живописи Фундукистана, т. е. около рубежа VII–VIII вв.¹²⁵ Прически музыкантов наряду с традиционно сасанидскими густыми волосами на затылке имеют такой поздний признак, как челки, зачесанные вперед поверх стягивающей голову ленты. Эта особенность хорошо известна по живописи Пенджикента первой половины VIII в. и по расписной вазе VI–VII вв. из Мерва. Четырехлепестковые розетки на фоне блюда, с одной стороны, напоминают о цветах (другой формы!) на фоне ложчатой чаши с индийскими танцовщицами (рис. 185, 186), а с другой стороны, о таких же четырехлепестковых розетках, появляющихся на поле лицевой и оборотной сторон хорезмийских монет конца VIII в.¹²⁶ Прием передачи складов соответствует приему, примененному на хорезмийской чаше VIII в. из Британского музея BC 43 (рис. 172). Все эти признаки указывают на восточные земли, прилегающие к Хорасану. Но это не северные страны Хорезм или Согд, о чем помимо стиля свидетельствуют ясно прорисованные ветви банана, растущего не севернее Джелалабада, под тронном царя. Это и не основные территории Хорасана, где едва ли оставались столь крупные феодалы-зороастрийцы, которые могли бы приказать изобразить на блюде сцену инвеституры с крылатым гением, несущим царскую диадему с полумесяцем. Крылатый гений несет царское ожерелье и на постсасанидском охотничьем блюде из Нор-Баязета BC 309 (рис. 191)¹²⁷, но там все убранство царя действительно сасанидское, что делает композицию «исторической», напоминающей о славном прошлом, а здесь сасанидские элементы сочетаются с более поздними реалиями. Поэтому в целом сцена на блюде с пиром имеет меморативный, не исторический, а прокламативный характер, утверждая значимость какого-то более позднего владельца, подчеркивавшего свою связь с Сасанидами, но желавшего, чтобы зритель мог узнать его и его свиту по костюмам, прическам и т. п.

Наконец, нельзя не обратить внимание на совершенно археологическую точность передачи сасанидских реалий. Два кувшина, показанные на блюде, соответствуют реальным сасанидским. Маленький кувшин с бусами на горле и виноградной лозой на тулове замечательно близок к кувшинчику из Британского музея. Большой кувшин похож на пропавший сосуд,

¹²³ Тревер, Луконин 1987: 111–112, 143, ил. 32, 33, кат. № 16.

¹²⁴ Луконин 1977: 169; Тревер, Луконин 1977: 111–112, ил. 32–33, кат. № 16.

¹²⁵ Rowland 1970: Fig. 54–55.

¹²⁶ Вайнберг 1977: табл. XXIV, ГVIa, ГVIb.

¹²⁷ Harper, Meyers 1981: pl. 20; PS: 125, n° 68 [Kröger J.].

найденный в XVIII в. в с. Слудка (BC 79 — рис. на с. 253). Даже детали архитектурного мотива на большом кувшине соответствуют деталям сасанидских сосудов. Изумительно точно переданы пропорции и очертания кувшинов при достаточно условных пропорциях и формах изображенных на блюде фигур людей. Интересна композиция со зверем в круге на одежде царя. Она не имеет прямых аналогов, но явно восходит к сасанидским круговым композициям, подобно блюду с тигрицей BC 311/CM 27 (рис. 196)¹²⁸. Но дело не ограничивается интересом к вещам: широкое лицо царя с огромными выпученными глазами тоже восходит к сасанидским прототипам, несколько даже утрируя их особенности.

Если сравнить это блюдо с известным блюдом Британского музея BC 66 (рис. 262), на котором примерно в ту же эпоху была изображена очень похожая сцена, то можно увидеть, насколько там мастер изменил формы кувшинов. Восходящие к общим сасанидским образцам эти два блюда изготовлены в разной среде. Блюдо Британского музея найдено и, вероятно, изготовлено на территории Табаристана, где, как и вообще на севере Ирана, долго держалась композиция с обязательным водоемом внизу¹²⁹. Что же касается блюда Эрмитажа, то его хотелось бы связать с попытками сасанидской реконкисты. Нарсе сын Пероза сына Йездигерда III находился в Тохаристане до 706 года. В 728/29 гг. Хосров сын (или потомок) Йездигерда III еще боролся с арабами как союзник тюрок. Надо отметить, что оба поздних сосуда от кушано-сасанидского блюда, блюда с Йездигердом II и царицей и хорезмийской чаши показывают пирующего царя без меча, что возможно связано с веризмом позднесасанидского искусства.

Кувшин из Национальной библиотеки (BC 85) в Париже обстоятельно исследован В. П. Даркевичем, который отнес этот сосуд к Восточному Ирану рубежа VII–VIII вв., а сюжет определил как символы праздников Навруза и Михрагана¹³⁰. Можно согласиться, что кувшин изготовлен уже после падения сасанидской династии. Декор сосуда в основном сасанидский, но два мотива как будто связывают его с востоком. Это перекрещенные фигуры львов, которые в тореvтике засвидетельствованы на «бактрийской» и эфталитской чашах, а в глиптике — в оттисках геммы на буллах из Пенджикента¹³¹, а также показ воды, прямо из которой выходят стволы растений, не концентрическими дугами, как обычно на сасанидском серебре, а выступающими как бы над горизонтом волютами, как на чаше с индийскими танцовщицами.

¹²⁸ Erdmann 1969: 105–106, Abb. 72–73; Тревер, Луконин 1987: 114, ил. 59, кат. № 23.

¹²⁹ Сходство сосудов может быть объяснено не только общим сасанидским прототипом, но и прямыми связями между производственными центрами. В Табаристане, по мнению Й. Маркварта, при Перозе сыне Йездигерда III система управления была реорганизована по сасанидскому образцу (Marquart 1901: 133). Владелец Табаристана именовался испахбедом — военным правителем Хорасана (Бартольд 1971а: 216).

¹³⁰ Даркевич 1976в: 59–60, табл. 3, № 116.

¹³¹ Беленицкий 1964: 66–67, рис. 8.

Я. И. Смирнов (по цитируемой В. П. Даркевичем записи в его архиве) справедливо считал, что скрещенные фигуры львов происходят из композиций охотничьих сцен. Вряд ли это символы четырех элементов, четырех времен года и четырех стихий, как думает В. П. Даркевич, поскольку, судя по гемме, к VIII в. самостоятельное значение получил изолированный мотив двух львов. На кувшине дерево с листвою и голые деревья показывают времена года, в которые попадали Навруз и Михраган, но две пары одинаковых львов не могут иметь никакой связи с этими праздниками, которые в то время не имели отношения ни к весеннему, ни к осеннему равноденствию. Не исключено, что они действительно означают утреннюю и вечернюю звезду¹³². Это соответствовало бы назначению кувшина, из которого вечером и утром¹³³, зимой и летом наливали вино. Некоторая сниженность в трактовке летнего дерева, лишённого типичных для подобных деревьев на сасанидских рельефах Так-и-Бустана и кувшинах пышных цветов, может быть, объясняется именно тем, что мастер хотел показать не весну, а лето, и тем он отличил свое изображение от царского «древа жизни». Трилистники на ветвях похожи на листву кушано-сасанидского блюда (рис. 96, 96а), но не листья сасанидских памятников. Семь ветвей, вернее, шесть ветвей и вершина, скорее всего, случайно совпадают со священным числом, так как на аналогичных изображениях сасанидского времени число ветвей все время колеблется: их 4, 6, 8, 10, не считая вершины¹³⁴.

Хотя такая форма кувшина действительно была хорошо известна на Востоке и, в частности, в Тохаристане, до начала VIII в., все же аналогии

¹³² Mesnil du Buisson 1970: fig. 4.

¹³³ Утренняя попойка, воспетая персидскими поэтами, возможно, обозначена на блюде с Йездигердом II и царицей, где кабан бога победы Вретрагны, бегущий в час рассвета перед колесницей Митры, изображен на ковре, положенном у подножья трона.

¹³⁴ На деревьях на другой стороне этого кувшина 8 и 10 ветвей, кроме вершины. В. П. Даркевич трактует семь полукруглых гор внизу кувшина, как семь крашваров. Зосчитать эти одинаковые полукружья, не переворачивая кувшин, было довольно затруднительно. Генетически так нарисованные горы восходят к фестончатой чашечки, охватившей низ более раннего (V–VI вв.) сасанидского кувшина той же формы ВС 83/СМ 48 (рис. 199), где, однако, фестонов пять. Их ровные полукруглые очертания совершенно необычны для передачи гор в сасанидском искусстве. Горы обычной формы тоже изображали внизу тулова кувшинов (СМ 42–43 и др.), что могло способствовать переосмыслению орнаментального мотива. Число отдельных гор на этих кувшинах (9, 15, 19), видимо, случайно. Символическое представление кишваров (крашваров) в виде шести кругов, окружающих седьмой, приведенное Бируни (Бируни 1975: 114–115, рис. 62), подчеркивает центральное положение Ираншахра, что восходит к сасанидской традиции, связанной с претензией шахиншахов на власть над всем миром (Крачковский 1957: 87, 88). Возможно, что такое значение излюбленного знака хорасанских мастеров на бронзовых изделиях XII в. Диск, разделенный на семь частей, держит в руке одна из аллегорических женских фигур на сасанидском кувшине ВС 81/СМ 44 (рис. 189). Возможно, что это тимпан, но рисунок на нем, скорее, не просто узор, а схематическая карта земли, или семь планет.

недостаточно специфические, чтобы относить сосуд непременно к Восточному Ирану. Сходство голов львов на кувшине и хорасанских блюдах, на которое ссылается В. П. Даркевич, довольно отдаленное.

Мотив скрещенных львов, может быть, восходящий к Древнему Востоку, в средние века через западные страны ислама (Испания) доходит до Западной Европы, а волны в виде волюты могут воспроизводить неизвестный нам иранский образец, поскольку их можно сопоставить с волнами на сасанидском штурге, а трилистники очень просты, чтобы исключить возможность их появления независимо от кушано-сасанидских. Таким образом, в данном случае приходится пока отказаться от локализации.

Если попытаться обобщить, как сохранялась сасанидская традиция в торевтике восточных соседей Ирана, то окажется, что она проявлялась как в результате чисто цитатного использования отдельных мотивов и целых наборов мотивов, так и в результате освоения тем и концепций, так что иногда дело доходит до невозможности различить местные и иранские сосуды. Обе тенденции появляются уже в IV в. при кушано-сасанидах, а затем продолжают существовать вплоть до VIII в. В 30-х гг. VIII в. уличная толпа в Балхе пела насмешливую песенку не на местном бактрийском языке, а на персидском языке¹³⁵, что показывает, как глубоко зашел к этому времени в главном центре Тохаристана процесс этнокультурного сближения Хорасана и Тохаристана, один из тех процессов, который привел к окончательному сложению таджикской народности в IX–X в. В это же время самостоятельное, несколько отстраненное отношение к интересовавшей и мастеров, и заказчиков сасанидской культуре также прослеживается на протяжении всего периода с IV по VIII в.

§ 2.2.6. Согд и сасанидское наследие

Совершенно иначе, чем в Тохаристане, воспринимали сасанидскую торевтику в Согде, куда она проникла еще в конце IV–V вв., но где ее прямое влияние не чувствуется до времени падения Сасанидов в VII в., хотя кушано-сасанидские и эфталитские связи монументального искусства вполне отчетливы, по крайней мере с конца V в. Однако массовый поток сасанидских вещей, попавших после разграбления сасанидских сокровищниц арабами и бегства эмигрантов на восток в руки согдийцев, изменил самое представление о значении посуды из драгоценных металлов. С этого момента быстро распространяются сосуды с разнообразными сюжетными изображениями. Согдийцы осваивают новые для себя технические приемы, как, например, выборку фона, но многие приемы они применяют не так, как

¹³⁵ Надо учитывать, конечно, что в Балх, ненадолго до того восстановленный из развалин Бармаком, влилось население арабского Барукана и, возможно, пришедшие с арабами мавали, но едва ли их было настолько много, чтобы сделать свой язык общим достоянием: скорее в этом отношении повлияли поселенцы кушано-сасанидского времени.

персы. Например, зачеканка поверхностей маленькими кружками появляется в Иране раньше, чем у согдийцев, но таким способом там обрабатывали только маленькие участки, а согдийцы тем же приемом выполняли матовые фоны целых композиций, что позволило им, не перегружая сосуд рельефным декором, отказаться от ничем не заполненных участков сасанидских прототипов.

Формальные отличия сасанидской и согдийской торевтики, о которых частично уже шла речь, связаны с глубокими концептуальными расхождениями, которые особенно хорошо видны на сосудах со сходными сюжетами. Блюдо с фанастическим зверем в Национальной библиотеке в Париже Т 6 (рис. 51), выполненное в сасанидской технике, традиционно сопоставляют с сасанидским блюдом Эрмитажа, на котором показана идущая тигрица (BC 311/CM 27 — рис. 196). Не касаясь множества несхожих деталей, которые связаны с разной художественно-ремесленной выучкой мастеров, обратим внимание на несоответствие основных принципов. Иранский художник стремился к полноте изложения, он изображал богатый и в то же время застывший, иерархически упорядоченный мир. В этом мире есть горы, деревья, птицы, а на ветке побега вокруг центрального поля — всевозможные цветы и листья. Все закончено, прочно, статично, горы расширяются к основанию, у деревьев крепкие стволы и ветки, с равномерно распределенными листьями. Тигрица показана идущей, но композиция построена так, что движение зверя кажется остановленным¹³⁶.

Согдийский торевт, несмотря на то что его манера вполне соответствует стилю согдийской живописи VII–VIII вв., создавая свое блюдо, очевидно, использовал какой-то сасанидский образец. Он сохранил сегмент воды и горы внизу, два растения на заднем плане, причем это единственный случай использования излюбленной сасанидской композиции с сегментом воды в согдийском искусстве. Однако в композиции не осталось ни одного не переосмысленного элемента. В мире согдийского художника нет ничего спокойного и инертного; нависающие скалы гор прогибаются под ногами зверя, волны свиваются в водовороты, гибкие стебли с усилием выдерживают тяжесть широко раскрывшихся огромных тюльпанов, заменивших «сасанидские» тюльпаны, заменивших «сасанидские» деревья. Сам зверь, необычная свирепость которого не раз отмечалась исследователями, не просто могуч и силен, его тело кажется напряженным, как пружина. Согдаийское искусство не знает характерного для сасанидского Ирана пафоса тяжелой инертной силы, заранее обреченной на победу. Легкое и поджарое тело зверя, как и тонкие крепкие стебли растений соответствуют

¹³⁶ Анализировать все моменты, которые создают этот эффект, можно было бы в специальной статье. Отмечу только загроуженность передней части поля блюда, крупную наклоненную голову зверя на длинной, равномерно и без какой-либо напряженности изогнутой шее, почти вертикальные линии контуров деревьев и выделенного гладким фоном хвоста, укороченность туловища при увеличенной высоте ног, однообразный и спокойный ритм обрамляющего побега.

идеалу героического сверхмерного усилия. Зверь на блюде показан как бы в момент вызова: его правая передняя лапа приподнята, пасть открыта, хвост опущен. Зверь стоит, но это не уменьшает динамизма композиции, тогда как на сасанидских сосудах даже в сценах жестоких схваток людей и животных, благодаря продуманной равномерности распределения композиционных элементов, как правило, сохраняется статичность целого.

Согдийское блюдо со стоящим зверем в какой-то мере еще напоминает нередкие в Иране блюда, на которых представлен целый мир с водами, населенными рыбами, сушей с ее животными и растениями (среди которых иногда можно как будто увидеть пресловутое «мировое дерево», как, например, на блюде ВС 105/СМ 33 — рис. 197¹³⁷) и кувшин ВС 88/СМ 39 (рис. 271)¹³⁸, а иногда и с небесными птицами, но уже здесь эта тема пересмыслена, а в целом она совершенно не характерна для Согда. Не привилась в нем и тема царского сасанидского дерева с его разнообразными¹³⁹ и пышными цветами. На согдийском кувшине Т 7 (рис. 55, 56) вместо такого дерева сасанидских прототипов помещен гибкий побег с полупальметтами, тогда как в Иране полупальметты были лишь одним из многих элементов кроны. Согдийские полупальметты теряют какое-либо подобие реальным листьям, но они нарисованы такими упругими, что, несмотря на абстрактность форм, возникает впечатление жизни и движения.

В области форм сосудов сасанидскому идеалу гармоничного сочетания симметрично уравновешенных, четко отделенных друг от друга частей противостоит согдийский идеал разливающихся, напряженных, почти органических очертаний и объемов.

В историко-культурном плане различия в торевтике, а это единственная отрасль искусства, по которой мы имеем сопоставимый материал, представляются очень существенными.

В сасанидской торевтике, даже не относящейся непосредственно к «прокламативному жанру», чувствуется дух великой державы с ее возведенным в идеал всемирным масштабом политики; схоластическим классифицирующим мышлением, стремящимся охватить вселенную упорядоченной иерархией, сопоставленной с мировым порядком, и, наконец, грандиозными материальными богатствами.

Согдийские торевты, охотно учившиеся на иранских образцах, не противопоставляли сасанидскому Ирану какого-то принципиально иного мировоззрения, но у них было свое эмоциональное восприятие мира, и поэтому их просто не интересовал схоластический «инвентарь мироздания». Для них было важнее не перечислить, что существует в мире, а показать, что в нем свершается, и при этом не столько законченное действие, сколько потенциальную возможность действия, в котором зверь, мифическое существо или даже растение могут продемонстрировать свою ак-

¹³⁷ Тревер, Луконин 1987: 118, ил. 113, кат. № 39.

¹³⁸ Тревер, Луконин 1987: 116, ил. 96, 97, кат. № 31.

¹³⁹ Возможно, что это разнообразие цветов отражает зороастрийские представления о «дереве всех семян» (Тревер 1937б: 10 сл.).

тивность и энергию. В монументальном искусстве Согда с его многочисленными сценами сражений также подчеркивается момент горделивой решимости, предшествующий боевому испытанию мощи героя.

С точки зрения социологии надо отметить, что такой характер искусства, скорее всего, обусловлен отсутствием сильной государственной власти в Согде, в городах которого обширные традиции сочетались с большим размахом торговли и колонизационной деятельности. Очень важно при этом сложение городской художественно-ремесленной среды, которая обеспечивала стабильность развития искусства и, в частности, торевтики.

Согдийский подход к использованию чужих образцов исключает большие цитаты на языке оригинала (если допустима такая литературная терминология, когда речь идет об изображениях), которые так типичны для Тохаристана¹⁴⁰. Правда, согдийские мастера попытались имитировать византийское серебро, но делали это в своем стиле, добавляя только такие метки, как клейма-кресты на дне кувшина и античный по облику медальон с профилем юноши на ручке кружки, найденной вместе с этим кувшином¹⁴¹.

§ 2.2.7. Эпос в торевтике сасанидского Ирана и Согда

В восточном серебре чрезвычайно бедно представлены сюжеты народного эпоса, которые вообще лишь сложным и долгим путем часто через книжный эпос входили в изобразительное искусство¹⁴². Тем не менее известен эпизод с Бахрамом Гуром на сасанидских блюдах (рис. 183)¹⁴³ и эпизод из какого-то неизвестного эпоса на согдийском серебряном блюде из д. Кулагыш ВС 50/СМ 21 (рис. 198)¹⁴⁴. И в этом случае различия в подходе

¹⁴⁰ На чаше с Гераклом (ВС 67 — рис. 15) имеется согдийская надпись, нанесенная до позолоты, но общий облик чаши тохаристанский; согдийское письмо в Северном Тохаристане применялось, что известно по местным монетам.

¹⁴¹ Тревер 1940а: 110–114, табл. 34.

¹⁴² Не случайно, например, что нет миниатюр к французским рукописям «Песни о Роланде», но они есть в немецком переложении и в хрониках, восходящих к «Песне о Роланде» (Lejeune, Stiennon 1966: 445, usw).

¹⁴³ Тревер, Луконин 1987: 110–111, ил. 26–28, кат. № 13, 14; Harper 1978: 48–50, no. 12; 2006: 170, fig. 89–91; Harper, Meyers 1981: pl. 38.

¹⁴⁴ Маршак 1967: 61–63; Belenizki 1980: Abb. 13. Отнесение этого блюда к Чачу/Шашу (Древности Ташкента 1976: 26–27) на основании аналогии трехрогих шлемов воинов и трехрогой короны на одном из типов чачских монет, равно как и вывод о том, что сюжет блюда — поединок между «представителями одной из тюркских династий Шаша», недостаточно обосновано: на монете три зубца над обручем-диадемой, причем ухо открыто, а на блюде конический шишак и два остроконечных наушника. Кроме того, на монете средний зубец наклонен. Трехрогий шлем сасанидского рельефа в Накш-и Рустаме, сопоставленный Э. Херцфельдом со шлемами кулагышского блюда (Herzfeld 1938: 135–136, Abb. 19), отличается царскими

очень существенны. Сасанидские (или иранские VII–VIII вв.) блюда с реалиями VI–VII вв.¹⁴⁵ композиционно восходят к другим блюда с царской охотой. Чтобы показать подвиг Бахрама было бы достаточно трех газелей, но мастера размещают на поле блюда четыре фигуры животных, причем на более архаичном блюде BC 56/CM 11 (рис. 288) две газели — впереди, а две — внизу, как на блюдах с конной охотой. Два элемента необычны для серебра, но сами по себе хорошо разработаны в сасанидском искусстве — это фигура бегущего иноходью верблюда, известная по резным камням¹⁴⁶, и седок на крупе верблюда, известный по такибестанскому охотничьему рельефу¹⁴⁷. Новая композиция была построена из готовых частей лишь с небольшими частными добавлениями необходимых по сюжету полностью новых деталей. В целом заимствования из других видов искусства введены в блюда очень тактично на основе характерной именно для торевтики композиции. Этому помогало то, что хотя эпизод был легендарный, но речь шла о сасанидском царе, а не просто об эпическом герое, и поэтому еще более уменьшалась непривычность изображения в целом. В VII–VIII вв. этот сюжет появляется и в резном шутке, но первичность именно круговой композиции в данном случае очевидна. Найденная в торевтике изобразительная формула сделала Бахрама Гура легко узнаваемым, и это обеспечило длительность жизни такой композиции на предметах прикладного искусства. Возможная связь образа Бахрама на верблюде и с ипостасью одноименного бога победы в виде верблюда, о которой писал И. А. Орбели¹⁴⁸, могла осознаваться, придавая изображению до некоторой степени сакральный характер. Не просто эпос, но эпос с сакральными реминисценциями и к тому же эпос в виде истории реального царя смог войти в репертуар сасанидской торевтики и то только в самый последний период ее развития.

Совершенно иначе обстояло дело в Согде. Кулагышское блюдо со сценой поединка (рис. 198) по своим технико-стилистическим особенностям

шарами с лентами на верхушке каждого из зубцов. Боковые зубцы здесь также не являются наушниками.

¹⁴⁵ Рассматриваются бесспорные блюда Эрмитажа. Из странностей блюда коллекции Гуеннол отмечу еще, что все газели там показаны с простреленными боками, так что Бахрам демонстрирует свою невероятную меткость, стреляя по уже смертельно раненым его стрелами животным.

¹⁴⁶ Борисов, Луконин 1963: 32–33. Известны также резные камни с Бахрамом Гуром и Азаде на верблюде, но иконографически они ближе к более поздним исламским памятникам, чем к серебряным блюдам (см.: Ettinghausen 1979: 28, pl. IIIb, IVa).

¹⁴⁷ Фигура Азаде отодвинута от Бахрама, как сидят на слонах слуги и господа на тех же рельефах. На одногорбом верблюде так далеко друг от друга не сидели, и поэтому позднее художники нашли другое решение композиции (см. например: Harper 1978: fig. 12a — керамическая чаша XII в.; Гюзальян, Дьяконов 1935: табл. 13 — миниатюра XV в.). На сасанидских блюдах есть ошибки и в анатомии верблюда, необычные вообще для сасанидской торевтики, когда изображались знакомые художнику животные.

¹⁴⁸ Орбели 1935.

и по своей композиции остается уникальным в среднеазиатской торовитике. Литературный сюжет, лежащий в основе композиции, остается пока неизвестным. Однако, как установили последователи, тот же сюжет, что и на этом блюде, был передан в пенджикентской настенной росписи в зале 1 объекта VI¹⁴⁹. Роспись относится к первой половине VIII в., тогда как блюдо датируется VII в. по более архаическому вооружению персонажей.

На росписи было несколько последовательно развернутых эпизодов боя, которые на блюде сведены в одну сцену. Мастер показал заключительный момент боя, когда один из героев взял лук, а другой — копье. Внизу валяются обломки мечей, булав и боевых топоров, сломанных в ходе трех предыдущих безрезультативных схваток. Ножны обоих героев пусты. На соответствующей сцене живописи видно, что победил лучник — в грудь его врага по оперение вонзилась стрела, а направленное в стрелка из лука копье не задело его.

В эпосах народов Азии и, отчасти, Европы нередко описываются поединки, в ходе которых герои оказываются неуязвимыми для любого оружия. Победу приносит в конце концов борьба «силой плеч и лопаток», а не «оружие, сделанное мастерами» — результат такого поединка — заслуженная победа истинного героя, превосходящего своего противника¹⁵⁰.

Однако на блюде и на росписи мы видим, что герои после трех схваток снова берут в руки оружие, причем оружие начала боя: лук и копье. Это можно понять в свете другой, более редкой версии эпического поединка, а именно рокового боя двух равных по силе и мужеству героев. Сказители в этом случае должны были объяснить слушателям гибель героя, не унижая его. Для этого победа противника приписывается нарушению им правил честного боя или помощи сверхъестественных сил. Однако такое объяснение бросало бы тень на победителя, хотя нарушение кодекса чести и мотивировалось в эпосе требованием героического долга — побеждать во что бы ни стало. Тем не менее полного оправдания поведение победителя не находило, что могло привести к идее о трагической вине героя. В эпосе наряду с эпическим безоговорочным прославлением героя проявляются таким образом элементы трагедии. Аналогичные поединки есть в Шахнаме, где, в частности, праведный царевич Исфандиар сражается с любимым народом героем Рустамом, повинувшись несправедливому приказу отца — шаха Гушгаспа. Рустам же, отстаивая свою честь, убивает Исфандиара, применив хитрость и воспользовавшись советом Симурга. Оба противника следуют своему героическому долгу, который ведет одного из них к гибели, а другого — к вынужденному нарушению правил честного боя¹⁵¹.

¹⁴⁹ Дьяконов М. 1954: 137–138 (автор отмечает, что к тому же выводу пришли Б. Я. Ставиский и А. М. Беленицкий).

¹⁵⁰ Грязнов 1961: 10–13.

¹⁵¹ В позднем изобразительном искусстве Ирана перерастание трактовок поединка от героической к трагической прослеживается в сцене гибели Исфандиара от руки Рустама в знаменитой рукописи, т. н. демоттовского Шахнаме XIV в.

Хотя в Согде хорошо знали эпос о Рустаме, поединок кулагышского блюда не находит прямых аналогов в иранской эпосе. Мы можем только предполагать на основании анализа изображений на серебряном блюде и в настенной живописи, что и согдийский эпос, как индийский, иранский и ирландский, знал подобные трагические ситуации.

Вопрос о героическом начале в согдийском и иранском искусстве не может рассматриваться лишь по материалам торевтики. Однако, не имея возможности в этой работе охватить также трактовку героических сюжетов другими видами искусства, остановлюсь все же на некоторых общих заключениях, основанных на изучении не только торевтики, но и живописи в сопоставлении с творчеством других народов. При всем различии героического эпоса разных стран исследователи показали глубокое типологическое сходство¹⁵² между не только родственными, но и неродственными друг другу сказаниями¹⁵³. Можно сказать, что и сама концепция героизма сводится к нескольким повторяющимся вариантам, обусловленным сходством исторических ситуаций. Наиболее частая концепция — герой тот, кто побеждает всех. Эти архаические представления приобретают более глубокий смысл, когда герой выступает как представитель своего государства. Так В. Я. Пропп отмечает государственный характер основного пласта былинного эпоса, в котором русский богатырь, представляющий свое государство, не может быть побежден врагами. Еще более государственный характер имеет сасанидский эпос об основателе династии Арташире Папакане или о Бахраме Гуре. В Иране героический идеал не просто становится государственным, там происходит освоение героической традиции официальной династической пропагандой, а, с другой стороны, в образах царей находит свое воплощение старый тип эпического богатыря, который, в первую очередь, сильнее кого бы то ни было. Однако вереница боев может тянуться бесконечно, и только славная гибель придает завершенность образу героя¹⁵⁴. Но нет ничего более сложного для сказителя, чем рассказ о гибели героя, поскольку она не должна быть торжеством тех сил, которые

Индивидуализация образов и раскрытие внутреннего содержания текста достигнуто художником путем введения в знакомую композицию немногих модификаций, что заставляло зрителя обратить внимание именно на модифицированные элементы (Golombek 1972: 23–27).

¹⁵² В данном случае этот термин, в отличие от его понимания в археологии, означает сходство, обусловленное влиянием одинаковых факторов, а не единством происхождения.

¹⁵³ Пропп 1955; Жирмунский 1962; Мелетинский 1963; 1968.

¹⁵⁴ Подобные взгляды на героизм высказывались в разных странах ср., например, слова японского автора XIV в.: «Славу храброго воина трудно заслужить, даже если в ста сражениях ты одержишь сто побед, потому что нет на свете человека, который не стал бы храбрецом, когда он разбивает противника, пользуясь своим везением. Но заслужить славу можно лишь после того, как поломаешь в битве меч, истратишь все стрелы и, в конце концов, не покорившись врагу, без колебаний примешь смерть. Пока ты жив, похвалиться воинской доблестью не следует» (Кэнко-хоси 1970: 82).

враждебны слушателям. Этой проблемы не было в эпических песнях «Эдды», так как на их родине, в Исландии, не знали ни собственного государства, ни нашествия чужеземцев. В этом случае доблестная гибель в неравной борьбе в результате кровной вражды естественно стала основным содержанием многих героических песен¹⁵⁵.

Согдийский эпос известен по очень коротким отрывкам текстов и по памятникам изобразительного искусства. Но если сравнивать только изображения, то можно увидеть, что в отличие от государственного сасанидского искусства, где в скальных рельефах со сценами боев и на рисунках из Дурра Европос прославлены только царь и его наследник, побеждающие своих врагов, в Согде нет свидетельств официального переосмысления героического идеала. Это естественно, поскольку в Согде не было государства, подобного монархии Сасанидов. В живописи и в торевтике Согда нашло отражение сочувствие не только победителю, но и обреченному на смерть герою.

Однако изобразительное искусство, следуя, по-видимому, господствующей тенденции, все же не отражает всего многообразия эпической тематики. В иранском эпосе наряду с рассказами о победах над врагами существовало трагическое сказание о гибели Исфандиара, которое уже приходилось упоминать выше. Это сказание считают сравнительно поздним, но оно, судя по сообщению в биографии пророка Мухаммада, уже в позднесасанидское время было известно не только в Иране, но и на Аравийском полуострове. В первой половине VIII в. книга о Рустаме и Исфандиаре была переведена на арабский язык. Причем В. В. Бартольд отмечает, что кроме этой книги внимания первых арабских переводчиков удостоились только рассказы о царствовании Сасанидов¹⁵⁶.

В светском средневековом искусстве мы постоянно встречаемся с не имеющими специфического значения изобразительными формулами пира, поединка и т. п. Эти формулы легко подходят для иллюстрирования любого литературного сюжета с эпизодами пира или поединка. В рукописях одинаковые формульные композиции прилагаются к разным сочинениям¹⁵⁷. В таком изображении, не сопровождающемся текстом, люди эпохи его создания произведения, как и современный исследователь, не могли определить сюжет. Поэтому на памятниках прикладного искусства и в настенной живописи очень часто встречаются композиции, за которыми и не стоит конкретный литературный сюжет. Нарочитых загадок мастера не задавали, поэтому когда они, как это было в случае с охотой Бахрама Гура, хотели конкретизации сюжета, то вводили в композицию необычайные

¹⁵⁵ «Как в великих эпопеях древнего мифа о Гильгамеше или Ахилле, авантюристический элемент здесь полностью вытеснен развернутой картиной внутренне неизбежной гибели «широких» героических натур, верных высокому кодексу воинской части. Трагический фатализм свидетельствует о далеко зашедшей «дефолькоризации»» (Мелетинский 1968: 341).

¹⁵⁶ Бартольд 1971б: 396.

¹⁵⁷ Додхудоева 1978: 12–15.

и специфические элементы, служившие безошибочным индексом. На кулагышском блюде таким индексом являются копье и лук в конце боя¹⁵⁸.

Столь сложная ситуация, когда сочувствие зрителя делится между обоими героями, прекрасно передана уравновешенной и ясной композицией¹⁵⁹. Однако эта композиция не имеет опоры в традициях тореvтики, она, скорее всего, и на блюде, и в настенные росписи пришла из книжной миниатюры.

Как и другие согдийские сосуды, это блюдо находит стилистические аналогии в пенджикентской живописи, но только уже не VIII, а VI в. Однако приемы построения формы и передачи фактуры (ровная штриховка, кольцевой пунсон и т. д.), принятые в согдийской тореvтике со времени освоения сасанидского наследия в середине VII в., совершенно чужды кулагышскому блюду, хотя техника его выполнения вполне соответствует сасанидской.

В тореvтике Средней Азии, в отличие от «книжной» ранневизантийской тореvтики, блюдо на литературный сюжет, появившееся в тот момент, когда под влиянием расцвета согдийской живописи ни один вид искусства Согда не мог избежать ее воздействия¹⁶⁰, осталось изолированным памятником, не создавшим традиции. Традиция не сложилась именно из-за слишком сильной для согдийской тореvтики индивидуализации сюжета.

По своим художественным особенностям блюдо с поединком восходит, прежде всего, к согдийской живописи. Как и в живописи, брошенные предметы как бы висят в воздухе, лица воинов тонко моделированы, а их доспехи переданы плоско, линейной разделкой. Не по масштабу фигур крупны звенья кольчуги бармицы и рукавов. В монументальной живописи кольчуга передается как такими же крупными кольцами (большинство пенджикентских росписей), так и мелкими кольцами (росписи объекта X, раскопки 1978–1979 гг.)¹⁶¹. Можно думать, что украшение звеньев связано с влиянием миниатюры, где сами фигуры были настолько малы, что согласовать масштаб мелких деталей с масштабом человеческих изображений

¹⁵⁸ И все-таки Л. И. Ремпель увидел здесь синтезированный образ рыцарского поединка среднеазиатских дихкан без конкретизации представленных образов (Пугаченкова, Ремпель 1960: 149).

¹⁵⁹ В позднейшем искусстве Ирана перерастает трактовка поединка от героической к трагической прослеживается в сцене гибели Исфендиара от руки Рустама в знаменитой рукописи т. н. демоттовского Шахнаме XIV в., где индивидуализация и раскрытие внутреннего содержания текста путем введения в знакомую композицию немногих модификаций заставляют зрителя обратить внимание именно на модифицированные элементы (Golombek 1972: 23–27).

¹⁶⁰ Об этом свидетельствуют расписанная после обжига керамика и терракоты, роспись щита с горы Муг, сложные рельефные композиции оссураиев.

¹⁶¹ Хосров II в Так-и Бустане одет в кольчугу из обычных колец, но Шапур на рельефе в Фирузабаде показан в кольчуге из очень крупных звеньев (возможно буквальное воспроизведение мелкомасштабного рисунка, служившего картоном для мастеров рельефа). Р. Пиршман предполагал, что многие сасанидские рельефы отражают богато иллюстрированные пергаментные свитки (Chirshman 1972: 165).

оказалось просто невозможным. Передача лиц с их сравнительно широкими глазами ближе к живописи VII в. (Афрасиаб), а также ноги воинов напоминают даже ноги донаторов на росписях VI в. из второго храма Пенджикента¹⁶². Локти и пятки фигур выступают за линию рамки, так что воины кажутся находящимися перед плоскостью поля блюда. Это обычный прием средневековой живописи.

Но как ни велико сходство с живописью, перенос композиции на серебро не мог произойти без какого-то влияния традиций тореветики. Однако ни местные, ни иранские школы не решали задач такого рода, поэтому здесь пригодился опыт мастеров Византии, опиравшихся на римские образцы. Прежде всего, остающийся незанятым изображением нижний сегмент, который с согдийской точки зрения находится уже за пределами изображения, а с персидской точки зрения является удобным местом для размещения водоема в космологических композициях, здесь понят по-византийски как передний план, это земля, на которую упали сломанные в бою топоры. Кроме того, если в лицах дана мягкая скульптурная моделировка, соответствующая тоновой моделировке лиц в росписях, то на ручках булав, щитах, всхолмленной земле и ногах воинов можно увидеть необычную коротенькую штриховку, которая была излюбленным приемом мастера.

Значение этой штриховки трудно понять. На ногах она могла бы передавать кольчужные чулки, но кольчугу мастер показывал иначе. Поножи из горизонтальных полос хорошо известны, но они ни на одном изображении не имеют таких штрихов. На щитах и булавах это мог бы быть орнамент, но тоже совершенно уникальный. На земле так могли бы быть переданы растения, но тогда непонятно, почему они против обыкновения не имеют цветов и стеблей. Возможно, что в живописном оригинале во всех этих местах находились параллельные мазки, с помощью которых, как это было обычно в позднеантичном и византийском искусстве, передавался объем. Однако на серебре эти короткие мазки превратились в короткие графические штрихи. В византийской тореветике можно увидеть подобные штриховки на блюдах VII в. с историей Давида, где, однако, штрихи положены более деликатно¹⁶³. Звезды на шлемах воинов показаны штрихами лучей, обведенных кругом сияния, т. е. снова не по-сасанидски, а по-византийски¹⁶⁴.

Таким образом, согдийское блюдо с эпическим сюжетом в художественном, но не в техническом, отношении совершенно независимо от сасанидской традиции и вообще очень слабо связано с традициями тореветики, восходя в своих самых существенных особенностях к согдийской живописи.

¹⁶² Беленицкий 1973: табл. 2; Belenizki 1980: Abb. 18.

¹⁶³ Этот прием хорошо виден на фотографии блюда с Давидом и воином в каталоге выставки Британского музея (Kent, Painter 1977: cat. no 185). На провинциальных вещах штриховки очень огрублены (ibid.: cat. no 154 — кубок из «Албанскогоклада»).

¹⁶⁴ Ср. звезду в росписи ларца из Sancta Sanctorum, Inv. 1883a-b (Cecchelli 1926–1927b: 429); Matt 1969: Taf. 66–67.

§ 2.2.8. Восприятие сасанидской торевтики в странах к востоку от Ирана

К востоку от Согды влияние сасанидского серебра исследователи отмечают в торевтике танского Китая. Однако найденные в Китае привозные сосуды и местные подражания им, как правило, ближе к согдийским, чем собственно к иранским. Незасвидетельствованная в Согде форма удлиненных ложчатых чаш была очень распространена в Китае. Но найденный в Китае ранний образец такой чаши, относящийся к VI в., имеет орнаментику, восходящую к гуптской. Поэтому, зная о том, что чаши такой формы изготавливали в районах у северо-западной границы Индии, мы можем думать, что связь Ирана с Китаем в данном случае могла быть не прямой, а опосредствованной. В согдийской живописи известны изображения подобных чаш. Ритоны также были широко распространены. Мотив виноградной лозы с птицами и животными, пришедший в Китай с запада, также широко распространенный, но ближе всего он действительно к иранским вариантам, поскольку виноградная лоза в танском Китае, как и в Иране, часто изображалась с разнообразными цветами. Однако ни один танский сосуд по своему декору не находит сколько-нибудь прямых аналогий в сасанидском Иране.

В Хорезме сасанидское или, вернее, постсасанидское влияние, помимо того кушано-сасанидского вклада, который пришел не через торевтику, сказалось в манере исполнения некоторых сосудов VIII в.

В степную зону среднеазиатские торговцы и нападавшие на Иран тюркские воины завезли довольно много подлинных сасанидских изделий, но эти вещи, не сопровождавшиеся мастерами, не оказали никакого влияния на местную торевтику¹⁶⁵.

Таким образом, сасанидское влияние только в опосредованном виде проникало за пределы соседних с Ираном стран. Судьбы Тохаристана с IV–V вв. и до VII в. были тесно связаны с судьбами сасанидского Ирана, и поэтому здесь влияние оказалось наиболее сильным. В этой стране сасанидские мотивы традиционно воспринимались как признаки престижных чужеземных вещей. В Согд произведения сасанидской торевтики попадали с IV–V вв., но в основном во время падения державы Сасанидов. Местные мастера многому научились на привозных образцах, но полностью переосмыслили и переработали сасанидское наследие в духе своей культуры.

§ 2.2.9. Сасанидское наследие в самом Иране

В самом Иране после падения сасанидской власти новые хозяева — арабы получили огромную, поразившую их воображение добычу. Мастера, работавшие на нового арабского заказчика, вкус которого воспитывался

¹⁶⁵ Клад из Надь-Сент-Миклоша, о котором будет сказано подробнее, отражает скорее аббасидское койне, чем чисто сасанидскую традицию.

под впечатлением сокровищ Хосровов, попавших в руки завоевателей, и на заказчика из первых шуубитов (персов-мусульман с патриотическим самосознанием, но нередко на арабской службе), очень быстро развернули производство своего рода сувениров, напоминавших о чудесах сасанидского Ирана. В VII–VIII вв. при Омейядах или в самом начале аббасидского периода было создано казвинское блюдо с изображением поднимающегося механического павильона с тронем сасанидского царя (рис. 194)¹⁶⁶. Тогда же были сделаны блюдо с изображением детали механических часов, украшавших трон Хосрова II (BC 306/CM 19 — рис. 195); охотничье блюдо из Нор-Баязета BC 309 (рис. 191), на котором помещены три охоты царя: на льва, на кабана среди камышей, на медведя в лесу — и к тому же без всякой связи добавлен летающий с неба гений; и, наконец, тогда же, по-видимому, получили широкое распространение блюда с Бахрамом Гуrom и Азаде (рис. 183)¹⁶⁷. В отличие от настоящего сасанидского искусства, во всем этом было много литературности. Каждое блюдо делалось в расчете на возможность рассказа о чудесах безвозвратно ушедшего, но такого занимательного прошлого¹⁶⁸. Это иллюстрация к складывающемуся адабу, своеобразному полубеллетристическому жанру.

Приемы подлинного мастерства разных школ сасанидского искусства еще сохранялись в этих произведениях, но значение отдельных атрибутов забывалось, и мастера, знавшие не реальные костюмы, а только их изображения, пугали детали корон, снабжали развевающимися ленты тигровыми полосами (блюдо с Бахрамом Гуrom) или чисто орнаментальными пальметтами (рис. 191), рисовали какие-то совершенно невообразимые кафтаны, как на блюде с «часами Хосрова» (рис. 195). Все более схематичными становились и лица фигур. К середине VIII в. эта группа, по-видимому, исчезает полностью. В тореvтике у нее нет прямых наследников, но ремесленная традиция одной из школ уже с другими сюжетами долго еще развивалась в Северном Иране. Такие мотивы, как охота царя на разных зверей, Бахрам Гуr и Азаде или сказочная птица Анка, несущая женщину, прочно закрепляются в искусстве исламского Ирана.

Охотничье блюдо, заказанное персом Пур-и Вахманом BC 61/CM 3 (рис. 273), называвшем себя на арабский лад без упоминания своего собственного имени сыном Вахмана, отличается своей невиданной техникой с большими чеканенными с оборота и затем разделанными с лицевой стороны накладными пластинами. Такая техника проще, чем сочетание малых

¹⁶⁶ Harper 1979: 58–60, pl. IVa; Harper, Meyers 1981: pl. 34; PS: fig. 1.

¹⁶⁷ Тревер, Луконин 1987: 110–111, ил. 26–28, кат. № 13, 14; Harper 1978: 48–50, no. 12; 2006: 170, fig. 89–91; Harper, Meyers 1981: pl. 38.

¹⁶⁸ Вероятно, именно рассказы, а не впечатления от подлинных вещей, лежат в основе композиций казвинского блюда с его тяжелым павильоном, неуклюже опирающимся на тонкие штыри, выходящие из спины тигров, и климовское блюдо с «часами Хосрова» BC 306/CM 19 (рис. 195), в котором заметно прямое влияние композиционного решения резных камней.

накладных пластин с традиционным снятием фона¹⁶⁹. Но в изображениях много подлинных сасанидских деталей. Заказчик блюда, поставивший, скорее всего, самого себя на место сасанидского царя или принца, по своей психологии был, вероятно, похож на первых шуубитов, делавших карьеру при арабах, но восхвалявших все сасанидское и презиравших арабское прошлое.

Серия более или менее грубых по исполнению блюд и чаш с космологической, как правило, тематикой (но не обязательно зороастрийской), была выполнена, скорее всего, в Северном Иране, где долго сохранялись владения зороастрийских князей. Водоем внизу, который есть на блюде Пур-и Вахмана, — отличительная черта нескольких блюд. Наследие этой группы блюд — почти обязательная композиция изображений на керамике конца XII — XIII в., изготовлявшейся в Кушане и как будто в городах Северного Ирана¹⁷⁰.

Мы не имеем промежуточного звена в торевтике X–XII вв., но возможно, что на керамистов повлияли именно старинные сосуды. Которых было, скорее всего, немало. В торевтике и эта группа не создает длительной традиции. Надо отметить только очень оригинальное блюдо с тигрицей, кормящей тигрят (BC 105/CM 33 — рис. 197), образцом для композиции которого, как показал И. А. Орбели, наряду с серебряными сосудами, была вышивка¹⁷¹. На нем внизу показан водоем с рыбами, которых ловят птицы, затем тонкая полоска земли, из которой растет «мировое дерево», перед этим деревом, присованном как камыш, но с верхушкой в виде бутона лотоса, помещена не то львица, не то тигрица, кормящая двух детенышей. По сторонам от нее две птицы, держащих в клювах по рыбе. Над этими птицами показаны еще две, у одной из которых в клюве плод, видимо, сорванный с дерева. С некоторой наивностью художник показал мировой порядок, обеспечивающий пищей все живые существа. Такой популярной трактовки не было в более раннем искусстве. Блюдо с тигрицей включено в цепь передачи традиции от культуры к культуре прежде всего по трактовке дерева с его вершиной, в которой явное влияние лотосов, характерных для школы А¹⁷², сочетается со старой формой удлинённого листа. По второй вершине и по симметричной разработке ветвей композиции, подобные композиции этого блюда повлияли на орнаменты салтовской культуры. Руническая надпись на блюде свидетельствует о его пребывании в тюркской среде.

Несмотря на огрубление рисунка, связанное с влиянием вышивки, блюдо сделано очень тщательно со снятием фона. По разделке поверхностей

¹⁶⁹ Рисунок на пластинах и вне нижней накладной пластины выполнен одной рукой.

¹⁷⁰ В. П. Даркевич относит одно из этих блюд к Восточному, а другое — к Северному Ирану (Даркевич 1976в: 75, рис. 9, № 24, 28).

¹⁷¹ Orbeli 1938: 752–753.

¹⁷² На это сходство, видимо, обратил внимание уже Я. И. Смирнов, который поместил это блюдо (BC 105) на одну таблицу с блюдами школы А.

точками, короткими клиновидными штрихами, «елочной» штриховкой и мелкими пунсонными кружками оно стоит еще довольно близко к блюду с «часами Хосрова» (рис. 195). Дата блюда VIII в. (его первая половина?), а место производства, судя по аналогиям в хазарском салтовском орнаменте, скорее всего южный берег Каспийского моря. Родственное ему блюду с орлом и антилопой (BC 162/CM 31), возможно, немного моложе.

По своим связям с более поздней торевтикой и с другими современными ей школами грубоватые североиранские сосуды оказываются более поздними, чем «сувенирная продукция» иранских мастерских первых десятилетий после падения Сасанидов, которую нет оснований относить обязательно к Фарсу¹⁷³.

§ 2.2.10. Псевдосасанидская бронза и вопрос о византийском и сасанидском наследии в художественном ремесле Халифата

В художественной бронзе раннеисламского времени выделяются по облику сасанидских элементов группа кувшинов, похожих по форме на серебряные сасанидские¹⁷⁴, и группа больших подносов¹⁷⁵ (см. рис. 200). Однако подносы восходят к провинциально-византийским прототипам. В их декор с VII–VIII вв., но в основном в IX–X вв. проникают сасанидские элементы, к этому времени уже очень сильно переработанные. Самое существенное отличие декора первоначально сиро-египетских, а затем иракско-иранских подносов от композиций на серебряных иранских блюдах омейядского времени в том, что их сюжет невозможно пересказать. Уже на самом раннем блюде, где все изображения выполнены в классическом духе, сцены с Гераклом чередуются со сценами травли зверей в цирке, охотнику в центральном медальоне не на кого нападать, а в аркаде по краю сцены каких-то представлений и игр перебиваются крупными фигурами животных. Поздние формы изображений стали иранскими, но потеря повествовательного содержания не только осталась характерной особенностью этой группы памятников. Но даже заметно усилилась. Так, Бахрам Гур и Азаде на одном из блюд показаны без газелей. Художник только напоминает зрителю о мотивах, традиционно приличествующих парадным вещам. Мы снова сталкиваемся с тем подходом к культурному наследию, который был характерен для мастеров тохаристанско-бактрийских чаш.

По бронзовым кувшинам прямое подражание сасанидскому искусству можно проследить гораздо более отчетливо, чем по подносам. Но здесь

¹⁷³ Надо учитывать роль новых центров (как, например, Исфахана) в развитии *шууби*. Ср.: Даркевич 1976в: 68.

¹⁷⁴ Маршак 1972.

¹⁷⁵ Маршак 1978б.

сасанидская форма только одна из нескольких, и к тому же не подвергавшаяся влиянию римско-византийской традиции. При этом мелкие признаки, связанные с исследованием мастерства в художественно-ремесленной среде, несасанидские.

В бронзе, в отличие от серебра, наблюдается не непрерывное развитие сасанидских школ, а сознательное обращение к сасанидским образцам, срисовывание профилей кувшинов и фигурных композиций. Образцами при этом служили серебряные сосуды.

Характерно, что наряду с влиянием Ирана сохраняются и отголоски византийских сюжетов. Так, два павлина, которые по деталям передачи оперения несколько напоминают североиранские серебряные блюда VIII–IX вв.¹⁷⁶, стоят по сторонам пальмовидного «дерева жизни», похожего, несмотря на некоторые особенности, восходящие к изображениям сасанидского жертвенника, на «дерево жизни» византийских капителей VI в.¹⁷⁷ Кувшин с богиней и фантастическим зверем максимально приближен к сасанидскому образцу. Сосуд мог предназначаться для владельца-зороастрийца. Однако фигура богини, если это не особо почитаемое божество, подобно сасанидской Анахите, могла восприниматься и аллегорически, как античные Тяхе или Гея в раннехристианском и омейядском искусстве.

В целом при величайшем пиетете по отношению к прошлому наследуются и приобретают большое значение главным образом второстепенные, развлекательные и просто декоративные элементы, но отнюдь не то, что составляло основу официально-государственного сасанидского искусства.

При изучении раннеисламской бронзы выявляются такие варианты самих процессов развития торевтики, которых не было в эволюции художественной посуды из серебра. Если в серебре прослеживались традиции школ мастеров и традиции требований заказчиков, причем часто удавалось разделить судьбы этих двух видов традиций, то в бронзе можно наблюдать еще один, третий, вид традиций, когда в разных школах сохраняются или очень медленно изживаются признаки, не связанные с привычными способами трактовки деталей, характерными для школ, и в то же время недостаточно значимые, чтобы быть существенными для заказчиков. Речь идет, в частности, о композиционных схемах блюд-подносов, сохранившихся, несмотря на обновление репертуара изображений и орнаментальных мотивов, а также о том, что на литых кувшинах за длительный срок с VIII по XII в. декор меняется полностью, а многие формы остаются абсолютно неизменными¹⁷⁸.

Устойчивость композиционных схем при очень сильных переменах в стиле и в технико-стилистических особенностях едва ли можно объяснить консерватизмом вкусов. Нельзя ссылаться на консерватизм вкусов и в связи

¹⁷⁶ Даркевич 1976в: 69.

¹⁷⁷ Riegel 1927: 78, fig. 12. По мнению А. Грабара, подобные византийские капители сложились под сасанидским влиянием (Grabar A. 1971: 688, pl. IX, 1, 2).

¹⁷⁸ В старых изданиях даже писали о гравировке XII в. на кувшинах VIII в. (SPA: vol. VI, pl. 1295).

с формами кувшинов, поскольку появившиеся в IX–XII вв. новые формы не менее, чем орнаменты, отходили от византийских и раннеисламских прототипов. Здесь сказалось, конечно, консервирующее влияние техники литья. Но в целом такого рода элементы сохранились главным образом потому, что давно отработанные общекомпозиционные схемы и формы сосудов были почти нейтральны и для мастеров и для зрителей, которых в исламский период интересовала прежде всего искусная разделка декора. Без какой-то схемы в декоре огромного подноса, как и без какого-то профиля кувшина было никак не обойтись, но эти особенности не казались теми, в разработке которых можно проявить мастерство и талант, а корреляция между стилем декора и стилистикой форм перестала считаться обязательной в связи с ослаблением интереса к форме. Так в псевдосасанидской бронзе проявляется абсолютно чуждый сасанидскому искусству перенос интереса на «эмансипированный» декор.

В целом при всех различиях отдельных конкретных эпизодов соседи и потомки воспринимали сасанидскую торевику в тех аспектах, которые лишь в малой степени были свойственны ей на самом деле; а именно в меморативно-развлекательном и даже чисто декоративном аспекте.

Глава 3

СОГДИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ

В торевтике VIII–IX вв. сасанидское наследие выступает не изолированно, а в сложном соотношении с наследием согдийской торевтики. В Иране (и в странах к западу от него) собственно сасанидский элемент ясно выступает даже в памятниках, подвергшихся наибольшему согдийскому влиянию, тогда как на Востоке первоначально сасанидские мотивы появляются в согдизированных формах. Исторически эта роль Согда обусловлена помимо, конечно высокого развития в нем художественного ремесла, двумя важными обстоятельствами. На востоке за кратчайший срок объединившая весь пояс степей система тюркских государств с самого своего возникновения в VI в. опиралась не только на воинское искусство кочевых всадников, но и на опыт согдийских писцов, дипломатов, торговцев и ремесленников. В южных частях тюркских владений издавна жили многие культурные оседлые народы, но тесно связанные между собой согдийцы метрополии и многочисленных колоний обладали более широким кругозором и большей гибкостью, чем жители отдельных оазисов Восточного Туркестана. В то же время, в отличие от китайцев, они не были народом, населявшим обширную и опасную для тюрков империю, которая поэтому, естественно, внушала недоверие тюркским каганам.

Согдийско-тюркские отношения и устойчивость аристократических городов-государств Согда и соседних с ним земель сделали завоевание и замирение Согда, Чача, Уструшаны очень долгим и трудным делом для арабов. В Халифате хорасанское наместничество оказалось не просто одной из административных единиц, но и опорной базой большой действующей армии. Как и в кушано-сасанидские времена прочно завоеванный Мевр был пунктом, через который проходила связь между переднеазиатской империей и ее вассальными владениями на гигантской территории Средней Азии и Афганистана. Выдвинутый в пустыню эксцентрический центр Хорасана при Омейядах был не столько столицей бывшей сасанидской области Хорасан, сколько местом сосредоточения арабской мощи на востоке. Недаром падение Омейядов во всем Халифате в такой степени зависело от успехов их эмиссара Абу-Муслима в Хорасане. После стабилизации обстановки в завоеванном к середине VII в. Иране именно из Мавераннахра и прежде всего из не до конца замиреного Согда многократно привозили в Мевр, а оттуда частично и в центр Халифата военную добычу и громадные суммы контрибуций.

Вынужденное партнерство Согда и Хорасана в первой половине VIII в. было второй исторической причиной широкого распространения согдийского влияния, на этот раз на запад.

Обратимся сначала к этому западному направлению, поскольку оно имеет прямое отношение к вопросу о сасанидском наследии, о котором шла речь на предыдущих страницах. Представители согдийской знати и наемники-*чакиры* при Омейядах начали переселяться в Хорасан, при Аббасидах и особенно во время правления в Мерве Мамуна в начале IX в. их там становилось все больше и больше. Вполне вероятно, что в VIII в. согдийские мастера начали переселяться в Мерв, где не было военной угрозы и где было много богатых заказчиков¹⁷⁹.

§ 2.3.1. Хорасанский синтез

Попав в Хорасан, согдийские мастера и, вероятно, их местные ученики создавали произведения, которые лишь недолго сохраняли пафос согдийского искусства. Массивные, превосходно выполненные блюда, сделанные, в отличие от многих согдийских, без какой-либо экономии драгоценного металла, отличаются несогдийской общей композицией с декором только в медальоне дна, окруженном гладким полем¹⁸⁰. Появляются и чисто иранские сюжеты, как, например, сенмурв, который еще и в IX–X вв. оставался мотивом, достаточно распространенным в искусстве Ирана (рис. 22–28).

Старая согдийская неоднозначность сюжетов сосудов с изображением зверей оказалась особенно ценной в период затянувшегося процесса исламизации иранских народов. Только особенно богатый кувшин с крылатыми верблюдами имеет изображения, необъяснимые для зрителя, неосведомленного о согдийской религии¹⁸¹, все остальные фигуры оленей, львов, козорогов, верблюдов и т. д. могли быть поняты как символы согдийских богов и просто как изображения соответствующих животных, с которыми каждый зритель мог связывать или не связывать свои собственные представления. Ни фигур самих богов, ни (за единственным исключением) их крылатых с драконьими или птичьими хвостами териоморфных символов (или эманации) мы не находим на серебряных сосудах. Между тем в искусстве самого Согда мы видим, что одни и те же атрибуты в искусстве одного города и одного периода в зависимости от контекста могли иметь очень различные толкования. Так, например, в Пенджикенте демоническое лицо

¹⁷⁹ Бухарен — мастер по метательным военным машинам — работал в Мерве в 738/39 г. (Tabari 1881: 1443).

¹⁸⁰ Блюдо с грифоном из Нор-Баязета (BC 307) несомненно иранское и, скорее, еще сасанидское по фигуре грифона и особенно по деталям разделки перьев, имеет такую же общую композицию и редкий вариант рамки-венка центрального медальона. Такая рамка появляется под влиянием иранских образцов и на хорезмийских чашах VIII в.

¹⁸¹ В третьей части VII в. согдийский царь принимал от чужеземных послов официальные заверения о том, что они осведомлены о самаркандских богах (см.: Альбаум 1975: 52–56; чтение надписи В. А. Лившица). О зооморфных символах см.: Белецкий, Маршак 1976: 80–83.

и козлиные рога показаны и у демонов, которых убивают эпические герои, и у божества, трехликий воин с нимбом и трезубцем в руке в одном случае означает божество, а в другом (с некоторыми небольшими отличиями) — демона, которого тоже убивает герой, запряженная кабанами колесница есть и у бога на росписи в храме, и у этого демона в одном из домов.

Таким образом, согдийцы понимали изображения прежде всего по общему контексту, а не по отдельным атрибутам, что делает безнадежными попытки раскрыть символическое значение большинства фигур на согдийских серебряных изделиях. Можно только сказать, что крылатый верблюд (рис. 55, 56) безусловно связан с представлениями о том согдийском божестве, которое изображалось на троне в виде верблюда. Это был, скорее всего Вретрагана, поскольку именно это божество изображалось со стационарным жертвенником в руке (что могло означать «огонь Вархрана»), а одной из инкарнаций авестийского Вретрагны был верблюд. Но, скажем, горный баран на блюде мог быть связан не с фарном, как это обычно предполагают, а с богиней, трон которой украшен фигурой этого животного.

Иконографическая программа согдийского серебра не была одиозной для инаковерующих, в отличие от культовой программы хорезмийского серебра, но это отнюдь не делало согдийские изображения чисто декоративными. В VII — начале VIII в. подчеркнуто телесные, напряженные, лишённые всего инертного, охваченные единым линейным ритмом выпуклых пружинящих кривых своего контура фигуры многое говорили чувству и воображению предприимчивых жителей городов-государств.

Если тот или иной зритель и не знал конкретной символики таких изображений, они все-таки не становились для него бессмысленными, поскольку он видел и эмоционально воспринимал высокоценные свойства изображения существ: их силу, ярость, легкость и чуткость, т. е. те самые качества, которые обеспечивали убедительность метафор и сравнений героической поэзии.

Оттенок рыцарственности, присутствие которого всегда отмечают в согдийском искусстве раннего средневековья, его гордый и воинственный дух, казалось бы, противоречат городскому характеру этого искусства. В связи с этим приходится вернуться к вопросу о рыцарстве доисламского и раннеисламского Востока, который, однако, слишком обширен и сложен, чтобы разбирать его здесь в полном объеме. При изучении тореветики и шире искусства Ирана и Средней Азии важен один аспект этого вопроса: связь представлений о чести и благородстве с общественным положением людей. То, что в нашем сознании закрепилось как понятие о рыцарской чести, в племенных ополчениях было достоянием каждого полноправного воина. Недаром путешественники так часто пишут о «рыцарственности» бедуинов, кавказских горцев и других народов, сохранивших племенной быт. Однако в феодальном обществе в связи с потерей личной независимости представителям непривилегированных слоев общества честь и героические традиции становятся достоянием того сосло-

вия, которое сохраняет максимальную свободу. В сасанидском Иране таким сословием были земледельцы-дихканы, которых историки называют иранским рыцарством. Но в рамках могущественной монархии дихканство также не могло быть действительно независимым¹⁸². В этих условиях, хотя воинский эпос и сохранил в значительной степени свой старый рыцарский дух, но в изобразительном искусстве почти единственным рыцарем стал сасанидский монарх, собственноручно поражающий как диких зверей, так и своих политических противников. При этом художник часто показывал неоспоримую непобедимость царя, связанную с древневосточными представлениями о монархе, а не его рыцарственную готовность к смертельному риску.

Согдийская знать, которую арабы считали такими же дихканами, как и в Иране, отличалась тем, что ее могущество не было ограничено деспотической властью верховного государя, но с другой стороны, по своему образу жизни и по своей роли в обществе она не была отгорожена от богатого купечества.

В согдийском городе и экономика, и политическое устройство городской общины «нафа» способствовали сближению земельной знати с купечеством¹⁸³. Более того, город в целом по отношению к крестьянству был в привилегированном положении. Господство знати и купечества над рядовым населением города опиралось в гораздо большей степени на экономическую зависимость, чем на внеэкономическое принуждение. Даже рядовые горожане в своем быту стремились подражать знати. В городских общинах героический идеал не мог оставаться монополией знати. В них создавалось определенное единство взглядов и вкусов широких слоев горожан. Об этих взглядах мы можем судить главным образом по получившим широчайшее распространение сюжетным росписям, в которых воинские сюжеты играют весьма заметную роль. Причем, как правило, в качестве образцов доблести показаны не современные государя, а эпические герои. Надо отметить, что в истории Западной Европы есть яркие примеры освоения рыцарской культуры горожанами.

После победы арабов к последней четверти VIII в. знать и купечество сосредоточиваются в новых местах близ резиденций арабских наместников, а прежде многочисленные местные центры теряют свою политическую и экономическую роль. С этого момента наследниками рыцарских идеалов, когда-то объединявших всю городскую общину, остаются городские низы, создающие объединения «аййаров», уже в начале IX в. игравшие заметную роль в жизни общества, особенно во время мятежей и восстаний¹⁸⁴.

С точки зрения преемственности характерен обычай поединка за звание «витязя Согда», засвидетельствованный для доисламского Самарканда¹⁸⁵. Очень сходный обычай поединка за звание «мужа мужей» сохранился

¹⁸² Бартольд 1971в: 360–361.

¹⁸³ Беленицкий, Маршак 1979.

¹⁸⁴ Большаков 1973: 338–347.

¹⁸⁵ Tabari 1881: 1146.

до самого конца XIX в. у бухарских «гуляк» — прямых наследников средневековых «аййаров»¹⁸⁶. Высокое значение, придававшееся борьбе и особенно организации новогодних состязаний в борьбе, в среде «аййаров» и «гуляк» также восходит к очень древним традициям. В разделе об эпических сюжетах (см. выше, § 2.2.7) уже упоминалось о том, что в эпосе очень отдаленных друг от друга территорий Евразии окончательная победа героя достигается не с помощью оружия, хотя очень часто поединок начинается с применения разных видов оружия, а в борьбе «силой плеч и лопаток».

Именно борьба представлена на щитке ручки одной из лучших согдийских кружек (рис. 74). По предположению В. П. Даркевича, здесь изображено новогоднее состязание¹⁸⁷.

Может показаться слишком прямолинейным сопоставление стилистических изменений с переменами в политической и социальной жизни. Избежать такой прямолинейности обычно удается благодаря необходимому промежуточному звену — характеристике культурной жизни эпохи, причем эволюция художественных идеалов объясняется не непосредственным влиянием исторических событий, но через отражение этих событий в идейной жизни общества. К сожалению, когда речь идет о Согде, это промежуточное звено по существу недоступно нашему наблюдению из-за скудности письменных источников. Однако, несмотря на бесспорную слабость прямых сопоставлений, едва ли случайно, что со второй половины VIII в., т. е. со времени упрочения арабской власти в тореветике Согда и сопредельных стран, с удивительной быстротой гаснет напряженность и динамизм предшествующей героической эпохи, сменяясь все более нарастающим демократизмом. В VIII–IX вв. содержательность изображений также не исчезает, но характер ее меняется радикально. За эти века согдийцы, как и персы, постепенно теряют какие-либо надежды на восстановление прежней государственности. Они ведут борьбу за свою долю в новом исламизирующемся мире, и в этой борьбе, которая для представителей знати идет прежде всего за место у «казенного пирога» большую роль играет поддержка единоплеменников, причем не столько единоплеменников в старом узком смысле слова (людей своего города или своей области), сколько представителей всего «аджамы», т. е. персов и среднеазиатских иранцев, вместе взятых, воспринимавшихся тогда как некий суперэтнос, противопоставляемый всем арабам. В это время появляется новое отношение к старым традициям, которые из живых и действенных в эпоху вооруженной борьбы

¹⁸⁶ Айни 1954: 139–154; Сухарева 1976: 52–56.

¹⁸⁷ Даркевич 1976в: 56–57, табл. 9, 2, № 114. Наиболее вероятно, что именно новогодняя борьба изображена в росписи объекта XVII (помещение 14) Пенджикента (Беленицкий 1973: 30; Belenizki 1980: 114), где кроме борцов показаны купальщицы с венками. Согдийский новый год в раннем средневековье приходился на разгар лета, и поэтому в его ритуал, очевидно, входили купальные обряды, характерные для летних календарных праздников ряда стран (см., в частности: Алиханова 1975: 266; 267 — летний праздник «знамени Индры» с борьбой и ритуальным купанием).

превращаются в славные воспоминания, питающие аджамский патриотизм. К тем же традициям, как показывает декор дворцов, обращаются и новые владыки из арабской среды, в прошлом которых не было ничего такого, что соответствовало бы их роли наследников мировой державы Сасанидов. При этом всяческое любование доисламской стариной допускалось в странах ислама именно потому, что те, кто так восхваляли старину, не пытались вернуть ее к жизни, причем память о прошлом становилась все менее и менее конкретной.

В разделах о согдийском и хорасанском серебре это меморативное значение торовитки было рассмотрено на основании изучения сосудов конца VIII — IX в. с их «аджамским» смещением хорасанских (и вообще сасанидских) традиций с традициями Согда и Тохаристана, с их маскированностью иконографии и при этом с явными проявлениями особого интереса к темам царской жизни, которая, по-видимому, неслучайно никак не отразилась в собственно согдийском серебре.

Любимый элемент орнамента на блюдах согдийской-хорасанской школы А — это бутон лотоса в своем раннем варианте (рис. 22, 23, 25, 26), восходящий к буддийским росписям. В Мерве с его буддийскими монастырями этот мотив мог быть местным вкладом в орнаментацию сосудов из серебра. Но лотос быстро становится достаточно условным и декоративным, непохожим на буддийские прототипы¹⁸⁸.

Огромные нимбы и поза царя, а также шарфы слуг и, может быть, трон с львами на блюде начала IX в. (Т 31 — рис. 31, 31а, 32) — это скорее всего буддийско-тохаристанские элементы¹⁸⁹, тогда как в характере прорисовки деталей чувствуется прежде всего согдийская традиция.

Хорошо видно, как меняется идейное содержание изображений. Тема льва, терзающего быка (рис. 24), — старый символический сюжет в мире¹⁹⁰, — изменился в конце VIII в., причем это меньше отразилось в том, что бык был заменен оленем, по сравнению с тем, что данный сюжет был представлен более конкретно: олень показан, вопреки обыкновению, без рогов, что следует понимать как указание художника на то, что дело происходит ранней весной.

Царская охота и царский пир были важными темами иранского искусства в эпоху Сасанидов, однако в данном случае (рис. 29–32) не может быть и речи о собственно сасанидском искусстве. Уже у Омейядов изображение сасанидского царя с возлежащими у его ног двумя львами стало считаться если не непосредственным изображением халифа (который, по всей видимости, — как о том свидетельствуют изображения на омейядских и аббасидских монетах, — не носил крылатую корону), то, по крайней

¹⁸⁸ Так быстро и сильно изменяются другие разновидности лотоса, вошедшие в репертуар нехорасанских, но тоже связанных с согдийской традицией школ.

¹⁸⁹ Буддийские связи влиятельных, а затем могущественных везиров Бармакидов, отразившиеся в их культурной политике (см.: Халидов, Эрман 1963: 10–12), могли оказать влияние и на торовитов.

¹⁹⁰ Ettinghausen, Hartner 1964.

мере, символом царской власти. Подобная статуя халифа сохранилась в омейядском дворце в Хирбет аль-Мафджаре (на Западном берегу реки Иордан)¹⁹¹.

На монетах Абд аль-Малика вплоть до его знаменитой реформы можно видеть изображения самого халифа как в арабском одеянии, так и в видоизмененном обличе сасанидского царя¹⁹².

По сравнению с более ранними сосудами, на хорасанских чашах с царственными сюжетами (рис. 29–32), датированных с высокой степенью вероятности началом IX в., нет прямых свидетельств того, что их изготовители заимствовали именно сасанидские изображения. Пожалуй, только лишь гранат на троне и посадка на коне без стремян, равно как и вниз направленные носки ног всадника и присутствие двух львов (с одним царь сражается, а другой уже убит), говорят в пользу мотивов сасанидского искусства. В одежде, серьгах, ковре и т. д. можно увидеть много элементов, относящихся ко времени жизни самих мастеров-торевтов. Надо полагать, что перед ними стояла задача воссоздания сцен, которые не давали бы повода вспоминать прежних правителей, но которые должны были представлять пирующего и охотящегося царя вообще — как метафорический образ властелина. Его реальное изображение могло бы вызвать негативную оценку в религиозных кругах. В касыдах (панегириках) повелителей иногда сравнивали со знаменитым сасанидским шахиншахом Хосровом. Чаша с изображением торжественной трапезы знаменует собой начало традиционной царской иконографии, которая превалировала в исламском мире с X по XIII в. (см., например, рис. 33)¹⁹³.

Обновление иконографии, вероятно, связано с тем, что царская тематика была нехарактерна для согдийского искусства, где сцены с царем входили как эпизоды в повествовательные циклы росписей, но не имели самостоятельного значения. Выдумать новую торжественную иконографию без опоры на какие-то образцы для средневекового мастера было невозможно и поэтому были использованы композиционные и иконографические элементы буддийского искусства.

¹⁹¹ Ettinghausen 1972: fig. C; Hamilton 1959: 98–103, fig. 52.

¹⁹² Особенно см.: Walker 1941; 1956.

¹⁹³ О том, как могли пониматься подобные изображения, свидетельствует рассказ хорасанского ювелира конца XII в. об увиденном им резном изумруде хорезмшаха Текеша с изображением царя на троне с двумя львами. Ювелир сказал Текешу, что такой камень с фигурами противоречит шариату и подобен идолу, но надо вырезать на камне слова «нет бога, кроме Аллаха, и Мухаммад — посланник его», а над изображением царя написать имя хорезмшаха, чтобы «после нас осталось вечное напоминание». При этом о месте и времени изготовления камня мастер явно ничего не знал, но, как это можно заключить на основании лаконичного сообщения, он считал, что недозволенность изображения надо нейтрализовать надписью, причем имя Текеша поместить именно над изображением, и тогда старинную фигуру царя на камне можно будет считать напоминанием о современном ювелиру хорезмшахе, как бы портретом этого государя (см.: Михалеvич 1972: 107–113).

§ 2.3.2. Орнамент в аббасидской торевтике и его связи с согдийской традицией

«Большой Хорасан» с Мавераннахром и Тохаристаном в своем составе играл такую важную роль при Аббасидах во второй половине VIII в. и первой половине IX в., что вполне естественно в иконографии Халифата очень значителен вклад этого региона. Однако вклад не ограничивается иконографией. Совершенно по-новому под влиянием Востока развивается и орнаментика в том числе и орнаментика на металлических сосудах. Матовые фоны из мелких пунсонных кружков в сочетании с динамическими полупальметтами появляются около IX в. на бронзовых подносах и кувшинах отнюдь не восточных форм, но по многим деталям прослеживается родство этой орнаментики со среднеазиатской¹⁹⁴.

Новый исламский орнамент, обогатившийся согдийскими элементами (канфаренный фон, некоторые виды пальмет, крылья с расстрепанными перьями), очень существенно отличается и от сасанидского, и от согдийского. Без какой-то динамики орнамент вообще невозможен, но характер этой динамики неодинаков в разных культурах. Сасанидский мастер, как и в фигурах людей и зверей, предпочитал показывать полностью осуществленное движение, так что и композиция в целом, и все части композиции строились из классически завершенных и уравновешенных форм. В индийском

¹⁹⁴ Г. Фехервари (Fehérvári 1976) оспаривал мою позднюю датировку кувшина из Басры, хранящегося в Тбилиси (Маршак 1972: 69, 71, 72, рис. 3–4), тогда как Дж. Аллан в своей рецензии на книгу Г. Фехервари поддержал ее, приводя ряд новых аргументов (Allan 1976: 299–302). Еще раз отмечу, что, по-моему, дата на кувшине просто не дописана из-за нехватки места, а не из-за якобы существовавшего обычая давать сокращенные даты. Отрицая не только позднюю дату, но и из-за возможности по-разному читать куфические буквы то, что кувшин изготовлен в Басре, А. С. Меликян-Ширвани не привел, однако, аргументированной альтернативной атрибуции (Melikian-Chirvani 1976: 291).

По своей орнаментике кувшин из Басры не одинок. Кувшин с цилиндрическим горлом, с близким орнаментом, но без надписи, хранящийся в одном из турецких музеев, исследовательница вне какой-либо связи с моей датировкой относит к X в. (Erginsoy 1978a: 340–343, r. 180, a–c.) По форме такой же, как басрийский кувшин коллекции Кейр, отнесен Г. Фехервари ко времени Омейядов (no. 1), но его орнамент очень похож на орнамент кувшина из Турции. Горло кувшина с таким же декором было припаяно кем-то из прежних владельцев к тулову кувшина с типично сельджукской орнаментикой. Ныне этот комбинированный кувшин, форма которого, несмотря на разновременность частей, получилась удивительностройной и естественной, хранится в Тегеранском музее. (Пользуюсь случаем поблагодарить А. А. Иванова, который предоставил мне фотографию этого сосуда.) Наконец, кувшин с цилиндрическим горлом из коллекции Кейр (no. 5), отнесенный Г. Фехервари к IX–X вв. по точным каймам орнаментированных полей также близок к тбилисскому кувшину. Можно назвать еще несколько кувшинов, очень близких к нему по своей форме как с ранней орнаментикой, так и с орнаментами приблизительно XII в. в коллекции Кейр (Fehérvári 1976: no. 50 — XII в.).

декоре особое значение придавалось не столько движению в плоскости поля орнамента, сколько пышному разрастанию как бы наполненных изнутри органических элементов. Согдийский орнамент родственен сасанидскому по четкому линейному разворачиванию композиции и индийскому по незавершенности движения выпуклых и упругих органических форм. При этом его своеобразной и доминирующей особенностью можно назвать ритм чередующихся моментов напряжения и расслабления, охватывающий как всю композицию, так и каждую лопасть каждой пальметты. В исламском орнаменте сохраняется подвижность и гибкость растительных мотивов, в нем ярче, чем в согдийском открывается зрителю динамика температурного исполнения мастером криволинейных контуров. Сохраняется при этом и стягивающая упругость контура, однако распадается или ослабляется общее единое движение, и каждый элемент становится более обособленным. Динамичность исламского орнамента раскрывается при постепенном взглядывании в детали, тогда как целое кажется не менее статичным, чем у Сасанидов.

Таким образом, драматизм согдийского искусства, сказавшийся в орнаменте не менее определенно, чем в сюжетных композициях, сменяется эстетикой внимательного разглядывания, любования, прежде всего, мастерством выполнения.

Сводится ли эта перемена только к эволюции самого орнамента, или она была частью более широких перемен в культуре и общественной жизни? Чтобы ответить на этот вопрос, надо рассмотреть, как вписывается история орнамента в общую историю искусства, в свою очередь обусловленную историей общества.

Согдийский орнамент — это своего рода аккомпанемент к произведениям большого искусства, которые часто окаймлялись орнаментальными бордюрами. Орнаментальные мотивы развивались не сами по себе, а как сравнительно незначительная часть серьезного, волновавшего людей целого мира изображений, с максимальной убедительностью и достоверностью демонстрировавших примеры благородного образа жизни и, прежде всего, не боящейся смертельного риска доблести. Те композиционные принципы, которые отличают согдийский орнамент от орнамента других стран, сближают его с согдийской живописью и культурой. Характерное для согдийского орнамента четкое разворачивание непрерывного движения, легко читаемого, несмотря на сложность построения, переключается с логикой повествовательных фризовых композиций, а незавершенность распрямления и закручивания тугих лопастей пальметт, сложный ритм напряженных и расслабленных форм находят параллели в трактовке фигур людей и зверей, собранных, полных мужественной решимости, но при этом отнюдь не наделенных всеподавляющей мощью. В Согде VII — первой половины VIII в., как показывают многочисленные росписи частных домов, такое искусство, в котором роль орнамента была не столь велика, находило отклик у граждан небольших государств, защищавших свои города во время войн и принимавших участие в политической борьбе, выбирая и свергая царей.

После победы ислама роль орнамента переменялась коренным образом. Отказ мусульман от культового изобразительного искусства при огромном значении исламской идеологии для общественной жизни привел к резкому падению значимости изображений и эмансипации декоративных мотивов¹⁹⁵. С этого времени орнамент, в котором не только сохранились, но и получили более широкое распространение согдийские детали, теряет те особенности композиции, которые роднили его с согдийским искусством предшествующего периода. Падение значимости сюжетных изображений было связано не только с влиянием ислама, но и с изменениями в других сферах общественной жизни.

В могущественном деспотическом государстве расцвет городского ремесла сочетался с отстранением населения городов от участия в решении судеб страны, которые были отданы в руки бюрократии и постоянного войска. В этих условиях естественно развивается искусство, ценимое за максимально изолированное, высокопрофессиональное мастерство.

Еще одна важная особенность аббасидского искусства — это медленно изживавшаяся только к XII–XIII вв. обособленность традиций отдельных видов художественного ремесла. На больших территориях были похожи друг на друга литые бронзовые кувшины или, с другой стороны, блюда-подносы. Но при этом у кувшинов и подносов очень мало общих орнаментальных мотивов¹⁹⁶. Та же обособленность наблюдается в керамике разной технологии. В одних и тех же зданиях (Самарра, Лашкари-Базар) живопись по стилю несравненно архаичнее, чем штук. Более того, одни и те же сосуды могут иметь архаичную форму и поздний декор, как бронзовые кувшины, или архаичный рельеф с музыкантом и новомодный фриз с куфической надписью на фоне из побегов лозы, выполненном чернью, как серебряная чаша начала XI в. с лютнистом ВС 146 (рис. 275). В IX в. сосуществовали серебряные блюда с царской охотой и пиром и выполненные мастерами других школ чаши с куфическими надписями. Это обособление, по-видимому, отражает какие-то социальные процессы, которые невозможно изучать только на материале торевтики, поскольку они охватывали все общество в целом¹⁹⁷.

По сосудам согдийско-хорасанского круга видно, как в VIII–IX вв. постепенно менялся стиль. Наряду с ростом статичности целого детали сохраняли свою динамичность и при этом становились более сложными и пышными. Появляется нуждающийся в рассмотрении, незаметный с первого взгляда тончайший орнамент прямоугольного ковра на блюде с пирующим царем Т 31 (рис. 31, 31а, 32). Прямоугольное устье кружки-светильника Т 34 (рис. 61–64) и прямоугольные рамки полей с орнаментом на ведерке Т 35

¹⁹⁵ Большаков 1969.

¹⁹⁶ Определенное сближение наблюдается только между кувшинами, близкими к басрийскому (хранящемуся в Тбилиси), и блюдами, близкими к блюду, найденному в Торонце (Маршак 1978б: 34–35, рис. 9–11).

¹⁹⁷ О. Г. Большаков специально рассматривает обособление в исламском городе отдельных групп населения (Большаков 1973: 339–340, 347, 350, 352).

(рис. 65, 65а), как и этот ковер, своими углами и прямыми линиями не дают возможность объединить всю композицию динамичными и упругими криволинейными контурами, характерными для более ранней согдийской торевтики.

Вероятно, в VIII в. в сирийском центре Омейядского халифата также изготавливали серебряные блюда. Одно из них можно себе представить по более поздней реплике¹⁹⁸. Но в отличие от блюд хорасанского круга, это направление в дальнейшем развитии торевтики осталось почти бесследным, отразившись, быть может, только в композиции бронзовых блюд с вырастающими из вазы растениями, увенчанными распахнутыми крыльями. Еще менее обязательные сопоставления можно сделать с византийской монохромной глазурованной керамикой и со знаменитой, покрытой цветной эмалью ортукидской вазой. В то же время восточная традиция в Иране и в Средней Азии оставалась живой вплоть до первых десятилетий XI в.

§ 2.3.3. Вопрос о восточных прототипах европейской торевтики IX–X вв. Клад из Надь-Сент-Миклоша

К сожалению наши знания об эпохе Аббасидов остаются крайне неполными. До нас дошли только более или менее далекие реплики, а не сами иракские или западноиранские аббасидские сосуды из драгоценных металлов, поскольку на Урал, где в основном находят восточное серебро, попадали в большом количестве сосуды из Восточного Ирана и Средней Азии¹⁹⁹, но не из Западного Ирана и Ирака. Согдийские и хорезмийские надписи на византийских и сасанидских сосудах показывают роль Средней Азии в распространении серебряной посуды на севере Европы. Характерные для среднеазиатской традиции гибкие очертания полупальметт иногда появляются в фатимидском люстре или, на что обратил внимание В. Хольмквист, в украшениях западноевропейских (английских) росписей²⁰⁰. Для Англии, конечно, не приходится предполагать прямых связей со Средней Азией, а на Ближнем Востоке, связанном с Западной Европой, эти элементы встречаются лишь эпизодически. Наиболее вероятным представляется видеть в них более или менее отдельные отголоски недолгого, но заметного влияния хорасанцев (в широком смысле слова) в Багдаде и Самарре. В таких массовых ремеслах, как керамика, мы наблюдаем главным образом влияние с Запада на Восток. Но в чуткой к переменам торевтике подобному западному влиянию, о котором будет идти речь, предшествовал эпизод проникновения на Запад хорасанско-среднеазиатской традиции VIII — начала IX в.

¹⁹⁸ Маршак 1978б: рис. 16.

¹⁹⁹ Смирнов Я. 1909: 4.

²⁰⁰ Holmqvist 1977: 219, fig. 5.

Кружка без ручки из Надь-Сент-Миклоша (№г. 19)²⁰¹ украшена эмалевыми вставками с изображением креста. Она, как и кружка позднекаролингского времени из Холтон Мур²⁰², и, видимо, еще более поздняя влоцлавекская кружка с ее библейскими сюжетами, сохранила, как показал П. Скубишевский, общую форму и композицию декора тех восточных кружек, которые по моей классификации относятся к среднеазиатско-хорасанской традиции²⁰³. Расположение медальонов с изображениями животных и пояс орнамента в Надь-Сент-Миклоше, определенно восходящий к согдийско-хорасанским пальметтным фризам по борту, показывают, что прототипами послужили сосуды, связанные с восточной традицией. Причем в самой Средней Азии профили кружек к концу VIII в., насколько можно судить по подражаниям металлу в массовой керамике²⁰⁴, уже отличались от профилей прототипов этих западных сосудов.

Задачей, поставленной перед собой П. Скубишевским, было выявить восточное происхождение формы медальонной композиции изображений и в какой-то мере парных пальметт европейских кружек. Но с точки зрения задач данной работы важно понять через степь или через Ближний Восток попали в Европу IX–X вв. эти среднеазиатские элементы. Если следовать по степному пути, то как аварские кружки, так и тюркские отличаются по профилям и не имеют такого декора, а на Ближнем Востоке, который с точки зрения общей исторической ситуации является более вероятным источником мотивов для Европы, мы не имеем для VIII–X вв. серебряных сосудов с интересующими нас особенностями. Однако по бронзе — исламской (блюда и кувшины с канфаренным фоном) и христианской (литые кадилницы с восточными элементами орнамента и соответствующими серебряными кружками сочетанием рельефов на выпуклом тулове и гравированного орнамента с канфаренным фоном на горловине)²⁰⁵ — видно, что в центральных районах Халифата подражали каким-то сосудам, близким к хорасанско-среднеазиатскому серебру. Об этом же говорит распространение по всему исламскому миру хорасанской царской иконографии и ряда менее важных мотивов. Поэтому на основании отголосков в бронзе и европейском драгоценном металле можно высказать гипотезу об изготовлении, скорее всего, в Ираке сосудов, в облике которых должны были сочетаться более непосредственная, чем в Хорасане, сасанидская традиция, влияние позднеантичного орнамента и принесенные с востока формы и элементы декора. В числе этих сосудов могли быть кружки (возможно, уже здесь, а не в Европе лишившиеся ручек²⁰⁶),

²⁰¹ Нумерация по изданию: Hampel 1885. Литература о кладе огромна (см. также: Mavrodinov 1943; Grabar A. 1968b).

²⁰² Read, Tonnochy 1928: 37–41, no 98–99, pl. LVI.

²⁰³ Skubiszewski 1965a.

²⁰⁴ Маршак 1961: табл. 2.

²⁰⁵ Залеская 1971: 84–91; 1972; Hamilton 1974.

²⁰⁶ В IX в. стеклянные кружки Двина, близкие к иракским, в отличие от среднеазиатских стеклянных кружек этого времени, лишены ручек (Джанполадян 1974:

с медальонами, пальметтами и канфаренным фоном в сочетании с рельефами.

Не только кружки, но и кувшины знаменитого европейского клада из Надь-Сент-Миклоша, если рассматривать их с точки зрения изучения возможных азиатских прототипов, в какой-то мере могут помочь составить представление об одной группе аббасидской посуды из драгоценных металлов. При этом не изучаются византийские элементы клада, весьма существенные сами по себе, но связанные с другими проблемами.

Признаки позднесасанидского и среднеазиатского металла выступают на надьсентмиклошских сосудах в сложном смешении, причем к ним добавляется переплетение лент-бордюров круглых медальонов, засвидетельствованное в восточном серебре на памятниках не старше середины IX в. В VIII в. и в начале IX в. такое переплетение медальонов, происходящее безусловно от плетений среднеземноморских мозаик, еще не стало привычным мотивом торевтики, хотя и известно в омейядской живописи, имитирующей ткань²⁰⁷, и в резном штуче. Бронзовый сосуд в виде птицы Берлинского музея украшен переплетенными медальонами (VIII — начала IX в.), но в его декоре очень мало сасанидских и нет совсем среднеазиатских элементов²⁰⁸.

В. П. Даркевич прав, что четырехфестончатое в плане устье кувшина № 6 связано с формой среднеазиатских ложчатых кружек, но в IX в. эта форма кружек была уже очень широко распространенной в странах халифата, она есть, в частности, в керамике Египта²⁰⁹. Венок из пальметт кувшина № 6 напоминает как согдийско-хорасанские, так и (одновременно) сасанидские и танские мотивы. При этом кружок с точкой, а не дужка в месте схождения стеблей, элемент, прочно закрепившийся в местной орнаментике более оригинальных сосудов клада, ближе к сасанидскому штучу Ктесифона²¹⁰.

табл. 36–40, 62–69, X). Уже в раннеисламском стекле с сильным сасанидским влиянием появляется форма сосуда, по профилю близкая среднеазиатским кружкам начала VIII в. (Balog 1974: 131–140).

²⁰⁷ Hamilton 1959: 253.

²⁰⁸ SPA: vol. IV, pl. 242.

²⁰⁹ Lane 1947: Pl. 26.

²¹⁰ Однако этот кружок — слишком простая деталь, чтобы возводить его обязательно к сасанидскому орнаменту. Возможно, он связан с местным упрощенным вариантом и относится к позднеаварскому вкладу. Ряд пальметт, отделенных кружками от соединяющих их дужек, встречается не только на позднеаварских, но и на каролингских вещах (трехчастная бляха IX в. из Ставангера, Норвегия: Benda 1963a: obr. 14, 3), что еще раз заставляет задуматься о возможности восточного (через бывшие аварские земли) влияния на развитие пальметт каролингских металлических изделий, которые иногда очень похожи на пальметты курайского пояса (например, на металлическом обрамлении диптиха из слоновой кости начала X в. в библиотеке монастыря Санкт-Галлен в Швейцарии (Верман 1896: 151–152; ср.: Киселев 1951: табл. I, 5), но нельзя исключить, что сходство пальметт связано с тем, что и западные, и восточные пальметты в конечном счете восходят к византийским (Riegl 1893: 286–287, Abb. 148). Отметим, однако, что исследователи

Смешение среднеазиатско-хорасанских и сирийских (плетение) мотивов на предполагаемом восточном прототипе кружки № 19 и кувшина № 2 заставляет принимать дату около конца VIII — начала IX в. для их прототипов, если считать, что эти прототипы происходили из центральных областей Халифата.

В. П. Даркевич справедливо связывает плетение на сосудах из Надь-Сент-Миклоша с похожим плетением на сасанидском серебре, а это вполне логично приводит к выводам о поздней дате всех сосудов клада и о трех разных группах восточных сосудов (постсасанидской, среднеазиатской VII–VIII вв., исламской IX–X вв.), повлиявших на мастеров²¹¹. Однако вывод о трех группах неизбежный, если исходить только из форм и декора дошедших до нас восточных сосудов, перестает быть единственно возможным, если принять во внимание пробел в наших знаниях, относящийся к ранне-аббасидской торевтике центральных областей Халифата, и роль восточных элементов в раннеаббасидской культуре. Мастера сосудов клада обращались к восточным прототипам, как и салтовские или ранневенгерские мастера, но, в отличие от тех и других, они привлекли изделия, несравненно более определенно связанные не со среднеазиатской, а с собственно сасанидской традицией.

Подлинные сасанидские сосуды в VII–VIII вв. попадали на территорию Восточной Европы, но там неизвестны прямые или опосредованные местные подражания таким сосудам. Сасанидские сосуды из драгоценных металлов и в перещепинском²¹², и в глоссском²¹³ комплексах не имеют ничего общего с многочисленными местными изделиями тех же кладов. Как правило, торевты подражали изделиям стран, с которыми существовали реальные связи, а не случайным чужеземным вещам. Поэтому было бы странно, если бы варварские мастера, изготовившие надьсентмиклошские кувшины, бесспорно следуя современным им восточным сосудам, одновременно специально добавляли бы те или иные сасанидские особенности. Более вероятно, что образцами послужили сосуды, в которых уже сочетались три традиции: среднеазиатская (пришедшая из Хорасана), иранская (постсасанидская) и передневожочная (сирийская). Рассматривая кувшины, можно отделить местные добавления от восточной основы и таким образом при помощи изучения подражаний составить себе представление об оригиналах.

Наименее переработан кувшин сасанидской формы с четырьмя медальонами (№ 2). К сасанидским образцам в конечном счете восходят и треугольные нижние части стволов растений между медальонами

искусства Паннонии обращали внимание на сходство каролингских украшений с пальметтами и авестийских вещей (см.: Fettiсh 1937: 279, Taf. CХV, 1 — каролингский наконечник из Швеции).

²¹¹ Даркевич 1976в: 173.

²¹² Бобринский 1914.

²¹³ Смиленко 1965. Сасанидский кувшинчик был и в кладе из Келечейских хуторов (см.: Fettiсh 1937: Taf. CХХIX, 46).

и орнаментальный бордюр под венчиком. Однако кувшин гораздо крупнее сасанидских кувшинчиков похожей формы, а классическая яйцевидная форма тулова заменена здесь более беспокойной удлиненной грушевидной формой, известной в керамике Аварского каганата²¹⁴. Борт устья, при Сасанидах оставившийся гладким, здесь украшен побегом на канфаренном фоне, причем сочетание рельефного орнамента и канфаренного фона такое, как на более поздних иранских сосудах X в., хотя сама прорисовка полупальметт местная, родственная аварским пальметкам. Трилистники на ветках растений уже далеко отошли от своих среднеазиатских (и, может быть, иранских) предшественников VIII в. Это уже не столь изображение листьев, сколько чисто орнаментальный мотив. Кувшин, в отличие от подобных сасанидских, имел ручку.

Медальоны тулова переплетены орнаментальной лентой. Они стали крупнее, так что смогли вместить довольно сложные композиции. На сасанидских кувшинах медальоны одинаковые, тогда как здесь в медальонах разные композиции. Мастер стремился показать богатство своего репертуара. Некоторые из этих сюжетов сасанидские, как, например, орел, уносящий женщину, хотя их значение остается неясным²¹⁵, другие, видимо, несасанидские, но связанные с древними иранскими легендами. Прежде всего, легко узнать Тахмураса, оседлавшего Ахримана, однако головной убор Ахримана, известный по рельефам Арташира I и Шапура I, здесь по ошибке венчает Тахмураса, а на чудовищном Ахримане — царская корона. Сюжет (очень древний в преданиях, но новый в изобразительном искусстве) разработан на основе композиций сасанидских охотничьих блюд²¹⁶. Доспех царя трактован, как на позднеаварском изображении стрелка²¹⁷.

Всадник с пленником имеет копьё с флажком, идентичным значкам конных воинов согдийской живописи (но не преславским и не сулукским). Возможно, это также иранский сюжет: Рустам с плененным им Авладом и головой убитого им Аржанга у седла. Разные сюжеты объединены не менее случайно, чем на бронзовом блюде приблизительно того же времени, где мы видим сцену терзания, Бахрама Гура и Азаде, орла, уносящего женщину, двух львов и две газели (СМ 69). Но при явной случайности сочетаний все это иранские доисламские сюжеты, ставшие в результате деятельности шуубитов непременным элементом светской образованности.

²¹⁴ Garam 1969: Abb. 1.

²¹⁵ Duchesne-Guillemin 1974: 149–151.

²¹⁶ Вероятно, варианты того же сюжета представлены на полосе между медальонами другого кувшина, в медальонах которого помещен орел, уносящий женщину.

²¹⁷ Schwammenhöfer 1976: 16–17. Трактовка доспеха в виде мелких квадратов с точкой в каждом квадрате похожа и на передачу штанов у омейядского воина в скульптуре Хирбат ал-Мафджар и у бойцов ковша из Коцкого Городка (BC 92 — рис. 224). Таким образом, в VIII–IX вв. этот прием был широко распространен.

Крупные листья аканта на горловине кувшинов необязательно рассматривать как местную переработку сасанидского мотива, поскольку столь же крупные, хотя и другой формы, листья тохаристанского кувшина из д. Юл-дус (рис. 192, 192а) показывают, что уже в VII в. такая тенденция развития этого мотива появилась на Среднем Востоке. Неглубокие каннелюры на горле кувшина № 6 аналогичны каннелюрам горловин исламских бронзовых кувшинов, то же можно сказать об орнаменте по бортику устья, но ручка как бы набранная из бус, скорее, восходит к раннехазарской (Перещепино) и тюркской традиции (где, правда, такие ручки делали кольцевидными).

Узор из ромбов на валике горла кувшина в металле издавна употреблялся на украшениях Паннонии и Балкан²¹⁸.

В манере передачи реальных и фантастических зверей и верховых животных есть стилизация, чуждая искусству Среднего Востока, но присущая искусству степей: особый изгиб контура бедра и иногда подчеркнутая выпуклость груди при поджарости живота. Эта же стилизация заметна на хазарских изображениях, а иногда и на аварских. Возможно, она связана с огрублением и упрощением тюркских приемов трактовки животных, восходящих к очень старой степной традиции, акцентирования силы ног и ширины грудной клетки животных.

Мастера, изготовившие сосуды клада, в своем подражательном творчестве сохраняли местную выучку, связанную с так называемым позднеаварским стилем. В самом кладе хорошо прослеживается варьирование орнаментов от пальметт, напоминающих среднеазиатские, до очень своеобразных сложных композиций из коротких и тонких рельефных полосок с небольшим завитком на конце. Обычно сосуды по орнаменту делят на две группы. Это некоторое упрощение, но бесспорно, что самый типологически ранний орнамент — на кувшинах наиболее восточного типа.

Аналогии в позднеаварском и великоморавском материале, а также в орнаменте серебряных подвесок (сделанных из чаши) из Бирки, отмеченные в литературе, приведенной К. Бендой, и в его собственных работах наиболее показательны²¹⁹. Металлические изделия из комплексов, которые не моложе первой половины IX в., близки по стилю к декору рельефных кувшинов и отчасти сосудов второго, более позднего стиля Надь-Сент-Миклоша. Позднейшие вещи клада по надписям вполне могут относиться и ко второй половине IX в.²²⁰, хотя и надписи не дают твердой даты.

Венгерский металл X в. лишь в очень слабой степени связан с мотивами надсентмиклошских сосудов, причем эти мотивы в венгерском

²¹⁸ См., например: Riegl 1927: Taf. XX, 4.

²¹⁹ Benda 1961; 1965.

²²⁰ Рунические надписи на сосудах С. Г. Кляшторный считает протоболгарско-хазарскими, но орнаментика не имеет почти ничего общего с салтовской, которая в VIII–IX вв. была распространена на территории хазарского государства (Кляшторный 1979: 270, 274–275).

искусстве сильно переработаны и гораздо дальше отошли от восточных прообразов²²¹.

Местная, развивавшаяся из мотива пальметт орнамента и пряжки для привешивания к ремню (что, видимо, связано с кочевническими обычаями) появляются на чашах в сочетании с греческими надписями, с тюркской надписью греческими буквами и с христианскими крестами. Отметим, что расположение декора в двух зонах в виде фриза вдоль борта и центрального медальона соответствует исламской традиции, известной с IX в., которая, однако, сама могла сложиться под влиянием поздне-римской тюркетики²²². Мотив побега иногда сближается с византийским орнаментом. В отличие от кувшинов, ковши, ритоны, кубки, как и чаши с пряжками, по форме восходят к кочевнической, главным образом аварской традиции. К. Бенда прав, когда он вслед за своими предшественниками датирует кувшины с рельефным декором относительно более ранним временем, но его абсолютные даты кувшинов с рельефным декором (вторая половина VIII в.) слишком ранние, поскольку самый архаичный и самый восточный из них по плетению вокруг медальонов и по рельефному орнаменту на канфаренном фоне на бортике устья должен быть датирован едва ли раньше начала IX в.²²³ Тем не менее европейские аналогии ставят поздний предел для датировки восточных прототипов и заставляют относить их к концу VIII — началу IX в., никак не позднее правления Мамуна, а такая ранняя датировка позволяет исключить Среднюю Азию, тюркетику которой, для этого времени достаточно хорошо известная, не имеет ни передне-восточного плетения вокруг медальонов, ни столь сасанидских композиций в медальонах. Все это косвенно подтверждает гипотезу об аббасидских сосудах из центральных земель Халифата как образцах для мастеров клада.

Таким образом, если не говорить о нескольких архаичных сосудах без орнамента, речь идет о периоде после разгрома аваров франками в начале IX в. и до прихода венгров и печенегов в конце этого столетия. Единственной большой державой, которая процветала в IX в. в этом ареале, была Болгария, но клад найден в Трансильвании, т. е. очень далеко от основных болгарских земель, и не находит достаточно убедительных аналогий в бесспорно болгарском материале. Болгарская серебряная кружка IX в. явно воспроизводит византийский образец, который в свою очередь связан с восточным (скорее всего, с танским, но не иранским или иракским) воздействием. Эта кружка ничем не напоминает сосуды Надь-Сент-Миклоша²²⁴.

²²¹ Ср. неоднократно высказанную точку зрения Д. Ласло, см., например: László 1971 (глава «Son of the Sun» [«Сын солнца»]).

²²² На исламских сосудах плоскостный рисунок позволяет сделать орнаментальный фриз и внутри, и снаружи борта чаши. Здесь же чеканка с оборота делает это невозможным, и фриз нередко предназначается только для рассматривания снаружи.

²²³ Близкой точкой зрения на хронологию придерживался Циммерман (Riegl, Zimmermann 1923: 79–106).

²²⁴ Тотев 1964; 1966; Даркевич 1976в: 175, табл. 57, 7–9; см. также: Георгиева 1963.

При таком слабом подтверждении материалами торевтики болгарская атрибуция, которую отстаивал Н. Мавродинов²²⁵, не стала общепринятой.

Однако, если признать, что мастера действительно воспроизводили (при этом сильно видоизменяя их) сосуды из центра Халифата, и не из Средней Азии, прочно связанной с восточноевропейскими степями на протяжении всего раннего средневековья (см. ниже), то это несколько подкрепило бы болгарскую теорию, поскольку дунайские болгары (бурджар, бурджан в арабских источниках) и арабы до 60-х гг. IX в. с двух сторон теснили Византийскую империю, и их общие интересы могли привести к прямым отношениям. Восточные сосуды из драгоценных металлов могли бы попасть к болгарам и через Византию. Кроме того, поразительная щедрость в использовании золота (около 10 кг), возможно, связана со знаменитыми фракийскими месторождениями этого металла.

Таким образом, воздействие среднеазиатской художественно-ремесленной традиции прослеживается на очень большом расстоянии от Средней Азии до Ближнего Востока и даже до Западной Европы, причем истинный источник этого воздействия виден современному исследователю, тогда как с точки зрения людей эпохи Аббасидов традиции Согда и Тохаристана представляли собой только местные варианты единой «аджамской» традиции, ядро которой составляли подлинные и вымышленные воспоминания о сасанидском Иране. Как буддийский Наубехар в Бахе был назван позднее храмом огня, а Бармакиды — персами, так и тохаристанская буддийская иконография оказалась понятой как царская иконография Сасанидов. Согдийская художественно-ремесленная традиция изменила стиль иранской торевтики, который под влиянием ее динамизма потерял значительную долю своего иератизма, что соответствовало новому подходу зрителя к сасанидским темам как к темам светской культуры, относящимся не к сфере морально-религиозного долга, а к назидательно-развлекательной сфере *адаба* (этикета). Сасанидская тематика стала в этом отношении подобной античной тематике в эпоху правления самих Сасанидов.

Успех элементов согдийского стиля, лишенного, однако, своего пафоса, определяется не только конкретными историческими обстоятельствами, связанными с судьбами Согда и Хорасана, но и тем, что и независимо от согдийцев в люстровой керамике, в резном штурке и в других видах декоративного искусства в IX в. проявилась родственная тенденция к более динамичным композициям, к криволинейным «текучим» контурам и нередко к смелому, как бы эскизному, рисунку²²⁶.

²²⁵ Mavrodinov 1943. Надо отметить, что в начале IX в. к болгарам перешла неподчинившаяся франкам часть аваров и в том числе оседлые авары или их оседлые подданные (Ratkoš 1968: 187).

²²⁶ Надо, однако, отметить, что в связи с обособленностью ранних традиций в искусстве Халифата одновременно проявлялись другие тенденции к статичности композиции с разграничением отдельных участков при помощи четкой геометрической сетки и к жесткой прорисовке деталей. Общую характеристику принципов раннеисламского декора см.: Grabar O. 1973: 188–205.

§ 2.3.4. Северные и восточные связи Согда. Центральная Азия и Дальний Восток

Другие линии связи согдийской тюревтики, выходящие за пределы Халифата на восток, на север и на северо-запад, еще более важны с точки зрения культурной преемственности. Тюркско-согдийское сближение, о котором уже шла речь, дало согдийской тюревтике одну из ее ведущих форм — кружку с округлым корпусом, которая в конечном счете восходит к деревянным прототипам. Тюркское мастерство в изображении зверей также могло оказать влияние на согдийских тюретов. Наиболее тюркские по своей форме и способу крепления ручки кружки из Афанасьева и Кудымкара (рис. 108, 109, 2)²²⁷, как и вся среднеазиатская тюревтика, обнаруживают все же отдельные мотивы, восходящие к позднесасанидским. Так, полоса орнамента из двух валиков с косой насечкой и перлами между ними есть не только на этих кружках, но и на крыльях орла, изображенного на сасанидском блюде с мифологической сценой²²⁸. В центрально-азиатской степной тюревтике прямых перекличек с сасанидским Ираном нет даже в деталях.

Хотя те или иные танские элементы можно в VIII в. обнаружить в произведениях всех согдийских школ, но наиболее определенно связи с танской тюревтикой выступают в произведениях школы С²²⁹. При этом, однако, формы цилиндрических и ложчатых кружек и принцип широкого применения гравировок на канфаренном фоне у них общие, но сам рисунок орнамента отличается очень существенно. В Китае привозимая из Средней Азии драгоценная посуда воспринималась в общем контексте экзотической моды, связанной, с одной стороны, с ролью разноплеменной, в значительной степени тюркской, армии, победы которой обеспечили процветание страны, а с другой стороны, с возросшим значением Великого шелкового пути и развитием неодобряемой строгими конфуцианцами роскоши. Поэтому, наряду с согдийскими (в широком смысле слова) формами, появляется и тюркская форма кружек с округлым туловом, причем заимствованная, скорее всего, у тюрков, а не через согдийское посредство²³⁰.

²²⁷ Даркевич, Черников 1971: 116, рис. 51; Маршак 1976а: рис. 5.

²²⁸ Луконин 1977: 195; Тревер 1937: табл. III; Тревер, Луконин 1987: 113–114, ил. 57, 58, кат. № 22.

²²⁹ За последние 20 лет (т. е. к началу 1980-х гг. — В. Н.) было найдено более 260 серебряных сосудов танской эпохи. Основные публикации: Watson 1973; *Archaeological Treasures...* 1973; Kuwayama 1977; *Exhibition of Ancient Art Treasures...* 1979; Kaogu. 1972. No. 1; 1977. No. 5; 1978. No. 2.

²³⁰ Кружки этой формы имели, в отличие от кружек, близких к школе С, неорнаментированные стенки. Gyllensvärd 1971: fig. 80; *Archaeological Treasures...* 1973: no 150. Ср.: Кубарев 1979: 137–140, рис. 8–9 (Юстыд, оградка 1). Во Внутренней Монголии (Алхань, провинция Ляонин) в 1975 г. были найдены сосуды из золота и серебра (Kaogu. 1978. No. 9: 117–118). Это явно тюркская

Наряду с львами, оленями, лошадьми, которые имели и китайскую символическую интерпретацию, на танском серебре появляется целый оркестр среднеазиатских музыкантов или сцена конной охоты в степи, которые явно подчеркивали иноземный характер сосудов, хотя в согдийской торевтике вообще не было таких сюжетов. Цирковая лошадь на серебряном блюде очень хорошо показывает развлекательный характер изображений.

Фигурные композиции с конфуцианскими сюжетами из жизни основателя династии Чжоу и дровосека, ставшего министром, появляются уже на позднетанских сосудах, после подавления чужеземных религий в середине IX в.²³¹ В позднетанское время в формах и орнаментах наблюдается ослабление западного влияния, но некоторые мотивы, которые за сотни лет перестали воспринимать как чужеземные, сохранились и в это время. Рельефный орнамент на канфаренном фоне широко распространяется в декоре сосудов в IX в., по-видимому, одновременно с таким орнаментом в Надь-Сент-Миклоше.

Гравируемый орнамент школы С, в отличие от танского, более крупномасштабный, в нем каждому отдельному элементу орнамента дано заметное место, и зритель без особого разглядывания видит движение упругих изгибающихся и расправляющихся пальметт и стеблей. Школу С можно сейчас уверенно отличить не только от танской, но и от родственной ей восточнотуркестанской торевтики. Граненая кружка с уйгурской надписью (рис. 113, 114), видимо, происходящая из Восточного Туркестана, по своей форме очень близка изображенным на турфанских росписях, а, с другой стороны, и к кружкам школы С, от которых ее, однако, отличает удивительная тонкостенность и применение техники чеканки с оборота²³². В орнаменте преобладают упрощенные танские мотивы и мотивы династии Ляо (рис. 217), но нет ничего характерного для школы С. Пунктирная трассировка линии также чужда школе С. Таким образом, теперь после выявления турфанской торевтики со своими особенностями в орнаментике можно не только Фергану (см. выше), но и Восточный Туркестан исключить из ареала школы С. Этот ареал, безусловно, включает Чач с его источниками серебра и, возможно, культурно зависевшие от Чача земли к северу и северо-востоку от него.

Лепестковый бордюр, облака-пальметки, некоторые варианты листовенно-цветочного и сетчатого орнамента — вот что получили из танского Китая согдийские мастера. Роль этих элементов была несравнимо меньше, чем роль согдийского вклада в танскую торевтику. В целом школа С, как и другие среднеазиатские школы, сохранила свою самостоятельность.

кружка, согдийский серебряный кувшин с головкой человека над верхним концом ручки (ср.: Маршак 1961: табл. 8, 2) и чаша с рельефным изображением рыси.

²³¹ Gyllensvärd 1957: 108, 192–193.

²³² Гаврилова 1968; 1974.

§ 2.3.5. Связи византийской торевтики со Средней Азией и Китаем на северной ветви Шелкового пути

Надо отметить, что, как и все школы Средней Азии, наиболее восточные из них имели контакты с Византией. Цилиндрические кружки развивают античную форму, а в одном семиреченском клде «античная» профильная голова на ручке такой кружки сочетается с имитацией пяти византийских крестообразных клейм на дне местного ойнохоевидного кувшина²³³. Любимый мотив школы С — стебель с трилистником на конце можно найти на большинстве сосудов этой школы. Он встречается и среди побегов, и самостоятельно, и, что надо отметить, между двумя полупальметками. Этот мотив, по-видимому, происходит от византийской стилизации акантового побега, в которой появляется и стебель с трилистником между полупальметками²³⁴.

Непосредственно согдийских элементов в серебре Византии нет, но влияние танских кружек безусловно. При этом полное отсутствие сасанидских и раннеисламских элементов на византийских кружках²³⁵ заставляет думать, что контакт осуществлялся по северному степному ответвлению Шелкового пути. Если происхождение с востока общей композиции декора и таких мотивов, как фениксы или львы с пламевидными крыльями, не вызывает никакого сомнения, то сочетающиеся с ними листья-цветы одновременно и типично византийские, и очень сходные с танскими. А. Ригль сначала предположил, что китайское влияние определило сложение этого мотива, но затем отказался от своей точки зрения²³⁶. Однако теперь, когда мы знаем такие листья в сочетании с очень похожими фениксами на византийском и танском серебре, причем китайские образцы датируются второй половиной VII — первой половиной VIII в.²³⁷, его первоначальная точка зрения кажется более справедливой. А. Ригль в своем увлечении идеей происхождения всего растительного орнамента от классических образцов не признавал дальневосточного влияния даже для лотосов мамлюкской бронзы и персидских ковров XIV–XVI вв.²³⁸ В византийском искусстве этот пышный экзотический лист, если он действительно связан с танскими образцами, должен относиться к наследию иконоборческого периода, поскольку в Китае после VIII в. как будто вошли в моду другие орнаменты и другие формы сосудов. Надо отметить, что в танском искусстве лист, как и весь побег, кажется охваченным сильным порывом ветра, который отгибает края

²³³ Тревер 1940а: 110–114, табл. 34.

²³⁴ Riegl 1893: 272–287. Abb. 142–148. Византийский акантовый побег оказал влияние и на омейядский орнамент, где встречаются похожие отростки с трилистниками.

²³⁵ Даркевич 1976в: табл. 57, 1–3 (Плеханова), 5–6 (Дуне, Готланд); Банк 1978, рис. 29 (Березняки).

²³⁶ Riegl 1893: 328.

²³⁷ Gyllensvärd 1957: fig. 76, b, c, 86, a–e, g, 93, s, 95; 96, pl. 9a.

²³⁸ Riegl 1893: 339–346.

листьев, тогда как в Византии X в. и позже подобные листья вводили в статичные упорядоченные композиции, нередко вписывая их в круг. Естественно, что при сохранении общей схемы построения динамический характер листа очень скоро исчезает и трактовка становится более плоскостной и спокойной²³⁹.

Иконоборческий период открыл двери в Византию для светского декоративного искусства близких и далеких от нее стран. Не связанные ни с какими идейными спорами экзотические мотивы ассоциировались с дорогими иноземными вещами, причем неважно персидскими или китайскими. Восточное влияние лучше всего прослежено для более обеспеченного материалом следующего македонского периода²⁴⁰, к которому, скорее всего, относятся сохранившиеся византийские кружки, восходящего, вероятно, к более ранним образцам VIII–IX вв.²⁴¹ Интересно, что создание светского декоративного искусства в странах от Востока до Тихого океана потребовало обращение к экзотике чужеземной роскоши, к частичному отказу от насыщенных символикой местных мотивов. В этой сфере высокая цена привезенных издалека роскошных вещей прокладывала путь их эстетической оценке, освобожденной насколько это только было возможно в те времена от догматического осмысления.

С точки зрения господствующего сознания даже такое обращение к чужим традициям иногда оказывалось предвзятым. В Китае, например, «западные» элементы в торевтике перестают быть столь популярными после страшного восстания согдийско-тюркского узурпатора Ань Лушаня (бухарца Рохшана) в середине VIII в. В Византии танский крылатый лев бесследно исчезает, а феникс появляется на светском ларце из Труа и в некоторых заставках середины X в.²⁴², тогда как «цветущий лист» становится самым популярным мотивом не только после того, как он, сохранив сложность и дробность прорисовки, которые цинились в Византии, потерял свой первоначальный экспрессивный облик, засвидетельствованный на кружках и еще лучше на боковой стороне ларца из Труа.

§ 2.3.6. Культовые изображения в торевтике. Христианская торевтика Семиречья

Был и другой путь передачи традиции, когда брали не безразличные для идеологии мотивы, а напротив, прямо ритуальные элементы, воспринимая их, однако, в профанированном аспекте. Таковы, например, в светской

²³⁹ Банк 1971.

²⁴⁰ Grabar A. 1968с.

²⁴¹ Едва ли много моложе других кружка Историко-краеведческого музея в Бerezняках (Банк 1978: рис. 29). Пышных листьев здесь нет, но нижний пояс орнамента слишком похож на бордюры обратной стороны лимбургской стравроетки X в.

²⁴² Goldschmidt, Weitzmann 1930: 16–17.

торевтике Китая ритуальные формы буддийских сосудов, таковы изображения христианских священников на самаррских керамических сосудах IX в., предназначенных для хранения вина²⁴³. Наконец, далеко не так часто в торевтике Востока удастся наблюдать передачу традиции из стран в страну с сохранением старого значения культовых изображений. Этот случай относится как раз к Средней Азии, к Семиречью, где в VIII–IX вв. существовало христианское государство карлукских ябгу с тюркским и согдийским населением.

Найденное в с. Григоровском Пермской губернии в 1897 г. неглубокое блюдо на припаянной кольцевидной ножке имеет изображения с внутренней стороны (рис. 207, 208, *справа*)²⁴⁴. Три сцены: «Вознесение», «Жены-мироносицы у гроба» и «Распятие» помещены в круглые медальоны, рамки которых переплетены между собой. В треугольных полях между медальонами: две фигуры воинов, стерегущих гроб; «Отречение Петра» и (внизу) «Даниил во рву львином». Изображения поясняют сирийские надписи письменностью «эстрангело»: «Вознесение Христа», «Симон Петр, отрекающийся от Христа прежде, чем петух трижды пропел», «Воины, охраняющие могилу», «Распятие Христа», «Разбойник, которому он простил грехи его», «Разбойник налево от него», «Мария Магдалина, Мария», «Ангел», «Воскресение», «Лев», «Даниил».

Весьма обстоятельный анализ иконографического и литургического аспектов памятника был дан Н. В. Покровским и Я. И. Смирновым при первой его публикации. Иконография и композиция изображений восходит к сиро-палестинским прототипам и находит аналогии, прежде всего, в ампулах из Святой Земли, хранящихся в Монце и в Боббио. Интересна иконография «Вознесения» без Богоматери. Эта ранняя особенность, соответствующая тексту «Евангелия», очевидно, сохранилась в несторианской среде, поскольку включение фигуры Богоматери в сцену «Вознесения» считают именно дополнением времени борьбы с несторианами в V в. (у несториан Дева Мария признается не Богородицей, но лишь Христородицей).

Я. И. Смирнов показал, что многие детали блюда, несомненно, иранского происхождения, и на этом основании отнес его к произведениям несториан — подданных сасанидского Ирана. Дату блюда он предположительно определил как VI–VII вв., и, во всяком случае, не позже IX–X вв. «Отречение Петра», введенное в композицию диска, — сюжет, который несомненно имел особое значение для христиан, живших под властью нехристианских монархов.

Из Ирана несторианское христианство распространилось далеко на восток. Несторианские общины появились в Средней и Центральной Азии и даже в Китае. Они сохраняли сирийский в качестве языка церкви, хотя пользовались и местными языками. В частности, в Семиречье были об-

²⁴³ В это случае художник отталкивался от факта производства и продажи вина христианскими монастырями в условиях мусульманского государства (Rice 1958).

²⁴⁴ Хвольсон, Покровский, Смирнов 1899.

наружены кладбища с несторианскими надгробьями конца XII — XIV в.: В. В. Стасов отнес блюдо к Семиречью этого времени²⁴⁵. Палеография, по авторитетному суждению П. К. Коковцева, не дает оснований для точной датировки.

Недавно была предложена новая атрибуция — в Семиречье, IX–X вв.²⁴⁶ Дело в том, что хотя иконография блюда достаточно ранняя, но само оно отнюдь не только из-за грубости выполнения представляется поздней копией с композиции VI–VII вв. Орнаментальный край мандорлы возносящего Христа, состоящий из полупальметт, и другие орнаментальные мотивы находят аналогии в искусстве Восточного Ирана и Средней Азии IX–X вв. На дальней восточной окраине христианского мира в несторианской среде не были знакомы с иконографическими новшествами.

Здесь в IX–X вв. начинается упадок изобразительности в местном искусстве. Обращает на себя внимание, что, будучи литейщиком и чеканщиком высокой квалификации, применившим целый набор различных инструментов, мастер был чрезвычайно неопытен в передаче человеческих фигур. Несмотря на богатые возможности моделировки, которые дает техника литья, он сделал выступающими только головы основных фигур и бордюры. Весьма примитивен и рисунок.

Очень сходные орнаментальные мотивы и особенно все приемы разделки поверхностей, такая же примитивность гравированного рисунка, такое же распределение позолоты, наконец, литье — техника изготовления, редчайшая для восточных серебряных блюд, — все эти признаки засвидетельствованы еще на одном блюде, которое, на первый взгляд, кажется совсем непохожим на дискос с сирийскими надписями. Это найденное в 1909 г. близ д. Малая Аникова на Урале блюдо СМ 20 со сценой осады крепости (рис. 209–211, а; см. также рис. 208, слева).

Замечательная по своей сложности композиция, уверенная моделировка и достаточно правильное построение рельефных фигур на этом блюде находятся в поразительном противоречии с крайней грубостью и иногда беспомощностью гравированного рисунка. Детальное изучение позволяет прийти к выводу, что этот сосуд был скопирован с более раннего образца с помощью гипсового (?) слепка. После отливки блюдо отшлифовали, почти бесследно уничтожив рисунок на поверхности рельефов²⁴⁷, а затем подвергли новой расчеканке и гравировке. Реалии, выполненные рельефом, — среднеазиатские VIII в., тогда как реалии, привнесенные при разделке поверхности, датируются IX–X вв. (особенно характерна сбруя с тяжело отвисающей подвеской на коня)²⁴⁸.

²⁴⁵ Стасов 1905.

²⁴⁶ Даркевич, Маршак 1974: 216–217, примеч. 19.

²⁴⁷ Первоначальный рисунок очень сглаженный по сравнению с основным поздним рисунком сохранился только в углублении у двери.

²⁴⁸ Такие подвески появляются впервые на динаре Муктадира, на медалях IX–X вв. (см. Bahrami 1952) и на нишапурской живописи того же времени (Hauser,

Аниковское блюдо демонстрирует еще один путь наследования — механическое воспроизведение сложного образца с доработкой деталей, очень далекой от оригинала и часто более примитивной²⁴⁹. Этот способ известен и по сирийским бронзовым литым кадилам.

Оба аниковских блюда были отлиты и расчеканены в одном регионе и в одно время, оба они были скопированы с ранних образцов, но блюдо со сценой осады копировалось механически — путем снятия слепка с блюда VIII в., а дискос с евангельскими сценами — путем срисовывания изображений с дискоса VI–VII вв. Но если это так, то было бы естественно локализовать дискос на основании многочисленных реалий блюда с осадой, которое характеризуется сочетанием архитектурных мотивов, типичных для самаркандского и бухарского Согда, и, как показал Л. Р. Кызласов²⁵⁰, для Семиречья (рис. 213), с предметами воинского снаряжения (длинный доспех, широкие знамена, бунчуки, щит за спиной), хорошо известными по изображениям из Восточного Туркестана и Дальнего Востока, но не Согда и Уструшаны. Сочетание согдийских и восточнотуркестанских традиций имело место в Семиречье, правители которого, происходившие из тюркского племени карлуков, в конце VIII в. были крещены несторианскими миссионерами²⁵¹.

Таким образом, локализация, предложенная В. В. Стасовым, видимо, подтверждается, а дата IX–X вв. совпадает с самым поздним вариантом датировки, предложенным Я. И. Смирновым. Учитывая родственность обоих памятников, естественно попытаться найти объяснение сюжета блюда с осадой в христианской иконографии. Наиболее подходящими прототипами оказываются иллюстрации к «Книге Иисуса Навина»²⁵². На блюде объединены несколько сцен, как бы обрамленные статичными фигурами воинов Иисуса Навина. Это «Осада Иерихона» с блудницей Раав (Rahab) в ее окне, устроенном в стене города²⁵³; «Вывоз Ковчега Завета» в спиро-

Wilkinson 1942: 116, 118, fig. 45). Позднее подобные подвески становятся почти обязательными.

²⁴⁹ В 1985 г. в Северном Приобье, в бассейне реки Сосьвы было найдено т. н. нильдинское (сосьвинское) блюдо — «двойник» аниковского (Гемуев 1988; Гемуев, Сагаляев, Соловьев 1989: 54, 56; Гемуев, Бауло 1999: 111–118; Бауло 2004: 23–28, фото 5) (рис. 211, б, 223). Нильдинское блюдо подтвердило правоту предположений автора настоящей книги о «библейском сюжете на знаменитом аниковском блюде со сценой осады и о том, что оно является слепком конца IX–X в. с более раннего сосуда... Напротив, нильдинское блюдо, которое восходит к тому же образцу, что и аниковское, судя по грубости рисунка, нанесенного после отливки, тоже вряд ли моложе конца IX в. На нем, однако, оружие и сбруя всадников воспроизведены ближе к оригиналу, без поздних признаков соответствующих деталей аниковского блюда» (Маршак 2006: примеч. 26; см. также ниже, с. 429, примеч. 185).

²⁵⁰ Кызласов 1958: 152–161.

²⁵¹ Кляшторный 1959: 168.

²⁵² Об иллюстрациях к «Книге Иисуса Навина» см.: Weitzmann 1948.

²⁵³ В поздней византийской иконографии (XIII в.) известны изображения Раав в окне: Huber 1975: pl. 68 (Octateuque Vatopedi).

вождении семи трубящих жрецов; возможно, «Взятие города» и «Чудо с остановленными Иисусом Навином солнцем и луной». Поднявший руку к небу военачальник и сегмент неба с солнцем и луной находят аналогии на миниатюрах с Иисусом Навином в сирийских рукописях VI–VIII вв.²⁵⁴ Объединение сцен в единую композицию отчасти подсказано известными буддийскими изображениями «Осады Кушинары», где внизу конные воины с двух сторон подступают к городу, а наверху стоят фигуры с реликвариями. Неразграниченность эпизодов, обычная в средневековом искусстве, привела к тому, что жрецы с ковчегом и трубами могут показаться современному зрителю стоящими на городской стене, которая, однако, на блюде относится к предыдущему эпизоду.

Буддизм в VIII в. был широко распространен в Семиречье. Необычные жесты рук Даниила и апостолов на дискосе тоже находят параллели в буддийской иконографии.

Характерно, что в отличие от соблюдения «румийской» внешности персонажей, изображенных на светских сосудах (в том числе на ручке кружки из Семиречья), в сценах особо большой значимости при сохранении сюжета напротив радикально изменены одежда и другие реалии. Художников заботила достоверность изображений, и поэтому они как бы переносили события в знакомую для них обстановку. Может показаться парадоксальным такое различие в передаче внешних признаков в зависимости от значимости изображений. Но оно неоднократно наблюдалось в истории искусства. Это обстоятельство заставляет с сугубой осторожностью относиться к поискам единой символики для распространенных мотивов и даже декоративных изображений²⁵⁵.

Когда согдийский или семиреченский художник украшал ручку кружки бюстом юноши в тоге, он тоже думал о достоверности, но тогда он хотел, чтобы зрители поверили в иноземный характер декора, а на блюдах мастера изобразили очень важные для них самих и для зрителей события такими, какими эти события могли бы быть в окружавшей их действительности. В этом случае средневековые зрители начали верить художнику, узнавая знакомые им по окружающей жизни атрибуты, хотя, конечно, чем значительнее и чем привычнее был сюжет, тем сильнее сказывалась и традиционность деталей иконографии²⁵⁶. Для светской и отчасти культовой живописи Согда неуклонное изменение одежд и построек согласно моде эпохи было столь же типично, как для позднейшей персидской и среднеазиатской миниатюры.

Характерно, что семиреченская культовая торевтика дает очень мало переключек с остальными группами восточной торевтики, но обнаруживает прямую связь с живописью.

²⁵⁴ Leroy 1964: pl. 22, 2, 44, 1.

²⁵⁵ Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель мотивирует свое несогласие с предложенной мною интерпретацией аниковского блюда главным образом местным характером реалий (Пугаченкова 1977; 1981: 58–61; Ремпель 1979: 137).

²⁵⁶ Ср.: Богатырев 1971а: 117.

Заканчивая эту главу, надо отметить, что широкое распространение форм и мотивов согдийской торевтики имело совсем иной характер, чем популярность античных (а также византийских) или сасанидских образцов. И античные и сасанидские элементы вызывали интерес не столько сами по себе, сколько за счет обаяния великой культуры, которую ценили отнюдь не только за успехи в художественном ремесле. Эти элементы воспринимались как напоминания, их воспроизведение было частью общекультурного процесса, осознанного, как правило, освоения достижений великих цивилизаций²⁵⁷. Иной была роль согдийских форм и мотивов. В соседние страны их заносили ремесленники, которые вступали в контакт с местными мастерами. Уже через одно-два поколения в каждой из этих стран согдийские особенности становились своими, вливаясь в местную традицию и влияя на нее, прежде всего, не в идейной сфере, а в сфере мастерства выполнения. В дальнейшем эти особенности могли ассоциироваться уже не с Согдом, а с культурами тех стран, в которых они были адаптированы. Для Китая согдийцы были лишь одним из западных народов, который не отделяли от остальных. В Хорасане согдийская традиция полностью влилась в новую «аджамскую» культуру.

²⁵⁷ При этом, однако, неизбежно происходило частичное переосмысление.

Глава 4

ВОСТОЧНЫЕ СВЯЗИ В ТОРЕВТИКЕ МОЛОДЫХ ГОСУДАРСТВ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

§ 2.4.1. Контакты согдийского и тюркского художественного ремесла (изделия из «Перещепинского клада»)

С согдийским искусством²⁵⁸ связано серебро западнотюркско-хазарского круга, представленное знаменитыми находками из Перещепина²⁵⁹.

Не касаясь византийской части клада, которая важна для датировки (самая поздняя монета, по любезному сообщению И. В. Соколовой, чеканена не позднее 654 г.), а также его раннеаварской части и не затрагивая историю сложения и захоронения сокровища²⁶⁰, рассмотрим те варварские вещи, которые находят очень мало аналогий. Эти вещи составляют два набора, первый из которых был выделен и изучен К. М. Скалон. Этот набор характеризуется сочетанием очень грубой работы и очень дорогих материалов: уральских изумрудов и золота. Гнезда для камней на некоторых византийских монетах датируют изготовление вещей из этого набора около середины VII в.

Наиболее интересен с точки зрения культурно-исторической преемственности другой набор, к которому относятся украшения седла и колчана, одна золотая пряжка (рис. 99–102); золотые обкладки яйцевидного кувшинчика с широким отогнутым бортом и кольцевидной ручкой, реконструированного К. М. Скалон (рис. 103, 104)²⁶¹; золотой и серебряный сосуды той же формы (СМ 50, СМ 62 — рис. 90, 2, 3)²⁶² и некоторые кубки с орнаментом в виде пальметт (СМ 60 — рис. 90а, 5, 6)²⁶³. Все эти изделия,

²⁵⁸ Но не со школами А, В и С, рассмотренными выше.

²⁵⁹ Основные публикации: Бобринский 1914; Маршак, Скалон 1972; Zaleskaya, Lvova, Marshak, Sokolova 1989; Залеская, Львова, Маршак, Соколова, Фоянкова 1997.

²⁶⁰ См. литературу в предыдущем примеч., а также: Garam 1976, где высказаны новые идеи по поводу значения связей Перещепина с аварскими княжескими погребениями.

²⁶¹ Залеская, Львова, Маршак, Соколова, Фоянкова 1997: 193–199, 313, кат. 70.

²⁶² Залеская, Львова, Маршак, Соколова, Фоянкова 1997: 192–193, 199–200, 311–312, 314, кат. 69, 71.

²⁶³ Залеская, Львова, Маршак, Соколова, Фоянкова 1997: 200–201, 315, кат. 72.

не находящие аналогий даже в самых близких к перещепинскому «кладах», одновременно оказываются недостающими звеньями в эволюционных рядах форм и орнаментов, характерных для искусства многих народов раннего средневековья.

Перещепинские кружки-кувшины по форме связывают в единую цепь тюркские и кыргызские сосуды с кувшинчиками из аварских могил в Воце, Кунагоге, Кишкороше. У тюрков Тувы такие сосуды делали не только из металла, но и из дерева²⁶⁴.

Аварские торевты отказались от плавного изгиба плечика и сделали над овальным в профиле туловом воронковидное горло²⁶⁵, но в художественной керамике аваров (так называемая желтая керамика) воспроизводится плавный, близкий к перещепинскому профиль кружек. Интересно, что на двух керамических кружках (Сколач, Сегед-Кундомб)²⁶⁶ красной краской нанесены линии, совпадающие по своему расположению с краями золотых листьев обкладки деревянного кувшинчика из Перещепина.

Перещепинские находки показывают, что ручка в виде кольца из шариков, обычная для тюркского серебра, появилась уже в VII в. На среднеазиатских сосудах конца VII — VIII в., связанных с танской традицией, прослеживаются только пережитки этого мотива. Фигурные прокладки между ручкой и стеной сосуда также находят аналогии в рассмотренных выше произведениях тюркской, среднеазиатской и танской торевтики.

Гончары окрестностей Самарканда в конце VII в. воспроизводили в глине местный вариант серебряных сосудов, восходящих к тому же кочевническому образцу.

Кубки на ножке были широко распространены в VI–VIII вв. Разные варианты этих кубков известны по находкам в Венгрии и в Китае, они изображены в руках пирующих вельмож на росписях Балалык-тепе близ Термеза и в руках каменных изваяний среднеазиатских тюрков²⁶⁷.

Перещепинские кубки различаются по членению корпуса и по орнаменту, но они ближе между собой, чем с кубками из аварских могил. Судя по орнаментам, эти сосуды восходят к византийским образцам, но все они выполнены варварским мастером. В Китае подобные кубки появляются еще в VI в.²⁶⁸, некоторые из них, возможно, связаны с зафиксированной живописью Балык-тепе формой, как это полагает Ш. Куваяма, но возможны и связи через степь с позднеантичной или византийской торевтикой, о которой профессор Куваяма пишет в связи с формой танских кувшинов²⁶⁹.

²⁶⁴ Вайнштейн 1966: 294–295, табл. 1.

²⁶⁵ László 1955: pl. XI, XLIX, I, L; fig. 11.

²⁶⁶ Bialeková 1968.

²⁶⁷ Такие кубки найдены во Внутренней Монголии (Kaogu. 1975. No. 3: 182–183, pl. 5).

²⁶⁸ Kuwayama 1977: no. 6, fig. 8, 6.

²⁶⁹ Kuwayama 1977: 77, fig. 9.

Орнаменты перещепинских изделий еще важнее, чем их формы (рис. 101–104). Часть кубков, пряжка, петли ножен и золотые обкладки колчана, седла и кувшинчика украшены орнаментом, состоящим из «растрепанных» пальметт. За исключением литых петель ножен и пряжки, все эти вещи близки по технике (рельефна чеканка из тонкого листа) и по грубоватому выполнению. Лопастни пальметт делятся на три вида: с длинным изогнутым окончанием, с окончанием углом и с волутой на конце. На некоторых вещах встречаются все виды лопастей, а на других — только третий. Орнамент из одних волут, объединенных в пальметты или в другие композиции, покрывает тела львов (по Д. Ласло, седельное украшение) и стенки кувшина. Он есть и на кубках. На Алтае и на Енисее орнамент таких же волут был характерен не для золота, а для простых материалов: кости, рога и бересты (Катанда, курган 5, 1954 г., Уйбат II)²⁷⁰.

Композиция и ритм узора совпадают на золотых перещепинских и роговых катандинских седельных накладках, а детали пальметт на катандинских накладках очень похожи на соответствующие детали золотых фигур львов и обкладок кувшина из Перещепина. Таким образом, сибирский вариант представляется дальнейшим развитием и упрощением орнамента, чеканенного на перещепинских золотых вещах.

Стилизация и упрощение к началу VIII в. наблюдается и в европейских версиях этого орнамента. Золотые изделия с пальметтами: пряжка из Харьковки²⁷¹ и поясной набор из Ясинова на Украине, золотая ручка ковша, бляшки и пряжки из Врапа в Албании²⁷², а также многие из литых бронзовых пряжек и бляшек аварских наборов VIII в. с орнаментом в виде лозы — сохраняют более или менее искаженные, но достаточно ясные следы перещепинского стиля²⁷³. Таковы, например, «растрепанные» пальметты из волут в наборах из Мартэй и Ороньшдьереша. Происхождение декора литых поясных наборов до сих пор оставалось загадочным. Для некоторых мотивов были найдены византийские прототипы²⁷⁴, но непосредственные связи прослеживаются, как показал Й. Вернер²⁷⁵ и с орнаментом Средней и Центральной Азии. Необходимым звеном в этой цепи аналогий становится Перещепино.

Первоначально не характерный для кочевников стилизованный растительный узор, распространившийся в степях в конце VII — VIII в., нигде не выдает явных следов своего происхождения. Только в Перещепино, где он в наибольшей степени сохраняет растительный характер, пере-

²⁷⁰ Евтюхова: 1948, рис. 113; Гаврилова 1965: рис. 8.

²⁷¹ Березовец 1952: 116–118, табл. IV, 3.

²⁷² Strzygowski 1917: 51–54, 248–249, Taf. III, V, Abb. 58; Fettich 1937: Taf. 41–43 (кельтские находки).

²⁷³ О досалтовских погребениях VIII в., в инвентаре которых отразились те же традиции, что и в перещепинском комплексе см.: Семенов 1978: 180–183; Толстой, Кандаков 1890: 149, рис. 179; Искусство Византии... 1977: т. 2, № 439.

²⁷⁴ Dekan 1964; 1968.

²⁷⁵ Werner 1968.

житки орнамента оседлых областей Средней Азии, послужившего в конечном итоге прототипом для всей серии.

Пальметта с растрепанными лепестками характерна для согдийских памятников Зеравшана — оссуарных крышек Бия-Наймана, росписей Пенджикента и т. д. (рис. 98). Лопасты такой пальметты соответствуют первому и второму виду лопастей перещепинских пальметт.

Перещепинская пальметта имеет менее динамичный и органичный характер, чем согдийская. Чувствуется, что это переходный этап усвоения чужеземного орнамента. На поясных наборах аваров, гораздо дальше отстоящих от согдийских образцов, встречается, однако, мотив стебля с тремя кружками на конце²⁷⁶, который сочетался с пальметтами в декоре бия-найманских крышек.

Согдийская пальметта была результатом длительного развития, которое начинается в позднесасанидском Иране. Наиболее близкая к согдийской форма засвидетельствована на территории Афганистана (Бамиан, трот G — рис. 98, 5)²⁷⁷, где сасанидское влияние встретилось с воздействием гуптского стиля индийского орнамента.

Можно было бы перечислить много совпадений в декоре перещепинских изделий «своеобразной» группы и среднеазиатских серебряных сосудов, причем совпадений не пальметт, а других деталей, но бесспорно сасанидские изделия, как уже приходилось отмечать выше, не находят в местных вещах никаких аналогий, хотя сасанидские блюда и кувшины попадали уже тогда в Восточную Европу.

Что же дает детальное рассмотрение нескольких орнаментов для понимания исторического значения перещепинской находки?

Согдийцы составляли необходимый элемент тюркских кочевых империй. Купцы, ремесленники, чиновники и дипломаты, происходившие из Бухары, Самарканда и других городов Согды, были нужны каганам, недавно превратившимся из племенных вождей в могущественных государей²⁷⁸. Даже официальная надпись тюркского кагана на обнаруженной в Монголии каменной стеле VI в. была написана по-согдийски²⁷⁹.

Тюрки и хазары не раз воевали с Ираном, но сасанидское искусство проникало в степи и леса Восточной Европы главным образом через среднеазиатских купцов. На многих серебряных сосудах нанесены согдийские или хорезмийские надписи. Согдийские цифровые значки на цартапаны и на дне блюда с портретами Шапура II (?) из Перещепина. Судя по надписям владельцев на нескольких византийских сосудах, найденных в Прикамье, их путь на Урал также лежал через Среднюю Азию.

²⁷⁶ См., например: Werner 1968: Abb. 2, 1. Характерный образец аварской «растрепанной» пальметты см. также Strzygowski 1917: Abb. 201. Известен и сибирский вариант такого орнамента поясных наконечников (Отчет М. С. Чугунова... 1898: 224, рис. 625).

²⁷⁷ Hackin, Carl 1933: fig. X.

²⁷⁸ Кляшторный 1964: 78–135.

²⁷⁹ Кляшторный, Лившиц 1971; Kljaštornyj, Livšic 1972.

Эти сосуды согдийские и хорезмийские купцы могли получить как прямо от византийцев, так и от грабивших Византию варваров (Маршак 2006).

Трудно сказать, в какой мере отразилась в сложении перещепинского сокровища международная торговля, а в какой мере — те или иные грабительские набеги. Гораздо важнее, что здесь нам удается увидеть, как в ставке варварского князя начинается новый стиль, опирающийся, с одной стороны, на традиции степей, а с другой — на культурные достижения Средней Азии и Ирана.

В Перещепино согдийские элементы почти не связаны с согдийской традицией изготовления посуды из драгоценных металлов. Возможно, их занесли ювелиры: пряжка с рельефными пальметтами из Перещепина вполне могла быть изделием какого-то согдийского мастера. Традиция изготовления сосудов здесь своя, с включением только позднеантичной формы кубков, распространившейся тогда до Китая.

В культуре Первого каганата согдийские элементы заметны и по некоторым бляшкам из Кудыргэ. Однако в целом, как правильно показал А. К. Амброз²⁸⁰, ранние украшения поясов и сбруи тюрок связаны с придунайскими. Сама композиция перещепинского седла с двумя львами на передней луке восстановлена Д. Ласло на основе тюркского седла из Кудыргэ. В Кудыргэ есть и наконечник явно дальневосточного дотанского стиля, но в комплексе он выглядит как бы народной цитатой²⁸¹.

§ 2.4.2. Торевтика кыргызов и тюрок в VIII–X вв. Общие черты торевтики государств кочевников

Во времена Второго каганата (конец VII — первая половина VIII в.) бронзовые поясные наборы становятся почти идентичными у тюрок и согдийцев²⁸². Золотые (или с золотой фольгой) украшения из Туяхты,клада Тоньюкука, кургана 7 Копенского чаатаса очень похожи на танские как реальные из Шосоиня²⁸³, так и изображенные на сбруе статуэток коней²⁸⁴. Все они датируются VIII в. В кургане 5 Копенского чаатаса были найдены бляшки в виде крестиков, очень схожие по форме и разделке с прокладкой под ручкой большой перещепинской кружки (кувшина)²⁸⁵.

В эпоху Второго каганата и при уйгурах своеобразный стиль кыргызской торевтики еще не сложился и до IX в. ее трудно отличить от тюркской.

²⁸⁰ Амброз 1971а; 1971б. С его датировкой Кудыргэ я не согласен, см.: Каменецкий, Маршак, Шер 1975: 145–151.

²⁸¹ Гаврилова 1965: табл. XVIII, 24; ср.: Gyllensvärd 1957: fig. 56, f, g, 58, b.

²⁸² Распопова 1965.

²⁸³ Sudzuki 1967: fig. 1293, 1295, 1296.

²⁸⁴ Например: Exhibition of Ancient Art Treasures... 1979: no 36, 37 (736). Ср.: Rinchen 1959.

²⁸⁵ Евтюхова 1948: рис. 36,

В пору тюркского восстания конца VII в., которое привело к созданию Второго каганата, тюркская знать отказалась от китайских законов и китайских званий и имен и, видимо, от усиленно насаждавшейся империей китайской одежды.

Сходство тюркского золота с танским бесспорно, но речь идет о снаряжении конного воина, а танская конница состояла в основном из варваров, и самих коней тогда покупали у тюрков и согдийцев. Растительные мотивы на сбруйных и поясных бляхах относятся к элементам новым и для степи, и для Китая. Часто они демонстрируют декоративное перерождение буддийского лотоса.

В отличие от авар VIII в., хазар конца VIII — IX в., венгров конца IX — X в. и кыргызов IX–X вв., тюрки Второго каганата (конец VII — первая половина VIII в.) не создали орнамента, который мог бы служить различительным признаком для памятников их культуры. У их изделий характерны, скорее, формы. У тюрков было замечательное изобразительное искусство, восходящее к древним традициям Центральной Азии. Весьма вероятно, что подобно тацтыкским пластинам с рисунками, которые предшествовали кыргызским памятникам минусинской котловины, были не менее совершенные местные предшественники и у тюркских рисунков на седельных луках, типа Кудыргэ.

Кыргызские рельефные изображения VIII в., украшавшие седла, как показал С. В. Киселев, близки к этой местной традиции по сюжету и по композиции. И тем не менее в металле, в отличие от рисунка на роге или на поверхности камня, эта охотничья сцена включает определенно иноземные элементы (в частности, танские облака, отмеченные С. В. Киселевым²⁸⁶, и танские горы, поросшие лесом²⁸⁷). Эта особенность тюревтики, которая делает ее таким незаменимым источником по истории культурных связей, проявляется во всех больших и малых странах от Византии до Китая.

В то же время по художественному значению копенские композиции очень далеки от танских. Там фигурки охотников и зверей, прежде всего, часть ландшафта. Цветы, птицы, даже бабочки занимают воображение художника не намного слабее, чем всадники и спасающиеся от них звери или тигр, который преследует стреляющего назад всадника. Изображаются, судя по характерной повязке на голове, кавалеристы китайской армии, упражняющиеся в степи²⁸⁸. Сама тема степного простора была бесконечно притягательна для художника-горожанина. Для мастера-кыргыза охота была не чем-то далеким и поэтому поэтичным, а хорошо знакомым и тем не менее всегда волнующим испытанием мужества степного героя. Сильные напряженные фигуры зверей, огромная пасть нападающего тигра, характерный остроносый профиль всадника, послушный всаднику большеголовый степной конь — все части композиции и ее

²⁸⁶ Киселев 1951: 622.

²⁸⁷ Ср.: Exhibition of Ancient Art Treasures... 1979: pl. 31

²⁸⁸ Gyllensvärd 1957: fig. 65.

остальные детали объединены единым ритмом, который только подчеркивается компактным массивом гор и несколькими завитками облаков. Ажурные бляхи с головами хищников родственны тюркским бляхам более раннего времени²⁸⁹, но эта местная форма в VIII в. подвергается влиянию танского искусства, проявившемуся в ажурном растительном орнаменте.

Как танские зеркала, так и танские сбруйные бляхи с изображением небесного оленя или двух львов встречаются в Минусинской котловине. Бляхи с двумя львами типологически самые поздние вещи из второго тайника кургана 6 Копенского чаатаса — они близки по трактовке львов и по композиции к свадебным зеркалам, обычно датировемым не ранее второй половины VIII в.²⁹⁰ Характерно сочетание канфаренного фона и рельефного орнамента, которое, рано появившись на зеркалах, на танских сосудах, как правило, распространяется лишь в IX в.

На Алтае такое же сочетание наблюдается на серебряных бляхах известного курайского пояса²⁹¹. Здесь, однако, орнамент не танский, а местный, несколько напоминающий пальметты школы С. Поясные бляхи с похожим орнаментом найдены Л. Р. Кызласовым в погребениях VII–IX вв. в Туве 4. За исключением курайского пояса²⁹², остающегося не вполне ясным по датировке и не слишком близкого к среднеазиатскому орнаменту, тюркские и кыргызские поясные наборы, по формам столь сходные с согдийскими наборами, не обнаруживают в VIII в. никаких переключек с орнаментикой среднеазиатской серебряной посуды.

Если в период Первого каганата согдийская орнаментика, возможно с согдийскими мастерами, проникла в степь и особенно прочно прижилась на западе тюркских владений, то во времена Второго каганата согдийцы заимствуют, конечно, видоизменяя их, тюркские формы сосудов и поясных украшений. В орнаментике, однако, нет сколько-нибудь заметных новых контактов.

По другому делу обстояло в IX–X вв. — в эпоху кыргызского великодержавия. Курган 2 Копенского чаатаса, а затем тютятский клад демонстрируют сложение нового своеобразного стиля пышной орнаментации. Характерно единство орнаментации сосудов и бляшек, которое прослеживается также у аваров VIII в., в салтовской культуре и у мадьяр (рис. 215). Это новое явление в развитии торевтики, с которым до этого нам не приходилось сталкиваться (в перещепинском комплексе VII в. оно еще только намечалось). Для всех перечисленных культур типично широкое производство орнаментизированных изделий, связанных прежде

²⁸⁹ Кирилов 1957: 86–87, рис. 4.

²⁹⁰ Известно танское блюдо с двумя львами из клада середины VIII в.: львы рельефные, фон кафаренный (Kuwayama 1977: pl. 23) Однако такие композиции характернее для более позднего времени (Gyllensvärd 1957: 118–119, fig. 70, m).

²⁹¹ Киселев 1936: 282–284, рис. 2.

²⁹² Кызласов 1979: 192, рис. 150, б. См. также пластинку с гравированной пальметтой из тютятского клада: Fetsch 1937: Taf. XXIII, 17.

всего с убранством воина, и с дружинными пирами, причем, хотя орнаменты и варьируют, но обладают при этом такими ясными отличительными признаками, что вполне вероятно, они могли служить для того, чтобы отличить своих от чужих, представляя собой в какой-то степени подобие униформы или знаков различия. Кроме того, обязательным признаком является пышность орнаментации, показывавшая всем богатство воинов того или иного каганата и мастерство его ремесленников. Еще одна важная особенность всех перечисленных культур — чужеземное происхождение прототипов орнаментальных мотивов, их очень узкий отбор, но зато очень быстрое появление большого числа местных вариантов каждого мотива.

Эта картина, по-видимому определяется социальной структурой каганатов VIII–X вв.²⁹³ Все эти государства с кочевым и оседлым населением более компактные, чем каганаты VI — первой половины VIII в. Все они имели разноплеменное войско, единство которого под властью государя из самого могущественного племени, обеспечивало целостность государства. В таких странах ремесленники, тоже разноплеменные, обслуживали прежде всего государя и войско. При этом не племенные, а именно государственные пределы ограничивали распространение одинаковых изделий²⁹⁴. В отношении же облика этих изделий у заказчиков, т. е. царей и их воинов, по-видимому, было два основных требования: во-первых, чтобы вещи были не хуже и не беднее тех, которыми пользуется знать соседних старых государств, и во-вторых, чтобы эти вещи были в какой-то мере единообразны. Правителям нового государства (или новой группировки, обновившей уже существовавшее государство) импонировала и новизна облика этих вещей по сравнению с прежними местными чашами, поясами наборами и т. д., а это из-за известной общечеловеческой потребности в образцах неизбежно приводило к использованию чужеземных моделей. Однако в местных условиях чужеземные элементы очень быстро приобретали новое отличие, не похожее ни на что прежде. Оригинальность возникла не за счет автохтонности мотивов, а благодаря отбору немногих признаков устойчивости их сочетаний, одинаковому характеру переработки и их распространению в пределах определенных географических границ. При этом в эпоху всемирного господства растительного орнамента кочевники, почти не знавшие его прежде, естественно, осваивают именно его. Новизна убранства соответствовала новому положению кочевых воинов, оказавшихся основной силой обширных царств. Также естественно и то, что в руках варварских мастеров ранее чуждый им растительный орнамент формализуется и приобретает прежде несвойственные ему черты, определенные контекстом местной культуры. В частности, отбор небольшого числа мотивов связан, видимо, с тем, что лишь немногие мастера, работавшие в ставках предводителей, имели высокую ремесленную

²⁹³ О связи социальных процессов с развитием искусства в государствах кочевников см. Федоров-Давыдов 1976: 111, 114.

²⁹⁴ Распопова 1970.

квалификацию, могла делать и сосуды, и украшения, а, главное, только рядом с ними были иноземные образцы (и, возможно, иноземные коллеги). Их произведениями за очень короткое время начиналась новая традиция, в которую затем лишь отдельными цитатами, уже не менявшими ее основы, включались новые чужеземные элементы. Кроме того, если изделия из металла делались так, чтобы их можно было сопоставлять с самыми дорогими импортными изделиями, то в гравировке по кости, камню и глине, а также, вероятно, в изделиях из кожи, войлока, в вышивках и аппликациях в более чистом виде сохранялись старые местные традиции, которые, как это было показано на примере копенских седел²⁹⁵, влияли на тюрвентик у с ее всегда более иноземным обликом, поскольку именно в области тюрвентики искусство степных народов входило в соприкосновение со всемирным процессом развития художественного ремесла.

В искусстве кыргызов IX–X вв., когда их государство господствовало в Центральной Азии, мы видим, как и в предыдущий период, танские мотивы, причем на этот раз позднетанские: форма гладкого блюда, парные фениксы и общее построение орнамента другого блюда, многие детали орнаментов сосудов и блюшек кургана 2 Копенского чагата²⁹⁶. В то же время форма кружек-кувшинов местная, хотя их ручки и видоизменены под согдийским влиянием (как, впрочем, и ручки некоторых тюркских и танских кружек родственной формы). Однако есть и новые местные элементы: вертикальное членение большого кувшина декоративно воспроизводит некогда конструктивные швы между металлическими листами, прикрывавшими, как это было на перещепинской кружке, деревянную основу, или швы кожаного сосуда. Аппликационный характер декора тоже явно местный, а однообразные полупальметты непохожи ни на танские, ни на согдийские.

На малом кувшине феникс становится похожим на грифона, а концы веревок узла, который он держит в клюве, на хвост рыбы. На одной из блюшек можно увидеть уже настоящую рыбу с таким же хвостом. Очень старый (известный со времени династии Чжоу)²⁹⁷ мотив птиц со сплетенными шеями хорошо засвидетельствован на кыргызских вещах. Затем этот мотив появляется в Армении X в., в арабской Испании, в Византии и в других европейских странах. Согдийско-хорасанские горные бараны, лежащие мордой друг к другу по сторонам от растения, также встречены на кыргызских уздечных бляхах²⁹⁸. В одном из кыргызских погребений Тувы найдены, как отметил Л. Р. Кызласов, среднеазиатские серебряные сосуды: кувшин и кружка²⁹⁹.

Характерные перебивы линии контура предмета небольшими вдавлениями, в которые как бы вставлен похожий на почку маленький выступ —

²⁹⁵ Киселев 1951: 620–630.

²⁹⁶ Евтюхова, Киселев 1940: рис. 8, 45–48, 51, 53, табл. I–VI.

²⁹⁷ Gyllensvärd 1957: 106–107.

²⁹⁸ Кызласов 1975: 100–102, рис. 36, 4–6.

²⁹⁹ Кызласов 1975: 99, табл. III, 6, 7. См. также: Маннай-Оол 1963: табл. II.

эта особенность формы, которая появляется на одном копенском наконечнике (из кургана 2) и на очень многих салтовских изделиях. Этот же признак хорошо представлен в тюхтятском кладе вместе с другим салтовским признаком: цветами один над другим в удлиненном поле ременного наконечника. Сбруйные бляхи подвески с бубенцом, изготовленные, видимо, кыргызами, и другие кыргызские бляхи находят аналогии в Гнездове³⁰⁰.

Имеются также переключки с саркельским поясом³⁰¹, а также, черниговскими и ранневенгерскими находками. В этом отношении важны трилистники с частично заштрихованными лепестками копенских сосудов. Именно к ним ближе всего восточноевропейские трилистники X в., которые не находят аналогий в более раннем средневосточном серебре (рис. 219)³⁰². В Копенах на блюде и малом кувшине это еще скорее цветы, чем трилистники. В позднесогдийском серебре есть сходные цветы-трилистники, но они не имеют штриховки (Т 34 — рис. 61–64). Эти цветы замещают пальметты танской «облачной ленты» бордюра, тогда как похожие копенские заменяют такую же «облачную» или растительную пальметту другого танского узора, состоящего из образующих сердцевидные фигуры побегов. Мастера копенских сосудов увидели сходство такого цветка не только с «облачной» пальметтой, но и с простейшей далью еще одного уйгурского или танского орнамента, так называемых «псевдонатуральных цветов»³⁰³. Лепестки этих уйгурских и танских цветов разделены на две зоны, различающиеся по тону в живописи, что в тюркетики передается штриховкой. Именно отсюда взяты кыргызские мастера деление на зоны каждого лепестка. Сходство с лепестками «псевдонатуральных цветов» заметнее всего в орнаменте копенской тарелки. Так появился новый мотив, сыгравший заметную роль в дальнейшем развитии орнамента ряда стран. Трудно сказать, распространился ли этот орнаментальный мотив от кыргызов в Хазарию IX–X вв. (Саркел)³⁰⁴ и далее на Запад или в почти неизвестном нам после начала IX в. металле Средней Азии, развитие орнамента шло сходным путем. В данном случае вполне вероятно влияние на потрясенную гражданской войной Хазарию со стороны искусства государства кыргызов, владевшего обширной территорией Центральной Азией³⁰⁵. Характерно, что широкое распространение и развитие получили чисто орнаментальные мотивы.

³⁰⁰ Arne 1914: 134, 135, 138, 139, 152, 153, fig. 25, 176, 199, 200, 255–257.

³⁰¹ Артамонов 1958: 53–56, рис. 34, а, б, 35.

³⁰² Есть некоторое сходство с буидским золотым кувшином, но он относится ко второй половине X в. (SPA: vol. VI, pl. 1343).

³⁰³ В позднетанском орнаменте цветок часто сходил к всего трем лепесткам, но он обычно отличался по форме и входил в композицию с пышными псевдонатуральными цветами (Gyllensvärd 1957: fig. 93, q).

³⁰⁴ На Украине (в Чигиринском уезде) была найдена бляха, аналогичная тюхтятским (коллекция Ханенко, см.: Ханенко Б., Ханенко В. 1907: 30, № 407).

³⁰⁵ Агзамходжаев 1964 (долина Ангрена); Arne 1914: fig. 177 (Самарканд). Ср.: Кыласов 1975: рис. 40. Есть аналогии и на востоке в Киданьском государстве: в могиле члена правящего рода киданей (959 г.) был найден золотой ажурный поясной

Крупнейшая центральноазиатская держава IX–X вв. не могла не оказать влияния на воинское убранство всей степной полосы³⁰⁶, а через степь и на снаряженную по степному образцу гвардию тюркских рабов-гулямов в мусульманских странах. В этих странах в IX–XI вв. происходит дальнейшее видоизменение поясных и сбруйных наборов, в частности, характеризующееся широким применением черни, которая в X в. появляется в Хазарии (Саркел). Уже Т. Арне считал, что широко распространенные сердцевидные бляшки с чернью, уложенные спиралями (X–XI вв.), восходят, скорее всего, к сходным с ними минусинским образцам без черни³⁰⁷. Надо отметить также, что, по мнению Р. Эттинггаузена, именно степные элементы легли в основу спиральных орнаментальных мотивов иранского серебра³⁰⁸, которое теперь можно датировать, как правило, досельджукским временем. Таким путем мог происходить издавна предполагавшийся исследователями контакт раннеисламского и степного художественного ремесла. Этот контакт объяснил бы, почему в поясных наборах Нихавенда, Сайрам-су и Мышеловки так много сходного с бляхами и пряжками поясов степных воинов.

В стилистическом отношении кыргызский орнамент на сосудах и бляхах отличается от китайского и среднеазиатского VII–VIII вв. и сближает с салтовским обнаженность ритмической схемы и небольшое число многократно повторяющихся элементов, а также решительный отход от форм реальных растений. Эту стилистическую общность раннесредневекового искусства Евразийской степи отметил Г. А. Федоров-Давыдов, который обратил внимание на всепроникающее движение растительного орнамента, как бы разливающееся по всему предмету³⁰⁹.

§ 2.4.3. Хазарская торевтика VIII–IX вв.

Конкретные элементы растительного орнамента, стебли, цветы, листья, геометрические схемы, по которым строятся композиции, различные в салтовской культуре и у кыргызов, но общность отмеченных принципов остается бесспорной³¹⁰.

набор, родственный ажурной бляхе из копенского кургана 2 (Шэньси, Цзянсу, Жэхэ, Аньхуй, Шаньси... 1958: табл. 107, 3).

³⁰⁶ О родственных кыргызским орнаментах и формах блях см. также: Dienes 1973: абр. 2, 6, 19–25; Komantzeva 1977: pl. IV, 1, 3.

³⁰⁷ Arne 1914: 138–140, fig. 199–203. Теперь можно было бы привлечь в этой связи и железные бляшки с медной инкрустацией в виде спиралей из Тувы IX–X вв. (Кызласов 1975: 19, рис. 39).

³⁰⁸ Ettinghausen 1961.

³⁰⁹ Федоров-Давыдов 1976: 61–65.

³¹⁰ Общие принципы искусства раннесредневековых кочевников Евразии пытался показать уже Й. Стриговский (Strzygowski 1917). В его книге, однако, верные выводы и сопоставления, например, сравнение позднеаварского растительного орнамента с перещепинским (ibid.: 249–250), сочетаются с выводами и сопоставлениями,

Для изделий хазар (вернее, разных народов Хазарского каганата), как и для кыргызов было характерно сходство между украшениями сосудов и воинского убранства. Это видно по находкам в Перещепино и (в других конкретных формах) по изделиям салтоновских мастеров.

Уже Я. И. Смирнов выделил два серебряных сосуда с салтоновским орнаментом (ВС 92, ВС 116)³¹¹. В. П. Даркевич рассмотрел эти сосуды и добавил к ним несколько поясных украшений с изображениями, выполненными с том же стиле³¹².

Источники формы сосудов очевидны: ковш восходит к византийскому образцу, а кружка к сосудам школы С. Оба эти источника остаются основой всей салтовской орнаментики, тогда как сюжетные изображения, формы и конструкции сбруйных украшений столь же очевидно обнаруживают связь с культурой тюркских народов Сибири и Центральной Азии. При этом орнамент в салтовской культуре, видимо, не имел символического осмысления. Об этом говорит специально отмеченное С. А. Плетневой случайное объединение бляшек на салтовских поясах³¹³. Поэтому здесь можно видеть, как развивалось именно декоративное искусство. Этому не противоречит то, что орнамент, характерный только для этой культуры, придавал хазарскому костюму своеобразный облик, позволявший отличать «своих» от «чужих»³¹⁴.

Салтовская орнаментика, созданная прежде всего алано-болгарскими ремесленниками, получила в наследие предыдущего перещепинского периода: стиль полупальметт и волют мастеров-тюрков, освоивших и преобразовавших согдийскую традицию, и стиль византийских и близких к ним варварских мастеров с четким геометрическим узором перегородок. Первая из этих традиций очень слабо прослеживается в салтовский период, тогда как вторая, восходящая к «геометрическому периоду» в декоративном искусстве, обслуживавшем варварскую знать³¹⁵, несмотря на исчезновение инкрустаций, сохраняется в упрощенном варианте³¹⁶.

На эту ставшую уже местной основу наложился взятый из Византии мотив бордюра в виде чередующихся коротких и длинных бус и подобного этому бордюру края изделия в виде пологих выпуклых дуг, разделенных маленькими выступами. Именно по салтовским памятникам видно происхождение этого мотива, распространившегося с поясными наборами на восток по крайней мере до Хакассии и Тувы, а на юг до Средней Азии и Ирана. Вполне естественно появление такого бордюра на ковше византийской формы ВС 92 (рис. 224).

лишенными конкретности и историзма, которые позднее были отвергнуты наукой, и с реакционными политическими пассажирами.

³¹¹ Смирнов Я. 1909: 8.

³¹² Даркевич 1976в: 167–170, табл. 54.

³¹³ Плетнева 1967: 166.

³¹⁴ Богатырев 1971б.

³¹⁵ Федоров-Давыдов 1976: 54–59.

³¹⁶ Плетнева 1967: 162, рис. 44, 45.

На ту же местную основу наложился и хорасанско-согдийский мотив трехлепесткового (если учитывать только показанную мастером сторону) бутона лотоса, иногда полуоткрытого. В салтановском орнаменте (рис. 218) этот бутон нередко легко узнается, как, например, на конском начелье из Салтовского могильника, но чаще он видоизменяется, распадаясь на лепестки, причем каждый из трех лепестков превращается в отдельный цветок более или менее упрощенной формы. Часто число этих цветов увеличивается. Они или просто примыкают друг к другу, или размещаются на ветвях симметричных растений³¹⁷, причем располагаются по отношению друг к другу параллельно, перпендикулярно или под углом 45°³¹⁸.

В результате оказывается, что оба иноземных мотива оживляют и обогащают орнамент, который, однако, по-прежнему обладает четким и несложным ритмом и ясной геометрической организацией.

Если не говорить о фигурах людей и животных, то число элементов, к которым можно добавить еще некоторые довольно редко встречающиеся варианты веток с листьями и пальметт, остается крайне немногочисленным. Двух-трех заимствований оказалось достаточно для создания, причем за очень короткий срок, огромного разнообразия, что, впрочем, вполне соответствует подобным явлениям в других «государственных культурах» степной зоны в VIII–X вв.

Особое место в истории тюрвтики занимает ковш из Коцкого Городка со сценами борьбы и охоты ВС 92 (рис. 224). В изображениях на ковше видят эпические сцены³¹⁹, которые очень редко появлялись на произведениях восточной тюрвтики (блюда с Бахрамом Гуром, блюдо с поединком, кувшин из Надь-Сент-Миклоша). Не всякую композицию с борьбой или охотой можно считать иллюстрацией к истории конкретного названного по имени героя, поскольку и то, и другое волновало зрителей, как величайшее испытание мужества в реальной жизни. Вопреки сложившемуся у исследователей стереотипу, надо полагать, что людей древности занимали и волновали подобные ситуации, и не привязанные к эпическим биографиям. В поэзии мы находим картины жизни, нарисованные с величайшей любовью и тем не менее не являющиеся эпизодами деятельности героев. Эти картины, которые приводят в поэтическом тексте, чтобы использовать их для сравнения или даже гадания, могут исполнять эти роли именно как эмоционально окрашенные типические ситуации, напоминание о которых не безразлично для слушателя.

В «Книге моего деда Коркута» дружинники поют герою: «Среди белых камышей, увидя желтую кожу, свирепый лев, глава зверей, одолевает молодых ланей: раздирая жилы добычи, он сосет ее кровь; не отступает он перед черным булатным мечом, не повертывается перед крепким осиновым (?)

³¹⁷ Эти растения, возможно, связаны не только с хоранским, но и с североиранским декором сосудов.

³¹⁸ Такая свобода обращения, по-видимому, связана с чисто декоративным восприятием мотива в хазарской среде.

³¹⁹ Rostovtzeff 1933: 166; Прязнов 1961: 10, 17; Даркевич 1976в: 169.

луком, не отступает перед острой стрелой с белыми перьями; азве даст он кусать себя твоему пестрому псу? Разве йигиты в день битвы заботятся о гибели?»³²⁰ В данном случае это лирический элемент эпоса, здесь не воспеваются конкретные подвиги, а герою, как и любому йигиту из персонажей сказания или слушателей, с помощью типического образа напоминают о героизме. Значение такого напоминания могут иметь сцены с лунником, оленем и львом на наконечнике из Прикамья³²¹ и со львом и ланью на зарайском наконечнике.

Как же отличить такие композиции от иллюстраций к эпосу? Количество разных вариантов охотничьих или боевых сцен в единой фризовой композиции само по себе еще ничего не говорит. Их разнообразие может быть результатом стремления художника показать свое умение избегать повторов. В пенджикентской живописи иллюстрации к эпосу отличаются от неиллюстрированных сцен пиров и охот тем, что в каждом последующем эпизоде эпоса художники обычно показывали результат предыдущего, хотя и в неиллюстрированных росписях им удавалось, варьируя композиции и реалии, избегать монотонного повторения одинаковых групп³²².

Напомню, что в иллюстрациях к эпосу художник, если его произведение не сопровождалось текстом, обычно давал эпизод, который был специфичен для данного эпоса и легко узнавался по необычности своей иконографии: Феридун на корове, Бахрам Гур с Азаде на верблюде, Фархад, несущий Ширин вместе с конем, Тахмурас верхом на Ахримане. Рядом с таким эпизодом можно было дать и другие с более обычной иконографией, поскольку узнавание героев зрителем было уже достигнуто.

В данном случае, на коцком ковше, ключевым эпизодом является сцена борьбы, которая действительно решена отнюдь не стандартно. Предложено два толкования этой сцены: ритуальная борьба за царскую власть³²³;

³²⁰ Боролина 1970: 351. Несколько иные редакции перевода В. В. Бартольда, см.: Бартольд 1962: 67, 273. В этом эпизоде герою предстоит бой со львом, но такое совпадение необязательно: в следующей сцене перед сражением с чудовищным верблюдом ему поют об орле и утке (там же: 68).

³²¹ Спицын 1901: 46–47, рис. 81.

³²² Последовательность событий, по В. П. Даркевичу, такова: 1. поимка чудесного оленя, «которого нельзя убить, а можно только заарканить», причем за всадником «идут кабан и два медведя, с которыми ему предстоит вступить в единоборство»; 2. победа над львом; 3. борьба с богатирской девой, за которой следует счастливая свадьба (Даркевич 1976в: 169). Однако не показана ни поимка оленя, ни сражение с медведями и кабаном, ни гибель льва, ни «счастливая свадьба». Медведи и кабан, с которыми герой должен сражаться *после* поимки оленя, показаны в длинном фризе *позади* героя, т. е. получается, что вместо действия дана только длинная экспозиция. Все это в самом принципе непохоже на бесспорные иллюстрации к эпизодам эпоса в живописи Пенджикента и гораздо ближе к изображениям охоты, включенным в композицию бега зверей (кудыргинская лука седла, нижний ярус росписи помещения 50 объекта XXIII в Пенджикенте).

³²³ Rostovtzeff 1933: 166; Балашова 1972.

борьба героя с невестой-амазонкой, предшествующая их браку³²⁴. Дело в том, что один из борющихся безусый и имеет опускающуюся на грудь толстую косу, а второй с длинными усами и в головной повязке с развевающимся свободным концом. Одежда у них одинаковая. Одна коса на груди отличается от девичьей прически из пяти (или более) косичек, широко и издавна распространенной у девушек тюркской и монгольских и некоторых иранских народов³²⁵ и у девушек, изображенных на пенджикентских росписях, одна коса показана у молодого безусого конюха с кинжалом у пояса, подводящего коня к своему господину на росписи помещения 2 объекта XXIV Пенджикента (около 740 г.)³²⁶. Кроме того, против версии о героическом сватовстве то, что такой, как на ковше, последовательности эпизодов нет ни в одном из сказаний. Наконец, для свадебного ковша странно отсутствие каких-либо символов или изображений, относящихся к счастливой совместной жизни или к самой свадьбе.

Ритуальная борьба здесь более вероятна, т. к. борцы показаны в совершенно необычных позах. Хотя сцены борьбы встречаются в искусстве греков, этрусков, саков, индийцев, согдийцев, средневековых персов, кубачинцев и т. д., но нигде нет именно такой борьбы, когда оба борца, удерживая друг друга одной рукой, тянутся к поставленным (или положенным) на определенном расстоянии мечам, около которых лежат также луки и колчаны. Борьба идет по необычным, заранее установленным правилам³²⁷. Пережиточно-ритуальная новогодняя борьба нередко велась по каким-то особым правилам³²⁸. Знаменитый ежегодный поединок за звание «витязя Согда», пережиток которого в виде поединка за звание «мужа мужей» сохранился в Бухаре до конца XIX в. (см. выше), был вариантом ритуального сражения за царство. В этом ритуале большую роль играло специальное угощение, выставленное для претендента, а, значит, могли существовать и сосуды, специально предназначенные для угощения, отдавший которого вызывал на бой «витязя Согда». Различия в облике воинов в этом случае были бы связаны со знанием, которым обладает только один из них, а другие сцены показывали бы полную охотничью подвиги жизнь истинного витязя. У хазар не засвидетельствован именно этот вид поединка, но, как показал Дж. Фрэзер, он связан с очень широко распространенным кругом представлений и ритуалов о магической силе царя, которые известны и у хазар³²⁹. Возможно также, что на ковше

³²⁴ Даркевич 1976в: 169.

³²⁵ Грязнов 1961: 3; Сухарева 1954: 313, 314, рис. 2; Наливкин, Наливкина 1886; Курьев 1970; Гафенберг 1970; Сычев 1973: 51, 53, 63 (о монголах и калмыках).

³²⁶ Беленицкий, Маршак 1973: 62, 64.

³²⁷ «...они переплелись ногами и кружатся в единоборстве, стараясь каждый схватить раньше другого обнаженный, воткнувший в землю кинжал; тот, кому удастся сделать это раньше, будет охотиться один» (Толстой, Кондаков 1890: 80).

³²⁸ Так, например, в Бухаре пахлаваны боролись спинами. «Существовало предание, что борьба пахлаванов велась издревле, со времен Рустама» (Андреев, Чехович 1972: 88).

³²⁹ Артамонов 1962: 410.

представлен ритуал возрастной инициации, когда юноша после испытания становился полноправным воином.

Таким образом, конкретный ритуал остается неясным, но ритуальная гипотеза представляется более вероятной, чем эпическая. Конечно, возможно, что здесь, как полагал М. И. Ростовцев, представлен ритуальный эпизод из какого-то эпоса, хотя отсутствие ясной смысловой связи между сценами остается необычным для иконографии эпических сказаний.

В иконографии ковша определенно преобладает степная традиция, а в стиле изображений чувствуется геометризирующая тенденция, свойственная именно салтовской культуре.

§ 2.4.4. Восточные элементы в аварском и великоморавском металле VIII–IX вв.

У старших современников хазар эпохи салтовской культуры аваров третьего периода (приблизительно 720–805 гг.) поясные наборы украшены в той же манере, что и ручка ковша Врапского клада³³⁰. Здесь в других конкретных формах тоже видны узость отбора основных элементов и их быстрое упрощение. О значении для сложения этого комплекса тюркских и особенно тюркско-согдийских «перещепенских» элементов уже говорилось. Надо обратить еще внимание на совершенно тюркскую охотничью сцену на найденном в Кларафалва бронзовом поясном наконечнике³³¹. Встречаются здесь и византийские элементы декора, но византийский орнамент не знает динамичности «растрепанных» полупальметт.

Очень интересен вопрос о позднеаварских изделиях и их отношении к великоморавским, старомадьярским вещам, а также к орнаментам клада из Надь-Сент-Миклоша. На этих изделиях встречаются мотивы, известные по согдийской торевтике, но не ясно, каким путем попавшие в Европу. Сходство восточных и аварских изделий неоднократно отмечалось в литературе, причем по мере исследования археологии Средней Азии все более определенно стало выявляться, что восточные мотивы у аваров не общие для всего Среднего Востока, а среднеазиатские³³². В отличие от сосудов Надь-Сент-Миклоша, по орнаменту близких к позднеаварскому металлу, в самих позднеаварских вещах (как и в изделиях Великой Моравии) нет ничего сасанидского³³³.

Сочетание рельефного узора на гладком фоне и гравированного на канфаренном фоне (Блатница — рис. 215, 9)³³⁴ заставляет вспомнить именно

³³⁰ Strzygowski 1917.

³³¹ Erdélyi 1966: 36, Abb. 2, Taf. 28.

³³² Распопова 1970: 91.

³³³ Этот клад рассматривался в предыдущей главе в связи с вопросом об аббасидской торевтике, поскольку его этическая и государственная принадлежность остаются неясными.

³³⁴ Fettich 1937: Taf. 97, 14–20.

торевтику согдийского круга. Сама прорисовка гравированных парных полупальметт в Блатнице и вообще орнаментов на таком фоне в Кестели³³⁵, Гатере, Гольяре, Вбриче, Мюнхендорфе и др. показывает несомненную близость именно к среднеазиатскому металлу³³⁶, в данном случае он явно ближе, чем танские аналогии, на которые обычно указывали. Надо, однако, с вниманием отнестись к сходству с танскими «облачными пальметками» рельефных пальметт на нижних частях поясных блях из погребения 54 в Чуни³³⁷, из погребения 232 в могильнике Новее Замки³³⁸. Можно назвать и другие примеры, подтверждающие проникновение новых элементов с Востока в VIII — начале IX в.³³⁹, причем, как правило, они не опосредованы салтовской культурой³⁴⁰.

В начале IX в. после разгрома каганата Карлом Великим на бывших аварских землях не было большого кочевнического государства, и поэтому заимствованные элементы не были положены в основу того массового тиражирования сходных изделий, которое характерно для «государственных стилей», литых украшений с грифоном или лозой аваров, блях, украшенных цветочными мотивами, у хазар, изделий, декорированных пальметтами, в кочевой державе венгров конца IX — X в.

Относящиеся к IX в. великоморавские изделия очень важны для понимания истории восточной тюркитики. Дело в том, что к началу IX в. относятся самые поздние вещи согдийского круга, а к концу IX — X в. — самые ранние из саманидских, и, таким образом, IX в. остается почти неизвестным. Однако великоморавские находки³⁴¹ демонстрируют признаки обоих эпох, что позволяет сделать некоторые выводы о том, какие из более поздних признаков появились уже в IX в., поскольку великоморавское влияние на Иран и Среднюю Азию X в. едва ли возможно.

Из признаков, восходящих к VIII в., надо назвать обрамление известного медальона с всадником из Старого Места рамкой с частыми косыми насечками³⁴², окаймление поясного наконечника из Микутьице³⁴³ бусами «перлами», впрочем известными и при аварах, и пальметты и крестообразные фигуры на канфаренном фоне на оборотной стороне наконечника, найденного в Старом Месте. С другой стороны, сам конный сокольник

³³⁵ Feticch 1937: Taf. C, V. 21–24. См., по-видимому, более ранний образец этого орнамента у аваров: László 1955: 30–31, 45–46, fig. 9a, pl. VIII, I.

³³⁶ О «горизонте Блатницы» см.: Feticch 1937: 263–279; Eisner 1952: 320–333. Наибольшая близость к орнаментам школы С, пожалуй, может быть отмечена в узоре наконечника начала IX в. из погребения 152 в Шалья-Веча, Словакия (Dekan 1971: obr. 14, 15).

³³⁷ Hampel 1905: 148–150, Taf. 126, 5.

³³⁸ Dekan 1976: tab. 61.

³³⁹ Takáts 1960: 122–123, fig. 6, a, b.

³⁴⁰ В качестве исключения можно назвать типично салтовскую композицию орнамента на боковых сторонах наконечника начала IX в. из Модры (Benda 1962).

³⁴¹ Прекрасное воспроизведение вещей см.: Dekan 1976.

³⁴² Dekan 1976: № 131; Benda. 1963b.

³⁴³ Dekan 1976: № 101.

в качестве единственного сюжета³⁴⁴, рельефные изображения на канфаренном фоне, небольшой размер медальона (его диаметр 4 см) — признаки, известные в Средней Азии и Иране, но, как правило, в более позднее время³⁴⁵. Наконечники из Микульнице тоже дают старые мотивы, переданные рельефом на канфаренном фоне. Этот же прием встречается на некоторых других изделиях.

Наконечник из Старого Места³⁴⁶ по слабо выраженному рельефу еще близок к позднему сосуду среднеазиатской традиции Т 52 (рис. 94, 94а), но по переплетению пальметт и их ромбическому расположению он уже приближается к раннемадьярскому искусству. Арабесковый характер узора, скорее всего, объясняется не местной переработкой, а дальнейшим развитием растительного орнамента на Востоке. Наконец, сцена борьбы грифона со змеем, которую предположительно относят к предвеликоморавскому времени³⁴⁷, по изображению крыла грифона с расходящимися завитками перьев явно примыкает к восточной, для VIII в. среднеазиатской, традиции, а по сюжету предвосхищает иранское блюдо X в. ВС 132 (рис. 129). Расчленение фигуры животного лентами, как на пластине из Желенок³⁴⁸ также встречаются на изделиях Ирана, но как будто не ранее X в.³⁴⁹ Пальметты и птицы великоморавских пуговиц довольно далеко отошли от своих восточных прототипов³⁵⁰.

³⁴⁴ К восточному образцу, судя по деталям и реалиям, восходит и отпечаток на варе от чеканного изображения всадника, убивающего своего врага (Братислава-град, IV в.). Мотив, в конечном счете восходящий к античному триумфу императора: Benda 1978: 170, 179, obr. 6; Štefanovičová 1974.

³⁴⁵ SPA: vol. VI, pl. 1343; Bahrami 1952.

³⁴⁶ Dekan 1976: № 115.

³⁴⁷ Dekan 1976: № 79; Klanica 1972: 20.

³⁴⁸ Dekan 1976: № 177–178.

³⁴⁹ Например: Выставка иранского искусства... 1971: № 159 (керамика Нишапура IX–X вв.).

³⁵⁰ В беседе с В. П. Даркевичем я говорил о сходстве композиции одной из пуговиц с композицией на дне найденной в Швеции серебряной чаши. Сославшись на это мнение, В. П. Даркевич выделил группу великоморавских изделий (Даркевич 1976в: 170, табл. 55), в которую он включил также серебряный кувшин из д. Клепикова (ВС 154), относящийся, по-моему, скорее уже к древнерусским изделиям, и несколько, скорее всего, прикамских сосудов. Отметим, в частности, что загнутые крылья птиц переданы, как на русском колте XII в. (Корзухина 1954: рис. 14), а сходство с великоморавским мотивом только в сюжете и в канфаренном фоне, с VIII в. не исчезающем на Среднем Востоке. Шведская чаша, как и другие изделия этого круга, по убедительным разысканиям В. Холмквиста (Holmqvist 1963), датируется XI–XII вв. Медальон на дне очень сходен с медальонами великоморавских пуговиц, но ни на другие мотивы этой чаши, ни на декор других пуговиц это сходство не распространяется. Остается думать, что оба изделия объединены своей близостью к каким-то восточным прототипам, которые до сих пор не обнаружены, что, впрочем, неудивительно, поскольку восточная серебряная и золотая посуда IX–XII вв. очень плохо представлена в коллекциях.

§ 2.4.5. Связи мадьярской торевтики IX–X вв. со Средней Азией

В отличие от орнаментики Великой Моравии, в сложении венгерского орнамента³⁵¹, как известно, большую роль сыграла салтовская культура, в том числе, видимо, ее поздние (после гражданской войны IX в.) металлические изделия, подобные саркельскому поясу³⁵². Некоторые поясные бляхи (рис. 215) связаны и с иранскими изделиями X–XI вв. (диск Нихавендского клада).

Салтовское влияние, столь заметное в убранстве поясов и в бляхах-амулетах с фигурой животного или птицы, оказывается довольно слабым во всем, что относится к большим сумочным бляхам, отделке сабель и сосудам из серебра. В отличие от кыргызов и хазар, венгры проявили стремление к подражанию чужеземным образцам не столько в орнаменте, сколько в изобразительном искусстве. Вероятно, у венгров существовал страх перед изображением живых существ, прежде всего, на предметах убранства воина, препятствовавший созданию стойких иконографических традиций. Всадник и конь на одной из венгерских чаш (BC 156 — рис. 123) показаны безглазыми, причем у воина в полном вооружении нет ни сабли, ни лука, но есть пустое налучье³⁵³.

Диски из Ракамаза и Земплина естественно сопоставляют с композициями с орлами кувшинов Надь-Сент-Миклоша. На бездедской бляхе появляются сенмурв и рогатый и крылатый лев по сторонам от христианского креста. Все три мотива новые для венгров, чуждые их собственным языческим представлениям.

Согдийские истоки формы чаши со львом BC 290 (рис. 120, 121) и согдийско-хорасанское расположение декора в центральном медальоне чаши и блюду сочетается с саманидскими пальметтами блюда BC 157 (рис. 119)

³⁵¹ Основные публикации: Hampel 1905; Fettich 1937. Более новые публикации указаны в работах: Fodor 1975; Эрдели 1972.

³⁵² Аналогичный пояс найден в с. Крылос (Западная Украина), см.: Fettich 1937: Taf. CXXXIV, 1–6, 11–21.

³⁵³ Нарисовано налучье для стянутого тетивой лука. Такие налучья появились еще в VIII в., но тогда они употреблялись вместе со вторым налучьем для спущенного лука, см.: WW. 1961. No. 12 (около 740 г.); Exhibition of Ancient Art Treasures... 1979: pl. 51 (Шикшин в Восточном Туркестане, роспись в экспозиции Государственного Эрмитажа). В позднетанский период осуществился переход к использованию только налучья со стянутым тетивой луком (Пань Цзецзы 1958: рис. 54, 58). У венгров известны крышки от налучий для спущенного лука (László 1957: 172–186). Мастер IX в., выполнивший гравировку после отливки аниковского блюда по слепку с блюда VIII в., уже не понимал значения оставшихся от оригинала выполненных в рельефе изображений незакрытых налучий со спущенным луком, из которых в соответствии с вооружением VIII в. торчали сами луки (налучья только для запасного лука имели крышку), поэтому там, где на рельефе отливки из-за спин воинов выступали концы луков, он замаскировал их какой-то ничего не изображавшей косой штриховкой, как бы окаймляющей крупы коней всадников.

и неизвестной до VIII–IX вв. на Среднем Востоке иконографией конного сокольника (конный и пеший сокольники представлены на хорезмийской бронзовой печати VIII в. из замка № 9 Беркуткалинского оазиса³⁵⁴, есть также танские изображения на серебре VIII в., но не как самостоятельный сюжет, а как часть более обширной охотничьей сцены).

Конный царь с соколом, как и царь на львином троне с двумя слугами по сторонам, с X в. становится очень распространенным образцом во всем исламском мире. Предполагаемое тюркское происхождение этой иконографии остается пока недоказанным. Однако пальметты венгерского блюда с сокольником настолько близки к пальметтам саманидской чаши, что можно думать о восточном происхождении всей композиции и о том, что этот образ, известный, в частности, по нишапурской серебряной медали³⁵⁵, был представлен и на саманидских серебряных сосудах IX–X вв.

В целом именно нелюбовь венгров к изображениям и явная несамостоятельность иконографии и форм их сосудов делает эти сосуды неоценимым источником для восстановления по подражаниям предполагаемых особенностей восточной тюревтики.

Что же касается венгерского растительного декора, то на нем надо остановиться с точки зрения отбора и переработки среднеазиатско-хорасанских мотивов. Отбор и здесь был весьма ограниченным и, скорее всего, единовременным. Заимствованы были пальметты, сходные как с самыми поздними пальметтами на серебряных ведрах конца VIII — начала IX в., так и с пальметтами на саманидской чаше и кувшинчике. Пальметты были взяты вместе с композицией их волнистого побега, бордюра вдоль края и, наконец, арабескового переплетения, тогда как плетение из двойных лент, восходящее к византийскому или степному орнаменту (Курай), как правило, не сочетается с растительным среднеазиатским орнаментом, и поэтому не может служить для реконструкции саманидского серебра. Плетение из пальметт, образующее сетку, встречается в заставках коранов, керамике, бронзе IX–X вв. и на знаменитом буидском золотом кувшине второй половины X в., где оно сочетается с рельефом на канфаренном фоне³⁵⁶. Однако сам рисунок пальметт на венгерских изделиях ближе к среднеазиатским, что дает основание для реконструкции недостающего промежуточного звена в истории орнамента на сосудах времени Тахиридов и Саманидов. В этом помогает как плетение пальметт сумочной накладки из с. Веселовского в Марийской ССР³⁵⁷, так и во многом аналогичный ей орнамент на точечном фоне керамической чаши X в., найденной в Нишапуре, но изготовленной, скорее всего, в Мавераннахре³⁵⁸.

Однако не приходится относить за счет восточных образцов схематизацию композиции, особое подчеркивание вертикальной оси и упорное по-

³⁵⁴ Неразик 1966: рис. 67, 11.

³⁵⁵ Bahrami 1952: pl. I, 4 a, b.

³⁵⁶ SPA: vol. VI, pl. 1343.

³⁵⁷ Архипов 1973: рис. 159; Даркевич 1976в: табл. 56, 1.

³⁵⁸ Wilkinson 1973: color pl. 5.

вторение таких мелких признаков, как отрезок прямой, отходящей наружу от середины дуги, унаследованную от более ранних степных изображений, «поджарость» коней всадников и т. д. Все это наряду с частым повтором немногих элементов как раз и создает своеобразие местной орнаментики. Надо сказать, что пальметты сосудов при всей их близости к саманидским отличаются от них именно по тем признакам, которые их сближают с классическими венгерскими, что особенно заметно на чаше со львом с ее расчлененными лопастями полупальметки.

Сложен вопрос о происхождении характерных для венгерской орнаментики заштрихованных полос (рис. 219). Нечто подобное есть на непохожих на венгерские пальметтах сосудов школы А, которые в целом хотя и родственны салтовским, но не обнаруживают других элементов сходства с венгерскими и к тому же датируются не позднее второй половины VIII в.³⁵⁹ Штриховка, передающая шерсть львов, на бляхе из Веселовского, известная и по сосудам школы А, есть и на растительных пальметтах, которыми заканчиваются их хвосты, но там она не отделена линией от середины лопасти (обведенная линией штриховка внутри лопастей пальметты совсем другого рисунка встречается на саманидском кувшинчике ВС 128 — рис. 127). Очень простая краевая штриховка есть и в орнаменте бляхи Танкеевского могильника.

Таким образом, наиболее вероятно местное развитие мотива на основе признаков, не связанных между собой в восточной торевтике. Слияние этих признаков могло произойти под влиянием позднесалтовского цветка-трилистника, который вместе с кыргызскими IX в. и древневенгерскими X в. образует целую «семью» цветов с выделенными заштрихованными зонами по краю лепестков. Схожие варианты цветочного мотива сближают растительные орнаменты нескольких стран. Возможно, именно степное влияние сыграло решающую роль в этом сближении.

Найденные на территории Поволжья, Приуралья и Приобья изделия венгерского круга ближе к восточным прототипам, чем найденные на землях, завоеванных венграми в конце IX в. Возможно, это отражает различие вещей, сделанных до и после переселения в Паннонию. Отмеченная рядом исследователей совместная встречаемость пластинчатых блях и саманидских дирхемов главным образом в Северо-Восточной Венгрии, объясняется П. Неметом тем, что и бляхи, и дирхемы характеризуют культуру связанных с Востоком тюркских выходцев из Хазарии каваров (кабаров), которые, по его мнению, были мусульманами. В XI–XIII вв. дирхемы в Венгрии в основном имели хождение на территории с мусульманским населением (называвшимся *бёсёрмени*), причем по закону Арпадов чеканщики монет и сборщики пошлин за торговлю солью еще в начале XIII в. часто были из мусульман³⁶⁰. Если предположения П. Немета правильны, то особая близость изображений на венгерских (кабарских?) сосудах к среднеазиатской традиции нашла бы историческое объяснение.

³⁵⁹ Венгерские аналогии имеют сосуды, синхронные А 5, 6 и В 4, 5.

³⁶⁰ Немет 1972: 207–208, 213–216, 218–219.

§ 2.4.6. Восточные мотивы в древнерусской торевтике X в.

В обзоре торевтики молодых государств нельзя обойти вопрос о древнерусской торевтике X в. Не рассматривая этот вопрос во всем объеме, отметим, что здесь с точки зрения связей с Востоком намечаются три группы изделий. Во-первых, в Киеве при князе Владимире работала мастерская по отливке деталей наборных поясов, причем владелец литейной формы сделал на ней арабскую надпись. Эта надпись простого куфи содержит имя Йазид (по И. Г. Добровольскому) или, если видеть в одном из штрихов, более тонком и не похожим на другие, случайную трещину, имя или прозвище по этническому обозначению турк³⁶¹ (или иранское, может быть, тохаристанское, имя Бурд). Во всех случаях здесь назван сам мастер, который был арабом, иранцем или тюрком, человеком, знавшим письменность и обозначившим свое право на принадлежавшую ему форму не просто знаком, а надписью, очевидно, понятной другим связанным с ними мастерами. Поскольку форма вырезана из овручского шифера, можно думать о нескольких мастерах-мусульманах в Киеве X в.³⁶²

Похожие пояса, встречавшиеся на Руси, обычно относили к импорту с Востока, но теперь надо учитывать и переселение мастеров³⁶³.

Вторая группа изделий — это ювелирные женские украшения, которые, как отметил еще А. А. Спицын, похожие по формам и по технике на вещи сайрамского клада (и других среднеазиатских кладов) начала XI в.³⁶⁴ Это

³⁶¹ Гупало, Ивакин, Сагайдак 1979: 47–53, рис. 7–10; Гупало, Ивакин 1980: 204–212, рис. 2–6. Прозвище по племенной принадлежности — *торчин* (= арабск. *турк*) носил конюх и убийца Св. Глеба.

³⁶² По вопросу о киевских мусульманах см.: Путешествие Абу Хамида ал-Гарнати... 1971: 39.

³⁶³ Киевские формочки и отлитые в подобных формах бляшки встречаются в комплексах X в., когда уже не было салтовских наборов (Шпилевский клад на Руси: Корзухина 1954: № 19; Даркевич 1976в: № 104; погребение № 716 в Бирке в Швеции: Агте 1914: fig. 210, 211). Их сменяют детали восточных поясных наборов со спиралями, выполненными чернью, которые распространились в XI в. вплоть до Исландии (Jansson 1975–1977). Они появились на Руси до массового местного производства черненных изделий в XII в. (Корзухина 1954: 68–71). Найденные в княжеском погребении XI в. в Десятинной церкви в Киеве серебряные бляшки с чернью от наборного пояса (Каргер 1951: 100–110, рис. 76) по своей форме идентичны поясным бляшкам нишапурского изображения всадника, которое датируется не позднее X в. (Hauser, Wilkinson 1942: fig. 45). М. К. Каргер датирует погребение 1093 г., но оружие в нем относится к началу XI в. (Корзухина 1950). О других серебряных бляшках с чернью из русских находок XI в. см.: Даркевич 1976в: 50–51, табл. 39, I, 4–12, № 94–95).

³⁶⁴ Тереножкин 1950: 154, рис. 69; Кожемяко 1959: 58, табл. XV; Вархотова 1963; Лунин 1969: 179; Ахраров, Темирғалиев 1966.

сходство не настолько велико, чтобы писать об «арабском серебре» на Руси³⁶⁵, но достаточно существенно, чтобы его нельзя было игнорировать. Имеются и связи с византийским серебром, наиболее заметные по пяти- и семилучевым височным кольцам³⁶⁶.

Естественно, что сложение богатого центра государства, появление нового общественного класса не могло не потребовать быстрого развития новых видов ремесла, призванных обслуживать этот класс. Было бы беспрецедентным, если бы при этом не был использован опыт стран, ранее вступивших на путь создания классового общества и государства. Преимущественное развитие своего стиля не на поясных наборах, а, прежде всего, на женских украшениях резко отличает древнюю Русь от тех молодых государств, которые возглавлялись кочевниками.

Прямое отношение к развитию торевтики имеет третья группа вещей — детали убранства мечей, сабель, портупей к ним, украшений сбруи коней и пиршественных рогов. Эта группа дает целую гамму взаимосвязанных вариантов. Некоторые из них явно следуют венгерским образцам, что неудивительно, если учесть слова Святослава: «Из Чехъ же, из Угорь серебро и комони»³⁶⁷. Таковы, например, детали сумочных наборов, портупей и боковых выступов ножен³⁶⁸. Обкладка ручки меча из Киева и орнамент на клинках «сабли Хойновского» и «сабли Карла Великого» также очень похожи на венгерские орнаменты³⁶⁹. Однако как сами венгры в IX — начале X в., так и древнерусские мастера X в. очень быстро создали свой оригинальный стиль, и создали его в контакте с торевтикой не только Венгрии, но и других стран. Можно понять осторожность исследователей, которые не стремились разбираться детально в восточных аналогиях великоморавских, венгерских или русских древностей IX–X вв., поскольку перед нами был почти нерасчлененный и, как правило, недатированный восточный металл. Однако в данной работе восточный материал, насколько это возможно, расклассифицирован, и поэтому необходимо, рассмотрев всю систему, найти источники мотивов. Без образцов не обходились никакие мастера, поскольку творить свой мир из ничего не в человеческих силах, а оригинальность творчества определяется не отсутствием образцов, а радикальностью их переработки.

³⁶⁵ Сизов 1895: 182.

³⁶⁶ Ср., например: Bassermann-Jordan 1909: 50, Abb. 55 (Беотия, X в.). Античные прототипы см.: Hackens 1976: 121, 122, no. 50, 51 (I–II вв., Сирия). Конечно, славянские кольца с самого начала далеко отходят от прототипов.

³⁶⁷ Повесть временных лет 1950: 48. Другим важным источником серебра была для Руси Средняя Азия.

³⁶⁸ Fodor 1975: № 50; Рыбаков 1951: рис. 197; Каргер 1951: рис. 63; 1958: табл. VII, XIII, XIV, рис. 25, 37.

³⁶⁹ Об этой группе вещей и ее социальной значимости см.: Кирпичников 1965; Орлов 1979.

Исходных мотивов растительного орнамента (рис. 219) и здесь было очень немного³⁷⁰: во-первых, это венгерская сеть пальметт³⁷¹; во-вторых, плетение — широко распространенный мотив у многих народов (в том числе у венгров), как правило, не связанный с пальметтами; в-третьих, это цветок-трилистник с разделением лепестков на зоны, о происхождении которого уже шла речь; в-четвертых, фигура, напоминающая петлю, завершающаяся наверху цветком-трилистником, изнутри «петли», расходясь в стороны от трилистника, выходят два стебля или две ленты, оформленные так же, как полоса, образующая саму «петлю». Генетически этот мотив восходит к раннеисламским изображениям вазы, известным, в частности, по бронзовым блюдам-подносам. В VIII–X вв. он появляется и в Византии на шелках — подражаниях аббасидским тканям³⁷². В дальнейшем будем называть его мотивом «вазы с цветком». Петля с пальметтой на пересечениях переплетающихся полос засвидетельствована в IX–XI вв. в искусстве ряда стран Востока и Запада. На Руси этот мотив использовался и сам по себе, и как элемент сложного плетения.

Иногда встречаются и другие мотивы: побег, многолепестковые цветы, цветы со стеблями, заходящими друг за друга (такие переплетения известны очень широко от танского серебра до нишапурской живописи IX в.). В целом этот репертуар отличается от венгерского тем, что мастера привлекли новые источники: скорее всего, степной «постсалтовский» (для трилистника) и какой-то другой, византийский или ближневосточный, который, вероятно, не имел отношения к тюрретике.

Связь со среднеазиатской традицией (столь явная для ювелирного искусства) здесь отнюдь не очевидна, хотя медальон дна одной из чаш IX в. (Г 52 — рис. 94, 94а) и сходен с застежкой X в. из кургана Гульбище в Чернигове³⁷³. Таким образом, тема согдийского наследия оказывается полностью исчерпанной.

³⁷⁰ Не только сюжет, но и стиль фигурных изображений на большом роге Черной могилы нельзя объяснять, исходя только из данных по восточной тюрретике, хотя рельеф на канфаренном фоне и форму цветов, прорастающих из крыльев петуха и грифонов и из хвостов кусающих друг друга хищников можно отнести к восточным элементам этой композиции. Разные версии истолкования сюжета см. Рыбаков 1971: 11–15, рис. 1–4; László 1971: 94–98.

³⁷¹ Сеть пальметт на ножках аланских сабель XI в., возможно, восходит к исламским образцам, минуя венгерский вариант. Кузнецов 1959: рис. 6.

³⁷² Например: Лазарев 1947а: 129, табл. 130а (кайма медальонов византийской ткани).

³⁷³ Рыбаков 1951: рис. 197, 1. Композиция дна чаши может быть связана с византийской традицией. В данном случае речь идет только о сходстве некоторых деталей, так как принцип композиции гульбищенской бляхи издавна был известен в Восточной Европе (Вознесенка). В трактовке выпуклых лепестков пальметт, обведенных рельефной линией, нельзя не увидеть сходство с продукцией киевской мастерской мастера-мусульманина и особенно с бляшкой из клада в Шпилевке (Корзухина 1954: табл. IX, 2), почти идентичной с бляшками, отливавшимися в киевской форме.

Плетение из двойных полос было в XI в. одним из любимых мотивов древнерусского орнамента. Оно находит аналогии в памятниках каролингского и византийского кругов, но есть и в декоре изделий мастеров степных государств. Двойные стебли образуют основной рисунок орнамента кыргызского кувшина из Копен. Этот прием (как и любовь к переплетениям), возможно, неоднократно конвергентно возникла в торевтике под влиянием традиций, связанных с техникой ювелирного дела.

Если рассматривать развитие орнамента как процесс, то можно увидеть, что узор обкладки ручки меча не более чем вариант венгерского орнамента (рис. 219, 5–9), но уже узор малого рога Черной Могилы очень похож не на венгерский стиль вообще, а именно на прорисовку обкладки ручки меча. На их сходство обратил внимание Б. А. Рыбаков³⁷⁴. На роге, однако, уже появляются и почти все перечисленные невенгерские мотивы. Орнаменты оковок большого и малого рогов походят друг на друга, но как раз по тем признакам, которых нет в Венгрии. Характерный, как показал А. Н. Кирпичников³⁷⁵, для древней Руси орнамент, в котором мотив «вазы с цветком» оформляет основные пересечения двойных полос, многократно образующих короткие (обычно в два звена) «косицы» плетения, в своем полном развитии появляется на рукояти и ножнах «сабли Карла Великого».

Таким образом, за несколько десятилетий X в. из первоначально разнородных элементов создается новая система орнамента. Сами элементы в ней тоже изменяются, приспособляясь друг к другу, подчиняясь спокойному разворачиванию богатого, но не запутанного плетения с четкими акцентами узлов, оформленных «вазами» с трилистниками и кольцевыми полумальметками. Главным в этом орнаменте становятся не пальметты, как в венгерском, а плетение стеблей. Дальнейшая эволюция русского орнамента уже не обнаруживает прямых связей с восточной торевтикой.

Сохраняя свои отличительные черты, древнерусский орнамент имел уже в X в. прямые связи не только с восточной и венгерской, но и с западноевропейской традицией, которые, однако, уже не относятся к теме данной работы.

Наибольшая, скорее всего, балканская группа состоит из всего лишь двух блюдов (BC 97, BC 98), о степени близости которых к восточным прототипам пока трудно судить.

Надо напомнить также блюда Волжской Булгарии BC 159 (рис. 124, 124а), BC 96 (рис. 122), BC 158 и рублевское блюдо (рис. 125), у которых вопреки мнению В. П. Даркевича³⁷⁶, нет специфически моравских черт, но зато есть такая глубоко первобытная местная прикамская особенность, как изображение внутренних органов животных. Композиция этих блюдов восточная,

³⁷⁴ Рыбаков 1948а: 124, рис. 81.

³⁷⁵ Кирпичников 1965.

³⁷⁶ Даркевич 1976в: 170, табл. 55. О «балканской группе» В. П. Даркевича см.: Bálint 1977: 275–276.

а точнее, судя по растительному орнаменту на одном из них (BC 159 — рис. 124, 124а), среднеазиатская X в., показывает, что уже тогда появляется схема с четырьмя маленькими медальонами вокруг большого центрального медальона дна, которая известна на Востоке лишь с XI в. Такие подражания делали здесь и в XI–XIII вв., что объясняется особой связью мусульманской Волжской Булгарии с другими исламскими странами. Эти блюда, о которых уже шла речь в связи с реконструкцией саманидского серебра, интересны и сами по себе как свидетельство культурного контакта первобытности и цивилизации.

Таким образом, в разных странах процесс переработки восточных форм и мотивов происходил по-разному. При этом в Великой Моравии и в древней Руси развитие шло иначе, чем в степных каганатах, без характерного для них массового тиражирования однородных, хотя и не одинаковых, орнаментированных изделий.

С большей или меньшей степенью вероятности можно атрибутировать предметы, изготовлявшиеся серийно, государствам с долгой историей. В то же время в музейных коллекциях порой встречаются в единственном экземпляре произведения искусства, которые датировать легче, чем локализовать место их производства. Одним из самых интересных экспонатов такого рода является серебряный сосуд в форме всадника, хранящийся в Оружейной палате московского Кремля (рис. 220–222), который был изготовлен в VIII или IX в. Хотя в его деталях просматривается согдийский стиль, по своему общему виду он однозначно не принадлежит к таковому. Скорее всего, происхождение этого сосуда связано с северо-восточной периферией Средней Азии.

§ 2.4.7. Как контакты старых и новых цивилизаций в VI–X вв. отражаются в торевтике

Период самых широких межкультурных контактов, отразившихся в торевтике, в основном приходится на VI–X вв. В эту эпоху на историческую сцену выходят многие молодые народы, впервые создающие свои государства на огромной территории, лежащей к северу от зоны древних цивилизаций. Наиболее интенсивными связи отдаленных культур были в середине этого большого периода, когда ярко проявилась роль народов-посредников, из которых особенно характерны согдийцы — народ, не создавший своей империи, и поэтому легко находивший себе место в тюркских государствах. Потребность господствующих слоев населения новых государств выразить свою новую, неизвестную преждему племennому быту роль, вызывала быстрое развитие торевтики, в ходе которого при всем значении местных художественных традиций ярко выступало влияние торевтики старых центров. Однако за очень короткие сроки торевтика каждого из молодых государств под воздействием местных условий обособлялась и приобретала свой собственный, легко отличаеваемый облик.

В больших империях — Византийской, Халифате и Китае — торевтика VIII и отчасти IX в. отражает сложение (пусть в узкой сфере художественного ремесла, создающего предметы роскоши) неофициального светского искусства. Попытки такого рода имели место и ранее, но тогда их масштабы были еще более ограниченными. Широкие связи народов в пределах халифата и по степному мосту, созданному государствами кочевников, обеспечили привоз издалека изделий, высоко ценимых за качество работы и ассоциирующуюся с ним красоту, но не связанных с местными идеологическими представлениями. Создается целый фонд нейтральных мотивов, чисто орнаментальных и изобразительных, приемлемых в разных странах. Тематика богатой, царской или просто привольной жизни, звери, птицы и особенно разнообразные растительные мотивы относятся к этому фонду. Иногда появляются экзотические (чужеземные или древние) экспозиции.

Важная для носителей культуры ритуальная, религиозная или эпическая тематика время от времени также появляется в торевтике разных народов. При этом едва ли случайно, что религиозные композиции относятся к памятникам христианства с его достигшей величайшего развития иконографией, а бесспорно эпический сюжет засвидетельствован на блюде из Согда, живописцы которого так много работали над разработкой подобных тем. Традиции изобразительного искусства той или иной страны всегда влияли на торевтику, но при этом сюжеты торевтики — это не случайная выборка из репертуара этой традиции: они реже, чем в живописи или скульптуре, относятся к наиболее важной с официальной или культовой точки зрения тематике.

Глава 5

СЕРЕБРО БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА В X–XII вв.: ПРЕДЫСТОРИЯ САМОДОВЛЕЮЩЕГО СТИЛЯ СЕЛЬДЖУКСКОГО ПЕРИОДА

В Средней Азии в сасанидское время, т. е. с конца IX в. и в X в., арабские надписи обычно на произведениях торевтики, но в облике сосудов большую роль продолжают играть растительные орнаменты, изображения людей, животных, чудовищ, а именно Средняя Азия граничила с поясом степей и влияла на восточноевропейское искусство. Подбирается довольно большой круг вещей X в., сделанных в саманидских владениях, и подражаний, сохранивших существенные черты саманидских сосудов. Среди них выделяется мавераннахрская группа вещей, сохранивших некоторые согдийские традиции. Ранее при изучении саманидского шука и поливной керамики, с одной стороны, и согдийской живописи, с другой, отмечали почти полный разрыв с традицией IX в. Однако если мы сравним старые и новые изделия из серебра, то преемственность выступит гораздо определеннее. Новое в изделиях из серебра проявляется прежде всего в снижении социальной значимости образов: бой зверя с чудовищем, дополненный введением в композицию собаки, потерял свою героичность; царская охота — соколиная, т. е. безопасная для царя.

На варварских подражаниях мы видим даже животный эпос: соколиную охоту кота (BC 160, BC 161 — рис. на с. 479), что было бы невозможно на серебряных сосудах доисламского времени. Тратовка сюжета весьма примитивна, так что ясно видно, что он не выдуман подражателями, а был уже на восточном оригинале. Снижение значимости сюжетов шло параллельно с превращением серебряной посуды из части официального искусства в предмет греховной, осуждаемой богословами роскоши. «Царская жизнь», теряя религиозный ореол сасанидского времени, становится предметом любования или осуждения в кругах горожан именно как роскошная жизнь³⁷⁷.

Падение значимости образов объясняет нередкое несоответствие литературных текстов на вещах значению изображений на тех же вещах, характерное для X–XI вв.

Процесс переосмысления сюжетов был прослежен по памятникам XII в., но по серебряным сосудам мы выявили его более ранние этапы в IX–XI вв.

³⁷⁷ Ettinghausen 1962: 41–50, 55–56, 61–66; Grabar O. 1968.

Другой процесс, ранее засвидетельствованный памятниками XII в., а именно проникновение в ремесленную среду персоязычной поэзии, теперь также оказывается более древним, восходящим к X в., к эпохе сложения и первого расцвета персидско-таджикской литературы.

В IX–X вв. главным образом не в торевтике, а в архитектурном и книжном декоре создается тот стиль, который для первой половины XI в. засвидетельствован на большом числе сосудов. Основные черты этого стиля: широкое использование куфических надписей, плоскостность декора, мелкая разработка растительного орнамента, при которой изобразительные элементы теряют самостоятельное значение, а сам орнамент начинает играть роль фона для надписей и фигур или роль заполнения декоративных вставок и полос бордюров, расположение декора фризами и медальонами, нередко окруженными гладким полем, с которым контрастирует дробная игра светотени в архитектурном рельефе или игра светлого серебра и черни в торевтике. Появляется и двухплановый орнамент, когда более крупный растительный побег или геометрическая сетка дается на фоне мелкого узора. В XI в. можно отметить и трехплановое построение: буквы или звери на фоне побега, который в свою очередь наложен на фон мелкого спирального рисунка. При этом каждый из слоев сам по себе решается плоскостно. Фасад здания, разворот рукописи, серебряный сосуд членится просто и рационально, причем без какой-либо «боязни пустоты», однако в отведенных для орнаментики зонах, декор отличается очень большой насыщенностью. Твердость и определенность рисунка сочетается с сохраненной от прежнего стиля организующей функцией упругого, как бы стягивающего изображение контура. В растительном орнаменте побег часто расчленяется на отрезки, иногда он сочетается с плетением, но крепкий стебель побега никогда не уподобляется податливым, похожим на ремни полосам европейского плетеного орнамента, восходящего в конечном счете к кельтским прообразам. Для формы сосудов становятся характерными вертикальные и горизонтальные поверхности и углы, близкие к прямому, что, как и композиции с фризами, связано с влиянием архитектуры.

Два аспекта этого стиля наиболее существенны в историко-культурном плане. Прежде всего, он не ассоциировался ни с чем древним или чужеземным. Каждым мусульманином вещи, выполненные в этом стиле, воспринимались как пусть и всегда вполне соответствующие праведному исламскому образу жизни, но безусловно свои, а не румские или хосроевские. Предосудительность самого употребления посуды из серебра и золота привела к тому, что такая посуда долго ассоциировалась с неисламскими культурами, и поэтому в ее украшении упорно сохранялся старый сасанидско-среднеазиатский аббасидский стиль. Но постепенно он начинает изживаться в X–XI вв.: появляются сосуды, на которых соседствуют эпиграфический фриз в новом духе и центральная фигура, выполненная по-старому, или куфическая надпись и согдийский орнамент. На саманидской чаше с куфической надписью на языке фарси в центре изображена сирена с человеческими руками. «Кинари» Бамиана, а, с другой стороны,

иранская богиня или эфталитская якшини на серебряных чашах, которые держат над головой виноградную лозу, показывают доисламское происхождение этого образа.

На чаше начала XI в. ВС 146 (рис. 275), предположительно приписанной Э. Кюнелем³⁷⁸ одному из последних Симджуридов, рельефная фигура музыканта, очень близкая к фигурам на раннегазневидском блюдце³⁷⁹, которое в свою очередь восходит к школе А, сочетается не только с плоскостными фризом и медальонами в новом стиле, но и с плоскостными, сплошь орнаментированными тронем и сосудами внутри самого центрального медальона. Такие прямые «цитаты», по-видимому, встречаются не позже первой четверти XI в., тогда как второй трети этого столетия новый стиль торжествует свою полную победу. Традиционная иконография царского приема, бегущих зверей, хищной птицы, терзающей зайца, павлина и т. д. и т. п. сохраняется с некоторыми изменениями и в этом стиле, но плоские изображения на орнаментальном фоне уже не противопоставляются орнаменту, а включаются в него. Самую важную роль в убранстве сосуда начинает играть становящаяся обязательной арабская (или гораздо реже персидская) надпись.

Другим важным аспектом нового стиля является его ориентированность на пристальное разглядывание. Зритель сначала охватывает взглядом предмет, а затем вчитывается в надпись, вглядывается в изображения и, наконец, приглядевшись, рассматривает заполняющий фон орнамент. Тогда он начинает видеть жизнь и движение там, где сначала перед ним предстал только равномерный ритм чередующихся темных и светлых линий, причем ритм настолько равномерный, что не сразу становится понятно, что образуют рисунок именно светлые линии на темном фоне, а не темные линии на светлом.

Строгая организация целого позволяет, не путаясь и не сбиваясь, постепенно входить в подробности, схожие между собой, но индивидуализированные искусством мастера. На бронзе (но не на серебре) рано встречаются имена мастеров. Надо отметить, что любовь к детали, к отдельному стихотворному образцу, в основе традиционному, но обновляемому каждым автором, характерна и для поэзии этой эпохи, когда уже начали ценить индивидуальное творчество, но считали личным творчеством только совершенствование художественной формы³⁸⁰.

Хотя многие серебряные вещи делали для представителей и для государей, но они отражали не специфически царские вкусы, а вкусы широких слоев городского населения, из которого выходили поэты и утонченные ценители поэзии, мастера и знатоки искусства. Можно говорить о традициях и ценностях торгово-ремесленной среды большого города, отразившихся в культуре стран ислама.

Изображения со временем становятся более стандартными, а в надписях стандартные благопожелания рано начинают сочетаться с цитатами

³⁷⁸ Kühnel 1951: 32.

³⁷⁹ Маршак 1971б: 66–68, рис. 29.

³⁸⁰ Ср.: Стеблин-Каменский 1967: 97–115; 1976: 81–84; 1979: 64–92.

из стихов. На нихавендской золотой чаше помещены арабские стихи известного поэта³⁸¹, на двух серебряных сосудах X–XI вв. — какие-то народные вакхические стихи на фарси, старинный размер которых не соответствует метрам арабо-персидского аруза. В последнее время появились работы, в которых благопожелательным надписям придается тайный суфийский смысл³⁸². Буквам лам-алиф, которые не относятся ни к какому слову, придается особое значение, но они не встречаются в хороших надписях, а обычно служат для заполнения места в надписях с ошибками.

Между тем в металле, как и в керамике и в тканях, отчетливо видна корреляция того или иного текста с определенным видом орнамента и стилем письма. Скорее всего, такое устойчивое различие благопожелательных надписей связано со случайным различием выполненных профессионалом-каллиграфом прописей для того или иного хорошего мастера, произведения которого становились затем образцами для других мастеров данного центра, работавших в той же технике.

Несомненный интерес представляет титулатура заказчиков, богато представленная на сосудах.

Нельзя назвать единую дату смены стиля, поскольку то, что в серебре Восточного Ирана завершалось в первой половине XI в., в архитектурном декоре произошло значительно раньше, а в бронзе, скорее всего, позднее, во второй половине XI или в XII в.³⁸³

Фриз с надписью уже в VIII в. появляется на стеклянных и керамических сосудах. В резбе по штуку мечети Ибн Тулуна в Каире (IX в.) можно видеть те арабские, которые засвидетельствованы в серебре с черной первой половины XI в. В IX в. (?) появляются серебряные изделия с надписями, выполненными чернью³⁸⁴.

К концу IX в. относится и применение черни для рельефных надписей и орнаментов на канфаренном фоне. Причем в самих буквах черневое поле оказывалось обведенным тонким бордюром из гладкого серебра³⁸⁵.

Такие характерные для сосудов XI в. признаки, как восходящее к римской традиции отделение гладким полем фриза по краю от медальона дна и растительный орнамент в качестве фона для куфической надписи фриза и для фигуры в центральном медальоне, встречены вместе на серебряном

³⁸¹ Gray 1939: 77–78, pl. XXXIII, a.

³⁸² См.: Melikian-Chirvani 1976, а также другие работы этого исследователя.

³⁸³ Н. Н. Негматов и Е. В. Кильчевская относят к XI в. бронзовый сосуд из клады в Чильдхутарон с типичным для XII–XIII вв. декором, ссылаясь на археологические данные, но не сообщает никаких сведений об условиях находки. Клады бронзовых изделий могли прятать и в развалинах, они датируются по дате культурного слоя только, если стратиграфические наблюдения позволяют исключить перекоп (Кильчевская, Негматов 1979: 458–461, 470).

³⁸⁴ Meister 1974: 242, Abb. 3. Геометрический орнамент центрального медальона соответствует разделке одежды христианских священников в живописи Самарры. В армянской миниатюре он встречается в XI в. и даже позднее, см.: Измайлова 1979: рис. 132 (ткань на троне Гагика Карского).

³⁸⁵ Hauser, Wilkinson 1942: 106–107, fig. 37.

блюде, которые относят к концу IX в.³⁸⁶ Это блюдо, однако, пока невозможно связать с какой-либо из известных традиций и его датировка вызывает некоторые затруднения.

Таким образом, от Египта до Ирака (или, может быть, до западного Ирана) встречаются на памятниках, датируемых до начала XI в., те или иные особенности нового стиля тюркетики. Есть они и в декоре сиро-византийских подражаний исламским изделиям из серебра с чернью и, в сочетании с иранскими, вошедшими уже в аббасидский репертуар мотивами, в металлических украшениях шкатулок из слоновой кости, изготовлявшихся, скорее всего, в мавританской Испании. Однако по сосудам Северо-Восточного Ирана и Тохаристана XI в. не видно постепенного развития нового стиля, хотя на некоторых сосудах наблюдается существование деталей, выполненных в новой и старой манере. Поэтому приходится думать, что новый стиль уже в IX–X вв. начал складываться на более западных территориях, откуда до XII в. серебряные изделия не попадали в Приуралье и Западную Сибирь, а следовательно, и в музейные коллекции.

Очевидно, однако, что уже в первой половине XI в. в газневидских владениях появляются существенные особенности декора хорасанских бронзовых изделий XII–XIII вв. Связи с формами и декором изделий IX–X вв. менее отчетливы, чем с более поздними. Это заставляет видеть в начале XI в. какой-то рубеж в развитии искусства.

Сельджуки — предводители туркмен, разгромивших государство Газневидов, наследуют не только газневидскую администрацию, но и газневидское художественное ремесло. Во второй половине XI в. они создают свою огромную империю. Среди бронзовых изделий сельджукского периода, по традиции относимых к XII в., весьма вероятно, имеются более ранние образцы, и в поисках их должны помочь серебряные сосуды XI в.³⁸⁷

Стиль искусства XII–XIII вв. в Иране, Северной Месопотамии и некоторых других землях часто называют сельджукским. В качестве условного названия этот термин можно сохранить, хотя в серебре стиль сложился еще до сельджукского завоевания. У Сельджукской империи не было своего официального искусства, подобного сасанидскому. Однако на период правления этой династии приходится время величайшего развития в Хорасане и Северном Иране, т. е. основных центрах империи ремесленно-художественной среды, время, когда торгово-ремесленные слои становятся основными носителями культурных традиций. Культурное единство городского населения, свободно передвигающегося в пределах огромной державы от Хорасана до Сирии и Малой Азии, способствовало распространению вкусов центральных областей государства, т. е. в первую очередь Хорасана, а также других иранских земель.

В отличие от времени Аббасидов и Саманидов, в XII в. почти полностью изживается обособление в своей консервативности традиций разных видов

³⁸⁶ 7000 Jahre Kunst... 1962: Kat. Nr. 457.

³⁸⁷ На других основаниях вопрос о влиянии серебра XI в. на иранскую бронзу XII–XIII вв. поставил также Дж. Алан (Allan 1977).

художественной деятельности. Если ранее в каких-то разновидностях кувшинов, блюд или чаш стойко сохранялись унаследованные от искусства VII–IX вв. особенности, причем у каждой разновидности изделий это были свои собственные архаические особенности, то при Сельджуках обособленным традициям приходит конец. В живописи, скульптуре, серебре, бронзе, архитектурном орнаменте и керамике, конечно, и тогда не установилось полного единообразия, но варианты иконографии и орнаментальных мотивов в XII–XIII вв. за редкими исключениями не имеют обособленной длинной родословной, чего, однако, нельзя сказать про все формы сосудов и композиции сюжетных изображений³⁸⁸.

Особенно широко распространился стандартизированный орнамент на бронзовых изделиях, который в Малой Азии и Сирии иногда неотличим от хорасанских образцов, причем происходит смешение мотивов первоначально четко различавшихся друг от друга школ.

При Аббасидах одинаковые орнаменты встречались на гораздо более обширной территории, но многообразие «цитат» из стилей прошлого, из наследия отдельных народов Халифата было отличительной особенностью аббасидского искусства. При Сельджуках это многообразие сменяется единством стиля. В новом самодовлеющем искусстве почти нет любования экзотикой. Его темы, как правило, прочно освоенные, привычные в течение веков, так или иначе они, как и благожелательные надписи, напоминают о благополучии и богатстве. Сюжетам, которые встречаются на серебре XI–XII вв. (царский прием, музыканты, бег зверей, павлины, львы, драконы), не придавалось особого значения, они выглядят почти равноценными по своей художественной выразительности с орнаментальными композициями.

³⁸⁸ Таковы архаичные формы некоторых литых бронзовых кувшинов Хорасана и Мавераннахра, а также сасанидская композиция с водоемом внизу в керамике Кашана и связанных с ним центров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении исследования, охватывающего восьмисотлетний период и обширную территорию, много раз приходилось выдвигать и обосновывать как частные, так и более общие положения, которые нет необходимости рассматривать заново. Попробуем перечислить только основные результаты.

Прежде всего, предложена и разработана новая методика атрибуции памятников восточной торевтики. С помощью этой методики дано определение мест изготовления, а также относительной и абсолютной хронологии ста пятидесяти сосудов из золота и серебра с различными орнаментами и изображениями.

Рассмотрено ранее не обращавшее на себя внимание историческое явление — школы торевтов. Выявлены такие школы для Ирана, Согды, эфталитских владений и некоторых других земель. Рассмотрена относительная обособленность этих школ в культуре каждой отдельной страны, связи школ между собой и с другими явлениями культуры своей страны. Получена классификация по школам и странам с детальной разработкой синхронизации этапов развития отдельных школ. Благодаря этому исчезли большие «белые пятна» в истории торевтики, приходившиеся на территорию Средней Азии и Афганистана.

С помощью торевтики — единственного вида художественного ремесла, позволяющего сопоставлять по однородным материалам произведения разных стран и разных эпох — даны сравнительные характеристики развития традиций в Иране, Согде, Хорезме, Тохаристане и Кабулистане, а также отчасти в государствах степной зоны. Учитывались и данные по Византии и Китаю. В ходе такого сравнения были выявлены разные варианты передачи традиции в художественном ремесле от страны к стране и от эпохи к эпохе. Речь идет о механическом копировании с доработкой копии от руки, о попытках немеханическим путем скопировать образец, о свободных репликах, об освоении приемов и навыков в ходе обучения, а также о различных сочетаниях этих видов наследования традиции.

При этом каждый раз приходилось определять, в какой мере вещи и изображения на них позволяют судить не только о видах наследования, но и об обусловленности выбора одного из этих видов культурной и исторической ситуацией. В результате наметился подход к более общей проблематике, связанной с явлениями культурного влияния и заимствований. Оказалось, что принимающая сторона играла не менее, а очень часто и более активную роль, чем дающая. Ее активность проявилась в отборе и видоизменении образцов в соответствии с собственными нуждами. Кроме того, изучение торевтики показало, как заметен вклад каждого поколения средневековых мастеров в изменении традиции, что не соответствует нашим привычным представлениям. Наконец, оказалось возможным, хотя и не

всегда и не в полной мере, различать влияние двух факторов: первый — то, что умели мастера, и второй — то, что хотели иметь владельцы вещей.

В связи с различием культурных ситуаций в торевтике удалось увидеть целую гамму переходов от глубокой содержательности до чистой декоративности. И декор без символики, и жанровые сцены наряду со сценами, иллюстрирующими сказания, и чистый экзотизм широко засвидетельствованы уже на раннесредневековых памятниках, хотя обычно считают, что эти явления возникают гораздо позднее. Они могли так рано появиться в светской торевтике, потому что, с одной стороны, из-за самой ценности материала и функциональной связи вещей с бытом верхов общества она была близка к большому искусству эпохи, но, с другой стороны, она во многих случаях была связана и с наименее регламентированными сторонами быта. В ней развились не только официальные, но и очень часто, особенно вне больших империй Востока, неофициальные тенденции. В том, что казалось второстепенным, исподволь возникали и развивались новшества, и напротив, в той сфере человеческой деятельности, которая, по представлениям людей, имела важное религиозное или общественное значение, каждое новшество значило несравненно больше и поэтому встречалось обществом с гораздо большей осторожностью.

Изучение торевтики показало, что наряду с ареалами больших империй и великих религий существовали обширные ареалы с иными границами, в пределах которых с удивительной быстротой распространялись формы и мотивы, не связанные с официальной или культовой тематикой. Эти ареалы нередко охватывали огромные территории Евразии. Оказалось также, что важное значение в развитии торевтики имели народы, жившие вне империй или на их периферии. Это были как народы с развитой городской культурой, так и варварские народы, которые создавали свои государства в полосе степей, протянувшихся от долины Дуная до центрально-азиатских пустынь.

Исследование торевтики варварских государств во многом конкретизировало картину связей этих государств со старыми цивилизациями Азии. В контексте этих связей ярко выступают как своеобразие подхода варварских мастеров к традициям, так и их инновации.

На Среднем Востоке по материалам торевтики удастся полнее, чем по какой-либо другой категории вещественных источников, проследить преемственность доисламской и исламской культур. Художественное серебро с особой наглядностью показывает процессы культурной интеграции в Хорасане, Тохаристане и Согде в раннеисламский период, когда складывалась единая культурная традиция «аджама» и таджикская народность. При этом в художественном ремесле роль традиций Согда (и отчасти Тохаристана) оказывается более значительной, что это можно было предполагать по письменным источникам с их сознательно сасанидской ориентацией.

В IX в. в торевтике Тохаристана и Ирана прослеживается сложение нового стиля, который на рубеже XI–XIII вв. в период сельджукской экспансии распространился в качестве декоративного стиля в исламских и христианских владениях на Ближнем Востоке.

На протяжении веков неоднократно чередовались периоды стабилизации художественно-ремесленной среды с ее школами и объединениями мастеров и моменты более или менее полных разрывов с традицией, когда немногие мастера, заброшенные в чужую для них среду, основали новые школы. Возможно, что в новых центрах появлялись местные мастера, знакомые с традициями только по древним или привозным предметам. Именно в такие исторически краткие моменты слабело выравнивающее действие художественно-ремесленной среды, а из сохранившихся, часто второстепенных для старой традиции элементов создавался новый стиль, кажущийся совершенно неожиданным, хотя все его мотивы были подготовлены в предшествующий период. Торевтика с ее сравнительно немногочисленными мастерами и с ее плохо сохранившимися памятниками нагляднее других видов художественного ремесла показывает сам процесс сложения новых традиций.

Кроме того, для исследователя истории культуры очень важно, что торевтика с замечательной чуткостью реагировала на то, как менялась в том или ином обществе сравнительная оценка прошлого и настоящего, своего и чужого мастерства, своего и чужого образа жизни, как сближались и расходились пути развития художественного ремесла и большого искусства. Великое разнообразие произведений восточной торевтики связано с многократными изменениями исторических и культурных ситуаций, сопровождавшимися поисками новых образцов и переоценкой ценностей.

Все эти и другие, более частные, результаты были получены на основании единого подхода к вопросам преемственности. Чтобы показать, как от поколения к поколению нарастало разнообразие культурных явлений, пришлось построить исследование на внимательном изучении самой скромной из ролей человека — его подражательной деятельности. Преимущество такого исходного пункта в том, что он наиболее прост, однозначен и универсален. Не случайно почти все констатации сходства, когда-либо сделанные исследователями, оказались верными. Однако в осмыслении подобных сопоставлений появилось много ошибок, связанных с тем, что, не охватив материал в целом, т. е. от Византии до Китая, трудно было отличать прямые связи между моделью и репликой от родственности через несколько промежуточных звеньев. Поэтому иногда общие места принимались за существенные связи. Разделить близкое и отдаленное «родство» вещей по методу классификация по школам и их этапам. Благодаря ней, после установления абсолютных дат и выявления заимствований в ряде случаев оказалось возможным не только избежать ошибки, но и увидеть, в какой мере творчество каждого нового поколения мастеров отличалось от творчества предыдущего поколения, как менялся их кругозор, к каким новым образцам они обращались, какие старые признаки комбинировали по-новому или переосмысливали и, главное, какие историко-культурные процессы вызывали все эти изменения.

При этом, учитывая творческий характер новых сочетаний и переосмыслений, нельзя относить к области неосознанного и передачу традиций в процессе профессиональной подготовки. В чем именно состоят особен-

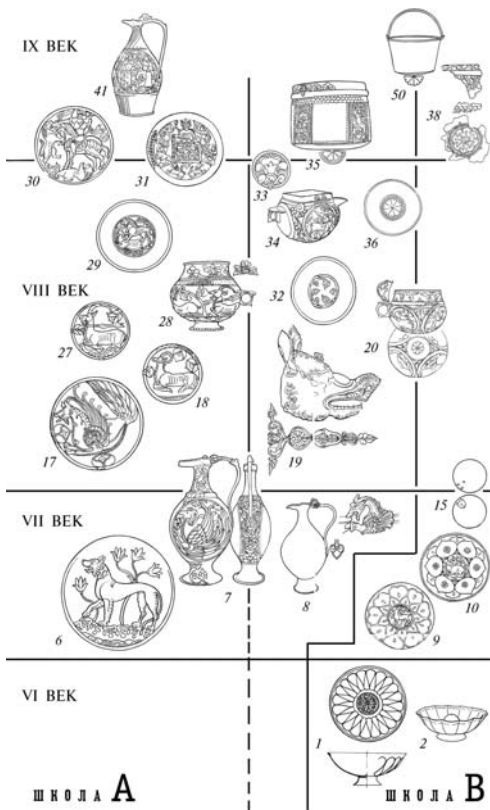
ности изучаемой манеры и учителю, и ученику трудно изложить словами и даже передать с помощью рисунка без длительного обучения, когда ученик более детально и глубоко уясняет, как достигаются эффекты, которым его хотел научить учитель, чем это может понять копирующий вещь чуждой ему школы сложившийся художник. Такой художник всегда находит какой-то компромисс между неясной ему логикой оригинала и манерой своих учителей.

Так от человека-подражателя мы постепенно подходим к человеку-творцу. Вклад каждого народа и каждого поколения становится тем заметнее, чем яснее мы можем увидеть, с какой исходной точки начиналась их деятельность.

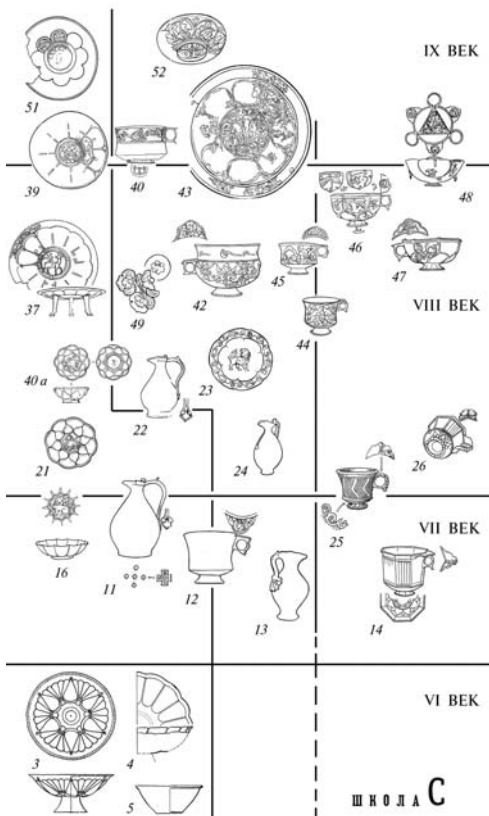
Верным результатом такого рода работы оказалась сама возможность написания истории торевтики не в рамках отдельных, почти изолированных друг от друга великих цивилизаций, а с включением в эту историю целого ряда малоизученных промежуточных центров, для которых памятники торевтики становятся важным историческим источником. Выявляется также целый ряд явлений, не сводимых к традиционным попыткам видеть в сюжетах изображений на вещах лишь иллюстрации к изучаемым филологами письменным и фольклорным памятникам. Для самих изобразительных мотивов и композиций независимо от их истолкования классификация позволила не только поставить, но в ряде случаев и решить вопрос об отличии их этимологии от их семантики в разных школах и на разных этапах развития этих школ. При этом оказывается, что длительное сохранение первоначального осмысления было редким исключением и что обычно происходила частичная (а иногда даже полная) потеря первоначального содержания изображений. Весьма редкими были в восточной средневековой торевтике прямые обращения к наблюдению природы, непосредственные традиции изобразительного искусства.

В истории восточной торевтики остается много больших пробелов, а все еще достаточно частые находки золотых и серебряных вещей открывают перед наукой непредвиденные возможности. Задачей этой работы было, рассмотрев в его совокупности, имеющийся обширный материал, наметить пути изучения не только музейных коллекций произведений торевтики, но и исторического процесса развития культуры, отразившегося в этих произведениях.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА



ПРЕДМЕТОВ СОГДИЙСКОГО СЕРЕБРА (Т)



**КОНКОРДАНС К ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯМ ПАМЯТНИКОВ
ИСКУССТВА, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИМ ОСНОВНОЙ ТЕКСТ
КНИГИ (рис. 1–224, 234, 250, 252–290)
С ИХ АТРИБУЦИЕЙ И МЕСТОМ ХРАНЕНИЯ**

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
1, 1а	Иран 3-я четверть III в.				Абхазский государственный музей, Сухум
2, 3	Мерв (?) около 470–480 гг.				Самаркандский гос. музей истории культуры Узбеки- стана
4	Иран около начала IV в.				Иранский национальный музей, Тегеран
5	Мерв (?) около 370–380 гг.				Британский музей, Лондон
6	Мерв (?) 421–438 гг.		54		Британский музей, Лондон
7	Мерв (?) после 388 г.		53	4	ГЭ
8	Иран VI в.			14	ГЭ
9	Мерв (?) 439–457 гг.				Частная коллекция, Нью-Йорк
10	Иран 488–531 гг.				Иранский национальный музей, Тегеран
11–13	Государство эфталитов V в.				Самаркандский гос. музей истории культуры Узбеки- стана
14–14в	Государство эфталитов середина или 3-я четверть V в.				Британский музей, Лондон
15, 16	Северный Тохаристан (?) VI–VII вв.		67		ГЭ
17	Тохаристан IV–V вв.				Частная коллекция
18, 18а	Тохаристан или земли к югу IV–V вв.		284		ГЭ
19	Тохаристан IV–V вв.				Художественная галерея Фрира, Вашингтон

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
20	Согд или согдийская традиция в Мерве около середины VIII в.	28	109	52	ГЭ
22, 23	Согд или согдийская традиция в Мерве 1-я половина VIII в.	17	49	23	ГЭ
24, 24а	Мерв (?) 2-я половина VIII в.	29	106	26	ГЭ
25, 26	Вероятно, Мерв (согдийская традиция) 1-я половина VIII в.	18	107	24	ГЭ
27, 28	Вероятно, Мерв (согдийская традиция) около середины VIII в.	27	108	25	ГЭ
29, 30	Мерв 806–817 (?) гг.	30	63	17	ГЭ
31, 31а, 32	Мерв 806–817 (?) гг.	31	64		ГЭ
33	Хорасан около 1000 г.				ГЭ
34	Мерв (?) 1-я половина IX в.	41	65		Музей декоративного искусства, Лион
35	Согд VI в.	4			ГЭ
36, 36а	Согд VI в.	2			Самаркандский гос. музей истории культуры Узбекистана
37, 37а	Согд VI в.	1			Самаркандский гос. музей истории культуры Узбекистана
38	Согд или Уструшана VI в.	3			ГЭ
39, 40	Согд 2-я половина VII в.	10			ГЭ
41	Согд 2-я половина VII в.	9	136		Предмет утрачен
42–44	Согд 3-я четверть VIII в.	37	135		ГЭ
45	Согд или Уструшана рубеж VIII–IX вв.	39	137		ГЭ

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
46	Согд или Уструшана IX в.	51	138		ГЭ
47	Согд или Уструшана VIII–IX вв.	38	313		ГЭ
48	Чач (?) VII в.	14	115		Предмет утрачен
49, 50	Чач (?) начало VIII в.	26	114	56	ГЭ
51	Согд (иранское влияние) 2-я половина VII в.	6	91		Национальная библиотека, Париж
52	Чач (?) VIII–IX вв.	48	291		ГЭ
53	Чач (?) 2-я половина VIII в.	46	113		ГЭ
54	Чач (?) около середины VIII в.	47	112		ГЭ
55, 56	Согд конец VII — начало VIII в.	7	84	49	ГЭ
57, 58	Согд 1-я половина VIII в.	20		54	ГЭ
59, 60	Средняя Азия 1-я половина VIII в.	19			ГЭ
61–64	Согд (?) 2-я половина VIII в.	34		55	ГЭ
65, 65a	Согд или Уструшана рубеж VIII–IX вв.	35	134	51	ГЭ
66	Согд (?) 2-я треть VIII в.	32	100		ГИМ
67	Согд VIII в.	21			Национальный музей Удмуртской Республики им. Кузубая Герда, Ижевск
68	Согд (?) VII в.	8			ГИМ
69	Согд рубеж VII–VIII вв.	16			Коллекция К. Кемпе (Швеция)
70	Согд VII в.	12			ГЭ
71	Согд VII–VIII вв.	11			Алматинский историко-краеведческий музей

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
72	Согд или согдийская традиция в Мерве около середины VIII в.	28	109	52	ГЭ
73	Чач VIII в.	26	114	56	ГЭ
74	Согд 1-я половина VIII в.	20		54	ГЭ
75	Чач (?) VIII в.				ГЭ
76	Согд (?) 2-я половина VIII в.	34		55	ГЭ
77, 78	Согд или земли к востоку VIII в.	45	117	56	ГЭ
79	Чач (?) VIII в.	44			Национальный музей Республики Башкортостан, Уфа
80	Чач (?) VIII в.	25			Коллекция К. Кемпе (Швеция)
81	Согд или Чач около середины VIII в.	42	110	53	ГЭ
82–85	Чач (?) рубеж VIII–IX — начало IX в.	43	111		ГЭ
86	Хорезм VI–VII вв.		47		ГЭ
87	Хорезм 1-я половина VII в.		42		ГЭ
88	См. подпись к этому рис.				ГЭ
89	Иран VI–VII вв.			61, 63	ГЭ
90, 90a	Западные тюрки 1-я половина VII в.			50 60 62	ГЭ
91–93	Хазарский каганат VIII–IX вв.	40	116	57	ГЭ
94, 94a	Средняя Азия (?) IX в.	52	121		ГЭ
95	Средняя Азия VIII в.	49	99		ГЭ

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
96, 96а	Сасанидское владение на бывшей кушанской территории конец VI в.		39		Британский музей, Лондон
97	Иран последняя треть III в.		36		ГЭ
98	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
99	Западные тюрки (согдийское влияние) 1-я половина VII в.				ГЭ
100	Западные тюрки (согдийское влияние) 1-я половина VII в. и Согд 1-я половина VIII в.				ГЭ
101	Западные тюрки (согдийское влияние) 1-я половина VII в.				ГЭ
102	VII–VIII вв.				Сводный рис.
103	Западные тюрки (согдийское влияние) 1-я половина VII в.				ГЭ
104	1, 2, 4 — западные тюрки 1-я половина VII в.; 3 — Согд (?) VII в.				ГЭ (сводный рис.)
105	Средняя Азия конец VIII — 1-я треть IX в.	33			ГЭ
106	Фергана 1-я половина VIII в. (?)				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник
107	Восточнотюркский каганат 1-я треть VII в.				Музей исламского искусства, Берлин
108	Тюрки или Согд 1-я половина VIII в. (?)				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
109	1 — Чач (?) VIII в. 2 — тюрки или Согд 1-я половина VIII в. (?)				ГЭ
110	Чач (?) 1-я половина VIII в.				ГЭ
111	Чач (?) рубеж VIII–IX — начало IX в.				ГЭ
112	Китай (?) (согдий- ское влияние) или Согд (?) VIII в.				Музей древнего Востока, Токио
113, 114	Турфан IX–X вв.				ГЭ
115–118	Мавераннахр конец IX — X в.				ГЭ
119	Венгерская имитация среднеазиатского сосуда конец IX — X в.		157		ГЭ
120, 121	Венгерская имитация среднеазиатского сосуда конец IX — X в.		290		ГЭ
122	Волжская Булгария (?) X–XI вв.		96		ГЭ
123	Венгерская имитация среднеазиатского сосуда конец IX — X в.		156		ГЭ
124, 124a	Область р. Камы X в.		159		ГЭ
125	Волжская Булгария XI в.				Красеведческий музей, Нижний Тагил
126	Мавераннахр X в.		131		ГЭ
127	Хорасан (?) X в.		128		ГЭ
128	Хорасан (?) X в.		127		ГЭ
129	Восточный Иран (?) X в.		132		ГЭ

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
130	Восточный Иран (?)		133		ГЭ
131	Тохаристан (?) Восточный Хорасан (?) XI в.				ГЭ
132–134	Тохаристан (?) Восточный Хорасан (?) XI в.				ГЭ
135–137	Иран XI в.		141		Место хранения неизвестно
138, 139	Балх (?) около 1050–1060 гг.		147		ГЭ
140	Хорезм XI в.		150		ГЭ
141	Хорасан (?) XII в.		151		ГЭ
142, 143	Сирия (?) западноевроп. торевтика XII в.		93		ГЭ
144	Рядом с восточной границей Византии XII в.				Музей Виктории и Альберта, Лондон
145	Антиохия между 969 и 1025 гг.				Музей-сокровищница Аахенского кафедрального собора
146	Гурган 1029–1049 гг.				Музей искусств Округа Лос-Анджелес
147	Мавераннахр (?) Иран (?) 1-я половина XI в.				ГЭ
148	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
149	Антиохия (?) XI–XII вв.				Музей сакрального искусства Ватиканской апостольской библиотеки
150	Северная Месопота- мия (?) XII в.				ГЭ
151	Западная Европа XII–XIII вв.				Прежде в Городском музее Екатеринодара

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
152, 153, 153а	Киликия (?) около 1200 г.				ГЭ
154, 154а, 154б	Киликия (?) около 1200 г.				Музей исторических драгоценностей Украины, Киев
155	Малая Азия (?) XIII в.				Коллекция Кейр
156	Золотая Орда конец XIII — 1-я половина XIV в.				ГЭ
156а	Золотая Орда конец XIII — 1-я половина XIV в.		223		Частная коллекция (Пермь)
157	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
158–160	Сирия (?) западноевроп. торевтика 2-й половина XII в.				Вавель, Краков
161	Сирия (?) западноевроп. торевтика XII в.				Музей исторических драгоценностей Украины, Киев
162	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
163	Западносельджукские княжества близ границ Киликии и государств крестоносцев начало XII в.				ГЭ
164, 165	Владения крестоносцев (?) западноевроп. торевтика 2-й половина XIII в.				Базилика Сан-Марко, Венеция
166, 167	Владения крестоносцев в Сирии 2-я половина XIII в.				Сокровищница Трирского собора
168	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
169	Хорезм VI–VII вв.		45		Пермский областной краеведческий музей
170	Хорезм VIII в.				Пермский областной краеведческий музей

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
171	Хорезм VIII в.				Пермский областной краеведческий музей
172	Хорезм VIII в.		43		Британский музей, Лондон
173, 173a	Хорезм VI–VII вв.		286		Место хранения неизвестно
174–176	Иран V–VI вв.				ГИМ
177	Иран III–IV вв.			5	ГЭ
178	Иран IV–V вв.				Метрополитен-музей, Нью-Йорк
179	Иран IV в.				Художественный музей Цинциннати
180	Кабулистан (?) V–VI вв.		41		Британский музей, Лондон
181	Владения эфталитов V–VI вв.				Институт истории, археологии и этнографии им. А. Дониша АН Республики Таджикистан, Душанбе
182	Иран 383–388 гг.		308	7	ГЭ
183	Иран 2-я половина VII в. (?)			12	ГЭ
184	Северный Иран VI–VII вв.		48	22	ГЭ
185, 186	Кабулистан около VIII в.		78	58	ГЭ
187	Тохаристан (?) 2-я половина VI в.		40		Национальная библиотека, Париж
188	Иран IV–VI в.			46/47	ГЭ
189	Иран IV–VI в.		81	44	ГЭ
190, 190a	Кабулистан или соседняя территория около VII в.				Художественный музей Кливленда
191	Иран 2-я половина VII — начало VIII в.		309		Музей исламского искусства, Берлин
192	Тохаристан (?) VII в.				Краеведческий музей, Шадринск

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
193	Тохаристан или земли к югу начало VIII в.			16	ГЭ
194	Иран 2-я половина VII — начало VIII в.				Иранский национальный музей, Тегеран
195	Иран 2-я половина VII — начало VIII в.		306	19	ГЭ
196	Иран VI/VII в.		311	27	ГЭ
197	Передняя Азия 1-я половина VIII в. (?)		105	33	ГЭ
198	Согд или соседняя территория VII в.		50	21	ГЭ
199	Иран V-VI вв.		83	48	ГЭ
200	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
201, 202	Вост. Средиземно-море VII в.			64	ГЭ
203	Вост. Средиземно-море VIII в.			65	ГЭ
204	Иран IX-X вв.			66	ГЭ
205	Вост. Средиземно-море VIII-IX вв.			67	ГЭ
206	Иран IX-X вв.			68	ГЭ
207	Семиречье IX-X вв.		38		ГЭ
208	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
209-211, а	Семиречье IX-X вв. (по оригиналу VIII в.)			20	ГЭ
211, б, 223	Семиречье не позже конца IX в. (по оригиналу VIII в.)				

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
212	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
213	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
214	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
215	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
216	Лиао около 1000 г.				Китайская Народная Республика
217	Лиао около 1000 г.				Китайская Народная Республика
218	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
219	См. подпись к этому рис.				Сводный рис.
220–222	Восточная часть Средней Азии VIII–IX вв.				Оружейная палата московского Кремля
224	Хазарский каганат IX в.		92		ГЭ
234	Византия (провинциальная работа) XII в.				ГЭ
250	Византия (провинциальная работа) XII в.				ГЭ
252	Согд или земли к востоку рубеж VII– VIII вв. (?)	15			Алматинский историко- краеведческий музей
253, 253a	Согд 1-я половина VIII в.	22	124		ГЭ
254	Китай VIII в.	23			Исторический музей провинции Шэньси, Сиань
255, 255a	Согд или Уструшана 2-я половина VIII в.	36	314	34	ГЭ
256	Китай VII–VIII вв.	24			Королевский музей Онтарио, Торонто
257	Мавераннахр IX в.	50	312		ГЭ

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
258	Согд или Уструшана VI в.	5			ГЭ
259	Северная Сирия (?) XII в.				ГЭ
260, 261	Иран 399–420 гг.		62		Предмет утрачен
262	Табаристан конец VII–VIII в. ¹		66		Британский музей, Лондон
263	Тохаристан или земли к югу IV–V вв. ²		35		Британский музей, Лондон
264	Иран V–VII вв. ³				Художественная галерея Фрира, Вашингтон
265	Пенджаб (?) ⁴ VI–VII вв. (?)				ГЭ

¹ Такая дата основывается на явно постсасанидском облике декора этого сосуда, см.: Смирнов Я. 1909: 7; Dalton 1964: 67. — *Примеч. ред.*

² Из трех известных восточных серебряных блюд с изображением индийского триумфа Диониса — из Бадахшана (ВС 35 — рис. 263), Алкино в Приуралье (рис. 174–176) и откуда-то из Ирана (рис. 264) — первое, бесспорно, самое древнее. По мнению некоторых исследователей, бадахшанское блюдо должно относиться ко времени около 200 г. н. э. (Dalton 1964: 50; Ettinghausen 1972: 5). Б. И. Маршак, со своей стороны, исходя из некоторых особенностей иконографии образов эротов на этом блюде, заключил, что оно не может датироваться временем раньше IV в. (см. выше, с. 79, а также: Маршак, Крикис 1969: 73; Маршак 1978а: 261–262). Следует отметить в этой связи, что М. Л. Картер совсем недавно высказала близкую точку зрения, а именно: бадахшанское блюдо не может быть старше III в., но вполне могло принадлежать IV в., тогда как более поздние сосуды из Алкино и Ирана должны датироваться временем не раньше V в. и могли быть изготовлены в VII в. (Carter 2015: 39). — *Примеч. ред.*

³ Атрибуция: Gunter, Jett 1992: 121–127, no. 16; ср.: Harper 2006: 89, 110. — *Примеч. ред.*

⁴ Н. А. Прокошев, автор первой публикации чаши из с. Ильинского, отметил отсутствие прямых ей аналогий среди серебряных сосудов, представленных в ВС и СМ, но тем не менее нашел у нее определенные черты сходства с чашей ВС 310 (рис. 282), происходящей из Северной Индии (Прокошев 1946: 90; об индийской чаше см.: Dalton 1964: 59–60, pl. XXXIV, XXXV, no. 205), с чем в принципе можно согласиться. О. М. Далтон датировал чашу ВС 310 началом VII в. (Dalton 1964: 59). Обращает на себя внимание головной убор персонажа на центральном медальоне ильинской чаши (ср. с рис. 282), напоминающий по форме широкополую шляпу для защиты от солнца, называвшуюся по-гречески *кавсия* (καυσία) и имевшую, по-видимому, македонское происхождение (см.: Fredricksmeier 1994; no ср.: Kingsley 1991). Такие головные уборы, судя по изображениям на греко-бактрийских и индо-греческих монетах, носили некоторые цари греко-македонского происхождения, во II–I вв. до н. э. правившие

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
266, 267	Пенджаб или Тохаристан IV–V вв.		68		ГЭ
268, 269	Тохаристан или земли к югу IV–V вв.				ГЭ
270	Тохаристан (?) VI–VII вв. ⁵				ГЭ
271	Иран ⁶ VI–VII вв.		88	39	ГЭ
272	Тохаристан (?) VI–VII вв. ⁷		69		ГЭ
273	Иран VIII в.		61	3	ГЭ
274	Иран 2-я половина V в.				ГЭ
275	Хорасан начало XI в.		146		Музей исламского искусства, Берлин
276	Восточные области Средней Азии (?) ⁸ рубеж VIII–IX — начало IX в.				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник

в Бактрии и на северо-западе Индийского субконтинента (см.: Vorearachchi 1991). Более того, шапки, очень похожие на *кавсии*, до сих пор носят мужчины в Афганистане и Пакистане (Kingsley 1991), что, в свою очередь, позволяет связать происхождение чаши из с. Ильинского с какой-то областью к югу от Гиндукуша. Следует отметить, что в описании ильинской чаши в каталоге ювелирных изделий Востока из собрания Эрмитажа (Иванов, Луконин, Смесова 1984: 24, № 37) приводится другая территориально-хронологическая атрибуция: «Восточный Иран, IV–V вв.» Кроме того, в этом же описании указано, что обстоятельства ее поступления в Эрмитаж неизвестны, однако это не так: рассматриваемая чаша была найдена близ с. Ильинского Ильинского района Молотовской области, и в начале 1941 г. ее приобрел Молотовский областной краеведческий музей (Прокошев 1946: 88), откуда затем она была передана в Государственный Эрмитаж (Бадер, Смирнов 1954: 5–6). — *Примеч. ред.*

⁵ Ср.: Тревер, Луконин 1987: 116, кат. № 29 (VII–VIII вв.). — *Примеч. ред.*

⁶ Иранское происхождение предметов торевтики ВС 88/СМ 39 (рис. 271) и ВС 61/СМ 3 (рис. 273) основывается на наличии на них среднеперсидских надписей, см.: Тревер, Луконин 1987: 112, 116, 121, кат. № 17, 31. — *Примеч. ред.*

⁷ Ср.: Иванов, Луконин, Смесова 1984: 24, № 35 (V–VI вв.). — *Примеч. ред.*

⁸ Предположение о восточной части Средней Азии как месте изготовления найденных у д. Афанасьево серебряных сосудов, в том числе ведра (рис. 276), чарки (рис. 278) и чаши в форме сегмента сферы (рис. 279, 1), принадлежит В. П. Даркевичу (Даркевич 1976в: 33–36). — *Примеч. ред.*

Рис. №	Атрибуция	Т №	ВС №	СМ №	Место хранения
277	Тохаристан, Семиречье или Восточный Туркестан VII–VIII вв.				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник
278	Восточные области Средней Азии (?) VIII в.				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник
279	Восточные области Средней Азии (?) VIII в.				Нижегородский гос. историко-архитектурный музей-заповедник
280	Балх XI в.				Чердынский краеведческий музей
281	Волжская Булгария XII в.		155		ГЭ
282	Государство эфталитов V–VI вв.		310		Британский музей, Лондон
283	Сирия (?) XI в. (4–6), XII в. (1–3), первая половина XIII в. (7)				Лувр, Париж (1, 2); Музей изящных искусств, Бостон (3); Думбартон-Окс, Вашингтон (4–6); Художественный музей Уолтерс, Маунт-Вернон (7)
284	Италия (?) XII–XIII вв.				Базилика Сан-Марко, Венеция
285	Иран постсасанидская копия оригинала около середины V в.				Художественный музей Уолтерс, Маунт-Вернон
286	Эдесса (?) не позднее 1189 г.				Лувр, Париж
287	Иран между 274 и 293 гг.				Национальный музей истории Азербайджана, Баку
288	Иран VII в.		56	11	ГЭ
289	Северо-Восточный Иран X в.		126		Музей исламского искусства, Берлин
290	Греческая островная территория под управлением Венеции конец XIV — XV в.				Музей исторических драгоценностей Украины, Киев

УКАЗАТЕЛЬ ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ САСАНИДСКИХ ЦАРЕЙ

Арташир I (226–243)
Шапур I (243–273)
Хормизд I (274)
Варахран I (274–276)
Варахран II (276–293)
Варахран III (293)
Нарсе (293–302)
Хормизд II (302–309)
Шапур II (309–379)
Арташир II (379–383)
Шапур III (383–388)
Варахран IV (388–399)
Йездигерд I (399–420)
Варахран V, эпический герой
 Бахрам Гур (420–438)
Йездигерд II (438–457)
Хормизд III (457–459)
Пероз (457/459–484)
Валаш (484–488)
Кавад I (488–497, 499–531)
Джамасп (497–499)
Хосров I (531–579)
Хормизд IV (579–590)
Варахран VI Чубин (590–591)
Хосров II Парвиз (591–627)
Кавад II (627–628)
Арташир III (628–630)
Хормизд V (631–632)
Хосров III (631–633)
Буран (631)
Азармедухт (631)
Йездигерд III (633–651)

ПРИЛОЖЕНИЯ



СЕРЕБРЯНОЕ БЛЮДО СО СЦЕНОЙ ПОЛЕТА АЛЕКСАНДРА МАКЕДОНСКОГО¹

Серебряное блюдо, богатая иконография которого подтолкнула нас к созданию данного сборника, существенно обогащает представления о светском искусстве Византии на рубеже двух эпох: средневизантийской и поздневизантийской (рис. 225). Традиционная тема полета Александра на грифонах с целью подняться на небо, иногда называемая «Вознесением Александра», введена мастером в контекст целой серии дополнительных образов и целых сцен. Интерпретации этой темы в текстах и изображениях посвящена большая литература, в основном ученная в монографиях К. Сеттис-Фругони² и В. Шмидта³, что избавляет меня от необходимости перечисления всех аналогичных произведений, однако ни в одном из приводимых ими примеров дополнения к основной теме полета Александра не образуют столь полного изобразительного комментария.

В других статьях нашего сборника на основании филологического исследования широко и глубоко рассмотрены разные аспекты образа «средневекового Александра». В отличие от них, в моей статье главным источником является произведение художественного ремесла, рассматриваемое, прежде всего, с точки зрения археологии и неотделимой от нее при изучении средневековых изобразительных памятников истории искусства. Основные идеи этой статьи высказаны мною в каталоге временной выставки «Сокровища Приобья», состоявшейся в Эрмитаже⁴, однако сейчас внесены существенные дополнения и уточнения.

Блюдо со сценой полета Александра было случайно найдено на размытом берегу реки близ с. Мужы, административного центра Шурышкарского района Ямало-Ненецкого автономного округа. Вместе с ним находились еще три тоже серебряных предмета. Этот клад поступил в Шурышкарский краеведческий музей в Мужах. Инвентарный номер блюда со сценой полета — ОФ 798. Сосуд состоит из собственно блюда, довольно плоского со слабым изгибом профиля стенок, и почти цилиндрического поддона, припаянного к этому блюду. Нижняя кромка поддона загнута наружу, так что она стала плоской и горизонтальной. Выделка поддона довольно грубая, возможно, он изготовлен позже, заменив собой первоначальную ножку. Сосуд не имеет позолоты. Его диаметр 28 см, а высота 5,3–6 см (рис. 226).

¹ Оригинальная публикация: Маршак 2003: 1–41.

² Settis-Frugoni 1973.

³ Schmidt V. 1995.

⁴ Маршак 1996: 25–41; см. также: Marshak 1997. Ср.: Сокровища Приобья 1996: 149–161, кат. № 69 [Крамаровский М. Г., Залеская В. Н.].

Лицевая сторона блюда состоит из медальона дна, бокового поля и массивной подтреугольной в сечении закраины. Декор выполнен разными техническими приемами. Высокий рельеф центрального медальона отчеканен с оборота, тогда как рельеф орнамента плоского борта получен выборкой углублений. Боковое поле имеет плоский графический рисунок. Линии выполнены пунктирной чеканкой и затем пройдены резцом, детали, в особенности черты лица, лишь намечены, что создает нарочитое впечатление легкости и какой-то эскизности рисунка, контрастирующее с четкостью очень высокого рельефа. Фон бокового поля обработан кольцевидным пуансоном. Таким же пуансоном и точечным чеканом с лицевой стороны дополнительно проработан рельеф.

Состав клада. Перед тем как перейти к исследованию иконографии наиболее семантически значимых элементов декора, попытаемся определить дату блюда и его место в развитии художественного ремесла Византии и культурно связанных с ней стран на основании состава клада, манеры исполнения и деталей узора.

При этом для датировки большое значение имеют даты других серебряных изделий из той же находки: резервуара чаши, в свое время снабженной ножкой и крышкой, утраченными впоследствии, и двух крышек от чаш (рис. 227, 228), одна из которых имеет приклепанную ручку-навершие, изготовленную не для нее, а для какой-то четвертой, несохранившейся чаши. Этот ремонт был произведен не для последнего сибирского владельца, который, по-видимому, отнюдь не стремился восстановить первоначальный облик доставшихся ему неполных сосудов. Скорее всего, чаша лишилась ручки где-то неподалеку от места производства, там где оказалось возможным подобрать деталь, близкую по стилю к декору крышки и, очевидно, самой чаши (рис. 227).

Форма чаш очень характерная: профили резервуара и крышки симметрично повторяют друг друга. Резервуар имеет овальное в сечении тулово с выпуклым плечиком и вертикальным бортом, на который надевается такой же борт крышки. Симметрию низа и верха нарушают усеченноконическая ножка и ручка-навершие на крышке. Такая тщательно разработанная форма была распространена очень недолго, примерно с середины XII по первую четверть XIII в., причем она была в употреблении одновременно в Византии и, вероятно, в потерянных Византией в XI–XII вв. христианских землях на востоке Малой Азии и в Верхней Месопотамии, а также в Англии, английских владениях в Западной Франции и, возможно, Северо-Западной Германии. На западе известны как церковные, так и светские сосуды этого типа⁵, а на востоке — только светские. В первой половине XIII в. чаши становятся подчеркнuto стройными, а к середине этого века вообще исчезают (Skubiscewski 1965).

В кладе из с. Мужы найдены части четырех светских западноевропейских чаш⁶. Самая ранняя из них (кат. № 73) относится примерно к третьей

⁵ Skubiscewski 1965b; Andersson 1983.

⁶ Сокровища Приобья 1996: 165–197, кат. № 72–74 [Крыжановская М. Я.].

четверти XII в. (рис. 229), а самая поздняя к самому началу XIII в. (рис. 227). Надо отметить, что на этой крышке (кат. № 74) самые поздние элементы декора, типичные XIII в. (рис. 230, 231), находят аналоги и в более ранних миниатюрах XII в. Так изображение бородатого старика в высокой шапке украшает инициал в латинской рукописи «Иудейских древностей» (Bibl. Nat., lat 5047, fol. 2)⁷, а чудовище с головой в капюшоне в украшениях английской рукописи засвидетельствовано уже около 1180 г. (Durham, Cathedral Library, A. 11, vol. 4 v)⁸. Крышка попала в клад не вскоре после ее изготовления, а после какого-то промежутка времени, когда она лишилась наверху и затем была отремонтирована. Похожую судьбу имела серебряная чаша, найденная на Украине, в кургане половецкого предводителя⁹ (рис. 232, 233). Эта чаша с крышкой, изготовленная, скорее всего, около 1200 г. мастером из Пикардии или Фландрии (о чем говорит близость его орнамента к декору сибория из Сент-Омера¹⁰), была превращена в курильницу другим ремесленником, который на крышке поместил вместо ручки ажурное филигранное навершие 1170-х — 1180-х гг., вероятно, кельнской работы (ср., например, с навершиями купольного реликвария 1175–1180 гг. из «сокровищницы Вельфов»¹¹) или сибория того же времени из Браувайлера¹², или реликвария-ларца Св. Аннона 1183 г.¹³, который, впрочем, сильнее отличается от навершия курильницы). Целая партия западноевропейских пиршественных чаш или их разрозненных частей была, по всей вероятности, завезена в низовья Оби в первые десятилетия XIII в. Мы не знаем, почему человеку, зарывшему клад, достались одна чаша без поддона и крышки, две крышки и блюдо, сохранившее свой поддон. Возможно, некомплектными чаши оказались еще до их привоза в Северную Сибирь: в Чернигове найдена золотая крышка без чаши¹⁴, другая серебряная крышка находилась в Екатеринодаре¹⁵, а чаша с крышкой, но без навершия и поддона обнаружена в Тарту¹⁶. Чаши и крышки могли попасть в разные руки уже на пирах своих знатных владельцев: как показывает, например, один из средневековых рассказов о щедрости «юного короля» Генриха — брата Ричарда Львиное Сердце: «Один бедный рыцарь увидел однажды крышку от серебряной чаши и подумал: “Если мне удастся ее похитить, мои домашние будут обеспечены на многие дни”, и украдкой взял ее. Мажордом, убирая со стола, пересчитал серебро. Обнаружилось, что нет крышки от чаши. Стали кричать об этом в один голос и принялись у двери обыскивать рыцарей. Король-юноша приметил то,

⁷ Lauer 1927: 81–82, pl. XLIII, 4.

⁸ Kaufmann 1975: 122, cat. no. 99, fig. 286.

⁹ Отроченко, Рассемакин 1986; Толочко, Мурзин 1991: 276–279, 343, кат. № 207.

¹⁰ Verdier 1974; Gauthier 1983: 115, 116, 118, ill. 66; 1986: fig. 9.

¹¹ Kotsche 1973: 35–39, 71–73, Taf. VII, VIII.

¹² Skubisczewski 1965b: 6.

¹³ Rhein und Maas... 1972: 321–322, Kat. Nr. K3.

¹⁴ Даркевич, Едомаха 1964; Даркевич 1977: рис. 55–58.

¹⁵ Marschak 1986: Abb. 151.

¹⁶ Банк 1962.

у кого была эта крышка, и, тихонько к нему подойдя, прошептал: «Передай крышку мне: меня не станут обыскивать». Устыдившийся рыцарь так и сделал. Король-юноша возвратил ему и вручил эту крышку за дверью, а позднее, распорядившись вызвать его к нему, отдал ему и саму чашу»¹⁷. Сосуды пострадали еще на родине, это могло снизить их цену и облегчить их скупу купцом, собиравшимся обменять их на меха и бивни моржа у охотников Арктики, среди которых до сих пор существует традиция использовать для жертвенного мяса только металлические, обычно привозные сосуды.

Пути в Приобье. Обмен серебряной посуды на меха, спрос на которые был очень велик в течение всего средневековья, охватил с VI–VII вв. лесное Прикамье и, в меньшей мере, Приобье. Сначала дорогу на север по Волге и Каме освоили восточные, преимущественно среднеазиатские купцы. Примерно с X в. торговля мехами и серебром перешла в руки торговцев вновь возникшего государства Волжская Булгария с этого времени и далее до начала XIII в. они во все возрастающей степени осваивали также приобский рынок. В X в. до устья Оби добираются по морю скандинавские викинги, а в XI в. в страну Югры, т. е. обских угров, вторглись новгородцы, причем тогдашние ученые уверяли их, что за Югрой находится стена Александра Македонского, защищающая мир от свирепых народов Гог и Магог, которые завоюют мир перед концом света. В XII в. Югра платила новгородцам дань, а в 1193 г. восстала и разбила новгородское войско. Если волжско-булгарский импорт в Приобье достаточно хорошо прослеживается¹⁸, то русских вещей очень немного и они невыразительны¹⁹. Вероятно, более сильные в военном отношении новгородцы, подчинив угров, не торговали с ними, а получали пушнину, серебро и «рыбий зуб» в виде дани.

В Западную Европу приобские товары попадали через Новгород, где существовало торговавшее ими специальное купеческое объединение Югорщина. Со второй половины XIII в. Югра упоминается в договорах как новгородская волость²⁰. Впрочем, и в XIV в. новгородцы снаряжали грабительские отряды ушкуйников, нападавшие на Югру. Кроме того, в 1229 г. немецкие купцы из Риги, Любека и других городов, благодаря своему договору со Смоленском и одновременному договору Владимиро-Суздальского княжества с волжскими булгарами получили доступ в Булгар²¹.

Однако целая серия серебряных сосудов, бронзовых володеев и других западноевропейских изделий, найденных в Приобье, попали туда, скорее всего, в отрезок времени между разгромом новгородских «даныщиков» в 1193 г. и договорами 1229 г., поскольку они датируются концом XII или

¹⁷ Жизнеописания трубадуров... 1993: 348–349.

¹⁸ Федорова 1991; Сокровища Приобья 1996.

¹⁹ Могильников 1991.

²⁰ Договор 1270 г. с великим князем Ярославом Всеволодовичем (Грамоты Великого Новгорода и Пскова 1949: № 3).

²¹ Рыбаков 1948б: 341, 349.

началом XIII в.²² Представляется наиболее вероятным, что морской путь вокруг Скандинавии из Англии и земель к югу от Северного моря к устью Оби, когда-то пройденный викингами, снова функционировал в эти десятилетия, ненадолго оказавшись выгоднее получения приобской пушнины через новгородцев, или после укрепления немцев-крестоносцев в устье Западной Двины в начале XIII в., через целую цепь посредников: Ригу, Полоцк, Смоленск, Суздальские земли и Волжскую Булгарию. Арабские купцы второй половины XIII в. покупали югорские товары в Булгаре, болгарские в Чулымане, находившемся в лесостепном Приобье, а чулыманские в самой Югре, тогда путь в Западную Европу, «к франкам», тоже шел через Булгар²³.

Блюдо со сценой полета Александра выделяется среди сосудовклада как единственное изделие не североευропейского, а византийского культурного ареала. Однако и оно могло попасть на Обь из земель, лежавших близ Северного моря, поскольку Лотарингия, Фландрия и Англия дали много деятелей Крестовых походов, сохранявших связь со своей родиной. В частности, графы Булони и Фландрии стали князьями Эдессы, королями Иерусалима и, наконец, императорами Константинополя. Не только политические, но и художественные связи северо-запада Европы с Востоком были очень тесными. Недаром сложная форма чаш с поддоном, о которых шла речь выше, получила распространение как в этом регионе, так и в византийском мире.

Составклада позволяет думать, что в него входят вещи одновременно, в первые десятилетия XIII в. привезенные на Обь западными моряками, хотя это, конечно, не исключает возможности несколько более ранней датировки отдельных вещей — так чаша с изображениями птиц и монстров²⁴ относится примерно к третьей четверти XII в.

Вопрос о светском серебре Византии. Дата блюда. Что касается самого блюда со сценой полета Александра, то определение художественно-ремесленной традиции, к которой восходит его декор и датировки этого декора, начнем с анализа тех деталей, которые объединяют его с византийским художественным ремеслом. Надо учитывать при этом, что светские серебряные сосуды, на которых нет клейм и надписей времени их изготовления, как правило, становятся загадкой для ученых. Если по археологическому контексту обычно удается все же определить приблизительные даты, то о месте производства судить гораздо труднее, и споры специалистов длятся десятилетиями.

Византийскими XII — начала XIII в. разные авторы считали три взаимосвязанных группы сосудов²⁵ или две из этих групп²⁶. Необходимо остановиться

²² О датах вещей см.: Даркевич 1966; Сокровища Приобья 1996: 165–199, кат. № 72–75 [Крыжановская М. Я.].

²³ Тизенгаузен 1884: 225, 236–237.

²⁴ Сокровища Приобья 1996: 174–181, кат. № 73 [Крыжановская М. Я.].

²⁵ Даркевич 1975.

²⁶ Банк 1978: 45–63.

на всех трех группах, из которых одна обнаруживает явное сходство с блюдом со сценой полета Александра по таким признакам, как сочетание высокого рельефа, выполненного с оборота, на главных частях сосуда с плоским рисунком, оставленным резервом на канфаренном фоне, причем фигуры людей и животных дополняются растительным орнаментом. Эта группа определено, без кавычек, византийская. В нее входят крышка от чаши²⁷, чаша с аркадой²⁸, чаша с пиром императрицы (рис. 234)²⁹, два блюда с четырьмя крылатыми львами в центральном медальоне³⁰. К ней принадлежит и бронзовый диск канделябра из монастыря Св. Екатерины на Синае³¹. Датируется группа XII в. по русской надписи XII в., нацарапанной поздним владельцем на дне чаши с пиром, и по находке блюд в кладе с византийскими монетами, зарытом, вероятно, в 1189 г. у Татар-Пазарджика (название более позднее), когда Фридрих Барбаросса шел через эту местность на Балканах в крестовый поход. На всех сосудах есть грубоватый рисунок, оставленный резервом на фоне из точек. Рельефные изображения двух чаш видны только с лица, их изнанка скрыта вторым внутренним листом металла, линии ровные. Черни нет ни на одном из сосудов этой группы, изобразительные мотивы разнообразны и сложны, они находят много аналогий в византийских памятниках, но их расположение часто довольно случайное. Так в композиции с пиром императрицы ничем не выделена сама фигура государыни, теряющаяся среди других деталей. На одном из сосудов есть греческая надпись. Растительный орнамент иногда образует округлые медальоны или витки, обрамляющие изображения (рис. 235). Он статичен, листья и пальметты прорисованы без особой тщательности.

Во вторую группу³² входят чаши из Тарту (рис. 259; см. также рис. 148, 19) и Барсова Городка в Приобье (рис. 150), а также блюдо, найденное в Татар-Пазарджике в Болгарии (рис. 286) вместе с византийскими монетами и с блюдами с крылатыми львами. Оно соответственно датируется не позднее 1189 г.³³ У сосудов этой группы нет ни рельефов, ни точечного фона нет. Рисунок очень тщательный и при этом динамичный, в линиях хорошо за-

²⁷ Банк 1959; 1966: ил. 208–212; 1978: 55, 56, рис. 39; Банк 1962; Даркевич 1975: 100–117, 127–131, 165–171, 173, 175, 176, 178, 179, 182, 187, 204, 210–211, 215–217, 219, 220, 222, 229, 230, 233, 267; Искусство Византии... 1977: [т. 2] 89, кат. № 554; Сокровища Приобья 1996: 146–148, кат. № 68 [Маршак Б. И.].

²⁸ Банк 1978: 51–54, рис. 34–36; Даркевич 1975: 60, 61, 63–77, 127–131, 149–149, 151–159, 215–219, 229–234; Искусство Византии... 1977: [т. 2] 89, кат. № 553.

²⁹ Спицын 1906а: 270–273, рис. 80, 81, табл. IX; Банк 1938: 255–260, табл. 43–45; Банк 1962; Grabar A. 1968с: 233, pl. 79b; 80; Даркевич 1975: 78–99, 127–131, 144, 147, 148, 159–164, 167–169, 171–173, 175–177, 179–185, 187–190, 193–198, 200, 201, 204, 207–217, 225–229, 232, 233, 240, 252, 267, 274; Искусство Византии... 1977: [т. 2] 86, 88, кат. № 552; Банк 1978: 46–51, 53, 55, рис. 33; Сокровища Приобья 1996: 142–145, кат. № 67 [Маршак Б. И.].

³⁰ Банк 1978: 56–58, рис. 43.

³¹ Bouras 1991.

³² О сосудах этой группы см. выше, § 1.4.7–13.

³³ Degrand 1903; Migeon 1922; Банк 1978: 56–58, рис. 43, 44.

метен слегка пунктирный ход переставляемого острия чекана. Пальметты и листья стилизованы и сведены к нескольким типам, напоминающим восточные узоры сельджукского времени, но сохранившим известное своеобразие. Орнамент образует звездчатые фигуры, сплетенные между собой, в нем нет круглых медальонов. Звери нарисованы элегантно и упругими линиями. Их движение передано очень убедительно. Они находят аналогии в сирийском³⁴ и армянском³⁵ искусстве. Вторая группа более обособлена от собственно византийской традиции, ее связи с Востоком яснее.

С обеими группами по разным признакам сближается еще одна, состоящая из двух похожих друг на друга чаш, найденных в Вильгорте в Прикамье (рис. 152, 153, 153а; см. также рис. 148, 17, 18, 157, 1–8, 246, 1–2) и в Чернигове (рис. 154, 154а, 154б; см. также рис. 157, 1–8)³⁶. Обе чаши сочетают рельеф, открытый с оборота, и звездчатый узор с чернью фонов. Чернь в отличие от второй группы не сплошная, а из маленьких спиралей. На таком фоне резервом оставлены фигуры и побег растительного орнамента, причем все это выполнено очень похоже на работы мастеров Сирии³⁷. Сюжетные изображения находят византийские аналогии, но стиль их далек от византийского. Наиболее вероятная из предложенных атрибуций — армянское царство в Киликии³⁸. Во всяком случае, попытки обособить чаши друг от друга и приписать их на основании оттенков стиля разным странам абсолютно не оправданы³⁹.

Первая группа обоснованно отнесена к византийской провинциальной продукции⁴⁰. Сложнее обстоит дело со второй группой. Она сильно отличается и от обеих киликийских чаш, и от византийских сосудов первой группы, и от сирийских изделий, но связана с традициями каждой из этих стран. Чаша с поддоном и крышкой с навершием из Барсова Городка (рис. 150) не только по форме, о которой уже шла речь в связи с находками из с. Мужы, но и по звездчатой композиции узора с вписанными фигурами птиц, зверей и чудовищ близка западноевропейской крышке XII — начала XIII в.⁴¹, так что надо учитывать и соприкосновение с «франками» — как называли на Востоке европейцев-католиков. Блюдо из Болгарии (рис. 286) по звездчатой сложной композиции в центре близко как к иранскому образцу⁴², так и к орнаменту «чаши Св. Сигизмунда» (начало XIII в., Франция?)⁴³, а по веточкам в полях между звездчатыми переплетениями — к деталям орнамента прямоугольного подноса из Барсова Городка (рис. 163). Этот поднос

³⁴ Ulbert 1990: Abb. 10, Taf. 2.

³⁵ Федорова 1982.

³⁶ О них см. выше, § 1.4.24–37.

³⁷ Лампада (?) и потир из Ресафы: Ulbert 1990.

³⁸ Орбели 1938б; Банк 1978: 58–61.

³⁹ Банк 1981; ср.: Poutsko 1974; Бочаров 1988.

⁴⁰ Банк, 1962; 1978: 62–63.

⁴¹ Marschak 1986: Abb. 151.

⁴² Fehérvári 1976: fig. 28, b (дно изделия XII–XIII вв., вырезанное из бронзового блюда XI — начала XII в.).

⁴³ Skubiszowski 1965: гус. 24, 30; Даркевич 1975: 221, ил. 360, 361.

с арабской надписью изготовлен, скорее всего, в начале XII в. в западно-сельджукских княжествах близ границ Киликии и государств крестоносцев⁴⁴. Его декор по ряду признаков сходен также с узорами чаши из Тарту: квадратифолии с «процветшими» ромбами, перья хвоста дракона на подносе, трактованные так же, как бордюры на чаше. Надо отметить, что восточные примеры несколько старше западных, что, возможно, говорит о подражании Востоку на Западе. Такой широкий круг аналогий заставляет думать о пограничье между византийским и иранским мирами, где местная христианская культура была не столь греческая, сколь армянская и сирийская, и куда при этом крестовые походы привели людей Запада, как о месте выделки чаш и блюд этой группы. К этому пограничью относилась, в частности, область Эдессы в верхней Месопотамии, принадлежавшая франкам-крестоносцам с 1098 по 1144 г., а затем перешедшая к исламским правителям. В ней жили армяне, эмигрировавшие туда в XI в. и игравшие важную роль при франках, но немало было также сирийцев и греков, оставшихся со времени византийского правления в X–XI вв. При франкских графах сначала сохранялись и «острова» с мусульманским населением, например, город Сурудж, где было много ремесленников, и его окрестности. После падения графства в Эдессе осталось местное христианское население: в 1160–1170 гг. там переписывали и украшали армянские Евангелия⁴⁵. Графство считалось одним из самых богатых феодалов крестоносцев, так что граф Эдессы, как и князь Антиохии, были богаче короля Иерусалима, своего номинального сюзерена. Серебряные сосуды второй группы могут быть отнесены к Эдессе и ее округу сугубо предположительно. Их могли делать и в других городах вдоль менявшихся с каждой войной границ между мусульманскими сельджукскими княжествами и христианскими государствами крестоносцев в принадлежавших прежде Византии землях. Особая манера рисовать побег со стилизованными листьями сближает между собой все сосуды этой группы, но на блюде из Болгарии (рис. 286) нет черни, на чаше из Тарту (рис. 259; см. также рис. 148, 19) она сплошь заполняет фоны и идет вдоль линий рисунка, а на чаше из Барсова Городка (рис. 150) полосы черни делают орнаментальное поле на звездчатые участки. Кроме того, на барсовской чаше изображения птиц, зверей и чудовищ сплошь заполнены ею. Полное отсутствие орнаментально разделанных фонов с чернью отличает все три предмета от светских киликийских и сирийских изделий. Впрочем, на бесспорно киликийском церковном серебре черни нет совсем⁴⁶.

В обширном Киликийском царстве, где население тоже было смешанным, и на соседних с ним территориях работали, очевидно, мастера нескольких школ, причем возможность распределить вещи по этим школам не означает еще, что можно точно установить, к какому народу принадлежал тот или иной мастер. Кроме того, кем бы ни были создатели сосудов второй группы,

⁴⁴ Федорова 1982: 190–193, рис. 5, 6; Сокровища Приобья 1996: 137–139, кат. № 65 [Маршак Б. И.].

⁴⁵ Измайлова, 1978.

⁴⁶ Каковкин 1975.

они рассчитывали на любого покупателя: армянина, грека, сирийца, франка или тюрка и поэтому не помещали надписей ни на каком языке и не обращались в своем творчестве к религиозной или политически прокламативной тематике.

Серебряные сосуды разных стран хорошо сопоставляются между собой, поскольку zahraniчные дорогие вещи всегда вызывали интерес и подражания, однако их сравнение с произведениями других видов искусства редко выявляют точные аналогии. Тем не менее некоторые особенности чаши из Барсова Городка напоминают в той или иной степени детали и композиционные приемы армянской книжной графики. Листья узора на шаровидном навершье ее крышки напоминают, в частности, некоторые детали листового орнамента Евангелия, переписанного в Эдессе в 1171 г.⁴⁷ Фигурки зверей в сочетании с растительным побегом и сами по себе в известной мере схожи и с соответствующими деталями декора не только армянских, но и тех византийских рукописей, которые считают никейскими начала XIII в.⁴⁸

Богаче параллели с более поздними армянскими рукописями второй половины XIII в. и первой половины XIV в. Длинные, свисающие набок шапки сфинксов чаши есть на сфинксах и сиринах заставок и миниатюр этого времени⁴⁹. В искусстве других стран такие шапки вообще неизвестны. Очень похожи на чаше и миниатюрах легкие фигуры животных, сходно членение орнаментальной композиции на фигурные поля с помощью переплетающихся полос из дуг и отрезков прямой и заполнение этих полей фигурами вздыбленных зверей на фоне растительного побега⁵⁰. Миниатюристы этого времени обратились к орнаментальным композициям, задолго до них выработанным в декоративно-прикладном искусстве, поскольку чаша из Барсова Городка может быть датирована не позднее чем первые десятилетия XIII в., по сходству ее с другими сосудами той же группы, которые бесспорно изготовлены в XII в., и по составу клада, в котором она найдена.

Таким образом, сосуды, определенные А. В. Банк, иногда предположительно, как провинциально-византийские, представляются теперь выполненными в XII в. на бывших землях Византии у ее восточных пределов и в самой Византии. Что же касается противопоставления вполне византийских вещей, которые здесь включены в первую группу, константинопольским производением, то А. В. Банк писала об этом, учитывая различие превосходного качества церковного столичного серебра и грубоватой выделки этих светских сосудов. Светское серебро столичного уровня для XII–XIII вв. тогда не было известно.

Однако теперь, после находки блюда со сценой полета Александра, положение меняется. При всем сходстве с вещами наиболее византийской

⁴⁷ Измайлова 1978: рис. 1, 3, 4, в, 8, б.

⁴⁸ Пуцко 1982: 102–123, рис. 9, 10, 19.

⁴⁹ Дурново 1967: рис. 48; Settis-Frugoni 1973: 14, fig. 1.

⁵⁰ Например: *Miniature arménienne...* 1984: pl. 17, 21, 111, 119, 139.

группы блюдо выполнено несравненно лучше, чем все относящиеся к ней сосуды. Вполне возможно, что его сделал мастер столичной, константинопольской, выучки, хотя у нас нет никаких данных о том, где он работал. Некоторое время блюдо находилось в руках, скорее всего, грекоязычного владельца, о чем говорит тайнопись на основе греческого алфавита, использованная человеком, начарапавшим магическую надпись на нижней стороне блюда⁵¹.

Термины «столичный» и «провинциальный» условны, поскольку качество работы и в столице иногда было невысоким, здесь и далее первый из них соответствует технически совершенному, а второй — довольно небрежному исполнению. Надо отметить, что византийские чаши с рельефным декором были изготовлены из двух листов серебра, так что изнанка рельефа была замаскирована, а киликийские — из одного, так что вогнутая изнанка видна человеку, который рассматривает изображение на внутренней стороне. Блюдо со сценой полета Александра тоже сделано из одного листа, однако у него изнанка обращена вниз и поэтому заведомо не видна пользователю. Стилистически оно гораздо дальше от киликийских чаш, чем от чаш с двойными стенками. Одна чаша и крышка от другой чаши провинциально-византийской группы были найдены в Приобье, а одна в Прикамье. При этом одна из них, с древнерусской надписью XII в. на дне, очевидно, побывала на Руси перед тем, как попасть на Обь⁵²), но кроме нее русских надписей в Приобье на средневековых вещах не засвидетельствовано. Владелец обозначил вес в 35 гривен, что очень сильно превышает вес чаши (около 1 кг), но цифра может быть реальной, если чаша имела крышку и была взвешена вместе с ней. В этом случае скорее всего имелась в виду северная гривна в 51,19 г.

Блюдо на поддоне — это шедевр, о котором, вероятно, будут размышлять поколения ученых. Остановимся только на некоторых аспектах. Прежде всего, совершенно очевидны черты, общие у него и у византийских, хотя и провинциальных, изделий XII в. Высокий поддон, довольно грубой выделки, возможно, не первоначальный, но у блюда из Татар-Пазарджика со львами поддон таких же пропорций⁵³, так что при ремонте сохранился прежний характер профиля сосуда. Высокий поддон имело и блюдо ВС 93 работы мастера-крестовосца из Сирии (рис. 142, 143; см. также рис. 162, 8–14). Рельефная разделка борта блюда из с. Мужы напоминает гораздо более простой, но тоже имеющий выпуклые детали бортик упомянутых татар-пазарджикских блюдов.

Канфаренные фоны и оставленный резервом рисунок плоского поля, сочетание такого рисунка на одной части сосуда с очень высоким рельефом на другой, рисунок стеблей, листьев, пальметок, сам характер медальонов, образованных лозой, с включенными в нее витки фигурами, а также многое другое находит аналогии в вещах провинциальной группы, в которую

⁵¹ Сокровища Приобья 1996: 157, 161 [Залесская В. Н.].

⁵² Если только она действительно была найдена на Оби, см.: Сокровища Приобья 1996: 142–143, кат. № 67 [Маршак Б. И.].

⁵³ Degrand 1903: 396, n° II, III; Migeon 1922: 142, pl. XXIX; Банк 1978: 57, рис. 43.

входили эти два блюда из Болгарии⁵⁴. С чашей той же группы⁵⁵ сближают блюдо из с. Мужы и такие изобразительные мотивы, как полет Александра Македонского к небу на грифонах, коронованный человек на спине орла, битва всадника с копьём и всадника с луком. Сходство настолько велико, что объяснить его можно только родством традиций, в обоих случаях бесспорно связанных с Византией, и близостью дат выделки, хотя блюда из с. Мужы, вероятно, немного моложе, о чем еще будет идти речь.

Перечислив эти основные параллели, надо сказать, что со второй («эдесской») группой сходство гораздо слабее, хотя и наблюдается сходство некоторых полупальметт. При сопоставлении признаков каждый раз наблюдается различие, причем оно определяется более высоким мастерством того, кто создал блюдо, более строгими требованиями, которые он предъявлял к качеству рисунка и технического исполнения.

Восточные мотивы. Столичное, константинопольское, происхождение мастера блюда весьма вероятно. Однако такой вывод, подтверждающий отнесение ранее известных вещей первой группы к византийской провинции, решает далеко не все проблемы. Он, в частности, не объясняет, откуда и когда пришли в Византию восточные и западные элементы композиции, о которых сейчас пойдет речь. Вопросы эти особенно трудны, поскольку на протяжении четырех веков, между VII и XI вв., известно всего четыре серебряных византийских сосуда IX–X вв. и ни одного VIII — начала IX в.⁵⁶ Из них один ковшик грубоватой работы, датируемый XI в., стоит особняком, хотя по некоторым признакам и сближается с первой (провинциальной) группой⁵⁷. Остальные три сосуда — это кружки, выполненные первоклассными византийскими мастерами, но их формы и орнаменты в основном восточные, далекие от эллинистических основ византийского искусства. Сами кружки датируются не старше второй половины IX в. по аналогиям в серебре дунайской Болгарии и в украшениях византийских рукописей, тогда как их восточные аналоги определены более ранние: их формы очень близки к формам согдийских керамических кружек VIII в. — подражаний серебру, причем в конце VIII — IX в. в Согде кружки стали уже другими⁵⁸. Орнаменты с фоном из мельчайших кружков в Византии IX–X вв. по рисунку ближе всего к китайским VIII в., когда неизвестный в Согде рельефный узор на таком фоне появился на китайских сосудах⁵⁹. Формы керамических кружек Согда сохранились в керамике Византии до конца X — начала XI в.⁶⁰

Итак, не мастера IX–X вв., а их предшественники, работавшие в VIII в., решительно обратились к восточным образцам. Это был период, когда императоры Византии запрещали почитание икон и даже уничтожали их,

⁵⁴ Ср.: Сокровища Приобья 1996: 142–148, кат. № 67, 68 [Маршак Б. И.].

⁵⁵ Банк 1978: 51–54, рис. 34–36; Даркевич 1975: 60, 61, 63–77, 127–131, и др.

⁵⁶ Даркевич 1976в: табл. 57; Банк 1978: рис. 29.

⁵⁷ Искусство Византии... 1977: т. 2, кат. № 551.

⁵⁸ Маршак 1961.

⁵⁹ Gyllensvard 1957: pl. 14.

⁶⁰ Morgan 1942: pl. XIX, b, c; fig. 51, c.

покровительствуя в то же время чисто декоративному ориентализирующему направлению в искусстве. В послеиконоборческое время, в IX–X вв., и позднее в художественном ткачестве и металле сохранялись восточные мотивы, причем нередко они не заимствованные из исламского искусства своего времени, а более ранние, те, которые на Востоке потеряли популярность после VIII в.⁶¹ Глубочайшее потрясение, которое перенесла во время иконоборчества в VIII–IX вв. вся Византия, сменилось позднее возвратом к античным истокам, но и в IX–X вв., и в XII в. художники Константинополя и провинции не раз воспроизводили синхронные им исламские образцы. В XII в. император Мануил Комнин даже построил приемный зал дворца со сталактитовым потолком по образцу зданий, строившихся тогда в странах ислама.

Блюдо, найденное в Мужах, никак не старше XII — начала XIII в., но среди восточных мотивов его декора лишь в нескольких пальметках узнается орнамент, типичный для XII–XIII вв. Таковы трехчастные, почти симметричные листья с удлинённой средней лопастью, имеющей на конце нарушающую симметрию завиток (например, между правой рукой и головой человека, сидящего на орле). Они находят аналогию, хотя и не близкие, на чашах трех групп, о которых уже шла речь⁶² и сельджукском иранском серебряном блюде XII в.⁶³ Парные узкие отогнутые вниз лопасти одной пальметки (под всадником с луком) бесспорно пришли из исламского искусства. К концу XII в. этот мотив распространился от Средней Азии до Малой Азии⁶⁴, хотя предшествующий этап его развития известен уже с X в. в качестве детали фантастического цветка на византийской шелковой ткани с изображением слонов, представляющей собой подражание исламскому образцу⁶⁵. Надо отметить также сельджукский облик большой двухчастной полупальметты наверху между двумя композициями с колесницами, которая напоминает узоры XIII в. Однако в орнаменте блюда новые детали вошли в систему, сложившуюся, скорее всего, еще в иконоборческий период: фон состоит из мельчайших кружков, нанесенных пунсоном так, как делали на Востоке, причем по соотношению оставленных резервом фигур и орнаментов к фону, по общему ритму побега ближе всего к блюду из с. Мужа согдийский поднос Т 43 конца VIII или, скорее, начала IX в.⁶⁶ (рис. 82–85). Сходна даже сама манера проведения линий. Хотя на согдийском подносе виноградная лоза имеет еще довольно реальные листья, но есть на нем и стилизованные детали, уже очень сходные с деталями блюда. Это не только простые полупальметки, которые известны для ряда эпох, но и более

⁶¹ Grabar A. 1968c: 265–290.

⁶² Даркевич 1975: ил. 76, 89, 92, 180.

⁶³ Смирнов Я. 1909: табл. LXXXIV, 151.

⁶⁴ Например: Коран 1186 г. (Ettinghausen, Grabar O. 1987: fig. 379) или Чарынтир из Муша самого начала XIII в. (Дурново 1978: табл. 30).

⁶⁵ Покров останков Карла Великого в Аахене (Grabar A. 1968c: 266–275, pl. 57c; Gauthier 1986: 20–21, cat. no. 5).

⁶⁶ Marschak 1986: Abb. 82–85.

редкие мотивы, как, например, виноградный лист с завитком на конце⁶⁷. Тот же поднос дает аналогии к совсем невизантийским птицам блюда с их приостренным и изогнутым хвостом, а крыло одной из птиц подноса с волнистой линией вдоль верхнего контура трактовано очень похоже на некоторую столь же условные хвосты на блюде⁶⁸. Полупальметки блюда с волнистой линией внутри, которая повторяет изгибы контура, сходны с деталями растительного узора на фоне из мелких кружков согдийского ведерка начала IX в. (рис. 236)⁶⁹.

Как мне уже приходилось писать⁷⁰, в согдийском серебре и, в частности, на подносе, о котором шла речь, немало византийских элементов декора. Обмен художественными идеями шел в VII–VIII вв., когда среднеазиатские купцы везли на север вещи не только иранские или сделанные на их родине, но и византийские. На некоторых константинопольских сосудах тоже есть согдийские и хорезмийские надписи, нанесенные промежуточными владельцами перед привозом на Урал. В том, что согдийцы подражали прославленным византийским образцам, нет ничего удивительного, а вот то, что влияние шло и в обратном направлении, представляется несколько неожиданным, хотя, если вспомнить роль согдийцев в торговле по Шелковому пути, вполне естественным.

Столичные мастера сохранили фон, равномерно заполненный мелкими кружками, и в средневизантийский период, а их провинциальные подражатели упростили его, превратив в XII в. в точечный. Византийские чаши XII в. с рельефным декором выпуклого тулова и плоским с точечным фоном узором на вертикальной горловине (это вышеупомянутые чаши с пиром императрицы и с фигурами под арками) издавна сопоставлялись специалистами с сосудами, которые теперь признаются согдийскими⁷¹. В Средней Азии в IX–X вв. фон из мелких кружков оставался обычным. Позднее и там, и в Иране он не исчез совсем и применялся вместе с другими фонами на отдельных частях декора. На серебряной посуде этих стран и зоны степей такой фон вновь стал общепринятым уже в XIII в., при монголах, вместе с китайскими мотивами растительного орнамента⁷², но потерял сходство с побегом на блюде со сценой полета Александра. При этом уже в конце IX — X в. в самой Средней Азии рисунок побега далеко отошел от согдийских образцов⁷³.

В византийской керамике восточные по своему происхождению орнаменты чаш и блюд XII в. часто очень похожи на декор серебра и, в частности, на узоры блюда из с. Мужы, что справедливо отметил М. Г. Крамаровский М. Г.]

⁶⁷ Marschak 1986: Abb. 85.

⁶⁸ Ср.: Marschak 1986: Abb. 85.

⁶⁹ Даркевич 1976в: табл. 14, 5, 6.

⁷⁰ Marschak 1986: 75–76.

⁷¹ Например: Skubiszewski 1965b: 31, рис. 22.

⁷² См.: Сокровища Приобья 1996: 200–202, 208–210, кат. № 76, 78 [Крамаровский М. Г.].

⁷³ Marschak 1986: Abb. 115, 118, 126.

ровский⁷⁴. Расхождение в развитии орнамента чаш, их крышек и блюда, с одной стороны, и орнаментов на церковном серебре, с другой, которое А. В. Банк отметила как помеху для византийской атрибуции светских сосудов, восходит, видимо, уже к IX–X вв., времени македонской династии, когда обновилось искусство Византии. Промежуточную группу образуют кружки этого периода, на которых растительные и зооморфные мотивы во многом, как сказано выше, восходящие к китайскому металлу VIII в., близки, однако, и к декору константинопольских рукописей и столичного церковного серебра X–XI вв.⁷⁵ В столице с IX в. существовали, вероятно, обособленные мастерские по производству разного рода серебряных изделий, причем они имели свои собственные, медленно менявшиеся технико-стилистические особенности.

Таким образом, восточные элементы форм и декора провинциальных византийских сосудов не только грубее оригиналов, но и стилистически дальше от них. Скорее всего, они восходят не прямо к восточным мотивам, а к столичной светской традиции, издавна включившей их в себя, причем те из них, которые близки к современному им «сельджукскому» искусству Востока, могут быть результатом как непосредственного, так и опосредованного столицей влияния.

Старые восточные черты лучше сохранились в столичной, чем в провинциальных школах, хотя в ней тоже происходило приспособление их к художественным представлениям византийцев, которое привело к спокойному, равномерному заполнению плоскости и замкнутости каждой части композиции динамичными деталями при уравновешенности и статичности целого. С точки зрения стиля все византийское серебро: и церковное, и светское — при всех отличиях школ противостоит «эдесской» и «килийской» группам, в которых динамика деталей гораздо больше влияет на общее впечатление от декора.

Некоторые особенности стиля. На блюде замечателен контраст объемных, выполненных в высоком рельефе фигур середины, а также скульптурного орнамента бордюра с легкими, как бы недорисованными фигурами бокового поля, которые именно из-за своей невесомости хорошо вписываются в витки побега. Эллинистический прием «*non finito*» и стройность пропорций — характерные черты фигур блюда, близкие к манере палеологовского времени (конец XIII — XIV в.), но уже искусство XII — первой половины XIII в. заложило основу «палеологовского возрождения», что отмечают многие ученые⁷⁶. Сопоставление рельефной середины и плоского бокового поля есть на романовской патене 1170-х гг. из Вильтена⁷⁷, где оно связано, возможно, с византийским влиянием.

⁷⁴ Сокровища Приобья 1996: 153.

⁷⁵ Банк 1978: рис. 29; Даркевич 1976в: табл. 57.

⁷⁶ Так, например, Г. Бухтал писал, что в эпоху Латинской империи «по-видимому, были заложены некоторые основы раннего палеологовского искусства» (Buchthal 1979: 66).

⁷⁷ Skubiszewski 1982: Abb. 20.

На блюде рельефы медальона сохраняют легкость, а линейные рисунки поля при всей своей плоскостности все же передают объемность фигур, части которых показаны в различных ракурсах. При разнообразии приемов, примененных для разных частей декора, стилистическое единство произведения прослеживается во всем, вплоть до мельчайших деталей. Центральный медальон и бордюр закраины отделены от бокового поля полосками с зигзагообразным узором, образованным чередующимися вдавлениями по обоим краям этих полосок, глубина вдавлений достаточна, чтобы полоска получилась рельефной, так что переход от высокого рельефа центра и бордюра к ровной поверхности между ними становится более плавным. Такие полоски встречаются в серебре Византии и находившихся под ее влиянием соседей в XII–XIV вв.⁷⁸

Необычно высокий рельеф среднего медальона потребовал сделать край блюда более выразительным. Вместо общепринятого монотонного ряда листьев аканта мастер блюда поместил небольшой лист с отогнутым наружу краем в глубокую выемку, занимающие среднюю часть крупного веерообразного листа с полукруглым краем. Эти большие листья, смыкаясь, образуют ряд, обогащенный дополнительными круглыми вставками. Характерное для Византии правдоподобие полностью потеряно, поскольку таких двойных листьев нет в природе, но динамизм резного рельефа оказался очень внушительным. Прямых аналогов этому узору я не знаю, но та же динамика фантастических не то листьев, не то раковин, зазубренные края которых выделяются на фоне глубокой тени в середине других похожих на них элементов орнамента с полукруглой, столь же зазубренной закраиной, есть в кажущемся рельефным орнаменте книжной живописи Западной Европы самого конца XII в.⁷⁹ Глубокие выемки встречаются и на листьях бордюров западных серебряных чаш конца XII в., хотя и в этом случае нет полного сходства с обрамлением блюда⁸⁰.

Фон среднего медальона как бы заткан мелким узором из завитков (рис. 237). Сам по себе узор вполне византийский *vermicule*, но выполнен он не глубокими линиями или точками, а пуансонными кружками, что необычно, если не вспоминать об искусстве Дальнего Востока, однако он очень удачно перекликается с кружками фона бокового поля, которые чуть мельче. Сплошь затканые узором фоны фигурных композиций хорошо известны в Византии XI–XII вв.⁸¹, на сельджукском Востоке и на романском Западе. Колесницу, трон, кайму одеяния в среднем медальоне украшает такой же узор, но выполненный пунктирными линиями из точек, а не кружков. Все поверхности фигур имели тончайшую разделку: растительный узор на плече грифона, пряди шерсти на его теле, розетки плаща, орнамент

⁷⁸ Ранние примеры: *Byzantine and Post-Byzantine Art* 1986: 19, cat. no. 208; *Temple* 1990: cat. no. 7; поздние — Сокровища Приобья 1996: 154 [Крамаровский М. Г.].

⁷⁹ *ZS: Bd. II, Abb. 549, Kat. Nr. 756* (Хелмштедтский Евангелиар, л. 12, об.).

⁸⁰ Сокровища Приобья 1996: 182–197/кат. № 74 [Крыжановская М. Я.]; *English Romanesque Art...* 1984: cat. no. 304, 308; *Andersson* 1983: cat. no. 16; и др.

⁸¹ Банк 1978: рис. 30.

на колонке трона. Без такой проработки фигуры слишком резко контрастировали бы с узорной плоскостью, из которой они выступают. Смелые противопоставления каждый раз были умело смягчены мастером константинопольской выучки, который, видимо, знал и учитывал опыт художников Запада, но перерабатывал его с истинно византийской тонкостью и пышностью. Изучение декоративной композиции блюда и его орнаментальных деталей приводит к той же дате — вторая половина XII — начало XIII в., что и датировки других находок из клада, в состав которого оно входит. Византийский характер декора также бесспорен, а качество работы, скорее всего, говорит о столичном мастере. Восточные элементы декора в основном те, которые попали в Византию и были там освоены задолго до XII–XIII вв., но смелая, отнюдь не классическая трактовка такого традиционного мотива, как ряд акантовых листьев, заставляет предположить, что на мастера оказал влияние какой-то чуждый Византии, скорее всего, западный стиль.

Образ Александра. Изучение сюжетных изображений на блюде приводит к тем же выводам, что и исследование декора. В среднем медальоне показан полет Александра Македонского на грифонах, которые подняли его к небу (рис. 237). Этот эпизод первоначально отсутствовал в известном романе Псевдо-Каллисфена об Александре Македонском, но он был известен уже в IV в. н. э., а в X в., возможно, входил в ту константинопольскую рукопись, с которой делал свой латинский перевод Лев Пресвитер⁸². Иллюстраций к этому эпизоду много в Византии, на Руси и на Западе⁸³, а в странах ислама такие изображения редки и связаны с сильнейшим византийским влиянием⁸⁴. С X в. известно два варианта композиции: полет на огромных птицах (но не на одной птице!) или на грифонах. Вероятно, второй вариант и возник потому, что с грифонами были отождествлены огромные, питающиеся падалью птицы, которые несли Александра и, как видно из латинской версии и одной из греческих рукописей, назывались грифами. На изображениях грифоны встречаются гораздо чаще, чем птицы.

Александр поднялся так высоко, что увидел всю землю маленькой, как гумно, окруженное змеей — океаном. Голодные грифы, предусмотрительно привязанные к корзине или трону, летели все выше, стремясь добраться до приманки, которую он поднял над своей головой, но затем они опустились на землю вместе со своим седоком, потому что устали, или потому, что сам Александр, убедившись в недоступности неба, направил их вниз, опустив приманку, но поместив ее по-прежнему так, что грифы не могли до нее добраться. Полет Александра в средневековой литературе — это предел человеческого могущества, говоря о котором, многие авторы не забывали упомянуть о тщете людских стремлений достичь неба в здешней жизни. Различные темы были связаны с волновавшим людей образом величайшего из земных владык, который дерзко, но безуспешно пытался

⁸² Millet 1923; Банк 1940.

⁸³ Settis-Frugoni 1973; Schmidt V. 1995.

⁸⁴ Таково, например, Артукидское блюдо с эмалью, см.: Artuqidien-Schale... 1995.

достичь того, что доступно лишь Христу, которого ангелы вознесли на небеса. Полет на грифонах — одна из этих тем, которая логически связана с другими. Когда о полете рассказывают как об имевшем место в прошлом событии, часто появляются более или менее строгие осуждающие оценки. Лишь в одном средневековом французском сборнике поучительных рассказов после сообщения о небесном и морском приключениях Александра говорится, что мы должны с таким же старанием стремиться овладеть навечно красотой небес, с каким Александр подверг себя опасному испытанию, чтобы увидеть землю и море⁸⁵. Это всего лишь сравнение. О стремлении Александра достичь неба, видимо, не случайно ничего не говорится. Речь идет только о том, как сильно стремился Александр к своей цели «увидеть землю и море» и насколько сильнее должно быть стремление христианина к более высокой цели: посмертно овладеть небесной красотой. Тексты не позволяют нам сделать вывод о по-настоящему положительном отношении к полету Александра Македонского в какой-либо из европейских стран. Искусствоведы попытались определить положительную или отрицательную оценку этого подвига по значению соседних изображений. Считали, что на Западе отношение художников и заказчиков было в ряде случаев отрицательным⁸⁶. Однако и там его полет нередко имел положительное, скорее всего, аллегорическое осмысление⁸⁷. Можно привести такой пример. В Германии в XII в. была вышита подушечка, на которую клали реликвию. На одной стороне ее помещен Агнец Божий, а на другой — полет Александра⁸⁸. В таком сочетании едва ли возможно пртивоопоставление грешной гордости Александра и его ложного триумфа жертвенному смирению Христа и его истинному торжеству, поскольку благочестиво украшая предмет, связанный с культом какого-то святого, не нужно было напоминать кому-то о греховных помыслах великого царя древности, однако и этот памятник трактовали не только в положительном, но и в отрицательном смысле⁸⁹. По мнению глубокого знатока христианской иконографии, французского католического ученого Л. Шарбонно-Лассэ, образ вознесения Александра должен был трактоваться христианами преимущественно в положительном смысле в связи с древним и глубоко укоренившимся пониманием грифона как психопомпа, возносящего душу к небу⁹⁰. На немецком эмалевом переплете первой трети XIII в. Христос на троне помещен между двумя грифонами, головы которых обращены к нему⁹¹. Христианское позитивное осмысление образа летящего Александра было, скорее всего, не общепринятым, иначе оно яснее отразилось бы в текстах, и имело, вероятно, характер риторического сравнения. Было бы слишком смелым

⁸⁵ Durand 1865: 150; Schmidt V. 1995: 35.

⁸⁶ Settis-Frugoni 1973.

⁸⁷ Schmidt V. 1995.

⁸⁸ ZS: Kat. Nr. 796, Abb. 588–589.

⁸⁹ Settis-Frugoni 1973: 301–302, fig. 65.

⁹⁰ Charbonneau-Lassay 1992: 400–402.

⁹¹ Steenbock 1965: 221–222, Abb. 163, Kat. Nr. 120.

воспринимать вознесение македонского героя, пусть даже, по некоторым версиям, проявившего в Иерусалиме почтение к храму Господню и совершавшего свои подвиги по воле Божьей, как прообраз Вознесения Христа⁹², хотя жизнь Александра в армянском варианте романа сопоставлена с земной жизнью Христа.

В Византии гораздо яснее, чем религиозное осмысление, проявилось отношение к Александру не как к персонажу нравоучительной истории, а как к героическому предшественнику собственных императоров. Там иконография вознесения царя македонян триумфальная — с колесницей вместо корзины и часто с официальным императорским одеянием героя, причем на блюде от такой трактовки мало что сохранилось: одеяние другое, мотив колесницы рудиментарен, а Александр сидит на троне. Скорее всего, образ Александра в полете возник не как иллюстрация к рассказу — таких иллюстраций нет в византийской миниатюрной живописи, — а как своего рода портрет, поскольку летящие грифоны и шести с приманкой позволяли опознать именно Александра и отличить его от любого другого государя. Что же касается осуждения, которое, хотя и в мягкой форме, есть в византийской версии эпизода, то оно связано с отношением к героизму вообще во многих произведениях древней и средневековой литературы и фольклора. Истинный герой в эпосе часто стремится совершить то, что превосходит человеческие силы, и поэтому, оставаясь человеком, в конце концов обречен на трагическую неудачу. Средневековый человек, не снимая с героя вины, относился к нему с глубоким сочувствием и интересом, что и создало такую популярность эпизоду полета Александра.

В композиции центрального медальона Александр сидит на троне, который поставлен на колесницу. Фигура царя видна вся: от головы до пят. Колесница показана условно: ее колеса в виде декоративных розеток-кабошонов, которые ничем не соединены с самой колесницей, могут быть поняты не только как колеса, но и как звезды. На боковом поле над медальоном есть еще две колесницы, у которых, как это и должно быть, передняя стенка закрывает ноги человека. В среднем медальоне бесспорная деталь колесницы — это только продольная балка. Александр на троне встречается и на одном сельджукском малоазиатском⁹³ и на западных, но не на византийских изображениях. Его поза и одеяние, как у западных императоров и королей на их печатях⁹⁴, но не как у византийского императора⁹⁵, тогда как в Византии Александра наряжали в местные императорские одеяния. Сельджукский Александр тоже в византийском одеянии, хотя корона у него другая, с тремя зубцами. Корона на блюде упрощенная, как на миниатюрах: византийских и западных, так на романском изображении

⁹² Даркевич 1972: 92.

⁹³ Erginsoy 1978b: 166–167, r. 138.

⁹⁴ См., например: ZS: Bd. III, Kat. Nr. 48–50, Abb. 18–20; Schlumberger G., Chalandon, Blanchet 1943: 13–14, cat. n° XVI, 7, pl. 1, 3 (Жан де Бриен); Schmidt V. 1995: 22–24, fig. 15, 16, 18.

⁹⁵ См.: Grabar A. 1936.

миродержца Октавиана Августа корона украшена ромбическим узором, похожим на орнамент на короне Александра⁹⁶ (рис. 238). Трон на блюде отличается особенными ножками-блясидами. Такие же блясины у трона Давида в боковом поле и у тронов государей на двух южноитальянских камнях XIII в.⁹⁷, но не у византийских тронов XII–XIII вв. Два кабошона с надписью по сторонам от головы Александра напоминают подобные кабошоны на некоторых металлических иконах и окладах⁹⁸. Левый кабошон на блюде меньше, правый заметно больше. В первом — с сокращением приведено имя царя ΑΛΕΞΑΝΔ, а во втором поместилось не только слово ΒΑΣΙΛΕΟΣ, но и орнаментальная ветка. Второй медальон оказался слишком велик. Возможно, мастер хотел написать там два слова, но увидел, что для обоих слов места не хватает, и занял оставшееся свободным место веточкой. При выверенности всей композиции асимметрия явно не случайна. Буква Η вместо Ι обычна для эпохи. Окончание ΟΣ или ошибочно, или соответствует родительному падежу. Во втором случае надпись переводится «Александра царя...», подразумевается, что в именительном падеже стояло третье, замененное веткой, слово со значением «полет» или «вознесение». По мнению профессора В. Зайбта, любезно проконсультировавшего меня, отсутствие третьего слова еще не делает надпись ошибочной, поскольку оно заменяется самим изображением: так, на византийских печатях имя владельца дается тоже в родительном падеже, а слово, означающее саму печать, отсутствует. Написания букв вполне соответствуют принятым в XII–XIII вв. Латинская надпись «Александр царь» в XII в. иногда включалась в западные изображения сцены полета⁹⁹. В Византии таких надписей не делали, так что греческая надпись на блюде — исключение.

Колеса-звезды и кабошоны надписей придают медальону сходство с композициями лиможских эмалей конца XII и, чаще, начала XIII в. с их орнаментальными кругами и розетками в поле около скульптурных фигур, сопровождающая, в частности, образ Христа с воздетыми руками¹⁰⁰. Эту аналогию отметила в своем высуплении на моем докладе о блюде М. Я. Крыжановская. Вообще, ряд западных аналогов (например, камеи и печати), в отличие от большинства византийских, датируются в основном после 1200 г.

Как кабошоны с надписью, так и некоторые детали одеяния придают изображению на блюде в какой-то мере иконный облик. Так хотя, скрепленный

⁹⁶ Derollez 1968: 180 (Гент, Liber Floridus).

⁹⁷ Wentzel 1953; 1962; ZS: Kat. Nr. 862, 863.

⁹⁸ Оклад XIII в. на иконке XII в.: Банк, 1978: рис.80; иконки из Раковаца XII–XIII вв.: Nikolajević 1978; Milošević 1980: 39, 40, 69, cat. no. 82–91. Православные монастыри в Воеводине, где находился Раковец, существовали до 1240-х гг., когда во время монгольского нашествия, скорее всего, был спрятан клад.

⁹⁹ Отранто, мозаика, около 1165 г.; Таранто, мозаика, 1160 г.; Трани, мозаика, 1160-е — 1170-е гг.; подушечка для реликвии XII в.

¹⁰⁰ Œuvre de Limoges... 1995: cat. no. 31, 39, 40–46, 48, 71, 77, 85–88; Steenbock 1965: Kat. Nr. 121, 123; etc.

на правом плече плащ обычен для образа монарха и не встречается в изображениях Христа, но короткий и узкий перекинутый сзади конец плаща на левом плече, образующий складки по обеим сторонам, характерен именно для образа Христа во Славе с воздетыми руками¹⁰¹ (рис. 239, 240), а мастер блюда видоизменил плащ царя, придав ему признаки как того, так и другого одеяния, причем конец плаща на левом плече получил подтреугольные очертания. Надо отметить, что в Лиможе перекинутый сзади конец плаща сочетается с короной на ряде изображений Христа во Славе конца XII — начала XIII в.¹⁰² (Мастер блюда позволял себе такое решительное переосмысление традиционных мотивов, как орнаментальных (акант), так и изобразительных (колеса, плащ), которое, вообще говоря, не свойственно византийскому искусству. В сочетании с высоким уровнем мастерства его подход трудно объяснить банальными ошибками. Скорее, необычная трактовка деталей была намеренной и отражала новое понимание темы, подчеркивая не только светскую, но и религиозную значимость образа с помощью как византийских, так и западных художественных средств.

Одна из чаш провинциально-византийской группы XII в. украшена несколькими, в основном не связанными друг с другом изображениями, среди которых есть и полет Александра на грифонах¹⁰³. К этой чаше придется еще не раз обращаться в связи с тем или иным изображением на блюде. Александр на чаше, в отличие от царя, показанного на блюде, летит в императорском византийском облачении. Держит он на шестах в качестве приманки безголовые тушки каких-то животных, что схоже с приманкой, изображенной на блюде, а не приманки, названные в сохранившихся текстах.

Композиция с полетом Александра в центральном медальоне выполнена мастером, который хотел передать прежде всего царственность своего героя, но не специфически византийскую, а скорее общечеловеческую. Два грифона могут пониматься и как запряженные в колесницу, и как опоры трона. Трон с двумя вздыбленными грифонами был на востоке Ирана уже в IV в. атрибутом бога договора и одновременно солнечного бога Митры¹⁰⁴. В Византии, в Армении, в исламских странах в X в. и позднее хорошо знали трон со львами, отождествлявшийся с сидением Соломона, но восходящий к эллинистическим образцам. Напомню хорошо известный факт: в X в. император как космократор во время приема в своем константинопольском дворце как бы совершал вознесение, поднимаясь к потолку тронного зала, символизирующему небо, на львином троне с механическим устройством.

¹⁰¹ Например, в романском искусстве: Goldschmidt 1900: 228–229, Fig. 5 (около 1170 г.); Pietrangeli 1996: 27 (вторая половина XII в.? — по Garrison 1970).

¹⁰² *Œuvre de Limoges...* 1995: 16–17, 182–183, cat. no. 40, 48 — ларец-реликварий Святого Креста из Тулузы (не позднее 1198 г.) и пластина от переплета из Метрополитен-музея (1185–1210 гг.).

¹⁰³ Банк 1940; 1978: 51–53, рис. 34–36; Даркевич 1976в: табл. 83–103.

¹⁰⁴ Смирнов Я. 1909: табл. XVI; Луконин 1969: 148.

На обороте уже упоминавшегося сельджукского бронзового зеркала помещен Александр с грифонами. Он сидит на троне, но не в корзине и не на колеснице. Поднявшийся к небу и охвативший взглядом весь мир царь-космократор не случайно помещен на зеркале, которое может отразить все, что только существует на этом свете.

В исламских странах к востоку от бывших византийских земель в Малой Азии и Верхней Месопотамии, захваченных Сельджуками в конце XI в., нет сцен с полетом Александра, поскольку в Иране подобный полет приписывали Кей-Кавусу, авестийскому Кави Усану, одному из легендарных царей древности, персонажу скорее отрицательному. Надо сказать, однако, что его имя стало популярным у династов X–XIII вв., поскольку обаяние древности, причастность к славному прошлому Ирана и былому могуществу было для них гораздо важнее моральной оценки. Кей-Кавус с грифонами не ассоциировался. В текстах и на миниатюрах его несут только птицы, так что сельджукские сцены полета скорее всего связаны с Александром, о полете которого Сельджуки узнали, как и западные европейцы, видимо, от византийцев. В персидских версиях «Романа об Александре» полет не упоминался.

Смысловые связи между изображениями очень слабы на чашах провинциально-византийской группы¹⁰⁵, тогда как на блюде взаимосвязаны все изображения.

Боковое поле. Орнаментальный фон — побег с птицами — не только объединяет композицию бокового поля, но, возможно, имеет и символическое значение. Около голов девяти фигур бокового поля птицы благие, и только у головы всадника с луком — враждебного кочевника помещены два хохлатых грифа, похожие на маленьких драконов (рис. 241). Терзающий собственную грудь пеликан — символ Христа¹⁰⁶ — помещен около головы царя Давида, предка Иисуса, однако отсутствие обязательного гнезда с птенцами, которых пеликан кормит своей плотью и кровью, в данном случае позволяет усомниться в том, что художник придавал ему аллегорическое значение. Сам по себе «населенный побег» — это древний дионисийский мотив, который стал особенно популярным в XII–XIII вв. На блюде он, прежде всего, обеспечивает единство композиции, однако нельзя исключить и возможность того, что его мощные витки имели символическое значение. Обнимая все суще во вселенной, представленное образами, заключенными в витки побега, они могли напоминать о словах Христа, процитированных в «Евангелии от Иоанна»: «Я есмь истинная виноградная лоза» (15, 1). Рассматривать боковое поле надо, начиная с трех верхних витков. В том из них, который расположен прямо над головой Александра, нарисована квадрига Солнца: колесничий держит в руках плеть и диск светила (рис. 242). По его правую руку находится колесница Луны с ее двумя быками. У олицетворения Луны есть корона, в руках — тоже плеть и факел, пламя которого склоняется вниз, как бы угасая при свете солнца.

¹⁰⁵ Банк 1978: 49, 52.

¹⁰⁶ Charbonneau-Lassay 1992: 58–64.

Это классические образы, популярные и в средние века: например, в Византии в иллюстрациях псалтыря, а на Западе в рельефах романских соборов Италии.

По левую руку Солнца показана большая хищная птица. На ее спине сидит человек в короне, который держит в руке такой же диск-светило, что и у колесничего квадриги. Здесь это явно астрономический образ. Фигура государя, сидящего на орле, в древности была изображением апофеоза обожествляемого умершего римского императора, позднее так мог быть показан Юпитер-Зевс¹⁰⁷, а в итальянской средневековой астрономической книге в подражание этому образу в виде человека на орле показана одна из звезд¹⁰⁸. На чаше из коллекции Базилиевского, как и на некоторых других средневековых изделиях, тоже изображен император, сидящий на орле (рис. 250), который, вопреки В. П. Даркевичу, не может быть назван Александром, летящим на птице¹⁰⁹, хотя бы потому, что в сцене нет хитроумной выдумки царя, заставившего птиц или грифонов лететь к недостижимой для них приманке. Жест свободной, отведенной назад руки в сочетании со сферой в другой руке заставляет вспомнить константинопольскую статую конного императора, известную по старинному рисунку¹¹⁰. Этот жест в римской императорской иконографии означал всевластие и дарование спасения¹¹¹.

Тема апофеоза Александра в несколько завуалированном виде включена в роман и отражена в миниатюрах к нему. В армянской константинопольской рукописи XVII в. орел со звездой иллюстрирует текст о кончине героя: когда македонский царь последний раз закрыл глаза, звезда, уносимая орлом с земли на небо, скрылась от людей¹¹². Добавление к мотивам орла и звезды человеческой фигуры могло бы быть обусловлено влиянием римской иконографии апофеоза императора, но в любом случае отождествление лицетворения светила на блюде со «звездой Александра» может быть предложено лишь как осторожная гипотеза.

Три верхних витка отданы небесным светилам (рис. 242), к которым стремился Александр. Солнце, Луна и звезды, показанные вместе на круглом изделии, издавна в греческой традиции превращали изобразительное поле в символический образ космоса. Так, в «Илиаде» Гомер, говоря о том, как Гефест делал щит для Ахилла, перечисляет:

Щит из пяти составил листов на круге обширном <...>,
Там представил он землю, представил и небо, и море.
Солнце в пути неутомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...

Илиада, XVIII, 481, 483–485 (пер. Н. И. Гнедича)

¹⁰⁷ Orofino 1994: 129–150, fig. 21.

¹⁰⁸ ZS: Kat. Nr. 818, Abb. 611.

¹⁰⁹ Даркевич 1975: 154–158.

¹¹⁰ Janin 1964: 74–75; Byzance... 1992: 168; Raby 1987: fig. 1.

¹¹¹ L'Orange 1953: 139–153, 165–170.

¹¹² Buschhausen, 1976: 111.

На блюде тоже показаны Земля — символическая фигура внизу под ногами грифонов Александра (рис. 241), Океан, по ее правую руку, и, возможно, Небо в виде Беллерофонта, летящего на Пегасе рядом с Океаном (рис. 243). Лучше всего опознается Океан, сидящий на морском чудовище, с ладьей и веслом в руках. Очень сходно эта стихия изображена, например, на одном из рельефов Нотр Дам в Париже (около 1210–1220)¹¹³, однако можно назвать и византийские как ранние, так и более поздние аналоги¹¹⁴. Образ Земли явно восходит к западной традиции, где на южноитальянских миниатюрах ее атрибутами стали змея и корова. На блюде фигуры Океана и Земли нагие, Земля с каким-то легким шарфом. Это намек на классическое происхождение их символов, но при этом они не по-античному бесполое. На миниатюрах, напротив, Земля-мать кормит змею и корову грудью¹¹⁵. В Венеции на одном из рельефов XI–XIII вв. фантастическое существо с ногами коровы (?) держит змею в двух руках, как это нарисовано на блюде¹¹⁶. Известны римские рельефы с сидящей Теллус (?) — богиней земли, у ног которой лежит корова — жертвенное животное этого божества¹¹⁷. На римской иконе XII (?) в. Океан сидит на морском чудовище, а Земля — на корове (или на быке, как Европа); они отдают своих мертвецов на Страшный суд. Форма иконы необычна — это круг, к которому снизу примыкает прямоугольник. В нижней части круга — Земля и Океан, наверху Небо с Христом во славе, в центре воскресающий Христос с поднятыми руками¹¹⁸ (рис. 244). Земля со змеей, но без коровы имеется в византийской иконографии Страшного суда в Нередице (1198 г.), на что обратил внимание М. Г. Крамаровский¹¹⁹.

Мотив круглой Земли, окруженной Океаном в виде змеи, обернувшейся вокруг нее, который прямо иллюстрирует текст о полете Александра, тоже есть в византийском искусстве¹²⁰. Интересно, что круг Земли там заполнен деревом с птицами между ветвей, напоминающими побег с птицами на боковом поле блюда.

Беллерофонт на Пегасе в качестве аллегорической фигуры мог входить в триаду Земли, Океана и Неба (Воздуха?), соответствующую трем светилам наверху. Его объединяет с двумя другими, бесспорно аллегорическими, фигурами нагота и такая стилистическая особенность, как круто выступающее бедро, — деталь, напоминающая трактовку мифологических фигур на византийской серебряной чернильнице из Падуи¹²¹, стилизация которых схожа с пресловутым готическим изгибом. Беллерофонт чаще изображался в битве с Химерой или поящим Пегаса из Иппокрены, но тема его полета

¹¹³ Aubert M. 1928: pl. 31, 1.

¹¹⁴ Например, икона XII в. из Синая: Weitzmann 1978: pl. 23.

¹¹⁵ Bertaux 1978: tav. 248, 254, 259c.

¹¹⁶ Swiechowski 1978: Abb. 3.

¹¹⁷ Moretti 1948: 22–27, fig. 174, tav. XXII–XXIV; впрочем, существует точка зрения, что эта богиня не Теллус, а Церера (Spaeth 1994: 65–100).

¹¹⁸ Pietrangeli 1996: 25–27.

¹¹⁹ Сокровища Приобья 1996: 154.

¹²⁰ Grabar A. 1968c: 291–296, pl. 10b.

¹²¹ Maguire 1994: 112–114; *Glory of Byzantium...* 1997: 189–190.

на Пегасе тоже нечужда античной иконографической традиции¹²². Свободно отведенная назад, ничего не держащая правая рука — древний жест победного восклицания, о котором уже шла речь в связи с фигурой, сидящей на хищной птице. В отличие от Океана и Земли, с их разработанной устойчивой иконографией, Воздух в средние века изображался по-разному: например, в виде демонического всадника на летящем грифоне или в виде Ганимеда, похищаемого орлом¹²³. Просмотр Принстонского индекса христианского искусства убеждает, что для Воздуха мастера много раз искали новый образ, используя как подспорье набор известных им символов и мотивов.

О Беллерофонте византийцы не забывали: знаменитый столичный конный колосс, уничтоженный крестоносцами в 1204 г., жители Константинополя называли то Беллерофонтом на Пегасе, то Иисусом Навином¹²⁴. Беллерофонт наряду с Александром упомянут как один из героев древности, изображенных во дворце героя византийского эпоса Дигениса Акрита. Он мог бы быть помещен на блюде и не как аллегорическая фигура, а как герой, который до Александра безуспешно попытался живым взлететь на небо. В его нагой и безоружной фигуре нет ничего воинственного. Она, скорее, подходит для аллегории, чем для героического жанра в духе эпохи. Что касается истолкования Беллерофонта как аллегории Христа, то такое осмысление хотя и существовало, но не получило распространения из-за явной неудачи героя¹²⁵.

Выше Беллерофонта, между ним и колесницей Луны, помещен царь Давид (рис. 243) в короне и на троне, с музыкальным инструментом — псалтерионом в руках; своеобразный трон, корона и некоторые другие детали такие же, как у Александра в центральном медальоне, что подтверждает единство художественного замысла рельефных и плоских частей блюда. Давид как коронованный музыкант в качестве одиночного изображения, когда рядом нет ни словесного, ни зрительного пояснения, может, подобно Александру с грифонами, считаться его псевдоисторическим портретом. Без инструмента было бы невозможно узнать, что это не какой-нибудь другой монарх. Давид был пророком, предком Иисуса, благочестивым героем и, прежде всего, образцом благочестивого государя для всех христианских монархов. По одежде и короне фигура Давида, как и находящееся рядом с ним олицетворение луны, напоминают упрощенные изображения византийских императоров. Имя Давида в XI–XIII вв. давали принцам разных стран от Шотландии до тюркских степей. Это имя на Руси употреблялось наряду с мирскими именами князей, традиционно варяжскими или славянскими. В искусстве Византии Давид до воцарения и во время коронации изображался юным и безбородым, но как царя его обычно рисовали бородатым. В романском искусстве Давид в короне нередко показан бритым по западной моде, как это сделано и на блюде.

¹²² См., например, «бактрийское» серебряное блюдо из Художественной галереи Фрира (Weitzmann 1943: 313–314, fig. 20; Gunter, Jett 1992: 40, 148–154, cat. no. 23).

¹²³ Herrad of Hohenbourg 1979: f. 8r; Deuchler 1970: fig. 149.

¹²⁴ Успенский 1948: 407.

¹²⁵ Charbonneau-Lassay 1992: 378.

Образы Беллерофонта, Давида и Александра сочетаются в описании мозаик дворца Дигениса Акрита — героя византийского эпоса, где они представлены среди других доблестных мужей, действовавших с сотворения мира, — предшественников Дигениса. Давид на троне и Александр, летящий к небу, были сопоставлены друг с другом в рельефах Дмитровского собора во Владимире (1194 г.) — княжеского храма, причем их появление на его фасадах связывают с идеей уподобления мужественного князя Всеволода величайшему монарху прошлого¹²⁶. Наконец, на знаменитой чаше первой половины XII в., изготовленной для Артукида Абу Сулеймана Дауда, было сочтено уместным изобразить не соименного этому эмиру Давида, а полет Александра, причем среди мотивов декора сочетаются приметы могущества царской жизни на земле и небесного царства, тогда как летящий Александр означает и верховенство, и стремление к небу¹²⁷.

Сцена боя и ее значение. Если теперь обратиться к общей композиции блюда, то станет очевидным, что наверху она симметрична, а внизу асимметрична. Три (или две) нижние аллегорические фигуры сдвинуты влево, чтобы дать место композиции, занимающей три витка побега — битве трех всадников (рис. 245).

Лучник сражается с копейщиком, тогда как воин с занесенным мечом спешит на помощь этому копейщику. Лучник — левша, как многие восточные стрелки на протяжении тысячелетия от Сасанидов до Османов¹²⁸. Все трое без доспехов, ноги их упираются в стремя. Головы коней прорисованы не то в профиль, не то в некотором ракурсе, чему более соответствовало бы положение ушей и скулы. Видимо, они без полного понимания скопированы с какого-то скульптурного или рисованного, но тоже точно передававшего объем образца, который внушал мастеру блюда такое уважение, что он предпочел срисовать сложный, не вполне ясный ему оригинал, не прибегая к обычной профильной или почти профильной передаче головы коня.

В искусстве каждой эпохи оригинальность произведения определяется при сопоставлении его с тем, что было общепринятым в те времена. Не схватка, показанная на блюде, а бой копейщика, верхом на коне преследующего тоже конного лучника, который, обернувшись, стреляет в него, был таким общим местом в искусстве эпохи. При этом лучник обладает признаками тюркского, в том числе сельджукского, всадника со спускающейся на плечо косой или длинными волосами. Копейщик с поднятым копьем настигает его.

Такие сражающиеся всадники есть и на сосудах, о которых уже шла речь: на двух киликийских чашах — из Вильгорта и Чернигова (рис. 246, 1, 2)¹²⁹ и на провинциальной византийской чаше из коллекции Базилевского

¹²⁶ Varner 1976: 270–272.

¹²⁷ Artuqidien-Schale... 1995: 45–60; Glory of Byzantium... 1997: 422–423, cat. no. 282 [Soucek P].

¹²⁸ Иностранцев 1909: 57–58.

¹²⁹ Даркевич 1975: 139–144, ил. 22, 30, 38, 63, 72, 80 (лучники); 18, 26, 34, 59, 68, 76 (копейщики). См. также выше, § 1.4.26.

(рис. 246, 3, 4; 250)¹³⁰ В конце XII в. в Аквилее (в Италии), где взаимодействовали византийское и романское искусство, копейщик, вооруженный как западный рыцарь, преследует сельджукского лучника на фреске собора, причем группа помещена на «плат» в нижней части стены, передавая, вероятно, вышивку¹³¹. В декор исламского металла Сирии XIII в. эта сцена переходит из христианского искусства (фляга из Художественной галереи Фрира, «Купель Св. Людовика»). Там это лишь часть большой композиции. Замена на фляге лука арбалетом, из которого не стреляли сидя на коне, привела одного из исследователей к мысли, что исламский мастер показал не подлинную стычку, а какое-то воинское театрализованное представление¹³². В XIV в. во владениях королей Венгрии были выполнены церковные фрески со Св. Ласло, который с копьем в руке гонится за обернувшимся к нему, натянувшим лук куманом. В венгерскую версию, распространившуюся во входивших в венгерское королевство Словакии и Трансильвании, в старую схему битвы христианина с неверным введены мотивы, относящиеся именно к данному сюжету. Так, на крупе коня кумана сидит похищенная им девица. Св. Ласло был канонизирован в конце XII в., и, хотя сохранившиеся памятники гораздо моложе, можно думать, что первые иллюстрации к его житию появились тогда же, во время тесных контактов между Венгрией и Византией¹³³.

Художник, придумавший батальную сцену блюда, конечно, хорошо знал привычную композицию. То, что он ее решительно изменил, свидетельствует об особой задаче, стоявшей перед ним. Надо было показать не просто обобщенный образ сражения христиан с сарацинами или куманами, а конкретное сражение. В иллюстрациях к истории Александра нет подобного боя. Скорее всего, такая задача возникла, когда понадобилось прославить царствующего монарха, что было в Византии обычным в XII в.¹³⁴ Византийскому золотому сосуду этого периода с изображением подвигов императора Мануила Комнина было посвящено стихотворение современника. Победы этого императора стали также темой для росписей домов его приближенных, один из которых, тюрок по происхождению, якобы приказал, вопреки обычаю, изобразить сражения не своего монарха, а сельджукского султана.

Александр-космократор и царь Давид, представленные на блюде, позволяют ожидать, что и батальный эпизод связан с идеей идеального монарха, представленного в духе эпохи в виде доблестного воина. Не рассматривая пока переосмысления копейщика и лучника, надо обратить внимание на третьего, совсем нетрадиционного участника схватки: всадника с занесенным мечом. Как обратил мое внимание профессор Э. Кизингер, этот всадник едва ли случайно расположен симметрично по отношению к Давиду

¹³⁰ Даркевич 1975: ил. 83, 86, 87.

¹³¹ Demus 1970b: 308, pl. 78.

¹³² Rice 1951.

¹³³ О фресках см., например: Dvořáková, Krása, Stejskal 1978: 162–169.

¹³⁴ Mango 1972: 224–228.

и тем самым сопоставлен со святым царем. Сбруя коня этого воина западная, рыцарская, с широким нагрудным ремнем, но без подхвостного ремня, проходившего по крупу (рис. 247). Если византийский художник вообще показывал сбруйные ремни, то он не забывал изобразить оба, обычно с их подвесками¹³⁵. Доспехов нет ни у одного из сражающихся. Воины с копьем и мечом — «свои» для мастера, они имеют короткие волосы и плотно прилегающие к голове шапочки на макушке, не похожие на обычные массивные шлемы византийцев.

Всадник с луком не спасается бегством, а атакует. Его непосредственный противник тоже дан нетрадиционно: он опустил копье и резко отвел назад вдетую в стремя ногу. Весь его облик указывает на затруднительное положение, в которое он попал, напад на врага, тогда как воин с мечом скачет во весь опор к нему на помощь. Сцены боя с ее тремя участниками обладают единством действия. Столь конкретизированный изобразительный рассказ шел, несомненно, о каком-то хорошо известном эпизоде, причем поскольку он не являлся узнаваемым сюжетом из истории Александра, какими были, например, его бои с Пором, сидящим на слоне, или Дарием на колеснице¹³⁶, то, вероятно всего, главным героем был царствующий император, кто-то из приближенных которого заказал блюдо. Во всяком случае, невозможно видеть в сцене сражения просто фигуры воинов, не имеющие какого-то особого значения, введенными в композицию, каждый элемент которой, как мы сейчас видели, имеет смысловую связь с другими.

Основное изображение на блюде — это Александр, уподобленный царствующему монарху, тоже считающемуся всемирным правителем, причем его образ ближе к западному, чем к византийскому типу государя на троне. Не случайно, что от его византийской колесницы здесь почти ничего не осталось. Ч. Литтл обратил мое внимание на сходство головы и осанки царя на блюде с царями на т. н. чаше Карла Великого¹³⁷ (рис. 247). Трудно подобрать еще один памятник с такими же особенностями¹³⁸. Скорее всего, оба памятника отражают идеализированный образ монарха, совсем недолго вдохновлявшего художников Северной Европы¹³⁹.

Датировка концом XII в. или, скорее, началом XIII в., вытекающая из анализа всех художественных особенностей, и наличие несомненных западных элементов сужают диапазон поисков. М. Г. Крамаровский предложил датировать блюдо после 1261 г.¹⁴⁰, но не привел ни одного признака специфического

¹³⁵ Например: Сокровища Приобья 1996: 142–145, кат. № 67 [Маршак Б. И.].

¹³⁶ Weitzmann 1959: 105–106.

¹³⁷ Англия (?), около 1200 г., см.: Swarzenski 1967: fig. 511; English Romanesque Art... 1984: cat. no. 309; Heslop 1986: 58, pl. XXIV, d.

¹³⁸ Thurre 1992: 239–242, pl. XVIII, ill. 272.

¹³⁹ Во второй половине XII в. и в самом начале XIII в. связи между Англией, многими областями Франции, Фландрией, долиной Мааса и Нижней Саксонией были столь тесными, что определение места производства чаши Карла Великого остается спорным. Так, А. Андерссон относит место ее изготовления, скорее, к Лотарингии, Кёльну или Льежу (Andersson 1983: 30).

¹⁴⁰ Сокровища Приобья 1996: 149–157.

для второй половины XIII в. Все детали, для которых он находит поздние аналоги, известны и в более раннее время.

Что же касается предполагаемой связи иконографии блюда «с идеей триумфа императора», в данном случае Михаила VIII Палеолога, вернувшего в 1261 г. Константинополь, то она обоснована только сходством колесниц на блюде с триумфальными колесницами, причем композиция со сражающимися всадниками вообще не находит объяснения. Между тем в XI–XIII вв. византийские императоры во время триумфа ехали верхом¹⁴¹, а колесницы Солнца и Луны относятся к традиционной иконографии светил, тогда как от триумфальной колесницы, которой византийские художники некогда наделяли Александра, на блюде остался лишь рудимент. Кроме того, нельзя забывать заведомо более ранние даты других сосудов из того жеклада.

Итак, чтобы понять сцену боя, остается найти того государя, претендовавшего на власть над миром, который правил в начале XIII в. или несколько раньше и не просто побеждал врагов-кочевников, но и лично совершил при этом какой-то подвиг. Надо отметить, что хотя в XII в. при Мануиле I западные приемы конного боя и некоторые элементы вооружения были освоены византийцами, а искусство Запада тогда испытывало сильное влияние со стороны Византии, нет никаких свидетельств о проникновении в это время западных мотивов в искусство Византии. Между тем мастер блюда, воспитанный столичной византийской художественной средой, успел ознакомиться и с западными произведениями. Попытаюсь показать, что все названные здесь особенности соответствуют предположению, что блюдо выполнено греческим столичным мастером для одного из греческих сподвижников латинского императора Константинополя Генриха Фландрского, а сюжет батального эпизода — подвиг этого рыцарственного монарха, совершенный в 1208 г. накануне его знаменитой победы под Филиппополем над войском болгарского царя Борила, в которое входили половцы-куманы, прекрасные конные лучники и самые страшные враги крестоносных рыцарей на Балканах. В это время для императора в Константинополе работал маасский мастер Герард, выполнивший золотые части креста, хранящегося в Сан-Марко в Венеции, и, вероятно, другие ремесленники — «франки», так что местные торевты могли знакомиться из первых рук с западной традицией¹⁴². Сам Генрих, в отличие от первого после латинского завоевания императора Балдуина (1204–1205), своего брата, и всех более поздних константинопольских монархов-крестоносцев, сумел завоевать симпатии греческих подданных, которых, победив Балдуина, жестоко притесняли и даже уничтожали воины болгарского царя. Выступив защитником греков, Генрих включил в свою армию греческий контингент, дал двум византийским вельможам большие

¹⁴¹ Даркевич 1975: 237–238; *Glory of Byzantium...* 1997: 15; Успенский 1948: 618; McCormick 1991: 221.

¹⁴² Д. Габори-Шопен считает, что реликварий-венеч с двумя терниями от тернового венца, посланный Генрихом в 1205 г. из Константинополя в Намюр, был, вероятно, выполнен не Герардом, а еще одним маасским мастером, прибывшим с крестоносцами (Gaborit-Chopin 1984b: 248, 251).

владения, сдерживал антиправославную деятельность католического духовенства, Способный и храбрый, он стал героем византийской эпической песни, был положительно оценен византийскими историками XIII в. и даже назван «вторым Аресом» (богом войны) в одной греческой хронике¹⁴³.

Ари де Валансьен, продолживший старофранцузскую хронику Вилардуэна, написал, что когда под Филиппополем встретились войска Генриха и Борила, накануне решающей битвы рыцарь Лиенар храбро устремился на врага. Он был ранен и неминуемо погиб бы, но сам Генрих, в спешке не надев доспеха, сел на коня и бросился на выручку своему вассалу. Император вернулся в лагерь окровавленным. Старший из его баронов Пьер де Дуэ указал своему сеньору на безрассудство его поведения и пригрозил ему, что вассалы вернут полученные от него земли и покинут его, если он не будет вести себя разумнее. Император признал правоту вассалов и согласился стать осторожнее, но при этом заметил, что если бы он не вмешался, то добрый человек (т. е. Лиенар) погиб бы¹⁴⁴. На другой день была битва, в которой сыграл свою роль Лиенар. В ней противник императора потерпел решительное поражение. Замечательна в этом рассказе куртуазная идея братства рыцарей. Император в нем — истинный рыцарь, даже недостаток которого — это продолжение его достоинств. Поступок Генриха вызывает восхищение, хотя и не оправдывается. В этом он схож со своим великим предшественником Александром, сверхчеловеческие деяния которого вызывали восторг и осуждение. Без доспеха (но со щитом) доводилось сражаться с сельджукскими лучниками Мануилу Комнину, однако даже он, самый рыцарственный из императоров Византии, не рисковал жизнью ради своего человека. Надо отметить, что, воюя в древней Македонии, западные рыцари знали о том, что они пришли на родину Александра¹⁴⁵.

Если сюжет батального эпизода определен верно, то дата блюда должна быть сужена до времени правления Генриха, т. е. 1208–1216 гг., поскольку позднее Латинская империя очень быстро потеряла всякий престиж, и сопоставление ее правителя с миродержцем Александром стало бы совершенно неуместным, хотя греческие певцы и сложили сочувственную песню о гибели «Эррика» — Генриха, погубленного, по слухам, своей женой — дочерью Борила, который после поражения стал тестем и союзником своего победителя¹⁴⁶.

О политических взглядах Генриха и его окружения сообщает латинское четверостишие на золотом кресте-реликварии, который около 1206 г. был исполнен Герардом по заказу этого монарха¹⁴⁷. В стихотворной надписи, вероятно, одобренной самим Генрихом, он назван «всемирным царем и вторым франкским предводителем греков». Оба обозначения как нельзя

¹⁴³ Карпов, Жаворонков 1991: 19, 29; Карпов, 1991: 186–187 (со ссылкой на «Хронографию» Ефрема Энийского, 275).

¹⁴⁴ Henri de Valenciennes 1948: 31–33 (508–513).

¹⁴⁵ Робер де Клари 1986: 73 (СIII).

¹⁴⁶ Карпов 1991: 186–187.

¹⁴⁷ Hahnloser 1971: cat. n° 140.

лучше соответствуют иконографии блюда, на котором Александр — знаменитейший предводитель греков — показан как космократор. Генрих воспринял традиционно византийскую идею всемирности империи, сохранявшую свою значимость, независимо от того, каковы были в тот или иной период реальные пределы константинопольских владений. Будучи франкским рыцарем, он хотел возглавить своих греческих подданных, что было особенно актуально перед лицом болгарской опасности, когда болгары начали мстить за своих предков, некогда истребленных Василием Болгаробойцей. Надо сказать, что латинская надпись на кресте (+ CONDIDIT OC SINGNVN GERARDI DEXTERA DINGNVN + QVOD IVSIT MONDVS REX FRANCVS DVXQVE SECONDVN + GRECORVM DICTVS HENRICVS VT OC BENEDICTVS + BELLO SECVRVN SEMPER MANEAT QVASI MVRVN AMEN +) допускает как приведенное выше¹⁴⁸, так и иное толкование: «...the free king with the pure heart and second leader of the Greeks»¹⁴⁹ или же «the Frankish king of the clean hands, Henry by name, now Second Duke of the Greeks»¹⁵⁰. Весь вопрос заключается в понимании слов MONDVS как «всемирный» или «чистосердечный» и FRANCVS как «франкский» или «свободный». Только перевод «и второй франк — предводитель греков» дает осмысленное значение слову «второй», поскольку нефранкских предводителей у греков было много, а Генрих был вторым, после своего брата Балдуина, выходцем из франкских земель, правившим греками. Если же мы принимаем этно-политическое толкование этих слов, то и MONDVS укладывается в контекст не как моральный, а как политический эпитет и должен переводиться «всемирный», потому что в Константинополе царит не просто предводитель (dux) греков, а законный император мира. При этом хотя слова rex и dux не имеют здесь полученных ими в средние века значений: соответственно «король» и «герцог», они все же не теряют своего средневекового иерархического соотношения, в соответствии с которым rex, будучи верховным сюзереном обширных земель, рассматривался также как dux для населения своего домена. Реликвию Честного креста несли во время войны перед византийскими императорами, и надпись, которая составлялась, когда Генрих готовился к своим молниеносным полевым кампаниям, не собираясь отсиживаться за мощными стенами столицы, гласит, что на войне благословением этого Креста он будет всегда защищен, как стеной.

Композиция в целом. Декор блюда отражает контакт двух культурных традиций: византийской, в ее светском аспекте издавна освоившей восточные декоративные мотивы, и позднероманской западной, и, если предложенное в этой статье толкование правильно, показывает сочетание византийских и франкских представлений о монархе и о герое. Как и всегда в исследовании средневекового искусства, чтобы понять значение памятника, надо сначала рассмотреть общую тенденцию, затем увидеть на ее фоне его индивидуальные особенности и, наконец, попытаться объяснить имен-

¹⁴⁸ Ср.: Hahnloser 1971: 139.

¹⁴⁹ Gaborit-Chopin 1984b: 244.

¹⁵⁰ Gauthier 1986: 78.

но их. Так и в романском, и в византийском художественном ремесле декор светских сосудов из драгоценных металлов обычно включал ряд сюжетов, имевших между собой мало общего, кроме символики силы, победы и праздника, являясь тем самым пожеланием блага для владельца. В этой связи уместно вспомнить слова немецкого монаха Теофила, который в своем знаменитом трактате о ремеслах в начале XII в. писал, что золотые и серебряные сосуды надо украшать фигурами «всадников, сражающихся с драконами, львами и грифонами, или образами Самсона или Давида, разрывающих пасть львов, а также одиночными львами или грифонами, или кем-нибудь из них, когда он душит овцу или чем-нибудь еще, что вам нравится и является подходящим и соответствующим изделию по размеру»¹⁵¹. Подобный нестрогий набор мотивов, включающий и полет Александра на равных правах с другими сценами и отдельными фигурами, характерен и для «провинциально византийских» сосудов¹⁵².

Однако блюдо из с. Мужы демонстрирует единство темы и серьезность ее трактовки, которая потребовала обращения к торжественному композиционному строю, применявшемуся, чтобы выразить единство всего мира, круговорот времени, моральный универсум добродетелей и пороков и т. д. Во всех этих случаях в Западной Европе применялись центрические композиции, которые, в частности, оказались уместными, когда иллюстрировали начало «Евангелия от Иоанна»¹⁵³. Очень часто в центре круговой композиции помещали сидящую фигуру с поднятыми руками и символами солнца и луны. Так выполнены иллюстрация к рассказу о Сотворении Мира в «Книге Бытия»¹⁵⁴, олицетворения Года среди светил, сезонов, месяцев, а иногда и четырех элементов¹⁵⁵. В подражание изображениям Года была выработана тоже круговая схема размещения добродетелей и пороков, частая на «школьных» чашах¹⁵⁶. Есть на них и философия среди свободных искусств, и мудрость среди даров Святого Духа¹⁵⁷, переданные сходным образом.

Вселенский охват в сочетании с добродетелью христианского монарха и с личной рыцарской доблестью отчетливо выражен художником, который в соответствии с намерениями своего заказчика как бы заявлял, что его сюзерен достоин стать космократором и преемником величайшего из греческих героев. Солнце, луна и звезда в верхней части композиции напоминают об астральных символах всемирного господства близ головы государя на печатях Ричарда Львиное Сердце (1189–1199), его кузена

¹⁵¹ Dodwell 1986: 141.

¹⁵² Банк 1981: 203–204.

¹⁵³ Bober 1961: 13–28.

¹⁵⁴ Вышивка из Хероны начала XII в. (Art of Medieval Spain... 1993: 309–312, cat. no. 159).

¹⁵⁵ Бронзовые «школьные» чаши XII в. (Weitzmann-Fiedler 1981: 67–69, Kat. Nr. 26, 27, Taf. 61–64); произведения X в.: покрывало реликвария Св. Эвальда в Кёльне (Ornamenta Ecclesiae... 1985: 62–63, Kat. Nr. A8), миниатюра в Фульдском sacramентарии, Гёттинген, fol. 250 r. (Palazzo 1994: 187–189, pl. 56).

¹⁵⁶ Weitzmann-Fiedler 1981: 69–75, 84–117, Kat. Nr. 30–134, Taf. 72–122.

¹⁵⁷ Weitzmann-Fiedler 1981: Kat. Nr. 29–30.

императора Оттона IV (1209) и супруги Оттона IV Марии — дочери герцога Брабанта (1214–1218)¹⁵⁸.

Между тем объединение христианских земель в единую империю ожидалось перед концом света, поэтому отмеченное выше сходство охватывающей весь мир композиции блюда с иконографией Страшного суда (рис. 244) едва ли случайно. Александра в популярных во всем христианском мире предсказаниях Псевдо-Мефодия Патарского и Андрея Юродивого сопоставляли по его деяниям с последним «пробудившимся от долгого сна» христианским царем. Этот царь уничтожит Гог и Магог, которые вторгнутся, разрушив стену Александра, с севера (как куманы-половцы). Завоевав мир и победив мусульман, он в Иерусалиме вернет Богу свой венец, уподобившись Христу. Его с язычником Александром прямо не отождествляли, но образ одного из последних царей у Андрея Юродивого создан на основе представлений об Александре¹⁵⁹. Среди деталей блюда обращают на себя внимание никак не скрепленные с троном Александра фантастические колеса-звезды. Они напоминают не только упомянутые выше розетки лиможских эмалей, о которых уже шла речь, но и огненные колеса без повозки, похожие на какие-то светила на иллюстрациях к пророчествам «Апокалипсиса» и «Книги пророка Даниила»¹⁶⁰. Надо отметить, что фестончатые, т. е. звездные очертания имеют на блюде и колеса повозок Солнца и Луны, что при реальном облике других предметов в той же композиции не является орнаментальным перерождением формы, а должно отражать их принадлежность к миру небес, отличному от земного.

В пророчествах Александр рассматривался как основатель греческого (но не византийского) царства. Владелец (точнее один из владельцев) блюда вырезал на нем малозаметную надпись, применив греческий шифр, поскольку, скорее всего, сам был греком. В ней, по В. Н. Залесской¹⁶¹, содержалось воззвание к Богу, которое оказалось уместным на блюде, видимо, имевшем в глазах писавшего в какой-то мере сакральный характер, как и изображения полета Александра на стенах церквей.

Подводя итоги, надо сказать, что, начав со светского аспекта содержания декора блюда, который, видимо, должен был показать гостям владельца сосуда, что он восхищен своим императором Генрихом, как космократором и героем битвы под Филиппополем (1208 г.), мы видим в том же произведении его религиозный аспект, органически связанный с идеей о всемирной христианской монархии. Блюдо из с. Мужы — поистине уникальный памятник, свидетельствующий об эпохе, полной трагических конфликтов Запада и Востока, осмысляемых в перспективе великого прошлого и рокового будущего.

¹⁵⁸ Heslop 1986: pl. 23, c, d; ZS: Kat. Nr. 39, 41.

¹⁵⁹ Истрин 1897: 21, 22, 67, 68, 98, 99; Alexander 1985: 124, 130–135; об эсхатологическом аспекте фигуры Александра см. также: Лурье 2003; Reinink 2003.

¹⁶⁰ Например, испанская миниатюра из рукописи 1109 г. «Комментария на Апокалипсис» Беатуса и «Комментария на Книгу Даниила» Иеронима (Art of Medieval Spain... 1993: 291–292, cat. no. 145).

¹⁶¹ Сокровища Приобья 1996: 157, 161.

СЕРЕБРО ЗА МЕХА¹⁶²

В этой статье речь пойдет о множестве серебряных сосудов IV–XIV вв., которые были найдены в тайге на севере Европейской части России и в северо-западной Сибири¹⁶³. Их начали находить еще в позднем Средневековье, но находки продолжаются по сей день. С 1770-х гг. появились научные публикации этих сосудов, а с XIX в. они стали попадать в музеи, в основном в Эрмитаж. Самые ранние из этих сосудов были сделаны в Иране и Тохаристане еще в IV–V вв. н. э., приблизительно с 500 г. к ним присоединились византийские, несколько позднее — хорезмийские, а с VII в. и согдийские. Около 750 или 800 г. на север начали привозить изделия Большого Хорасана — восточной части Аббасидского халифата и государств или сильных племенных объединений кочевников: хазар и венгров Восточной Европы. С X в. ведущую роль в этом обмене начала играть Волжская Булгария. Серебро обменивали на меха, добываемые финно-угорскими охотниками, которые нуждались в нем, потому что верили, а в долине Оби и сейчас иногда считают, что сосуд из белого металла может служить идолом или лицом идола, а жертвенное мясо можно класть только в светлую металлическую посуду. Кроме того, возможно, что для удачливых охотников и местной знати обладание серебряной утварью стало престижным¹⁶⁴. Путешественники рассказывали, что язык северян был им непонятен, и обмен шел между людьми, которые не только не говорили между собой, но даже не видели друг друга, выкладывая свои товары в отведенном для такой торговли месте и забирая оттуда товары своих партнеров. Трудно понять, как в таких условиях торговцы из южных стран сумели привить северным охотникам столь прибыльные для себя обряды и обычаи. Ситуация напоминает ту, которая сложилась в эпоху колониальной экспансии европейцев, быстро внушивших африканцам и коренным жителям Америки, как престижно иметь стеклянные бусы, бисер и прочие привозные вещи. «Немая торговля» могла быть всего лишь бродячим фольклорным мотивом, тогда как контакты продавцов и покупателей были более тесными.

Возможно, что в IX–X вв. и вторично во второй половине XII — начале XIII в. функционировал и Северный морской путь вокруг Норвегии,

¹⁶² Оригинальная публикация: Маршак 2006: 72–82.

¹⁶³ Основные работы: Смирнов Я. 1909; Matzulewitsch 1929; Чернецов 1947: 113–134; Лещенко 1976: 176–188; Даркевич 1966; 1975; 1976в; Effenberger, Maršak, Zaleskaja, Zaseckaja 1978; Сокровища Приобья 1996; Федорова 2003а: 9–18; Бауло 2004.

¹⁶⁴ Лещенко 1976: 188; Федорова 2002б: 210–221; 2003а: 9–18; Бауло 2004: 20–21.

по которому поступали изделия Скандинавии, Рейнских земель или, возможно, Англии¹⁶⁵.

Византийские и как будто итальянские, сирийские и киликийские изделия эпохи Крестовых походов попадали на Север, скорее всего, через порты Крыма и затем через древнюю Русь и Волжскую Булгарию. Эти контакты с Византией не всегда имели существенное значение. Если Меховой путь функционировал на протяжении примерно тысячи лет, с IV по XIV в., то значительные связи с Византией засвидетельствованы только на протяжении двух довольно коротких отрезков времени. В данной статье я пытаюсь ответить на вопросы: чем это было обусловлено и на какие периоды делится история Мехового пути?

Первыми этот путь освоили среднеазиатские купцы, которые привезли персидские (сасанидские) серебряные сосуды, встречающиеся в Камском бассейне чаще, чем где-либо в другом месте, не исключая и сам Иран. Однако самые ранние сасанидские блюда из Прикамья относятся приблизительно к середине IV в., хотя более ранние персидские серебряные сосуды III в. были найдены в Иране, Грузии и на Северном Кавказе, а династия Сасанидов утвердилась уже в 220-х гг. Есть, правда, одно сасанидское блюдо III в. из Камского региона, но у него на оборотной стороне имеется надпись согдийским курсивом, датируемым не ранее V в. (рис. 97)¹⁶⁶. Три из пяти персидских сосудов IV в. тоже снабжены согдийскими надписями их владельцев, за одним исключением более поздними, чем сам иранский сосуд. Еще три согдийские надписи обнаружены на сасанидском серебре V–VII вв.¹⁶⁷

Таким образом, мы видим, что сравнительно ранние сасанидские сосуды попали на север не из самого Ирана, а через Согд. Можно думать, что Иран, как правило, не экспортировал свои серебряные сосуды, но согдийские купцы, доминировавшие на так называемом Шелковом пути, получили возможность покупать эти блюда и чаши у кочевых завоевателей, которые в IV–V вв. боролись с Сасанидами за власть над Тохаристаном (древней Бактрией) — в первые века нашей эры центральной частью Кушанской империи¹⁶⁸. Кочевники выбросили на рынок то, что хранилось в сокровищницах сасанидских наместников, правивших в бывшем Кушанском государстве. Серебро, видимо, стало настолько дешевым, что обмен художественных изделий из него на меха сделался выгодным. Как характерный пример можно назвать блюдо со сценой охоты сасанидского принца, правившего в Кушаншахре (Кушанском царстве) в IV в. На оборотной стороне этого сосуда есть согдийская надпись того же столетия, свидетельствующая, что сосуд принадлежал правителю Чача (Ташкентского оазиса), но найден

¹⁶⁵ Маршак 1996: 14, 25; Сокровища Приобья 1996: 82 [Федорова Н. В.]; 104 [Давидан О. И.]; 165–199 [Крыжановская М. Я.].

¹⁶⁶ Маршак 1971б: 79, 80, рис. 30; Тревер, Луконин 1987: 49, 51, 52, 107, 121, 123, 146–147, ил. 1–5, кат. № 1; Harper, Meyers 1981: fig. 8.

¹⁶⁷ Лившиц, Луконин 1964: 167–176.

¹⁶⁸ Маршак 1971а: 58–66.

он не под Ташкентом, а в Прикамье в 1893 г. (рис. 7)¹⁶⁹. Тохаристанские (бактрийские) чаши III–IV вв. могли попасть к охотникам Прикамья тоже через Согд — северного соседа Тохаристана¹⁷⁰.

Около 510 г. эфталиты, правившие первоначально на территории современного Афганистана, подчинили себе Согд. До этого они дважды разбили армию сасанидского государя Пероза. После первого поражения он попал к ним в плен и был отпущен лишь за огромный выкуп, а во время своей второй войны с ними убит в 484 г. Его преемники начали выплачивать эфталитам регулярную дань деньгами и, видимо, различными ценными предметами. Согдийские купцы, ставшие эфталитскими подданными, распространяли монеты Пероза, которые были достигли Китая и Приобья. Надо отметить, что в Пермской области было найдено великопленное блюдо со сценной охоты Пероза на диких баранов (рис. 274)¹⁷¹.

Итак, около 500 г. сасанидское серебро снова подешевело, а обмен между охотниками и согдийскими купцами стал более регулярным. В это время императором Византии был Анастасий, и, видимо, не случайно именно его штампы распознаются на самом раннем византийском сосуде из бассейна Камы¹⁷². Ко времени Юстиниана (527–565) относятся штампы уже на нескольких блюдах. Мне не известно, подешевело ли тогда серебро и в Византии. Об этом хотелось бы спросить специалистов по истории Византии.

Стоит отметить, что на блюде со штампами Юстиниана имеется надпись бухарским вариантом согдийского письма, примерно того же времени, что и штампы, сообщающая, что сосудом владел тогдашний правитель Бухары¹⁷³. Другая среднеазиатская (хорезмийская) надпись засвидетельствована на византийском блюде со штампами Константа II (641–651/2)¹⁷⁴. Собственную продукцию Хорезма — серебряные чаши VI–VIII вв. — вывозили на север наряду с сасанидскими и византийскими сосудами. Легкие, небольшие чаши Хорезма конкурировали с полновесными бактрийскими, иранскими или византийскими блюдами. Их на севере найдено не менее девяти¹⁷⁵. Не ранее 600 г. на север повезли и согдийскую серебряную посуду, в VI–VII вв. тоже довольно тонкостенную¹⁷⁶. Позднее — с конца VIII по IX в. — согдийская и трудно отличимая от нее чачская и хорасанская (мервская?) продукция становится преобладающей в потоке серебра, идущего на север, вытесняя

¹⁶⁹ Лившиц, Луконин 1964: 170–172; Тревер, Луконин 1987: 61–62, 108, 121, 123–124, 138, ил. 14, 15, кат. № 7; Harper, Meyers 1981: xiv, pl. 23.

¹⁷⁰ Маршак 1978а: 258–268; Marschak 1986: 35–39, 247–254, Taf. 14, 15; Marshak 2004: 47–50, 55, n. 19.

¹⁷¹ Тревер, Луконин 1987: 73–74, 108–109, 126, 147, табл. 16, 17, кат. № 8; Harper, Meyers 1981: pl. 27.

¹⁷² Matzulewitsch 1929: 6, 7, 75–80, Taf. 16, Abb. 9–11.

¹⁷³ Лившиц, Луконин 1964: 165–167; Искусство Византии... 1977: [т. 1] 97/№ 132.

¹⁷⁴ Лещенко 1970б: 49–51; Искусство Византии... 1977: [т. 1] 109/кат. № 149.

¹⁷⁵ Azarpay 1969: 185–203; Marschak 1986: 240–245; Даркевич 1976в: 103, 105–114, табл. 24, 25, рис. 14.

¹⁷⁶ Маршак 1971б: рис. 14 (Т 9, 10, 21).

там византийскую продукцию; запад Ирана времени после падения Сасанидов представлен несколькими сосудами (рис. 195)¹⁷⁷.

О значении византийского вклада в циркуляцию серебряных сосудов по торговым путям говорят, в частности, подражания византийским образцам, выполненные согдийцами. Например, типично согдийский кувшин имеет на дне имитации пяти штампов первой половины VII в.¹⁷⁸ Возможно, мастер хотел выдать свое изделие за более престижный сосуд, привезенный из Византии. Можно привести и другие примеры. Недавно я получил из Улан-Батора фотографии серебряной чаши из частной коллекции¹⁷⁹. Чаша найдена в Монголии, на территории Восточнотюркского каганата конца VII — первой половины VIII в. На ее дне тоже имитация византийских штампов VII в. рядом с геральдическим знаком в виде горного козла, характерным для Восточнотюркской династии, и тюркской рунической надписью с именем владельца, но орнамент на стенках чаши в основном согдийский, немного измененный в духе кочевнической привычки к многократному повторению одинаковых завитков растительного орнамента. Форма и пропорции ближе к кочевническим чашам-ковшам, хотя многие детали ручки согдийские. Это согдийско-тюркская чаша VII в., вероятно, попавшая к ее восточнотюркскому владельцу не ранее рубежа VII–VIII вв. (рис. 248, 1–3; 249, 1–3).

Другой пример — согдийская граненая кружка VIII в. Т 26 (рис. 50), найденная в Прикамье¹⁸⁰. У нее над ручкой две маски сатиров — воспроизведение римского мотива. Самый восточный сосуд из Прикамья — тибетский VII–VIII вв., его форма такая же, как у чаши из Монголии, а на щитке над ручкой есть голова силен в фас между двух голов слонов в профиль¹⁸¹. Надо сказать, что в Тибет классическая маска силена попала, видимо, через согдийцев, поскольку парные головы слонов — мотив согдийский. Они обнаружены на ручке еще одной согдийской кружки, на этот раз найденной в Китае¹⁸². Эти головы расположены так же, как парные маски сатиров.

Все приведенные материалы еще раз показывают, что согдийцы, которые господствовали на Шелковом пути с III по начало IX в., участвовали не только в торговле, но и в обмене художественными мотивами между Римом и Византией, с одной стороны, и Центральной Азией и Китаем, с другой. Кроме того, византийское влияние на согдийскую торевтику позволяет

¹⁷⁷ Маршак 1971б: *passim*; Даркевич 1976в: 75–100; Marschak 1986: 42–93, 297–304; Бауло, Маршак 2001: 113–141. Западноиранские сосуды относятся, скорее, ко второй половине VII и VIII вв, см.: Тревер, Луконин 1987: 111, 118–119, 123, 125, 143–144, ил. 29–31, 114, 115, кат. № 15, 40, 41; Harper, Meyers 1981: xvi, pl. 35.

¹⁷⁸ Маршак 1971б: 86–90, Т 11 (конкорданс к таблице).

¹⁷⁹ Приношу мою искреннюю благодарность господину М. Одхуу (М. Odkhuu) за любезное разрешение опубликовать эту, принадлежащую ему чашу.

¹⁸⁰ Маршак 1971б: Т 26; Даркевич 1976в: табл. 18, 2–4, № 18.

¹⁸¹ Даркевич 1976в: табл. 15, № 54; Marshak 1996: 81–83; Marshak 2004: 50.

¹⁸² Gyllensvärd 1957: 23, 35, 63, 64, 203, 217, fig. 24, k; 77, aa; Маршак 1971б: Т 25; Sasan Asha... 2003: 15, fig. 17 (сейчас кружка принадлежит Центру культуры Среднего Востока в Токио).

предположить, что немало сосудов этой страны попадало в Согд. Однако в Прикамье византийских сосудов найдено в два раза меньше, чем сасанидских (17 на 34). Падение Сасанидской империи под натиском арабов в середине VII в. могло резко увеличить долю сасанидской продукции на рынке. Арабы, захватившие сокровища персидского царя царей и его вельмож, конечно, продали часть своей добычи кушцам Согда и, возможно, Хорезма — тогда еще независимых стран Средней Азии. Интересно отметить, что хорезмийская надпись владельца есть на лучшем образце согдийского серебра — кувшине с изображениями крылатого верблюда¹⁸³, а на согдийских сосудах почему-то меньше согдийских владельческих надписей, чем на сасанидских.

Среднеазиатские и восточноиранские торговцы были в контакте с северянами и в аббасидский период (вторая половина VIII — IX в.). Важное изменение торговых путей произошло на век раньше, во второй половине VII в., когда серебряные сосуды начали привозить не только в бассейн Камы, но и в Приобье¹⁸⁴. Надо сказать, что блюдо начала V в., единственный сасанидский сосуд из Приобья, имеет на наружной стороне новоперсидскую надпись приблизительно X в. В ней всего два слова: «серебряная чаша»¹⁸⁵.

Исламские, в основном восточноиранские и мавераннахрские, сосуды VIII–IX, X и XI вв. нередко среди находок в обоих северных регионах: европейском и сибирском¹⁸⁶. В VIII–IX вв. арабские серебряные монеты стали проникать в Прикамье. Это было начало того процесса, который в X в. «наводнил» Русь и балтийские страны саманидскими дирхемами¹⁸⁷. Христианские (несторианские) блюда из Семиречья были найдены в Прикамье и Приобье. Их дата — приблизительно 800–950 гг.¹⁸⁸

Напротив, византийский импорт внезапно прекращается во второй половине VII в. Можно думать, что это связано с политикой Хазарского каганата, возникшего в это время. Однако до этого момента византийские торговцы, возможно, сами путешествовали по Меховому пути, конкурируя

¹⁸³ ВС 84; Маршак 1971б: рис. 4, Т 7; Даркевич 1976в: 23, 24, табл. 10.

¹⁸⁴ Маршак 1996: 6, 9.

¹⁸⁵ Бауло 2002: 142–148.

¹⁸⁶ Маршак 1976б: 148–173; Маршак 1971б: 76–79, 86–89, 96–112, 308, 354; Даркевич 1976в: 75–85, 114–132; Бауло, Маршак 2001: 113–141.

¹⁸⁷ Янин 1956: 86–100.

¹⁸⁸ Маршак 1971б: 11; Marschak 1986: 320–324, Abb. 209–214; Гемуев 1988: 39–48; Бауло 2000: 143–153; Бауло 2004: 23–30, фото 5, 7. Новые находки подтвердили мои предположения о библейском сюжете на знаменитом аниковском блюде со сценой осады (рис. 209–211, а) и о том, что оно является слепком конца IX — X в. с более раннего сосуда. Блюдо с бесспорно библейским сюжетом — изображением царя Давида — конца VIII или, скорее, начала IX в. отличается от аниковского прекрасным рисунком. Напротив, нильдинское блюдо (рис. 211, б, 223), которое восходит к тому же образцу, что и аниковское, судя по грубости рисунка, нанесенного после отливки, тоже вряд ли моложе конца IX в. На нем, однако, оружие и сбруя всадников воспроизведены ближе к оригиналу, без поздних признаков соответствующих деталей аниковского блюда.

или сотрудничая со среднеазиатскими. Иначе трудно было бы объяснить, почему среднеазиатские надписи есть только на 11,7 % византийских сосудов VI–VII вв. из Прикамья, в то время как на сасанидских IV–VII вв. их 20,6 %. Надо отметить, что кто-то даже завез около 300 серебряных монет Иракия в языческое святилище в Бартыме (Прикамье)¹⁸⁹. Однако в Приобье нет ранних византийских сосудов, поскольку оно было вовлечено в торговлю мехами лишь во второй половине VII в. В VIII–IX вв. сами хазары делали свои сосуды из привозного серебра. Один из них попал в Прикамье, а другой — в Приобье, причем первый имеет форму согдийской кружки, а второй — византийской труллы¹⁹⁰, но их декор хазарский.

Стиль сосудов восточноевропейских венгров сложился под влиянием иранских образцов IX в., но он также превосходит искусство дунайской Венгрии X в.¹⁹¹ Сосуды и бляхи IX и, может быть, X в., выполненные восточными венграми, найдены в бассейнах Камы и Оби.

С середины X в. и до монгольского нашествия в XIII в. Волжская Булгария, до начала X в. вассал Хазарии, была независимым государством. Она стала наиболее важным участком Мехового пути. Купцы мусульманской Волжской Булгарии оказались посредниками для торговцев мехами из южных стран. Кроме того, их собственная торговля с северными охотниками сделалась столь интенсивной, что они научились учитывать вкусы этих покупателей. Серебряные изделия Волжской Булгарии декорированы в смешанном стиле, для которого характерно сочетание исламских и финно-угорских мотивов¹⁹². Несколько византийских серебряных сосудов X — начала XIII в. попало на север, вероятно, через Булгар. Среди них — две кружки X в. (одна — с почти цилиндрическим, а другая — с выпуклым туловом)¹⁹³ и ковш, по-видимому, XI в.¹⁹⁴ Однако нет ничего византийского с середины VII по IX в.

В X в. в Приобье попадают и западноевропейские вещи, как, например, фибула, типичная для скандинавской продукции времени викингов¹⁹⁵.

¹⁸⁹ Бадер, Смирнов 1954: 19, рис. 8.

¹⁹⁰ Маршак 1971б: 36, 54, Т 40; Даркевич 1976в: 167–170, табл. 54; Сокровища Приобья 1996: 74–76, кат. № 27 [Маршак Б. И].

¹⁹¹ Маршак 1976б: 152–154; 1976в; Даркевич 1976в: 172–173, табл. 56; Маршак 1996: 16–19; Сокровища Приобья 1996: 114–117, 120–121, кат. № 53, 55 [Маршак Б. И]; Бауло, Маршак, Федорова 2004: 107–114.

¹⁹² Лещенко 1970а: 136–148; Маршак 1976б: 152–154; 1976в; Даркевич 1976в: 173, табл. 55, 4–8; Маршак 1996: 13–16; Сокровища Приобья 1996: 92–93, 98–99, № 36, 39 [Маршак Б. И.], 80–85, № 34 [Крамаровский М. Г.], 90–91, № 35, 94–97, 100–102, № 37, 38, 40, 41, 43 [Федорова Н. В.]; Федорова 2003б: 138–153.

¹⁹³ Даркевич 1976в: 173–176, табл. 37, 1–3; Банк 1978: 42–43, рис. 29. Близость формы и орнамента этой кружки из музея в Березниках к образцам X в., в частности к бордюру лимбургской ставротки (Банк 1978: рис. 9), позволяет предположить, что этот сосуд может быть датирован X в. (Даркевич 1976в: 176).

¹⁹⁴ Банк 1966: табл. 205–207; Искусство Византии... 1977: [т. 2] 86, 88/кат. № 551.

¹⁹⁵ Сокровища Приобья 1996: 164, кат. № 71 [Давидан О. И.].

Найдено и несколько западных (северогерманских, рейнских или английских и фламандских) вещей романского стиля (XII — начало XIII в.), в том числе бронзовые водолеи и 5 серебряных чаш с крышкой (от них обычно сохраняются или чаши, или высокие чашевидные крышки)¹⁹⁶. В частности, в кладе из с. Мужы были чаша и две крышки рейнского или английского круга, изготовленные во второй половине XII в. и около 1200 г.¹⁹⁷ В том же кладе находилось блюдо с изображением вознесения на небо Александра Македонского (рис. 225). Мне кажется весьма вероятным, что оно было изготовлено греческим мастером около 1210 г. для греческого вассала латинского императора Константинополя Генриха Фландрского¹⁹⁸. Новый клад византийских серебряных блюд, приобретенных недавно греческими музеями, показывает, что более поздняя дата этого сосуда из с. Мужы невозможна¹⁹⁹.

Западные изделия могли попадать в Приобье и Пермь по Северному морскому пути — вокруг Норвегии или через Балтийское море, причем Балтийский путь имел две ветви: на Смоленск и на Новгород. Надо отметить, что в 1229 г. немецкие купцы получили право путешествовать по русским городам согласно своему договору со Смоленским княжеством. Немцы бывали и в Волжской Булгарии²⁰⁰.

Напротив, более могущественные новгородцы старались монополизировать все контакты с Пермью, Печорой и Югрой (которая, очевидно, находилась в низовьях Оби). Они брали дань с этих земель мехами и серебром, видимо, ранее туда завезенным и принадлежавшим языческим святыням и отдельным семьям, поскольку тогда там этот металл не добывали. Время от времени новгородцы совершали грабительские набеги. Вероятно, именно поэтому древнерусские вещи в Приобье редки и невысокой ценности²⁰¹. Однако византийские сосуды XII в. могли попасть в северные таежные земли через Крым, Южную Русь и Волжскую Булгарию. В течение этого столетия экспорт серебра из Средней Азии и Ирана прекратился, но Волжская Булгария оставалась основным поставщиком серебряных изделий для северных охотников, хотя она тоже не имела серебряных рудников и получала этот металл от своих западных и южных торговых партнеров. Говоря о ситуации XII в., нельзя забывать, что в этот период даже в Константинополе жило много итальянских купцов. Хотя в 1171 г. венецианцев изгнали из Константинополя, а их имущество конфисковали, итальянцы продолжали господствовать на морских путях Восточного Средиземноморья. Южные сосуды XII в. не так многочисленны, как византийские VI–VII вв. На одной

¹⁹⁶ Даркевич 1966: 38–42/кат. № 68–70, табл. 19, 26, 1–2; 1972: 141–143; Hoffmann 1970: No. 169; Лапковская 1971: кат. № 53.

¹⁹⁷ Сокровища Приобья 1996: 165–199, № 72–75 [Крыжановская М. Я.].

¹⁹⁸ Эту свою гипотезу я попытался обосновать в трех статьях: Маршак 1996: 25–41; 2003: 2–41; Marshak 1997: 399–401.

¹⁹⁹ Ballian, Drandaki 2003: 47–77.

²⁰⁰ Рыбаков 19486: 349.

²⁰¹ Федорова 2002а: 93.

провинциальной византийской чаше, купленной в Сибири, есть древнерусская надпись владельца (рис. 234)²⁰². Правда, в данном случае Ю. А. Пятницкий выяснил, что чашу приобрели у семьи, переселившейся из Нижнего Новгорода²⁰³, но остаются две возможности: или этот сосуд привезли в Сибирь из Нижнего Новгорода в XIX в., или выходцы из этого города получили чашу уже в Сибири от человека, который ее там нашел. Последнее представляется более вероятным. Недавно Эрмитаж приобрел в Перми серебряный церковный сосуд — евхаристическую чашу XII в., выполненную в итало-византийском стиле. На ней есть т. н. знак Рюрикoviчей XII в. и русская надпись того же времени с точным обозначением веса сосуда²⁰⁴. Другие серебряные изделия XII — начала XIII в. из Прикамья и Приобья — это крышка византийской чаши (рис. 235)²⁰⁵; вильгортская чаша (возможно, киликийского происхождения — рис. 152)²⁰⁶; чаша с крышкой из христианских земель вдоль малоазийской границы Византии (может быть, Эдессы?), найденная в Барсовом Городке (рис. 150)²⁰⁷; и два сосуда XII в., скорее всего, из Сирии, завоеванной крестоносцами, — ирбитское блюдо ВС 93 (рис. 142, 143; см. также рис. 162, 8–14) и чаша из п. Овгорт (Ямало-Ненецкий автономный округ)²⁰⁸. Относительно сосудов, возможно, доставленных из Киликии и Эдессы, надо учесть, что они старше первой волны армянских эмигрантов в Крым, поселившихся там уже после монгольского завоевания²⁰⁹.

Во второй половине XIII и в XIV в. восточный Крым, Волжская Булгария и все земли между ними принадлежали Золотой Орде. В это время на меха обменивали только сосуды золотоордынского стиля, тщательно описанного М. Г. Крамаровским²¹⁰. Серебра в этом богатом государстве было очень много.

В заключение можно кратко перечислить восемь периодов истории Мехового пути.

Первый, конец IV — V в. — это время первых контактов среднеазиатских купцов с северными охотниками в Прикамье.

²⁰² Даркевич 1975: 80–99; Банк 1978: 46–51, 62, 63, рис. 33.

²⁰³ Пятницкий 2004: 132–138.

²⁰⁴ Маршак, Пятницкий 2000: 95–97.

²⁰⁵ Банк 1966: табл. 208–212; Искусство Византии... 1977: [т. 2] 89/кат. № 554; Даркевич 1975: 100–117, и др.; Маршак 1996: 25–26; Сокровища Приобья 1996: 146–148, кат. № 68 [Маршак Б. И.].

²⁰⁶ Орбели 1938б: 261–274, табл. 47, 48; Даркевич 1975: 229–230; Банк 1978: 58–61, рис. 45–61; Marschak 1986: Abb. 152–154, 157, etc.; Маршак 1996: 25–26; Сокровища Приобья 1996: 140–141, кат. № 66 [Маршак Б. И.].

²⁰⁷ Федорова 1982: 183–194; Сокровища Приобья 1996: 140–141, кат. № 66 [Маршак Б. И.].

²⁰⁸ Сокровища Приобья 1996: 162–163, кат. № 70 [Маршак Б. И.].

²⁰⁹ Армянская сабля из Приобья относится к XII–XIII вв., см.: Джанполадян, Кирпичников 1972: 23–29.

²¹⁰ Крамаровский, Федорова 1991; Федорова 1991: 193–204; Сокровища Приобья 1996: 200–210, кат. № 76–78 [Крамаровский М. Г.]; Крамаровский 2001.

Второй, конец V — VI в. Преобладают среднеазиатские купцы. Византия втягивается в торговлю с Севером серебряными сосудами.

Третий, первая половина VII в. Расцвет всей торговли с Прикамьем. Согдийцы начинают экспорт своих собственных сосудов в дополнение к персидским и византийским.

Четвертый, конец VII — VIII в. Прекращается византийский импорт. Хорасан и Мавераннахр наиболее активны. Приобье втягивается в торговлю мехами за серебро.

Пятый, IX в. Хорасан и Мавераннахр были по-прежнему активны. Хазарские и венгерские (не дунайские, а восточноевропейские) серебряные сосуды появляются в Прикамье и Приобье.

Шестой, X–XI вв. Волжская Булгария становится монополистом. Товары других стран идут через нее. На север попадали волжско-булгарские и восточноисламские сосуды, тогда как византийских очень мало.

Седьмой, XII — начало XIII в. Новгородская экспансия и Северный морской путь становятся важными факторами. Импорт из Средиземноморья через Крым, Русь и Волжскую Булгарию значительно возрастает по сравнению с предыдущим периодом. Прекращается привоз серебра из Ирана и Мавераннахра.

Восьмой, середина XIII — конец XIV в. Золотая Орда, тогда включившая в себя Волжскую Булгарию, становится монополистом в торговле серебряными сосудами с Прикамьем и Приобьем. Торговля менее интенсивна, чем в раннем Средневековье, поскольку финно-угорские племена платили дань Золотой Орде, Новгороду и, позже, Москве, которые стали важными поставщиками мехов на мировой рынок.

Далее, вплоть до конца XVI в., когда монополистом оказалась Россия, нет материальных свидетельств о северной меховой торговле. Византия (через Крым) была вовлечена в торговлю серебром за меха в VI и первой половине VII в. Затем следует перерыв примерно с 660-х до 900-х гг. Позже, в X — начале XIII в., Византия участвовала в северной торговле только через Русь и Волжскую Булгарию, которые стали посредниками, тогда как Северо-Западная Европа вступила в контакт с Приобьем, скорее всего, по Северному морскому пути.

[КАТ. № 73] БЛЮДО.
СЦЕНА ОХОТЫ НА ЛЬВА²¹¹

Блюдо (рис. 251)²¹² было найдено в бассейне реки Камы (Пермский край). Техника выемки фона путем соскабливания металла заимствована в сасанидском Иране. В сцене конной охоты сохранилось типичное для сасанидской традиции удвоение фигуры зверя: он изображен в процессе борьбы и убитым (или умирающим). Если единичная фигура зверя показана дважды, то конь со всадником — только в момент атаки: охотник поднимает меч на льва. В отличие от сасанидских сцен охоты, в которых действует царь или царевич, здесь перед нами человек, лишенный каких бы то ни было атрибутов монаршей власти. Это характерно для искусства Согда, о чем говорит и изображение стремян, в то время как сасанидского персонажа отличает легкая и изящная посадка.

Вся сцена в высшей степени условна: на львов не охотились в зарослях, да и сам гранатовый куст — изогнутые ветки, с которых свисают плоды, — мало похож на настоящий, с ровными, почти прямыми ветками. Этот растительный мотив был разработан согдийскими мастерами в конце VIII в.²¹³ Аналог левой руки всадника, короткой и слабой, находим еще позже, в Мерве начала IX в.²¹⁴

Несмотря на присутствие и сасанидских, и согдийских черт, декор блюда в целом лишен как сасанидской официальной торжественности, так и согдийского драматизма. На первый план выходит сложная ритмика растительного фона, предвосхищающая скорую победу исламского орнаментализма.

²¹¹ Оригинальная публикация: Marshak 2006: 130–131. Ее перевод на русский язык для настоящего издания выполнила Е. П. Чебучева.

²¹² ГЭ, инв. № S-503.

²¹³ Marschak 1986: 61–64.

²¹⁴ Marschak 1986: 29.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Агзамходжаев Т. Р. Бронзовые украшения из Тюябугуза // ИМКУз. Вып. 5. 1964.
- Азарян Л. Р. Киликийская миниатюра XII–XIII вв. Ереван, 1964 (на арм. яз.).
- Айни С. Ёддоштхо. Кисми III. Сталинобод, 1954.
- Алибегашвили Г. А. Четыре портрета царицы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957.
- Алиханова Ю. М. Театр // Культура древней Индии. М., 1975.
- Альбаум Л. И. Балалык-тепе. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент, 1960.
- Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975.
- Амброз А. К. Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы // СА. 1971а. № 2.
- Амброз А. К. Проблемы раннесредневековой хронологии Восточной Европы. II // СА. 1971б. № 3.
- Андреев М. С., Чехович О. Д. Арк (кремль) Бухары в конце XIX — начале XX вв. Душанбе, 1972.
- Артамонов М. И. Саркел — Белая Вежа. М.; Л., 1958 (МИА. № 62).
- Артамонов М. И. История хазар. Л., 1962.
- Археология в Новом Китае. Пекин, 1962 (на китайск. яз.).
- Архипов Г. А. Марийцы IX–XI вв. Йошкар-Ола, 1973.
- Арциховский А. В. Колонна из новгородских раскопок // Вестник Московского государственного университета. М., 1954. № 4.
- Ахмеров Р. Б. Могильник близ г. Стерлитамака // СА. 1955. Т. XXII.
- Ахмеров Р. Б. Серебряный кувшин из Башкирии // СА. 1963. № 4.
- Ахраров И., Ремпель Л. И. Резной шток Афрасиаба. Ташкент, 1971.
- Ахраров И., Темиргалиев Г. З. Клад серебряных украшений из Синджака // СЭ. 1966. № 3.
- Бадер О. Н. Камская археологическая экспедиция // КСИИМК. 1954. Вып. 55.
- Бадер О. Н., Смирнов А. П. «Серебро закамское» первых веков нашей эры. Бартымское местонахождение. М., 1954 (ТГИМ. Вып. XIII).
- Балашова Г. Н. Глиняный кувшин XII–XIII вв. с эпическими сценами // САиИ. 1972.
- Банк А. В. Серебряная братина XII–XIII вв. // ПЭР. 1938.
- Банк А. В. Моливдовул с изображением полета Александра Македонского на небо // ТОВЭ. 1940. Т. III.
- Банк А. В. Византия и Восток по некоторым данным прикладного искусства XI–XII вв. М., 1960 (XXV Международный конгресс востоковедов: Доклады делегации СССР).
- Банк А. В. Серебряный сосуд из так называемого Тартуского клада // Древние могильники и клады. Таллин, 1962 (Археологический сборник. II).
- Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966.
- Банк А. В. Опыт классификации византийских серебряных изделий X–XII вв. // ВВ. 1971. Т. XXXII.

- Банк А. В. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV–XV вв. // Моравска школа и Њено Доба. Београд, 1972.
- Банк А. В. Серебряный крест из бывшего Музея Штиглица // СГЭ. 1974. Вып. XXXVIII.
- Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М., 1978.
- Банк А. В. Рец. на кн.: Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв. М., 1975 // ВВ. 1981. Т. 42.
- Баранов Х. К. Арабско-русский словарь: Около 42000 слов. Изд. 6-е, стереотип. М., 1985.
- Бартольд В. В. Книга моего деда Коркута / Пер. В. В. Бартольда. М.; Л., 1962.
- Бартольд В. В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия // Бартольд В. В. Сочинения. Т. 1. М., 1963.
- Бартольд В. В. Бадахшан // Бартольд В. В. Сочинения. Т. 3. М., 1965.
- Бартольд В. В. Историко-географический обзор Ирана // Бартольд В. В. Сочинения. Т. 7. М., 1971а.
- Бартольд В. В. К истории персидского эпоса // Бартольд В. В. Сочинения. Т. 7. М., 1971б.
- Бартольд В. В. Персидская шу'убийя и современная наука // Бартольд В. В. Сочинения. Т. 7. М., 1971в.
- Бауло А. В. Серебряное блюдо с Малой Оби // АЭАЕ. 2000. № 4.
- Бауло А. В. Сасанидское серебряное блюдо с реки Сыня // АЭАЕ. 2002. № 1.
- Бауло А. В. Атрибутика и миф: металл в обрядах обских утров. Новосибирск, 2004.
- Бауло А. В., Маршак Б. И. Серебряный ритон из хантыйского святилища // АЭАЕ. 2001. № 3.
- Бауло А. В., Маршак Б. И., Федорова Н. В. Серебряные блюда с реки Войкар // АЭАЕ. 2004. № 2.
- Бейхаки Абу-л-Фазл. История Мас'уда, 1030–1041 / Вступит. статья, пер. и примеч. А. К. Арндса. Ташкент, 1962.
- Беленицкий А. М. О раскопках городища древнего Пенджикента в 1956 г. // ТАНТаджССР. 1959. Т. ХСІ.
- Беленицкий А. М. Работы Пенджикентского отряда в 1961 г. // ТИИАНТаджССР. 1964. Т. XLII (= АРТ. Вып. IX).
- Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. М., 1973.
- Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город Средней Азии. Л., 1973.
- Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 году на городище древнего Пенджикента // СГЭ. 1973. Вып. XXXVI.
- Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Черты мировоззрения согдийцев VII–VIII вв. в искусстве Пенджикента // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). М., 1976.
- Беленицкий А. М., Маршак Б. И., Распопова В. И. Социальная структура населения древнего Пенджикента // Товарно-денежные отношения на Ближнем и Среднем Востоке в эпоху средневековья. М., 1979.
- Березовець Д. Н. Харівський скарб // Археологія. Київ, 1952. Т. VI.
- Бертельс Е. Э. Придворная касыда в Иране и ее связи с развитием изобразительного искусства // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, сентябрь 1935. М.; Л., 1939.

- Бертельс Е. Э.* К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов // СВ. 1947. IV.
- Беруни.* Канон Мас'уда // *Абу Райхан Беруни (973–1048)*. Избранные произведения. Т. V. Ч. 1. Ташкент, 1973.
- Беруни.* Книга вразумления начаткам науки о звездах // *Абу Райхан Беруни (973–1048)*. Избранные произведения. Т. VI. Ташкент, 1975.
- Бикерман Э.* Хронология древнего мира. Ближний Восток и античность. М., 1975.
- Бируни.* Памятники минувших поколений / Пер. и примеч. М. А. Салье // *Абу Райхан Бируни (973–1048)*. Избранные произведения. Т. I. Ташкент, 1957.
- Бобринский А. А.* Перещепинский клад // Материалы по археологии России. Петроград, 1914. Т. 34.
- Богатырев П. Г.* Народный театр чехов и словаков // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971а.
- Богатырев П. Г.* Функции национального костюма в Моравской Словакии // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971б.
- Богатырев П. Г., Якобсон Р. О.* Фольклор как особая форма творчества // *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Большаков О. Г.* Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX–XII вв. // ЭВ. 1958. Вып. XII.
- Большаков О. Г.* Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX–XII вв. // ЭВ. 1963. Вып. XV.
- Большаков О. Г.* Ислам и изобразительное искусство // ТГЭ. 1969. Т. 10.
- Большаков О. Г.* Город в конце VIII — начале XIII в. // *Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г.* Средневековый город Средней Азии. Л., 1973.
- Бондарь И. В.* Древнее золото. Из собрания Музея исторических драгоценностей УССР. М., 1975.
- Борисов А. Я.* К истолкованию изображений на Биянайманских оссуариях // ТОВЭ. 1940. Т. II.
- Борисов А. Я., Луконин В. Г.* Сасанидские геммы. Л., 1963.
- Боролина И. В.* Турецкая литература // Литература Востока в средние века. Ч. II. М., 1970.
- Босворт К. Э.* Мусульманские династии. М., 1971.
- Бочаров Г. Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
- Бочаров Г. Н.* Черниговская чаша XII в. // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988.
- Буряков Ю. Ф., Зильбер Д. Г.* Археологические наблюдения в 1957 году на городище Минг-Урюк в Ташкенте // ТТашГУ. 1960. Вып. 172.
- Вагнер Г. К.* Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре // СА. 1962. № 3.
- Вагнер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964.
- Вагнер Г. К.* Скульптура древней Руси XII вв. Владимир. Боголюбово. М., 1969.
- Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.
- Вагнер Г. К.* Об открытии резных надписей среди фасадной скульптуры Дмитровского собора во Владимире // СА. 1976. № 1.
- Вайнберг Б. И.* Монеты древнего Хорезма. М., 1977.
- Вайнштейн С. И.* Памятники второй половины I тысячелетия в Западной Туве // ТТКАЭЭ. 1966. Т. II.

- Вархотова Д. П. Два серебряных браслета X–XI вв. из Чиназа // ИМКУз. 1963. Вып. 4.
- Вархотова Д. П. Об одном керамическом блюде VII–VIII вв. из Кувы // СА. 1964. № 3.
- Василюв А., Силяновска-Новикова Т., Труфешов Н., Любенова И. Камена пластика. София, 1973.
- Верман К. История искусств всех времен и народов. Т. II. СПб., 1896.
- Воронина В. Л. Архитектурный орнамент древнего Пянджикента // Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959.
- Воронина В. Л. Архитектура арабских стран // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 8: Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии. VI–XIX вв. М., 1969.
- Воцинина А. И. О связях Приуралья с Востоком в VI–VII вв. н. э. (Уфимский клад, найденный в 1941 г.) // СА. 1953. Т. XVII.
- Выставка иранского искусства к 2500-летней годовщине основания Персидской империи. Токио — Осака — Нагоя. Токио, 1971 (на японск. яз.).
- Гаврилова А. А. Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племен. Л., 1965.
- Гаврилова А. А. Новые находки серебряных изделий периода господства кыргызов // КСИА. 1968. Вып. 114.
- Гаврилова А. А. Сверкающая чаша с Енисея (К вопросу о памятниках уйгуров в СаяноАлтае) // Древняя Сибирь. Новосибирск, 1974. Вып. 4.
- Гайдукевич В. Ф. Работы Ферганской археологической экспедиции в Узбекистане в 1943–1944 гг. // КСИИМК. 1947. Вып. 14.
- Ганіна О. Д. Київський музей історичних коштовностей. Київ, 1974.
- Гаффенберг Э. Г. Одежда белуджей Туркменской ССР // СМАЭ. 1970. Вып. XXVI.
- Гемуев И. Н. Еще одно серебряное блюдо из Северного Приобья // Известия Сибирского отделения АН СССР. Сер. истории, филологии и философии. Новосибирск, 1988. Вып. 1. № 3.
- Гемуев И. Н., Бауло А. В. Святилища манси верховьев Северной Сосьвы. Новосибирск, 1999.
- Гемуев И. Н., Сагалаев А. М., Соловьев А. И. Легенды и были таежного края. Новосибирск, 1989.
- Генинг В. Ф., Крамаровский М. Г. Ивдельская находка. Л., 1973.
- Георгиева С. К вопросу о так называемой «протоболгарской художественной промышленности» // Slavia Antiqua. Warszawa, 1963. Т. X.
- Городецкий В. М. Серебряные сосуды из курганов села Покровского Пишпекского уезда // Известия Среднеазиатского комитета по делам музеев и охраны памятников старины, искусства и природы. Ташкент, 1925. № 1.
- Грабар А. Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. М.; Л., 1962. Т. XVIII.
- Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949.
- Григорьев Г. В. К вопросу о художественном ремесле домусульманского Согда // КСИИМК. 1946. Вып. XII.
- Грязнов М. П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // АСГЭ. 1961. Вып. 3. Л.

- Гупало К. Н., Ивакин Г. Ю. О ремесленном производстве на Киевском Подоле // СА. 1980. № 2.
- Гупало К. М., Ивакин Г. Ю., Сагайдак М. А. Дослідження Київського Подолу (1974–1975 рр.) // Археологія Києва. Дослідження і матеріали. Київ, 1979.
- Гюзальян Л. Т. Восточная миниатюра, изображающая западный пейзаж // САИИ. 1972.
- Гюзальян Л. Т. Второй Гератский котелок // ТГЭ. 1978. Т. XIX.
- Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях Шах-намэ ленинградских собраний. Л., 1935.
- Даркевич В. П. Подвиги Геракла в декорации Дмитровского собора во Владимире // СА. 1962. № 4.
- Даркевич В. П. Образ царя Давида во Владимиро-Суздальской скульптуре // КСИА. 1964. Вып. 99.
- Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.). М., 1966 (САИ. Вып. Е1–57).
- Даркевич В. П. Романские элементы в древнерусском искусстве и их переработка // СА. 1968. № 3.
- Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров. М., 1972.
- Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII вв. М., 1975.
- Даркевич В. П. Аргонавты средневековья. М., 1976а.
- Даркевич В. П. Об одном рельефе Дмитровского собора во Владимире // Средневековая Русь [Сборник статей памяти Н. Н. Воронина]. М., 1976б.
- Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья. М., 1976в (изд. 3-е: М., 2017).
- Даркевич В. П. Древняя Русь X–XIII вв. // Произведения искусства в новых находках советских археологов. М., 1977.
- Даркевич В. П., Евдмоха И. И. Памятник западноевропейской торевтики XII века // СА. 1964. № 3.
- Даркевич В. П., Маршак Б. И. О так называемом сирийском блюде из Пермской области // СА. 1974. № 2.
- Даркевич В. П., Монгайт А. Л. Старорязанский клад 1966 года // СА. 1967. № 2.
- Даркевич В. П., Черников В. Ф. Новое в изучении среднеазиатской торевтики (Афанасьевский клад) // КСИА. 1971. Вып. 128.
- Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.; Л., 1939.
- Джанполадян Р. М. Средневековое стекло Двина IX–XIII вв. Ереван, 1974.
- Джанполадян Р. М., Кирпичников А. Н. Средневековая сабля с армянской надписью, найденная в Приполярном Урале // ЭВ. 1972. Вып. XXI.
- Джиованни дель Плано Карпини. История монгалов; Гильом де Рубрук. Путешествие в восточные страны / Ред., вступ. статья и примеч. Н. П. Шатиной. М., 1957.
- Додхудова Л. Н. Отражение литературных сюжетов в средневековой персидской миниатюрной живописи: Автореф. ... дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1978.
- Драмлян И. Р., Корхмязан Э. М. Художественные сокровища Матенадарана. М., 1976.
- Древности Ташкента. Ташкент, 1976.
- Дурново Л. А. Армянская миниатюра. Ереван, 1967.

- Дурново Л. А. Орнаменты армянских рукописей. Ереван, 1978 (на арм., русск. и англ. яз.).
- Дьяконов И. М., Кауфман К. В., Ливищ В. А. О древней согдийской письменности Бухары // ВДИ. 1954. № 1.
- Дьяконов М. М. Об одной ранней арабской надписи // ЭВ. 1947. Вып. I.
- Дьяконов М. М. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пянджикента. М., 1954.
- Евтюхова Л. А. Археологические памятники енисейских кыргызов (хакасов). Абакан, 1948.
- Евтюхова Л. А., Киселев С. В. Чаа-тас у с. Копены // ТГИМ. 1940. Вып. XI. Живопись древнего Пянджикента. М., 1954.
- Жизнеописания трубадуров: Жан де Нострдам. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пейтов, во времена графов Прованских процветших / Изд. подг. М. Б. Мейлах. М., 1993.
- Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л., 1962.
- Забелина Н. Н., Ремпель Л. И. Согдийский всадник. Ташкент, 1948.
- Залеская В. Н. К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов (по материалам бронзового литья Эрмитажа) // ПС. 1971. Вып. 23 (86).
- Залеская В. Н. Сирийское бронзовое кадило из Ургута // САИИ. 1972.
- Залеская В. Н., Львова З. А., Маршак Б. И., Соколова И. В., Фоянова Н. А. Сокровища хана Кубрата. Перещепинский клад. СПб., 1997.
- Зеймаль Е. В. Начальная дата Канишки — 278 г. н. э. // Центральная Азия в кушанскую эпоху. Т. I. М., 1974.
- Зеймаль Е. В. Политическая история древней Трансоксианы по нумизматическим данным // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978.
- Иванов А. А., Луконин В. Г., Смесова Л. С. Ювелирные изделия Востока. Древний, средневековый периоды. Коллекция Особой кладовой отдела Востока Государственного Эрмитажа. М., 1984.
- Измайлова Т. А. Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 г. и ее серебряный оклад 1347 г. // ВВ. 1961. Т. XX.
- Измайлова Т. А. Эдесская рукопись 1171 года (М. 313) // ТГЭ. 1978. Т. XIX.
- Измайлова Т. А. Армянская миниатюра XI века. М., 1979.
- Иностранцев К. А. Сасанидские этюды. СПб., 1909.
- Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 1–3. М., 1977.
- Истрин В. Откровения Мефодия Патарского и апокалиптические видения Даниила в византийской и славяно-русской литературах: Исследования и тексты. М., 1897.
- Кабус-намэ / Пер. Е. Э. Бертельса. М., 1958.
- Каковкин А. Я. Еще к вопросу о скверском складне 1293 г. // ВВ. 1968. Т. XXVIII.
- Каковкин А. Я. Серебряный оклад 1255 г. Евангелия 1249 г. // Вестник Матенадарана. Ереван, 1969. № 9.
- Каковкин А. Я. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // ИФЖ. 1973. № 1.
- Каковкин А. Я. Памятники художественного серебра Киликийской Армении // ИФЖ. 1975. № 2.
- Каковкин А. Я. Памятники армянского художественного серебра XIII в. // Вестник общественных наук АН Армянской ССР. Ереван, 1977. № 9.

- Каменецкий И. С., Маршак Б. И., Шер Я. А. Анализ археологических источников (возможности формализованного подхода). М., 1975.
- Канивец В. И. Древнее святилище в Большеземельской тундре // III Международный конгресс финно-угроведов: Тезисы докладов. Т. 2. Таллин, 1970.
- Каргер М. К. Археологические исследования древнего Киева Отчеты и материалы (1938–1947). Киев, 1951.
- Каргер М. К. Древний Киев. Т. 1. М.; Л., 1958.
- Карпов С. П. Культура Латинской Романии // Культура Византии. XIII — первая половина XV в. М., 1991.
- Карпов С. П., Жаворонков П. И. Особенности социально-экономического и политического развития греческих земель в эпоху политической раздробленности и латинского владычества // Культура Византии. XIII — первая половина XV в. М., 1991.
- Каталог чехословацкой выставки «Великая Моравия». Л., 1971.
- Кибиров А. К. Работа Тянь-Шаньского археологического отряда // КСИЭ. 1957. Вып. XXVI.
- Кильчевская Е. В., Негматов Н. Н. Шедевры торевтики Уструшаны // ПК — 1978. 1979.
- Кинжалов Р. В. Об одной серебряной чаше, хранящейся в Эрмитаже // Известия АН Армянской ССР. Ереван, 1955. № 9.
- Кирпичников А. Н. Так называемая сабля Карла Великого // СА. 1965. № 2.
- Киселев С. В. Саяно-алтайская археологическая экспедиция 1935 г. // СА. 1936. Т. 1.
- Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951.
- Кляшторный С. Г. Историко-культурное значение Суджинской надписи // ПВ. 1959. № 5.
- Кляшторный С. Г. Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии. М., 1964.
- Кляшторный С. Г. Хазарская надпись на амфоре с городища Маяки // СА. 1979. № 1.
- Кляшторный С. Г., Лившиц В. А. Согдийская надпись из Бугута // СНВ. 1971. Т. X.
- Кожемяко П. Н. Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины. Фрунзе, 1959.
- Кондаков Н. П. Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. Т. 1. СПб., 1896.
- Корзухина Г. Ф. Из истории древнерусского оружия XI века // СА. 1950. Т. XIII.
- Корзухина Г. Ф. Серебряная чаша из Киева с надписями XII в. // СА. 1951. Т. XV.
- Корзухина Г. Ф. Русские клады IX–XIII вв. М.; Л., 1954.
- Корзухина Г. Ф. К истории Среднего Поднепралья в середине 1 тысячелетия н. э. // СА. 1955. Т. XXII.
- Корзухина Г. Ф. Новые находки скандинавских вещей близ Торопца // Скандинавский сборник. Вып. VIII. Таллин, 1964.
- Кошеленко Г. А. Уникальная ваза из Мерва // ВДИ. 1966. № 1.
- Крамаровский М. Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001.
- Крамаровский М. Г., Федорова Н. В. Восточный художественный металл из Среднего Приобья. Новые находки. Л., 1991.

- Крачковская В. А. Эволюция куфического письма в Средней Азии // ЭВ. 1949. Вып. II.
- Крачковский И. Ю. Арабская географическая литература // Крачковский И. Ю. Избранные сочинения. Т. IV. М.; Л., 1957.
- Кругликова И. Т. Настенные росписи в помещении 16 северо-восточного культового комплекса Дильберджина // Древняя Бактрия. Материалы Советско-Афганской археологической экспедиции. М., 1979. Вып. 2.
- Кубарев В. Д. Новые сведения о древнетюркских оградках Восточного Алтая // Новое в археологии Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск, 1979.
- Кузнецов В. А. К вопросу о позднеаланской культуре Северного Кавказа // СА. 1959. № 2.
- Курyleв В. П. Одежда анатолийских турок // СМАЭ. 1970. Вып. XXVI.
- Кызласов Л. Р. Остатки замка VI–VII вв. на городище Ак-Бешим // СА. 1958. № 3.
- Кызласов Л. Р. Новая датировка памятников енисейской письменности // СА. 1960. № 3.
- Кызласов Л. Р. О датировке памятников енисейской письменности // СА. 1965. № 3.
- Кызласов Л. Р. История Тувы в средние века. М., 1975.
- Кызласов Л. Р. Древняя Тува (от палеолита до IX в.). М., 1979.
- Кэнко-хоси. Записки от скуки // Пер. В. Н. Горегляда. М., 1970.
- Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.; Л., 1947а.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. I: Текст. М., 1947б.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. II: Атлас. М., 1948.
- Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М., 1978.
- Лапковская Э. А. Серебряная с чернью чаша XII века // ТГЭ. 1964. Т. VIII.
- Лапковская Э. А. Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. Изделия из металла. М., 1971.
- Лелеков Л. А. Русь и Восток. М., 1978.
- Лещенко В. Ю. Бляхи с охотничьими сценами из Поволжья // СА. 1970а. № 3.
- Лещенко В. Ю. Новое византийское блюдо из Верхнего Прикамья // СГЭ. 1970б. Вып. XXXI.
- Лещенко В. Ю. Использование восточного серебра на Урале // Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья. М., 1976.
- Лещенко В. Ю., Оборин В. А. Новые находки восточного серебра в Прикамье // СА. 1966. № 3.
- Лившиц В. А. Авестийское grvāxš.uxti- // Переднеазиатский сборник. М., 1979. III.
- Лившиц В. А. Правители Панча (согдийцы и турки) // НАА. 1979. № 4.
- Лившиц В. А., Луконин В. Г. Среднеперсидские и согдийские надписи на серебряных сосудах // ВДИ. 1964. № 3.
- Лихачев Н. П. Моливдовулы греческого Востока [Рукопись] // Архив АН СССР. Ф. 261. Оп. 1. № 119.
- Луконин В. Г. Иран в эпоху первых Сасанидов. Л., 1961.
- Луконин В. Г. Кушано-сасанидские монеты // ЭВ. 1967. Вып. XVIII.
- Луконин В. Г. Культура сасанидского Ирана. Иран в III–V вв. Очерки по истории культуры. М., 1969.

- Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана. М., 1977.
- Луконин В. Г. Иран в III веке. Новые материалы и опыт исторической реконструкции. М., 1979.
- Лунин Б. В. К топографии и описанию древних монетных кладов и отдельных монетных находок на территории Узбекистана (по архивным данным) // ИМКУз. 1969. Вып. 8.
- Лурье В. М. Александр Великий — «последний римский царь». К истории эсхатологических концепций в эпоху Ираклия // ДЦА. 2003.
- Мавлеев Е. В. Греческие мифы в Этрурии (о понимании этрусками греческих изображений) // Античный мир и археология. Саратов, 1979. Вып. 4.
- Макарова Т. И. Перегородчатые эмали древней Руси. М., 1975.
- Маннай-Оол М. Х. Итоги археологических исследований ТНИИЯЛИ в 1961 г. // Ученые записки Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Кызыл, 1963. Вып. X.
- Марр Н. Я. Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. Л., М., 1934.
- Маршак Б. И. Амфора из нижнего слоя Пенджикента // ТИИАНТаджССР. 1960. Т. XXIX.
- Маршак Б. И. Влияние торевтики на согдийскую керамику VII–VIII вв. // ТГЭ. 1961. Т. V.
- Маршак Б. И. Серебряное блюдо со сценой поединка (К вопросу об истоках монументального искусства Согда VII–VIII вв.) // ТД научной сессии Государственного Эрмитажа. Л., 1967.
- Маршак Б. И. К вопросу о восточных противниках Ирана в V в. // СНВ. 1971а. Вып. X.
- Маршак Б. И. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М., 1971б.
- Маршак Б. И. Бронзовый кувшин из Самарканда // САиИ. 1972.
- Маршак Б. И. Материалы по среднеазиатской торевтике // СА. 1976а. № 1.
- Маршак Б. И. Серебряные сосуды X–XI вв., их значение для периодизации искусства Ирана и Средней Азии // Искусство и археология Ирана. II. II Всесоюзная конференция на тему «Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимодействия с искусством других народов в средние века». 19–23 ноября 1973 г. Доклады. М., 1976б.
- Маршак Б. И. Серебряные сосуды X–XI вв., их значение для периодизации искусства Ирана и Средней Азии // Тезисы докладов 2-й Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана. М., 1976в.
- Маршак Б. И. «Бактрийские» чаши // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М., 1978а.
- Маршак Б. И. Раннеисламские бронзовые блюда (Сиро-египетская и иранская традиции в искусстве халифата) // ТГЭ. 1978б. Т. XIX.
- Маршак Б. И. Гурганская чаша и антиохийский ларец: художественные связи Хорасана и Сирии в XI веке // Абуали ибн Сино и его эпоха. Душанбе, 1980.
- Маршак Б. И. К вопросу о торевтике крестоносцев // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Л., 1985.
- Маршак Б. И. Сокровища Приобья // Сокровища Приобья [Каталог выставки]. СПб., 1996.
- Маршак Б. И. Серебряное блюдо со сценой полета Александра Македонского // ДЦА. 2003.

- Маршак Б. И. Серебро за меха // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов. СПб., 2006.
- Маршак Б. И. Керамика Согда V–VII веков как историко-культурный памятник (К методике изучения керамических комплексов). СПб., 2012.
- Маршак Б. И. Культурные связи Востока и Европы в торевтике XI–XIII вв. Серебро с чернью. СПб., 2014.
- Маршак Б. И., Крикис Я. К. Чилекские чаши // ТГЭ. 1969. Т. X.
- Маршак Б. И., Пятницкий Ю. А. Чаша Евхаристическая // Синай, Византия, Русь. Православное искусство с VI до начала XX века. СПб., 2000.
- Маршак Б. И., Скалон К. М. Перещепинский клад (к выставке «Сокровища искусства Древнего Ирана, Кавказа, Средней Азии». Л., 1972.
- Массон М. Е. Ахангеран. Ташкент, 1953.
- Материалы по истории туркмен и Туркмении. Т. 1. М.; Л., 1939.
- Мачабели К. Г. Позднеантичная торевтика Грузии (по материалам торевтики первых веков нашей эры). Тбилиси, 1976.
- Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М., 1963.
- Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.
- Мелихов А. Н. Серебряное блюдо из Красной Поляны // КСИИМК. 1952. Вып. XLIII.
- Микаелян Г. Г. История Киликийского армянского государства. Ереван, 1952.
- Михалевич Г. П. Сообщение Насир ад-дина Туси о резном изумруде хорезмшаха Текеша // САИИ. 1972.
- Мнацаканян А. Ш. Армянское орнаментальное искусство. Ереван, 1955 (на арм. яз.).
- Мнева Н. Е., Филатов В. В. Икона Петра и Павла Новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.
- Могильников В. А. Контакты населения лесной полосы Приуралья и Западной Сибири в конце I — начале II тысячелетия н. э. // Проблемы археологии Евразии. М., 1991.
- Мушегян Х. А. Неизданный экземпляр золотой монеты Рубенидов // ЭВ. 1971. Вып. XX.
- Наливкин В., Наливкина М. Очерк быта женщины туземного населения Ферганы. Казань, 1886.
- Немет П. Образование пограничной области Боржавы // Проблемы археологии и древней истории угров. М., 1972.
- Неразик Е. Е. Сельские поселения афригидского Хорезма (По материалам Беркут-калинского оазиса). М., 1966.
- Нечаева Л. Г. Погребение с труположением могильника Тора-Тал-Арты // ТТКАЭЭ. 1966. Т. II.
- Оборин В. А. Сасанидское серебряное блюдо из д. Шудьяр // ВДИ. 1956. № 2.
- Орбели И. А. Временная выставка сасанидских древностей. Петроград, 1922.
- Орбели И. А. Бахрам-Гур // Бахрам Гур и Азадэ из Шах-намэ Фердовси. Л., 1935.
- Орбели И. А. Дорожный ковшик XII–XIII вв. // ПЭР. 1938а.
- Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша конца XII в. // ПЭР. 1938б.
- Орбели И. А. Проблема сельджукского искусства // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, сентябрь 1935. М.; Л., 1939.
- Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша. Эрмитаж. Л., 1964.

- Орбели И. А. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар // Орбели И. А. Избранные труды в двух томах. Т. 1: Из истории культуры и искусства Армении X–XIII вв. М., 1968.
- Орбели И. А., Тревер К. В. Сасанидский металл: Художественные изделия из золота, серебра и бронзы. М.; Л., 1935.
- Орешиников А. В. Заметки о потире Переславль-Залесского собора // АИЗ. 1897. № 11.
- Орлов Р. С. Деякі особливості художньо-і культури Києва у X ст // Археологія Києва. Дослідження і матеріали. Київ, 1979.
- Орнаменты «цао цзинь» в Дуньхуане. Пекин, 1955 (на китайск. яз.).
- Отроценко В. В. Рассамакін Ю. Я. Половецкий комплекс Чингульского кургану // Археологія. Київ, 1986. Вип. 53.
- Отчет М. С. Чугунова о раскопках его, в 1896 году, в Каинском уезде Томской губернии // ОАК за 1896 год. 1898.
- Павловский А. А. Живопись Палантинской капеллы в Палермо. СПб., 1890.
- Пань Цзецзы. Дуньхуан бихуа фуши цзымяо. Пекин, 1958.
- Плетнева С. А. От кочевий к городам. Салтово-маяцкая культура. М., 1967.
- Плетнева С. А. Хазары. М., 1976.
- Повесть временных лет. Ч. 1: Текст и перевод / Подготовка текста Д. С. Лихачева; пер. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М.; Л., 1950.
- Постникова М. М., Мишуков Ф. Я. Изделия из драгоценных металлов // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. Т. 1. М., 1962.
- Постникова-Лосева М. М. Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XIV–XVIII вв. в музеях Москвы и Ленинграда // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
- Прокошев Н. А. Из неопубликованных материалов Молотовского и Чердынского музеев // КСИИМК. 1946. Вып. XII.
- Протп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958.
- Пугаченкова Г. А. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах // Материалы по археологии и этнографии Узбекистана. Т. II. Ташкент, 1950.
- Пугаченкова Г. А. Некоторые изобразительные сюжеты на памятниках искусства древнего Согда // Известия Отделения общественных наук АН Таджикской ССР. Сталинабад, 1952. Вып. 2.
- Пугаченкова Г. А. К интерпретации Аниковского блюда // Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана: Тезисы Всесоюзной научной конференции в г. Пенджикенте Таджикской ССР, 26–31 августа 1977 г. Душанбе, 1977.
- Пугаченкова Г. А. К датировке и интерпретации трех предметов «восточного серебра» из коллекции Эрмитажа // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). М., 1981.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
- Путешествие Абу Хамида ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131–1153 гг.) / Публикация О. Г. Большакова, А. Л. Монгайт. М., 1971.
- Путилов Б. Н. Русский и южнославянский Героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971.

- Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.
- Пуцко В. Г. Киевские рельефы святых всадников // Старинар. Нова серија. Београд, 1977. Књ. XXVII [1976].
- Пуцко В. Г. Византийские лицевые рукописи Гос. библиотеки СССР им. Ленина // ВВ. 1982. Т. 43.
- Пятницкий Ю. А. К истории поступления в Эрмитаж византийской серебряной чаши XII в. // Византия в контексте мировой истории: Материалы научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. СПб., 2004.
- Радојковић Б. Српско злотарство XVI и XVII века. Нови Сад, 1966.
- Радојковић Б. Метал средњовековни // Историја примјене уметности код срба. Т. 1: Средњовековна Србија. Београд, 1977.
- Рапопорт Ю. А. Об изображении на Бартымском блюде, найденном в 1951 г. // СА. 1962. № 2.
- Рапопорт Ю. А. Из истории религии древнего Хорезма (оссуарии). М., 1971 (Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. VI).
- Распопова В. И. Поясной набор Согда VII–VIII вв. // СА. 1965. № 4.
- Распопова В. И. Согдийский город и кочевая степь в VII–VIII вв. // КСИА. 1970. Вып. 122.
- Распопова В. И. Металлические изделия раннесредневекового Согда. Л., 1980.
- Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Ремпель Л. И. Язык живописи Согда и его место в истории искусств Среднего Востока // Советское искусствознание 78. М., 1979.
- Робер де Клари. Завоевание Константинополя / Пер., статья и коммент. М. А. Заборова. М., 1986.
- Розен В. Р. Император Василий Болгаробойца. Извлечение из летописи Яхьи Антиохийского / Издал, перевел и объяснил В. Р. Розен. СПб., 1883.
- Рыбаков Б. А. Ремесло // История культуры древней Руси. Домонгольский период. Т. I: Материальная культура. М.; Л., 1948а.
- Рыбаков Б. А. Торговля и торговые пути // История культуры древней Руси. Домонгольский период. Т. I: Материальная культура. М.; Л., 1948б.
- Рыбаков Б. А. Прикладное искусство и скульптура // История древней культуры Руси. Домонгольский период. Т. II: Общественный строй и духовная культура. М.; Л., 1951.
- Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI–XIV вв. М., 1964.
- Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л., 1971.
- Садр ад-дин 'Али ал-Хусайни. Ахбâr ад-даулат ас-Селджукийийа / Издание текста, пер., введ., примеч. и прилож. 3. М. Буниятова. М., 1980.
- Салль Ж. Стуковые облицовки в Балисе // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, сентябрь 1935. М.; Л., 1939.
- Саркисян Г. А. Архитектура Франции // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 4: Архитектура Западной Европы. Средние века. Л.; М., 1966.
- Свирич А. Н. Миниатюра древней Армении. М.; Л., 1939.
- Семенов А. И. Византийские монеты из погребений хазарского времени на Дону // Проблемы археологии. Л., 1978. Вып. 2.
- Сизов В. И. О происхождении и характере курганных височных колец и преимущественно т. н. московского типа (Археологический этюд) // АИЗ. 1895. Т. III.

- Скульптура и живопись древнего Пянджикента. М., 1959.
- Случайные находки и приобретения // ОАК за 1909–1910 годы. 1913.
- Смиленко А. Т. Глодоськи скарби. Київ, 1965.
- Смирнов А. П. Новый сасанидский золотой сосуд из Молотовской области // КСИИМК. 1947. Вып. XIV.
- Смирнов А. П. Новая находка восточного серебра в Приуралье. М., 1957 (ТГИМ. Вып. XXV).
- Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб., 1909.
- Сокровища Приобья. СПб., 1996.
- Сокровища Приобья: Западная Сибирь на торговых путях Средневековья. Каталог выставки. Салехард, 2003.
- Соломина В. П. О двух памятниках новгородской мелкой пластики // ПК — 1977. М., 1977.
- Спицын А. А. Материалы по доисторической археологии России // ЗРАО. 1899. Т. XI/1–2.
- Спицын А. А. Пермская губерния // ОАК за 1898 год. 1901.
- Спицын А. А. Из коллекций Эрмитажа // ЗОРСА. 1906а. Т. VIII/1.
- Спицын А. А. К вопросу о Мономаховой шапке // ЗОРСА. 1906б. Т. VIII/1.
- Ставиский Б. Я. О датировке и происхождении эрмитажной серебряной чаши с изображением венчания царя // СГЭ. 1960. Вып. XVII.
- Ставиский Б. Я. Хионитская гемма-печать // СГЭ. 1961. Вып. XX.
- Ставиский Б. Я. Кушанская Бактрия: проблемы истории и культуры. М., 1977.
- Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент. СПб., 1887.
- Стасов В. В. Серебряное восточное блюдо императорского Эрмитажа // Журнал Министерства народного просвещения. 1905. Ч. CCCLVII (январь).
- Стеблин-Каменский М. И. Культура Исландии. Л., 1967.
- Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Л., 1971.
- Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.
- Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература. М., 1979.
- Строева Л. А. Государство исмаилитов в Иране в XI–XIII вв. М., 1978.
- Сухарева О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии // ТИЭ. НС. 1954. Т. XXI.
- Сухарева О. А. Квартальная община позднефеодального города Бухары (в связи с историей кварталов). М., 1976.
- Сычев Д. В. Из истории калмыцкого костюма. Очерк с приложением материалов из документов, дневников и сочинений путешественников, ученых и служивых людей. Элиста, 1973.
- Тагирджанов А. Т. Рудаки. Жизнь и творчество. История изучения. Л., 1968.
- Тереножкин А. И. Холм Ак-тепе близ Ташкента (раскопки 1940 г.) // Труды Института истории и археологии АН Узбекской ССР. Ташкент, 1948. Т. 1.
- Тереножкин А. И. Согд и Чач // КСИИМК. 1950. Вып. XXXIII.
- Тизенгаузен В. Г. Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. СПб., 1884.
- Токарский Н. М. Архитектура древней Армении. Ереван, 1946.
- Токарский Н. М. Серебряная чаша из Вильгорта в собрании Гос. Эрмитажа // ИФЖ. 1976. № 3.

- Толочко П. П., Мурзін В. Ю. (автори-упорядники). Золото степу: Археологія України. Київ; Шлезвіг, 1991.
- Толстов С. П. Древний Хорезм. Опыт историко-археологического исследования. М., 1948.
- Толстов С. П., Лившиц В. А. Датированные надписи на хорезмийских оссуариях с городища Ток-кала // СЭ. 1964. № 2.
- Толстой И. И. О русских амулетах, называемых змеевиками // ЗРАО. 1888. Т. III.
- Толстой И. И., Кондаков Н. П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. 3: Древности времен переселения народов. СПб., 1890.
- Тотев Т. Сребърна чаша с надпис от Преслав // Известия на Археологическия институт. София, 1964. Т. XXVII.
- Тотев Т. За един паралел на чашата на Сивин жупан от Преслав // Археология. София, 1966. № 1.
- Тревер К. В. Новые сасанидские блюда Эрмитажа/Nouveaux plats sasanides de l'Ermitage. М.; Л., 1937а.
- Тревер К. В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Л., 1937б.
- Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940а (Памятники культуры и искусства в собрании Эрмитажа. I).
- Тревер К. В. Серебряное навершие сасанидское стандарта // ТОВЭ. 1940б. Т. III.
- Тревер К. В. Золотая статуэтка из селения Хаит (Таджикистан) (К вопросу о Кушанском пантеоне) // ТГЭ. 1958. Т. II.
- Тревер К. В. Новое «сасанидское» блюдо Эрмитажа (Из истории культуры народов Средней Азии) // Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели. М.; Л., 1960.
- Тревер К. В., Луконин В. Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III–VIII веков. М., 1987.
- Тревер К. В., Якубовский А. Ю., Воронец М. Э. История народов Узбекистана. Т. 1: С древнейших времен до начала XVI века. Ташкент, 1950.
- Уваров А. С. Византийский крест XII столетия // Уваров А. С. Сборник мелких трудов. Т. 1. М., 1910.
- Умняков И. И. Рабат-и-Малик // В. В. Бартольд. Туркестанские друзья, ученики и почитатели. Ташкент, 1927.
- Усама ибн Мункыз. Книга назидания / Пер. М. А. Салье. М., 1958.
- Успенский Ф. И. История византийской империи. Т. III. М.; Л., 1948.
- Федоров-Давыдов Г. А. Серебряная миска с арабской надписью из собрания Государственного Исторического музея // Нумизматика и эпиграфика. М., 1960. Т. II.
- Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М., 1976.
- Федорова Н. В. Два серебряных сосуда из района г. Сургута // СА. 1982. № 1.
- Федорова Н. В. Золотоордынская торевтика в Приобье // Исследования по средневековой археологии лесной полосы Восточной Европы. Ижевск, 1991.
- Федорова Н. В. Западная Сибирь и мир средневековых цивилизаций. История взаимодействия на торговых путях // АЭАЕ. 2002а. № 4.
- Федорова Н. В. Западносибирское Средневековье в зеркале художественного металла (VIII–XIV вв.) // Северный археологический конгресс. Екатеринбург, 2002б.

- Федорова Н. В. Сокровища Приобья в истории западносибирского Средневековья // Сокровища Приобья: Западная Сибирь на торговых путях Средневековья. Каталог выставки. Салехард, 2003а.
- Федорова Н. В. Торевтика Волжской Болгарии: серебряные изделия X–XIV вв. из зауральских коллекций // Труды Камской археологической экспедиции. Пермь, 2003б. Вып. 3.
- Халидов А. Б., Эрман В. Г. Предисловие [к «Индии» Бируни] // *Абу Рейхан Бируни* (973–1048). Избранные сочинения. Т. II. Ташкент, 1963.
- Халилов Дж. А. Серебряное блюдо с позолотой из древней Шемахи // ВДИ. 1976. № 3.
- Халилов Д. А., Кошкарлы К. О. Иконография двух серебряных блюд из Азербайджана // *Художественные памятники и проблемы культуры Востока*. Л., 1985.
- Ханенко Б. Н., Ханенко В. И. Древности Приднепровья и побережья Черного моря. Вып. VI. Киев, 1907.
- Хвольсон Д. А., Покровский Н. В., Смирнов Я. И. Серебряное сирийское блюдо, найденное в Пермском крае. СПб., 1899.
- Холостенко Н. Новый памятник древнерусского прикладного искусства // *Искусство*. М., 1958. № 9.
- Чவர்ь Л. А. Таджикские ювелирные украшения. (Материалы к историко-культурному районированию Таджикистана). М., 1977.
- Чернецов В. Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // ТИЭ. НС. 1947. Т. I.
- Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Т. 1–2. Тбилиси, 1939.
- Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, исторический очерк и аннотации. Тбилиси, 1957.
- Шишкин В. А. Варахша. М., 1963.
- Шляхова В. И. Серебряный сосуд из с. Юлдус (Курганская область) // СА. 1977. № 4.
- Шталь И. В. Гомеровский эпос. Опыт текстологического анализа «Илиады». М., 1975.
- Шэньси, Цзянсу, Жэхэ, Аньхуй, Шаньси. Ушэн чуту чжуньяо вэньу чжанлань тулу. Пекин, 1958.
- Щепкина М. В. Тератологический орнамент // *Древнерусское искусство: Рукописная книга*. М., 1974. Сб. II.
- Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977.
- Эрдели И. Об археологической культуре древних венгров в конце IX — первой половине X в. н. э. // *Проблемы археологии и древней истории угров. Сборник статей советских и венгерских археологов*. М., 1972.
- Югославские средневековые фрески. Сербия, Македония, Черногория. Л., 1970.
- Якубов Ю. Археологические памятники Ляхша (исследования 1978 г.) // АРТ. 1984. Вып. XVIII.
- Янин В. Л. Денежно-весовые системы русского средневековья. Домонгольский период. М., 1956.
- 7000 Jahre Kunst in Iran. [Ausstellung] 16. Februar bis 24. April 1962 in Villa Hügel, Essen. Essen, 1962.

- Adhémar J.* Influences antiques dans l'art du moyen âge français: recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. London, 1939 (Studies of the Warburg Institute. Vol. 7).
- Ainaud J., Held A.* Romanesque Painting. New York, 1963.
- Åkerström-Hougen G.* The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos // A Study in Early Byzantine Iconography. Lund, 1974.
- Akurgal E., Mango C., Ettinghausen R.* The Treasures of Turkey. Geneva, 1966.
- Alexander P. J.* The Byzantine Apocalyptic Tradition. Berkley; Los Angeles; London, 1985.
- Allan J.* Rec. ad op.: *Fehérvári G.* Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. London, 1976 // OArt. 1976. Vol. XXII/3.
- Allan J. W.* Silver: the Key to Bronze in Early Islamic Iran // KOR. 1977. Bd. XI/1–2.
- Allan J. W.* Persian Metal Technology, 700–1300 A.D. Oxford, 1979.
- Allan J. W.* Islamic Metalwork: the Nuhad Es-Said Collection. London; Totowa, 1982a.
- Allan J. W.* Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period. New York, 1982b.
- Allan J. W.* Metalwork of the Islamic World: the Aron Collection. London; New York, 1986.
- Allan J. W.* Metalwork Treasures from the Islamic Courts / With a contribution by F. Maddison. Doha; London, 2002.
- Altekar A. S.* Catalogue of the Gupta Gold Coins in the Bayana Hoard. Bombay, 1954.
- Andersson A.* Mediaeval Drinking Bowls of Silver found in Sweden. Stockholm, 1983.
- Archaeological Treasures excavated in the People's Republic of China. Tokyo, 1973.
- Arne T. J.* La Suède et l'Orient. Études archéologiques sur les relations de la Suède et de l'Orient pendant l'âge des vikings. Upsal, 1914.
- The Art of Medieval Spain, A.D. 500–1200. New York, 1993.
- Arts de l'Islam, des origines à 1700, dans les collections publiques françaises. Orangerie des Tuileries, 22 juin — 30 août 1971. Paris, 1971.
- Arts of Sasanian Dynasty. 1. Tenri Sankōkan Museum of University. Tenri, 1968.
- Die Artuquiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident. Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, Universität Innsbruck... 4. — 13. Mai 1995. München, 1995 (Ausstellungskatalog/Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Nr. 6).
- Atil E.* Ceramics from the World of Islam. Washington, 1973 (Freer Gallery of Art. Fiftieth Anniversary Exhibition. III.).
- Atil E.* Art of the Arab World [Catalogue of an Exhibition]. Washington, 1975.
- Atil E., Chase W. T., Jett P.* Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art. Washington, 1985.
- Aubert É.* Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. Paris, 1872.
- Aubert M.* Notre-Dame de Paris: architecture et sculpture. Paris, 1928.
- Aubert M.* La Bourgogne, la sculpture. Vol. I. Paris, 1930.
- Aubert M.* L'art roman en France / Présenté par M. Aubert; avec la collaboration de G. Gaillard et al. Paris, 1961.
- Auboyer J.* Afghanistan und seine Kunst. Prague, 1968.
- Aymard J.* Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica). Paris, 1951.

- Azarpay G.* Nine Inscribed Choresmian Bowls // *ArtAsiae*. 1969. Vol. XXXI/2–3.
- Azarpay G.* Nanà, the Sumero-Akkadian Goddess of Transoxiana // *Journal of the American Oriental Society*. New Haven, 1976. Vol. 96/4.
- Babelon E.* La gravure en pierres fines: camées et intailles. Paris, 1894.
- Baer E.* An Islamic Inkwell in the Metropolitan Museum of Art // *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1972.
- Bahrami M.* A Gold Medal in the Freer Gallery of Art // *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*. New York, 1952.
- Bálint C.* Rec. ad op.: *Даркевич В. П.* Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной ювелирки на территории Европейской части СССР и Зауралья. М., 1976 // *АОАШ*. 1977. Т. XXXI/2.
- Ballian A., Drandaki A.* A Middle Byzantine silver treasure // *Μουσείο Μπενάκη [Benaki Museum Journal]*. Αθήνα, 2003. Т. 3.
- Balog P.* Sasanian and Early Islamic Ornamental Glass Vessel-Stamps // *NENIEH*. 1974.
- Balog P., Yvon J.* Monnaies à légendes arabes de l'Orient latin // *Revue Numismatique*. Paris, 1958. Sér. VI. Т. I.
- Baltrušaitis J.* Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique. Paris, 1955 (Collection Henri Focillon. 3).
- Balty J.* Mosaïque de Gê et des Saisons à Apamée // *Syria*. 1973. Т. L/3–4.
- Bank A.* Byzance et l'Orient d'après quelques données de l'art appliqué du XI^e et du XII^e siècles // *Труды XXV Международного конгресса востоковедов, Москва, 9–16 августа 1960 г.* Т. I. М., 1962.
- Bank A.* Quelques problèmes des arts mineurs Byzantins au XIV^e siècle. L'argenterie // *Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines, Bucarest, 6–12 septembre, 1971 Pt. 2.* București, 1975.
- Bank A.* V. Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums / Transl. from the Russian by L. Sorokina. 3rd ed (enlarged). Leningrad, 1985.
- Baron F.* L'art du moyen âge en France. Exposition 12 Octobre — 30 Novembre, 1972, Musée National d'Art Occidental, Tokyo. Tokyo, 1972.
- Bassermann-Jordan E. von.* Der Schmuck. Leipzig, 1909 (Monographien des Kunstgewerbes. 12).
- Bates M. L.* Thirteenth Century Crusader Imitations of Ayyūbid Silver Coinage: a Preliminary Survey // *NENIEH*. 1974.
- Beckwith J.* Caskets from Córdoba. London, 1960.
- Beckwith J.* The Influence of Islamic Art on Western Medieval Art // *Apollo*. April 1976, Vol. CIII. No. 170.
- Bedoukian P. Z.* Coinage of Cilician Armenia. New York, 1962 (Numismatic Notes and Monographs. No. 147).
- Belenitsky A. M.* Central Asia. Cleveland; New York, 1968.
- Belenizki A. M.* Mittelasiien: Kunst der Sogden. Leipzig, 1980.
- Belli d'Elia P. (ed.)*. Alle sorgenti del romanico Puglia XI secolo. Bari, Pinacoteca provinciale, giugno — dicembre 1975: Catalogo. Bari, 1975.
- Belting H.* Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy // *DOP*. 1974. No. 28.
- Benda K.* Contribution à l'étude du style des parures de la Grande Moravie // *Byzantinoslavica*. Prague, 1961. Roč. XXII/1.
- Benda K.* Pozdně avarské nákonči z hrobu v Mordě u Velehradu // *PArch*. 1962. LIII.
- Benda K.* Karolinská složka blatnického nálezu // *SA*. 1963a. XI/1.

- Benda K.* Stříbrný terč se socolnicem ze Starého Mesta u Uherského Hradiště // PArch. 1963b. LIV/1.
- Benda K.* Současný stav studia zlatých nádob pokladu ze Sannicolăul Mare (Nagyszentmiklós) // SA. 1965. XIII/2.
- Benda K.* Antické dědictví ve výtvarném projevu Velké Moravy // Listy filologické. Praha, 1978. Roč. 101/III.
- Berchem M. van.* Inscriptions mobilières arabes en Russie // JA. Sér. X. 1909. T. XIV.
- Berchem M. van., Strzygowski J., Bell G. L.* Amida. Heidelberg; Paris, 1910.
- Bernard P.* Campagne de fouilles 1976–1977 à Aï Khanoum (Afghanistan) // CRAI. 1978 (Avril — Juin).
- Bernard P.* Un nouveau livre sur les Parthes: Compte rendu (rec. ad op.: Кошеленко Г. А. Родина парфян. М., 1977) // StI. 1979. T. 8/1.
- Bernheimer R.* Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München, 1931.
- Bertaux É.* L'art dans l'Italie méridionale: aggiornamento dell'opera di É. Bertaux / Sotto la direzione di A. Prandi. T. VI. Rome, 1978.
- Bertoni G.* Atlante storico artistico del duomo di Modena. Modena, 1921.
- Bialeková D.* Zur Frage der Genesis der gelben Keramik aus der Zeit des zweiten awarischen Kaganates im Karpatenbecken // SBK. 1968.
- Bloch H.* Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages // DOP. 1946. No. 3.
- Boase T. S. R.* The Arts in the Latin Kingdom of Jerusalem // JWI. 1938–1939. Vol. II.
- Boase T. S. R.* English Art, 1100–1216. Oxford, 1953 (The Oxford History of English Art. 3).
- Bober H.* In Principio. Creation Before Time // De Artibus Opuscula XL Essays in Honor of Erwin Panofsky. De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky. Vol. I. New York, 1961.
- Boeckler A.* Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit. Königstein im Taunus, 1952.
- Boinet A.* La miniature carolingienne: ses origines, son développement. Planches. Paris, 1913.
- Bologna F.* Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964.
- Bologna F.* I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana. Roma, 1969 (Saggi e studi di storia dell'arte. 2).
- Bombaci A.* Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan. 1. Introduction to the Excavations at Ghazni // EW. NS. 1959. Vol. 10/1–2.
- Bopearachchi O.* Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques. Catalogue raisonné. Paris, 1991.
- Bosworth C. E.* On the Chronology of the Ziyārids in Gurgān and Tabaristān // Der Islam. Berlin, 1964. Bd. 40/1.
- Bouras L.* Three Byzantine Bronze Candelabra from the Grand Lavra Monastery and Saint Catherine's Monastery in Sinai // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Αθήνα, 1991. T. 15 [1989–1990].
- Bowen H.* Nizam al-Mulk // The Encyclopaedia of Islam. Leiden; London, 1934. Vol. III: L — R.
- Braun J.* Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München, 1932.
- Braun J.* Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg im Breisgau, 1940.

- Bucci M.* Giotto. Firenze, 1966 (I Diamanti dell'arte. 4).
- Buchthal H.* The Western Aspects of Gandhara Sculpture // PBA. 1945. Vol. XXXI.
- Buchthal H.* A Note on Islamic Enameled Metalwork and Its Influence in the Latin West // AIs. 1946. Vol. XI–XII.
- Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957.
- Buchthal H.* The «Musterbuch» of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century. Wien, 1979 (Byzantina Vindobonensia. Bd. 12).
- Budde L.* Antike Mosaiken in Kilikien. Bd. 1: Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia. Recklinghausen, 1969 (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Bd. 5).
- Budinský-Křižka V.* Staromadžarský náčelnický hrob zo Zemplína // Archeologické rozhledy. Praha, 1965. Roč. XVII/3.
- Burrow T.* The Term Agisala in Two Kharosthi Inscriptions // Journal of the Greater India Society. Calcutta, 1944. Vol. 6.
- Buschhausen H[eide], Buschhausen H[elmut], mit Hilfe von E. Zimmermann.* Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien. Wien, 1976.
- Buschhausen H[elmut].* Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem: von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II. Wien, 1978 (OAWPHKD. Bd. 108).
- Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre, 3 novembre 1992 — 1^{er} février 1993. Paris, 1992.
- Byzantine and Post-Byzantine Art. Athens, 1986.
- C. L. Davids Samling. IV: Fjerde del Jubileumsskrift, 1945–70. København, 1970.
- Cahen Cl.* La Syrie du nord à l'époque des croisades et la principauté franque d'Antioche. Paris, 1940.
- Carlsson F.* The Iconology of Tectonics in Romanesque Art. Hässelholm, 1976.
- Carter M. L.* Royal Festal Themes in Sasanian Silverwork and Their Central Asian Parallels // Commémoration Cyrus: Actes du Congrès de Shiraz 1971 et autres études rédigées à l'occasion du 2500^e anniversaire de la fondation de l'Empire perse. Vol. 1. Téhéran; Leiden, 1974.
- Carter M. L.* Arts of the Hellenized East: Precious Metalwork and Gems of the Pre-Islamic Era / With contributions by P. O. Harper and P. Meyers. New York, 2015.
- Cecchelli C.* Il tesoro del Laterano — II. Oreficerie, argenti, smalti // Dedalo. 1926–1927a. An. VII/1.
- Cecchelli C.* Il tesoro del Laterano — IV. Avori, legni scolpiti e dipinti, vetri // Dedalo. 1926–1927b. An. VII/2.
- Chanashean M.* Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro. Vol. I. Venice, 1966.
- Charbonneau-Lassay L.* The Bestiary of Christ / Transl. and abridged by D. M. Dooling; with Woodcuts by the Author. New York, 1992.
- Chavane M.-J.* Une cruche en bronze de Constantia — Salamine de Chypre // Report of the Department of Antiquities, Cyprus. 1977. Nicosia, 1977.
- China: Dawn of a Golden Age, 200–750 AD. 2nd printing. New York; New Haven; London, 2004.
- Colasanti A.* L'arte bizantina in Italia. Milano, 1912.
- Colasanti A.* Reliquiari medioevali in chiese romane // Dedalo. 1933. An. XIII/2.
- Cole A. S.* Ornament in European Silks. London, 1899.
- Cott P. B.* Siculo-Arabic Ivories. Princeton, 1939 (Princeton Monographs in Art and Archaeology. Folio Series. 3).

- Cox R. L'art de décorer les tissus d'après les collections du Musée historique de la Chambre de commerce de Lyon. Paris; Lyon, 1900.
- Cruysmans Ph. Le trésor du prieuré d'Oignies // *Connaissance des arts*. Paris, 1978 (Janvier).
- Cunningham A. Later Indo-Scythians. London, 1893.
- Curiel R. Inscriptions de Surkh Kotal // *JA*. 1954. T. CCXLII/2.
- Curiel R. Le trésor de Tépé Maranjan. Une trouvaille de monnaies sassanides et kouchano-sassanides faite près de Kaboul // *MDAFA*. 1953. T. XIV.
- Cutler A. The Mythological Bowl in the Treasury of San Marco at Venice // *NENIEH*. 1974.
- Dalton O. M. Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum. London, 1901.
- Dalton O. M. Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum. London, 1909.
- Dalton O. M. The Treasure of the Oxus, with Other Examples of Early Oriental Metalwork. 3rd ed. London, 1964.
- Davenport M. The Book of Costume. Vol. 2. New York, 1948.
- Deér J. The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily / Transl. from the German by G. A. Gillhoff. Cambridge (MA), 1959 (DOS. 5).
- Deér J. Die heilige Krone Ungarns. Wien, 1966 (OAWPHKD. Bd. 91).
- Degrad M. Le trésor d'Izgherli // *CRAI*. 1903 (Septembre — Octobre).
- Dekan J. Les motifs figurés humains sur les bronzes moulés de la zone danubienne centrale à l'époque précédant l'empire de la Grande Moravie // *Studia Historica Slovaca*. Bratislava, 1964. II.
- Dekan J. Zur archäologischen Problematik der awarisch-slawischen Beziehungen // *SBK*. 1968.
- Dekan J. Vývoj stav archeologického výskumu doby predveľ komoravskej // *SA*. 1971. XIX/2.
- Dekan J. Veľká Morava: doba a umenie. Bratislava, 1976.
- Delebecque C. Musée de Sculpture Comparée: Exposition de souvenirs des Croisades // *Bulletin des musées de France*. Paris, 1931. Année 3/5.
- Delvoye Ch. Plaquette byzantine // *Bulletin de Correspondance Hellénique*. Athènes; Paris, 1955. LXXIX.
- Demay G. Le costume au moyen âge d'après les sceaux. Paris, 1980.
- Demisch H. Die Sphinx: Geschichte ihrer Darstellung von der Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1977.
- Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus O. The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture / With a contribution by F. Forlati. Washington, 1960 (DOS. 6).
- Demus O. Byzantine Art and the West. London, 1970a (Wrightsmen Lectures delivered under the Auspices of the New York University Institute of Fine Arts. 3).
- Demus O. Romanesque Mural Painting. London, 1970b.
- Denwood Ph. A Greek bowl from Tibet // *Iran*. 1973. Vol. XI.
- Der Nersessian S. Le reliquaire de Skevra et l'orfèvrerie cilicienne aux XIII^e et XIV^e siècles // *REArm*. NS. 1964. T. 1.
- Der Nersessian S. Aghtamar: Church of the Holy Cross. Cambridge (MA), 1965 (*Harvard Armenian Texts and Studies*. 1).

- Der Nersessian S.* Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery. Baltimore, 1973a.
- Der Nersessian S.* Études byzantines et arméniennes / Byzantine and Armenian Studies. Louvain, 1973b.
- Der Nersessian S.* L'art arménien. Paris, 1977.
- Der Nersessian S.* Armenian Art. Paris, 1978.
- Derolez A. (ed.). Lamberti S. Audomari Canonici Liber Floridus. Codex autographus Bibliothecae Universitatis Gandavensis. Auspiciis eiusdem universitatis in commemorationem diei natalis.* Gandavi, 1968.
- Deschamps P., Thibout M.* La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180–1380). Paris, 1963.
- Deuchler F.* The Year 1200. II. A Background Survey. Published in conjunction with the Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970 / Compiled and ed. by F. Deuchler. New York, 1970 (Cloisters Studies in Medieval Art. II).
- Dienes I.* Honfoglalás kori veretes tarsoly Budapest-Farkasrétöl // FA. 1973. T. XXIV.
- Dimand M. S.* Rec. ad op.: *Orbeli J.* Sāsānian and Early Islamic Metalwork (SPA. 1938. Vol. I, IV) // AIs. 1941. Vol. VIII.
- Dimand M. S.* A Group of Sasanian Silver Bowls // Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel. Berlin, 1959.
- Dodd E. Cr.* Byzantine Silver Stamps. With an Excursus on the comes sacrarum largitionum by J. P. C. Kent. Washington, 1961 (Dumbarton Oaks Studies. 7).
- Dodds J. D.* The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra. Iconography and Iconology // ArtBull. 1979. Vol. LXI/2.
- Dodwell C. R. (ed. and transl.).* Theophilus. The Various Arts [De diversis artibus]. Oxford; New York, 1986.
- Drăguț V.* La légende du «Héros de frontière» dans la peinture médiévale de Transylvanie // Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Sér. Beaux-Arts. Bucarest, 1975. T. XII.
- Duchesne-Guillemain J.* Art and Religion under the Sasanians // Mémorial Jean de Menasce. Louvain, 1974 (Fondation culturelle iranienne. 185).
- Durand J.* Légende d'Alexandre le Grand // Annales Archéologiques. Paris, 1865. T. XXV.
- Dvořáková V.* La légende de Saint Ladislav découverte dans l'église de Velká Lomnica: Iconographie, style et circonstances de la diffusion de cette légende // Buletinul Monumentelor Istorice. București, 1972. Anul XLI. Nr. 4.
- Dvořáková V., Krása J., Stejskal K.* Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha; Bratislava, 1978.
- Ebersolt J.* La miniature byzantine, ouvrage accompagné de la reproduction de 140 miniatures. Paris; Bruxelles, 1926.
- Editorial: The English Stimulus. Rec. ad op.: *Bony J.* The English Decorated Style: Gothic Architecture transformed, 1250–1350. Oxford, 1979 (The Wrightsman Lecture. 10th) // Apollo. 1979. Vol. CX. No. 211.
- Effenberger A., Maršák B., Zaleskaja V., Zaseckaja I.* Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad: Ausstellung der Staatlichen Ermitage Leningrad in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Dezember 1978 bis März 1979. Berlin, 1978 (Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellungskataloge der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung. II).

- Eisner J.* Devínska Nová Ves: slovanské pohřebiště. Bratislava, 1952.
- Elderkin G. W.* Two Mosaics representing the Seven Wise Men // *AJA*. 1935. Vol. XXXIX/1.
- Enderlein V.* Führer durch das Islamische Museum. Berlin, 1975.
- English Romanesque Art, 1066–1200: [Exhibition.] Hayward Gallery, London, 5 April — 8 July 1984. London, 1984.
- Enoki K.* The Origin of the White Huns or Hephthalites // *EW*. 1955. Year VI/3.
- Enoki K.* On the Nationality of the Ephthalites // *Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko (the Oriental Library)*. Tokyo, 1959. No. 18.
- Erbach-Fürstenau A. zu.* Die Manfredbibel. Leipzig, 1910 (KF. Bd. 1).
- Erdélyi I.* Die Kunst der Awaren. Budapest, 1966.
- Erdmann K.* Islamische Keramik aus Persien im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin // *Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik*. Leipzig, 1928. NF. Jg. 62/1.
- Erdmann K.* Die sasanidischen Jagdschalen. Untersuchungen zur Entwicklung der iranischen Edelmetallkunst unter den Sasaniden // *JPK*. 1936. Bd. 57.
- Erdmann K.* Eine unbekannte sasanidische Jagdschale // *JPK*. 1938. Bd. 59/3.
- Erdmann K.* Die Entwicklung der sāsānidischen Krone // *AIs*. 1951. Vol. XV–XVI.
- Erdmann K.* Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden. Mainz, 1969.
- Erginsoy Ü.* İslam maden sanatının gelişmesi: başlangıcından Anadolu Selçuklularının sonuna kadar. İstanbul, 1978a (Kültür Bakanlığı yayınları. 265; Türk sanat eserleri dizisi. 4).
- Erginsoy Ü.* Maden sanatı // *Öney G.* Anadolu selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları. Ankara, 1978b (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel yayın. 185; Sanat dizisi. 33).
- Esin E.* Two Miniatures from the Collections of Topkapı // *AOr*. 1963. Vol. V.
- Ettinghausen R.* Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction // *AIs*. 1942. Vol. IX.
- Ettinghausen R.* Turkish Elements on Silver Objects of the Seljuk Period of Iran // *First International Congress of Turkish Arts*, Ankara, 19–24 Oct. 1959: Communications presented to the Congress. Ankara, 1961.
- Ettinghausen R.* Arab Painting. Geneva, 1962.
- Ettinghausen R.* The «Wade Cup» in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations // *AOr*. 1957. Vol. II.
- Ettinghausen R.* The Flowering of Seljuq Art // *MMJ*. 1970. Vol. 3.
- Ettinghausen R.* Hilāl. ii. Dans l'art musulman // *The Encyclopaedia of Islam*. 2nd ed. Leiden; London, 1971. Vol. III: H-Iram.
- Ettinghausen R.* From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence. Leiden, 1972 (The L. A. Mayer Memorial Studies in Islamic Art and Archaeology. Vol. 3).
- Ettinghausen R.* Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West and the Muslim World // *A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904–1975)*. New York, 1976.
- Ettinghausen R.* Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification // *Iran*. 1979. Vol. XVII.
- Ettinghausen R., Grabar O.* The Art and Architecture of Islam, 650–1250. Harmondsworth; New York, 1987.
- The Exhibition of Ancient Art Treasures of The People's Republic of China: Archaeological Finds of the Han to T'ang Dynasty unearthed at Sites along the Silk Road. Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan, March 20 — May 13, 1979; Osaka Shiritsu Bijutsukan, May 19 — July 8, 1979. Tokyo, 1979.

- Falke O. von. Kunstgeschichte der Seidenweberei. Neue Ausgabe. Berlin, 1921.
- Falke O. von. Ein Bischofsstab islamischer Arbeit und seine Verwandten // Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst. München, 1935. Bd. 16.
- Falke O. von, Frauberger H. Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerker der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf, 1902. Frankfurt am Main, 1904.
- Falke O. von, Meyer E. Romanische Leuchter und Gefässe, Giessgefässe der Gotik. Berlin, 1935 (Bronzegeräte des Mittelalters. Bd. I).
- Falke O. von, Schmidt R., Swarzenski G. Der Welfenschatz. Der Reliquienschatz des Braunschweiger Domes aus dem Besitze des herzoglichen Hauses Braunschweig-Lüneburg. Frankfurt am Main, 1930.
- Famous Historical Places and Cultural Relics of Sian. Sian, 1959.
- Farmer H. G. Islam. Leipzig, 1966 (Musikgeschichte in Bildern. Bd. III. Lfg. 2).
- Fehérvári G. Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. London, 1976.
- Fehérvári G. Working in Metal: Mutual Influences between the Islamic World and the Medieval West // Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. London, 1977. No. 1.
- Fettich N. A honfoglaló magyarság fémművészége/Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn. Budapest, 1937 (AHung. XXI.).
- Fettich N. Régészeti tanulmányok a késői hún fémművéség történetéhez/Archäologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metallkunst. Budapest, 1951 (AHung. XXXI).
- Fillitz H. Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches. Wien, 1954.
- Fillitz H. Das Mittelalter. I / Mit Beiträgen von A. von Ew und anderen. Berlin, 1969 (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 5).
- Fillitz H. Das Kunstgewerbe der romanischen Zeit in Böhmen // Romanik in Böhmen: Geschichte, Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe. München, 1977.
- Flury S. Un monument des premiers siècles de l'Hégire en Perse: II. Le décor de la mosquée de Nāyin // Syria. 1921. T II/4.
- Flury S. La mosquée de Nāyin // Syria. 1930. T. XI/1.
- Fodor I. Verecke híres útján... A magyar nép őstörténete és a honfoglalás. Gondolat, 1975.
- Fogolari G. La teca del Bessarione e la croce di San Teodoro di Venezia // Dedalo. 1922–1923. An. III/1.
- Forstner D. Die Welt der christlichen Symbole. 3., verb. Aufl. Innsbruck, 1977.
- Franovich G. de. Il Volto Santo di Lucca // Bollettino storico Lucchese. Lucca, 1936. An. VIII/1.
- Franovich G. de. Benedetto Antelami: architetto e scultore, e l'arte del suo tempo. Milano, 1952.
- Franovich G. de. Il concetto della regalità nell'arte sasanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea di Troyes e la corona di Costantino IX Monomaco di Budapest // Arte Lombarda. Milano, 1964. An. IX/1.
- Frantz M. A. Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology // ArtBull. 1934. Vol. XVI/1.
- Franz H. G. Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965.

- Fredricksmeier E. A.* The Kausia: Macedonia or Indian? // The Kausia: Macedonian or Indian? // Ventures into Greek History. Oxford; New York, 1994.
- Fuchs A.* Der Dom zu Paderborn. Paderborn, 1936.
- The Fukien Provincial Museum: Excavation of the Southern Sung Tomb in the Southern Suburbs of Fuchou // WW. 1977. No. 7.
- Gaborit-Chopin D.* [Cat. no. 33] Lamp or perfumer-burner in shape of domed building // The Treasury of San Marco, Venice. Milan, 1984a.
- Gaborit-Chopin D.* [Cat. no. 34] Staurotheca of Henry of Flanders // The Treasury of San Marco, Venice. Milan, 1984b.
- Gall H. von.* Die Mosaiken von Bishapur und ihre Beziehung zu den Triumphreliefs des Shapur I // AMI. NF. 1971. Bd. 4.
- Gamber O.* Die Bewaffnung der Stauferzeit // ZS. Bd. III. 1977.
- Garam É.* Die spätawarenzeitliche gelbe Keramik // A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. Szeged, 1969. 1969/2.
- Garam É.* Zu den archäologischen und historischen Fragen der Mittleren Awarenzeit und der awarischen Fürstengräber // FA. 1976. T. XXVII.
- Garrison E. B.* Studies in the history of Mediaeval Italian Painting. Vol. I. Florence, 1953.
- Garrison E. B.* A Giant Venetian Bible of the Earlier Thirteenth Century // Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. Vol. I. Roma, 1961.
- Garrison E. B.* Dating the Vatican Last Judgment Panel: Monument Versus Document // La Bibliofilia. Firenze, 1970. An. LXXII.
- Gauthier M.-M.* Émaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles. Paris, 1950.
- Gauthier M.-M.* Une chasse limousine du dernier quart du XII^e siècle: thèmes iconographiques, composition et essai de chronologie // Mélanges offerts à René Crozet... à l'occasion de son 70 anniversaire, par ses amis, ses collègues, ses élèves. T. II. Poitiers, 1966.
- Gauthier M.-M.* Émaux du moyen âge occidental. Fribourg, 1972.
- Gauthier M.-M.* Reliquaires du XIII^e siècle entre le Proche-Orient et l'Occident latin // Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Bologna, 1982 (Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte. 2).
- Gauthier M.-M.* Les routes de la foi: reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle. Paris; Fribourg, 1983.
- Gauthier M.-M.* Highways of the Faith: Relics and Reliquaries from Jerusalem to Compostela / Transl. by J. A. Underwood. Secaucus, 1986.
- Ghirshman R.* Notes Iraniennes. V. Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide // Art-Asiae. 1953. Vol. XVI/1–2.
- Ghirshman R.* Notes Iraniennes. VI. Une coupe sassanide à scène de chasse // ArtAsiae. 1955. Vol. XVIII/1.
- Ghirshman R.* Argenterie d'un Seigneur Sassanide // AOR. 1957. Vol. II.
- Ghirshman R.* L'Iran et Rome aux premiers siècles de notre ère // Syria. 1972. T. XLIX/1–2.
- Ghirshman R.* Les Dioscures ou Bellerophon? // Mémorial Jean de Menasce. Louvain, 1974 (Fondation culturelle iranienne. 185).
- Gibbons D. F., Ruhl K. S.* The Metallurgical Technique of the Silver «Plate with Figures», Gupta Period // AOR. 1979. Vol. XI.
- Gibbons D. F., Ruhl K. S., Shepherd D. G.* Techniques of Silversmithing in the Hormizd II Plate // AOR. 1979. Vol. XI.

- The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. New York, 1997.
- Göbl R. Dokumente zur Geschichte der iranischen Hunnen in Baktrien und Indien. Bd. 1–4. Wiesbaden, 1967.
- Göbl R. Sasanian Numismatics. Braunschweig, 1971.
- Goldman H. Preliminary Expedition to Cilicia, 1934, and Excavations at Gözlü Kule, Tarsus, 1935 // *AJA*. 1935. Vol. XXXIX/4.
- Goldschmidt A. Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen // *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*. Berlin, 1900. Bd. 21.
- Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. — XIII. Jahrhunderts. Bd. I: Kästen. Berlin, 1930.
- Golombek L. Toward Classification of Islamic Painting // *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1972.
- Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin: recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient. Paris, 1936 (Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. 75).
- Grabar A. Le reliquaire byzantin de la cathédral d'Aix-La-Chapelle // *Forschungen zur Kunstgeschichte und Archäologie*. Wiesbaden, 1957. Bd. 3.
- Grabar A. Kunst der Welt: Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden, 1968a.
- Grabar A. Quelques observations sur le trésor de Nagy Szent Miklos // *CRAI*. 1968b (Avril — Juin).
- Grabar A. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens // *Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*. T. I, III. Paris, 1968c.
- Grabar A. Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien // *Atti del Convegno internazionale sul tema: La Persia nel medioevo* (Roma, 31 marzo — 5 aprile 1970). Roma, 1971 (Accademia Nazionale dei Lincei. Problemi attuali di scienza e di cultura. Quad. N. 160).
- Grabar A. Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne, IX^e — XI^e siècles. Paris, 1972 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques. 8).
- Grabar A. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge. Venise, 1975 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise. N^o 7).
- Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen Age. II: XI^e — XIV^e siècles. Paris, 1976 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques. 12).
- Grabar O. The Visual Arts, 1050–1350: The Seljuq and Mongol Periods // *The Cambridge History of Iran*. Vol. 5. Cambridge, 1968.
- Grabar O. The Formation of Islamic Art. New Haven; London, 1973.
- Grabar O. Studies in Medieval Islamic Art. London, 1976 (Variorum Reprint. CS51).
- Graeven H. Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. [2] Aus Sammlungen in Italien. Rom, 1900.
- Gray B. A Seljuq Hoard from Persia // *The British Museum Quarterly*. London, 1939. Vol. XIII/3.
- Gray B. The Essence of Islamic Art // *Apollo*. 1976. Vol. CIII. No. 170.
- The Great Palace of the Byzantine Emperors: being a First Report on the Excavations carried out in Istanbul on behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935–1938. Oxford; London, 1947.
- Gröger H. Kathedrale Chur. Zürich, 1972.

- Grohmann A. Arabische Paläographie. T. II: Das Schriftwesen. Die Lapidarschrift. Wien, 1971 (OAWPHKD. Bd. 94. Abhandl. 2; Forschungen zur Islamischen Philologie und Kulturgeschichte. Bd. 2).
- Grönwoldt R. Kaisergewänder und Parameter // *ZS*. Bd. I. 1977.
- Grosso O. Il tesoro della Cattedrale di Genova — I. Le arche di San Giovanni Battista e il piatto di Salomè // *Dedalo*. 1924–1925a. An. V/2.
- Grosso O. Il tesoro del duomo di Genova — II. La tazza di «smeraldo» e la cassa del *Corpus Domini* // *Dedalo*. 1924–1925b. An. V/3.
- Grosso O. Il reliquiario di Santo Stefano a Genova // *Dedalo*. 1925–1926. An. VI/3.
- Grünwedel A. Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan: Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Qarašahr und in der oase Turfan. Berlin, 1912.
- Gunter A. C., Jett P. Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art. Washington, 1992.
- Gyllensvärd B. T'ang Gold and Silver. Stockholm, 1957.
- Gyllensvärd B. Chinese Gold, Silver and Porcelain: the Kempe Collection. New York, 1971.
- Haack Geographischer Atlas. Gotha; Leipzig, 1979.
- Hackens T. Catalogue of the Classical Collection (Rhode Island School of Design. Museum of Art): Classical Jewelry. Providence, 1976.
- Hackin J., Carl J. Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān. Paris, 1933 (MDAFA. T. III).
- Hahnloser H. R. Der Schrein des unschuldigen Kindlein im Kölner Domschatz und Magister Gerardus // *Miscellanea pro arte: Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*. Düsseldorf, 1965 (Schriften des Pro Arte Medii Aevi. Freunde des Schnütgen-Museums e. V. 1).
- Hahnloser H. R. Il Tesoro di San Marco / Opera diretta da H. R. Hahnloser. Vol. II: Il Tesoro e il Museo. Firenze, 1971.
- Hamilton R. W. Khirbat al Mafjar: an Arabian Mansion in the Jordan Valley / With Contribution by O. Grabar. Oxford, 1959.
- Hamilton R. W. Thuribles: Ancient or Modern? // *Iraq: Journal of the British School of Archaeology in Iraq*. London, 1974. Vol. XXXVI/1–2.
- Hampel J. Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogenannter «Schatz des Attila»: Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche. Budapest, 1885.
- Hampel J. Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Braunschweig, 1905.
- Harari R. Metalwork after the Early Islamic Period // *SPA*. 1939. Vol. III, VI.
- Harle J. C. The Tradition of Gupta Sculpture and its influence // *Apollo*. 1978. Vol. CVIII. No. 200.
- Harper P. O. The Heavenly Twins // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. New York, 1965. NS. Vol. 23/5.
- Harper P. O. Sources of Certain Female Representations in Sasanian Art // *Atti del Convegno internazionale sul tema: La Persia nel medioevo* (Roma, 31 marzo — 5 aprile 1970). Roma, 1971 (Accademia Nazionale dei Lincei. Problemi attuali di scienza e di cultura. Quad. N. 160).
- Harper P. O. Sasanian Medallion Bowls with Human Busts // *NENIEH*. 1974.
- Harper P. O. A Stucco King from Sasanian Kish // *Bibliotheca Mesopotamica*. Malibu, 1977. Vol. 7.
- Harper P. O. The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire. New York, 1978.

- Harper P. O. *Thrones and Enthronement Scenes in Sasanian Art // Iran*. 1979. Vol. XVII.
- Harper P. O. *In search of a Cultural Identity: Monuments and Artifacts of the Sasanian Near East, 3rd to 7th Century A.D.* New York, 2006 (Biennial Ehsan Yarshater Lecture Series. No. 2).
- Harper P. O., Meyers P. *Silver Vessels of the Sasanian Period. Vol. I: Royal Imagery*. New York; Princeton, 1981.
- Hartner W., Ettinghausen R. *The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol // Oriens: Journal of the International Society for Oriental Research*. Leiden, 1964. Vol. 17.
- Haskins J. F. *Northern Origins of «Sasanian» Metalwork. II // ArtAsiae*. Vol. XV/4. 1952.
- Hauser W., Wilkinson Ch. K. *The Museum's Excavations at Nishāpūr // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. New York, 1942. Vol. XXXVII/4.
- Heckscher W. S. *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings // JWI*. 1937–1938. Vol. I.
- Heinrich von Veldeke. *Eneide. Die Bilder der Berliner Handschrift / Im Auftrag der Preussischen Staatsbibliothek bearbeitet von A. Boeckler*. Leipzig, 1939.
- Henning W. B. *A Pahlavi Poem // BSOAS*. 1950. Vol. XIII/3.
- Henning W. B. *New Pahlavi inscriptions on silver vessels // BSOAS*. 1959. Vol. XXII/1.
- Henri de Valenciennes. *Histoire de l'empereur Henri de Constantinople / Publiée par J. Longnon*. Paris, 1948 (Documents relatifs à l'histoire des Croisades. 2).
- Herrad of Hohenbourg. *Hortus Deliciarum / Ed. by R. Green et al.; with Contributions by T. J. Brown and K. Levy; under the Direction of R. Green*. London, 1979 (Studies of the Warburg Institute. Vol. 36).
- Herzfeld E. *Die Malereien von Samarra*. Berlin, 1927 (Forschungen zur islamischen Kunst. II. Ausgrabungen von Samarra. Bd. III).
- Herzfeld E. *Khusrau Parwéz und der Tāq i Vastān // AMI*. 1938. Bd. IX/2.
- Heslop T. A. *Seals as Evidence for Metalworking in England in the Later Twelfth Century // Art and Patronage in the English Romanesque*. London, 1986 (Occasional Paper. NS. 8).
- Hoffmann K. *The Year 1200. I. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970 / Catalogue written and ed. by K. Hoffmann*. New York, 1970 (Cloisters Studies in Medieval Art. I).
- Holmqvist W. *Övergångstidens metallkonst*. Stockholm, 1963 (Antikvariska serien. 11).
- Holmqvist W. *Forntid — Medeltid [Prehistoric Time — Medieval Time] // Fornvännen: Journal of Swedish Antiquarian Research*. Stockholm, 1977. Ärg. 72.
- Honey W. B. *Glass: A Handbook for the Study of Glass Vessels of All Periods and Countries and a Guide to the Museum Collection*. London, 1946.
- Horst H. *Die Staatsverwaltung der Grosseßgüen und Hōrazmšāhs, 1038–1231. Eine Untersuchung nach Urkundenformularen der Zeit*. Wiesbaden, 1964 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Veröffentlichungen der Orientalischen Kommission, Bd. 18).
- Huber P. *Image et message: Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*. Zurich, 1975.
- Hueck I. *De opere duplici venetico // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Firenze, 1965. Bd. XII/1–2.
- Ibn-el-Athiri *Chronicon quod perfectissimum inscribitur / Ed. C. J. Tornberg*. Vol. VIII: Annos H. 295–369 continens, ad codices parisinos et upsaliensem. Lugduni Batavorum, 1862.

- Ibn-el-Athiri* Chronicon quod perfectissimum inscribitur / Ed. C. J. Tornberg. Vol. X: Annos H. 451–527 continens, ad fidem codicum parisinorum. Lugduni Batavorum, 1864.
- Irsch N.* Der Dom zu Trier. Düsseldorf, 1931 (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Bd. 13. Abt. 1).
- L'Islam dans les collections nationales: Paris, Grand-Palais, 2 mai — 22 août 1977 Paris, 1977.
- Islamic Art: The Nasli M. Heeramaneck Collection, Gift of Joan Palevsky. Los Angeles, 1973.
- Islamic Art in Egypt, 969–1517: Exhibition, 4 April 1969 — 30 April 1969, Semiramis Hotel, Cairo. Cairo, 1969.
- Ismailova T. A.* Le manuscrit enluminé de 1292 (Inv. de l'Académie des sciences de l'U.R.S.S. n° B 57) // REArm. 1972. NS. T. IX.
- Janin R.* Constantinople byzantine: développement urbain et répertoire topographique. 2^e éd. Paris, 1964 (Archives de l'Orient Chrétien. 4A).
- Jansson I.* Ett rembeslag av orientalistisk typ funnet på Island. Vikingatidens orientaliska bälten och deras eurasiska sammanhang // Tor. Uppsala, 1975–1977. Vol. 17.
- Jewellery through 7000 Years. London, 1976.
- Kajetanowicz D.* Katedra Ormiańska i jej otoczenie (przewodnik). Lwów, 1930.
- Kauffmann C. M.* Romanesque Manuscripts, 1066–1190. London, 1975.
- Kent J. P. C., Painter K. S. (ed.).* Wealth of the Roman World: A.D. 300–700. London, 1977.
- Kingsley B.* Alexander's *Kausia* and Macedonian Tradition // Classical Antiquity. Berkeley, 1991. Vol. 10/1.
- Klanica Z.* Velkomoravské řemeslo. Materiály z výzkumu AU ČSAV v Mikulčicích. Liberec, 1972 (Liberec, Czechoslovak Republic. Severočeské muzeum. Historické oddělení. Publikace. 4).
- Kleinschmidt B.* Der Abdinghofer Tragaltar. Eine Arbeit des Rogerus von Helmershausen oder des Reinhold von Paderborn? // Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf, 1909. Jg. XXII/9.
- Kljaštornyj S. G., Livšic V. A.* The Sogdian Inscription of Bugut revised // AOASH. 1972. T. XXVI/1.
- Kluckhorn E.* Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland / Mit einem Nachwort von W. Paatz // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Marburg, 1955. Bd. 16.
- Kohlhaussen H.* Minnekästchen im Mittelalter. Berlin, 1928.
- Kohlhaussen H.* Der Doppelkopf: Seine Bedeutung für das deutsche Brauchtum des 13. bis 17. Jahrhunderts // ZK. NF. 1960. Bd. 14/1–2.
- Kohlhaussen H.* Ritterliche Kultur aus mittelalterlichem Hausrat gedeutet // Vortrag auf Einladung des Schloßbauvereins Burg a.d. Wupper anlässlich der Eröffnung der Abteilung «Mittelalterliche Burkkultur» des Bergischen Museums Schloß Burg a. d. Wupper. Burg an der Wupper, 1962.
- Kötzsche D.* Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Berlin, Mann, 1973 (Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Ht. 20/21).
- Kötzsche D.* Goldschmiedekunst // ZS. Bd. I–II. 1977.
- Komantseva A. S.* Les sépultures nomades tardives du cimetière de Novonikolskoë // Les anciens Hongrois et les ethnies voisines à l'Est. Budapest, 1977 (Studia Archaeologica. VI).

- Kovács É. Romanische gravierte Bronzeschalen in Ungarn // *AHAASH*. 1960. T. VII/1–2.
- Kovács É. Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes // *AHAASH*. 1971. T. XVII.
- Kovács É. Romanesque Goldsmiths' Art in Hungary. Budapest, 1974
- Krishan Y. The Origin of the Crowned Buddha Image // *EW. NS*. 1971. Vol. 21/1–2.
- Kühnel E. Der Lautenspieler in der islamischen Kunst des 8. bis 13. Jahrhunderts // *Berliner Museen: Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen*. Berlin, 1951. NF. Jg. 1/3–4.
- Kühnel E. Die Kunst Persiens unter den Buyiden // *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Wiesbaden, 1956. Bd. 106 (NF. Bd. 31).
- Kühnel E. Malernamen in den Berliner «Saray»–Alben // *Kunst des Orients*. Wiesbaden, 1959. Bd. III.
- Kühnel E. Islamische Kleinkunst: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. 2., verb. und verm. Aufl. Braunschweig, 1963 (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde. Bd. 25).
- Kühnel E. Some Notes on the Façade of Mshattā // *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*. Cairo, 1965.
- Kühnel E. Die islamischen Elfenbeinskulpturen: VIII. — XIII. Jahrhundert. Berlin, 1971.
- Künstle K. Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. I: Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen. Freiburg im Breisgau, 1928.
- Kuwayama Sh. The First Excavation at Tapa Skandar // *Archaeological Survey of Kyoto University in Afghanistan*, 1970. Kyoto, 1972.
- Kuwayama Sh. The Turki Üahis and Relevant Brahmanical Sculptures in Afghanistan // *EW. NS*. 1976. Vol. 26/3–4.
- Kuwayama Sh. T'ang Gold and Silver: the Recently Unearthed Materials and their Chronology // *Shirin: The Journal of History*. Tōkyō, 1977. No. 60/6 (на японск. яз.).
- Laking G. F. A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries. Vol. I. London, 1920.
- Lane A. III. — Medieval finds at Al Mina in North Syria // *Archaeologia*. London, 1938. Vol. 87.
- Lane A. Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia. London, 1947.
- Lane A. Rec. ad op.: Erdmann K. Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden. Berlin, 1943 // *OArt*. 1948. Vol. I.
- Lane Poole S. The Coins of the Turkomán Houses of Seljook, Urtuk, Zengee, etc. in the British Museum. Classes X–XIV. London, 1877 (Catalogue of Oriental Coins in the British Museum. Vol. III).
- László Gy. Études archéologiques sur l'histoire de la société des Avars. Budapest, 1955 (AHung. Series nova. XXXIV).
- László Gy. Contribution à l'archéologie de l'époque des migrations // *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1957. T. VIII/1–4.
- László Gy. The Art of the Migration Period in Hungary. Budapest, 1971.
- Lauer Ph. Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1927.
- Laurent V. Le Corpus des sceaux de l'Empire Byzantin. T. V. Pt. 2. Paris, 1965.
- Laurent V. Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin. T. V. Pt. 3. Paris, 1972.
- Lazari V. Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia. Venezia, 1859.

- Lehnert G. H. (Hrsg.)*. Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Bd. I: Das Kunstgewerbe im Altertum, im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance... Berlin, 1907.
- Lejeune R., Stiennon J.* Die Rolandssage in der Mittelalterlichen Kunst. Bd. I–II. Brüssel, 1966.
- Leroy J.* Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des Églises de langue syriaque. Paris, 1964 (BArchHist. T. LXXVII).
- Leroy J.* Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés. Paris, 1974 (BArchHist. T. XCVI).
- Leroy J.* Un flabellum syriaque daté du Deir Souriani (Égypte) // Les Cahiers de Mariemont. Morlanwelz, 1976. N° 5–6 [1074–1975].
- Lings M.* The Quranic Art of Calligraphy and Illumination. Westerham, 1976.
- Lipinsky A.* Sizilianische Goldschmiedekunst im Zeitalter der Normannen und Stauffer // Münster. 1957. Jg. 10/3–4, 5–6.
- Lipinsky A.* Die Goldschmiedekunst im Königreich Neapel zur Zeit der Anjou und Aragon (I, II) // Münster. 1968. Jg. XXI/4, 6.
- Lipinsky A.* Die Goldschmiedekunst im Königreich Neapel zur Zeit der Anjou und Aragon (III) // Münster. 1969. Jg. XXII/6.
- L'Orange H. P.* Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953 (Instituttet for sammenlignende kulturforskning. Ser. A: Forelesninger. 23).
- Lukens M. G.* The Metropolitan Museum of Art. Guide to the Collections: Islamic Art. New York, 1965.
- Lukonin V. G.* Persia. II. Cleveland; New York, 1967.
- Lushey H.* Die Phiale. Bleicherode am Harz, 1939.
- Maguire H.* Epigrams, Art, and the «Macedonian Renaissance» // DOP. 1994. No. 48
- Maldonado M. R.* La contraposición «superbia-humilitas». El sepulcro de Doña Sancha y otras obras // Goya: Revista de Arte. Madrid, 1978. N° 146.
- Mâle É.* L'art religieux du XII^e siècle en France: étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge, illustrée de 253 gravures. Paris, 1922.
- Mango C. A.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents. Englewood Cliffs, 1972.
- Marcenaro C.* Il museo del tesoro della cattedrale a Genova. Milano, 1969.
- Mariacher G.* Nuove note sul restauro della «Pala d'Oro» di Torcello // AV. 1975. An. XXIX.
- Marquart J.* Êrânšahr nach der Geographie des Ps. Moses Xorenac'i / Mit historisch-kritischen Kommentar und historischen und topographischen Excursen von J. Marquart. Berlin, 1901 (Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. NF. Bd. III. Nr. 2).
- Maršak B. I.* Zur Toreutik der Kreuzfahrer // MSAM. 1982.
- Marschak B.* Silberschätze des Orients: Metallkunst des 3. — 13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität / Fotos: W. Terebenin; Übertragung aus dem Russischen: L. Schirmmer. Leipzig, 1986.
- Marshak B. I.* Plate. Tibet, 8th or 9th century A.D. // Ancient Art from the Shumei Family Collection. New York, 1996.
- Marshak B. I.* Plate with the Ascension of Alexander the Great // The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. New York, 1997.

- Marshak B. I.* Central Asian Metalwork in China // China: Dawn of a Golden Age, 200–750 AD. 2nd printing. New York; New Haven; London, 2004.
- Marshak B. I.* [Cat. 73] Plat. Scène de chasse au lion // PS. 2006.
- Matt L. von.* Die Kunstsammlungen der Bibliotheca apostolica vaticana Rom. Köln, 1969.
- Matthiae G.* Le porte bronzee bizantine in Italia. Roma, 1971.
- Matzulewitsch L.* Byzantinische Antike: Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1929 (Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen. Bd. II).
- Mavrodinov N.* Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós. Budapest, 1943 (AHung. XXIX).
- Mayer L. A.* Saracenic Heraldry: A Survey. Oxford, 1933.
- McCormick M.* Triumph // The Oxford Dictionary of Byzantium. Vol. 3. New York; Oxford, 1991.
- Medley M.* Islam, Chinese Porcelain and Ardabil // Iran. 1975. Vol. XIII.
- Mehrez G.* Islamic Art // Afro-Asian Writings. Cairo, 1970. Vol. 1/4.
- Meister P. W.* Neuerwerbungen 1956–1974. Museum für Kunsthandwerk. Frankfurt am Main, 1974.
- Melikian-Chirvani A. S.* Le roman de Varqe et Golšâh : Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol, suivi de la traduction du poème. Paris, 1970 (ArtsAsiat. T. XXII).
- Melikian-Chirvani A. S.* Iranian Silver and Its Influence in T'ang China // Pottery and Metalwork in T'ang China: Their Chronology and External Relations. A Colloquy held 29 June to 2 July 1970. London, 1971 (CollAAA. No. 1).
- Melikian-Chirvani A. S.* Le bronze iranien. Paris, 1973.
- Melikian-Chirvani A. S.* The Westward Progress of Khorasanian Culture under the Seljuks // The Art of Iran and Anatolia from the 11th to the 13th Century A.D. London, 1974 (CollAAA. No. 4).
- Melikian-Chirvani A. S.* Iranian Metal-Work and the written word // Apollo. 1976. Vol. CIII. No. 170.
- Melikian-Chirvani A. S.* Islamic Metalwork from the Iranian world, 8–18th Centuries. London, 1982.
- Mesnil du Buisson R.* Le mythe oriental des deux Géants du jour et de la nuit // IA. 1968. Vol. VIII.
- Meurer H.* Kreuzreliquiare aus Jerusalem // Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. München, 1976. Bd. 13.
- Migeon G.* Manuel d'art musulman. II: Les arts plastiques et industriels. Paris, 1907.
- Migeon G.* Orfèvrerie d'argent de style oriental trouvée en Bulgarie // Syria. 1922. T. III/2.
- Migeon G.* Manuel d'art musulman. 2^e éd., rev. et aug. T. I. Paris, 1927.
- Miles G. C.* A Portrait of the Buyid Prince Rukn al-Dawlah // American Numismatic Society Museum Notes. New York, 1964. XI.
- Millet G.* L'ascension d'Alexandre // Syria. 1923. T. IV/2.
- Milošević D.* Art in Mediaeval Serbia from the 12th to the 17th Century / Umetnost u srednjovekovnoj Srbiji od 12. do 17. veka. Beograd, 1980.
- La Miniature arménienne, XIIIe — XVe siècles: Collection du Maténadaran, Erévan. Léningrad, 1984.
- Molnier E.* Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. Paris, 1889.
- Molnier E.* Le trésor de la Cathédrale de Coire. Paris, 1895.

- Molinier E.* Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle. IV: Lorfèvrerie religieuse et civile. Pt. 1: Du V^e à la fin du XV^e siècle. Paris; Londres; Bruxelles, 1901.
- Molmenti P.* La vie privée à Venise depuis l'origine jusqu'à la chute de la République. Venise, 1895.
- Moretti G.* Ara Pacis Augustae. Roma, 1948.
- Morgan Ch. H.* The Byzantine Pottery. Cambridge (MA), 1942 (Corinth: Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Vol. XI).
- Moschetti A.* Il tesoro della Cattedrale di Padova — I // Dedalo. 1925–1926. An. VI/1. Museum für Islamische Kunst Berlin: Katalog 1971. Berlin-Dahlem, 1971.
- Nardi Sh. Sch. L. A.* Mayer Memorial Institute of Islamic Art. Jerusalem, 1976.
- Newman H.* An Illustrated Dictionary of Glass. London, 1977.
- Nicolle D.* Early Medieval Islamic Arms and Armour. Madrid, 1976.
- Niero A.* Precisazioni d'archivio e iconografiche sulla «Pala d'Oro» di Torcello // AV. 1975. An. XXIX.
- Nikolajević I.* Depotfund bronzenener Kunstgegenstände aus Rakovac — ein Beispiel des Exports byzantinischer Kunst // ByzKE. 1978.
- L'Œuvre de Limoges: émaux limousins du moyen âge. Paris, Musée du Louvre, 23 octobre 1995 — 22 janvier 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 mars — 16 juin 1996. Paris, 1995.
- Oman Ch.* Two Siculo-Norman Silver Cups // The Burlington Magazine. London, 1959. Vol. CI. No. 678/9.
- Öney G.* Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları. Ankara, 1978 (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Genel yayın. 185; Sanat dizisi. 33).
- Orbeli J.* Sāsānian and Early Islamic Metalwork // SPA. 1938. Vol. I, IV.
- Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik.* Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Köln, 1985.
- Orofino G.* Il rapporto con l'antico e l'osservazione della natura nell'illustrazione scientifica di eta sveva in Italia meridionale // Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen. Washington; Hanover (NH), 1994 (Studies in the History of Art. 44; Symposium Papers / Center for Advanced Study in the Visual Arts. XXIV).
- Oxenstierna E. C. G., greve.* Die Wikinger. Stuttgart, 1959.
- Özgerin M. K.* Le peinture-décorateur Abdülmü'min el-Hoyi, artiste Seldjouke // Bulletin. İstanbul, 1970. T. XXXIV (No. 134) (на турецк. яз.).
- Palazzo E.* Les sacramentaires de Fulda: étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne. Münster, 1994 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen. Bd. 77).
- Panofsky E.* Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History. Garden City, 1955 (Doubleday Anchor Books. A59).
- Panofsky E.* Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm, 1960 (The Gottesman Lectures, Uppsala University. 7).
- Papini R.* Pisa. Roma, 1912 (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Ser. I. Fasc. II. Pt. 1).
- Pasini A.* Il tesoro di San Marco in Venezia illustrato da Antonio Pasini, canonico della Marciana. Venezia, 1885–1886.
- Patricolo A.* Su tre «mihrab» o nicchie da preghiera portatili del Museo Arabo di Cairo // Dedalo. 1923–1924. An. IV/2.

- Perkins A.* The Art of Dura-Europos. Oxford, 1973.
- Pernice E.* Das Kunstgewerbe des klassischen Altertums // *Lehnert G. H. (Hrsg.)*. Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Bd. I: Das Kunstgewerbe im Altertum, im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance... Berlin, 1907.
- Persian Art before and after the Mongol Conquest. April 9 — May 17, 1959, The University of Michigan, Museum of Art, Ann Arbor. Ann Arbor, 1959.
- Pietrangeli C. (ed.)*. Paintings in the Vatican / Essays by G. Cornini, A. M. de Strobel, M. Serlupi Crescenzi; text transl. by F. Dabell. 1st English-language ed. Boston, 1996.
- Polkowski I.* Skarbiec Katedralny na Wawelu. Kraków, 1882.
- Porcher J.* French Miniatures from Illuminated Manuscripts / Transl. by J. Brown. London, 1960.
- Porter A. K.* Romanische Plastik in Spanien. Bd. II. Firenze; München, 1928.
- Porter V., Rosser-Owen M. (ed.)*. Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text. Essays presented to James W. Allan. London; New York, 2012.
- Poutzko B.* Problèmes d'origine et de datation d'une coupe d'argent provenant de Vilgort // REArm. NS. 1973–1974. T. X.
- Raby J.* Mehmed the Conqueror and the Equestrian Statue of the Augustaion // *Illinois Classical Studies*. Urbana, 1987. Vol. 12/2.
- Ratkoš P.* Historische Quellen und die sog. awarisch-magyarische Kontinuität // SBK. 1968.
- Read Ch. H., Tonnochy A. B.* Catalogue of the Silver Plate, Mediaeval and Later, bequeathed to the British Museum by Sir Augustus Wollaston Franks, K. C. B., with Selected Examples from Other Sources. London, 1928.
- Reinink G. J.* Alexander the Great in Seventh-Century Syriac «Apocalyptic» Texts // ДЦА. 2003.
- Reitlinger G.* Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia // AIs. 1951. Vol. XV–XVI.
- Rey E. G.* Les colonies franques de Syrie aux XII^{me} et XIII^{me} siècles. Paris, 1883.
- Rhein und Maas: Kunst und Kultur, 800–1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur, vom 14. Mai bis 23. Juli 1972 in der Kunsthalle Köln, vom 15. September bis 31. Oktober 1972 in den Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel. 1: Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur. Köln, 1972.
- Ricci C.* Romanische Baukunst in Italien. Stuttgart, 1925 (Bauformen-Bibliothek. 21).
- Rice D. S.* Le baptistère de Saint Louis. Paris, 1951.
- Rice D. S.* Studies in Islamic Metal Work — III // BSOAS. 1953. Vol. XV/2.
- Rice D. S.* The Seasons and the Labors of the Months in Islamic Art // AOr. 1954. Vol. I.
- Rice D. S.* The Unique Ibn al-Bawwāb Manuscript in the Chester Beatty Library. Dublin, 1955.
- Rice D. S.* Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhākī al-Mawṣili // AOr. 1957. Vol. II.
- Rice D. S.* Deacon or Drink: Some Paintings from Samarra re-examined // Arabica: Revue d'études arabes. Leiden, 1958. T. V/1.

- Richard J.* An Account of the Battle of Hattin referring to the Frankish Mercenaries in Oriental Moslem States // *Speculum: A Journal of Medieval Studies*. Cambridge (MA), 1952. Vol. XXVII/2.
- Richard J.* La confrérie des Mosserins d'Acre et les marchands de Mossoul au XIII^e siècle // *L'Orient syrien*. Vernon, 1966. Vol. XI/4.
- Richter-Bernburg L.* Zur Titulatur der Hwārezm-Šāha aus der Dynastie Anūštegins // *AMI. NF*. 1976. Bd. 9.
- Riegl A.* Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893.
- Riegl A.* Spätromische Kunstindustrie. Wien, 1927.
- Riegl A., Zimmermann E. H.* Die spätromische Kunst-Industrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn. T. II: Kunstgewerbe des frühen Mittelalters auf Grundlage des nachgelassenen Materials Alois Riegls bearbeitet von E. H. Zimmermann. Wien, 1923.
- Rinčen Y.* Mélanges archéologiques. Les inscriptions inconnues sur pierre et les plaques d'or ornementées du harnais de Tonyoucuc // *Central Asiatic Journal*. The Hague; Wiesbaden, 1959. Vol. IV/4.
- Robb D. M.* Niccolò: A North Italian Sculptor of the Twelfth Century // *ArtBull.* 1930. Vol. XII/4.
- Rogers J. M.* Rec. ad op.: *Fehérvári G.* Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. London, 1976 // *Bibliotheca Orientalis*. Leiden, 1977. Jg. XXXIV/3–4.
- ~~*Fleury Ch. Rohault de.* La messe: études archéologiques sur ses monuments... continuées par son fils. T. III. Paris, 1883.~~
- Rosenberg M.* Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. [2:] Nello seit dem Jahre 1000 nach Chr. Frankfurt am Main, 1925.
- Ross M. C.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 2: Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period. Washington, 1965.
- Ross M. C., Downey G.* An Emperor's Gift and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period // *The Journal of the Walters Art Gallery*. Baltimore, 1956–1957. Vol. XIX–XX.
- Rossi F.* Italian Jeweled Arts. New York, 1957.
- Rostovtzeff M.* Some New Aspects of Iranian Art // *Seminarium Kondakovianum*. Praha, 1933. VI.
- Rowland B.* Zentralasien. Baden-Baden, 1970.
- Rozière E. de.* Cartulaire de l'église du Saint Sépulchre de Jérusalem / Publié d'après les manuscrits du Vatican... Texte et appendice. Paris, 1849.
- Sakisian A.* Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes // *AIs*. 1939. Vol. VI/1.
- Salmi M.* Il tesoro della chiesa del Santo Sepolcro a Barletta // *Dedalo*. 1923–1924. An. IV/1.
- Salmi M.* La scultura romanica in Toscana. Firenze, 1928.
- Salvini R.* The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily. Palermo, 1962.
- Sarre F.* Erzeugnisse islamischer Kunst. T. II: Seldschukische Kleinkunst. Leipzig, 1909.
- Sarre F.* Die Keramik von Samarra, unter Mitwirkung von E. Herzfeld, mit Beiträgen vom Materialprüfungsamt der Technischen Hochschule, Berlin, und von

- Dr. H. Arnold. Berlin, 1925 (Forschungen zur islamischen Kunst. II. Ausgrabungen von Samara. Bd. II).
- Sarre F. Der Kiosk von Konia. Berlin, 1936.
- Sarre F., Martin F. R. (Hrsg.). Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. München, 1912.
- Sasan Asha Perushia Koin. Chūkintō Bunka Sentā. Tōkyō, 2003.
- Sauerlandt M. Ein frühmittelalterliches Bronzebecken // Hallischer Kalender. Halle (Saale), 1914. Jg. VI.
- Scerrato U. Metalli islamici. Milano, 1966 (Elite: le arti e gli stili in ogni tempo e paese. 60).
- Scerrato U. Ceramica irachena del IX–X secolo. Rome, 1968 (Museo Nazionale d'Arte Orientale. Schede 2).
- Scerrato U. Oggetti metallici di età Islamica in Afghanistan. IV — Su un tipo di amuleto del XII secolo // Annali (Istituto Universitario Orientale di Napoli). Napoli; Roma, 1972. Vol. 32 (NS. XXII).
- Schlumberger D. Deux fresques omeyyades // Syria. 1946–1948. T. XXV/1–2.
- Schlumberger D., Sourdel-Thomine J. Lashkari Bazar: une résidence royale ghaznévide et ghoride. L'Architecture. Le décor non figuratif et les inscriptions. Paris, 1978 (MDAFA. T. XVIII).
- Schlumberger G. L. Numismatique de l'Orient latin. Paris, 1878 (Société de l'Orient latin. Publications patronnées. T. 1).
- Schlumberger G. L. Sceaux et bulles de l'Orient latin au Moyen-Âge. Paris, 1879.
- Schlumberger G. L. Sigillographie de l'Empire byzantin. Paris, 1884.
- Schlumberger G. L., Chalandon F., Blanchet A. Sigillographie de l'Orient latin / Commencée par G. Schlumberger, continuée par F. Chalandon, complétée, annotée et pub. par A. Blanchet. Paris, 1943.
- Schmidt J. H. Sasanian silverwork. II // Apollo. 1932. Vol. XV. No. 87.
- Schmidt V. M. A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art / Transl. into English by X. Bardet. Groningen, 1995 (Mediaevalia Groningana. Vol. 17).
- Schmuck aus Persien: 6. Juli — 29. Sept. 1974. Die Sammlung Patti C. Birch im Schmuckmuseum Pforzheim. Pforzheim, 1974.
- Schneider L. T. The Freer Canteen // AOr. 1973. Vol. IX.
- Scholkmann B. Bodenfunde aus Dorf, Burg und Stadt // ZS. Bd. I. 1977.
- Schuette M., Müller-Christensen S. Das Stickereiwerk. Tübingen, 1963.
- Schulz H. W. Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Atlas. Dresden, 1860.
- Schwammenhöfer H. Ein awarenzeitlicher Bestattungsplatz in Mödling bei Wien // Antike Welt. Mainz am Rhein, 1976. Jg. 7/2.
- Sept mille ans d'art en Iran: Petit Palais, Octobre 1961 — Janvier 1962. Paris, 1962.
- Settis-Frugoni Ch. Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema. Roma, 1973 (Studi Storici. Fasc. 80–82).
- Ševčenko N. P. Some Thirteenth-Century Pottery at Dumbarton Oaks // DOP. 1974. No. 28.
- Shaked S. Specimens of Middle Persian Verse // W. B. Henning Memorial Volume. London, 1970.
- Shepherd D. G. Sasanian Art in Cleveland // BullCMA. 1964. Vol. 51/4.
- Shepherd D. G. Iran between East and West // Bowie Th. R. et al. East-West in Art (Patterns of Cultural and Aesthetic Relationships). Bloomington, 1966.

- Shepherd D. G., Ternbach J.* Two Silver Rhyta // *BullCMA*. 1966. Vol. 53/8.
- Singer P.* Early Chinese Gold and Silver. New York, 1971.
- Skubiszewski P.* Czara włocławska. *Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*. Poznań, 1965a (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Historii i Nauk Społecznych. Prace Komisji Historii Sztuki. T. 7. Zesz. 1).
- Skubiszewski P.* Romańskie cyboria w kształcie czary z nakrywą. *Problem genezy // Rocznik Historii Sztuki*. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965b. T. V. S. 7–46.
- Skubiszewski P.* Eine Gruppe romanischer Goldschmiedearbeiten in Polen (Trzemeszno, Czerwińsk) // *JBM*. 1980. Bd. 22.
- Skubiszewski P.* Die Bildprogramme der romanischen Kelche und Patenen // *MSAM*. 1982.
- Smith V. A.* A History of Fine Art in India and Ceylon from the Earliest Times to the Present Day. Oxford, 1911.
- Sommer J.* Der Niellokelch von Iber. Ein unbekanntes Meisterwerk der Hildesheimer Goldschmiedekunst des späten 12. Jahrhunderts // *ZK. NF*. 1957. Bd. 11.
- Spaeth B. S.* The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief // *AJA*. 1994. Vol. 98/1.
- State Armoury in the Moscow Kremlin. Moscow, 1969.
- Stavisky B. J.* Notes on Gem-Seals with Kushāna Cursive Inscriptions in the collection of the State Hermitage // *The Journal of the Numismatic Society of India*. Bombay, 1960. Vol. XXII.
- Stawiski B.* Kunst der Kuschan (Mittelasiens). Leipzig, 1979.
- Steenbock F.* Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin, 1965.
- Steenbock F.* Das Kreuz von Valasse // *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19. August 1965. Marburg, 1967.
- Štefanovičová T.* Doklad slovenského umelčského remesla na Bratislavskom Hrade // *Zborník Slovenského národného múzea. História: Annales Musei Nationalis Slovaci*. Bratislava, 1974. Roč. LXVIII. Historia. T. 14.
- Steingraber E.* Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes. München, 1956.
- Steingraber E.* Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Firenze, 1962. Bd. 10/3.
- Stern H.* Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations. Paris, 1953 (BArch-Hist. T. LV).
- Strelkoff A.* Iran and the Pre-Islamic Art of West Turkestan // *SPA*. 1938. Vol. I.
- Strzygowski J.* Altai — Iran und Völkerwanderung: ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Leipzig, 1917 (Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der K. k. Universität Wien. Bd. V).
- Sudzuki O.* Horse Furniture in the Shosoin Repository: Iranian Influences and Japanese Variations // *SPA*. 1967. Vol. XV.
- Svoboda B.* Poklad byzantského kovotepce v Zemianském Vrbovku // *Památky Archeologické*. Praha, 1953. Roč. XLIV/1.
- Swarczewski G.* Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen // *Städel-Jahrbuch*. Frankfurt am Main, 1932. Bd. VII–VIII.

- Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe. London, 1954.
- Swarzenski H.* Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe. 2nd ed. London, 1967.
- Swiechowski Z.* Fassadenreliefs der Palaste des 11. — 13. Jh. in Venedig // *ByzKE*. 1978.
- Tabari.* Annales quos scripsit Abu-Djafar Mohammed ibn Djarir at Tabari / Cum aliis ed. M. J de Goje. Ser. II. Lugduni Batavorum, 1881.
- Taddei M.* The Mahiṣamardini Image from Tapa Sardār (Ghazni, Afghanistan) // *South Asian Archaeology: Papers from the First International Conference of South Asian Archaeologists held in the University of Cambridge*. Park Ridge, 1973a.
- Taddei M.* Una Kaumodaki-gadā di arte Šāhi nella raccolta dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli // *Arte orientale in Italia*. Vol. III. Roma, 1973b (Museo Nazionale d'Arte Orientale. 4).
- Tafazzoli A.* Andarz ī Wehžād Farrox Peroz Containing a Pahlavi Poem in Praise of Wisdom // *StIr*. 1972. T. 1/2.
- Takáts Z.* Some Chinese Elements in the Art of the Early Middle Ages of the Carpathian Basin // *EW*. 1960. Vol. 11/2–3.
- Talbot Rice D.* Iranian Elements in Byzantine Art // III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, сентябрь 1935. М.; Л., 1939.
- Talbot Rice D.* The Pottery of Byzantium and the Islamic world // *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*. Cairo, 1965.
- Talbot Rice D.* Eastern and Western Elements in the Decoration of the Troyes Casket // *Старинар: Орган Археолошког института САН. НС. Београд*, 1970. Књ. XX [1969].
- Talbot Rice D.* The Illustrations to the World history of Rashīd al-Dīn / Ed. by B. Gray. Edinburgh, 1976.
- Tarzi Z.* L'architecture et le décor rupestre des grottes de Bāmiyān. Vol. 1–2. Paris, 1977 (Bibliothèque du Centre de recherches sur l'Asie centrale et la Haute-Asie. Archéologie en Asie centrale et en Afghanistan. 1).
- Temple R. (ed.).* Early Christian and Byzantine Art: Textiles, Metalwork, Frescoes, Manuscripts, Jewellery, Steatites, Stone Sculptures, Tiles, Pottery, Bronzes, Amulets, Coins and Other Items from the Fourth to the Fourteenth Centuries. London; Shaftesbury, 1990.
- Thuile J.* L'Orfèverie en Languedoc du XII^{me} au XVIII^{me} siècle. II: Généralité de Toulouse. Montpellier, 1968.
- Thurre D.* L'Atelier roman d'orfèverie de l'Abbaye de Saint-Maurice. Sierre, 1992.
- Titley N. M.* Miniatures from Persian Manuscripts: a Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India, and Turkey in the British Library and the British Museum. London, 1977.
- Toesca P.* Cimeli bizantini: il calamaio d'un calligrafo. Il cofanetto della cattedrale di Anagni // *L'Arte*. 1906. Ser. I. An. IX/1.
- Toesca P.* Gli affreschi del Duomo di Aquileia // *Dedalo*. 1925–1926. An. VI/1.
- Toesca P.* Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Dugento // *AV*. 1951. An. V.
- Toubert H.* «Rome et le Mont-Cassin»: Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome // *DOP*. 1976. No. 30.

- Tran V. Tam Tinh.* Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre. Paris, 1974.
- Treasures of Early Irish Art, 1500 B.C. to 1500 A.D., from the collections of the National Museum of Ireland, Royal Irish Academy, Trinity College, Dublin; exhibited at the Metropolitan Museum of Art... 2nd printing. New York, 1978.
- Treasures of the Shōsōin. Vol. 2: South Section. Tokyo, 1960 (in Japanese and English).
- Les Trésors des églises de France: Musée des arts décoratifs, Paris, 1965. 2^e éd. corrigée. Paris, 1965.
- Trésors du musée de Bagdad: 7000 ans d'histoire mésopotamienne. Exposition au Musée d'art et d'histoire à Genève, 10 décembre 1977 — 12 février 1978. Genève, 1977.
- Treuer C. V.* Tête de Senmurv en argent des collections de l'Ermitage // IA. 1964. Vol. IV.
- Turner D. H.* Manuscript Illumination // *Deuchler F.* The Year 1200. II. A Background Survey. Published in conjunction with the Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970 / Compiled and ed. by F. Deuchler. New York, 1970 (Cloisters Studies in Medieval Art. II).
- Ulbert Th.* Resafa III: Der kreuzfahrerzeitliche Silberschatz aus Resafa–Sergiupolis / Mit Beiträgen von D. Degen und anderen. Mainz am Rhein, 1990.
- Vampoulès P.* Vyzantinē diakosmētikē/Byzantine Decorative Art. Athēnai, 1977.
- Vanden Berghe L.* Archéologie de l'Irān ancien. Leiden, 1959 (Documenta et monumenta Orientis Antiqui. Vol. VI).
- Venturi A.* Un drappo prezioso del secolo XIII nella basilica di San Francesco d'Assisi // L'Arte. 1906. Ser. I. An. IX/3.
- Verardi G.* Notes on Afghan Archaeology, II: Gaņēua seated on Lion: a New Ūāhi Marble // EW. 1977. Vol. 27/1–4.
- Verdier Ph.* A Thirteenth-Century Monstrance in the Walters Art Gallery // Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner. Baltimore, 1974.
- Verneilh F. de.* L'architecture byzantine en France. Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine. Paris, 1851.
- Volbach W. F.* Relique e reliquiari orientali in Roma // Bollettino d'Arte. Roma, 1936. Ser. III. An. XXX.
- Volbach W. F., Salles G., Duthuit G.* Art byzantin: cent planches reproduisant un grand nombre de pièces... Paris, 1933.
- Wackernagel M.* Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien. Leipzig, 1911 (KF. Bd. 2).
- Walicki M. (red.).* Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Cz. 1. Warszawa, 1971 (Dzieje sztuki polskiej. T. 1).
- Walker J.* A Catalogue of the Arab-Sassanian Coins (Umayyad Governors in the East, Arab-Ephthalites, 'Abbāsīd Governors in Tabaristān and Bukhārā). London, 1941 (A Catalogue of the Muhammadan Coins in the British Museum. Vol. I).
- Walker J.* A Catalogue of the Arab-Byzantine and Post-Reform Umayyad Coins. London, 1956 (A Catalogue of the Muhammadan Coins in the British Museum. Vol. II).
- Wardwell A. E.* The Stylistic Development of 14th- and 15th-Century Italian Silk Design // Aachener Kunstblätter. Düsseldorf, 1978. Bd. 47 [1976–1977].

- Watson W. The Genius of China: An Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China held at the Royal Academy, London, by permission of the President and Council, from 29 September 1973 to 23 January 1974. Westerham, 1973.
- Weitzmann K. Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Berlin; Leipzig, 1934. Bd. 3/2.
- Weitzmann K. Three «Bactrian» Silver Vessels with Illustrations from Euripides // Art-Bull. 1943. Vol. XXV/4.
- Weitzmann K. The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance. Princeton, 1948 (Studies in Manuscript Illumination. No. 3).
- Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951 (Studies in Manuscript Illumination. No. 4).
- Weitzmann K. The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations // Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld. Locust Valley, 1952.
- Weitzmann K. Ancient Book Illumination. Cambridge (MA), 1959 (Martin Classical Lectures. Vol. 16).
- Weitzmann K. Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai // ArtBull. 1963. Vol. XLV/3.
- Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom // DOP. 1966. No. 20.
- Weitzmann K. Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance // Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur. Bd. II: Vortragstexte 1970. Mainz am Rhein, 1971.
- Weitzmann K. The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts // Byzantine Books and Bookmen: A Dumbarton Oaks colloquium, 1971. Washington; Locust Valley, 1975.
- Weitzmann K. The Icon: Holy Images — Sixth to Fourteenth Century. New York, 1978.
- Weitzmann-Fiedler J. Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen: ihre Beziehungen zur mittelalterlichen Schulliteratur und ihre Zweckbestimmung // ZK. NF. 1956. Bd. X; 1957. Bd. XI.
- Weitzmann-Fiedler J. Romanische gravierte Bronzeschalen. Berlin, 1981.
- Wellesz E. An Early al-Šūfi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images // AOr. 1959. Vol. III.
- Wentzel H. «Staatskameen» im Mittelalter // JBM. 1962. Bd. 4.
- Werner J. Zum Stand der Forschung über die archäologische Hinterlassenschaft der Awaren // SBK. 1968.
- Werner J. Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden // Atti del Convegno internazionale sul tema: La civiltà dei Longobardi in Europa (Roma, 24–26 maggio 1971; Cividale del Friuli, 27–28 maggio 1971). Roma, 1974 (Accademia Nazionale dei Lincei. Problemi attuali di scienza e di cultura. Quad. N. 189).
- Wiet G. L'Exposition persane de 1931. Le Caire, 1933.
- Wiet G. Un tissu musulman du nord de la Perse // Revue des Arts Asiatiques. Paris, 1936. T. X/4.
- Wiet G. Soieries persanes. Caire, 1947 (Mémoires présentés à l'Institut d'Égypte. T. 52).
- Wilkinson Ch. K. Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period. New York, 1973.
- Wittkower R. Eagle and Serpent: A Study in the Migration of Symbols // JWI. 1938–1939. Vol. II.

- Wixom W. D. The Greatness of So-Called Minor Arts // Deuchler F. The Year 1200. II. A Background Survey. Published in conjunction with the Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970 / Compiled and ed. by F. Deuchler. New York, 1970 (Cloisters Studies in Medieval Art. II).
- Xyngopoulos A. Miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le codex de l'Institut Hellénique de Venise / Hai mikrographiai tou mythistorēmatos tou M. Alexandrou eis ton kōdika tou Hellēnikou Institutoutou tēs Venetias. Athēnai; Venetia, 1966 (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études byzantines et post-byzantines de Venise. N° 2).
- Yamada M. Skandar Inscription of the Umā-Mahešvara Image // Archaeological Survey of Kyoto University in Afghanistan, 1970. Kyoto, 1972.
- Yūsofi Ğ.-H. Calligraphy // EIr. 1990. Vol. IV.
- Zaleskaya V. N., Lvova Z. A., Marshak B. I., Sokolova I. V. Monuments of Nomads of Eastern Europe: 7th — Early 8th Centuries. Cat. Nos. 70–108 // Kasparova K. V. et al. Treasure of Khan Kubrat: Culture of Bulgars, Khazars, Slavs. Sofia, 1989.
- Zaloziecky Wl. Das byzantinesche Kunstgewerbe in der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Periode // Bossart H. T. Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Berlin, Bd. V. Berlin, 1932.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- АВ — Археологические вести. СПб.
АИЗ — Археологические известия и заметки, издаваемые императорским Московским археологическим обществом. М.
АН — Академия наук.
АО — Археологические открытия. М.
АРТ — Археологические работы в Таджикистане. Душанбе.
АСГЭ — Археологический сборник Государственного Эрмитажа. Л.
АЭАЕ — Археология, этнография и антропология Евразии. Новосибирск.
ВВ — Византийский временник. М.
ВДИ — Вестник древней истории. М.
ВС [+№] — *Смирнов Я. И.* Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб., 1909.
ГИМ — Государственный Исторический музей. М.
ГЭ — Государственный Эрмитаж. СПб.
ДЦА — Деяния царя Александра: Уникальный памятник средневековой торевтики из села Мужы Ямала-Ненецкого автономного округа. Материалы коллоквиума, проведенного Санкт-Петербургским Обществом византино-славянских исследований 10–12 сентября 1998 г. СПб., 2003 (Византинороссика. Т. 2).
ЗОРСА — Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. СПб.
ЗРАО — Записки Русского археологического общества. СПб.
ИИМК — Институт истории материальной культуры РАН. СПб.
ИМКУз — История материальной культуры Узбекистана. Ташкент.
ИФЖ — Историко-филологический журнал. Ереван.
КСИА — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР. М.
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР. М.; Л.
КСИЭ — Краткие сообщения Института этнографии АН СССР. М.
КТД — Краткие тезисы докладов.
Л. — Ленинград.
М. — Москва.
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР. М.; Л.
МПАЭ — Материалы Пенджикентской археологической экспедиции. СПб.
НАА — Народы Азии и Африки. М.

- НЖ — Наука и жизнь. М.
 НС — Нова серија/Новая серия.
 ОАК — Отчеты Археологической комиссии. СПб.
 ПВ — Проблемы востоковедения. М.
 ПК — Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник... М.
 поч. — починок.
 ПС — Палестинский сборник. Л.
 ПЭР — Памятники эпохи Руставели. Л., 1938.
 РА — Российская археология. М.
 РАН — Российская Академия наук.
 РНБ — Российская национальная библиотека. СПб.
 СА — Советская археология. М.
 САИ — Археология СССР. Свод археологических источников. М.; Л.
 САиИ — Средняя Азия и Иран. Л., 1972.
 СВ — Советское востоковедение. М.; Л.
 СГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа. Л.
 СМ [+№] — *Орбели И. А., Тревер К. В.* Сасанидский металл: Художественные изделия из золота, серебра и бронзы. М.; Л., 1935.
 СМАЭ — Сборник Музея антропологии и этнографии (АН СССР). М.; Л.
 СНВ — Страны и народы Востока. М.
 СПб. — Санкт-Петербург.
 СЭ — Советская этнография. М.
 Т [+№] — Типологическая таблица предметов согдийского серебра (см. выше, с. 374–375).
 ТАНТаджССР — Труды Академии наук Таджикской ССР. Сталинабад.
 ТГИМ — Труды Государственного Исторического музея. М.
 ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа. Л.; СПб.
 ТД — Тезисы докладов.
 ТИИАНТаджССР — Труды Института истории имени Ахмада Дониша АН Таджикской ССР Душанбе.
 ТИЭ — Труды Института этнографии АН СССР. М.; Л.
 ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Л.
 ТТашГУ — Труды Ташкентского Государственного университета. Ташкент.
 ТТКАЭЭ — Труды Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции. М.; Л.
 ЭВ — Эпиграфика Востока. М.; Л.
 АНАASH — Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest.
 АНhung — Archaeologia Hungarica. Budapest.
 АIs — Ars Islamica. Ann Arbor.
 АJA — American Journal of Archaeology. New York; etc.
 АMI — Archäologische Mitteilungen aus Iran. Berlin.

- AOASH — Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest.
 Apollo — Apollo: The international magazine of arts. London.
 ArtAsiae — Artibus Asiae. Ascona.
 ArtsAsiat — Arts Asiatiques. Paris.
 ArtBull — The Art Bulletin. New York.
 AOr — Ars Orientalis. Washington; Ann Arbor.
 L'Arte — L'Arte: Rivista di storia dell'arte medievale e moderna. Roma.
 AV — Arte Veneta: Rivista di Storia dell'Arte. Venezia; Milano.
 BAI — Bulletin of the Asia Institute. Detroit; etc.
 BArchHist — Bibliothèque Archéologique et Historique. Paris.
 BSOAS — Bulletin of the School of Oriental and African Studies. London.
 BullCMA — The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Cleveland.
 ByzKE — Byzantinischer Kunstexport: seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Halle (Saale), 1978 (Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. 1978/13).
 CollAAA — Colloquies on Art and Archaeology in Asia. London.
 CRAI — Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris.
 Dedalo — Dedalo: Rassegna d'arte di Ugo Ojetti. Milano; Roma.
 DOP — Dumbarton Oaks Papers. Cambridge (Mass.); Washington.
 DOS — Dumbarton Oaks Studies. Cambridge (Mass.); Washington.
 EIr — Encyclopædia Iranica / Ed. by E. Yarshater. London; etc.
 EW — East and West. Rome.
 FA — Folia Archaeologica. Budapest.
 IA — Iranica Antiqua. Leiden.
 Iran — Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies. London.
 JA — Journal Asiatique. Paris.
 JBM — Jahrbuch der Berliner Museen / Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. NF. Berlin.
 JPK — Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. Berlin.
 JWI — Journal of the Warburg Institute. London.
 Kaogu — Kaogu (Archaeology). Beijing Shi.
 KF — Kunstgeschichtliche Forschungen. Leipzig.
 KOr — Kunst des Orients. Wiesbaden.
 MDFAA — Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan. Paris.
 MMJ — Metropolitan Museum Journal. New York.
 MSAM — Metalkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter: wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Ausstellung «Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad», Schloss Köpenick, 20. und 21. März 1979. Berlin, 1982 (Schriften der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung. 1).
 Münster — Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. München; Regensburg.

- NENIEH — Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of George C. Miles. Beirut, 1974.
- NF — Neue Folge.
- NS — New Series/Nouvelle Série/Nuova Serie.
- OArt — Oriental Art. New York.
- OAWPHKD — Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Denkschriften. Wien.
- PBA — Proceedings of the British Academy. London; etc.
- PS — Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224–642). Musée Cernuschi, Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, 15 septembre — 30 décembre 2006. Paris, 2006.
- REArm — Revue des Études Arméniennes. Paris.
- SA — Slovenská archeológia. Bratislava.
- SBK — Symposium über die Besiedlung des Karpatenbeckens im VII. — VIII. Jahrhundert. Nitra — Malé Vozokany, 28. August — 1. September 1966. Nitra, 1968 (Študijné zvesti Archeologického ústavu Slovenskej akadémie vied. 16).
- SPA — A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Vol. I–VI. London; New York, 1938–1939; Vol. XV. Ashiya, 1967.
- SR — The Silk Road. Saratoga.
- SRAA — Silk Road Art and Archaeology. Kamakura.
- StIr — Studia Iranica. Paris.
- Syria — Syria: Révue d'Art Oriental et d'Archéologie. Paris.
- WW — Wen Wu (Cultural Relics). Beijing.
- ZK — Zeitschrift für Kunstwissenschaft. Berlin.
- ZS — Die Zeit der Staufer: Geschichte, Kunst, Kultur. Katalog der Ausstellung. [Stuttgart, Altes Schloss und Kunstgebäude, 26. März — 5. Juni 1977.] Bd. I–V. Stuttgart, 1977.

ИЛЛЮСТРАЦИИ





Рис. 1, 1а. Сасанидский принц Варахран охотится на медведей; серебряное блюдо (диаметр 28,5 см), найденное в Красной Поляне (Абхазия): общий вид





Рис. 2, 3. Сасанидский шахиншах Пероз охотится на львов;
серебряное блюдо (диаметр 24,5 см), найденное в с. Чилек (близ Самарканда):
общий вид и деталь



Рис. 3



Рис. 4. Охота сасанидского шахиншаха на двух львов; серебряное блюдо (диаметр 29 см), найденное в Сари (Иран)



Рис. 5. Сасанидский шахиншах Шапур II на олене;
серебряное блюдо (диаметр 18 см), найденное в Малой Азии (?)



Рис. 6. Сасанидский шахиншах Варахран V на львиной охоте; серебряное блюдо (диаметр 27 см), найденное в Пенджабе (?)



Рис. 7. Кушаншах Варахран охотится на диких кабанов; серебряное блюдо (диаметр 28 см), найденное у д. Керчева (Пермский край)



Рис. 8. Сасанидский шахиншах Варахран V (?) на тигриной охоте; серебряное блюдо (диаметр 19,2 см), приобретенное в Тбилиси



Рис. 9. Сасанидский шахиншах Йездигерд II охотится на зебу; серебряное блюдо (диаметр 23,3 см), место его находки неизвестно



Рис. 10. Сасанидский шахиншах Кавад охотится на онагра; серебряное блюдо (диаметр 23 см), найденное в Калар-Даште (Иран)



Рис. 11–13. Серебряная чаша (диаметр 18,5 см) с изображениями танцовщиц и сановника в центральном медальоне; найдено в с. Чилек (близ Самарканда)



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14–14в. Кидаритские и эфталитские правители на охоте;
серебряная чаша (диаметр 16,8 см) из Пенджаба



Рис. 14а



Рис. 14б



Рис. 14в



Рис. 15, 16. Изображения Геракла (*вверху*) и застольной сцены (*внизу*) на серебряной чаше (диаметр 14,5 см), найденной в Пермском крае (?)



Рис. 17. Серебряная чаша (диаметр 21 см) из Тибета;
частная коллекция



Рис. 18, 18а. Серебряная чаша (диаметр 15,5 см)
со сценами из трагедий Еврипида: вид снизу и детали декора;
найдена в Кустанае (Казахстан)



Рис. 18а



Рис. 19. Серебряная чаша, украшенная сценами из трагедий Еврипида;
место находки неизвестно



Рис. 20, 20а. Серебряная кружка (высота 11,6 см) с изображением козорогов: общий вид и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — д. Гутова (Пермский край)



Рис. 20а

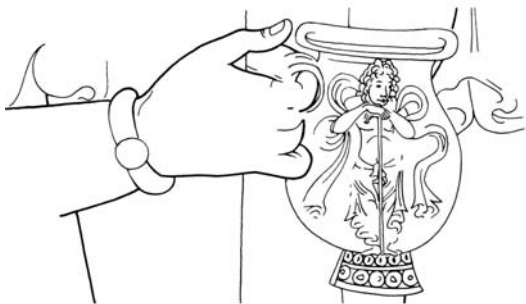


Рис. 21. Фрагмент настенной живописи из Пенджикента (объект XVI, помещение 10), демонстрирующий способ, каким согдийцы эпохи раннего средневековья держали кружки в руке — при помощи специального щитка-упора, прикрепленного к верхней части ручки, на котором располагался большой палец



Рис. 22, 23. Серебряное блюдо (диаметр 23 см) с изображением сенмура, найденное в д. Кытманова (Удмуртия)



Рис. 23



Рис. 24, 24а. Серебряное блюдо (диаметр 27,3 см) с изображением льва, терзающего оленя; найдено близ с. Половодово (Пермский край)



Рис. 24а



Рис. 25, 26. Серебряное блюдо (диаметр 29,8 см)
с изображением горного барана, найденное в с. Слудка (Пермский край)



Рис. 26



Рис. 27, 28. Серебряное блюдо (диаметр 24,6 см)
с изображением козерога, найденное близ поч. Томыз (Удмуртия)



Рис. 28



Рис. 29, 30. Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см)
со сценой царской охоты; место находки неизвестно



Рис. 30



Рис. 31, 31а, 32. Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см)
со сценой царского пира: общий вид и деталь; место находки неизвестно



Рис. 31а



Рис. 32



Рис. 33. Серебряное блюдо (диаметр 10,3 см) со сценой царского пира, происходящее из Ямало-Ненецкого автономного округа



Рис. 34. Серебряный кувшин (высота 32 см)
с изображением музыкантов; место находки неизвестно

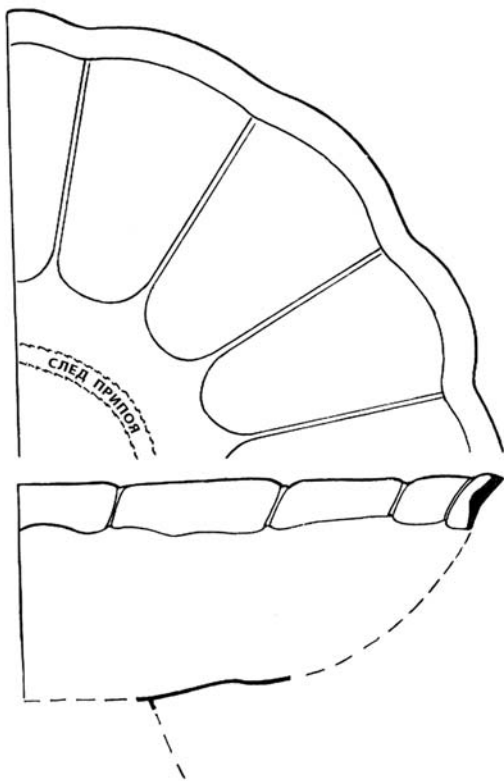


Рис. 35. Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 20 см)
из Мунчак-тепе (Уструшана)

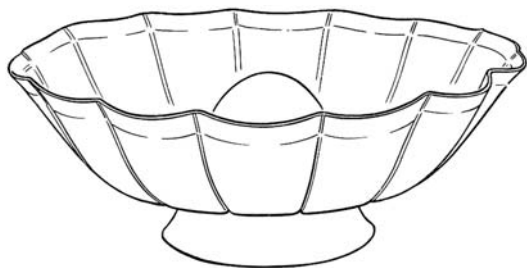


Рис. 36, 36а. Серебряная чаша (диаметр 16 см)
с омфалом из с. Чилек (близ Самарканда)



Рис. 37, 37а. Серебряная чаша (диаметр 17 см) с розеткой из с. Чилек (близ Самарканда): вид сбоку и сверху, деталь

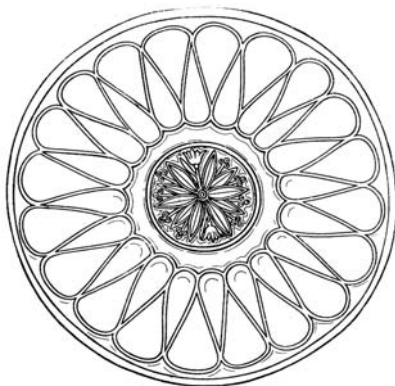


Рис. 37а

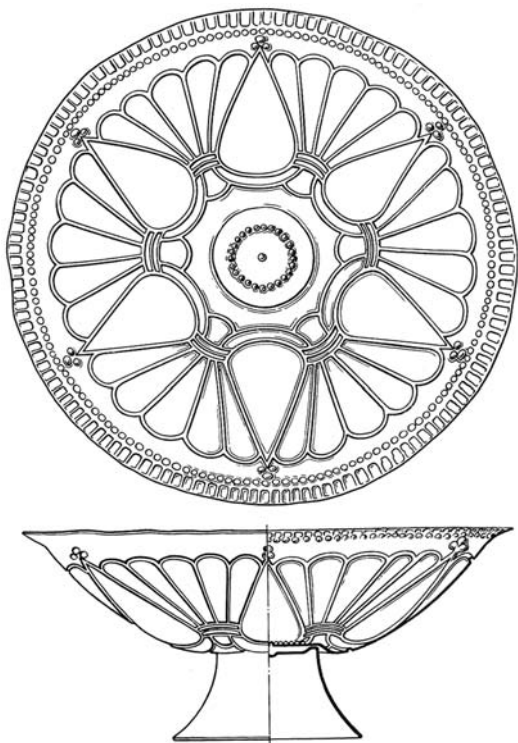


Рис. 38. Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 16 см)
из Мунчак-тепе (Уструшана)



Рис. 39, 40. Серебряная чаша (диаметр 19 см)
с изображением джейрана (или антилопы), найденная
на Больше-Аниковском селище II (Пермский край)

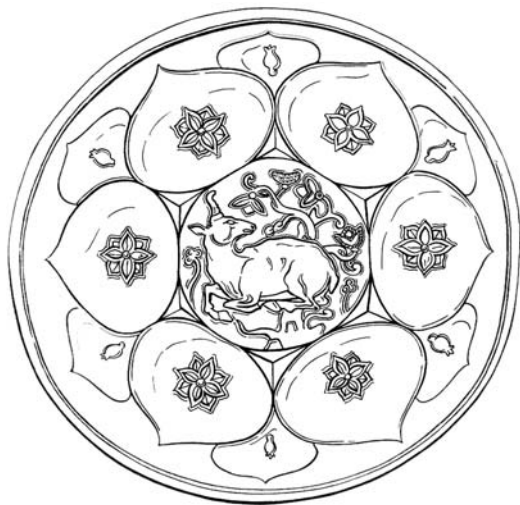


Рис. 40

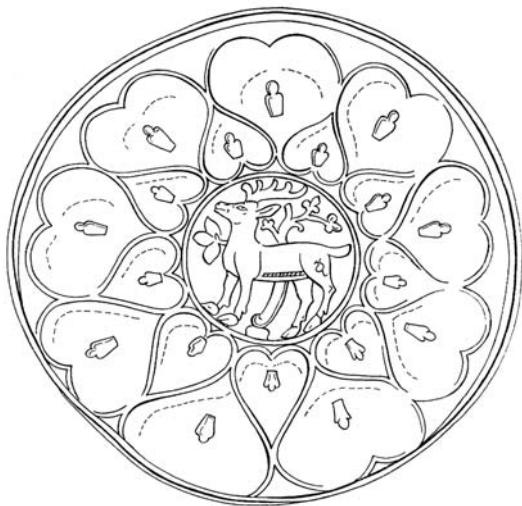


Рис. 41. Серебряная чаша (диаметр 22 см)
с изображением оленя, найденная в д. Волгина (Пермский край)



Рис. 42–44. Серебряное блюдо (диаметр 35 см), стоявшее на трех ножках, с изображением оленя из с. Репьевка (Татарстан): общий вид, деталь изображения и реконструкция



Рис. 43

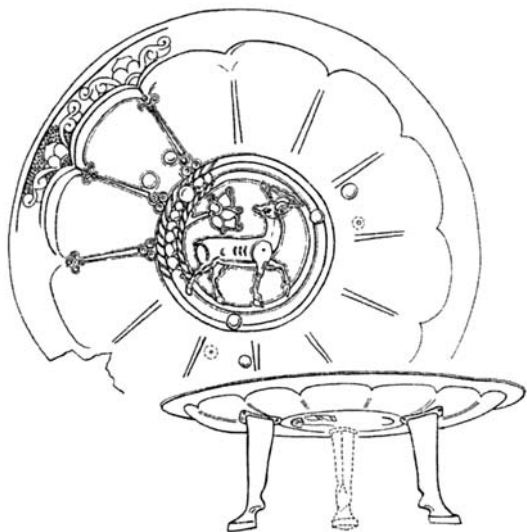


Рис. 44

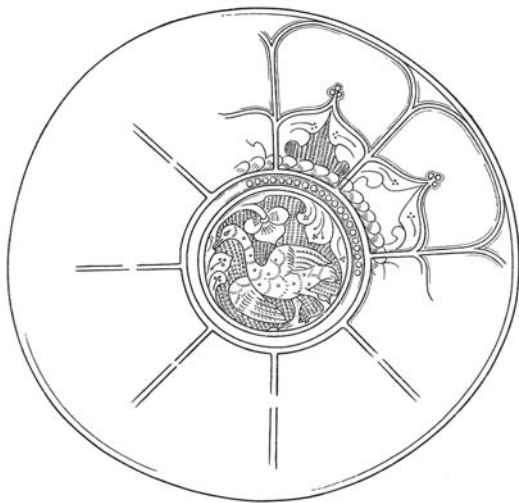


Рис. 45. Серебряное блюдо (диаметр 25 см)
с изображением птицы, найденное в с. Репьевка (Татарстан)

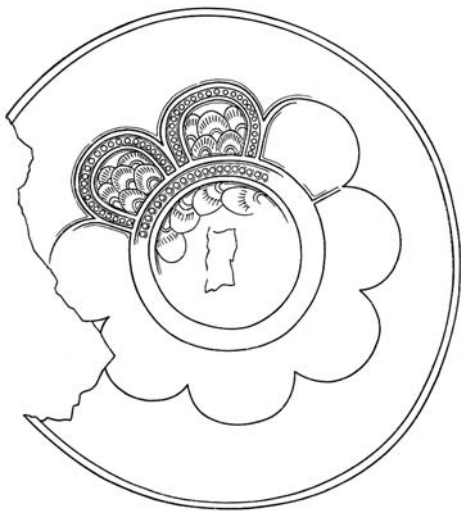


Рис. 46. Серебряное блюдо (диаметр 28 см)
с розеткой из с. Репьевка (Татарстан)

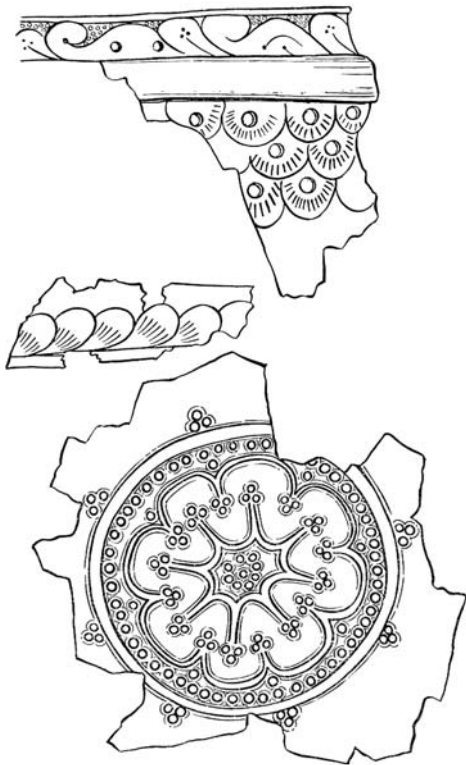


Рис. 47. Обломки серебряного ведерка (диаметр 15 см), найденные в д. Климова (Пермский край)

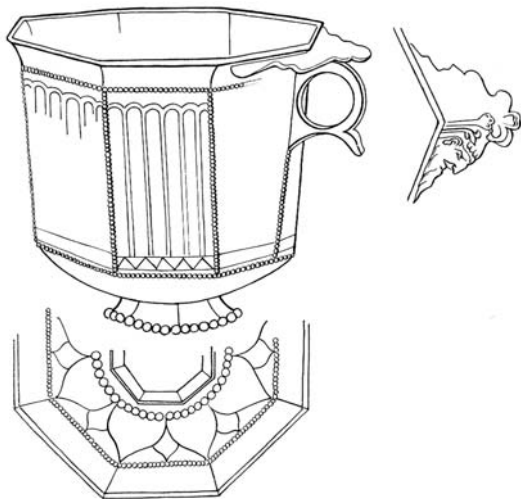


Рис. 48. Серебряная кружка (высота 6,5 см), найденная в Караульном Остроге (Красноярский край): общий вид, украшения дна и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки



Рис. 49, 50. Серебряная кружка (высота 6,5 см)
из Суксунского Завода (Пермский край): общий вид, фигурное оформление
щитка-упора под большой палец в верхней части ручки и вид снизу



Рис. 51. Серебряное блюдо (диаметр 25 см)
с изображением идущего тигра (?); место находки неизвестно

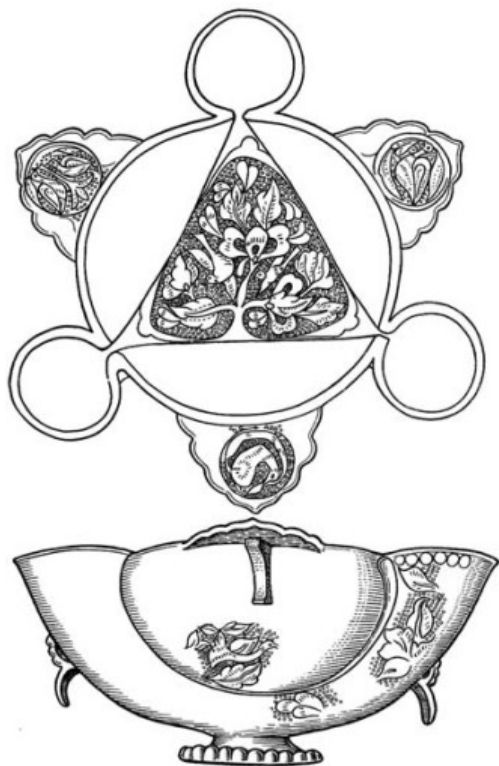


Рис. 52. Серебряный ложчатый светильник (высота 6 см),
найденный в Кировской области



Рис. 53, 54. Две серебряные
ложчатые кружки (высота
обеих 5 см), найденные близ
поч. Томыз (Удмуртия)





Рис. 55, 56. Серебряный кувшин (высота 40 см) с изображением крылатого верблюда, найденный в д. Мальцева (Пермский край)



Рис. 56

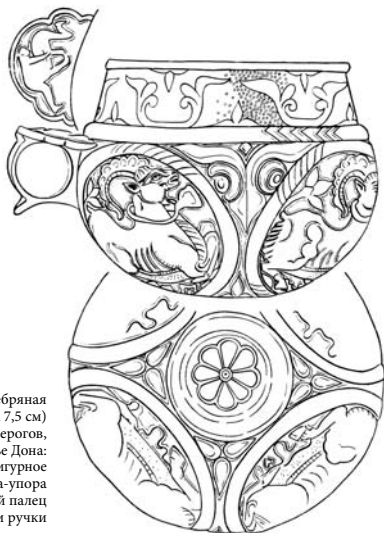


Рис. 57, 58. Серебряная кружка (высота 7,5 см) с изображением козогогов, найденная в устье Дона: вид сбоку и снизу, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки



Рис. 59, 60. Серебряная голова сенмурва (длина 30 см) и деталь ее декора; происходит из Ямало-Ненецкого автономного округа



Рис. 61–64. Серебряный «свительник» (высота 10 см) с квадратным устьем из с. Турушева (Кировская область): общий вид и детали декора

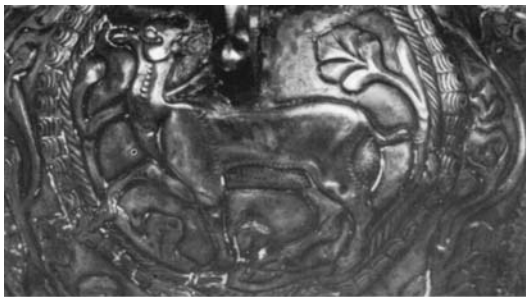


Рис. 63, 64



Рис. 65, 65а. Серебряное ведро (диаметр 21 см), найденное у с. Широковское (Тюменская область): два вида сбоку и декор дна

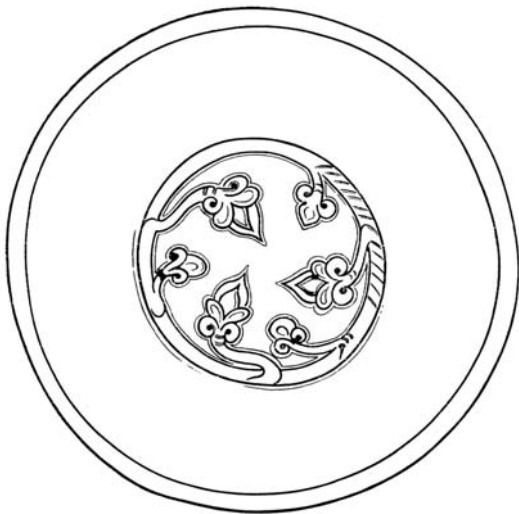


Рис. 66. Серебряное блюдо (диаметр 16 см)
из с. Кайгородское (Кировская область)

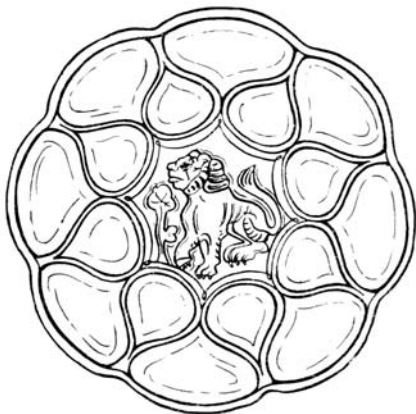


Рис. 67. Серебряная ложчатая чаша (диаметр 26 см) с изображением сидящего льва из д. Шудьякар (Кировская область)

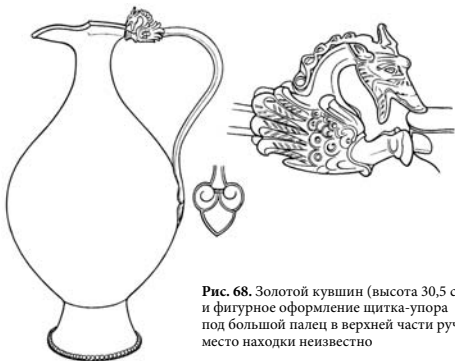


Рис. 68. Золотой кувшин (высота 30,5 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки неизвестно

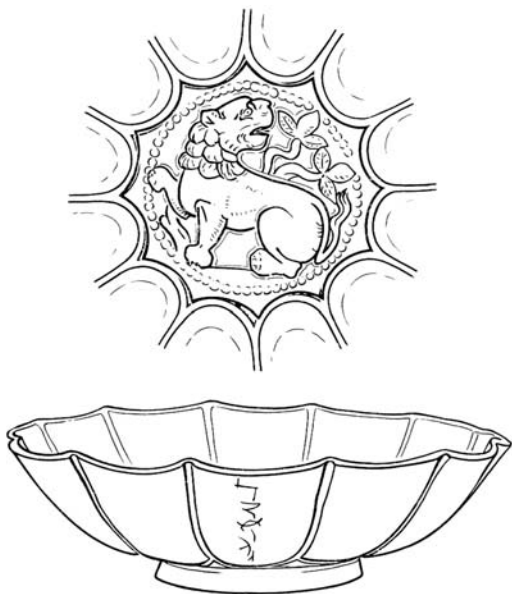


Рис. 69. Серебряная ложчатая чаша с изображением сидящего льва, найденная в Лояне (Китай)

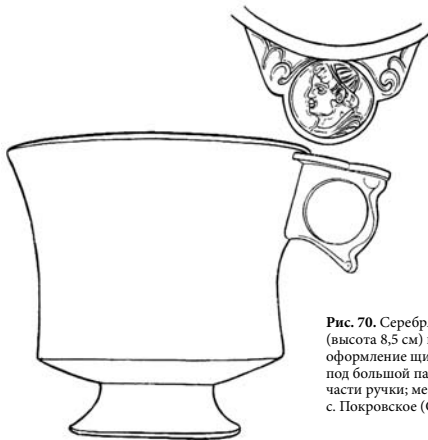


Рис. 70. Серебряная кружка (высота 8,5 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — с. Покровское (Семиречье)

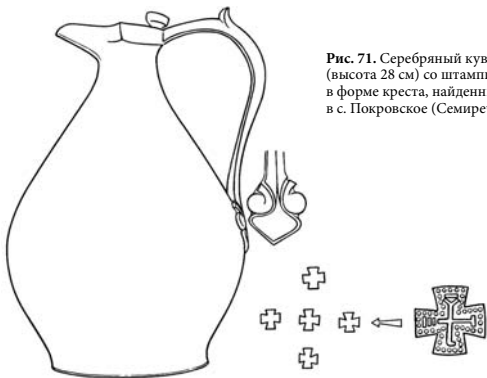


Рис. 71. Серебряный кувшин (высота 28 см) со штампиками в форме креста, найденный в с. Покровское (Семиречье)

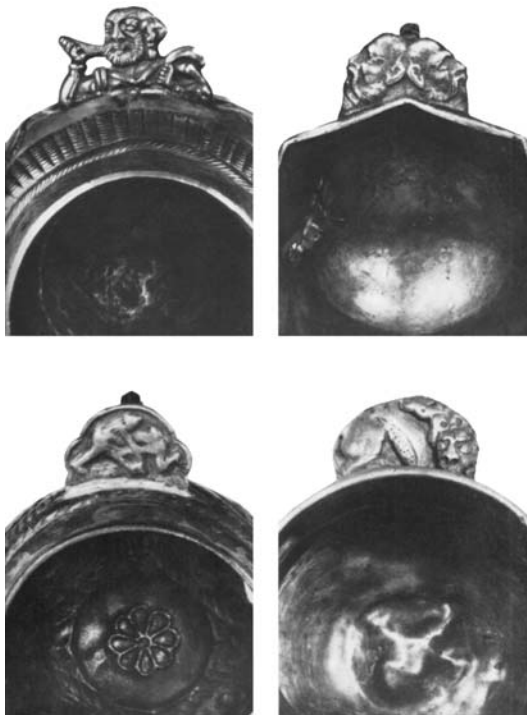


Рис. 72–75. Скульптурно оформленные пластинки-упоры под большой палец в верхней части ручек серебряных сосудов (см. соответственно рис. 20, 21, 49, 50, 57, 58, 109)



Рис. 76. Фигурно оформленная пластинка-упор под большой палец в верхней части ручки «светильника» из с. Турушева (Кировская область) (см. рис. 61, 62)



Рис. 77, 78. Серебряная кружка (высота 6 см) и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки; место находки — д. Вихарева (Кировская область)



Рис. 78



Рис. 79. Серебряная кружка (высота 7 см), декорированная цветочным орнаментом; место находки — г. Стерлитамак (Башкортостан)



Рис. 80. Серебряная кружка, найденная в Китае:
общий вид, фигурное оформление щитка-упора под большой палец
в верхней части ручки и деталь декора



Рис. 81. Серебряная кружка (высота 9 см), найденная близ поч. Томыз (Удмуртия): общий вид и фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки



Рис. 82–85. Серебряное блюдо (диаметр 38,5 см)
с изображением нагой богини и оленя: общий вид и детали;
место находки — д. Чуринская (Удмуртия)



Рис. 83



Рис. 84



Рис. 85

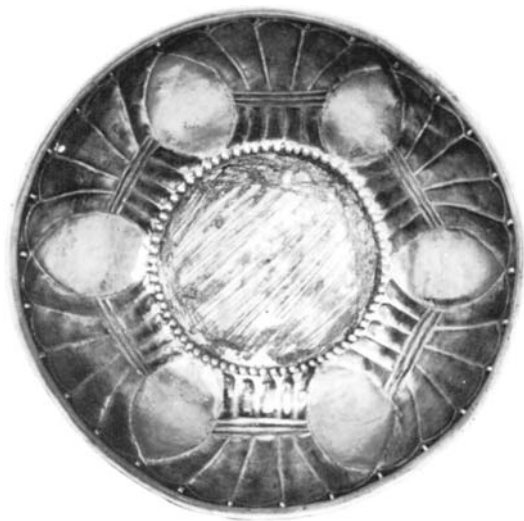


Рис. 86. Серебряное блюдо (диаметр 12,8 см) с поврежденным центральным медальоном, найденное в поч. Верхне-Березовский (Пермский край)



Рис. 87. Серебряное блюдо (диаметр 10,6 см)
с изображением богини, найденное в д. Ковина (Пермский край)

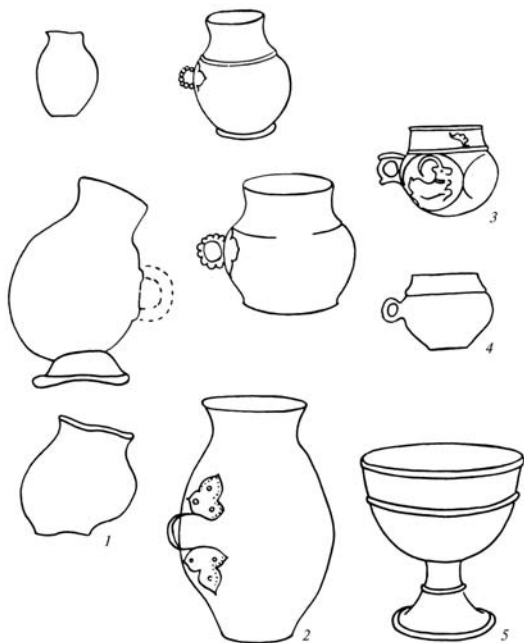
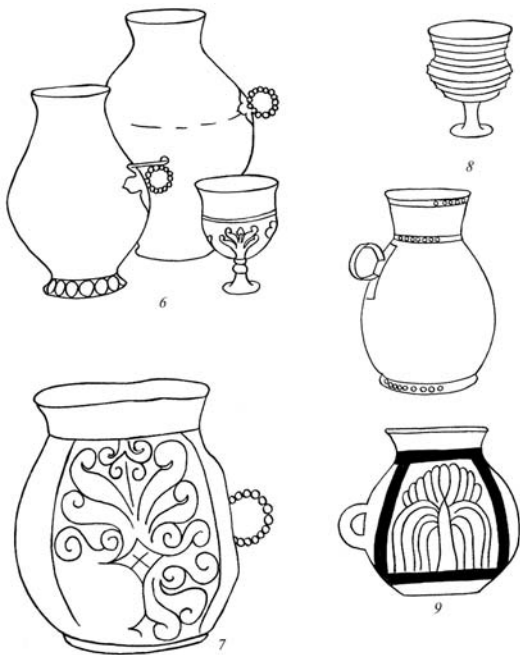


Рис. 88. Формы сосудов из Перещепино
 1 — три деревянных сосуда из Тувы, VI/VII в. (?); 2 — три металлических сосуда VIII в.; 4 — согдийская керамическая кружка, первая четверть VIII в.; 5 — кубок 8 — два аварских металлических сосуда VII в.;



(Полтавская область) и аналогии к ним:

из Алтая и Kirgizistan, VII/VIII в.; 3 — серебряная кружка школы В, первая половина династии Суй (Китай), VI/VII в.; 6-7 — сосуды из Перещепино (ср. рис. 90, 103); 9 — аварский керамический сосуд, VIII — начало IX в.



Рис. 89. Сасанидские золотые сосуды из Перещипино (Полтавская область)

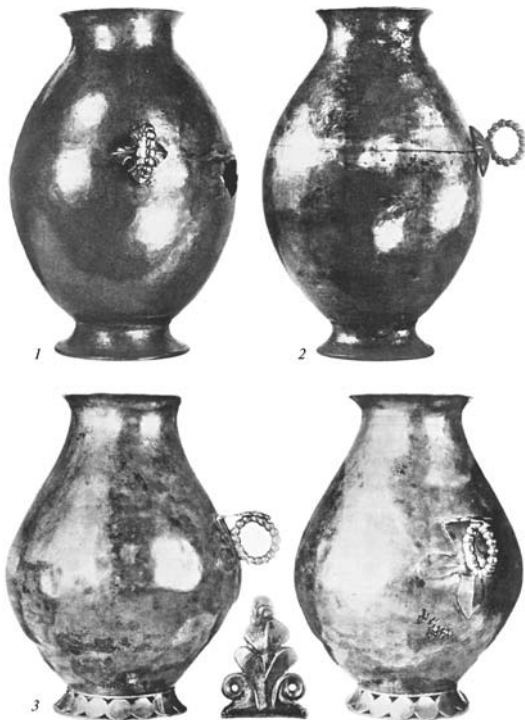


Рис. 90, 90а. Сосуды из Перещепино (Полтавская область):

1, 2 — серебряные кувшины (высота 26,4 см и 24 см соответственно); 3 — золотой кувшинчик (высота 19,7 см); 4-6 — золотые кубки (высота 10-10,5 см)



Рис. 91–93. Серебряная кружка (высота 6 см), декорированная изображением павлинов и орнаментом салтовской культуры: общий вид, фигурное оформление щитка-упора под большой палец в верхней части ручки и вид снизу; место находки — близ поч. Томыз (Удмуртия)



Рис. 93

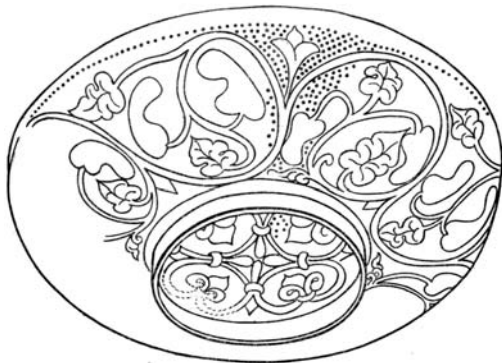


Рис. 94, 94а. Серебряная чаша (диаметр 16 см), декорированная изображением виноградной лозы; место находки — близ поч. Томыз (Удмуртия)

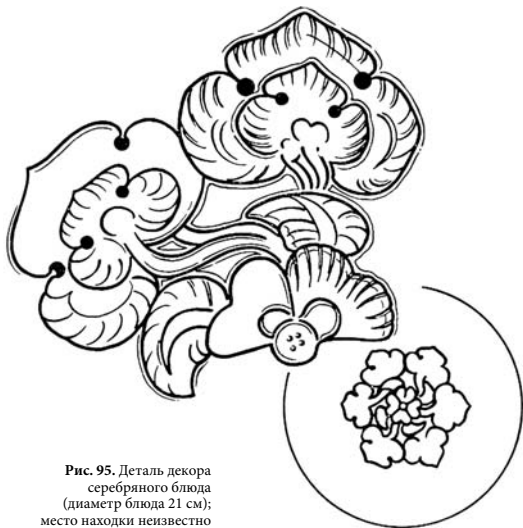


Рис. 95. Деталь декора
серебряного блюда
(диаметр блюда 21 см);
место находки неизвестно



Рис. 96, 96а. Серебряное блюдо (диаметр 23,7 см) со сценой инвеституры; найдено в Пенджабе



Рис. 96а



Рис. 97. Серебряное блюдо (диаметр 23 см)
с изображением в центральном медальоне богини, едущей верхом на льве;
место находки — д. Нижне-Шахаровка (Свердловская область)



Рис. 98. Орнаменты с полупальметтами:

1 — Пенджикент, живопись, VI в. (?); 2, 4 — Согд, керамика, VI/VII в.; 3 — Средняя Азия, серебро, VII/VIII в.; 5 — Бамиан, VII/VIII в.; 6 — Иран, VII/VIII в.; 7 — серебряная голова симурва (см. рис. 59–60)



Рис. 99. Золотая отделка устья колчана
из Перещепино (Полтавская область)

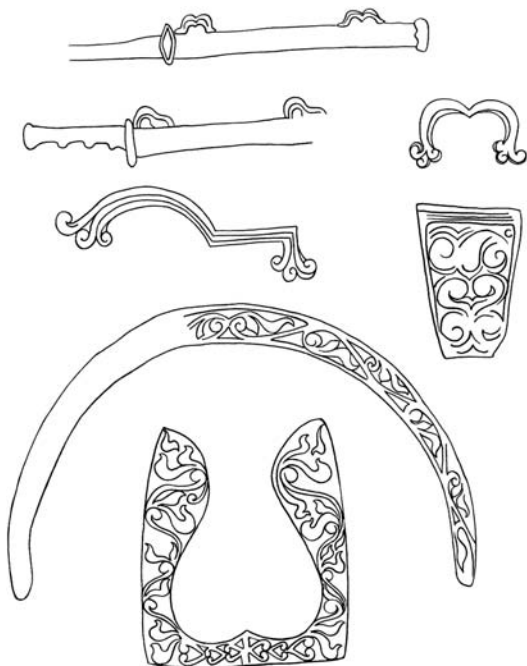


Рис. 100. Растительные орнаменты на кинжалах, обкладках седла и колчана из Пенджикента (слева вверху) и Перещепино (Полтавская область)

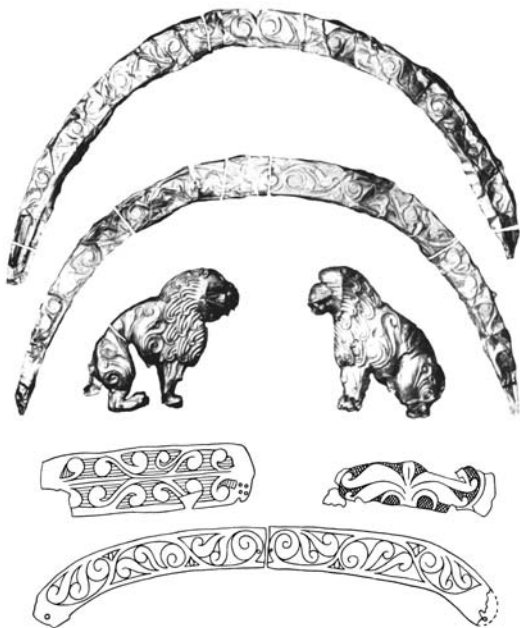


Рис. 101 (фото), 102 (прорисовки). Орнаментация из волют на золотых украшениях седла из Перещеино и на находках из Сибири (VII/VIII в.)



Рис. 103. Золотой кувшин из Перещепино (Полтавская область)
(реконструкция К. М. Скалон)



Рис. 104. Растительные орнаменты из Перещепино (Полтавская область):
1, 2 — кувшин; 3 — пряжка; 4 — деталь украшения седла



Рис. 105. Серебряная подвеска ожерелья (диаметр 5 см) из второго Редикорского клада (Пермский край)



Рис. 106. Серебряное блюдо (диаметр 11,5 см),
декорированное розеткой в центре, из клада,
найденного близ д. Афанасьево (Кировская область): вид сверху



Рис. 107. Серебряное блюдо (диаметр 12,7 см) с изображением тигра, найденное в Монголии



Рис. 108. Две серебряные кружки-кувшинчики высотой 10 см (1) и 14 см (2) из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область): вид сбоку



Рис. 109. Серебряные сосуды, найденные в г. Кудымкаре (Пермский край):
1 — чарка с цветочным орнаментом (высота 9,3 см); 2 — кружка-кувшин



Рис. 110. Серебряная чашка (диаметр 9 см) из г. Кудымкара (Пермский край):
вид сверху и сбоку



Рис. 111. Серебряный «светильник» (диаметр 8,2 см)
из г. Кудымкара (Пермский край): вид сверху и сбоку

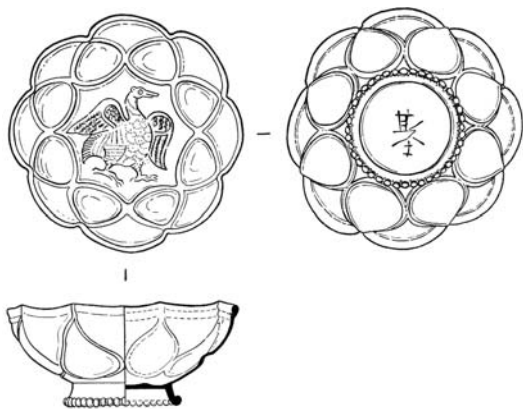


Рис. 112. Серебряная миска (диаметр 10,2 см)
из Китая с изображением птицы: вид сверху, сбоку и снизу



Рис. 113, 114. Серебряная чашка (высота 6 см),
найденная в могильнике Над Поляной близ с. Батени в районе Абакана:
общий вид и детали



Рис. 114



Рис. 115–118. Серебряное блюдо (диаметр 15 см)
с изображением сирены и надписью, выполненной кувфическим письмом;
место находки — д. Большая Аникова (Пермский край)



Рис. 116



Рис. 117

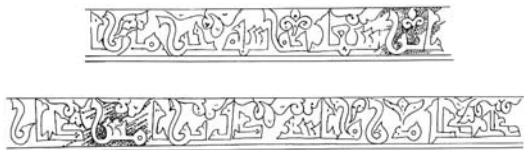


Рис. 118



Рис. 119. Серебряное блюдо (диаметр 27,3 см) с изображением всадника и ловчей птицы на его правой руке; найдено в поч. Утемильский (Удмуртия)



Рис. 120, 121. Серебряное блюдо (диаметр 17,8 см) с изображением льва, найденное в д. Кудесева (Пермский край)



Рис. 121



Рис. 122. Серебряное блюдо (диаметр 21,5 см)
с изображением хищника, терзающего оленя; место находки неизвестно



Рис. 123. Серебряное блюдо (диаметр 17,5 см) с изображением всадника в доспехах, найденное в с. Мужы (Ямало-Ненецкий автономный округ)



Рис. 124, 124а. Серебряное блюдо (диаметр 39 см) с изображением оленя, птицы и мужского персонажа: общий вид и деталь; найдено в Томской области (?)



Рис. 124а



Рис. 125. Серебряное блюдо с пятью медальонами, найденное в д. Рублево (Свердловская область)



Рис. 126. Серебряный кувшин (его верхняя часть не сохранилась; наибольший диаметр 9 см) с кувфической надписью; место находки — с. Карасево (Удмуртия)



Рис. 127. Серебряный кувшин (высота 17 см),
найденный в д. Лысьева (Пермский край)



Рис. 128. Серебряный кувшин (высота 16 см)
с изображением птиц и кувфической надписью, найденный в Пермском крае



Рис. 129. Серебряное блюдо (диаметр 19 см)
с изображением грифа, дракона и собаки, найденное в с. Укан (Удмуртия)



Рис. 130. Деталь серебряного блюда (диаметр 18,2 см) с изображением оленя, змеи и собаки; найдено в с. Укан (Удмуртия)



Рис. 131. Серебряная кружка (диаметр 11 см) с куфической надписью и медальоном с вписанным в него изображением; место находки — д. Большая Аникова (Пермский край)



Рис. 132–134. Серебряная чаша (диаметр 14 см) с кувфической надписью:
вид сверху, сбоку и снизу; место находки неизвестно



Рис. 133



Рис. 134



Рис. 135–137. Серебряное блюдо (диаметр 11,7 см)
с изображением царя и персидской надписью;
место находки — д. Менькен (Татарстан)



Рис. 136



Рис. 137



Рис. 138, 139. Серебряный сосуд (высота 25 см)
с кufической надписью, найденный в Ямало-Ненецком автономном округе:
декор «плечевой» части и вид сбоку



Рис. 139

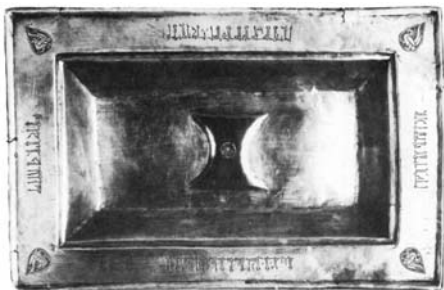


Рис. 140. Прямоугольный серебряный поднос (ширина 37,5 см) с куфической надписью, найденный на реке Сыни в Ямало-Ненецком автономном округе



Рис. 141. Серебряное блюдо (диаметр 36 см) с арабской надписью, найденное в с. Слудка (Пермский край)



Рис. 142, 143. Серебряное блюдо (диаметр 26 см), найденное близ г. Ирбита (Свердловская область): вид сверху и деталь изображения



Рис. 143



Рис. 144. Серебряный футляр (ширина около 4 см) для амулета;
место находки неизвестно

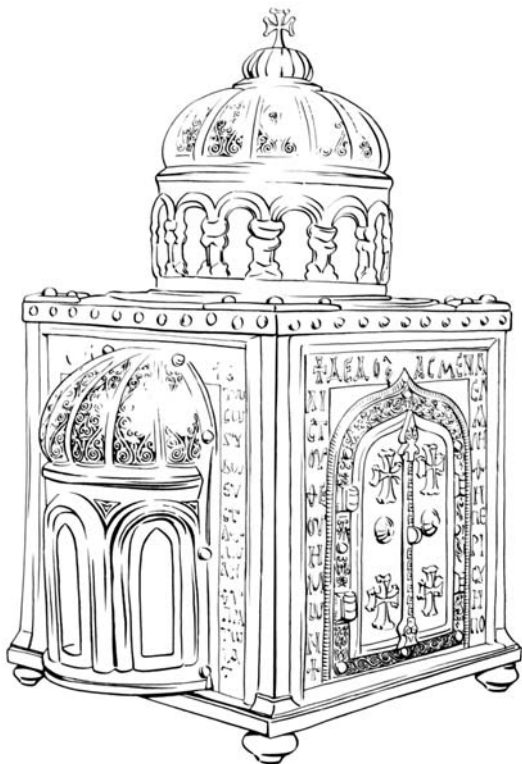


Рис. 145. Серебряный реликварий-артофорион
из Музея-сокровищницы Аахенского кафедрального собора



Рис. 146. Серебряная чаша (диаметр 14,5 см)
с изображением крылатой антилопы в центре и кувфической надписью;
место находки неизвестно



Рис. 147. Браслет и другие серебряные вещи из клада,
найденного в Сайрам-су близ Шымкента (Южный Казахстан)



Рис. 148. Орнаменты, выполненные чернью:

1, 2 — Средняя Азия (Сайрам-су, Южный Казахстан), около 1000 г.; 3, 4 — Гурган (Иран), 1029–1049 гг.; 5 — Иран (BC 149), XI–XII вв.; 6 — реликварий-артофорцион (Антиохия), 969–1025 гг., из Аахена; 7 — браслет XI–XII вв. (Сирия?) из Думбартон-Окса (Вашингтон); 8 — браслет (Сирия?) из частной коллекции (Париж); 9 — ларец (Антиохия?) из Ватикана; 10–13 — ларец работы европейского мастера (Сирия?) из Вавеля (Краков); 14 — футляр для амулета (Северная Сирия?), XII в., Музей Виктории и Альберта (Лондон); 15, 16 — переносной алтарь работы мастера Рогера из Хельмарксаузена (около 1100 г.), Modoalkreuz, Падерборн; 17, 18 — вильгортская чаша (Киликия?), ГЭ; 19 — тартуская чаша (Северная Сирия?), XII в. (орнамент, представленный на рисунке, не заполнен чернью); 20 — оправа хрустального сосуда из Миллаге (Франция); 21, 22 — ваза (Англия?) из Метрополитен-музея (Нью-Йорк), XII в. (Hoffmann 1970: no. 169); 23 — золотая застежка (Англия) от переплета, XII в., Дарем (Англия) (Swarzenski 1954: fig. 487); 24 — реликварий Освальда (Англия или Нижняя Саксония), XII в. (Swarzenski 1932: Abb. 323, a); 25 — ваза (Англия?), XII в., ГЭ (Лапковская 1971: № 53); 26 — потир работы немецкого мастера (Польша), XII в., Тжемешно (Польша) (Swarzenski 1932: Abb. 332); 27 — флакон из Тохаристана (BC 142), XI в., ГЭ; 28 — обложка посоха (Англия?), около 1178 г., собор в Кёльне (Swarzenski 1954: fig. 455)



Рис. 149. Серебряный ларец-реликварий из Ватикана (ширина 16,5 см)



Рис. 150. Серебряная чаша с крышкой (высота 18 см, наибольший диаметр тулова 13 см, наибольший диаметр крышки 12 см, диаметр горловины 11 см) из Барсова Городка в Сургутском Приобье

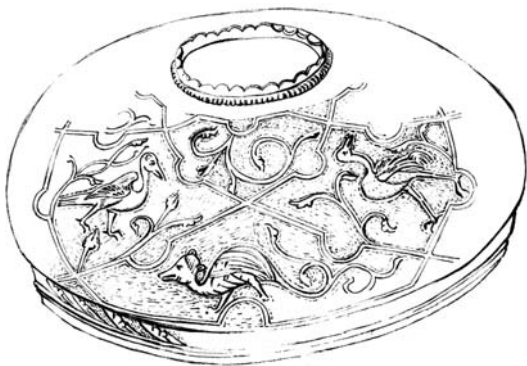


Рис. 151. Крышка серебряного сосуда, изготовленного в Западной Европе



Рис. 152, 153, 153а. Серебряная чаша (диаметр 27 см, высота 9 см)
из с. Вильгорт (Прикамье): вид сбоку и сверху,
а также изображение царя Давида и музы (?) на медальоне дна



Рис. 153а



Рис. 154, 154а, 154б. Серебряная чаша (диаметр 27 см) из Чернигова: вид сбоку и сверху, а также изображение царя Давида и музы (?) на медальоне дна



Рис. 154а



Рис. 154б



Рис. 155. Серебряная чаша (диаметр 20,7 см)
с арабской надписью из коллекции Кейр; место находки неизвестно



Рис. 156. Серебряная чаша (диаметр 27 см),
найденная в г. Ивделе (Свердловская область)



Рис. 156а. Серебряная чаша, найденная в Пермском крае



Рис. 157. — детали чаш из Вильгорта и Чернигова (1–8) и аналогии к ним:

9, 11–13 — ларец из Кракова; 10 — чаша из Ржищева (Украина); 14, 15 — пюпитр из Коньи, XIII в. (Enderlein 1975: Abb. 18); 16 — керамическая чаша из Ирана, XII–XIII вв. (Atıl 1973: fig. 37); 17 — киликийская рукопись конца XII в. (Kajetanowicz 1930); 18, 19 — монеты короля Киликии Левона I (Bedoukian 1962); 20–22 — киликийский переплет из Антилиаса (Der Nersessian 1977: fig. 120); 23 — киликийский переплет 1334 г. (по фотографии из архива Эрмитажа, см.: Der Nersessian 1973b: fig. 477); 24 — киликийский ковшик (BC 139), вторая половина XIII в.; 25 — чаша из коллекции Кейр (Малая Азия?), XIII в.



Рис. 158–160. Серебряный ларец-реликварий, хранящийся в Вавеле (Краков): вид спереди, сзади и с боков



Рис. 160



Рис. 161. Медальон на чаше из Ржищева

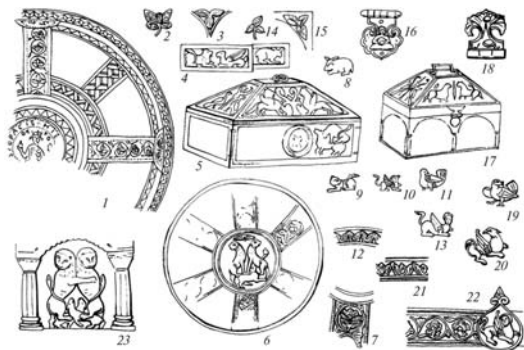


Рис. 162. Детали изделий крестоносцев и аналогии к ним в памятниках из Германии и Италии:

1 — чаша из Халле (Weitzmann-Fiedler 1981: Kat. Nr. 88, Taf. 148); 2, 3 — реликварий руки апостола из сокровищницы Вельфов, Художественный музей Кливленда (Swarzenski 1932: Abb. 281, 282); 4 — реликварий из слоновой кости кельнской работы, Королевские музеи изящных искусств (Rhein und Maas... 1972: 275); 5 — деревянный реликварий, Мюнстер (Braun 1940: Abb. 120); 6, 7 — детали ржищевской чаши; 8–14 — детали ирбитского блюда; 15–17 — детали краковского ларца; 18–22 — серебряная пиксида аббата Дезидерия, до 1086 г., церковь Св. Косьмы и Дамиана, Рим (Bloch 1946: fig. 258); 23 — каменный рельеф из Венеции (Colasanti 1912: tav. 82)

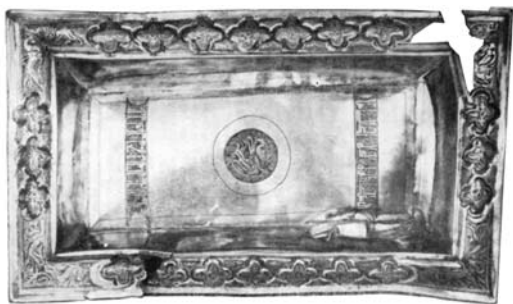


Рис. 163. Серебряный поднос
(длина 37 см, ширина 21, глубина 3,7 см)
из Барсова Городка в Сургутском Приобье



Рис. 164, 165. Серебряный ларец-реликварий (ширина 14,2 см) из сокровищницы Сан-Марко в Венеции: вид сверху, с торцовых и боковой сторон, деталь изображения



Рис. 165

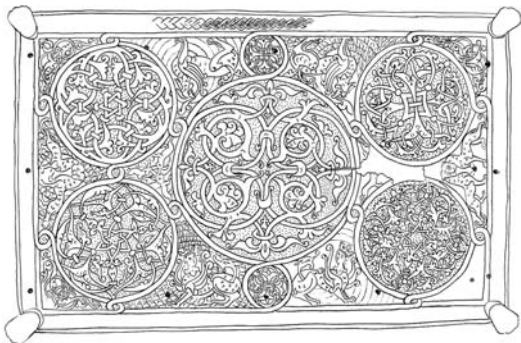


Рис. 166, 167. Серебряный ларец-реликварий (ширина 30 см)
из Трира (Германия): дно и половина лицевой стороны

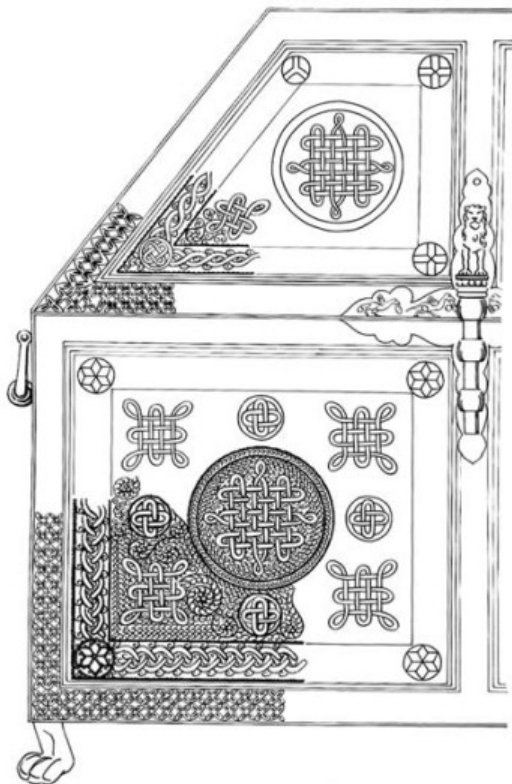


Рис. 167



Рис. 168. Итальянские параллели к особенностям изображений на ларце, хранящемся в Кракове (см. рис. 158–160):

- 1 — деталь ларца; 2 — рельеф портала Сан-Марко, Венеция, XIII в. (Demus 1960: fig. 68);
 3 — «Il Volto Santo», Лукка, конец XII в. (Francovich 1936: fig. 7, a); 4 — деталь купели церкви Св. Фридиана в Лукке, конец XII в. (Salmi 1928: fig. 190)



Рис. 169. Медальон хорезмийского серебряного блюда с изображением божества с головой животного; место находки — поч. Верхне-Березовский (Пермский край)



Рис. 170. Медальон на дне серебряной чаши (ее диаметр 12 см)
с изображением четырехрукой богини;
место находки — д. Бартым (Пермский край)



Рис. 171. Серебряная чаша (высота 5,5 см, диаметр 14 см)
с медальоном на дне, на котором изображен всадник;
место находки — д. Нижне-Шахаровка (Пермский край)



Рис. 172. Медальон на дне серебряной чаши (диаметр 12,7 см) с изображением четырёхрукой богини; место находки неизвестно



Рис. 173, 173а. Серебряная чаша, дно которой представляет собой медальон с изображением царя или божества с цветком; место находки неизвестно



Рис. 173а



Рис. 174–176. Серебряное блюдо (диаметр 21 см) с изображением триумфа Диониса: общий вид, деталь одежды Диониса (крест в венке) и фрагмент изображенной сцены; место находки — близ станции Алкино Уфимской железной дороги



Рис. 175



Рис. 176



Рис. 177. Шапур I (?) на охоте; серебряное блюдо (диаметр 23 см)
из Перещепино



Рис. 178. Серебряное блюдо (диаметр 21 см)
с персонификацией созвездия Близнецов (?), найденное в Иране



Рис. 179. Серебряное блюдо (диаметр 23,5 см) с портретом сасанидского сановника, найденное к востоку от Каср-и Ширин (Иран)



Рис. 180. Центральный медальон серебряного блюда из Северного Пенджаба с изображением Куберы и его жены



Рис. 181. Медальон на дне серебряной чаши
из кургана 3 могильника Ляхш II (Таджикистан)



Рис. 182. Шапур III, пронзающий леопарда; серебряное блюдо (диаметр 21,7 см)
из д. Климова (Пермский край)



Рис. 183. Бахрам Гур и Азаде; серебряное блюдо (диаметр 21,7 см)
из с. Турушева (Кировская область)



Рис. 184. Серебряное блюдо (диаметр 22,2 см) с изображением богини, едущей на сказочном звере; найдено близ поч. Томыз (Удмуртия)



Рис. 185, 186. Серебряная ложчатая чаша (ширина 29,1 см) из с. Слудка (Пермский край) с изображениями танцовщиц: вид сбоку и сверху, деталь



Рис. 187. Серебряное блюдо (диаметр 25,8 см)
с изображением четырех пар, символизирующих четыре времени года;
место находки неизвестно



Рис. 188. Серебряная бутылка (высота 16 см)
с изображениями танцовщиц; найдена в Пермском крае



Рис. 189. Серебряная бутылка (высота 18,3 см) с изображениями танцовщиц; найдена у д. Квацпилеево (Пермский край)



Рис. 190, 190а. Серебряный ритон (высота 19,4 см),
найденный в Иране: вид с трех сторон



Рис. 190а



Рис. 191. Серебряное блюдо (диаметр 19,2 см) из Нор-Баязета (Армения) с изображением царской охоты



Рис. 192, 192а. Серебряный кувшин (наибольший диаметр 16 см)
из окрестностей с. Юлдус (Курганская область),
декорированный охотничьими сценами



Рис. 192а



Рис. 193. Серебряное блюдо (диаметр 23 см)
из д. Луковки (Пермский край) с изображением пирующего царя



Рис. 194. Серебряное блюдо (диаметр 21,5 см)
из Казвина (Иран) с изображением тронной сцены



Рис. 195. Серебряное блюдо (диаметр 21,8 см) с изображением «часов Хосрова Парвиза»; найдено в д. Климова (Пермский край)



Рис. 196. Серебряное блюдо (диаметр 22,8 см)
из д. Климова (Пермский край) с изображением тигрицы у дерева



Рис. 197. Серебряное блюдо (диаметр 20,5 см), с изображением львицы и львят около воды и дерева; найдено у д. Оношат (Пермский край)



Рис. 198. Серебряное блюдо (диаметр 21,8 см)
из д. Кулагыш (Пермский край) с изображением поединка двух витязей



Рис. 199. Серебряный кувшин (высота 33 см)
с изображением сенмурва; найден у с. Павловка (Луганская область)

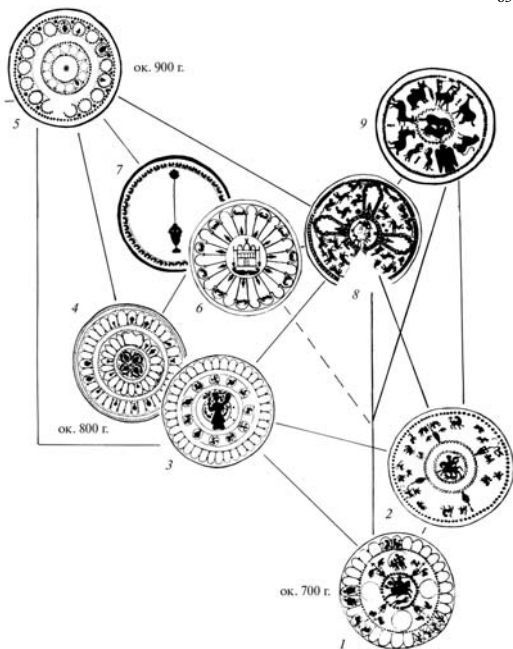


Рис. 200. Схема развития раннеисламских орнаментов на бронзовых блюдах:

1 — приобретено в Дагестане (рис. 201–203); 2 — приобретено в Сендшане, Иран (рис. 203); 3 — приобретено в Дагестане (рис. 205); 4 — приобретено в Дагестане (коллекция Ф. Мартина, Стокгольм; с 1930 г. в Музее исламского искусства, Берлин; диаметр 58 см; Sarre, Martin 1912: Taf. 139); 5 — приобретено в Дагестане (рис. 206); 6 — приобретено в Дагестане (коллекция Ф. Мартина, Стокгольм; с 1930 г. в Музее исламского искусства, Берлин; диаметр 64 см; Erdmann 1969: Taf. 85; 7 — найдено близ г. Торопца Калининской области (ГЭ; диаметр 50 см; Корзухина 1964: 306–308, табл. 4); 8 — приобретено в Дагестане (рис. 204); 9 — приобретено в Дагестане (ГЭ, СМ 69; диаметр 58 см)



Рис. 201, 202. Бронзовое блюдо (диаметр 56 см)
с изображением охотящегося всадника: деталь и общий вид (см. рис. 200, 1)



Рис. 202



Рис. 203. Центральный медальон бронзового блюда диаметром 65 см
(см. рис. 200, 2)



Рис. 204, 204а. Бронзовое блюдо диаметром 60 см:
общий вид и центральный медальон (см. рис. 200, 8)





Рис. 205. Бронзовое блюдо диаметром 68,5 см (см. рис. 200, 3)



Рис. 206. Бронзовое блюдо диаметром 73,5 см
(см. рис. 200, 5)



Рис. 207. Серебряное блюдо (диаметр 23 см) с христианскими сюжетами, найденное в с. Григоровское (Пермский край)



Рис. 208. Детали изображений на блюдах из с. Григоровское (справа; см. рис. 207) и д. Большая Аникова (слева; см. рис. 209–211, а)



Рис. 209–210в. Серебряное блюдо (диаметр 23,7 см)
из д. Большая Аникова (Пермский край) со сценой осады крепости



Рис. 210а

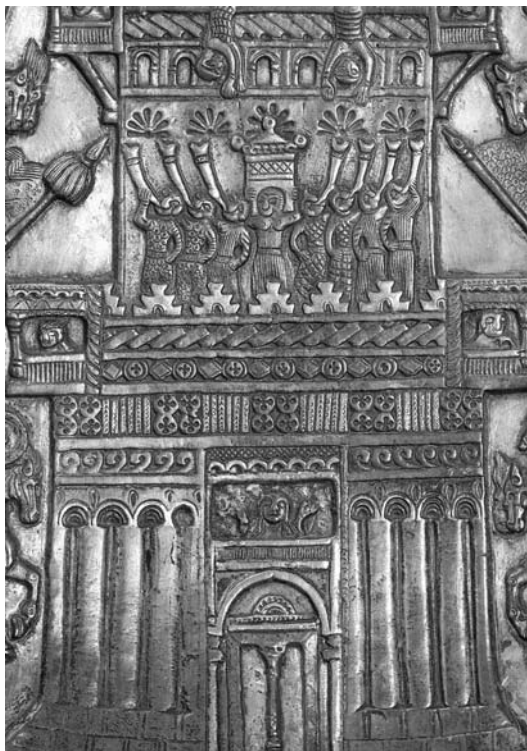


Рис. 2106



Рис. 210в



Рис. 211. Серебряные блюда-двойники:
a — из д. Большая Аникова (см. также рис. 209–210в); *б* — серебряное блюдо из с. Верхне-Нильдино в Северном Приобье (см. также рис. 223)



Рис. 212. Аналогии деталям изображения на аниковском блюде (см. рис. 209–211, а):

1 — знамена, живопись Дуньхуана; 2 — знамена, живопись Пенджикента; 3 — изображение на динаре халифа аль-Муктадира; 4, 5 — петроглифы енисейских кыргызов из Сулека (Хакасия); 6, 7 — конь и седло, живопись Дуньхуана; 8, 9 — воинское снаряжение уйгуров, живопись Восточного Туркестана; 10 — всадник, живопись Шикшина (восточный Туркестан); 11 — детали изображения на аниковском блюде; 12 — конь, изображенный на шкатулке из слоновой кости византийской работы из Труа; 13 — деталь конского снаряжения, Надь-Сент-Миклош; 14 — конь на мраморном рельефе из Газни (Афганистан); 15 — конь на золотой медали Буидской династии. Римские цифры указывают на дату (столетие)

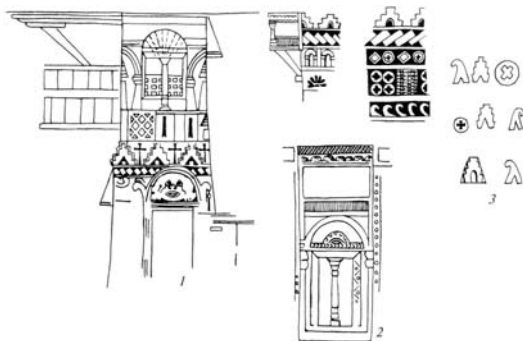


Рис. 213. Архитектурные мотивы:

1 — живопись Пенджикента, первая половина VIII в.; 2 — детали аниковского блюда; 3 — фигурные кирпичи из Ак-Бешима, Ак-тепе (в Ташкенте) и Тараза, VII/VIII в.

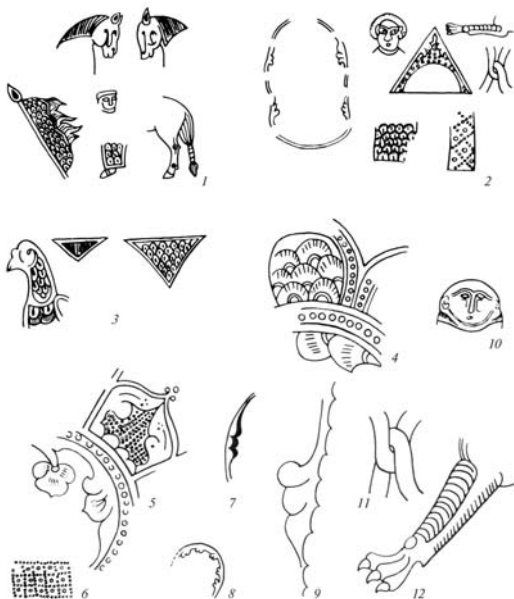


Рис. 214. Детали аниковского блюда (1; см. рис. 209–210в) и блюда с христианскими сюжетами (2; см. рис. 207) и некоторые аналогии к ним:

3, 11 — серебряный кувшинчик, X в., Иран (BC 127); 4 — серебряная чаша, IX в. (Т 51); 5 — серебряная чаша, VIII/IX в. (Т 39); 6 — серебряный сосуд, поздний период династии Тан (IX в.); 7 — серебряная медаль, Хорасан, IX/X в.; 8 — серебряный кувшин, IX в. (Т 41); 9 — серебряное ведерко IX в. (Т 36); 10 — тюркское каменное изваяние, Семиречье; 12 — серебряное блюдо, Иран, VII/VIII в. (BC 289)



Рис. 215. Детали поясных наборов:

1, 2, 11 — Тюхтятский клад (кыргызы, IX–X вв.); 3, 4 — Шанчиг, курган 18 (кыргызы, IX–X вв.); 5 — Копены (Хакасия), курган 2 (кыргызы, IX в.); 6, 7 — погребение периода династии Ляо (кидани, 959 г.); 8 — Сайрам-су (Южный Казахстан, XI в.); 9 — Благница (поздние авары); 10 — Курай (Алтай, тюрки); 12, 15 — находки из Венгрии; 13 — пояс из с. Крылос (Западная Украина, X в.); 14 — пояс из Саркела (хазары, X в.).
8, 14 — с чернью

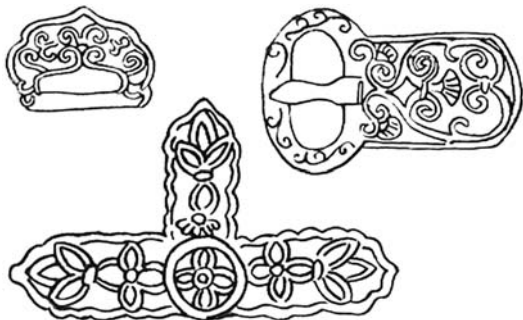


Рис. 216. Детали поясных наборов из погребения:
периода династии Ляо, около 1000 г. (WW. 1980. No. 12: 22)

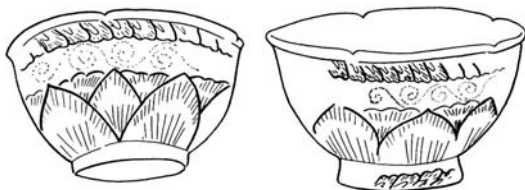


Рис. 217. Две серебряные чаши из клада изделий периода династии Ляо,
найденного во Внутренней Монголии (WW. 1980. No. 5)

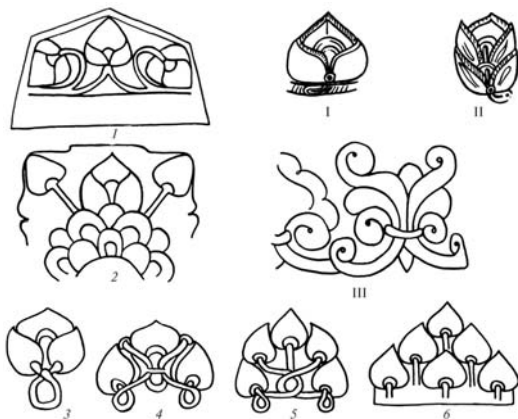


Рис. 218. Развитие цветочного орнамента на металлических предметах салтовской культуры, VIII/IX в.:

1–6 — из могильников (1 — Дмитриевка, катакомба 166, ГЭ; 2 — Верхне-Салтово, катакомба Ляпушкина, ГЭ; 3 — Ново-Лубянский, катакомба 8, погр. 1–2, ГЭ; 4 — Верхне-Салтово, катакомба 8; 5 — Верхне-Салтово, катакомба 14, погр. 2, ГЭ; 6 — Верхне-Салтово, катакомба 8, погр. 1–2, ГЭ); I–III — орнаменты на хорасано-согдийском серебре (I — блюдо Т 17; II — блюдо Т 27; III — кружка Т 45)

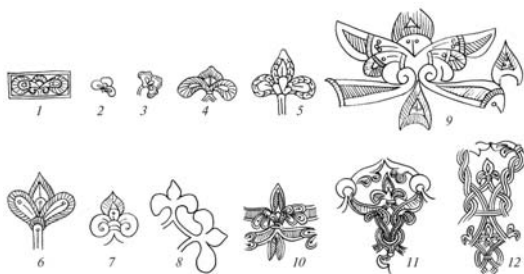


Рис. 219. Мотив трилистника на металлических предметах:

1 — из погребения времени династии Ляо (959 г.); 2 — роспись в Туюк-Мазаре (Восточный Туркестан), VIII в.; 3, 4 — декор золотого блюда и золотого кувшина из кургана 2 могильника близ с. Копены (Хакасия), IX в.; 5–9 — находки из Венгрии, X в.; 10 — серебряное украшение рукоятки меча из Киева; 11 — X в.; 12 — рукоять «сабли Карла Великого», около 1000 г.



Рис. 220–222. Среднеазиатский серебряный сосуд VIII/IX в. в виде всадника (высота 35,4 см): фото и графическая реконструкция с четырех сторон, демонстрирующая иное, чем на оригинале, расположение меча и колчана



Рис. 221



Рис. 222



Рис. 223. Серебряное блюдо (диаметр 23,5–24 см)
из с. Верхне-Нильдино (Северное Приобье); не позже конца IX в.
(копия оригинала VIII в.) (см. также рис. 211, б)



Рис. 224. Хазарский серебряный ковш (диаметр 26,5 см),
найденный в Коцком Городке
(Ханты-Мансийский автономный округ — Югра)



Рис. 225. Серебряное блюдо (начало XIII в.?),
найденное у с. Мужы в Ямало-Ненецком автономном округе
(Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужы)



Рис. 226. Блюдо из с. Мужи — профиль



Рис. 227. Серебряная крышка, начало XIII в.
(Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужи)



Рис. 228. Серебряная крышка чаши, вторая половина XII в.
(Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужи)



Рис. 229. Серебряная чаша, третья четверть XII в.
(Шурышкарский районный краеведческий музей, с. Мужи)



Рис. 230. Деталь крышки (см. рис. 227)



Рис. 231. Деталь крышки (см. рис. 227)



Рис. 232. Серебряная курильница, около 1200 г.
(Музей исторических драгоценностей, Киев)



Рис. 233. Крышка курильницы (см. рис. 232)



Рис. 234. Серебряная чаша из Березова со сценой пира императрицы



Рис. 235. Серебряная крышка чаши, XII в. (ГЭ)

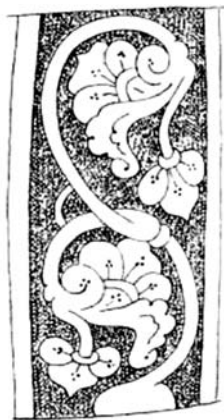


Рис. 236. Деталь серебряного ведерка,
IX в. (Историко-археологический музей,
Нижний Новгород)



Рис. 237. Блюдо из с. Мужы — центральный медальон



Рис. 238. Камя (ширина 5,5 см), первая половина XIII в.
(Нумизматическое собрание, Мюнхен)





Рис. 240. Деталь иконы «Страшный суд»
(см. рис. 244)

← Рис. 239. Рельеф «Христос во Славе»; XII в.
(церковь монастыря в Гренингене близ
Гальберштадта; Goldschmidt 1900: Fig. 5)



Рис. 241. Лучник — деталь блюда из с. Мужи



Рис. 242. Олицетворение светил — деталь блюда из с. Мужи



Рис. 243. Океан, Беллерофонт, царь Давид — деталь блюда из с. Мужи



Рис. 244. Икона «Страшный суд»,
вторая половина XII в. (?)
(Пинакотекa, Ватикан)



Рис. 245. Бой трех всадников — деталь блюда из с. Мужи



1



2



3



4



Рис. 247. Цари-волхвы — деталь «Чаша Карла Великого» из аббатства Сен-Морис д'Агон (Швейцария), около 1200 г.

← **Рис. 246.** Детали декора чаш из с. Вильгорт (1, 2; см. рис. 152) и коллекции Базилевского (3, 4; см. рис. 250):

1, 3 — всадники с копьем; 2, 4 — конные лучники (Даркевич 1975: ил. 18, 22, 86, 87)





3

Рис. 248. Серебряная чаша из частной коллекции (Монголия):

1 — общий вид, 2 — вид изнутри, 3 — дно; конец VII — первая половина VIII в.



1



2



3

Рис. 249. Чаша из Монголии (см. рис. 248):

1-3 — орнамент на стенках



Рис. 250. Серебряная чаша (высота 9,5 см, диаметр 13,5–17 см)
из коллекции Базилевского



Рис. 251. Серебряное блюдо (диаметр 20,8–21 см)
со сценой охоты на льва; Хорасан, конец VIII или начало IX в. (ГЭ)

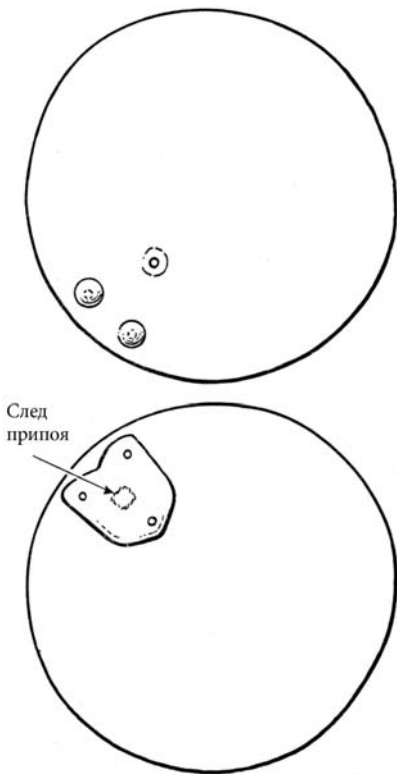


Рис. 252. Серебряное блюдо (диаметр 27 см)
из с. Покровское (Семиречье)



Рис. 253, 253а. Серебряный кувшин (высота 28 см)
из поч. Ягошурский (Кировская область)



Рис. 253а



Рис. 254. Серебряное блюдо (диаметр 34 см)
с изображением льва, найденное в Сиане (Китай) и датированное 751 г.

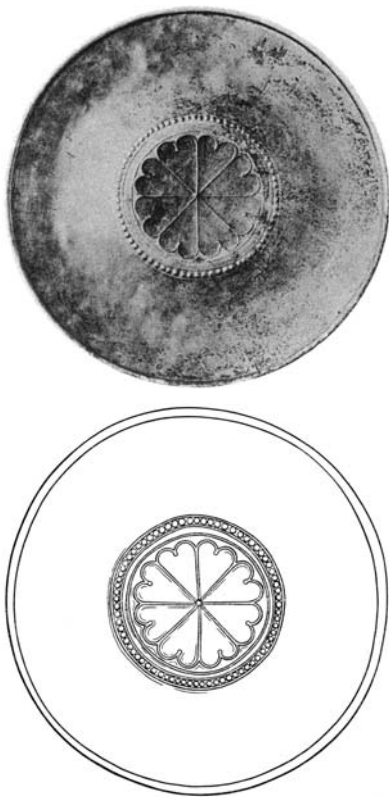


Рис. 255, 255а. Серебряное блюдо (диаметр 39,5 см), декорированное розеткой в центре; место находки — д. Климова (Пермский край)

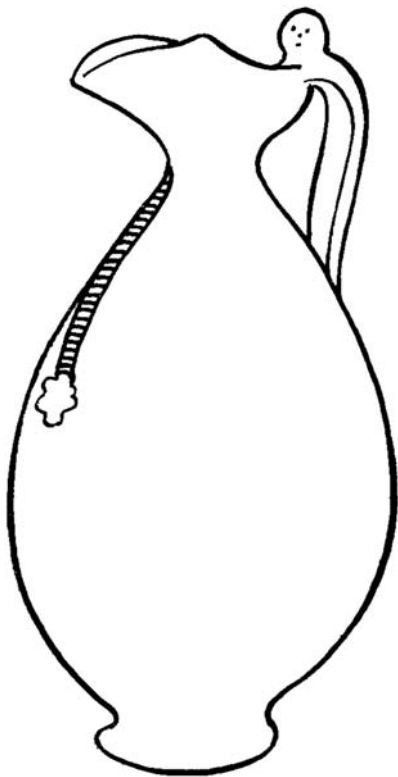


Рис. 256. Фарфоровый кувшин (высота 29,5 см)
из Китая



Рис. 257. Серебряное ведро (высота 20 см)
из д. Климова (Пермский край): вид сбоку и декор дна

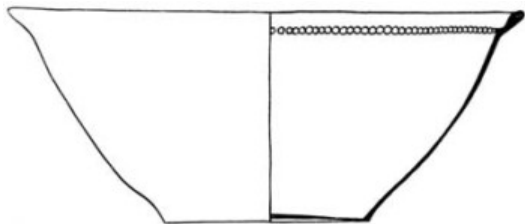


Рис. 258. Графическая реконструкция серебряной чаши (диаметр 13 см)
из Мунчак-тепе (Уструшана)



Рис. 259. Серебряная чаша с крышкой (общая высота 11 см, диаметр чаши 10,6–12,2 см, наибольший диаметр крышки 11,8 см) из клада, найденного на окраине г. Тарту (Эстония); XII в. (ГЭ)



Рис. 260, 261. Прорисовки сцены охоты сасанидского шахиншаха Йездигерда I на льва, изображенной на серебряном блюде, которое хранилось в сокровищнице эмиров Бадхашана и было впоследствии утрачено



Рис. 262. Серебряное блюдо (диаметр 19,7 см) со сценой пира; происходит из Табаристана (Северный Иран)



Рис. 263. Серебряное блюдо (диаметр 22,6 см) с изображением триумфа Диониса; хранилось в сокровищнице эмиров Бадахшана, а в 1900 г. поступило в Британский музей



Рис. 264. Серебряное блюдо (диаметр 21,9 см)
из Ирана с изображением триумфа Диониса



Рис. 265. Серебряная чаша (диаметр 15,5 см, высота 6 см),
декорированная семью медальонами; найдена близ с. Ильинского
(Пермский край)



Рис. 266, 267. Серебряная чаша (диаметр 14 см, высота 4,6 см),
украшенная сценами охоты на львов, из с. Вереино (Пермский край):
вид с четырех сторон и деталь изображения



Рис. 267



Рис. 268, 269. Серебряный кубок (высота 8,4 см, диаметр верхней части 10,5 см, диаметр основания 5,5 см) из д. Бартым (Пермский край): вид сбоку и снизу



Рис. 269



Рис. 270. Серебряная чаша (диаметр 12,5 см)
из клада, найденного в г. Уфе (Башкортостан), с изображением орла
с газелью в когтях



Рис. 271. Серебряная бутылка (высота 18,5 см), найденная у д. Курилова (Пермский край), с изображением орла с газелью в когтях

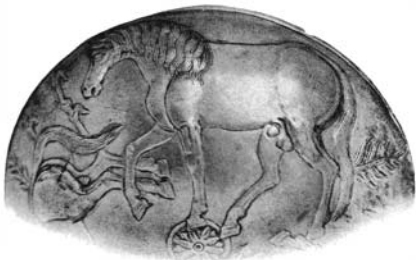


Рис. 272. Серебряная чаша (диаметр около 20 см) из д. Квацпилево (Пермский край) с изображением коней



Рис. 273. Серебряное блюдо (диаметр 28,3 см)
с изображением охотящегося всадника в диадеме; происхождение неизвестно;
куплено по распоряжению Николая I и передано в Эрмитаж в 1840 г.



Рис. 274. Серебряное блюдо (диаметр 24,6 см) с изображением сасанидского шахиншаха Пероза на охоте; найдено на Больше-Аниковском селище II (Пермский край)



Рис. 275. Серебряная чаша начала XI в.
с изображением лютниста и кufической надписью вдоль внутреннего края:
вид сверху и сбоку



Рис. 276. Серебряное ведро (высота 15 см, диаметр 18 см)
из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область)





Рис. 278. Серебряная чарка (высота 6 см, диаметр 8,7 см)
из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область):
вид сбоку и сверху

← **Рис. 277.** Серебряная кружка (высота 4,5 см, диаметр 11,6 см)
из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область):
вид сбоку и снизу, детали рельефного декора

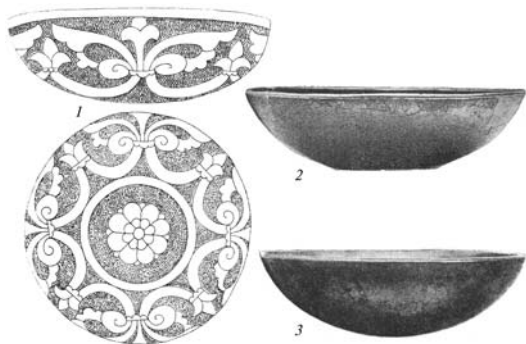


Рис. 279. Серебряные чаши в форме сферического сегмента:

1 — гравированная (высота 4,7 см, диаметр 16,8 см) из клада, найденного близ д. Афанасьево (Кировская область): вид сбоку и снизу; 2, 3 — гладкостенные с согдийскими надписями по краю из д. Нижне-Шахаровка (Свердловская область)



Рис. 280. Серебряный кувшин (высота 22,5 см)
с куфическими надписями из д. Малая Аникова (Пермский край):
общий вид и надпись на ручке



Рис. 281. Серебряная чаша (диаметр 24 см)
с изображением конного лучника, приобретенная в с. Мужы
(Ямало-Ненецкий автономный округ)



Рис. 282. Серебряная чаша (диаметр 13,5 см) из Северной Индии с погрудными изображениями людей в пяти в медальонах: вид с двух сторон



Рис. 283. Серебряные браслеты с черневыми орнаментами:

1, 2 — из Лувра (Париж); 3 — из Музея изящных искусств (Бостон); 4-6 — из Думбартон-Окса (Вашингтон); 7 — из Художественного музея Уолтерс (Маунт-Вернон)



Рис. 284. Серебряная курильница
в виде миниатюрного здания с куполами (высота 36 см, ширина 30 см)
из сокровищницы базилики Сан-Марко (Венеция)



Рис. 285. Серебряное блюдо с изображением сасанидского шахиншаха Йездигерда II и его супруги



Рис. 286. Серебряное блюдо (диаметр 31 см), найденное близ Татар-Пазарджика (Болгария) и хранящееся ныне в Лувре (Париж)



Рис. 287. Сасанидский царевич Нарсе на охоте; серебряное блюдо (диаметр 29,1 см) из Шемахи (Азербайджан)



Рис. 288. Бахрам Гур и Азаде;
серебряное блюдо (диаметр 28 см) из Оренбургской области



Рис. 289. Серебряный восьмиугольный поднос (ширина 35,8 см)



Рис. 290. Серебряная греко-венецианская чаша

Научное издание

Маршак Борис Ильич
ИСТОРИЯ ВОСТОЧНОЙ ТОРЕВТИКИ III–XIII вв.
И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Научный редактор *В. П. Никоноров*
Технический редактор *Е. М. Денисова*
Корректор *О. В. Смушко*
Художник *С. В. Лебединский*

Подписано в печать 08.12.2017. Формат 60 × 90^{1/16}.
Бум. офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 46. Тираж 500 экз.
Заказ № 34

Издательство ООО «Академия исследования культуры»
197376, Санкт-Петербург, ул. Чапыгина, д. 6, лит. А
Тел.: (812) 956-77-85, +7(981)699-6595;
e-mail: post@arculture.ru

Отпечатано в типографии «Литография Принт»
191119 Санкт-Петербург, Днепропетровская ул., д. 8



Борис Ильич Маршак (1933–2006) — выдающийся российский востоковед и археолог, крупнейший специалист в области истории и культуры Ближнего и Среднего Востока и Центральной Азии в эпоху средневековья, многолетний заведующий Сектором Средней Азии Отдела Востока Государственного Эрмитажа и начальник Пенджикентской археологической экспедиции. Настоящая книга — это существенно дополненный вариант его докторской диссертации, опубликованной в своем первоначальном виде в 1986 г. на немецком языке. По территориальному и хронологическому охвату тематики, а также в методологическом отношении она до сих пор не имеет себе равных в мировой исследовательской литературе, посвященной изучению восточной тюркетики от поздней античности до развитого средневековья, и при этом рассчитана не только на профессиональных историков, археологов и искусствоведов, но и на всех интересующихся восточными древностями, в том числе ценителей и коллекционеров произведений древнего искусства.

ISBN 978-5-9905-8988-9



9 785990 589889