

И. М. ЛОСЕВА



ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ
МЕСОПОТАМИИ
ОЧЕРКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ГМИИ
ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
им. А. С. ПУШКИНА

И. М. ЛОСЕВА

**ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ
МЕЗОПОТАМИИ**

ОЧЕРКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
им. А. С. ПУШКИНА
МОСКВА 1946

В. С. Сидорова

ВВЕДЕНИЕ

Настоящий очерк ставит своей задачей показать искусство Месопотамии с конца 5-го тысячелетия до н. э. и вплоть до VII в. до н. э. «Месопотамия» это греческий термин, обозначающий «Междуречье»: географическое название равнины, расположенной в центре Передней Азии между реками Тигром и Евфратом по их среднему течению (фиг. 1).

Наряду с великой культурой Древнего Египта, Месопотамия уже с 4-го тысячелетия до н. э. была центром культуры и искусства Древнего Востока. В Месопотамии образовался ряд культурных очагов древности: Элам, Шумер, Аккад, Вавилон и Ассирия. Таким образом, очерк охватывает культуры, начиная с древне-эламской, существовавшей в Сузах¹

¹ Сузы впоследствии стали одной из резиденций иранских царей династии Ахеменидов.

в конце 5-го — начале 4-го тысячелетия до н. э., затем шумеро-аккадской (3-е тысячелетие до н. э.), явившейся основоположницей передне-азиатского искусства в целом, вавилонской (2-е тысячелетие до н. э.) и, наконец, ассирийской ее классической поры (IX—VII вв. до н. э.).

Ввиду особого значения шумеро-аккадского искусства, этому разделу в очерке уделено особое внимание, равно как и ассирийскому искусству времени его расцвета. Впитав все лучшие традиции шумеро-аккадского времени, внеся много своего, нового и сильного, ассирийское искусство становится в IX—VII вв. до н. э. ведущим не только среди стран Передней Азии, но и оказывает большое влияние на Египет, с которым в эту пору Ассирия ведет интенсивные военно-политические и торговые сношения. Мощные образы ассирийского искусства проникают и еще дальше, оказав влияние на ряд более поздних культур.

ИСТОРИЯ ОТКРЫТИИ

Интерес к археологическому изучению месопотамских древностей возник сравнительно недавно, всего лишь в первой четверти прошлого века. Это может быть объяснено тем, что в Месопотамии не осталось на поверхности земли таких увлекательных руин, как в Египте, привлекавших с ранних пор внимание путешественников и исследователей. В Месопотамии, стране плодородной и богатой лишь при условии ирригации, местность приняла унылый, запустелый вид и частично стала пустыней после распада великих держав древности. Пыль и песок покрыли развалины некогда пышных сооружений. Несколько оживляли безотрадную и унылую природную картину только холмы, таившие погребенные руины с несметными сокровищами древних культур.

Предпринятые раскопки сразу дали богатейшие материалы. Исследование, давшее толчок широким

археологическим работам в Месопотамии, началось с Ассирии. Первым исследователем, положившим начало археологических работ в Ассирии, был Рич (1820 г.). Из-за отсутствия средств им было сделано немного, но вывезенные Ричем в Англию памятники, тем не менее, положили начало знаменитой впоследствии ассирийской коллекции Британского музея в Лондоне, настолько велико было их значение.

Следующим исследователем Ассирии был французский консул в Моссуле Ботта. В 1842 г. им были начаты раскопки огромного холма, расположенного против Моссула, в Куянджике, где, как предполагали, находилась древняя столица Ассирии, Ниневия. Первоначальные работы не дали Ботта желанных результатов. Решив уже прекратить работы, он неожиданно получил сообщение о том, что в деревне Хорсабаде, находящейся неподалеку от Куянджика, на поверхности земли обнаружено много черепков с надписями, начертанными странными знаками, имеющими форму клина. Не рассчитывая на удачу, Ботта все же выслал туда отряд рабочих. Однако результаты превзошли все ожидания. Был открыт дворец Саргона II (ошибочно принятый Ботта за сооружения Ниневии), с прекрасно сохранившимися рельефными изображениями — лучшими образцами ассирийского искусства VIII в. до н. э. Часть найденных вещей Ботта вывез в Париж (в музей Лувра). Несколько вещей из этого

дворца есть у нас в СССР; в Ленинграде в Государственном Эрмитаже хранятся подлинные рельефы, в Москве в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина находится ряд слепков с главнейших из этих находок.

В 1845 г., через год после окончания работ Ботта в Хорсабаде, молодой англичанин Лейард, имя которого прославилось впоследствии серией блестящих открытий, начал раскапывать холм Нимруд (местонахождение другой древней столицы Ассирии — Калаха). Начав работы, Лейард сразу обнаружил стены дворца, затем он открыл фигуры крылатых львов и ряд интереснейших рельефов. Позднее он открыл в Нимруде пять дворцов, среди которых особо выделяются три: дворец Ашшурназирпала (885—860 гг. до н. э.), Салманассара II (860—825 гг. до н. э.) и Ассархадона (681—668 гг. до н. э.). Найденные там памятники Лейард вывез в Британский музей, где они украшают ассирийский зал. Слепки со многих важнейших произведений дворца Ашшурназирпала можно видеть в Москве в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В 1847 г. Лейард перенес свои работы в Кюнджик, и там, после непродолжительных исследований, открыл дворец Синахериба. В 1849 г., развернув работы в большом масштабе, Лейард получил почти что связную историю времени этого царя благодаря

добытым ценнейшим памятникам письменности и искусства. В 1849—1851 гг. Лейард (совместно с Рассамом) нашел знаменитую библиотеку царя Ашшурбанипала, содержащую тексты правового, религиозного, исторического и литературного содержания. Там были собраны памятники ассирийской литературы, вавилонские и шумерийские тексты, а также грамматики и словари, благодаря которым удалось восстановить многие ценнейшие тексты глубокой древности. В 70-х годах прошлого столетия Джорджем Смитом был прочитан ряд текстов этой библиотеки; публикация их послужила толчком, вновь пробудившим интерес к исследованию ассирийских древностей, несколько спавший к этому времени.

После 1852 г. раскопки в Ниневии по поручению Британского музея возобновил Рассам. В 1853 г. он открыл дворец Ашшурбанипала с замечательными рельефами, среди которых привлекают особое внимание рельефы с изображением животных. После Рассам в Ассирии работал Лофтус и целый ряд других исследователей. Однако на их долю выпало лишь открытие отдельных памятников.

Среди работ XX в. следует особо отметить раскопки археолога Андре (1903—1913 гг.) в древнейшей столице Ассирии — Ашшуре. Им был тщательно исследован этот древний город, основанный в 3-м тысячелетии до н. э. Были открыты основные архитек-

турные памятники Ашшура: храм Иштар, строительство которого относилось к концу 3-го тысячелетия до н. э., дворец и ряд крупных храмов более позднего происхождения. Среди последних необходимо отметить храм Ану-Адад и его два зиккурата. Весь обнаруженный Андрэ комплекс памятников дал обширный материал для изучения общекультурных связей и взаимодействий в древнейший период ассирийского государства.

Вплоть до самого последнего времени на территории Ассирии производились археологические работы американской экспедиции Чикагского университета. В сезон 1932—1933 гг. ею был обнаружен в Хорсабаде ценнейший памятник письменности — «царский список», документ огромной важности, заставляющий пересмотреть ныне хронологию Передней Азии в целом¹.

В Вавилонии и Сузах археологические изыскания, носящие более систематический характер, начались лишь с конца XIX — начала XX вв. До того времени можно отметить работы, произведенные в 1854 г. англичанами Тейлором и Лофтусом, открывшими развалины древних городов Шумера — Эреха и Ура, погребенных под холмами Варка и Мугейр. В 1876 г. Рассам и Раулинсон раскопали древний Сиппар с его

¹ Памятник опубликован Пиблем (А. Pöhl) в американском журнале «Near Eastern Studies», № 3, 1942.

знаменитым храмом бога солнца Шамаша, содержащим огромные архивы различных клинописных таблечек делового содержания. В 1887 г. экспедиция Пенсильванского университета, под руководством Петерсона, производила работы по раскрытию древнего города Ниппура, где обнаружила большой храм бога Энлиля, место паломничества в древности. Там же, в архивах, было найдено множество деловых документов, относящихся к XVIII-XIII вв. до н. э., и ряд других памятников.

В 1899 г. археологом Кольдеевым в Вавилоне были исследованы дворец Навуходоносора и храм Мардука. Им же открыта знаменитая священная «дорога процессий» и ряд других интереснейших архитектурных сооружений этого города. Впоследствии он раскрыл почти весь городской комплекс Вавилона. В 1878 г. де-Сарзек производил раскопки в Телло (древнем городе Лагаше), где обнаружил основные памятники шумерийского искусства времени его расцвета. Среди лучших находок его были статуи патеси Гудеа.

В 1885 и в 1900 гг. Дьелафуа, а затем де-Морган производили раскопки в Сузах. Ими открыта богатая и разнообразная керамика и древние погребения¹.

¹ Более подробно с археологическими работами XIX — XX вв. можно ознакомиться по книге: Бузескул В., «Открытие XIX и начала XX века в области истории древнего мира», т. I «Восток», Петроград, «Academia», 1923.

Раскопки в течение первой четверти XX в. на местах древнейших городов Месопотамии дали серию интересных находок. Но лишь за последние 20 лет произведены были наиболее плодотворные археологические работы, вписавшие новые страницы в дело изучения культуры и искусства Месопотамии.

К числу особо выдающихся открытий первой половины XX в. принадлежат работы Леонарда Вуллея, пролившие яркий свет на время I династии Ура. В 1926 г. он открыл в Уре так называемые «царские гробницы» и обильный инвентарь жертвоприношений, что позволило выяснить их характер и судить о социально-экономическом и культурном развитии Ура в тот далекий период.

Множество высокохудожественных изделий из драгоценных металлов, золота и серебра, а также особая пышность погребений послужила поводом для наименования их «царскими». Особый интерес вызвали обнаруженные в могилах остатки человеческих жертвоприношений, до того времени не встречавшихся в погребениях Месопотамии. Пышная свита «царяцы» Шубад найдена была расположенной в гробнице в церемониальном порядке. Царские слуги, колесницы придворных, певцы и музыканты заполняли ее. Огромное количество обнаруженных памятников явилось ценным вкладом в дело изучения искусства Шумера этой ранней поры.

Другим большим событием были раскопки, произведенные в 1933—1937 гг. Андрэ Парро¹. Им открыта неисследованная ранее культура Мари в Тель-Харире, доминирующая в долине Евфрата. Истоки этой культуры относятся ко времени первых династий в Шумере.

В 1930 г. и до самого последнего времени продолжались археологические работы американской экспедиции Чикагского университета в Тель-Асмаре (древней Эшнуне) и Хафадже (в древнем городе Упи). Работы велись под руководством Франкфорда, Джексона, Прейсера, Делугаза и др. Данные этих раскопок познакомили мир с произведениями архитектуры и скульптуры, вливающимися в круг, образованный, с одной стороны, памятниками культуры и искусства севера Месопотамии: Ашшура (архаического периода), Мари, Киша и Аккада, а с другой — родственными и блоку более специфически «шумерийскому» юга страны: Шуррупака, Ура, Лагаша, Эриду и др. и, вместе с тем, носящими в себе свои особые самобытные черты.

Почти все археологические работы были прекращены в связи с мировой войной 1941 г. Однако обработка и публикация ранее открытых памятников дают новый материал для истории искусства и подводят итог археологических работ за последнее время.

¹ Parrot, A., «Mari — une ville perdue», Paris, 1936.

ЭЛАМ

(5-е — 4-е тысячелетия до н. э.)

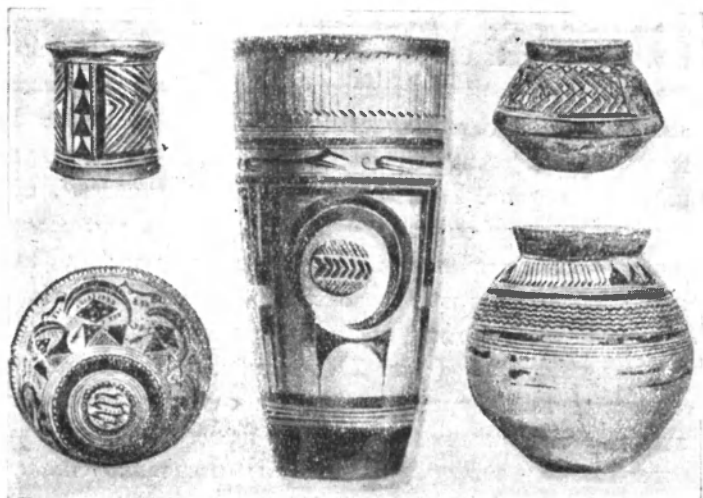
Наиболее древней культурой, тесно связанной с Месопотамией, была эламская культура, возникающая в Сузах на рубеже 5-го—4-го тысячелетий до н. э. До последнего времени обнаружено еще очень мало памятников искусства древнего периода Элама. Основу составляет керамика, открытая де-Морганом в некрополе Суз, в погребениях, близких архаическим египетским. Она датируется 4-м тысячелетием до н. э.

Характер погребений и находок говорит о длительном периоде развития, предшествующем открытой де-Морганом культуре. Несомненно, что здесь мы уже застаем жителей Элама на сравнительно высокой стадии развития — перехода от чисто охотничьих форм хозяйства к земледельческим. Эту стадию развития можно считать очень близкой додинастическому Египту.

Открытые в самом последнем слое некрополя сосуды были частью погребальной утвари, предназначавшейся умершему для употребления в загробном мире, согласно религиозно-магическому мышлению первобытного человека. Сосуды были сделаны без применения гончарного круга, из чистой глины, сохранившей при обжиге свой желтый цвет. Формы этих сосудов чрезвычайно разнообразны: чаще всего это — кубок, расширяющийся кверху, чаши с плоскими ос-

нованиями и сосуды, напоминающие греческий кратер. Все сосуды были без крышек и ручек. Окраска сосудов монокромна (одного цвета), причем краска наносилась на глину до обжига. Обычно орнамент в виде темнокоричневого рисунка красиво выделяется на желтом фоне. Иногда рисунок геометрический, но в таких случаях он менее тщателен, иногда воспроизводит формы животных: коз, собак, птиц и т. д., но эти изображения настолько сильно схематизированы, что на первый взгляд производят впечатление геометрических фигур (фиг. 2). Наиболее характерным примером такой трактовки может служить орнамент кубка, расположенного в центре нашего снимка, где рога центральной фигуры — серны настолько сильно увеличены, что образуют почти-что полный круг, а туловище упрощено до двух треугольников, соединенных вершинами. Часто подобным же образом, из треугольников, строится и фигура человека, что имеет аналогию и в архаических изображениях Египта и вновь встречается в эгейском искусстве.

Описанные выше сосуды были найдены только на территории Суз и получили условное название сосудов «первого стиля», или «Сузы I». Появившаяся несколько позднее керамика, получившая название «второго стиля» (или «Сузы II»), отличается от первой более грубым и менее правильным рисунком, в нем отсутствует та сила и чистота, которая была



2. Керамика из некрополя Суз. Конец 5-го — начало 4-го тысячелетия до н. э. Терракота. Париж. Лувр.

так характерна для керамики «Сузы I». Изменяется и орнамент, становясь менее стилизованным. Меняется форма сосудов: теперь это сосуды с широким туловом, часто снабженные крышкой. Исполнены они грубее. Керамика «Сузы II» имела очень большое распространение. Так, она была найдена не только в Сузах, но и в Тепе-Муснан, Шумере, Ашшуре, Верхней Сирии, Палестине, а также на территории Анау (древнее городище близ современного Ашха-

бада), что может быть объяснено единой стадией развития народов, населявших эти области.

Большую ценность для историка передне-азиатского искусства представляют памятники глиптики, т. е. резные камни, печати и амулеты. Большое количество их сохранилось до наших дней. Они позволяют заполнить в передне-азиатском искусстве пробелы, вызванные отсутствием достаточного количества памятников монументального искусства. Близкие по стилю, часто сходные по тематике с произведениями монументального искусства, памятники глиптики позволяют нам понять художественное развитие Месопотамии.

Эти маленькие произведения искусства бывают подлинными шедеврами. Исполнены они в различных породах полудрагоценных камней (халцедон, агат, оникс и др.), в технике, требующей максимального мастерства художника, так как работа производится не по плоской поверхности, а по цилиндрической и, кроме того, давая изображения в зеркальном отражении, художник должен учитывать, что смотреться оно будет в оттиске. При всем этом художник пользовался для работы чрезвычайно примитивным инструментарием. И, тем не менее, произведения глиптики этой эпохи настолько высоки, что могут выдержать сравнение с самым изысканным мастерством резчика последнего времени.

Для раннего периода Суз характерными видами печатей являются так называемые «пуговицы» и протомы животных с плоской нижней стороной, на которой нанесено изображение еп сгеих (с врезанным контуром), дающее при наложении на сырую глину (клинописную таблетку) рельефное изображение. Многое в печатях зависит от техники и применяемого инструмента. Древнейшим способом является гравирование поверхности «бутеролью», т. е. стержнем с медным наконечником, вращаемым с помощью смычка. Бутероль высверливает круглыми точками контуры изображения, соединяемые затем художником линиями. Начиная со времени «второго стиля», сузианские печати принимают форму цилиндров. Такой цилиндр прокатывался по свежей глине и давал оттиск в рельефе целой уже сложной сцены, которую в плоской печати передать было бы невозможно из-за недостаточного размера поверхности.

Наиболее частыми сюжетами эламской глиптики являются изображения геометрического и растительного орнамента и животного мира. Чаще других встречаются изображения диких животных: быков, львов, оленей с ветвистыми рогами и иногда животных в сочетании с растительным мотивом. Большое место занимают сцены охоты, отличающиеся умелым построением всей композиции резной поверхности и прекрасной моделировкой изображенных фигур.

ШУМЕР

(конец 4-го — начало 3-го тысячелетия до н. э.).

Древнейшей и чрезвычайно значительной культурой Месопотамии была культура Шумера. Влияние ее было очень велико и распространялось почти на все переднеазиатские страны.

Эта культура изучена лучше других. Главными ее очагами были храмовые центры — города Эриду, Ур, Урук, Ларса, Лагаш, Киш, Ниппур и другие. Как и все прочие города Шумера, эти небольшие рабовладельческие деспотии сохраняли в себе еще многое от общинно-родового строя, на что указывает К. Маркс, говоря о древневосточном обществе¹. Города эти управлялись патеси (повелителями), часто совмещавшими в своем лице и сан жреца. Обычно они обожествлялись. Основную массу населения составляли рабы и крестьяне. Сравнительно хорошо развито было сельское хозяйство. В земледелии, этом основном виде хозяйства, применялся труд свободных и рабов, особенно сильно эксплуатируемых в поливном земледелии. Между городами-государствами чрезвычайно часто происходили жестокие войны с целью расшире-

¹ К. Маркс. «Формы, предшествующие капиталистическому производству». Из рукописи К. Маркса 1857/58 гг., тетрадь IV, «Вестник древней истории», т. I (10), ОГИЗ, Соцэкгиз, Москва, 1940.

ния территории и захвата пленных, обращаемых в рабство¹.

Сохранилось сравнительно небольшое количество памятников шумерийского искусства, что отчасти можно объяснить употреблявшимся материалом (глина), а отчасти — воздействием климата. Тем не менее наши сведения расширяются с каждым днем благодаря все новым и новым открытиям, приносимым археологией.

Ведущее место в шумерийском искусстве принадлежит архитектуре. Древнейшие архитектурные памятники относятся к концу 4-го — началу 3-го тысячелетия до н. э. С этого момента шумерийцы вводят в практику все те принципы, которые впоследствии будут характеризовать не только их архитектуру, но и архитектуру соседних с ними народов. Создается тип раннего синтетического искусства — органического сочетания архитектуры со скульптурой и живописью. Это — еще не вполне осмысленное, а скорее интуитивное решение, основанное на первичной нерасчлененности человеческого сознания на ранних стадиях культуры.

Основным строительным материалом шумерийских сооружений был кирпич из глины — сырец или обож-

¹ Тураев Б. А. «История Древнего Востока», под редакцией В. В. Струве и И. Л. Снегирева, т. I и II, Л., Соцэкгиз, 1935.

женный. В зависимости от этого материала стены были чрезвычайно массивные, что придавало им большую устойчивость от атмосферных воздействий — дождей и солнца. Здания обычно не имели окон и освещались главным образом через двери. Покрытия зданий в Месопотамии были в большинстве случаев сводчатые. Эти своды были небольшие, возводились без кружал. Встречались коробовые своды наряду с так называемым «ложным сводом», т. е. перекрытиями, образуемыми сходящейся кверху кладкой. Существовали и плоские покрытия. Здание обычно имело прямоугольный план и было ориентировано по частям света углами. Чаще всего встречались многокомнатные сооружения. Дома, раскопанные в Уре, Шуруппаке и ряде других городов на юге Шумера, по своим конструктивным особенностям получили название «домов южного типа», в отличие от домов северной части Месопотамии, носящих название «домов северного типа». Основной частью домов южного Шумера являлся открытый внутренний двор, вокруг которого группировались закрытые помещения. Эти последние никогда не сообщались между собой, но всегда имели выход во двор. Такой план лег в основу почти всех сооружений юга Месопотамии и лишь изменялся в зависимости от назначения здания.

План домов северной части Месопотамии мы можем хорошо восстановить по постройкам древнего го-

рода Ашнуака, раскопанного в 1932—1933 гг. В отличие от домов юга, здесь комнаты группировались не вокруг открытого двора, а вокруг центральной комнаты, имеющей перекрытия и снабженной очагом в центре и глиняной лежанкой у стены. Некоторые комнаты имели двери, о чем можно судить по углублениям в камнях, находящимся в проходах; в этих углублениях, вероятно, вращалась ось деревянной двери. Другие проходы, видимо, просто завешивались циновками. Особо интересную конструктивную особенность этих домов составляли находящиеся в верхней части стены небольшие окна квадратной формы с деревянными рамами в виде решётки.

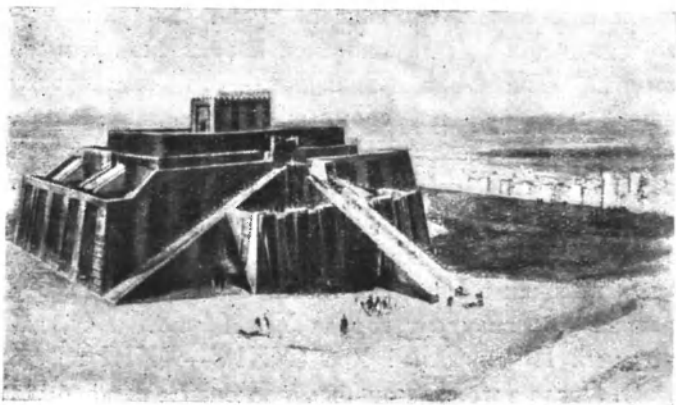
Характерно для шумерийской архитектуры, что здания сооружались на искусственных насыпях. Это вызывалось, вероятно, необходимостью изолировать постройку от увлажненной разливами почвы. Другой особенностью была ломаная линия стены. Часто в кладке применяли выступы и уступы (лопатки и ниши), создающие декоративные эффекты игрою светотени. Часто выступы и уступы имели более монументальный характер и служили для укрепления. Шумерийцы употребляли также заложенные в стену столбики и полуколонны, расположенные в одиночку или группами,— несомненно декоративный мотив, имеющий целью нарушить монотонность сплошной стены. Иногда ниши, кроме того, украшались статуями,

как, например, в Уруке. В постройках употреблялся частично камень. Известна ли была шумерийцам каменная колонна или нет — неясно, но на каменных базах были найдены остатки деревянных колонок: они могли служить конструктивным целям, если их было установлено достаточное количество. Но они могли быть и подпорами более легких сооружений, например, навесов (храм в Эль-Обейде). Зная колонки, шумерийцы, наряду с ними употребляли в своих сооружениях и столб. Обычно колонки были четырехугольные или круглые, сделанные из сырца. Иногда, в результате ссоставления их вместе, получалась как бы четырехлопастная колонка.

Исключительное значение не только для шумерийской, но и для всей месопотамской архитектуры в целом имеет зиккурат. Зиккурат — это ступенчатая башня, сложенная из огромных масс кирпича-сырца. Она являлась необходимой частью всякой большой храмовой постройки и такой же неотъемлемой частью месопотамской архитектуры, как пирамида — египетского зодчества. Вавилонский зиккурат был одним из самых высоких в Передней Азии. Одним из наиболее древних был зиккурат города Ура (фиг. 3 и 4), датируемый III династией Ура (XXIV—XXIII вв. до н. э.). После того, как он был раскопан, можно было составить полное представление о подобного рода сооружениях. Он состоял из трех стоящих друг над дру-

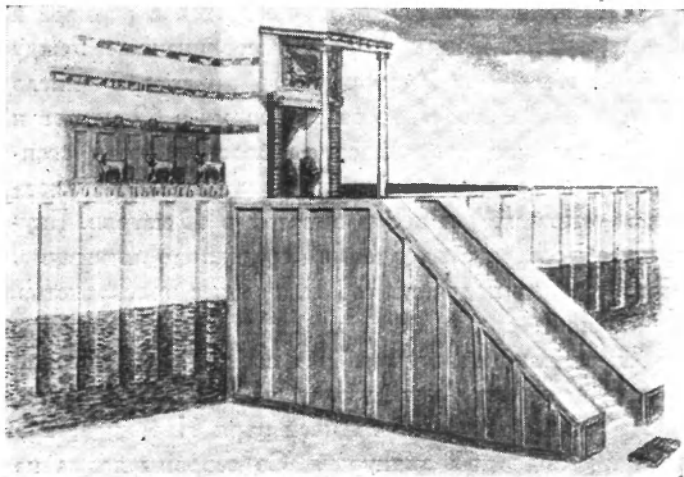


3. Зиккурат Ура. Раскопки. XXIV—XXIII вв. до н. э.



4. Зиккурат Ура. Реконструкция.

гом башен, постепенно уменьшающихся в размере и образующих широкие террасы, соединенные между собой лестницами. Нижняя часть зиккурата имела прямоугольное основание со сторонами в 69 метров и 45 метров (чем отличалась от более поздних ассирийских и вавилонских зиккуратов, имеющих квадратное основание) и стены высотой в 13 метров. Внутреннее пространство здания сведено до минимума. Масса здания подавила его внутреннее пространство. В сплошных стенах были вделаны лишь дренажные трубы, служившие, видимо, для стоков воды, которой поливали зеленые насаждения на террасах здания, о чем можно судить по надписи царя Набонида, найденной у подножья зиккурата. Со стороны храма на первую террасу вела главная лестница из белого известняка. Башни зиккурата были окрашены в разные цвета: первая была выкрашена асфальтом в черный цвет, вторая — облицована обожженным красным кирпичом, а третья — выбелена. Высота зиккурата была около 21 метра, причем на вершине находилось еще небольшое строение, может быть, часовня, сооруженное из кирпичей, покрытых голубой глазурью. Существовало предположение, что эта верхняя башенка, кроме культового назначения, служила еще и обсерваторией для астрономических наблюдений, производимых жрецами. В зиккурате находит свое яркое воплощение тот монументальный стиль,



5. Фасад храма в Тель-эль-Обейде. Ок. 3100 г. до н. э.
Реконструкция

который характеризует собой все искусство Древнего Востока. Наряду с египетскими пирамидами, зиккураты Месопотамии создают тот образ подлинно монументальной архитектуры, для которой характерны величественность, простота и лаконичность.

Одним из характерных примеров древне-шумерийской храмовой архитектуры конца 4-го — начала 3-го тысячелетия до н. э. может служить храм в Тель-эль-Обейде (фиг. 5), посвященный богине плодород-

дия, земледелия и скотоводства Нин-Хурсаг. Развалины его были открыты неподалеку от г. Ура. Он может быть датирован, согласно найденной в храме votивной дощечке, временем около 3100 г. до н. э.

На террасе из кирпича, стены которой украшены были по обычаю уступами и выступами, возвышалось небольших размеров святилище. К платформе вела широкая лестница. Существует предположение, что наверху лестницы находился предварявший святилище навес, который поддерживался колоннами из деревянной или земляной сердцевины. Колонны были покрыты смолой, в которую равномерно были вставлены кусочки цветных камней, перламутра и раковин (аналогичным примером может быть мозаичное украшение глиняных колонн «Красного храма» в Уруке)¹. Вход в святилище был фланкирован колоннами, тоже инкрустированными, но несколько иным образом, а именно — металлическими пластинками, прикрепленными к деревянному основанию колонн гвоздями с широкими головками, украшенными кусочками цветных камней. Эти находки дают возможность говорить о большом значении в шумерийском искусстве техники инкрустации, которая, по всей вероятности, заменяла не получившую широкого распространения живопись. Она имела большое декоративное значение в

¹ «Всеобщая история архитектуры», под ред. Д. Аркина, т. I, М., Академия архитектуры, 1944, табл. 74.

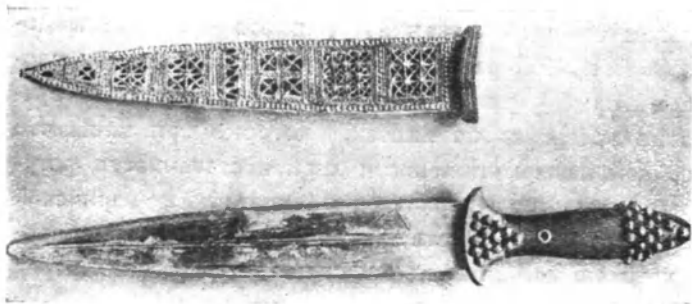
архитектуре, располагавшей лишь однообразным материалом — глиной.

Перед террасой был воздвигнут алтарь (расположение, дошедшее и до более позднего времени). Само святилище было богато украшено скульптурой и рельефом. Вдоль внешней стены тянулся фриз в несколько ярусов с изображениями птиц и быков, переданных с натуралистической точностью. Тут же были помещены и скульптурные украшения: деревянные статуи, обшитые металлическими листами. На одном из наиболее интересных фризов храма в Тель-эль-Обейде изображена так называемая «сельская сцена», или, как ее иначе можно назвать, «молочная ферма» богини Нин-Хурсаг. С большой непосредственностью и наблюдательностью переданы фигуры шумерийцев, доящих коров и изготавливающих молочные продукты. В целом, общее убранство здания может служить наглядным примером тесного содружества изобразительного искусства — скульптуры и рельефа — с архитектурой и является тем классическим образцом синтетичности месопотамской архитектуры, о которой мы говорили выше.

Монументальная пластика в это время неизвестна Шумеру. В этот ранний период процветает мелкая скульптура, чаще всего имеющая культовый характер. Это, главным образом, — или статуэтки в виде гвоздей (они должны были предохранять магическим об-

разом от злых влияний), или это — статуэтки довольно грубой работы с посвященным божеству изображением царя. Выразительность статуй этого времени построена на жестях, которые при почти-что полной невыразительности лица и статичности фигуры являются характерной чертой шумерийской скульптуры. Существуют определенные канонизированные позы. Так, мы знаем позу предстояния перед божеством: это — поднятая на уровне губ рука, или руки, сложенные на груди. Знаем мы и ряд других поз. Надо также отметить короткие пропорции тела, облаченного в особую, характерную для шумерийских изображений, одежду (каонакэ), отсутствие шеи и характерный профиль с клювообразным носом и большими, широко открытыми глазами на лишенном выражения лице. Обобщенность форм, суммарность трактовки и схематизм в передаче отдельных частей довершают общую характеристику этой пластики.

Среди находок последних лет одной из самых значительных было открытие в древнем городе Уре так называемых «царских гробниц» (фиг. 6, 7 и 8). В этих гробницах, датируемых I династией Ура, были найдены образцы замечательных произведений прикладного искусства. Они показали картину древнейшего погребения. Погребальная утварь этих могил отличалась от обычно употреблявшейся древними



6. Изделия из золота и серебра, найденные в так называемых «царских гробницах» Ура. XXIX в. до н. э. Оружие. Золото. Багдад. Иракский музей.



7. Шлем из гробницы Мескаламдуга. Золото. Багдад. Иракский музей



8. Голова быка. Золото. Выс. прибл. 30 см. Филадельфия. Музей университета.

шумерийцами гонкостью и совершенством работы, а также и материалом, из которого она была изготовлена; это, главным образом,— драгоценные металлы (золото, серебро) и редкие камни (алебастр, ляпис-лазурь и обсидиан). Находки этих гробниц указывают на определенную социальную дифференциацию, уже существующую ко времени I династии Ура.

Среди многочисленных находок тончайшей работы надо отметить золотой шлем, или, как его иначе называют, «парик» из гробницы, видимо, если судить по надписи, вождя Мескаламдуга. Затеяливо положенные локоны прически прекрасно выделаны художником, мастерски обработана каждая деталь. Особенной высоты достигает искусство золотых дел мастеров при изображении животных. В виде примера можно привести прекрасной работы голову быка, украшавшую, возможно, резонансный ящик арфы, обнаруженной в могиле «царя». Двумя-тремя верными и смелыми штрихами художник передал мощную и полную жизни голову быка. Верхняя линия, нанесенная твердой рукой, подчеркивает раздутые и как бы трепещущие ноздри животного. Голова инкрустирована: глаза, борода и шерсть на темени сделаны на ляпис-лазури, белки глаз — из раковин. Недаром шумерийские мастера уже с этого времени славятся техникой инкрустации.

Настоящим шедевром инкрустации является ма-

ленькая пластинка, получившая название «штандарта» (фиг. 9). Табличка сделана из дерева, покрытого слоем асфальта, на который положены пластинки ляпис-лазури (фон) и раковины (фигуры). Пластинки из ляпис-лазури, раковин и сердолика образуют красочный орнамент, обрамляющий табличку, подчеркивая плоскостный характер изображения. Разделенная на ярусы (основной принцип шумерийской композиции, уже установившийся в это время) пластинка дает нам картину битвы и триумфа после сражения. Такая тематика преобладает во всех переднеазиатских произведениях.

Лучшим образцом такого рода триумфального памятника является знаменитый шумерийский рельеф на победной стеле Эаннатума, носящей название «стелы коршунов» (фиг. 10). Памятник повествует о победе патеси города Телло Эаннатума (ок. 3000 г. до н. э.) над жителями соседнего города Уммы. К сожалению, стела дошла до нас в обломках, но сохранившегося вполне достаточно, чтобы констатировать в ней наличие всех основных принципов, характеризующих искусство шумерийского рельефа. Фрагменты этой стелы повествуют о различных моментах битвы. Сохранившийся лучше других фрагмент знакомит нас с дрезнейшей фалангой шумерийской армии, шествующей под прикрытием щитов по трупам поверженного врага (фиг. 11). Другой фрагмент



9. Штандарт. Инкрустированное панно из раковин, ляпис-лазури и сердолика. Выс. 22 см. Лондон. Британский музей.

(фиг. 12) сохранил изображение бога Нингирсу, держащего в руках сеть, наполненную трупами врагов. Среди остальных фрагментов надо упомянуть тот, который определил название стелы, где изобра-



10. Стела Эаннатума, так называемая «стела коршунов». XXIX в. до н. э. Известняк. Выс. 1,88 м. Париж. Лувр.

жены коршуны, пожирающие убитых неприятелей, и фрагмент с изображением погребения воинов Эаннатума.

Во всех этих изображениях одной из основных особенностей стиля является отсутствие единой композиции. Художник разделяет изображение на отдельные части горизонтальными линиями, получая ярусы



11. «Стела коршунов». Фрагмент фиг. 10 с изображением воинов. Выс. 70 см.

(регистры), по которым и строится композиция. Здесь отсутствует единство времени. Отдельные, разновременные эпизоды совмещаются в горизонтальных строчках и последовательно «читаются» как текст. Обычно все действующие лица вытягиваются целочкой одно за другим, как это мы видим в верхнем яру-

се нашего изображения, и располагаются таким образом, что все головы изображенных получаются на одном уровне (принцип изокефалии), исключая царя, фигура которого дается всегда в большем масштабе. Этот прием подчеркивает разницу в социальном положении изображенных, а также концентрирует внимание на ведущей фигуре повествования. На примере «стелы коршунов» это особенно хорошо видно при сопоставлении фигуры царя с воинами и воинов с побежденными, а на другом фрагменте этой стелы — бога Нингирсу с побежденными. Так развивается фризобразная композиция с лентами изображений, расчлененная на отдельные полосы, столь хорошо сочетаемые с плоскостью стены. Эта композиция постоянно применяется в зодчестве не только Месопотамии, но и Египта.

Фигуры изображенных статичны, пропорции коротки. Как и в скульптуре, головы посажены прямо на плечи, так что шеи почти совершенно отсутствуют. Как и в египетских изображениях, части тела соединены условно: при повернутых в профиль ногах и голове, глаза и плечи поставлены *en face*, в то время как туловищу придан трехчетвертной поворот. Такое расположение может быть объяснено желанием художника передать фигуры в трехмерном измерении, т. е. в таком повороте, при котором фигура воспринималась бы возможно полнее и всестороннее.



12. «Стела коршунов». Фрагмент фиг. 10 с изображением бога Нингирсу. Выс. 75 см.

Незнание перспективы заставляет художника располагать фигуры одну за другой, вместо того, чтобы показать их рядом, или давать их в высоту вместо расположения в глубину. Существуют только последовательные планы. Отсутствует не только пейзаж, но нет даже никаких намеков на какую-либо обстановку, в которой разворачивается действие; одна лишь горизонтальная линия определяет собой линию почвы.

Цилиндры-печати Шумера весьма разнообразны. Значительно реже, чем в Эламе, встречаются цилиндры с изображениями реалистического характера. Излюбленными становятся мифологические сюжеты, чаще всего связанные с эпосом о Гильгамеше, этом любимом месопотамском герое непобедимой силы и непревзойденной смелости, полубоге, получеловеке. Миф с ним был популярен на протяжении всей истории Месопотамии и, возможно, родственен Гераклу греческой мифологии. Встречаются также печати с изображением мифа о потопе, об Утнапиштиме, о полеге Этаны к небу и т. д. Изображения обычно передаются в полном соответствии с текстом и характеристикой героев эпических сказаний. Лучшим примером является цилиндр царицы Парнаметры с тремя регистрами, иллюстрирующими эпос о Гильгамеше.

Стилизация мотивов, орнаментальность и стремление заполнить всякое пустое пространство на плоскости резной поверхности являются одними из характерных признаков шумерийских печатей начала 3-го тысячелетия до н. э. Как и в большом рельефе, на печатях при изображении фигур художник придерживается принципа изокефалии (головы помещаются на одном уровне), отчего животные часто передаются стоящими на задних лапах.

АККАД

(начало 3-го тысячелетия до н. э.).

Около 2850 г. до н. э. политическая ситуация в Шумере меняется. Семитические племена, пришедшие из Верхней Сирии, покорили Шумер и правили там в продолжении 200 лет. Это — время династии Аккада (названной так по имени столицы), основателем которой является Саргон. Памятников его периода очень немного, а то, что сохранилось, очень повреждено. Но даже эти немногие образцы говорят о сильной и новой струе в искусстве, внесенной пришельцами.

Аккадское искусство — более передовое, более развитое и смелое, чем шумерийское. Самым ярким памятником его является рельефная стела царя Нарамсина (фиг. 13), преемника Саргона. Она сделана из красного песчаника, высота ее 2 метра. Стела выполнена в честь победы Нарамсина над лулубеями. Рельеф изображает, как, преследуя по пятам неприятеля, поднимается Нарамсин с войском по горным тропинкам страны лулубеев. Не тяжелой фалангой, как это было на стеле Эаннатума, а развернутой цепью, быстро и энергично вслед за Нарамсином поднимается войско на вершину горы, где происходит победоносное завершение битвы. В ужасе отступает враг, но пути к отступлению отрезаны, лулубеи окружены войсками Нарамсина.



13. Стела Нарамсина. XXVIII в. до н. э.
Красный песчаник. Выс. 2 м. Париж. Лувр.

Сходная по тематике со «стелой коршунов», стела Нарамсина несравненно выше ее по исполнению и умелой трактовке. Основным ее стилевым отличием является единство и ясность композиции. Отсутствуют регистры, делившие раньше изображения на части; художник их избегает, пользуясь удачным приемом диагонального построения, при помощи которого он показывает восхождение армии по склонам на гору. Умело расставленные по диагонали фигуры создают впечатление движения войска. Появились теперь и элементы пейзажа, являющиеся объединяющим мотивом композиции. Волнообразными линиями показаны скалы и горы. Два-три разбросанных дерева дают представление о лесистой местности. Только намеком изображено войско неприятеля: помещено всего несколько воинов, но это сделано так удачно, что фантазия зрителя дополняет остальное.

Прекрасно трактованы и человеческие фигуры. Особенно хорош Нарамсин (фиг. 14). Отдавая дань прежней условности, художник делает его значительно крупнее окружающих, но этим и ограничивается возврат к старому. Совершенно по-новому воспринимаются удлиненные пропорции человеческого тела. Прекрасно моделированные руки, ноги и плечи передают мощь его тела. Много нового и в одежде. Теперь это только короткая туника (вместо прежнего каонакэ), оставляющая открытым свободно передан-



*14. Стела Нарамсина. XXVIII в. до н. э.
Деталь фиг. 13.*

ное тело. На голове шлем, украшенный рогами, который впоследствии станет признаком божества. Чрезвычайно выразительны и все остальные фигуры стелы. В первую очередь это относится к упавшему у ног Нарамсина врагу, опрокинувшемуся навзничь от удара копья, пронзившего шею. Его поза чрезвычайно свободна и естественна. Ничего подобного не знало раньше шумерийское искусство. С большим совершенством противопоставлены неприятели, поникшие и ослабленные, разбитые, застывшие с поднятыми в знак мольбы о пощаде руками,— воинам Нарамсина полным силы и бодро шагающим к вершине горы.

Все эти новые черты намечены были уже в рельефах времени Саргона, но свое полное выражение они нашли несомненно только здесь. По сравнению с шумерийским искусством, новой чертой является и та пластичность и закругленность, которую мы видим в этом рельефе.

Печати времени Аккада по характеру своему также сильно разнятся от шумерийских. Хотя одним из основных сюжетов остается Гильгамеш и его друг Энкиду, борющиеся с дикими животными, но трактовка фигур — совершенно иная. Те же черты, которые мы уже констатировали при рассмотрении рельефов Даннатума и Нарамсина, четко выступают и в глиптике. Не отказываясь от симметричного расположения фигур, мастера Аккада вносят четкость и яс-

ность в композиции, любовь к движению и мощь в передаче человека и животного. Особенно хорошо умеют аккадские мастера передать момент самого сильного напряжения во время борьбы героя со зверем. Замечательны сцены охоты и боя, в которых проявляется стремление художника к реалистической трактовке человека и животного. Лучшим образцом аккадской глиптики является цилиндр сына Нарам-сина — Шаркалишарри.

ШУМЕР

(середина 3-го тысячелетия до н. э.)

Вслед за периодом Аккада происходит нашествие горных народов, носящих имя гутти. Они завоевали Шумер и правили там в продолжение 120 лет. Но некоторые части государства менее пострадали от нашествия, среди них был город Лагаш. Здесь под управлением патеси Гудеа (ок. 2450 г. до н. э.) возродилось вновь с большой силой и блеском шумерийское искусство. Гудеа прославился и как строитель: им было воздвигнуто множество храмов и дворцов, а также восстановлен ряд древних сооружений. Но до нашего времени сохранилось очень мало архитектурных памятников, а то, что сохранилось, сильно разрушено. Можно отметить развалины дворца Гудеа в

Лагаше, к сожалению, значительно перестроенного впоследствии, но в средней части остался целый храм, кирпичи которого носят штемпеля Гудеа.

Существенно появление с этого времени монументальной пластики, отсутствие которой было так заметно в предшествующие периоды. До нас дошло около десяти статуй Гудеа, замечательных по единству техники и стиля. Они были посвящены боже-ству и установлены в храмах, где им поклонялись наравне с богами. Этим в значительной степени может быть объяснен статичный и условный характер статуй. Но, наряду с этим, статуи Гудеа свидетельствуют о большом сдвиге, происшедшем за это время в искусстве Шумера,— оно восприняло прогрессивные черты аккадского искусства. Новое ярче всего выражено в моделировке тех частей тела, которые художник оставил обнаженными. Здесь сказалась вся наблюдательность художника и тщательное изучение природы, чего не знали предшествующие мастера, хотя в основе стиля статуй Гудеа все еще сохранялись черты искусства архаического Шумера (см. например, фигуры из Телло, Лондонского музея и др.). Статуи Гудеа поражают своей простотой и величием. К сожалению, они все дошли до нас с отбитыми головами, что значительно уменьшает целостность впечатления. Но все же, даже поврежденные, они остаются чрезвычайно значительными.

Дошедшие статуи изображали Гудеа стоящим или сидящим. Среди сидящих статуй одной из лучших по своим пропорциям и по тщательному изучению живого человеческого тела является статуя, носящая название «Архитектор с планом» (фиг. 15). В торжественной и неподвижной позе восседает пате-си. На его коленях — доска с планом храма, который он посвящает богу Нингирсу. Нижняя часть туловища, соединяясь с сидением, образует единый каменный блок, и здесь скованное одеждой тело как бы исчезло. Образовавшийся плоский футляр покрыт строками надписей, повествующих о работах по постройкам храмов и, что особенно интересно, сообщающих о разных странах, откуда привозился строительный материал. Это свидетельствует о большом радиусе торговой деятельности Гудеа. Столкновения с различными народами и знакомство с их культурой несомненно имели огромное влияние на шумерийскую культуру вообще и нашли свое отражение в искусстве. Новое, как мы уже отмечали выше, нашло особенно яркое выражение в трактовке верхней части туловища статуи Гудеа. Ожило освобожденное от оков тело. Тяжелую одежду сменила мягкая ткань, переброшенная через плечо. Чуть намечающимися складками она ложится у локтя и у кисти руки. Перед нами первая в передне-азиатском искусстве робкая попытка изучения складок одежды, свидетель-



15. Статуя патеси Гудеа. XXV в. до
н. э. Диорит. Выс. 93 см. Париж, Лувр.

ствующая о пластическом чувстве шумерийских мастеров и получившая свое развитие только через много сотен лет в греческом искусстве. Основное внимание художника времен Гудеа сосредоточено на передаче обнаженного тела. И здесь, несмотря на чрезвычайно твердый материал и несовершенство инструментов, художник превзошел предшествовавшие образцы.

Если сравнить эту скульптуру с позднейшими ассирийскими рельефами времени Ашшурназирпала, то станет очевидной зависимость последних от шумерийских образцов, хотя толкования различны. В Ассирии при этом сравнении сильно преувеличенная мускулатура кажется отвлеченной, в то время как шумерийская трактовка, идущая от более непосредственного изучения модели, отличается правдивостью своей передачи. Хороши широко моделированные мощные плечи и грудь Гудеа, но особенно хороши конечности. Тонкие и нервные руки и ступни тщательно переданы художником. Им изучены все детали, вплоть до фаланг пальцев и рисунка ногтей. Общее же выполнение всей фигуры, несколько грузной, но мощной, с мускулистыми руками и тонкими кистями и ступнями, является прекрасным образцом той новой творческой оригинальности, которую принесло с собой искусство времен Гудеа.

Особо следует отметить головы от статуй Гудеа. Их найдено было несколько. Рассмотрим одну из них,



*16. Голова от статуи патеси Гудеа. XXV в.
до н. э. Диорит. Выс. 24 см. Париж. Лувр.*

являющуюся лучшим образцом «портретной» скульптуры Шумера, если вообще в этот период можно говорить о портрете (фиг. 16). Эта голова, имея многие черты, характеризующие лица почти всех предыдущих скульптур (а именно широкие брови, сходящиеся на переносице, и большие, широко открытые

глаза), вносит свое, новое толкование модели. Но несколько угловатый овал, четырехугольная линия твердого подбородка, немного жесткая моделировка скул — все это отличает молодое и мужественное лицо Гудеа от тех образцов предшествующего периода, которые дошли до нас, и заставляют предположить некоторую индивидуализацию изображения, пробивающую путь к портрету.

Этими же чертами наделена и статуя молодой женщины (фиг. 17), мужественное лицо которой по своим стилистическим признакам и трактовке близко напоминает головы Гудеа. Эти памятники позволяют нам судить о том времени, когда в шумерийском искусстве, несмотря на суровость форм, начинает проявляться забота о приближении к действительному миру, правде в деталях, и об изяществе формы. Эти элементы перейдут затем в искусство III династии Ура, когда продолжится расцвет шумерийского искусства, прекратившийся лишь с приходом к власти I вавилонской династии.

Глиптика времени Гудеа создает иной тип изображений по сравнению с ранней шумерийской и обнаруживает глубокое стилистическое отличие от аккадской, хотя реалистическое влияние этой последней несомненно на глиптику времени Гудеа. Столь характерные для идеологии времен Гудеа сцены адорации



17. Статуя шумерийки. XXV в. до н. э.
Диорит. Выс. 17 см. Париж. Лувр.

(поклонения божеству), нашедшие свое выражение в памятниках изобразительного искусства и письменности, появляются и в глиптике и долго держатся в искусстве южной Месопотамии.

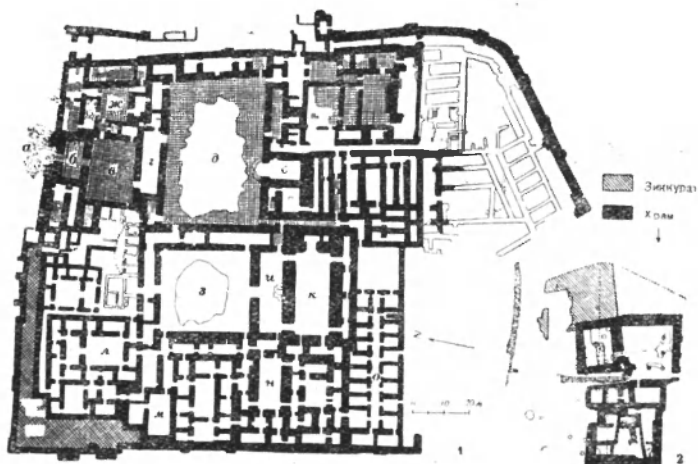
МАРИ

(3-е тысячелетие до н. э.).

Раскопки последних лет (1933—1937 гг.) дали возможность познакомиться с культурой и искусством довольно значительного государства Мари, находившегося в северо-западной части Месопотамии, на левом берегу Евфрата, неподалеку от Вавилона. Расположенное на пути торговых сношений Месопотамии с Сирией, Мари, несомненно, имело, начиная уже с 3-го тысячелетия до н. э., теснейшую экономическую и культурную связь не только с городами Шумера, Аккада и Ассирии, но впоследствии и с могущественным Вавилоном, городами Сирии, Финикии и др. В Мари, государстве со смешанным населением, состоявшим подчас из шумерийцев, семитов, сирийцев и т. д., о чем могут свидетельствовать хотя бы разнообразные формы погребения, созданся тип смешанной культуры.

Открытые памятники приковали к себе внимание исследователей своим большим родством с шумеро-аккадским и ассиро-вавилонским искусством. Но овальной формы план самого города Мари и система его укреплений заставляют вспомнить хеттскую городскую планировку.

Мы можем довольно четко датировать раскопанные сооружения и скульптурные произведения путем срав-



18. План храма и дворца Мари: 1. Дворец, план. 2. Храм богини Иштар, план. Нач. 3-го тысячелетия до н. э.

нительного анализа этих произведений и памятников месопотамского искусства.

В Мари обнаружено несколько археологических напластований. Были открыты развалины города времени Саргона, города времени III династии Ура и города — современника Вавилонской династии. Самыми значительными архитектурными памятниками Мари являются его храм и дворец (фиг. 18). Эти ансамбли и обнаруженные документы позволяют нам говорить

о том, что в продолжение 3-го тысячелетия до н. э. Мари было одной из передовых стран Месопотамии.

Храм богини Иштар представляет собой целый комплекс и состоит из нескольких археологических слоев. Первый из них восходит ко времени «династии Мари», существовавшей примерно ок. 2900 г. до н. э. По своей архитектурной форме храм этот чрезвычайно напоминает архаический храм в Ашшуре, раскопанный археологом Андрэ. Последний же слой может быть датирован временем Хаммурапи (2000 г. до н. э.).

Храм в Мари в основном является обычным типом месопотамского храма, получившим свое дальнейшее развитие в вавилоно-ассирийском зодчестве. Он занимал площадь в 225 квадратных метров и был обнесен крепостной стеною шириной в 5 метров. Этот храм был сооружен из сырца. Его особенностями являются две резко отделенные друг от друга части, одна из которых (восточная) заключала в себе культовые помещения, в то время как другая (западная) была предназначена для жилищ обслуживающего храм персонала. Бросается в глаза также группировка закрытых помещений вокруг внутреннего двора, что несомненно даже при беглом знакомстве с планом храма.

Типичным элементом храма в Мари, сближающим его с храмом в Ашшуре, является вход с вестибю-

лем и длинным коридором, ведущим в крытый двор, а также святилище со входом, расположенным в длинной стороне. Это характерно также для северомесопотамского архитектурного типа (см. находки в Тель-Асмаре) и сиро-хеттской архитектуры. Разница же заключалась в том, что храм в Мари стоял на каменном фундаменте (это роднит его скорее с хеттской архитектурой) и в том, что он был ориентирован совершенно иначе, чем в Ашшуре.

Дворцовый ансамбль представляет собой большой комплекс, состоящий из 138 помещений. Занимает он 1^{1/2} гектара. Дворец строился, видимо, частями, но принцип планировки его помещений оставался обычным для передне-азиатских дворцов: закрытые помещения сгруппированы вокруг открытого двора и сообщаются между собой непосредственно или через двор. Крепостной характер дворца определялся опоясывающей его широкой стеной с контрфорсами и башнями. Интересной особенностью было наличие дворцовой школы, расположенной между жилой и парадной частью дворца. Во дворце был обнаружен архив, состоящий из 1600 клинописных табличек, давших богатый материал для изучения хозяйственной и политической жизни страны. В средней части дворца был открыт храм.

Во дворце и храме Иштар найдено большое количество скульптур, а также произведений прикладного

искусства. Пластика Мари позволяет говорить о существовании, наряду с самобытными чертами, шумеро-аккадских и ассирийских мотивов, особенно последних. Возьмем хотя бы алебастровую статуэтку сидящего в молитвенной позе вельможи Эби-Ила (фиг. 19). Он одет в излюбленную шумерийскую ритуальную одежду. Верхняя обнаженная часть тела имеет значительно более удлиненные пропорции и более тщательную моделировку, чем древне-шумерийские образцы. Это роднит ее скорее с ранними ассирийскими произведениями. Но сам образ иной. Чрезвычайно выразительно бритое лицо с тщательно подстриженной короткой волнистой бородой. Может быть, сила этого лица заключается в хорошо сохранившихся инкрустированных глазах, мягкой моделировке контура лица с чуть приподнятыми, застывшими в несколько архаической улыбке губами. Самобытные черты искусства Мари — налицо, несмотря на всю условность и орнаментальность трактовки этого произведения, поражающего вместе с тем особой пластичностью, мягкой и сочной линией даже в орнаментике. Жизнь, пробивающаяся сквозь застывшую и временами обобщенную трактовку модели (в чем, вероятно, сказывается и культовый характер этого произведения), является тем специфическим, что содержит в себе скульптура Мари.



19. Статуя вельможи Эби-Ила. Конец
XXIX в. до н. э. Алебастр. Выс. 52 см.
Париж. Лувр.



20. Статуя богини с сосудом в руках. Конец XXIX в. до н. э. Камень.

В ином плане трактована статуя «богини с сосудом в руках» (фиг. 20). На голове ее — тиара с рогами, часто встречающаяся впоследствии на вавилонских и ассирийских изображениях. Известная отвлеченность трактовки связана с тем, что изображается божество. Круглая скульптура имеет здесь более плоский характер, что столь свойственно последующей ассирийской скульптуре, скульптуре Ашнуака (фиг. 21), открытой в 1934—1936 гг. под холмом Тель Асмар, и скульптуре из Кафаджа (фиг. 22). От ранне-династического периода в Ашнуаке найдены были прекрасно сохранившиеся статуи, среди которых был обнаружен ряд исключительно интересных статуй богов. Отметим большую статую бога плодородия (о чем можно заключить по эмблемам, нанесенным на базу статуи) и богини-Матери (Великой богини). Эти статуи поражают огромным размером глаз, резко переданным большим длинным носом и четко геометрическими линиями волос. Тело трактовано чрезвычайно условно, что, возможно, связано с культовым характером данных произведений. В пластике из Кафаджа мы можем констатировать стремление к более правдивой передаче модели. Об этом свидетельствуют хотя бы такие памятники, как статуя на фиг. 22. Здесь умело передан обнаженный торс, с выдающимися ключицами и общей тонкой моделировкой тела.



21. Скульптурная группа из Ашнунака. В центре бог плодородия и «Великая богиня». Гипсовый камень. Выс. центральных фигур прибл. 66 см. и 48 см.



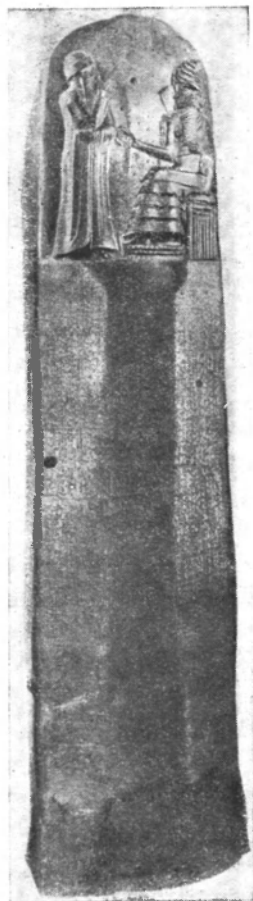
22. Статуя из Кафаджиса. Камень.

ВАВИЛОН ЭПОХИ ХАММУРАПИ

(2-е тысячелетие до н. э.).

От Вавилона, прославившегося своей высокой культурой и богатством, до нас дошло очень немного памятников. От периода царя Хаммурапи сохранился знаменитый памятник письменности, имеющий мировое значение. Это — древнейший законодательный сборник, охватывающий гражданское, уголовное и семейное право и показывающий чрезвычайно высокий культурный уровень этого государства. Свод законов (фиг. 23) был нанесен на диоритовый столб, вершина которого увенчана с одной стороны рельефным изображением царя, принимающего законы от солнечного бога Шамаша (фиг. 24). Усвоив приемы и трактовку искусства времени Гудеа и III династии Ура, художник не вносит ничего принципиально нового. Он пытается при изображении царя правильно развернуть грудь, внести некоторые портретные черты, но в общем изображение чрезвычайно напоминает шумерийские образцы, с тем только отличием, что в дальнейшем вавилонское искусство теряет ту непосредственную связь с натурой, которая так ярко характеризовала ново-шумерийское искусство.

Глиптика I Вавилонской династии дает те же сцены адорации, но с введением новых божеств. Часто встречаются сюжеты о Гильгамеше. Ничего принципиально нового вавилонский художник не вносит.



23. Столб со сводом законов царя
Хаммурапи. Ок. 2000 г. до н. э.
Черный базальт. Выс. 2,25 м. Па-
риж. Лувр



24. Деталь фиг. 23. Рельеф с изображением царя
Хаммурапи перед богом Шамашем. Выс. 65 см.

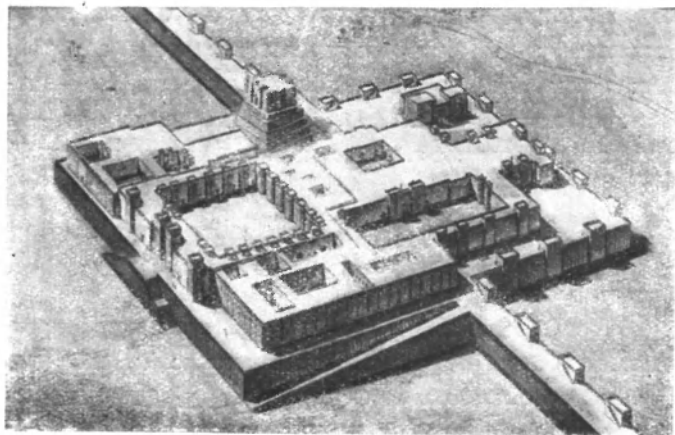
АССИРИЯ

(1-е тысячелетие до н. э.).

Древнейшие истоки ассирийского искусства восходят к 3-му тысячелетию до н. э., но высшее свое развитие получило оно только в 1-м тысячелетии до н. э., от которого до нас дошло большое количество памятников. Это — не только время возвышения ассирийского государства, но и время становления его искусства. В эту пору Ассирия расширяет и закрепляет свои границы далеко за пределами страны, окончательно вступая на путь мировой державы. Со времени Ашшурназирпала (IX в. до н. э.) начинается период расцвета Ассирийского государства и искусств, достигающий своей высшей точки в VIII—VII вв. до н. э. под управлением династии Саргонидов, названной так по имени ее основателя Саргона II (VIII в. до н. э.). Владычество Ассирии распространяется на всю Западную Азию от Ирана до Средиземного моря и подходит к столице Египта — Фивам. IX—VII вв. до н. э. — время высшего подъема ассирийского искусства. Египет этой эпохи уже питался в какой-то мере образцами своей былой культуры. Ведь Саисский период египетского искусства (VII в. до н. э.), при всей его самобытности, все же перерабатывал старые образцы, а искусство древнего Ирана эпохи Ахеменидов еще не развернулось. Ассирийское

искусство господствовало в совершенно оригинальной форме, впитав и по-новому преобразовав многое из найденного в предшествующей истории переднеазиатской культуры. Едва ли не лучшее в ассирийском изобразительном искусстве — его рельефы с батальными сценами и сценами охот. На смену египетским батальным композициям, с их всегда более условным осмыслением сюжета и линейной красотой, пришли композиции, проникнутые риторикой и, с другой стороны, более точной и всесторонней документацией.

В отличие от шумерийского зодчества, в Ассирии первенство принадлежит светской, главным образом дворцовой архитектуре. Образцом наилучше других изученного и исследованного архитектурного комплекса является дворец Саргона II в Дур-Шаррукине (фиг. 25), ныне Хорсабаде. Он был построен на искусственно возведенной насыпи. Сооружение ее потребовало 1350 тыс. куб. метров земли и огромного количества рабского труда. В распоряжении Саргона II было множество покоренных народностей, обращенных им в рабство и жестоко эксплуатируемых. Их руками в основном и была проделана эта работа. Насыпь состояла из двух террас. Высота их равнялась 14 метрам. Дворец расположен был у самой крепостной стены так, что одна его часть оказывалась в черте города, а другая — за его пределами, но стена опоясывала его своим кольцом и подчеркивала тем самым



2 . Дворец Саргона II в Хорсабаде. VIII в. до н. э. Общ. площадь 325 кв. метров. Реконструкция.

не только крепостной характер города, но и самого дворца.

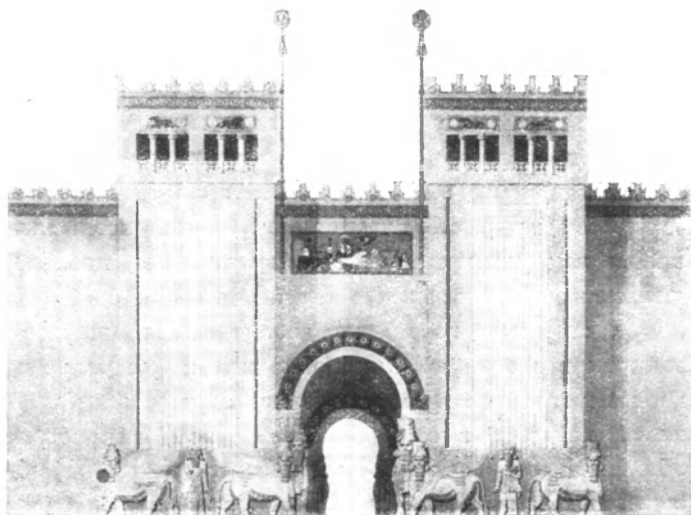
Насыпь Хорсабада занимает площадь в 10 гектаров. Напоминая своим планом дворец в Мари, Хорсабадский дворец также восходит к обычному дому, но повторенному и увеличенному во много раз. Вместо одного открытого внутреннего двора здесь — цепь дворов, соединенных между собой. На них выходят дворцовые помещения, причем каждый двор с прилегающими к нему помещениями является как

бы отдельной изолированной ячейкой. Покрытия этих помещений воспроизводили все типы ассирийских покрытий: то это — плоские крыши, то — купольные покрытия полусферической формы, то — в виде пчелиного улья. Ассирийцам, как и шумерийцам, была известна колонна, деревянный ствол которой покоился на каменной базе, но назначение ее, судя по хорсабадскому дворцу, было главным образом декоративное.

Дворец делился на три части: парадную, чрезвычайно богато украшенную, жилую и, наконец, третью, в состав которой входило три храма, своим расположением (двор, широкая зала и святилище) более напоминающие архаические храмы Ашшура, чем эль-Обейда. Рядом с храмами возвышался зиккурат. Он, видимо, состоял из 7 этажей, из которых только 4, окрашенные в различные цвета, сохранились до наших дней. Основание первой из ступенчатых террас, образующих зиккурат, равнялось 13 метрам в ширину и 6 метрам в высоту. Последующие террасы, уменьшаясь в размере, завершались часовней, или, как иногда предполагают, обсерваторией, которой пользовались ассирийские жрецы для астрономических наблюдений. Стены зиккурата имели ломаную линию профиля, согласно шумерийской традиции, и были сделаны из сырца, хотя камня в стране было достаточно. Пологий

вход, расположенный во внешней стороне здания, вел к вершине и был украшен парапетом. Благодаря декоративной обработке стены и резаной линии пандуса (наклонной плоскости подъема), масса здания приобрела известную легкость, не нарушая общей монументальности стиля. Нет сомнения в том, что весь дворцовый ансамбль, горделиво возвышавшийся над расположенным внизу городом, производил величественное впечатление.

Со стороны города ко дворцу вели широкие пандусы и лестницы. Они приводили к центральным воротам главного фасада здания, образующим пропилеи, которые, в свою очередь, вели в наиболее обширный двор дворца. Главный вход (фиг. 26) обращенного к городу фасада (сопровожаемый двумя меньшими входами) имел, повидимому, вид пролета, завершенного полукруглой аркой (прекрасная реконструкция Перро и Шипие). По бокам возвышались две колоссальные башни, несколько выступающие из стены. По сторонам входов, их обрамляя, стояли огромные фигуры фантастических крылатых быков (фиг. 27 и 28), носящих название Ламасу или Шеду. Назначение их, согласно представлению древних ассирийцев,— охранять входы от злых влияний и неприятеля. Слепки с этих фигур чахотятся в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Характерной особенно-



26. Центральный портал дворца Саргона II в Хорсабаде.
Деталь фиг. 25. Реконструкция.

стью этих фигур являются пять ног: это может быть объяснено желанием художника показать фигуры животных в движении и одновременно в статичном состоянии, а также сохранить нормальное количество ног при рассмотрении их с разных точек зрения: двух, если смотреть на изображение спереди, и четырех, если смотреть сбоку. Прием этот очень близок египетским художникам и приме-



27. Крылатый бык с человеческой головой из дворца Саргона II в Хорсабаде. VIII в. до н. э. Алабастр. Выс. 4,20 м. Париж. Лувр.



28. Деталь фиг. 27.

нялся ими при трактовке человеческой фигуры в рельефе.

Перпендикулярно к этим фигурам, вдоль по фасаду здания, растянулась цепь рельефных изображений, представляющих то таких же крылатых бы-

ков, то крылатых людей, перемежающихся с исполинскими фигурами Гульгамеша. Как сама архитектура, так и внешние скульптурные украшения чрезвычайно монументальны. Это достигнуто благодаря тому, что художник приспособил не только размеры скульптур, но даже и характер их к размерам помещения и законам перспективы. Так, огромные фигуры крылатых быков, обрамлявшие входы, рассчитанные на восприятие издалека при ярком свете солнца, делаются размером в 3—4 метра высоты и выполняются в технике очень высокого рельефа, почти что скульптурного порядка, в котором художники находят богатые оттенки светотеневых эффектов. Это относится в первую очередь к трактовке головы и лица Шеду (фиг. 28). Совершенно по-иному трактуются туловища этих фигур, помещенные в полутемном проходе. Так как они находятся в непосредственной близости от зрителя, в закрытом помещении, то изменяется и характер рельефа. Тут изображение трактовано в технике обычного рельефа, не namного выступающего над плоскостью стены. Таким образом, мы видим, как, применяясь к условиям, ассирийский художник изменяет характер рельефных изображений.

Архитектурные памятники Ассирии говорят за то, что зодчество любило блеск и красочность. Часто в виде украшений употреблялся изразец. Поль-

зовались и росписью, которой покрывались многочисленные стены ассирийских дворцов. Прекрасным примером может служить живопись, сохранившаяся на стенах одного из дворцов в Тель-Амра (древнем Тил-Борсипе), являющаяся одним из немногочисленных хорошо сохранившихся образцов фрески в Передней Азии. Роспись и изразцовый орнамент занимали обычно верхнюю часть стены, в то время как нижняя часть предназначалась рельефу, являясь примером уже вполне созревшего искусства орнаментации. В целом, вся архитектурная орнаментация, среди которой почетное место занимал рельеф, отличалась своим плоскостным характером. Она графически подчеркивала прямую линию стены, вторя общему геометрическому ритму здания. Длинные ленты рельефов тянулись на уровне человеческого роста по залам ассирийских дворцов. Сюжетами их были, главным образом, война, охота, сцены быта и придворной жизни и, наконец, сцены религиозного содержания. Работа над большими плоскостями стены требовала в какой-то мере широкой манеры и обобщенности. Скульпторы работали широкими плоскостями, мало выделяющимися из фона, но с резко обозначенными контурами. Детали обычно передавались еп сгеух, украшения же скорее гравировались.

Главное внимание сосредоточивалось на тех изображениях, где царь являлся центральной фигурой.

К его прославлению направлен был весь труд ассирийских художников. Физическая сила привлекает их особенное внимание. Мы видим в рельефе огромных людей с мощными пропорциями, но тела их скованы. словно непроницаемой броней скрывает их одежда, на которой художник с большим мастерством и тщательностью выписывает малейшую вышивку и бахрому.

Время с IX по VII в. до н. э. является самым ярким и показательным примером развития искусства рельефа, его классической порой. IX век — время Ашшурназирпала. Это — не только период становления на путь окончательного возвышения ассирийского государства, достигнутого в результате ряда удачных войн против Вавилона и Харанской области, расширивших пределы страны до Средиземного моря, но и время становления ассирийского искусства. Основные черты искусства этого периода — простота, четкость и торжественность. Художник почти во всех композициях старается упростить тему, освободить фигуры. Но надо различать рельеф исторического характера (изображающий битвы, осады и пр.) от изображений обычной царской жизни или торжественных приемов. К этим последним относятся наиболее тщательно выполненные рельефы. Во всех почти рельефах Ашшурназирпала отсутствует пейзаж или какое-либо иное указание

места действия. Даже в сценах охоты нет ничего кроме ровной линии почвы. Иногда в рельефах, посвященных военным сценам, художник все же решается отметить некоторые детали. Так, показывая лесистую местность, он вводит в композицию несколько деревьев, располагая их между человеческими фигурами, но прием, который за много веков до этого так удачно применял художник Аккада, здесь не получил того же звучания. К пейзажу художник еще не пришел.

Модели у мастеров этого времени кажутся как бы приведенными к единому типу. Традиция, идущая, может быть, от времени Гудеа, еще сохраняется: обычно два или три куса обнаженного тела выступают из-под одежды, обыкновенно это руки или ноги. Они прекрасно обработаны и переданы с большим знанием анатомии, но и с большой утрировкой. Обычно фигуры чрезвычайно неподвижны и переданы в характерном для Древнего Востока условном соединении (плечи и глаза — прямо, ноги и голова — в профиль). Вся выразительность сосредоточена в позах и жестах изображенных. Только лишь в массовых сценах присутствует элемент движения (слуги или иноземца). Характерна также и знакомая нам по предыдущим памятникам разномасштабность при изображении лиц разного социального положения. Это особенно хорошо выражено в рельефе, изображающем взятие ассирийскими вой-



29. Рельеф из дворца Ашшурназирпала в Калахе. Осада крепости войсками Ашшурназирпала. IX в. до н. э. Алебастр. Выс. 91 см. Лондон. Британский музей.

сками осажденной крепости (фр.г. 29),— одном из эпизодов целой серии рельефов, повествующих о победоносных походах Ашшурназирпала и прославляющих его могущество. Стилистически рельеф этого времени, подобно литературе (царским летописям), несколько сух и протоколен.

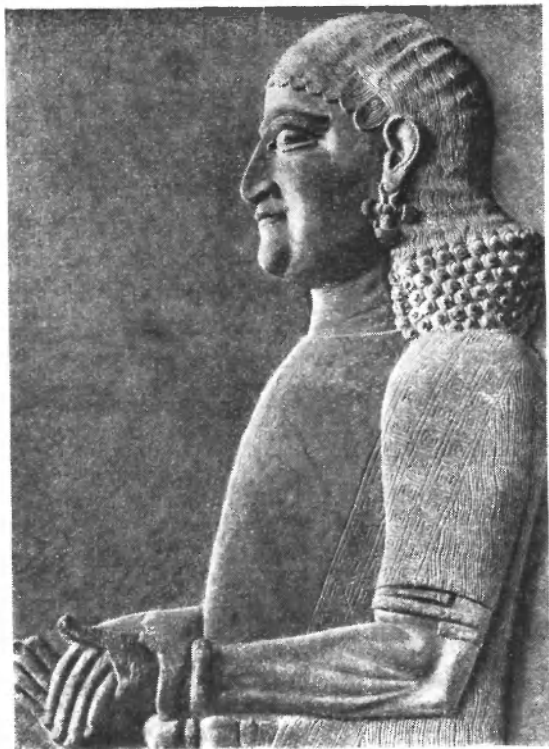
Со времени Саргона II (VIII в. до н. э.) начинают появляться новые черты. С прежним искусством его роднит строгость манеры, большие размеры фигур и простота композиции. Но теперь боль-



30. Рельеф из дворца Саргона II в Хорсабаде.
Царские телохранители. VIII в. до н. э.
Алебастр. Выс. 2,97 м. Париж. Лувр.

ше разнообразия и оживленности в мотивах. Появляется и интерес к особенностям облика человека. Удлиняются пропорции фигур, мускулатура становится менее преувеличенной, хотя ее обработка еще очень сильна и резка (фиг. 30 и 31). Почти совсем не изменился характер рельефа. Он остался в основном таким же плоским, только контуры фигур еще больше закругляются. Художник начинает более внимательно изучать природу, присматриваться более тщательно к своим моделям, останавливаясь, например, на таких деталях, как складки кожи на шее, но лица все еще попрежнему лишены выражения. В рельефах с изображением животных хорошо передается верно схваченное движение. Появляется и пейзаж, исчезает былая сухость, выявляется наблюдательность художника. С большой любовью дает он чарующее и тонкое описание природы, характеризующей те местности и страны, через которые проходят ассирийские войска, так же, как это делает и летописец Саргона в описании его восьмого похода.

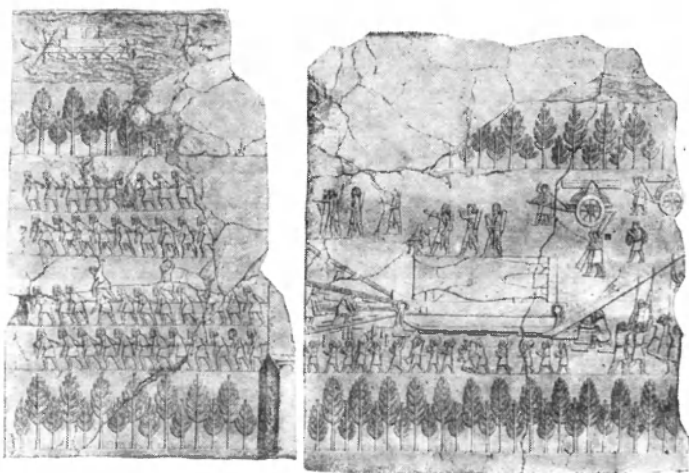
Со времен Синахериба (VIII—VII вв. до н. э.) еще больше изменяется рельеф. Его композиция значительно усложняется: то, что прежде только намечалось, становится теперь правилом. Появляется сложный и тщательно отделанный пейзаж, точно фиксирующий действительность, вводится и отсутствующую



31. Деталь фиг. 30.

шая прежде среда, в которой передается определенное действие. Композиция не только усложняется, но даже значительно перегружается: так, начинают производиться детали, не имеющие прямого отношения к самому сюжетному изображению. Примером может служить «Сцена работ над сооружением дворца Синахериба» (фиг. 32), где наряду с живым описанием производимых работ дается сложный пейзаж, в который вводится и элемент жанра. То же относится и к рельефам с изображением сцен битв и походов. Желая разнообразить длинные ряды идущих фигур в массовых сценах, художник прибегает к различным приемам, достигая известного разнообразия то положением головы изображенных, то походкой, то различным поворотом, движением рук. Он делает это очень успешно, но стремление к наиболее точной передаче действительности привело к умножению деталей и количества изображенных, что в свою очередь привело к необходимости уменьшить их размеры. Рельеф теперь разделяется на несколько ярусов.

Ассирийское государство достигает своего высшего развития со времен Ашшурбанипала (VII в. до н. э.). Владычество Ассирии простирается теперь на всю Переднюю Азию от Ирана до Средиземного моря. Она завоевывает Египет. В изобразительном искусстве с большой силой развиваются тенденции предшествующего периода, усиливаются элементы



32. Рельеф из дворца Синахериба в Ниневии. Сооружение дворца. VIII—VII вв. до н. э. Алабастр. Лондон, Британский музей.

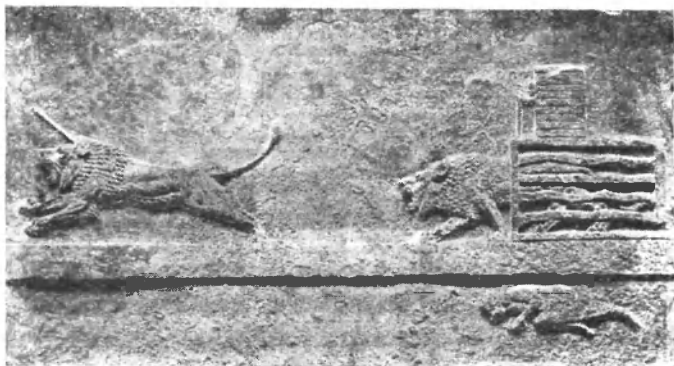
реализма. Еще более усложняется пейзаж. Художника интересует возможность преодоления трудностей в изображении: так, в ряде батальных сцен, занимающих и теперь центральное место среди рельефных изображений, он старается передать не только отдельные штрихи, но и отдельные эпизоды общих сцен, например, опрокинувшуюся в разгаре боя колесницу с падающими в разные стороны вои-

нами и проч.¹. Все изображения полны динамики. Художник, как никогда раньше, пленен теперь красотой движения, он стремится как можно ближе подойти к передаче реальной действительности, пользуясь для этого всеми доступными ему средствами.

В сценах охоты до времени Ашшурбанипала бесконечно повторялись одни и те же мотивы. Теперь их разнообразие поразительно. Но выше всех стоят сцены львиных охот (фиг. 33). Они больше других насыщены жизнью и движением. Мощная и величавая красота львов, их борьба с человеком полны почти драматического интереса. Умиравшие и раненые львы являются шедеврами ассирийского искусства этой поры. Среди них особенно прекрасны такие изображения, как «лев, изрыгающий кровь» или «раненая львица» (фиг. 34 и 35).

Ассирийская глиптика (1-е тысячелетие до н. э.) родственна по сюжетам скульптуре. Рядом с прекрасными образцами тонко гравированных цилиндров встречаются такие, где неправильное употребление инструмента напоминает технику наиболее древних шумерских и эламских печатей. Вновь начинает появляться плоская печать в виде маленького конуса с эллиптическим основанием или прямоугольника

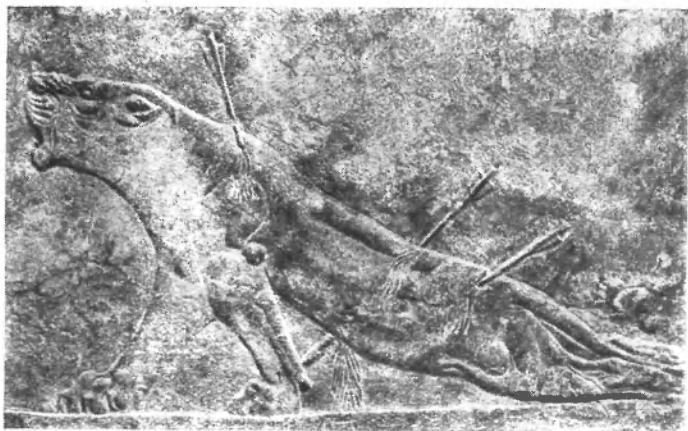
¹ Perrot, Georges et Chipier, Charles, «Histoire de l'art dans l'antiquité», t. II «Assyrie», Paris, Hachette, 1884.



33. Деталь рельефа из дворца Ашшурбанипала. Охота на львов. VII в. до н. э. Алабастр. Лондон, Британский музей.



34. Деталь рельефа из дворца Ашшурбанипала. Лев, изрыгающий кровь. Алабастр. Лондон. Британский музей.



35. Деталь рельефа из дворца Ашшурбанипала. Умирающая львица. Выс. 63,5 см. Шир. 100 см. Лондон. Британский музей.

со срезанными боками, на основание которого нанесена эмблема богов или один персонаж.

Искусство этой поры, явившееся высшей точкой в развитии ассирийского искусства и оказавшее большое влияние на хеттское и урартийское искусство, было и его последней фазой. В 612 г. до н. э. в результате соединенных усилий Мидии и Вавилона пала последняя столица ассирийского государства — Ниневия, и развитие самостоятельного, большого ассирийского искусства прекратилось.

НОВЫЙ ВАВИЛОН

(1-е тысячелетие до н. э.).

После падения Ассирии расширяется политическое могущество Вавилона. Вавилон становится первым торговым государством, он подчиняет себе Финикию и Палестину. Сам Вавилон становится самым крупным и богатым торговым городом своего времени.

От 1-го тысячелетия до н. э. сохранилась, главным образом, архитектура, относящаяся ко времени Навуходоносора. Последние раскопки показали почти полную картину города (имеющего четырехугольный план, разделенный по диагонали Евфратом) с его великолепными дворцами и храмами, украшенными изумительными по технике и исполнению изразцовыми украшениями.

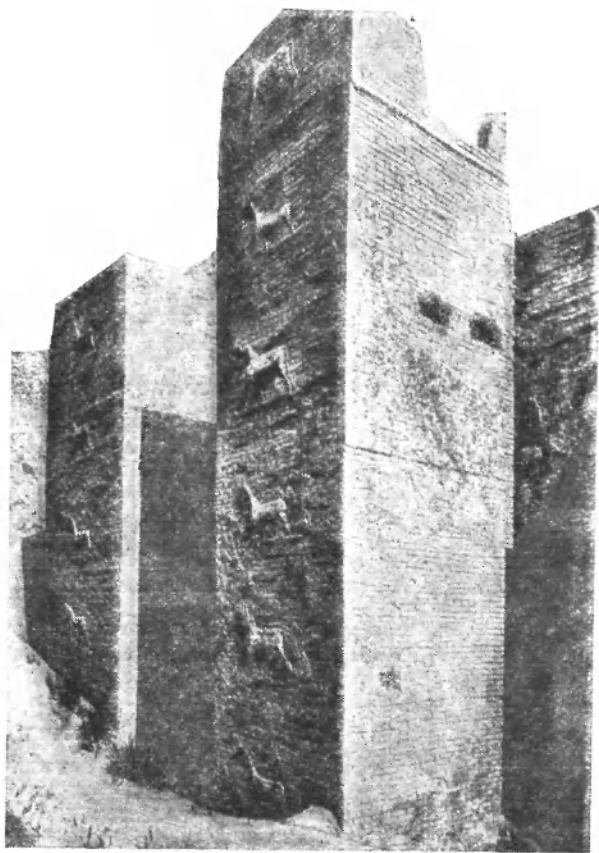
Из трех знаменитых дворцов Навуходоносора один им был построен на месте пришедшего в упадок дворца его отца Набупаласара. Дворец стоял на большой платформе, состоящей из двух половин, соединенных коридором, и был окружен широкими стенами. Стены самого дворца, в отличие от ассирийской архитектуры, были облицованы эмалированными кирпичами с пестрыми украшениями разных цветов, главным образом, темно- и светлоголубого, белого, желтого и черного. От другого большого

дворца сохранились лишь небольшие следы тронного зала.

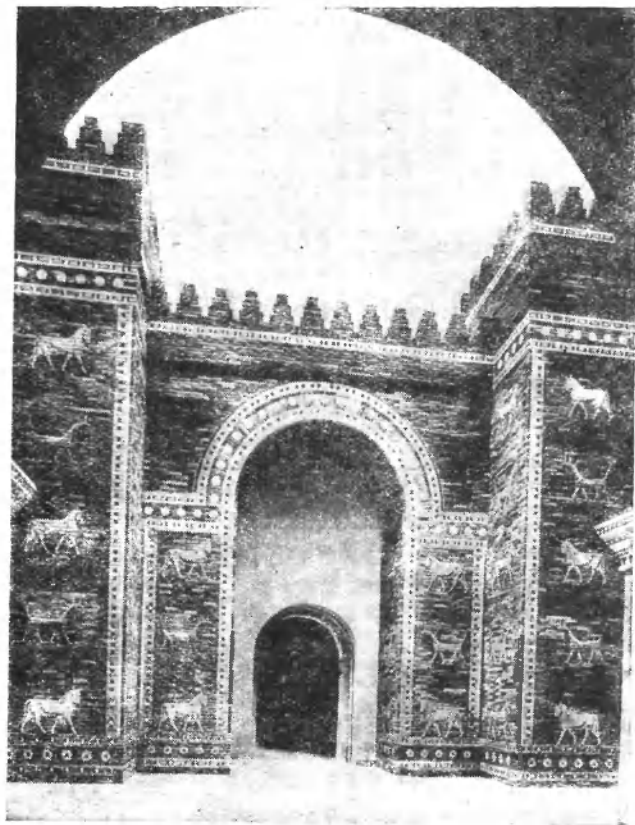
В северной части Вавилона обнаружен был еще один дворец — летний, со знаменитыми «висячими садами», остатки которых (вернее. систему водоемов, колодцев и каналов, соединявшихся с Евфратом) нашел английский исследователь Вавилона, Рассам.

На некотором расстоянии от первого дворца находился главный храм Вавилона, посвященный богу Мардуку, носящий название Эсагилы, а рядом с ним возвышалась огромная ступенчатая башня, зиккурат, называвшаяся «Этеменанки», сооружение, так поразившее греков. Она состояла из семи башен и в высоту достигала 100 метров, причем длина и ширина ее основания также были равны 100 метрам. Обнаружены были также «Процессионная дорога», священная дорога города, и знаменитые «Ворота Иштар», через которые процессии попадали в город. «Ворота Иштар» (фиг. 36 и 37) и стены, окаймляющие «Процессионную дорогу», были сделаны из ярких кирпичей и украшены рельефными изображениями львов, единорогов и фантастических существ, обычно желтых по лазурному фону и надписями белого цвета (фиг. 38).

Город был обнесен тройной стеной со множеством башен в ней. Стены, сделанные из кирпича с ас-



36. Ворота Иштар. Современное состояние. Концу VII в.—нач. VI в. до н. э.



37. Ворота Иштар. Реконструкция;



38. Дракон. Рельеф из эмалированных кирпичей. Деталь ворот Иштар. VII—VI вв. до н. э. Выс. 110 см.

фальтом, были чрезвычайно широкими. Последняя, внешняя стена, была «вышиной с гору», как сообщают нам надписи, а по другую ее сторону был выкопан ров, со скатами, обложенными кирпичами с асфальтом. Навуходоносором были предприняты все меры, чтобы сделать Вавилон недоступным неприятельскому войску. Но после смерти Навуходоносора начинают вторгаться в Вавилон мидяне, а затем сокрушительный удар Вавилону наносят персидские

войска. В 538 г. до н. э. Кир захватывает Вавилон и присоединяет его к Персии¹.

В задачу настоящего очерка не входит показ дальнейшей картины месопотамского искусства. Однако отметим, что роль, сыгранная Месопотамией с древнейших эпох и до середины 1-го тысячелетия до н. э., была очень значительна, о чем неоспоримо свидетельствуют все новые открытия археологии. Многие последующие культуры обращались к тем древнейшим прообразам, к тому древнему искусству Месопотамии, которому посвящен этот очерк и которое заняло столь большое место в мировой истории культуры и искусства.

¹ Contenu, Georges, «Manuel d'archéologie orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre», v. v. I—III, Picard, Paris, 1927—1931. Струве В. В., «История Древнего Востока», М., Госполитиздат. 1941.

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги на русском языке.

К. Маркс. «Формы, предшествующие капиталистическому производству». Из рукописи К. Маркса 1857/58 г., тетрадь IV, Вестник Древней Истории, т. I (10), ОГИЗ, Соцэкгиз, Москва, 1940 г.

Авдиев В. И., «История Древнего Востока». На правах рукописи. Москва, 1940, 1943.

«Атлас по истории культуры и искусства Древнего Востока», М. — Л., «Искусство», 1940 (Гос. Эрмитаж).

Бузескул, В., «Открытия XIX и начала XX века в области истории древнего мира», т. I «Восток», П., «Academia», 1923

Верман Карл, «История искусств всех времен и народов», т. I. СПб, «Просвещение», 1903.

«Всеобщая история архитектуры», под ред. Д. Аркина, т. I, М., Ак. Арх., 1944.

«Древний Восток. Атлас по древней истории Египта, Передней Азии, Индии и Китая», сост. И. Л. Снегирев, Л., Соцэкгиз, 1936.

«История древнего мира», под ред. С. И. Ковалева, т. I, «Древний Восток», М., Соцэкгиз, 1936.

Струве, В. В., «История Древнего Востока», М., Госполитиздат, 1941.

«Очерки по истории техники Древнего Востока», под ред. акад. В. В. Струве, М.—Л., А. Наук СССР, 1940 (научно-популярная серия).

Тураев Б. А., «Классический Восток», посмертный труд под ред. и с прим. В. В. Струве и Н. Д. Флитнер, Л., Брокгауз—Ефрон, 1924.

Тураев Б. А., «История Древнего Востока», под ред. В. В. Струве и И. Л. Снегирева, т. I—II, Л., Соцэргиз, 1935.

«История искусств всех времен и народов», кн. 2-я. Флитнер Н. Д., «Искусство древнейших культур», Л., изд. Сойкина, 1929 (Ежемес. прил. к журн. «Вестник Знания»).

Флитнер Н. Д., «На берегах Тигра и Евфрата», Л., Учпедгиз, 1938.

Иностранные книги

Andrae, Walter, «Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens im Alten Orient», Berlin, Schoetz, 1930.

Contenau, Georges, «Manuel d'archéologie orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre», v. v. I—III, Paris, Picard, 1927—31.

Curtius, Ludwig, «Die antike Kunst», Bd. I, Berlin, Ak Verlagsgesellsch. Athenaton, 1913.

Delaporte, L., «La Mésopotamie. Les civilisations Babylonienne et Assyrienne», Paris, 1923.

King, L., «A History of Babylon», London, 1915.

King, L., «A History of Sumer and Akkad», London, 1916.

Koldewey, Robert, «Das wiedererstehende Babylon», Leipzig, 1913.

«Mémoires de la Délégation française en Perse» publ. sous la direction de J. de Morgan, Paris, с 1900 года.

Meissner, Bruno. «Babylonien und Assyrien», Bd. I—II, Heidelberg, 1920—1925.

Perrot, Georges, et Chipiez, Charles, «Histoire de l'art dans l'antiquité», Paris, Hachette. v. II, «Chaldée et Assyrie», 1884.

Sarzec, E. de. «Découvertes en Chaldée», publ. par les soins de Léon Heuzey, v. v. I—II, Paris, 1887—1896.

Schäfer, Heinrich, und Andrae, Walter, «Die Kunst des Alten Orients», Berlin, Propyläen-Verl., 1925 (Propyläen-Kunstgeschichte, II).

Unger, E., «Sumerische und Akkadische Kunst», Breslau, Hirt, 1927.

Woolley, C. Leonard, «Ur - excavations», v. 1—3, Oxford University - Press, 1927—1936.

Woolley, C. Leonard, «The Sumerians», Oxford, Clarendon - Press, 1930.

Журналы русские

«Вестник древней истории», М. Соцэкгиз.

Журналы иностранные

«American Journal of Archaeology», New York.

«Art and Archaeology», Washington.

«Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale», Paris.

«Revue archéologique», Paris.

«Syria. Revue d'art oriental et d'archéologie», Paris.

«Compte - rendu de l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres».

«Zeitschrift für Assyriologie», Strassburg.

«Jahrbuch für Kunstwissenschaft», Leipzig.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
История открытий	6
Элам	14
Шумер	19
Аккад	39
Шумер	44
Мари	52
Вавилон эпохи Хаммурапи	62
Ассирия	65
Новый Вавилон	86
Библиография	92

