

СОГДИЙСКОЕ СЕРЕБРО

Б.И. МАРШАК



Б.И. Маршак

Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике.

// М.: Наука, ГРВЛ. Серия: Культура народов Востока. 1971. 191 с.



www.turklib.ru

www.turklib.uz

Оглавление.

Введение. — 5

Глава I. Школы торевтов. — 13

Серебро и керамика. — 13

Постановка вопроса об атрибуции произведений торевтики. — 16

Построение таблицы. — 17

Последовательность этапов. Школа А. — 21

Школа В. — 23

Школа С. — 27

Сравнение рядов А и В между собой и с не вошедшими в них сосудами.
— 27

Сравнение рядов. Школы А, В и С. — 32

Сосуды, менее тесно связанные со школами А, В, С. — 34

Глава II. Сосуды школ А, В, С и аналогии их формам и декору в искусстве Азии. — 38

Связи с искусством Ирана. — 38

Связи с искусством Средней Азии. Школа В и искусство Согда. — 41

Связи с танским искусством. Даты аналогий. Даты от В2 до А3 и В3.
— 47

Связи с танским искусством. Вопрос о влияниях. — 48

Связи с торевтикой степных народов. — 51

Связи с Индией и южными соседями Согда. — 58

Связи с Византией и Сирией. — 59

Связи с омейядским и аббасидским искусством центров халифата и Ирана. Даты. — 63

Глава III. Историческая интерпретация. — 74

Расцвет Согда в VII в. и торевтика. — 74

Торевты Согда и пять великих цивилизаций. — 76

Судьба согдийской торевтики в эпоху арабского владычества. — 86

Конкорданс к таблице. — 91

[Список иллюстраций.](#) — 93

[Список сокращений.](#) — 94

[Список цитированной литературы.](#) — 95

[Приложение. Предварительные результаты анализа серебряных сосудов методом нейтронной активизации.](#) — 104

[Soghdian Silver.](#) — 107

Introduction. — 109

Chapter I. Toreutic schools. — 112

Chapter II. Vessels of schools A, B, C and analogies of their shapes and decor in art of Asia. — 134

Chapter III. Historical interpretation. — 150

Concordance. — 155

Иллюстрации. — 157-190 (см. [Список иллюстраций](#))

[Дополнение.](#) — 191

[[Вкладка.](#) — *Таблицы*]

Введение.

Вот уже двести лет историков и любителей искусства занимают серебряные блюда, чаши и кувшины, украшенные рельефными и гравированными изображениями. Они отличались от греческих и римских древностей, знакомых европейцам, было видно, что их красота и своеобразное благородство отражали какое-то другое мировоззрение, которое переработало в своём духе эллинистические веяния. Когда в изображениях на нескольких сосудах по коронам удалось опознать иранских государей из династии Сасанидов (III-VII

вв.), все золотые, серебряные и бронзовые сосуды, в какой-то мере родственные тем, на которых были портреты царей, получили общее название «сасанидский металл».

Блюдами и чашами заинтересовались историки. Появился новый источник, который наполнил содержанием скудные строки хроник. Теперь историк мог увидеть своих героев. На чашах узнавали фигуры богов и царей, полководцев и жрецов, придворных и воинов. Можно было увидеть пиры и придворные приёмы, охоту и сражения; на серебре и бронзе были изображены замок и садовый павильон, сады и виноградники. Птицы и звери, фантастические чудовища и цветы на сосудах казались отражением верований сасанидского Ирана.

Естественно, что ни один труд по истории Ирана той эпохи и по его культуре не обходит сасанидский металл. Но это ссылки обычно общего характера, чаще всего речь идёт о явлениях с очень широкими пределами во времени и пространстве. Богатство конкретных сведений, которые можно было бы извлечь, изучая сосуды, остаётся вне поля зрения. Дело в том, что точную атрибуцию имеют только несколько сосудов и до сих пор не удалось выработать критерии определения и датировки памятников восточной торевтики.

Все три проблемы атрибуции — проблемы подлинности, даты и географической принадлежности — остаются малоразработанными. Даже крупные специалисты ещё не научились уверенно отличать подлинные вещи от поддельных, которые изготавливаются в большом количестве. Так, в роскошном издании Р. Гиршмана [171, табл. 247, 314], посвящённом иранскому искусству, удостоены таблиц на целую страницу сосуды с царской охотой, которые более скептический Г. Де Франкович, посвятив каждому сосуду несколько строк своей статьи [167, с. 13-16], походя объявляет подделками. Лишь несколько сасанидских сосудов удалось точно датировать. Даже портреты царей с их индивидуальными коронами вызывают множество разногласий [см. 160; 155; 150].

(5/6)

Наконец, только немногие вещи могут быть с уверенностью отнесены к Ирану или к Средней Азии. Именно этот вопрос и будет разобран в работе.

Л. И. Ремпель в последнем обобщающем труде по истории искусства Средней Азии так характеризует сасанидский металл: «Это изделия из золота, серебра и бронзы как иранского происхождения, так и изготовлявшиеся по вполне оригинальным образцам в Средней Азии и на Кавказе... В оценке роли сасанидского металла давно уже проявляются две тенденции: одни видят в нём преимущественно иранское начало, другие стремятся подчеркнуть его местные корни, расчленив его на ряд хотя и сходных в какой-то мере, но в общем самостоятельных явлений. В обоих случаях проявляется определенная узость рамок отдельной замкнутой в себе художественной школы. Золотых дел мастера — самое бродячее племя ремесленников. И нет ничего удивительного в том, что схожие формы

сосудов, некоторые мотивы их украшения и сюжеты изображений оказываются столь же бродячими, обнаруживая себя то в Средней Азии, то в Иране, то на Кавказе. Особенно схожи в них изображения на культово-мифологические темы...» [112, с. 145].

Осторожность и широта подхода, казалось бы, позволяют избежать крайностей, но возникает новая опасность: в безбрежном сходстве стали незаметны различия. Впрочем, Л. И. Ремпель ищет выход из этого всеобщего сходства. «Местное, — пишет он, — проявилось сильнее в светских сюжетах, к которым относятся иконография царских фамилий, сцены народных обычаев и празднеств, темы народного эпического и сказочного содержания».

К сожалению, эта априорная концепция неприменима к конкретным сосудам. За исключением «иконографии царских фамилий», из которых на сосудах мы узнаём Сасанидов, остальные предложенные критерии уводят нас в полную неопределённость: ведь различия обычаев, празднеств, эпоса и сказок Согда и Ирана нам неизвестны из-за фрагментарности письменных источников.

Проблема настолько сложна, что нужно или отказаться от попыток отнести к конкретным дате и месту отдельные сосуды, или же найти более определённые критерии, но большинство исследователей выбирает третий путь: атрибуция дается без серьёзных аргументов, так как кажется, что её не только трудно доказать, но и трудно опровергнуть. Слишком уж выразителен и богат сасанидский металл, чтобы, занимаясь иранским или среднеазиатским искусством, археологией или шире — историей культуры, можно было обойтись без него.

Ошибки, которые обычны при атрибуции памятников торевтики у самых серьёзных авторов, едва ли появились бы в их тру-

(6/7)

дах, посвященных другому материалу. [1] В более специальных работах такого рода ошибок меньше. Для них характерна интерпретация сосудов по одной-двум чертам, которые почему-либо привлекали внимание автора. Опубликованная в 1940 г. осторожная гипотеза А. Я. Борисова о согдийском происхождении группы серебряных кувшинчиков с изображением фигур в арках [29], основанная на сопоставлении кувшинов с биянайманскими оссуариями, превратилась в уверенное утверждение в трудах Г. А. Пугаченковой [104, 105], М. Е. Массона [82, с. 53] и Л. И. Ремпеля [111, с. 79 и др.]. Дополнительные доказательства Г. А. Пугаченковой сводятся к тому, что архитектурные детали на кувшинчиках находят параллели в архитектуре Средней Азии.

Однако теперь уже нельзя игнорировать все новые и новые сосуды, происходящие из Ирана, с весьма сходными изображениями [см., например: 170, 172, 216],

свидетельствующие против гипотезы А. Я. Борисова. И даже Л. И. Ремпель в новой работе пишет по поводу мотивов кувшинчиков: «Но только ли согдийской была эта тематика? Она входила в круг образов согдийской торевтики, но она продолжает собой также искусство, развившееся в сасанидское время и на почве других районов Средней Азии, особенно Хорасана, а также возможно, Кавказа» [112, с. 151]. Правда, что автор считает «кругом образов согдийской торевтики» — неясно. Что же касается остроумного объяснения наготы изображенных жриц храмовой проституцией, по мнению Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпеля [105, с. 56; 112, с. 150], бывшей одним из отличий религии преарабского Согда, [2] то оно основано на неверном понимании источника, в котором речь шла о храме, огня, ставшем капищем дэвов в мифические

(7/8)

времена. [3] Важно, что форма сосудов находит полные аналогии как раз вне Согда, но в пределах сасанидской державы [85, табл. 9; 163, с. 226; 229, р. 11; 114].

Таким образом, аргументы, которые теперь можно выдвинуть против гипотезы А. Я. Борисова, никак не слабее тех, которые приведены в ее пользу.

В брошюре Н. Н. Забелиной и Л. И. Ремпеля «Согдийский всадник», вышедшей в 1948 г. [54], было отнесено к Согду блюдо с изображением охоты на льва и кабана [101, табл. 3]. Однако надпись на блюде пехлевийская, причем это не просто имя владельца, а запись об изготовлении предмета [75, с. 162-163]. Если авторы, работавшие в то время над своей книгой в Самарканде, могли и не знать чтений К. Г. Залемана, П. Хорна и Э. Херцфельда, то Л. И. Ремпель, вернувшийся в последние годы к этой теме, едва ли вправе игнорировать надпись. Среднеазиатские черты блюда Л. И. Ремпель видит в снаряжении всадника и в типе его лица. «Мы не будем занимать читателя деталями», — пишет Л. И. Ремпель в своём новом труде: более того, он едва ли занимался ими сам. Иначе он не принял бы налучья, хорошо известного по росписям Пенджикента (с торчащими луками!), за «короткий кривой меч с гнутой ручкой» (и не сослался при этом на росписи в подтверждение своего мнения); он не принял бы и упавшего кабана, поражённого стрелой, за бегущего по зарослям, хотя поза кабана находит аналогии во множестве сасанидских изображений погибающих животных, но не в изображениях бегущих животных; он не сказал бы об отсутствии «обычного для иранской знати венца», заменённого «простой на волосах лентой», — ведь короны носили цари, а у знати «простая лента» была обычна [30, р. 20, 23, 31 и др.].

Для согдийской гипотезы не остаётся оснований, поскольку два пояса всадника и верх такого же налучья видны на конной статуе Таки-Бостана, поскольку стремяна в VII — начале VIII в. были распространены уже очень широко в Европе и Азии, мечи, подобные мечу «согдийского всадника», были найдены в Северном Иране, а их изображение есть на охотничьем рельефе Таки-Бостана [173; 210], поскольку, наконец, лицо всадника с большими глазами навывкате очень похоже на лица царей на некоторых поздних сасанидских монетах.

Когда автор исследования не скрывает мотивов своих суждений, то, каковы бы они ни были, есть возможность вести с ним полемику. Труднее оценивать неаргументированные атрибуции. «Некоторые парфянского происхождения серебряные предметы утвари отличаются интересными художественными

(8/9)

достоинствами, как, например, блюдо с изображением пирующего в интимном кругу знатного парфянина» [120, р. 66; 83, с. 66]. Если бы это мнение М. Е. Массона об известном блюде Британского музея можно было подтвердить, пришлось бы пересмотреть существующие взгляды на связи сасанидского и парфянского искусства. Но мнение это опровергается хотя бы тем, что пояс с наборными вертикальными подвесками, который виден у мужчин, изображенных на блюде, проникает на Средний Восток через несколько веков после падения Парфии [173, с. 298-308]. Г. А. Пугаченкова также без аргументации относит блюдо Британского музея к поздней Парфии, а два других серебряных блюда — к Средней Азии [106, с. 219, 293]. Между тем оба блюда относятся к самым трудным для объяснения, так что говорить о них так бегло — значит ничего не сказать (см. ниже, стр. 87, 88).

* * *

Приведённые примеры, число которых можно было бы умножить в несколько раз, к счастью, характеризуют не состояние проблемы восточного металла, а только неприемлемость «облегчённой» методики его изучения. Нет причин отказываться от той основательности, с которой работали в начале века Я. И. Смирнов и О. Дальтон — пионеры в научном изучении восточной тореvтики. Для вопроса о согдийском металле особенно важно, что Я. И. Смирнов выделил группы, связанные между собой по техническим и стилистическим признакам, а также по иконографии сосудов, не подчиняя изучение вещей требованию немедленной интерпретации. Он не дал своей атрибуции для всех вещей, но показал, что «блюда 106-108 объединяются в одну группу с кубками 109-110, чашками 112-117, 291 и подносом 111» и что в этих сосудах сочетаются сасанидские и явно не сасанидские черты [120, с. 7-8]. Работа Я. И. Смирнова была продолжена теми исследователями, которые рассматривали не единичные сосуды, а их совокупности.

В 20-30-х годах 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». «Прежде чем датировать или располагать в хронологический ряд сасанидские изделия из металла, мы должны путём историко-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”»,

(9/10)

т.е. изделия, в которых и орнамент, и стиль его, и незамаскированная (это особенно существенно) техника производства свойственна и характерна именно для металла» [101, с. XXIII]. Эта «собственно металлическая группа» как раз оказалась частью выделенной Я. И. Смирновым группы блюд и чаш [101, с. XIX].

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 городищах окрестностей Самарканда Кафыр-кале и Тали-Барзу [44, с. 94-103]. Так появилась возможность сравнивать уже не изолированные предметы, а два ремесла и две группы вещей, каждая из которых состояла из тесно связанных между собой сосудов. При этом согдийская керамика явно зависела от металла, но не была прототипом для памятников торевтики.

Другие пути изучения торевтики также способствовали разработке проблемы среднеазиатского серебра. Определение обособленной группы хорезмских чаш — целиком заслуга филологии. На их борту удалось опознать хорезмские надписи. Этот вывод С. П. Толстова [129, с. 120-145; 128, с. 192-194] подвергался сомнению, но чтение В. А. Лившица подтвердило его [130, с. 55].

Развитие сасанидской нумизматики позволило определить и датировать блюдо Британского музея со сценой инвеституры, оказавшееся изготовленным в конце IV в. в сасанидских владениях на бывших кушанских землях [78, с. 28, 29].

Изучение монументального искусства Средней Азии: архитектуры, скульптуры и живописи — позволило обнаружить много точек соприкосновения этих видов искусства с торевтикой [48; 138; 11-15; 139; 123; 2; 107; 112]. Сопоставления дали ценные результаты, когда речь шла о тех сосудах, которые почти не имели аналогий в торевтике. Блюда с осадой крепости и со сценой поединка нашли хорошие аналогии в архитектуре и росписях Средней Азии и были достаточно уверенно определены как среднеазиатские [101, р. 20-21; 120, р. 50; 126; 128, с. 193; 48, с. 136 и сл.; 70; 127, с. 125; 104 и др.]. Оба сосуда слишком мало зависят от известных нам в художественном металле традиций и слишком несходны между собой, чтобы через них можно было прийти к решению вопроса о согдийском вкладе в восточную торевтику, хотя именно они наиболее интересны по сюжетам.

Исследованию блюд с воинскими сценами посвящается другая работа, отличающаяся по методике. Для полноты картины упомяну здесь о некоторых её результатах.

Оба блюда — металлические реплики живописных произведений, прямо или косвенно связанных с традицией книжной

(10/11)

иллюстрации. Поэтому сопоставление приёмов исполнения декора металлических сосудов при изучении этих блюд играет гораздо меньшую роль, чем сопоставление приемов передачи литературного сюжета средствами изобразительного искусства и чем сопоставление показанных на блюдах реалий с реалиями, известными по другим данным.

Блюдо со сценой осады, так называемое Аниковское, было отлито в IX-X вв. по слепку, снятому с блюда примерно VIII в. После отливки поверхность отшлифовали так, что только в некоторых углублениях рельефа сохранились сглаженные следы гравировки оригинала. Затем блюдо было пройдено резцом и пунсонами. Получившийся рисунок несравненно грубее по стилю, чем унаследованный от первоначального образца рельеф. Реалии, переданные рельефом, относятся к VII-VIII вв., а реалии, привнесённые гравировкой и чеканкой, относятся ко времени не старше IX в. Таковы, в частности, уборы коней, находящие аналогии на фреске IX в. из Нишапура [238], буидских медалях [142], газневидском мраморном рельефе [146]. Сюжет прототипа блюда — иллюстрации к библейской книге Иисуса Навина. Последовательность эпизодов показана снизу вверх. Внизу — осада Иерихона и блудница Раав в своем окне, пробитом в городской стене, выше — вынос Ковчега Завета в сопровождении семи жрецов с «семью рогами юбилейными», ещё выше — взятие какого-то ханаанского города и Иисус Навин, остановивший одновременно солнце и луну.

Блюдо скорее всего изготовлено согдийцами-христианами. Не только иконография и реалии, но и такие особенности композиции, как пропуск кульминационного момента (здесь падение стен Иерихона от трубного звука) и отсутствие границ между частично находящими друг на друга разновременными эпизодами, вообще характерны для согдийского искусства (ср., например, росписи зала 41 объекта VI в Пенджикенте).

Гораздо сложнее для исследователя, когда новые данные привлекаются не для определения уникальных сосудов, а для переатрибуции вещей, входящих в большие группы. Выделенная К. В. Тревер группа серебряных бактрийских чаш с округлым дном обладает рядом общих черт, и определение всей группы зависит от определения каждого сосуда [132]. Чашу со сценой пира, которая входит в группу, удалось датировать временем раннего средневековья [123; 2, с. 177], но в связи с этим возникает необходимость нового объяснения всей группы в целом, [4] а это заставляет исследовать широкий круг проблем.

Что же касается «собственно металлической» группы, выделенной Я. И. Смирновым, И. А. Орбели и К. В. Тревер, и близких

(11/12)

к ней сосудов, то здесь наличие каких-то связей с Согдом стало очевидным после работ Г. В. Григорьева. Открытые за последние десятилетия новые связи с искусством Средней Азии не меняли постановку вопроса. Как и при Я. И. Смирнове, сочетание сасанидских и несасанидских черт оставалось загадочным. В литературе сосуды этой группы часто получали неясное название «постсасанидских». Монументальная живопись Согда VI-VIII вв. не позволяет проследить эволюцию художественных мотивов, так как мы не знаем их в развитии, не знаем, как и из чего они выросли. Поэтому 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. Анализ торевтики едва ли не единственная возможность увидеть своеобразие искусства разных стран на однородном материале. Ведь скальные рельефы, высеченные по приказанию царей Ирана, слоновая кость Византии, росписи в домах знатных согдийцев, рельефы гробниц и шёлковые свитки в Китае имеют так мало общего как по технике и по материалу, так и по тематике и назначению, что трудно выявить среди разнообразнейших различий различия в подходе художника к сходным задачам.

[1] [с. 7] В связи с архитектурой хорезмийских замков Е. Е. Неразик пишет об атрибуции блюда с изображением осады крепости [101, табл. 20], найденного близ деревни Малая Аникова: «Мы не вдаёмся в подробности этой проблемы, скажем только, что огромный интерес для её решения могут представить найденные в Якке-Парсане обрывки текста на коже и палочке. По предварительным данным, сама манера письма, начертание букв сближают эти тексты с надписью на Аниковском блюде» [96, с. 64]. На блюде нет надписи, кроме музейных номеров. Этому предмету «везёт» на добавления. Историки архитектуры Л. И. Ремпель [111, с. 72, р. 19, 4] и В. А. Нильсен [98, р. 71] в опубликованной ими прорисовке добавили к воротам крепости ведущую к ним лестницу, а Л. И. Ремпель исследует фриз из пальметт и розеток, которого нет не только на блюде, но и на прорисовке.

М. Г. Воробьёва, изучая керамику Хорезма, приходит к выводу об «ошибочности отнесения всех вещей из Аму-Дарьинского клада ко времени господства Сасанидов» [38, с. 137]. Судя по контексту, автор считает, что полемизирует со своими предшественниками, но исследователь клада О. Дальтон не предлагал такой немислимой даты [153].

А. П. Смирнов датирует изображение жившего в V в. Бахрама Гура III в., хотя и не отрицает, что на блюде показан именно Бахрам Гур [118, с. 81].

[2] [с. 7] См. также мнение М. Е. Массона [82, с. 53].

[\[3\]](#) [с. 8] [195, с. 8], см. **правильный перевод у А.М. Беленицкого [11, с. 54].**

[\[4\]](#) [с. 11] **Попытку такого объяснения см. [89, с. 72-76].**

Глава первая.

Школы торевтов.

Серебро и керамика.

В своих работах о сасанидском металле И.А. Орбели и К.В. Тревер показали, что памятники, близкие к сасанидским, «которые располагались раньше в единый хронологический ряд, могут оказаться по отношению друг к другу не более поздними или более ранними, а могут быть современными друг другу, но происходящими из различных районов страны, а может быть и из различных стран, объединённых одной культурой» [101, с. 24]. [\[1\]](#) В качестве одного из путей выявления этих районов и стран И.А. Орбели и К.В. Тревер предлагали сравнение изделий из металла с изделиями из такого материала, «который сам по себе не представляет значительной ценности и потому в сыром виде не мог являться предметом экспорта, как, например, невысокоценные сорта дерева или глина». При этом методом сравнения должно было стать выявление в изделиях из металла технико-стилистических признаков, которые выработаны в других материалах, а в керамике и в качестве тех приёмов, которые выработаны в металле.

Автор этой работы вслед за Г.В. Григорьевым попытался пойти по тому же пути в статье «Влияние торевтики на согдийскую керамику VII-VIII вв.» [85]. В отличие от работ Г.В. Григорьева в этой статье речь шла не столько о том, какие сосуды похожи друг на друга, сколько о том, по каким признакам согдийская керамика отражает приёмы работы по металлу. Затем были предложены реконструкции по керамическим репликам специфичных для Согда черт металлических прототипов. Некоторые из этих черт были обнаружены на серебряных и золотых сосудах, обладающих и многими другими признаками, которые сближают эти металлические сосуды между собой. Речь идет прежде всего о кружках:

- с округлым плечиком (1-й тип),
- с цилиндрическим туловом (2-й тип),
- с фестончатым краем (3-й тип),

о кувшинах с грушевидным туловом, выделенным сливом и верхним концом ручки у венчика, а также о некоторых других сосудах (см. иллюстрации к [85]).

(13/14)

Новый материал позволяет сейчас более уверенно, чем в 1961 г., говорить о происхождении форм сосудов.

Раскопки ЮТАКЭ в Мерве показали, какой была в позднесасанидское время керамика северо-востока сасанидских владений. Оказалось, что и здесь гончары подражали торевтам, но воспроизводили те формы, которые не были образцами для гончаров Согда. Керамические кувшины с овальным устьем, обведённым вертикальным бортиком, и с верхним концом ручки, опущенным на плечико, были найдены в Мерве [114, р. 13, 14, 17]. Теперь мы знаем не только о том, что согдийские гончары не воспроизводили эту форму, хорошо известную по сасанидскому металлу, но и о том, что сасанидские гончары её воспроизводили. Керамисты стран к востоку от Согда также не знают такой формы. Их изделия имели прототипы, схожие с согдийскими. Таков, например, поливной кувшин из Тумшука (около VII в.) с его характерным сливом, головой дракона на перегибе ручки и пальметтой у основания ручки [182, I, р. 305]. По-видимому, прямым подражанием согдийскому образцу являются танские кувшины из белого фарфора [122, р. 75], у которых и пропорции, и слив, и ручка, и наклепная полоска с насечками, к которой как бы подвешена пальметта, — всё напоминает согдийские и семиреченские [19, р. 68] находки (таблица, № 24). [2] В Китае был более распространён свой, отличный от описанных, вариант столовых кувшинов. Судя по двум совместным находкам в Семиречье [42] и в Туве [84, табл. II], кувшины входили в «сервиз» с цилиндрическими кружками (2-го типа). Кружки с цилиндрическим туловом, так же как и кружки с волнистым бортом, уже в 1961 г. казались формами западного (для Согда) происхождения, хотя и получившими широкое распространение на востоке Азии. Цилиндрические кружки, как показали работы японских археологов, изготавливали гончары Северного Ирана. Сасанидская дата таких кружек пока не доказана [159, р. 15]. Кружки с волнистым бортом в другом, чем в Согде, варианте были распространены в аббасидское время и позже, как в Иране, так и в Египте, в керамике и в бронзе [191, р. 48; 159, р. 5, 3]. Что же касается кружек с округлым плечиком (1-го типа), то новые находки в Туве, т.е. в области тюркских племён [43, р. 88-88 А; 84 табл. II, 12], — это кружки, ещё более похожие на согдийские, чем те, по которым был сделан вывод о тюркском влиянии.

Таким образом, метод сопоставления с керамическими репликами оказался надёжным для определения основных ареалов тех или иных признаков форм. Оказалось, что металлическая

(14/15)

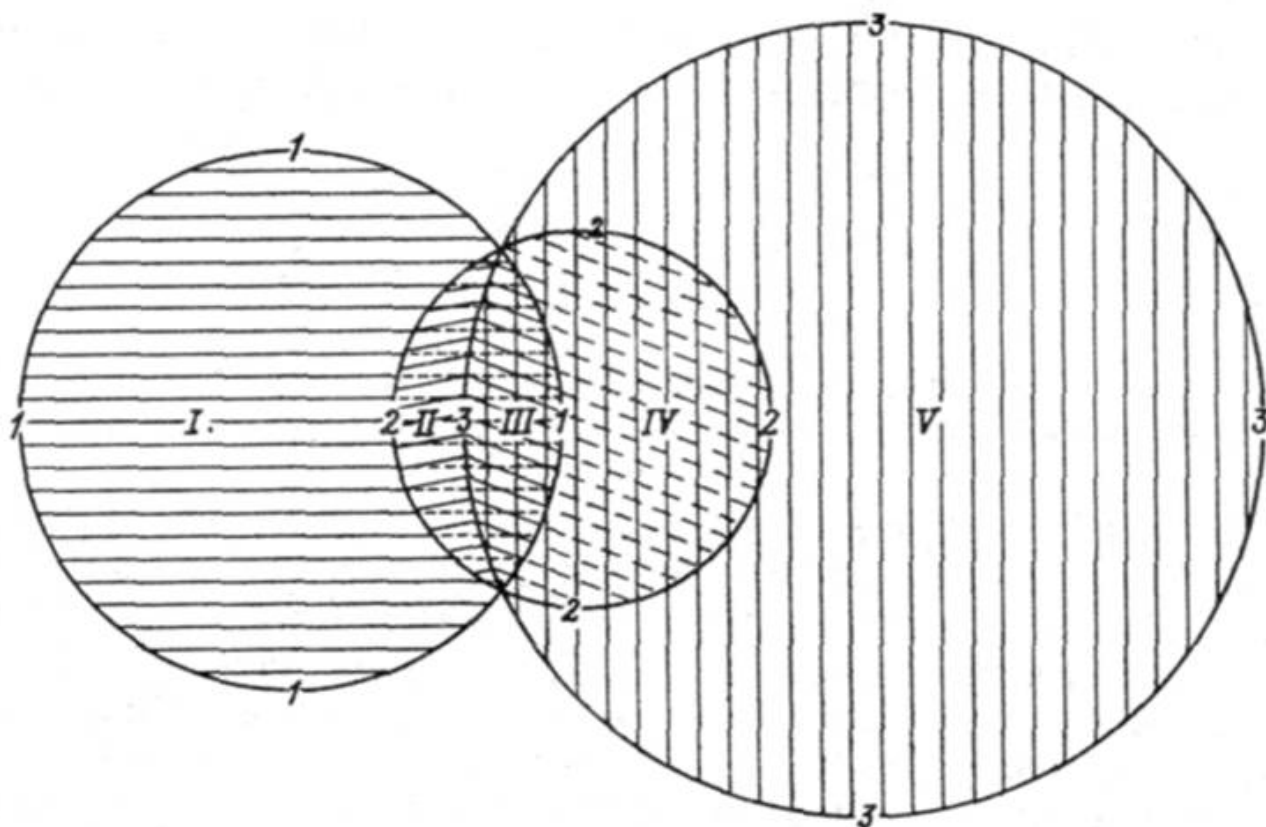


Рис. 1. Схема отношений «сасанидского» серебра и согдийской керамики. (Римские цифры относятся к штриховке, арабские — к кругам).

I — согдийская керамика; II — реконструируемые серебряные прототипы керамики; III — серебряные кружки и кувшины; IV — серебряные блюда, близкие по декору к кружкам и кувшинам; V — «сасанидское» серебро.

1 — сосуды, форма которых аналогична или идентична формам согдийской керамики; 2 — серебряные сосуды, среди которых наиболее вероятно нахождение «согдийского» серебра; 3 — «сасанидские» сосуды из серебра в коллекциях.

посуда, которой непосредственно подражали гончары Центрального Согда, по формам была близка к разбираемым серебряным сосудам. С другой стороны, по декору и некоторым признакам профиля эти сосуды отличались от прототипов согдийской керамики и, объединяясь по этим чертам с некоторыми сосудами, лишёнными особенностей согдийской керамики, входили вместе с ними в иные совокупности с широкими хронологическими и территориальными рамками (см. схему на рис. 1). Все сосуды, объединённые Я.И. Смирновым в единую группу и несколько смежных групп, стали рассматриваться в связи с вопросом о тореvтике Согда. Все они представлены на таблице, приложенной к книге. Сравнение с керамикой позволило выделить признаки формы и орнамента, которые были популярны в Согде, но это *не все* согдийские признаки, а лишь наиболее удобные для гончаров; кроме того, они *не всегда исключительно* согдийские. Мы реконструировали признаки согдийского серебра, но не узнали, *что* из

серебра, хранящегося в музеях, относится к Согду. Были лишь отобраны сосуды, среди которых есть вещи VII-VIII вв. среднеазиатских или тесно связанных с ни-

(15/16)

ми территорий. Таким образом, метод сравнения с керамикой подсказал, где надо искать, но не дал атрибуций. [3]

Постановка вопроса об атрибуции произведений торевтики.

Задача заключается в том, чтобы от сопоставления признаков и их сочетаний перейти к сопоставлению индивидуальных предметов с весьма разнообразными признаками, находящими много аналогий. Мы попадаем в весьма сложную ситуацию: различные направления поиска могут привести к разным выводам. Попытаемся поэтому определить необходимое направление, исходя из характера материала и цели исследователя.

Конечная цель исследования — узнать историю общества по тому, как она отразилась в памятниках. В связи с этим возникает тенденция с самого начала исходить из наиболее значимых для общественного сознания элементов, например из определяющих облик вещи черт иконографии и стиля. Однако такой подход, нередко единственно возможный, полностью правомерен только в тех случаях, когда памятники уже получили надёжную атрибуцию.

Как часто историки искусства одну и ту же вещь считают ранним примером позднего стиля по ранней иконографии или, наоборот, поздним примером ранней иконографии по стилю! Общее сходство стиля или иконографии может быть характерно для ряда локальных школ или этапов и, значит, быть важным явлением в истории культуры, но мы мало узнаем об этом явлении, если не сумеем выделить школы или этапы, исходя из каких-то других предпосылок, менее зависящих от взглядов общества. История изучения искусства показала, что такие предпосылки есть. Работы разных школ и мастеров удаётся различать главным образом по приемам исполнения, а не по сюжетам. [4]

Вообще говоря, каждый признак, если речь идёт о декоре, в той или иной мере отвечает на два вопроса: что изображено и как это сделано. Приведём несколько примеров в порядке

(16/17)

убывания семантической значимости изображений. 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 чётко выступает формальная сторона в способах трассировки линий и разделки поверхностей. Таковы частые или редкие насечки на рамках медальонов и т.д. Здесь требование заказчика относится уже только к качеству работы. Особенно важны те детали, которые употреблены в разных изображениях, так как сюжеты бывают уникальны, но такие детали повторяются на нескольких вещах.

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

Нужно также 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? Сколько ошибок сделано при датировках по таким общим чертам, как «живописность», «барочность», «плоскостность» и т.д.!

Изучая металлические сосуды, мы должны проверять все сюжетные и стилевые совпадения с точки зрения приёмов выполнения, т.е. тех признаков, которые более всего зависят от мастера и *традиции*, и лишь затем возвращаться к сюжету и стилю. Совпадение того или иного приёма может объясняться случайностью или заимствованием, но сходство как в малозаметных приёмах выполнения, которые передаются от учителя к ученику, так и в деталях и в целых образах уже достаточно надёжно позволяет относить вещи к произведениям мастеров с традицией, восходящей к общим учителям, т.е. мастеров одной *школы*.

Построение таблицы.

Таблица, приложенная к книге, — не иллюстрация, а основа исследования. Каждый из этапов исследования — это этап составления и комментирования таблицы, на которой порядок расположения сосудов отражает их сравнительную близость во

(17/18)

времени и в пространстве. Чтобы таблица была по возможности объективной, надо последовательно выполнить несколько задач.

Первая задача — отбор материала. К тому, что связано с керамикой. Тогда, 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 торовитке неразрешим без привлечения широкого круга вещей и явлений.

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. Они должны быть помещены ближе к тем, на которые они наиболее похожи по нескольким малозаметным признакам.

При этом если деталь есть на одном сосуде, но её нет на другом, то это само по себе не очень важно, так как «по контексту» мастеру могла быть не нужна эта деталь. Но если вместо неё в аналогичном «контексте» 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: кружками от пунсона или позолотой.

Положение сосуда на таблице определяется с учётом всех связей, так что должны использоваться все направления, а не только вертикаль и горизонталь. Преимущество отдаётся частным приёмам 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 изображений, по стилистическим принципам, по основному техническому приёму. Таким образом, передача опыта в ремесленной среде («школа») отражается в таблице в первую очередь, а новаторство и заимствования лишь во вторую.

Четвёртая задача — не переставляя рисунки, повернуть всю таблицу так, чтобы её низ и верх соответствовали началу и концу во времени. К этой задаче мы подошли, имея 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

(18/19)

по определенным правилам перейти к истолкованию таблицы, которому и посвящена первая глава. На этом этапе не привлекается никакой материал, кроме сосудов, вошедших в таблицу.

Находим на таблице группы вещей, наиболее тесно связанных друг с другом по малозаметным признакам. По силе связей можно предполагать, что это вещи одной школы. Однако ещё неизвестно, 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 искусств интереснее всего творческие открытия художников. Этот путь, однако, наименее полезен при выявлении рядов, так как трудно отличить, что объясняется временным развитием, а что — талантом мастера. Другой путь появления новшеств — воспроизведение реальных предметов, ранее не изображавшихся, — дает дату *post quem*, если изображены предметы, дата появления которых известна. Новые детали и черты стиля появляются и под влиянием образцов, принадлежавших к другой школе. Этот путь важен для синхронизации, но, как и предыдущие два, он мало помогает для прослеживания длинных типологических рядов.

Типология выявляется лучше всего, когда многократно повторяются изображения одних и тех же предметов. При этом происходит потеря информации. Детали, воспроизводившие реальные предметы, и приёмы, усиливавшие выразительность изображения, превращаются постепенно в декоративные мотивы, которые, украшая вещь, не помогают или даже мешают понять сюжет. Детали при этом 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 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 последовательным звеньям, причём не только по стилизации, но и по поэтапной замене одних признаков другими, то такую цепочку можно считать типологическим рядом развития школы.

(19/20)

Помогает избежать обеих опасностей главным образом то, что речь идёт не о построении рядов, а об осмыслении в качестве рядов последовательностей, которые уже были на таблице. Было бы трудно находить ряды, если анализировать только целые изображения, которые редко повторяются. Чтобы проследить несколько звеньев, приходится анализировать детали, которые сходны у разных изображений. Таковы, например, драпировки, цветы лотоса, мускулатура зверей и т.д.

Когда найдено несколько типологических рядов, всю таблицу можно повернуть так, чтобы их начало было внизу, а конец — наверху. Теперь вертикаль таблицы становится аналогом времени, а горизонталь таблицы соответственно может восприниматься как аналог пространства, 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 нём шло медленнее. Вещи из соседних, но культурно разобщённых стран на таблице будут помещены далеко друг от друга, а вещи близких по культуре, но далёких 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 аналогиям с известными памятниками. Определяется степень близости этапов и рядов к определённым районам и датам. На готовую таблицу накладывается сетка координат, в которой по вертикали размечены века, а по горизонтали — взаимное расположение на карте не известных ещё центров и школ, но стран, с памятниками которых связаны сосуды.

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

Шестая задача — историческая интерпретация всей системы, которая опирается на анализ содержания, но которая должна объяснить все выявленные связи. Чем точнее и полнее выявлены формальные связи, тем меньше вероятность произвольного толкования. Даже если новые данные заставят отвергнуть часть исторических выводов, система фактов сохранит значение, поскольку её построение не зависит от выводов, и войдёт в более обширную систему вместе с новыми фактами.

При условии принятия интерпретации уточняются и атрибуции 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 идеологии.

Последовательность этапов. Школа А (Т17, Т18, Т27-31, Т41).

Комментирование таблицы не во всём следует порядку её составления. Удобнее сначала описать временные ряды там, где они наиболее отчётливы.

В тексте отмечены признаки, которые наиболее важны для расположения сосудов на таблице.

Кружка ВС109 (Т28), связанная с согдийскими керамическими кружками, входит в группу предметов, объединённую многими отличительными признаками. Перечень предметов приводится в поэтапном описании. Эти сосуды объединил в одну группу еще И.А. Орбели, так что нет необходимости заново выделять общие признаки их иконографии и стиля [201, с. 756-757]. В группу входит около дюжины предметов, выполненных 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 по большей части не прикрыта дополнительным листом серебра. 8 предметов объединяются общим приёмом: 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 в данном случае соседние этапы часто дают одни и те же образы.

1-й этап. Блюдо с сенмурвом ВС49 (Т17). [5] Облик фантастического зверя передан весьма выразительно и напряжённо.

Точка в конце линии появляется только в завитках, главным образом у основания полупальметт. Здесь это художественный приём, который увеличивает выразительность завитка. Завиток выглядит как напряжённая пружина.

2-й этап. Блюдо с козорогом ВС107 (Т18). Козорог с подогнутыми ногами как бы летит над скалами. Трактовка несколько суше, но всё же изгиб шеи, приподнятая голова, приоткрытый рот, мышцы ног, кривая дуги рога хорошо передают впечатление упругой собранности. Точка на конце линии применяется широко. Этот приём 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 углублённой полоски в середине бутона.

3-й этап. Блюдо с козорогом ВС108 (Т27), кружка с козорогами ВС109 (Т28). Оба предмета отнесены к одному этапу, так как каждый из них в некоторых чертах архаичнее, а в других чертах «моложе» другого. На блюде выразительность изображения ослабляется с одновременным усложнением орнамента. Поле заполнено гораздо теснее. Линия с точкой перестаёт быть художественным приёмом и становится даже несколько назойливым мотивом. Едва ли не все линии кончаются ямкой, см., например, голову или переднюю ногу. Бутоны удваиваются, в них уже нельзя узнать лотос. Трёхчастные полупальметты вместо упругого, заострённого конца, который мы видели на 1-м этапе, получают округлый завиток с точкой посередине, первоначальное место которого было у начала полупальметты. Голова козерога под прямым углом к шее, напряжённость исчезла. На этом этапе мы видим превращение мало заметного на первый взгляд и тем более выразительного приёма в элемент орнамента, буквально бросающийся в глаза.

На рельефах кружки ВС109 (Т28) козороги 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 помещён вместо средней лопасти трёхчастной полупальметты.

4-й этап. Блюдо со львом, терзающим лань, ВС106 (Т29). Несмотря на драматический сюжет, изображение носит статический, сильно орнаментализованный характер, появляется «боязнь пустоты». Трактовка мышц и шерсти зверей и растительные узоры развивают все особенности декора кружки ВС109 (Т28). Нижняя челюсть льва с высунутым языком, видимо, восходит к 1-му этапу. Однообразны завитки пальметт. Средний лепесток растения над спиной льва ещё более усложнился и приобрёл

(22/23)

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 ВС63 (Т30), блюдо со сценой царского пира ВС64 (Т31). 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 — снятие фона, широкое применение пунсонов, композиция с заполнением всего поля без свободного края — всё это ближе к чисто сасанидским 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 «растрёпанными» перьями на блюде со сценой пира, так же как у сенмурва ВС49 (Т17), и, наконец, применение линии с точкой.

Можно ли считать, что это 5-й этап, следующий за 4-м, а не боковое ответвление от школы А на более ранних этапах? Изображения львов гораздо более стилизованы, чем на 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 трёх 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 пойдёт 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 также на поздних этапах.

6-й этап. Кувшин с изображением музыкантов ВС65 (Т41). Связь с предыдущим этапом очевидна. Дальнейшая стилизация и превращение в орнамент скал у подножия фигур, завитков лент, ушей, ставших чем-то вроде трилистника, идёт в направлении, намечившемся уже на 5-м этапе. Линия с точкой находит применение только в завитках орнамента.

Как кружка ВС 109, кувшин ВС65 по форме родствен керамике Кафыр-калы, но не непосредственно, а через другие, не дошедшие до нас типы металлической посуды.

Школа В (Т1-5, Т9, Т10, Т20, Т37-39, Т51).

Школа эта, по технике и стилю близкая к школе А, представлена довольно разнообразными на первый взгляд предметами. К.В. Тревер, издавая ложчатую чашу с изображением

(23/24)

джейрана Т10, писала: «...вопрос о датировке и локализации чаши, не имея никаких точек опоры, приходится пока оставить открытым, отмечая только, что две эти чаши (вторая — ВС136 (Т9). — *Б. М.*) являются единственными пока представителями особой группы предметов» [133, с. 6]. [6] Одной из характерных особенностей этой группы К.В. Тревер считает тонкостенность. Этот признак не только общий, но и очень важный для интерпретации, так как мастера явно берегли металл.

Чаша из дер. Волгиной ВС136 (Т9), к сожалению, утеряна, так что приходится пользоваться прорисовкой. Чаша эта с изображением стоящего оленя уже Я.И. Смирновым была сопоставлена с тремя сосудами — ВС135 (Т37), 137 (Т39), 138 (Т51), найденными вместе в с. Репьевка Самарской губернии. Обломки кружки или ведёрка из дер. Климовой ВС313 (Т38) имеют мотивы декора, которые встречены на сосудах Репьевского клада. В Средней Азии найдено два клада серебряной посуды: в Мунчак-тепе близ Беговата в 1943 г. и в Чилеке близ Самарканда в 1961 г. Обломки тонкостенных сосудов из Мунчак-тепе (трёх чаш (Т3-5) и кувшинчика) хранятся в особой кладовой Отдела Востока Гос. Эрмитажа, 4 чилекские чаши, из которых нас интересуют две, хранятся в Самаркандском музее (Т1-2).

Мунчакский клад был найден случайно, но место находки было обследовано экспедицией В.Ф. Гайдукевича, который любезно сообщил мне о находках там черепков красноангобной керамики. Клад может быть датирован по согдийской надписи бухарским письмом на одном из сосудов около V-VI вв. н.э. [41; 49].

Место находки чилекских чаш, также найденных случайно, было включено в разведывательный раскоп, проведенный Я.К. Крикисом и мной в 1962-1963 гг. Стратиграфия раскопа показала, что клад попал в землю не позднее начала VII в., сасанидская и эфталитская чаши клада датируются V в. [7]

Чаши из Мунчак-тепе на таблице даются в графической реконструкции. По многим особенностям и эти 5 сосудов примыкают к перечисленным выше. Кружка из устья Дона СМ54 (Т20), по общему облику близкая к школе А, по деталям сильно отличается от сосудов школы А 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: все предметы.

2. Три кружка:

(24/25)

2а) на стержне или на стебле: Чилек (Т1); ВС 136 (Т9), НСБ1 (Т10); ВС135 (Т37), 313 (Т38);

2б) на концах ложков: Мунчак-тепе (Т3); ВС137 (Т39);

2а) с вмятиной в середине: Чилек (Т1); ВС136 (Т9); НСБ1 (Т 10); ВС 135 (Т37);

2β) выпуклые: Мунчак-тепе (Т3, Т5); ВС 135 (Т37), 137 (Т39), 138 (Т51), 313 (Т38).

3. Круг из мелких выпуклых кружков, чеканенных с оборота: Мунчак-тепе (Т3), ВС137 (Т39), 138 (Т51), 313 (Т38), (Т16).

4. Ложчатость:

4а) объёмная: Чилек (Т1, Т2); Мунчак-тепе (Т3, Т4); ВС136 (Т9); НСБ1 (Т10); (Т16);

4б) иллюзорная: ВС135 (Т37), 137 (Т39), 138 (Т51), 313 (Т38).

5. Лотосовидная розетка из ложков: НСБ1 (Т10); ВС137 (Т39), 138 (Т51).

6. Ложки внутреннего ряда вписаны в промежутки между ложками внешнего ряда: Чилек (Т3); ВС136 (Т9).

7. Медальон в рамке «крупного витка»: СМ54 (Т20); С135 (Т37) (отличие от школы А).

8. Трилистник с остроконечными листьями: ВС136 (Т9); НСБ1 (Т10); СМ54 (Т20); (Т16).

9. Рельефная изогнутая полоска, заканчивающаяся завитком: НСБ1 (Т10), ВС135 (Т37).

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. Так, в композиции: основное растение над спиной, а не впереди изображённого животного: СМ54 (Т20); НСБ1 (Т10); ВС135 (Т37), 136 (Т9), 137 (Т39); с этим связан поворот головы назад: НСБ1 (Т10); ВС135 (Т37). Очень сходно трактуются здесь также головы оленя, козла и джейрана.

1-й этап. Сосуды из Чилека и Мунчак-тепе (Т1-5). 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 Чилека (Т2) с омфалом, другая — с чеканенной с оборота розеткой в центре (Т1). Одна из чаш Мунчак-тепе имела уплощённый омфал (Т3), украшенный кругом выпуклых кружков с таким же кружком в центре, другая — несохранившуюся накладную пластину с каким-то изображением (Т4).

2-й этап. Чаша с джейраном НСБ1 (Т10), чаша с оленем ВС136 (Т9). Их отличие от чаш Чилека и Мунчак-тепе очень велико. Правомочность отнесения этих близких между собой чаш ко 2-му этапу, а не к более поздним этапам покажет анализ

(25/26)

остальных сосудов, по отношению к которым 2-й этап сохраняет ряд архаических черт. Наблюдается усложнение рисунка ложек. Усложняется декор, есть изображения животных.

3-й этап. Блюдо на трёх ножках с изображением оленя ВС 135 (Т37). Начинается вырождение ложек, которые изображены на плоскости; вокруг среднего поля появляется декоративная рамка; рога оленя превращаются в своеобразную корону. То, что блюдо типологически моложе сосудов 2-го этапа, прослеживается и по мелким деталям: цветок позади головы оленя усложнён: к трём основным лепесткам добавлены ещё два; завитки, передававшие на предыдущем этапе побеги лозы, здесь весьма условно изображают края лепестков, такие же завитки украшают границы между ложками как элемент «капителей».

4-й этап. Блюдо с изображением птицы ВС 137 (Т39), ведёрко ВС313 (Т38). Близость обоих сосудов не вызывает сомнений. Ложки становятся чисто декоративными, они уже не влияют на форму сосудов. Гравировка, а не рельеф становится основой орнамента, рельефные элементы остались только в каймах. Появившийся в рамке медальона на предыдущем этапе лепестковый орнамент делается одним из основных мотивов. На ведёрке под валиком проходит утроенный лепестковый бордюр.

5-й этап. Блюдо с розеткой ВС138 (Т51). Полное переосмысление ложек как частей плоского узора, а не формы сосуда. Тройной лепестковый бордюр превратился в заполнение ложек. Грубые крупные лепестки осложнены дополнительными дужками.

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

Интуитивно ощущается, что темп эволюции от 3-го до 5-го этапов школы В примерно такой же, как между этапами школы А. Ранние этапы школы В, т.е. 1-й, 2-й и 3-й, 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 поздние сосуды ВС 137 (Т39), 138 (Т51), 313 (Т38) по таким деталям, как 2b, 2β, 3, ближе к двум чашам 1-го этапа из Мунчак-тепе (Т3, Т5), тогда как сосуды ВС135 (Т37), 136 (Т9); НСБ1 (Т10) ближе к чаше из Чилека по другим вариантам тех же признаков: 2a и 2a. Остальные

признаки меняются независимо от 2 и 3, которые, видимо, устойчиво сохранялись на всех этапах. Мы вернёмся к вопросу о «подшколах» в связи с исторической интерпретацией.

(26/27)

Школа С (Т14, Т25, Т26, Т46-48).

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, не прослеживаются на больших группах сосудов. Удаётся подобрать по два-три сосуда со многими сходными деталями: ВС114 (Т26), 115 (Т14) — кружки с гранёным корпусом и двумя головами в профиль на ручках; и, с другой стороны — ложчатые кружки ВС 112 (Т47), 113 (Т46) и ложчатый светильник ВС291 (Т48).

Развитие прослеживается отдельно для обеих подгрупп.

В группе гранёных чарок ВС114 (Т26) типологически моложе ВС115 (Т14), поскольку цветок лотоса, из которого как бы вырастает кружка ВС115, в кружке ВС114 распался на отдельные трилистники.

Кружки ВС112 (Т47) и ВС113 (Т46), найденные вместе, типологически старше светильника ВС291 (Т48). В его декоре сочетаются элементы обеих кружек и прослеживается усложнение трёхлепесткового 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.

Сравнение рядов А и В между собой и с не вошедшими в них сосудами.

1-й этап школы В не даёт прямых связей со школами А и С.

2-й этап школы В [8] перекликается с ранними этапами школы А. Чаша с джейраном и ранние сосуды школы А поражают своей выразительностью. Несмотря на спокойные позы, фигуры полны напряжённого движения. Одинакова техника — незамаскированный

чекан с оборота. Имеется сходство и в конкретной детали: мышца локтевой части передней ноги выделена двойной линией. Такая манера является стилизацией более распространённой передачи, когда мышца выделялась одной линией, а складка кожи над ней обозначалась короткой дужкой. В торевтике эта двойная линия стала правилом для школ А и В — см., например, ВС135 (Т37). Другая черта, сближающая

(27/28)

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: цветам лотоса и тюльпана. Школа В даёт чисто скульптурную, как бы статуарную трактовку животного, которое передано очень жизненно, хотя в передаче растений 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 В2 архаичнее А1. В3-5 даёт уже богато украшенные бордюры.

Есть еще четыре предмета, сходных с вещами первых этапов школы А и между собой. Это блюдо с идущим тигром (?) ВС91 (Т6), кувшин с изображением крылатого верблюда ВС84 (Т7), навершие (Т19) штандарта (или деталь трона?) в виде головы сенмурва, [\[9\]](#) кружка с изображением лежащих козлов СМ54 (Т20). [\[10\]](#)

Блюдо ВС91 (Т6) по передаче зверя близко к сосудам с изображениями хищников А1 (сенмурв ВС49 (Т17) и лев блюда из Калар-Дашта), а по трактовке скал — ко всем этапам школы А, от которых дошли изображения пейзажа, но композиция — растение перед зверем и другое растение над спиной зверя — родственна В2 и ВС135 (Т37), а необычные по размеру пятилепестковые цветы совпадают по рисунку с цветами В1 (чаша из Чилека Т1), причём цветок также отделён от стебля кружком. В трактовке головы проявилась характерная для школы А ошибка в передаче зубов (верхний клык очень далеко от конца морды). Линии спины и груди, бровь, линии скулы и клоков шерсти под нижней челюстью и на холке отражают любовь к динамичным, напоминающим пружину завиткам, столь свойственную мастерам школы А.

Однако очевидно, что стиль школы А ещё не сложился полностью. Ноздри, язык, шея, туловище, бедро и хвост зверя — части изображения, которые на сосудах школы А пронизаны напряжённым движением, не везде подчинены общей задаче передачи движения и напоминают сасанидские образцы, дале-

(28/29)

кие от школ А и В. Нигде нет линии с точкой. Блюдо ВС91 (Т6) даёт иконографические и стилевые параллели с В1 и В2, но, конечно, отстоит дальше от школы В, чем от школы А.

Место в ряду между ВС91 (Т6) и ВС49 (Т17) занимает кувшин с изображением крылатого верблюда ВС84 (Т7), который не только по стилю, но и по таким деталям, как гораздо

более условно и усложнённо показанные скалы, моложе, чем ВС91. В этом кувшине соединены признаки, известные по А1-3, с одной стороны, и по А5-6 — с другой, что хорошо подтверждает отнесение 5-го и 6-го этапов к той же школе, что и ранние. Однако на кувшине нет тех признаков А2-6, 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 ВС84 (Т7) от всех сосудов школы А: отсутствие линии с точкой, разнообразные, но без удлинённого лепестка пальметты, более простой рисунок перьев, другие мелкие детали — могут быть поняты как черты более раннего этапа той же школы. Через блюдо ВС91 (Т6) еще более ранние истоки школы А сближаются со школой В.

Скульптурная голова сенмурва, иконографически близкая к сенмурву блюда ВС49, однако, не несёт специфических черт школы А. В деталях её усложнённого орнамента можно узнать мотивы кувшина ВС84 (Т7). Гнёзда для инкрустированных глаз сдвинуты вниз и назад со своего анатомического места, уступив место странной выемке. Такая выемка засвидетельствована на голове крылатого верблюда кувшина ВС84, где она, однако, гораздо меньше теснит глаз. Трактовка пасти с ровным рядом зубов, без изогнутого языка, ближе к ВС84 (Т7) и ВС91 (Т6), чем к школе А.

Школа А — лучше всего представлена в коллекциях, она, возможно, важнейшее, но не единственное из ответвлений более ранней школы, представленной ВС91 и 84.

Кружка СМ54 (Т20) 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 ВС49 (Т17), т.е. А1. Скалы под ногами козерогов с овальными промежутками между ними близки к скалам ВС91 (Т6), но явно редуцированы. Мы вправе говорить о сходных прототипах кружки СМ54 (Т20) и ранних сосудов школы А, но не проявлении в ней влияния какого-либо из более поздних этапов этой школы. Кружка может найти

(29/30)

определённое место в ряду школы В: между В2 и В3 (см. выше, стр. 25). Характерный для В2 трилистник сочетается здесь с признаками этапа В3 — такими, как ветка над спиной животного, отходящая от рамки медальона с редкими косыми насечками. Сама фигура менее скульптурна, чем на 2-м этапе школы В, но не так графична, как на 3-м.

Итак, В1, В2, сосуды ВС91 (Т6), ВС84 (Т7) типологически старше А1, тогда как кружка СМ54 (Т20) приблизительно синхронна А1-2. Начиная с В2 школы А и В взаимодействовали между собой.

3-й этап В отражает уже прямое влияние А3 и А4, которое отчётливо 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 А3 и В3 относится светильник с четырьмя рожками из с. Турушева СМ55 (Т34), в котором сочетаются характерные признаки обеих школ: А3 — чешуя бордюров вокруг медальонов; рамка медальона с частой штриховкой и т. д. В3 — трактовка идущего животного: ветка с пятилепестковым цветком за его спиной, шерсть на боковой стороне шеи, положение ног, только три междурёберные впадины в области грудной клетки — всё как на олене блюда ВС135 (Т37). У животных с сосудов школы А, напротив, множество впадин по всему боку.

Признаки, характерные для В4: полупальметты, прижатые к краям медальона, линия с тремя точками на конце (в лепестках трёхчастного цветка на светильнике и в лопастях пальметт в В4), трёхчастный цветок, отделённый дужкой от изогнутого стебля, у этого цветка круглые боковые лепестки и заострённый средний.

Признак, известный по А5, — гранат с тремя большими отростками наверху и с трёхлистной 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 ранних этапах. Место сосуда СМ55 (Т34) приблизительно попадает в интервал между А4 и В4. Ведёрко ВС134 (Т35) по ряду черт относится к той же новой школе с преобладанием признаков школы В, что и СМ55. Преимущество ясно сказывается на изображении оленя (такая трактовка плеча и шеи есть только на этих сосудах), а также на полупальметтах, трёхлопастных цветах и т.д. Однако очень сильное усложнение растительного узора при одновременном упрощении и искажении лепестков заставляет отнести сосуд к *этапу более позднему, чем В3*.

(30/31)

У обоих сосудов есть признаки, миновавшие развитие школы А и восходящие к ВС84 (Т7), т.е. к предшественникам школы А. Таковы пятичастные пальметты и нижние побеги растения кувшина ВС84. На СМ55 (Т34) и ВС134 (Т35) они сильно видоизменены, но промежуточные звенья между ВС84 и СМ55 до нас не дошли.

Есть ещё группа ведёрок и блюд с розеткой в центре дна: ВС103, 122, 312, 314 (Т36). [11] К ним близки по украшению дна СМ54 (Т20), ВС134 (Т35) и 313 (Т38), т.е. сосуды главным образом школы В, тогда как композиция близка к школе А.

Блюдце ВС100 (Т32) примыкает к школе А по композиции и к школе В по разделке рамки и деталям пальметт. Поэтапная привязка затруднительна. По деталям блюдце как будто ближе всего к скульптурной голове сенмурва (Т19), СМ54 (Т20), ВС49 (Т17).

К школе В примыкает еще несколько сосудов. Таковы ложчатые чаши с изображением сидящего льва из Лояна (Т16) [12] и из дер. Шудьякар в Прикамье [99] (Т21). По форме и композиции они ближе всего к В2. 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 дер. Шудьякар моложе, чем В2, хотя в ней и нет деталей, развившихся на поздних этапах школ А и В.

К кувшинам ВС84 (Т7) и ВС65 (Т41) по форме примыкают золотой кувшин из Пермской области [119] (Т8) и два серебряных кувшина: с Вятки ВС124 (Т22) и из с. Покровское в Семиречье [42; 132, т. 34] (Т11). Гладкость стенок чётко отличает их от сосудов школы А. Золотой кувшин архаичнее, чем ВС84. Литая фигурка грифона и пальметта под ручкой кувшина во многом похожи на детали ВС84 и ВС65, но они лишены как динамизма, характерного для ранних этапов школы А и В2, так и усложнённости, 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 её кривым и по общему

(31/32)

характеру ближе всего к ложкам НСБ1 (Т10) и бутону лотоса ВС49 (Т17).

Вместе с кувшином в с. Покровском были найдены еще два гладкостенных сосуда: блюдо (Т15) и кружка (Т12). Кружка по форме щитка ручки близка к СМ54 (Т20), а по поддону — к чилекским чашам (Т1, Т2). Пальметты щитка лишены специфики пальметт школы А.

Блюдо (Т15) имело кольцо для подвешивания. Кольцо крепилось к пятиугольному щитку, прикованному тремя шпеньками. Шляпки шпеньков были закрыты припаянными с внутренней стороны блюда полушариями. Точно так же были прикреплены ножки к блюду с идущим оленем (В3). Таким образом, блюдо и кружка из с. Покровского близки к школе В.

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 её 2-м этапе,
- 2) школа А влияла на школу В на её 3-м этапе,
- 3) на основе обеих школ при преобладании влияния школы А главным образом одновременно с А4, А5 и А6 возникают новые ветви. Одна из них представлена сосудами: СМ55 (Т34) и ВС134 (Т35),
- 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 подтверждённой, если эти сосуды и их соседи по таблице окажутся связанными с памятниками искусства одних и тех же дат и стран.

Сравнение рядов. Школы А, В и С.

Школа С в отличие от школ А и В не может быть представлена в виде временного ряда без сравнения с другими школами. Это сравнение начнём с тех элементов, развитие которых в школе А позволяет уточнить дату. До этапа А3 имеющиеся связи не давали оснований для синхронизации, так как не было явных заимствований из школы А, но к кружке ВС109 (Т28) примыкают кружки ВС110 (Т42), ВС117 (Т45) и кружка из Стерлитамакского могильника [5, табл. II; 118, с. 48, 49] (Т44). С этого момента черты школы А могут помочь при относительной

(32/33)

датировке сосудов, близких к школе С, которые разбираются в этом разделе.

Кружка ВС110 (Т42) по ручке очень близка к кружке ВС109 (Т28), но фигура «пьющего перса» здесь вписана в контур в виде фигурной скобки с боковыми выступами типа контура среднего лепестка верхнего растения на блюде ВС106 (Т29, этап А4). Широкое

применение линии с точкой в орнаменте не позволяет сильно омолаживать сосуд, так как в школе А этот приём особенно характерен для 3-го и 4-го этапов.

Стерлитамакская чарка (Т44) приблизительно синхронна ВС110. В её декоре гипертрофированы завитки на верхней стороне полупальметт — редкий мотив, появившийся на ВС110 (Т42), где он, однако, не играет особой роли и не придаёт пальметтам «растрёпанного вида», который они имеют на чарке. С другой стороны, в этой чарке нет явных заимствований из школы А.

Чарка ВС117 (Т45) по орнаменту также близка к ВС109 (Т28), но широкое употребление фестончатых контуров, фестончатый щиток ручки, а также другие признаки показывают, что ВС117, как и кружки с таким щитком: ВС112 (Т47) и ВС113 (Т46), ближе к СМ55 (Т34), т.е. моложе ВС 109 (Т28), а может быть, и ВС110 (Т42) и приблизительно синхронна А4. Изогнутые каннелюры сами по себе не датируют сосуд, но наличие таких каннелюр на горле кувшина ВС65 (Т41, этап А6) и на щитке ручки чарки, где они заменяют более обычные здесь изображения или растительный мотив, едва ли случайно.

Ложчатые кружки ВС112 (Т47), 113 (Т46) и светильник ВС291 (Т48) увязываются с этапами школы А и по другой линии. Светильник ВС291 по форме связан со светильником СМ55 (Т34), хотя трудно сказать, насколько тесна эта связь. С другой стороны, трёхлепестковый цветок с отходящими от него побегами, ранние варианты которого представлены на ВС112, 113, а более поздний на ВС291, в ещё более сухой и однообразной трактовке появляется на ковре, изображённом на блюде ВС64 (Т31), 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, А4 не раньше, чем ВС291 (Т48), который моложе, чем ВС112 (Т47), 113 (Т46), соответствующие А3-4.* По форме эти кружки с их двойным рядом крупных ложек восходят к В2. Кружки ВС110 (Т42), 113, 117 (Т45), а также кружка из Стерлитамака (Т44) по разным признакам: пропорции, трёхчастные узкие пальметки на концах стеблей, изогнутые каннелюры и т.д. — близки к кружке из коллекции К. Кемпе [118; 181, р. 24] (Т25), которая в свою очередь должна быть поставлена рядом с гранёной кружкой ВС114 (Т26) или даже перед ней. Это позволит связать воеди-

(33/34)

но два отрезка ряда развития школы С: ВС115 (Т14) — ВС114 и ВС112, 113 — ВС291.

Гранёная кружка ВС114 (Т26) по литым изображениям лысых бородатых голов на щитке ручки всегда увязывалась с ВС 109 (Т28), но это не непосредственное соседство, так как здесь профильные изображения, а на ВС109 изображение анфас. Вытянутый средний лепесток трилистников нижней части корпуса — признак кувшина ВС84 (Т7) и головы сенмурва (Т19). Ряды мелких выпуклых шариков близки к школе В. Цветок лотоса внизу более ранней кружки ВС115 (Т14) заставляет вспомнить похожий лотос чаши НСБ1 (Т10,

этап В2). Пропорции этой кружки близки к пропорциям кружки из с. Покровское (Т12). Таким образом, ранний этап школы С также находит своё место в таблице.

Недостаток таблицы в том, что одновременные вещи трёх 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 трёх школ (см. трёхмерную схему на рис. 2).

Школа А на третьем этапе и чуть позже даёт ответвление, близкое к школе С, и ответвление, близкое к школе В. С другой стороны, влияние школы С заметно для А5 и А6. Непосредственные связи есть и между школами В и С.

Сосуды, менее тесно связанные со школами А, В, С.

Со всеми тремя школами связано блюдо с изображением оленя и нагой женщины в центре ВС111 (Т43). Размер, форма блюда, следы от имевшихся у него трёх ножек ассоциируются с ВС135 (Т37, этап В3), но полное отсутствие рельефов и изображения птиц скорее сближают его с В4 и поздними этапами 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 ВС109 (Т28) и блюду ВС106 (Т29), с их характерными выступами у основания, рядами полупальметт с загнутыми концами, пальметтами с заостренным лепестком расположены в третьем поясе блюда ВС111. Особенно близки к декору А 3-4 растения в 5-м и 6-м часе. Средний лепесток с боковыми выступами, появившийся на блюде ВС106 (Т29), также имеется во внешнем поясе в 1-м

(34/35)

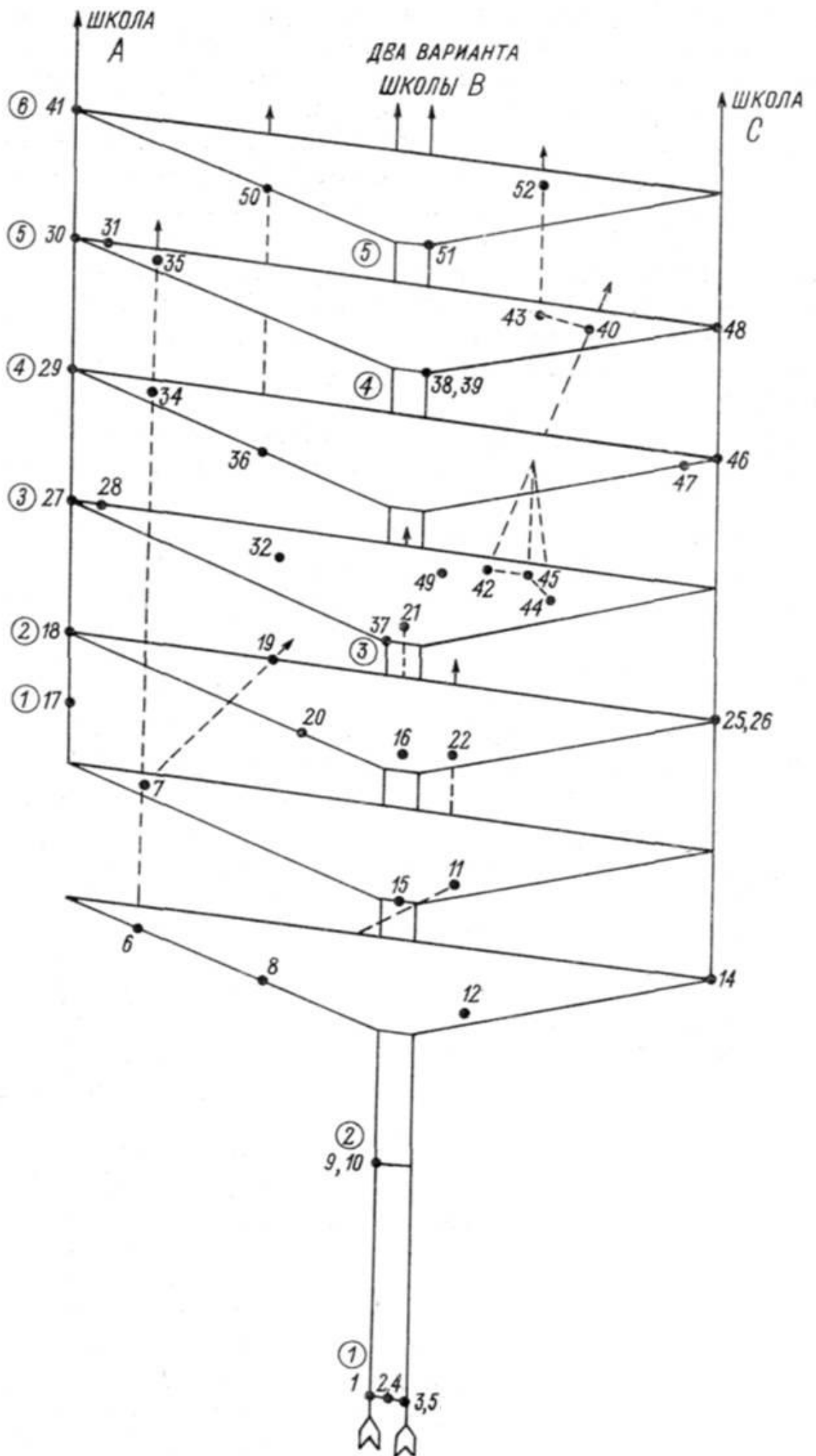


Рис. 2. Схема связей между школами А, В, С.

Точками обозначены сосуды: цифры — номера предметов в таблице; цифры в кружках — этапы развития школ. Вертикальные оси соответствуют типологическим рядам школ, горизонтальные плоскости, на которых размещены точки, объединяют приблизительно синхронные вещи. Чем ближе сосуд к какой-либо школе, тем ближе обозначающая его точка к оси школы, и чем ближе он к каким-либо двум школам, тем ближе его точка к линии края плоскости, соединяющей их оси. Пунктиром показаны наиболее существенные связи между сосудами, которые не вошли в основные ряды школ А, В и С.

(35/36)

часе. Во 2-м поясе в 1-м часе появляются парные полупальметты, между которыми помещён заострённый лепесток, как на ВС109 (Т28), а в 4-м часе — парные полупальметты с трёхчастной пальметтой на прямом стебле между ними, как на ВС110 (Т42). Те же стебли с трёхчастной узкой пальметтой — на ВС 112 (Т47). Если перейти от прямых совпадений к близости мотивов, то мы найдём облако (3-й пояс, 4-й час), близкое к облакам ВС110, пятилепестковые цветы, близкие к ВС135 (Т37), цветы из лепестков с вогнутым наружным краем (1-й пояс, 9-й час и во многих местах 2-го пояса), близкие к ВС 112 (Т47) и ВС291 (Т48) лепестки с вписанным овалом, который покрыт мелкими кружками (1-й пояс, 5-й и 7-й час и во многих других местах), близкие к ВС291.

Имеются прямые связи с А4 и синхронными сосудами других школ. Специфика более поздних периодов всех разветвлений рассматриваемых традиций здесь никак не отразилась. Все аналогии дают основания для временной привязки, но не позволяют отнести блюдо ВС111 к одной из изучаемых школ.

Чаша ВС121 (Т52) примыкает к ВС111. По трактовке виноградной лозы она моложе, так как гроздь винограда на ВС121 изображается только контуром, что хотя и может быть отмечено на ВС111 (2-й пояс, 1-й час и 8-й час), но ещё является исключением наряду с разделкой ягод внутри контура и составлением лозы из кружков-виноградин без единой линии контура. Такая манера, как на ВС121, встречена только на этих двух сосудах. Характерно, что на ВС 121 появляется трёхлепестковый цветок с перехватом в виде дужки, похожий на орнаменты ВС 137 (Т39) и СМ55 (Т34), ВС 134 (Т35), т.е. сосудов самых поздних этапов. Эта чаша весьма своеобразна по технике и не относится к школам А, С или В.

Кружка ВС 116 (Т40) по усложнённой контуру щитка ручки моложе ВС110 (Т42). Изображения птиц сближают её с ВС111 (Т43) и ВС 137 (Т39). Орнамент на дне восходит к орнаменту СМ54 (Т20). Место в таблице устанавливается, но это место вне школ.

Чаша ВС99 (Т49), в какой-то мере примыкающая к школе А, может быть определена не ранее А3 по характерной форме трёхчастных лепестков. Специфика самых поздних этапов в ней отсутствует, но здесь слишком мало данных для сравнения.

Таблица, которую поясняла эта глава, позволила приблизительно установить относительную хронологию всех сосудов, показать взаимодействие школ и их разветвлений. Принимались во внимание только те данные, которые видны по самим вещам, однако вещи, далёкие 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

(36/37)

изготовления, но быть изделиями мастеров одной школы. Кроме того, место многих сосудов, не относящихся к основным школам, определено по малому числу признаков. Только если направление всех связей такого сосуда и его соседей по таблице ведёт к тем же центрам и датам, можно считать, что место было предположено верно. Всё это проверяется путем сравнения полученной картины с датированными памятниками.

[1] В дальнейшем ссылки на иллюстрации в этой работе И.А. Орбели и К. В. Тревер приводятся в сокращении СМ, а ссылки на иллюстрации в книге Я.И. Смирнова «Восточное серебро» [120] — в сокращении ВС, с добавлением номера рисунка.

[2] Ссылки на таблицу, приложенную к книге, в тексте даются в сокращении. Например, обозначению «таблица, № 24» будет соответствовать сокращение «Т24». Основные данные по сосудам таблицы см. в Конкордансе.

[3] Попытка атрибуции нескольких серебряных кружек, предпринятая в статье, не вытекала из логики сопоставления и поэтому не дала оснований для твёрдой датировки и локализации [85, с. 199].

[4] В XIX в. до выработки методики атрибуции положение с картинами итальянских мастеров было не лучше того, которое есть сейчас с восточной торевтикой. Из 33 картин, приписывавшихся Тициану, и 18 картин, приписывавшихся Джорджоне в каталоге выставки, состоявшейся в Лондоне в 1895 г., не оказалось ни одной работы Джорджоне и только одна картина Тициана [17, с. 19].

[5] Возможно, что к тому же этапу относится блюдо с изображением идущего льва, найденное в Калар-Даште (Сев. Иран) [231, т. 5 а].

[6] В дальнейшем сосуд упоминается под шифром НСБ1.

[7] Описание чаш см. [89].

[8] Вместо обозначений типа: 1-й этап школы В или 2-й этап школы А — в дальнейшем изложении применяется сокращение В1 или А2.

[9] [136; 228]. 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 [136, с. 168, 175-176]. Размещение древка позади головы, которое показано на реконструкции [136, р. 2], не оправдано. Естественно было бы прикрепить к древку самую массивную часть штандарта — голову близ её центра тяжести. Так и было сделано на тех штандартах, которые изображены на колонне Траяна [136, р. 1]. Если бы голова была частью знамени, прикреплённый 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 запаяно позднее, не приводя аргументов в пользу этого мнения [136, с. 176].

[10] Кружка скорее может быть отнесена к школе В, см. ниже, стр. 30.

[11] Недавно было издано ещё одно такое блюдо [73, р. 1].

[12] Приношу глубокую благодарность профессору Б. Гюлленсвэрду за любезно переданные фотографии этой чаши, хранящейся в коллекции К. Кемпе (Швеция), и за разрешение на публикацию фотографий.

Глава вторая.

Сосуды школ А, В, С и аналогии их формам и декору в искусстве Азии.

Связи с искусством Ирана.

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

История изучения восточной торевтики подсказывает необходимость прежде всего разобрать отношения школ А и В к сасанидскому искусству, к которому их памятники часто причисляли. Для сравнения берём те памятники, иранское происхождение которых трудно оспаривать.

Школа А от самых своих истоков очень близка к сасанидской традиции. Композиция ВС91 (Т6) с сегментом воды внизу, с полоской земли, по которой идёт зверь, и цветами, масштаб которых скорее подошел бы для деревьев, — это излюбленная композиция

иранских серебряных блюд и кашанской, т.е. центральноиранской, поливной керамики конца XII — начала XIII в., которая, видимо, отразила старые традиции [180, с. 43]. Поджарое тулово зверя, его трёхпалые лапы, морда с прямым высунутым языком заставляют вспомнить известное позднее блюдо с изображением флейтистки (BC48). Трактовка зверя (и особенно его лап) близка также к трактовке грифона блюда Новобаязетского клада в Армении BC307, датируемого по византийским вещам с клеймами из того же клада и по сходству с поздними сасанидскими геммами VI-VII вв. [30, с. 33]. Блюдо это интересно для нас и тем, что здесь появляется одиночное изображение животного в центральном медальоне, окруженном гладкой полосой, — композиция, ставшая типичной для школы А; ещё позже, вместе с рамкой медальона с частыми насечками, такая композиция появляется в керамике Ирана [191 А, табл. 40] и Ирака XII в. [191, с. 35, р. 46].

Кувшин с крылатым верблюдом BC84 (Т7) всегда сопоставляют с кувшином BC83 с изображением сенмурва. Сюжетные и детальные аналогии в рельефах Таки-Бостана позволяют уверенно говорить о сасанидском происхождении кувшина BC83. Композиционная близость декора обоих сосудов действительно бросается в глаза. То же самое можно сказать о сасанидских параллелях сенмурва и козлов с подогнутыми ногами А1-3 в серебре, в тканях и в архитектурном декоре. В Иране в образе

(38/39)

сенмурва отразились религиозно-политические концепции. Корона в виде сенмурва на монетах Варахрана II, вышитые сенмурвы на одежде Хосрова II в Таки-Бостане показывают значимость этого сюжета [135; 77, с. 78]. В Средней Азии сенмурв есть только на изображении шёлковой ткани (судя по стилю — иранской) в стенной росписи VII в. из Афрасиаба [138, с. 19] и на фрагменте керамики из Куны-Фазли (Кашка-Дарья). Дата этого фрагмента у С.К. Кабанова не обоснована [60]. Это не VI-VII вв., а зрелое средневековье. Лев, терзающий лань, на блюде BC106 (Т29) близок к сасанидским сценам со львом, терзающим быка, в торевтике и в глиптике.

Сюжетно и отчасти композиционно остаются в сасанидском кругу сцены львиной охоты и царского приёма 5-го этапа школы А. Ряд черт школы А неизвестен нам по сасанидским памятникам, но входит в репертуар восточных заимствований в омейядском искусстве тех времён, когда контакты арабов со Средней Азией были ещё слабы. Видимо, уже в VII в. эти черты появились в Иране.

Крылья, каждое перо которых кончается отдельным завитком: BC49 (Т17), 84 (Т7), 64 (Т31) (на короне), приём, ставший обычным в XI-XII вв. на всей территории Среднего Востока, на рубеже VII-VIII вв. зафиксирован в живописи Варахши и Пенджикента, но он применялся в VII в. не только в Согде. Это видно по изображениям корон в мозаике Куббат ас-Сахра в Иерусалиме [149, табл. 3]. Такая манера возникла в результате переноса на крыло способа трактовки перьев хвоста, широко применявшегося в конце сасанидской эпохи.

Полупальметта с упругим изгибом длинного конечного лепестка, которая сыграла важную роль в сложении арабески [156, р. 9, с. 301 и др.], появляется в конце VII в. в Куббат ас-Сахра на медных чеканенных облицовках затяжек арок.

Фрески Каср ал-Хейр ал-Гарби (около 730 г.) с изображениями сенмурвов в медальонах с отходящими от рамки полупальметтами могут восходить как к школе А, так и к какому-то персидскому образцу, влиявшему и на омейядского живописца и на торефта школы А [11] [211, р. 26].

Можно считать установленным, что многие существенные черты школы А восходят к искусству Ирана VII в.

Связи школы А с сасанидскими серебряными сосудами шире, чем те, о которых здесь написано. Они не приведены, так как, чтобы судить о них, надо обстоятельно доказывать сасанидскую атрибуцию сосудов, в той или иной степени спорных. Иранская традиция не была единственной, но вопрос о других истоках

(39/40)

школы А удобнее рассматривать после обзора связей школы В с искусством Ирана.

Школа В на первом этапе не обнаруживает прямых связей с сасанидским искусством, тогда как для периода после сложения школы А, т.е. после В2, все иранские черты школы В имеются на том или ином предмете школы А. В отличие от школы А здесь сасанидское влияние прослеживается не у истоков школы, а лишь на более поздних её этапах.

Наиболее важен этап В2, где сасанидские черты ещё не опосредствованы школой А. Речь идёт о чашах с изображениями стоящего у дерева оленя и лежащего джейрана. Композиция — животное на фоне растения и ещё одно растение впереди — известна в Передней Азии с древнейших времён, она применялась в Риме, в Византии, в сасанидском Иране и в других странах. Имеются, однако, две детали более определённого происхождения.

Трилистник со 2-го этапа, ставший излюбленным в школе В, обычная манера передачи листы на ряде позднеантичных и ранневизантийских памятников, однако в школе В трилистник понимается уже не как ветка с листьями, а как трёхлепестковый цветок. Переход этот произошёл ещё у Сасанидов. Сасанидские мастера в руке царя или вельможи изображали цветок. В качестве цветов в руках царя, его жены и детей изображены трилистники на кушано-сасанидском блюде конца IV в. (из Равалпинди ВС39, о дате см. [78]). Так же на этом блюде показаны и ветки дерева, видимо, не с

лиственной, а с цветами. Другой мотив — парные узкие отростки по бокам холма с растением на чаше с джейраном (Т10). Один из них заканчивается завитком. Прототип находим в остроконечных отростках, выходящих из холмов, на сасанидском блюде с изображением Варахрана V (BC54).

Оба мотива были распространены вне сасанидской державы не только на сосудах школы В. Центральный медальон хорезмской чаши BC286 — копия изображения царя типа блюда BC39, в руке царя — трилистник. Дальнейшее развитие мотива — похожие на тюльпаны трилистники или скорее цветы на дереве из росписей Варахши [139, табл. XII]. На танских изделиях парные отростки по бокам холма с их горизонтальным направлением и завитками на концах ближе к В2, чем к сасанидскому образцу, здесь они понимались и трактовались как облака [46, р. 53; 181, табл. 13].

Очень важно, что 1-й этап школы В, который по археологическим и эпиграфическим данным синхронен позднесасанидскому Ирану (см. выше стр. 14), ни в чём не связан с сасанидским искусством. Находки в Чилеке и в Мунчак-тепе ложчатых фиал, которые близки к парфянским [213, р. 734, 733 В], ахеменидским или даже ассирийским образцам [194], показывают удивитель-

(40/41)

ную живучесть ахеменидской традиции. В сасанидском Иране также жили древневосточные традиции, но ложчатые чаши дали там совсем иные варианты с очень слабыми [154, р. 1] или, наоборот, крупными фигурными ложками (СМ36-37). 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 этапе В2, было гораздо менее сильным, чем на школу А, и после В2 оно шло 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 перекликается с торевтикой.

Блюдо BC91 (Т6) с изображением идущего тигра (?) по манере передачи воды и скал заставляет вспомнить штук Варахши и живопись Пенджикента. Варианты той же трактовки скал сохраняются до А6.

Крылатые верблюды, весьма похожие на верблюда с кувшина ВС84 (Т7), изображены в Варахше в качестве подпорок трона. Ещё один крылатый верблюд парит в воздухе в той же сцене жертвоприношения [139, табл. XIV, XV]. [2] Растительный орнамент кувшина ВС84, как отметил уже А. Стрелков [219, с. 452, 453], близок к орнаменту оссуарных крышек Бия-Наймана. Характерно, что вытянутый пятичастный лист наверху, отсутствующий на кувшине, есть на *серебряной голове сенмурва* и на оссуарных крышках.

Из признаков, известных по керамике Средней Азии и по школе А, назовем форму кувшинов ВС84 (Т7), ВС65 (Т41), а также изображение на щитке ручки кружки ВС109 (Т28), подобное оттиску штампа на керамике из Ак-тепе близ Ташкента [127, р. 24].

Последние этапы школы А не теряют связей с памятниками Согда. Крылатая корона, серьги и «пелерина» царя на блюде ВС64 (Т31), округлый завиток посередине развевающихся лент на блюде ВС63 (Т30) и кувшине ВС65 (Т40) находят полные аналогии в живописи Пенджикента [53, табл. XXXIV, XXXVIII; 14, р. 15]. Особенно характерен одинаковый в Согде и в школе А

(41/42)

отход от сасанидских прототипов корон не только по форме крыла, но и по общей композиции и по средней части короны.

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

Первый этап известен только по находкам в Согде и Усрушане. Он сильно отличен от всей раннесредневековой восточной торевтики, ближе всего напоминая хорезмскую, где также сохранилась до VI-VIII вв. ахеменидская схема декора фиал (ВС286). Орнамент из трёх кружков на стебле аналогичен согдийскому керамическому. Форма таких стеблей, принятая в искусстве Передней Азии, засвидетельствована на бронзовом блюде из Дагестана, в орнаменте которого преобладают мотивы, характерные для стран Средиземноморья (СМ64). Здесь это стилизация виноградной лозы. На этом блюде отростки с тремя кружками (с миндалевидной выпуклостью между ними) вырастают из каннелированных амфор вместе с лозами (отчасти на лозах, на которых растут виноградные листья и плоды граната). Орнамент из трёх шариков на сосудах В1 теряет связь с виноградной лозой.

На кувшинах Кафыр-калы стебли с тремя шариками — самый обычный мотив, также теряющий характер растительного орнамента и образующий геометрические фигуры.

В сасанидском искусстве нет шариков на стебле. Три кружочка, отчеканенные пунсоном, — это максимально упрощённое изображение цветка (СМ43) или просто приём оживления гладкой поверхности. Но для торевтики Хорезма, для торевтики и керамики Согда три шарика или три кружка — важный самостоятельный мотив.


Три кружка над полумесяцем в короне богини и на конце скипетра в её руке на одной из хорезмских серебряных чаш (ВС43), три кружка между дугами ложков на других хорезмских чашах (ВС46) очень похожи на три кружка на концах миндалевидных ложков чаши В1 из Мунчак-тепе и на концах прямых стеблей чилекской фиалы. В керамике прямой стебель с тремя кружками засвидетельствован на крышке оссуария из Бия-Наймана и пенджикентской амфоре VI в. [87, р. 3; 124, р. 4-5], а в VII-VIII вв. на кувшинах Кафыр-калы. По-видимому, для мастеров Согда этот простой мотив был не менее характерен, чем розетка из семи кругов для медников Хорасана XII-XIII вв. Надо отметить, что такой орнамент в керамике применён только в подражаниях металлу.

Согдийские надписи снаружи венчика двух чаш В1 (обеих с волнистым бортом) могли быть нанесены позже, что обычно для надписей на серебре, но скорее они синхронны вещам, поскольку так расположены надписи времени изготовления на хо-

(42/43)

резмских чашах, а также согдийские надписи на чашах без орнамента ВС71, 72. Для Ирана такое расположение нехарактерно.

Пятилепестковый тюльпан и кружок между цветком и стеблем на более развитом этапе эволюции этого мотива появляются в живописи Пенджикента [117, т. XXV].

Второй этап даёт новые важные данные. На олене чаши ВС136 имеется тавро . Это основной символ на монетах царей Согда VII-VIII вв. [121]. Расположение знака (ср. знак на царском коне в Таки-Бостане) свидетельствует о том, что он, видимо, входил в первоначальную композицию, а не был добавлен позднее.

На обеих чашах в середине каждого ложка помещено небольшое рельефное украшение. Такое расположение чуждо как иранской, так и танской торевтике и напоминает расположение небольших оттисков штампов на керамике Кафыр-калы. Сходство станет более очевидным, если учесть, что в ложках изображены гранаты — излюбленный мотив согдийской керамики [44; 85].

Характерная для школ А и В трактовка мускулатуры передней ноги, впервые отмеченная для В2, засвидетельствована на изображениях слонов, львов и леопардов Варахши, коней Пенджикента.

Кружка СМ54 сближается с согдийскими памятниками как раз по тому, что отделяет её 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, а не как на иранских вещах и рельефах.

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

Пальметты между медальонами — типичные для согдийской живописи, резьбы по глине и дереву [65]. Средний кружок, который в резьбе углублён, здесь выделен позолотой. Характерны угловые пальметты, окаймляющие круглые медальоны в сасанидской и в пенджикентской резьбе. В иранском штуче вместо кружка обычно сделана узкая полоса с двумя кружками на концах [143; 223, IV, табл. D177].

Трёхчастные розетки внизу между медальонами находят аналогию в штампах Кафыр-калы, а сцена борьбы на щитке

(43/44)

ручки — в живописи Пенджикента (работы 1964 г.), но сюжет, как всегда, — более слабый аргумент для атрибуции, чем детали: борьба изображалась также в скульптуре Индии, в живописи Кореи [222, р. 100], на иранских изразцах XIII [180, р. 71].

Форма кружки близка к Кафыр-кале, но еще ближе к керамике Ферганы (Кува) и Чача (Минг-Урюк [33, табл. V]), где были распространены кружки 1-го типа с ручкой, снабжённой щитком.

Трёхлепестковые полупальметты с длинным заострённым и изогнутым конечным лепестком из верхнего фриза кружки находят аналогии не только на вещах школы А, но и в росписях Пенджикента [117, табл. XXV] и Варахши [139, табл. VI], причём в Варахше пальметта расположена в нижней части крыла точно так, как на сенмурве ВС49 (Т17).

Ложчатые чаши с изображением сидящих львов с поднятой лапой из с. Шудьякар (Т21) и из Лояна (Т16) примыкают по форме к памятникам В2. Изображения львов на них не похожи на сасанидские и напоминают сидящих львов, изображённых в резьбе по дереву Пенджикента и на согдийском оссуарии [107, табл. 54, 55] [3], а также льва на росписи дворца в Пенджикенте (рис. 3).

На поле блюда ВС 135 (Т37, этап В3) было 9 крупных выпуклых заклёпок, которыми крепились три ножки в виде конских ног. Если бы не то, что ножки и заклёпки эти, правда в виде изящных звёздочек, были воспроизведены на реплике, изготовленной в Китае [2276, № 52, 53], могло бы показаться, что это вообще позднее дополнение, настолько непривычен вид заклёпок на серебряном блюде. Однако в с. Покровском в Семиречье было найдено серебряное блюдо с тремя полушариями, прикрывающими заклёпки для петли, за которую блюдо подвешивалось, а в Куве в слое VII — начала VIII в. — керамическая копия такого блюда [36]. В Пенджикенте в 1954 г. была найдена бронзовая ножка сосуда в виде конской ноги. Таким образом, и третий этап школы В достаточно надёжно привязывается к среднеазиатской традиции.

Более тесная и менее заслонённая сасанидским влиянием, чем у школы А, связь с искусством Согда прослеживается у школы В.

На этой стадии 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 объясняются два существенных факта.

(44/45)

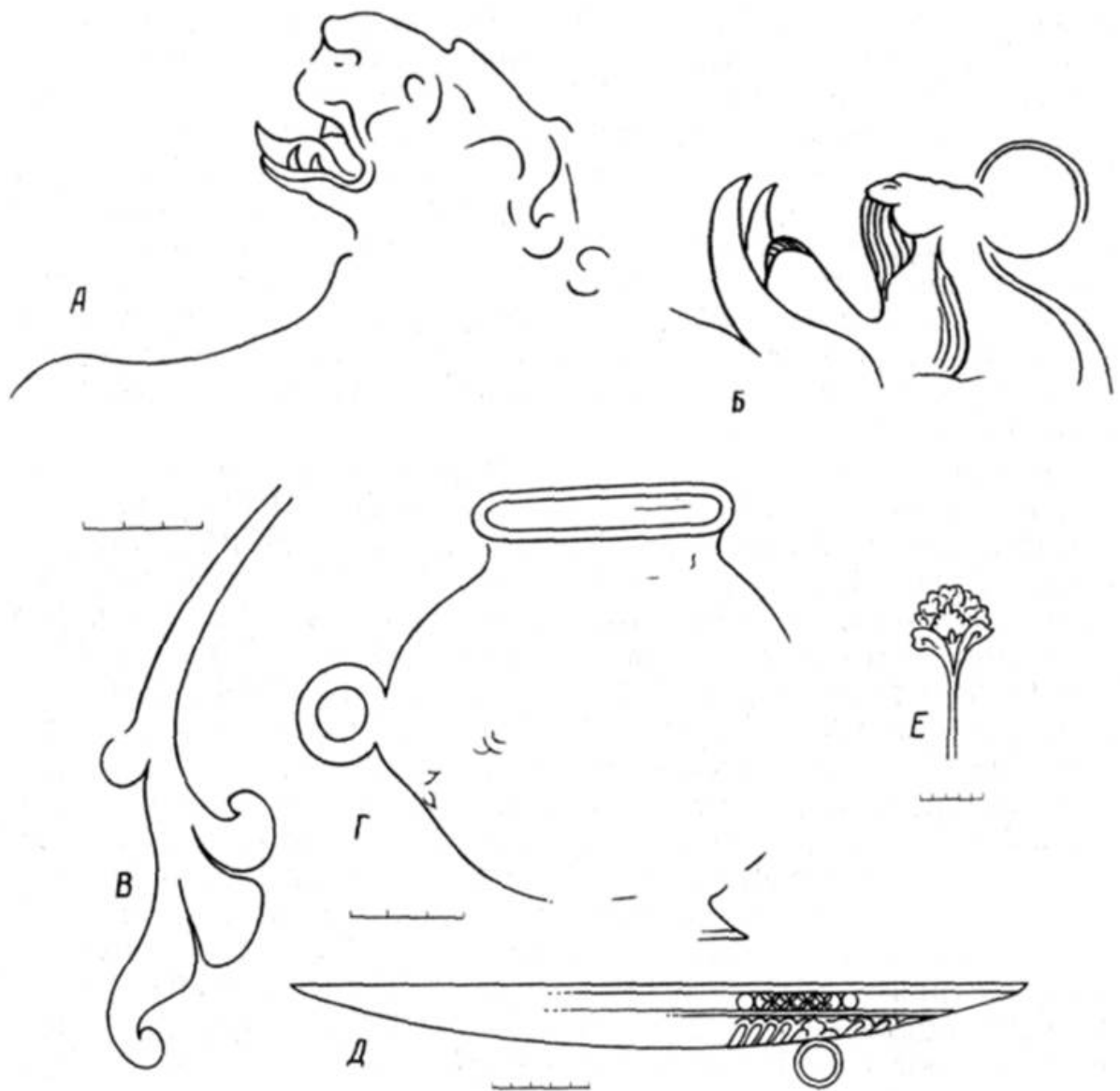


Рис. 3. Детали пенджикентских росписей:

А) лев (цитадель); Б) крылатый верблюд (объект XVII); В) пальметта; Г) кружка; Д) блюдо; Е) опахало (В-Е — объект XXIV).

1. Все сосуды школы В отличаются, подобно хорезмским чашам, лёгкостью и тонкостенностью, которой в сосудах школы А, а также в большинстве сасанидских, кушанских и эфталитских [4] противостоит полновесность и массивность. В мелких согдийских княжествах гигантских сокровищниц, подобных сасанидским, не было, а серебро в ту эпоху стоило очень дорого [74, с. 182, 185].

2. На чаше этапа В2 (Т10) изображение джейрана дано на фоне характерного для стиля эпохи орнаментализованного растения (Т10). Сам джейран совсем не орнаментализован и чисто скульптурной трактовкой резко выделяется среди рельефов

(45/46)

торевтики VI-IX вв. [133, с. 5]. Создаётся впечатление, будто перед рельефным «задником» положена объёмная фигура. На других сосудах: ВС135 (Т37), 136 (Т9); СМ55 (Т35) — отчеканены стоящие на четырёх ногах или подняв переднюю ногу олени, лошадь, верблюд. Эти особенности, необычные для сасанидской торевтики, могут быть объяснены влиянием монументальной скульптуры. На площадях Самарканда, видимо в доарабское время, были поставлены фигуры животных. «Из кипариса вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз: они стоят одно против другого, будто осматривают друг друга и хотят вступить в бой или состязание» (Ибн Хаукаль, цит. по [8, с. 142]).

Теперь, когда детали в основном разобраны, попробуем перейти к семантике: отметим связь В2 (Т9) с Самаркандским Согдом — по «знаку канского дома» и связь ВС84 (Т7), т.е. «преддверья» школы А, — с Бухарой, так как крылатый верблюд, судя по китайским хроникам и по росписям Варахши, был символом местной династии и связанного с ней культа [139, с. 159-161; 22, II, с. 272, 282]. [5] В то же время ВС49 (Т17) с его сенмурвом, очень близким к ВС84, семантически связан с сасанидским официальным культом. В Средней Азии сенмурв с птичьим хвостом, как мы видели, 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 шаханшаха (VI в.). Сам характер изображения на блюде ВС49 говорит о том, что смысл образа был ещё понятен и важен для художника [135, с. 315]. Превращение сенмурва в декоративный мотив произошло в VIII в. и позже в арабском и византийском искусстве.

Что касается дат, то данные археологии и согдийской эпиграфики, как отмечено выше, позволяют датировать этап В1 около VI в., относя тем самым В2, ВС91 (Т6) и ВС84 (Т7), [6] а также СМ54 (Т20) и А1-3 уже к VII-VIII вв.

Если объединить наблюдения, то выявляется, что по растительному орнаменту (пальметтам в особенности) живопись рубежа VII-VIII вв. Варахши и Пенджикента ближе всего к вещам старше А2-3 и В3, но несколько моложе, чем В2 и ВС91.

(46/47)

С керамикой конца VII — начала VIII в. теснее всего связаны этап В2, сосуды ВС84, СМ54, этапы А1-3. Сасанидские черты в деталях наиболее отчетливы до А3.

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

Школа С связана с согдийским искусством по формам: ВС112, 113 (Т46, 47) — с пенджикентскими кружками VIII в.; ВС291 (Т48) — со светильником Тали-Барзу VI из слоя, который датируется 740-780 гг. найденными там аббасидскими монетами, ВС114 (Т26), 115 (Т14) и кружка коллекции К. Кемпе (Т25) — с каннелированными кружками Пенджикента и Тали-Барзу V [85].

Связи с танским искусством. Даты аналогий. Даты от В2 до А3 и В3.

Если для иранского искусства нет точных дат после падения Сасанидов, т.е. середины VII в. и до X в., то для китайского искусства мы имеем строго разработанную по датированным вещам хронологию орнамента как раз для VII-IX вв. [181], что важно для датирования наших памятников.

Школа С по формам и технике близка к танскому серебру, хотя в её орнаменте много своего: другой вариант ряда из пальметт, стебель с трёхчастной пальметтой и т.д.

По форме и некоторым мотивам декора можно уверенно отнести ко второй половине VII в. кружку ВС115 (Т14 ср. с [181, р. 24, 52, табл. 9 в, с]). Кружка ВС114 (Т26) датируется уже VIII в., но едва ли позже из-за близости к ВС115, хотя сходные кружки, только более высокие и узкие, делали и в IX в., как это показывает живопись Идикутшари [179, р. 665]. [7] Аналогии между ВС114 и ВС65 (Т41, этап А6) показывают только сохранение на 6-м этапе школы А ранних признаков: косая сетка с кружками в каждом квадрате в Китае была известна задолго до VII в., фестончатая линия концов каннелюр с углублёнными точками на местах соединения дужек имеется уже на золотых бокалах Перещепинского клада (СМ60), т.е. в VII в.

Светильник ВС291 (Т48) должен быть отнесён близко к рубежу VIII-IX вв. по цветам с тремя лепестками. [8] Теперь

(47/48)

уже видно, что и А5 по этому мотиву нельзя отнести ранее конца VIII в.

Танский «лепестковый» бордюр около середины VIII в. быстро получает широкое распространение. Начиная с этапа В3, ВС291 (Т48) и СМ55 (Т34) он применялся и на наших изделиях. Частичное на ВС110 (Т42), 113 (Т46) или охватывающее весь орнамент на ВС117 (Т45) выделение орнамента позолотой на гладком, а не покрытом кружками фоне в Китае появляется к середине VIII в. и становится обычным при Средней Тан (755-820) [2276, табл. 85-88; 181, табл. 21].

Таким образом, следующие за А3 стадии не старше 750 г. Надо решить, насколько они могут быть моложе этой даты.

Для даты А3 важна кружка Стерлитамакского могильника (Т44), которая, как было показано выше, тесно связана с ВС110 (Т42) и через неё с А3 (Т27, 28). В том же погребении найден золотой динар 705-706 г., тогда как в других могилах — дирхемы 712, 743, 770, 774, 779 г., использованные в качестве подвесок [5]. 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 А3.

Блюдо ВС135 (Т37, этап В3) если и не является образцом для китайского блюда, изготовленного незадолго до 767 г. [181, с. 27, 186-190], то относится к той серии, которая вызвала подражание. Ближайшая, хотя всё же неполная, аналогия птице с ВС137 (Т39, этап В4) в Китае предположительно датируется Гюлленсвэрдом в начале Средней Тан [181, табл. 20а].

Специфика Поздней Тан (820 г. — начало X в.) не отразилась на интересующих нас сосудах.

Отметим ещё некоторые переключки в деталях: таковы отходящие от лозы чашечки цветов с выступом в середине — гибрид лотоса и винограда на ВС111 (Т43), таковы завязанные узлом ленты олени на ведёрке ВС134 (Т35).

Связи с танским искусством. Вопрос о влияниях.

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 взаимо-

(48/49)

влиянии. Так сближается китайская манера изображения облаков, появляющихся также на ВС110 (Т42), 99 (Т49) и других сосудах, с трактовкой растительных пальметт школы А.

Западный по своему происхождению мотив на интересующих нас памятниках иногда приобретает китайские черты. Таковы, например, большие розетки в центре блюда или плоской чаши на сосудах В4-5 (Т39, Т51) и ВС99. Цветы лотоса, образованные ложками или кругом пальметт, известны по школе В и по танской керамике и серебру, где исследователи китайского искусства считают их «западными мотивами». В Китае разнообразные и сложные варианты этих мотивов появляются в сложившемся виде, тогда как в школе В мы видим их постепенное развитие из ложчатых фиал. Чередующиеся большие и малые пальметты встречаются в виде *фризов* на кружках, связанных со школой А; в Китае сходные пальметты помещали в *центральных розетках* блюд или в репликах таких розеток на металле, на тканях и на рельефных кирпичках [169]. В конечном счёте как сам мотив чередующихся пальметт, первоначально цветов и бутонов лотоса, так и применение круга пальметт на фиалах и блюдах восходит к Ассирии и ахеменидскому Ирану. [9] На танской керамике и в серебре школ А и В он появляется после длительного перерыва. На дошедших до нас сосудах Согда (В1) и Хорезма V-VII вв. нет этого мотива, но они показывают, где сохранились до столь позднего времени традиции древневосточной орнаментики. Сасанидский архитектурный орнамент даёт довольно далёкие аналогии [169].

Обратное влияние китайского варианта заметно на ВС138 (Т51) и особенно на ВС99 (Т49), где загнутые листочки у центрального цветка и вырастающие на двойных прогнутых стеблях наружные листья-«облака» весьма близки к узорам китайской керамики и металла [181, р. 54; 177, табл. XV].

По схеме танского бордюра с отходящими под острым углом от общего основания наклонными пальметтами «облаков» построен бордюр СМ55 (Т34), где «облака» заменены «цветами», что также встречалось и в Китае. Завитки шерсти сенмурва прорисованы по схеме «облака». К.В. Тревер сопоставляет эти завитки с танским орнаментом [136, с. 179].

К общему истоку восходит, видимо, мотив бутонов лотоса на сосудах школы А и в танской керамике [177, табл. XV, 10].

Больше половины того, что относят за счёт сасанидского воздействия на танский Китай, а это огромный вклад в сложение нового танского *стиля*, находит аналогии не только и не столько в Иране, сколько в Средней Азии и в школе А (см. [181, с. 56-68, 108-185]). Прежде всего это сказывается в формах. Разно-

(49/50)

образные ложчатые и лотосовидные сосуды восходят, видимо, к В2. Удлиненные ложчатые чаши связаны с сасанидскими, но здесь не исключено согдийское посредничество. [10] Цилиндрические кружки (2-го типа), кувшины с выделенным сливом, трёхногие блюда и многие другие формы, не находящие прототипов ни в Китае, ни в Иране, имеют параллели в керамике Согда и в торевтике школ А, В, С. Видимо, к

школе С восходят китайские керамические ритоны с шестигранным верхом, по деталям похожие на ВС114-115 (Т14, Т26) [215, р. 145; 181, р. 26а].

Найденные в самом Китае ложчатая чаша с изображением льва с поднятой лапой (Т16, рис. 31) и кружка с изогнутыми каннелюрами (Т25) и побегом из трилистников на нижней стороне [181, р. 24к, 77аа, 21b, 70у, с. 23, 63, 64, 59, 119, 130], которые Б. Гюлленсвэрд считает постсасанидскими, могут быть отнесены к школам В и С. [111] Уже говорилось о китайской реплике согдийского блюда, близкой к В3 (ВС135, Т37).

Другое блюдо почти той же формы (Т23), с такой же композицией орнамента и с изображением льва с поднятой лапой датируется по надписям на найденных с ним серебряных слитках около 751 г. [164А]. Это блюдо найдено в танской столице и изготовлено местным мастером, но и в нём чувствуется сильное влияние школы В.

Прямое воздействие сказывается иногда в орнаменте. Уже отмечалась посредническая роль школы В, т.е. Средней Азии, в передаче иранских мотивов, но и специфический согдийский изогнутый стебель с шариками типа живописных фризів Пенджикента и Варахши и керамики Кафыр-калы украшает танский керамический кувшин [239, р. 71]. В данном случае согдийский мотив оказался похож на китайскую «облачную волну».

В VII, VIII и в начале IX в. тесные связи с Китаем не прерывались, причём существовало сильное среднеазиатское воздействие на китайскую торевтику 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 Восточному Туркестану или востоку Средней Азии, так как эти изделия связаны как со школой В, так и с Китаем. Они отличны от китайских по манере исполнения и часто по формам, но по нескольким мотивам орнамента находят место в хронологических рядах танского серебра.

Ответвления этой школы связаны с искусством степных народов.

(50/51)

Связи с торевтикой степных народов.

Эти связи уже были рассмотрены в статье, посвящённой керамике Согда VII-VIII вв., но тогда целью было объяснить происхождение формы кружек 1-го типа, таких, как ВС109 (Т28) или СМ54 (Т20), а сейчас речь идёт о форме и об орнаменте взятых вместе. К

сожалению, степное искусство почти неизвестно. Трудно отличить то, что сделано кочевниками, от того, что сделано для кочевников, и от того, что сделано осёдлыми для осёдлых, но под влиянием кочевников. Если, сравнивая школы А, В, С с танской торевтикой, сравнивали мало известное с более известным, то теперь сопоставляются плохо изученные явления.

Это заставляет ограничиться несколькими наиболее показательными примерами, такими, как Перещепинский клад, найденный на Украине, или Копёнский чаатас на Енисее и тюркский могильник Кудыргэ на Алтае [23; 51; 52; 40], обнаруженные на другом конце пояса степей. Сходство тем и мотивов искусства кочевников VI-VII вв. в Европе и Азии не раз привлекало внимание учёных (см., например, [236]).

В Перещепинском кладе, вернее в перещепинском погребении кочевого предводителя второй половины VII в. [192, с. 278-184], выделяются группы вещей византийского и иранского происхождения, группа вещей, очень близких к аварским [192, с. 280-288], группа вещей неясного происхождения. Четвёртая группа связана с теми школами, о которых идёт речь. В неё входят золотые украшения седла [23, р. 43, 45] и колчана [23, р. 44], орнаментированный золотой кувшин с яйцевидным туловом, отогнутым устьем [23, р. 49] и кольцевой ручкой, другие золотые и серебряные сосуды: кувшины той же формы и некоторые кубки [23, р. 23, 25; СМ50, 60, 62].

Эти кувшины — важное звено в эволюции, приведшей к появлению 1-го типа кружек. Их форма не находит аналогии нигде, кроме тюркских, а в какой-то мере кыргызских и аварских древностей [192, т. 11, с. 30]. У тюрков такие сосуды делали не только из серебра, [12] но и из дерева [34, табл. 1, с. 294-295]. Деревянные кружки из могильника Кокэль, как и перещепинские, имеют плавный профиль без уступов. Большая высота перещепинских кувшинов вынудила мастера делать горло из отдельного куска металла. Шов между горлом и туловом почти незаметен. Более поздний в эволюционном ряде и более простой тех-

(51/52)

нически вариант имеет у шва уступ, который был выработан на кувшинах, но переходит и на низкие кружки из серебра у тюрков и, видимо, у согдийцев, не только заимствовавших этот тип, но перенесших его в керамику [85]. На кружках школ А и В, на некоторых керамических кружках уступ заменён аккуратным валиком.

Влияние степных вкусов чувствуется в сосудах школы В и С. Кувшины (Т11, Т22) из с. Покровское и ВС124 по форме поддона не находят аналогий, кроме тюркских кружек VII-VIII вв. (например, ВС159 из Катанды). Перещепинские находки показывают, что ручка в виде кольца из шариков, обычная для тюркского серебра, появилась уже в VII в. Отголоски этого приёма прослеживаются в школе С от ВС115 (Т14) до ВС291 (Т48), но на поздних вещах вместо бус — небольшие выступы. Чаша школы В коллекции К. Кемпе

(Т16) найдена в танской столице, но она побывала в руках тюрка, оставившего на ней руническую надпись [181, с. 23].

Особенно интересны переключки в орнаменте между перещепинскими и связанными с ними тюркскими и кыргызскими вещами, с одной стороны, и головой сенмурва — с другой. В Перещепинском погребении кочевого предводителя 3-й четверти VII в. группа предметов неясного происхождения оказалась близкой к голове сенмурва и согдийским вещам по ряду деталей. Существенно, что эта группа находит мало аналогий своему декору. Поэтому можно предполагать, что такие вещи относятся к недолго существовавшему центру. Это украшения седла и колчана из золота, тонкостенный золотой кувшин с овальным туловом и кольцевидной ручкой, другие серебряные и золотые сосуды: кувшины той же формы и некоторые кубки. Пальметта с «растрёпанными» лепестками характерна для согдийского орнамента [87, р. 3]. Её лепесток состоит из трёх частей: первая часть, постепенно расширяясь, отходит под острым углом от соседних лепестков, вторая часть короче, она отогнута, сужающаяся, третья — это уже совсем короткое остриё, направленное так же, как первая часть. [13] Выпуклая сторона лепестка образована длинной плавной линией, а внутренняя — короткой и угловатой. Такую пальметту вне Согда можно увидеть на перещепинском седле и колчане. Но, сохраняя в целом свой облик, она здесь выглядит менее напряжённой. На этих же вещах и на золотом кувшине появляется и другой вариант пальметты, каждый лепесток которой заканчивается округлым завитком. Начиная с VII-VIII вв. разновидности нового варианта распространяются на Алтае и Енисее в костяных, роговых и берестяных

(52/53)

украшениях колчанов и седел [40, р. 8, с. 58, 64; 51, р. 115]. Отдельные лепестки этого варианта, превратившиеся в своего рода волюты, как на некоторых перещепинских кубках, так и на детали колчана из могильника Уйбат II на Енисее, не включали в пальметты, а объединяли в другие композиции, например в ряды. В VIII в. вырабатывается и новый вариант волют ([18, табл. IV, 3, с. 116-118] Харьевка).

На носу сенмурва — орнамент из волют, таких же и так же расположенных, как на перещепинских кубках. Орнамент на нижней стороне скульптурной головы мало в чём похож на согдийские «растрёпанные» пальметты, но крайние лепестки двух боковых полупальметт — это сочетание признаков полупальметты обычного и «растрёпанного» типа. Выгиб между первой и второй частями лепестка сократился до небольшой ямки, перпендикулярной к почти прямой линии, которую ямка как бы прерывает. Без вогнутого контура динамика орнамента исчезла. Другая новая деталь этого орнамента — выпуклая полоска, делящая пополам симметричные лепестки, выполненные рельефно. Эта черта, возникшая, видимо, под влиянием псевдопряжек, [14] есть и в прокладках под ручки перещепинских кувшинов (СМ50) и на ВС134 (Т35). Ряд полукруглых выступов, опирающихся на дугу, на нижней стороне скульптуры сенмурва представлен ранним вариантом. Поздняя разновидность этого мотива теряет связь с растительным орнаментом и превращается в единственный декор одного из типов позднеаварских (конец VIII — начало IX в.) поясных наконечников [145; 144, № 13]. Лист, украшающий ручку перещепинского кувшина СМ62, аналогичен украшениям ручек ВС84 (Т7) и ВС65(Т41).

Все эти наблюдения важны для исторической интерпретации как торевтики Ирана и Средней Азии, так и искусства государств, основанных кочевниками. Изменение стиля поясного набора в степях от Центральной Европы до Центральной Азии шло параллельно с изменением стиля посуды.

«Геральдические» щитки пряжек и бляшек конца VI-VII вв. по характеру своих контуров родственны орнаментам B2 (T9-10) и BC124 (T22), особенно интересны в этом отношении тюркские наборы из Кудыргэ [40, табл. X, 6, 16; XIV, 10; XVII, 12; XIX, 6 и др.]. А.А. Гаврилова считает, что на бляшке одного из колчанов Кудыргэ та же композиция с оленем и деревом, что и на чаше BC136 (T9, этап B2) [40, табл. XVII, р. 6, с. 42].

К концу VII и особенно на протяжении VIII в. все более входят в моду фестончатые очертания поясных украшений, напоминающие контур щитков ручек на кружках поздних этапов.

(53/54)

Кружка BC116 (T40) не только по контуру, но и по растительным мотивам очень близка к бляшкам салтовской культуры, что отмечал уже Я.И. Смирнов [120, с. 8]. Орнамент кружки близок к салтовскому орнаменту, появившемуся в развитом виде ко второй половине VIII-IX в. Эта кружка, может быть, изготовлена где-то в юго-восточной Европе.

Детали ременных наборов найдены в громадном количестве. По формам и особенно по орнаменту они делятся на хорошо различимые типы, каждый из которых литьём или штамповкой размножен в большом числе экземпляров. Смена стиля поясного набора происходит на больших территориях очень быстро, что вызывает у археологов длительные дискуссии о переселениях. Даже в Паннонию, находящуюся в Европе и хорошо известную греческим и латинским авторам, археологи приводят так называемую вторую волну аваров, не упоминаемую источниками, причём основной причиной для такого заключения является смена стиля поясных украшений. Литература вопроса обширна (например, [192, 190], однако ср. [153А; 147]). Прототипы нового стиля нигде не обнаружены. Так же внезапно появляется на Енисее кыргызский стиль металлических украшений. Не переходя пока к исторической интерпретации, отметим только, что нередко стиль металлических украшений отражает этап в развитии той или иной школы мастеров, изготавливавших сосуды, но на украшениях этот этап отделён от предыдущего и последующего, почти лишён развития. Серебряные сосуды не относятся к массовым находкам, поэтому часто прототипы стиля украшений не удаётся найти, несмотря на усиленные поиски. Впрочем, влияние «постсасанидского» серебра на поясные наборы не раз отмечалось (например, [115, с. 103-105]).

Важно и то, что металлические украшения нередко относятся к датированным комплексам, а это помогает в определении времени сосудов.

Подтверждением даты поздних этапов школ А и В не только не раньше конца VIII в., но и не позже IX в. может служить подвеска с растительным орнаментом из ожерелья второго Редикорского клада (Т33). Привозная часть клада датируется по 14 монетам ожерелья VI-VIII вв. и по поясному набору VIII-IX вв. [101А, с. 228 и сл.]. Растительный орнамент очень близок к орнаменту ВС 134, который синхронен с А5.

Поясной набор, как и кружки 1-го типа, принесён в Среднюю Азию кочевниками-тюрками, но он не остался без согдийского влияния [110]. На поздних этапах у всех трёх школ появляются общие черты, которые в свою очередь могут помочь при датировании памятников степных народов. В этом отношении интереснее всего сосуды из знаменитого Копёнского чаатаса, характерного памятника кыргызов Енисея. Шесть сосудов были найдены

(54/55)

Л.А. Евтюховой и С.В. Киселёвым в двух тайниках [52, с. 33-54] или, по мнению А.А. Гавриловой, в сопровождающих погребениях [40, с. 65] кургана 2. Серебряное блюдо напоминает В3 (Т37) и танские блюда, оно также имело первоначально три ножки. Однако отсутствие декора делает его менее важным для датировки. Декор золотой тарелки и двух кувшинов во многом оригинален. Для даты важнее не оригинальные, а широко распространившиеся мотивы. В этом отношении наиболее подходит золотой кувшин с изображением фениксов. Среди многих связей со школами С и в меньшей степени В (СМ54) выделяется одна, имеющая более определённую дату. Это цветок, вырастающий на двух стеблях, перевязанных вместе, вписанный в сердцевидную фигуру, образованную этими стеблями. Ранний вариант такого орнамента есть уже у Сасанидов [143, с. 623] и на ВС84 (Т7), но в развитом виде с характерной формой боковых лепестков он появляется на одной из самых поздних вещей таблицы — чаше ВС121 (Т52), где цветок имеет специфическую форму с заострённым средним лепестком и округлыми двумя боковыми, с перевязкой в виде полоски поперёк стебля у начала цветка. Нечто подобное было уже во время В4 (Т39). На копёнской кувшине есть разновидность цветка с этим признаком, когда стебель только один, но поперечная полоска сохраняется. [15] Очень сходные с цветами ВС121 пальметты есть на золотом кувшине второй половины VIII [145А] или IX в. из Надь-Сент-Миклош в Подунавье [197, табл. V].

Аналогии позволяют датировать копёнский кувшин не старше VIII в., но есть признак — деление каждого лепестка на две зоны: небольшую гладкую и широкую заштрихованную, — который позволяет уточнить дату. Такие лепестки — видоизменение более ранних, характерное для трёхлепестковых цветов не столько IX, сколько X в. и в Венгрии [184, т. III, р. 399, 403], и в Чернигове [116, р. 13, 18-20], и, с другой стороны, в буидском Иране [223, т. VI, табл. 1343]. Интересно, что на некоторых венгерских бляхах сохраняется мотив линии с тремя точками внутри лепестка (ср. Т34, Т35). Может быть, не случайно, что в Чернигове сравнительно ранний курган Гульбище даёт вариант, близкий к серебряной чаше ВС121, а более поздний — Черная Могила — вариант, довольно близкий

к золотым кувшинам из Копён и из буидского Ирана. [16] Однако схожие цветы в X в. повсюду вхо-

(55/56)

дят в орнамент типа арабески. В Копёнах арабески, т.е. смешения ролей лепестков, листьев и стеблей [156], ещё нет, но побеги, выходящие из среднего лепестка в сердцевидных фигурах по верху горла кувшина, показывают, что орнамент развивается в сторону арабески. Таким образом, анализ признаков, которые развиваются из тех, что вошли в таблицу, заставляет предположить дату около середины или второй половины IX в.

Однако этот вывод нуждается в проверке с точки зрения сибирской и центральноазиатской археологии. Те признаки, которые послужили для нашей датировки, вовсе не являются типичными для орнамента копёнских сосудов и блях и, видимо, привнесены со стороны; они гораздо менее ясны на золотой тарелке, и почти незаметны на других вещах, хотя большинство предметов из второго кургана относятся к тому же декоративному стилю. Не раз отмечали, что многочисленные аналогии этому стилю в Минусинской котловине, на Алтае, в Туве датируются не ранее IX в. [51, с. 72; 63, с. 631 и сл]. Тувинские экземпляры из могильника Тора-Тал-Арты, видимо, моложе копёнских, так как на них от верёвки с растрёпанным концом в виде рыбьего хвоста, которую держат в клювах копёнские фениксы, остался только узел или только концы. Композиция явно распалась [97, р. 6, 7, 12]. Связанность всех частей узора, характерная для вещей из Копен, теряется и в других орнаментах. В науке господствует точка зрения, что Копёнский курган 2 относится к VII-VIII вв. и что созданный в VII-VIII вв. кыргызский декор широко распространяется после 840 г., когда началась гегемония кыргызов в Центральной Азии. Однако по орнаменту сосудов более вероятна дата второго кургана не ранее IX в., т.е. эпохи кыргызских побед. Разберём аргументы в пользу более ранней и более поздней даты, исходя уже не из истории орнамента, а из данных, по самому Копёнскому чаатасу (ср. [51; 52]).

1. На сосудах кургана 2 есть орхоно-енисейские руны. Но эта письменность не исчезла после VIII в. [66, с. 49; 71; 72].

2. В других курганах чаатаса найдены вещи типичные для VII-VIII вв., но как раз в кургане 2 весь инвентарь — это вещи других типов, чем в остальных курганах. Характерно, что в кургане 2, в так называемых 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, когда кыргызы, разгромив уйгуров, захватили огромную добычу, а курган 6 сооружён до победы 840 г.

(56/57)

3. Кыргызы, поселившиеся в Туве после 840 г., не устраивали курганов типа чаатасов. Однако курган 2 уже не вполне характерен для чаатасов — у него нет вертикальных стел по периметру, которые хорошо сохранились в других курганах 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 Л.А. Евтюховой и С.В. Киселёва 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 квадратной „плиты“, помещавшейся внутри четырёхугольника, образованного стелами» [51, с. 20]. Та часть насыпи кургана 1, которая соприкасается с курганом 2, далеко выходит за линию стел. Эти стелы, как показывает курган 5, и на Копёнском чаатасе первоначально ограничивали выкладку из камней.

5. Копёнский чаатас представляет собой единый планировочный комплекс. Однако курган 2 выходит за край основного четырёхугольного курганного 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, как второй к первому. 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 кургана 2, но близким к ним. Можно предположить, что курган 7 — самый ранний на чаатасе аристократический курган без стел. Для него нашлось место в квадрате чаатаса VIII в., причём 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 2 IX в. и даже частично подтверждают её.

Связи с искусством степных народов сказываются в школах В и С с VII по IX в. Согдийцы и мастера других оседлых районов Средней Азии заимствовали у кочевников отдельные формы сосудов, а кочевники взяли у согдийцев не только элементы орнамента, но и элементы иконографии. Однако, оставаясь в сфере формальных сопоставлений и не переходя к историко-стилистической интерпретации, можно констатировать, что степь, населённая кочевниками, жадно впитывала искусство передовых народов, была посредником между весьма отдалёнными странами и сама внесла ощутимый вклад в арсенал форм и приёмов у мастеров оседлых народов.

Для дат такие аналогии менее важны. Голова сенмурва (Т19) несколько позднее Перещепинского клада, т.е. скорее всего

(57/58)

относится к началу VIII в. ВС134 (Т35) датируется как и Редикорская подвеска, т.е. не позднее IX в. Наконец, изучение торевтики школ А, В и С позволило предположить новую дату Копёнского кургана 2, который важен для хронологии раннесредневековых центральноазиатских сосудов из серебра и золота.

Связи с Индией и южными соседями Согда.

Всесторонний обзор связей с другими странами, в частности с южными соседями Согда, потребовал бы слишком много места. Для целей атрибуции интересующих нас сосудов такое исследование не является необходимым. Однако школы А, В и С не исчерпывают богатство торевтики Согда и его соседей.

Находки в Куве в слое конца VII — начала VIII в. бронзовой матрицы [32] и керамической реплики металлического блюда [36] позволяют поставить вопрос о ферганской торевтике. Оба предмета по разным признакам близки к найденному в Пенджабе серебряному блюду с изображением Куверы (?) ВС41, что было отмечено авторами публикаций. Видимо, не случайно индийские черты проявились на вещах из поселения, связанного с буддийским храмом. Можно ожидать, что полная публикация кувинской керамики позволит поставить вопрос об отличии того металла, которому подражали гончары Ферганы, от того, которому подражали в Согде. Изогнутые каннелюры пенджабского блюда кроме керамической чаши из Ферганы появляются также на нескольких сосудах школ А и С. Однако этот мотив не исконно индийский, а пришедший из римского искусства.

Связи с Индией в отличие от связей с Ираном и тюркской степью менее ясны, хотя и очень важны. Слишком мало известно искусство территории между Согдом и Индией, чтобы отличить собственно индийские черты от тех, которые попали в Согд через посредство кушанского и эфталитского Тохаристана. В упомянутом пенджабском блюде ВС41 немало черт сасанидского происхождения, так же как и на вещах эфталитского круга [89]. В конечном счёте к Индии восходит лотос, который был воспринят всеми тремя школами (Т10, Т14, Т17), мастера всех школ хорошо чувствовали выразительность его тугих лепестков. Это не только заимствование иконографии, но перевод на свой язык образа, оказавшегося понятным и близким.

Индийское влияние появляется на самом раннем этапе. В Пенджикенте на VII объекте в кладке городской стены VI в. был обнаружен серебряный медальон диаметром 4 см с изображением Киртимукхи в рамке из перлов, отчеканенный в высоком рельефе и позолоченный (рис. 33), он мог быть эмблемой, от-

(58/59)

паявшейся от серебряной чаши. Эмблемы в середине дна были на мунчакской чаше с надписью бухарским письмом V-VI вв. (Т4) и на хорезмской чаше ВС47. К сожалению, на обеих чашах эмблемы не сохранились, но можно с уверенностью считать, что этот римско-эллинистический приём декорации чаш в VI в. был известен в Средней Азии. Образ Киртимукхи был широко распространен вне Индии начиная с кушанского времени [94; 50, с. 31-37, табл. 16-19]. Все пенджикентские изображения Киртимукхи в глиняной скульптуре храма и терракоте VI-VIII вв. [94; 28, р. 9; 86, р. 25, 6; 117, табл. XXXVII] по трактовке деталей: лба, ушей, рта, носа, шерсти — близки между собой, что показывает общность в наборе образов разных видов искусства. Однако тип маски с элементами растительного орнамента, также восходящий к древней традиции, появляется в терракоте, где заметна большая дробность и графичность налепов VII-VIII вв. по сравнению со штампом VI в. Было бы трудно определить общесоюзные черты, так как афрасиабские образцы сильно отличаются от пенджикентских.

После В1-2 и А1 не прослеживаются новые влияния со стороны Индии. Только А5 снова обнаруживает связь с индийском или скорее эфталитской традицией.

М. Бахрами обратил внимание на лотос как деталь трона и позу царя ВС64 (Т31), близкие к иконографии Будды и других буддийских персонажей [142]. Особенно характерно положение ноги с неестественно вытянутым носком, а также большие нимбы и спадающие на плечи локоны. Персонажи в крылатой короне рядом с буддами, сидящими в той же позе, есть в росписях пещер Бамиана [174, табл. XXIII]. Форма шарфов на ВС64 характерна для так называемых бактрийских чаш [132, табл. 22-24; 6, р. 4, 5], которые относятся ко времени около IV в. н.э. [61, с. 108; 89 с. 72].

Танская «облачная» пальметта, видимо, приобрела растительный характер под влиянием «бактрийского» образца (ср. с пальметтами нижней стороны бартымского кубка). Близкий к бартымскому вариант есть и на росписи Пенджикента на жезле божества с явно индийскими иконографическими признаками [117, табл. IX, X]. В школе А, начиная с А3 (Т27, Т28), появляются дериваты той же пальметты, близкие к танским.

Связи с Византией и Сирией.

Связи с Византией, проявившиеся в резной амфоре VI в. [87], продолжали сказываться и в VII-VIII вв.

Находка византийского блюда, изготовленного в середине VI в., с надписью бухарского царя, относящейся не позднее чем

(59/60)

к началу VII в., и с ещё одной неясной надписью [75, с. 165-167; 7, табл. 77 с. 288; 157, с. 85] говорит о том, как быстро достигали Согда константинопольские изделия. Штампы на кувшине из с. Покровское говорят о том, как ценили их в Средней Азии. Нанося эти штампы, мастер стремился выдать свою работу за византийскую. Если сравнивать среднеазиатские металлические сосуды с византийскими или позднеимскими, то мы найдём немного стилистических или сюжетных точек соприкосновения, но особенности формы, композиции и орнамента часто оказываются сходными (см. [221, табл. 41-43, 49, 51, 55 и др.]). Это касается как кувшинов с пальметтой под ручкой, которые ближе к энохое, чем сасанидские, так и цилиндрических кружек с их характерными щитками над ручками. Профильная голова «античного» облика в круглом медальоне на щитке ручки кружки 2-го типа из с. Покровское заставляет вспомнить медальоны с профильным изображением на щитках византийских поясных пряжек [235, табл. 4, р. 2, 4].

К византийским или римским элементам относятся в конечном счёте и те мотивы, которые известны не только в тореувтике, но и в других видах согдийского искусства: таков, например, сюжет виноградной лозы или акантовый побег, в котором, однако, трёхчастные выступы края листа превратились в отдельные стебли с вершиной из трёх заострённых лепестков. Это превращение наблюдается как в Пенджикенте рубежа VII-VIII вв. [39, р. 18], так и в омейядском Иерусалиме конца VII в. [149, р. 4b], где декорация выполнена под сильным византийским влиянием.

Следы происхождения этого мотива от акантового побега видны на скульптуре сенмурва (Т19) и на кружке коллекции К. Кемпе (Т25). Как самостоятельный элемент орнамента он становится характерным для школы С, где является одним из её отличий от танской орнаментики. Стебель с вершиной из трёх лепестков особенно часто помещали между двумя полупальметтами.

Как виноградная лоза и акантовый побег, так и розетка из линзовидных лепестков относится к древним и широко распространённым, в том числе в Византии, орнаментам. Чилекская чаша (Т1, этап В1) по трактовке лепестков, сходящихся к выпуклому кружку, каждый из которых состоит из двух наклонных граней (с прямой линией ребра между ними) и бортика по краю линзы, даёт тот же вариант, что и византийская (или местная, но византийской традиции) чаша VII в. из Чехословакии [224, р. 5-6].

Если привлечь для сравнения только бесспорно византийские точно датированные блюда с клеймами [157], то и тогда мы будем иметь надежные аналогии в Средней Азии.

(60/61)

Известное Аниковское блюдо, среднеазиатское происхождение которого доказано А.И. Тереножкиным [126], тогда как вопросы о его точной локализации в более узком районе остаются спорными, [17] имеет в верхней части композиции символическое изображение неба в виде сегмента с луной и солнцем. Такая передача неба не относится к широко распространённым мотивам торевтики, она встречается на блюдах второго кипрского клада, вышедших из одной мастерской в первой трети VII в. Столь точная аналогия заставляет внимательно присмотреться к другим деталям: всю сцену окружает рельефный венок, фигура женщины с поднятыми руками в окне над входом в крепость весьма напоминает оранту.

Серебряное блюдо со сценой поединка ВС50, согдийское происхождение которого выявил М.М. Дьяконов [48, с. 137-138], по сюжету, композиции, пропорциям фигур, вооружению изображённых воинов очень близко к живописи Пенджикента (ср. [53, т. XXXV]). Из-за менее изысканной манеры блюдо кажется архаичным по сравнению с росписями Пенджикента и Варахши или пенджикентской резьбой. Датировать сосуд VII в. без дальнейшего уточнения будет осторожнее, чем относить его к концу VII в. (ср. [48, с. 137-138]).

Уровень, на котором стоят воины, показан неровной полоской земли с растениями. Брошенные щиты стоят на ней, как колёса, обломки мечей и палиц «висят в воздухе». Такая передача лежащих и стоящих предметов и даже людей и животных обычна для пенджикентской живописи. Оставшийся внизу сегмент, с точки зрения согдийского живописца, находится как бы под землёй или должен относиться к другой сцене. Именно поэтому чётко показана не только верхняя, но и нижняя граница «земли». Персы помещали внизу изображение водоёма или другую сцену. Византийцы VI — начала VII в. нижний сегмент понимали как тот же уровень, что под ногами фигур, но расположенный ближе к зрителю. Поэтому они помещали на этом сегменте лежащие предметы: например, доспехи, арфу и другие атрибуты. Мастер блюда ВС50 соединил разнородные принципы и поместил под нижней линией «почвы» сломанные боевые топоры.

Хорезмская чаша из Бартыма с изображениями двух львов, несущих оссуарий (?) [6; 108], по характерным крупным лепесткам, сменившим обычные для Хорезма ложки-каннелюры, на поле вокруг медальона примыкает к византийским блюдам и чашам VI-VIII вв. [7, табл. 78].

(61/62)

Надо учесть, что хотя ВС50 и Аниковское блюдо не относятся к школам А, В, С, но многие сосуды, по каким-то признакам связанные с Византией, по другим признакам близки к сосудам школ А и В. Кружка из с. Покровское (Т12) по форме близка к ВС115 (Т14) и ВС117 (Т45), а по щитку ручки и по пальметтам сходна с СМ54 (Т20), тогда как кувшин с клеймами (Т11) по форме входит в ту же группу, что и ВС84 (Т7) и ВС65 (Т41).

Поэтому совпадение тех или иных черт сосудов школ А и В с особенностями византийских сосудов нельзя не принимать во внимание и объяснять случайностью. [18] Не останавливаясь на деталях, вроде венка на шейке кувшина с крылатым верблюдом ВС84, перейдём к двум блюдам, близким к патенам с отогнутым краем: ВС111 (Т43) и ВС135 (Т37).

Не только форма, но и расположение сюжетов блюда ВС111 восходит к позднеантичным и раннесредневековым образцам, особенно к египетским и сирийским, как в металле, так и в мозаиках и в тканях. В этом отношении характерна такая деталь, как узор в виде карточной масти «пик». Мифологические фигуры, помещённые в центре, окружены виноградной лозой, между витков которой находятся многочисленные животные. По краю животные изображены на фоне пейзажа. Как форма блюда ВС135 (Т37), так и оформление ложков в виде аркады происходит от римско-византийских прототипов. Подобные принципы декорации прочно удерживались в искусстве стран, связанных с Византией (см., например, бронзовые блюда СМ64-67 или серебряное блюдо ВС93).

По-видимому, через школу В влияние этой формы дошло до танской керамики.

ВС121 (Т52) непосредственно примыкает к ВС111, но по технике не находит аналогий на востоке, примыкая к некоторым византийским сосудам, которые в свою очередь подвергались восточному влиянию [166, табл. 1, 2, с. 109-110]. В таких случаях очень трудно установить направленность связей, но воздействие с востока более определимо, когда речь идёт об элементах, появляющихся на западе в готовом виде. С кружками школы А связаны форма и система расположения орнамента на сирийских бронзовых кадилъницах [240, р. 969, 975], где верхний пояс украшен рядом гравированных пальметт на точечном фоне, а округлое тулово — рельефными изображениями. К сожалению, кадилъницы не имеют пока надёжной даты. В IX в. или даже несколько раньше особенности форм и расположения орнамента кружек школ А и С вызывают подражание в каролингской Западной Европе [218, с. 33 сл.] и в Паннонии (Надь-Сент-

(62/63)

Миклош), возможно через сирийское посредничество или через посредничество степных народов.

В самой Византии и её соседке дунайской Болгарии конца IX-X вв. цилиндрические серебряные кружки [31] по членению корпуса напоминают даже не школу С, а танский металл или согдийскую керамику. На такой византийской кружке с острова Готланд (ВС295) появляются танский феникс и танские листья, края которых как бы загнуты ветром [232, с. 430]. Если феникс редко встречается в византийском искусстве X-XI вв. [175, с. 16, 17], то загнутый лист становится одной из самых любимых деталей орнамента [233, с. 22-32]. В данном случае «степной мост» послужил для движения с востока на запад.

Часто он служил для обратного движения. Не случайно один из двух сосудов с «салтовским» орнаментом имеет византийскую форму (BC92), а другой (BC116) — изображение павлинов по сторонам дерева, излюбленный раннехристианский и византийский мотив (Т40). У аваров, в Перещепине, у тюрков, в сунском и в танском Китае [192, табл. 1, 42; 4, табл. CIV, 3 и др.] появляется в VII в. одна и та же форма кубков, восходящая к античным образцам. Можно было бы привести много подобных примеров, но они не объясняют, как возникла связь с Сирией и не могли ли некоторые восточные мотивы проникнуть не через степь, а через Иран. Почему, скажем, так похожи стебель с трёхчастной пальметтой на конце, помещённый между двух полупальметт на деревянной обшивке IX в. балки св. Софии в Константинополе [217] и такой же орнамент на сосудах BC110-111?

Византийские черты дополняют картину связей, но не помогают локализации, так как византийское влияние имело место и в Согде и в Иране, оно входило в местную традицию в Сирии после арабского завоевания. Снова нельзя объяснить связи, пока не решён вопрос о локализации школы А.

Связи с омейядским и аббасидским искусством центров халифата и Ирана. Даты.

Декор сосудов школы А находит весьма определённые аналогии в искусстве Переднего Востока первых веков хиджры. Наиболее важно то, что блюдо BC64 открывает собой огромную серию изображений двора мусульманского правителя, в которых вплоть до конца XIII в. сохраняется та же основа композиции. В этой связи привлёк блюдо BC64 ещё Н.И. Веселовский [37, с. 16-17].

(63/64)

От Афганистана до Сицилии в искусстве X-XIII вв. мы находим одну и ту же схему со сравнительно небольшими вариациями. Между тем в сасанидском искусстве нет этой схемы, но есть совсем другие схемы изображения царского пира. Омейядские изображения халифов, связанные с византийской и сасанидской традициями, также сильно отличаются от композиции BC64 [220]; с точки зрения прототипов композиции важны наблюдения М. Бахрами [142], что детали трона (особенно стилизованный лотос) и поза царя (особенно положение ступни) восходят к буддийской иконографии. Об этих наблюдениях уже шла речь в разделе о связях с Индией.

Итак, основная композиция искусства стран халифата в одной из самых ранних своих стадий оказалась зафиксированной на блюде школы А. Другие аналогии менее существенны, но они дополняют картину связей. К сожалению, изобразительное искусство Сирии и Ирака представлено памятниками двух периодов с большой лакуной

между ними. Лакуна приходится как раз на самый интересный для нас период (с 40-х годов VIII в. по конец 30-х годов IX вв.) — поэтому приводимые аналогии, естественно, не будут полными.

Уже при Омейядах отдельные черты школы А или её непосредственных предшественников проникли в искусство Сирии.

Выше приводились аналогии с омейядскими фресками замка Каср ал-Хейр ал-Гарби (ок. 730 г.).

Немало похожего есть и в другом замке, Хирбат ал-Мафджар (724-742 гг.). В сенмурвах росписи Хирбат ал-Мафджар сохранены несасанидские черты А1: расположение зубов, форма языка, изгиб перьев, но это копия художника другой традиции, которая поэтому кажется слегка гротескной [176, р. 253]. Характерно, что на разных росписях этих замков находим аналогии разным сосудам школы А. Такие аналогии — это сенмурвы в круглой рамке, от которой отходят внутрь полупальметты [211, табл. XVI], близкие к орнаментам ВС49 (Т17), ВС84 (Т7) и др.; всадник на охотничьей сцене [210, табл. 2а], имеющий пояс с отходящими от него лентами. Вооружение всадника близко к согдийскому: два пояса, узкое налучье с запасным луком, наклонно подвешенный колчан, сходны также удила и стремена. [19] Ленты, отходящие от пояса, послужили прототипом для так же размещённого большого шарфа на блюде ВС63 (Т30).

Многие детали, которые известны по школе А, памятникам Омейядов и памятникам Согда, уже в доарабское время были распространены за пределами Мавераннахра. Сходное вооружение с налучьем, двумя поясами и т.д. засвидетельствовано в

(64/65)

Таки-Бостане (конец VI в.), где в верхней сцене на Хосрове II надет пояс с лентами, неизвестный по памятникам Согда [223, т. IV, табл. 160В].

Однако сенмурв из Хирбат ал-Мафджар — прямое свидетельство того, что во второй четверти VIII в. сосуды 1-го этапа школы А были известны в Сирии. [20]

На панно над всадником имеется фреска с изображениями женщин с музыкальными инструментами, которая по композиции и по ряду деталей близка к кувшину ВС65 (Т41). В обоих случаях мы имеем редуцированную сцену пира: помимо инструментов изображены кувшины.

Большеглазые лица без скул у слуг и музыкантов на сосудах весьма далеки от согдийской и сасанидской традиций и обычны для арабского искусства [161]. Фрески IX в. из Нишапура показали, что в аббасидское время схожий тип лиц изображали и иранские художники [238, с. 65].

Нагая фигура женщины на блюде ВС111 (Т43) во второй половине VIII в. или несколько позже, когда, судя по его месту в таблице, было изготовлено блюдо, едва ли понималась в соответствии с первоначальным значением мотива.

Богиня с оленем могла быть Артемидой, но её нагота необычна для образа Артемиды. По мифу, Актеон, увидевший нагую Артемиду, был превращён в оленя и затравлен псами. На блюде спокойно стоит олень, которому богиня протягивает ветку, что явно не соответствует этому мифу. Нагая богиня со стоящим за ней зверем есть на одном сасанидском блюде.

Иконография ВС111 загадочна, но в ту эпоху её едва ли осмысливали мифологически.

Скульптура и росписи омейядской эпохи [211; 225; 183], как и росписи Самарры, дают много нагих женских фигур, имевших декоративный характер. Изображение на блюде по причёске и по трактовке тела ближе к коптской скульптуре [158, табл. XXIIa], хотя в причёске есть и следы сасанидского влияния.

Схематичное искусство Самарры стадияльно явно моложе сосудов школы А. Впрочем, некоторые детали, такие, как «пелерина со складками», совпадают и здесь [187, табл. II]. Изображения козерогов в круглой рамке [187, табл. 2] довольно близки к СМ54 (Т20) и ВС109 (Т28), но сходство можно объяснить общим сасанидским наследием. Фриз из двугорбых (т.е. не местных арабских, а среднеазиатских) верблюдов заставляет вспомнить изображение верблюда на светильнике СМ55 (Т34).

(65/66)

В керамике Самарры есть трёхногие блюда с отогнутым бортом и с аркадой по краю среднего поля ([205, табл. 10], ср. ВС111 и ВС135).

Особенно важно для понимания школы А теперь, когда ясны все вошедшие в неё традиции, попытаться выделить те *поздние памятники, в которых отразилась традиция самой школы А*, а не искусства тех стран, с которыми она связана.

Из таких памятников прежде всего приходит в голову серебряное блюдо с изображением царя и двух слуг, найденное в Ямало-Ненецком национальном округе [134]. Блюдо это относили к искусству эфталитов (VI в.) или искусству севера Средней Азии VIII-IX вв. [112, с. 153-154]. Однако основные аналогии этому блюду находим не в тюркостановидной VI-IX вв., а в произведениях X-XII вв. В более ранний период уводят только аналогии с А5 и А6, т.е. ВС64, 65 (Т31, Т41), но никак не с эфталитскими, тюркскими или другими среднеазиатскими сосудами. Рассмотрим специфические детали декора школы А на блюде (рис. 29).

Черты А5. Корона царя, которая сохраняет все элементы короны ВС64 и даже изогнутые концы перьев на крыльях. Рисунок складок одежды с точками в конце линий, с сердцевидными фестонами у ног царя; полы одежды слуг в виде трёх вертикальных складок, проходящих от пояса вниз, причём между ними — плоские участки с двумя полукруглыми линиями одна над другой, изображающими более мелкие складки.

Черты А6. Отходящее от рамки блюда растение над головой правого слуги точно воспроизводит побеги без цветов у растений между музыкантами на ВС65. Под ногами слуг, изображённых на блюде, рудимент весьма стилизованных «гор» того же кувшина. Плечи всех персонажей блюда обведены двойной дугой. На кувшине такое выделение плеча есть только у служанки с гранатом.

Много признаков обоих этапов. Ложась на плечи волосы, нимбы, ромбы с точкой в середине на ткани, покрывающей подушку трона, и т.д. Не будем касаться тех черт, которые сразу бросаются в глаза. Более полного сходства с поздней школой А нет ни в одном изделии.

Всё же определить ямало-ненецкое блюдо как вещь школы А невозможно. Блюдо сближается с медалями X в. [142] и серебряной чашей ВС146 первой половины XI в. (датировка М. ван Бершема по эпиграфическим, орнаментальным и изобразительным данным [230, с. 405, 406]), как раз по тем чертам, которые отличают его от школы А. Общая композиция, короткие фигуры людей, их крупные головы с маленькими, высоко посаженными ушами, узкий стакан в руке слуги и т.д. сближают наш сосуд с медалями [198]. К.В. Тревер отмечает особое сход-

(66/67)

ство с медалью, найденной в Нишапуре вместе с саманидской керамикой, т.е. датирующейся не моложе IX-XI вв. [21]

В серебряной чаше ВС146 рельефная фигура лютниста выделяется из остального плоского черневого орнамента. Она соответствует по сюжету и отчасти по композиции буидской монете с лютнистом. Черт школы А здесь нет, но и пропорции и характер рельефа и такие детали, как редкая форма нимба (не сужающегося к плечам), как полукруглый край ковра у ног, как обведённые двойной линией плечи, — всё это очень похоже на то, что видно на блюдце, хотя и чуждо буидским медалям.

В керамике X в. из Месопотамии находит аналогию положение ног царя — ступня к ступне [191, табл. 13В]. Боковые выступы внизу кафтанов слуг и особенно странные складки на отворотах кафтана царя напоминают рисунки в трактате ас-Суфи (Иран, нач. XI в. [234, р. 3-6, 8-10]).

Всего перечисленного было бы достаточно, чтобы датировать блюдце X-XI вв., но всё же не относить его к буидскому кругу. Тем более далеко от буидского искусства блюдо ВС64, которое иногда относили к буидским памятникам [134, с. 269], всё сходство его с медалями буидов не в малозаметных деталях, а в тех чертах, которые были общим местом (ср. [198]). Нишапурский серебряный медальон заставляет вспомнить Саманидов, правивших в Хорасане в X в.; но, будучи очень похожим на блюдце, он отличается одной важной особенностью: лицо царя на блюдце монголоидное. Теперь уже нельзя не вспомнить тюркскую по происхождению династию Газневидов, унаследовавшую от Саманидов Хорасан. И действительно, те признаки, которым ещё не нашлось объяснения, были обычны в газневидском искусстве и придворном обиходе.

Двурогие шапки придворных и дворцовых гулямов двенадцать раз упоминаются Бейхаки [1]. Кафтан с широким запахом, левый отворот которого заведён на правый бок, сапоги с двойным вертикальным швом и узорными фестонами над пятками показаны в одежде газневидских придворных на росписях Лашкари-Базара [212, табл. 31-32; 81, р. 14]. Скульптура дворца в Газни более обобщённого характера, и поэтому здесь трудно судить о деталях одежды [146], но зато общий характер фигур: приземистых, с большими головами и широкими, явно монголоидными лицами — похож на тип фигур блюдца как раз в том, чего нет в буидских памятниках. Есть совпадение со скульптурой и в деталях, как в распространённых — вроде бордюра из крупных перлов, так и в более редких — вроде восьмилепесткового цветка на стебле с изогнутыми листьями [146, р. 2]. Цветок

(67/68)

уже на блюдце слишком велик по отношению к фигуре человека. На мраморных плитах растения приобрели неправдоподобно большие размеры. Вообще в росписях и в скульптуре специфика газневидской школы более очевидна, чем на блюдце. [22]

Блюдце из Ямало-Ненецкого округа оказалось как бы на границе между традициями школы А, буидскими и газневидскими образами придворного искусства. Его можно датировать рубежом X и XI вв. В 999 г. в Хорасане был провозглашен царем Махмуд Газневи. 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 блюдцем, едва ли служили сосудами, а были своего рода памятными медалями. Об изображениях сражающегося и пирующего Махмуда Газневи писал его одописец Фаррухи [21 с. 28]. На блюде царь с лицом тюрка изображён так, как, по Фирдоуси, должен был выглядеть на портрете шах Ирана — «с булавой и троном» [199, с. 350].

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, изображённого на блюде. Таковы широкая подвесная корона, от которой голове «беспокойства не было», «валик за спину» (деталь необычная для изображений тронов), горка драгоценных камней на подносе. Наконец, трон Мас'уда — как и изображённый трон — был окружён слугами в двурогих шапках ([1, с. 478-479], стр. текста 539-540).

Торевтика Ирака и Ирана конца IX-X вв. очень плохо известна, но то, что мы знаем из датированных вещей: медали Аббасидов и Бундов, золотой буидский кувшин [223, т. VI, табл. 1343] и ещё несколько вещей — стилистически так далеки от блюд ВС63 (Т30), ВС64 (Т31), что блюда нельзя отнести к Ирану X в. (ср. [237, табл. 25]).

Отдельные детали продолжают встречаться в торевтике XI-XII вв. Ср., например, узорные края нимбов на чаше ВС141 и на кувшине ВС65 (Т41).

Итак, на рубеже X-XI вв. в Хорасане еще чувствовалось сильное влияние школы А. Но ограничивалось ли Хорасаном это влияние? Нет, его следы, правда менее заметные, видны и на памятниках Западного Ирана и Ирака.

Э. Веллеш, издавая трактат ас-Суфи, переписанный и иллюстрированный в буидском Ширазе в самом начале XI в., в качестве аналогий ко многим изображениям привлекает сосуды

(68/69)

школы А [234, с. 17-18]. Сходство здесь не очень конкретное, но всё же эти вещи ближе к рисункам трактата, чем сасанидские. Трактовка складок одежды напоминает трактовку одежды в А5.

Однако в одной из рукописей ас-Суфи, переписанной в XIII в. в городе Мераге в Северо-Западном Иране знаменитым Насир-ад-Дином Туси, рукописи, которая связана с другой традицией, неожиданно появляется прямая аналогия. Зверь, которого держит кентавр,

очень похож на львов с блюд школы А. Особенно характерны нижняя челюсть и вытянутый, изогнутый язык, как бы продолжающий ее на рисунке [234, с. 22-23, р. 165]. Вещи школы А, видимо, были известны в Западном Иране и даже оставили какой-то след в местной художественной традиции.

Сложен вопрос о связи со школой А и в какой-то мере со школой С одного из самых интересных арабских бронзовых изделий: кувшина, отлитого и орнаментированного в Басре [47]. Здесь не место разбирать все проблемы, возникающие при изучении этого кувшина, который хранится в Музее искусств в Тбилиси (рис. 26-28). Коснёмся только двух частностей: отношения к школе А и даты. На горле, ножке и на широкой части ручки у венчика точечным чеканом нанесён растительный орнамент. Участки фона были покрыты кружками. На концах линий орнамента — крупные точки, которых очень много. По этим признакам орнамент примыкает ближе всего к орнаменту ВС110 (Т42, вскоре после середины VIII в.), не находя в нашей таблице ни более ранних, ни более поздних аналогов. Но это дата не вещи, а мотива. Как и в случаях с копёвским золотым кувшином или с газневидским блюдцем, то, что похоже на школу А или на школу С, вошло в совсем другую систему. Растительные мотивы (на горле восходящие к пальметтам типа пальметт ВС110) превратились в арабеску, состоящую из разнообразных изогнутых линий с точками на концах, участков не занятого фигурами фона почти не осталось. Вдоль каннелюр идет орнамент в виде стилизованной виноградной лозы.

Стилистически этот орнамент ближе всего к штуку IX в. из Самарры (I и II стиль [189]).

Кувшин принадлежит к вещам самостоятельной школы, которая, соприкоснувшись во второй половине VIII в. со школой А (или с её ответвлением), позже полностью переработала заимствованные черты в своём духе.

Издано или описано несколько кувшинов точно такой же формы, с грушевидным туловом, коническим поддоном, плоским венчиком и пальметтой над ручкой [203, с. 90-91 (№ 1-4, 6); 206, табл. 130; 196, табл. 27]. В Эрмитаже хранится ещё один такой кувшин, приобретённый в Самарканде (СА12745). Кувшин, найденный в Шахристане и хранящийся в Самаркандском

(69/70)

музее [95, с. 176-177, табл. XXI], и эрмитажный кувшин украшены характерными для бронзовых сосудов Ирана и Средней Азии XII — начала XIII в. орнаментами. Но есть один кувшин ([223, т. VI, табл. 1295В], из коллекции Левизона), орнамент которого представляет собой дальнейшее развитие орнамента кувшина Музея искусств. Здесь, однако, на тулове каннелюры прерываются и наиболее выпуклая часть занята повторяющейся несколько раз по кругу сценой охоты всадника на льва. Фон украшен завитками, в некоторых из них (например, под задними ногами коня) ещё можно узнать «облачную» пальметту (ср. Т42). Поза всадника с опущенным носком явно относится к

сасанидской традиции, но дата, которую можно предложить для кувшина, не ранее, чем через три века после падения Сасанидов.

Р. Харари отнёс изготовление сосуда к VIII-IX вв., а гравировку рисунков — к XII-XIII вв. (подпись к табл. 1295B). Орнамент и изготовление одновременны, как показывает басрийский кувшин, где включена в композицию орнамента надпись об изготовлении, выполненная в той же технике и, видимо, той же рукой, что и орнамент. В XII-XIII вв. на бронзовых изделиях были уже другие орнаменты. Возможно, что основанием для поздней датировки послужил меч всадника. Такие мечи действительно характерны для XII-XIII вв. [200]. [\[23\]](#)

Меч и другие детали, в которых мастер отошёл от сасанидской традиции, особенно важны для датировки. Пропорции коня близки к принятым на ряде изображений всадников X-XI вв., в том числе к мраморному рельефу из Газни, где, в частности, точно так же передан завязанный хвост коня, который на медальонах, в керамике и в стенной росписи X в. изображён ближе к сасанидской моде. Меч не находит аналогий среди раннего восточного оружия (ср. [218A; 241]). Это меч европейских рыцарей и поздних викингов: широкий, сужающийся к концу, с широким, слегка изогнутым перекрестьем и короткой рукоятью, увенчанной круглым навершием. Некоторые из этих признаков появляются в Европе только к концу X в., хотя и остаются редкими вплоть до XII в., другие обычные уже в X в. [200, с. 137-139, 142, 204, 225, 232-234, р. 57, 60, 106, 113 (1, 7), 114, табл. 6b]. Франкские мечи с надписями на клинке в X в. были хорошо известны арабам [10, с. 605].

Кувшин коллекции Левизона должен быть датирован не ранее X в., а басрийский кувшин типологически едва ли намного древнее его.

(70/71)

Почерк куфической надписи на басрийском кувшине ближе всего к почеркам IX в. [\[24\]](#) В нём сочетается открытая симметричная форма срединного *айна*, выходящая из употребления в X в., с подстрочными окончаниями *нуна*, *ра* и *ляма* в виде крючка, что характерно для IX в. [67; 178, 188, р. 174, 177, 187] и что только намечается во второй половине VIII в. [148, с. 214-218, табл. XII].

IX век — наиболее вероятная дата басрийского кувшина и по орнаменту, и по палеографии, и по месту в ряду развития бронзовых кувшинов. Но есть очень серьёзное затруднение: на кувшине написано мастером, что он сделан в 69 г.х., т.е. в 689 г. н.э. Между тем все приведённые аргументы, казалось бы, не допускают атрибуции VII в. М.М. Дьяконов, издавая кувшин, отметил, что почерк не имеет близких аналогий в памятниках интересовавшего его омейядского времени, и указал на некоторые трудности интерпретации надписи, которую он читал так:

«Вот что сделано в Басре в год шестьдесят девятый. Да благословит [бог] того, кто сделал это. Ибн Йазид».

Поскольку надпись идёт по кругу, то не ясно, где её начало. Надпись кажется размещённой довольно свободно, но слово **ستين** не вписалось в текст и его конец, как отмечал М.М. Дьяконов, стиснут, тогда как следующее слово **بركة** написано очень свободно. Возникает мысль, не с **بركة** ли начинается надпись.

Оборот **بركة من صنعه** плох с точки зрения грамматики. Как пишет М.М. Дьяконов, надо было **بركة لمن**. Однако в IX-X вв. слово **بركة** было самым распространённым благопожеланием, которое ставилось отдельно и даже вставлялось в надпись перед началом синтаксически не связанного с ним текста (см., например, [24, с. 52]). Вместо **صنعه** можно читать **من صنعة**, т.е. не «сделал это», а «из изделий», тогда станет понятным следующее слово, которое, по мнению М. М. Дьяконова, читается в именительном падеже **ابن** — «сын», хотя исследователь и признаёт, что в тексте написано **ابي** — «отца» в косвенном падеже. Мнение, что «для косвенного падежа здесь нет оснований», заставляет его принимать весьма рискованное чтение.

Попытаемся предложить другое чтение надписи, которое могло бы устранить затруднения: «Благословение. Из изделий Абу Йазид, из того, что сделано в Басре в году [двести?] шестьдесят девятом».

В арабском языке сотни ставятся после десятков. Поэтому вполне возможно, что мастер просто не рассчитал место и у него

(71/72)

не поместился не только конец слова **ستين** «шестьдесят», но и союз **و** со словом, обозначающим сотни. Как подсказывают наблюдения за декором, этим словом скорее всего могло бы быть **مائتين** — двести. 269 г.х. соответствует 882-883 г. н.э. Правда, для первых веков хиджры мы не знаем недописанных дат, но надо учесть, что недописанных из-за плохого расчёта места надписей известно немало, а эта надпись нанесена довольно небрежно: высота букв плохо согласована с высотой строки, буквы **ص** и **ك** написаны одинаково, хотя они в одной и той же надписи обычно различаются. В слове **سنة** первоначально была пропущена буква **ن**, а затем ошибка довольно неловко поправлена.

Имя Йазид — чисто арабское, весьма популярное в омейядское время среди аристократии. На этом основании М.М. Дьяконов считал, что это не имя ремесленника, который в I в. хиджры едва ли мог быть арабом. [25] Во второй половине VIII и в IX в. популярность

этого имени резко падает, но мы встречаем в источниках нескольких деятелей, носивших его (например, [9, с. 510; 224А, с. 1351, 1373, 1435]). Новое чтение надписи может показаться смелым, но слишком трудно найти какое-нибудь другое средство согласовать наблюдения над декором с чтением надписи. М.М. Дьяконов в своей статье обратил внимание только на орнамент вдоль каннелюр тулова, который в какой-то мере схож с омейядским.

Таким образом, влияние школы А ощущается в памятниках искусства Сирии и Месопотамии VIII и IX вв., а это делает менее странным совпадение и некоторых деталей формы, и орнамента сирийских кадилъниц, о которых уже шла речь, и сосудов школы А. Следы этого соприкосновения сохраняются в арабском и западноиранском искусстве вплоть до XIII в.

Поздние этапы школы В в деталях имеют сходные черты с изделиями IX-X вв. Полупальметты вдоль рамок есть и на медалях X в., а заполнение участков поверхности сосуда лепестками (позже скорее перьями) применялось не только на 5-м этапе школы В, но и на сосудах X-XI вв. (см. ВС126, 127). Тогда продолжали употреблять такие приёмы и детали, как покрытый кружками фон, трёхлепестковый цветок с дужкой между стеблем и чашечкой и т.д.

Тема поздних отголосков традиций школ В и С далеко не исчерпана. Я.И. Смирнов считал, что те сосуды, которые здесь отнесены к школе В, находят аналогии в русских и грузинских чеканных изделиях [120, с. 8]. На своих таблицах он сопоставлял

(72/73)

также ВС291 (Т48) с сосудами «эпохи татарщины». Возможно, что традиция, проявившаяся в сосудах, которые мы отнесли к школе С, жила в Восточном Туркестане ещё и при монгольском владычестве (ср. [201, примечание К.В. Тревер на с. 756-757]). Если учесть роль уйгуров в культуре империи Чингизидов, это предположение покажется вероятным.

Однако такие проблемы требуют детальной разработки и новых материалов.

По многим чертам можно показать, что школы А и В не стояли в стороне от путей сложения стиля X-XII вв., но типологически они весьма ещё далеки от него. Отсутствие в наших памятниках существенных черт развитого аббасидского, саманидского или буидского или же, с другой стороны, позднетанского стиля заставляет *ограничить верхний предел В5 и А6 серединой IX в.* Это, как и все остальные сличения с датированными памятниками, не противоречит результатам сопоставлений внутри рядов и между рядами.

М.М. Дьяконов [48, с. 138-139] отнёс ВС63(Т30) и ВС64 (Т31) к Согду VII в. Такая датировка, как видно из сопоставлений, должна быть оставлена, но многочисленные пережитки согдийских и сирийских художественных явлений VII — начала VIII в. свидетельствуют против значительного омоложения даты.

Как показывает анализ изображений, *связи школы А с искусством халифата, т.е. Сирии, Ирака и Ирана первых веков хиджры, весьма глубоки. Особенно характерны они для А5 и А6.*

Из отдельных определений, полученных в главе о связях, можно вынести в виде краткой таблицы шкалу дат для обеих основных школ. Эта шкала не нарушает последовательности, установленной на основании таблицы:

Школа А: ВС91 (Т6) — VII в. ВС84 (Т7) — рубеж VII-VIII вв. А3 (Т27-28) — середина VIII в. А5 (Т30-31) — рубеж VIII-IX вв. А6 (Т41) — IX в.

Школа В: В1 (Т1-5) — V-VI вв. В2 (Т9-10) — VII в. СМ54 (Т20) — начало VIII в. В3 (Т37) — начало второй половины VIII в. В4 (Т38, Т39) — рубеж VIII-IX вв. В5 (Т51) — IX в.

По таким вехам можно приблизительно определить по таблице даты остальных сосудов.

[1] Ср. сенмурвов из другого омейядского дворца, Хирбат ал-Мафджар [176, р. 253], которые явно восходят к школе А.

[2] В Пенджикенте крылатые верблюды есть в росписях объектов XVII (рис. 3), XXIV и дворца в цитадели. У них, однако, не птичий хвост.

[3] В подписи как место хранения ошибочно указан не Эрмитаж, а Исторический музей.

[4] О последних см. [89].

[5] 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 круга [173А, Е33, 34, 35]. В 1967 и 1969 гг.

изображения крылатых верблюдов обнаружены на росписи Пенджикента (рис. 3).

[6] К.В. Тревер предположительно датирует кувшин ВС84 VII в. [136, с. 178-179].

[7] К IX-X вв. относится уйгурская чарка из Минусинской котловины, которая, однако, сохраняя сходную форму, по декору и технике далека от школы С [40А].

[8] Ср. [181, табл. 12е, 20а] вещи середины VIII в. с менее развитым орнаментом той же группы.

[9] Ср., например, ахеменидское серебряное блюдо [214, № 450].

[10] См. чашу такой формы на росписи Пенджикента [53, табл. VII, XII].

[11] Оба сосуда — с руническими надписями, оставленными их тюркскими владельцами. Недавно в танской могиле была найдена ещё одна чаша школы В [141В, р. 7]. На дне процарапанный иероглиф. Чаша (рис. 32) находит место в таблице (Т40А между Т21 и Т39, ближе к Т39 и к школе С).

[12] Из тюркских серебряных сосудов интересна семиреченская кочкорская кружка с концами ручки в виде листьев ВС172, близких к орнаменту на ВС99 (Т49).

[13] Прототип этого мотива есть в Бамиане (MDAFA, III, рис. X). Ср. с пальметтами сасанидской капители из Калаи-Кухна [160А, р. 14].

[14] С другой стороны похоже переданы в рельефе Таки-Бостана лепестки лотоса на ткани [205А, р. 98].

[15] Ср. серебряный кувшин сасанидской формы ВС85 со сходным, но более простым орнаментом. Дата кувшина пока неясна.

[16] На поразительное совпадение орнаментов этой эпохи от Забайкалья до Венгрии обратил внимание А.П. Окладников [100]. На многих венгерских вещах видны следы влияния поздних серебряных сосудов с чертами школы В. Такова, например, кружка (рис. 35), найденная в Земплине [146А]. Как показал Т. Арне, сходные орнаменты распространялись и на север до Скандинавии в IX в. [141А].

[17] Это блюдо и блюдо со сценой поединка ВС50 будут рассмотрены в работе о воинских сюжетах на среднеазиатских серебряных сосудах, которая подготавливается к печати.

[18] Ср., например, драпировки ВС64 (Т31) с драпировками на сировизантийском серебряном блюде [157, № 20] из Рихи.

[19] Таково, видимо, обычное снаряжение омейядского всадника. Ср. скульптуру всадника из того же замка Каср ал-Хейр ал-Гарби [225, р. 28].

[20] В первой половине VIII в. тем же сосудам школы А с изображениями козерогов и сенмурвов подражали резчики монетных штемпелей в княжествах на юго-восточной границе халифата (рис. 34). Особенно похож рисунок крыла с завитками на концах отдельных перьев [173А, Е.246, 245, 267 и др.; 151, табл. XII, 11].

[21] М. Бахрами едва ли мог точнее датировать «саманидскую» керамику, хотя он и пишет о IX в. (ср. [26]).

[22] Детали костюма и некоторые особенности композиции на блюде находят аналогии в изображениях газневидской бронзовой чаши XI в. [164, с. 115-116, табл. IIIА], но это произведения разных школ обширного государства Газневидов.

[23] Л.И. Ремпель привлёк этот кувшин как образец среднеазиатского искусства XI-XIII вв., не заметив его близости к басрийскому кувшину и не заметив также орнамента совсем другого стиля на шахристанском кувшине, хранящемся в Самаркандском музее, который Л.И. Ремпель назвал: «схожий экземпляр без гравировки» [113, с. 409].

[24] Приношу глубокую благодарность О.Г. Большакову за консультации по арабской эпиграфике.

[25] Р. Эттингаузен, который первым читал надпись, считал, что в ней упомянут мастер Абу Йазид [162, с. 7].

Глава третья.

Историческая интерпретация.

Расцвет Согда в VII в. и торевтика.

В V-VI вв. в торевтике Согда господствовали архаичные формы, напоминающие искусство периода Аршакидов и Ахеменидов. От древних вещей чаши V и VI вв. отличает тонкостенность и грубость работы. У согдийских чаш очень мало общего с синхронными им памятниками Ирана. Локальные школы с чертами аршакидской традиции в IV-VII вв. сохранялись и в других граничащих с Ираном странах (см., например, сосуды из Закавказья [4А]). Только с Хорезмом поддерживаются прочные связи. В основном по косвенным данным можно судить о появлении в торевтике черт искусства южных соседей Согда и отдалённой Византии. Керамика Согда V-VI вв. почти не связана с металлом, но

процессы, которые в ней происходят, близки к тому, что наблюдается в торевтике. Керамика была обособлена от других видов искусств, а отдельные гончарные центры, обособленные друг от друга, развивали традиции предыдущего периода [88].

В торевтике уже тогда намечаются два варианта в орнаментации, которые затем сохраняются по крайней мере до середины VIII в. Это позволяет предполагать наличие не менее двух малых школ внутри школы В (ср. Т1, Т10, Т37 с Т3, Т5, Т38, Т39, Т51). [\[1\]](#)

Особо стоит отметить ахеменидскую традицию в торевтике, следы влияния ахеменидской государственности сохранились и в согдийских документах с горы Муг [74, с. 48]. Прикладное искусство V-VI вв. оставалось архаичным, но в изобразительном искусстве уже произошёл перелом. Об этом свидетельствуют терракоты, которые были, по-видимому, миниатюрными воспроизведениями статуй, когда-то находившихся в храмовых нишах [86, с. 237-243]. Вместо нескольких видов стоящих в застывших позах фигурок в терракоте VI в. появляются изображения богов или царей, сидящих на разнообразных тронах, воинов в полном вооружении, фантастических существ, напоминающих сирен. Важнее всего, что старые типы почти бесследно исчезают. Стройность и изящество фигур, пышность убранства,

(74/75)

тонкая разработанность черт лица — всё это новые явления, которые быстро завоевывают признание [86; 93, с. 32-49].

Исчезает прежняя замкнутость согдийского искусства. В новой иконографии многое взято в Византии, Индии и Иране, причём по большей части взяты те признаки, которые незадолго до VI в. привились в искусстве этих стран. За последние годы в Варахше, в Самарканде и в Пенджикенте были открыты росписи, которые показали, что терракоты верно передают характер монументального искусства VI-VII вв.

Что было раньше в большом искусстве? Прямого ответа нет, но поскольку эволюция культуры Согда с V по начало VIII в. хоть в какой-то мере известна только благодаря искусству и ремеслу, а письменные источники дают статичную картину, приходится использовать все косвенные данные и особенно памятники прикладного искусства. Стремление к роскоши и изяществу, широкий географический кругозор, столь характерные для стиля монументальной скульптуры и живописи VI-VIII вв., глубоко и разнообразно запечатлелись в терракотовых воспроизведениях статуй, позже в торевтике и, наконец, в керамических сосудах. Раньше в прикладном искусстве почти не проявлялись эти тенденции.

Хотя соотношение между большим и малым искусством изменилось в V-VIII вв., можно полагать, что все эти явления в V-VI вв. были новыми не только для серебряных дел

мастера или гончара, которые ещё очень редко отражали их в своих изделиях, но и для самих скульпторов и живописцев.

Расширение связи между этими областями культуры в VII в. как будто имело место, но предположение о радикальном разрыве между путями развития большого и малого искусства в V-VI вв. маловероятно. Прикладное искусство развивалось вместе с монументальным, иногда отставая от него, а иногда опережая его. Особенно тесная связь была между златокузнецами и скульпторами. Идолы богов и фигуры зверей, служившие тронами, были покрыты серебром или золотом.

Тот рубеж, который монументальное искусство прошло не позже VI в., прикладное (в том числе и торевтика) преодолело в VII в. Керамика помогла нам наметить самые общие вехи развития торевтики, а торевтика и керамика вместе помогают сейчас наметить какие-то вехи развития искусства в целом от бедности и обособленности к богатству и широте кругозора. Конечно, судить о монументальном искусстве, о его стиле в VI, VII и VIII вв. сейчас можно не более конкретно, чем можно судить о торевтике, когда была изучена только связанная с ней керамика.

Перемена стиля искусства, даже если бы речь шла только о прикладном искусстве, не могла быть изолированным явлением

(75/76)

в истории страны. Мы не знаем ничего о динамике других сторон духовной культуры. Тогда в VI-VII вв., но в сфере материальной заметны два очень важных явления: рост городов и развитие денежного обращения. Между IV-VI вв., когда была построена вторая стена Самарканда (Афрасиаба), и 630 г., когда Сюань Цзян застал столицу Согда обнесённой другой стеной, соответствующей внешней стене Афрасиаба (по оценке Сюань Цзяна, периметр стены — около 6,5 км, на деле он чуть меньше 6 км), город вырос примерно втрое и достиг площади 219 га. [2] Растёт не только столица, но и малые города. На Варахше и в Пенджикенте в VI и VII вв. перестраивают и очень усиливают городские стены [86; 139, с. 107-111].

Территория Пенджикента растёт в VI-VII вв. Городская застройка становится более регулярной и основательной.

Седьмой век — время массового выпуска медной монеты, совершенно изменившей денежное хозяйство страны. В согдийских колониях Семиречья, основанных ещё в V-VI вв., до сих пор не удалось обнаружить слоёв, которые по объективным данным датировались бы старше VII в. [64, 109], тогда как слои VII-VIII вв. представлены на очень многих памятниках.

В VII в. наступает расцвет Согда и его искусства. Расцвет был быстрым и мощным.

Опыт предков оказался недостаточным для решения новых задач, и согдийские мастера за короткий срок освоили художественные достижения других народов. Сношения с Византией, особенно интенсивные со второй половины VI в., связи с тюрками, с Ираном и с Китаем отражаются в произведениях торевтики. Во многом сохраняются старые местные традиции, но и они и пришлые мотивы обогащаются новой выразительностью. Фигуры зверей и даже орнамент проникаются собранностью, упругостью, внутренним движением.

Торевты Согда и пять великих цивилизаций.

Множество нитей связывало искусство Согда с искусством соседних народов. До сих пор мы только прослеживали направление нитей, не пытаясь понять, чем похожи друг на друга те из них, которые уходят в одном направлении. Теперь надо со-

(76/77)

поставить уже не то, что взяли и что дали согдийцы, а каким было то, что они взяли у каждой из стран, и каким было то, что они могли дать мастерам каждой страны. От конкретных деталей приходится перейти к более абстрактным качествам.

В начале средних веков в Азии была распространена концепция четырёх царств мира, которая в наиболее обобщённом виде показывает, в чём видели преимущества каждого из больших регионов. Классическую характеристику концепции мировых царств дал В.В. Бартольд: «Мировое положение сасанидской державы в VI-VII вв., по-видимому, оказало ещё большее влияние на успехи империализма [3] в отдельных странах, чем в своё время образование империи Александра. К этому времени относится объединение Китая под властью сначала династий Суй (589-618), потом династии Тан (618-907) с их широкими притязаниями в Средней Азии; могущество царей города Канауджа на Ганге, считавшегося в первые века ислама имперским городом Индии; объединение под властью турецкой династии кочевников от Китая до Индии, Персии и Византии. На этих событиях была основана буддийская идея четырёх мировых монархий, по четырём странам света: империи царя слонов на юге, царя драгоценностей на западе, царя коней на севере и царя людей (вследствие многочисленности населения Китайской империи) на востоке. Та же самая идея, с некоторыми вариантами, перешла и к мусульманским авторам; царь слонов назывался также царём мудрости, вследствие обаяния индийской философии и науки; царь людей — царём государственного управления и промышленности, вследствие обаяния китайской материальной культуры; царь коней — царём хищных зверей; на западе различались два царя — царь царей, т.е. царь персов и потом арабов, и царь мужей, вследствие обаяния красоты типа населения империи. По китайской официальной истории, сходный мировой синтез империализма нашел себе внешнее выражение ещё в

домусульманскую эпоху в селении Кушании на Зеравшане (к западу от Самарканда), где на стенах одного и того же здания были изображены на одной китайские императоры, на другой — турецкие ханы и индийские брахманы, на третьей — персидские цари и римские императоры» [10 с. 216]. В.В. Бартольд основывался на работе П. Пельо [202]. Владетель Кушании, совершавший какой-то обряд в зале, украшенном портретами царей мира, и государь Бухары, приказавший расписать зал своего дворца фигурами индийских царей, сидящих на слонах, согдиец III в., переводивший на китайский язык буддийские книги, который был одним из первых, кто писал о мировых царствах, да, наверное, и другие образованные

(77/78)

согдийцы стремились определить своё место среди царств мира. Эта концепция и похожие на неё идеи сравнения царств сказались и в сасанидской исторической традиции, и в письме тюркского кагана императору Византии, и в китайской биографии путешественника Сюань Цзяна [202; 62 с. 10; 137 с. 162]. У авторов разных стран речь шла не только о том, в чём преуспели в той или иной империи, пафос идеи был в освоении ценностей чужих культур собственным народом. Концепция мировых царств стала одной из ранних форм идеи всемирной культуры. В ту эпоху такие великие и гордые народы, как персы сасанидской державы и китайцы танской империи, не считали для себя зазорным переводить на свой язык индийские притчи и научные сочинения. Кавалерия Византии, Ирана и Китая перенимала вооружение и тактику северных кочевников; при сасанидском дворе ценили греческую философию, а «простодушные» тюркские каганы учились политике у согдийских чиновников, которые, как писал китайский дипломат, «научают и направляют» тюрков [62, с. 10; 80, с. 17, 18, 34, 173; 66, с. 115].

Что же восприняли согдийские мастера в искусстве царства коней, царства зверей — тюркского каганата и что дали они взамен этому государству, основанному кочевниками?

Тюркские вещи, вошедшие в быт согдийцев и воспроизводившиеся местными ремесленниками, — это поясной набор [110], части конского снаряжения, кое-что из оружия, пиршественные сосуды в виде кружек с округлым туловом, т.е. то, что связано с тюркскими всадниками, появившимися здесь как победители множества племён и народов, то, что связано с двором кагана — верховного повелителя согдийских княжеств. Эти конкретные вещи, как окольцованные птицы, позволяют увидеть пути воздействия культуры кочевников на осёдлое общество.

Но только ли конкретные признаки приковывали внимание согдийцев, было ли сходство не в деталях, а в понимании предмета? Содержательное сходство трудно описывать, но оно чувствуется при сопоставлении согдийских и тюркских изображений животных. Ярость варахшинских тигров, чуткость джейрана и козерогов на серебряных сосудах заставляют вспомнить стилизованных и в то же время таких живых тигров и барсов, кабанов и горных баранов, куланов и ланей на украшениях кудыргинского или копёнского седла или же зверей писаниц тюркско-кыргызского круга [31; 63; 51; 141]. Исследователи Сибири справедливо указывали на необычайную живость степных изображений, на экспрессивность в передаче состояния зверя как на отличие от сасанидского и танского

стилей, иконография которых влияла на степных художников [51, с. 47-53; 63; 40; 45]. Те же черты, как пишет К.В. Тревер, отличают чашу с джейраном от сасанидских сосудов [133, с. 5, 6]. А ведь чаша с джейра-

(78/79)

ном — это лучшая вещь согдийской школы В, относящаяся к VII в., времени тюрко-согдийских связей!

В начале средних веков звериный стиль, казалось бы ушедший в прошлое, возрождается в новых формах. И в сасанидском Иране, и в Самарканде, и на Алтае появляются изображения зверей, «как бы готовых вступить в бой или состязание». Есть среди них и такие, которые можно назвать «парадными портретами». На них-то лучше всего выявляются различия в историческом содержании образа, так как семантика охотничьих сцен недостаточно ясна.

В этом отношении особенно интересно сасанидское серебряное блюдо конца III в. с изображением богини на льве (BC36) [4] (рис. 30).

Шесть медальонов расположены вокруг центрального. В них протомы медведя, коня, льва, львицы, кабана, зебу. В.Г. Луконин показал, что здесь, как и на коронах жены и наследника Варахрана II, звери символизируют богов, признанных ортодоксальными в государственной зороастрийской церкви [77, с. 78-79]. Сасанидский официальный портрет — это художественное воплощение идеала государственности — наложил отпечаток не только на образы богов [79], но и на их зооморфные символы. Протома зверя торжественно выделена медальоном, таким же, как у портрета царя. Голова, плечо и лапа расположены по возможности так, как голова, плечи и рука на портретах царя и

(79/80)

знати. Художнику удастся достичь того же сочетания силы и величия с духом придворного этикета, которое, как показал В.Г. Луконин, характерно для образа человека в сасанидском искусстве.

У тюрков сопоставление образов зверей, связанных с мифологическими представлениями, с образами людей тоже была одной из любимых тем художественного творчества. 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 омейядскому 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» [20, с. 73]. Е.Э. Бертельс показал, что этот

текст восходит к достоверным традициям, он привёл также тексты Кутадгу Билиг (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 зверь превосходил человека. Маленькие фигурки охотников на Сулекской писанице или на кудыргинском седле не только по масштабу, но и по художественным достоинствам уступают изображениям зверей. С.В. Киселёв и М.П. Грязнов показали, что тема охоты не исчерпывает содержание сцены, гравированной на луке седла из Кудыргэ [63, с. 626-627; 45, с. 17, 18], где стоящие тигры явно главные персонажи, а зайцы и рыбы едва ли объект героической охоты.

Однако выявленная ими связь с мифологией ещё не объясняет специфики кочевого искусства, ведь и в искусстве Сасанидов была эта связь. Такого объяснения недостаточно для того, чтобы понять, что могло сроднить искусство Согда и его кочевых соседей, — ведь согдийцам была чужда тюркская мифология. На наш взгляд, общим было воплощение в образах животных черт героического идеала.

Согдийцы были известны не только как удачливые купцы, но и как храбрые воины, хитрые дипломаты, отчаянные политические авантюристы. Представление о хитрости, храбрости, гордости и неукротимой силе как о неотъемлемых качествах знат-

(80/81)

ного человека роднили недавних варваров-тюрок и аристократов из городов-государств Согда. В сасанидском Иране этот рыцарский, и в ту пору в какой-то степени народный, идеал также существовал, но его подавляли царская власть и официальная зороастрийская религия «с сухой догматикой и фанатизмом, поддерживаемым бюрократией» [77, с. 80]. В согдийской живописи VII в. появилась попытка прямого отражения этого идеала: создаётся профильное изображение грозного витязя, у которого взметнувшиеся брови, горбатый нос, массивный подбородок и мощная шея [12, р. 19 г.]. Этот яростный облик заимствован у эфталитов. Некоторые из их царей (или почитаемых ими героев и богов) так изображались на монетах [151, табл. VII, 10-15, табл. IX, 15-17]. Эфталиты, владевшие Согдом до прихода тюрок, были не менее воинственным кочевым народом, чем тюрки.

Тюркское прикладное искусство было ещё более молодым, чем искусство Согда. Сохраняя в какой-то мере традиции эпохи ранних кочевников, которые яснее чувствуются в одном из кудыргинских тигров и в фигуре косули у его ног, а также в изображении зверя на ручке плети из Курая, тюрки, за несколько десятилетий покорившие всю срединную Азию, широко использовали искусство осёдлых цивилизаций. Тюрок привлекали выработанные многофигурные композиции и иконографические каноны, сложный орнамент. Новое государство не хотело быть беднее и примитивнее старых, уже при

первых каганах появились согдийские советники [66, гл. III], а первый известный нам памятник искусства тюрок — кудыргинская лука — при всём своеобразии связан с искусством согдийцев: всадники изображены без стремян, как согдийцы VI в. (ср. изображение согдийцев на китайских рельефах VI в. [207]), но не как тюрки (в этой могиле, как и в других кудыргинских, есть стремяна), голова коня очень похожа на голову коня, гравированную на костяной пластинке, которая найдена в Пенджикенте, а головы тигров по характерной передаче языка и нижней челюсти, а не только по передаче полос шкуры, что уже отмечалось (ср. [40, с. 36]), близки к ВС91 (Т6).

Каганы широко использовали опытных согдийских златокузнецов вместе с мастерами других народов. В кочевых государствах быстро распространялись в воинской среде пояса и чаши, изготовленные в ставках каганов, но всё же искусство степи оставалось самим собой. Так, например, заимствуются и перерождаются у тюрок и кыргызов согдийские растительные орнаменты, превращаясь в сочетание абстрактных элементов. Более живой согдийский орнамент был распространён в степи, чем иранский. Голова сенмурва, возможно, была сделана для трона одного из владык тюркской династии Ашина, божественным

(81/82)

предком которой была волчица. [5] Чтобы утверждать, что эта собачья или волчья голова относится к сенмурву, надо было бы иметь не только голову, но и крылья и хвост этой фигуры. Ведь превратили же согдийцы сенмурва в другой свой образ — в крылатого верблюда.

Быстрый рост значения согдийцев в государствах тюрок и в Китае [66] сказался в проникновении на Восток произведений согдийской торевтики и распространении там её влияния. Недаром в Китае эпохи Тан такую роль играла мода на всё, связанное с западными иноземцами. В начале VIII в. возникла даже фабрикация поддельных западных «раритетов» для поставок императорскому двору [209, с. 409]. Высокое мастерство китайских мастеров вызывало интерес и частичное подражание в Согде, но этот интерес гораздо меньше сказался на стиле согдийской торевтики, чем роль Согда в сложении танского стиля.

Китайцы заимствовали у персов и согдийцев всё, связанное с аристократическим образом жизни, тогда как тюрки были их учителями в военном деле. Представление о западном иноземце — знатоке драгоценностей — проникло даже в сказки [209]. В то же время торжественная официальность иранского искусства не находила здесь отклика, поскольку в Китае много веков существовал свой чрезвычайно стойкий комплекс монархических представлений. Рыцарский дух согдийской культуры и удаль степных всадников оставались для китайской знати и мастеров, работавших на неё, чем-то экзотическим, далёким от реальной их жизни, хотя и привлекали внимание.

Согдийцы, а позднее персы и арабы высоко ценили техническую изощрённость «царства промышленности». В торовитике VIII-IX вв. это влияние сказалось в деталях гравированного орнамента, выделенного позолотой или точечным фоном, хотя оба эти приёма в иной трактовке первоначально пришли в Китай с запада. Изящная беглость как бы случайного, но очень точного рисунка, тонкая штриховка, передающая нежность лепестка, сложный изгиб краёв листа, как бы охваченного порывом ветра, сложные извивы облачного орнамента, в которых за кажущимся нагромождением скрывается строгая упорядоченность, — всё это поразило воображение «западных иноземцев», воспитанных на более спокойном геометризованном стиле орнамента. В школах А, В эти черты нашли органическое сочетание с напряжёнными линиями согдийского орнамента, обогатив его некоторыми деталями. В восточной школе С эти мотивы сказались гораздо сильнее. На блюде ВС111 (Т43), связанном с сир-

(82/83)

византийской традицией, попытка передать чуждую манере мастера лёгкость приводит к появлению какого-то гротескного оттенка. Византийские мастера попытались внести в своё строгое искусство танских фениксов и листья с загнутыми краями [175, с. 16-17], но очень скоро эти листья, изменившие стиль византийского растительного орнамента [233, с. 22-32], геометризовались, вошли в канон и потеряли сходство с оригиналом. В художественной керамике Ближнего Востока IX-XII вв. было много попыток воспроизвести цвет и фактуру китайского фарфора и штейнгута, но при этом почти никогда не заимствовали мотивов рисунка [191].

Изделия мастеров Рума и Чина — Византии и Китая — высоко ценили в Иране и Средней Азии, но ценили их не за одно и то же. Поэтический рассказ Низами о соревновании румийца и китайца при дворе Александра Македонского показывает, как понимали это различие. Румийский художник написал замечательную фреску, тогда как отделённый от него занавесом китаец зеркально отполировал стену напротив фрески. Когда сняли занавес, зрители увидели две одинаковые картины. Вскоре Александр понял, что перед ним картина и её отражение, а не две картины, и вынес решение: румийцы выше в живописи, а китайцы — в полировке. Это противопоставление искусства и технической изощрённости не передаёт все стороны восприятия китайского и византийского искусства на Ближнем Востоке, но хорошо согласуется с тем, что мы видим в торовитике.

Согдийские мастера заимствуют у византийцев не только и не столько детали орнамента, хотя именно они и позволяют уверенно говорить о контактах, сколько характерные особенности форм кувшинов, кружек и блюд, а также композиционные схемы. «Обаяние красоты типа населения империи», может быть, тоже проявилось в торовитике: ручку кружки из с. Покровское (Т12) украшает профильная голова античного облика.

Согдийские художники считали, что они могут даже имитировать византийскую вещь: клейма на дне кувшина из с. Покровское (Т11) — это попытка выдать местное изделие за константинопольский товар.

Бухарские ткани «занданечи» [186, 16], тип которых сложился в конце VI-VII вв., по иконографии восходят к византийским тканям (см. [57; 58], также [59, с. 45-49, р. 2-6]) и, в меньшей мере, к сасанидским тканям [186]. Специфически согдийские черты рисунка выступают только в деталях [16, с. 75]. [6]

(83/84)

Типологически перед нами явление, аналогичное той школе, на основе которой сложилась школа А, где иконографические схемы — главным образом сасанидские, а многие детали и неожиданная для постсасанидской эпохи выразительность — согдийские.

Где сложилось такое сочетание? До падения Сасанидов и даже до захвата Согда арабами едва ли мы вправе предполагать ощутимое согдийское влияние в Иране, царь которого уничтожал согдийские товары и убивал согдийских послов. С другой стороны, воздействие сасанидского Ирана — империи «царя царей» — после завоевания кушанского царства в конце IV в. [55; 78] начинает сказываться в нумизматике, глиптике, торевтике и керамике бывших кушанских владений, т.е. соседей Согда. В начале VI в. Согд входит в державу эфталитов, пытавшихся, опираясь на сасанидскую традицию, создать своё официальное искусство [89]. Проблема эфталитского наследия одна из самых важных для вопроса сложения нового стиля в искусстве, вопроса о том, как пришли в монументальную живопись и скульптуру Согда или в торевтику Хорезма черты гуптской культовой иконографии и сасанидской царской иконографии. Однако в согдийской торевтике почти нет следов этого наследия, так как она складывалась в основном вне официального или церковного искусства. Связь с Индией — страной мудрости — была важна для большого искусства, но не для пиршественной посуды, хотя то, как ожили в руках согдийских художников полупальметты, может быть связано не только с духом согдийского искусства, но и с влиянием гуптской орнаментики, занесенной сюда при эфталитах. Не случайно, согдийская пальметта находит аналогии прежде всего в орнаменте Бамиана, где однако стиль ближе к гуптскому, чем у орнаментов со сходными пальметтами на согдийских памятниках. Об этом же направлении связей говорит как будто и понимание лотоса в согдийской торевтике.

То обилие сасанидских черт, которое с самого начала свойственно школе А, появляется в VII в. уже не через эфталитов, а как непосредственное воздействие искусства Ирана. В Согд попадает масса ценных вещей: на сасанидских блюдах появляются согдийские надписи [75, с. 66-73], но комплекс иранских признаков композиции и иконографии школы А настолько органичен и целостен, что трудно его объяснить только привозом вещей. В то же время эта школа тесно связана и с Согдом. Скорее всего сложение школы А обусловлено иранской эмиграцией

(84/85)

в Мавераннахр и далее на восток после арабского завоевания Ирана. Вторая половина VII в. — время максимального расцвета доарабского Согда. На Ближнем и Среднем Востоке школы керамистов, медников, миниатюристов в средние века расцветали то в одном, то в другом месте в зависимости от судеб той или иной державы. При разгроме культурных

центров художественные школы не исчезали бесследно. Они возрождались на новом месте и нередко с новым блеском, впитав в себя новые традиции (ср. [56; 191; 164]).

Для периода второй половины VII в. возможны региональные отличия бухарской и самаркандской школ, из которых бухарская была в таком случае более связанной с Ираном.

Школа В не исчерпывает разнообразие согдийской торевтики VII в. Она только наиболее традиционная.

Связи начала школы А с Бухарой по кувшину с крылатым верблюдом и одного из двух вариантов школы В с Самаркандом по знаку на чаше с оленем никак нельзя считать доказанными, но они кажутся вероятными. Ещё одна школа засвидетельствована по кафыркалинским керамическим репликам. Находки в Куве позволяют надеяться на выявление ферганской школы и на возможность уточнения локальных вариантов торевтики областей Средней Азии по мере накопления материалов. Такое разнообразие школ показывает, как бурно развивалось в VII в. согдийское искусство.

Едва ли не каждое поколение согдийцев в ходе бурной истории средневековья оказывалось перед новой обстановкой. Захват страны эфталитами, а затем тюрками, возникновение ставок каганов, быстрый рост городов в метрополии и в колониях на землях тюрок, перипетии тюрко-китайской борьбы, арабское нашествие на Иран и через несколько десятилетий на сам Согд — всё это и многое другое ставило мастеров перед новыми задачами, заставляло ориентироваться на новые вкусы. Между этапами школы А промежутки примерно от 15 до 40 лет, но каждый этап вносит что-то новое не только в иконографию, но и в понимание предмета. Мастер был не копиистом, но автором. Вклад мастера и во всяком случае поколения в изменение стиля стал подобно тому, как это было у греческих вазописцев, величиной, которой нельзя пренебрегать. [7]

(85/86)

Судьба согдийской торевтики в эпоху арабского владычества.

В первой половине VIII в. обстановка резко меняется. Арабы начинают выкачивать из Согда, одной из самых богатых покорённых ими областей Азии, материальные и художественные ценности.

После завоевания в центре хорасанского наместничества, которому был подчинён и Мавераннахр, начинается производство золотых и серебряных сосудов для нового потребителя — знати халифата.

Наместник Хорасана Наср ибн Сеййар, кстати сказать тесно связанный с согдийскими дехканами, отправляясь к своему начальнику, наместнику Ирака, приказал изготовить для подарка халифу золотые и серебряные кувшины с изображениями и фигурные сосуды [90, с. 119]. Эти сосуды были потом розданы как жалованье хорасанскому войску.

Местное производство посуды из серебра продолжало существовать в Согде, но посуда, которой пользовались в VIII-IX вв. местные владетели, была тонкостенной и грубоватой по исполнению (Т38, Т39, Т51, этапы В4-5). В согдийских княжествах, подвергшихся в первой трети VIII в. грабежам и плативших миллионные контрибуции и тяжёлую дань, не было сокровищниц, подобных сокровищницам шаханшахов Ирана или халифов. Великолепные массивные блюда школы А VIII в. предназначены для нового потребителя. Чисто сасанидская символика сенмурва и другие чисто сасанидские черты, которых мастера ВС91 (Т6) и ВС84 (Т7) как будто старались избегать, создавая новые фантастические образы, показывают, что связи с Ираном не ослабели и даже усилились. Теперь художники несколько не боялись, что зритель вспомнит сасанидские символы, напротив, они к ним охотно прибегали. Это было бы маловероятно, если бы речь шла об обособившейся в Согде школе (ср., например, эволюцию «занданечи»). Скорее всего школа А в VIII в. работала не только на нового потребителя, но и в значительной мере в новых центрах: в Мерве и других городах Хорасана, хотя некоторые сосуды, например ВС109 (Т28), могли быть изготовлены в Согде.

Один из сосудов школы А послужил образцом для омейядского живописца.

В VIII-X вв. Мавераннахр и Иран входили в одно государство. Именно в это время между ними шло интенсивное языковое и культурное сближение. Чиновники арабской администрации в Хорасане и в Мавераннахре были по большей части хорасанского происхождения.

(86/87)

Типична для эпохи биография ал-Хурейми, арабского поэта-согдийца [140]. Ал-Хурейми происходил из знатного согдийского рода, но семья его обосновалась в Мерве. Он жил в Северной Месопотамии, Армении, Сеистане и к началу IX в. в Багдаде. В стихах ал-Хурейми происходит полное смешение согдийского, иранского, тохаристанского патриотизма. В трудную минуту, когда арабские воины пытались ограбить его на чужбине, он обращается к хорасанцам, всадникам из Мерва и Балха, как к соотечественникам. Своим «отцом» называет он Хосрова II, а родственником — тюркского хакана. «Разве есть в согдийцах какой-нибудь порок... Они, знайте это! — мой

корень, из которого я вырос, ведь у каждой ветки есть корень в земле!» «В Согде утвердился корень нашего отца, а в Мерве аш-Шахиджане мы остановились. Сколько у меня в Согде дружественных дядей [по отцу] и сколько славных дядей [по материнской линии] в Джузджане!»

Общеизвестно, какое мощное влияние на политическую и культурную жизнь халифата оказали колонии иранцев и среднеазиатов при дворе Аббасидов и в городах Ирака.

В эту эпоху представители ираноязычных народов Средней Азии и Персии в войске, в администрации и при дворе халифа противопоставлялись арабам. Нередко аристократов Тохаристана или Усрушаны в Багдаде и в Самарре называли персами, да те и сами были не против возвести генеалогию к сасанидскому Ирану, наследниками славы которого считали себя халифы. Недаром среди «царей мира» место царя царей занял халиф. Можно привести немало примеров того, как славу древней государственности Ирана пытались распространить на Среднюю Азию. Это делали и персы VIII-IX вв., и среднеазиаты, поскольку тогда достойными уважения рассказами о прошлом считали не воспоминания об истории мелких княжеств, а предания сасанидской империи. И в искусстве сасанидскую традицию не отделяли от слившейся с ней в Хорасане среднеазиатской, которая главным образом благодаря этому нашла путь в центр халифата. Задача художника VIII в. была прежде всего декоративная и, если можно так сказать, «мемориальная». Надо было, чтобы зритель узнал в его произведении богатую вещь, подобную тем, которые, по его представлениям, были при сасанидском дворе. В связи с этим между 2-м и 4-м этапами школы А (Т18, Т27, Т28) падает выразительность образа и вырастает роль декоративных элементов.

Резкая разница между 4-м и 5-м этапами школы А может быть объяснена изменением задачи. Художник должен был уже не просто сделать «сасанидскую» вещь, но сасанидскую официальную композицию. А5 (Т30, Т31), видимо, закономерно дает самый ранний образец иконографии царского приёма, которая

(87/88)

стала излюбленной во всех странах ислама чуть ли не на полтысячелетия. Соединение в этом образце сасанидских, буддийских (тохаристанских) и согдийских черт, отмеченных М. Бахрами, а также связи с омейядской и аббасидской иконографией халифа [220; 204, с. 48] и дворцового пира, появившиеся в нём, вполне естественны для конца VIII и начала IX в.

Именно рубеж VIII-IX вв. мог стать наиболее благоприятным моментом для превращения локального варианта царской иконографии в стандарт, общий для всего аббасидского халифата. Бармакиды, могущественные везиры, возглавлявшие правительственный аппарат во второй половине VIII и в первых годах IX в., происходили из соседнего с Бамианом Балха, где они из поколения в поколение были связаны с буддийским (или бывшим буддийским) храмом Ноу-Бехар (см. [10, с. 669, сл.]). Позже, в первой половине

IX в., при Мамуне и Мутасиме, особую роль играла хорасанская и среднеазиатская (в том числе согдийская) зная. Возрождение домусульманских, главным образом сасанидских, традиций стало одним из ведущих направлений в её идеологии.

Наиболее вероятно, хотя на этом трудно настаивать, что попытка воссоздания сасанидского официального искусства имела место в Мерве во время правления там Мамуна (809-817), который в борьбе за халифат со своим братом Амином (809-813) опирался на аристократию Хорасана и Средней Азии. [8] Недаром именно в Хорасане воздействие последних этапов школы А сказывалось ещё на рубеже X и XI вв. Композиции блюд А5 (Т30, Т31) представляют собой своего рода исторический маскарад. Наряду с реальными деталями костюма и убранства (как, например, серьги царя «салтовского типа» — VIII-IX вв.) появляются фантастические. Таковы, в частности, странные изогнутые бляхи с прорезью между весьма стилизованными колокольчиками на сбруе коня. Это непонятые, искаженные прорезью колокольчиков кисти центральноазиатского снаряжения VII-VIII вв. (ср., например, [218В, табл. СXXXVI]), которые там чередовались с колокольчиками, а здесь сочетаются не только с ними, но и с двумя большими сасанидскими кистями над крупом коня. Маскарадность чувствуется и в том, что совершенно пропал пафос царской охоты: спокойно стоит конь, царь держит копьё слабыми маленькими руками.

Наукой уже издавна выявляется вклад Ирана в искусство первых веков хиджры (см., например, [187]). За последние годы наметилась тенденция к поискам среднеазиатских влияний в аббасидском искусстве, в частности в керамике [165]. Элементы

(88/89)

школ А и С проникли вплоть до Ирака и Сирии. Между Хорасаном и Ираком была тесная связь ещё со времени арабского завоевания. Недаром Мукаддаси говорит о Мерве, что «население его стало остроумным и похожим на жителей Ирака с тех пор, как в нём жил халиф (Мамун), и что население города заимствовало обычаи Ирака от его спутников и слуг» [90, с. 194]. Географ добавляет к этому предположению осторожную фразу: «А Аллах знает лучше!» И действительно, культурное сближение разных частей халифата было широким процессом, в котором эпизод с Мамуном остался лишь частным случаем. Смешение сасанидских и согдийских черт в торевтике происходило как на территории Согда, так и западнее: в Хорасане или даже в центре халифата. Нас не должны смущать черты школы С и танские элементы. Добыча, которую в VIII в. захватывали арабы в Мавераннахре, включала китайские позолоченные серебряные сосуды, украшенные гравировкой. Так было при взятии Кеша в 751 г. [224А, с. 79-80]. На всём протяжении Шёлкового пути в торевтике наблюдаются связанные между собой явления. Школа С, в своём истоке не чисто согдийская, относилась сначала к восточной части Шёлкового пути. К концу VIII в., в пору смешения традиций, вещи, близкие к сосудам этой школы, делали в степях Восточной Европы и на Ближнем Востоке. Перекрёстное сравнение разных школ не только подкрепляет датировки, но и показывает сложную сеть связей, установившихся к этому времени. Надо учесть и то, что морская торговля с Китаем через Персидский залив процветала в середине VIII в. [69, с. 136], а в IX в. привозной фарфор оказал сильное влияние на поливную керамику Ирака [205]. Блюдо ВС111 (Т43) — с его сиро-египетской композицией, видимо, античным сюжетом, китайскими и сасанидскими деталями при чуждой Китаю, Ираку и Средней Азии манере и стиле, датируемое по признакам школы А

(и отчасти С) концом VIII в. или началом IX в., — едва ли было возможно в другую эпоху. [9] В раннеаббасидское время интерес не только к иранской старине, но и к другим неисламским культурам был присущ взглядам верхушки общества. Знаменитый Абу Нувас воспевал чаши с изображениями сасанидских царей, а в другой раз — сирийскую или византийскую чашу с христианским сюжетом, не придавая особого значения символике изображений и любясь только игрой вина в золоте и серебре [68, с. 336-350]. Как бы ни понимался сюжет блюда в прототипе, для людей конца VIII-IX вв. это было не очень важно. Омейядский халиф, безусловный враг идолопоклонства, не видел ничего зазорного в образе языческой богини на фреске с изображением Геи, написанной сирийским или греческим художником в его дворце.

(89/90)

Синхронно с исчезновением остатков согдийской государственности идет декоративное перерождение школы В. Потеря сюжета была той ценой, которую заплатила среднеазиатская торевтика за широчайшее распространение мотивов её 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 торевтики для истории искусства раннего средневековья. Мы не можем сравнивать столь разнородные явления, как сирийские мозаики, пенджикентские фрески и иранские скальные рельефы. Серебряная посуда, формы и орнаменты которой в разных странах были тесно связаны между собой, даёт 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 в VII в. и хорасанская в IX в. школа А. Даже в конце работы не стоит заменять условные А, В, С конкретными названиями областей и называть школы: бухарско-хорасанская, самаркандско-усрушанская, семиреченско-турфанская и т.п. Дело не только в том, что локализация в отличие от дат зависит от исторической интерпретации и, следовательно, менее надёжна, но и в том, что связь школ и областей в средние века хотя и сказывалась, но не была полностью определяющей художественную традицию. По вещам легче проследить устойчивые границы между школами мастеров, чем этнические и политические границы.

Мы попытались проследить путь согдийской торевтики [10] от провинциальной бедности и архаичности к расцвету в VII в. и к влиянию на соседние страны; попытались проследить, как широта кругозора и связи со всем цивилизованным миром помогли развитию самостоятельного стиля, как отразился в нём деятельный, мужественный и в то же время утончённый дух Согда и как постепенно угасала эта вспышка творчества с потерей независимости. Если свести воедино выводы по отдельным школам, то, по-видимому, не будет преувеличением сказать, что Согд был узловым пунктом развития восточной торевтики между сасанидским и аббасидским периодами в VII-VIII вв.

[1] [с. 74] Возможно, это локальные варианты, так как находки из Мунчак-тепе в Усрушане (Т3, Т5) — сосуды одного варианта, тогда как в Чилеке близ Самарканда найден сосуд (Т1), относящийся к другому варианту.

[2] [с. 76] Мнение М. Пачоса [102, 103] о дате второй стены представляется необоснованным: керамика из стены не содержит фрагментов, безусловно относящихся ко времени после IV в. Его заключение о наружной стене справедливо опровергается О.Г. Большаковым, который считает, что новая часть города слабо застроена в VII в., но уже обнесена стеной [25; 27].

[3] [с. 77] Слово «империализм» В.В. Бартольд употреблял, не вкладывая в него социально-экономический смысл.

[4] [с. 79] Блюдо было найдено в 1886 г. в дер. Нижне-Шахаровка Пермской губернии. Блюдо датировали как III в. до н.э. [132, с. 99], так и XI-XII вв. н.э. [118, с. 86]. Однако обе даты обосновывались общими соображениями, а не аналогиями с датированными памятниками. Между тем блюдо может быть датировано по нетривиальным и притом маловажным для сюжета признакам, находящим аналогии во всех трёх известных сейчас сасанидских серебряных сосудах второй половины III в.: килике Варахрана II из Саргвеша, блюде принца Варахрана из Красной Поляны, блюде питнахша шаханшахов Варахрана II и Нарсе Папака из Мцхеты [13; 92; 226], дата по [76]. На блюде ВС36, как на килике и на блюде Папака, применён акантовый побег, заканчивающийся трёхчастной полупальметтой. Растительный орнамент блюда ВС36 и килика сближаются ещё больше, причем как раз по тем чертам, которые выделяют оба сосуда: трёхчастные узкие боковые выступы, полупальметты с острым средним лепестком и с круглыми завитками на крайних лепестках. Бордюры среднего медальона ВС36 точно такой же, как на блюде Папака (ср. также сасанидскую чашу, изданную М. Димандом [154, р. 2]), тогда как бордюры боковых медальонов не находят аналогий нигде, кроме килика. Наконец, трактовка голов медведя и льва в боковых медальонах аналогична трактовке головы стянутого арканом медведя на блюде Варахрана: накладная рельефная пластина головы включает ухо, но другое ухо и нижняя челюсть остаются вне её. Как и в килике, в блюде ВС36 много римских черт (ср., например, римские мозаики [193, р. 27, 47, 49]), но они хуже, чем в килике, согласуются с сасанидской частью орнамента: медальоны как бы врезаны в побег, гладиаторы оторваны от зверей, с которыми они должны были сражаться. По типологии деталей килик старше блюда, но разница между ними порядка различий между смежными этапами одной школы, что позволяет датировать блюдо ВС36 концом III в.

[5] [с. 82] К.В. Тревер допускает возможность изготовления этой скульптуры в Средней Азии, хотя и склоняется к сасанидской атрибуции, она считает также, что голова могла попасть к тюркам, у которых были знамёна «с золотой волчьей головой» [136, с. 179].

[6] [с. 83] Можно назвать ещё несколько деталей, например своеобразную передачу хвоста льва, такую, как на уже упоминавшейся чаше из Лояна (Т16). Становятся заметнее черты, возможно имевшиеся в прототипе, но более привычные в Согде: некоторые розетки, три кружка, трилистники, лотосовидное обрамление медальонов. Дерево между геральдически расположенными жи-[83/84]вотнымн часто редуцируется, что заставляет вспомнить самаркандские парные статуи зверей, как бы осматривающих друг друга, о которых писал Ибн Хаукаль.

[7] [с. 85] Л.И. Ремпель, изучая искусство Средней Азии XI — начала XIII в., придерживается иного принципа: «Возьмём ли мы керамику, металл, ткани или стекло — классификация их по векам полностью ещё не разработана... Точная археологически обоснованная стратиграфия отдельных видов изделий по векам будет создана. Но это будет история ремёсел. Мы этой задачи себе не ставим. Для истории искусств требуется более широкий охват художественных явлений. Искусство эволюционирует медленно, и процесс развития тем яснее, чем менее дробна периодизация» [113, с. 208].

[8] [с. 88] Прибыв в 809 г. в Мерв, Мамун выслушал первую касыду на фарси некоего Аббаса Марвази. Так сообщает поздняя традиция, к сожалению не бесспорная [168, с. 253].

[9] [с. 89] Чаша ВС121 (Т52) по деталям близка к ВС111, она ещё теснее примыкает к вещам византийского круга.

[10] [с. 90] Большинство предметов, которые раньше связывались с Согдом (ссылки см. выше), вошло в нашу систему, пополненную многими сосудами. Они заняли в ней те или иные места по степени близости к согдийской традиции. Вне системы оказались блюдо с изображением всадника СМЗ, надпись которого противоречит гипотезе о согдийском происхождении, кувшины с изображениями женщин под арками и несколько менее важных сосудов. Блюда со сценой осады и блюду с поединком будет посвящена другая работа.

Конкорданс к таблице. [см. [Вкладку](#)]

№ на	Обозначение в тексте	Размер,	Школа	Этап	Век	№ ри
------	----------------------	---------	-------	------	-----	------

таблице		см				(фото
1	Чаша из Чилека	Диам. 17	В	1	VI	12-13
2	Чаша из Чилека (с надписью)	Диам. 16	В	1	VI	11
3	Чаша из Мунчак-тепе (с розеткой)	Диам. 16	В	1	VI	
4	Чаша из Мунчак-тепе (с надписью)	Диам. 20	В	1	VI	
5	Чаша из Мунчак-тепе	Диам. 13	В	1	VI	
6	BC91	Диам. 25			VII	
7	BC84	Выс. 40			VII-VIII	4
8	Золотой кувшин	Выс. 30,5			VII	
9	BC136	Диам. 22	В	2	VII	
10	НСБ1	Диам. 19	В	2	VII	14
11	Кувшин из с. Покровское	Выс. 28	В (?)		VII-VIII	
12	Кружка из с. Покровское	Выс. 8,5	В (?)		VII	23
13	Глиняный кувшин из Тумшука	Выс. 33			VII	
14	BC115		с		VII	
15	Блюдо из с. Покровское	Диам. 27	В (?)		VII-VIII	
16	Чаша из Лояна		в		VII-VIII	31
17	BC49 (деталь)	Диам. 27	А	1	VIII	5
18	BC107	Диам. 30	А	2	VIII	6
19	Голова сенмурва	Дл. 30			VIII	21
20	CM54	Выс. 7,5	В (?)		VIII	22
21	Чаша из дер. Шудьякар	Диам. 26	В (?)		VIII	
22	BC124	Выс. 28	В (?)		VIII	24
23	Блюдо из Сианя	Диам. 34	Тан		VIII	

24	Фарфоровый кувшин	Выс. 29,5	Тан		VII-VIII	
25	Кружка коллекции К. Кемпе		С		VIII	
26	BC114	Выс. 6,5	С		VIII	
27	BC108	Диам. 25	А	3	VIII	7
28	BC109	Выс. 11	А	3	VIII	
29	BC106	Диам. 27	А	4	VIII	8
30	BC63	Диам. 26	А	5	VIII-IX	9
31	BC64	Диам. 26	А	5	VIII-IX	10,20
32	BC100	Диам. 16			VIII	
33	Подвеска из Редикора	Диам. 5			VIII-IX	
34	СМ 55	Выс. 10			VIII	
35	BC134	Диам. 21			VIII-IX	
36	BC314	Диам. 39,5			VIII	
37	BC135	Диам. 35	В	3	VIII	15
38	BC313	Диам. 15	В	4	VIII-IX	17
39	BC137	Диам. 25	В	4	VIII-IX	16
40	BC116	Выс. 6			VIII-IX	

(91/92)

№ на таблице	Обозначение в тексте	Размер, см	Школа	Этап	Век	№ рис. (фото)
40А	Чаша из танского погребения	Выс. 6	В		VII!	32
41	BC65	Выс. 32	А	6	IX	

42	BC110	Выс. 9			VIII	25
43	BC111	Диам. 38,5			VIII-IX	
44	Кружка из Стерлитамака	Выс. 7	С (?)		VIII	
45	BC117	Выс. 6	С (?)		VIII	
46	BC113	Выс. 5,5	с		VIII	
47	BC112	Выс. 5,5	с		VIII	
48	BC291	Выс. 6	с		VIII-IX	19
49	BC99	Диам. 21			VIII	
50	BC312	Выс. 20			IX	
51	BC138	Диам. 28	в	5	IX	18
52	BC121	Диам. 16			IX	

Примечание: сосуды из Мунчак-тепе (3-5) приводятся в графической реконструкции.

Список иллюстраций (добавлены номера страниц)

[Рис. 1.](#) Схема отношений «сасанидского» серебра и согдийской керамики. (с. 15)

[Рис. 2.](#) Схема связей между школами А, В, С. (с. 35)

[Рис. 3.](#) Детали пенджикентских росписей:

А) лев (цитадель); Б) крылатый верблюд (объект XVII); В) пальметта; Г) кружка; Д) блюдо; Е) опахало

(В-Е — объект XXIV). (с. 45)

[Рис. 4.](#) Кувшин с изображением крылатого верблюда (BC84, Т7). (с. 159)

[Рис. 5.](#) Блюдо с изображением сенмурва (BC49, Т17). (с. 160)

[Рис. 6.](#) Блюдо с изображением козерога (BC107, Т18). (с. 161)

[Рис. 7.](#) Блюдо с изображением козерога в ошейнике с лентами (BC108, Т27). (с. 162)

[Рис. 8.](#) Блюдо с изображением льва, терзающего лань (BC106, Т29). (с. 163)

[Рис. 9.](#) Блюдо со сценой царской охоты (BC63, T30). (с. 164)

[Рис. 10.](#) Блюдо со сценой царского пира (BC64, T31). (с. 165)

[Рис. 11.](#) Чаша с надписью из Чилека (T2). (с. 166)

[Рис. 12.](#) Чаша с розеткой из Чилека (T1). (с. 167)

[Рис. 13.](#) Чаша с розеткой из Чилека. Деталь (T1). (с. 168)

[Рис. 14.](#) Чаша с изображением джейрана (T10). (с. 169)

[Рис. 15.](#) Блюдо с изображением оленя (BC135, T37). (с. 170)

[Рис. 16.](#) Блюдо с изображением птицы (BC137, T39). (с. 171)

[Рис. 17.](#) Ведерко с лепестковым орнаментом (BC313, T38). (с. 172)

[Рис. 18.](#) Блюдо с розеткой (BC138, T51). (с. 173)

[Рис. 19.](#) Светильник с тремя рожками (BC291, T48). (с. 174)

[Рис. 20.](#) Блюдо со сценой царского пира. Деталь (BC64, T31). (с. 175)

[Рис. 21.](#) Скульптурная голова сенмурва (T19). (с. 176)

[Рис. 22.](#) Кружка с изображением козорогов (CM54, T20). (с. 177)

Рис. 23. Кружка из с. Покровское (T12)

а) [вид сверху](#); (с. 178)

б) [вид сбоку](#). (с. 179)

[Рис. 24.](#) Кувшин из Вятской губернии (BC124, T22). (с. 180)

[Рис. 25.](#) Кружка с гравированным орнаментом (BC110, T42). (с. 181)

[Рис. 26.](#) Бронзовый кувшин с арабской надписью. (с. 182)

[Рис. 27.](#) Орнамент на ножке бронзового кувшина. (с. 183)

[Рис. 28.](#) Венчик бронзового кувшина. (с. 184)

[Рис. 29.](#) Серебряное блюдо со сценой царского пира. (с. 185)

[Рис. 30.](#) Сасанидское блюдо с изображениями животных в медальонах (BC36). (с. 186)

[Рис. 31.](#) Чаша из Лояна (T16). (с. 187)

[Рис. 32.](#) Ложчатая чаша с изображением птицы (T40A). (с. 188)

[Рис. 33.](#) Медальон из Пенджикента. (с. 189)

[Рис. 34.](#) «Эфталитские» монеты (по Р. Гёблю):

а — эмиссия 246, б — эмиссия 245, в — эмиссия 267. (с. 189)

[Рис. 35.](#) Кружка из мадыарского погребения в Земплине. (с. 190)

Список сокращений.

ВДИ	— «Вестник древней истории».
ЗКВ	— «Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее АН СССР».
КСИА	— «Краткие сообщения Института археологии АН СССР».
КСИИМК	— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР».
МИА	— «Материалы и исследования по археологии СССР».
НАИА	— «Народы Азии и Африки».
СА	— «Советская археология».
СВ	— «Советское востоковедение».
СГЭ	— «Сообщения Государственного Эрмитажа».
ТГИМ	— «Труды Государственного исторического музея».
ТГЭ	— «Труды Государственного Эрмитажа».
ТККАЭ	— «Труды Киргизской комплексной археолого-этнографической экспедиции».
ТОВГЭ	— «Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа».
ТТКАЭ	— «Труды Тувинской комплексной археолого-этнографической экспедиции».
ТХАЭ	— «Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции».
ЭВ	— «Эпиграфика Востока».
ЮТАКЭ	— Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция.

(94/95)

Список цитированной литературы. [^](#)

1. Абу-л-Фазл Бейхаки, История Мас'уда, 1030-1041 гг., пер. А. Арендса, Ташкент, 1962.
2. Л.И. Альбаум, Балалык-тепе, Ташкент, 1960.
3. Ш. Амиранашвили, Серебряная чаша раннесасанидской эпохи из раскопок в Армазисхеви, — «Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И.А. Орбели», М.-Л., 1960.
4. Археология в Новом Китае (на кит. языке с русским и английским заголовком), Пекин, 1962.
- 4а. Г.М. Асланов, Т.И. Голубкина, Ш.Г. Садыхзаде. Каталог золотых и серебряных предметов из археологических раскопок Азербайджана, Баку, 1966.
5. Р.Б. Ахмеров, Могильник близ г. Стерлитамака, — СА, XXII, М., 1955.
6. [О.Н. Бадер и А.П. Смирнов, «Серебро Закамское» первых веков нашей эры. Бартымское местонахождение, М., 1954.](#)
7. А.В. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Л.-М., 1966.
8. В.В. Бартольд, Сочинения, т. I, Туркестан в эпоху монгольского нашествия, М., 1963.
9. В.В. Бартольд, Сочинения, т. III, Работы по исторической географии, М., 1965.
10. В.В. Бартольд, Сочинения, т. VI, Работы по истории ислама и арабского халифата, М., 1966.
11. А.М. Беленицкий, Вопросы идеологии и культов Согда (по материалам пенджикентских храмов), — «Живопись древнего Пенджикента», М., 1954.
12. А.М. Беленицкий, Древний Пенджикент (основные итоги раскопок в 1954-1957 гг.), — СА, 1959, № 1.
13. А.М. Беленицкий, Зооморфные троны в изобразительном искусстве Средней Азии, — «Известия Академии наук Тадж. ССР, Отд. общественных наук», № 1 (28), Душанбе, 1962.

14. А.М. Беленицкий, О раскопках городища древнего Пенджикента в 1956 г., — «Труды Академии наук Тадж. ССР», т. 91, Душанбе, 1959.
15. А.М. Беленицкий, Новые памятники искусства древнего Пенджикента, «Скульптура и живопись древнего Пенджикента», М., 1959.
16. А.М. Беленицкий, И.Б. Бентович, Из истории среднеазиатского шелкоткачества, — СА, 1961, № 2.
17. Н.А. Белоусова, Бернард Бернсон и его книга. Вступительная статья к кн. Б. Бернсон, Живописцы итальянского Возрождения, М., 1965.
18. Д.Т. Березовець, Харівський скарб, — «Археологія», VI, Київ, 1952.
19. А.Н. Бернштам, Историко-археологические очерки центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая, — [МИА, т. 26](#), М., 1952.
20. Е.Э. Бертельс, К вопросу о традиции в героическом эпосе тюркских народов, — СВ, IV, 1947.
21. Е.Э. Бертельс, Придворная касыда в Иране и её связи с развитием изобразительного искусства, — III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, Ленинград, сентябрь 1935, М.-Л., 1939.
22. Н.Я. Бичурин (Иакинф), Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. I-III, М.-Л., 1950.
23. А.А. Бобринский, Перещепинский клад, — «Материалы по археологии России», т. 34, СПб., 1914.
24. О.Г. Большаков, Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX-XII вв. III. Афористические надписи, — ЭВ, XVI, М.-Л., 1963.
25. О.Г. Большаков, Город Средней Азии IX-XII вв. (в печати).
26. О.Г. Большаков, Поливная керамика Мавераннахра VIII-XII вв. как историко-культурный памятник. Автореферат диссертации, Л., 1954.
27. О.Г. Большаков, Заметки по исторической топографии долины Зеравшана в IX-X вв., — КСИИМК, вып. 61, М., 1956.
28. О.Г. Большаков, Н.Н. Негматов, Раскопки в пригороде древнего Пенджикента, — МИА, т. 66, 1958.
29. А.Я. Борисов, К истолкованию изображений на Биянайманских оссуариях, — ТОВГЭ, т. II, Л., 1940.

30. А.Я. Борисов, В.Г. Луконин, Сасанидские геммы, Л., 1963.
31. Г.А. Брыкина, Кайрак (галька) с тюркской писаницей из Ак-Бешима, — КСИИМК, вып. 76, М., 1959.
32. В.А. Булатова, Бронзовый штамп из жилого комплекса VII-VIII вв. (городище Кува в Ферганской области), — «История материальной культуры Узбекистана», вып. 4, Ташкент, 1963.
33. Ю. Буряков, Д. Зильпер, Археологические наблюдения в 1957 году на городище Минг-Урюк в Ташкенте, — «Труды Ташкентского государственного университета», вып. 172, Ташкент, 1960.
34. С.И. Вайнштейн, Памятники второй половины I тысячелетия в западной Туве, — ТТКАЭ, т. II, М.-Л., 1966.
35. С.И. Вайнштейн, Некоторые вопросы истории древнетюркской культуры (в связи с археологическими исследованиями в Туве), — СЭ, 1956, № 3.
36. Д.П. Вархотова. Об одном керамическом блюде VII-VIII вв. из Кувы, — СА, 1964, № 3.
37. Н.И. Веселовский, Гератский бронзовый котелок 559 года хиджры (1163 г.) из собрания гр. А.А. Бобринского, — «Материалы по археологии России», т. 33, СПб., 1910.
38. М.Г. Воробьёва, Керамика Хорезма античного периода, — ТХАЭ, т. IV, 1959.
39. В.Л. Воронина, Архитектурный орнамент древнего Пенджикента, — «Скульптура и живопись древнего Пенджикента», М., 1959.
40. [А.А. Гаврилова, Могильник Кудыргэ как источник по истории алтайских племён](#), М.-Л., 1965.
- 40а. [А.А. Гаврилова, Новые находки серебряных изделий периода господства кыргызов](#), — КСИА, вып. 114, М., 1968.
41. В.Ф. Гайдукевич, Работы Ферганской археологической экспедиции в Узбекистане в 1943-1944 гг., — КСИИМК, вып. 14, М., 1947.
42. В.М. Городецкий, Серебряные сосуды из курганов села Покровского Пишпекского уезда, — «Известия Средазкомстариса», Ташкент, 1925. № 1.
43. А.Д. Грач, Археологические исследования в Кара-Холе и Монгун-тайге (Полевой сезон 1958 г.), — ТТКАЭ, т. I, М.-Л., 1960.

44. Г.В. Григорьев, К вопросу о художественном ремесле домусульманского Согда, — КСИИМК, вып. 12, М., 1946.
45. М.П. Грязнов, Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири, — [«Археологический сборник. Государственный Эрмитаж», вып. 3](#), Л., 1961.
46. Древние орнаменты (избранные), Пекин, 1953 (на кит. языке: Гу дай чжуан ши хуа венъ сюань ди).
47. М.М. Дьяконов, Об одной ранней арабской надписи, — ЭВ, I, М.-Л., 1947.
48. М.М. Дьяконов, Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии, — «Живопись древнего Пенджикента», М., 1954.
49. И.М. Дьяконов, К.В. Кауфман, В.А. Лившиц, О древней согдийской письменности Бухары, — ВДИ, 1954, № 1.
50. Н.В. Дьяконова, С.С. Сорокин, Хотанские древности, Л., 1960.
51. [Л.А. Евтюхова, Археологические памятники Енисейских кыргызов \(хакасов\)](#), Абакан, 1948.
52. [Л.А. Евтюхова, С.В. Киселёв, Чаа-гас у с. Копён](#), — ТГИМ, вып. XI, М., 1940.
53. «Живопись древнего Пенджикента», М., 1954.
54. Н.Н. Забелина и Л.И. Ремпель, Согдийский всадник, Ташкент, 1948.
55. Е.В. Зеймаль, Кушанское царство по нумизматическим данным. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Л., 1965.
56. А.А. Иванов, Миниатюра арабских стран XIII-XVII вв., миниатюра и живопись Ирана XIV-XIX вв., мавераннахрская (среднеазиатская) школа миниатюры XVI-XVIII вв., — «Живопись средневекового Востока. Каталог выставки», Л., 1967.
57. А.А. Иерусалимская, О северокавказском «шелковом пути» в раннем средневековье, — СА, 1967, № 2.
58. А.А. Иерусалимская, К вопросу о связях Согда с Византией и Египтом (об одной уникальной ткани из северокавказского могильника Мошечая Балка), — НАИА, 1967, № 3.

59. А.А. Иерусалимская, Ткань с Бахрамом Гуром из могильника Мошечая Балка (Северный Кавказ), — ТГЭ, т. V, Л., 1961.
60. С.К. Кабанов, Изображение сенмурва с городища Куня-Фазли, — «Бюллетень Академии наук Узб. ССР», 1947, № 9.
61. Р.В. Кинжалов, Об одной серебряной чаше, хранящейся в Эрмитаже, — «Известия Академии наук Арм. ССР», 1955, № 9.
62. Р.В. Кинжалов, В.Г. Луконин, Памятники культуры сасанидского Ирана, Л., 1960.
63. С.В. Киселёв, Древняя история Южной Сибири, М., 1951.
64. П.Н. Кожемяко, Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины, Фрунзе, 1959.
65. П.И. Костров, Работы мастерской реставрации росписей в экспедициях 1962 г., — СГЭ, вып. XXVI, Л., 1965.
66. С.Г. Кляшторный, Древнетюркские рунические памятники как источник по истории Средней Азии, М., 1964.
67. В.А. Крачковская, Арабские надгробия Музея палеографии АН СССР, — «Труды Музея палеографии», т. III, Л., 1929.
68. И.Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. II, Арабская средневековая художественная литература, М.-Л., 1956.
69. И.Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. IV. Арабская географическая литература, М.-Л., 1957.
70. Л.Р. Кызласов, Остатки замка VI-VII вв. на городище Ак-Бешим, — СА, 1958, № 3.
71. Л.Р. Кызласов, Новая датировка памятников енисейской письменности, — СА, 1960, № 3.
72. Л.Р. Кызласов, О датировке памятников енисейской письменности, — СА, 1965, № 3.
73. В.Ю. Лещенко, В.А. Оборин, Новые находки восточного серебра в Прикамье, — СА, 1966, № 3.
74. В.А. Лившиц, Согдийские документы с горы Муг, вып. II, Юридические документы и письма, М., 1962.

75. В.А. Лившиц, В.Г. Луконин, Среднеперсидские и согдийские надписи на серебряных сосудах, — ВДИ, 1964, № 3.
76. В.Г. Луконин, Иран в эпоху первых Сасанидов, Л., 1961.
77. В.Г. Луконин, Картир и Мани, — ВДИ, 1966, № 3.
78. В.Г. Луконин, Кушано-сасанидские монеты, — ЭВ, т. XVIII, Л., 1967.
79. В.Г. Луконин, Б. И. Маршак. Изучение сасанидского искусства в Государственном Эрмитаже. Тезисы докладов на юбилейной научной сессии. Пленарные заседания. Октябрь 1964. Л., 1964.
80. Маврикий, Тактика и стратегия, СПб., 1903.
81. В.М. Массон, В.А. Ромадин. История Афганистана, т. 1, М., 1964.
82. М.Е. Массон, Ахангеран, Ташкент, 1953.
83. М.Е. Массон, Народы и области южной части Туркменистана в составе Парфянского государства, — «Труды ЮТАКЭ», т. V, Ашхабад, 1955.
84. Маннай-Оол, Итоги археологических исследований ТНИИЯЛИ в 1961 г, — «Учёные записки Тувинского научно-исследовательского Института языка, литературы и истории», вып. X, Кызыл, 1963.
85. [Б.И. Маршак, Влияние торевтики на согдийскую керамику VII-VIII вв., — ТГЭ, т. V, Л. 1961.](#)
86. Б.И. Маршак, Отчёт о работах на объекте XII за 1955-1960 гг., — МИА, т. 124, 1964.
87. Б.И. Маршак, Амфора из нижнего слоя Пенджикента, — «Труды Института истории АН Тадж. ССР», т. XXIX, 1960.
88. Б.И. Маршак, Керамика Согда V-VII вв. как историко-культурный памятник. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата исторических наук, Л., 1965.
89. Б.И. Маршак, Я.К. Крикис, Чилекские чаши, — ТГЭ, т. X, Л., 1969. 90. «Материалы по истории туркмен и Туркмении», т. 1, VII-XV вв., арабские и персидские источники, М.-Л., 1939.
92. А.Н. Мелихов, Серебряное блюдо из Красной Поляны, — КСИИМК, вып. 10, М., 1952.
93. В.А. Мешкерис, Терракоты Самаркандского музея, Л., 1962.

94. Е.А. Мончадская, Глиняный налеп с пенджикентского оссуария (к вопросу об оберегах в Средней Азии), — «Труды АН Тадж. ССР», т. СХХ, 1960.
95. Н. Негматов, С.Г. Хмельницкий, Средневековый Шахристан, Душанбе, 1966.
96. Е.Е. Неразик, Сельские поселения афригидского Хорезма, М., 1966.
97. Л.Г. Нечаева, Погребение с труположением могильника Тора-Тал-Арты, — ТТКАЭ, т. II, М.-Л., 1966.
98. В.А. Нильсен, Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V-VIII вв.), Ташкент, 1966.
99. В.А. Оборин, Сасанидское серебряное блюдо из д. Шудьякар, — ВДИ, 1956, № 2.
100. А.П. Окладников, Культурно-эстетические связи тюркского Прибайкалья VI-X вв. с Западом (орнамент венгерских пластин для украшения сумок X в. и манхайские гравированные плитки), — «Исследования по археологии СССР. Сборник в честь проф. М.И. Артамонова», Л., 1961.
101. И.А. Орбели, К.В. Тревер, Сасанидский металл, Л., 1935.
- 101а. «Отчёты Императорской археологической комиссии за 1909 и 1910 годы», СПб., 1913.
102. М.К. Пачос, Из раскопок на Афрасиабе. Из истории материальной культуры Узбекистана, Ташкент, 1965.
103. М.К. Пачос, К изучению стен городища Афрасиаб, — СА, 1967, № 1.
104. Г.А. Пугаченкова, Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах, — «Материалы по археологии и этнографии Узбекистана», т. II, Ташкент, 1950.
105. Г.А. Пугаченкова, Некоторые изобразительные сюжеты на памятниках искусства древнего Согда, — «Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР», вып. 2, 1952.
106. Г.А. Пугаченкова, Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна, — «Культура античного мира», М., 1966.
107. Г.А. Пугаченкова, Л.И. Ремпель, Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960.

108. Ю.А. Рапопорт, Об изображении на Бартымском блюде, найденном в 1951 г., — СА, 1962, № 2.
109. В.И. Распопова, Гончарные изделия согдийцев Чуйской долины. По материалам раскопок на Ак-Бешиме в 1953-1954 гг., — ТККАЭ, т. 1-4, М., 1960.
110. В.И. Распопова, Поясной набор Согда VII-VIII вв., — СА, 1965, № 4.
111. Л.И. Ремпель, Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, 1961.
112. Л.И. Ремпель, Искусство V-X веков, — в кн.: Г.А. Пугаченкова, Л.И. Ремпель, История искусств Узбекистана, М., 1965.
113. Л. И. Ремпель. Искусство XI — начала XIII века. — в кн.: Г.А. Пугаченкова, Л.И. Ремпель, История искусства Узбекистана, М., 1965.
114. Л.М. Рутковская, Античная керамика древнего Мерва, — «Труды ЮТАКЭ», т. XI, Ашхабад, 1962.
115. Б.А. Рыбаков, Ремесло древней Руси, М., 1948.
116. Б.А. Рыбаков. Древности Чернигова, [МИА, т. 11](#), 1949.
117. «Скульптура и живопись древнего Пенджикента», М., 1959.
118. А.П. Смирнов, Железный век Башкирии, — [МИА, т. 58](#), 1957.
119. А.П. Смирнов, Новый сасанидский золотой сосуд из Молотовской области, — КСИИМК, вып. XIV, 1947.
120. Я.И. Смирнов, Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи, СПб., 1909.
121. О.И. Смирнова, Каталог монет с городища древнего Пенджикента (материалы 1949-1956 гг.), М., 1963.
122. «Собрание памятников мирового искусства» (на яп. яз.), т. 15, Китай 4, Суй — Тан (589-907 гг. н.э.), Токио, 1961.
123. Б.Я. Ставиский, О датировке и происхождении эрмитажной серебряной чаши с изображением венчания царя, — СГЭ, XVII. Л., 1960.
124. Б.Я. Ставиский, Оссуарии из Биянаймана. — ГТЭ [ТГЭ], т. V, Л., 1961.

125. Б.Я. Ставиский, О.Г. Большаков, Е.А. Мончадская, Пенджикентский некрополь, — [МИА, т. 37](#), 1953.
126. А.И. Тереножкин, К истории искусства Хорезма, — «Искусство», 1939, № 2.
127. А.И. Тереножкин, Холм Ак-тепе близ Ташкента (раскопки 1940 г.), — «Труды института истории и археологии АН Узб. ССР. Материалы по археологии Узбекистана», т. 1, Ташкент, 1948.
128. С.П. Толстов, Древний Хорезм, М., 1948.
129. С.П. Толстов, Монеты шахов древнего Хорезма и древнехорезмийский алфавит, — ВДИ, 1928, № 4.
130. С.П. Толстов, В.А. Лившиц, Датированные надписи на хорезмийских оссуариях с городища Ток-кала, — СЭ, 1964, № 2.
131. Т. Тотев, Сребърна чаша с надпис от Преслав. — «Известия на архологическия институт», XXVII, София, 1964.
132. К.В. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, Л., 1940.
133. К.В. Тревер, Новые сасанидские блюда Эрмитажа, М.-Л., 1937.
134. К.В. Тревер, 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.
135. К.В. Тревер, Сенмурв-паскудж. Собака-птица, Л., 1938.
136. К.В. Тревер, Серебряное навершье сасанидского штандарта, — ТОВГЭ, т. III, Л., 1940.
137. Феофилакт Симокатта, История, М., 1957.
138. В.А. Шишкин, Афрасиаб — сокровищница древней культуры, Ташкент, 1966.
139. В.А. Шишкин, Варахша, М., 1963.
140. В.А. Эберман, Ал-Хурейми, арабский поэт из Согда, — ЗКВ, т. V, 1930.
141. Н. Appelgren-Kivalo, Altaltaische Kunstdenkmäler, Helsingfors, 1931.
- 141a. Т. Arne. La Suède et l'Orient. Uppsala, 1914.

- 141b. «Arts of Sasanian Dynasty 1». Tenri Sankōkan Muséum 1968.
142. M. Bahrami, A Gold Medal in the Freer Gallery of Art, — «Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld», New York, 1952.
143. J. Baltrušaitis, Sāsānian Stucco. A. Ornamental, — «A Survey of Persian Art», vol. I, London, 1938, № 4.
144. Kl. Benda, Mittelalterlicher Schmuck, Praha, 1966.
145. Kl. Benda, Pozdně avarské nákonči z hrobu 22 v Modre u Velehradu, — «Památky arclieologicke», LIII, 1962.
- 145a. Kl. Benda, Současný stav studia zlatých nádob ze Sannicolaul Mare (Nagyszentmiklós), — «Slovenská archeologia», XIII, 1965, № 2.
146. A. Bombaci, Summary report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan. I. Introduction to the Excavations at Ghazni, — «East and West, New Series», vol. 10, Rome, March — June, 1959, № 1-2.
- 146a. V. Budinský-Krička, Staromadarský náčelnický hrob zo Zemplina, — «Archeologické rozhledy», XVII, Praha, 1965, № 3.
147. Z. Čilinska, Slawisch-awarisches Gräberfeld in Nové Zámky, — «Archaeologia Slovaca fontes», t. VII, Bratislava. 1966.
148. Ch. Clerment-Ganneau, Recueil d'archéologie Orientale, t. I, Paris, 1888.
149. K.A.C. Creswell, A Short Account of Early Muslim Architecture, — «Pelican books», 1958.
150. R. Cottevielle-Giraudet, Coupes et camée sassanides du Cabinet de France, — «Revue des arts asiatiques», t. XII, Paris, 1938.
151. A. Cunningham, Later Indo-Scythians. Numismatic chronicle, vol. XIV, London, 1894.
152. O.M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from Christian East... in the British Museum, London, 1901.
153. O.M. Dalton, The Treasure of the Oxus with Other Examples of Early Oriental Metalwork, 3-rd edition, London, 1964.
- 153a. J. Decan, Antropomorfné motívy na liatych bronzovych kovaniach predvel'komoravského typu, — «Studijné Zvesti», vol. 14, Nitra, 1964.
154. M. Dimand, A Group of Sasanian silver bowls. Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel, Berlin, 1959.

155. M. Dimand, A review of Sasanian and Islamic Metalwork in «A Survey of Persian Art», — «Ars Islamica», VIII, 1941.
156. M. Dimand, Studies in Islamic Ornament I. Some Aspects of Omayyad and Early 'Abbāsid ornament, — «Ars Islamica», IV, 1937.
157. E. Cr. Dodd, Byzantine silver stamps, Washington, 1961.
158. G. Duthuit, La sculpture copte. Statues — bas-reliefs — masques, Paris, 1931.
159. N. Egami and Sh. Fukai, S. Masuda. Deilaman II. The Excavations at Noruzmahale and Khoramrud, 1960, Tokyo, 1966.
160. K. Erdmann, Die Entwicklung der sasanidischen Krone, — «Ars Islamica», XV-XVI, 1951.
- 160a. K. Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Berlin, 1943.
161. R. Ettinghausen, Arab Painting, Genève, 1962.
162. R. Ettinghausen, An Early Islamic Glass-making Center, — «Record of the Museum of Art Princeton University», vol. 1-2, 1942.
163. R. Ettinghausen, Parthian and Sasanian Pottery, — «A Survey of Persian Art», vol. I, London, 1938, № 4.
164. R. Ettinghausen, The «Wade cup» in the Cleveland Museum of Art. Its origins and decorations, — «Ars Orientalis», II, 1967.
165. Gèza Fehervari, Two Early 'Abbāsid lustre bowls and the influence of Central Asia, - «Oriental Art», vol. IX, 1963, № 2.
- 165a. «Famous historical places and cultural relics of Sian», Sian, 1959.
166. N. Fet t ich, Die Metallkunst der landnehmenden Ungarn, — «Archaeologia Hungarica», vol. XXI, 1937.
- 166a. N. Fettich, Archäologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metallkunst, — «Archaeologia Hungarica», vol. XXXI, 1951.
167. Géza de Francovich, Il concetto della regalità nell'arte sassanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia macedone: la cassetta eburnea de Troyes e la corona di Costantino IX Monomaco di Budapest, — «Arte lombarda», IX 1, Milano, 1964.
168. R.N. Frye, The Heritage of Persia, London, 1962.

169. H. Fux, Die Ziegelreliefplatten von Ta Ming Kung in Cháng an und der Westen. Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez, Istanbul, 1963.
170. R. Ghirshman, Argenterie d'un seigneur sassanide, — «Ars Orientalis», vol. II, 1957.
171. R. Ghirshman, Parthes et Sassanides, Paris, 1962.
172. R. Ghirshman, Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide. Notes iraniennes, V, — «Artibus Asiae», vol. XVI, 1953.
173. R. Ghirshman, Trois épées sassanides. Notes iraniennes. XIII, — «Artibus Asiae», vol. XXVI, 1963.
- 173a. R. Göbl, Dokumente zur Geschichte der iranischen Hunnen, Bd. I-IV, Wiesbaden, 1967.
174. A. Godard, Y. Godard, J. Hackin, Les antiquités bouddhiques de Bamian. Mémoires de la Délégation archéologique Française en Afghanistan, vol. II, Paris et Bruxelles, 1928.
175. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrhundert, Berlin, 1930.
176. O. Grabar, The Painting (R.W. Hamilton and O. Grabar. Khirbat al-Mafjar, Oxford, 1959, № 183).
177. The Great Heritage of Chinese Art. Illustrative Plates, vol. I, Peking.
178. A. Grohmann, The Origin and Early Development of Floriated Kufie, — «Ars Orientalis», vol. II, 1957.
179. A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten im Chinesischen Turkestan, Berlin, 1912.
180. G.D. Guest and R. Ettinghausen, The Iconography of a Kāshān Luster Plate, — «Ars Orientalis», vol. IV, 1961.
181. B. Gyllensvärd, T'ang gold and silver, Göteborg, 1958.
182. L. Hambis, Toumchouq, t. I-II, Paris, 1961.
183. R.W. Hamilton with contribution by O. Grabar, Khirbat al Mafjar. An Arabian Mansion on the Jordan Valley, Oxford, 1959.
184. J. Hampel, Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn, BI-III, Braunschweig, 1905.

185. R. Harari, *Metalwork of Later Islamic Periods*, — «A Survey of Persian Art», vol. III, London — New York, 1939.
186. W.B. Henning, D. Shepherd, *Zandaniji indentified? Aus der Welt der islamischen Kunst*, — «Festschrift für Ernst Kühnel», Berlin, 1959.
187. E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927.
188. E. Herzfeld, *Anhang I. Epigraphische* (in F. Sarre, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925, Jtë 205).
189. E. Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923.
190. I. Kovrig, *Das awarenzeitliche Gräberfeld von Alattyán*,— «Archaeologia Hungarica», vol. 40, 1963.
191. A. Lane, *Early Islamic Pottery*, London, 1947.
- 191a. A. Lane, *Islamic Pottery from IX to XIV c. A.D. in the Collection of Sir Eldred Hitchcock*, London, 1946.
192. G. Laszlo, *Études archéologiques sur l'histoire de société des avars*, — «Archaeologia Hungarica», series nova, vol. XXXIV, 1955.
193. L. Lavin, *The Hunting Mosaics of Antioch and their sources*, — «Dumbarton Oaks Papers», vol. XVII, 1963.
194. H. Lushey, *Die Phiale*, Harz, 1939.
195. J. Markwart, *A Catalogue of the Provincial Capitals of Eranshahr*, Rome, 1931.
196. F. R. Martin, *Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Gesammelt von F.R. Martin*, Stockholm, 1902.
197. N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, — «Archaeologia Hungarica», vol. XXIX, 1943.
198. G.C. Miles, *A Portrait of the Buyid Prince Rukn al-Dawlah*, — «The American Numismatic Society. Museum Notes», vol. XI, New York, 1964.
199. J. Mohl, *Le Livre des Rois par Abou'l Kasim Firdousi*, vol. II, Paris, 1842.
200. R.E. Oakeshott, *The Archaeology of Weapons. Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*, London, 1966.

201. J. Orbeli, *Sasanian and Early Islamic Metalwork*, — «Survey of Persian Art», vol. I, London — New York, 1938.
202. P. Pelliot, *La théorie des quatre fils de ciel*. T'oung Pao, vol. XXII, № 2, Mai 1923.
203. H. Pinder-Wilson, *An Islamic Ewer in Sasanian Style*, — «The British Museum Quarterly», vol. XXII, № 3-4.
204. J. Sauvaget, *Remarques sur les monuments omeyyades. II. Argenterie «sassanides»* — «Mélanges asiatiques» (Journal Asiatique, vol. 232), 1940.
205. F. Sarre, *Die Keramik von Samarra*, Berlin, 1925.
- 205a. F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs. Bd. I-II*, Berlin, 1910.
206. F. Sarre und F.R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, 1910.
207. G. Scaglia, *Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine*, — «Artibus Asiae», vol. XXI, 1958, № 1.
208. U. Sceratto, *Summary report on the Italian archaeological Mission in Afghanistan. II. The first two campaigns at Ghazni*, — «East and West», new series, vol. X/1-2, Rome, 1959.
209. E.H. Schafer, *Iranian merchants in T'ang dynasty tales. Semitic and Oriental studies presented to William Popper, edited by W.G. Fischel*, — «University of California publications in Semitic philology», vol. XI, Berkley, Los Angeles, 1951.
210. D. Schlumberger, *Deux frescoes omeyyades*, — «Syria», t. XXV, Paris, 1948.
211. D. Schlumberger, *Les fouilles des Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-1938)*, — «Syria», t. XX, Paris, 1939.
212. D. Schlumberger, *Le palais ghaznevide de Lashkari Bazar*, — «Syria», t. XXIX, Paris, 1952.
213. «7000 ans d'art en Iran», Paris, 1961.
214. «7000 years of Iranian art», Washington, 1964.
215. D. Shepherd, *Iran between East and West* (Th. Bowie and others, *East-West in Art*, Indiana, 1966).
216. D. Shepherd, *Sasanian Art in Cleveland*, — «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», vol. 51/4, 1964.

217. C.D. Sheppard, Radiocarbon date for the wooden tie beams in the west gallery of St. Sophia, — «Dumbarton Oaks Papers», XIX, Istanbul 1966.
218. P. Skubiszewski, Czara włocławska, Poznan, 1965.
- 218a. H. Stöcklein, Die Waffenschätze im Topkapu Serayi Müzesi zu Istanbul — Ein vorläufiger Bericht, — «Ars Islamica», vol. I, 1934.
- 218b. M.A. Stein, Serindia, vol. I-III, Oxford, 1921.
219. A. Strelkov, Iran und Preislamic Art of West Turkistan, — «A Survey of Persian Art», vol. I, London, 1938.
220. V. Strika, La formazione dell'iconografia des Califfo nell arte ommiade. Scritti in onore di Laura Veccia Vaglieri, parte II, — «Institute universitario orientale di Napoli. Annali. Nuova serie», vol. XIV, Napoli, 1964.
221. D.E. Strong, Greek and Roman Gold and Silver Plate, London, 1966.
222. M. Sullivan, The Birth of Landscape Painting in China. Los Angeles, 1962.
223. «A Survey of Persian Art», edited by A.U. Pope (SPA), vol. I-VI, London — New York, 1938-1939.
224. B. Svoboda, Poklad byzantského kovotepce v Zemianském Vrbovku, — «Pam'atky archeologicke», 44/1, Praha, 1953.
- 224 A. Tabari (Annales quos scripsit Abu Djafar Muhammed ibn Djarir at-Tabari, ed. M.J. de Goeje, series III, Leiden).
225. L. Trümpelmann, Die Skulpturen von Mschatta, — «Archäologischer Anzeiger», Berlin, 1965, № 2.
226. G. Tchubinischwili, Der Fund von Sargweschi, — «Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», т. 3, 1925.
227. «The Treasures of the Shosoin», Tokyo, 1960.
a. Middle Section;
б. South Section;
в. North Section.
228. C.V. Trever, Tête de Senmurv en argent des collections de l'Ermitage, — «Iranica Antiqua», vol. IV/2, 1964.
229. J.M. Upton, The Expedition to Ctesiphon, 1931-1932. — «Bulletin of Metropolitan Museum of Art», t. XXVII, New York, 1932, № 8.

231. L. Vanden Berghe, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leiden, 1959.
232. W.F. Volbach, *Le travail de l'argent à Byzance*, — «L'art Byzantin — art Européen. Neuvième exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe», Athènes, 1964.
233. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahr hunderts*, Berlin, 1935.
234. E. Wellesz, *An Early Ai-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford*, — «Ars Orientalis», III, 1959.
235. J. Werner, *Byzantinische Gürtelschnallen des 6. und 7. Jahrhunderts aus der Sammlung Diergardt. Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte, Bd I*, Berlin, 1955.
236. J. Werner, *Zum Stand der Forschung über die archäologischen Beiträge zur Südosteuropa-Forschung*, München, 1966.
237. G. Wiet, *Soieries Persanes (Mémoires de l'Institut d'Égypte, vol. LII)*, Caïre, 1947.
238. Ch. Wilkinson, *Life in Early Nishapur*, — «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», October 1950.
239. W. Willetts, *Chinese Art, t. 2*, «Pelican Books», 1958.
240. O. Wulff, *Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke, T. I*, Berlin, 1909.
241. 'Abdar-Rahmān Zaki, *as-Saif fi al-'Alam al-Islami*, Cairo, 1957.

Приложение.

Предварительные результаты анализа серебряных сосудов методом нейтронной активизации.

Профессор химии Мичиганского университета А. Гордус проводит обширную программу исследования химического состава серебряных монет и сосудов, применяя метод нейтронной активизации. [1] Цель исследования — получить данные для датировки изделий по их химическому составу. В 1970 г. А. Гордус подверг анализу ряд сосудов эрмитажной коллекции. Было взято по три образца металла с каждого предмета. Уже получены результаты по одному образцу на предмет. Определено содержание меди, серебра и золота. Установлено также отсутствие сколько-нибудь существенной примеси цинка, сурьмы и мышьяка.

Приводя данные, относящиеся к сосудам, которые упоминаются в этой книге, приношу искреннюю благодарность профессору А. Гордусу за разрешение опубликовать эти результаты.

№№ по таблице	100% — Cu	% Au в Ag	№ анализа
4	80,9	0,99	Н 103
6	93,0	0,78	Bibl. Nat. 3
7	97,0	0,81	Н 49
10	95,5	0,24	Н 28
12	97,4	0,83	Н 118
17	97,7	0,32	Н 48
18	97,5	0,39	Н 42
19	97,0	0,82	Н 38
20	92,0	1,03	Н 99
22	97,5	1,00	Н 95
26	95,0	0,81	Н 82
27	98,5	0,87	Н 40
28	96,0	0,31	Н 41
29	97,0	0,51	Н 34
30	92,5	0,03	Н 18
31	93,7	0,02	Н 19
34	94,9	0,03	Н 45
35	91,2	0,14	Н 59
36	97,2	0,28	Н 77
37	86,0	0,49	Н 70
40	95,4	0,65	Н 94
42	97,2	0,37	Н 71
43	97,3	0,033	Н 58
45	95,9	0,74	Н 93
46	93,5	0,32	Н 66
47	95,6	0,23	Н 67
48	95,2	0,07	Н 64
49	99,5	0,014	Н 63

Данные анализа в целом довольно хорошо накладываются на полученную независимо от них классификацию (рис. 2): наблюдается закономерное уменьшение примеси золота с VI по IX в.

Все сосуды рубежа VIII-IX вв. (Т30, 31, 34, 35, 43, 48) содержат не более 0,14% золота. Единственный сосуд этого времени с большим процентом золота — Т40 (0,65%) был изготовлен не в Азии, а в области восточноевропейской салтовской культуры под влиянием азиатских образцов.

Сосуды, датированные от VI в. до рубежа VII-VIII вв. (Т4, 6, 7, 12), содержат не менее 0,78% золота (кроме Т10 с 0,24%).

В VIII в. картина сложнее. Сосуды школы А (Т17, 18, 28) имеют 0,31-0,39% золота, но два тесно связанных между собой сосуда середины и второй половины VIII в. (Т27, 29) содержат соответственно 0,87 и 0,51% золота.

В других школах в более ранних сосудах VIII в. (Т19, 20, 22, 26) от 0,81 до 1,03% золота. Сосуды середины VIII в. (Т37, 42, 45) содержат соответственно 0,49%, 0,37%, 0,74%, а поздние сосуды (Т34, 36, 43, 46, 47) — от 0,03 до 0,32% золота.

Время сосуда Т49 (0,07% золота) было определено по немногим признакам. Он отнесён в таблице к середине VIII в., но вполне возможна и более поздняя датировка.

Замеченная последовательность относится к сосудам трёх тесно связанных между собой школ и к сосудам, близким к изделиям мастеров этих школ. Мы не можем пока объяснить причину этого уменьшения примеси.

Полученные данные нельзя использовать для датировки сосудов других школ, поскольку ряд бесспорно древних вещей имеет очень низкий процент золота. Таковы, например, известные эллинистические фалары Эрмитажа, украшенные изображением слона (ВС47), которые найдены до 1725 г. Они содержат 0,18% и 0,26% золота (Н 109, Н 60). Другие эллинистические фалары с изображением дракона, найденные в Поволжье в 1884 г. (ВС56), содержат 0,82% (Н 112) и 0,065% (Н 52). Эллинистическая тарелка с греческой надписью, найденная до 1725 г. (ВС23), отличается поразительно малой примесью золота 0,015% (Н 62).

С другой стороны, некоторые сосуды с куфическими надписями X-XII вв. дают сравнительно высокий процент золота: 0,4% (BC149, анализ Н 73), 0,65% (BC142, анализ Н 81), тогда как другие сосуды с куфическими надписями дают более низкий процент: 0,12% (BC148, Н 65); 0,2% (BC128, Н 74); 0,34% (BC127, Н 75).

Для современных копий и подражаний, как показал А. Гордус, характерен низкий процент золота, но и здесь он приводит исключения с примесью в 0,37 и 0,38%. Очень интересны закономерные локальные отличия, обнаруженные А. Гордусом в составе металла серебряных омейядских монет Дамаска и Васнта. В своей статье он показал, что с 700 по 750 г. золотая примесь в монетах Васнта резко падает, тогда как в монетах Дамаска она остаётся стабильной.

Таким образом, данные о химическом составе помогают уточнить и осмыслить археологическую классификацию, хотя, конечно, не заменяют её.

Приведём результаты анализа сосудов, упоминаемых в книге, но не включённых в таблицу. (Первое число — это 100% — Cu, а следующее число — процент золота, принимая за 100% сумму золота и серебра.)

Изделия, связанные с Согдом. Серебряный медальон V в. из Пенджикента (рис. 33): 97,8%; 1,28%. Гладкие чаши с согдийскими надписями (BC71, 72): 94,1%; 2,17% и 95,8%; 1,12%. Блюдо со сражающимися воинами (BC50): 96,4%; 0,90%. Блюдо с осадой крепости (CM20) — IX-X вв. с оригинала VII-VIII вв.: 68%; 0,3%. Блюдо с розеткой (BC103), сходное с T36 (BC314): 97%; 0,35%.

Бактрийские чаши IV-VI вв. (о дате см. [89]): BC69 — 95,3%; 0,96%; BC68 — 96,3%; 1,12%; BC67 — 93,6%; 1,24% [132, T27] — 93,4%; 0,42%; BC284 — 95,5%; 0,89%.

Раннесасанидское блюдо BC36 (рис. 30): 96,4%; 1,05%.

(105/106)

Хорезмийские чаши. Более ранние по надписи и по декору (VI в.?): BC 42— 95,6%; 0,74%; BC47 — 97,6%; 0,82%. Более поздние (VIII в. ?): BC46 — 96,4%; 0,84%; BC120 — 94,7%; 1,00%; BC285 — 96,0%; 1,12%. Обособление стоит чаша BC44 (95,7%; 1,40%), отличающаяся своеобразием стиля.

Изделия тюркского круга. Кружка из Киргизии ВС172 — 96,4%; 0,61%; кувшин с рунической надписью ВС168 — 96,5%; 1,36%; кружки из Шадринска [85, с. 186, р. 1,2] — 88,5%, 0,96% и 90,3%; 1,10%; кружка VIII-IX вв. из Сибири ВС171 — 99,1%; 0,52%.

Блюдец X-XI вв. с изображением царя (рис. 29) — 96,3%; 0,28%.

[1] Adon A. Gordus, Neutron Activation Analysis on Archaeological. Artifacts. — «Impact of the Natural Sciences on Archaeology», Oxford University Press, 1970.

(190/191)

Дополнение

Несколько сосудов (главным образом из новых публикаций) могут быть включены в таблицу.

Издание

[атрибуция]

В. Даркевич, В. Черников. Новое в изучении среднеазиатской торевтики. (Афанасьевский клад). КСИА 128, Москва, 1971.

рис. 44

Между Т 35, Т 20, Т 39, гораздо ближе к Т 35.

рис. 46, 47

Между Т 28, Т 34 и Т 25, Т 42, ближе к Т 25, Т 42. Мне не известны другие сосуды, относящиеся к той же школе.

рис. 49

Между Т 44 и Т 46. Школа С.

рис. 50, 1

Между гладкими чашами с согдийскими надписями ВС 71, 72

и Т 44.

рис. 50, 2

Между Т 36 и Т 46. Школа В.

рис. 51, 1, 2

Между Т 20, Т 11, Т 15, Т 26, Т 37 и тюркскими кружками.

Все эти сосуды принадлежат к среднеазиатским школам VIII в.

В. Луконин. Персия II, Женева, 1967

Между Т 46 и Т 20, гораздо ближе к Т 46. Школа С.

рис. 162

Шмидт, АПОЛЛО, 1932 стр. 126, рис. XII

Между Т 16, Т 21 и Т 23. Влияние раннетанского искусства в трактовке льва.

ТГЭ. 3. 51 Т. 80. 27-111-72

[Вкладка.]

Таблица и прорисовки включённых в неё предметов (Т1-Т52).

На прорисовках выделены детали, по которым сопоставляется декор сосудов, вошедших в таблицу, а также те детали, которые упоминаются при сопоставлении сосудов с датированными памятниками.

[Поля таблиц с прорисовками обрезаны для уменьшения размера файлов. Размер файлов может быть меньше указанного.]				
Т1 (281 kB)	Т2 (98 kB)	Т3 (379 kB)	Т4 (70 kB)	Т5 (28 kB)
Т6 (205 kB)	Т7 (413 kB)	Т8 (153 kB)	Т9 (182 kB)	Т10 (197 kB)
Т11 (123 kB)	Т12 (111 kB)	Т13 (74 kB)	Т14 (256 kB)	Т15 (67 kB)
Т16 (265 kB)	Т17 (305 kB)	Т18 (233 kB)	Т19 (350 kB)	Т20 (332 kB)
Т21 (200 kB)	Т22 (112 kB)	Т23 (179 kB)	Т24 (42 kB)	Т25 (246 kB)
Т26 (197 kB)	Т27 (224 kB)	Т28 (271 kB)	Т29 (207 kB)	Т30 (350 kB)
Т31 (315 kB)	Т32 (160 kB)	Т33 (158 kB)	Т34 (223 kB)	Т35 (357 kB)
Т36 (168 kB)	Т37 (204 kB)	Т38 (271 kB)	Т39 (261 kB)	Т40 (190 kB)
Т40А (235 kB)	Т41 (302 kB)	Т42 (192 kB)	Т43 (398 kB)	Т44 (161 kB)
Т45 (189 kB)	Т46 (220 kB)	Т47 (157 kB)	Т48 (395 kB)	Т49 (157 kB)
Т50 (119 kB)	Т51 (192 kB)	Т52 (258 kB)	Таблица (448 kB)	



www.turklib.ru

www.turklib.uz

www.turklib.com