

ВОСТОК

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1924 г. — ЛЕНИНГРАД

ИОСИФ ОРБЕЛИ

САСАНИДСКОЕ ИСКУССТВО

I

Восточные течения, больше чутьем угадываемые, чем устанавливаемые знанием, уже давно отмечались, как те необычайно сильные факторы, которые если не создали, то содействовали выработке многих форм, хорошо знакомых искусству далекого Запада, и романского и германского, и северного, скандинавского, и более нам близкого славянского мира. По мере усиления знакомства с Востоком, по мере уширения и углубления работы над разнообразнейшими культурами Востока, семитического, арийского и «туранского», все более и более ясные формы, всегда спорные, но тем не менее убедительные, принимают разнообразные теории о направлениях и путях, которыми шли эти течения, о тех центрах, которые явились их источниками.

Одним из наиболее излюбленных центров, откуда склонны выводить эти течения, является Иран (причем действительное содержание этого термина не всегда реально сознается теми, кто склонен в Иране искать спасения от оставленных или забытых старых теорий), особенно Иран раннего средневековья, когда под властью сасанидской династии в Персии, в связи с общим национальным возрождением, необыкновенного расцвета достигло и изобразительное искусство, и монументальное, архитектура и скульптура, и прикладное, торевтика, керамика, ткани, а также и живопись, о которой мы знаем, впрочем, мало.

Многие из восточных элементов, улавливаемых в искусстве и романском, и византийском, и русском, особенно в декоративной пластике, в орнаментике, носят в себе явные признаки того, что если они не были созданы на иранской почве, где-то между третьим и седьмым веком нашей эры, то, во всяком случае, были там проработаны и пришли на Запад, отразив в себе черты искусства сасанидской Персии.

Положение это, не сегодня ставшее общим местом, нуждается в дальнейшем не столько в обосновании и доказательствах, сколько в действительном и реальном освещении, выяснении тех реальных путей, по которым эти элементы проникали на Запад, в определении того, не было ли тут случаев обратного заимствования художественных форм и технических приемов, собственно — в разработке деталей этого последнего процесса, так как наличие самого факта едва ли может быть оспариваемо.

При этом замечательно то, что в сущности весь материал, которым располагает наука для изучения по вещественным памятникам культуры сасанидской Персии, количественно невелик, и только изумительная яркость и красочность форм, четкость технических приемов и своеобразие трак-

товки сюжетов дают возможность возместить количественную бедность сохранившихся памятников установлением типических черт сасанидского искусства. Только яркость этих черт, особенно сильно заметная в изображениях, заимствованных из животного мира, в передающих движение сценах, в декоративной сложности воспроизведенной ткани, позволяют вылавливать отдельные, явно навеянные искусством сасанидского мира штрихи в искусстве других стран и последующих времен, восполняя таким образом дошедший до нас подлинно сасанидский материал.

Замечательно и то, что большая часть произведений сасанидского искусства, кроме, разумеется, мощных рельефов, высеченных на величественных скалах юго-западной Персии, сохранилась не на родной почве а далеко за пределами древнего Ирана. В лесах русского северо-востока, в Пермской и Вятской губерниях, уцелела большая часть того, что вообще дошло до нас из произведений прикладного искусства сасанидской Персии. Сюда, на далекий север, завозились купцами выкованные в Персии блюда и кувшины, и по драгоценности материала, и по художественным достоинствам бывшие лучшим средством для оплаты вывозившихся отсюда мехов и пушнины. Так проникали сюда и отдельные вещи, и воплощенные в них формы, отражавшиеся потом в местных грубых поделках, проникало и многое другое, что не принято учитывать при наблюдении здесь переживаний культуры, религии и языка столь «далеких», объединенных под сасанидским владычеством, народов Ирана, Армении, Кавказа. Не при Сасанидах начались эти сношения. Задолго до них существовал несомненный ввоз золотой и серебряной посуды и сюда, и дальше на восток, в нынешнюю Сибирь, из ахеменидской Персии, из греко-бактрийского царства, из того культурного мира, наследниками и возродителями которого явились Сасаниды.

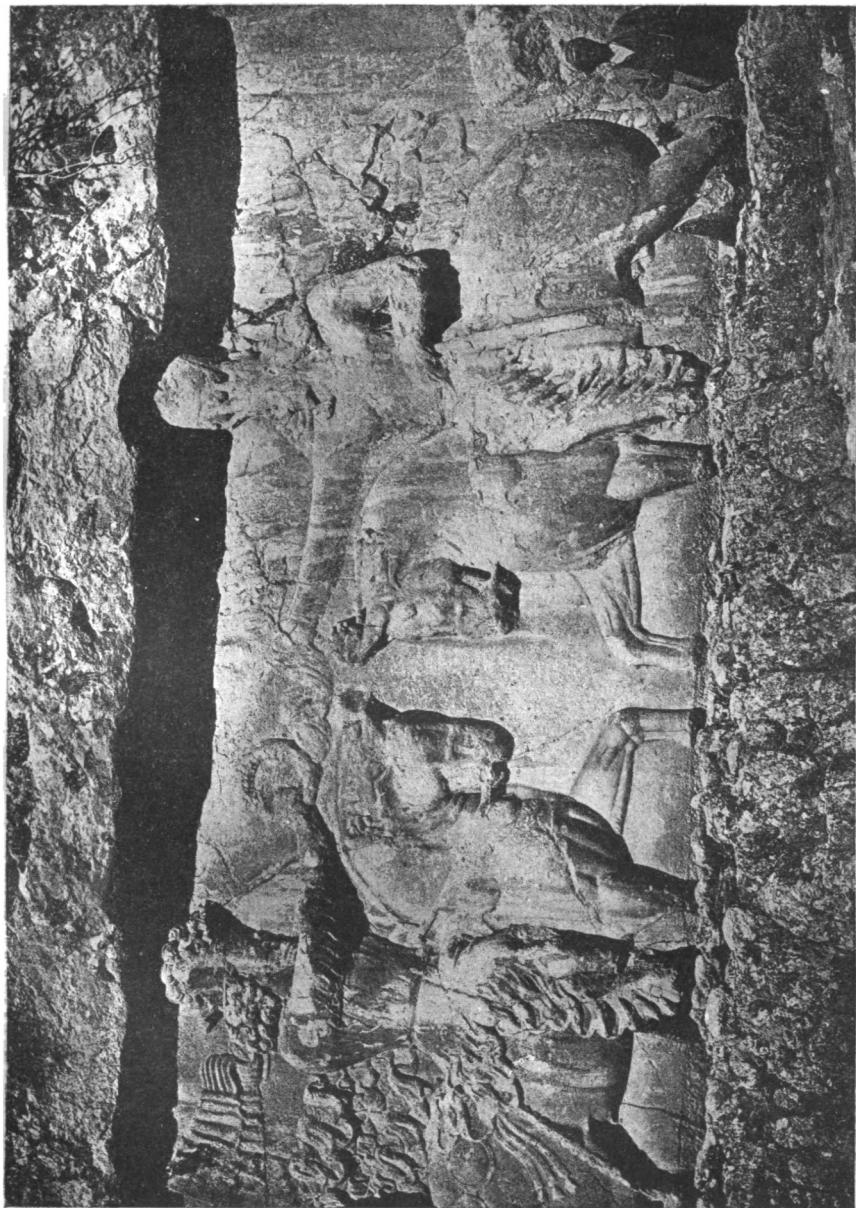
Этому обстоятельству мы обязаны тем, что для изучающего сасанидское искусство наиболее ценным хранилищем подлежащих изучению памятников, особенно торевтики, является не Лувр, не Британский Музей, славный своими восточными собраниями, а Государственный Эрмитаж, в одной из своих зал вмещающий большую часть всего, что сохранилось до нас из торевтики средневекового Ирана.

II

Не на девственной почве возникали богатые формы сасанидского искусства, длинный путь прошло искусство Ирана до того, как выдающиеся мастера, имена которых не сохранились и забыты историей, объединенные при дворе сасанидских государей, стали высекать на скалах колоссальные изображения своих повелителей, чеканить из золота и серебра утварь для их обихода, создавая образцы, по которым женщины Ирана ткали знаменитые шелка и парчу.

Искусство Ахеменидов, впитавшее в себя элементы древнейших культур Востока, дало богатую пищу мастерам сасанидского времени. Их воспитало, обогатив и облегчив формы, внеся разнообразие в сюжеты и живость в композицию, искусство, развившееся в период завоеваний и по сей день памятного на Востоке в народном предании Великого Александра, далеко на Востоке создавшего очаг и зажегшего источник света, который озарил собою не только пройденный путь, но и искусство далекой Гандхары.

Изгоняя в быту, в распорядке двора, в религии и обычаях противный Ирану эллинизм, так окрепший в парфянской Аршакидской монархии, потомки Арташира Папакана не смогли, а может быть и не хотели изгнать



Рельеф в Шапуре. Принятие власти царем Вархраном I (273 — 276 гг.)

этот дух эллинизма, уже принявшего подлинно эллинистические, иначе говоря — синкретические черты, из искусства, хотя все же несомненно, что на далекой восточной окраине, в Бактрии и в индо-скифских владениях, формы, свойственные, если можно так выразиться, греческому эллинизму сохранились много сильнее, дольше и ярче, чем в коренном Иране.

Воскрешая в религии, в быту, литературе и искусстве традиции древнего Ирана, борясь с наступающим на смену эллинизму воинствующим ромейством, Сасаниды дали исход тем силам, которые при менее покровительственном к ним отношении, еще не окрепнув, были бы задавлены надвигавшейся с запада мощной культурой и, оттеснив напор византийцев, обеспечили развитие коренных народных сил Ирана и связанных с ним стран, как Армения, Кавказ.

По мере расширения сасанидских владений на восток, крепили связи с Индией, отразившей в сасанидской орнаментике не одну характерную черту своего искусства так же ярко, как сильно сказалось влияние Индии на фольклор, мотивы сказок, религиозные представления Персии.

Неся дальше на восток и северо-восток свое новое слово, религиозную проповедь, оставившую след в виде занесенного в Среднюю Азию из Ирана манихейцами учения, через тех же манихейцев Иран впитал и в искусстве и вообще в культуре некоторые среднеазиатские и китайские течения, особенно усилившиеся в связи с развитием торговых сношений.

Мы не знаем имен мастеров, создававших сасанидские памятники, мы не знаем даже, к какой народности они принадлежали. Но зная, как бережно все восточные завоеватели и правители всегда относились к мастерам и художникам, даже в разгар вооруженной борьбы вылавливая их из покоренной среды, переселяя их, объединенных только признаком нахождения в плену, и давая широкий простор и возможности развитию творческих сил этих разноплеменных художников и техников, мы можем догадываться, что также разноплеменны были и творцы сасанидских рельефов, мастера, выделывавшие дошедшую до нас сасанидскую утварь. И только углубленное изучение сасанидского наследия могло бы дать возможность разрешить уверенно этот сложный вопрос. Образцы такого синкретического художественного творчества хорошо известны, и не только кружевная резьба Мшатты (Палестина) может быть приведена, как пример.

Сейчас для нас важно только то, что все сасанидское наследие действительно объединено общим характером, что все разнородные унаследованные или впитанные черты, будучи проработаны сасанидскими мастерами, представляются слитыми в одно стройное неразрывное целое.

Слишком еще мало изучено искусство Сасанидов, слишком поверхностны общие наблюдения, делавшиеся над его памятниками, чтобы можно было пытаться дать очерк истории сасанидского искусства, с уверенностью указать ход его развития, точно отметить момент наивысшего расцвета, проследить его упадок. Даже в такой специальной области, как монетное дело, где имеется неисчерпаемый материал и где этот материал строго распределяется в хронологическом порядке, благодаря датирующим надписям, и там нет возможности обрисовать уверенно подъем и падение этого дела в сасанидской Персии.

Нам придется говорить о сасанидском искусстве в целом, хотя в отдельных случаях мы имеем возможность опираться на прочно установленные факты, исходить из точно определенных дат, так как целый ряд сасанидских памятников датирован или пояснительными надписями, что бывает редко и только в рельефах на скалах, или деталями одеяния и, особенно, головными уборами изображенных царей. Известно, что каждый сасанидский царь имел своеобразный головной убор, именно головной

убор, так как его не всегда можно назвать короной, но он всегда содержит элементы, свойственные царскому венцу; только в начале царствования (и такие случаи чрезвычайно редки) иногда мы встречаем на царе головной убор его предшественника. Благодаря этому по головным уборам, совпадающим на рельефах и блюдах с головными уборами на точно датированных монетах, является возможность определять изображения в тех случаях, когда нет надписей, а это в свою очередь дает возможность ставить веки, между которыми располагаются по признакам техники, сюжета и композиции, а главным образом — техники, остальные памятники¹⁾.

III

Немногое сохранилось из архитектурных памятников сасанидского времени, но то, что сохранилось, дает возможность судить и о техническом совершенстве искусственного материала, которым пользовались персидские зодчие, и о смелости их замысла, и о гениальной изобретательности в разрешении чисто технических, конструктивных вопросов.

Лучшим из того, что сохранилось до нас, является знаменитый дворец в Ктесифоне на Тигре, близ Селевкии, Так-и-Кесра, — здание, подавляющее и уничтожающее зрителя толщиной и мощностью стен и в то же время возносящее его изумительной легкостью колоссального свода, покрывающего открытый с фасада громадный зал, где совершались торжественные приемы у сасанидских царей. Это величественное здание чрезвычайно несложно по плану. Прямоугольный фасад, прерванный посередине дерзко вздымающейся аркой — зевом главной залы, скрывает за собою восемь поперечных к главному залу помещений, симметрично расположенных по четыре с каждой стороны, каждое из которых могло бы быть признано внушительным по размерам, независимо от остального здания.

То изумительное явление, что эта громадная фасадная стена, в настоящее время свободно стоящая, так как прерывающая ее арка не может способствовать ее прочности, сохранилась до конца XIX века в почти нетронутом состоянии, объясняется блестящим применением здесь кажущегося теперь простым конструктивного приема. Dieulafoy удачно сравнивает конструкцию этой стены, разбитой на три горизонтальных пояса, пересеченных аркадами, с современными мостовыми фермами. Эти аркады без просветов, опирающиеся на пилястры, перебивая фасад, оживляют и разнообразят его вид, в то же время своими выемными нишами содействуя мощности стены, облегчая нагрузку и маскируя постепенное утоньшение кладки.

¹⁾ Привожу перечень наиболее важных изданий, дающих наилучшие воспроизведения сасанидских памятников.

Монументальное искусство. *Marcel Dieulafoy, L'art antique de la Perse, V-e partie*, Париж, в. а. *Fr. Sarre* и *Ernst Herzfeld, Iranische Felsreliefs*, Берлин 1910. Торевтика. *Я. И. Смирнов*, Восточное серебро, Спб. 1909.

Нумизматика. *La collection des monnaies sassanides de Bartholomaei, par Dorn*, Спб. 1873.

Ткани воспроизведены во многих изданиях, но свода их нет; прекрасные образцы см. напр. у *E. Guimet, Les portraits d'Antinoë*, Париж, в. а. Много сасанидских памятников воспроизведено у *Fr. Sarre, Die Kunst des alten Persien*, Берлин, 1922 (эту книгу я впервые увидел уже после того, как настоящая статья была сверстана и готова к печатанию).

Общие сведения о сасанидской империи даны у *Arthur Christensen, L'empire des Sassanides, Le peuple, l'état, la cour*, Копенгаген 1907.

При осмотре Эрмитажного собрания может быть полезна брошюра *Орбели*, Государственный Эрмитаж, Временная выставка сасанидских древностей, Пгр. 1922.



Бронзовая статуэтка. Эрмитаж

Выс. 36 см.

И эта стена, и колоссальный свод не мало обязаны своей прочностью тому превосходно обожженному, крупному, беловатому плоскому кирпичу, который послужил материалом для всего этого сооружения и который и по форме, и по техническим приемам его укладки является предком позднейшего персидского кирпича, в руках мусульманских зодчих ставшего и декоративным элементом, когда создавались памятники, внешний декоративный эффект которых основан только на игре ломаных линий и узоров, выведенных из основного материала постройки.

Здесь же в конструкции сводов, коробовых и стрельчатых, в конструкции парусов лежат основы всего последующего зодчества Персии и Средней Азии, образцами для которого послужили такие грандиозные сооружения, как мост в Дизфуле и плотина в Шустере, и по сей день стоящие в прекрасном состоянии и продолжающие нести ту службу, для которой они были сооружены полторы тысячи лет назад.

Сейчас дворец Так-и-Кесра способен поразить нас только архитектурными формами, только уверенностью замысла и силой выполнения. Та богата декоровка, о которой до нас дошли литературные сведения, та серебряная облицовка кирпичей, о которой говорит предание, не сохранились, и трудно теперь представить себе в глубине этой величественной залы, затененной тяжелыми завесами, великолепный трон на высоком помосте, с нависшей над ним громадной короной сасанидских государей, подвешенной на золотых цепях, ибо никто не мог бы выдержать тяжести этого пышного головного убора, весившего несколько пудов.

Насколько далеки мы от возможности судить о красоте этих помещений, можно заключить уже из того, что сейчас нет никаких покровов на убитом земляном полу покоев царя Шапура, и при их исконных владельцах лишенном постоянного настила, так как известен случай, когда при приеме армянского царя Шапур II велел, ради магических целей, усыпать часть залы армянской землею и полить ее армянской водою, нарочно привезенными из Армении, чтобы заставить гостя, без его ведома, во время беседы быть то на персидской, то на армянской земле. Пол этот покрывался колоссальным ковром.

Но, к счастью, не все архитектурные памятники Сасанидов сооружены из кирпича. По декоровке высеченных в скалах пещер, по великолепным стилизованным деревьям, так типичным для сасанидского искусства, которые украшают портал грота в Так-и-Бостане и которые так излюблены в сасанидском серебре и бронзе, мы можем судить о накладной декоровке сасанидских зданий.

На капителях Так-и-Бостана и Бисутуна, тех, которые сохранились в Исфахане, мы также видим тесную, совершенно неразрывную связь архитектурной декоровки сасанидских памятников и произведений серебряных дел мастерства.

И только монументальные Ники Так-и-Бостана, ни внешне, ни внутренне не связанные с типичными сасанидскими лентами, отходящими от пят архивольты, нарушают полную гармонию частей, несмотря на, так сказать, национальную претворенность их одеяния и атрибутов, и венка с сасанидскими лентами, и чаши. В этих Никах, удачно заполняющих угловые пространства по сторонам арки, связанных через парфянское посредство с далекими западными образцами, заключается быть может праобраз тех неизменных, умирительных в своем постоянстве парных зверей, которые заполняют те же места на перебитых арками фасадах всех позднейших зданий, и армянских, и персидских, и сельджукских, и вообще «мусульманских», создаваемых и по нынешний день.

IV

Строг, разработан до мелочей и торжествен был церемониал, принятый при сасанидском дворе. Детальны и выдержаны были местнические списки придворных чинов, велик и наряден двор, строг этикет, основанный на почитании родovitости и богопоставленности. Недостигаемо далеко, кроме боевой обстановки, стояли сасанидские цари от народа, много преград должен был пройти и подданный, и чужестранец, чтобы достигнуть той тяжелой завесы, которая скрывала от посторонних взоров восседающего на троне «царя царей», «царя арийцев и неарийцев», «повелителя мира», «происходящего от богов», завесы, отодвигавшейся на мгновение, чтобы пропустить удостоившегося приема, который с завязанным белой тканью ртом, дабы его дыхание не осквернило «близкого богам», повергался ниц, а поднявшись простирает к царю руку, вытянув в жесте покорности и почтения указательный палец. В бою закованные в железо сасанидские цари сражались, окруженные своей отборной гвардией, и не боялись подвергать себя опасности, на ряду с соратниками, но на приемах и выходах строго установленное число шагов отделяло особу монарха от наиболее приближенных к нему лиц, на положенном расстоянии от них стояли следующие чины, руководствуясь гахнамаком, «книгой местничества».

И во время пира не забывали этот строгий распорядок. Не всякий вельможа мог мечтать о высокой чести восседать на пожалованной царем с его обширного престола подушке. Только высшие чины и вассальные цари удостаивались «подушки и повязки», тех характерных знаков отличия, которые мы видим на сасанидских памятниках, тех повязок, которые развешаются у изображенных на сасанидских рельефах и блюдах царей, у любимых царственных животных. Строго чтя церемониал и соблюдая этикет в жизни, Сасаниды сумели отразить его в полной мере, яркими чертами, и на произведениях национального искусства. Торжественной напыщенностью полны не только фигуры Ормазда и Зороастра, самих царей и их вельмож, но даже кони, на которых они восседают, исполнены силы, величия и медлительности в твердом движении, и насколько размерена и церемониальна поступь коня в сцене торжественного выезда или в величавой картине поставления Ормаздом нового государя (кажется, только один раз, на воспроизводимом здесь рельефе, табл. I, проявляющего постановкой фигуры некоторую стремительность при виде предлагаемого богом венца), настолько же полны дикого огня и ноги и корпус коней, в буйном стремлении мчащихся грозных воинов, коней, в бою с ромеями готовых смести уже потрясенного врага.

Сюжеты сасанидских рельефов не многосложны. Это всегда изображение того или иного царя в различной обстановке, но всегда с царем в ядре всей композиции. Это строгое правило нарушается только при изображении картины поставления Ормаздом, Митрой или Анахитой нового царя, в тех знаменитых инвеститурных композициях, с которыми наиболее прочно связано представление о сасанидском рельефе и которые нашли себе отражение в искусстве последующих времен, быть может даже в изображениях христианских карных святых воинов.

Сасанидские цари вообще любили созерцать изображения предков и передавать потомству свои. При смерти каждого царя немедленно изготовлялся лучшим художником его точный портрет, в сцене, изображающей какой-либо выдающийся момент его жизни, сообразно с характером данного государя, в боевой обстановке, на охоте или на совете, восседающим на престоле в кругу высших чинов; эти портреты приобщались к общему



1. Серебряное блюдо. Хосрой II (590—627 гг.). Bibliothèque nationale
Диам. 30,5 см.



2. Медальон серебряного блюда
Эрмитаж
Диам. 15 см.



3. Медальон серебряного блюда
Эрмитаж
Диам. 16,9 см.

сборнику и хранились в царской сокровищнице, и еще в X веке арабский писатель Масуди, сохранивший это известие, мог видеть рукопись, содержащую и портреты царей, — если не подлинные официальные их изображения, то ближайшие к ним копии.

О том, что эти портреты могли быть близки к оригиналам, что они действительно могли точно передавать характер одеяния, головной убор, прическу, оклад бороды и черты изображенного лица, мы можем судить по рельефам на скалах и по чеканным и литым портретам на блюдах, так как те, нарисованные красками, изображения до нас не дошли.

Сравнение черт лица всегда индивидуалистически изображенных властителей Ирана с их более грубыми, по документальными портретами на монетах, дает возможность представить себе облик почти каждого из венчаных потомков Арташира Папакана, а некоторые из них нам известны даже в различные периоды их жизни. Иконография не только царей, но и богов была несомненно разработана и строго установлена.

Кроме инвеститурных композиций, где пешие, а чаще — конные, бог и царь стоят друг перед другом, и бог передает царю украшенный лентами венок, мы имеем и другие сходные группы, где, может быть, вручает венец не бог, а избравший себе преемника близкий к концу жизни государь, так как по установленному порядку сасанидские цари назначали наследников престола под конец своей жизни.

Другим излюбленным сюжетом монументальных рельефов была картина триумфа царя Шапура I (241—272) над Валерианом, где полный спокойного величия на парадном коне победитель простирает руку над коленопреклонным, припавшим ромейским императором. Блестящая победа Шапура, отметившая начало наибольшего усиления сасанидской монархии, нашла себе отражение и в официальных протокольных картинах, и в возникших вокруг победы рассказах и легендах, в свою очередь повлиявших на создание отдельных реплик того же сюжета. И любопытно, что, может быть, ни в каком другом сасанидском рельефе ясно не ощущаемая связь, и композиционная и стилистическая, с искусством Запада, здесь, в изображении триумфа Шапура I, в рельефах в местности Шапур, стоит вне всяких сомнений. Идущие в четыре ряда фигуры, близко друг к другу поставленные, связанные друг с другом не только общей композицией, но и движением, их одеяния и приемы передачи ткани позволяли бы перенести *mutatis mutandis* эти рельефы на любой памятник, обессмертивший победы римских императоров. И смелость планировки всей группы, и интересная по замыслу как бы выхваченность высеченной на скале сцены из грандиозного шествия, так удачно подчеркнутая изображением передней части слона, задняя часть тела которого осталась вне рамки картины и не изваяна в массиве скалы, сильно отдалают этот памятник от спокойных, незагроможденных картин триумфа Ахеменидов.

Не чужды рельефам на скалах и сцены, представляющие царя, восседающего на троне в кругу приближенных и вельмож, несмотря на вынужденную по техническим условиям близость все же далекого от них, стоящих вокруг в почтительных позах, и своей посадкой и всем обликом, полным величия, как мы это видим на рельефе Хосроя I Ануширвана в Шапуре. И там, где Варахван II (276—293) представлен стоящим перед скрытыми за загородкой вельможами (Накш-и-Рустем) чувствуется та же внутренняя отдаленность. Эта разница особенно подчеркивается равенством между двумя фигурами, изображенными рядом, когда так бывают представлены два царя, как в верхнем рельефе грота в Так-и-Бостане.

На ряду с этими церемониальными сценами мы встречаем рельефные изображения охоты, излюбленной забавы Сасанидов, прославленной Фирдауси,

запечатленной на блюдах, но нигде не представленной в такой сложной и богатой картине, как в рельефах Так-и-Бостана.

Этот подбор сюжетов естественен, он соответствует тому, что передает Фирдауси о завещании Хосроя I Ануширвана, предусмотревшего все детали обстановки, в которой он должен быть погребен в пещерной зале, указавшего и сюжеты для украшения стен гробницы, и перечень утвари, необходимой для ее убранства. Едва ли в тексте завещания Хосроя нужно видеть только отражение того, чем Фирдауси мог любоваться на скалах Так-и-Бостана.

Не все сасанидские рельефы одинаково высоки по технике, совершенны по исполнению. Даже изображения приблизительно одновременные, воспроизводящие одного и того же триумфатора Шапура I, далеко отстоят друг от друга и по разработанности деталей, и по силе и выразительности движения, а в передаче именно этого сасанидские мастера были особенно искусны. Своеобразный реализм в моделировке членов, в тонкой передаче напряженных жил, не страдает даже от ученически точной, преувеличенно детальной разделки несущественных для общей композиции элементов, как ткань, из которой спиты одеяния царей или вельмож. И еще более полна доведенного до крайности реалистического педантизма закованная в железо фигура Хосроя II (590 — 627) на защищенном бронею коне (Так-и-Бостан), где даже лицо наглухо скрыто густой сеткой кольчуги, и только слабые очертания глаз дают возможность судить о том, что замаскированность остальных черт лица не случайна, что мастер имел в виду то неуязвимое боевое снаряжение тяжелой сасанидской конницы, в котором она, по свидетельству очевидцев, врывалась в бой в решительный момент сражения.

Мы не знаем, создавались ли в средневековой Персии такие же колоссальные статуи, как те рельефы, о которых мы говорили. Статуи до нас не дошли, потому ли, что их не было, потому ли, что их уничтожить было легче, чем стесать на вертикальном обрыве скалы десятки чудовищных по размерам фигур. Но, судя по исключительно высокому рельефу Хосроя II в Так-и-Бостане, со статуарными частями, и по некоторым обломкам мы можем думать, что статуи, может быть и не такие колоссальные, существовали. И если мы взглянем на хранящуюся в Эрмитаже небольшую бронзовую статуэтку восседающего на коне царя (тбл. II), то мы должны будем в ней признать если не воспроизведение определенного монументального памятника, то во всяком случае отражение типических черт колоссальных статуй вообще. Торжественная поступь коня, его сильные, грузные формы, гордо поднятая голова, привыкшая, судя по напряжению шеи, к сильной руке, живо напоминают нам церемониальные картины на скалах. Забавная в своей беспомощности, большегодовая, коротконогая фигурка царя, при всей ее почти карикатурности, и посадкой, и жестом раскинутых рук, некогда державших спиленные теперь атрибуты, свидетельствует о том, что лепщик имел перед собой, физически или мысленно, официальный памятник, тоже предназначенный для прославления царя, имя которого от нас скрыто, если не строить догадок на основании остатков головного убора, лишенного сейчас верхушки. Статуэтка имела практическое назначение, о чем можно судить по видному и на нашем рисунке прямоугольному отверстию на ляжке коня и по следам замаскированной венцом крышечки.

Высекая рельефы на скалах, сасанидские мастера должны были иметь в виду основную задачу всякого официального портрета, официального памятника: передать в подчеркнутой идеализованной форме изображение того или иного царя в торжественный исторический момент, изображение, которое бы давало многим тысячам смотрящих на него зрителей, нарочно



1. Серебряное блюдо Строгановского собрания
Шапур II (309—379 гг.)
Диам. 29 см.



2. Серебряное блюдо. Шапур III (383—388 гг.). Эрмитаж
Диам. 21,7 см.

пришедших и случайно проходящих, всему народу, всему миру, представление о величии, мощи и славе триумфатора, ясное, глубокое сознание законности, безграничности, неоспоримости от Ормазда и Митры исходящей власти нового государя, выражало бы несравненную доблесть уверенного в будущей победе, выступающего в поход властелина, было бы напоминанием о мудрой трезвости и государственном опыте строгого, но справедливого правителя, озабоченного судьбой страны, мудрого в своих наставлениях окружающим его сподвижникам. Вся страна, а следовательно и весь мир, ибо ее государь был «повелителем мира», должна была запечатлеть в памяти его облик на вечные времена.

Мы знаем, что эта цель была достигнута. Портреты и картины вполне выражают вложенную в них идею, твердая скала сохраняет вот уже второе тысячелетие облик героев далекого прошлого, имена которых сохранила народная память, окружив их легендами, в основе не менее древними, чем рельефы, а иногда — существовавшими много столетий до того, как были высечены эти изображения, как жили представленные на рельефах герои.

Разрушительные усилия человека, дерзнувшего, даже чтя память о прошлом, посягнуть на его памятники, уничтожили, правда, один из рельефов, правда, губительная рука времени и стремительные потоки весенних вод отразились на других рельефах, но все же можно быть уверенным, что большая часть этих памятников уцелела. И много веков иранцы и те, кто им наследует, будут созерцать величавый облик озаряемого немеркнущим светом Митры, Ормаздом поставленного Арташира.

V

Иное мы видим в отношении той отрасли сасанидского искусства, которая в наибольшей мере, наряду с тканями, содействовала распространению по всему культурному миру иранских композиций, орнаментальных тем, характерных мотивов, технических приемов, представляющих чисто местные элементы или богатые плоды развивавшейся и жившей, а следовательно и черпавшей силы извне, высокой культуры Ирана.

Едва ли нужно доказывать, что такими проводниками различных черт сасанидского искусства должны были быть не столько прикованные к месту, к родной почве, монументальные рельефы, сколько произведения прикладного искусства и художественной промышленности, та золотая, серебряная и бронзовая утварь, которая производилась в мастерских средневековой Персии и культурно объединенных с нею стран и различными путями проникала в далекие от Ирана местности культурного мира, причем естественно, что дальше всех пролагали путь себе, а с собою и иранским формам, орнаменту и технике, наиболее художественные и материально ценные предметы: на запад до Парижа, как знаменитая чаша аббатства *St-Denis*, попавшая туда не позднее XIII в., по преданию — с дарами Гарун-ар-Рашида Карлу Великому, на север до Березова, как редчайший ковш, хранящийся в Эрмитаже, на восток — в Индию и на окраины старого мира, до Токио, как та сасанидская чаша, которая уже в VIII в. нашла себе приют в сокровищнице японского храма в Нара.

И, конечно, те несколько десятков сасанидских изделий, которые дошли до нас разбросанными по всему этому необъятному пространству, не могут почитаться достаточным материалом для суждения о всех формах прикладного искусства средневековой Персии, особенно если восстанавливать в памяти те свидетельства, которыми мы располагаем, об исклю-

чительном богатстве всеми этими изделиями и двора сасанидских государей и дворов вассальных царей и правителей. Многими сотнями исчислялась золотая утварь, служившая на пирах не только повелителей Ирана, но и менее богатых властителей, и когда имели место случаи, что сокровищница принимавшего гостей правителя не могла удовлетворить потребностям пира, располагая всего пятьюстами золотых сосудов, то была возможность занять недостающие сотни вещей у другого, как об этом передают нам свидетельства древних писателей.

Мы можем верить этим цифрам, не видим оснований считать их преувеличенными, раз счастливый случай сохранил нам, правда, не такие богатые собрания, но все же внушительные подборки, как найденные вместе сасанидские: серебряное блюдо — гордость Эрмитажа, великолепная золотая жертвенная чаша, золотой же массивный кушину, серебряная и золотая ваза и составляющие с ними одно целое золотые и серебряные кубки, — богатейшее сасанидское ядро сборного Перешепинскогоклада (Полтавской губ.).

Не только во внешних судьбах произведений монументальной скульптуры и торевтики, не только в естественной разнице в назначении, технике и проистекающей отсюда более быстрой смене форм и стиля у металлических изделий по сравнению с рельефами на скалах, заключается различие между этими двумя видами искусства. Более глубокое внутреннее, коренное различие полагает между ними предел, тем явственнее наблюдаемый, чем более нас поражают редкие случаи отступления от общего правила. Различие это стоит в прямой зависимости от основного назначения тех и других произведений, от обстановки и условий пользования ими или их созерцания, на которое они были рассчитаны.

Насколько ясно строго официальное назначение монументальных памятников, настолько же несомненно, что произведения сасанидского прикладного искусства, за единичными исключениями, были рассчитаны на иное к ним отношение. Не напоказ всему миру, не в назидание потомству, не для обоснования законных прав государя отливались и чеканились в золоте и серебре блюда, вазы и кувшины. Они были рассчитаны для созерцания в иной обстановке, в домашнем быту, на пирах, в кругу близких друзей, гостей, сотрапезников, когда лишнее напоминание об официальной стороне жизни при твердом сознании у всех правил этикета и придворного церемониала едва ли могло быть нужно, где более уместно было предлагать гостям сосуды с изображениями сцен, близких к той обстановке, в которой этими вещами пользовались, где более уместно было напоминание о всем, что веселило душу, где надлежало принять меры для отвращения темных сил, подкрадывающихся к человеку в минуты веселья, когда его бдительность усыплена радостью и вином.

И, действительно, чаще всего на этих вещах, великолепных, но по сравнению с тем, что было — жалких остатках пиршественного обихода, мы видим изображения главной утехы сасанидских государей и их вассалов — охоты в самых разнообразных видах, пиршественных сцен, изображения исполняемых красавицами плясок, не всегда скромных, вернее всегда нескромных (если не видеть в этих плясках отражение культовых действий), и рядом с этим зверей, беспощадно истреблявшихся на охоте и в то же время близких сердцу неутомимого охотника, всегда любовно изображавшихся то в мирной обстановке ненарушаемого присутствием человека спокойствия природы, то в яростной борьбе друг с другом за жизнь. А чтобы привлечь к пирующим счастье, не забывали художники изображать тех Благоих, которые его приносят, как фазан с мистическим ожерельем в клюве (табл. VII, 4), не забывая при этом отвратить или



1. Серебряное блюдо. Бахрам Гур (420—438 гг.). Эрмитаж
Диам. 28 см.



2. Серебряное блюдо. Эрмитаж
Диам. 22,5 см.

умилостивить Злого наводящим ужас демоном в образе небывалого чудовища, соединяющего в себе все сильное, что пребывает в воздушной, водной и земной стихиях.

И тут же мы видим редчайшие (из сохранившихся, разумеется) изображения сказочно-религиозного или, может быть, и астрологического характера,—влекомой священными горбатыми быками колесницы с божеством или героем, и изумительную по одухотворенности и сейчас еще способную вызвать трепет загадочную флейтистку на сказочном крылатом звере (табл. V, 2).

Нужно помнить, что те, для кого изготовлялась дошедшая до нас сасанидская утварь, не только ели на этих блюдах, пили из этих чаш. Даже среди того немногочисленного, что до нас дошло, есть вещи, хотя имеющие форму сосудов, но несомненно, предназначенные только для украшения стола или покоя, так как ни тонкая их отделка, ни изощренная техника хрупких деталей не допускают возможности предположения, что они служили для практического назначения.

Классической формой сасанидской утвари является блюдо или приближающаяся по форме к блюду плоская чаша, блюдо, с которым у всех, сколько-нибудь знакомых с сасанидскими памятниками, наиболее ярко связано представление о сасанидском искусстве. Это объясняется и тем, что большая часть дошедшего до нас имеет именно эту форму, в которой сошлись и почти совпали предметы двух назначений — для еды и для питья, и тем, что классическое круглое поле представляло особенно благодарный фон, на котором изощренно, но легко иранские мастера разворачивали свои излюбленные сюжеты, и тем, что именно на этого рода предметах мы встречаем изображения сцен, наиболее определенно указывающих принадлежность этих памятников быту Ирана. Отличие блюд от плоских чаш заключается только в размерах и в том, что чаши несколько более углублены по сравнению с блюдами, но резкой разницы здесь нет, вследствие чего эти чаши обычно смешиваются с блюдами, но сохранившиеся на сасанидских вещах изображения, где мы видим, что из этих чаш пьют, а также свидетельство армянского историка Фавста, описывающего несомненно такое «блюдо», но с назначением чаши для вина, — обязывают различать эти две группы предметов.

Общей характеристике сюжетов, представленных на этих блюдах и плоских чашах, как будто противоречат единичные экземпляры, где мы видим картину осады крепости (хотя ведь и это утеша для сердца), или официального типа сцены: момент инвеституры с восседающим на престоле богом (а может быть и престарелым государем), вручающим венец новому царю, или интереснейшее блюдо с восседающим на престоле Хосроем I Ануширваном (531—578) в кругу приближенных, быть может, в момент объявления завещания, созерцающим своего мчащегося на охоте наследника.

Наиболее интересны для нас, как опорные пункты, те блюда и плоские чаши, на которых представлены различные цари, потешающиеся охотой, так как здесь мы имеем в большинстве случаев портретные изображения лиц, и эти прочно датируемые по головным уборам блюда могут придать некоторую устойчивость рассуждениям об истории сасанидского искусства. Как разнообразны описания охоты у Фирдауси, то перечисляющего сотни жертв охотничьего искусства сасанидских царей, с тысячами приближенных и слуг выезжавших на продолжительную охоту, то описывающего тяжкий бой героя с чудовищным зверем, то рисующего подвиги царя, не боявшегося удушить рукою львенка на глазах у разъяренной матери, то яркими образами передающего стремительный полет

на молниевидном коне царя за дичью,—так же разнообразны изображения подобных сцен на блюдах и чашах.

Некоторые из них представляют собою, несомненно, изображение именно тех моментов, которые описаны у Фирдауси, и, может быть, блюдо Британского Музея с душастым львенка Бахрам-Гуром (Варахран V, 420—438) является иллюстрацией к тексту «Книги Господ» послужившей источником Фирдауси, а блюдо Казанского Музея (тбл. VI, 1) уже несомненно изображает того же Бахрам-Гура. Лучшим пояснительным текстом к нему, передающему почти все отмеченные в рассказе Фирдауси детали, являются подлинные слова великого поэта, который описывает охоту царевича Бахрам-Гура, по предложению своей возлюбленной «обратившего» самца газели в самку, а самку в самца: двойной стрелой он срезал рога самца, две стрелы, вместо рогов, он вонзил в затылок самки.

Смел и полон мудрой осторожности тот же неутомимый охотник Варахран V в образе индо-скифского царя, когда он поражает в камышах устремившегося на него кабана (тбл. V, 1). Не знает удержу другой прославленный охотник, воспетый многими поэтами, любовник красавицы Ширин, Хосрой II Парвиз, распластавшийся в воздухе конь которого уже догнал целый зверинец, спасающийся бегством, оставляя позади трупы пораженных стрелами зверей (тбл. III, 1).

Изыщством дышит облик красавца, национальным поэтом и чужим историком воспетого рыцаря, не знающего границ ни в любви, ни в ненависти, ни в милости, ни в гневе, — Шапура II (309—379), в бурном порыве поражающего горных баранов, ничем не проявляя волнения на своем прекрасном лице, холеном лице щеголя, с украшающим бороду традиционным золотым перехватом (на Перещепинском блюде).

Не может художник, привыкший яркими чертами передавать напряженную торжественность церемониала или стремление и порыв, борьбу, погоню и паническое бегство, так же тонко нарисовать картину покоя, мирного отдохновения в свободной позе.

Вялы и неестественны фигуры царей и их приближенных в сценах пира, причем и тут мы видим, что напряженные в действии участники сцены, например, музыканты, всё же лучше безмятежно отдыхающего с чашей и цветком в руке после трудов или охоты царя. Эти блюда для нас важны и тем, что кроме точного изображения платья, ткани, убора, мы здесь имеем документальное подтверждение принадлежности сасанидскому быту многих предметов обихода, известных нам в подлинниках; так, например, на блюде Эрмитажа (тбл. VI, 2) мы видим кувшин и вазочку, о которых речь будет ниже и фотографии которых даются нами (тбл. VII и VIII); тут же мы видим приближенных, не только скрестивших по этикету руки на груди, но и подвязавших себе рты, согласно этикету, платками. Вообще эта группа блюд дает ценный историко-бытовой материал.

И зверей сасанидские мастера привыкли изображать в движении, здесь они были особенно сильны. Напряжение мускулов в яростной борьбе двух зверей (тбл. VII, 5), безумный прыжок с поджатыми ногами, вытянутой мордой и действительно горящими огнем глазами горного козла (тбл. III, 2, 3), вкрадчивая поступь гуляющей львицы (тбл. VII, 2), характерная походка голка, напряженность во всем теле вздымающихся навстречу друг другу козлов — излюбленные и блестяще передаваемые мотивы сасанидских мастеров. Дикий полет двуногих крылатых чудовищ, сочетающих формы пяти-шести различных зверей, рыб и птиц, самый облик этих демонов, в идее возникших задолго до времени сасанидов, но именно в сасанидском искусстве приобретших этот образ, — не менее излюбленная тема декорации и блюд и тех великолепных кувшинов, лучшим из которых



1. Серебряное блюдо. Бахрам Гур (420—438 гг.). Казань
Диам. 28,5 см.



2. Серебряное блюдо. Эрмитаж
Диам. 23,3 см.

может гордиться Эрмитаж (тбл. VIII). Стилизованное дерево или какое-то своеобразное растение, более близкие к естественным формам дерева, растительные побеги и витки, часто охватывающие изящными кружками разбросанных по растительному полю зверей и птиц, — фон, уничтожающий монотонность, связывающий декорровку всей вещи в одно целое. Классическая группа парных зверей или птиц, часто по сторонам дерева или цветка, обычно напряженно поднявшихся, — мотив, любовно разработанный сасанидскими мастерами, впервые придавшими этой группе тот в нашем теперешнем восприятии геральдический облик, в котором эту группу хорошо знает весь новый мир, уже забывший о том, когда и откуда он воспринял этот образ.

Изящные вазочки или кувшинчики, украшенные теми же мотивами, иногда разбитые на ряд полей, разделенных аркадами, с пляшущими обнаженными и полуобнаженными девами, держащими в руках шарф, чашу или цветок и в сладострастном томлении изгибающимися стан, иногда украшенные непрерывным фризом стройно вытянувшихся журавлей или заключенными в обрамления зверями и птицами — распространенный тип сасанидской утвари.

Менее нарядные канелированные глубокие чаши с плоским дном, в роде той, которую держит в руках царь на Эрмитажном блюде, ковшики и чарки, с наглядно поясняющими их назначение ручками, на которых мы видим изображения пьющих персов, кубки на высоких ножках, заключающих в себе сладко звенящие на разные лады бубенцы, со строгой орнаментацией канелюрами или рельефными растениями на верхней части, дополняют подбор предметов пиршественного обихода.

Не для пиров, а для возлияний должны были служить великолепные многолопастные чаши, то лишенные всякой орнаментации, как массивная семилопастная золотая чаша Эрмитажа и чаша в Нара, то богато украшенные, всегда только снаружи, и звериными и растительными мотивами, и теми же полуобнаженными плясуньями (тбл. IX, 1).

Все эти изделия, объединенные общим характером, по технике и по стилю существенно различны между собой и свидетельствуют о наличии не одной, а нескольких школ, быть может сосуществовавших, быть может сменявших друг друга во времени. Эти различия в стиле, при осторожном подходе к этому вопросу, может быть дадут возможность со временем установить основные исторические этапы развития сасанидского искусства и его отражений.

Что касается техники, то здесь мы видим богатство приемов, свидетельствующих о большом навыке и хорошей школе, которую проходили сасанидские мастера, умевшие разрешать такие, казалось бы, неразрешимые задачи, как выполнение великолепного кувшина Эрмитажа обратным чеканом изнутри (горлышко и ножка припаяны). Вообще в чеканном деле они достигли высокого совершенства так же, как в применении открытого ими приема как бы инкрустации отдельно выполненных деталей, укрепляемых в надлежащем месте путем втирания в вырезанные по контуру борозды, что позволяло сочетать технику чекана с техникой литья основы и давало возможность применять высокий рельеф со статуарными деталями.

Резьба, штриховая и пунктирная, применявшаяся для отделки литого или чеканного рисунка, а затем и самостоятельно, частичная позолота (путем притирания золотых листочков) давала возможность оживлять композицию, подчеркивая детали, оттеняя существенные части.

В ближайшей естественной связи с серебряным производством должно было стоять литье из бронзы, и те кувшины Эрмитажа, которые сохранены ущельями Дагестана (тбл. IX, 2, 3), даже если они созданы после падения династии Сасанидов, свидетельствуют о применении в этом деле тех же форм,

композиционных приемов, да и техники, что и в серебряном деле. Здесь впервые мы видим нашедшую себе такое широкое применение в мусульманском искусстве технику инкрустации металла в металл (здесь красная медь в желтоватой бронзе).

Наконец, особую группу в отношении техники и зависящих от техники стиля и декорировки составляют золотые предметы, литые или кованные, украшенные так называемую холодной эмалью, то-есть инкрустацией в перегородчатые гнезда самоцветных камней и цветного стекла. Техника эта хорошо известна и широко применялась в Древнем Востоке, была распространена в Риме, излюблена в эпоху великого переселения народов и в раннем средневековьи, при чем любопытно, что до сих пор все многочисленные изделия в этой технике, в изобилии находимые на юге России, огулом приписывались готскому производству, вероятно в силу того соображения, что должны же были готы оставить нам свои украшения; один только меч Хильдериха, украшенный в этой технике, едва ли дает основания для такого приурочения. Висбаденский ковчег с пехлевийской надписью эпиграфическим шрифтом (имя «Арташир»), выполненный в этой технике, и близкая по технике упомянутая уже великолепная чаша Хосроя Ануширвана ясно говорят, что там, где подобные вещи бывают находимы в обстановке, пропитанной иранизмом, надлежало бы при определении происхождения этих вещей вспомнить о мастерах Ирана.

Говоря об изделиях из металла, нельзя не вспомнить еще одной отрасли прикладного искусства сасанидской Персии — монетного дела, временами достигавшего высокой степени совершенства, хорошо известного нам на всем протяжении жизни сасанидской империи. Упомянувшиеся уже портреты царей на аверсе, жертвенник огня и его почетная стража на реверсе — почти обязательные и неизбежные рамки, в которых развивалось это искусство. Государственное и даже мировое значение этих монет обуславливало естественным образом их связь с монументальным искусством, и понятно, почему эти маленькие тонко сработанные произведения персидских мастеров так близки по настроению, особенно на реверсах, к монументальным рельефам, почему монументальность так сильно ощущается в этих миниатюрных фигурках.

С металлом и с металлической техникой, как это ни странно, приходится связывать ту отрасль прикладного искусства, которая нам известна менее всего, — керамическое производство. То немногое, что дошло до нас, — украшения глиняных оссуариев, отдельные терракотовые фигурки, изображающие сидящих царей, цариц и богинь, традиционных львов, формочки для изготовления этих фигурок, сохранивших прекрасно весь облик сасанидских царей и вельмож, — найдено в Средней Азии. Все эти вещи, а особенно, прилепы оссуариев или, например, терракотовый медальон Эрмитажа действительно так близко стоят по отделке деталей, по характеру рельефа, хочется сказать — технике, к сасанидской торевтике, что можно уверенно говорить о внутренней связи в развитии этих отраслей прикладного искусства, так же как и штуковой декорировки с изображениями животных, прекрасные образцы которой происходят из Ктесифона.

VI

В более трудном положении мы оказываемся, когда обращаемся к сасанидским тканям, так как здесь мы располагаем, повидимому, минимальным количеством непосредственно сохранившихся подлинно сасанидских произведений и в то же время являемся изумленным свидетелем того поразительного факта, что на протяжении многих столетий, истекших после



1. Серебряное блюдо. Эрмитаж
Диам. 20,3 см.



2. Серебряное блюдо. Эрмитаж
Диам. 22,8 см.



3. Серебряная ваза. Эрмитаж
Выс. 18,5 см.



4. Серебряное блюдо Эрмитаж
Диам. 20,2 см.



5. Медальон серебряного блюда. Эрмитаж
Диам. 16 см.

падения сасанидской монархии, сасанидские ткани и рабски им подражающие произведения других народов, и близких к Персии, и очень от нее далеких, наводняют все уголки культурного мира от Кавказа до Новгорода, от Ирана до Египта, Италии, Франции, Испании, от западной Европы до Индии, Китайского Туркестана, Китая и Японии.

Это естественно. Мусульманское и восточно-христианское искусство и художественная техника, выросшие на сасанидских корнях, в течение долгого времени продолжали следовать образцам, унаследованным от искусства разгромленной исламом империи. Те ткани, которые в громадном количестве распространялись и путем торговых сношений Запада, Византии, Руси с мусульманским миром, с Кавказом, и те «сарацинские» ткани, которые вывозились возвращавшимися на родину крестоносцами, находя себе непосредственное применение в местах ввоза, не могли не оказывать сильнейшего влияния на местные производства и в силу своих художественных достоинств, и в виду высокой материальной ценности действительно привезенных с Востока образцов.

Последнее обстоятельство естественно должно было вызвать сначала подделку, а затем и организацию своего широкого производства по заданному и излюбленному образцу, а затем — продукты этого производства, например Палермо и Лукки, нашли себе применение на том же Востоке, то-есть произошло то же, что было с восточным стеклянным, фаянсовым и металлическим производством, в значительной мере парализованным конкурирующими в тех же областях мастерскими Венеции. На наших глазах то же было и у нас, когда Москва поставляла «настоящие» персидские и турецкие ткани, керамику и стекло на восточные рынки и во многих местах задушила местное производство.

Вследствие всего этого, при изучении сасанидских тканей необходимо привлекать в качестве одного из источников и эти подражания, и старые подделки, как западные, так и восточные, и не только мусульманские, но и китайские и японские; во многих случаях здесь нам сохранены те сюжеты и детали, которые не сохранились в подлинных сасанидских произведениях, но несомненно от них идут, при чем, конечно, наиболее для нас ценны произведения ближайших продолжателей сасанидского искусства, хотя бы претворенного, мастеров мусульманских, армянских, византийских.

Особенностью всех этих тканей, объединяющей их, являются последовательность и единство композиции и выбор сюжетов, чаще всего — сочетание изображений зверей и птиц в растительной обстановке, по сторонам ли дерева или пышного цветка, или в завитках побегов, или, наконец, в излюбленных ромбах и кругах, нормальном обрамлении сасанидских чудовищ; объединяет их и дополнительный орнамент.

Но, конечно, этого подражания в выборе сюжетов и композиционных приемов было бы недостаточно, если бы все эти ткани не носили на себе в большей или меньшей мере отражения силы и стремительности сасанидских зверей, если бы они не следовали каноническим образцам сасанидского искусства.

А для суждения о том, что они действительно следовали этим образцам, мы имеем материал как в древнейших подлинно сасанидских тканях, сохранившихся под сборным названием восточных и «коптских» тканей, так и в древнейших образцах мусульманских тканей с куфическими надписями, заведомо воспроизводящих сасанидские ткани, так и, что особенно ценно, в изображениях тканей на сасанидских памятниках.

Колоссальные рельефы на скалах, изображения на блюдах, миниатюрные фигурки на резных камнях сохранили нам воспроизведения тканей, из которых были сшиты одеяния царей, их приближенных, воинов и слуг,

и тех тканей, которые служили покрывалами на их ложах. Здесь мы видим все те же сюжеты в тех же традиционных обрамлениях, с тем же характерным заполнительным орнаментом в виде веночков, разнообразных розеток с характерными сердцевидными лепестками и миндалевидными листьями, при чем особенно замечательно то, что, изображая рисунок на ткани, высекая его на скале, сасанидские мастера как бы облегчали нашу задачу, подчеркивая зависимость тканого орнамента от резьбы, от чекана по металлу; рельефное шитье, изображенное на скале, если его рассматривать по фотографии, трудно отличить от фотографии чекана по серебру. Нельзя не признать знаменательным тот факт, что типичный сасанидский зверь в круглом обрамлении, изображенный на великолепном кувшине Эрмитажа (табл. VIII) и на чаше того же собрания, в тех же формах представлен на шелковой ткани Кенсингтонского музея, на ткани царского одеяния на рельефе в Так-и-Бостане и на фресковом воспроизведении ткани в церкви Тиграна Хоненца в Ани; того же зверя в ромбическом обрамлении мы находим на кувшинчике Эрмитажа и на «коптской» ткани.

Когда мы видим воспроизведение сасанидской ткани со зверями на расписной статуе Будды в Восточном Туркестане, изображение сасанидской ткани с птицами в кругах в росписях буддийских пещер, когда мы видим ближайше связанный с этим рисунок с заключенными в кружки иггичками на изображении царской парчи армянских рельефов Ахтамара, в миниатюрах киликийского армянского евангелия, в изображениях облачения византийских императоров, в облачении святого князя на русской иконе и т. д., то мы действительно являемся свидетелями поразительно широкого распространения в культурном мире сасанидских тканей. А ведь ткани всегда и везде являлись наиболее подвижными и деятельными распространителями орнамента, форм и композиций.

Но не только ткани зависели от металлических изделий и повторяли знакомые нам по металлу и камню сюжеты.

Еще более интересны те случаи, когда мы можем наблюдать обратное явление: влияние техники ткани и зависящей от этой техники композиции на нетканые картины. Совершенно ясно, что ткань, иногда украшенная рисунком затканым, а иногда — вышитым, влияла на художника, ограничивая его в композиции непеременимым условием сохранения внешней связи между отдельными частями картины, для предохранения ткани от разрыва, особенно в тех случаях, когда вышивка, сложная и тяжелая (материально, не в смысле рисунка) выполнялась по тонкой ткани или даже по кисее. В таких случаях заполнительный орнамент, безразлично — растительный или животный, должен был располагаться так, чтобы отдельные материально тяжелые части композиции были по возможности связаны между собою вышивкою же; именно такой случай мы имеем, например, в поздней, сравнительно (но не позднее XIII века), кисее с вышивкой из Ани, где вышиты несомненно происходящие из сасанидского круга тигр и лев и где нижняя часть ствола и корни дерева, излюбленного фона сасанидских композиций, прекрасно использованы для установления связи между лапами тигра.

Если взглянуть на одно из блюд Эрмитажа (табл. VII, 1), то всякому станет ясно, что такая загроможденная композиция могла быть создана только под давлением технических требований работы по ткани, так как в других случаях мы видим, как блестяще умели сасанидские мастера разрешать задачу заполнения пространства, не прибегая к утомительным и ненужным приходящим деталям; достаточно вспомнить чудовищного зверя, парящего на одном из блюд Эрмитажа, или раздражающего лань льва на другом блюде Эрмитажа (табл. VII, 5).



Серебряный кувшин с крышкой. Эрмитаж
Выс. 33 см.

VII

Наш беглый обзор памятников сасанидского искусства был бы еще менее полон, если бы мы не коснулись той его отрасли, которая главным образом привлекала к себе внимание почти исключительно эпиграфистов, стремившихся разобрать находящиеся на произведениях глиптики надписи, но не интересовавшихся изображениями на сасанидских резных камнях. Здесь впервые нам придется констатировать резкий упадок, ясный для всякого, кто пробовал сравнить сасанидские резные камни, за единичными исключениями, с произведениями античной и древне-восточной глиптики. Но не надо забывать, что тот период, когда развивалась в сасанидской Персии глиптика, — период полного упадка этого искусства вообще, и тем большую ценность приобретают некоторые, действительно высокие образцы резных камней, дошедшие до нас от времени Шапуrows и Варахранов.

Сасанидские камни — исключительно редкое явление, и среди них первое место бесспорно занимает вправленный в дно хранящейся в Национальной библиотеке в Париже золотой чаши с инкрустациями, по преданию присланной Гарун-ар-Рашидом в дар Карлу Великому, великолепный горный хрусталь с изображением сидящего на троне Хосроя I Ануширвана. Не менее прекрасна хранящаяся там же камья со сценой победы Шапура I выполненная вполне в стиле западных изделий.

Италий сохранилось много.

Резные камни в сасанидском быту должны были быть очень распространены, печати имели там самое широкое применение и в быту государственным, на официальных грамотах, скреплявшихся царской печатью с изображением кабана, и на письмах и посланиях частных лиц, и в домашнем быту, как гарантия неприкосновенности помещения. Литературных свидетельств о различных применениях печати в сасанидском быту сохранилось очень много, но едва ли не самым характерным является рассказ Фирдауси о том, как верный царедворец Арташира Напакана, чтобы дать своему повелителю доказательство того, что он не коснется нашедшей в его доме приют осужденной царем на смерть царицы, носившей в себе будущего царя Шапура I, зверски изуродовал себя и, положив в ларец то, чего он лишил себя, опечатав ларец своей печатью и передал его на хранение в царскую сокровищницу.

На сасанидских резных камнях, в соответствии с разнообразием их назначения, мы видим изображенными совершенно разнородные сюжеты. Наиболее технически совершенны и, как датирующие вехи, наиболее для нас ценны те, на которых мы видим портреты царей, цариц, вельмож, повидимому владельцев печати или их покровителей. Портреты эти в некоторых случаях, как великолепные аметисты Британского Музея и Эрмитажа с изображением, кажется, Варахрана IV, действительно, прекрасны и носят несомненные признаки портретного сходства, так же, как хранящийся в Эрмитаже Строгановский аметист с изображением царицы Динак. Изображения эти детально разработаны и по глубине резьбы и совершенству техники могут быть признаны действительно превосходными.

Почетное место в ряду этих камней занимает единственный в своем роде большой халцедон Эрмитажа, никогда, впрочем, не служивший печатью, с пространной пехлевийской надписью, представляющей палимпсест: поверх искусственно стертой надписи эпиграфическим шрифтом вырезана другая, обычными для монет и резных камней буквами.

Более распространены камни с изображениями зверей, реальных и фантастических, хорошо нам знакомых по тюретике и тканям чудовищ,

а также особого подбора реальных и фантастических животных и птиц, быков с человеческой головой, крылатых быков, оленей, зебу, крылатых коней, царственных птиц и баранов с повязками, скорпионов, птиц, несущих в клюве цветок или скорпиона, и наконец с изображениями переплетенных сочетаний разрозненных частей животных, как, например, свастика из четырех голов.

Этот своеобразный подбор сюжетов, во многих случаях несомненно стоящий в связи отчасти с религиозными, отчасти с магическими представлениями, являясь отражением наиболее интимной стороны жизни древних персов и культурно с ними связанных народов, полон особого интереса, и широкий диапазон степени технического совершенства этих изделий, от высоких до самых примитивных и грубых, не дающих возможности даже определить сюжет, еще более подчеркивает близость этих вещей к повседневной жизни.

VIII

Если еще более расширить круг материала и попытаться в результате глубокого изучения (задача будущих дней) разобрать с точки зрения историко-художественной и историко-культурной вообще, не упуская ни одной мелочи, ни одной бытовой черты, все наследие сасанидского искусства, от жалкого сердолика с нацарапанным скорпионом до великолепного дара Нарсе, получающего инвестиру от богини Анахиты, то станет ясно, какую действительно яркую картину жизни средневековой Персии мы бы получили, осветив колоссальные рельефы на скалах и четкий, но нежный чекан на блюдах и вазах от них получающим яркость светом письменных свидетельств, будут ли то ромейский или армянский историк, описывающий современные ему события, арабский географ или историк, излагающий факты недавно минувшего прошлого, или великий персидский поэт, проникнутый духом древней Персии, в своем гениальном творении открывший ему введомые тайны.

А если бы суметь собрать в один фокус разрозненные лучи, исходящие от многих бытовых пережитков седой старины, по сей день живущих в древнем Иране, в горах Армении и Курдистана, не боясь сравнивать церемониал, принятый в доме захудалого курдского бека, с церемониалом двора блистательного Хосроя Ануширвана, так как и это нам может открыть глаза на многое, — тогда, может быть, была бы разрешена трудная задача изучения сасанидского мира так, как ее начал решать, умел и мог решить впервые на широкую и строго научную почву поставивший исследование сасанидского серебра академик Яков Иванович Смирнов.

22 ноября 1923 г.

Иосиф Орбели





1. Серебряная чаша. Эрмитаж

Длина 29,2 см.



2. Бронзовый кувшин. Эрмитаж

Выс. 39 см.



3. Бронзовый кувшин. Эрмитаж

Выс. 42 см.