

ступени варварства (стр. 76). Однако археологический материал не дает нам права сделать такой вывод. Более вероятно, что тавры достигли высшей ступени варварства значительно позже. В. Н. Дьяков, посвятивший Таврике специальное исследование, склонен считать, что низкому хозяйственному уровню тавров (рыболовство, скотоводство и мотыжное земледелие) соответствовала примитивная социальная структура («клановая допатриархальная организация с явными признаками матриархата»)¹. Это звучит слишком обще. На основе таких данных трудно определить, когда тавры перешли на высшую ступень варварства.

А. А. Иессен суммировал богатую археологическую литературу и обобщил результаты ряда новых археологических находок, касающихся предпосылок этой колонизации. Однако он иногда несколько упрощает сложный процесс возникновения греческих колоний в Северном Причерноморье.

Кое-какие незначительные упущения имеются по части использованной литературы. Правда, автор оговаривается, что работа написана в Свердловске в 1942 г., где не было никакой возможности получить нужную литературу (стр. 3, прим.).

Б. И. Надель

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ. ТРУДЫ ОТДЕЛА ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ВОСТОКА. Т. IV. Ленинград, 1947, 502 стр., 75 таблиц и рисунки в тексте. Тираж 2000. Редактор проф. И. М. Лурье.

Четвертый том трудов Отдела Востока Гос. Эрмитажа является первым послевоенным томом. Он содержит 14 статей, посвященных разным культурам Востока и вопросам востоковедения, различным как по тематике, так и по методу освещения материала. При всем этом том производит цельное впечатление благодаря умелому подбору статей, стоящих на высоком научном уровне и удачно скомпонованных. Книга в основном посвящена публикации неизданного или мало изученного материала. Каждая из статей не преследует, однако, узкой задачи атрибуции, но затрагивает значительно более широкий круг вопросов из области истории, искусства, религии и языка.

Книга открывается статьей М. Э. Матье: «Роль личности художника в искусстве древнего Египта». Это место статьи в сборнике диктуется отнюдь не только ее хронологическими рамками, но и самим характером—постановкой очень широкой и обобщающей проблемы.

Статья посвящена вопросу о специфике египетского искусства и его историческом месте в периодизации культур. Автор так и формулирует свою задачу: «вопрос о личности художника в истории искусства древнего Египта является одним из наименее разработанных и в то же время самых важных принципиальных вопросов для истории египетского искусства, так как правильное понимание роли художника и тех границ, в которых он имел возможность проявлять свою творческую индивидуальность, исключительно важно для определения особенностей египетского искусства в целом» (стр. 5).

Западноевропейские буржуазные ученые с их узко формальным или же социологизирующим (с позиций идеалистической науки) подходом, не могли, разумеется, даже сколько-нибудь близко подойти к решению интересующей нас проблемы. М. Э. Матье, владеющая многообразными источниками, решает интересную и трудную проблему с исключительной вдумчивостью и с большой убедительностью.

Важнейшие исходные положения автора о природе культуры раннеклассового общества в древнем Египте, застойности исторического процесса и сохра-

¹ См. В. Н. Дьяков, Таврика в эпоху римской оккупации, «Уч. Зап. МГПИ им. Ленина», т. XXVIII, 1 (1942), стр. 13 сл.

нения в этом обществе институтов, характеризующих предшествующий этап доклассовой культуры, позволяют ему правильно расценить специфику типа и стиля египетского искусства. Матье совершенно правильно отмечает реминисценции архаическо-первобытного искусства в позднейшем египетском. Таково, например, подчеркивание идеи значительности дара путем выделения его фигуры, превышающей ростом остальные; в рельефе это приведение трехмерно воспринимаемой формы к плоскости, планиметрическому решению и т. д. (стр. 27—28). Только с этих позиций осмысления искусства может выясниться и роль художника в искусстве. Чрезвычайно архаическим и в то же время неотъемлемым явлением для ряда древнейших обществ, в частности и египетского, являются наблюдающаяся здесь первичная нерасчлененность и отсюда органическая спайка искусства с религией, а далее и синтез архитектуры с изобразительным искусством. Автор пишет: «в этой застойности развития египетской культуры следует искать в частности и объяснение упомянутой уже нами выше неизменной теснейшей связи египетского искусства с религией и сохранение для памятников искусства религиозно-культового назначения» (стр. 22—23). В доказательстве и наглядном показе теснейшей связи религии с искусством и органической спайки ряда других явлений, распавшихся и обособившихся в позднейших обществах, заключается один из основных тезисов статьи. Второй и вытекающий из первого заключается в доказательстве каноничности египетского искусства и ограниченности роли индивидуума в условиях древневосточного общества, в данном случае художника. Автор указывает, что зодчие в Египте нередко руководили ирригационными работами, одновременно являясь специалистами в горноразрабатывающем деле. «Так, зодчий Аменемхета II, Сахатор, рассказывая о работах по постройке пирамиды этого фараона, которыми он руководил, пишет в своей автобиографии следующее: «я посетил страну Хега, осмотрел ее водовместилща, открыл гавани». Главный зодчий царицы Хатшепсут, Сенмут, говорит: «я был тот, кому был поручен разлив, чтобы я мог руководить Нилом» (стр. 10). Приводятся слова того же Сахатора: «я поставил на рудничные работы молодых и приказал старым промывать золото» (стр. 11). Известно, что в Египте существовало особое звание для главного зодчего: «начальник всех работ царя». Таким был, например, Хемуну, чья великолепная статуя, принадлежащая Гизехской школе периода царя Хуфу, явно свидетельствует о его высоком положении в иерархии двора фараона. М. Э. Матье правильно указывает на безусловное знание главными зодчими, возводившими храмы и гробницы, всех тонкостей религии. «Этим же объясняется,—пишет автор,—и наличие у многих зодчих жреческих званий, в частности звания великого таинника» (стр. 7). Совмещение в лице главного зодчего разных функций лишней раз подтверждает «наличие в Египте известной недифференцированности научных и технических специальностей» (стр. 8).

М. Э. Матье касается и другого крайне существенного вопроса: о социальном положении художников в египетском обществе. Указывая на известный факт принадлежности упомянутого «начальника всех работ царя» к высшим слоям рабовладельческой знати, а иногда и к царскому роду (думается, что таким был и Анххаф, чей поразительный портретный бюст ныне находится в Бостонском музее), автор статьи одновременно указывает и на другие социальные группировки, к которым принадлежали менее заметные мастера. Очень удачно использована автобиография архитектора Пепи I, Нехебу, из которой явствует передвижение по служебной и иерархической лестнице самого Нехебу и его брата. (Заметим, кстати, исключительно удачное использование М. Э. Матье текстового материала на всем протяжении ее работы.) Статья М. Э. заканчивается таблицей, в которой читатель найдет более подробные сведения не только о каждом из известных нам зодчих, но и о мастерах изобразительного искусства, их социальной принадлежности, авторстве, наконец, источники о них. Всего указано 136 мастеров. Автором проделана большая филологическая работа по толкованию терминов, возможно дифференцировавших понятие живописца, скульптора и рисовальщика (стр. 12—17). Правильный анализ социальных отношений в древне-

египетском обществе и глубокие филологические штудии автора по толкованию терминов наносят удар антиисторическим взглядам западноевропейских исследователей, которые наделяют египетских художников или памятники чертами, типичными лишь для современности, как, например, это имеет место в одной из последних работ Брестэда, где автор сравнивает искусство периода Амарны с живописью Барбизонской школы¹. Разумеется, от установленной Матье специализации в египетском изобразительном искусстве было еще далеко до современного понимания искусства. Напротив, прояснялся творческий метод в одном из древнейших искусств, который в немецкой формалистической, позднее реакционной науке первой половины нашего века, сводился к полнейшему безличию, имперсональности. Совершенно правильное положение автора, одно из кардинальнейших во всей статье,—о том, «что внутри каждой специальности были как крупные мастера, занимавшие видное положение в своих мастерских и в обществе, так и многочисленные рядовые исполнители, механически воспроизводившие созданные первыми мастерами образцы» (стр. 17), к сожалению, мало иллюстрировано примерами. Следовало бы привести хотя один пример с так называемыми скульптурными моделями, который бы показал процесс освоения учеником строго установленных правил, а, с другой стороны, глубокое различие между ремеслом и искусством, ремесленниками, не пошедшими дальше педантического заучивания правил, и гениальными мастерами (Вспомним общеизвестную полихромную голову царицы Нофертити, которая ведь тоже представляла собой, по всем видимостям, скульптурную модель).

Здесь мы подходим к другому, главнейшему вопросу статьи: к роли художника как индивидуума в творческом процессе искусства. Правильно расценив роль творца, мастера в усвоении искони существовавших канонов, отнюдь не снимавших собою вопросов качества, таланта, автор спрашивает: «значило ли все сказанное, что в Египте личность художника была навсегда абсолютно скована традицией и тем самым не играла никакой роли в развитии искусства?» (стр. 30). Лучшим ответом могло бы служить определение К. Маркса, данное им по отношению к древним обществам. «Здесь, в рамках определенного круга,—писал он,—может происходить значительное развитие. Могут появляться крупные личности. Но здесь немыслимо свободное и полное развитие ни индивида, ни общества, так как такое развитие находится в противоречии с первоначальным отношением (между индивидом и обществом)². М. Э. Матье и решает поставленную перед собой основную проблему именно в духе высказанного Марксом положения. На ранней стадии развития древнеегипетской культуры «немыслимо свободное и полное развитие ни индивида, ни общества», однако это не снимает возможности появления таких художников, как Сенмут и Имхотеп, Инени, и авторов статуй Хемипуну, Анххафа, царицы Нофертити и неисчислимого количества других, полностью раскрывавших свой талант в пределах существовавших канонов, «в рамках определенного круга».

В заключение автор правильно решает вопрос о реализме в египетской скульптуре, считая, что по сравнению с античными и западноевропейскими памятниками «египетский реализм представляет собой явление качественно стадияльно иное, и это необходимо твердо помнить и четко оговорить» (стр. 43).

Нельзя не согласиться с автором и о необходимости изучения в каждом отдельном случае тех религиозно-магических представлений, которые вызвали как целые комплексы памятников, так и отдельные статуи. Большая или меньшая степень реализма или условности изображения зависит от точного учета и характеристики именно данной, а не какой-либо другой магической обусловленности. М. Э. Матье пишет: «необходимо подойти к анализу каждой такой группы отдельно, с учетом причин,

¹ Breasted, *The Dawn of Conscience*, 1946.

² К. Маркс, *Формы, предшествующие капиталистическому производству*, ВДИ, 1940, № 1 (10), стр. 18.

обусловивших появление новой трактовки образа именно в этой данной группе, так как эти причины в разных случаях, естественно, будут различны» (стр. 34). И далее: «по моему глубокому убеждению именно здесь мы можем найти полное объяснение специфики «реалистичности» египетских заупокойных скульптур» (стр. 35). Автор приводит множество примеров: что знаем мы, например, о самобытном как по стилю, так и по сопутствовавшему ему необычному ритуалу и т. д. портретном бюсте Анххафа? Или же, что знаем мы о причинах, вызывавших часто наличие в гробнице «двух принципиально противоположных в стилистическом отношении статуй умершего» (стр. 35)? На разнокачественность стиля в зависимости от назначения памятника (статуя из сердаба, храма и т. д.) указывалось уже давно. Об этом говорил Ж. Капар, Г. Эверс и многие другие. М. Э. Матье идет дальше, справедливо требуя не только установления столь общих причин, но и гораздо более уточненных. Однако автор, как мне кажется, впадает здесь в крайность, приводя примеры, с которыми согласиться трудно. Так ли, во-первых, принципиально различны со стороны стиля те пары статуй, которые были найдены в одной и той же гробнице: например, статуи Капера, Ранофера и др.? Безусловно, некоторые различия есть, но в таком случае их надо стилистически обосновать с той же дифференцированностью, с какой уточняются и вызвавшие их культовые отклонения. Определение «идеалистического» типа статуй, даваемое автором в противоположность «реалистическим», кажется слишком общим и потому неубедительным (стр. 37). Кстати здесь же приводятся образцы реалистического направления (Хемиуну, Рахотеп, Каи и др.), «идеалистические же» (по мнению автора) не называются, а лишь характеризуются слишком обще. Само это противопоставление «реалистического» типа статуи «идеалистической» вызывает сомнение, даже при наличии кавычек и всяких оговорок. Зачем потребовалось автору вновь сослаться на статью Баллода, где это противопоставление «идеализма» «реализму» ни в чем не убеждает и решает проблему слишком прямолинейно, абстрактно и бездоказательно (стр. 37)? Вопрос только осложняется, если под идеалистическим типом статуи понимать условность. Степень условности очень значительна даже, например, в бюсте Анххафа, казалось бы, самом реалистическом из всего, что создала пластика эпохи Древнего царства. Да, наконец, понятие реализма, исходя из той стадии, на которой находится и египетское искусство, содержит в себе достаточную долю обобщения в противоположность натурализму, что прекрасно подчеркнуто самим автором на стр. 43. Отстаивая это противопоставление двух категорий, М. Э. Матье приводит аргументы, в ряде случаев не убедительные. Так, на стр. 38 доказывается, что двум типам статуй соответствуют и разные типы одежд и париков. Плотные прилегающие повязки на головах оказываются характерными для «реалистического» типа статуй, в то время как пышные парики — для «идеалистических». Исходя из этого, следует, очевидно, обе статуи периода V династии Ранофера развести в разные категории и признать условность в статуе с пышным париком, в то время как обе статуи осмыслены в одном и том же плане или, скорее, даже с реалистическим перевесом в голове с длинным колоколообразным париком.

Автор мимоходом упоминает и о так называемых «запасных головах» из Гизехского некрополя с их также плотно прилегающей головной повязкой и также представляющих собой поразительные образцы своеобразного реализма (стр. 39). С последним нельзя не согласиться, с некоторой, однако, поправкой. Совершенно справедливо, что культовые представления, вызвавшие весь этот круг во многом неповторимой по своему своеобразию скульптуры периода IV династии, нам не известны. Но ведь не одинаковы в художественно-стилистическом отношении и все эти «запасные», ровно срезанные головы. Автор не будет отрицать, что многие из них, в данном случае, действительно кажутся более условными в их сглаженной, обобщенной манере, другие, напротив, более реалистическими, портретными. Условья же находки и религиозно-магические функции всей этой категории голов совершенно одинаковы. Больше того. Сам автор не будет отрицать не только стилистической близости, почти тождества, но и портретного сходства упомянутой статуи Хемиуну с некоторыми из этих гизехских голов (особенно из числа воспроизведенных

в книге W. S. Smith, *Ancient Egypt*, 1941). Но ведь культовое назначение статуи Хемпуну во всяком случае отличается от религиозно-магических представлений, вызвавших не менее своеобразное искусство скульптурного портрета «запасных голов». Не во всех случаях и не обязательно с неукоснительной последовательностью те или иные видоизменения, особенности и уклоны в культовых представлениях тотчас же влекут за собой и художественно-стилистические перемены. Мне кажется, что автор слишком логизирует этот процесс, во всяком случае на примерах параллельного развития «идеалистического» и «реалистического» типа статуй он преувеличивает функционализм искусства. Я этим ни в какой мере не хочу отрицать большой заслуги автора не только в постановке вопроса, но и в единственно правильном доказательстве тесной зависимости стиля от особенностей культа. Большинство писавших об египетском искусстве слишком общо трактовали вопросы стиля, без достаточной дифференциации культовых воззрений, обрядов и т. д., с другой стороны, стиль, в ряде случаев, не может свестись только к функциональности, о которой пишет автор на стр. 40. Обусловленность искусства культом есть всегда лишь один из компонентов. В целом стиль складывается под влиянием всей совокупности общественных отношений, что показано самим же автором при характеристике искусства периода XVIII династии (стр. 50). Искусство и на стадии развития египетской культуры знает школы, направления, наконец, индивидуальные особенности мастеров. Лучшим ответом на данный вопрос является таблица художников, приложенная автором к разбираемой статье, и его же разбор художественных школ в искусстве Среднего царства (М. Э. М а т ь е, *Искусство эпохи Среднего царства*, 1941).

Основное значение рецензируемой статьи заключается в установлении правильного взаимоотношения индивидуума с обществом. Только вооруженный методом марксистской методологии советский ученый мог во всей глубине поднять эту проблему и только на ее базе разрешить вопрос о месте художника в искусстве. Жаль только, что автор лишь мимоходом указывает на решение интересующего его вопроса в современной западноевропейской науке и не дает развернутой критики взглядов буржуазных исследователей. А между тем небезынтересно было бы разобратить хотя бы книгу В. В о л ь ф а, *Individuum und Gemeinschaft in der Ägyptischen Kultur*, 1935, статьи А. Шарфа, в особенности же статьи в журн. «Antiquity», 1937, June).

А. Шарф лишь продолжил традицию идеалистическо-утопической, а впоследствии реакционной немецкой науки, в данном, однако, случае особенно показательной, ибо речь шла о египетском скульптурном портрете и, следовательно, об образе человека. И вот у Шарфа оказывалось, что почти на всем протяжении развития египетского искусства этот образ не мог осмысливаться художником сколь-нибудь индивидуально, ибо все египетское искусство имперсонально, анонимно. Можно говорить лишь о типизации, о безличном процессе традиции. Художник—ремесленник, лишь с большей или меньшей точностью, заучивающий и выполняющий правила канона. Можно ли больше ступить краски, касаясь традиционности и роли канона в египетском искусстве? Однако В. Вольф идет еще дальше, тем более, что, как показывает само название его статьи, он касается социальных проблем, а не только вопросов искусства. В. Вольф считает, что в условиях египетской культуры художник является лишь человеком, блюдущим традицию, он—посредник (*Vermittler*). О каком же проявлении личного дарования может идти речь в таких условиях? «Образ в первоисточках не связан с инспирацией имен», по мнению В. Вольфа. Так ступается индивидуальность в безличном процессе творчества, по мнению ряда немецких ученых, заведших науку в тупик. Роль личности художника сведена здесь к полнейшему автоматизму.

Исследованием нашего советского ученого отмечена бездушная точка зрения, не имеющая ничего общего с объективным ходом развития идеологии в древнем Египте. Этот взгляд М. Э. Матье прежде всего характеризуется идеями гуманизма. Он отражает истинное положение вещей. Соотношение традиции и индивидуально осмысленного образа, канона и выполнения его живым человеком-художником впервые получило свое убедительное и правильное решение.

Отчего же автор, так основательно доказавший свои мысли, не дал необходимой критики взглядов ряда чуждых нам буржуазных ученых? Мне представляется, что необходимое в данном случае освещение истории вопроса только бы оттенило с еще большей выпуклостью глубоко содержательное и узловое по египетскому искусству исследование М. Э. Матье.

В разделе древневосточной культуры имеются еще две статьи: И. М. Лурье и И. М. Дьяконова. В первой из них автор публикует древнеегипетские солнечные часы из собраний Гос. Эрмитажа и Гос. музея изобразительных искусств им. Пушкина. Публикация этих памятников безусловно интересна, поскольку два из них, как говорит сам автор: «являются образцами типов, которые, насколько мне известно, еще не были отмечены в литературе», и поскольку эти памятники могут дать «дополнительный материал для суждения о древнеегипетской астрономии» (стр. 101). Иной характер носит статья И. М. Дьяконова, публикующая один чрезвычайно трудный для атрибуции памятник: бронзовую портретную голову мужчины, найденную около Хамадана на территории Мидии и ныне находящуюся в Brummer Gallery в Нью-Йорке. Каждое из искусств знает подобные памятники, вокруг которых возникает споры и иногда огромнейшие расхождения в датировке. Так, например, Кэссон считал упомянутую голову ахеменидской, а Мортгат относил ее к эламскому искусству. И. М. Дьяконов, вероятно, ближе всех подходит к достаточно убедительной атрибуции Хамаданской головы, однако, как мне представляется, атрибуция, все же не снявшей еще всех знаков вопроса. Отбрасывая ахеменидское искусство, с которым голова, безусловно, не имеет ничего общего, автор привлекает тот круг памятников (особенно же бронзовую голову царя из Ниневии, Аккадской династии середины III тысячелетия до н. э.), к которому подходит и публикуемая скульптура. В своем анализе И. М. Дьяконов дифференцирует материал, правильно относя Ниневийскую царскую голову к «обычному типу месопотамского семита» и противопоставляя ее иному типу портрета в публикуемом памятнике. Убедительной кажется, далее, намеченная связь с северошумерийскими памятниками, в особенности со скульптурами из Эшнунны, и, напротив, большое различие с южношумерийским типом искусства. Однако ни одна из намеченных аналогий не позволяет автору провести полную параллель. Действительно, и датировка бронзовой головы из Нью-Йорка серединой или второй половиной III тысячелетия до н. э. и тем более отнесение ее к культуре династии Гутиев, влечет еще за собой ряд нерешенных вопросов. Но автор, предлагая такое решение, и сам подходит к нему с большой осторожностью. Одно несомненно—наличие весьма разнородных групп памятников на протяжении III тысячелетия до н. э. Много новых, интересных и свежих мыслей дает автор, своеобразно освещая многообразную экспозицию культур Двуречья, в частности дифференцируя круг северошумерийского и южношумерийского искусства. Мысль эта, впервые развитая у нас Н. Д. Флиттнер, способствовала дальнейшему сложению очень интересной концепции, данной И. М. Дьяконовым в его статье.

Последующие две работы и примыкающая к ним статья И. М. Дьяконова посвящены вопросам культуры и искусства сасанидского круга. Публикуя сасанидский серебряный кубок из Урсдонского ущелья Горно-Алагирского района Северной Осетии, К. В. Тревер, как всегда, привлекает обширный материал и поднимает широкий круг вопросов из области истории, культуры, искусства и религии, проясняющих атрибуцию изучаемого автором памятника. Доказанные положения позволяют исследователю прийти в итоге к принципиально важным выводам: провести аналогию с кубками Перещепинского клада, установить (хотя бы предположительно) место их изготовления— в северо-западных областях Ирана, наконец, наметить направление древнего караванного пути. Датировка опубликованного К. В. Тревер кубка VI—VII вв. кажется убедительной, в равной мере как и утверждение о переносе на металл мотивов тканых узоров, в чем автор безусловно правильно расходится с мнением Герцфельда (стр. 122).

Публикация К. В. Тревер удачно дополняется статьей Е. Г. Пчелиной (стр. 133—154), подробно останавливающейся на интересных обстоятельствах находки сасанид-

ского 'кубка из Урсдонского ущелья. Е. Г. Пчелина значительно расширяет задачи статьи, останавливаясь на осетинском историческом эпосе, на сказаниях, записанных самим же автором и вместе с археологическими данными расширяющих исторические источники.

Статья М. М. Дьяконова озаглавлена: «Бронзовая пластика первых веков Хиджры (стр. 155—179) и посвящена группе памятников, в большинстве своем известных у нас по трудам акад. И. А. Орбели и К. В. Тревер.

Разбираемый в статье материал хронологически далеко выходит за рамки, нас интересующие, [поскольку же, однако, ранние, публикуемые здесь бронзы входят еще в круг сассанидской культуры,—постольку мы и коснемся работы М. М. Дьяконова.

Познакомив с историей вопроса, с гипотезами ряда ученых по датировке и локализации этих исключительно интересных бронзовых памятников, автор затем переходит к собственной концепции. Он пытается распределить сосуды и курительницы, изображающие зверей и птиц на группы и дать их стилистическую периодизацию. Хронологические границы данного материала определяются VI—началом XIII вв. Картина же развития стиля в основном рисуется как переход от очень лаконичных, монументальных форм ранних бронз, явно входящих еще в круг сассанидского искусства, к все большей плоскостности, орнаментальности и, наконец, стилизации. Вопреки взглядам буржуазных исследователей (Кюнель, Мижон) автор устанавливает, по крайней мере, два культурных центра появления подобной бронзовой пластики. Это, говоря словами автора, — «Ирано-Кавказский культурный узел» и Египет. «Взаимное влияние этих очагов,—пишет М. М. Дьяконов,—несомненно. Однако их возникновение независимо» (стр. 177). И далее: «Традиции фигурных изображений Египта и Кавказа—Ирана, несомненно, восходят к доарабскому времени и явились компонентами в сложном и противоречивом искусстве халифата» (стр. 178). Выводы кажутся существенными. Можно лишь пожалеть, почему автор при установлении стилистических групп анализируемых им бронзовых фигур не привлек других видов искусства, в частности и архитектуру, в качестве необходимых параллелей. Ведь сам же автор говорит на стр. 175 о «совпадающей линии» с искусством Переднего Востока в VIII—XIII вв.

Наше внимание в книге привлекает, наконец, статья В. А. Шишкина, ставящая перед собой задачи историко-художественного и археологического порядка. Изучая «Архитектурные декорации дворца в Варахше», В. А. Шишкин в заключении указывает на предварительный характер своего исследования, на задачи лишь описания памятников и лишь «некоторого их стилистического анализа» (стр. 290). В действительности автор выходит за рамки первичного обследования памятника и намечает гораздо более широкий круг историко-художественных вопросов. Так, после обстоятельного изучения техники архитектурных декораций, скульптуры и стеновых росписей автор приходит к бесспорно правильному выводу, указывая на синкретичность среднеазиатской культуры и искусства дворца в Варахше и, что особенно существенно, на самобытно-оригинальные черты этой культуры. С одной стороны, как пишет автор,—«эти многочисленные связи, положение среднеазиатских стран между древнейшими культурными очагами, такими, как [Китай, Индия и Передняя Азия], предопределяет в сильной мере характер культуры и искусства» (стр. 271). С другой—налицо оригинальное претворение местными мастерами всех этих разнородных элементов. Следует полностью принять его заключение о том, что описанные им памятники «являются блестящей иллюстрацией и подтверждением того положения, что страны Средней Азии, впитав разнородные элементы, сочетали их со своим традиционным древним искусством, о существовании которого теперь не приходится сомневаться». Мы, в сущности, и имеем три основных элемента, которые приходится особенно учитывать, изучая искусство дворца в Варахше. Это эллинистическая традиция в ее гандхарской форме, иранская и местная. Автор особенно акцентирует иранский круг культуры, в особенности в орнаментике, где он видит «значительно больше параллелей, граничащих иногда с полным совпадением» (речь идет о резном штурке Ирана

и Месопотамии сассанидского времени,—стр. 281). Автор в то же время указывает и на связь с Восточным Туркестаном, отмечая фрагменты алебастровой резьбы из окрестностей Хотана (стр. 278). Мне кажется, что эта связь с искусством Гандхары и с эллинизирующей линией Восточного Туркестана значительнее, чем то подчеркнуто автором (во всяком случае исходя, например, из таблиц XV, XVI, XX, XXI, XXIX).

В свете последующих открытий С. П. Толстого в Хорезме эта гандхарская линия искусства в различных его вариантах стала еще явственнее. Автор статьи о дворце в Варахше, писавший, видимо, свое исследование еще до войны, несомненно, учтет данные современных раскопок.

Разумеется, акцентируя больше эллинистическо-гандхарские, нежели иранские, элементы мы исключаем какое бы то ни было прямое влияние. Заслуга автора в отстаивании оригинальности местной основы искусства в Варахше, бесспорна. Разумеется, нужна еще большая исследовательская работа для определения специфики этой оригинальности.

Статья В. А. Шишкина обильнее других иллюстрирована. Она снабжена 29 таблицами и множеством рисунков в тексте. К сожалению, не везде дается в тексте ссылка на соответствующие таблицы.

Мы не будем касаться здесь работ Т. А. Измайловой, М. М. Явича, Г. В. Птицына, А. Н. Болдырева, А. Ю. Якубовского, И. В. Дьяконовой и С. М. Кочетовой. Бесспорно представляя собой ценные исследования, эти статьи в большей или меньшей мере переходят уже хронологические рамки, поставленные настоящим журналом.

В итоге можно сказать, что IV том «Трудов», выпущенный Гос. Эрмитажем и посвященный культуре и искусству Востока, представляет собой значительную научную ценность. Положительной стороной всех статей является заложенное в них сочетание вопросов теории и истории, причем те или иные теоретические положения берутся не отвлеченно, а непосредственно вытекают из анализа материала, который глубоко изучен каждым из специалистов-авторов. Пожелаем, чтобы в последующих томах втводилось больше места статьям обобщающего исторического характера, решающим проблемы с еще большей теоретической остротой марксистской методологии. В рецензируемой книге этим требованиям отвечает исследование М. Э. Матье, представляющее собой крупный шаг вперед в развитии советской египтологии.

Вместе с тем следует подчеркнуть необходимость в последующих томах более критического подхода к разбору как целых концепций, так и отдельных высказываний западноевропейских ученых. Излишним является помещение в конце каждой статьи резюме на английском языке.

В заключение хотелось бы указать, что большинство вошедших в сборник статей писалось авторами, несмотря на трудности условий эвакуации, в период Великой отечественной войны, когда фашисты открыто попирали все завоевания культуры.

Проф. В. В. Павлов

О постановке преподавания древних языков

А. Н. ПОПОВ и П. М. ШЕНДЯПИН, Латинский язык, Элементарный курс. Хрестоматия, грамматика, словари. Изд. 2-е, пересмотренное и дополненное. Утверждено ВКВШ в качестве элементарного учебника для вузов. Изд-во литературы на иностр. яз. Москва, 1945, стр. 340 + 4 карты. Цена 15 руб.. Тираж 25 100 экз.

Одной из важнейших мер, принятых для поднятия уровня нашего историко-филологического образования, явилось в свое время введение двухлетнего курса латин-