

ХРОНИКА

Серебряный кубок из раскопок в Триалети

В тематике древнейших кавказских изделий из металла ведущее место занимают изображения животных. Изучение этих памятников с животными мотивами выявляет наличие особого стиля, который мы имеем полное право назвать «кавказским». Последнее обстоятельство, несомненно, имеет большое значение для общей истории изобразительного искусства.

Наиболее раннее проявление «кавказского» стиля мы находим в художественных изделиях знаменитого Майкопского кургана¹, датируемого рубежом III и II тысячелетия до н. э. Большинство урочных предметов инвентаря Майкопского кургана, особенно две серебряные чаши с изображением животных, к кругу памятников древнейшего периода из южной Месопотамии, кавказское же происхождение их считают сомнительным. На первый взгляд указанное предположение кажется правдоподобным. Действительно, изображения животных на обеих Майкопских чашах отличаются своеобразным натурализмом движений и поз, в них отсутствуют мелкие детали, они характеризуются художественным обобщением. Все это черты типичны для искусства южной Месопотамии. В Майкопском же кургане найдены фигурки быков, украшавшие шести погребального балдахина; легкий наклон головы, украшенной длинными рогами своеобразной формы, движение ног и подчеркнутость форм тела придают их фигурам своеобразную экспрессию. Черты этого же стиля мы находим на маленьких золотых пластинках, изображающих львов и быков, украшавших в виде декоративных нашивок погребальный балдахин Майкопского кургана. Изображения животных на серебряных чашах из Майкопского кургана стилистически родственны памятникам раннего искусства из южной Месопотамии.

На горлышке одного из Майкопских серебряных сосудов изображен Кавказский хребет с двумя вершинами: Эльбрусом и Казбеком. В промежутке между началом и концом схематического изображения горного хребта даны два дерева, между которыми стоит изображенный в профиль медведь, тянущийся к ветви дерева. Деревья и медведь, по всей вероятности, указывают на то, что склоны гор покрыты лесами, в которых обитают медведи. От горного хребта берет начало две реки; спускаясь в виде извилистой ленты, они впадают в море. Море представлено на дне сосуда. В средней части сосуда изображены в один ряд идущие животные: онагр, лев и два быка, последние обращены друг к другу. Над изображением онагра в море видна фигура плавающей птицы, другая птица расположена над львом. Вокруг изображения моря идет другой ряд животных: тур, тигр (барс), козерог и вепрь. Животные даны в профиль, схематично; манера передачи движения и общий стиль напоминают ранние памятники искусства южной Месопотамии. Мастер главное внимание уделяет правильной передаче общих масс фигуры; он часто опускает мелкие детали; его осо-

¹ Б. Фармаковский, Архаический период в России, «Материалы по археологии России», вып. 34, II, 1916.

бленно интересует передача движения. Глаза и шерсть животных он передает обобщенно и схематично. Те же приемы можно наблюдать в передаче горного хребта. При всей схематичности и обобщенности рисунка горного хребта все же ясно выделяются две основные вершины с характерными профилями Казбека и Эльбруса.

Художественные изделия Майкопского кургана отмечены наличием единого художественного стиля, который в основном представляет собой любопытное сочетание натуралистических тенденций с приемами обобщений и схематической трактовки художественной формы. Для общей истории изобразительного искусства Майкопская чаша с изображением горного хребта имеет исключительное значение как один из



Рис. 1.



Рис. 2.

древнейших памятников искусства, сохранивший изображение пейзажа, отражающего определенную местность.

Изображения животных на серебряном кубке (рис. 1 и 2) и серебряном в дерке (рис. 3—4) из Триалети, датируемых серединой II тысячелетия до н. э., по стилю тесно примыкают к художественным изделиям из Майкопского кургана и по существу представляют яркий образец дальнейшей эволюции этого стиля, следующий этап исторического развития одного и того же художественного явления. Как было отмечено, триалетские археологические раскопки проливают яркий свет на древнейшую культуру Грузии и дают возможность увязать обособленную до сих пор культуру Майкопского кургана с Закавказьем и проследить ее дальнейшее историческое развитие.

Триалетские раскопки, организованные Отделом охраны памятников культуры Грузии в 1936—1940 гг. под руководством проф. Б. А. Куфтина, имеют огромное значение для изучения древнейшей культуры всего Закавказья в целом. Монография Б. А. Куфтина¹, опубликованная Академией Наук Грузинской ССР, представляет собой первую научную попытку периодизации добытых археологических материалов и установления их относительной и абсолютной хронологии.

Исследования показали, что средняя и верхняя долина реки Храма была довольно густо заселена с древнейших времен и сохранила многочисленные памятники древней-

¹ Б. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941;

пей материальной культуры и искусства, которые открывают новый этап истории не только Грузии, но и всего Закавказья. Особо надо выделить инвентарь курганных погребений, из которых наиболее ценный материал обнаружен в курганах эпохи средней бронзы. Все 42 кургана, обследованных Б. А. Куфтиным, представляют собой одиночные погребения, богаты по составу погребального инвентаря, особенно изделиями из драгоценных металлов; для всех указанных погребений характерно: полное отсутствие железа, редкость оружия (найденны бронзовое копье с серебряной



Рис. 3.

обоймочкой и серебряный кинжал—погребения XV и XVII), отсутствие лошади. В некоторых погребениях обнаружены деревянные четырехколесные колесницы архаического типа, предназначенные для воловьей упряжки. Вообще же надо отметить богатство расписной керамики и наличие большого количества художественных изделий из золота и серебра, украшенных зернью, древнейшего типа филигранью и иногда сложными композициями.

Учитывая все эти данные, мы имеем возможность датировать указанные памятники серединой II тысячелетия до н. э.

Необходимо при этом отметить, что те же черты стиля, на которые мы указывали при анализе изображений на серебряных чашах Майкопского кургана, ярко выступают в манере передачи животных на серебряном кубке и серебряном ведерке из Триалети. Оба памятника обнаружены в местностях, достаточно удаленных друг от друга, но по стилю и по характеру всего археологического комплекса весьма близки, и, по всей вероятности, в хронологическом отношении расхождение между ними едва ли нужно считать значительным.

Самой значительной находкой среди инвентаря кургана Курух-таша является серебряный кубок (высотой 11 см, диаметром 9 см, весом 250 г), который был найден в августе 1938 г. археологом М. М. Иващенко. Чаша (рис. 1 и 2)—в хорошей сохранности, небольшие трещины на ножке и по середине чаши по нижней линии, отделяющей верхний фриз изображений от нижнего, получились от того, что во время обряда

погребения вместе с землей были брошены каменные глыбы, и чаша расплющилась. Но ее удалось реставрировать.

Чаша украшена двумя сложными композициями; нижний фриз с изображением животных заключен в рельефно линейное обрамление, идущее кругом по всей чаше; верхняя полоса нижнего фриза объединяет его с верхним; над верхним фризом дана полоса гравированного резцом линейного орнамента, разделенная двумя вертикальными полосками на одинаковые по размеру прямоугольники. Они заполнены нанесенным резцом косыми штрихами, направления которых в клетках противоположны

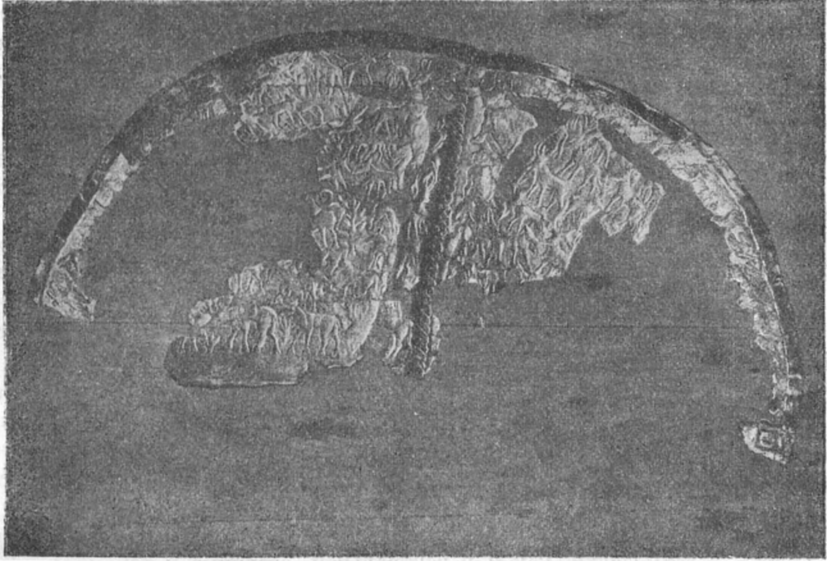


Рис. 4.

и чередуются: гравированный орнамент занимает поверхность чаши от обрамления нижнего фриза до ножки сосуда.

Мотив орнамента, дающего рисунок в виде ланцетовидных листьев, без рельефа, сам по себе очень древний и, несомненно, исходит из желобчатого декора шумерских чаш, относимых к династии Ура¹.

Орнамент на описываемой чаше дает лишь линейную схему декора, без рельефа и представляет более позднюю форму переработки древневосточной схемы орнамента, но вместе с тем сохраняет треугольное оформление верхней части каннелюр шумерских чаш.

Особенное значение имеют для истории искусства изображения верхнего фриза; в центре композиции на стоящем на возвышении постаменте (троне)-тревожнике, скрепленном посередине, без спинки, восседает фигура, несомненно божество, держащая в правой поднятой руке чашу; левая рука, согнутая в локте, дана в ракурсе, кисть не видна; фигура изображена в $\frac{3}{4}$ к зрителю, голова—в профиль, вместо лица звериная морда. Костюм ассирийского покроя, но более короткий, приближается по форме к хеттскому костюму, от которого он отличается большим вырезом на груди; самое же главное отличие состоит в том, что отсутствует широкий «хеттский» пояс с металлической обивкой, столь распространенный в хеттском искусстве.

Ноги сидящей фигуры божества спереди прикрывает длинная отделка в виде бахромы, которая напоминает богатую отделку одеяний на ассирийских памятниках;

¹ G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, III, Paris, 1928, стр. 1551, рис. 959.

но в ассирийских изображениях ноги или совершенно закрыты длинным одеянием с богато расшитыми узорами, или открыты до колен; верхнее одеяние имеет спереди разрез, богатая отделка костюма видна лишь по бокам верхнего одеяния. Обувь— с загнутыми вверх концами, типичная для хеттсв. Отметим, что обувь так называемого «хеттского» происхождения, с загнутыми вверх концами встречается на ряде памятников Э. Кавказа, например на бронзовых обивках поясов, изданных Вирховым, на бронзовом поясе, найденном Б. А. Куфтиным в 1936 г. в Триалети, и др.

Перед фигурой бож ст: а стоит большой широкий жертвенник в виде сосуда на высокой ножке; ножка состоит из двух стержней, расх дрящихся вниз в противоположные стороны, с концами в виде копыта. Третьего с ержня мастер не изобразил, так как он скрыт от зрителя. Особо надо отметить, что мастер чаши был знаком с приемами передачи фигур в разных планах: по сторонам жертвенника на постаменте лежат два животных—одно на переднем плане, другое позади высокого жертвенника, который частично закрывает изображение животного.

Животное на переднем плане меньше по размеру, чем второе. На туловище животных вертикальными штрихами обозначена шерсть, на голове небольшой отросток—либо ухо, либо небольшой рог, точно установить трудно.

Около большого сосуда, влево о зрителя, стоит овальная чаша с высокой ножкой, несколько расширенной книзу; жертвенник и чаша имеют орнаментальную отделку.

К центральной, уже описанной, фигуре божества подходит процессия из двадцати двух фигур, несущих по со уду в правой рук; все фигуры образуют красивый фриз, распределенный в обрамлении по принципу равноголовья (исокефалия). Однородность поз придает всей композиции большую торжественность и монументальность, получается полное впечатление воспроизведения стиля скальных рельефов в мелкой пластике. Одеты все идущие одинаково; костюмы их в общем напоминают одеяние главного персонажа, сидящего на троне. Обувь на ногах—также «хеттского» типа.

Участников процессии отличает от главного персонажа наличие свешивающегося хвоста. Головы у всех фигур, как и у центральной, звериные и напоминают лисьи.

Естественно возникает вопрос: имеем ли мы в данном случае изображения божеств, добрых гениев с звериными головами, столь распространенные почти у всех народов древнего Востока, или мастер изобразил людей с звериными атрибутами. Внимательное изучение чаши дает возможность разрешить этот вопрос; у всех фигур, несомненно, на лицо надета маска с изображением звериной головы, отделенная на шее полосой. Морда зверя гладкая, шерсть обозначена штрихами; ухо на маске имеет форму человеческого; на голове обозначены штрихами волосы; они отделены контурно и линией от морды зверя.

Маски, как известно, носили участвующие в торжественных процессиях еще в шумерскую эпоху. В раскопках древнейших погребений династии Ура найден золотой шлем, к которому спереди, несомненно, прикреплялась маска животного¹. Во время религиозных мистерий в честь Гильгамеша жрецы в эпоху Урской династии пользовались масками². Золотой шлем имеет прорези для ушей. Маски животных составляли необходимую принадлежность культа у жрецов древнего Египта в мистериях в честь Озириса³. В Лувре хранится деревянная маска Анубиса, у которого нижняя челюсть подвижная⁴. Маски применялись в религиозных мистериях и другими народами древнего Востока. На триалетской чаше маска изображает определенное животное, по нашему предположению—лису. У всех фигур, исключая главный персонаж, сади свешивается длинный, довольно пушистый хвост; все это вместе

¹ G. Contenau op. cit., III. Paris, 1931, стр. 1525, рис. 934.

² Klingbeil, Kopf-Masken und Maskierungszauber in den antiken Hochkulturen, Berlin, 1935, XXVIII.

³ A. Moret, Mystères Égyptiens, Paris, 1929, стр. 270.

⁴ A. Moret, op. cit., табл. XXVII.

взятое, несомненно, указывает на то, что сюжетом описанной выше сложной композиции служит религиозный ритуал. Известно, что многие народы древности и некоторые отсталые народности и в наше время при религиозных церемониях надевали на лицо маски животного-тотема, украшали одежду характерными для него атрибутами и т. п.

За спиной сидящей фигуры—божества находится изображение священного дерева, распространенное в искусстве всех народов древнего Востока¹: у ассирийцев, вавилонян, хеттов и др. Сравнение этого дерева со всеми известными подобными изображениями устанавливает, что на чаше изображено не пальмовое дерево, а кедр, который по форме и стилю напоминает священное дерево на одном хеттском рельефе².

Священное дерево на чаше занимает высоту фриза; внизу у ствола изображены две реки, одна шире, другая уже, по всей вероятности, две знаменитые месопотамские реки—Тигр и Евфрат. То, что под сводом священного дерева изображены реки, не подлежит сомнению, так как корневая часть дерева обозначена, как и ствол, параллельными горизонтальными линиями, а вертикальными расходящимися линиями обозначены реки.

Во всех без исключения изображениях священного дерева, «дерева жизни», по сторонам от дерева стоят крылатые гении, иногда с головой орла, реже без атрибутов божества; даже на таком, сравнительно с чашей более позднем, памятнике, как на ножках меча из Мельгуновского клада³ возле священного дерева изображены божества. На чаше эти изображения отсутствуют.

По представлению древних народов Востока, древо жизни обладает сверхъестественными свойствами; оно является источником плодородия всего живущего, мудрости, знания, всех тайн и, наконец, источником бессмертия, потому что то, что дает жизнь всему, само должно быть бессмертным. Там, где оно растет, должен быть тот рай, о котором говорится в Библии и в мифе Вавилона. По представлению ассирийцев, вавилонян, рай был расположен при впадении Тигра и Евфрата в море. Росшее в нем дерево жизни покрывало своей тенью океан. Это дерево источало сок, божественный напиток, дававший бессмертие. Это дерево, известное в Иране под названием *хаома*, в Индии—*сома*, давало божественный напиток; каждый дом имел ступу со священным пестом для его приготовления, как и священный огонь; при изготовлении напитка справляли религиозное служение, при котором сосуд держали высоко, чтобы не осквернить его дыханием.

Для определения сюжета верхнего фриза интересные данные дает форма двух сосудов, стоящих перед центральной фигурой; большой сосуд является вместилищем для священного напитка, форма жертвенника в древнеавилонском, ассирийском и хеттском искусстве совершенно другая.

Близкую параллель для малого священного сосуда мы находим в памятниках еще более раннего периода, на рельефе шумерской эпохи: патеси Гудеа (2350 до н. э.) поливает растение в чаше, которая напоминает описанный сосуд⁴. Следует особо отметить, что в грунтовых погребениях эпохи поздней бронзы в Топалете найдены глиняные сосуды аналогичной формы (Куфтин, *op. cit.*, табл. 1,3).

Таким образом, верхний фриз кубка изображает ритуал изготовления и раздачи священного напитка, напитка бессмертия. Данный сюжет, но в более сокращенной редакции, встречается на памятниках шумерийской эпохи в рельефах и на вавилонских печатях в разных вариантах и генетически связан с культом плодородия.

Изучение материалов, связанных с язычеством древней Грузии, впервые научно

¹ Perrot, *Les representations de l'arbre sacré sur les monuments de Mesopotamie et d'Elam*, Paris, 1922, pl. 17.

² O. Weber, *L'art hittite*, Paris, 1922, pl. 17.

³ Е. П р и д и к, Мельгуновский клад, СПб., 1911, табл. 3, «Материалы по археологии России», вып. 31., II, 1911.

⁴ M. J a s t r o w, *Bildermappe zur Religion Babylonien und Assyrien*, рис. 83.

обработанных И. А. Джавахишвили¹, дает возможность уточнить содержание сюжета, изображенного на описанном выше серебряном кубке из Триалети. Выясняется, что у всех грузинских племен в эпоху язычества было много общего в обычаях и религиозных мистериях, среди которых особое место занимали культы, связанные с плодородием. Особенно был распространен культ божества плодородия, олицетворявшего мужское начало производительных сил природы, которое, судя по сванским материалам, называлось «Тулепия мелиа» (первоначально оно называлось «Телепия», а не «Тулепия»).

Наиболее полные сведения о культе этого божества плодородия собраны большим знатоком сванского языка, быта и фольклора Арсеном Ониани. Академик И. А. Джавахишвили на основании изучения материалов, собранных Ониани, дал первую попытку этимологического анализа имени божества Мелиа-Тулепиа². До сих пор остается загадкой первая часть составного имени божества—мелиа (лиса).

Исследователь античной религии, культов и мифов С. Рейнак³ отметил, что божеству плодородия и растительности Дионису древние поклонялись в образе лисицы, подобно тому, как Марс у римлян почитался в образе волка. Отсюда название Диониса—Басареус, Бассарос. Известно, что во время вакханалий менады набрасывали на себя шкуру лисицы; отсюда название «бассаридес» и имело определенное отношение к культу Диониса. Фрэзер давно отметил, что культ Диониса имеет тот же характер, как и культ божеств плодородия—Аттиса, Адониса, Тамуза и Озириса.

Культ божеств плодородия был распространен у хеттов и, как установлено новейшими исследователями в области мифологии, божество называлось Телепином и было известно прот хеттскому населению в эпоху глубокой древности. К счастью, сохранился древний, частично дефектный текст, который дает полное представление об этом мужском божестве плодородия древних хеттов⁴.

Совпадение имен божеств плодородия у древних хеттов и современных сванов имеет огромное значение для истории религии. Состояние дошедших до нас материалов относительно культа Телепина у хеттов не дает нам возможности выяснить, была ли лисица связана, как это имело место в культе Диониса, с божеством плодородия у хеттов. В сванском фольклоре сохранились следы связи лисицы с Телепином.

Необходимо отметить, что Шахермейер⁵ в одной статье относительно религии древних этрусков установил, что этрусский культ божества Телепас заимствован с Востока. Этрусское название Телепас совпадает со сванским—Тулепия (небезинтересно отметить, что одно селение в Верхней Имеретии называется Телепа).

Таким образом, разгадка сюжета, представленного на серебряном кубке из Триалети, не представляет затруднения. На кубке изображена торжественная мистерия, в которой принимают участие жрецы с атрибутами тотемного животного, связанного с культом божества плодородия, с кубками в руках для воды «жизни» и «бессмертия». Торжественность фигур, идущих в ряд, спокойные движения придают всей композиции строгую монументальность, напоминающую по стилю знаменитые рельефы Являкия.

Нижний фриз составляют животные—олени (рогатые самцы и безрогие самки). Фриз выполнен с большим мастерством, довольно реалистически передающим движе-

¹ И. Д ж а в а х и ш в и л и, История грузинского народа, кн. 1, Тб., 1928, стр. 59 (на грузинском языке).

² И. Д ж а в а х и ш в и л и, История грузинского народа, кн. 1, Тб., 1928, стр. 59.

³ S. R e i n a c h, Cultes, mythes et religions, Paris, t. I, стр. 108—109.

⁴ A. G ö t z e, Kulturgeschichte des alten Orients, Kleinasien, München, 1933, стр. 134—136.

⁵ S c h a c h e r m e y e r, Telephas und Etrusken, «Wiener Studien», Berlin 1929, стр. 154—160, табл. 47.

ние животных. В искусстве Грузии и Северного Кавказа эпохи бронзы олень изображается очень часто. По стилю ближайшую аналогию к этим оленям находим на чаше из Майкопа. Трактовка животных на описываемой чаше несколько суше по линиям, чем на майкопской чаше, что объясняет я более поздней эпохой, отраженной в предметах, найденных в Триалети. Майкопская чаша дает более реалистическую и расширенную композицию: пейзаж, реки и довольно правильные очертания Главного хребта Кавказских гор.

Триалетский кубок показывает следующий этап развития искусства, когда уже введен прием фризовой композиции, ритм в постановке фигур, условность в передаче движения; только в трактовке животных нижнего фриза сохранились реалистические черты, характерные для искусства майкопской чаши. В 1938 г. во время раскопок в Триалети было найдено серебряное ведро, на котором представлена сложная композиция охоты (рис. 3—4). Композиция развернута свободно, не замыкается рамками фризовой схемы и покрывает всю поверхность ведерка. Утрачены значительные куски, но схема в целом ясна. Животные по стилю очень близки к изображениям животных нижнего ряда серебряного кубка.

Сюжет, представленный на ведре, обычен на обивках поясов эпохи начала поздней бронзы, что дает возможность уточнить датировку. Но при этом следует отметить, что животные на обивках поясов изображены более схематично и суше, чем на ведре и кубках Триалети, на которых ярко выступают черты реализма, придавая им большую жизненность.

Триалетский кубок и ведро по тематике и стилистическому характеру являются ценнейшими найденными на территории Грузии памятниками древнего искусства, которые генетически связаны с древнейшим искусством Кавказа, известным по раскопкам; оба памятника генетически связаны с культурой Майкопского кургана, представляя собой следующий этап развития господней, и вместе с тем с древнейшими очагами культуры древнего Востока. Оба памятника, несомненно, принадлежат к эпохе, предшествовавшей образованию урартской государственности, не раньше расцвета микенской культуры.

Ш. Я. Амирнанишвили

Алтай в скифское время

(*Маймирская культура*)

Раскопки последних лет ведшиеся, главным образом, Бийским музеем, открыли на Алтае памятники поздней бронзы, представляющие своеобразный местный вариант карасукской культуры Минусинской котловины¹. К сожалению, скудость их инвентаря не позволяет пока представить полный очерк культурного развития алтайских племен в ту эпоху. В частности, нам ничего не известно об изобразительном искусстве алтайских карасуков. Однако есть основание считать, что и на Алтае, так же как и на Енисее, в Прибайкалье и Северном Китае, звериные изображения, столь излюбленные в последующее время, получили свое разви-

¹ О карасукской культуре см. С. А. Теплоухов, «Опыт классификации древних металлических культур Минусинского края» [«Материалы по этнографии», т. IV (1929), вып. 2], его же, «Древние погребения в Минусинском крае [там же, т. III (1927), вып. 2]; С. В. Киселев, «Карасукские могилы по раскопкам 1929, 1931 и 1935 гг.» [«Советская Археология», т. 3 (1937), стр. 137—166]; его же, «Семантика орнамента Карасукских стел» («Изв. ГАИМК», вып. 100, стр. 280), его же, Отчет об археологической экспедиции в Минусинский край в 1928 г., Минусинск, 1929. О тагарской культуре см. эти же работы, а также С. В. Киселев, Тагарская культура (труды Секции археологии, вып. IV, М. 1929).