

М.Г. Крамаровский

Государственный Эрмитаж

Дворцовая наб., 34, Санкт-Петербург, 190000, Россия

E-mail: solkhat@hermitage.ru

НОВОЕ В ИКОНОГРАФИИ УРАЛО-СИБИРСКОГО СЕРЕБРА IX–X ВЕКОВ

Новая находка восточного серебра с р. Конды по технико-технологическим и стилистическим признакам определяется в статье как памятник урало-сибирского круга и датируется IX–X вв. Сцена с сюжетом гендерного насилия интерпретируется на основе текста «Сабхапарвы», где говорится о страданиях царицы Пандавов Драупади и деяниях выигравшего ее в нарды Духиасаны. Звенем, связавшим индийский первоисточник с тюркской средой Приуралья, послужила городская культура доарабского Согда, где соответствующая коллизия «Сабхапарвы» пока еще не зафиксирована, но, судя по сюжетам из «Виратопарвы» в монументальной живописи Пенджикента, вполне вероятна.

Ключевые слова: р. Конда, «Махабхарата», страдания Драупади и деяния Духиасаны.

На р. Конде (восточные склоны Урала) при случайных обстоятельствах найдена круглая пластина с сюжетным медальоном, вырезанная из серебряного блюда. Ее диаметр 17,5 см, медальона – 10,5 см. По краю пластины расположены рельефные выступы, выбитые с оборотной стороны блюда до его порчи. Прежде чем попасть в захоронение, предмет был разрезан на узкие полосы, подобно найденной на р. Юрибей (Ямал) пластине, вырезанной из серебряной чаши IX в. урало-венгерского круга, с изображением коронованного всадника с ловчей птицей [Сокровища Приобья, 1996, кат. 55], который имеет двойника в сокольниках со слугой, изображенном на серебряном блюде из починка Утемильского Вятской губернии [Смирнов, 1909, № 157; Даркевич, 1976, табл. 56, 4]. По технике изготовления и характеру позолоты (сохранились следы) новая находка близка к этим предметам, а также к чаше с изображением всадника-копейщика, найденной у оз. Нанто (Ямал) недалеко от р. Юрибей [Сокровища Приобья, 1996, кат. 53], и еще несколькими серебряными изделиями т.н. венгерской группы [Даркевич, 1976, табл. 56].

В центре пластины в медальоне, очерченном двойной линией, тонким резцом прорисована сце-

на гендерного насилия: герой, ухватившись за рукав платья, пытается его стянуть с молодой женщины, оказывающей активное сопротивление (см. рисунок). Наш персонаж, вероятно, представитель тюркской воинской аристократии, на что указывает наборный пояс с короткими подвесными ремешками – традиция, характерная и для ранних аваров [László, 1974, pl. 24; Müller, 1996, S. 415, № 5.473]. Как и пирующие молодые купцы в настенной росписи парадного зала жилого дома в Пенджикенте (рубеж VII–VIII вв.), он изображен сидящим по-восточному (с подогнутыми ногами), одетым в приталенный кафтан до колен с узким продольным клапаном на груди [Маршак, 2009, с. 38]. Кафтан орнаментирован мелкими пунсонными кружками, сгруппированными по три, – мотив шкуры леопарда. По этому признаку он совпадает с халатом всадника-копейщика, изображенного на чаше с берегов оз. Нанто (IX в.). По крою кафтан и мягкие сапоги с продольным швом близки к костюму тюрка (с бобром), изображенного на литом ковше из коллекции Марджани [Классическое искусство..., 2013, с. 155] и парном к нему ковше из пос. Шурышкары (ЯНАО) [Бауло, 2011, кат. 384]. Рукава кафтана нашего героя слегка подвернуты, и



Медальон со сценой насилия.

по характеру края они лишь слегка прикрывают его локти (как копейщика чаши с оз. Нанто), в отличие от длинных рукавов у пенджикентских купцов. Тюркок/венгр изображен без оружия, в высоких до колена кавалерийских сапогах без каблуков и с узким оттянутым носком. Его торс развернут строго фронтально к зрителю. Очевиден контраст широких плеч и тонкой талии, перехваченной воинским поясом. Открытой ладонью правой руки (мастер фиксирует внимание на длинных узких пальцах) герой, касаясь головы (волос?) женщины, как бы привлекает ее к себе, но левой, властно сжав в кисти манжету женского рукава, стягивает платье, отчего сам рукав, скроенный всего лишь в три четверти, оказался неправдоподобно растянут.

В иконографии и стиле линейного рисунка поражает контраст между обликом героя, близким к стандартам мужской красоты согдийского типа рубежа VII–VIII вв., и далекими от идеала согдийцев чертами женского персонажа. «Сила без инертной массы» — так сформулировал мужской идеал согдийских художников Б.И. Маршак [2009, с. 46]. Именно в этом ключе и изображена фигура сидящего воина в медальоне пластины с Восточного Урала.

В женском облике существенны две четко акцентированные иконографически детали: ее босоноготь — героиня обута в легкие сандалии в виде подошвы с поперечным ремешком, украшенным накладкой, — и тип

красоты, обозначенный круглолицестью и почти сросшимися бровями. Волосы нашей героини убраны под чепец (или платок), декорированный точками, возможно имитирующими бисер или речной жемчуг. На ней длинное, по шиколотки, платье с дробными складками, заканчивающимися воланами, и с короткими, по локоть, рукавами. Судя по густой сетке длинных и коротких, но всегда частых штрихов, передающих фактуру платья, можно предположить, что оно связано из шерстяной или бумажной пряжи. Оголенные кисти рук героини и ноги у шиколоток украшены браслетами. Изгиб женской фигуры и непомерно растянутый рукав подчеркивают насильственность действия героя, но вместе с тем придают сцене известную динамику, с принципами которой мы уже отчасти знакомы по рисунку медальона со скачущим всадником на древневенгерской чаше с берегов оз. Нанто.

Как и во всей группе урало-венгерского серебра IX в., представленной в работах ряда авторов, высокое качество рисунка, выполненного преимущественно в графической манере тонким штихелем,

контрастирует с упрощенностью форм тонкостенных серебряных сосудов этой группы [Сокровища Приобья, 1996, с. 17–18, 114–120]. Возможно, стоит обратить внимание на характерные ошибки мастеров в прорисовке кистей рук копейщика на чаше с оз. Нанто и героя на нашей пластине. Добавим к этому четырехпалость босых ног героини и еще несколько мелких небрежностей в прорисовке деталей сапог, включая некоторую несоразмерность ступней героя. Вместе с тем отдельным признаком выделим короткие штрихи, которыми мастер моделирует волосы над линией лба героини и детали поперечных складок ее растянутого рукава (как при обработке внешнего края листвы пальметт на чаше с оз. Нанто). Кстати, во фрагменте растительного побега, как бы вырастающего из двойной линии окружности медальона, опознается тот же тип полупальметты, что и в декоре чаши с оз. Нанто. С некоторой осторожностью можно предположить, что оба изделия принадлежат работе одной мастерской, но едва ли руке одного мастера. По совокупности технических и стилистических признаков пластина с р. Конды может быть датирована IX в. и отнесена к группе венгерского серебра в Приуралье.

Вернемся к наблюдению о том, что в облике героини (на контрасте с мужской фигурой) нет ничего согдийского: ни плотно облегающего платья, ни абриса чуть продолговатого лица, ни миндалевидного

разреза глаз, нет сходства в форме бровей, отсутствует прическа из парных косиц, как у девиц, встречающих морского царя, на панно из Пенджикента.

Два века спустя (если исходить из предлагаемой даты изделия) дочь византийского императора Алексея Комнина Анна (1083 – между 1153 и 1155 гг.) округлость женского лица считала признаком изнеженной красоты и называла этот тип ассирийским. Терминологически, учитывая неприязнь византийцев к тюркам времени Комнинов из-за нарастающей сельджукской угрозы (1071 г., Манцикерт, где Византия проиграла сельджукам Алп-Арслана), «ассирийский» тип женской красоты, видимо, близок к нашему определению «тюркский». Вот как писала об этом Анна, сопоставляя образ своей юной – пятнадцатилетней – матери-гречанки с античной Афиной: «...лицо ее излучало лунный свет; оно не было совершенно круглым, как у ассирийских женщин (выделено нами. – М.К.), не имело удлинённой формы, как у скифянок, а лишь немного отступало от идеальной формы круга...» [Анна Комнина, 1996, с. 121]. Такой тип лиц можно видеть на сельджукских чашах XII–XIII вв. с рельефным декором [Валиулина, 1999; Крамаровский, 2001, рис. 103; Watson, 2004, p. 140–141]. В нашем случае, напротив, речь идет об идеально круглом лице, какое нередко встречается на образчиках византийского сграффито XII–XIII вв. [Крамаровский, 2000, с. 249], или менее стилизованных женских лицах на изразцах того же времени из Кубад Абада. Интересно, что уже в «Ливистре», греческом рыцарском романе XIII в. «...лицо Родамны идеально кругло... как полная луна, подбородок... плавно закруглен. Эроты выточили и поместили в середину изящный нос, схожий с маленьким холмиком в чистом поле...» (цит. по: [Алексидзе, 1979, с. 203]). Заметим, что плавно закругленный подбородок – характерный признак женских и юношеских лиц на сельджукских изразцах с росписью минаи из Конии (Кубад Абад, XII – начало XIII в.) [Atik, 2000, res. 6–10, 177–187, 189, 191–192; Алексидзе, 1979, с. 206].

В другом греческом романе «Велтандр и Хрисанца», где описаны «смотрины» 39 претенденток-принцесс, герой повествования перечисляет принципы отбора, из которых, вслед за А.Д. Алексидзе, назову лишь несколько: «Первую девушку Велтандр отвергает из-за глаз, находя их мутными и красноватыми. Глаза должны быть чистыми, как, например, у Родамны, и, несмотря на их черноту, ясными, влажными, такой глубины, “чтобы можно было увидеть в них, как в чистом зеркале, как в прозрачном речном потоке, свое отражение” (Sc. 1289). Причина, по которой он отверг вторую девушку, – ее чересчур полные губы. У той же Родамны уста... алые и маленькие, подобные розовому бутону (Sc. 1924)» [Алексидзе, 1979, с. 206]. Таким, очевидно, представ-

ляли тогда тюркский тип красоты не только в Анатолии, но и в сельджукском Иране (см., напр.: [Öney, 2009; Canby, 2006, p. 34–35 (чаша мастера Абу Зейда с росписью минаи (1187–1188 гг.))]. Следует отметить, что с первой трети IX в. тюрки служили в гвардии багдадского халифа, а красота «гранатогрудых» рабынь-тюрчанок в X в. приводила в экстаз чувственного Рудаки (наиболее полную характеристику тюрчанок дает Ибн Бутлан (первая половина XI в.) – см.: [Мец, 1966, с. 140]). Среди других признаков – густые брови. Но не сросшиеся или почти сросшиеся, как в нашем случае, а раскинувшиеся крыльями [Алексидзе, 1979, с. 206]. «Канон Велтандра» знает и другие признаки изменчивой женской красоты, испытывавшей к этому времени сильнейшее влияние Ближнего Востока, но они за пределами нашего сопоставления.

И все-таки, несмотря на известную близость во внешности героинь «канона Велтандра» и тюркских красавиц, в самом сопоставлении определены принципы отбора признаков женского совершенства. В «Алексиаде», в отличие от мира греческого романа сельджукской эпохи, отправной точкой выступает идеал красоты дочери Зевса. В нашем случае, луноликость героини, ее босоноготь и даже ножные браслеты, т.е. редкие «живые» детали, сохраненные мастером вопреки высокой степени стилизации образа, указывают на тип женской красоты, провоцирующий коллизию гендерного насилия. Заметим, что *agane* рыцарского романа мысль о насилии исключает. Это наблюдение дает нам направление поиска, лежащее вне рыцарской традиции, и приводит к знаменитой «Махабхарате». Здесь, в главах 60–62 раздела «Сабхапарва» («Книга о собрании»), речь идет об обсуждении во дворце Пандавов бесчестной игры в кости и проигрыша безвольным царем Юдхиштхира своей жены красавицы Драупади. До этого он последовательно проиграл Кауравам свои драгоценности, рабов, скот, земли, воинов, царство, братьев и даже самого себя. Но ни одна из потерь не вызывает у Пандавов такого смятения и гнева, как проигрыш Драупади и ее унижение. Согласно эпической традиции, отраженной «Махабхаратой», Драупади – любимая жена Пандавов, славная и добродетельная женщина. Уже в момент ее рождения невидимый божественный голос провидчески характеризует героиню так: «...эта лучшая из всех женщин, смуглая телом, вызовет гибель кшатриев. В свое время она, стройная в талии, совершит божественное дело: из-за нее возникнет великая опасность для кшатриев» (I. 155. 44–45) (цит. по: [Гринцер, 1974, с. 197–198]). Подлый Духшасана, доказывая законность выигрыша, за волосы притаскивает в зал собрания Пандавов Драупади. В подтверждение собственной власти над бывшей супругой Юдхиштхира он, желая

усилить эффект надругательства, пытается сорвать с нее платье. Вот как этот эпизод описан в источнике: «...тогда Духшасана... среди собрания, с силой ухватив Драупади за платье, стал стаскивать его. Но всякий раз, как снималось платье с Драупади... (на ней) одно за другим появлялось другое, точно такое же, платье. Тогда при виде такого необычайного в мире (зрелища) среди царей поднялся шум одобрения...» (II. 60–61). По другому варианту, Кришна, вняв молитве взывающей к справедливости Драупади, сделал ее сари бесконечным. Духшасана, устав разматывать одежду царицы (не в этом ли причина визуальной характеристики платья нашей героини, будто сплетенного из отдельных нитей?), оставил ее в покое.

Нас не должен смутить разрыв во времени и пространстве между новеллой из индийского эпоса и сценой, вырезанной на серебряной чаше из Приуралья, если вспомнить согдийские черты в характеристике образа сидящего тюрка. Как показал Б.И.Маршак, в живопись Пенджикента из Индии пришла не только иконография согдийских богов, но и сюжет с игрой в нарды (40-е гг. VIII в.) [Маршак, 1981; Belenitski, Marshak, 1981, p. 28; Маршак, 2009, с. 52–53]. В анализе пенджикентских росписей главного парадного зала помещения 13 на объекте VI Г.Л. Семенов в развитие наблюдений своих предшественников доказал, что все три эпизода на северной стене – группа из пяти всадников со следующим за ними слоном, пешие фигуры и сцена с участием музыкантов – являются иллюстрацией к первой части «Виратопарвы» («Сказание о царстве Вираты») [1985, с. 223]. По предположению автора, на слоне восседала Драупади, царственная супруга пяти братьев Пандавов (изображение не сохранилось). Сюжет росписи северного конца западной стены Г.Л. Семенов интерпретирует как события, описанные в начале четвертой части «Сказания о бракосочетании» [Там же, с. 224]. В центре этой стены, по его мнению, изображена сцена игры в кости, инициированная царем Виратой. Автор идентифицирует всех трех ее участников – Юдхистру, сидящую за ним Драупади и их визави – Вирату [Там же, с. 225]. Эта фреска дает основание предположить, что согдийский художественный опыт мог стать тем связующим звеном, благодаря которому в работе тюркского из Приуралья, обслуживавшего кочевую ставку ранневенгерского феодала, нашел отражение другой, не известный по живописи Согда сюжет из «Махабхараты». Однако он восходит не к «Виратопарве», а к «Сабхапарве», где говорится о страданиях Драупади и деяниях Духшасаны.

Мы не знаем, как именно новелла о надругательстве над Драупади воспринималась на Урале. В тюркской среде Приуралья, где в IX в. было изготовлено блюдо с рассматриваемым медальоном, осмысление

эпического сюжета, можно думать, развивалось в духе собственной всаднической системы ценностей.

И последнее. Нельзя не отметить, что в одежде героини, в сущности, нет традиционных черт индийского женского костюма периода раннего средневековья – сари, например. Но такие черты отсутствуют и в изобразительной культуре Бухарского Согда времени гибели Пенджикента. Эту особенность выделил и Г.Л. Семенов, сославшись на прецедент «принципа дизъюнкции», отмеченный Э. Панофски для искусства средневековой Европы [Там же, с. 228]. Для нас отсутствие знакомых по живописи Пенджикента черт в изображении Драупади может означать только одно: в одеянии женского персонажа на кондинской пластине мастер не стремился к копированию стандартов красоты согдийских прелестниц. В том-то и дело, что в отказе от согдийского канона, известного в ставках вождей приуральских венгров по мужским персонажам, можно видеть отсылку (осознанную ли?) к образу неведомой сказочной страны, которую обобщенно принято называть Индией, хотя, как нам теперь известно, события «Махабхараты» связываются в основном с западной частью Северной Индии. Остается заметить, что если проникновение индийского эпоса в Согд могло происходить как минимум тремя путями, то продвижению образов «Махабхараты» на север мы, скорее всего, обязаны только одному – «меховому пути» за Урал.

Таким образом, наша атрибуция предполагает знакомство венгров Приуралья IX в. с сюжетом из «Сабхапарвы» о страданиях Драупади. Звеном, связавшим индийский первоисточник с тюркской средой региона, послужила городская культура доарабского Согда, где соответствующая коллизия «Сабхапарвы» пока еще не зафиксирована, но, судя по сюжетам из «Виратопарвы» в монументальной живописи, вполне вероятна.

Список литературы

- Анна Комнина.** Алексиада / пер. с греч. Я.Н. Любарского. – СПб.: Алетейя, 1996. – 703 с.
- Алексидзе А.Д.** Мир греческого рыцарского романа (XIII–XIV вв.). – Тбилиси: Изд-во Тбил. гос. ун-та, 1979. – 321 с.
- Бауло А.В.** Древняя бронза из этнографических комплексов и случайных сборов. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2011. – 260 с.
- Валиулина С.И.** Некоторые образцы фаянсовой посуды Биляра // Проблемы древней и средневековой археологии Волго-Камья. – Казань: Мастер-Лайн, 1999. – С. 126–139.
- Гринцер П.А.** Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. – М.: Наука, 1974. – 418 с.
- Даркевич В.П.** Художественный металл Востока VIII–XIII вв.: Произведения восточной тюркетики на терри-

тории европейской части СССР и Зауралья. – М.: Наука, 1976. – 198 с.

Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков: Девяносто девять имен Всевышнего / сост. Г. Ласикова. – М.: Изд. дом Марджани, 2013. – 413 с.

Крамаровский М.Г. Византийская и сельджукская керамика сграффито с темой вина и веселья конца XII – первой половины XIV в. (по материалам Крыма и Черноморского побережья Болгарии) // Античная древность и средние века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2000. – С. 233–250.

Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. – СПб.: Славия, 2001. – 363 с.

Маршак Б.И. Индийский компонент в культовой иконографии Согда // Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье: тез. докл. науч. конф. – М., 1981. – С. 107–109.

Маршак Б.И. Искусство Согда. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. – 63 с.

Мец А. Мусульманский Ренессанс. – М.: Наука, 1966. – 457 с.

Семенов Г.Л. Сюжет из «Махабхараты» в живописи Пенджикента // Культурное наследие Востока: Проблемы, поиски, суждения. – Л.: Наука, 1985. – С. 216–229.

Смирнов Я.И. Восточное серебро: Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской им-

перии. – СПб.: Изд. Имп. археол. комиссии, 1909. – 18 с., 300 табл.

Сокровища Приобья. – СПб.: Формика, 1996. – 228 с.

Arik R. Kubad Abad. Selçuklu Saray ve Çinileri. – Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000. – 227 s.

Belenitski A.M., Marshak B.I. The Paintings of Sogdiana // Azarpay G. Sogdian Painting. – Berkeley; Los Angeles; L.: Berkeley University Press, 1981. – P. 11–77.

Canby S.R. Islamic Art in detail. – L.: The British Museum press, 2006. – 144 p.

László G. The Art of the Migration Period. – Budapest: Corvina Press, 1974. – 137 s.

Müller R. Das Graberfeld von Gyenesdiás // Reitervölker aus dem Osten: Hunnen + Awaren: Begleitbuch und Katalog / Generalkonzept: F. Daim. – Eisenstadt: Burgenländischen Landesregierung, 1996. – S. 411–416.

Öney G. Tarihten Yansımalarla Büyük selçuklu seramiklerinde Kadın // Anadolu selçuklu şehirleri ve uygarlığı sempozyumu 7–8 ekim 2008: Bildiriler. – Konya: Selçuklu Belediyesi, 2009. – S. 239–257.

Watson O. Ceramics from Islamic lands: The al-Sabah Collection Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum. – L.: Thams and Hudson, 2004. – 512 p.

Материал поступил в редколлегию 15.05.13 г.