

**«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»**

---

 **ORIENTALIA<sup>®</sup>**

**Habib Allah Ayat Allahi**

**THE HISTORY  
OF THE IRANIAN ART**



**St. Petersburg  
2007**

**Хабиб Аллах Айат Аллахи**

**ИСТОРИЯ  
ИРАНСКОГО  
ИСКУССТВА**



**Санкт-Петербург  
2007**

УДК 297  
ББК Э383-4

نشر این کتاب با پشتیبانی و مساعدت رایزنی فرهنگی  
سفارت جمهوری اسلامی ایران در مسکو انجام گردیده است

Общая редакция текста — *Е. А. Морозова*

**Хабиб Аллах Айат Аллахи.** История иранского искусства. — СПб.:  
Петербургское Востоковедение, 2007. — 352 с. (Iranica).

Настоящая книга продолжает серию книг «Iranica», рассказывающую о современном Иране во всех проявлениях его общественной жизни.

Этот проект воспроизводит на русском языке аналогичную иранскую книжную серию «Книга об Иране». Данная серия книг была задумана в 1375/1996 г. в Центре международных культурных исследований при Организации по культуре и исламским связям, отвечающей за просветительскую работу по ознакомлению мирового сообщества с традиционными ценностями и особенностями современной жизни Исламской Республики Иран.

«История иранского искусства» представляет собой масштабный исторический обзор различных видов искусства в Иране с древности до наших дней.

Памятники искусства Ирана — такие, как знаменитые лурестанские бронзовые изделия, расписная глиняная посуда, монеты, сасанидские серебряные блюда и чаши, ткани, ковры, образцы изразцов и многое другое — занимают достойное место в лучших музеях мира. Памятником под открытым небом является иранская архитектура: по архитектурным сооружениям различных эпох можно проследить эволюцию иранского зодчества, в фокусе которого в основном находились культовые здания.

Первая часть книги посвящена искусству доисламского периода, вторая описывает эпоху со времени принятия ислама и до победы в стране Исламской революции. Наконец, третья часть посвящена современному искусству Исламской республики Иран.

Издание рассчитано не только на специалистов-искусствоведов, но и на обычного читателя, интересующегося искусством и культурой Ирана, а равно всего Востока в целом.

ISBN 978-5-85803-357-8



9 785858 033578

- © Хабиб Аллах Айат Аллахи, 2007
- © Культурное представительство при Посольстве ИРИ в РФ, 2007
- © «Петербургское Востоковедение», 2007
- © Дмитрий Алламов, перевод на русский язык, 2007



Зарегистрированная торговая марка

Зарегистрированная  
торговая марка

©ORIENTALIA

## ПРЕДИСЛОВИЕ

**П**о вопросам религии, географии, литературы, искусства, экономики, политики и других культурных и цивилизационных аспектов жизни современного Ирана осуществлены многочисленные исследования, их результаты изданы в виде отдельных книг и статей. Тем не менее иранские и зарубежные читатели всегда нуждались в содержательной книге, в которой в той или иной степени отразились бы все вышеперечисленные стороны жизни Ирана.

Центр международных культурных исследований при Организации культуры и исламских связей, занимающейся установлением международных культурных связей Исламской Республики Иран, с учетом этой всеобщей потребности и интереса, начиная с 1996 г., приступил к реализации содержательного и объемного проекта — составления серии книг под названием «Китаб-и Иран» («Книга об Иране»). Вначале основные направления работы были рассмотрены и утверждены специальными комиссиями с учетом мнения научных консультантов. Все члены Научного совета упомянутого проекта были единодушны в том, чтобы в эту книжную серию была включена последняя научно взвешенная информация не только о прошедших эпохах, но и о современном Иране во всех намеченных направлениях с учетом культурной общности и интересов зарубежных читателей. Относительно стиля и содержания серии было решено преподнести материал таким образом, чтобы он был приемлем и служил источником искомой информации как для университетских кругов, так и для широкого круга читателей.

Данный проект после первичного рассмотрения и общего утверждения был одобрен также уважаемыми учеными д-ром саййидом Джа‘фаром Шахиди и д-ром Хаддадом ‘Адилем.

Придерживаясь вышеизложенных принципов, каждый автор из числа признанных ученых взялся за изложение какой-то одной конкретной темы, касающейся иранской культуры и цивилизации. И теперь мы с огромной радостью отмечаем, что результаты их стараний и трудов по географии, истории, политической системе, экономике, вопросам семьи, воспитания и образования, траурным церемониям,

средствам массовой информации и коммуникации, искусству, литературе и истории наук в 12 томах находятся в стадии публикации. Эти книги снабжены многочисленными рисунками. Кроме того, будет издан отдельный том под названием «Обобщенная книга» с кратким содержанием всех 12 томов этой серии.

Следует отметить, что одновременно с персидским изданием осуществляется английский перевод всех 12 томов названной серии, которые будут представлены читателям на лазерных дисках.

Что касается данной книги, то она посвящена иранскому искусству, следы влияния которого с древнейших времен заметны в мировом искусстве и которое, обладая глубокими историческими корнями, отличается высокими ценностными характеристиками. В этом плане достаточно сказать, что и поныне самые известные музеи мира гордятся наличием у себя памятников иранского искусства. Естественно, разговор об иранском искусстве следует начать с самых древних периодов его истории. В данной книге история иранского искусства подразделена на три периода. Первая часть книги, состоящая из двух разделов, посвящена доисламскому периоду; автор рассматривает такие виды и жанры искусства, как архитектура, рельефные изображения, скульптура, ковроткачество, ткачество, музыка и т. д. Вторая часть содержит описание иранского искусства с раннего периода истории ислама до победы Исламской революции в стране. Наличие огромного количества сохранившихся памятников культуры и искусства этого периода способствует значимости этой части книги. В третьей части рассматривается искусство Исламской Республики Иран; указывается на такие направления искусства, как архитектура и градостроительство, изобразительные искусства, традиционные виды искусства, театр, кино, различные виды ткачества и плетения.

*Председатель Центра международных культурных исследований*

ЧАСТЬ 1

ДОИСЛАМСКОЕ ИСКУССТВО ИРАНА





## Раздел первый

### ИРАНСКОЕ ПЛАТО

**С** страна, ныне называемая Ираном, ранее не ограничивалась сегодняшними своими пределами: ее границы в ходе истории подвергались многочисленным изменениям. Географически Иран представляет собой плато, окруженное величественными горными системами. Это плато можно уподобить большому треугольнику, с востока ограниченному горными проходами Синда, с запада — горами Загроса, с севера — Кавказскими горами и долиной Амударьи (Джейхуна), а с юга — Персидским и Оманским заливами.

Минимальная высота Иранского плато соответствует пустынной зоне и равна 609 м над уровнем моря. Многие города с прилегающими территориями, за исключением городов на побережье Каспийского моря и Персидского залива, расположены на высоте более 1000 м над уровнем моря. К примеру, Керман — на уровне 1676 м, Мешхед — 1054, Тебриз — 1200 и Шираз — на уровне 1600 м над уровнем моря. Площадь Иранского плато составляет 2 600 000 кв. км, приблизительно половина его — 1 648 000 кв. км входит в состав нынешней территории Ирана. Эта часть Иранского плато по площади равна территории таких стран, как Франция, Швейцария, Италия, Испания и Великобритании, вместе взятых.

Естественные границы Иранского плато проходят вдоль Загросского хребта, который, образуя ограду наподобие прочной стены, достигает долины Дияла в Ираке и окрестностей Керманшаха в самом Иране. После этого высота хребта постепенно уменьшается, и на территории Хузистана Иран по низменности соединяется с Месопотамией. Другой горный хребет, в центре страны, расположен приблизительно параллельно Загросу и достигает ее южных пределов. На территории между этими горными хребтами — плодородные и богатые водой земли. По всей вероятности, первые иранцы жили именно здесь. Каспийское море находится на севере Ирана. К югу от него возвышается хребет Эльбурс, он тянется до северо-востока страны, где переходит в высокие холмы. Высочайшая вершина хребта

— Демавенд — фигурирует во многих иранских сказаниях. Между Каспийским морем и этим хребтом расположены плодородные земли и пышные лесные массивы. К сожалению, горный хребет служит преградой на пути проникновения благоприятного и влажного морского воздуха из Каспия в центральные регионы Ирана. Поэтому в центральной части страны, за исключением подножий гор, в основном преобладают засушливые земли.

Многие ныне сухие и безводные земельные угодья Ирана в прежние времена были влажными и плодородными. Об этом свидетельствует наличие в древности множества городов и больших поселений в Систане и центральной части Ирана.

Иранское плато в силу своего географического разнообразия обладает многими природными богатствами. По этой же причине с древнейших времен между Ираном и его западными соседями, особенно Месопотамией, шел постоянный торговый обмен. Вывозились из Ирана драгоценные камни, дерево, медь, олово и т. д., взамен ввозились зерновые, пшеница, овес и другие товары.

Отсутствие высоких горных преград на северо-востоке страны стало с ранних времен причиной набегов на Иран различных племен из Средней Азии, из-за своей своей многочисленности постоянно находившихся в поиске пастбищ и новых земельных угодий. В этом плане важнейшими считаются набеги, или переселения, различных групп индоарийских племен, предпринятые в III и II тыс. до н. э. в центральную, северо-западную, западную и южную части Ирана. Эти племена стали постоянными жителями Иранского плато, от общего названия данной этнической общности (арии) происходит и название страны.

Что представляли собой первые поселившиеся в Иране люди? Откуда пришли и на каком языке говорили те, кто в IX тыс. до н. э. на западе Ирана занимался изготовлением керамических изделий?

К сожалению, исторические сведения об этом отсутствуют; кроме того, необходимые для этого археологические раскопки в Иране не проводились. Безответственное отношение руководства страны в прошлые века и, может быть, недостаточное внимание самих жителей Ирана к сохранению и защите своих исторических памятников, излишнее внимание археологов к Месопотамии — все это стало причиной того, что исследователи и археологи действовали старыми методами, занимаясь Шумером и Аккадом, Вавилоном и Ассирией, Мидией и Ахеменидской империей, в то время как центральная, восточная и северо-восточная части Иранского плато оставались вне пределов их внимания. Если бы была внесена ясность в мифологизированную историю древнего Ирана, то раскрылись бы многие тайны, связанные с древними периодами жизни этой страны.

Ведь благодаря исследованиям Ункельмана многое прояснилось в сказаниях Гомера.

Были ли касситы, чьим именем названо море (Каспийское) и которые в течение трех веков правили Месопотамией, первыми, кто с XV по IX тыс. до н. э. жил в загросских предгорьях? Были ли эламиты, жившие в юго-западной части Ирана и в Сузах и упоминавшиеся в шумерских и вавилонских письменных памятниках, потомками ремесленников, создавших в VI—IV тыс. до н. э. узорчатые керамические изделия? Не являлись ли они потомками загросских горцев, жителей крепости Сиалк, или потомками горожан Ребат-е Карима и Чашма-йи ‘Али?

Были ли иранцами гуттии, которые в первой половине III тыс. до н. э. предприняли поход из подножий Загроса в Месопотамию и наряду с эламитами разгромили и уничтожили аккадцев? И были ли иранцами шумеры, в IV тыс. до н. э. переселившиеся из северной части Персидского залива на юг Месопотамии, организовавшие государство, создавшие свою мифологию и ставшие родоначальниками истории?

До сих пор хорошо не изучены и должным образом не исследованы археологические находки в Шехдаде, рисунки в пещерах Мир Маласа и другие настенные надписи, даже до конца не изучены изображения и надписи на иранской керамике. Поэтому невозможно дать однозначную оценку древнему искусству Иранского плато и предложить ученым в этом плане что-либо конкретное. Тем не менее выяснены некоторые общепризнанные моменты:

1. Появление керамики, т. е. периоды докерамический, керамический, расписной керамики и период изготовленных на гончарном круге керамических изделий и глазурованной керамики в Иране, предшествовало аналогичным периодам в Месопотамии и в Чатал-Гуюке на территории нынешней Турции.

2. Гончарный круг с быстрым и медленным вращением был изобретен в Иране в VI—IV тыс. до н. э. (Гандж-дарра).

3. Металл, золото, серебро, медь и олово на западе Ирана начали добывать раньше, чем в Месопотамии, и древнейший предмет из расплавленного металла — золото, найденное в Сузах и относящееся к V—IV тыс. до н. э.

4. Четырехколесные повозки и коневодство пришли в культуры Месопотамии, особенно в Шумер, от иранцев и касситов.

5. Иранцы изобрели и ввели в искусство, особенно в архитектуру, некоторые новшества, такие как арки и купола, и распространили от эламитов к шумерам, а через них — к другим народам Древнего мира.

6. Ткацкое искусство своим появлением обязано жителям Загроса, т. е. Западного Ирана. Данный вид искусства именно из этого региона

распространился в западных и восточных частях Иранского плато, Месопотамии, Индии и Средней Азии.

Именно поэтому мы стремимся внести ясность во все происходившие в Иране события, которые с древнейших времен были скрыты в тумане неведения. Посему мы решили начать с городской цивилизации Элама, а затем рассмотреть цивилизации мидийцев и персов, т. е. ариев. Следовательно, перед тем как приступить к рассмотрению сохранившихся или хотя бы найденных до настоящего времени памятников, мы приводим краткую характеристику ранней истории Ирана, а затем приступим к описанию уникальных образцов памятников иранского искусства. Для лучшего изложения материала попытаемся по мере возможности использовать необходимые рисунки и карты.

### **Начало заселения Иранского плато**

Начало заселения, этнический состав, расовые и языковые особенности первых поселенцев Иранского плато пока еще достоверно не установлены. Имеются сведения о наличии поселений в Центральном и Северном Иране (в пещере Гар-и Камарбанд) недалеко от Ноушехра, относящиеся к IX тыс. до н. э. Подробные сведения о заселении в этот период таких регионов, как Палестина и Сирия, Анатолия (Малая Азия) и даже Центральная и Северная Месопотамия, полностью отсутствуют. Кроме того, на западе Ирана, в Гандж-дарре, обнаружены предметы, следы поселений докерамического периода, относящиеся ко второй половине IX—первой половине VIII тыс. до н. э. Подобные же предметы, относящиеся к периоду на несколько веков позже, найдены в местечке Талл-и Асийаб, около Керманшаха. Докерамический период здесь продолжался более тысячи лет. В начале VII тыс. до н. э. в Гандж-дарре появились первые керамические изделия. В Таппа-йи Гуран (Тепе-Гуран) найдены фрагменты керамических изделий середины VII тыс. до н. э. Примерно к этому же времени относятся докерамический и керамический периоды на территории Бус-и Мурда, а затем и 'Али-Куш (Али-Кош) в регионе Дашт-и Дихлуран. В конце VII тыс. до н. э. в районе нынешнего Мухаммад-Джа'фара и во второй половине VI тыс. до н. э. в районе Сабз и Хазина найдены следы коллективного проживания людей, т. е. сельских земледельческих общин. Следы в районе Хазина прослеживаются до второй половины V тыс.

Примерно в 5300 г. до н. э. на юго-западе и в центральной части Ирана существовали еще две цивилизации, свидетельствующие о зарождении городской жизни на территории страны. Первая из них была расположена на территории Дашт-и Шушийан в районе

Джафарабада, а вторая — в районе Сиалк, недалеко от Кашана, рядом с Большой Соляной пустыней. Следы этих цивилизаций, особенно джафарабадской, по времени совпадают с Эриду-ХІХ в Нижней Месопотамии.

Вышеизложенные сведения основаны на данных из книги Пьера Амье «Искусство Ближнего Востока». Автор говорит о пещере Гар-и Камарбанд, но он, может быть из особых соображений, не упоминает о других пещерах на западе страны, в горных массивах Сарсурхан, Хамйан и Кух-и Душа в Лурестане, где имеются многочисленные рисунки, принадлежащие древним охотникам и собирателям. Это более ранние изображения, чем рисунки в пещере Гар-и Камарбанд. Гора Сарсурхан расположена на расстоянии 30 км от города Кухдешт. На северном и южном склонах этой горы — две пещеры с древними рисунками доисторического периода. Над горой Сарсурхан — относительно широкая равнина, покрытая лесом. Горная тропа соединяет ее с широкой долиной между горами Сарсурхан и Хамйан, а тропа, пролегающая по этой долине, соединяет вышеуказанные пещеры, расстояние между которыми составляет 500 м. В северной пещере полностью сохранились 3 рисунка, а в южной — 7.

По некоторым причинам точный возраст рисунков в пещерах Лурестана установить невозможно, однако с большой долей вероятности можно предположить, что это рисунки начального этапа изобретения письменности. Важным представляется вопрос об этническом происхождении жителей горных долин Загроса и Демавенда. Особенно Демавенда, которому в иранской мифологии уделено огромное внимание.

Жители этих территорий и в целом Иранского плато состояли из этнических групп, которых называли «асианами» («asianiques»). Древнейшие этнонимы, оставшиеся в общей и мифологической истории Ирана, — это «касситы» на западе и «саки» на востоке Иранского плато. Этноним «касситы» из-за близости к Месопотамии и постоянных набегов горцев Загроса на Двуречье в различных вариантах часто встречается в шумерских, ассирийских и даже греческих письменных памятниках. Так, в шумерских письменных документах этот этноним встречается в виде «касси» («kassi»), или «кассу» («kassu»), в эламских текстах — «кусси» («kussi»), в ассирийских — «кашшу» («kashshu»), а в греческих — в форме «kossaioi», европейцы же долгое время употребляли слово «коссеи». Вероятно, от него происходят наименования Каспийского моря и крупного города Казвин (арабизированное Каспин) на севере Ирана. Однако этноним «касситы» в шумерских, вавилонских и эламских источниках употреблялся только во II тыс. до н. э. Касситы, жители горных долин Загроса, не имея письменности и будучи охотниками, собирателями и

отчасти животноводами, не испытывали особой нужды в создании городских цивилизаций в том виде, как это наблюдалось в Шумере или Эламе. Многие свои потребности они удовлетворяли путем совершения набегов на Месопотамию и другие соседние территории.

Глиняные сосуды, найденные в местах проживания касситов, свидетельствуют о том, что они издревле освоили ткачество и при охоте в основном использовали пращу и палицу. Возделывали землю с помощью сохи, вырезанной из кремня, ножи изготовляли из того же камня, ибо до той поры использование металлов им и другим народам региона было незнакомо. Они использовали глиняную посуду, которую сушили на открытом воздухе и обжигали на огне из хвороста. Из-за недостаточности археологических раскопок и исследований в Иране большей информацией о касситах мы не располагаем.

Примерно за 8500 лет до н. э. в Загросском хребте на территории высотой 1400 м над уровнем моря появились земледельческие хозяйства, вскоре здесь образовались селения с глиняными строениями. Сохранившиеся памятники свидетельствуют о том, что какое-то уникальное событие в конце VIII тыс. до н. э. стало причиной того, что эта территория возвысилась над всеми другими регионами Ближнего Востока. Там случился страшный пожар, охвативший все селения. В результате глиняные стены домов подверглись обжигу и стали походить на черепицу, что послужило причиной сохранения этих стен в течение долгих тысячелетий.

Дома в этом районе строились из крупных кирпичей и, вероятно, в большинстве своем были двухэтажными. Украшением домов служили бараньи черепа. Как и в Чатал-Гуюке в Малой Азии, черепа животных выставлялись в местах для молений и использовались для проведения культурных мероприятий. Дома состояли из нескольких небольших комнат, предназначенных, в частности, и для хранения зерна и других продуктов.

В этот период начали производить различные виды посуды и большие кувшины для хранения продуктов питания, затем стали украшать посуду различными узорами. Поверхности таких сосудов были лучшими объектами для отражения эстетических вкусов жителей этих селений и многообразия специфических стилей их изобразительного искусства. С этого времени каждое крупное культурно-земледельческое общество имело свой собственный стиль в орнаментах, эволюция которых имеет важное значение с исторической точки зрения.

Изобретение обжига глины способствовало использованию более прочного обожженного кирпича, что привело к изменению формы строений. Дома, построенные из обожженного кирпича, могли состоять из двух и более этажей. Эстетика оказала влияние и на керамику. Изящные и красивые узоры на тканях и корзинах вместе с

изображениями птиц, горных козлов и других животных из окружающего мира вскоре переселились на керамические изделия. После чего зародилась металлургия, в селах она развивалась медленно, но с появлением небольших городских образований стала прогрессировать нарастающими темпами. Вместе с кремневыми орудиями, палицами и топорами из вулканического камня люди стали использовать остроконечные медные орудия. В горах вокруг города Казвин подобные черные вулканические камни встречаются до сих пор.

В районе Калат Джарму (Джармо) в Курдистане керамика появилась в VI тыс. до н. э. Керамические изделия этого района отличались своим разнообразием и были представлены различными кувшинами, большими сосудами для хранения зерна и других продуктов питания, чашами, кружками, кубками и т. д. Эти сосуды были сделаны из мягкой пористой глины и покрыты слоем красной краски.

Такой же способ производства керамических изделий наблюдался и в районе Дашт-и Дихлуран. Здесь подобный стиль сохранился дольше. Этот район населяли люди, занимавшиеся охотой, рыболовством и земледелием. Они жили в этих краях до тех пор, пока плодородные здешние почвы не истощились, после чего стали заниматься преимущественно скотоводством.

Формирование сельских цивилизаций в иранских предгорьях препятствовало чрезмерному скоплению населения в отдельных центрах. Жители горных регионов вели полукочевой образ жизни — часть года они жили в селениях, а другую часть, если не возникала какая-либо необходимость, проводили в кочевьях.

Представляется, что на горных пастбищах на границе с большими долинами с древнейших времен жили небольшие группы охотников, скотоводов и земледельцев-животноводов, как это было в районе Дашт-и Дихлуран. Эти люди, жившие поблизости от плодородных земель, орошаемых стремительными реками, готовы были к созданию произведений искусства, которые обрели большую ценность в результате интеграции усилий их создателей.

Изобретение керамики хоть и не получило всеобщего и быстрого распространения, но в силу того, что ее использование придавало больший комфорт повседневной жизни людей, стало одним из особых компонентов «революции эпохи неолита». Эстетический потенциал человека при придании формы керамическим изделиям и их украшении реализовывался быстрее и лучше, чем в других предметах. Стиль украшения керамических изделий — результат не только эстетических чувств, в керамике поверхностно отражалось то, что способствовало объединению городских жителей и с трудом поддается оценке. Работа велась в мастерских, о которых нам ничего

не известно. Распространение различных стилей иногда становилось причиной популяризации частных культурных достижений, а порой служило стимулом для формирования общих культурных особенностей человеческих сообществ, сущность которых однозначно изложить невозможно. Заимствованная из Ирана традиция производства керамики с очень простыми узорами как одна из форм «культурной революции» находит распространение и в Месопотамии.

В Сузах на Иранском плато формировались отличающиеся узорчатой керамикой цивилизации, они существовали одновременно с шумерской цивилизацией Месопотамии и не имели аналогов как по всему плато, так и на сопредельных территориях.

Определенное количество сельских общин в высокогорных долинах Ирана также с трудом кормилось плодами своих скудных земель. Лишенные возможности орошать их из-за удаленности от горных рек, они вынуждены были сочетать животноводство с примитивным земледелием. Они находились в динамичной связи с соседними цивилизациями, т. е. с месопотамской и среднеазиатской. Таким образом, крупные горные культурные и торговые семейные кланы смогли обеспечить сохранение и продолжение традиции производства узорчатой керамики на захваченной ими территории вокруг находящегося в центре Ирана озера Хоузсольтан (Кумское озеро, или современное озеро Сольтание). Общие черты в керамических изделиях Западного Ирана, территории к югу от озера Урмия, памятники керамики района Хаджжи Фируз, а затем из района Далма-Таппа и таких же изделий с территории нынешнего Туркменистана говорят о том, что между этими территориями с давних времен существовала связь.

Раскопки, произведенные в районе Таппа-йи Сийалк (Тепе-Сиалк) (холм Сиалк) около Кашана, позволяют лучше проследить эволюцию цивилизации в Центральном и Северном Иране. Первые поселенцы этого региона жили в примитивных камышовых шалашах. Их потомки построили себе дома из обожженного кирпича, под которыми погребали своих умерших. Преуспев в использовании печей для обжига кирпича и глины, они производили очень красивые керамические изделия красного и оранжевого цветов и наносили на них узоры и рисунки. Производство этих керамических изделий было особенно развито в районах нынешнего Тегерана, Исмаилабада, Кара-Таппа (Кара-тепе) и Чашма-йи 'Али. Формы их пока еще были несколько тяжеловаты, однако абстрактные узоры сочетались с примитивными изображениями животных идеально. Третий этап цивилизации Таппа-йи Сийалк совпадает с кульминацией традиций, вытекающих из «революции неолита» периода с V до середины IV тыс. до н. э.



Большие чаши, хумра (глиняные сосуды с выпуклыми стенками для вина, воды и т. п.), сосуды с широким горлышком, граненые вазы были украшены специальными узорами, представлявшими собой параллельные ряды линий и животных в живых и выразительных позах, хотя геометрические формы этих рисунков были достаточно простыми. Этот стиль распространился на востоке до района холмов Хисар-и Дамган и на юге до южных окраин гор Эльбурс. В это время к северу от указанного региона, на территории нынешнего Дашт-и Туркамана, население Анау и Намазгах-Таппа (Намазга-тепе), также как и население Джайгуна, пользовалось живительной водой родников селений, условия жизни в которых были близки условиям Месопотамии. Эти селения находились на стыке путей сообщения между западом Ирана и его юго-восточного региона, т. е. территории нынешнего Афганистана и Белуджистана.

В результате проведенных раскопок в разных точках региона в могильниках найдены медные украшения, жемчужины и перламутры Персидского залива, хорасанская бирюза и другие драгоценные камни с восточных окраин Иранского плато. Разнообразие этих находок говорит о развитом торговом обмене в ту эпоху.

На примере нескольких южных районов Ирана мы можем продемонстрировать важность этого региона, находившегося на стыке торговых дорог, в качестве источника такого сырья, как медь и мягкие камни (змеевик и мыльный камень). Недалеко от Кермана жители района Таппа-йи Йахйа, так же как в Сиалке, создали особую цивилизацию эпохи неолита. После чего они активно распространяли свои достижения в области металлургии и установили связи с восточно-иранскими цивилизациями. С V тыс. до н. э. металлургия стала основным занятием жителей соседнего района — Таппа-йи Иблис. Они оставили после себя сотни глубоких печей для выплавки и очистки меди. Фарс по формам керамики и нанесенным на нее узорам тесно связан с Сузами, а это говорит об исторической общности этих двух областей Ирана.

Селение Талл-и Бакун недалеко от Персеполиса состоит из скопления тесно прижатых друг к другу по кругу домов и не разделено на какие-либо части. Керамика этого селения отличалась густыми, один в другом странными и необычными узорами с элементами, иногда расположенными узкими разнородными рядами, а иногда — рассеянными группами, среди которых можно было обнаружить свободное пространство. На этих узорах преимущественно изображались животные, иногда в трансформированной форме. К примеру, чтобы отметить гармонию повторяющихся узоров, рога изображались необыкновенно большими.

Простые предметы, обнаруженные в этих районах, являются свидетельством нескольких столетий материальной революции

земледельческого народа, который постепенно переходил от каменного века к периоду использования металлов. Это была революция, развивавшаяся без внешней помощи и влияния. В последующие периоды в течение того же IV тыс. этот процесс ускорился и увенчался созданием развитой цивилизации. И все же эту цивилизацию следует считать результатом особого рода революции, происходившей именно на Иранском плато. Керамика и производство гончарных изделий с изобретением гончарного круга стали более разнообразными и начали прогрессировать на более развитой технической основе, что послужило причиной для налаживания торговли керамическими изделиями. В результате узоры на кувшинах, глиняных горшках и других керамических изделиях стали более разнообразными и четкими. В этих узорах часто использовались изображения преследующих друг друга или находящихся в состоянии схватки друг с другом зверей (рис. 1—5).



Рис. 1

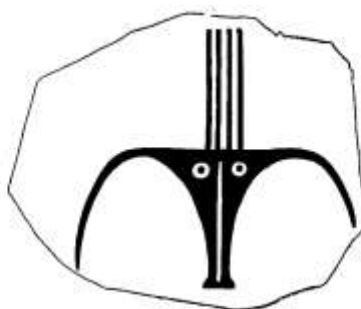


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

Рис. 1—5. Осколки керамических сосудов из Таппа-йи Сиалка. V тыс. до н. э.

Изменение в изображениях животных за счет внесения особых линий, определенного порядка и умелого использования геометрических фигур, которое наблюдалось в работах мастеров из Талл-и Бакун, Сиалка, Суз и т. д., будучи свидетельством наличия своего рода осознанной и самобытной эстетики и содействуя

совершенствованию украшения керамических изделий, одновременно является выражением некоторых суеверий и первобытных верований людей. Ибо мысли, положенные в основу этих узоров, имели не только декоративное значение. Позднее истоки этих мыслей прослеживаются и в религиозных воззрениях жителей региона (рис. 6—10).

Так как отсутствуют письменные свидетельства того периода, истинная природа этих мыслей и суеверий нам не известна. Но, вероятно, эти узоры представляют собой своего рода письменность с использованием рисунков для демонстрации верований той эпохи. В специальной литературе, посвященной этим узорам, приводятся лишь догадки и предположения археологов по этому вопросу. Многие из них — выходцы с Запада. В своих гипотезах они исходят из наличия в данном регионе культуры, основанной на многобожии, и придерживаются именно этой точки зрения, правильность которой нам неизвестна, и пока не найдены достоверные подтверждения того или иного предположения, с вышесказанным можно согласиться только условно.

Достоверным можно считать лишь то, что с давних времен люди верили в наличие сверхъестественных добрых и злых сил. Поэтому можно согласиться с гипотезой, что для своего спасения от злых сил они прибегали к помощи защитников из числа представителей добрых сил и многочисленных богов. Они верили в существование богов-покровителей грома, молнии, диких животных, стад и табунов, земледелия и т. п. и почитали этих богов, в специально построенных храмах преподносили им дары и совершали жертвоприношения, прибегали к помощи колдовства, амулетов и молитв. Колдовство в большинстве случаев проявлялось как в примитивной, так и в сложной формах.

В этом плане солнце, или бог Солнца, наряду с геометрическими формами, изображалось еще и в форме животных, как казалось людям, сильных и мощных, как само солнце (таких как орел, ястреб, лев, бык и т. п.), или в комбинации из двух и более сильных животных. Следы подобных верований прослеживаются и в поздние тысячелетия. К ним относятся, например, сказания о Симурге (Сайинмург = Шахинмург = Птица-ястреб) и довольно распространенное в древнем Иране изображение льва и солнца. Многие из этих изображений приобрели символическое значение. К примеру, дерево, являясь продуктом леса, как символ жизни, стало предметом всеобщего уважения. Изображение женщины как символа плодородия и изобилия, наблюдаемое сначала в узорах на керамических изделиях в достаточно грубой форме, позднее представленное в виде небольших глиняных фигурок, стало объектом почитания и поклонения. Фигуры и

фрагменты фигур животных, такие как коровьи и олени рога, рога архаров, крылья и лапки птиц, львиная пасть и т. п., из которых состояли керамические узоры IV тыс. до н. э., представляли собой символические выражения поверий людей той эпохи.



Рис. 6



Рис. 7

Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

Рис. 9. Сузы. 4000—3500 гг. до н. э. Рис. 10. Талл-и Бақун. 3500 г. до н. э.



Рис. 11. Сузы 4000 г. до н. э.

и изобретения гончарного круга, жители Иранского плато превосходили их и в области добычи и обработки металлов. К примеру, самый первый известный исследователям золотой слиток в форме фигурки животного, относящийся к IV тыс. до н. э., найден в области Суз (рис. 11).

IV тыс. до н. э. отличалось бурным развитием металлургии, столь стремительным и всеохватным, что и поныне в горных районах, граничащих с Иранским плато, можно обнаружить принадлежащие тому периоду места добычи и обработки металлов. Это было важное открытие, сделанное местными жителями в процессе их жизнедеятельности. По всей вероятности, основной причиной этого изобретения служило наличие у жителей Загроса печей для обжига керамики и достаточных запасов дров. Использование металла привело к производству металлического оружия, а металлические орудия труда стали вытеснять примитивные каменные. Кинжалы, инструменты для резания, ножи, серпы и другие предметы были из меди. Декоративные камни, такие как бирюза и лазурит, кораллы, использовались для украшения брошей, заколок и зеркал с ручками в форме шара, а также различных ожерелий и кулонов. Украшения делались также из кварца, нефрита и жемчуга. Изготовление подобного рода украшений привело к появлению плоских, а позднее и цилиндрических по форме печатей (рис. 12—14).

Драгоценные камни, такие как бирюза и лазурит и даже перламутр, обменивались на продукты земледелия.

Великолепие и долговечность этого древнего искусства, по всей вероятности, коренившегося в верованиях жителей Иранского плато, стали причиной его распространения по всей территории Иранского плато и вне его пределов. Его влияние следует искать в искусстве Месопотамии и прилегающих регионов, а на востоке — в Индии.

Будучи пионерами среди народов Древнего мира, в частности Месопотамии, в области производства керамических изделий

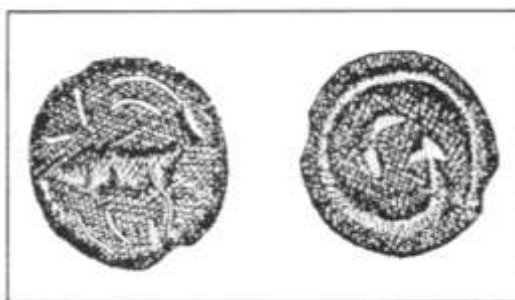


Рис. 12

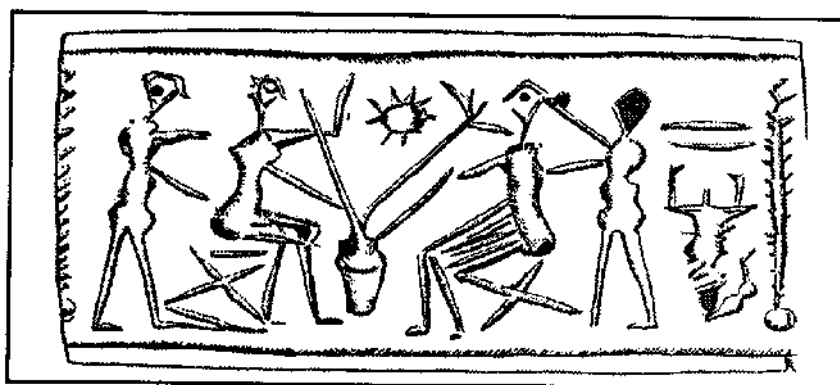


Рис. 13

До этого момента все преобразования на Иранском плато осуществлялись коренными жителями. Между памятниками северной, южной, западной и восточной частей этой территории есть много общего, что свидетельствует о тесных связях между ними. При этом никаких признаков внешнего влияния на искусство данного региона не обнаружено.

Но в конце IV тыс. до н. э. на юго-востоке Иранского плато появился другой этнос, известный под названием «эламиты». Его представители, сосредоточившись в городах, взяли бразды правления в свои руки. Откуда пришли эламиты? Были ли они из числа местных этносов, о которых до названного периода ничего не было известно и которые позднее стали городскими жителями? Ответов на эти вопросы у нас пока нет. Этот народ позднее многократно подвергался опустошительным набегам, и поэтому письменных свидетельств о его прошлом не сохранилось. Можно только утверждать, что, по всей вероятности, эламиты имели общие этнические корни с шумерами и

основали городскую цивилизацию одновременно с ними или, возможно, даже чуть раньше.



Рис. 14

Неизвестно также, с какого времени эламиты начали пользоваться письменностью. Однако на глиняных дощечках, относящихся ко второй половине IV тыс. до н. э. и найденных от Суз до Таппа-йи Гийан (Тепе-Гиян) и Шехдада, обнаружены знаки, обозначающие звуки и слова, используемые для передачи мысли и каких-либо иных целей. Некоторые из этих знаков можно интерпретировать как цифры для имущественного и финансового учета. Обитатели этой территории, в отличие от обитателей Сузианы (с центром в Сузах) и Загроса, жили в мирных сельских и городских условиях, т. е. при использовании письменности преследовали больше торговые и финансовые цели, чем описание героических событий. Было установлено, что использование письменности в Шумере тоже было подчинено именно этим целям. Но, к сожалению, письменная символика, использовавшаяся обитателями Иранского плато, пока еще осталась нерасшифрованной, и можно сказать, что в этом вопросе не наблюдается заметного положительного сдвига. Главной причиной этого, скорее всего, является ничтожное количество документов, обнаруженных при археологических раскопках. А в Шумере письменность от идеографической формы изменялась в сторону слоговых знаков. В течение III тыс. до н. э. эта письменность претерпела коренные изменения и стала использоваться для написания законов, исков, молитв, стихов и преданий, примером чего являются сохранившиеся тексты со сказаниями о Гильгамеше.

Найденные в центрах цивилизации Иранского плато памятники в целом известны как древнеэламские. Но это не значит, что все эти памятники и письменные знаки распространялись на другие части Иранского плато именно из Элама. Тем не менее стремительная экспансия эламской цивилизации по всему плато и влияние, которое она оказала на искусство и, возможно, традиции, ритуалы и культуры различных частей региона, а также трансформация эламской



письменности в III тыс. до н. э. могут быть причиной закрепления этого названия за упомянутыми памятниками.

Пока еще рано делать окончательный вывод о религиозной принадлежности жителей Иранского плато. Но если судить по письменным памятникам на керамических изделиях, достижениям в искусстве изготовления посуды и комбинированных статуэток человека и животных, то можно отметить, что религиозные представления жителей Иранского плато до IV тыс. до н. э. были аналогичны представлениям народов других регионов. К примеру, они поклонялись божеству плодovitости, плодородия и изобилия, божеству материнства, а также божеству змеи в качестве одного из символов плодovitости. Подобные представления, по всей вероятности, имели место до I тыс. до н. э. Об этом свидетельствуют изображения на плоских печатях, керамических изделиях и высеченных на скалах древних рисунках, следы которых сохранились в Накш-и Рустаме и Гуран-Таппа.

В конце IV—начале III тыс. до н. э. был открыт способ добычи и использования бронзы. Бронзовые изделия оказались намного прочнее медных, поэтому нашли более широкое применение. В конце III и начале II тыс. до н. э. металлургия на основе бронзы постепенно развивалась и стала занятием, требующим особой профессиональной сноровки. Керамические изделия стали изящнее и зачастую украшались высеченными на них узорами. Однако больше внимания уделялось изяществу и красоте форм изделий, чем их росписи. Вероятно, причиной здесь служат какие-то изменения в верованиях или внешние воздействия. В Туранг-Таппа (Тюренг-тепе) вместе с глиняными статуэтками найдены образцы гончарных изделий серого цвета с синим оттенком.

В ходе недавних раскопок недалеко от Тегерана, в Ребат-е Кариме, обнаружены следы городской цивилизации IV тыс. до н. э. Официальные данные об этих раскопках пока еще не опубликованы. Здесь найдены печи для обжига серой керамики и черепки. Анализ последних показывает, что они принадлежат более раннему периоду, чем синяя керамика, обнаруженная в Туранг-Таппа. С другой стороны, статуэтки, найденные в Туранг-Таппа, говорят об особом мастерстве их изготовителей в создании рельефов. На головах этих статуэток видны специальные закругленные углубления для крепления волос и кольцевидные гнезда, играющие роль глазниц, которые, как правило, должны были быть украшены специальным веществом белого цвета. Подобные статуэтки не обнаружены ни в других точках Иранского плато, ни в каких-либо других регионах мира.

Упомянутые статуэтки и изделия из лурестанской бронзы II тыс. до н. э. (рис. 15), найденные на западе Ирана и имеющие непосредственное отношение к касситам и их правлению в Вавилоне, мы

рассмотрим после краткой характеристики Элама и эламского искусства. Ведь эти два течения культуры и искусства по времени своего расцвета совпадают, и между ними существует тесная связь. Обитатели Сузианы (или Суз), как и жители Месопотамии, сначала поселились на холмах, в долинах и на высокогорных степных равнинах. Археологические раскопки, проведенные в Чога-Мише, показывают, что на этой территории первоначально формировалась древняя, или первобытная, цивилизация, которая основывалась на цивилизации периода неолита, существовавшей в Загросе. Позднее человеческие общины приобрели большую значимость, развивались и переросли рамки обычных земледельческих деревень. В течение этого длительного периода охотники и животноводы сначала поселились в Джафарабаде, к северу от Суз. Их маленькая община размещалась в одном большом доме из 15 комнат. После того как он разрушился, на его месте расположился цех группы гончаров, которые обеспечивали своими изделиями всю округу. Наконец, приблизительно в 4000 г. до н. э. часть жителей Чога-



Рис. 15. Лурестанская бронза

Миша оставила свои просторные, но находившиеся под угрозой нападения из вне дома и расположилась за специально построенными укреплениями.

Стремление к совместной жизни и желание быть защищенными от набегов чужеземцев послужили причиной того, что Сузы, вначале представлявшие собой конгломерат нескольких небольших деревень, переросли в большой город. Жители этих деревень, ранее хоронившие умерших внутри домов, начали выбирать для кладбищ возвышенные места недалеко от селений. Найденные в могилах предметы,

захороненные вместе с усопшими мужчинами, говорят о том, что жители этих деревень обладали развитым искусством изготовления предметов из меди и роскошных сосудов. Формы рисунков, изображенных на вазах, среди которых преобладало изображение диких козлов, основывались на простых и выразительных традициях цивилизаций времен неолита. Однако композиции этих рисунков на внешних стенках кувшинов, ваз и на внутренних стенках чаш имеют особую привлекательность. Во избежание однообразия ряды узоров нанесены разных размеров, причем каждый ряд четко сочетается с общей композицией. Разделенные на интервалы полосы окаймляют угловатые плоскости, на которые нанесены геометрические фигуры, иногда отличающиеся отвлеченной простотой до уровня абстракции. Изображение больших рогов дикого козла оживляет в нашей памяти образ этого животного и наводит на мысль о тесных связях жителей степи и высокогорного плато.

Вскоре жители Сузианы, накопившие огромные состояния, пришли к выводу, что они не должны все свое время посвящать накоплению материальных благ и обеспечению своего благосостояния; настала пора, когда их деятельность в период социального расцвета должна была организовываться посредством общественного руководителя, провозвестника монархической династии. Они построили огромную платформу высотой 10 м, с квадратным основанием, длина стороны которого составляла 80 м. Это уникальное по своим масштабам сооружение должно было использоваться как основание храма со всеми необходимыми постройками. Кроме того, в доисторические времена этот храмовый комплекс считался центром города Сузы. Эта платформа по своей форме сходна с аналогичной платформой в месопотамском городе Ур, построенной как основание для главного храма этого города и с того периода благодаря своим архитектурным особенностям считающейся образцовым культовым сооружением Месопотамии.

Первые жители города Сузы, несмотря на высокие достижения в области культуры, не имели своей письменности. Узоры, нанесенные ими на вазах, несмотря на наличие в них сходства и изобразительной символики, нельзя воспринимать как начальную форму письменности. Конечно, эти узоры отражают различные «сцены», такие как совместное передвижение длинноногих птиц, бегущих собак или стада диких коз, пасущиеся на прибрежных лугах. Но письменность в начальной стадии своего формирования должна была путем абстрагирования вывести изображения из границ реальности и создать знаки, которые в определенном порядке и аналитическим путем могли бы отражать слова и отдельно взятые фразы. Изображения на оттисках печатей из города Сузы очень отличались от рисунков на вазах. На этих рисунках впервые встречаются сюжеты, напоминающие сказания

о богах и религиозные правила. На мелко выгравированных сценах сравнительно часто встречаются изображения человека с рогами или рогатого зверя, держащего в руках змею вместе с рыбой-пилой или львами. Можно предположить, что это изображение какого-то дива или жреца в образе дива. В другом сюжете человек в тех же одеяниях, но без звериной головы, перед которым маленькие люди, приносившие ему дары, склонились в поклоне. Эти изображения очень сходны с рисунками на лурестанских печатях, и возможно, что часть из них привезена в Сузы именно из Лурестана.

Жители высокогорных долин, так же как и обитатели Суз, хоронили своих усопших на кладбищах, которые, однако, находились далеко от жилищ. Можно предположить, что они были кочевниками и жили в соседстве с обитателями нескольких централизованных, как в Таппа-йи Гийан, деревень. Кроме того, начиная с V тыс. до н. э. между кочевниками, горожанами, горцами и жителями деревень, расположенных в долинах и степях, длительное время существовала некая солидарность и общность. Во второй половине V тыс. до н. э. искусство керамики в Сузах достигло кульминации в своем развитии. Именно керамические изделия Сузианы, сохранившие свою самобытность по всей территории от берегов Персидского залива до Ассирии и Сирии — свидетельство своеобразной революции в искусстве, являвшейся следствием революции эпохи неолита.

Конечный этап этого доисторического периода — утверждение формировавшихся традиций в Месопотамии и Сузиане. Цивилизации, сталкивавшиеся с установившимися традициями в высокогорных долинах Западного Ирана, распространяли свое влияние на многие другие соседние страны. Мы являемся свидетелями зарождения интересных человеческих сообществ с общими архитектурными традициями — результата экономического сотрудничества между ними. Кроме того, наличие разделения труда, необходимого для деятельности гончарных и металлообрабатывающих мастерских, говорит об общественных преобразованиях, приведших к коренному отличию от сельских общин времен неолита с многопрофильными занятиями. А сооружение грандиозных храмов выявляет религиозные, а иногда и «духовные» особенности центральных властных структур. Степные угодья в центральной части страны, благодаря использованию стремительных рек, стали более приемлемыми местами для обитания людей. Ведь эти земли были в состоянии прокормить общество, которое в результате объединения с жителями наиболее заселенных районов стало более многочисленным. Кроме того, формировалось широкое сообщество людей, и во второй половине IV тыс. до н. э. были созданы условия для новой революции, характеризуемой как городская. Крупных городов, а также государств, основанных на экономической, социальной, культурной и религиозной

структурах, в тот период из-за тяжелого бремени традиций эпохи неолита еще не существовало.

### **Элам и иранская городская цивилизация**

В IV тыс. до н. э., по-видимому, сначала в Шумере, а затем и в Сузиане происходило сближение сельских общин, которые, постепенно отдаляясь от сельского образа жизни, создали новую форму культурно-экономического сообщества, под названием «город». Это время в Шумере известно как «период Урука». Интенсивность экономической жизни в городах привела к отрицанию некоторых особенностей сельской жизни. На этой основе и по причине возрастания потребности населения в керамических изделиях узоры на них были упрощены или вовсе ликвидированы, а стиль изготовления стал грубее и проще. Эта керамика, известная как урукская, находила быстрое распространение в центре, на юге и на севере Месопотамии вплоть до Сирии и, по всей вероятности, повлияла и на сузианскую керамику. В этот период Сузы также формировались как город и центр определенного региона, а племена, жившие в нем, были известны как эламиты. От этого этнонима произошло название целого государственно-политического образования (Элам), включающего в себя Сузиану и большую часть Ирана. Эламиты участвовали в процессе формирования городов и городской жизни в самом Шумере и с этого периода считались его противниками. По всей вероятности, устоявшиеся обряды, ритуалы и традиции, адаптированные к природным, экономическим и культурным условиям жизни Сузианы, приобщили жителей степных просторов Керхе и долин реки Карун к динамичному развитию, свойственному Шумеру. И это способствовало ускоренному развитию экономики и централизации накопленного стараниями народа богатства. Так же, как и в Шумере, они пользовались религиозными и культурными институтами общества, результатом чего стало единство и сплоченность народа, прославившего Сузиану и особенно город Сузы. В этом городе для объединившихся эламских племен были построены величественные храмы, жрецы взяли на себя функции правителей, руководителей и вождей народа. В то время жили выдающиеся личности, письменные сведения о них история не сохранила, до нас дошли лишь изображения некоторых из них.

В отличие от Урука, от керамических узоров которого ничего не сохранилось, Сузы оставили в память о периоде своего расцвета в ту эпоху и о более ранних периодах много ценных образцов узоров и изображений. Качество этих изображений, которые в большинстве своем встречаются на плоских печатях (оттисках), постепенно

улучшалось. На этих печатях, в частности, встречаются крестообразные рисунки, очень похожие на изображения на вазах и посуде (рис. 16—17).

На этих рисунках встречается бог зверей с рогом, являющийся символом силы и могущества. Это он победил и подчинил себе львов и змей. На некоторых рисунках присутствует рыба-пила, что свиде-

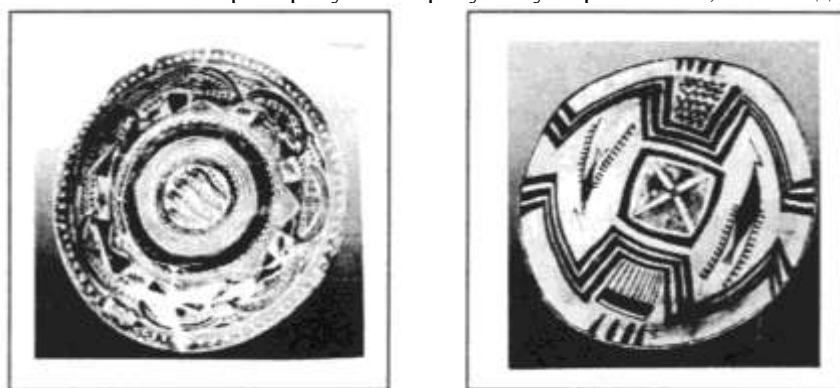


Рис. 16—17. Сузы. 4000—3500 гг. до н. э.

тельствует о близости жителей к морю и о деятельности, связанной с рыболовством. Не исключена и вероятность того, что упомянутые изображения являются своего рода отражением религиозных верований, которые неким образом связаны с административно-государственными делами на этой территории. Эти мифологические существа в процессе эволюции народных поверий стали приобретать божественные атрибуты и предстали в образе мощного, сверхъестественного и властного существа, указания и предписания которого выполняет его наместник на земле непосредственно или путем участия в религиозных церемониях.

Жители Сузианы, теперь уже эламиты, в самом начале формирования городской жизни передали эти рисунки шумерам. Возникла новая форма городской жизни, явившаяся результатом совместной и совпадающей по времени деятельности двух народов — шумеров и эламитов, каждый из которых, обладая самостоятельной культурой, внес равный и весомый вклад в создание новой цивилизации.

Городская цивилизация с изобретением письменности превращается в историческую культуру или просто в «историю». Многие считают, что письменность впервые появилась во второй половине IV тыс. до н. э. в Шумере, но следует отметить, что в этот же период и эламиты имели свою письменность, совершенно

отличавшуюся от шумерской, однако они пользовались ею сравнительно реже<sup>1</sup>. Так же как и шумеры, эламиты использовали знаки на глиняных дощечках и шариках преимущественно для записи и подсчета запасов продуктов питания, сельскохозяйственных продуктов и для ведения торговли. В большие глиняные полые шары помещали маленькие глиняные предметы в форме пирамиды, конуса, четырехугольника, шара и других геометрических фигур, используемые для счета. Эламиты, так же как и шумеры, в древние времена для учета количества товаров использовали цилиндрические печати. Подобные печати (или штампы) в основном применялись при надписях на глиняных дощечках и представляли собой цилиндр с выгравированными надписями или какими-либо рисунками. Они выдавливались на мягких глиняных дощечках, которые после обжига становились твердыми, сохраняя нанесенные на них надписи и рисунки. Эти дощечки служили в качестве официальных документов. В этих же целях использовались и глиняные шарики.

Таким же образом на цилиндрических печатях выгравировывались письмена или рисунки декоративного или, может быть, религиозного характера, свидетельствующие о религиозных воззрениях людей той далекой от нас эпохи. Это были первые признаки нового искусства, которое оказало огромное влияние на все другие направления искусства Древнего мира. Мастера работали, основываясь на обрядах, традициях и поверьях своего края, что было причиной богатства и расцвета их искусства. Это было искусство, абсолютное большинство носителей которого пока еще не имели представления об особенностях и преимуществах письменности. И изобразительное искусство, и ваяние совершенствовались и достигли высшей степени гармонии. В истории древних народов это было уникальное явление, ибо эта совокупность видов искусств представляла собой начальный этап цивилизации в полном смысле этого слова. Следует отметить, что в Сузах и Уруке цилиндрические печати, относящиеся к указанному периоду, не найдены. Однако обнаружены многочисленные дощечки с записями о запасах продуктов питания или отметками купцов, утвержденные оттисками от указанных цилиндрических печатей. Кроме того, найдены многие другие надписи на глиняных шарах и дощечках с оттисками от подобных печатей. Можно предположить, что эти дощечки и глиняные шары отправлялись вместе с

---

<sup>1</sup> В ходе раскопок, проведенных в 1971—1972 гг. в Хафизе (Шехдаде) на краю Дешт-е Кевир, найдены глиняные таблички с высеченными на них знаками, обозначающими слова и словосочетания, которые пока не расшифрованы. Эти знаки, скорее всего, следует признать началом изобретения письменности. Конкретные исследования об этих знаках еще не опубликованы.



упакованными товарами из селений и провинциальных городов в столицу для проверки, учета товаров, а также завершения административных дел. Большинство этих глиняных дощечек и шаров найдено в последние годы П. Делугазом (P. Delougaz) и Х. Кантор (H. Kantor) в ходе раскопок в Чога-Мише. Однако эти раскопки остались незавершенными и должны быть продолжены.

Искусство, созданное посредством цилиндрических печатей, во многом отличается от искусства сельских жителей предыдущих эпох и искусства кочевников более позднего периода. Особенностью стиля этого периода является реализм, благодаря чему из глубины тысячелетий до нас дошли психологические и культурные аспекты городской жизни данной эпохи. В этом стиле привлекают внимание сюжеты, отражающие чистоту помыслов и верность моральным принципам. Одновременно данный стиль является провозвестником формирования искусства барельефов и скульптуры. Однако следует напомнить, что стиль этого периода, несмотря на элементы реалистичности, не лишен противоречий. В частности, узоры, отличаясь чрезвычайно богатым содержанием, явились источником всех форм искусства Древнего Востока во все последующие периоды его истории и оказали влияние на самые дальние регионы.

Создание такого комплекса изобразительного искусства говорит не только о самобытности и самостоятельности эламского (сузского) искусства, в котором отражаются этнические традиции, поверья и верования народа, но является еще и доказательством сходства Эламской и шумерской цивилизаций. Данное сходство, по всей вероятности, коренится в этногенезе этих двух народов и свидетельствует о братских узах, существовавших между шумерами и эламитами. В этом стиле наблюдается постоянное преобладание анималистической тематики, говорившей о навязанных человеку благодатных и вместе с тем страшных природных силах.

Эламиты, в отличие от древних шумеров, считали, что эти силы обладают таинственными особенностями, и изображали их в виде огромных существ, особенно в виде мифических монстров — дивов (а также чудовищ с человеческими телами и звериными головами, и наоборот, к примеру, с телами львов и орлиными крыльями или с лошадиными ушами и рыбьими плавниками вместо гривы). Рядом с ними зачастую изображали мифических личностей, победивших или обуздавших этих существ. С другой стороны, важными являются сюжеты из повседневной жизни народа (рис. 18).

Судя по этим сюжетам, в древнем Эламе охота сохранила свою значимость в жизни народа, хотя в данный период скотоводство было более важным компонентом его хозяйственной деятельности. Найдены сюжеты с изображением людей, которые жертвуют овец в честь божества-покровителя города. Однако сюжеты с изображением

действий, связанных с земледелием, в Сузах пока еще не обнаружены. Тем не менее наличие там многочисленных зернохранилищ говорит о том, что Сузиана была одним из важных центров по производству зерновых.

Другим важным явлением периода формирования городской жизни в Сузах следует считать возникновение ремесел, таких как ткачество, хлебопечение, а также изготовление посуды, составлявшей главную статью экспорта Элама и прославившей эту страну на все века. В качестве основного ремесла следует назвать обработку металлов, так как сохранилось большое количество



Рис. 18. Элам. 3000 г. до н. э.

медных, серебряных и золотых изделий, а также найденный в Сузах и принадлежащий IV тыс. до н. э. самый древний в истории человечества золотой слиток в форме собаки, на спине которой имеется выступ-кольцо для подвешивания на шею в качестве ожерелья. Все эти металлические предметы свидетельствуют о том, что в ту эпоху Элам в искусстве обработки металлов не знал себе равных. Кроме того, найденные в Сузах и в целом в Эламе образцы скульптуры говорят об интересе жителей страны к этому виду искусства. Эти памятники искусства — плоды свободного, гордого и уверенного в себе народа, способного создавать подлинное искусство и реальную культуру. Сузы по многим своим особенностям сравнимы с греческими городами более поздних тысячелетий.

Подобного рода организация административной жизни, ремесел и искусства говорит о любви к свободе и свободомыслию или, по-западному, древней форме демократии. Другой особенностью этой цивилизации является приверженность религиозным ценностям и стремление к их централизации. Найденные архитектурные памятники — показатель того, что жители Суз и в целом эламиты жили на территории вокруг огромного главного храма города, следы которого в форме террас сохранились до наших дней. Здание этого главного храма построено в центре города на широкой и высокой платформе. По всей вероятности, это была первая попытка создания зиккуратов, возведенных в последующие времена. На этой территории находился также административный центр города. Здесь жил и глава города, которого с учетом того, что он руководил одновременно и религиозными церемониями, называли жрецом-шахом (царем) или священнослужителем-шахом. Недалеко от упомянутого храма найден

рисунок с изображением этого деятеля. На рисунке отображено высокое положение военачальника-победителя. Это единственное в своем роде изображение, сохранившееся до наших дней. Оно напоминает еще и бога зверей, почитавшегося в Сузах в начальный период образования городской жизни.

Эламская цивилизация быстрыми темпами распространилась по всем просторам степей Керхе, Каруна и даже по соседним территориям. В результате недавно проведенных иранскими археологами раскопок в центральной части Ирана, на территории Ребат-е Карим и Чашма-йи 'Али, недалеко от города Рей обнаружены следы развитой цивилизации. Эти продолжающиеся раскопки показывают, что городские поселения на указанной территории принадлежат IV—III тыс. до н.э. и что в ту эпоху эти города отличались развитым организационно-административным строем. Сохранившиеся следы виноделен и виноградников говорят о том, что садоводство и переработка фруктов в целях более длительного их хранения были в числе распространенных занятий жителей этих краев. Виноградный сок можно было длительное время хранить в специальных сосудах; по всей вероятности, жители Суз и других городов края осуществляли обмен товарами с населением западно-иранских территорий, таких как Керхе и Карун<sup>2</sup>.

Влияние эламской культуры на города, расположенные в центральной и западной частях Иранского плато, бесспорно; но между жителями центральных территорий, степей Керхе и Каруна было больше близости, чем между ними и населением Суз. Тем не менее жители степей и эламиты вплоть до формирования шахиншахского правления ни в какие вооруженные конфликты не вступали. Сузиане, так же как и их братья — шумеры, всегда и во всем служили примером для своих соседей и выступали в роли их воспитателей. По своему характеру и поведению они во многом отличались от населения Загросских гор. Жители маленьких городов Загроса героические набеги предпочитали терпеливой и неспешной торговой, экономической и культурной жизни. Поэтому они иногда спускались с гор и совершали молниеносные налеты на шумерские города, а позднее и на Ассирию. Вместе с тем в западной части Ирана они были отважными защитниками границ названных государств.

Жители Суз, будучи основоположниками обновленной цивилизации, стремились к централизации и расширению своей деятельности. Они проложили пути через важнейшие торговые центры до самых отдаленных точек региона. Сузы действительно

---

<sup>2</sup> Официальные сведения о раскопках в районе Ребат-е Карим (завершены после 1993 г.) и Чашма-йи 'Али (завершены в 1996 г.) пока не опубликованы. — *Примеч. авт.*

стали настоящим центром Элама и обширных территорий Иранского плато со многими малыми городами. Так, на руинах старого Силка возвышались эламские здания. Это, скорее всего, объясняется стремлением присвоить богатства этих краев или необходимостью строительства вдоль пути складов для хранения зерна и других продуктов, которые должны были быть вывезены в Сузы, или, наоборот, для хранения товаров, вывозимых из Суз в центральные районы плато с целью обмена. Если согласиться с этими предположениями, то с таким же успехом можно считать остров Лийан (нынешний Бушир) на восточных берегах Персидского залива аналогичным центром торговли и перевалочным пунктом для последующей транспортировки продуктов через море.

Расцвет сузской городской культуры, в корне отличающейся от шумерской, наступил одновременно с периодом расцвета Египта до установления в нем власти первых фараонов. Можно предположить, что между эламитами и египтянами были установлены контакты с использованием морских маршрутов. Все это говорит в пользу могущества сузской (эламской) цивилизации и ее влияния на Древний мир.

### **Период после зарождения эламской цивилизации**

До наших дней сохранилось большое количество печатей IV тыс. до н. э., анализ которых свидетельствует, что параллельно с процветанием городской жизни в Шумере и эламском Иране в искусстве этих стран повсеместно наступил заметный спад. Однообразные изображения на печатях, меньшее изящество и частые повторения в оформлении их гравировки свидетельствуют о конце целого периода расцвета в искусстве. Представляется, что в данный период создававшие культурные ценности горожане стали более близки к ремесленникам и рабочим, подражая образу жизни этих слоев населения. Религиозные традиции и обряды стали проявляться искаженно и в форме суеверий, цилиндрические печати воспринимались как амулеты против ворожбы, а круглые — средства от сглаза.

Подобный образ жизни был распространен по всей Месопотамии, Сирии, наблюдался в Эламе и по всему Южному Ирану. Вместе с тем следует отметить, что в важнейших городах Шумера и Элама с самого начала возникновения городской жизни произошло расслоение общества, т. е. выделилась элитная, наиболее интеллектуальная часть общества, которая взяла бразды правления в свои руки, важные административные и государственные дела находились в ее ведении.

Эта часть населения была знакома и с письменностью, к тому же изобретенной сравнительно недавно.

В Эламе и Шумере письменность, без сомнения, была изобретена одновременно. Ранняя письменность Элама состояла из символов и пиктограмм и стремительно совершенствовалась; шумерское письмо, в корне отличавшееся от эламского, сформировалось абсолютно независимо. Формирование этой письменности ознаменовало конец эламской цивилизации. Гармония и разнообразие изображений, прежде считавшиеся характерной чертой искусства эламитов и шумеров, были утрачены. По всей вероятности, изменения произошли также в административной и государственной системах, т. е. продолжалось сосуществование двух образов жизни: месопотамского для простых людей и с совершенной эламской культурой для образованных людей и элиты. Подобное изменение в общественной жизни повлекло за собой соответствующие изменения в искусстве, которые, так же как и прежняя культурная специфика, заслуживают пристального внимания. Основные изменения в искусстве указанной эпохи характеризуются тем, что больше внимания уделялось техническим аспектам, а не отражению

чувств; с другой стороны, одновременно с изготовлением печатей — основного компонента древнего искусства — возникла и скульптура; наблюдались прогрессивные тенденции и в искусстве технологии обработки металлов, а надписи и изображения на керамических изделиях обрели новый стиль, отличавшийся от старого; вместе с тем произошло возрождение прежних особенностей искусства на более высоком уровне. Появились новые виды изображений, ранее отсутствовавшие на каменных барельефах и среди фигур на цилиндрических печатях. Первоначально на печатях животные подражали человеку, а при новом стиле анималистические сюжеты полностью уступают свое место сюжетам с изображением действий человека.

Национальная мифология отодвигалась на задний план, преобладающими стали темы юмористического плана, сохранившиеся с прежних времен. Вероятно, часть сюжетов была связана с новой мифологией, т. е. эламиты больше не представляли своих богов в человеческом облике, а стремились придать им сверхчеловеческие черты. Теперь боги изображались в виде различных гигантских зверей, отвечающих за гармонию в мире и защиту его стабильности. При этом скульпторы в качестве исходного материала использовали мрамор, известняк и даже песок. Из подобного материала до наших дней сохранилось огромное количество различных небольших ваз в форме животных, что свидетельствует о художественном вкусе и мастерстве эламитов. Имеются, например, сюжеты с изображением молящихся и

подражающих им обезьян и других животных. Геометрические формы этих скульптурных памятников просты и во многом напоминают некоторые направления скульптуры XX в. (кубизм).

На цилиндрических печатях изображаются демоны, дивы (гигантские чудовища) и другие мифические сверхъестественные существа, на рисунках предыдущего периода отсутствовавшие. Например, встречается изображение львицы, которая, опираясь на горную скалу, тем самым защищает ее от падения. Гора в эламском искусстве символизирует устойчивость мира. На другой печати встречается изображение во многом похожего на эту львицу верблюда с копытами, сделанными из драгоценного металла. Имеется большое количество скульптур и статуэток, являющихся памятниками начального этапа заселения городов и найденных в административной части города, в цитадели. Об архитектуре этого периода достаточной информацией мы не располагаем, ибо от храмов, которые в большинстве своем и представляли образцы той архитектуры, никаких следов не сохранилось.

Многие аспекты эламской истории продолжают оставаться нераскрытыми, ибо расшифровать письменные памятники того периода нам пока еще не удалось. Расшифрованы только тексты, относящиеся к своего рода бухгалтерским расчетам, по ним мы можем узнать о сложной и разнообразной экономической деятельности этой эпохи. Известно, что это был период исторического расцвета Элама, культура которого достигала уровня шумерской. В противном случае эламская цивилизация была бы поглощена шумерской.

Примерно в 3000-х гг. в эламской декоративной керамике наблюдалось подражание стилю узоров других регионов Ирана. После определенного периода подражания в декоративной эламской керамике появился новый собственный стиль, пользовавшийся заслуженной славой вплоть до середины III тыс. Его можно охарактеризовать как эламско-шумерский, ибо в эламской декоративной керамике использовались различные краски, встречающиеся и в шумерской керамике Месопотамии.

На больших керамических изделиях, особенно на посуде и кувшинах, стали больше использовать узоры. Поверхность сосудов разделяли на рамки, внутри каждой наносились рисунки с таинственными фигурами, смысл которых продолжает оставаться неясным. Например, встречается изображение быка, запряженного в повозку со светящимися колесами рядом с двухэтажными платформами. Над ним изображен орел, он распростер свои крылья над двумя другими птицами. Парящий в небе орел может символизировать превосходящую силу, защищающую слабых. А может быть, это символ матери, защищающей своих детей.

Сложенные крылья с древнейших времен знак доброты и скромности. Так, в Священном Коране говорится: «...и осеняй крылами [сложенными] своими тех из верующих, кто следует за тобой».

Вероятно, рисунки на этом кувшине, среди которых вступившие в брак боги и богини, божество на колеснице с сидящим перед ним помощником или слугой, духовное лицо, стоящее на возвышении и встречающее божество перед храмом, олицетворяли распространенные среди эламитов религиозные представления. Правее помещен сюжет с церемонией — после вхождения в храм каких-то богов двое священнослужителей стоят один против другого и встречают гостей, прибывших на эту священную церемонию.

Этот сюжет отражает религиозные поверья, бытовавшие в ту эпоху в Месопотамии. Известно, что элементы данного сюжета шумерские, но стиль выполнения рисунков — эламский. Ведь колесница — оружие западно-иранских территорий, позднее использовавшееся в Месопотамии, в частности в Шумере. Большое количество подобных сосудов с узорами, а также много ценных предметов было найдено в принадлежавших тому периоду ямах, гробницах и склепах.

Найдены и другого типа сосуды, с меньшими и сравнительно однообразными узорами, схожими с продукцией из Центрального Ирана, Кермана и Белуджистана, в них чувствуется влияние анималистического стиля.

### Шумеро-эламский период

Одновременно с расцветом эламской цивилизации в Шумере формируется новая цивилизация, связанная с появлением царских династий. Она сохраняется до 2375 г. до н. э. Одна из особенностей этой цивилизации — возникновение государств и приход к власти царей, называющих себя наместниками и подзащитными богов-покровителей городов. В тот период город Ниппур являлся религиозным центром Шумера, и никакая власть не могла существовать и быть легитимной без одобрения религиозных институтов данного города. Ниппур считался городом бога Энлиля, т. е. великого бога земли и космоса. В то время от Нижней Месопотамии до городов Мари и Терка в бассейне Евфрата и далее до Сирии, где жили различные этнические группы, принявшие шумерскую культуру, образовались самостоятельные монархические города-государства. В них и по всей Месопотамии распространилась и укрепились урская культура.

Элам также невольно находился под влиянием этой цивилизации и воспринял некоторые обряды и ритуалы, основанные на шумерской мифологии. Они были навязаны Эламу после завоевания страны Эн-Менбарэгеси (Enmenbaragesi), царем Киша. Это было началом нового периода в искусстве Элама. Эламскую письменность заменила шумерская, и Элам оказался под политическим и религиозным влиянием Шумера. На центральной площади города Сузы на высокой платформе был построен храм, в котором найдены статуэтки, подаренные верующими, и рельефные изображения, лишенные прежней изысканности; на них встречаются изображения групп молящихся и простые стилизованные геометрические фигурки зверей. Найдены прямоугольные глыбы с отверстиями посередине, по-видимому предназначавшиеся для дверных засовов; на них видны барельефы, по стилю близкие к месопотамским, с изображением молящихся священнослужителей или групп гостей на священном пиру. Эти изображения заимствованы эламитами из Шумера, тем не менее на них можно наблюдать и эламские элементы, отражающие искреннюю веру, скромность и умиление.

В начальный период господства шумерской культуры над эламской на барельефах и статуэтках молящихся эламские черты пока еще были заметны, но в период Урского царства обнаружить какие-либо отличия в эламских и шумерских памятниках невозможно. Об этом можно отчетливо судить по оттискам цилиндрических печатей того периода, найденных в Сузах и Шумере.

Различным цивилизациям, формировавшимся или имевшим влияние в Эламе, были свойственны взлеты и падения. Однако однозначно известно, что в упомянутый период Элам почти полностью потерял свою самобытность в области искусства. Тем не менее по оттискам печатей можно судить о религиозных представлениях эламитов того периода. Для него характерны рисунки с изображениями богинь, почитаемых эламитами. В одном найденном большом оттиске цилиндрической печати видны изображения пяти богинь и две отдельные надписи. Три из них изображены верхом на львах, богини похожи друг на друга, словно принадлежат одному семейству. Этот рисунок, вероятно, изображает трех эламских богинь нового периода. Сюжетом для рисунка является участие упомянутых богинь в мифической схватке со злым дивом (демоном), сыном зловещего Анзу (Anzu), уничтожающего всю растительность. Образ дивов через эламское искусство вошел и в вавилонскую культуру. Кроме того, имеются клинописи, которые, подобно упомянутому рисунку, свидетельствуют о распространенности шумерской письменности и языка среди просвещенных эламитов того периода. Вероятно, имя бога, покровителя Суз, Иншушинака происходит от шумерского Ниншущинак (Покровитель Суз). У шумеров — это бог-



громовежец, сын Энлиля, бога Земли и Космоса, главного из богов и покровителя Шумера.

Однако культурное влияние шумеров на Элам, в отличие от политического, было незначительным и менее продолжительным. С одной стороны, эламиты стремились освободиться из-под ига шумеров, которых они считали своими врагами, с другой стороны, в тот период Сузы теряли свою былую значимость, а в Эламе образовались новые процветающие города, они меньше подвергались нападкам со стороны Месопотамии и шумеров. В частности, возникли такие города, как Хамази и Аван, в которых установилась царская власть и которые в 2500—2400 гг. до н. э. захватили месопотамские города Ур и Киш. С этого периода Элам выступал в качестве могущественного врага для месопотамских властей, и правящие в Эламе династии, несмотря на существовавшие торговые обмены, постоянно находились в состоянии войны с Месопотамией.

Начиная с 2357 г. до н. э., когда Шумер в результате продолжительных войн между его городами-государствами ослаб и подвергся разрушениям, набеги семитских племен из северных областей Месопотамии послужили основой для зарождения на этой земле новой цивилизации. Будучи в основном кочевниками из пустынных районов, только начинавшими привыкать к городской жизни и стремившимися обрести собственные специфические социальные образования, они вынуждены были длительное время находиться под влиянием шумерской культуры. Эти племена выбрали наиболее простые и мягкие формы социальной организации и в результате отказались от существовавшей системы городов-государств. Для своего простого языка они избрали шумерскую письменность. В результате завоеваний Саргона Древнего (Аккадского) образовалось новое государство, в полном смысле этого слова ставшее империей. Саргон объединил всю Месопотамию, а позднее захватил и Элам; однако он не уничтожил царскую династию Авана, которая добровольно приняла его власть и была назначена его наместником в Эламе.

Искусство в культуре Аккада (Агаде) представляло собой символическое явление с идеями космополитизма. Религиозные представления аккадцев основывались на почитании молодых божеств солнца, которые проявляются в образе единого солнца вместе с божеством вод. Рисунок с таким содержанием символизировал аккадского бога. В искусстве гравирования формировалась особая царская школа, влияние которой распространилось повсеместно, в том числе и в Сузах. Однако школа ваяния Аккада сохранилась только в Месопотамии, а в Эламе она прекратила свое существование. Так, правитель Суз, желая подарить храму Нарунди статую Маништусу, третьего царя Аккада, выбрал для этого скульптуру трехсотлетней

давности, приказав выгравировать на ней слово «подарок». Эламиты вскоре приняли язык аккадцев и широко его применяли.

Саргон, два его сына и внук Нарам-Син правили страной, по разным версиям, приблизительно 125—195 лет<sup>3</sup>. После Саргона именно в период правления Нарам-Сина Аккад завоевал обширные территории соседних стран. Он даже отправил морскую военную экспедицию к индийским берегам. Однако Аккад был покорен иранскими племенами гутиев (кутиев) из Загросских гор и с территории нынешнего Курдистана. Гутии правили в Шумере сравнительно недолго. Еще до полного падения Аккада, в основном из-за слабости центральной власти, восстал один из сузских царевичей под именем Пузур-Иншушинак (в эламских текстах — Кутик-Иншушинак). Вначале он объявил себя преемником царя, а затем стал царем Авана, что считалось очень высоким положением. Но его правление было непродолжительным.

С того периода сохранилось много каменных изваяний в цитадели города Сузы с надписями на аккадском и эламском языках. Искусство данного периода находилось в зависимости от месопотамского искусства; один из его шедевров — сидячая скульптура богини Нарунди, во многом напоминающая скульптуру Инанны из Шумера. Богиня изваяна верхом на львах, в согнутых руках она держит чашу и пальмовую ветвь. Недалеко от нее найдены каменные изваяния двух львов, по всей вероятности, находившиеся у входа в храм, в котором находилась скульптура богини.

Найдены фрагменты шлифованной каменной плиты того периода с надписями на двух языках. А сверху над надписями видно изображение большой змеи, сохранились также три профильных изображения: морда огромного льва, молящаяся богиня и сидящее божество с остроконечным предметом, вонзаемым им в землю. На этих изображениях отчетливо видно влияние стиля шумерских рисунков из Лагаша. Скорее всего, этот камень, который при помощи каната, пропущенного через два имеющихся в нем отверстия, устанавливали в вертикальном положении, служил в качестве документа, куда заносили реестр имущества храма.

В ходе массовых набегов иранских гутиев из Загросских гор и их походов против Аккадской империи Симаш, одна из северных областей Элама, приобрел власть над всеми областями страны, и там установилось монархическое правление. По-видимому, между

---

<sup>3</sup> Пьер Амье в своей книге «История Элама» считает продолжительность существования государства Аккад с 2375 по 2250 г. до н. э.; но он же в другой сравнительно новой своей книге, под названием «Искусство Ближнего Востока», указывает период 2340—2150 гг., а в конце той же книги — период с 2340 по 2200 г. до н. э. Какова причина подобных разночтений, неизвестно.

походами гутиев на Аккад и образованием царской династии Симаш имела прямая связь. Существует даже вероятность того, что гутии до нападения на Месопотамию, заключив союз с жившими к северу от них луллубеями и маннеями (последние жили к северу от луллубеев на берегах озера Урмия), создали сильную монархию. Об этом свидетельствует распространение и влияние сузианского искусства в Ассирии через Среднюю Месопотамию, о чем можно судить по изображениям на цилиндрических печатях, найденных впоследствии в Ассирии. Изображения на этих покрытых глазурью цилиндрических печатях — это те же самые сравнительно грубые и повторяющиеся сюжеты «звериных божеств».

Период правления гутиев в союзе с луллубеями в Загросе был довольно продолжительным. Сохранившиеся барельефы свидетельствуют о мощи этого государственного образования. В ходе раскопок в Сузах найдены металлические предметы данного периода, по которым прослеживается процесс эволюции и совершенствования искусства в этом регионе. Среди них — принесенное в дар храмам оружие: бронзовые и серебряные топоры и молоты в виде необычных зверей. В одной из могил того периода обнаружены глазурованные керамические изделия. Все это говорит о том, что сузиане в конце III тыс. до н. э. достигли больших успехов во всех искусствах, связанных с огнем и обжигом (рис. 19).

Несмотря на развитие малых форм искусства во время союза эламитов, гутиев и луллубеев, в области скульптуры они находились под сильным влиянием Месопотамии; письменность, сюжеты рисунков и даже стиль изображения у них были месопотамскими; симашские монархи при формировании своих культурных традиций оказались под сильным внешним влиянием. Симаш в Эламе пользовался положением защитника этой страны от нашествий царей месопотамского Ура. Представители симашской династии в 2100 г. до н. э. создали в Месопотамии свое государство и вдохнули в древнюю шумерскую культуру новую жизнь. Симашцы победили и сузиан, на целое столетие обеспечив на этой земле мир и стабильность. Они заново перестроили шумерские и аккадские города, а также центральную часть города Сузы, ибо цитадель Суз напоминала огромную башню, которая была сравнима с большими зиккурами.



**Рис. 19.** Топор-молоток.  
2000 г. до н. э.

Храм Иншушинака находился в восточной части цитадели; его руины свидетельствуют, что он был построен в шумерском стиле. В центре цитадели стояла огромная скульптура богини, которая была известна под шумерским именем Нин-Хурсаг (Госпожа Гор). Этот храм когда-то возвели на месте старого кладбища. В его подвальных помещениях хранились приносимые верующими дары и необходимые для деятельности храма предметы.

В это время произошли определенные изменения и в церемонии похорон; умерших вместе с предметами, говорившими об их богатстве и социальном положении, стали помещать в гробы из обожженной глины, а на печатях выгравировывались данные о личности усопшего. На рисунках на этих печатях запечатлены умершие в состоянии умиротворения перед божеством; это была одна из прихотей аристократического сословия периода распада Шумера.

### **Период «великого министерства» в Эламе**

Последние годы III тыс. до н. э. можно считать периодом коренных изменений в общественной системе Месопотамии. Шумерская империя распалась, что означало конец старой системы и начало новой. Однако зарождение новой системы было сопряжено с политическими и организационными неурядицами. Шумер и шумерская культура были отринуты, а на смену им пришли аккадская культура и аккадский семитский язык. В то время, когда эламиты и аккадцы, длительное время жившие вместе с шумерами, претендовали на власть, в Месопотамию хлынули также амореи — жители пустынь Сирии и Средиземноморского побережья. До этого они создали на территории нынешней Сирии несколько мелких государственных образований.

В то время такие города, как Иссин, Ларса, Эшнунна и Вавилон, были полны решимости возродить в Месопотамии былое величие империи. Но эту миссию выполнили цари эламского Симаша. Они восстановили мощь и единство Элама силой оружия и мирным путем стремились сохранить мир и покой на своей земле. Они же путем установления активных связей вмешивались в дела Месопотамии.

В то время, когда аккадский язык повсеместно распространился в Месопотамии, сузиане вынуждены были принять семитов в свою среду. Поэтому многие семитские переселенцы поселились в Сузах и во всем Эламе и с присущим им природным талантом упростили и усовершенствовали шумерскую графику, используя ее для написания аккадских текстов при осуществлении сделок и международного торгового обмена. Кроме Аншана (точнее, эламского Анзана),

находившегося в нынешней области Фарс и сохранившего свою иранскую самобытность, все другие области Элама стали зависимыми от Месопотамии, и эта зависимость особенно четко прослеживается в искусстве.

Потерпев поражение в XIX в. до н. э. от Ларсы, что послужило поводом для падения династии симашских царей, эламиты создали новую царскую династию с новыми методами правления. Отныне титул «царь» (в тексте «шах». — *Примеч. пер.*) был заменен титулом «великий министр», который в тот период по-аккадски звучал как *суккаль-маху*.

Каждый *суккаль-маху* назначал преемником своего младшего брата, а сыну, рожденному от брака *суккаль-маху* с его же родной сестрой, присваивали титул «сузский принц». Все эти сведения основаны на достоверных исторических фактах, взятых из сохранившихся текстов того периода.

Из архитектурных памятников того периода, длившегося около 600 лет, не сохранилось ничего, кроме одного большого здания, найденного в результате раскопок Романом Гиршманом (R. Ghirshman), а большинство предметов этого времени обнаружено в основном в могильниках. Умерших заворачивали в саваны, на которые, согласно месопотамским традициям, прикрепляли золотые полоски, и на головы им надевали серебряные головные уборы, женщинам — серебряные нагрудники, серьги с чеканкой, золотые и серебряные браслеты. В могильниках рядом с усопшими найдены бронзовые полированные зеркала, оружие; в руках каждого умершего — бронзовая чаша. Для детей в могильниках клали игрушки. Во времена «великого министра» Адапакшу в могилах высокопоставленных лиц оставляли арбу со всеми необходимыми принадлежностями.

Большое количество сосудов, найденных в этих могильниках, сделано из обожженной глины. Самыми изящными из них считаются конусообразные и цилиндрические вазы с маленькими ручками, некоторые из них окрашены природными красящими веществами. Многие из этих ваз серого цвета, и выгравированные на них рисунки заполнены белым веществом, а иногда на них нанесены изображения с красными линиями. Сходство между этими и найденными в Ларсе сосудами свидетельствует о связях и единстве этих городов и цивилизаций.



Рис. 20. Чаша-треножник. Начало II тыс. до н. э.

Были и другого рода сосуды, в которых наблюдается больше эламской самобытности, и даже можно утверждать, что они абсолютно эламские. Их изготовители вдохновлялись анималистическим стилем, т. е. если до этого периода сосуды делались в форме животных, то теперь уже животные,

видоизменяясь, приобрели форму сосудов. При подобном стиле передняя часть сосуда, т. е. его ручка, делалась в форме головы животного, а тело его, расширяясь и деформируясь, составляло сам сосуд.

Известны чаши-треножки этой эпохи с ножками, сделанными в форме сидячего горного козла с перламутровыми глазами. Перламутровые украшения прикреплены к стенкам чаши при помощи золотых гвоздей (рис. 20).

На другой посуде видны маленькие изображения двух богинь, каждая из них образует ручку сосуда; стенки украшены перламутром. Изящно выполненные фигурки людей и животных на посуде говорят о высоком мастерстве ремесленников. Вначале сделав статуэтки, они затем прикрепляли их к стенкам изделий. Эти сосуды были также найдены в могильниках.

Фигурка, высотой 10 см, принадлежащая данному периоду, сделана из слоновой кости. Это статуэтка стоящей женщины. Голова статуэтки, которая прикреплялась к телу при помощи гвоздика, не сохранилась. Кроме того, найдена голова глазурованной статуэтки; это, скорее всего, часть какой-то игрушки, ибо она из детского могильника. Эта голова со смеющимся лицом напоминает работы мастеров новошумерского периода. Но, учитывая то, что она украшена разнообразными драгоценными камнями и серебром, нет сомнений, что изготовлена она в Эламе. Фрагменты подобных статуэток с аналогичными украшениями недавно были обнаружены и в Ширазе, что свидетельствует о распространенности и влиянии эламского искусства на огромной территории Иранского плато. Или же можно характеризовать это явление как новое веяние в иранском искусстве, которое посредством купцов было распространено в Эламе и находило применение в работах мастеров на этой территории.

Подобные статуэтки, посуда и украшения изготавливались для зажиточной части населения Элама, а для трудового народа предназначались маленькие статуэтки из обожженной глины без особых украшений. Большинство из них — это «изображения святых», и использовались они в качестве оберегов и амулетов. Несмотря на грубое изготовление, многие из таких статуэток, которые создавались для широких масс населения, являются выразителями здорового духа эламитов с точки зрения морали и свидетельствами богатой культуры этого народа, не уступавшей вавилонской.

Сохранился фрагмент каменной плиты данного периода, которая, по всей вероятности, хранит память о победах царей, ибо в нижней части ее изображены лежащие на земле трупы. Эта плита не очень богато украшена — очевидно вавилонское влияние. В частности, на ней заметно изображение Иштар, вавилонского божества войны, любви и плодородия, сидящего верхом на льве, а также имеются другие изображения, напоминающие рисунки на вавилонских печатях или на стенах главного дворца в городе Мари. Однако на этом рисунке Иштар с бородой и держит в руках скипетр с цветами! В это время она изображалась как с мужским, так и с женским лицом. Бородатая Иштар неоднократно встречается и в вавилонских текстах. Скорее всего, между подобными изображениями Иштар и бородатой Венерой с Кипра есть какая-то связь. Двуполые изображения людей встречаются и в лурестанских бронзовых изделиях. С учетом того, что эти изображения принадлежат более позднему периоду, можно предполагать, что они находились под влиянием вавилонских изображений Иштар.

В этот период изготовлено большое количество металлических, глиняных и каменных статуэток божеств, сидящих на диких зверях, едущих на колесницах или изображенных вместе со змеями и другими животными. Сюжеты в основном заимствованы из месопотамской и вавилонской мифологии, но в них заметны и эламские элементы, к ним, например, можно отнести изображение свойственной Ирану четырехколесной повозки. Найдены и позолоченные бронзовые статуэтки данного периода, они, в отличие от указанных статуэток божеств, сделаны с большей изысканностью. Судя по этим статуэткам, техника позолоты впервые применялась эламитами в Иране, хотя способ их работы до сих пор для нас остается секретом.

Некоторые из этих статуэток божеств изготовлены в декоративных целях; например, они встречаются в уголках ножек и спинок стульев, или какая-либо часть стульев делалась в форме головы животных и рыб. Все это может быть связано с древними верованиями, так как в Месопотамии божества царства волн, водоворотов и пучин изображались в виде мужчины-рыбы или женщины-волны. Однако их изображение в виде женщины-рыбы точно было инициативой

эламских мастеров. Подобные изображения часто встречались также на оттисках печатей, сохранившихся на глиняных табличках тех времен. На некоторых из них божество сидит верхом на козе или драконе и окружено священными амфибиями. На отдельных рисунках периода правления суккаль-маху это божество сидит на сплетенном теле змеи, во многих случаях — с человеческой головой; при этом змея и человеческая голова вместе служат треном для божества. Одно из самых красивых подобного рода изображений встречается на оттиске печати сузского принца Кук-Нашура (Kuk Nashur) (3417 г. до х./2796 до н. э. — sic!).

Иногда печати для общего пользования изготавливались из смолы, и рисунки на них более упрощенные — зачастую это схематичные, стилизованные изображения деревьев или животных в состоянии прыжка в сочетании с простыми религиозными сюжетами. Эти сюжеты были заимствованы с вавилонских печатей, изготавливавшихся для государственных сановников. Чисто эламские рисунки на печатях в этот период встречаются редко; все рисунки преимущественно месопотамские, но сделаны они с учетом эламских особенностей.

Данный период эламской культуры Ирана во многом остался в тени, но свидетельства, полученные по итогам исследований зданий аристократического квартала, говорят о том, что это было время могущества и стабильности Элама.

В середине IV тыс. до н. э. касситы из Центрального Ирана и Загроса совершили набеги на Месопотамию и установили в Вавилоне касситское правление, продолжавшееся около трех столетий. Касситы распространили свое влияние вплоть до Элама; но они, вероятно из-за этнической близости с эламитами, избегали разрушений в Эламе. Поэтому там правление суккаль-маху продолжалось, а впоследствии, когда касситская власть ослабела, Элам восстановил свое бывшее могущество. Эламитами с присущим им особым талантом вновь приступили к реформированию аккадской письменности, упрощая и дополняя ее новыми слоговыми знаками, вплоть до создания новой письменности, способной служить дальнейшему развитию и распространению эламской культуры.

### **Касситы и их правление в Месопотамии**

Как было отмечено, касситы были азиатским этносом, заселившим долины Загросского горного хребта в Центральном и Юго-Западном Иране. До сих пор непонятно, были ли луллубеи Лурестана и гуттии Курдистана, а также создававшие в различные периоды свои государственные образования маннеи с берегов озера Урмия касситами или они представляли собой асианскую этническую группу



со своеобразными культурными и языковыми отличиями. Тем не менее известно, что каждый из этих народов в свое время избрал городскую жизнь и создал свои государственные образования. Вероятно, будучи земледельцами или животноводами, они думали только об удовлетворении своих материальных потребностей и, следовательно, не испытывали особой тяги к изобретению письменности или ее заимствованию у своих соседей — эламитов и шумеров, и фиксирование происходивших событий для них большого интереса не представляло.

Касситы, жившие вначале на степных просторах между Загросом и центрально-иранскими горами, постепенно проникли в центральные регионы Ирана и дошли до территорий нынешнего Тегерана и той части Центрального Ирана, которая позднее стала называться Багистаном (в арабском произношении — Баджистаном). В ходе раскопок, недавно проведенных Организацией культурного наследия Ирана в местности между Тегераном, Саве и Кумом, называемой Ребат-е Карим, а также на месте нынешнего Тегеранского международного аэропорта, были найдены следы очень развитого в прошлом города III и, по всей вероятности, второй половины IV тыс. до н. э. Этот город, скорее всего, касситский, ибо в нем найдены следы керамики и садоводства, являющихся исконно касситскими занятиями.

Касситы в Загросе соседствовали с двумя или тремя другими иранскими этносами, которые в свою очередь с юга граничили с сузианами, или эламитами, а с севера — с луллубеями и маннеями. Превосходство гутиев над луллубеями практически привело к зависимому положению последних, они хлынули в Месопотамию. Набеги луллубеев и гутиев на Месопотамию стали причиной постоянного беспокойства населения этой земли. И, несмотря на яростное сопротивление аккадского царя Шаркалишарри, они, проникая в страну, смогли ликвидировать аккадское правление и в течение 125 лет<sup>4</sup> править Средней Месопотамией. Центром их государства был город Аррапха на месте нынешнего Киркука, однако следы его пока не обнаружены. Гутии обращались с месопотамскими жителями жестоко, взымали с них невероятные налоги и увозили скульптуры их богов. Памятники искусства периода правления гутиев сохранились в незначительном количестве. До нас дошло несколько гутийских надписей с внесенными именами правителей этого народа. Эти имена в списке месопотамских царей отсутствуют.

---

<sup>4</sup> Существуют различные версии хронологии династии месопотамских царей. К примеру, Б. Грозный считает, что правление гутиев продолжалось 125 лет и закончилось в 2330 г. до н. э., тогда как Пьер Амье предполагает, что гутии правили в Месопотамии с 2200 по 2116 г. до н. э.

Государство гутиев ликвидировала пятая шумерская династия Урукка во главе с правителем Утухенгалем. А жители Загроса не сидели сложа руки; особенно это относится к касситам, создавшим свои государственные образования в Центральном и Западном Иране и более мирным и спокойным, чем гутии. По непонятным для нас причинам и, может быть, из-за наступления засухи в центральной части Ирана они постепенно переселились из Загроса в Месопотамию и осели там в городах, главным образом в Вавилоне, приняв местные обычаи и традиции. Во время правления Хаммурапи они предприняли несколько безуспешных походов с целью захвата Вавилона. А после благодатного периода правления Хаммурапи, пользуясь слабостью его наследников, касситы целыми племенами пришли в Месопотамию и подготовились к внезапной решающей атаке. По словам Пьера Амье, в 1471 г. до н. э. они захватили Вавилон, основали касситскую царскую династию и правили Вавилонией в течение трех (по мнению Грозного, шести) веков.

Касситы перестроили старые и возвели в честь вавилонских богов новые храмы. Они захватили и Элам, но никаких разрушений там не допустили. Со времен касситского правления сохранились некоторые надписи и барельефы. В достаточно туманный период правления касситов новые стили в искусстве не появились. В сохранившихся памятниках искусства данного периода присутствует стиль периода первой вавилонской царской династии.

Как было отмечено, касситы были искусными коневодами, и именно с ними связано появление конной военной колесницы в Вавилоне и в Месопотамии. Ими были привнесены некоторые изменения и новшества в одежду жителей Месопотамии. Ранее одежда у месопотамцев была простая и иногда украшалась простыми полосами. В эпоху первой вавилонской династии она отделялась драгоценными камнями. А касситы украшали свою одежду изящной узорной вышивкой<sup>5</sup>, этот обычай у них переняли и ассирийцы. Ассирийские правители носили цилиндрические короны с золотой вышивкой, украшенные перьями.

Касситы в Месопотамии уделяли больше внимания архитектуре, чем изобразительному искусству. Архитектура этого периода заслуживает высокой похвалы. Самым удачным архитектурным памятником является небольшой храм Карандаша, построенный в конце XV в. до н. э. в Урукке в честь богини Инанны.

---

<sup>5</sup> До касситов узорная вышивка на одежде не встречалась. Основатели этого искусства — иранские касситы, и они распространили его также на территорию Центрального и Южного Ирана.

Архитектура этого здания по своему стилю близка к архитектурному стилю Таппа-йи Гура XIV в. Архитектор при строительстве храма стремился использовать для его внешнего декора кирпичи с рельефными изображениями. Этот стиль стал употребляться с XVIII в. до н. э. Ниши и углубления, традиционно отделяющие колонны, покрыты кирпичными барельефами с чередующимися изображениями горных богов и богини воды (рис. 21). Эти мифические существа символизировали первичные силы мироздания. В этом плане храм считался земным символом небесного обиталища богов.

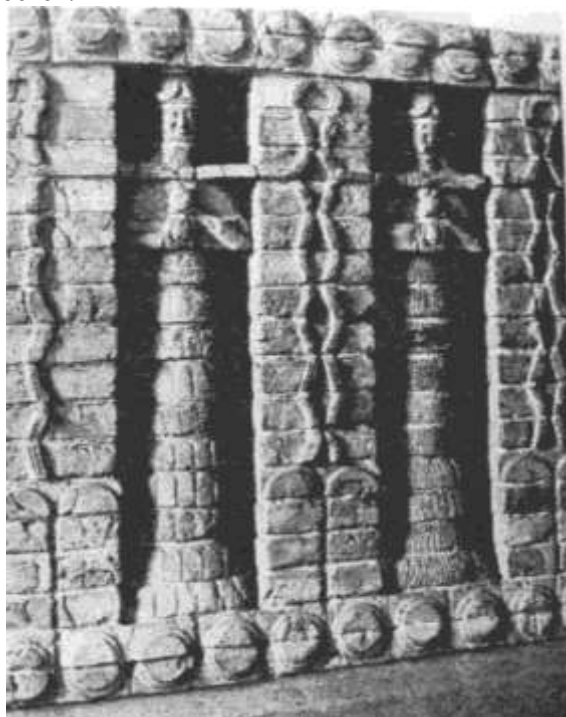


Рис. 21.

Некоторое время спустя правитель Куригальзу I (1390—1379 гг. до н. э.) или его наследники построили новый город под названием Дур-Куригальзу с дворцом и храмом. Дворец, украшенный живописью, имел несколько круглых дворов, вокруг каждого из них — определенное количество залов и помещений. Однако архитектурная планировка дворца была такова, что осложняла шествия по различным его залам и помещениям, а в композицию храма вписывалась высокая

многоярусная башня с высотой центрального помещения 57 м; путники, впервые узревшие эту башню, принимали ее за остатки Вавилонской башни.

Касситские правители приносили храмам многочисленные и ценные дары, их описание на аккадском языке сохранилось на скалах и каменных плитах недалеко от храма. Избегая вероятности неправильного истолкования людьми изображений богов, рядом с изображениями выгравировывали имя соответствующего божества (рис. 22).

Кроме того, определяющим признаком многих из божеств были животные, на которых они изображались верхом. Например, символом главного божества вавилонского пантеона — Мардука — считалась рогатая змея. Данные символы использовались и при изображении бо-



Рис. 22.

гов на посвященных им печатях; но при этом наблюдались определенное возвращение к природе и некоторая абстракция в формах.

### Элам и возрождение его величия

На протяжении многих веков, когда Вавилония, несмотря на свои политические отношения с Палестиной и другими процветающими странами Средиземноморья (Леванта), бездействовала, Элам практически был оторван от внешнего мира. Однако в XIII—XII вв. до н. э. бразды правления в Эламе взяла в свои руки новая правящая династия, ибо в тот период могущество вавилонских соседей пришло в упадок и тем самым создавались благоприятные условия для возрождения мощи Элама. Принцы заказали свои надписи на эламском языке и упрощенной клинописью. Приоритет этого языка с еще не сложившимися четко установленными литературными традициями породил особый род национализма, укоренившегося в местных традициях.

Культура Элама данной эпохи имела тесные связи с культурой хурритов на севере Ирана. В частности, есть много общего между эламитами и жителями Нузи (Nuzi) в украшениях глазурью и даже в церемонии похорон правителей. (Существовали ли родственные связи между эламскими правителями и хурритами, жителями северных областей Иранского плато?) Эламские цари стремились наладить прочные связи с соседними государствами, называя такие меры «расширением». Подобные связи они наладили с государством Аншан на территории нынешней провинции Фарс и островом Бушир в Персидском заливе.

Для достижения этой цели царь Унташ-Напириша (1275—1240 гг. до н. э.) на территории нынешнего Хузистана недалеко от Суз в районе Чога-Занбил построил новый город. Жители всех других провинциальных городов Элама имели возможность поклоняться своим богам в храмах, находившихся вокруг главного храма, возведенного в честь Иншушинака, бога города Суз, и Напириша, бога города Аншана. Вначале храм представлял собой здание с квадратным основанием, посередине которого находился двор. Царь, удостоверившись в прочности своей власти, решил придать храму большее величие и преобразовал его в многоярусную башню, т. е. на основании центрального двора построил четырехъярусную платформу, над ней — само здание храма, к нему вели отвесные лестницы, перекрытые арочными сводами. Весь комплекс был украшен глазурованными кирпичами и шарами. Высота здания составляла 52 м, что равнялось половине длины стороны его основания. В профиль здание было более вытянутым и красивым, чем известные шумерские зиккураты. Внутри первого яруса основного здания комплекса находился храм, окруженный стеной. Таким же образом были отгорожены другие храмы этого комплекса, предназначенные для

церемоний в честь богов различных народов империи. Основное святилище храма имело кубическую форму и стояло отдельно от остальных капищ посередине двора комплекса. Это соответствовало шумерским традициям, которым длительное время следовали и семиты; Кааба в Мекке является образцом подобных традиций.

Сам город был отгорожен третьим кольцом стен. Около больших городских ворот, которые назывались «Врата справедливости», восседал сам царь, занимавшийся приемом посетителей и вершением правосудия. Вокруг одной, двух или нескольких выделенных площадей было построено несколько дворцов. Их строительство не велось по специальному проекту, это говорит о том, что они были построены для принцев. Один из этих дворцов предназначался для церемонии похорон царей и членов их семей, которые должны были быть похоронены в том же дворце.

Эта церемония, распространенная также среди хурритов и хеттов (двух арийских народов), по всей вероятности, относилась и к ритуалу освящения огня, проводившегося в расположенном недалеко от указанного дворца храме, отличавшемся от других храмов этого комплекса отсутствием крыши и тем, что церемонии в нем проводились под открытым небом. Распространенные среди иранцев до их переселения в Элам, они имеют большую значимость еще и потому, что позволяют предполагать, что иранцы переняли их у эламитов, но посредством другого кочевого этноса.

Изображение основоположника упомянутого города высечено на каменном цоколе, вместе с супругой Напирасу и одной жрицей он совершает молитву божеству. Кроме того, сохранилась бронзовая скульптура той же Напирасу в натуральную величину, свидетельствующая о высоком искусстве эламских мастеров в плавлении металлов и одновременно говорящая о важном положении женщин в Эламе.

XII столетие до н. э. — период расцвета Элама. Это было время правления воинственного эламского царя Шутрук-Наххунте и не менее воинственных и стойких его сыновей Кутер-Наххунте и Шильхак-Иншушинака. Эти царевичи разрушили Вавилон и положили конец касситскому правлению. В качестве военного трофея они вывезли в Сузы огромное количество произведений искусства. Ими были подарены храмам в Сузской цитадели шедевры месопотамского искусства, такие как каменные цоколи с сюжетными рисунками, скульптуры аккадских царей, несколько экземпляров Закона Хаммурапи, целый комплект касситских документальных записей, в которых содержались описи подарков правителей храмам и другие весьма значимые памятники. На одном из этих памятников изображен царь, совершающий молитву перед божеством. Лицо царя стерто, а вместе него изображено лицо другого правившего в то время царя; это уже грозное и малопривлекательное лицо. Изображение являлось

своего рода демонстрацией жесткости, которая ощущалась в эламском языке и была характерной чертой эламской культуры. Вместе с тем это искусство находилось в противоречии с предыдущей культурой эламитов. На лице царя заметна улыбка и видны изящные следы благородства и благосклонности.

Этот царь и два его сына построили храм, покрытый глазурованными зелеными и желтыми кирпичами. Достичь подобной техники глазуровки было делом нелегким и небыстрым. На рисунках этого глазурованного покрытия стен изображалась царская чета, которая символизировала продолжительность периода правления царской династии. С другой стороны сыновья Шутрук-Наххунте возвели еще один храм, без глазуровки. Он напоминал религиозно-мифическую лесную чашу, которую охраняли два человеко-быка, стоявшие рядом с богиней-святительницей этого храма. В Сузиане, действительно, подобный лес существовал. Деревья, символизирующие этот лес, изображены на стенах одного небольшого храма, построенного для молитв, посвященных восходу солнца (Sit Shamshi).

Все эламские правители, такие как Унташ-Напириша, похоронены в подвальных помещениях недалеко от храма Иншушинака. Из этих гробниц извлечено много уникальных и разнообразных предметов искусства, часть из них изготовлена с удивительным мастерством. Золотые и серебряные статуэтки говорят о серьезном отношении эламских мастеров к изготовлению разнообразных предметов искусства. Некоторые из этих статуэток связаны с антропоморфными традициями в шумерском искусстве, а другая их часть отражает радостный пафос эламского искусства. Отдельные золотые и бронзовые памятники эламского искусства во многом похожи на предметы типично иранского изготовления. Были ли они подражанием эламскому искусству или, наоборот, эламиты скопировали иранские памятники? Судя по изяществу и высокой технике изготовления эламских артефактов, можно с уверенностью утверждать, что иранские мастера в своих работах подражали достижениям эламского искусства, однако при этом они стремились внести в свои работы изменения и новшества, семь столетий спустя полностью отразившихся в искусстве иранских мастеров Ахеменидской эпохи.

## Раздел второй

### ИСКУССТВО ЗАГРОСА И ЦЕНТРАЛЬНОГО ИРАНА

Несмотря на нежелание опираться на мифологическую историю Ирана, следует отметить, что никакая мифология на пустом месте и

без наличия какого-либо исторического рационального зерна не появляется. Реальным примером могут служить личность Гильгамеша и связанные с ним сказания. Гильгамеш, шумерский царь или царевич из Урука, по истечении определенного времени стал национальным героем, а затем и полубогом и приступил к поискам вечности. Этот бродивший по всему миру искатель вечности на самом деле является урукским царевичем, в течение всей своей жизни путешествовавшим разве что по нескольким близлежащим к Уруку месопотамским городам, таким как Эриду, Ур, и дошедшим до Киша. Многие историки в результате поисков мифологических корней некоторых народов установили истинные моменты их истории.

К сожалению, в Иране данному вопросу уделено недостаточно внимания, а западные археологи и историки из-за незнания мифологической истории Ирана в этом плане в основном опирались на месопотамскую историю. Немногочисленные раскопки, проведенные в отдельных местах этой обширной страны, в основном остались незавершенными. Наверное, причина здесь кроется в экономической слабости государства или отсутствии местных специалистов.

Незавершенные раскопки, проведенные в последние годы в Центральном Иране, в районах Ребат-е Карим, Чашма-йи 'Али и Таппа-йи Кайтарийа, свидетельствуют о том, что за несколько тысячелетий до Рождества Христова, даже до появления селений и общин времен неолита в Месопотамии и в целом на территории «Плодородного полумесяца», на Иранском плато существовали селения и наблюдалось бурное развитие общественной жизни.

Говоря о народах и племенах, заселивших западную и центральную части Ирана, востоковеды выдвинули различные версии, связанные с историей Месопотамии. Известно, что иранские государственные образования хурритов, луллубеев и касситов не испытывали особой тяги к письменности и описанию своей истории. Это было присуще и эламитами. В данных государственных образованиях исторические события передавались в основном устно от поколения к поколению. На этой основе и появилась мифологическая история Ирана.

Когда на юго-западе Ирана, т. е. на территории Сузианы и Элама, стали строить города и, так же как в Шумере и Вавилонии, начался процесс общественного развития, в Центральном и Западном Иране появились монархические государства, которые из-за этнической близости с эламитами всегда избегали столкновения с Эламом. Эти государственные образования принадлежали касситам, луллубеям, хурритам, маннеям, а позднее — мидянам и персам. Письменные свидетельства, принадлежащие этим государствам, до нас не дошли,



поэтому о культуре этих государств и народов судят по сохранившимся памятникам искусства.

Касситы, будучи среди них важнейшим этническим объединением, в середине II тыс. до н. э. превратились в воинственный народ, создавший могущественное государство, которое иногда предоставляло в распоряжение эламской армии для войны с Вавилоном до 13 тысяч лучников. Они постепенно смешались с арийскими племенами, прибывшими на территорию Иранского плато. Это произошло легко и безболезненно. Постепенно ирано-арийский элемент, не во вред местной самобытности, стал преобладающим. Жаркое время года они проводили в одних местах, а холодный сезон — в других. Сохранились многие принадлежащие им памятники искусства, в большинстве своем около колодцев и источников.

Самый древний памятник искусства, найденный на этой территории, относится к VII—началу VI тыс. до н. э. Это статуэтка сидящей женщины с толстыми ногами и пышной грудью. Лицо четких очертаний не имеет, но шея длинная. Эта и многие другие глиняные статуэтки, изготовленные изящно и естественно, найдены в районе Таппа-йи Сараб (Тепе-Сараб). Другими примерами искусства этого периода являются изящные керамические изделия, украшенные рисунками с элементами окружающей флоры и фауны. Касситы данной эпохи отличались особым мастерством в изготовлении керамики и других художественных изделий. В течение трех тысячелетий эти изделия вывозились в другие страны и регионы. Подобные загорским керамические изделия V и IV тыс. до н. э. найдены также и в районе Чашма-йи 'Али, что свидетельствует о наличии связей между искусством жителей Загроса и Таппа-йи Сийалк. С другой стороны, сравнение рисунков зверей на изделиях, найденных в районе Таппа-йи Хисар (Тепе-Гисар), с такого рода рисунками в Сиалке и Загросе и даже в Сузах говорит о том, что все эти изделия принадлежат народу с единым этническим корнем, который расселился в различных районах обширного региона.

Изображение горного козла с огромными изогнутыми рогами и геометрически стилизованным туловищем, вероятно, можно считать высшим достижением этого искусства. На других рисунках данного периода встречаются изображения водоплавающих птиц, собак, тигров и горных барсов. По мере приближения к IV тыс. до н. э. эти рисунки становятся все более реалистичными и теряют свои геометрические формы, а в IV тыс. они уступают место менее изящной и менее украшенной керамике.

Самые изящные из украшенных живописью керамических изделий на территории Иранского плато, не считая сузских, найдены в провинции Фарс, недалеко от Персеполиса. Эти керамические изделия,

большинство из которых чаши и кувшины, иногда разрисованы как снаружи, так и изнутри.

Особого внимания заслуживает то, что иранцы западных областей страны, в отличие от центральных и южных, вместе с гончарным искусством занимались и другими искусствами, в частности обработкой металлов. Многие из найденных металлических предметов бронзовые, в числе их кинжалы, мечи, палицы, щиты, топоры, наконечники для стрел, элементы конской сбруи, обыкновенные и церемониальные уздечки, колокольчики, элементы повозок, металлические части оружия, ремни, браслеты, крючки для одежды, пуговицы, зеркала, бусы, кольца, серьги, заколки, булавки, броши, другие украшения, различная посуда, чаши для питья, стаканы и т. д. Многие из этих предметов изготовлены просто, в анималистическом стиле или с использованием отчеканенных и выгравированных узоров (рис. 23—29).

Жители этих районов, будучи пионерами в ткачестве, керамике и металлургии, были еще первыми изобретателями стекла и создателями стеклянных печатей. Благодаря мифической славе Гильгамеша, распространенной и за пределами Шумера, многие рисунки, отчеканенные или высеченные на бронзе, особенно изображения на печатях упомянутого региона, находились под влиянием мифологических сказаний об этом шумерском герое. Гильгамеш в рисунках на бронзе по-

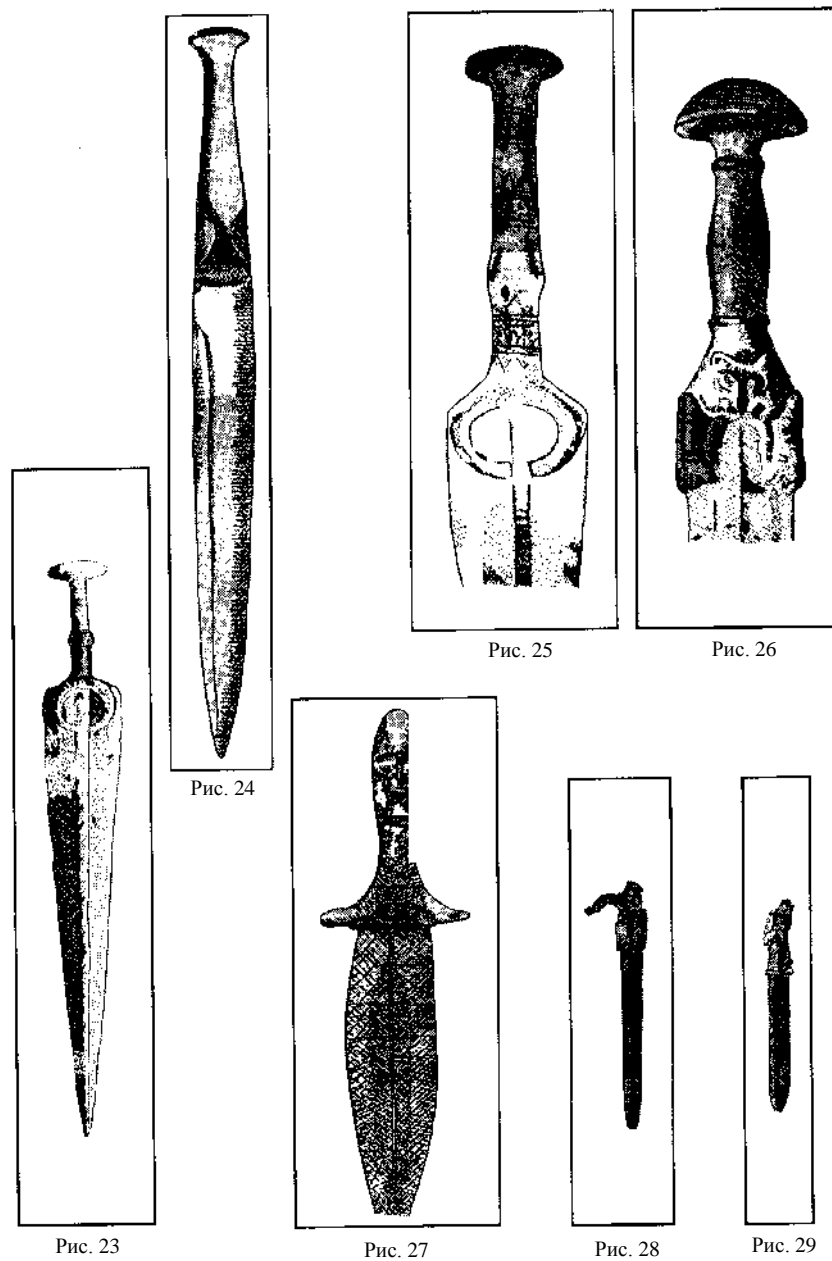


Рис. 23—29. Образцы касситских бронзовых изделий. Лурестан

является в различных формах и, по всей вероятности теряя свой месопотамский статус героя, приобретает чисто декоративное значение. В бронзовых изделиях четко прослеживается влияние вавилонского, а до и после вавилонского — ассирийского искусства.

Заколки для волос, изготовленные в Лурестане, также в основном сделаны из бронзы. На концах каждой из этих заколок имеются большие кружки, на которых выгравированы изображения Гильгамеша и богов плодородия, богов-защитников лесов и растений. Многие из этих заколок относятся ко II тыс. до н. э. Формы и рисунки на них более изящные и утонченные, чем на подобных заколках или на рамках для зеркал I тыс. Также найдено большое количество таких заколок, подаренных храмам, на которых имеются рельефные или гравированные изображения лиц-дарителей из числа верующих. На этих изображениях в основном встречаются женские лица. На некоторых изображениях показаны сцены родов. По всей вероятности, они в знак благодарности были подарены храмам после тяжелого разрешения от бремени. Обнаружено большое количество маленьких статуэток, максимальная длина которых составляет 8,5 см, а минимальная — 4,8 см. Они изображают людей в голом виде, в состоянии смущения, с одеждой и оружием или в состоянии страха или вины. Дарение подобных статуэток храму совершалось во искупление совершенных грехов или при прошении о помощи (рис. 30—38).

Многие из этих заколок, статуэтки с изображением людей или маленькие статуэтки с изображениями животных, таких как кони, собаки и т. д., а иногда и бронзовые печати с рисунками, найденные в Лурестане, сделаны по заказу ассирийцев. Кроме того, жители Лурестана создавали и экспортировали предметы искусства на религиозные и политические сюжеты (рис. 39—44).

Другие заслуживающие внимания бронзовые изделия III—II тыс. до н. э., изготовленные в Лурестане, представлены разного рода оружием, от разнообразных топоров до кинжалов и мечей, конских сбруй и седел, которые вывозились в Месопотамию, ибо многие из них найдены именно в Месопотамии, в аккадских Мари и Талл-и Ахмар. Вавилоняне также пользовались изделиями лурестанских ремесленников. На одном из топоров эламской графикой написано: «Балисар, могущественный царь, правитель всех людей». Время изготовления этого изделия совпадает с Аккадской эпохой (рис. 45—51).

В конце II—первой половине I тыс. до н. э. в Лурестане использовали и железо, — конечно, в меньшей степени и в большинстве своем в виде стали для лезвия топоров, кинжалов или

сабель, украшенные части которых всегда делали из бронзы. Железные изделия Лурестана в основном были изготовлены в IX в. до н. э.



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32

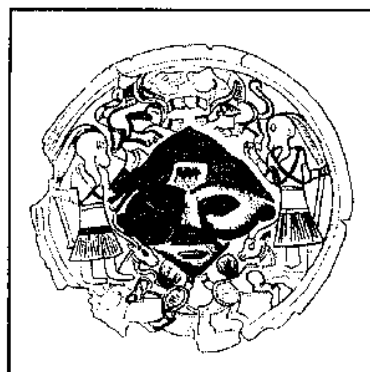


Рис. 33

Рис. 34

Рис. 30—38. Лурестанские

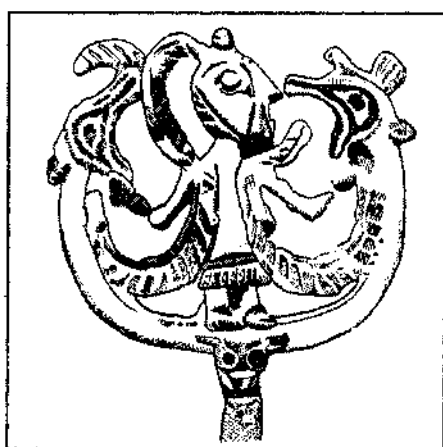


Рис. 35

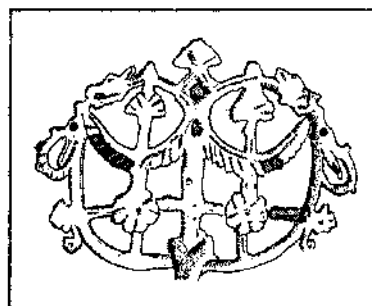


Рис. 36

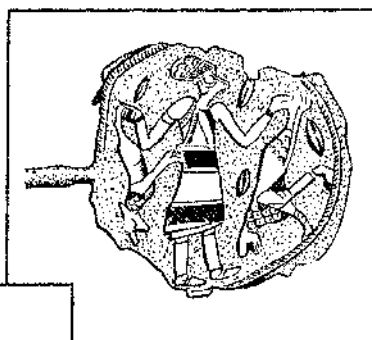


Рис. 37

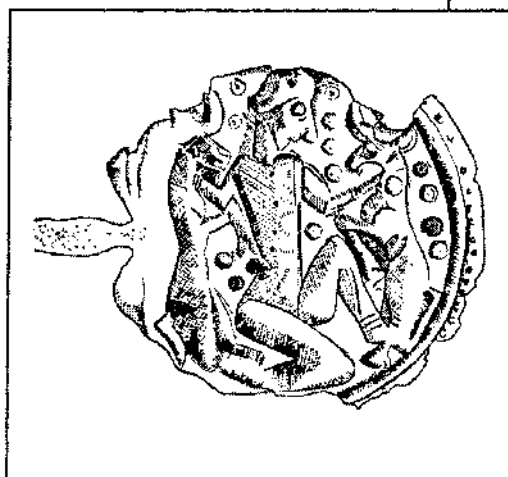


Рис. 38

заколки (касситы)



Рис. 39

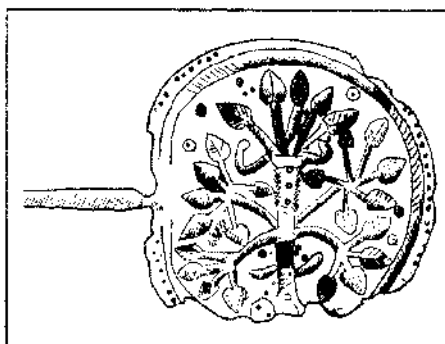


Рис. 40



Рис. 41



Рис. 42

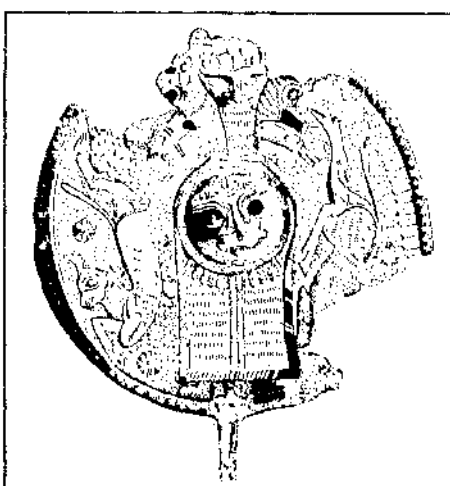


Рис. 43



Рис. 44

## Рис. 39—44. Лурестанские заколки (касситы)

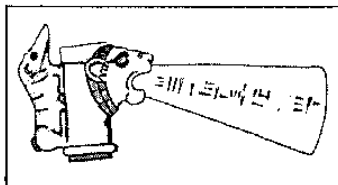


Рис. 45

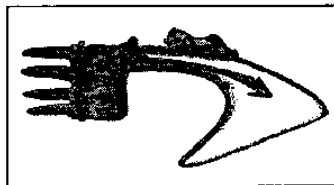


Рис. 46

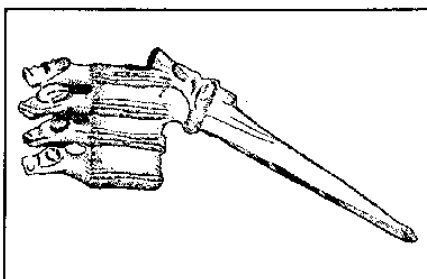


Рис. 47

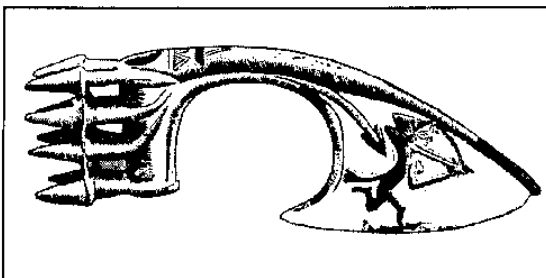
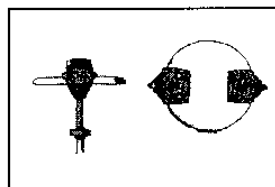


Рис. 48

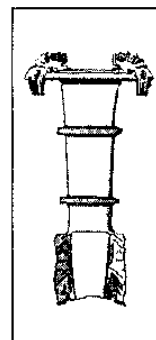


Рис. 49



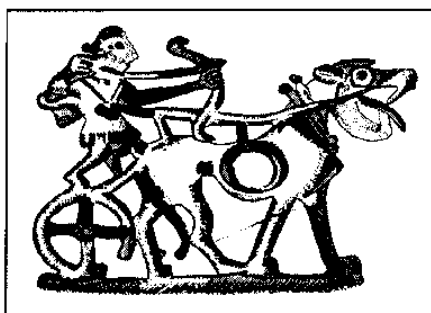


Рис. 50

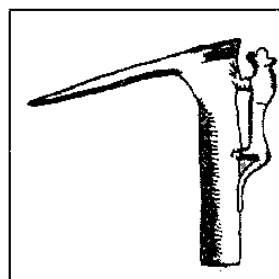


Рис. 51

Рис. 45—51. Лурестанские бронзовые изделия

### Искусство Манны, или Маннейского царства

На территории нынешнего Северного Ирана, т. е. в районе южного побережья Каспийского моря, имеются следы обитания народов, живших в III тыс. до н. э. и говоривших на северо-западных диалектах иранской языковой группы. Они не завоевали, а постепенно заселили этот район в ходе нескольких волн миграции, смешались с оседлыми племенами, обитавшими на Иранском нагорье, и образовали с ними органичный и дружный союз. В этот период расписная керамика, характерная для более древних эпох, вытесняется гладкой полированной керамикой. Маннеи установили и поддерживали связи с государством хурритов в Северной Месопотамии и государством Урарту, занимавшим территории Восточной Анатолии и современной Армении. Историки не могут утверждать с определенностью, пришли ли они с северо-востока — из Горгана и Хорасана или из подвластных Урарту областей Закавказья, поскольку миграция протекала в течение весьма длительного отрезка времени, а ученые не располагают достаточными материалами и свидетельствами о ее этапах. С уверенностью можно говорить лишь о том, что на севере Ирана, главным образом на месте нынешних иранских провинций Мазендеран, Западный и Восточный Азербайджан, было образовано сильное государство под названием Манна, или Маннейское царство, которое в I тыс. до н. э. уступило место другому государству — Мидии, также основанному одним из иранских народов.

К настоящему времени проведено совсем немного археологических раскопок с целью получения сведений о государстве Манна, однако удалось установить, что несколько холмов, расположенных в различных точках владений Манны, скрывают

развалины крепостей и дворцов того периода, и усилиями ученых остатки этих построек были очищены от земли. По результатам исследований можно с достаточной долей достоверности утверждать, что Манна подверглась вторжению со стороны Ассирии, потерпела поражение, а ее города и села были преданы огню. Предметы искусства, найденные в различных местах владений Маннейского царства, совершенно не схожи между собой. Притом что их создатели были вдохновлены творческой мыслью шумерской, эламской, вавилонской, ассирийской и хурритской культур, в этих предметах отчетливо прослеживается ряд существенных с точки зрения искусства специфических иранских черт, а некоторые сюжеты, выгравированные на предметах из золота, вообще не встречаются в искусстве этого и других регионов. Наиболее ценные из этих произведений были найдены в районах Марлык, Зивийе и Хасанлу.

В Марлыке, расположенном в долине реки Гоухарруд неподалеку от Рудбара, в 1962 г. научной экспедицией под началом 'Иззат Аллаха Нигахбана были проведены раскопки пятидесяти трех древних захоронений. Это могилы членов Маннейского царского рода и аристократии. Площадь первого захоронения — 5,56 м, оно сложено из массивных шлифованных каменных плит. Другие захоронения не столь крупные, приблизительно 1,52 м. В них обнаружено разнообразное оружие, например, мечи, которые неизвестно зачем согнуты, крылатые наконечники, характерные именно для данного региона и изготовлявшиеся во II тыс. до н. э. в Сиалке, на Тальшском хребте и даже на Кавказе, украшенный золотом и инкрустированный драгоценными камнями серебряный чайник, а также большое количество керамических изделий без рисунков, в форме быков, известных как «быки из Амлаша».

В остальных захоронениях, отличающихся друг от друга своей формой, найдены многочисленные предметы роскоши того времени: золотые украшения, серебряные кубки, оружие, бронзовые статуэтки и разнообразная керамика. Некоторые захоронения имеют размеры 3,3 м, и в них меньше предметов.

Манера изготовления и художественные приемы, использованные при украшении золотых кубков из захоронений Марлыка и крепостей Хасанлу в Иранском Азербайджане и Зивийе в Курдистане, позволяют рассматривать их как звено в цепи памятников искусства, получивших продолжение в искусстве Ахеменидской и Сасанидской эпох.

Опишем два золотых кубка, найденных в Марлыке. Первый, высотой 19 см, по обеим сторонам имеет чеканные изображения двух крылатых быков, стоящих на задних лапах по обе стороны от финиковой пальмы. Крылья у быков большие, выполнены с особой тщательностью, головы объемные, выступающие над поверхностью кубка и обращенные в сторону наблюдателя. Выражение морд быков

имеет много сходства с таковым в Персеполисе. Второй кубок более высокий и имеет слегка вогнутую форму. Изображения выгравированы в виде двух широких горизонтальных рядов по всей окружности. По сравнению с чеканкой первого кубка они менее рельефные, но столь же изящные. Головы и шеи быков в значительной мере похожи на аналогичные детали изображений на первом кубке, но здесь быки показаны в движении, следующими друг за другом, а пространство между ними заполнено растениями, напоминающими цветы алтея или эглантирии. В целом форма быков похожа на упрощенное изображение быков на древнем колчане, найденном в Лурестане (рис. 52—53).

В руки археологов, работавших в районе Калардашт провинции Мазендеран, попал золотой кубок, относящийся к той же или чуть более поздней эпохе, по бокам его имеется чеканное изображение двух львов, причем их объемные головы были изготовлены отдельно и приклепаны к поверхности кубка. Форма и украшение сосуда достаточно просты и напоминают кубок из Хасанлу (рис. 54).

И тот и другой кубки, а также обнаруженный в тех же местах или неподалеку и хранящийся ныне в Лувре имеют между собой множе-



Рис. 52—53. Золотые кубки. Марлык

ство общих черт. На луврском экземпляре, известном как «Кубок из Северо-Западного Ирана», изображены два демона в виде львов, схвативших передними лапами двух газелей. Львы



Рис. 54. Золотой кубок из Калардашта

двуглавые, а ноги их переплетены между собой, как змеи, и внизу похожи на птичьи лапы с когтями. Но сколь бы отличной ни казалась форма этого кубка по сравнению с вышеописанными кубками с быками, представляющаяся скорее самостоятельной художественной формой, изящество работы и орнамент по верхней кромке схожи у всех трех кубков, и это указывает на то, что луврский кубок мог быть изготовлен приблизительно в ту же эпоху, что и экземпляры из Хасанлу. Изображения двуглавых львов встречаются также на различных предметах, найденных в соседней провинции Илам, однако змеобразно переплетенные ноги впервые в истории искусства Ирана обнаружены именно на луврском кубке.

Заслуживает внимания еще один кубок, выполненный в таком же живом и сказочном стиле, найденный при раскопках в Хасанлу. Его высота — 20,6 см, ширина в верхней части — 28 см. Хранится экспонат в тегеранском Музее древнего Ирана. Кубок выглядит так, словно в тот самый момент, когда ассирийцы жгли крепость в нынешнем Хасанлу, он выпал из руки взявшего его с собой человека и от удара о землю был поврежден. Изображение на кубке выполнено не столь искусно, и хотя работа очень тонкая, все же ей недостает стиля и величия. Привлекательность чеканки — в ее маленьких по размеру, но удивительно живых изображениях. Расположенные на кубке в два ряда и отделенные друг от друга узкой полосой, они представляют собой иллюстрации неких эпических сказаний, происхождение которых нам неизвестно, но очевидна их прочная связь с художественными образами, характерными для искусства хурритов и Урарту. Изображенный на кубке воин держит лук вертикально, оперев его нижним концом в землю — такой же способ изображения воина можно увидеть на более поздних мидийских и ахеменидских барельефах. Интересны мужчина, выходящий наружу из спины трехголового дракона, задняя половина которого имеет вид скалистых утесов, и призывающий на помощь богатыря, а также орел, поднимающий в воздух женщину. В верхней части представлены три бога, правящие колесницами, одна из них запряжена быком, а две другие — мулами. Напротив быка стоит жрец с выбритым лицом и головой и держит в руке большую чашу. Вообще же люди на кубке изображены с длинными волосами и бородами. Двое из этих людей — те, что стоят позади жреца, — несут жертвенных ягнят на заклание. Боги же на колесницах, по всей вероятности, такие: бог Ветра — на колеснице с быком, бог Земли — с двумя рогами на голове, бог Солнца — с крылатым диском на голове (рис. 55—57).

Рисунок на другой стороне кубка плохо сохранился. Возможно, часть чеканки стерлась и повредилась в результате удара при падении. На основной части изображения видны чисто иранские элементы, например, манера держать лук или восседающая на спине льва богиня

с зеркалом в руке. На морде и крупе льва выгравирована правосторонняя свастика, такая же имеется на льве с кубка из Калардашта, и по-этому считается, что оба кубка созданы в одном и том же государстве. В подробном описании остальных деталей рисунка на кубке нет необходимости, далее дадим только краткую характеристику керамических и бронзовых сосудов, выполненных в форме животных.

Маннейские керамические изделия, как правило, лишены украшений и выполнены в форме животных, чаще всего — горбатых коров. Форма туловища коров показывает, что они сделаны из нескольких частей, вылепленных отдельно на гончарном круге, а затем склеенных воедино. Сосуды красного или темно-серого цвета. Пропорции разных частей коров таковы, словно их создатели знали и применяли на практике в высшей степени передовое для того времени знание законов



Рис. 55

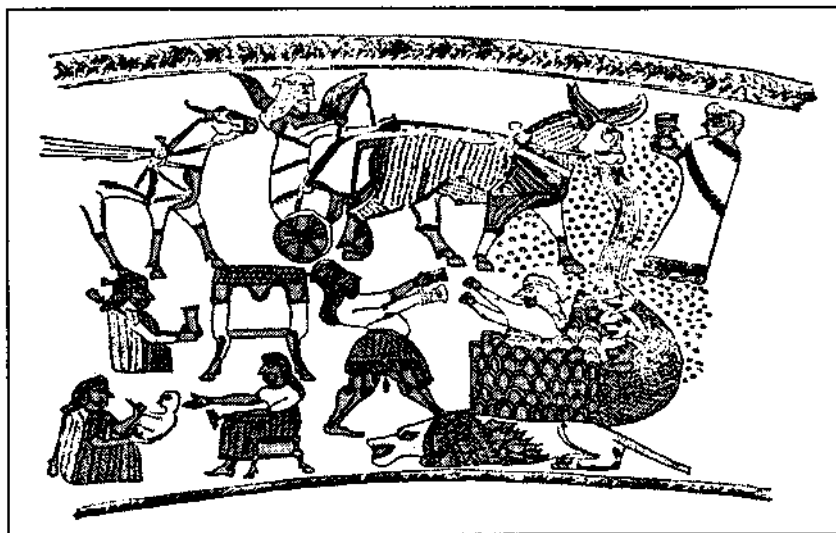
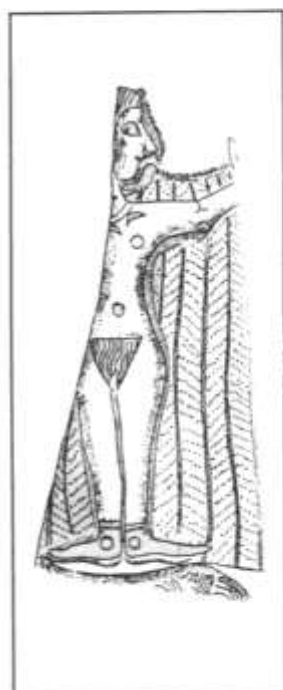


Рис. 56

Рис. 55—57. Прорисовка поверхности  
и ее отдельных элементов.  
Музей Древнего



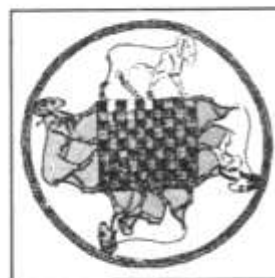
а



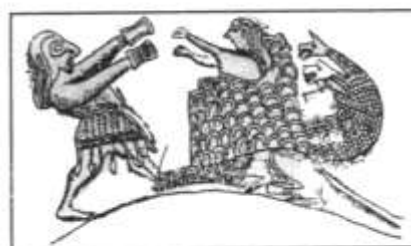
г



б



в



д

Рис. 57

золотого кубка из Хасанлу  
XV—XII вв. до н. э.  
Ирана (Тегеран)

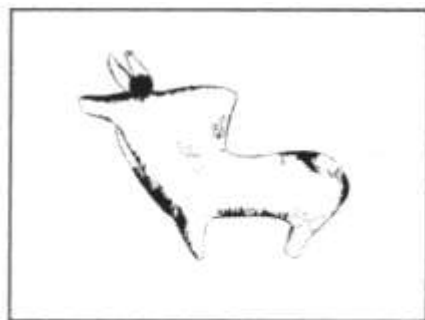


Рис. 58

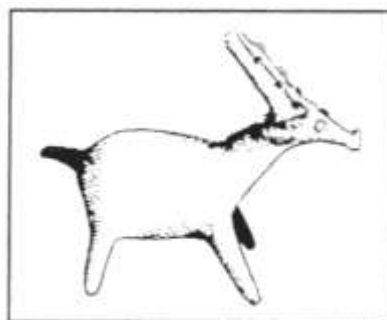
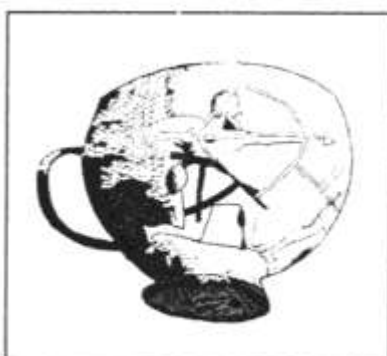


Рис. 59



а



б

Рис. 60

Рис. 58—60. Памятники искусства Маннейского царства. Марлык

симметрии. Кроме сосудов в виде животных найдены глиняные статуэтки босых женщин небольшого размера, в определенной мере схожие с фигурками эпохи неолита, но гораздо более живые и оригинальные. Характер гиперболизации отдельных частей тела женских статуэток доказывает, что созданы они в то же время, что и статуэтки в виде коров, найденные в Марлыке и Амлаше (рис. 58—63).

Еще один клад, относящийся скорее всего либо к Манне, либо к соседнему царству Эллипи, — это клад из Зейдийе. Манна, Эллипи, царство луллубеев и царство гутиев занимали в III тыс. до н. э. земли Западного и Центрального Ирана и поддерживали связи с жителями Элама, Суз, Фарса и Кермана на юго-западе. Взаимное культурное влияние этих народов друг на друга объясняет большое разнообразие предметов, найденных в сокровищнице в районе Зивийе (Курдистан). С другой стороны, при рассмотрении искусства Манны следует учитывать влияние стран Центральной, Южной (Ассирия) и Северной Месопотамии (царство хеттов), а также Урарту.



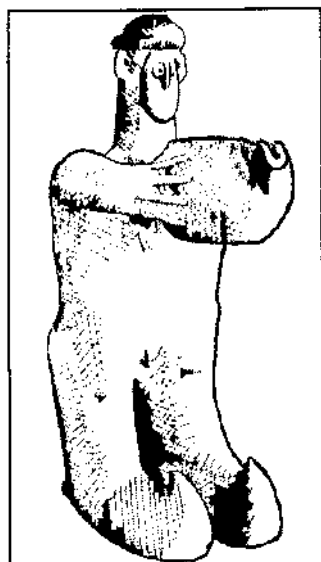


Рис. 61



Рис. 62

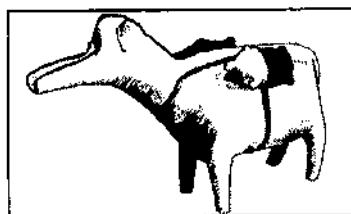


Рис. 63

Рис. 61—63. Памятники искусства Маннейского царства. Марлык

В наши дни Зивийе — это небольшой городок в 40 км к востоку от райцентра Секкез, второго по величине города провинции Курдистан, но во время проведения раскопок древнего клада, т. е. в 1947 г. (1326 г. с. х.) это была всего лишь одна из многочисленных окрестных курдских деревень. Клад был погребен под руинами одной из крепостных стен. Эти стены, толщина которых достигает в отдельных местах 7,5 м, сложены из обожженных кирпичей размером 34,5×34,5×9 см. Крепость имеет три уровня, третий — наиболее высокий. Обилие и разнообразие найденных драгоценностей и предметов роскоши, включая женские украшения, позволяет предполагать, что они были зарыты под стеной для сохранения от расхищения во время очередного нападения врагов: ассирийцев, мидян или саков.

Главное строение крепости несет на себе архитектурные черты эламского дворца, от него остался эйван с тремя каменными основаниями, на которые водружались, а затем украшались росписью деревянные колонны. Эйваны подобного рода встречаются на эламских барельефах и цилиндрических печатях III—II тыс. до н. э., где изображены местные святилища. В свое время этот дворец был украшен голубыми, белыми и желтыми глазурованными изразцами, точно такой же декор характерен для дворцов Элама и ассирийской Ниневии.



Рис. 64. Изображение на кромке бадьи из Зивийе

Как мы уже сказали, вероятнее всего, крепость возведена маннеями, поскольку в I тыс. до н. э. и в особенности в VIII—VII вв. до н. э.

(а именно к данному периоду относится большая часть найденных экспонатов) этот район входил в состав Маннейского царства. Обнаруженная там керамика в основном представляет собой новые гончарные изделия бежевого цвета, широко распространенные в землях Мидии. Часть сосудов — фиолетового или розового цвета с росписью, изображающей быка, стоящего на коленях перед неким растением. Несмотря на то что формы быка приблизительно соответствуют ассирийским канонам, по-

ворот его головы совершенно не характерен для искусства Ассирии, а изображение такого растения вообще не встречается ни в Месопотамии, ни в Малой Азии, ни в Эламе.

Большая часть этого клада была спрятана в больших глиняных или деревянных бадьях с широкими верхними кромками, по окружности которых изображены ассирийские (как явствует из их одеяний) офицеры. Они управляют несколькими местными жителями в шапках с загнутыми назад острыми концами, смиренно подносящими им дары. По бокам каждой бадьи проложены вертикальные бронзовые полоски, украшенные чеканными изображениями серн и роз. Описанные бадьи стояли в здании, похожем на баню (рис. 64).

Бадьи предназначались для сбора дани и податей; вероятность того, что их могли использовать как погребальные урны, крайне невелика, поскольку нигде на Ближнем Востоке не встречаются урны подобной формы. Изображение людей, приносящих дань, выдает в них мидийцев или саков, более того, по форме колпаков на головах их можно отнести к восточно-иранским сакским племенам, которые находились под влиянием Мидии или даже Маннейского царства. Это те самые саки, которые в VII в. до н. э. помогли мидянам сбросить ассирийское иго и на протяжении 28 лет властвовать на этой территории.

Из прочих заслуживающих внимания находок следует упомянуть фигурку ассирийского офицера или военачальника, с большой

тщательностью и изяществом вырезанную из слоновой кости. Однако, сколь бы безусловно ассирийскими ни выглядели одежды, а борода и волосы — почти ассирийскими, невозможно не заметить, что лицо и лоб, линия губ и рта, разрез глаз и форма носа отнюдь не ассирийские, а скорее принадлежат представителю одного из иранских народов. Вероятно, эта двадцатисантиметровая фигурка (музей г. Цинцинатти) изображает начальника крепости — маннея в ассирийских одеяниях. На задней части фигурки видны следы огня, притом что среди руин самой крепости ничто не указывает на бывший здесь пожар.



Рис. 65. Бой богатыря со львом, резьба по слоновой кости. Зивийе

Что касается других изделий из слоновой кости, на них изображены ассирийские воины и командиры, марширующие в строю, над ними — ряд богатырей, борющихся со львами и фантастическими животными. Один из богатырей, загородив пасть льву маленьким щитом, напоминающим боксерскую перчатку, колет зверя копьём в сердце. Наконечник копья подобной формы не встречается на ассирийских изображениях, и это указывает на его маннейское происхождение. Маннеи, долгие века находившиеся под протекторатом Ассирии, желая избежать угрозы вторжения этой мощной державы, часто использовали ассирийские художественные приемы в изображении, но привнося при этом собственный маннейский колорит. Подражание ассирийским произведениям искусства могло быть связано также со стремлением маннеев сделать свои произведения, продаваемые на экспорт, более известными и конкурентоспособными на рынке Ассирии (рис. 65).

На другом выполненном из слоновой кости обрамлении зеркала вырезаны два горных козла по обе стороны от священного дерева, полностью урартского по форме исполнения. Это — финиковая пальма, обвитая ажурной сеткой цветущего плюща, а по краю идут мелкие цветы, по форме похожие на лотос или эглантерию. Имеется большое сходство между изображениями на памятниках из Зивийе и крепости Хасанлу в Азербайджане. Однако представляется, что памятники из

Хасанлу намного древнее, поскольку изготовлены с большим мастерством.

Одна из находок Зивийе, хранящаяся в Музее древнего Ирана в Тегеране, — золотое ожерелье конца VIII—VII в. до н. э. с отчеканенными на нем несущими крылатый солнечный диск людьми-быками, полубыками-полульвами и полульвами-полуорлами. На узких концах ожерелья изображены чудовища, бесспорно относящиеся к искусству

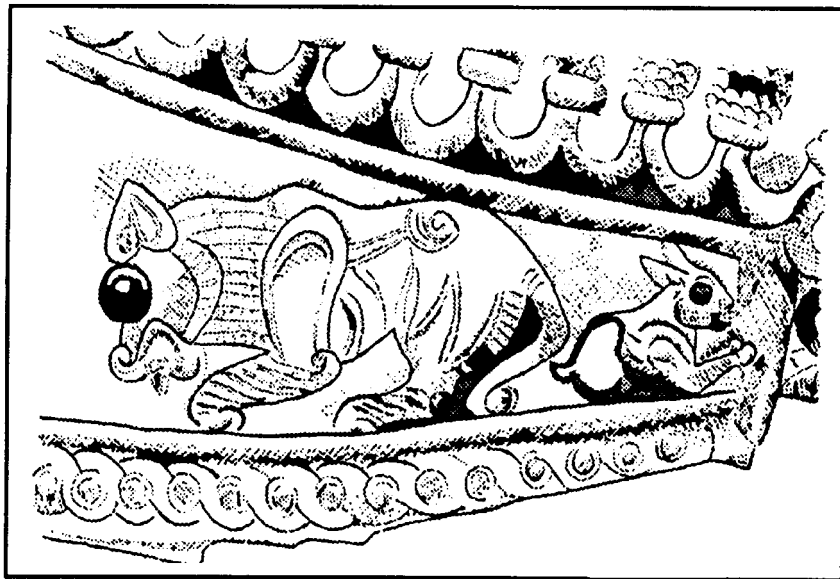


Рис. 66. Фрагмент ожерелья из Хасанлу

саков, и это наводит на мысль, что в начале I тыс. до н. э. на землях Манны проживали также мидийцы и саки, оказывавшие влияние на маннеев (рис. 66).

Заслуживает внимания и прекрасный золотой браслет (экспозиция нью-йоркского Метрополитен-музея). Он разомкнут, и оба его конца выполнены в виде львиных голов, одна из них имеет спокойное, а другая — гневное выражение. Диаметр окружности браслета — 9 см, основное пространство боковой поверхности заполнено изображениями лежащих львов.

Число древних произведений искусства, найденных при раскопках в Зивийе, превышает двести единиц, здесь мы лишь кратко охарактеризовали некоторые из памятников, фотографии которых приводятся в большинстве книг и сборников по искусству и археологии.

### Искусство эпохи Мидийского царства

Мидяне принадлежали к числу арийских народов, во II тыс. до н. э. мигрировавших из областей современного Северо-Восточного Ирана в направлении северо-западной и центральной частей Иранского плато, бывшего в тот период густонаселенным и процветающим регионом. В ходе переселения кочевые мидийские племена постепенно смешивались с оседлыми местными жителями и, расселяясь в южном направлении, заняли территорию вплоть до юго-западных оконечностей соляных пустынь, т. е. районов современных городов Йезд и Кашан. Вначале они имели общую с маннеями мифологию, но затем сумели навязать им свои убеждения. Мы не располагаем сведениями о жизни мидян во II тыс. до н. э., однако в начале I тыс. они на полных правах входят в историю, поскольку их имена начинают встречаться в ассирийских клинописных надписях.

Пьер Амье относит появление мидийских племен в Северном и Центральном Иране к III тыс. до н. э., мотивируя такую датировку обнаружением в соответствующих археологических слоях глазурованных керамических изделий серого и красного цвета без рисунка, изготовленных с большим изяществом. Постепенно бежевая глазурованная керамика уступает место красной, а в местечке Сиалк недалеко от Кашана сохранилась расписная керамика, вопреки тому что во II и I тыс. там проживали мидийцы и зависимые от них народы. Вероятно, причину этому следует искать во влиянии оседлых немидийских саков. Керамика этого периода резко отличается от изделий предшествующих эпох. Ремесленники Сиалка перестали изображать марширующие войска и начали использовать более простые украшения для своей посуды, например в виде полос или семи-восьми треугольников по окружности отверстия и носика чайника. Некоторые детали, особенно окружность ручки, украшались ромбовидными изображениями, напоминающими знаменитые квадраты из района Бибиджан в Лурестане, известные как «темная комната». Пустое пространство заполнялось простыми стилизованными изображениями лошадей, коров и горных козлов, а иногда даже и людей.

В начале I тыс. мидийцам принадлежали почти весь Центральный Иран и Северный Тохаристан (южная часть Прикаспийской низменности и северные склоны горной цепи Эльбурс), а также часть Западного Ирана. Их западные владения были ограничены Маннейским и Луллубейским царствами на севере, Северным Эламом и Касситским царством (что соответствует нынешней линии Багдад—Керманшах) на юге. В ассирийских надписях Мидия именовалась Мадамана, или Мазамана, южные мидийские земли получили название Намзи (Namzi).

После того как мидийцы образовали единое независимое государство, они основали столицу в городе Хекатан, или, в греческой транскрипции, Экбатаны, руины которого находятся неподалеку от современного города Хамадан, что позволяет предположить историческую преемственность развития города и прямую связь между этими названиями. Затем мидийцы, заключив военный союз с Маннейским царством и заручившись поддержкой саков, напали на Ассирию. Вначале ираноязычные союзники потерпели поражение, и царь Асархаддон в начале своего правления вторгся в Западный Иран. В силу необходимости организовать отпор кочевникам-киммерийцам в Северной Месопотамии и Анатолии, ставшим новой угрозой для Ассирии, он был вынужден реорганизовать и перевооружить пехоту и кавалерию. Асархаддон послал усиленные армии в Тохаристан и сровнял с землей большинство деревень, городов и крепостей, принадлежавших маннеям и мидянам. Это событие, подтвержденное ассирийскими клинописными надписями, находится в полном противоречии с данными Геродота, поскольку в его «Истории» указывается, что в это время (673 г. до н. э.) в Иране существовало могучее царство под названием Мидия. Геродот убежден, что мидийские племена, жившие отдельными разрозненными группами в различных местах Западного, Северного и Центрального Ирана, избрали себе царем мудрого и справедливого Дейока, сына Фраорта. Дейок повелел построить в своей столице Экбатанах семь крепостных стен с башнями. Методы его правления были как и подобает великому царю. Поскольку он был справедливым и требовательным правителем, шесть влиятельных мидийских родов выразили ему свою покорность. Он правил 53 года (вторая половина XIII в. до н. э.), ему наследовал сын Фраорт II, царствовавший 22 года. Фраорт II сумел подчинить своей власти персов, правивших областью Парсава к северу от Мидии. Затем напал на Ассирию, но во время похода был убит. Царская власть перешла в руки его сына Киаксара. В это время саки атаковали Мидию по всем направлениям и на 28 лет повергли страну в хаос и запустение. Однако в конце концов Киаксару удалось одолеть захватчиков, подчинить их своей власти и в течение сорока лет править могучей державой. Следующим царем стал Астиаг, и именно он при поддержке саков сверг ассирийскую династию и сровнял с землей город Ашшур, а в 550 г. до н. э. он был низложен своим внуком — будущим царем Персии Киром (ориг. др.-перс. Куруш) Великим.

До 1967 г. ученые не располагали памятниками искусства мидийской эпохи, кроме красных и серых (особенно бежевых) керамических изделий без росписи и нескольких высеченных в скале погребений. Лишь одно изображение во дворце царя Саргона II позволяло получить представление о городах Мидии с многоэтажной архитектурой. Начиная с 1967 г., когда стали проводиться раскопки на

весьма высоких холмах Нуш-и Джан и Гудин-таппа, были обнаружены величественные памятники архитектуры Мидии, дающие представление и об архитектуре более позднего, ахеменидского периода. На вершине холма Нуш-и Джан (37 м) расположено строение, которое по счастливому стечению обстоятельств было засыпано землей и благодаря этому сохранилось, хотя одна из стен все же обрушилась. Постройка на холме Нуш-и Джан демонстрирует большое сходство с маннейскими постройками из Хасанлу. Археологами раскопаны возведенные на одном уровне независимо друг от друга, но связанные между собой святилище, дворец, еще одно святилище для поклонения огню и маленькая крепость. Дворец, часть которого покоится на фундаменте еще более древнего святилища, внутри представляет собой роскошный и величественный зал с потолком, поддерживаемым тремя рядами по шесть колонн. От крепости осталась башня с почти квадратным основанием, а выше стен с простенками — как будто этаж с окнами. Проход вовнутрь имел лестницу, пристроенную около дверей. Пол крепости был настелен на длинные стены, образующие коридор, который мог использоваться как склад или монетный двор. В центре этого замкового комплекса (имеются в виду все постройки на холме Нуш-и Джан) расположено святилище восьмиметровой высоты, созданное с соблюдением эстетических канонов, поскольку его внутреннее пространство, как установлено, имело очень сложную внутреннюю структуру, долженствующую отвечать религиозным нуждам. Здесь мы видим заслуживающий внимания пример совместного детища архитектурной мысли и эстетического восприятия. Это здание, с одной стороны, выполняло религиозные функции, а с другой — представляло собой башню с внутренними лестницами, облегчавшими доступ к площадке на крыше, где был устроен открытый алтарь священного огня. Тем не менее сам огонь хранился внутри башни, там же ему воздавали почести. Этот самый нижний зал для поддержания огня был украшен чужеземным способом — слепыми окнами. С другой стороны, перед залом огня, расположено подземное помещение со сводчатым потолком, в нем хранилась разнообразная утварь для священнодействий, назначение которых представляется «преисполненным тайн». В любом случае эта башня древнее кубических башен Ахеменидского периода из Пасаргад и Накш-и Рустам, но с VIII в. до н. э. такие башни-храмы огня стали строиться в местах, еще не заселенных арийскими иранскими племенами.

На холме Гудин-таппа мидийские зодчие возвели замок для управления подвластной территорией с системой укрепленных стен и башен. Этот замок, со временем расширенный, также включал в себя ряд служебных помещений, которые можно сравнить со строениями холма Нуш-и Джан, несмотря на всю неповторимость первых.

Раскопки показали, что с запада на восток от дворца с колоннами тянулась колоннада, к которой вскоре были пристроены кухня и помещение с лестницей, а также большая кладовая с толстыми стенами. Неужели центральные строения с лестницами, ведущими на крышу, предназначались для чего-либо иного, нежели для поклонения священному пламени, совершаемого на открытом воздухе на верхней площадке? Дворец являлся зданием, которое должно было доминировать над остальными постройками, располагавшимися немного ниже. Его простота заслуживает внимания, так как дворец превратился в большой, почти квадратный зал, потолок которого покоится на 30 колоннах, и в этот зал выходят только два маленьких подсобных помещения. Со стороны города дворец оканчивался очень узким проходом, и ввиду того, что от этого прохода осталось лишь основание, мы не знаем, представлял ли он собой арку, крупный портал или что-либо иное. В любом случае этот дворец является первым и основополагающим шагом в становлении той архитектурной традиции, которая достигнет наивысшего расцвета при династии Ахеменидов.

Несмотря на то что за истекшие полвека из-под земли извлечены многочисленные памятники маннейской и мидийской культур, этого все еще недостаточно для высказывания окончательного и недвусмысленного мнения относительно Мидии и искусства того периода.

### **Искусство Ахеменидской эпохи**

Ахемениды — древняя персидская царская династия. Персы принадлежали к иранской этноязыковой группе и родственны мидянам. Они делились на три рода. Первый — парсуа, расселился к западу от озера Урмия, по соседству с маннеями. После того как мидяне обрели силу и основали собственное государство, власть которого признали и маннеи, они также подчинились царю Мидии. Второй род, парсумаши, расселился на востоке Сузианы и жил с эламитами как один народ. Их столицей был город Аншан, и в период наивысшего расцвета Элама, т. е. в первых веках I тыс. до н. э., они сформировали объединенное ирано-эламитское государство. Третий род — персы, жившие в районе нынешней провинции Фарс, а лучше сказать — в районах Мервдешта и Истахра (рис. 67). Представляется нелогичным мнение некоторых исследователей, считающих, что персы и парсумаши те же самые парсуа с запада озера Урмия, только откочевавшие в более южные земли. Во-первых, этому нет никаких документальных подтверждений, а во-вторых, должны были бы



возникнуть веские причины, для того чтобы начать кочевать в южном направлении.

Место, где расположились парсуа, было плодородным, поэтому вопрос поиска новых пастбищ и земель был для них неактуален. С другой стороны, если считать, что их целью было сближение с родственниками-парсумаши, то для этого им надо было пройти через земли Мидии, Луллубейского царства и Элама, что было бы слишком трудным делом для реализации подобной сомнительной цели. Вероятнее всего, три персидских рода расселились по разным регионам либо одновременно с мидянами, либо сразу после их укоренения, но благодаря своей большей численности последние сумели быстрее образовать сильное и обширное государство.

Парсумаши смешались с эламитами и в начале II тыс. до н. э. признали их власть, а в период с 1300 по 1100 г. до н. э. эламский царь

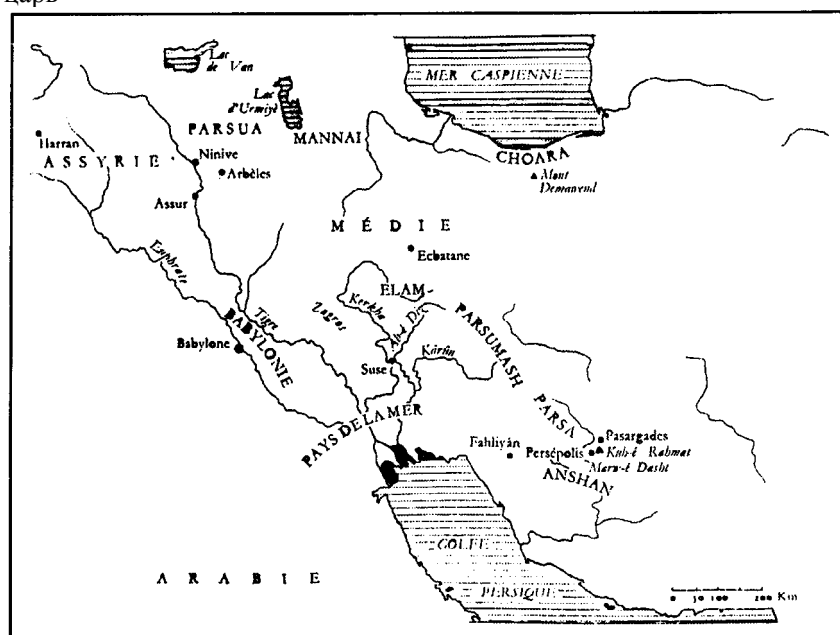


Рис. 67

Унташ-Гал и его наследники получали титул «царь Аншана и Сузианы». В то время как мидийцы овладели Центральным, Западным и Северным Ираном и подчинили своей власти Манну и Парсуа, парсумаши из Аншана также набирали силу в региональном масштабе, и около 700 г. до н. э. некто Ахемен основал в Аншане царскую династию Ахеменидов. После него трон наследовал Теисп (или

Чишпиш), правивший с 675 по 640 г. до н. э. Он завоевал Персиду, а в конце своего правления разделил подвластные земли между сыновьями. Земли парсумашей он передал старшему сыну Киру I и провозгласил его великим царем, Персиду отдал младшему сыну Ариарамне, провозгласив его «великим царем, царем царей, царем земли персидской». Кир, чье царство было расположено вблизи Элама и Междуречья, в качестве меры защиты от возможной агрессии Ассирии отправил своего сына ко двору ассирийского царя Ашшурбанапала, дабы тот был уверен, что у него нет намерений нападать на Элам. При Ариарамне подвластная ему страна развивалась успешно, но его сын Арсам (Аршама) не смог стать столь же хорошим правителем. В то же время Кир, справедливо видя в Мидии сильное государство, поддерживал с ней добрые отношения и прилагал усилия к тому, чтобы сблизить персов и парсумашей. Сын Кира Камбиз I считал себя независимым царем и, тем не менее, проводил столь гибкую политику, что Мидия рассматривала его как своего ставленника. И благодаря этому мидийский царь Астиаг отдал в руки Камбиза ослабевшую при Арсаме Персиду, а также выдал за него свою дочь Мандану, которая родила сына Кира — того самого, кому впоследствии предстояло стать легендарным царем Киrom II Великим.

В начале своего правления Кир заботился о том, чтобы быть преданным вассалом Астиага, но в глубине души он видел себя претендентом и наследником мидийского престола. Сперва он взял клятву верности с правителей всех иранских племен и одновременно принял предложение о союзе с Вавилоном. Заручившись поддержкой Кира, вавилонский царь Набу-наид (Набонид) начал собирать войско и около 553 г. до н. э. напал на город Харран на границе Междуречья и Анатолии, отняв его у Мидии. Испугавшись внезапного усиления Кира, Астиаг посылает против него войско во главе с полководцем Гарпагом, но тот переходит на сторону Кира вместе со всей своей многочисленной армией. Оказавшись в безвыходной ситуации, Астиаг собирает еще одно войско, на сей раз под своим собственным командованием, но Кир внезапным ударом захватывает Экбатаны и пленяет Астиага. Таким образом, все владения Мидии перешли во власть Кира. Вслед за Мидией к державе Кира были присоединены Вавилон, Лидия, Пасаргады и Сарды. Сын Кира Великого Камбиз II, продолжая политику отца, завоевал Египет. При Дарии I территория Ахеменидской империи простиралась от Греции на западе до долины Инда на востоке и от Армении на севере до Египта на юге. Он создал величайшее царство Древнего мира, просуществовавшее более двух столетий вопреки огромному разнообразию религий, традиций, языков, обычаев и культур населявших его народов.

С этого времени развитие искусств в Иране претерпевает существенные изменения. Это не значит, что возникло некое

принципиально новое искусство, но памятники двухсотлетнего периода господства Ахеменидов легко узнать и отнести именно к этой эпохе, что особенно проявляется в архитектуре, поскольку от предшествующих иранских государственных образований осталось (или, по крайней мере, обнаружено) очень мало памятников зодчества. Персеполис (рис. 68, 69) и Пасаргады — прекрасные образцы ахеменидской архитектуры, и их разнообразная конструкция и планировка, за отсутствием аналогов, свидетельствует об уровне познаний, глубине мысли и творческой изобретательности архитекторов той эпохи.

От Пасаргад, первой столицы Кира, не осталось ничего, что говорило бы о существовании на этом месте города, кроме двух зданий, разрушенной (или недостроенной) башни и сравнительно небольшого сторожевого здания. Уцелевшие здания расположены отдельно друг от друга. Одно из них когда-то было жилой частью дворца, а другое — аудиенц-залом, оба, предположительно, соединялись между собой уса-



Рис. 68. Персеполис

женной деревьями аллеей или садом с каменным водостоком. От города, который по логике вещей должен был располагаться вокруг зданий, не осталось ничего. Таким образом, уцелевшие постройки представляют собой следующее:

1. Остатки крепости, по всей вероятности бывшей главной цитаделью города.

2. Массивный входной портал и прямоугольное здание площадью 22,56 м с единственным залом, внутри которого было 2 ряда по 4 колонны, главные двустворчатые двери с гигантскими быками, охраняющими вход (их первоначальный облик удалось восстановить, собрав воедино отдельные обломки). На длинной стене цоколя видно изображение человека с четырьмя крыльями и специфической шапкой на голове, в центре помещено изображение в форме трех кувшинов, а в верхней части имеется надпись, к настоящему времени практически стертая. Текст надписи гласит: «Я, Кир, царь, ахеменидский царь, построил сие».

3. Мост к западу от входа в дворцовый комплекс, перекинутый через водосток. Его деревянный настил опирался на 5 рядов по 3 колонны.

4. Аудиенц-зал, расположенный в 200 м к северо-западу от входа во дворец, размером 32,25 м с 2 рядами по 4 колонны. Высота каждой колонны — 13,44 м, материал — известняк; основная часть белого цвета, основание черно-белое, квадратной формы. Капители колонн выполнены в виде бюстов львов, быков, коней и неких живот-

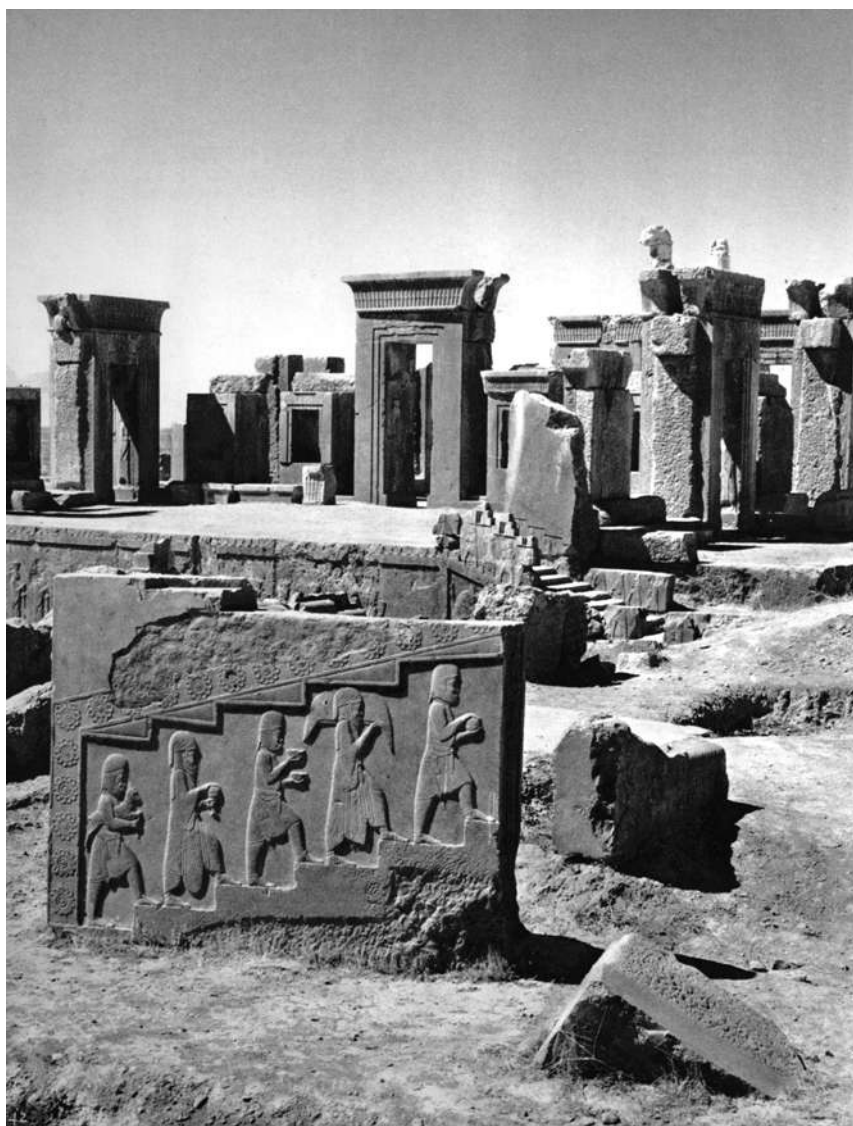


Рис. 69. Персеполис

ных из семейства кошачьих, но с рогами. Средние двустворчатые двери имеют самые большие украшения в виде барельефов и надписей на аккадском языке: с восточной стороны изображены полубык-получеловек и некое существо, похожее на полурыбу, с западной — человек и демон с птичьими лапами. Эти двери вели к двум крытым

галереям высотой 5,1 м; южную по углам замыкали две башни, по-видимому являвшиеся местом расположения лестниц. Галерея длиной 53 м не была глухой, т. е. в нее легко было попасть снаружи.

5. Караульная комната при оранжерее — вымощенный камнем небольшой зал площадью 11,7 $\times$ 10,15 м с двумя крытыми галереями, по обеим сторонам которых шла колоннада. Неподалеку от этого здания обнаружена сокровищница, где хранились золото и серебро.

6. Жилая часть дворца пристроена перпендикулярно к аудиенц-залу, ее размеры — 42 $\times$ 73 м. Центральная часть площадью 32 $\times$ 23,5 м включала в себя 5 рядов по 6 колонн. По форме, цвету и материалу колонны жилой части дворца были такие же, как в аудиенц-зале, но несколько короче. В каждой длинной стене имелась дверь (не в центре). Двери были украшены барельефами, вырезанными из песчаника, с изображением входящего в зал царя в драпированных одеяниях и следом за ним принца. На одежде царя видна надпись: «Кир, царь великий, Ахеменид». Возможно, этот барельеф был сделан при царе Дарии. Северная галерея насчитывала 2 ряда по 12 колонн и углами упиралась в две башни. Южная галерея была длиной 73 м и шириной 9,35 м, имела 2 ряда по 20 деревянных, облицованных цветной штукатуркой колонн. Есть также столб с надписью на трех языках: «Я, Кир, есмь царь Ахеменидский». Этот дворец — единственное сооружение, камни для которого были обтесаны зубчатыми инструментами, привезенными из ионических городов, и это означает, что он моложе других строений Пасаргад, возведен в конце царствования Кира Великого.

7. Башня, известная как Зиндан-и Сулайман (Темница Сулаймана), была сложена из кирпича-сырца в пределах крепостных стен, на расстоянии 250 м от жилого дворца. От нее осталась лишь одна стена, напоминающая стену одной из крепостных башен Накш-и Рустама. Ее высота составляет 14,15 м, нижняя часть сплошная и не имеет пустого пространства, поэтому внутри башни есть только одна комната на высоте 7,76 м, внутрь которой ведет лестница с 29 ступенями. Эта башня не кажется ни гробницей, ни храмом, поскольку отсутствует проход на верхнюю площадку, где обычно и располагался алтарь огня (разве что мы можем допустить, что огнепоклоннические службы могли совершаться и во внутреннем помещении).

8. Знаменитая гробница Кира Великого (рис. 70) расположена отдельно, к югу от дворца, она состоит из шестиступенчатого пьедестала высотой 5,5 м и собственно помещения гробницы площадью 5,35 $\times$  6,40 м, стоящей на указанном пьедестале. Двускатная крыша гробницы напоминает аналогичную конструкцию, характерную для греческих храмов, наружное основание украшено резными розами с 24 лепестками. Внутренняя часть гробницы —

камера площадью 3,3 м, а под потолком приспособлены две недоступные и закрытые наглухо маленькие камеры.



Рис. 70. Гробница Кира Великого

Разумеется, архитектура Пасаргад отнюдь не ограничивалась кратко перечисленными здесь памятниками. В целом иранцы мало интересовались собственным прошлым, поэтому представляется весьма вероятным, что в последующие эпохи, особенно после принятия ислама, крестьяне из окрестных деревень могли разбирать древние руины для собственных строительных нужд. С другой стороны, Кир Великий не рассматривал Пасаргады как столицу и постоянную резиденцию, поэтому именно он заложил огромную каменную платформу стоящего у подножия горы Рахмат всемирно известного дворца в Персеполисе. В силу обстоятельств, которые приводит Андре Годар, платформа для таких огромных павильонов Персеполиса, как Ападана и Тачара, бывших дворцами именно Дария, никак не могла быть возведена за несколько десятилетий правления этого царя, весьма занятого решением важных политических, военных и государственных вопросов. Поэтому предполагается, что строительство начато еще при Кире, а завершено Дарием. Длина западной стороны этой платформы составляет 455 м, восточной — 300 м, южной — 290 м, высота южной стороны в центральной части — 18 м. В башне к северу от Персеполиса немецкий ученый Герцфельд обнаружил 30 тысяч глиняных табличек на эламском языке, представляющих собой архив документации царской строительной

канцелярии времен Дария, но, к сожалению, остается неясным, по случаю какого именно строительства сделаны надписи на табличках.

Дворцовый комплекс Персеполиса — прекрасный образец величественной ахеменидской архитектуры, результат опыта наиболее сведущих иранских зодчих, полученного ими при строительстве дворцов в Пасаргадах и Сузах. Взойти на платформу Персеполиса можно только по двускатной лестнице в северной части западной стороны платформы, — лестнице, открывающей вид на огромный каменный портал, известный как Врата (всех) народов (рис. 71). Его создание было начато при Дарии и завершено при Ксерксе. У портала, фактически являющегося полноценным зданием, имеется три двери: первая обращена на запад и ведет к вышеупомянутой лестнице, вторая — на восток и выходит на длинную возвышающуюся галерею, третья — на юг и открывает вид на главный павильон под названием Ападана. Крыша Врат (всех) народов держится на 4 колоннах, высота которых в наши дни составляет 14,86 м, а изначально должна была равняться 16,66 м. Западный и восточный проходы охраняют огромные статуи крылатых человеко-быков. Быки были заимствованы персами у ассирийцев, но у персидских, в отличие от ассирийских, не пять ног, а четыре.

Средняя часть северо-западного фасада большого зала приемов Ападана приподнята точно так же, как и фасад дворца в Шуше. Дворец построен на платформе, возвышающейся над уровнем земли на 2,6 м. Длина каждой ее стороны составляет 111,96 м, а с северной и западной сторон устроены лестницы с рельефными многофигурными композициями. Поднявшись по лестнице на эйван, мы проходим в дворцовый зал. Зал приемов Ападана с северной, восточной и западной сторон украшен одинаковыми эйванами, каждый из которых оформлен 12 высокими колоннами, соразмерными колоннам Ападаны. С южной стороны дворцового комплекса устроены кладовые и подсобные помещения. Размеры парадного зала Ападана без учета эйванов составляют 60,5×60,5 м. Зал обрамлен 36 высокими колоннами, а высота его перекрытия достигает более 20 м. По всей вероятности, к главному входу в парадный зал вела северная лестница, а по западной поднимались, чтобы попасть в зал Совета, или трехпилонный зал. В простенках зала размещаются изображения восседающего на троне царя Ксеркса, рядом с которым стоит его сын. Царь принимает мидийского вельможу. Над его головой — эмблема Ахеменидской державы — стилизованная композиция коронованного божества с орлиными крыльями. По сторонам входа изваяны рельефные изображения льва, нападающего на быка. Вряд ли они имеют какое-либо символическое значение и, скорее всего, являются простым декоративным элементом. Мидийский вельможа, по всей вероятности, делегирован в качестве



представителя всех народов, пришедших поклониться Ксерксу, а сами представители этих народов толпятся по сторонам (рис. 72).

С одной стороны изображены персидский стражник из Бессмертной гвардии, затем царская колесница и мидийские и персидские вель-



Рис. 71. Врата (всех) народов

можи. С другой стороны помещены изображения 23 представителей народов стран, входивших в Ахеменидскую империю, в национальной одежде, которые стоят друг за другом попеременно с персидскими и мидийскими придворными и царедворцами. После смерти Ксеркса центральные фигуры барельефов с каждой стороны были демонтиро-



Рис. 72

ваны и перенесены для хранения в «кладовые», а вместо них были установлены смотрящие друг на друга фигуры стражников Бессмертной гвардии. Возведенный на платформе дворец представлял собой четырехугольное здание, построенное из кирпича и, как уже отмечалось, по углам оформленное башнями. Северный, восточный и западный эйваны замыкались и расчленялись этими башнями.

Колонны эйванов, достигавшие высоты порядка 19 м, имели различные формы капителей. Капители западного эйвана были выполнены в виде фигур быков, восточного — в форме фигур рогатых львов, а капители северного портала оформлены наподобие капителей парадного зала Ападаны.

При раскопках обнаружен клад письменных документов эпохи Дария, среди них — золотые и серебряные таблички на трех языках: древнеперсидском, эламском и вавилонском. Там же были найдены монеты из Лидии, Эгеи, Абдер и Кипра, однако не было монет Дария.

Зал Совета был невелик — что-то среднее между общим и особым помещениями Персеполиса, и располагался он в юго-восточной угловой части Ападаны. Он тоже построен на платформе, на которую ведут лестницы, и представлял собой место для совещаний и нечто вроде прохода, соединявшего два больших дворцовых объема. В зале

Совета установлены 4 колонны, а два его входа обрамлены двухколонными эйванами. На рельефах по сторонам входов в зал изображен выходящий из дворца Дарий, за которым виден его сын. Также имеется продольный рельеф с Артаксерксом и представителями покоренных народов, несущими его сына.

В южной части Ападаны Дарий построил малый дворец, сам он его назвал Тачара, или Тачарийе. Там же располагаются дворцы, возведение которых заканчивал Ксеркс. С восточной стороны комплекса построены еще один портик и лестница. Это сооружение также стоит на платформе и с южной стороны имеет входной эйван, оформленный по бокам башнями. Затем располагаются основной шестнадцатиколонный зал и симметрично расположенные по бокам два покоя со стенными нишами и дверными проемами, украшенными сценами из частной жизни царя, с изображениями слуг с полотенцами и сосудами с благовониями в руках.

Другие дворцовые здания, к сожалению сильно разрушенные, построены здесь преемниками Дария. Вообще все дворцовые здания здесь эпохи Дария подвергались многократным перестройкам и в конечном счете были превращены в царскую сокровищницу. Сооружения сокровищницы в соответствии с традицией Междуречья представляли собой замкнутую колоннаду с двором в центре, тогда как ее фасад не выглядел парадным и величественным. Единственный дворик в этой части соединен четырьмя эйванами с внутренними помещениями, отдельными зданиями и двумя колонными залами, которые разделены коридором. Эти помещения и залы отделены от внешних стен нишами, по всей вероятности имевшими выходящие наружу высокие оконные проемы.

Основание этого дворца имеет размеры 61,9×120,70 м и с северной стороны примыкает к другому комплексу, с окаймленным колоннадой двором и залом со 121 колонной. Со стороны двора имеются два больших рельефа, в основном повторяющие рельеф внешней части парадного зала Ападана. Ксеркс добавил с восточной стороны еще один большой зал, изолировав его от западного крыла, с тем чтобы построить там так называемый «запретный» дворец, последний соединялся с многочисленными покоями.

Северо-восточная часть царской цитадели, начиная с эпохи Ксеркса, отделялась от остального комплекса сооружений стеной, и проход туда шел непосредственно через Врата (всех) народов по северо-восточной улице. Сюда с севера был устроен проход в виде огромных ворот с лестницей, похожих на аналогичное сооружение в Сузах и украшенных изображениями Дария. Таким образом можно было попасть во двор, в дальней части которого возвышался просторный стоконный зал, строительство его было завершено при

Артахсеркс I (1086—1045 гг. до х./465—424 гг. до н. э.). Эйван этого зала имеет длину 56,15 м, а его опоры выполнены в виде фигур могучих быков. Большой зал, возможно как и здание сокровищницы, освещался через окна, устроенные в верхней части стены. Коробки входных ворот украшены фигурами персидских богатырей, побеждающих злых дивов, и изображением царя в паланкине, который несут персидские и мидийские воины (рис. 73).

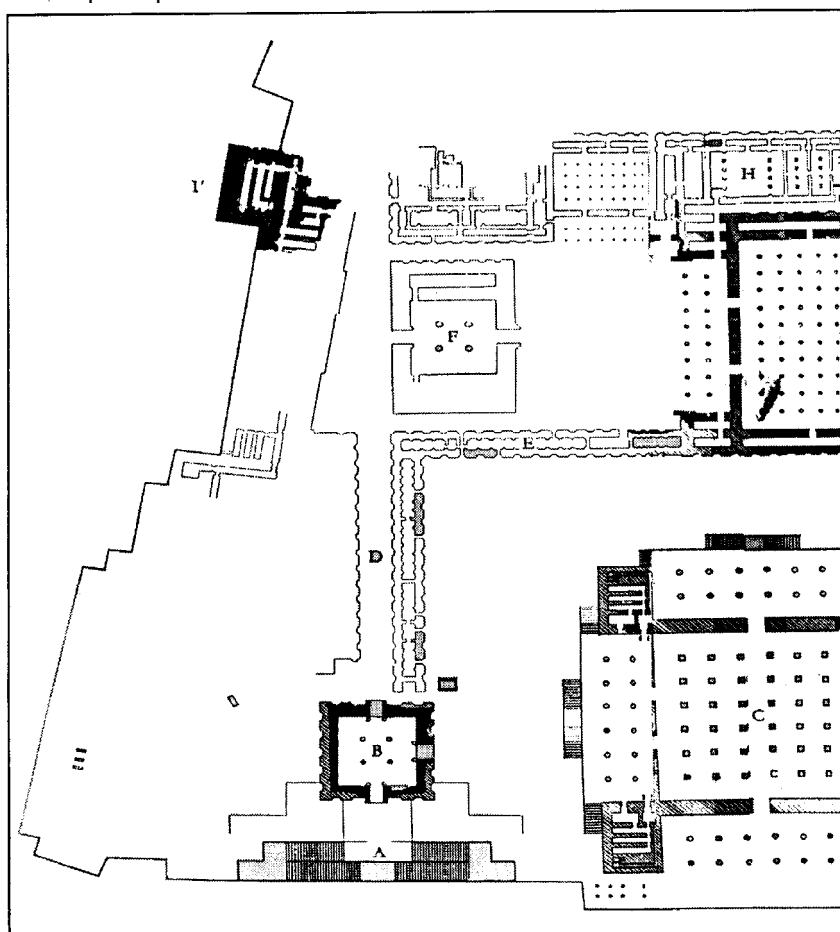
Среди барельефов Персеполиса отсутствуют какие-либо изображения батальных сцен. Точно так же в строениях, которые находились к востоку от дворца и примыкали к горе, не было никаких оружейных арсеналов или шахских конюшен и помещений для колесниц. Эти здания со своими эйванами и дворовыми колоннадами в основном относились к дворцу Дария и впоследствии перестроены в сокровищницу и поэтому должны были в большей степени походить на жилые постройки. В северном секторе комплекса были построены небольшой дворец и какое-то временное сооружение.

На территории к югу от платформы Персеполиса в результате раскопок открыто несколько шахских дворцов и зданий, принадлежавших царской знати и воинам. Раскопки Персеполиса еще не завершены, и в будущем мы получим новые сведения об этом памятнике.

Дарий Великий сделал своей столицей также Сузы, и в северной части цитадели (или в центре города) построил дворец с парадным залом Ападана. Дворец расположен на вершине холма, где до того находились какие-то постройки. Вход в него находился с восточной стороны и когда-то представлял собой парадную лестницу с парадными воротами. По сторонам улицы, которая вела от этого парадного входа к дворцу, стояли гигантские каменные изваяния. Одно из них изображало фигуру Дария и было привезено из Египта. Через вход во дворец можно было попасть во внутренний двор, размеры которого 52,75ç 54,26 м. С южной стороны двора находился большой дворец, а с северной — колонный зал. В этой части стены были украшены изображениями львов, выполненных из обливных изразцов. Двери оформлены двумя башенками. Внутренний двор размером 35,5ç36 м с юга примыкал к комплексу кладовых. Западный дворик был ограничен двумя галереями, каждая из которых имела два ряда комнат или коридоров, ведущих во внутренние покои шаха — два зала 9,25ç33,80 м. На каменной плите на вавилонском и эламском языках была выбита надпись со сведениями о строительстве этого дворца, вмурованная в стену с небольшим дверным проемом, который вел в малый зал. Комнаты в северной части дворца построены анфиладой. Поскольку по размеру они разные, существует предположение, что время их постройки относится к эпохе

Артаксеркса II. В этой части дворца имеются жилые помещения, два зала и колонный зал. В западной части — два одинаковых помещения, напоминающие эламские молельные.

К северу возвышается большой колонный зал, похожий на колонный зал Персеполиса, с клинописной надписью Артаксеркса II, говорящей о восстановлении парадного зала Ападана после пожара. Во внутреннем зале было 36 колонн с кубическим базами. Двенадцатиколонные порталы были устроены с трех сторон зала. Общие размеры



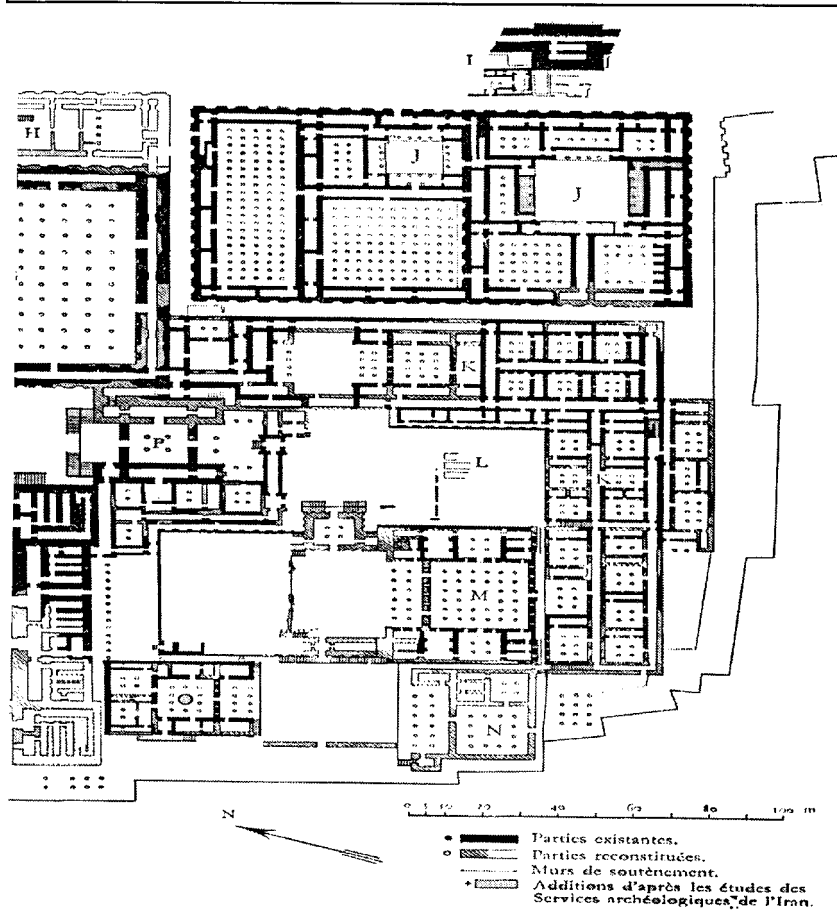
**Рис. 73.** План

А. Главная лестница. В. Врата (всех) народов. С. Ападана. Д. Улица, коридор. Г. Стоколонный зал. Н. Царская конюшня. I. Восточные  
К. Кладовые сокровищницы. L. Подземный ход в сокровищницу.

Р. Трехпилонный

сооружения с каждой стороны составляли около 112 м (равнялись размерам парадного зала Ападана в Персеполисе). Этот дворец был разрушен во время мятежа сатрапа Суз Молона в 220 г.

Р. де Мекенем (R. de Mesquenem) открыл в Сузах еще один дворец, построенный после эпохи Ахеменидов, при парфиях. Третий дворец был возведен Артаксерксом II на территории к западу от цитадели (центра) Суз. В нем имелся зал размером 37,20x34,50 м, перекрытие которого опиралось на 64 деревянные колонны, установленные на ка-



#### Персеполиса

ведущая в гарнизон. Е. Стена, разделяющая два двора. F. Незаконченный укрепление. Г. Северные укрепления. J. Царская сокровищница. М. Резиденция Ксеркса. N. Дворец Артаксеркса III. O. Тачара Дария.

зал

менные основания. С трех сторон зала были построены эйваны разных размеров, а с запада он примыкал к жилым покоям шаха.

С западной стороны в этот период был построен «город мастеров». Во время проведения раскопок Гиршман открыл несколько слоев остатков персидского поселения.

В стиле обработки камня, ваяния и создания изображений ощущается сильное эламское влияние. Возможно, это объясняется тем, что предки Ахеменидов до установления Мидийского царства находились в зависимости от эламитов. С другой стороны, многие имена Ахеменидов являются эламскими. Например, Кир на эламском языке произносился как Кураш. Достоверным и окончательно доказанным является то, что эламиты ассимилировали в своей среде персов, или парсумашей, и жили с ними в мире. Именно поэтому эламиты и персы влияли друг на друга. Эламиты заимствовали у персов форму причесок, а персы у них — стиль одежды.

Еще одна исключительно иранская особенность заключалась в желании довести до совершенства или, по крайней мере, до относительного совершенства искусство своего времени. Рельефы Персеполиса, если говорить в целом об этом виде искусства, доведены почти до уровня скульптуры. Размеры приведены в определенное соответствие с восприятием, пропорции выдержаны, а эстетика улучшена. Начиная с этого периода можно говорить об иранской художественной эстетике. Каменотесы были из Греции, серебряных дел мастера — из Египта, а каменщики — из Вавилона — об этом написано на глиняных табличках Дария. Однако при этом видно, что работу мастеров направляли точный взгляд и эстетическое чувство иранцев. Глазурованные кирпичи из Суз сделаны как подражание эламским изразцам, но эламские изразцы практически плоские, тогда как ахеменидские глазурованные кирпичи имеют рельефные узоры и отформованы очень тонко и изящно. Несмотря на то что эти кирпичи изящнее эламских глазурованных кирпичей, они уступают ахеменидским рельефным изображениям из Суз. Причина очевидна: ахеменидские кирпичи прессовались в специальных формах, не позволявших полностью проявиться тонкому рисунку и мелким деталям. Краски, используемые для глазури, по цвету были такие же, как и эламские: голубая, белая, желтая, зеленая и черная.

От Ахеменидской эпохи не сохранилось ни одного полного скульптурного произведения. Это доказывает то, что они следовали принципам зороастризма, поскольку, в соответствии с канонами зороастрийской религии, если изваять чью-либо фигуру и отделить ее от основы, то в день воскрешения из мертвых ее надо оживить.

Поэтому изображения создавались в виде рельефов, но никогда не вырубались полностью и не отделялись от основной части каменного массива. Единственная скульптура, вероятно вырезанная полностью, — это фигура молодого царевича, от которой была найдена только голова. Остальная часть скульптуры пока не обнаружена. В принципе может быть и так, что у этой головы вообще не было туловища. В этом случае от скульптора не требовалось оживлять свое произведение в день воскрешения. Размер головы 65×60 см, и выполнена она из голубого кварцита. Прическа, форма зубчатого головного убора и немного выдающийся нос — особенности внешности иранцев-персов.

Ахемениды создали множество художественных произведений малых форм, в частности фигурок различных животных, большинство которых сделано из металла. Изготовление таких фигурок является традиционным видом искусства, зародившегося в Лурестане, а оттуда распространившегося по всей стране. Метод выгачивания и эстетика создания таких фигурок крайне интересны, а сами они более интересны по сравнению с каменными фигурами и рельефами, изображающими людей. Однако в этих фигурках невозможно обнаружить какие-либо индивидуальные черты или отличительные особенности, и это их свойство является общим для всего древнего искусства Западной Азии, и в частности искусства эпохи Ахеменидов. Одна из давних проблем, касающихся древнего искусства Западной Азии, относится к фигуре рычащего льва, который с поднятыми лапами готовится к прыжку на врага. В Ахеменидском искусстве зверям придавали выражение силы и злости, чтобы они оставались бессмертными. Возможно, что такие изображения были заимствованы у ассирийцев, однако гиперболизация образа разъяренного хищного зверя достигалась путем синтеза искусства рельефного изображения и нанесения штрихов. Напряжены мышцы морды, подобные листьям финиковой пальмы, наморщенный нос с точно прорисованными складками кожи. Глаза и уши зверя почти круглые, красиво изогнуты крылья с нанесенными ровными рядами волнообразных рельефных штрихов, имитирующих оперение. Плечевые мышцы имеют слегка неправильную форму восьмерки. Такой способ изображения мышц у животных, в частности у льва, быка и орла, является особенностью ахеменидского художественного стиля (рис. 74).

Ахеменидские кузнецы в основном работали с золотом и серебром. В американском Метрополитен-музее хранится золотой кубок-ритон, по-видимому принадлежавший царю. Это высокий сосуд, основание которого представляет собой полуфигуру льва. Он в точности повторяет фигуру каменного льва, описанного нами выше (фигурка имела утилитарное назначение — это большая гиря). Каменный лев





Рис. 74. Лев. Металлическая гирия

являющейся краем сосуда, имеется ребро. Сосуд не цельный, собран из нескольких деталей. В то же время найти места соединений крайне трудно. Верхняя часть ритона украшена 44 рядами витой серебряной проволоки. Диаметр ее около 0,18 мм, а ширина нижней части кубка составляет всего 1,5 см. На изготовление всего кубка потребовалось 4,08 м проволоки, не считая загнутых соединительных концов. Следует отметить, что такая техника украшения кубков и кувшинов — с помощью металлической проволоки — называется филигранью и изобретена в Иране. До сегодняшнего дня в ряде городов Ирана мастера продолжают работать в этой технике.

В Экбатанах был найден позолоченный кинжал, который, по всей видимости, принадлежал царю, и предположительно представляет собой копию эламского кинжала, поскольку ассирийский царь Синаххериб примерно в 1321 г. до х./700 г. до н. э. писал, что «эламиты носят на поясе золотые кинжалы». На этот кинжал пошло около 20 каратов золота. Лезвие кинжала, притом что на нем имеются продольные выпуклости для усиления жесткости, настолько тонкое, что им нельзя практически пользоваться, и поэтому он является сугубо декоративным. Оно было поломано в результате того, что на него наткнулась лопата. Рукоятка пустотелая, на концах украшена двумя львиными головами, а часть рукояти, примыкающая к лезвию, выполнена в форме львиных лап. Изображения львиных морд и их выражение одинаковы с изображениями львов на ритоне и на гире.

Также были найдены другие образцы металлических фигурок зверей, причем в большом количестве — фигурки горных козлов, по большей части представлявших собой ручки кувшинов и других сосудов. Фигуры горных козлов, которые обычно использовались в качестве пары ручек по обеим сторонам сосудов, воплощают собой определенный древний образ — два козла, стоящие на задних ногах с

был найден в Сузах, а золотой ритон с полуфигурой льва — в Персеполисе. Их сравнение говорит о том, насколько однородным и стилистически единообразным было искусство на территории Ирана в Ахеменидскую эпоху.

Ритон внутри пустотелый, однако в верхней части львиной шеи, по сути

двух сторон ствола дерева. Одни фигурки козлов — с крыльями, другие имеют упрощенную форму, но в целом все животные изображены практически в одной позе, что является еще одним доказательством однородности и стилистического единообразия ахеменидского искусства. Изображения козлов очень изящны, и детальное описание их поз, голов, ног и туловищ потребует много времени и места. За исключением одного-двух случаев, у этих горных козлов витые рога и гривы. Корпуса кубков и других сосудов декорированы вертикальными завитушками, а в местах крепления козлиных ног они украшены рельефными изображениями цветочных гирлянд и букетов.

Еще один достойный упоминания образец работы мастеров Ахеменидской эпохи — это браслет из Джейхунского клада, который представляет собой пример красоты ювелирных изделий той поры. Это одна из двух выдающихся находок из данного клада, к тому же имеющих наилучшую сохранность по сравнению с прочими предметами. Кольцо браслета в средней изогнутой части цельнометаллическое, но ближе к завершению оно пустотелое.

Завершения браслетов имеют форму рогатых и крылатых львов. Туловища и крылья львов трехмерные, а хвосты и ноги сделаны в виде рельефов на поверхности окружности. Рога на конце расширяются и имеют форму чашки. Остальные части фигурок животных разделены на небольшие гнезда для вставки драгоценных камней. Из этих камней сохранился только один кусочек лазурита на одном из крыльев. Гнезда для камней сделаны также на туловищах львов. Камни, использовавшиеся для украшения, имели совершенно определенное символическое значение. На дужках браслета нанесены изображения лилии, что было характерно для той эпохи. Вставки из лазурита на золотых браслетах свидетельствовали о высоко развитом эстетическом и художественном вкусе людей Ахеменидской эпохи. В одном из царских захоронений в Сузах были найдены золотые браслеты и нашейные обручи, также украшенные львиными головами, и, в отличие от джейхунского браслета, львиные уши изображены стоящими торчком, а морды львов немного укорочены.

Как представляется, фигуры львов были самым распространенным элементом украшения ювелирных изделий в Ахеменидскую эпоху.

На узоре, которым расшито платье, можно увидеть льва внутри кольца из витой золотой проволоки. Как и на других подобных изображениях, он показан рычащим, голова повернута назад; мышцы шеи и задних ног напряжены; хвост поднят как хлыст плети, а крылья подняты вверх и пригнуты к голове. Художник уделил большое внимание расположению фигуры льва в пространстве внутри проволочного кольца. Узор предназначался для платья темного цвета, предположительно ультрамаринового или индиго.

Золотые ахеменидские монеты, которые имели в диаметре около 2 см (максимальный размер — 1,8 см), были известны как дарики. На них выбито изображение лучника. Он присел на одно колено, немного пригнув другую ногу, за спиной у него висит колчан, в правой руке — пика. Корона на голове лучника похожа на корону Дария на Бисутунском рельефе. Форма монеты и изображение на дариках не менялись практически на всем протяжении эпохи правления Ахеменидов, эти монеты использовались для выплаты жалованья воинам и солдатам, для подношений правителям соседних государств, например Ионии или Спарты, которые могли напасть на дальние границы Ирана и создать там проблемы.

Еще одним из видов искусства Ахеменидов являются их печати. Притом что они заимствованы у эламитов (печати сохраняли первоначальную форму в течение веков), иранцы привнесли в них свои характерные нововведения, позволяющие говорить о своеобразии иранских печатей. В VIII и VII вв. до н. э. в Эламе, Ассирии и Вавилоне были широко распространены среди населения цилиндрические печати. Плоские печати и перстни-печатки являлись принадлежностью придворной знати. В Ассирии в период правления Саргона II существовала официальная царская плоская печать. Поскольку цилиндрические печати в Эламе были в обиходе очень долго, ахеменидские цари поначалу заимствовали эламские традиции, и поэтому в эпоху Ахеменидов вплоть до периода правления Артаксеркса I правители использовали цилиндрические печати. Изображения на печатях имели эламские заимствования, но в то же время на них появились новые элементы. Например, на печати, изображенной на рис. 75 и 76, вырезана фигура царя верхом на двух фантастических крылатых существах с львиными туловищами и человеческими головами. Он держит за задние лапы двух рычащих львов. В соответствии с иранской традицией головы львов повернуты назад и смотрят на царя. По бокам царя — две пальмы, а над деревьями — два Фравахара без символических изображений голов. На рисунке на этой печати в схематической, декоративной форме изображены символы царской власти и покровительства Ахурамазды. Еще одна особенность ахеменидских печатей — композиция декоративных элементов, расположенных вертикально, что крайне редко встречается в Месопотамии. В то же время несколько аналогичных печатей были найдены в Лурестане.

Ахеменидские цилиндрические печати были двух видов: большие и маленькие. Большие печати, как правило, делались из камня, и по торцам их покрывали золотыми пластинками, печати ахеменидских царей — в основном из самоцветов, в том числе из светлого, так называемого йеменского, камня (известного как йеменский жемчуг), ярко-синего лазурита или из камней другого цвета (агата, рубина и

др.). Для менее обеспеченных слоев для изготовления печатей использовались менее ценные поделочные камни, например, розовый, коричневатый или черный мрамор, мыльный камень и даже обожженная глина.

Существует и другая разновидность плоскоцилиндрических печатей — с ушком для продевания бечевки с одного торца и резным изображением на другом. Такие печати были скопированы с урартских образцов, которые попадали к Ахеменидам через Мидию. С другой стороны, многие из цилиндрических печатей пока еще точно не атрибутированы с точки зрения их принадлежности к мидийской или ахеменидской культуре. Также имеется цилиндрическая печать, найденная в Египте, с надписью на древнеперсидском, эламском и вавилонском языках: «Дарий, великий царь». На ней изображен Дарий, стоящий за погонщиком на колеснице, запряженной парой коней, и стреляющий из лука во льва, стоящего на задних лапах (см. рис. 75). Изображение льва на этой печати имеет очень много общего с золотым львом из Зивийе. За львом изображена пальма. За Дарием также видна

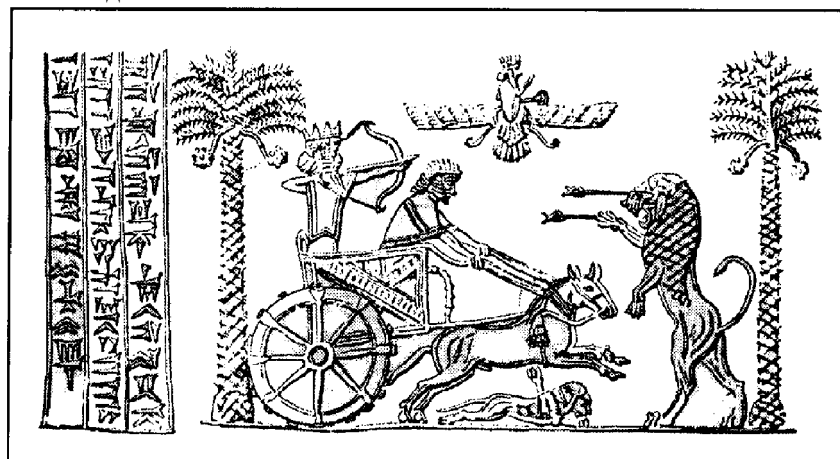


Рис. 75. Рисунок на печати Дария. Обнаружена в Египте

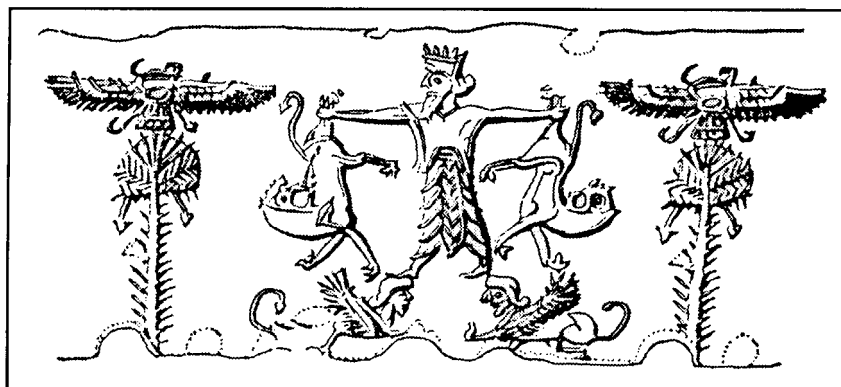


Рис. 76. Ахеменидская печать

пальма, только более пышная. Возможно, что здесь пальма символизирует силу и стойкость льва и шаха. Между надписью и рисунком с особой тщательностью вырезана эмблема Ахурамазды, ориентированная на фигуру Дария. На этой печати выгравировано имя Дария, однако есть вероятность, что она принадлежала одному из военачальников или сатрапов Дария в Египте, так как сатрапы в большинстве своем не имели личных печатей и пользовались печатями с именем правящего царя. Под копытами коней изображен распростертый на земле лев, он держит лапой попавшую в него стрелу. Эта сцена напоминает сцены охоты эпохи Сасанидов, на которых изображены животные, как уже убитые охотниками, так и живые. В нью-йоркской библиотеке Моргана хранится ахеменидская печать с изображением идущего быка, фигура его вырезана с таким же необыкновенным изяществом и настолько красива, как и фигуры быков в Персеполисе. Одна из особенностей этой печати, равно как и других цилиндрических печатей эпохи Ахеменидов, заключается в том, что вокруг рисунка оставлено много незаполненного пространства. Некоторые из западных ученых расценивают это как результат влияния греческого искусства на процесс синтеза иранской художественной эстетики.

К числу наиболее широко распространенных в эпоху Ахеменидов предметов материальной культуры можно отнести ткани, в том числе шелковые, шитье золотом, ковры и ковровые изделия, изобретенные в этот период, например войлочные паласы. Найденный в Сибири в области вечной мерзлоты фрагмент ковра, получивший название по месту раскопок «Пазырыкский ковер», свидетельствует о том, что разнообразие искусства Ахеменидов не ограничивалось только архитектурой, кузнечным делом и изготовлением изразцов. Фрагмент

Пазырыкского ковра размером чуть больше квадрата, основная его поверхность выткана наподобие шахматных квадратов, по краям имеются бордюры, которых насчитывается пять рядов. Основное поле ковра составляют 24 одинаковых квадрата.

Внешний бордюр ковра составлен из расположенных рядом друг с другом квадратов, внутри которых выткан такой же узор, как и на квадратах, изображенных на платье ахеменидских воинов на глазурованных кирпичках в Сузах. На втором бордюре (он шире остальных) вытканы изображения иранских воинов, пеших и конных попеременно. Третий бордюр, самый узкий, составлен из овалов, а рисунок внутри этих овалов полностью повторяет узор внутри квадратов основного поля ковра. На следующем бордюре, более широком, изображены газели, обитающие на севере Ирана. Они расположены в направлении, обратном пешим и конным воинам, изображенным на широком бордюре. Фигуры газелей и их пропорции идентичны изображению быка на ахеменидской печати, однако их головы распознаются именно как головы газелей, и их изображения совершенно реалистичны и лишены какой-либо стилизации или упрощения. Следующий, внутренний бордюр повторяет рисунок самого крайнего бордюра. Если к этому ковру с каждой стороны прибавить по одному метру, то его размер как раз будет соответствовать площади маленьких «запретных» комнат дворцового комплекса Персеполиса. Рисунок на основном поле ковра состоит из цветка в центре и четырех цветков вокруг, все вместе они образуют форму креста. Между цветами по диагоналям изображены четыре фигуры, очертаниями похожие на ромбовидные листья растений. Эти цветы и листья как бы соединены между собой узкой лентой. Цветочный медальон, получивший название «солнечный», в современных иранских коврах несколько трансформировался и именуется «Гератский узор», или *махи дархам*.

## Искусство Селевкидов и Ашканидов (Парфии)

### *Искусство эпохи Селевкидов*

После победы над Дарием III при Гавгамелах в 331 г. до н. э. Александр Македонский провозгласил себя великим императором, вывез из Суз богатейшие сокровища и направился в Персеполис. Он был уверен, что захватит там несметные богатства. На четвертый месяц пребывания в захваченной столице он поджег Персеполис. Новые археологические находки в этом районе, обнаруженные после Второй мировой войны, доказали, что город был разграблен до его сожжения. Этот грабеж и поджог, по всей вероятности, совершены

были с согласия Александра и в знак мести за сожженные греческие храмы, поскольку Персеполис имел огромное значение для Ахеменидской династии и ее преемников.

После смерти Александра между его наместниками начались стычки и войны, и в результате они разделили между собой завоеванные земли. Правителем Ирана, Междуречья, Северной Сирии и значительной части Малой Азии стал Селевк. Он был инициатором объединения Ирана и Греции, и в соответствии с завещанием Александра Македонского, оставленным своим военачальникам, Селевк женился на знатной иранке, от которой у него родился сын, названный Антиохом. Последний, наследовав от своего отца власть, приступил к новой организации завоеванных земель и примерно к 250 г. до н. э. утвердил династию Селевкидов. В последующий период Селевкиды под нажимом иранцев, в частности кочевых племен парфян на севере Хорасана, а также в результате восстания сатрапа провинции Балх, в которую входила большая часть Афганистана и Туркестана, утратили хорасанские земли и отступили во внутренние районы Ирана. Нашествие парфян в Иран заставило Селевкидов уйти в Сирию, и только там они смогли сохранить свое влияние до первой половины I в. н. э.

Некоторые исследователи писали, что «свадебные пиршества в Сузах» были устроены по случаю брака Александра с третьей по положению женщиной Ирана, дочерью Дария III, а также брака с дочерью Александра Мемнона (sic!) и бракосочетаний его офицеров, в частности Селевка с дочерью Ездегерда (sic!). Это было сделано по приказу Александра с целью достижения согласия и единства между иранцами и греками. Однако, судя по историческим документам, дело обстояло совсем иначе, поскольку цари Селевкиды стремились к тому, чтобы сохранить свою греческую идентичность, укрепить военное и политическое господство Греции на всей территории Ирана, и в этой связи не преследовали никаких культурных целей. Они основали греческие города с тем, чтобы иранцы и греки мирно сосуществовали. От этих городов почти не осталось никаких следов. (В истории сохранились названия четырех греческих городов: Апамея, Антиохия, Лаодикея и Селевкия.) Однако эти меры привели к тому, что иранское искусство до известной степени оказалось под греческим влиянием. В свою очередь, греческое искусство через Малую Азию восприняло многие элементы восточной культуры. Даже Платон, которого признавали исламские философы, находился под влиянием дуалистической концепции маздаизма. Селевкиды, осознававшие непрочность своей власти в Иране, первоначально пытались за счет внедрения новой системы правления в бывшей Ахеменидской империи, создания и укрепления сети оборонительных сооружений на основных путях и дорогах по всей стране, созданных еще при Ахеменидах, упрочить

свои позиции. Они организовали почтовую службу между своими военными гарнизонами, а расположенные вокруг них земли и владения отдали в пользование грекам. Впоследствии эти греческие поселения превратились в греческие города. Селевкиды старались строить в этих городах греческие храмы и отправлять в них греческие религиозные обряды.

Есть предположения, что один из греческих городов находился в районе сегодняшнего города Феса в провинции Фарс, так как при раскопках в его окрестностях найдены осколки тесаного камня и греческой керамики. Другой город находился около нынешнего Кенгавера (между Хамаданом и Керманшахом). Там до сих пор есть развалины парфянского храма, который, по мнению Исидора Харакского (Isidoro de Charax), был посвящен богине Артемиде — Анахите. Этот город со временем превратился в парфянский. Существует вероятность того, что еще один греческий город находился рядом с двумя селевкидскими колоннами поблизости от деревушки Хорхе, недалеко от Делиджана (между Кумом и Исфаханом). Четвертый город, находившийся на территории Мидии (современный район Нехавенда), носил название Лаодикея. Возможно, что постройки эпохи Селевкидов исчезли потому, что окрестные крестьяне разобрали тесаный камень на свои хозяйственные нужды, поскольку использовать обработанный камень очень удобно. Вместе с тем существующее в Кенгавере большое каменное здание Герцфельд относит к постройкам эпохи Селевкидов, поскольку методы строительства того времени отличаются от применявшихся в парфянскую эпоху.

Помимо этих немногих сохранившихся памятников греческой архитектуры были найдены фрагменты больших красивых бронзовых скульптур, один из которых считают головой Антиоха IV. Эти фрагменты, а также малая глиптика эллинской эпохи и небольшие фигурки греческих богов свидетельствуют о большом развитии в данный пери-

од металлургии. Также сохранились официальные царские печати и оттиски печатей на табличках эпохи Селевкидов, в частности, полные отпечатки изображений бюстов или голов и бюстов греческих богов и героев, изображения селевкидских правителей, шлемы и предметы культа, в том числе треножника Аполлона, трезубца или эмблемы Селевкидов, все вместе являвшиеся особым символом селевкидских царей. Иногда попадались изображения религиозных церемоний, сцен повседневной жизни, фигурки животных или греческих химер.

Не всегда можно отличить эллинскую и традиционную ближневосточную манеру изображения различных чудовищ и других фигур. Традиционная ближневосточная манера изображения символа созвездия козерога (козла-рыбы) (на латыни Caricorn) совершенно



ясна. Этот стиль с небольшими изменениями в прорисовке очертаний и некоторым упрощением изображения пришел из нововавилонской эпохи и затем был перенесен от Ахеменидов к Селевкидам.

Ростовцев считает, что изображения этих козло-рыб, а иногда — раков происходят из района ал-Бурудж, а их появление на печатях свидетельствует, возможно, о большом значении в жизни вавилонян астрономии. Фигурирующая в Коране история Харута и Марута подтверждает этот факт. Это были два ангела, которых бог послал в Вавилон для разоблачения ложной сущности колдовства. В иранских преданиях имена этих двух ангелов произносятся как Хуртат и Муртат.

При том, что происхождение этих символов очень древнее, возможно, именно в эллинскую эпоху им было придано значение астрологических знаков. В Вавилоне волшебство и колдовство, гадания и предсказания были распространены повсеместно, и, вероятно, астрология привлекалась им в помощь. Эта наука, ввиду ее особой важности, целиком находилась в распоряжении царей и придворных. Так как эллинские ученые считали, что «астрология — единственная наука, которая позволяет познать причины событий на земле», эта наука и стала фактором, связывающим ближневосточные и эллинские элементы.

### *Парфяне, или Ашканиды*

#### 1. Общие сведения. Градостроение и архитектура

Как уже говорилось, парфяне были кочевниками, жившими на севере Хорасана. Как этнос они известны со времен Ахеменидов. По религии они маздаисты и даже зороастрийцы, поскольку, как свидетельствуют древние иранские предания, зороастризм возник на севере Хорасана и в Балхе. Парфян считают одним из сакских племен, однако их религия и язык позволяет отнести их к иранским племенам. Их язык являлся одной из ветвей авестийского и древнеперсидского языков. Провинции, населенные парфянами, назывались Парнсом (Parnes) и входили в сатрапию Нестона Ахеменида.

В 871 г. до х./250 г. до н.э. парфяне под предводительством человека, которого греческий историк Страбон называет Арсакс (на парфянском языке — Аршак, на персидском — Ашк), оказали давление на Селевкидов и одновременно с восстанием сатрапа Балха (одной из провинций Северного Хорасана) оттеснили Селевкидов в глубь Ирана и затем вплоть до Вавилона. Таким образом, власть в Иране оказалась в руках Аршака I. Уже во время правления Михрдада I, или Митридата, власть парфян распространилась на всей территории Ирана. Исповедование маздаизма, величие и благоденствие

парфян объясняют то, что иранцы смогли их признать, в результате чего парфяне правили этими землями в течение пяти веков. Изгнав Селевкидов, парфяне не стали менять прежнюю административную систему и методы управления страной, не стали никого насильно заставлять принимать их религию. Ашканидские цари начали чеканить свои монеты с надписью «С любовью к Греции». Действительно ли они симпатизировали Греции или же хотели таким образом сохранить с греками политический союз, чтобы обезопасить себя от военных столкновений с Грецией, которая после нашествия Александра стала настоящим агрессором? С исторической точки зрения прояснить этот темный вопрос крайне сложно. Однако ясно то, что Митридат I изгнал греков из Вавилона, а империю Селевкидов ограничил Сирией. В эпоху Ашканидов религиозные меньшинства пользовались полной свободой и жили в соответствии со своими религиозными предписаниями.

Лозунг «С любовью к Греции», даже если он был неправдой, привел к недовольству настоящих иранцев-патриотов, которые начали сопротивляться Ашканидам, пока наконец не появился могучий вождь и не сверг империю Ашканидов; сасанидский царь Арташир I во время правления Артабана V, спустя пять веков правления династии, низверг власть Ашканидов, чьи войска были быстро разбиты солдатами Арташира и отступили в Хорасан. Возможно, что Ашканидам в Сасанидскую эпоху было уделено мало внимания иранскими историками и даже великим Фирдауси именно из-за их лозунга «С любовью к Греции». В то же время нельзя забывать о том, что парфяне предпринимали все возможные меры для развития торговли и обеспечения безопасности торговых путей, а на караванных дорогах строили города, например город Хатра (Hatra, сегодня он называется на арабском языке Эль-Хидр), который был разрушен сасанидским царем Шапуром I, город Дора, с 871 г. до х./250 г. до н.э. принадлежавший Ашканидам. Они также стремились достичь берегов Средиземного моря и именно поэтому приняли в состав своей армии остатки разбитых полков Селевкидов. Еще одно крупное событие эпохи Ашканидов — возникновение новой митраистской религии, представлявшей собой фактически один из культов древних ариев. В эту эпоху появился человек по имени Митра, считавший себя родственником Зороастра, и начал пропагандировать видоизмененную древнеиранскую религию, влияние которой распространилось вплоть до Европы. Был один этап истории, когда в III в. н.э. в Римской империи были готовы принять эту религию в качестве государственной. Влияние ее в Европе и в Римской империи было настолько сильным, что оно позволило открыть путь для усиления христианской религии, и после христианизации Рима многие культовые обряды митраизма естественным образом были оформлены

как обряды христианские. Например, праздник Рождества устраивался именно в те дни, в которые в дохристианскую эпоху отмечался праздник рождения Митры, что совпадало с годичным циклом возрождения природы. Влияние митраизма в Европе было настолько сильным, что, как считает Ренан (Renan), «если бы распространение христианства вдруг приостановилось бы из-за какой-либо губительной болезни, мир стал бы митраистским».

В связи с очень большой торговой и политической активностью Ашканидов за весь пятисотлетний период существования династии сохранилось совсем немного памятников ашканидского искусства. Возможно также, что это связано с весьма негативным отношением Сасанидов к Ашканидам, в результате чего Сасаниды в целях сохранения национальной целостности постарались уничтожить следы правления Ашканидов. Также не исключено, что это связано с такой особенностью иранцев, как невнимание к предкам и памятникам древности. В любом случае сохранилось всего несколько полуразрушенных зданий с некоторыми чертами эллинского архитектурного влияния. Последующие перестройки наложили на них характерные особенности парфяно-хорасанской архитектуры. Но, конечно, только в Сасанидскую эпоху, когда моментально и полностью было покончено с авторитетом и влиянием греческого искусства, стало возможным говорить о стопроцентном иранском самобытном искусстве.

Одним из памятников, открытых археологами, являются развалины города Ашшур, которые были раскопаны рядом с современным иракским городом Эш-Шура. Этот город был основан в I столетии н. э. На его месте в Хатре, расположенном в 50 км от нынешнего Эш-Шура, сохранились остатки ассирийских построек с особенностями архитектуры и строительных методов, использовавшихся в более позднее время. Город Ашшур в эпоху Ашканидов был дважды разрушен и отстраивался заново. Первый раз его разрушил римский император Траян, но после этого он был восстановлен. Во время нашествия в Месопотамию императора Септимия Севера город был вновь разрушен и уже больше не возродился. При сравнении развалин установлено, что дворцы Хатры построены после нашествия Траяна, и поэтому их возраст соответствует постройкам того периода, когда город восстанавливался. При этом постройки Ашканидского периода в этих двух городах отличаются друг от друга.

Самые древние сооружения Ашшура выстроены из кирпича и глины-сырца. Применение кирпича началось в IV тыс. до н. э., а с III тыс. он уже широко использовался в Месопотамии. Использование обожженного кирпича в Иране при строительстве домов и дворцов отмечается в период Ахеменидов, а затем в эпоху Ашканидов и

Сасанидов и вплоть до исламской эпохи. Часть ахеменидских дворцов построена из кирпича и кирпича-сырца. Сегодня обожженный кирпич и кирпич-сырец также довольно распространенные строительные материалы. Самые широкопролетные залы главного дворца в Ашшуре имели кирпичные перекрытия, а крыши плоские. Одно из перекрытий в продольном направлении было двухарочным и лежало на прямоугольных опорах, а по ширине поперечными тягами делилось на три части. Такие простые, но в то же время практичные способы строительства применялись во многих странах, и при этом почти никто не задумывался о происхождении этих строительных конструкций и причинах их появления. Некоторые здания имеют арочные перекрытия сводов, которые мы можем видеть в Ашшуре или, например, в Ктесифоне, в Так-и Кисра или в Багдаде, в Хан-Арсма или в иных районах Ирана, например, в Эберку в сегодняшней провинции Йезд, в Торбет-е Джам и др., а также за пределами Ирана — во Франции в церкви Сен-Филибер де Турню (Saint Philibert de Tournus), в Фарже, в аббатстве Фонтене (Fontenay) и в иных местах. В других типах конструкций арочные перекрытия сводов усиливаются деревянными балками, а крыши делаются плоскими. Такие конструкции построек можно увидеть в Сирии, в Трансиордании и в Иране, в Эйван-е Керхе.

В Хатре такие арочные перекрытия устроены из тесаного камня и имеют радиальные швы. В Ашшуре в постройках с полуцилиндрическими сводами использованы трехгранные камни, как, например, в коридорах дворца. Эта старинная техника применялась на Востоке и в странах, где не было или было мало древесины для перекрытий. Как, например, в конструкции кладовых Рамзеса в Египте, или гробниц в Вавилоне, или подземных водопроводов (канатов) в Иране. Подобные конструкции используются и по сей день (рис. 77, 78).

Архитектура эпохи Ашканидов не очень разнообразна. Она с точки зрения строительства обычная и неоднородная. Создается такое впечатление, что они были знакомы только с одной формой арочного цилиндрического свода, а позднее, для придания большей помпезности этим зданиям, изобрели или переняли у своих предков эйван. История возникновения эйвана и начальный период его использования неизвестны, но точно установлено, что это элемент иранской архитектуры, который возник на востоке Ирана и утвердился повсеместно, а в исламскую эпоху стал использоваться и в других мусульманских стра-

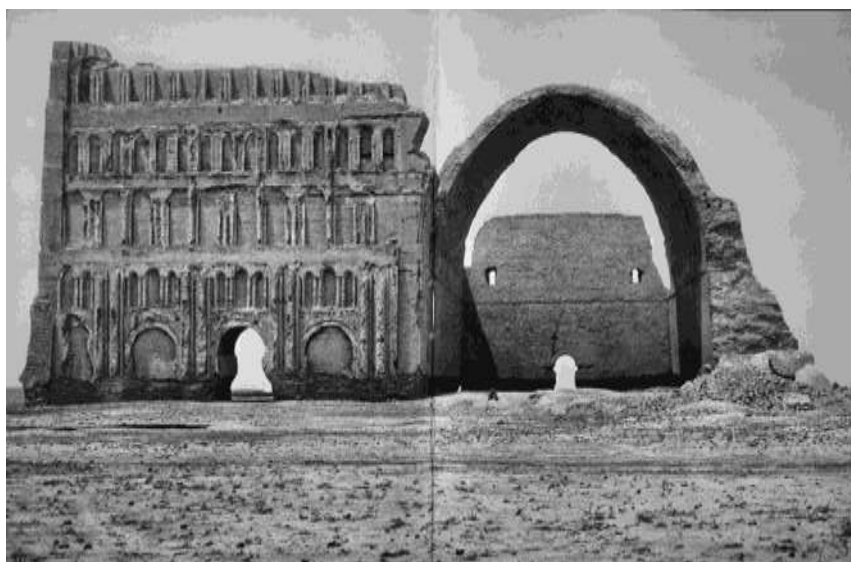


Рис. 77. Главный фасад Ашканидского дворца в Ашшуре

нах. Эти высокие и широкие своды в эпоху Сасанидов служили аудиенц-залами, а в исламский период — средством убранства зданий медресе, мечетей, караван-сараяв и даже дворцов. В эпоху Ашканидов этих высоких эйванов в странах к западу и востоку от Ирана не было, так как самый древний из них встречается на здании дворца Арташира в Фирузабаде, т. е. как минимум два века спустя после строительства дворца в Ашшуре, и то с учетом вероятности того, что архитектура дворца в Фирузабаде действительно ашканидская.

Основной каркас дворца в Хатре состоял из двух больших эйванов, по бокам каждого из них располагались маленькие двухэтажные арки; позднее к ним были добавлены еще два больших эйвана. В результате здание дворца казалось одним продолговатым строением, состоящим из четырех эйванов. За одним из первых эйванов был построен четырехугольный зал с

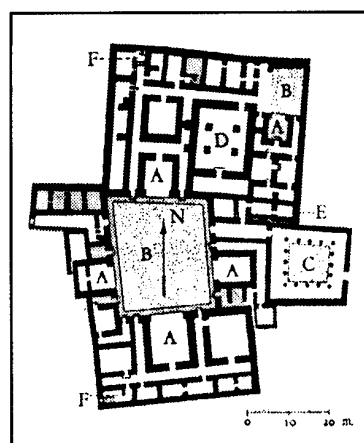


Рис. 78. План Ашканидского дворца в Ашшуре

цилиндрическим сводом. Такой метод строительства сложных

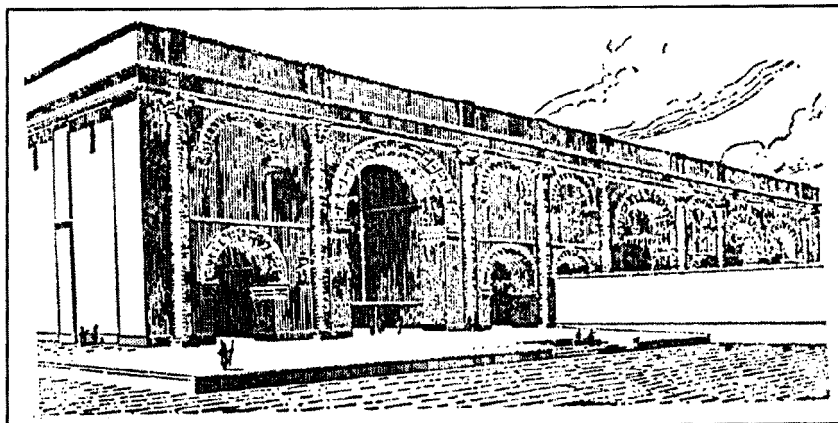


Рис. 79. Фасад главного дворца Ашканидов в Хатре

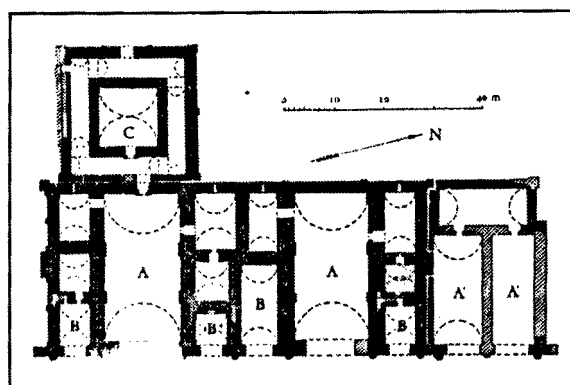


Рис. 80. План Ашканидского дворца в Хатре

зданий получил дальнейшее распространение и приобрел большое значение. В результате стало традицией строительство квадратных залов с куполом, для которых в качестве входа служил высокий и глубокий эйван, построенный перед ними. Кроме того, в Хатре найдены небольшие и менее значительные дворцы, а также частные дома. Одно здание состоит из широкого эйвана со стороны фасада и комнат с трех сторон от него, другое — из двух помещений по обе стороны от эйвана. Есть еще одно строение, отстоящее от трех рядом расположенных эйванов, за ними построены комнаты. В четвертом здании — три эйвана в ряд и колоннада перед ними. Еще одна

постройка включает эйван с помещениями по одну сторону и с колонным залом в греческом стиле перед ним (рис. 79, 80).

Ашканидский дворец в Ашшуре является образцом зданий с эйванами, которые позднее, в исламскую эпоху, нашли широкое распространение в качестве галерей квадратных шабистанов (мест, отведенных для ночных молитв) и в основном состояли из четырех эйванов вокруг квадратного двора. Подобные здания служили образцовой формой для мечетей, медресе и караван-сараяв в Иране. Такой стиль строительства зданий, несмотря на то что первые его образцы найдены в ашканидском Ашшуре, без всякого сомнения, принадлежит Восточному Ирану. Дворцы Газнавидской и, позднее, Сельджукской эпох построены именно в этом стиле. В период расцвета государства Сельджукидов он распространился за пределы Ирана, в Египет и в другие регионы исламского мира. Следовательно, эйван как архитектурный элемент в эпоху Ашканидов пришел в Месопотамию из Хорасана, а затем, в исламскую эпоху, эйваны как входная часть в шабистанах, других культовых зданиях, дворцах (к примеру, в Фирузабаде), многочисленных медресе Низамийа играли важную роль в иранской архитектуре.

Стены дворца в Хатре с внешней стороны облицованы камнем или мастерски оштукатурены и украшены четырехгранными колоннами и такими же пилястрами, капители которых увенчаны барельефами растений или другими изображениями. О внутренних украшениях дворца мы никакими сведениями не располагаем. Но Филострат, современник Хатры, пишет: «Это зал, потолок которого украшен фиолетовыми блестящими камнями небесного цвета. На голубом фоне потолка запечатлены различные изображения из золота, которые сверкают подобно звездам на небе. В этом зале царь присутствовал во время приемов». О другом зале того же дворца он пишет: «На мраморном небе потолка сверкают изображения солнца, луны и самого царя». Все это является свидетельством того, что ашканидские дворцы, несмотря на наличие в них греческого влияния, были совершенно восточными и иранскими<sup>6</sup>.

Культовые здания эпохи Ашканидов по своим архитектурным особенностям были или полностью иранскими (храмы в Бадр-Нешан-де, Шизе, Мейдан-е Нафте), или с подражанием греческим архитектурным традициям (храмы в Хорхе, Кенгавере и Нехавенде). Но, конечно, были и культовые здания, где сочетались эти два архитектурных стиля, образцы их пока не обнаружены. При сравнении

---

<sup>6</sup> Подобное украшение потолков у Ашканидов переняли византийцы, и в последующие века своды церквей украшались фиолетовой, зеленой и иной мозаикой с профильными изображениями христианских святых на фоне звездного неба, что является особенностью иранского искусства. — *Примеч. авт.*

планов культовых зданий Ашканидского и Ахеменидского периодов выясняется, что основой для ашканидских зданий служили строительные (архитектурные) традиции Ахеменидского периода, в них были внесены определенные изменения и при возведении использовались простые строительные материалы.

Являются ли подобные изменения своего рода признаком регресса в искусстве Ашканидов или это просто результат преобразований, которые были осуществлены Ашканидами специально? Известно, что иранское искусство ваяния в эпоху Ашканидов находилось в состоянии упадка и теряло свое былое изящество. Но этот упадок не может быть признаком исчезновения творческого духа иранцев. Ахеменидское искусство являлось символом могущества монархической власти. И подобное искусство, в частности архитектура, под влиянием исторической обстановки могло претерпеть некоторые внешние изменения, но в любом случае подражание не могло оказать заметное влияние на творческий дух самих иранцев. Как известно, между иранским и греческим искусством никакой общности не возникло. Упадок ашканидского искусства, которое подверглось греческому влиянию, завершился расцветом исконно иранского искусства.

Примером ашканидской архитектуры могут стать здания нескольких зороастрийских храмов, обнаруженные на западе и юге Ирана. Первый из них — храм Бадр-Нешанде на юго-восточной нефтеносной территории, в нескольких километрах к северу от зороастрийского храма Месджед-е Солейман. Между этими храмами как в архитектуре, так и в структуре много общего. Здания построены в конце правления Ашканидов и, несмотря на некоторые различия, имели одинаковое назначение. Здание храма Месджед-е Солейман стоит на платформе, возведенной на этом месте по причине наличия здесь выходящего наружу подземного природного газа. Храм Бадр-Нешанде, в отличие от храма Месджед-е Солейман, построен на возвышении и состоит из нескольких разнообразных платформ. Верхняя платформа имеет 100 м в длину и 70 м в ширину и огорожена прочными стенами с подпорками. Оба здания построены одинаково, с использованием огромных, разного размера обтесанных каменных глыб, связанных без раствора. На этой платформе, так же как и в храме Месджед-е Солейман, стоит квадратная в основании возвышенность, длина каждой из ее сторон составляет 20 м. В Месджед-е Солейман заметны следы зданий, построенных на платформе, а позднее разрушившихся. А в Бадр-Нешанде сохранились руины одного здания, построенного с использованием белого камня. Две большие лестницы, длиной 12 и 17 м, одна из которых находится с западной стороны, возвышаются до верхней платформы. Эти лестницы построены на расположенных рядом основаниях, вне



пределов основной платформы. Храм Бадр-Нешанде, вероятно, возведен в период правления ашканидского шаха Митридата I (791—761 гг. до с. х./170—140 до н. э.). Он использовался и в эпоху Ашканидов, когда храм Месджед-е Солейман тоже находился в эксплуатации, и в Сасанидскую эпоху.

Недавно обнаружено еще одно здание в сорока километрах к востоку от храма Месджед-е Солейман, оно построено на холме, над которым возвышается гора Билаве; само здание доминирует над узкой долиной, где проложена дорога до подземного кладбища Шами. Это строение состоит из прямоугольного возвышения, к нему ведет широкая лестница, и на нем расположена квадратная платформа, очень напоминающая храм Бадр-Нешанде. Другое заслуживающее внимания здание — это постройка Тахт-и Сулайман в Азербайджане; она представляет собой зороастрийский храм, названный в пехлевийских текстах Аташкада-йи Ганджак (Храм огня Ганджак). Раннеисламские географы называли его храмом Шир. По преданию, он построен в эпоху Ашканидов возле волшебного озера, глубину которого никто не в состоянии был измерить. Арабский географ Йакут был убежден, что из этого озера вытекали семь рек, вращавших жернова семи мельниц. В храме хранился знаменитый священный огонь Азаргушасб. В эпоху Сасанидов храм пользовался огромной популярностью. Так, Мухалхил в своей книге, написанной в 331 г. х./952 г. н. э., отмечает, что в этом храме вечный огонь горел в течение 700 лет. В 7 г. х./628 г. византийский император Ираклий разрушил этот храм.

Храм Месджед-е Солейман возведен, как сказано выше, на месте, где выходил наружу подземный природный газ. В эпоху Ашканидов здесь было построено возвышение шириной 120 и длиной 150 м, с одной стороны упирающееся в гору. На двух его равных сторонах — лестницы шириной от 4 до 5 м. На другой стороне возвышения стояла высокая квадратная платформа с 30-метровой стороной, на которой находилось квадратное здание, похожее на здание храма в Бадр-Нешанде.

## 2. Ашканидские монеты и другие виды искусства

С самого начала появления чеканки монет в мире и особенно в Иране специалисты относили ее к миниатюрному искусству (*Art minimal*). Относительно ашканидских монет следует отметить, что первые из них чеканились по эллинским образцам с использованием греческих букв. Однако с периода Фраата (Фархада) II в форме и используемых буквах произошли изменения, и они постепенно стали чисто ашканидскими. Вместо греческой графики на монетах стали

использовать семитскую. В середине эпохи правления Ашканидской династии, т. е. в начале I в. н. э., язык пехлеви (среднеперсидский) стал официальным языком Ирана (один из иранских диалектов, отделившихся от авестийского языка). После этого на монетах перестали использовать и семитские буквы. С ашканидских монет данного периода полностью исчезли эллинские особенности. Для чеканки монет в основном использовалось серебро. От этого периода сохранилось незначительное количество, может быть 2—3 образца, золотых монет. В конце Ашканидской эпохи изображения на монетах стали упрощенными и превратились в отдельные, трудно распознаваемые точки и линии. Однако позднее, в Сасанидскую эпоху, рельефные изображения на монетах появились вновь.

Самая древняя из ашканидских монет принадлежит периоду правления Митридата (Михрдада) I. На монетах этого периода изображалось лицо без бороды, но с чертами величия, отваги, с орлиным носом, густыми бровями, чрезмерно большими глазами, слегка искривленными губами и мощным подбородком. На голове изображенного лица — войлочный или кожаный головной убор с изогнутым верхом. Два края головного убора спереди и сзади опущены. Этот головной убор напоминает головные уборы саков и — до определенной степени — мидийцев на ахеменидских монетах. На реверсе монет выгравировано упрощенное изображение стоявшего на возвышенности мужчины в мидийском одеянии и с луком в руках. Над верхней частью изображения видны греческие надписи. По всей вероятности, это изображение Аршака I, основоположника Ашканидской династии, имеющего для Ашканидов символическое значение.

На монетах периода правления Митридата I выгравирован целый комплекс очень реалистичных и натуральных изображений. Подобный реализм, присущий ашканидским изображениям, послужил поводом для того, чтобы и греческие селевкидские цари также прибегли к использованию подобного стиля. Большинство из найденных ашканидских монет принадлежат периоду правления Митридата (Михрдада) II (744—709 гг. до х./123—88 гг. до н. э.); он был великим царем, при нем Ашканидская династия достигла наивысшего расцвета. На монетах эпохи Митридата II выгравированы его профильные изображения с длинной бородой, высокой шапкой, украшенной жемчугами и рубинами в виде звезды, а может быть, и в виде лотоса, что можно охарактеризовать как влияние ахеменидского искусства на работы мастеров Ашканидской эпохи. Подобный головной убор позднее стал атрибутом ашканидских царей и фигурировал на многих монетах правителей этой династии. Даже наместники и сатрапы на своих монетах изображены в таких головных уборах. На реверсе всех монет встречается то же символическое изображение Аршака I, с

четырёх сторон которого выгравировано: «Я, Арсакс (Ашк), царь царей, справедливый, доброжелатель и любитель Греции».

Именно с этого периода изображения на монетах постепенно упрощаются. Но на некоторых из них соблюдены особая эстетика и особые принципы искусства, находившиеся в состоянии постепенного развития. Например, найдена монета периода Фраата (Фархада) III с изображением восшедшего на трон царя с орлом на одной и длинным скипетром в другой руке; лицо его обращено налево. За ним стоит женщина в греческом одеянии, судя по диадеме на голове и длинному скипетру в руке, она представляет собой богиню из какого-то греческого города. Правой рукой она водружает на голову царя корону в виде цветка. Вероятно, изображение на этой монете посвящено победе Фраата над Селевкидами. Сохранились и монеты, принадлежащие Фраату и другим ашканидским царям, на которых изображены сюжеты наиболее важных событий той эпохи. Найдены также монеты данного периода с изображением Фраата в полный рост и анфас. Это своего рода новшество в изобразительном искусстве, не имевшее аналогов на монетах других правящих династий и встречающееся в живописи, барельефах и скульптурах Ашканидского периода.

Короны и головные уборы ашканидских шахов сравнительно одинаковы. Это — мягкая шапка, окаймленная лентами, зачастую четырьмя тонкими, с хвостиком в виде кружочков или просто приспущенным на затылке. На некоторых монетах, например периода ашканидского царя Хосроя (525—501 гг. до х./96—120 гг. н. э.), хвостик шапки на затылке обращен вверх. Лица шахов на всех ашканидских монетах изображены в профиль и обращены налево, за исключением одной из монет последнего периода правления Митридата I — на ней лицо шаха обращено направо. Рисунки на трех монетах времен Артабана II (709—698 гг. до х./88—77 гг. до н. э.), Митридата III (ок. 678 г. до х./57 г. до н. э.) и Вологеза (Балаша) IV (430—414 гг. до х./191—207 гг. н. э.) отражают лицо шахов в анфас. На этих монетах, особенно на монете времен Вологеза IV, волосы с обеих сторон лица — пучки завитых локонов. Подобную прическу переняли и Сасаниды — прямые волосы с двух сторон ниспадали у них на плечи. На реверсе всех ашканидских монет встречается изображение освящающего огонь или занимающегося правосудием Аршака I, помещенного внутри квадрата со сторонами из соответствующих надписей. Другим исключением в форме монет является оформление монеты времен одного из первых ашканидских царей III в. до н. э. — Тиридата I; на ней голова покрыта войлочной шапкой, а поля шапки с двух сторон закрывают уши и затылок до шеи. На реверсе этой монеты выгравировано изображение святилища, слева от которого стоит Аршак I с луком в руке, а сверху от святилища нарисовано

крылатое кольцо, над ним — изображение звезды. Это крылатое кольцо, по всей вероятности, заимствовано у Ахеменидов.

Найдены также две красивые печати этого периода, на одной из которых встречается тот же сюжет, что и на реверсе упомянутой монеты, т. е. святилище, Аршак, и, кроме того, изображены два лица, сошедшиеся на поединок, один из них — в сопровождении собаки. Лицо на аверсе упомянутой монеты, обращенное направо, по-видимому, принадлежит тому же Митридату I или одному из его сатрапов.

Гурт многих ашканидских монет прост, но часть из них полностью (как на монете Хосроя) или частично украшена выпуклой точечной жемчужной поверхностью.

Следует охарактеризовать также живопись, ваение и малые искусства Ашканидской эпохи. Создается такое впечатление, что важнейшей формой искусства при Ашканидах была живопись. Однако по истечении довольно длительного времени, а может быть, из-за нежелания людей Сасанидской эпохи сохранять ашканидские памятники ныне известно небольшое количество настенных рисунков того периода. Если допустим, что рисунки в Кух-и Хвадже в Систане принадлежат Ашканидскому периоду, и обратим внимание на их прорисовки, сделанные Герцфельдом, нетрудно заметить, что влияние в них греко-римского стиля незначительно, а в компоновке рисунка, изображении глаз анфас и в интенсивности и сравнительной яркости применяемых красок можно заметить наследие Востока и ашканидскую специфику. Такие же особенности наблюдаются в настенных рисунках в Дура-Европосе на территории Верхнего Евфрата. Это относится особенно к двум рисункам с изображением охотящегося мужчины. На одном из них виден охотник, стреляющий из лука в зверей — кабана, льва и оленя. Изображение лица и верхней части туловища всадника — анфасное. Это означает возврат к ближневосточным, особенно месопотамским, изобразительным традициям, в которых прослеживаются элементы трехмерности. Пространственные глубины на рисунке передаются посредством движения животных рядами и наискосок. По всей вероятности, это стало одним из образцов для изображения сцены охоты у Сасанидов. Это традиция, которая с ликвидацией реалистических начал через многие века перешла к исламскому изобразительному искусству. Следует отметить, что в это время была написана и книга стихов с иллюстрациями для детей (может быть, для детей придворных) в метрической форме под названием «Драхт-и асурик» («Ассирийское дерево»), однако она не сохранилась (рис. 81).

С точки зрения сочетания красок и содержания положительных и отрицательных красочных пространств заслуживают внимания и росписи в Кух-и Хвадже. Эти рисунки — свидетельство положительных сдвигов в греко-римском искусстве в сторону

иранской самобытности. Рисунок, известный как «Рисунок трех богов», с точки зрения религиозного содержания и художественной ценности является своего рода новым опытом в ашканидском искусстве, ибо в композиции произведения впервые фигурируют несколько лиц, и путем расположения этих лиц одного за другим предпринимаются попытки создать у зрителя ощущение пространства. На другом рисунке, с изображением царя и его супруги, автор попытался изобразить тело царицы в движении и полностью продемонстрировать женскую нежность и обаяние. На этом рисунке голова царя изображена в профиль, а его тело — в анфас, что



Рис. 81. Настенный рисунок в Дуре-Европосе, на котором Митра изображен на охоте

означает возврат к восточно-иранским традициям. Другая особенность данного рисунка, который, будучи иранским, одновременно находится под определенным влиянием греко-римских традиций, — изображение женщины. В эпоху Ахеменидов изображение женщин на рисунках не фигурировало, но на эллинских монетах Селевкидов подобные изображения иногда встречались. В целом появление изображений женщин на рисунках Ашканидского, а затем и Сасанидского периодов — следствие усиления влияния восточно-иранских традиций в искусстве. В упомянутом рисунке использованы краски желтого, красного, голубого, фиолетового, белого цветов, а на границах некоторых элементов композиции проведены линии черного оттенка. Подобные отделяющие линии особенно четко заметны на одном из рисунков — с изображением парфянского мужчины.

Западные специалисты, привыкшие к оценке реалистических традиций греко-римского искусства, а затем и подобных традиций в

искусстве готики, эпохи Ренессанса и вплоть до XIX в., объясняют эволюцию в сторону двухмерности изображений и переход от реализма к постреализму в иранском искусстве неумением парфянских и сасанидских мастеров изобразить реальность, тогда как фактически эта эволюция гораздо сложнее и труднее простого реализма в рисунках. Передать глубину изображения при помощи красок и соединительных черных линий значительно сложнее, чем сделать это с помощью теней и объемов.

В настенных рисунках в Дура-Европосе на берегу Евфрата парфянское искусство проявляется сильнее и отчетливее, чем на рисунках в Кух-и Хвадже. В храме, построенном в 551 г. до л. х./70 г. н. э. в честь бога города Пальмиры, встречаются настенные росписи на религиозные сюжеты, на которых восточного и иранского колорита намного больше, чем на рисунках в Кух-и Хвадже. На одном из рисунков, известном под названием «Религиозная церемония семьи Конон», встречаем изображение двух священнослужителей, один из которых бросает в огонь благовония, а другой стоит неподвижно. С другой стороны от них стоит третье лицо с дарами в руках, принесенными для храма. Эти изображения анфасные, и на их одеяниях, так же как на одеждах Ахеменидской эпохи, видны геометрические складки. В рисунке использованы краски красного, голубого, белого и коричневого цветов, и все его элементы разграничены изящными черными штрихами. Эта традиция в исламский период возрождается. Стремление к плоскому изображению и создание объемных линий, вопреки мнениям западных экспертов, считающих это признаком слабости и неспособности мастеров к приданию реалистических черт рисункам, является «национальной» иранской особенностью, корни которой были заложены задолго до Ахеменидов, в лурестанском искусстве.

На одном из настенных рисунков Ашканидского периода в Ашшуре использованы линии, доказывающие, что иранские мастера действовали согласно строго научным нормам изобразительного искусства. На рисунке мастер сперва чертил общую вертикальную ось, имеющую большое значение в религиозном изобразительном искусстве, а затем с учетом определенного симметрического соответствия с двух сторон от оси наносил изображения. Для создания пропорции и эффекта движения в своей работе он проводил линию параллельно одной руке священнослужителя, а для большего эффекта — еще одну линию — параллельно другой руке. Ожерелье, ремень и лента, окаймляющая подол одежды жреца, являются повторными одиночными элементами для создания гармонии, а две ленты на штанинах служат дополнительными элементами для устранения однообразия в композиции.

Во многих рисунках храма Митры в Дура-Европосе с изображениями сцен охоты иранские особенности использованы в большей степени: охотник сидит на коне, изображенном в профиль; он одет в короткую куртку поверх штанов, сильно сужающихся внизу. Обращенные вниз пальцы ног всадника, седло и сбруя коня, снаряженные металлическими круглыми подвесками-пластинками, а также символический пейзаж с отдельными редкими растениями — все это из числа особенностей иранского искусства. Изображения бегущих онагров на этих рисунках сильно напоминают изображения коней на иранских миниатюрах VIII—XV в. х./XIV—XXI вв.

На зданиях Дура-Европоса наблюдаем и другие настенные росписи — в основном в виде набросков или эскизов. Для украшения стен использовались рисунки со сценами охоты или баталлий, анализ которых свидетельствует, что великий стиль парфянского изобразительного искусства постоянно совершенствовался. Подробный анализ этих немногочисленных памятников выходит за рамки данной книги.

### 3. Ашканидские барельефы и скульптура

Ашканидские барельефы на скалах не обладают той привлекательностью, которая присуща упомянутым ценным образцам живописи. Грубая и малопривлекательная композиция барельефов, в основном с анфасными изображениями (в стиле отдельных последних эламских изображений), говорит о пренебрежительном отношении мастеров к глиптике. Самые древние из наскальных барельефов, оставшиеся с 721 до л. х./100 г. до н. э., со времен правления ашканидского шаха Митридата II, высечены на Бисутунской скале. Создание этого барельефа на подножии той же скалы, на которой были высечены надписи и рисунки Дария, вероятно, свидетельствует о том, что Митридат желал прослыть наследником Ахеменидов. Позднее, в XII в. с. х./XVIII в., на эти изображения нанесли надписи, тем самым испортив указанные рельефы. Тем не менее сохранились рисунки этих изображений, выполненные одним европейским путешественником XVII в. На этом барельефе четверо из высокопоставленных сановников страны присягают на верность Митридату II. На платформе Персеполиса также высечены рисунки какого-то ашканидского царя в подражание ахеменидским рисункам. Ашканидский царь велел под рисунками высечь имя каждого из изображенных лиц на греческом языке.

На той же Бисутунской скале рядом с барельефным изображением Митридата II под греческими надписями выгравировано изображение Готарза II (583—570 гг. до л. х./38—51 гг. н. э.) во время его победы

над одним из претендентов на шахский трон, пользовавшегося поддержкой Рима. Над головой царя изображен крылатый ангел, занятый его коронованием. Все другие изображения на барельефе, кроме ангела, выполнены в чисто иранском стиле. Царь в сопровождении одного из высших сановников страны сидит на коне, а под ногами коня изображен поверженный противник.

Здесь же на отдельно стоящей скале высечено совершенное анфасное изображение парфянского принца, бросающего в огонь благовония.

На одном из барельефов в Танг-и Суруке на высокой скале в подножиях гор Загроса на юго-восточной границе нынешних иранских провинций Фарс и Хузистан мы видим барельеф с изображением принца, который вручает своим подданным «кольца власти». Принц по иранскому обычаю сидит, опираясь на подушки. Изображение анфасно-фронтальное; несколько человек сидят напротив него и держат в руках наготове длинные копья. Еще несколько человек находятся у него за спиной. Невдалеке располагается собрание, на котором священник возлагает корону на голову принца, а затем видна сцена боя одного из ашканидских царей, атакующего врага пикой верхом на коне, причем и царь, и конь, подобно изображениям в Дура-Европосе, в броне. На примере этого барельефа заметен коренной сдвиг — на первый план выходит стремление к изображению реальных событий.

На другом барельефе в Танг-и Суруке изображен царь или принц, сидящий на коне и убивающий льва. В другом месте тот же персонаж изображен стоя и выше других участников церемонии, показывающей момент возведения принца на трон и далее молящимся перед каменным коническим жертвенником, на котором лежит корона.

Дата, высеченная на этом камне, указывает на 215 г. христианской эры. Барельеф имеет ряд новшеств, одно из них — высечение поверхности вокруг барельефа резцом таким образом, что он кажется выпуклым, притом что на самом деле он плоский. В результате удается достигнуть более удачной передачи мелких деталей изображения. Это нововведение, к сожалению, продолжения не имело, и данный барельеф остался как образец его единственного воплощения.

Если мы охарактеризуем искусство первого столетия правления Ашканидов как период перехода от эллинизма к иранизму, то с тех пор как Митридат II в 744 г. до х./123 г. до н. э. превратил свое государство в великую мировую иранскую силу, рассуждая об искусствах парфянском или ашканидском, следует признать ашканидским мавзолеем Антиоха I Коммагенского (685—655 гг. до х./64—34 гг. до н. э.), воздвигнутый в Немруд-даге в Малой Азии.



Антиох, мать которого была иранкой и ахеменидской принцессой (почему и сам Антиох считал себя Ахеменидом), вырос на эллинской культуре.

Он пытался воздвигнуть храм в Немруд-даге, где бы поклонялись эллинским и иранским богам, и с надеждой на это даже оставил на греческом языке надпись, где эллинский Зевс сопоставлен с Ахурамаздой, Гелиос — с Митрой, а Геракл — с Вэрэтрагной. Здесь мы видим, как проявляется стремление изобразить ашканидские одежды и короны на барельефах и скульптурах. Например, у Митры-Гелиоса на голове высокий ашканидский головной убор, а лица и прически абсолютно греческие, поскольку брови не дугообразные, а прямые, и подбородки очень массивные. Антиох изображается уподобленным Дарию Великому, но лицо его при этом обнаруживает явно греческие черты. В изображениях, когда Аполлон и Митра (Гелиос-Митра и Антиох) показаны друг против друга, у Аполлона на голове высокий конусообразный ашканидский головной убор, а у Антиоха — зубчатая парфянская корона. В одежде обоих персонажей и позе, в которой они стоят, обнаруживаются типично иранские изобразительные традиции.

Принимая во внимание, что памятники Немруд-дага возводились в 690—645 гг. до х./69—24 гг. до н. э., для эпохи царствования Митридата III и Вологеза I они являются современными. Несмотря на то что у Антиоха на службе было много греческих мастеров и он сам считал себя эллином, влияние парфян на искусство Немруд-дага несомненно. И мы с уверенностью полагаем, что Немруд-даг и особенно его скульптуры и барельефы носят парфянские черты.

Мастеров-создателей этих памятников можно разделить на две группы: на тех, кто создавал скульптуры эллинов, и на тех, кто ваял скульптуры иранских божеств. В любом случае и с любой точки зрения господство черт иранских над чертами эллинскими очевидно и не подлежит сомнению. Например, на барельефе Аполлона-Митры и Антиоха Аполлон-Митра имеет светящийся нимб на голове, специфический атрибут Митры, и в их руках видны пучки барсамов<sup>7</sup>, что характерно именно для иранской традиции. Одежда и оружие также иранские.

Гиришман утверждает, что «искусство Немруд-дага, несмотря на то что по некоторым признакам является эллинским, в основе своей остается связанным с искусством Ахеменидов как по основным своим принципам, так и по существу. Новое течение указывает также на то,

---

<sup>7</sup> Барсамы — тонкие прутики, употребляемые во время зороастрийского богослужения. — *Примеч. Г. Б. Шамилли.*

что оно пришло из мира Ашканидов и что вскоре будет оказывать свое влияние на этот район, пограничный с иранским царством».

Влияние, о котором говорит Гиршман, отчетливо видно в искусстве Пальмиры. Считается, что Пальмира с начала христианской эры и до заката этого города в 349 г. до х./272 г. была торговым и политическим центром христианского мира и мостом между искусствами и цивилизациями Ашканидов и христиан. Искусство Ашканидов имело гораздо большее влияние на создание барельефов и скульптур, чем греков и римлян.

В каждом барельефе и скульптуре Пальмиры неоднократно использованы те особенности, которые сближают или разделяют искусства парфянского и эллинского. В Пальмире найдены маленькие бюсты Вологеза III, возможно созданные одним и тем же мастером. Этот факт — веский аргумент в пользу того, насколько сильно влияние парфянского искусства. На рельефных изображениях трех пальмирских богов — Аглибола, Баалшамина и Малакбела, принадлежащих VI—V вв. до х./ I—II вв. н. э., мастера сколько ни старались, чтобы лица выглядели греческими, все равно фронтальность рисунка, сама одежда, оружие и нимбы вокруг голов богов целиком и полностью иранские. На одном из барельефов, относимых к 430 г. до х./191 г. н. э., изображена группа людей в длинных ашканидских одеяниях, стоящая на церемонии возжигания благовоний. На данном барельефе явно видно стремление уподобить рисунок изображениям на ахеменидских барельефах. Судя по двум фигурам воинов, датированным 401 г. до х./220 г. н. э., хранящимся в Лувре и привезенным туда из Пальмиры, можно с уверенностью утверждать, что они целиком и полностью относятся к ашканидскому искусству, которое развивалось и за пределами территорий Ашканидов. Следует обратить внимание на то, что прически, вышивки на одежде, украшения и даже позы, в которых они сидят, опираясь на подушки, целиком и полностью иранские, ашканидские.

Большое число женщин в покрывалах с украшениями и бижутерией имеют чисто иранское происхождение; вопреки всем стараниям мастеров уподобить их византийкам, лица у них типично парфянские и ашканидские. Все это говорит в пользу того, насколько большим оказалось влияние и воздействие иранского, ашканидского, а затем и сасанидского искусства на искусство Византии.

Кроме памятников Пальмиры, барельефы, найденные в современных Хатре, или Эль-Хидре, являются полностью парфянскими. На них даже и мелкие черты лица до такой степени ашканидские, что можно сказать: никакого римского влияния в них не замечается. Скульптуры царей и принцесс в Хатре и даже скульптуры трех богинь, сидящих верхом на льве, сделаны руками парфянских мастеров.

Хранящаяся в музее Мосула скульптура воина-храбреца — лучший тому пример. Складки его одежды и особенно шаровар, собирающиеся полностью снизу вверх, характерны для парфяян.

Из Шуша (Суз) дошло большое количество маленьких фигурок ашканидских всадников. Они хранятся в Тегеранском музее и в Лувре. Сравнительно большое число фигур пешие и сделаны из бронзы. Часть из них сохранилась целиком, а часть лишь в осколках. Все эти предметы из подземного кладбища в Шами сохранились в районе, принадлежавшем амиру гористой местности Алимас, издавна находившейся под управлением Элама. Одна из фигур представляет парфянского мужчину с широкими мощными плечами, стоящего без движения. На нем иранская одежда, он стоит в полный рост лицом к зрителю. Его ноги отстоят одна от другой, и обут он в войлочные или кожаные сапоги. Шаровары свободные и широкие, похожие на устойчивые колонны. Туловище выглядит в меру тяжеловесным, но при этом пропорционально размерам всей фигуры. На мужчине длинная верхняя одежда. Сосредоточенный взгляд его направлен на грудь. Поясницу украшает ремень. Шея мощная и сильная. Можно сказать, что одежда современных курдов восходит к ашканидской.

Голова этой фигуры сделана отдельно от туловища и относительно преуменьшена в размерах. Представляется, что специфические черты ее приобрели свою форму еще в изначальной заготовке, т. е. болванке, но глаза, брови, усы, короткая борода и следы волос на лице высечены позднее. Эту фигуру следует отнести к докушанской эпохе остатков из Сурх Кутала в Афганистане, ибо кушанские фигуры изящнее, чем фигуры из Хатры и Пальмиры, и экземпляры в полный рост выглядят более совершенными и идеальными по исполнению.

Новый стиль, порожденный этими фигурами, не повторяется в других памятниках. По этой причине их можно считать относящимися к первой половине II столетия или концу I столетия н. э.

Из числа малых форм ашканидского искусства следует упомянуть сосуды, на которых в соответствии с древними иранскими традициями изображались живые существа и звери. Большинство животных, украшавших сосуды древних иранцев, из семейства кошачьих: это гепарды и леопарды с вытянутыми и изогнутыми туловищами, маленькие глиняные фигурки, которые создавались в подражание Ахеменидам, но так и не достигли их совершенства, оставаясь обычными по форме и незрелыми по отделке. Большинство крупных фигур людей — наездники.

Найдены также пластины из слоновой кости с изображениями стрелков из лука и других воинов в профиль и анфас. Их одежда и прически показывают, что они ближе всего к памятникам Пальмиры и далеки от европейских. Костяные изображения обнаженных женщин говорят о подражании или о первых ростках собственного направления в искусстве, — направления, связанного с

предшествующим искусством данной территории в доисторические времена. Среди этих изображений наряду с очень изящными можно встретить и несовершенные образцы.

До нас дошло немного образцов печатей эпохи Ашканидов. Большинство из них, атрибутированных как ашканидские, на самом деле являются сасанидскими. Либо, наоборот, среди печатей, дошедших до нас из Нисы, большинство печатей, называемых сасанидскими, на самом деле селевкидские. На большинстве дошедших до нас печатей изображены мифологические или фантастические существа на основе ближневосточных либо эллинистических традиций или же их комбинации. Эти печати выглядят простовато, а потому вряд ли заслуживают художественного анализа.

Что из эпохи Ашканидов действительно заслуживает внимания, так это развитие мелких отраслей промышленности, особенно ткацкой.

Эта отрасль, не получившая серьезного развития во времена Ахеменидов, при Ашканидах стала очень важной, практически основой развития торговли и установления коммерческих связей с портами Сирии и Финикии.

Особенно это относится к тканям с использованием золотых и серебряных нитей, как на то указывает Филострат: «Дома и эйваны вместо картин украшены тканями из золотого шитья с серебряными блестками». Сюжеты рисунков на тканях в большинстве случаев заимствованы из греческих мифов и легенд или из жизни Андромеды и Орфея. На одной из картин Датис разрушает город Наксос, на другой Артаферн окружает город Эретры, на третьей Ксеркс уничтожает всех своих врагов.

Из других сюжетов следует отметить осаду Афин, сражение при Фермопилах, выдающиеся события мидийских войн, когда войско от жажды выпило и осушило целую реку и таким образом перекинуло через нее мост. Все это, вместе с росписями в Кух-и Хвадже, небесно-голубой аркой с изображениями последних ашканидских царей, солнца, луны и сверкающих звезд на фоне кристально-лазурного неба, статуями и артефактами, поступившими с кладбища Шами, — образцы ашканидского искусства, дошедшие до нас либо известные по сообщениям историков.

Перед тем как закончить обсуждение искусства Ашканидов, следует кратко остановиться на рисунках на ашканидских цветочных вазах, которые, скорее всего, дошли до нас из захоронений Шами. Дизайн этих ваз включает три части: рисунки на корпусе и два ряда рисунков на горлышке, которые обладают специфическими особенностями. Внизу вазы выступают две львиные головы, напоминающие львов с золотых сосудов из Калардашта и Хасанлу. Рисунок корпуса имеет особую симметрию. Переплетающиеся изображения,

практически арабески, заканчиваются растительным орнаментом, по обеим сторонам его по древней традиции лурестанских бронз и месопотамских артефактов нарисована пара животных (в данном случае птиц). Орнаменты и арабески, прежде чем войти в иранское искусство, были византийскими, однако головы львов и птицы абсолютно иранские. На горлышке вазы — два ряда изображений выпаса, заарканивания лошадей и их приручения. Эти мотивы, в противоположность абсолютно декоративным рисункам на корпусе вазы, выглядят очень естественно и реалистично. Для этого сосуда датировка точно не установлена.

\* \* \*

В то время, когда ашканидские цари выдавали себя за друзей греков по причине действительно такого отношения или же в целях политики безопасности, иранцы, не приветствовавшие этого, были недовольны такой ситуацией. В отдельных частях страны они создали особые организации и локальные правительства, в том числе в провинциях Фарс и Керман, которые были в руках Сасана Великого, считавшего себя самого и персов происходящими от Ахеменидов.

В эпоху Артабана V, последнего ашканидского царя, Арташир, правитель этой части Южного Ирана, стал настолько силен, что ашканидский царь во избежание каких-либо случайностей хотел выдать за него свою дочь. Однако Арташир и Артабан вступили в войну друг с другом, и после поражения и убийства Артабана в 395 г. до х./226 г. Арташир вошел в Ктесифон и провозгласил себя царем.

## **Искусство Сасанидов**

### **1. Личность Арташира**

Фарс относится к тем провинциям, которые в эпоху Ашканидов сохранили свои независимые правительства и были хранителями зороастрийского уклада жизни и традиций персов, как и Ахемениды. В последний век правления Ашканидов власть над этим регионом находилась в руках знаменитого Папака.

Папак считал себя происходящим из рода Сасана и являлся представителем известного религиозно-политического клана Фарса, восходящего к Ахеменидам. На него возлагалось политическое и религиозное руководство жителями провинции Фарс и города Истахр недалеко от Персеполиса, который он избрал в качестве своей штаб-квартиры. Монеты он чеканил под своим именем и только политически зависел от Ашканидов.

Его сын Арташир, имя которого на древнеперсидском языке произносилось как Артахшир, постепенно создал себе армию и расширил территорию своего правления, захватив Керман. Таким образом, вся южная часть Ирана перешла в его управление. После смерти отца он стал религиозным главой и царем, хотя формально был правителем только лишь двух больших провинций Ирана — Фарса и Кермана. Свою столицу он из Дарабгирда перенес в Гор, находившийся на месте современного Фирузабада (поскольку во времена правления его отца центральная власть находилась в Истахре), и построил там для себя большой и роскошный дворец. Артабан V, по преданию, бывший его тестем, благоволил к нему и в одном из писем написал: «О, бедный курд, как Вы позволили себе такие царские покои возвести?» Это резкое возражение Артабана V стало причиной ссоры с ним Арташира, и в 398 г. до х./223 г. между ними произошло сражение, в котором Арташир победил Артабана и занял его место на троне. С того времени Гор стали называть Арташир-Хваррэ, т. е. «славой Арташира». В 365 г. до х./256 г. Арташир вступил в Ктесифон, столицу Ашканидов на берегу Тигра, и был официально коронован.

Возможно, коронация происходила после победы Арташира в местечке Накш-и Раджаб между Истахром и Персеполисом на месте, которое Арташир и его преемник Шапур I сами выбрали в память о своей коронации и где воздвигли роскошные изваяния.

В течение последующих лет Арташир завоевал Мидию, а в Армению и Азербайджан ввел войска. Хотя поначалу он успеха не имел, позже, с течением времени, одержал ряд побед и постепенно присоединил Систан, Хорасан, Мерв и Хорезм. Царь Кушана, который правил Кабулом и Пенджабом, послал к нему послов и заверил его в своем полном повиновении. В это время под властью Арташира оказались нынешний Иран, Афганистан, Белуджистан, пустыни Мерва и Хивы, и земля вплоть до Мавераннахра, земля по ту сторону реки Джейхун (Амударья) на севере и Вавилон и Ирак на западе.

Таким образом, через пять с половиной веков после распада Ахеменидской империи на Ближнем Востоке было вновь основано царство с чисто иранской спецификой. Это государство претендовало на равенство с Римом и считалось его сильнейшим врагом.

Арташир, который сосредоточил в своих руках как государственную политику, так и военное дело и покровительство религии, был человеком бесстрашным и смелым, считал себя защитником иранских традиций и национальной религии. В его эпоху зороастризм утвердился в качестве национальной религии и охватил весь Иран. В эпоху Ашканидов последователи этой религии приобрели столь большое влияние, что Вологез старался собрать разрозненное части Авесты и другую иранскую религиозную литературу.

Арташир эту религию провозгласил официальной и возглавил ее. Во все провинции для надзора он разослал доверенных мобедов (жрецов) в качестве религиозных и его политических представителей с тем, чтобы положить в Иране конец междоусобице ашканидских вождей и различных племен и установить централизованное административное, политическое и военное управление.

Он практически взял на себя верховное командование армией и, кроме как на праздники, среди народа не появлялся. Прежде всего Арташир подобрал себе главного министра-советника, который в случае отъезда его на военные действия или с визитом в другие страны делался его полноценным заместителем. За ним по рангу следовали князья, далее — духовенство и мобеда-жрецы. Все они имели определенные полномочия и тщательно следили за исполнением всех государственных законов и других установлений. Они же следили за предотвращением распространения манихейства и маздакизма. С политической точки зрения Сасаниды смогли на завоеванных землях достичь размеров Ахеменидской державы (Хосров Парвез). Кроме того, в архитектуре и в создании памятников искусства, барельефов на скалах, печатей и серебряных вещей, найденных при раскопках, а также в изготовлении драгоценных шелковых тканей, до сих пор украшающих современные храмы и музеи на Западе, и создании роскошных царских дворцов новой эпохи процветания государства они внесли свой вклад в историю искусства Ирана.

Ашканиды, хотя в первые столетия своего правления и выдавали себя за друзей греков, практически прославились в тех областях искусства, где создали новые стили, а этим занимались иранские мастера. Они подверглись греческому, затем греко-римскому, а на Востоке — буддистскому влиянию, однако их собственное влияние на эти культуры было на порядок сильнее. Особенно это касается архитектуры, которая с первых же веков утратила свой селевкидский стиль и стала реплицировать иранские здания эйванного типа. Для обеспечения более надежной защиты парфяне строили свои города по круговому плану и обносили их крепостными стенами. Впоследствии этот стиль прижился и стал определяющим для данного времени.

## 2. Архитектура Сасанидов

Арташир, когда отец его был настоятелем храма Анахиты в Истахре и являлся правителем Фарса, был назначен правителем нынешнего Фирузабада. Сначала он на прочной, возвышающейся над округой скале воздвиг крепость и там разместил свой дворец. Ныне этот замок называется Кал'а-йи Духтар.

После этого он построил там город, который вначале назывался Гор, а после победы его над Артабаном был переименован в «Славу Арташира». В городе он построил храм огнепоклонников и дал ему название «Да возвеличится Иран». Город был построен точно по ашканидским принципам, т. е. имел форму круга.

Вне стен этого города возле большого родника он также возвел храм, где опять проявляются ашканидские особенности архитектуры, но есть и отличия, связанные с памятниками Персеполиса.

Этот дворец построен из нетесаных камней, каменных глыб и известкового раствора, стены покрыты штукатуркой. Такого рода строения своими корнями уходят в местные традиции, и до сих пор в провинции Фарс строят именно так. Возможно, использование камней-глыб объяснимо слабыми финансовыми возможностями Арташира. Назначенный своим отцом Папаком всего лишь на должность губернатора и сатрапа Фарса, он не имел лишних средств для оплаты труда каменщиков и других рабочих.

С другой стороны, Фирузабад — это район с тропическим климатом и жарким летом, а известь способствует охлаждению помещений и сохранению в них прохлады. Поэтому такой способ возведения строений до сих пор распространен во всех районах Ирана.

Конструкция дворца, хотя и выглядит вполне ашканидской, в результате стараний строителей сохраняет сугубо ахеменидские черты. В этом дворце мы находим подражание двум важным принципам ахеменидской архитектуры. Во-первых, это Ападана в Персеполисе, чьи портики вокруг превратились в парфянские эйваны, а сам квадратный зал увенчан куполом. Во-вторых, это резиденция Арташира с комнатами вокруг центрального двора, за которым находится Ападана. Глубокий входной эйван с двух сторон примыкает к четырем прямоугольным залам со сводчатыми трубчатыми или полуцилиндрическими потолками. За этими залами и эйваном расположены 3 зала квадратной формы, покрытые куполами, стороны которых совпадают по ширине с шириной эйвана. Средний зал в своей задней части завершается меньшим эйваном, выходящим во двор. В правом крыле этого эйвана находится небольшое помещение с лестницей, ведущей на второй этаж и на крышу. Напротив этого эйвана виден еще один, такой же по ширине, но более глубокий. А вокруг двора и с двух сторон от этих эйванов расположены прямоугольные комнатки, длина которых примерно вдвое превышает ширину. Общая ширина дворца 55 м, длина 104 м, а толщина внешних стен достигает 4 м. Внешняя поверхность стен включает в себя четырехгранные полуколонны. Утопленные в стены, они разрушают их монотонность. Этот прием применен и во внутренних покоях в виде ниш в стенах. Высота входного эйвана и соседних с ним залов с куполами очень велика и, наверное, раза в два превышает высоту



жилых комнат дворца. Внутренние ниши иногда сводчатые, наподобие оконных проемов во дворце в Персеполисе, однако эти украшения гипсовые; некоторые из них сохранились по сей день (рис. 82).

Этот дворец стал эталоном для строительства других сасанидских дворцов, которые были воздвигнуты в Сервестане, Нишапуре, Мада'ене и в других местах. Хотя по требованиям времени и специфике места происходили определенные трансформации, но основа — эйван при входе и Ападана — оставалась (рис. 83, 84).

Бишапур — это город, который воздвиг Шапур I после победы над Валерианом, императором Восточной Римской империи, в Фарсе, недалеко от Казеруна, в месте, напоминающем Фирузабад. Бишапур, в отличие от Фирузабада, не круглый, а подобно греческим и римским городам прямоугольный в плане. С одной стороны он окружен крепостными стенами и оборонительными рвами и упирается в гору, которую охраняют военная крепость и несколько связанных друг с другом более мелких крепостей. С другой стороны течет река. Бишапур означает «красивый город Шапура», и в действительности это был шахский городок с целым рядом дворцов, храмов огнепоклонников, административных и военных зданий. Дворец Шапура в этом городе по-

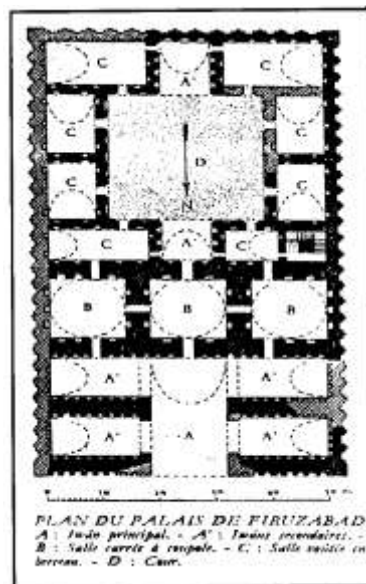


Рис. 82. План дворца в Фирузабаде

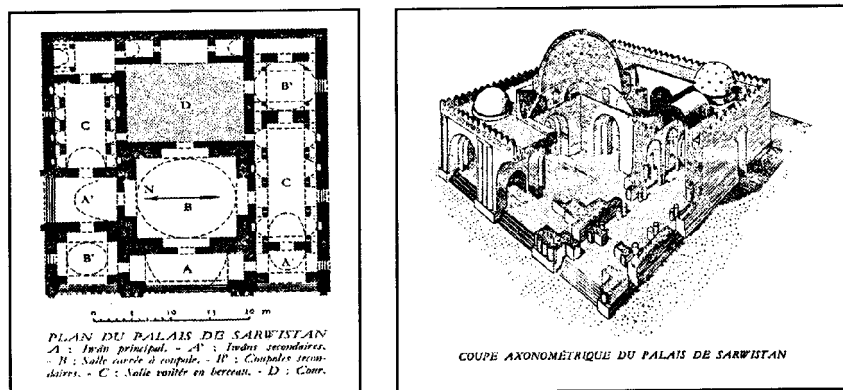


Рис. 83. План дворца Сервестан. Рис. 84. Трехмерный вид дворца Сервестан

строен из камней-глыб и известкового раствора — в точном соответствии с иранскими архитектурными традициями. Из других зданий следует отметить еще один, поменьше, дворец, царский храм огня и еще один прямоугольный зал. Это квадратное пространство в 22 м, являющееся опорой для купола высотой 25 м и четырех трехкомнатных эйванов вокруг него. Пространство под куполом почти крестообразное и имеет 64 псевдоарки, пространство вокруг них (рамка псевдоарок) покрыто гипсом с вырезанными выюнками и зубчатыми листочками финиковой пальмы, раскрашенными яркими красками — красной, желтой и черной — таким образом, что они заполняют собой пространство на стенах между псевдоарками.

Возможно, при строительстве и особенно при украшении этого дворца некоторые греческие, римские или византийские мастера приложили к этому свою руку, ибо известно, что Шапур в войне с Римом пленил римского императора Валериана и большое число пленников (ок. 70 тысяч) привел с собой в Иран. Некоторые из них там и остались. Среди них были мозаичники, плиточники, каменщики. А может быть, эти мастера прибыли в Иран по своей воле в поисках лучшей и более доходной работы.

К востоку от этого большого зала находится трехэйванный зал, возвышающийся над просторным двором, покрытым каменными плитами, а по краям украшенным мозаикой. Этот способ украшения, возможно, является подражанием рисункам ковров той эпохи. Мозаичное панно — это напоминание о пирах и приемах. Некоторые придворные дамы опираются на подушки. Другие, одетые в длинные одежды и с венками на голове, преподносят букеты цветов или плетут венки. Одежда этих женщин напоминает одежду византиек, а

мозаика — в принципе искусство греческое и византийское. С другой стороны, в

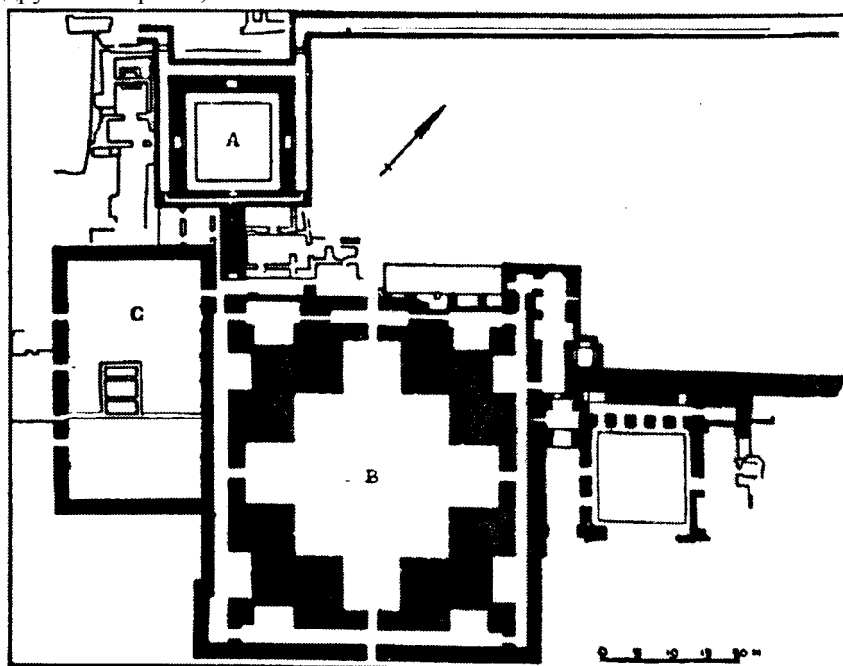


Рис. 85. План дворца Шапура I в Бишапуре

искусстве Ирана роль женщин была обычно скрыта, особенно когда официальной религией страны являлся зороастризм (рис. 85).

Вместе с тем иранские мастера привнесли и свое в рисунок — несмотря на его византийскую основу, дамы сидят абсолютно по-ирански, — так, как и по сей день в Иране; форма опухавших и косы, заплетенные сзади, свидетельствуют об иранском вкусе. Расовые отличия, макияж и изменения в одежде тоже иранские. На «изображение лиц по подбородок» мастеров вдохновили маленькие фигурки из Сиалка и Лурестана, которые дошли из глубины веков и поколений к парфянам и Сасанидам. Парфяне-Ашканиды распространили этот способ изображения за пределы Ирана, где его переняли. Поэтому можно сказать, что сирийские или византийские мастера создали в Бишапуре произведение одновременно и иранское и греческое.

Рядом с этим трехэванным дворцом был также другой дворец, раскопки которого, совпавшие с началом Второй мировой войны, оказались незавершенными. Были обнаружены два его сводчатых

помещения, созданные согласно традициям Ахеменидов. Эти сооружения, построенные из хорошо отесанных и отформованных камней, прямоугольной формы, что является подражанием дворцам Дария и Ксеркса.



**Рис. 86.** Мозаичное панно из дворца Шапура в Бишапуре. Голова мужчины  
**Рис. 87.** Мозаичное панно из дворца Шапура в Бишапуре. Придворная дама

До нас дошли также остатки барельефов, на которых, возможно, представлена победа Шапура над Валерианом (рис. 86, 87).

Первый, крестообразный, большой дворец находится по соседству с местом поклонения, возможно, богине воды, плодородия и изобилия Анахите. Это квадратное сооружение со сторонами 14 м, с 4 входами и 4 галереями вокруг него, посередине протекал ручей. Чтобы пройти к капищу от дворца, необходимо было спуститься по длинной лестнице. Высота стен также 14 м<sup>8</sup>. Они облицованы большими каменными плитами, соединенными ласточкиным хвостом и мелкими камнями. Потолок самого места поклонения — на деревянных балках, они опираются на голову и грудь буйвола в подражание капителям каменных колонн Персеполиса и тоже сделаны из камня, однако в них недостает изящества. Каменный алтарь огня с обнаруженными уже в исламскую эпоху основанием, пьедесталом и ложем также относятся к этому капищу.

<sup>8</sup> Достойна внимания схожесть этих габаритов с габаритами Каабы в святой Мекке. — *Примеч. авт.*

В Бишапуре, который являлся шахским городом, были кварталы, где проживали знатные люди. Эта часть города делилась двумя пересекающимися проспектами на четыре больших района. В 355 г. до х./ 266 г. глава города на пересечении этих главных проспектов воздвиг мемориал в честь Шапура. Он включал в себя три колонны, две из них с трехступенчатым основанием, на котором покоились две монолитные каменные колонны.

Третья колонна, с одной ступенью, возможно, была местом, предназначавшимся для установки скульптуры Шапура. К обеим ее сторонам были прикреплены два небольших пьедестала, видимо, место для возжигания огня.

Такого рода двухколонные сооружения заимствованы у римлян, и, возможно, проектировщик и создатель этого памятника был из сирийских византийцев, ибо его имя и должность на греческом языке до сих пор сохранились на каменных плитах Бишапура.

Несмотря на все это, нельзя сказать, что Бишапур был византийским городом, ибо в нем много иранской специфики, — по выражению Гиршмана, на нем лежит иранский отпечаток.

Например, возьмем надпись, высеченную на колонне этого памятника. Шапур I запечатлел свою победу над Валерианом, римским императором, на стенах Каабы Зороастра, где надписи высечены на трех языках — парфянском, сасанидском пехлеви и греческом, для того чтобы обессмертить себя и свои дела. Такую же надпись с тем же текстом он выбил на пяти скальных рельефах в Фарсе и в Бишапуре, чтобы всегда поощрять народ к свершению военных подвигов.

В Ктесифоне, столице Ашканидов (Арташир I также избрал его в качестве столичного града) Шапур I построил дворец, своим величием и высотой вызывавший всеобщее изумление. Войдя в город, арабы не переставали им восхищаться, и до сих пор посетители не могут сдержать восторга. Этот дворец, известный под названием Эйван-е Мада'ен (рис. 88), вытянут в длину и имеет четыре этажа, первый этаж по высоте равен сумме второго и третьего. Эти этажи украшены слепыми псевдоарками без отверстий с пилястрами по сторонам, уравновешивающими и украшающими здание. Проект дворца — следствие вдохновения, вызванного ашканидским дворцом в Ашшуре. Габариты большого

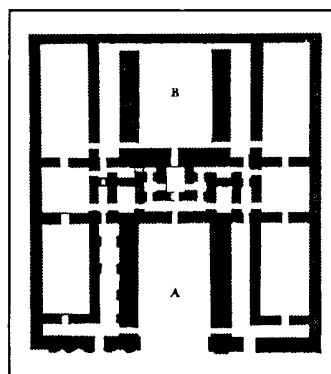


Рис. 88. План дворца Шапура в Ктесифоне (Эйван-е Мадаин)

эйвана— 28,40 м в высоту, 49,75 м в глубину и 26 м в ширину. Он включает в себя элементы, совпадающие с элементами маленьких эйванов ашканидского дворца в Ашшуре, фасад его разделен горизонтальными рядами, их количество превышает число таких же рядов во дворце в Ашшуре. Простенки между псевдоарками украшены удвоенными колоннами.

В то время как в ашканидских дворцах высота этажей одинаковая, в Ктесифоне размеры каждого ряда разнятся, и это уменьшение высоты этажей снизу вверх создает впечатление, что дворец более высокий, чем он есть на самом деле.

Каждый из этих рядов образует самостоятельное целое подобно горизонтальной ленте и без всякой связи с вертикальными акцентами здания. Такого рода два ряда псевдоарок заканчиваются настоящей аркой, которая опирается не на колонны, а на угол стены. Это также еще одна из особенностей сасанидской архитектуры, связанная с обеспечением возможности достройки здания.

Левая сторона здания сохранилась, а правая в 1258 г. с. х./1880 г. обрушилась в результате землетрясения.

Дворец в Ктесифоне был сооружен симметричным в том смысле, что за большим эйваном находились комнаты, вернее целый комплекс комнат, куда можно было войти как через эйван, так и через двери, устроенные в передней части (вторая арка с каждой стороны). За этим комплексом помещений находился эйван, симметричный первому, чье назначение до сих пор не определено.

Этот эйван, или зал с эйваном, несколько короче, чем большой эйван, но их ширина одинакова. Неизвестно, какой из этих эйванов, или залов, является главным. Однако в соответствии с данными, приводимыми историками той эпохи, главный зал был украшен огромным ковром с драгоценными камнями, который назывался Бахаристан (Весенний сад) (Весна Хосрова). Также в нем были росписи со сценами битвы Хосрова I в войне с Антиохией.

Говорят, что, после того как арабы завоевали Ктесифон, ковер был разрезан на множество кусков, которые поделили между собой завоеватели. Часть отделки дворца была обнаружена во время раскопок, проведенных немецкими археологами. Например, найдены покрытые позолотой мозаичные кубические формы, украшавшие верхнюю часть стен дворца, тогда как их нижняя часть была покрыта пластинами из цветного мрамора (их фрагменты тоже были обнаружены). Как и в прочих сасанидских дворцах и во дворце в Бишапуре, внешний фасад здания был украшен резьбой по гипсу, части ее в настоящее время хранятся в западных музеях. Нет сомнения, что отделка внутренних покоев дворца напоминала Бишапурский дворец, ибо оба здания построены Шапуrom I. Еще одно здание, достойное упоминания, — это дворец Сервестан, который

рассматривается в качестве точки отсчета в развитии иранской исламской архитектуры.

Дворец Сервестан был построен в V в. н. э. (за два столетия до возникновения ислама). Прежде чем приступить к описанию этого кирпичного здания, следует отметить, что в конце III—начале IV столетия н. э. в горных районах Ирана получило большое распространение использование грубых, неотесанных камней. Сасаниды также прекратили использовать обработанные камни, но на равнинах применялись кирпичи. Строительство арок и куполов позволило Сасанидам достичь большого мастерства в этом новом деле, которое прославило их не только в Иране, но и во всем мире (см. рис. 83, 84).

После разрушения города Сузы Шапур II построил новую царскую резиденцию в 25 км к северу от него, на берегу реки Керхе, а потому новый город получил название Эйван-е Керхе. Как и Бишапур, он был построен не по парфянским образцам, но представлял собой копию древних римских городов. Он занимал территорию площадью 4 км в длину и 1 км в ширину. Дворец имел квадратную форму и был покрыт куполом. Имелись длинное крыло с отдельным входом, помимо дверей, ведущих к фронтальному эйвану из зала, и двор. Вход покрыт цилиндрической аркой и разделялся на пять частей другими арками, воздвигнутыми между двумя стенами для укрепления здания и купола. В царской резиденции имелся трехэйванный особняк со стенами с великолепными росписями, нанесенными на специально подготовленную гипсовую поверхность. При Шапуре II фресковая живопись и украшения в виде резьбы по гипсу считались одинаково ценными.

Дворец Сервестан в Фарсе построен по такому же принципу, однако, поскольку речь идет о V столетии, он возведен из камня с применением специального известкового раствора. Фасад дворца включает в себя три эйвана, открывающихся наружу. Центральный эйван немного выше и шире. Он образует прямоугольное пространство, которое ведет в находящийся позади эйвана зал для приемов. Впоследствии трехэйванный фасад этого здания воспроизводился во всем Иране и получил распространение за пределами страны. Он считался одной из отличительных черт архитектуры готических церквей Франции и других европейских стран.

Зал для приемов имел четырехугольную форму и представлял собой логический центр здания, ибо из него можно было пройти на центральный эйван фасада (в западной части), во внутренний двор резиденции (в восточной части), на другой, более узкий, эйван (на севере) и в длинный зал с высокими потолками (на юге). Этот длинный зал соединялся с почти квадратным помещением, прежде чем

выйти на эйван центрального фасада. Это помещение находилось рядом с центральным эйваном, будучи соединенным с внешними помещениями и меньшим по размеру эйваном, находившимся рядом с основным. В дополнение к основному входу во дворец в большом северном эйване имелась еще одна дверь, которая вела в квадратное помещение (напоминавшее квадратные купольные помещения храмов огня). Оттуда можно было пройти в небольшой эйван, расположенный рядом с основным. Еще одна дверь на большом северном эйване выходила в узкий зал — часть личных покоев монарха (см. рис. 85).

Здание обязано своей оригинальностью подвешенным аркам в узких залах, поддерживаемым тяжелыми на вид короткими колоннами. В рамках такой архитектурной композиции создаются два широких центральных прохода между колоннами, покрытых полукуполами, из-за чего они кажутся шире, чем есть на самом деле. Та же техника была применена в сасанидских дворцах в Кише (Месопотамия). Во втором Кишском дворце этот центральный проход много шире и ведет к открытому пространству, образованному из трех колоннад с рядом из шести колонн по центру. Внутренняя отделка помещений сасанидских дворцов обычно включала в себя резьбу по гипсу и роспись. О применявшихся при этом орнаментах мы расскажем в разделе, посвященном декоративному искусству.

Общая композиция дворца Сервестан очень напоминает Фирузабад. Единственная разница заключается в том, что общий план и детали композиции здесь более разнообразны и несут на себе меньше признаков ограничений. Если абстрагироваться от боковых помещений и залов, то представляется, что зал для приемов и аудиенции несколько узковат и ограничен, тогда как боковые залы обладают более пышной отделкой, хотя их не так много. В залах имеется значительное число дверей, ведущих наружу, что дало ряду археологов основание предположить, что они не были предназначены для жилья. Этот дворец занимает примерно четверть всей территории Фирузабада. Табари полагал, что дворец принадлежал Михр-Нарсе, могущественному визирю Бахрама Гура, и был построен в его личных владениях.

В отличие от дворца в Фирузабаде основной купол рассматриваемого дворца, который стал предметом для подражания в исламское время, выложен из кирпича и поставлен на сплошное основание. С самого первого ряда он представляет собой абсолютно ровную окружность. В дополнение к основному куполу здесь также имеется два меньших, один из которых покрывает комнату в северной части основного фасада, а другой — небольшую комнату по диагонали от первой.

Были обнаружены и другие сасанидские дворцы, которые по стилю, способу строительства и особенностям дизайна значительно



отличаются от дворцов Сервестана, Фирузабада и Бишапура. Одним из них является дворец в Дамгане, раскопана только часть его, представляющая собой широкий входной эйван и четырехугольный покрытый куполом зал. Если в Фирузабаде и Сервестане между эйваном и квадратным залом имелись только узкие двери, то купольный зал в Дамгане — настоящий *чахар-таки*, т. е. его купол стоит на четырех опорах, и с четырех сторон имеются широкие открытые входные проемы. Арка эйвана опирается не на стены, а на два ряда колонн, установленных параллельно стенам. Можно предположить, что дворец был построен уже после правления Бахрама Гура (рис. 89).

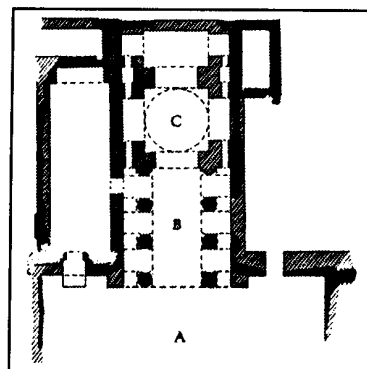


Рис. 89. План дворца в Дамгане

Недалеко от дороги, соединявшей долины Месопотамии с Иранским плато, были обнаружены развалины архитектурного комплекса, известного как дворец Ширин и Хосрова Парвеза. Как сообщали исто-

рики прошлых веков, особенно арабские, этот комплекс изначально охватывал площадь в 120 га с садами, парками, особняками, бассейнами, фонтанами, лесами и даже заповедниками, где на свободе жили редкие животные. С помощью канала на эту территорию подавалась вода из реки Хельван. В настоящее время от этого сооружения остались только груды камней и руины стен.

Заслуживает упоминания и изучения и другой дворец, известный под названием 'Имарат-и Хусрау (Вилла Хосрова). Этот дворец расположен в большом саду, находящемся на холме. Первоначально к нему вела большая лестница, похожая на ту, что обнаружена в Персеполисе. Здание 372 м в длину и 190 м в ширину было построено Хосровом II Аноширваном (sic!) и напоминало дворцы Фирузабада и Сервестана. Дворец установлен на платформе высотой 8 м и выходит на искусственный ручей длиной примерно 550 м. Через широкий эйван с колоннами, напоминающий такой же эйван в Дамганском дворце, можно было попасть в четырехугольный зал, покрытый куполом диаметром 15 м, по бокам которого находились две узкие комнаты с цилиндрическими потолками. Двор, находившийся за этой частью дворца, изначально вел в частные апартаменты и в помещения для слуг. Таким образом, был сохранен план, присущий старинной иранской архитектуре, но жилые помещения не располагались вокруг двора.

С одной стороны жилые покои выходили на основной двор, но в то же время по обеим сторонам комплекса в два ряда располагались также квадратные строения, от других внутренних дворов они отделялись узкими проходами. Вторичные дворы соединялись с основным посредством купольного зала и эйвана с колоннами. Главный большой эйван этого комплекса выходит на восток, и весь комплекс ориентирован с запада на восток. На его южной стороне имеется еще один просторный зал, идущий вдоль всех внутренних дворов. Полуцилиндрический потолок этого зала поддерживается двумя рядами по 15 опорных колонн, что напоминает эйван Дамганского дворца (рис. 90).

Кроме известных дворцов и больших храмов (как то: Шиз и Тахт-и Сулайман), строились и другие здания, в частности храмы огня, спроектированные по четырехарочному типу *чахар-таки*, а также христианские церкви. До сего времени сохранились развалины нескольких церквей того периода, но можно предположить наличие определенной связи между архитектурой этих зданий и христианских церквей, позд-

нее построенных на Западе. Так, определенные видоизмененные черты сасанидской архитектуры легко прослеживаются в готических церквях, хотя Андре Годар яростно это отрицает. Тем не менее невозможно отрицать определенное сходство между трехпортальным фасадом этих церквей и подобной же структурой дворца Сервестан.

Четырехарочные здания *чахар-таки* — это еще одна группа зданий, которые, впрочем, уступают по своей значимости упомянутым выше архитектурным комплексам. *Чахар-таки* представляет собой простую структуру, состоящую из купола на 4 опорах, поставленных в четырех углах квадратного помещения, и четырех открытых фасадов. Такие здания строились для проведения публичных церемоний поклонения огню. С архитектурной точки зрения они не представляют особой ценности, но их следует упомянуть в качестве прототипов многих блестящих архитектурных произведений исламского Ирана. Храмы огня можно рассматривать в одном ряду с другими подобными зданиями, в частности с дозорными башнями. Среди этих сооружений самым интересным является храм огня Тахт-и Сулайман, который относился к парфянскому периоду и использовался для религиозных церемоний до самого конца правления Сасанидов. Согласно летописям, Божественный огонь хранился в этом храме, а все остальные огни зажигались от него. В старинных книгах это здание было известно под названием храм Адур-Гушнасб.

К этому же периоду относят два небольших здания, очень похожие на Тахт-и Сулайман и имеющие много сходных с ним черт, но в меньших пропорциях. Первое из них находится в Фарсе, около Бишапура, и известно под названием Имам-зада саййид Хусайн. Второе находится неподалеку от Джере в той же местности. Первое здание, несомненно, было храмом огня, а второе, видимо, церковью, но построено оно по тому же плану, что и первое. В обоих зданиях

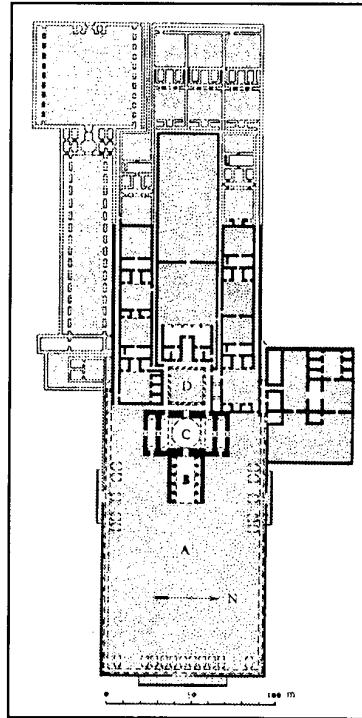


Рис. 90. План 'Имарат-и Хусрау (Виллы Хосрова)

имеется зал с куполом, окруженный коридором, а перед ним расположены второстепенные помещения такой же структуры.

Было также обнаружено здание в Кух-и Хвадже, которое может рассматриваться в качестве храма огня и быть включено в этот список. Это здание, состоящее из квадратного зала, окруженного обычным коридором, было построено примерно в то же время. Согласно преданию, гора была названа в честь благочестивого мужа по имени хваджа Сара Сарир, бывшего, как полагали, потомком пророка Ибрахима. Его усыпальница находится на северном склоне горы, где жители Систана собираются, чтобы отметить иранский Новый год — Науруз. Гробница была открыта Герцфельдом, он считает, что она принадлежит парфянскому периоду, и утверждает, что дворец и храм огня на этой горе возведены не по единому архитектурному плану, а представляют собой отдельные здания, видимо, соединенные между собой в более поздний период. Поэтому, возможно, храм огня был построен при реставрации парфянского дворца. По утверждению ученого, это здание было построено в III столетии.

Согласно ряду сравнительных исследований, проведенных в этом регионе, дизайн сасанидских храмов огня изначально основан на плане ахеменидского дворца Ападана. Этот же план, хотя и несколько видоизмененный, обнаруживается в Тахт-и Сулаймане (парфянский период), затем в Имам-зада Хусайн около Бишапура (или Шапура, как говорят местные жители) и в небольшом здании в долине Джере. Согласно исламским документам, Исфаханский храм огня, расположенный на отдельном холме и с оставшимися только стенами и фундаментом, охранялся отцом Салмана Фариси. Этот храм, видимо, контролировал все огни долины Исфахана, так же как храм Хусайн-Кух в Фарсе возвышался над Персеполисом и контролировал все другие храмы огня в регионе.

К концу этого периода, во Пв. н.э., Павсаний впервые рассказывает о публичных церемониях огнепоклонников в храмах огня. Он пишет, что, «храм огня — это место со специальной комнатой с потолком, где хранился священный вечный огонь, который горел без пламени на алтаре, покрытом пеплом». Божественный огонь обычно находился в закрытом темном помещении, примыкающем к храму. Алтарь же строился во дворе. С течением времени алтарь приобретал все большее значение и не только увеличивался в размерах, но и был водружен на специальное возвышение, чтобы все могли поклоняться огню. Затем огонь был перенесен в купольный зал, остатки таких залов можно видеть в Натанзе, Казеруне и Фирузабаде. К сожалению, до сих пор не обнаружено никаких зданий, окружавших алтарь. Многие историки более позднего времени, как то: Истахри, Ибн Факих, Мас'уди и даже Фирдауси, — постоянно говорили о храме огня в Фирузабаде, построенном Арташиром I. Это здание настолько

напоминает по структуре дворцы Кал'а-йи Духтар и Фирузабада, что, опираясь на свидетельства историков и на основе сохранившихся руин этих зданий, можно легко восстановить их первоначальный вид. Согласно стихам Фирдауси, огромный храм огня Фирузабада располагался на квадратной платформе высотой примерно 2 м и был защищен рядом дающих прохладную тень деревьев. В центре имелось высокое возвышение (его руины там до сих пор), на котором находился четырехсводчатый зал *чахар-таки* со священным алтарем для церемоний. Вокруг платформы росли сады и располагались дополнительные постройки храма, различные склады и жилые помещения для служителей. К югу от храма была построена круглая цитадель старинного города Арташира под названием Гор (нынешний Фирузабад), а с высокой башни цитадели Божественный огонь можно было видеть во время молитв.

Кроме двух отдельно стоящих зданий (храм XII в. х./XVIII в. н. э. в Баку и исламская молельня в Йезде), подобных комплексов больше не найдено никаких. В бакинском храме место для публичных религиозных церемоний располагается посреди широкого храмового двора, на открытом воздухе, но под широким навесом. Вокруг двора — дополнительные постройки, склады и жилые помещения. По тому же принципу построена и молельня в Йезде.

Несомненно, некоторые храмы огня строились по другому принципу (Тахт-и Сулайман, храм Адхур Гушнасб в Азербайджане, Месджед-е Солейман в Хузистане и Тахт-и Рустам в районе Шахрийар в Тегеране). Так, Тахт-и Рустам состоит из двух платформ, одна из которых находится на середине подъема на гору, а другая — на вершине горы, посередине широкой площадки. Платформа на вершине горы служила местом расположения огня, чем-то вроде маяка, который можно было видеть из Тегерана, расположенного в 40 км, и даже из более удаленных мест. Нижняя часть была местом проведения публичных церемоний поклонения огню, о чем свидетельствует большая площадь этой платформы. Значительная часть платформы рукотворного происхождения. Помещение для огня находилось поблизости от небольшого четырехпортального здания *чахар-таки*, покрытого типичным для эпохи Сасанидов куполом. Именно оттуда получали огонь для церемоний.

Есть и другие *чахар-таки*, которые не использовались в качестве храмов огня, но при этом служили для передачи сигналов и посланий. Они обычно строились на отдаленных путях, вдали от других строений. В качестве примера отметим такие как Фарашбанд, Джере, Тун-Сабз (в долине Джере), Аташкух около Делиджана и Нийасар (на полпути между Делиджаном и Кашаном). Все эти сооружения считаются типичными четырехарочными зданиями *чахар-таки* — у всех имеются купола, установленные на четырех колоннах. Здание

Кал'а-йи Духтар около Кума небольшим извилистым переходом соединяется с помещением для хранения огня. На высоте трех тысяч метров в горах Эльбурс над Шахрестанаком расположено подобное здание, которое также называется Кал'а-йи Духтар, но оно не отвечает всем требованиям архитектуры *чахар-таки*. Это квадратное здание состоит из двух помещений, одно из которых изначально предназначалось для хранения огня и соединялось с другим посредством узкого прохода. Помещения покрыты не куполами, а полуцилиндрическими сводами, похожими на те, что покрывают коридоры. Эти высокие здания, строившиеся вдоль важных караванных путей, служили не только местом поклонения, но и вехами или маяками для путников, особенно когда в этих зданиях зажигался огонь.

Здесь необходимо упомянуть еще три четырехарочных здания. Это Изедхаст в Фарсе, находящееся на вершине холма, вокруг которого позднее было построено несколько других зданий. От плодородной долины, лежащей внизу, это здание отделяют высокие стены. Впоследствии храм огня превратился в мечеть селения Изедхаст, но в настоящее время она, разрушившись от времени, лежит в руинах. Еще 50 лет назад это здание активно использовалось, но после землетрясения, в результате которого появились трещины в стенах, было оставлено. В комплексе имеется также общественная баня с колоннами, на них есть датировка — XI в. х./XVII в.

Второе здание — это четырехарочное сооружение *чахар-таки* в Хейрабаде в Хузистане. Оно расположено в 100 м от развалин сасанидского моста и должно было издали показывать путникам место, где можно спокойно переправиться через реку. Третье такое же здание называется Борзу и находится в районе Кума, в 12 км от Рамджерда по дороге Кум—Сольтанабад в Араке. Все эти здания относятся к эпохе Сасанидов и находятся в центральной и восточной частях Ирана. Подобное здание, Базхур, имеется также в северо-восточной провинции Хорасан, между Мешхедом и Торбет-е Хейдарие. Оно изначально было частью двух старых крепостей — Кал'а-йи Духтар и Кал'а-йи Пасар, охранявших вход в стратегически важную долину.

Отметим, что в последующие эпохи эти незамысловатые с архитектурной точки зрения здания сыграли важную роль в проектировании иранских мечетей. Об этом мы будем подробно говорить в главе «Искусство Исламского периода».

### 3. Резьба по камню и каменная скульптура Сасанидского периода

#### а) Эпоха Арташира I

Во время царствования Арташира I, когда возникла новая сасанидская архитектура, которая была чисто иранской и не несла на себе отпечатка греческого или парфянского влияния, в Иране началось развитие резьбы по камню и каменной скульптуры. Именно в это время иранские мастера стали создавать крупные композиции на скалистых склонах гор. Эти произведения монументального искусства должны были своим размахом показать величие и мощь новой династии, подтвердить значимость Ахеменидской империи. Первый из этих барельефов включал в себя резьбу по камню, выполненную при Арташире I и его сыне Шапуре I и обнаруженную в Накш-и Раджабе и Накш-и Рустаме. Развитие этого вида искусства продолжалось до конца VII столетия н. э. (начала ислама) и до создания Так-и Бустана. Следы римского влияния в определенной степени можно обнаружить в работах VII в. н. э. Один из примеров — крылатая статуя Победы, украшающая основную часть самого большого грота Так-и Бустана. Однако все рисунки и композиционные приемы в работах, выполненных ранее, являлись абсолютно иранскими и представляли собой совершенное воплощение различных особенностей персидского духа.

Эти черты всегда рассматривались в качестве принципиальных составных элементов иранского искусства. Иногда они как бы пропадали из виду и затушевывались, но потом, в более благоприятных условиях, триумфально возвращались на арену. Самые великолепные произведения сасанидской скульптуры относятся к IV столетию до ислама. Андре Годар, как и многие другие исследователи Ирана, писал: «Когда мы видим скульптуру этого века, мы должны думать не о живописи, что бы ни говорили другие, а о Верроккьо и Бенвенуто Челлини, великих скульпторах итальянского Ренессанса, которые были и ювелирами. Конь Шапура, например, изваяние с истинно скульптурными закругленными формами, с точностью передачи деталей, как в бронзе, украшенное элегантно резным орнаментом, что все в целом напоминает работу венецианца Коллеоне, несомненно выполнен иранским мастером. Это работа потомка тех иранских мастеров, которые были столь искусны в украшении бронзовых подарочных заколов и холодного оружия, которое до сих пор можно найти в усыпальницах и храмах Лурестана». Нет смысла в том, чтобы пытаться найти иностранный источник развития этого вида искусства. Это искусство Древнего Ирана, это воплощение его величия, это естественное продолжение работы скульпторов Персеполиса.

Все великие барельефы и скульптуры Сасанидов находятся в Фарсе, месте зарождения этой династии (за исключением скульптуры, обнаруженной около Сельмаса, к западу от озера Урмия, а также в

Так-и Бустане неподалеку от Керманшаха). Кроме одной только скульптуры в Накш-и Рустаме, изображающей одного из царей данной династии, все остальные легко идентифицируются и датируются по форме короны. На этом основании можно сделать вывод, что все работы этого типа, кроме барельефов в Так-и Бустане (380 г. н. э.) и работ, обнаруженных в гроте Хосрова Парвеза (22—21 гг. до х./599—600 гг.), все остальные наскальные надписи и скульптуры, которые до сего времени были обнаружены, относятся ко времени Арташира и Шапура.

Андре Годар разделяет эти барельефы на три группы.

Первая группа состоит из следующих произведений:

— четыре рельефа Арташира I, созданных между 395 и 380 гг. до х./226—241 гг., два из которых находятся в Фирузабаде, один — в Накш-и Раджабе, а еще один — в Накш-и Рустаме;

— восемь рельефов Шапура I, созданных в период с 380 по 349 г. до х./241—272 гг. Два из них были обнаружены в Накш-и Раджабе, два — в Накш-и Рустаме, четыре — в Бишапуре;

— один рельеф Бахрама I, созданный в 345—328 гг. до х./276—293 гг. в Бишапуре;

— пять рельефов Бахрама II, датируемых 328—345 гг. до х./293—276 гг. Два из них были обнаружены в Накш-и Рустаме, один — в Накш-и Бахrame, еще один — в Бишапуре и последний — в Сар-Мешхеде;

— единственное рельефное изображение Нарсе было создано в 328—318 гг. до х./293—303 гг. в Накш-и Рустаме, и похожее изображение Ормизда II было также обнаружено в Накш-и Рустаме (датируется 318—318 гг. до х./303—310 гг.).

Во вторую группу входят:

— рельеф Арташира II, созданный в 242—238 гг. до х./379—383 гг. в Так-и Бустане;

— рельеф в небольшом гроте Так-и Бустан, изображающий Шапура II (311—242 гг. до х./310—379 гг.) и его сына Шапура III (эта работа создана в период между 238 и 233 гг. до х./383—388 гг.).

В третью группу входят скульптуры грота Хосрова II Парвеза в Так-и Бустане. Эти произведения монументального искусства были созданы между 31 г. до х. и 7 г. х./590—628 гг.

На скалистых берегах реки Бораз были обнаружены два из четырех барельефов Арташира I. Эта река течет по равнине, где Арташир после победы над Артабаном построил город Гор, или Арташир-Хваррэ.

Один из барельефов изображает эту победу, тогда как на других представлена сцена получения Арташиром шахских полномочий от



Фравахара<sup>9</sup>. Три из упомянутых барельефов представляют собой простую сасанидскую резьбу на скалистых поверхностях гор (это период зарождения и развития данного искусства при Сасанидах), тогда как четвертый можно считать настоящим шедевром для того времени. Одним из самых крупных и древних является рельефный рисунок, обнаруженный на берегу реки Бораз, недалеко от Фирузабада.

Этот рисунок создан для увековечения памяти о победе Арташира над Артабаном V, последним парфянским царем. Три пары воинов сражаются друг с другом на этом рельефе. Арташир, сжимая одной рукой длинное копье, сбрасывает Артабана с коня. За ним находится его старший сын Шапур, который таким же образом побеждает парфянского великого визиря. На третьем рисунке мы видим, как персидский доблестный воин перебивает шею парфянскому аристократу. В этом изображении нет и следа реализма, а все детали ограничиваются достаточно тонким изображением волос, одежды, оружия воинов, седел и уздечек коней. Было ли дело в том, что мастер не был знаком с техникой портрета или же он намеренно создал образы, которые должны были пережить века, повествуя и далеким будущим поколениям о победе Ирана над его врагами?

На этом рисунке голова Арташира в профиль посажена на туловище анфас. Его волосы убраны в специальное сферическое приспособление, которое можно обнаружить на всех коронах царей этой династии. Со временем волосы, убранные в большой пучок наверху, превратились в шарообразное украшение в верхней части короны. Традиционными признаками иранского изобразительного искусства являются также завитые волосы шаха, рассыпанные по плечам, шнуры, обвязывающие короны и развевающиеся на ветру, кольцо в нижней части бороды и жемчужное ожерелье на шее.

Как и на ахеменидских изображениях, лошади здесь очень нереалистично показаны бегущими во весь опор. Кажется, что художник хотел запечатлеть только момент победы, а все остальное для него было не столь важно. Возможно также, что он пытался вслед за ахеменидскими мастерами добавить своему произведению ощущение некоторой абстракции, что затем появляется в картинах исламского периода, среди которых также находим множество шедевров.

---

<sup>9</sup> Европейцы полагают, что здесь в образе человека в сверкающей короне и с крыльями, размещенного поверх ахеменидских рисунков, изображен Ахурамазда. Зороастрийцы не соглашаются с этим выводом, так как они никогда не делали изображения своего божества. Эта идея зародилась в рамках западного мировоззрения. Вторая фигура — это Фравахар, Дух Божий, или ангел-покровитель добра и царской власти, тогда как первая фигура — это символ Митры, бога Солнца. — *Примеч. авт.*

Такой же стиль применен и в резьбе на скалах Бисутуна, выполненной при Готарзе I. Несмотря на важность темы, в этом изображении основная идея остается той же самой, и даже техника исполнения не претерпевает особых изменений. Несколько лет спустя были созданы плоские и слегка рельефные рисунки Фирузабада и Шуша, на которых изображена похожая на отмеченный выше барельеф фигура Готарза. Одна из характерных черт этих изображений — полная неподвижность персонажей. Изображения и узоры занимают большую часть поля работы, причем мастер уделил пристальное внимание тонкой прорисовке деталей, особенно изображению тяжелых и пышных доспехов на людях и животных. Поскольку эти композиции носят двухмерный характер, можно сделать вывод, что они были скопированы с графических изображений. Живопись является отличительной чертой сасанидского искусства. Хотя Сасаниды и пытались отбросить все, связанное с парфянским искусством, все же в работах новой эпохи многое оставалось и от старой изобразительной традиции, это особенно заметно в работах первого периода.

В нескольких сотнях метров от рельефа Арташира в Фирузабаде мы обнаруживаем другой рельеф, с изображением коронации этого царя Фравахаром. Арташир и Фравахар стоят по обеим сторонам от жаровни, которой нет на других сасанидских барельефах, но она неизменно присутствует в рисунке на обратной стороне сасанидских монет. Арташир держит корону в правой руке, согнув указательный палец левой руки в знак преклонения. На голове у Фравахара — зубчатая корона, похожая на ахеменидскую. Ангел изображен того же роста, что и Арташир. За царем стоит придворный, в руках у него — опахало от мух. Он значительно ниже ростом, чем царь. Это одна из традиций древнего искусства, когда через рост персонажей передаются их важность и общественное положение. За этим придворным мы видим трех царских пажей, которые могут быть его сыновьями или родственниками.

По приказу Арташира было создано наскальное изображение его коронации в Накш-и Рустаме. Возможно, этим он хотел показать, что является потомком Ахеменидского рода, либо Накш-и Рустам просто считался священным местом. Здесь Арташир и Фравахар восседают на конях. Уродливая фигура злого божества Ахримана распласталась на земле под ногами лошади Фравахара, а Артабан V лежит у ног коня Арташира. Изображение отличается рядом новых особенностей. Так, Фравахар держит в левой руке скипетр, а корона Арташира уже приобрела свою настоящую, законченную форму, и кажется, что она витает над его головой. Кони сильные, но в сравнении с всадниками меньше, чем обычно. Враги повержены у их ног. Над кольцом, соединяющим Фравахара и Арташира, — выпуклый круг, который

может символизировать Митру. Имеется надпись, вырезанная на трех языках — сасанидском пехлеви, парфянском и греческом, — с именами Фравахара и царя, и представляющая собой копию либо продолжение ахеменидских надписей, которые тоже делались на трех языках.

Первые рельефные изображения ранних Сасанидов показывают, что эта династия пыталась ассоциировать себя с Ахеменидами и стать продолжательницей древних традиций Западной Азии. Парфянское искусство, которое является связующим звеном между Ахеменидами и искусством Восточного Ирана, продолжало оказывать влияние на мастеров той эпохи, постепенно развиваясь. Таким образом, мы можем с уверенностью сделать вывод о том, что Сасаниды являлись наследниками прошлого Ирана.

Андре Годар так говорит об этих надписях и рельефных изображениях: «Ни в одном из них невозможно найти что-либо чуждое иранскому искусству». Даже от Ахеменидов в них осталось немного. Только Герцфельд указывает на такие общие с ахеменидскими работами черты, как «статичность персонажей, их отстраненность от действия и отсутствие всяческих эмоций. Впрочем, эти небольшие недостатки присутствуют в любом зарождающемся искусстве на первом этапе его существования, что может быть просто следствием недостаточного мастерства резчиков, которые импровизировали без достаточной подготовки. С другой стороны, мы видим, что мастер старался достигнуть строгой симметрии композиции, что также очень характерно». Ф. Зарре (F. Sarre) обнаружил эту особенность и в одном из барельефов Накш-и Рустама, где Арташир изображен уже в качестве действующего монарха: «Он стремится к полной симметрии, которая прослеживается, например, в наличии двух коней и изображении нижней части тел царя и божества. С другой стороны, он пытается обеспечить максимальную гармонию композиции. Фигуре распростертого под ногами коня божества Ахримана соответствует находящаяся в такой же позе фигура последнего парфянского царя Артабана у ног царского коня. Опахало в руках у евнуха соответствует развевающейся одежде божества, а жест поклонения, выраженный шахской рукой, уравнивает скипетр (барсам?) Фравахара».

В целом симметричные композиции применялись для создания сюжетов на религиозно-мистические темы. В таких композициях основные линии сюжета сходятся на вертикальных осях, а взгляд устремляется вверх. Симметрия изображения присутствовала в искусстве Западной Азии на всем протяжении истории, с незапамятных времен до времени появления этих рельефов. Хороший пример такого искусства и мастерства — декоративные заколки, которые касситы жертвовали в свои храмы. Продолжение этой

традиции было обусловлено, вероятно, тем, что и на рельефах изображались религиозные сюжеты. Этот стиль продержался до конца Сасанидского периода, причем он обнаруживается и в работах, посвященных исключительно прославлению царя.

### *б) Развитие сасанидского рельефа в эпоху Шапура I*

Арташир I стал привлекать своего сына Шапура к делам государственного правления. В последние годы своей жизни он полностью отошел от дел и все передал Шапуру.

Шапур I был просвещенным, мыслящим монархом, человеком благородным и достойным. Особое внимание он уделял культуре, литературе и философии. Именно поэтому он повелел ученым мужам своей страны осуществить перевод научных книг с других языков на язык пехлеви. Он благосклонно отнесся к Мани и его религиозному учению, считал его своим другом. Шапур успешно продолжил и победоносно завершил войну, начатую против Римской империи его отцом, заново занял Антиохию, которая в свое время была столицей Селевкидов, а потом стала столицей Восточной Римской империи.

В 361 г. до х./260 г. он одержал победу над римским императором Валерианом и взял его в плен вместе с десятками тысяч его воинов. Их привезли в Иран, и они по образцу римского военного лагеря построили в Шуше свой город, получивший название Гунди-Шапур (Армия Шапура).

На большинстве своих барельефов Шапур отразил победу над римскими императорами Валерианом, Гордианом III и Филиппом Аравитянином. Эти три победы нашли свое отражение и в одном из рельефов, находящихся на левом берегу реки Бишапур. В центре композиции — сам Шапур на коне, попирающем тело распростертого на земле Гордиана. Перед ним — коленопреклоненный Филипп, умоляющий царя о прощении и примирении, а император Валериан находится позади царя-победителя, причем царь держит его за руку. Этот жест здесь не случаен, ибо отражает то, каким образом Валериан попал в плен. Об этом свидетельствует и резной перстень, хранящийся в Орденском зале Французской национальной библиотеки в Париже. Завершают композицию рельефа двое парфянских вельмож, застывших в почтительной позе. В верхней его части изображен маленький обнаженный ангел, который несет шаху полукруглую диадему, похожую на ту, что представлена в сценах коронации в руках Фравахара. Это само по себе говорит о том, что изображения, принимавшиеся за Ахурамазду, на самом деле представляют собой образы ангела, или Фравахара.

Возможно, образ маленького обнаженного ангела возник под влиянием греческого изобразительного искусства, но здесь важно отметить, что в сасанидских произведениях застывшие иконографические образы оживают и одухотворяются. Так, твердые параллельные складки на одежде, напоминающие скатанные трубки, приобретают в иранских работах несимметричный, произвольный характер. Под такой одеждой можно предположить наличие живого человеческого тела. Здесь мы имеем дело с началом важных изменений в сасанидских рельефах и работах по камню, что привело к созданию нового стиля.

В эту эпоху иранский художник не стремится к реализму, который представляет собой западный способ отражения важных исторических событий. Цель же иранского художника состоит не в том, чтобы запечатлеть событие, а в том, чтобы показать его важность. А для этого не нужны пространство и время. Иными словами, иранский художник стремится воспеть победы сасанидского царя, дабы пробудить в иранской молодежи чувство патриотизма и желание защищать свою родину, а это, в свою очередь, требует обретения достоинств, которые невозможны без веры и мужества. К сожалению, западные востоковеды в своих эстетических оценках основываются преимущественно на критериях реализма, а потому считают слабостью художественной техники такое вневременное и внепространственное изображение с абстрактным содержанием. А ведь иранский мастер прибегает к историческим фактам только тогда, когда хочет использовать их в качестве формообразующего элемента темы, не вмещающейся в пространство и время и обретающей свое звучание только в сознании и в душе зрителя. В результате возникает застывший ряд отдельных форм и элементов сюжета.

На некоторых барельефах ряды людей расположены друг против друга, причем они не смешиваются, а четко делятся на группы. Вопреки мнению Гиршмана о том, что «скульпторы еще не могли хорошо создавать групповые композиции», иранские мастера на самом деле стремятся создать определенный композиционный строй, который вытекает из самой основы природы и носит магический и неизбывный характер. Здесь факты и образы символичны, ибо именно символы — это вечные факты и идеи.

Другой барельеф, который находится на скальной стене напротив первого изображения, на другом берегу реки, видимо, был создан под влиянием резной волюты на знаменитой колонне Траяна напротив Римской библиотеки (на этой стелле отражены победы этого римского императора). Однако здесь применен художественный стиль Ахеменидской эпохи. Центральный эпизод этого рельефного изображения снова подробно повествует о трех победах Шапура. А по краям с двух сторон расположено 14 изображений, призванных

подчеркнуть важность темы основного сюжета. В левой части весь верхний ряд показывает иранскую аристократическую конницу. В правой части мы видим в двух нижних рядах римских военнопленных, а в двух верхних — иранцев, несущих военные трофеи. Если посмотреть на три фигуры первого верхнего ряда, то можно увидеть у них на руках кольца, возможно, являющиеся тремя императорскими ожерельями Гордиана, Филиппа Аравитянина и Валериана. Впрочем, даже если эта рельефная композиция и была создана под влиянием колонны Траяна, это чисто иранское произведение искусства, в котором четко прослеживаются ахеменидские корни.

Третий бишапурский рельеф (он расположен ближе к городу) отличается своеобразной композицией, делающей его неповторимым в своем роде. Хотя он значительно пострадал, на нем можно различить два сюжета в одной сцене: получение царского венца от одного из божеств (возможно, от Фравахара) и военная победа. Царь и вручающий ему венец небожитель изображены верхом на конях, тогда как их враги повержены и лежат на земле. В этом изображении изменено положение шаха и божества. Изображен также злой, уродливый Ахриман с вьющимися змееподобными волосами. Тело Гордиана попирается царским конем. Находящийся между двумя конями Филипп молит царя о мире и пощаде. Он изображен так выразительно, что можно почувствовать его отчаяние и в то же время надежду на пощаду. Художник настолько талантливо и искусно отразил его душевное состояние, что это произведение стоит на первом месте в ряду ему подобных.

Четвертый рельеф Шапура на территории Накш-и Рустама расположен в нижней части мавзолея Дария Великого. Может быть, Шапур намеревался таким образом показать, что его победы ничем не уступают великим деяниям его славного предка на троне. Этот барельеф включает в себя изображения только Филиппа Аравитянина и Валериана, Гордиан в сюжетной композиции отсутствует. Возможно, именно так и задумывалось. Пропорции фигуры царя и его коня создают у зрителя обманчивое впечатление, причем естественные пропорции не выдержаны.

Еще один барельеф Шапура I находим в Дарабгирде. И здесь древний мастер свел в одной композиции все тех же персонажей. В левой части мы видим представителей иранской аристократии, которые двигаются сплоченными рядами. А в правой части представлены в виде пирамиды римские военнопленные. Художник постарался отойти от принципа горизонтального расположения фигур, дабы, используя пирамидальную композицию, увеличить пространство. Однако, с точки зрения проходящего мимо посетителя, перспективное изображение фигур неодинаково.

Есть и еще один рельеф Шапура, о котором мы должны были рассказать в первую очередь. Речь идет о композиции вручения монаршей короны Шапуру в Накш-и Раджабе. Можно предположить, что это первый рельеф, выполненный в эпоху правления Шапура, хотя, возможно, что он был сделан еще при его отце — Арташире, так как Арташир и Фравахар восседают на конях, тогда как Шапур протягивает руку за царским венцом, но не дотягивается до него. Может быть, мастер хотел показать, что Шапур еще окончательно не стал шахом и Арташир еще жив. В то же время здесь нет ни единого намека на разбитых врагов и захваченных военнопленных. На заднем плане видны пешие люди. Ветер развеивает их одежды, а также ленточки короны на голове Арташира. С технической точки зрения этот рельеф выглядит грубовато, не дотягивает до совершенства рельефов Бишапура и Накш-и Рустама. Но если в целом рассматривать все рельефы Шапура I, можно сказать, что они являют собой совершенство в обработке камня и создании барельефов Сасанидской эпохи. В некоторых деталях их композиции отчетливо прослеживаются признаки ахеменидского искусства, но совершенно очевидно, что это абсолютно иранское искусство. И правильно говорит об этом Герцфельд: «Мы ни имеем ни малейшего права даже предположить, что в создании этих произведений хоть в какой-то мере принимали участие иностранные, в частности римские, мастера».

Кроме рельефов, от Шапура I осталась статуя, находящаяся при входе в пещеру, которая так и называется — Гар-и Шапур (Пещера Шапура). Она расположена недалеко от Бишапура, в верхней части горы, куда очень трудно добраться. Высота статуи более 7 м. Она вырезана из каменной колонны, причем вершина короны на голове шаха упирается в свод пещеры, а ноги его в обуви, украшенной позолотой, стоят на полу пещеры. Видимо, входное отверстие пещеры было не столь широко, и Шапур выбрал его под место своего будущего погребения, а затем приказал расширить вход в пещеру. Указанная колонна была призвана поддерживать свод расширенной пещеры. Выражение лица скульптурного образа преисполнено сверхчеловеческого величия. Гиршман полагает: «Невозможно представить себе другую скульптуру, которая в такой же степени могла бы ассоциироваться в сознании зрителя с Шапуrom I, повелителем Ирана и не-Ирана».

Эта статуя пробуждает чувства спокойствия, доброты и проясненности, что позволяет человеку проявлять покорность. Возможно, и сам резчик по камню испытывал те же чувства, работая над этой колонной. Все свое умение он приложил к тому, чтобы дерзновенно и уверенно превратить в Шапура единственный камень этой горы. Несмотря на сверхчеловеческий размер, эта фигура выдержана в хороших пропорциях. Некоторые историки полагают, что

она была разрушена во время нашествия арабов на эти земли, ибо те рассматривали все скульптурные изображения людей в качестве идолов. Однако другие исследователи, в частности Гиришман, полагают, что в результате землетрясения корона царя отделилась и отошла от свода пещеры, а так как статуя значительно сужается в области лодыжек, она не выдержала своей тяжести без дополнительной верхней опоры и рухнула.

Однако это противоречит мнению иранских зороастрийцев, последователей культа Мазды-Ясны. Согласно этому культу, скульптор не имеет права отделять фигуру от основной массы материала, из которого она создана, ибо в противном случае ему самому придется вдохнуть в нее душу в день Воскресения. Так как и эта фигура по всей длине была соединена со скалой, из которой ее и выточили, представляется маловероятным, чтобы она могла распасться в результате подземных толчков. Первая версия представляется более правдоподобной. Арабы таким же образом затерли изображения людей на развалинах Персеполиса, которые показывались из-под земли.

Фигура шаха особенно изящна. Одной рукой он упирается в бок, а другую согнул, как бы держа в ней посох. Исключительно тонко переданы складки одежды, создается ощущение, что она сделана из шелка и намокла от влажности. В расположении складок одежды на этой фигуре — в отличие от работ эпохи Ахеменидов — отсутствует застывшая симметрия. Кажется, что мастер хотел создать новый стиль изображения вечных фигур — «вне времени и пространства». Некоторые полагают, что в этой же пещере находилась могила Шапура. Из коптязычной биографии Мани (ее свитки найдены в египетской пустыне) можно узнать, что Шапур скончался от болезни в Бишапуре.

Еще одним образцом резной скульптуры того времени являются каменные и алебастровые оссуарии, стенки которых украшены рельефными изображениями. Зороастрийцы оставляли своих покойников на возвышенностях. Строились башни или вырывались ямы на вершинах гор, дабы плоть умерших растерзали стервятники, а затем оставшиеся кости складывали в оссуарии и хоронили. В окрестностях Бишапура на одном сельском поле был обнаружен такой оссуарий, он несколько пострадал от времени, но все же на четырех его сторонах четко видны вырезанные на камне изображения, а именно: два крылатых коня, везущих солнечный диск — божество Митру (Митра должен был снисходить с неба и даровать бессмертие человеку, который воскресал для вечной жизни); еще одно изображение показывает Зурвана, в манихейской традиции являвшегося божеством вечности. На третьем рельефном рисунке перед зрителем предстает божество с всегда наполненным священным



огнем взором<sup>10</sup>. На четвертом видим Анахиту, ее можно узнать по сосуду с водой в руках и по рыбкам по обеим сторонам. Возможно, этот оссуарий принадлежал кому-нибудь из придворных Шапура.

Прогресс в области искусства, который произошел в эпоху Шапура I, был столь значителен, что оказал огромное влияние и на искусство его преемников. Все произведения как эпохи Шапура, так и более позднего времени, несмотря на незначительное иностранное влияние, пронизаны иранским духом. С этим согласны все востоковеды.

Барельеф, посвященный коронации сына Шапура Бахрама I в Бишапуре, — вершина искусства обработки камня первых веков эпохи династии Сасанидов. Благородная, гордая поза Бахрама, протягивающего руку, чтобы взять венец, который находится перед ним, полностью гармонирует с образом божества, снизошедшего, дабы принести новому царю венец. Черты одухотворенного лица, гармония выпуклых частей рельефа и фона, пропорции коней, полностью отвечающие идее царского величия, — все это делает данное произведение одним из шедевров сасанидского искусства. Асимметрия этого барельефа, на котором даже ленты короны трепещут в противоположных направлениях, передает зрителю ощущение сакральности обряда коронации.

И другие рельефы, связанные с Бахрамом I (победный пир, восшествие на трон, охота, царь на поле битвы и т. д.), представляют собой лучшие сасанидские рельефы, пронизанные чисто иранским духом.

В царских мастерских производились и тиражировались в больших количествах предметы прикладного искусства для различных слоев общества. Высокий дух народа той эпохи, стремившегося к величию и славе, нашел свое воплощение во всех видах искусства того времени, как то: лепка, фресковая живопись, керамика, обработка металла, ткачество, инкрустация драгоценными камнями, ювелирное

---

<sup>10</sup> Вера христиан в то, что Иисус Христос — Сын Божий (а после вознесения сам стал Богом), привела к тому, что христианские востоковеды и в других религиозных традициях стали искать «сынов Божьих». Именно поэтому Гиршман называет сыном Божьим божество-хранителя огня. Также Дармстетер в своем переводе Авесты на французский язык, обращаясь к огню, восклицает: «О огонь! О сын Божий!», хотя я в Авесте никогда не встречал такого обращения к огню. Даже профессор истории искусств в Парижском университете г-жа Сурдель в наше уже время в статье об исламе в трехтомном издании энциклопедического словаря «Лярусс» пишет: «Пророк Мухаммад заявил, что не Иисус сын Божий, а он — Мухаммад». А ведь в тексте Корана ясно написано: «Пророк — только человек, такой же, как вы». В этой связи возникает вопрос: не являются ли заявления христиан о «богах» древних народов результатом такого же рода заблуждений? — *Примеч. авт.*

искусство и т. д. Однако монументальные наскальные рельефы, которые особо выделяются на фоне всех других искусств Сасанидской эпохи, непосредственно связаны с древними иранскими традициями, что и определяет их особое место в искусстве того времени.

Среди всех царей той эпохи больше всех проявлял внимание к созданию рельефов Бахрам II (345—328 гг. до х./276—293 гг.). В Накш-и Рустаме, где находится эламский рельеф, часть которого еще видна, недалеко от сцены получения Арташиром I царского венца от божества изображен Бахрам в кругу семьи. Это единственный царь, увековечивший в камне не только свой образ, но и свою супругу и других домочадцев. И в этой композиции, как и во всех сасанидских религиозных сюжетах, можно наблюдать осевое расположение фигур и «асимметричную симметрию». Очевидно, что рельефы, созданные во время правления Бахрама II, также основываются на древних традициях. Одна из них — изображение победоносной войны царя с врагами. В сцене на троне, которая также носит осевой, симметричный характер, Бахрам изображен анфас, на его голову возложена корона с соколиными крыльями — символ божества победы Вэрэтрагны. С обеих сторон от царя в почтительной позе симметрично застыли четыре человека, они также показаны анфас, только головы их повернуты к царю, а ноги изображены в профиль. Волнообразные складки одежды напоминают барельефы Шапура. Расположение анфас фигур на барельефах, что является особенностью восточноиранского искусства, было введено Ашканидами, а в эпоху Сасанидов распространилось по всей территории Ирана.

В Сар-Мешхеде находится еще одно замечательное изображение Бахрама II, на котором царь разрубает надвое льва, причем показаны и сам процесс этой схватки, и то, как лев падает на землю. За спиной царя находятся царица и два других члена его семьи. Образ царицы абсолютно не несет на себе отпечатка женского изображения: нет ни хорошо заплетенных кос, ни выпуклостей груди. В этом рельефе сделана попытка показать трехмерное изображение. Святость женщины для древних иранцев не позволяла создавать ее скульптурный образ. Представляется, что именно поэтому мастер намеренно представил царицу в мужском облике. Гиршман полагает, что резчик просто не владел приемами изображения выпуклостей груди и волос женщины, но это мнение нельзя принять, ибо такая задача вполне была по плечу мастеру, сумевшему выразить дерзновенную смелость царя, сражающегося со львом, показать все пропорции сцены и так организовать силовые линии композиции, чтобы все движение сосредотачивалось на царе. Резчик не придавал значения внешней миловидности, направив все свои помыслы на идеальную красоту, чтобы сделать действенным язык образов. В

1957 г. в местечке Гуйом (пров. Фарс) был открыт еще один рельеф Бахрама II, где он представлен принимающим царский венец. Впрочем, эта композиция осталась незавершенной.

С IV в. до х. сюжеты коронации верхом на коне отошли в прошлое, и опять царей стали изображать стоящими на ногах. Таковы рельефы, повествующие о коронации Нарсе, сына Шапура I (в Накш-и Рустаме), и его преемника Бахрама III, который затем был свергнут с трона. В первом сюжете царь Нарсе принимает венец от Анахиты, а его сын Бахрам III, еще ребенок, стоит между отцом и божеством, а за царем видны два царедворца. Анахита изображена крупнее царя, ее одежды волнистыми складками ниспадают до земли. Именно эта деталь и показывает, что здесь изображена именно Анахита. Об этом также говорят и ее завитые косы. С точки зрения художественных пропорций эта композиция уступает по силе воздействия и исполнения изображениям Шапура и Бахрама II (Бахрама Гура — sic!), однако рельеф выполнен на том же высоком уровне.

В Накш-и Рустаме имеется также рельеф с изображением Ормизда II, который показан скачущим на коне и повергающим наземь врага длинным копьём. Представляется, что этот сюжет создан в подражание барельефу Арташира в Фирузабаде, имеющему схожую композицию.

Рельеф в Бишапуре, где представлена победа Шапура II над кушанцами, отличается от предыдущих. Изображения на нем выполнены линейно, в два горизонтальных ряда, расположенных друг над другом. В середине верхнего ряда представлен Шапур II, который, исполненный силы и харизматического могущества, сидит анфас, положив левую руку на рукоять меча, образующего вертикальную ось фигуры царя. Рельеф достаточно плоский, возможно, он был сделан поверх ранее нанесенного на камень рисунка. Справа от царя (левая часть рельефа) стоят придворные вельможи, согнув пальцы рук, что свидетельствует об их рабской покорности. В нижнем ряду с этой же стороны конюх подводит царского коня, а за ним, сложив руки на груди и выражая полную покорность, стоят слуги.

В верхнем ряду слева от царя иранские воины ведут к нему пленных кушанцев со связанными руками. В нижнем ряду палач подносит царю отрезанную голову кушанского правителя, причем за палачом также видны связанные пленники. Иранцы позаимствовали у сарматов обычай подносить царю или полководцу отрезанную голову врага. Сарматы были родственным парфянам племенем, подчинившимся Ахеменидам и Сасанидам.

От этой эпохи остались и другие памятники, а именно — конская голова, выточенная из камня, которая хранится в Берлинском музее под названием «Конская голова из Незамабада» (Незамабад — место, где она была обнаружена). В Ираке (местечко Эль-Хидр, или Хатра)

найлены еще два памятника — головы Кавада и Бахрама Гура. Они хранятся в Багдадском музее.

В конце III в. до х./IX в. сасанидские цари обратили особое внимание на запад Ирана. После Нарсе в Фарсе больше не было создано наскальных рельефов. Возможно, дело в том, что возник Великий шелковый путь, который проходил недалеко от Керманшаха. Поэтому все внимание было обращено на Так-и Бустан, где, по мнению Герцфельда, находились Врата Азии.

На барельефе, изображающем сцену коронации Арташира II (242—238 гг. до х./379—383 гг.), несущее венец божество и Арташир не восседают на конях, а стоят на земле. Позади Арташира стоит Митра, в руках его — священные зороастрийские пруты *барсам*, которыми он благословляет царя на победы. Под ногами несущего венец божества изображен поверженный враг, тогда как Митра стоит на голубой лилии. Древние иранцы называли этот цветок «ночным солнцем», ибо он распускается по ночам, а днем закрывает свои лепестки. В этом произведении также соблюдены восточноиранские традиции: фигуры царя и двух божеств показаны анфас, а их лица — в профиль. Ноги также поставлены в профиль в обе стороны. Что касается поверженного наземь врага, то по его одежде можно сделать вывод, что это римлянин. Его фигура и голубая лилия находятся на одном уровне с поверхностью скалы, тогда как изображения царя и двух божеств высечены в глубине скалы и отдельно от фона рельефа. Может показаться, что они стоят на узкой тропинке.

С точки зрения искусства художественного рельефа это произведение уступает изображениям, выполненным во времена Шапура и Бахрама. Фигуры царя и двух божеств достаточно рельефны, тогда как изображения пленника и лилии не очень углублены и больше похожи на эскиз. Представляется, что мастер стремился объединить скульптуру с искусством рисования, которое в то время достигло большого развития. Рельеф этого сюжета больше похож на лепнину, хотя и соблюдены принципы сасанидского рельефа.

Сочетание резьбы по гипсу и резного рельефа хорошо представлено в убранстве большой пещеры Так-и Бустан. Эрдманн (Erdmann) относит эти произведения искусства ко времени Пероза (164—137 гг. до х./457—484 гг.), а Герцфельд датирует их временем правления Хосрова II (31 г. до х.—7 г. х./590—628 гг.).

Комплекс Так-и Бустан — это последние сасанидские рельефы. В целом здесь должно было быть трехэйданное сооружение, но работы не были закончены. В правой части находится только небольшой эйдан, где изображены Шапур III (238—233 гг. до х./383—388 гг.) и его отец Шапур II, известный под прозвищем Зу ал-актаф (Пронзающий лопатки). Внутренняя стена большой пещеры разделена на две части. В верхней части перед взором посетителя предстает

церемония коронации двумя божествами — Фравахаром и Анахитой. В нижней мы видим царя сидящим на коне и направляющим свое копьё на врагов. Это настоящие фигурные композиции, которые вышли за рамки собственно барельефа. И здесь царь и божества показаны анфас, и только царь, восседающий на коне, изображен в профиль.

Можно объяснить восточноиранским и даже кушанским влиянием то, что в конце Сасанидской эпохи рельефы стали создавать на стенах пещер вместо поверхностей скал. С другой стороны, нам известно, что во дворце Шапура в Бишапуре имелись 64 ниши, которые, разумеется, были украшены, но мы не имеем никаких сведений об этом. Однако нам известно, что во дворце в Нисе также имелись подобные ниши, куда ставили скульптуры царей. В Топрак-кале (Хорезм) имелся похожий дворец. В эпоху Сасанидов взаимовлияние искусства Восточного и Западного Ирана получило значительное развитие. Именно это и способствовало взаимному обогащению культурных традиций. Все иностранные элементы, которые проникали в иранское искусство, силами иранских мастеров видоизменялись и приобретали типично иранский характер.

На обеих боковых стенах большой пещеры Так-и Бустан на рельефе изображены сцены царской охоты. Слева можно увидеть рисованную картину одного из шахских *пардисов*, т. е. огороженных и охраняемых мест царской охоты. По озеру скользит лодка, в середине ее стоит шах и целится в вепря. За ним движутся гребные лодки с музыкантами и певцами. Добытые на охоте животные сложены на спинах слонов. На правой стене перед зрителем предстает рельефное изображение охоты на оленей. Эта сцена напоминает фреску с аналогичным сюжетом в Шуше. Выразительный повествовательный стиль этого изображения передает силу жизненной энергии и активное движение, чем также перекликается с фреской в Шуше. Здесь мы видим следующие композиционные сюжеты: шах перед охотой сидит на коне и держит над головой зонт; музыканты сидят на специальных подмостках и играют. В верхней части показан изо всех сил мчащийся шахский конь, а внизу — завершение охоты. В руках у шаха, мчащегося на коне, колчан. В этой композиции предвосхищена эстетика детального изображения, которая потом проявится в исламскую эпоху, в IX—X вв. х./ XV—XVI вв.

Потребность в художественном изображении событий, передаче деталей и определенное новаторство — все это привело к тому, что в работе по камню отошли от создания рельефов и появилась тенденция к определенному виду рисунка на камне. В это время в искусство проник новый элемент — воздушная перспектива, или вид с птичьего полета. Пали ограды шахских *пардисов*. Все происходящее там стало показываться последовательно, причем именно сверху. Этот стиль

потом применялся в сафавидской живописи, в Гератской и Исфаханской школах. Последовательное изображение событий присутствует и на фантастических картинах-занавесях XII—XIV вв. х./XVIII—XX вв. Интересно отметить, что художники последующих эпох не имели понятия о древних рельефах, а иранские мастера в древности обладали глубокими знаниями о животном мире, о чем свидетельствуют созданные ими замечательные образы многих зверей, в частности слонов, отличающиеся особым реализмом. На всем Востоке мало можно найти подобных им.

#### 4. Изразцовые наборные панно, или сасанидская мозаика

Наборные изразцовые панно, или, по французской терминологии, мозаика, были одним из изобретений мастеров Сасанидской эпохи для украшения стен, полов или потолков помещений. В Шумере и в Месопотамии, равно как и в Эламе, такая мозаика создавалась из небольших конусообразных элементов, широкое основание которых было покрыто глазурью или краской. Эти элементы составлялись в композицию путем закрепления на влажной штукатурке соответствующей поверхности. В Древней Греции, а затем и в Римской империи мозаика собиралась из разноцветных обожженных глиняных кубиков, из цветных камней или глазурованных керамических элементов, которые использовались в качестве изобразительного средства для создания плоских картин. После разрушительного нашествия Александра одна из разновидностей греческой изразцовой мозаики вытеснила шумерско-эламскую технику, широко применявшуюся еще в эпоху Ашканидов. Хотя памятников этой эпохи сохранилось немного, тем не менее есть



**Рис. 91.** Изразцовая мозаика в Бишапуре. Придворные дамы

свидетельства того, что в Бишапуре в отделке дворцов эпохи Шапура широко применялась мозаика для украшения стенных ниш, выступов, полов, широких бордюров в местах соединения полов и стен, поскольку основная часть пола обычно закрывалась большими коврами. Полагают, что узор керамической мозаики бордюров гармонировал с узором ковров.

На таких мозаичных бордюрах по большей части изображались придворные дамы, одетые в иранские и римские платья, за каким-либо занятием, в различных позах. Например, на одном фрагменте мозаики изображена женщина, слегка облокотившаяся на подушку. На отдельных фрагментах женщины в длинных платьях с коронами на голове подносят букеты цветов, либо можно увидеть женщин, занятых вышиванием головных повязок или шалей. Также имеются изображения танцующих, играющих на чанге и поющих женщин. Изображения других фигур и особенно их лица выполнены таким образом, чтобы подчеркнуть их благородство и знатность (рис. 91).

Такая мозаика не относится к иранскому и восточному типу, а метод ее исполнения говорит о том, что над ней работали пленные римляне в период правления Шапура либо она была сделана в

подражание мозаикам из Антиохии. В любом случае, если даже мозаику делали иранцы, то набиралась она под наблюдением и при участии римских мастеров, тем более что изображать женщин было не в традициях иранского изобразительного искусства, и в данном случае видно иностранное влияние. Вместе с тем фигуры на этих мозаичных изображениях не являются точной копией мозаик из Антиохии. В этих картинах чувствуется иранский вкус и стиль. Особенности внешнего облика и национальные особенности, стиль причесок, модели большинства платьев и даже манера сидеть по-ирански и «лица, которые заканчиваются подбородком», — все свидетельствует о том, что это — иранцы. Римские изображения — в полный рост или поясные. Данные мозаики не лишены парфянского влияния. Изображенные люди не имеют шеи, что заимствовано у скульптурных изображений из других эпох, в частности эпохи Ашканидов. Такой стиль был распространен на широкой территории вплоть до границ Ирана. Можно говорить о том, что памятники Бишапура были созданы мастерами Рима, Сирии и Ирана.

### 5. Сасанидская резьба по гипсу или штукатурке

Самые древние образцы сасанидской резьбы по гипсу можно видеть во дворце Арташира в Фирузабаде. Эти украшения делали в углах над входными проемами или в нишах, а также, в подражание египетским резным украшениям, над входами Персеполиса. Все они отличаются особой простотой и практически не являются рельефными. Также красивую резьбу по гипсу можно видеть в стенных нишах во дворце Шапура в Бишапуре. Образец, хранящийся в Лувре в Париже, представляет собой два парных портала с четырехгранными колоннами с простыми капителями, замкнутых сверху полукруглым сводом. По краям колонн вплоть до верхнего перекрытия вырезаны две вертикальные полосы в виде витых четырехзвенных цепей, которые европейцы называют «греческими» (Grecque). Над ними изображены витые змеевидные узоры и декоративный орнамент из широких листьев. Таких ниш с резными гипсовыми украшениями 64 штуки, и, возможно, внутри них когда-то стояли статуи, хотя они и не были найдены. Также не исключено, что они были предназначены для вооруженных солдат охраны, которые стояли наизготовку с копьями в руках.

Однако большинство резных гипсовых украшений относится к периоду после Шапура и датируется III в. до х./III в. и позднее. Многие из этих резных украшений, в частности из Киша (в Месопотамии), напоминают резьбу исламского периода.



На резном гипсовом панно из Киша, которое сейчас хранится в Багдадском музее, изображен женский бюст в рамке, украшенной резными цветами и растениями. Корона, украшающая голову женщины, говорит о том, что эта женщина — из дворца, возможно, она является царицей или принцессой. Манера передачи черт женского лица характерна для искусства Передней Азии.

На резном гипсовом панно, обрамленном кирпичом из штука с повторяющимся орнаментом, найденном в Чахартархане в Тегеране, изображена сцена охоты сасанидского царя Пероза (162—137 гг. до х./459—484 гг.). Оно отличается от других тем, что здесь использовано отформованное литое изображение, т. е. в средней части помещено двухмерное изображение из одной формы. Украшение обрамляющей рамки также литое. Во внутренней части изображены цветы с 12 лепестками, идентичные орнаменту карнизов в Персеполисе. Не исключено, что первоначально такой орнамент появился в Египте и затем был заимствован. В средней части изображены рельефные плоды граната — символ благополучия и плодородия, между ними помещены два изящно распахнутых крыла в полете. Вся композиция напоминает цветочный медальон ковра. Очертания крыльев и лепестки цветов изображения с необыкновенной точностью. Орнаменты обрамления с внешней стороны панно представляют собой витые ленты, связанные между собой в банты, в которые вставлены цветы. Это гипсовое панно хранится в Музее Филадельфии. На продублированном изображении в середине можно видеть царя, на которого нападают два вепря, а справа — сцену его победы над ними. В центральной части изображены кабаны, спасающиеся бегством. На этом резном гипсовом панно фигуры людей и животных небольшие по размеру, изображены параллельными рядами в верхней части композиции. Эту композицию от аналогичных охотничьих сцен Сасанидского периода отличает большая концентрация фигур, что ничуть не мешает ее восприятию.

Был также обнаружен резной гипсовый портрет царя, выполненный в простейшей точечной технике и, по всей вероятности, являющийся изображением Кавада I (133—90 гг. до х./488—531 гг.). На сасанидских гипсовых панно часто встречаются декоративные цветочно-растительные орнаменты с переплетенными лентами. Изображения цветов и крыльев в круглых медальонах выполнены точечной техникой. На одном из эйванов Ктесифона выявлено 18 таких изображений, а в сасанидском дворце в Кише количество их достигает 40. На одном гипсовом панно из Берлинского музея изображены крылатые плоды граната, которые с большой точностью отлиты отдельно и помещены в тело композиции. Они расположены параллельно таким образом, что каждый гранат в одном ряду находится между двумя крыльями граната нижнего ряда. Два

красивых панно, хранящихся в Берлинском музее, позволяют проследить истоки создания стиля восточных арабесок — растительных исламских орнаментов, которые на одном из этих панно представляют собой сочетание изображений ветвей, листьев и плодов граната. На другом панно мы видим два крыла с надписью между ними, которые, в свою очередь, помещены в круг, изображенный 36 рельефными точками. Вся композиция окружена растительным орнаментом.

На прямоугольном панно из Ктесифона, также хранящемся в Берлинском музее, имеется рельефное изображение бегущего медведя на фоне гор. Животное изображено относительно реалистично, тогда как горы — достаточно условно, подобно изображениям, найденным в Шумере и Эламе. За головой медведя видны растения, также в реалистичной манере. На панно в Музее древнего Ирана в Тегеране изображена голова кабана в центре двух колец с совмещенными центрами. Пространство между двумя кольцами заполнено 24 меньшими кругами. Композиция размещена между декоративными растительными орнаментами. Это панно относится к I в. до х./VI в. и было найдено в Дамгане.

На панно из Ктесифона изображен павлин, помещенный в круг. Оно датируется I в. до х./VI в. н. э. и хранится в Берлинском музее. Точки, или маленькие круги, описывающие большой круг с помещенным в нем фазаном, видоизменены посредством изображения по окружности округлых зубчиков.

## 6. Монеты, печати, короны

### а) Монеты

На каждой сасанидской монете изображен царь, отчеканивший ее, и каждый царь создавал свои монеты, поэтому эти монеты являются единственным звеном, связывающим нас с той эпохой. На каждой монете на языке пехлеви, или среднеперсидском, написано имя царя, отчеканившего ее, и с помощью этого историки могут воссоздать летопись правления разных монархов. Изготовление монет наравне с другими отраслями постоянно совершенствовалось, и, следовательно, с помощью монет можно также составить летопись прогресса в других областях искусства. Монеты до эпохи Пероза определялись по коронам царей. Эти короны сильно отличались друг от друга. Они созданы следующим образом: на каждой короне присутствовал колпак с небольшим шаром (*зуй*), также каждая корона имела зубчики и небольшие удлинения по бокам. Иногда на поверхности короны можно было заметить некоторые параллельные борозды, например как на коронах Фравахара, Митры, Вэрэтрагны и Анахиты. Позднее на

коронах вместо больших *зув* использовали маленькие, или полумесяцы, которые обхватывали несколько звезд. На фронтальных изображениях повторяется образ месяца. На монетах обычно изображался сам царь лично, исключая случай с Бахрамом II, — он изображен на монете со своей женой.

Искусство резьбы за 400 лет правления сасанидских шахов претерпело большие и глубокие изменения. В самом начале оно очень красивое и точное; все изгибы тела человека изображались досконально, и для создания человеческих образов использовалась живая натура. Во II и III вв. до х./IV—V вв. это искусство остается неизменным. Однако с конца II столетия до ислама изображения становятся расплывчатыми и явно не показывают человеческого тела. В I столетии до х./VI в. н. э. становится очевидным стремление к обновлению и подходит к концу период застоя в искусстве резьбы. Эти монеты были в обращении и использовались в повседневной жизни до I столетия х./VI в. н. э., в период ислама.

Сасанидские монеты обычно изготавливались из серебра. На них в основном изображали торс с короной на голове, показанной в профиль; исключение составляет монета с изображением жены Хосрова I, которая славилась как «любимая жена» и была показана анфас. На монете Бахрама II можно увидеть его с женой и ребенком, стоящим перед ними.

В VI и III вв. до х./III—IV вв. отмечается внезапный всплеск интереса к искусству. То, что создается в это время, более высокого качества и лучше, чем то, что создавалось раньше. Только во II в. до х./V в., когда в искусстве преобладал упадок и намного меньше прилагалось стараний для его возрождения, не было создано ничего нового, а только копировалось старое. Этот упадок затронул практически все области искусства, в том числе сферу наскальных рельефов, ювелирного дела и резьбы. Но несмотря на это, сасанидское искусство сохранилось и приобрело неповторимые и исключительные качества, которых мы не находим в произведениях, оставшихся от предшествовавших столетий. Это доказывает единство страны, прочность государства и общества и неразделимость религии и традиций. Сасанидское искусство является полностью народным и иранским по духу, что подтверждают найденные монеты и печати, а также металлические сосуды того времени. Это единство было настолько сильным, что распространенные изображения эпохи Сасанидов, например коронация, войны, охота и празднества, были в ходу у мастеров по металлу, ювелиров и даже у гончаров, изготовлявших обычные гончарные изделия для общего пользования, были в обращении среди людей, и, следовательно, эти образы величия и процветания сасанидской власти проникали в дома простого народа.

Сасанидские монеты обычно были серебряными, в то время как золотые монеты, которые принимались за динар, использовались редко. Согласно работам по нумизматике, существовала только одна золотая сасанидская монета, принадлежавшая Хосрову II Парвезу, диаметром 2,2 см, сейчас она находится в Нью-Йорке. Исключая монеты Арташира I — они все отличались друг от друга, — другие шахи в течение своего царствования чеканили монету одного образца. Монеты Арташира в начале его правления не слишком отличались от парфянских — только тем, что на последних шах был нарисован в левый профиль. На монетах Митридата III, Артабана II, Вологеза IV изображение было анфас, а на заднем плане можно было увидеть символическое изображение Аршака I, основателя этой династии. Изображение Арташира I на монете было в правый профиль, а на обратной стороне ее виден «алтарь огня», похожий на стол, стоящий на одной ножке. На последующих монетах Арташир I изображен в простой сферической короне, на заднем плане расположена жаровня квадратной формы. Исключая монету жены Хосрова I, изображение на которой было анфас, остальные сасанидские монеты имеют правый профиль. Может быть, это объяснялось тем, что сасанидские шахи причисляли себя к династии Ахеменидов, ведь и их монеты были повернуты в правую сторону.

#### *б) Печати и перстни*

Сасанидские печати обычно делались из драгоценных камней плоскими или полусферическими. Такими драгоценными камнями были аметист, рубин, яшма, сиреневый опал, бордовый опал, красный опал, лазурит, матовый и глянцевый агат, красный халцедон, бесцветный опал, яхонт, темная яшма в красных точках и стеклянный камень. Для создания плоских печатей обычно использовали обыкновенную или темную яшму, а остальные камни применялись в основном при изготовлении полусферических печатей, обычно использовавшихся вместо перстней. На печати имелись изображения, вырезанные в ней или выпуклые, с именем или без. Тем не менее найдены печати сасанидского высшего общества только с надписями. На иллюстрированных печатях обычно изображались портреты их владельцев, кроме нескольких исключений, когда на них представлены обыкновенные животные, руки, крылатая лошадь, несколько животных, пять газелей с одной головой и два горных козла, соединенных в задней части. Одна печать с трехговым божеством находится во Французской национальной библиотеке в Париже.

Также существуют печати с симметрично нанесенными художественными надписями, изображенными между двумя крыльями,

подобные резному гипсовому панно из Ктесифона, предположительно являющемуся его гербом. Эти надписи до сих пор еще не расшифрованы. Некоторые из этих печатей на обратной стороне имели отверстие, предназначенное для того, чтобы повесить печать на шею.

Распространенный сасанидский мотив на печати — изображение шаха на охоте верхом на коне, владельца печати, также верхом на коне, пира, коронации шахов, шаха в бою с шестиголовым змеем, придуманным иранцами, а также изображение божества Митры, перемещающегося с помощью крылатых лошадей<sup>11</sup>. Печати с изображением божества огня, представлявшегося в виде лица женщины, вокруг головы которой горел огонь, находятся в личных коллекциях, музеях Европы и Америки.

Печати принадлежали не только шахам и людям из высшего общества, каждый человек, бедный и богатый, независимо от религии и т. п., мог иметь собственную печать. Печати использовались вместо подписи. На некоторых из них (а их было немало) был выгравирован символ веры. Эти печати ставили на кожу, либо пергамент, обмакивая в чернила, либо на сырую глину. Одними из самых красивых печатей являются перстень, приписываемый Каваду I и находящийся во Французской национальной библиотеке в Париже, а также печать, в основе сюжетной композиции которой изображение шахини с зубчатой короной, похожей на корону Шапура II, и печать, изображающая Бахрама IV, стоящего во весь рост позади своего врага и держащего в одной руке длинное копьё, а другой рукой упершись в бок. Также можно рассмотреть еще одну прекрасную печать с драгоценным камнем; камень — бесцветный опал, на нем вырезана рука, кончики пальцев которой сделаны в виде листьев, а между большим и указательным пальцами расположен маленький бутон. Руку, начиная с запястья, охватывает подковообразный браслет.

#### *в) Виды сасанидских корон*

Корона Арташира I первоначально была простой полусферой, покрывающей голову, и очень похожей на головной убор Аршакидов, но впоследствии вид короны изменился — на ней появился маленький шар (*зуй*), который, вероятно, представлял собой пучок из волос. На первой короне по обеим сторонам нарисованы восьмилистные жемчужины.

---

<sup>11</sup> Эти крылатые лошади изображены стоящими друг напротив друга, и их крылья, направленные вверх, похожи на два сасанидских резных гипсовых панно из Ктесифона.

У Шапура I, сына Арташира I, была корона с шестью высокими зубцами по обеим сторонам, спереди и сзади над *гуем*, который был больше, чем у Арташира. Эта корона имела два удлинения, они закрывали уши шаха.

Корона Ормизда I была простой по исполнению и только в задней части имела маленькие зубчики, *гуй* находился на передней части короны, как у Арташира I, в то время как у Шапура I он располагался среди зубцов.

В короне Бахрама I, которая отличалась от короны Шапура I, зубцы были в виде остроконечных листьев, похожих на пламя, она имела удлинения, закрывающие уши шаха. Эта корона была выше короны Шапура I.

Корона Бахрама II была похожа на короны Арташира I и Ормизда I, но шарик немного выдавался вперед, удлинения были расположены горизонтально и выдвинуты назад. Монеты Бахрама II изображали его самого, жену и детей. Одежда жены прикрывала шею до самого подбородка.

У Бахрама III зубцы короны расположены по нижнему краю, а над ними возвышаются два оленьих рога, между которыми на передней части находится большой сасанидский *гуй*. Рельеф на монетах более гладкий, а на короне ажурная работа практически незаметна.

На нижней стороне короны шаха Нарсе (328—319 гг. до х./293—302 гг.) находился ряд из прямоугольных зубцов, выше которых располагались четыре составных зубчатых листика, напоминавшие языки пламени. В одном из этих составных листиков находился камень. На короне его сына Ормизда II вместо прямоугольных зубцов на нижней стороне — сферические зерна, выше них изображался орел с прямо повернутой головой, с гранатом или крупной жемчужиной в клюве; крылья орла отогнуты вверх и назад, а на шее висел большой *гуй*.

Короны Шапура II и Арташира II мало чем отличаются от корон Шапура I и Арташира I. Зубцы на короне Шапура II изящнее и более загнуты вперед. Под этими зубцами, на краю короны, находился золотой серпантин, спираль которого закручивалась вперед. Большой шар располагался между тремя передними и крайними зубцами.

Корона Арташира III представляет собой такую же корону с *гуем*, как и у Арташира I, только край ее украшен жемчужинами. Может быть, сходство имен обусловило сходство внешнего вида корон.

Корона Шапура III (238—233 гг. до х./383—388 гг.) отличается от корон предыдущих шахов. Большой шар находится на шапке, верх которой шире, чем низ, и она широкой лентой охватывает корону по бокам. На ней представлена повторяющаяся художественная

композиция. На задней части *гуя* имеются простые крылья, которые освещаются светом, отраженным от него.

С этого времени можно заметить изменения в коронах сасанидских шахов; одно из них заключается в том, что теперь на передней части короны находится полумесяц, повернутый вверх. На некоторых коронах также можно увидеть звезду, находящуюся внутри полумесяца. Иногда место звезды занимал *гуй*, а также полумесяц, и звезду изображали между двумя пальмовыми листьями, концы которых поднимались вверх и загибались к полумесяцу. Здесь можно упомянуть шаха Ездегерда I, на короне у него имелся только один полумесяц; украшения ее незамысловаты, и достаточно маленький *гуй* (по сравнению с предыдущими) находится на вершине короны, с задней стороны которой расположены два удлинения.

На короне Бахрама V полумесяц с маленьким *гуем* находился сверху. Эта корона была похожа на короны Шапура I и II.

На коронах Пероза I и Кавада I плоские зубцы располагались сзади, а на передней части был полумесяц. Он побольше, но меньше того, который был в сасанидском *гуме*, располагался на вершине короны. Отличались эти короны размерами полумесяца и *гуя*, которые у Кавада I были меньше, чем у Пероза I.

Корона шаха Балаша (125—122 гг. до х./496—499 гг.) такая же, единственное, что ее отличает, — это наличие четырех зубцов, что делает ее похожей на корону Шапура I. Зубчики немного скруглены, а полумесяц и *гуй*, находящиеся посередине, чуть крупнее. Другие короны, кроме тех, что принадлежали Хосрову II (Хосрову Парвезу), Пурандухт, Ормизду V и Ездегерду III, имеют те же элементы: фронтальная часть в виде полумесяца, большой полумесяц и *гуй* (либо звезда вместо него), тупые или острые зубцы либо совсем без зубцов. Однако короны четырех упомянутых шахов отличаются от этого образца. В верхней части короны находится платформа, на которой установлен полумесяц, звезда или шар, и все это расположено между двумя крыльями, начинающимися у полумесяца и идущими вверх.

Мы довольно подробно рассмотрели шахские короны потому, что сасанидские монеты имели широкое хождение в исламских странах до конца I в. х./первой четверти VIII в. Именно так и получилось, что эти символы — полумесяц и звезда — стали использоваться и в исламской среде, что мы и видим в большинстве декоративных узоров исламской эпохи. Это сасанидское влияние просматривается и в дизайне флагов многих исламских государств. Нельзя не сказать и о том, что сасанидские короны имели значительный вес, а потому шахи не водружали их себе на голову: корона укреплялась на цепях над троном, а шах садился под висящей короной. В иных ситуациях шах надевал

на голову шлем, украшенный двумя рогами дикого барана. Шапур II во время битвы с римским императором Юлианом Отступником надевал на голову драмиду. Дикий баран в древней иранской культуре был олицетворением Фравахара, победы и царской харизмы, о чем говорится в «Кар-нама-йи Ардишир-и Бабакан» («Книге деяний Арташира, сына Папака»).

Сасанидская традиция подвешивать шахскую корону над тронном была заимствована другими народами и даже после падения этой династии в течение многих лет сохранялась в других странах, в частности в Восточной Римской империи.

## 7. Обработка металла и стекла в Сасанидскую эпоху

Стеклодувное производство в древнем Иране имеет давнюю традицию. Изготовление изделий из стекла получило распространение в районе Шуша с эпохи Эламского царства, или с III тыс. до н. э. Там были обнаружены печатки, выточенные из камня и стекла, с высеченными на них изображениями. В Сасанидскую эпоху это древнее иранское искусство получило второе дыхание, однако неизвестно, приложили к этому руку иностранные мастера или нет. Те немногие изделия, которые сохранились, не позволяют пролить свет на этот вопрос. Форма изделий и тонкие штриховые изображения, нанесенные на стекло, свидетельствуют от том, что иранские мастера получали их путем выдувания, и в целом они копируют аналогичные сохранившиеся в большом количестве металлические артефакты. В Музее древнего Ирана в Тегеране хранится дутый стеклянный сосуд грушевидной формы, похожий на серебряный сасанидский сосуд в виде чайника, или на керамический обливной кувшин. Предположительная датировка времени его изготовления — начало распространения ислама, т. е. VII в. н. э. Еще одно изделие — находящаяся в Берлинском музее чаша с изображением крылатого коня, примерно того же периода. На ее внешней стороне выбиты повторяющиеся через небольшой интервал небольшие выпуклые окружности (рис. 92).

В городе Шуш (Сузы) в одном из древних строений найден фрагмент аналогичного настенного рисунка. Таких настенных изображений обнаружено большое количество. Они относятся к Сасанидской эпохе и датируются периодом начала III в. до х./IV в.



Помимо стеклянных изделий, выполненных техникой выдувания, имеются также литые изделия из цветного стекла красного и зеленого цвета. Эти предметы сопоставимы с хранящейся в Париже золотой чашей Хосрова. К юго-западу от Казвина, в районе Дейлеман, найдено несколько чаш, изготовленных различными способами обработки стекла. В районе Шуша были обнаружены мелкие стеклянные сосуды с небольшими накладками-утолщениями на поверхности. Эти накладки делали в то время специально, для большей ударопрочности сосудов при их частом употреблении. Например, такая техника использовалась в сосудах из Дейлемана. На внешней поверхности делались выпуклые волнообразные полосы либо утолщения в форме пчелиных сот. Иногда выпуклые вертикальные полосы находились на нижней части сосудов. Изображение крылатого коня на берлинской чаше также являлось технологическим элементом, увеличивавшим прочность сосуда. Перечисленные сосуды датируются периодом между I в. до н. э. и I в. х./ VII в. Многочисленные осколки стекла, найденные на дне высохшего колодца в Шуше, свидетельствуют, что в период между I или II вв. до х./V—VI вв. и до I в. х./VII в. в этом городе производилось много стеклянных изделий. Начало этого производства относится к Сасанидской эпохе, и продолжалось оно вплоть до II или даже III в. х./VIII—IX вв.

В Сасанидскую эпоху были широко распространены различные виды добычи и обработки металлов, однако наибольшее применение получили серебро и золото. Предполагают, что это объясняется относительно высоким уровнем жизни людей в то время. Множество сохранившихся изделий отличается большим разнообразием, что, по-видимому, соответствовало запросам их владельцев или заказчиков, их материальному положению и социальному статусу. Среди различных предметов встречаются как изделия с рельефными изображениями, сделанные с филигранной точностью, так и



Рис. 92. Чаша с изображением крылатого коня

более грубые предметы с простыми рисунками.

Сегодня в частных собраниях и в европейских музеях хранятся редчайшие образцы ценнейших предметов — памятников этой эпохи; также свыше ста блюд и чаш, найденных практически случайно на юге России, находятся в Эрмитаже. Тегеранский музей за последние десятилетия тоже стал обладателем нескольких ценных предметов, обнаруженных на территории Ирана. То обстоятельство, что подобные находки делаются и за пределами Ирана, свидетельствует о том, что, несмотря на уровень социального развития Сасанидского Ирана с преобладанием сельского хозяйства, достаточно широко были развиты заграничная торговля или обмен художественными изделиями, либо осуществлялась их доставка ко дворам иностранных вельмож. Эта посуда обменивалась на добываемые на юге России или в Бадахшане и на севере Афганистана дорогие меха и драгоценные камни. Наибольшего объема такой обмен достиг в период царствования Хосрова I и Хосрова II (I в. до х.—I в. х./VI—VII вв.).

Многие из этих изделий являются подражанием, или репликами, предметов, созданных в прежние века. Поскольку Сасаниды сохраняли свои связи с жителями других районов Евразии, в том числе со славянскими территориями и землями своих предков, предполагается, что многие из этих серебряных предметов были преподнесены в качестве даров и с целью добиться расположения князей и правителей этих земель. Среди этих серебряных предметов — подносы, чаши, чаши в форме ладьи или круглые кубки, с округлыми или выгнутыми краями, кувшины и другие сосуды, а также фигурки животных, в том числе коней. Наивысшего расцвета производство таких изделий достигло в IV и III вв. до х./III—IV вв.

Техника изготовления этих изделий заключалась в следующем.

Каждая деталь украшения изготавливалась отдельно, затем все детали покрывались золотом, а потом припаивались к соответствующим предметам (чаше, кувшину и т. п.). Такая техника была иранским изобретением и не известна ни в Греции, ни в Римской империи. Самым древним известным образцом сасанидского серебра является большое серебряное блюдо из Зивийе (II тыс. до х./II тыс. до н. э.).

В Сасанидскую эпоху применялась самая разнообразная техника обработки металла. Так, например, на некоторых изделиях сначала создавались рельефы, а затем на них делалась резьба, после чего все выпуклости и вогнутости с обеих сторон покрывались тонкими пластинами серебра. Еще один из способов заключался в следующем: предмет отливали из серебра, затем на его поверхности делались канавки, в которые забивалась золотая проволока. Эта техника применялась также для отделки оружия, например, для украшения рукоятей мечей, кинжалов и ножей, и даже для ручек ложек и вилок

(кстати, как свидетельствует история, ложки и вилки — иранское изобретение). Прекрасные образцы таких предметов хранятся в тегеранском музее Ризы 'Аббаси. Эти произведения, помимо того, что они являются очень древними, также демонстрируют тот факт, что происхождение изящных растительных орнаментов, созданных в Иране в Исламскую эпоху, своими корнями уходит в искусство Сасанидов. Другие сохранившиеся литые сосуды украшены драгоценными камнями и самоцветами, такими как рубины, изумруды, которые вместе с серебряными вставками на золотом фоне подчеркивают неповторимую красоту изделий. Основным украшением сосудов является или фигура шаха, восседающего на троне (как на чашах Хосрова I и Хосрова II), или же изображение шаха во время охоты, или в момент, когда одно из божеств коронует его.

В числе самых красивых кубков — чаша, известная под названием «Чаша Сулаймана», принадлежавшая Хосрову I Аноширвану и подаренная Харуном ал-Рашидом императору Карлу Великому. Впоследствии она вошла в состав коллекции Сен-Дени. Сегодня эта чаша хранится в Орденском зале в Париже. На чаше изображен Хосров Аноширван, сидящий на троне. Ножки трона представляют собой крылатых коней. Изображение шаха вырезано на округлой пластине из горного хрусталя, которая помещена на дно чаши и обрамлена вставками из рубиновых камней. Поза сидящего шаха такова, что он выглядит как бы привстающим с трона. Изображен шах анфас. Обими руками он опирается на меч. Сбоку от него лежит несколько положенных одна на другую подушек. По бокам симметрично расположены выходящие вверх ленты, символизирующие корону и власть. Центральное изображение чаши окружено тремя полосками красного и белого стекла и цветочным орнаментом, причем каждая верхняя полоса больше нижней. В промежутках между стеклянными выпуклостями находятся овалы из зеленого покрытого гранью стекла. Внешние края чаши украшены рубинами. Остальные детали сделаны из золота. Использование такой цветовой гаммы говорит о том, что иранские мастера стремились делать свои изделия полихромными, знали и искусно применяли цветовые композиции. Техника инкрустации посуды драгоценными камнями и цветным стеклом, которая является иранским изобретением, перешагнула границы Ирана и распространилась вплоть до побережья Атлантического океана.

Еще одна чаша Хосрова Аноширвана, целиком сделанная из серебра и украшенная рельефными изображениями, хранится в Эрмитаже. Она также украшена медальоном с изображением шаха на троне, однако здесь по бокам трона стоят придворные (по два человека с каждой стороны) в позах, выражающих почтение, спрятав руки в рукавах одежд. В нижней части медальона — сцена охоты: шах

верхом на коне охотится на горного козла. Разделение двух разных сцен горизонтальной линией и размещение рук на одной линии, проходящей на расстоянии одной трети высоты всего медальона, демонстрирует знание иранскими мастерами пропорций и искусства деления изображений на несколько частей в целях их большей выразительности. Построение изображения вокруг центральной оси с применением «асимметричной симметрии» демонстрирует то, что они хорошо владели законами изобразительного искусства.

Еще одна чаша, принадлежавшая тому же шаху, хранится в Тегеранском музее. Она повреждена, однако главное изображение на ней практически не пострадало. На этой чаше изображен Хосров на троне под дворцовым сводом, как и на других подобных чашах. Изображение помещено в квадратный медальон, по сторонам которого и по бокам фигуры шаха расположены круглые клейма с изображениями птиц (с каждой стороны по семь клейм). С внешней стороны квадрата изображены фигуры придворных в почтительных позах. По краям медальона — изображения двух оскалившихся львов. Вверху над медальоном изображены зубцы и изогнутые рыбы.

Серебряная чаша с изображением шаха Пероза во время охоты на стадо горных баранов хранится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. На изображении один из баранов повержен стрелой и лежит под копытами коня. Диаметр этой чаши составляет 26 см. Часть поверхности инкрустирована золотом, а отдельные детали изображения, такие как рога баранов и колчан шаха, выделены чернением. Изображение на этой чаше — из серебряной проволоки, которая заделана в серебряный лист. При этом благодаря тщательной обработке, шлифовке и последующему золочению швы абсолютно не видны. Такая двухслойная техника создания рельефного изображения на серебре с последующим золочением плоских поверхностей является иранским изобретением.

Изображение на описываемой чаше имеет круговую композицию. Фигура шаха находится почти на осевой линии и слегка смещена вверх. Композиция хорошо сбалансирована и отличается большим изяществом. Применение золота, серебра и техники чернения демонстрирует тот факт, что в Сасанидскую эпоху придавалось большое значение полихромному изобразительному искусству.

На серебряной тарелке, найденной в Сари и хранящейся в Тегеране в Музее древнего Ирана, изображен сасанидский шах, охотящийся на льва или обороняющийся от нападающего льва. По короне трудно определить его имя, поскольку изображений такой короны было очень много, однако узкое лицо шаха и некоторые ее детали позволяют полагать, что изображен Ормизд II.

На этой тарелке изображение имеет новое композиционное решение. Фигура льва, вытянутые руки шаха и фигура коня

расположены параллельно, напротив находится лев в вертикальном положении спиной к шаху. Возможно, художник хотел изобразить испуг и бегство льва от шаха. Рельефные геометрические фигуры изображают скалы, также можно разглядеть траву. Такие изображения восходят корнями к древнему ирано-шумерскому искусству, которое со временем, по мере развития иранского изобразительного искусства, приобрело большее изящество и тонкость. Необходимо обратить внимание еще на такую деталь: конь движется в сторону, обратную той, где расположен объект охоты царя, т. е. царь стреляет из лука в льва, находящегося позади коня.

Резное изображение выполнено очень продуманно и хорошо скомпоновано. Как уже говорилось ранее о наскальных сасанидских рельефах, художник избегал полного реализма, но в то же время он продемонстрировал исключительную силу выразительности. Картина демонстрирует борьбу человека со страшным хищником и победу сильного, уверенного в себе человека. Это произведение создано в IV или в начале III в. до х./II—III вв.

Еще одна серебряная тарелка Шапура II — из собрания Эрмитажа. Изображенная на ней сцена более рельефна, однако ее композиция совпадает с вышеописанной тарелкой с изображением предположительно Ормизда II. Единственное различие заключается в позе льва, который застыл в прыжке, пытаясь напасть на шаха, тогда как на тарелке Ормизда II лев стоит спиной к нему. При этом голова лошади

опущена к земле. Львиная грива опала, а ноги вытянуты, что говорит о том, что лев уже мертв. Поверхность этой тарелки более выпуклая, более четко проработаны изображение и его детали, более высокого качества окончательная отделка. Во Французской национальной библиотеке в Париже хранится еще одна, золотая, тарелка, на которой изображена охота Хосрова II Парвеза, или Пероз-шаха (sic!). На этой тарелке очень точно изображены многочисленные детали одежды, что не встречается на других подобных изображениях. Шах, лошадь и животные — все фигуры расположены в одну линию. Данный рельеф имеет очень много схожего с наскальным рельефом в Шуше. Животные представлены кабанами, газелями, горными козлами и ланями. Под копытами царского коня лежат животные, пронзенные стрелами. Добыча изображена на нижней части поверхности тарелки, группа убегающих со всех ног животных изображена на правой части рельефа. Фигура шаха помещена на выделенной позолотой части рельефа.

На серебряной чаше, найденной в Дейлемане и находящейся сегодня в частном собрании, изображен царь Шапур II. Он изображен пешим в тот момент, когда убивает оленя. Коленом правой ноги он

опирается на оленью тушу. Одной рукой обхватив оленьи рога и держа меч в другой руке, он пронзает оленя.

В Эрмитаже есть еще одна серебряная чаша, на которой изображен шах с характерными чертами иранца сасанидской эпохи. На голове у него — корона с рогами дикого барана. Сидя верхом на вставшем на дыбы коне, он убивает вепря, напавшего на него из зарослей тростника. Изображенная на чаше сцена довольно слабая в художественном отношении, и, скорее всего, эта чаша является кушанской копией аналогичной чаши Сасанидского периода, а изображена на чаше сцена охоты кушанского шаха.

Из других металлических предметов заслуживает внимания высокий кувшин с ручкой, который изготовлен из серебра и золота, т. е. сам корпус сделан из серебра, а гладкие участки его поверхности покрыты позолотой. На широкой части кувшина имеется изображение оленя с рогами. Горлышко кувшина украшено тремя рядами орнамента, напоминающего филигрань. Искусство филигрании возникло в Иране, и даже в наше время в ряде городов, в том числе в Исфахане, мастера продолжают работать в этой древней технике. Филигранные орнаменты видны также в основании кувшина. Изображение оленя помещено в овальный медальон, а пространство вокруг медальона украшено тонким растительным орнаментом.

Некоторые из сасанидских сосудов украшены узорами и различными изображениями как снаружи, так и внутри. Например, чаша, хранящаяся в Балтиморском музее, на внешней поверхности имеет изображение сидящего на троне Хосрова II Парвеза. Ножки трона представляют собой двух орлов. По бокам трона вместо придворных — танцовщицы.

На доньшке Мазендеранской чаши, хранящейся в Тегеранском музее, изображен перегородчатый медальон, в каждой рамке которого (всего рамок четыре) помещено изображение танцовщицы под сенью виноградной лозы. На доньшке чаши в круглом медальоне, инкрустированном по краям жемчугом, изображен фазан с хохолком в форме полумесяца. Еще одна хранящаяся в Балтиморском музее чаша сделана в форме ладьи. На ее внешней стороне изображена обнаженная танцовщица, пляшущая с шалью. Вокруг нее — играющие музыканты. По всей видимости, эта чаша была изготовлена для экспорта.

Вернемся к серебряным чашам и блюдам. На дне одной из чаш изображен скачущий на коне шах Пероз, стреляющий в убегающих газелей. На рельефе показаны бегущие в испуге две газели, один горный козел и два оленя. Изображенная на этой чаше сцена по красоте и точности рисунка уступает другим аналогичным сосудам. Также отличаются детали убранства шаха и лошадиной сбруи.

В Индии была найдена чаша с изображением сасанидской сказочной птицы Симург. Эта чаша в настоящее время хранится в Британском музее. В Балтиморском музее находится чаша с изображением крылатого льва. Этот предмет датируется I в. до х./VI в. Поверхность чаши покрыта позолотой и украшена достаточно простым рельефным украшением, которое по красоте уступает чаше с птицей Симург.

Найденный в Калардаште кувшин (рис. 93), находящийся в Тегеранском музее, имеет высоту 26 см и с двух сторон украшен изображениями танцующих девушек. В одной руке танцовщицы — птица, а в другой — щенок шакала. У ее ног лежит птица, а под



Рис. 93. Кувшин из Калардашта

ногами — зверь, напоминающий мертвого шакала. На другой стороне кувшина изображена танцовщица, которая в одной руке держит бараний рог, а в другой у нее — чаша, по-видимому с фруктами. Направо от нее — лисица или шакал, а с другой стороны — фазан. На доньшке кувшина в округлом медальоне, края которого отделаны зернью, — изображение драконов. По краям медальона под ногами танцовщиц видна голова льва, пасть его образует отверстие.

В углах закруглений кувшина изображены маленькие фигурки музыкантов, играющих на тарах. Они одеты не в иранское платье, а на головах у них — шапки, которые не встречаются на иранских изображениях. Делтон (O. M. Dalton) в книге о Джейхунском кладе описывает похожую чашу и считает, что такие кувшины с отверстиями использовались для фильтрации молодого вина, и, по всей вероятности, их изготавливали для экспорта, поскольку, по мнению Андре Годара, пьющие вино женщины и животные, присутствующие рядом с ними, бараньи рога, танцовщицы и музыканты без всякого сомнения являются отголоском того праздного образа жизни, который распространился

после завоеваний Александра Македонского вплоть до Индии. Фигуры танцовщиц помещены в обрамлении витиеватого орнамента,

напоминающего виноградные лозы, а их расположение и композиция свидетельствуют о влиянии чужеземного искусства. Вполне возможно, что такое оформление посуды использовалось специально для продажи за пределы Ирана.

Хранящиеся в Тегеране кувшины, найденные в Сари, сделаны из золота и украшены изображениями из накладного серебра.

Во Французской национальной библиотеке в Париже хранится еще один кувшин, горлышко которого сделано в форме выдающегося вперед птичьего клюва. Снаружи кувшин украшен изображениями двух львов, тела которых переплетены, а головы смотрят друг на друга. Львы несут на своих плечах восьмиконечную звезду. Эти детали свидетельствуют о непосредственной связи этого изображения с древними изображениями львов и с находками из Зивийе. Это сравнение позволяет полагать, что кувшин был изготовлен на западе Ирана в северном районе Загроса. По бокам львов имеются изображения деревьев, форма которых сильно напоминает деревья в Так-и Бустане и декоративные пальмы на предметах из раскопок в Зивийе, на кубках из Хасанлу и Калардашта. Благодаря этим памятникам можно проследить непрерывность художественной традиции и сохранение основных элементов изображения в исконно иранском искусстве на протяжении различных исторических эпох.

В одном частном собрании сохранилась золотая подставка в форме ног химеры — льва-орла. Предположительно она сначала была отлита, а затем обработана с особой тщательностью и мастерством.

В Лувре хранится сделанное из серебра скульптурное изображение головы лошади, найденное в районе Кермана. Отдельные элементы — уздечка и удила — сделаны из золота, а затем припаяны к серебру. Размеры этого артефакта — 14×20 см. Уши лошади чуть прижаты и выдаются вперед, так что можно предполагать, что скульптура изображала коня, несущегося во весь опор. По всей вероятности, лошадиная голова является фрагментом ножки какого-то царского трона.

Искусство изготовления уменьшенных фигурок животных или голов животных имело широкое распространение в Сасанидскую эпоху, особенно во время правления Хосрова I и Хосрова II, когда получили развитие связи и товарные обмены с Индией, Средней Азией, югом и востоком России, с одной стороны, и с Римской империей — с другой. Сохранилось несколько прекрасных образчиков такой глиптики, в частности серебряная фигура лошади с элементами золотых украшений. Фигура изображает присевшую на землю лошадь со спутанной гривой. По бокам лошади расположены рельефные поясные изображения женщин, одетых в платье и в головных уборах сасанидского стиля. Эти изображения заключены в золотой медальон в виде цепочки. Одна из женщин передает, а другая принимает корону.



Уздечки лошади похожи на железные и бронзовые уздечки Сасанидской эпохи, найденные в Шуше. Эта скульптура выполнена в чрезвычайно реалистичной манере. Такое же максимальное приближение к натуре можно увидеть в изображении головы лошади и головы газели. Хранящаяся в музее китайского города Сиань золотая скульптура лошадиной головы с позолоченной уздечкой имеет надпись на языке пехлеви, означающую, несомненно, имя владельца. Голова газели с высокими витыми рогами хранится в частной коллекции Генноль (Guennol). Рога этой газели выполнены таким образом, что первый виток сделан из золота, два следующих — из серебра, еще один — из золота, следующие четыре — из серебра, еще один — из золота и шесть — из серебра, а загнутые концы — из золота. Уши газели стоят торчком.

В Лувре хранятся необычайно красивый гравированный золотой сосуд, инкрустированный цветным хрусталем, который был найден в Шуше, а также великолепная золотая подвеска, украшенная крупным самоцветами — круглыми и четырехгранными рубинами шафранового цвета. На обратной ее стороне выгравировано на среднеперсидском языке имя Арташир. По всей вероятности, подвеска прикреплялась к поясу.

Существует еще одна золотая подвеска — в форме кабана, на загривке которого имеется рельефное изображение льва, нападающего на быка, скопированное с рельефов Персеполиса. На ногах у него — два раскрытых крыла. Кабан является символом Вэрэтрагны, божества победы, изображения последнего имеются на царских печатях, которыми скреплялись царские указы и договора.

В начале Исламской эпохи множество золотой и серебряной сасанидской посуды было переплавлено, а из полученного металла чеканили монеты. Бронзовые изделия постигла та же судьба. Однако, если судить по поясным скульптурным изображениям царя или принца, хранящимся в Лувре, можно прийти к выводу, что бронзовые изделия в эпоху Сасанидов занимали достойное место. Хранящаяся в Лувре поясная скульптура царя привлекает особое внимание. На голове его — корона с крылышками, украшенная полумесяцем с *зум*. На передней части короны — еще один полумесяц, меньшего размера. На шее — два ряда жемчужных бус с бриллиантовой застежкой. Некоторые востоковеды считают, что эта фигура создана в более позднюю эпоху, однако это неверно. Скульптура относится к эпохе Сасанидов и говорит о молодости шаха Пероза. Вместе с тем видно, что его лицо подверглось дополнительной обработке, что и стало причиной сомнений исследователей. В одном из частных собраний была обнаружена похожая скульптура, которая имеет лучшую сохранность. Она также изображает шаха Пероза в молодости. Еще одно произведение было найдено на антикварном рынке в Тегеране —

бронзовая голова иранской женщины или принцессы с прической, заколотой булавкой. У женщины — простое лицо, в глазницы в качестве зрачков вставлены самоцветы. Волосы завиты на сасанидский манер, голову венчает полукорона.

## 8. Тканые изделия Сасанидской эпохи

### *а) Шелковые ткани*

Сасанидские ткани в основном изготавливались из шелка и использовались исключительно обеспеченными людьми. Немногочисленные сохранившиеся образцы свидетельствуют о том, что такие ткани в IV—III вв. до х./III—IV вв. были распространены во всех районах Ирана. Ткани с сасанидскими рисунками в первые века распространения ислама копировали или изготавливали с некоторыми изменениями в некоторых зарубежных странах, в том числе в Римской империи и Византии, а также в исламских странах.

С древнейших времен шелк вырабатывался и шел на экспорт из Китая. Китайцы держали в секрете его производство, и экспорт шелка-сырца был исключительно китайской монополией. Торговля шелком осуществлялась по Шелковому пути, который пролегал через Туркестан, Иран и далее в Европу и Римскую империю. Примерно в I в. до н. э. шелковые ткани имели такое широкое распространение, что поэты сочиняли сатиры на тех, кто носил шелковые одежды. В начале новой эры шелковые ткани производились уже в Иране и Сирии, однако, ввиду того что Иран и другие страны, через которые осуществлялся транзит шелка, брали сбор за провоз товара, для жителей Римской империи шелк обходился очень дорого.

В IV—III вв. до х./III—IV вв. иранцы начали сами производить шелк, и его производство достигло такого уровня, что наивысшим качеством и самыми красивыми рисунками обладали именно иранские шелковые ткани. Во III и II вв. до х./IV—V вв., ввиду широкого развития производства шелковых тканей в стране, иранцы, вместо того чтобы разрешать транзит шелка-сырца в Римскую империю, начали сами экспортировать шелковые ткани. Успешная торговля иранцев шелками обеспокоила византийскую церковь, и в результате иранскому шелку объявили бойкот, а использование иранских шелковых тканей признали «неправильным».

Изменения, произошедшие в ткацком производстве в Иране во второй половине правления Сасанидской династии, прослеживаются по рисункам на каменных резных печатях и клеймах. Самой одежды или тканей той эпохи не сохранилось. На настенных рисунках в Шуше III в. до х./IV в., самых древних документальных свидетельств, можно

увидеть разноцветные платья с рисунком в виде золотых пальм, переплетенных овалов и с полностью геометрическими рисунками. В то же время на наскальных рельефах Так-и Бустана в большом количестве имеются более разнообразные рисунки в декоративном отношении и выразительности формы. В сцене охоты на вепря на платье шаха виден повторяющийся сасанидский рисунок птицы Симург, изображение которой помещено в круглые клейма.

Начиная с IV в. х./начало X в. н.э. (1000 г.) большое распространение получила торговля христианскими святынями. Каждый монастырь, собор или часовня стремился заполучить останки христианских святых-апостолов для поклонения и почитания. Эти останки заворачивали в древние, античные сасанидские ткани, укладывали в специальные ковчеги и везли в Европу. Каждые несколько веков, когда ковчеги открывались, в них находили сасанидские ткани. Церкви эпохи Меровингов украшались завесами из древних сасанидских тканей или тканей, изготовленных в период после падения Сасанидов в том же стиле в мастерских на западе Ирана (в Шуштере, Эйван-е Керхе, Гунди-Шапуре). Сегодня сасанидские ткани хранятся в большинстве крупнейших соборов Европы и в музее Клюни в Париже. Некоторые образцы таких тканей были найдены в пустынях Китая и Египта.

Рисунки на этих тканях в большинстве своем представляют собой круги, по краям которых находятся маленькие кружки, напоминающие жемчужины. Эти круги в точности повторяют рисунки, обнаруженные на резной гипсовой штукатурке, в том числе в развалинах Ктесифона. Круги расположены рядом друг с другом и многократно повторяются, либо в промежутке между двумя кругами расположен меньший круг с изображением цветка, который, в свою очередь, окружен кольцом маленьких кружков, подобных жемчугу. Иногда круги соединены другими декоративными элементами.

В пространстве между кругами изображались традиционные иранские фигуры, например, фигура горного козла, сасанидской сказочной птицы Симург, павлина, фазана, а иногда помещались геометрические фигуры. На куске найденного в Астане (Китайский Туркестан) сасанидского шелка изображена голова вепря с открытой пастью. На ткани, хранящейся в Лотарингском музее в городе Нанси во Франции, а также на покрывалах гробницы св. Амона в соборе Сен-Жангуль (St. Gengoult) в городе Туле также изображены круги. Между ними — изображения иранской пальмы и двух львов по бокам. В изножье зверей — тонкий переплетающийся орнамент из крючков, на концах которых цветки граната. Круги имеют три связующих элемента: внутренний — жемчужина, промежуточный — в виде звеньев цепи и внешний — зигзаг, и композиционно они оформлены в виде светлых и темных треугольников. В промежутках между

кругами — один ряд бегущих друг за другом собак. Также в саму ткань вошли элементы, похожие на растительные орнаменты, используемые при плетении ковров некоторыми иранскими кочевыми племенами. Такие рисунки до сего времени распространены у сельских жителей и кочевников. Узор имеет форму переплетающихся веток деревьев, и на юге Ирана, в частности в провинции Фарс, такой узор на коврах называется *хайбатлу*.

Рисунок еще на одном образце очень ценной ткани, которая хранится в сокровищнице собора в Сансе (Sens) во Франции, очень похож на рисунок ткани из собора св. Амона. В кругах изображены стоящие друг против друга львы, однако пальмы на рисунках отсутствуют. Между рядами эти кругов помещены два ряда изображений животных, напоминающих бегущих собак, а между рядами собак — еще ряд кружков с иранскими пальмами, нарисованными в условной, геометрической форме.

В музее Ватикана хранится ткань, датируемая I или II в. х./VII—VIII вв. На этой ткани, фон которой голубого цвета, а фон внутри кругов — светло-зеленый, круги соединены между собой, а по внешней стороне кругов на белом фоне изображен один ряд жемчужин светло-зеленого и голубого цветов попеременно. В каждом круге изображены стоящие друг против друга два голубых льва с гривами и лапами белого цвета. В углах между соединениями кругов помещены тонкие орнаментированные композиции с элементами, напоминающими стилизованные простертые крылья, между которыми нарисованы шар и полумесяц, что является атрибутом царей. В рисунках на этих тканях наблюдается определенная эволюция, и в целом можно говорить о большом влиянии этих узоров на сравнительно поздний цветочно-растительный стиль *'аббаси*. Фигуры львов выделены красивой желтой каймой, на их туловищах и на плечах нарисованы круги с двумя маленькими крыльями, а на спине — зеленая жемчужина в белом окаймлении.

На кладбище Антиной в Египте найдены два фрагмента шелковой сасанидской ткани, один из них раскрашен узором с изображением горного козла, который олицетворяет божественную славу, а на другом — изображение крылатого коня, еще одного символа божества Вэрэтрагны. Такое же изображение можно найти среди лурестанских бронз. Оно же выгравировано на цилиндрических каменных печатях из Бишапура. Вьющиеся ленты, обвивающие шею и колени, полумесяц и шар над десницей божества говорят о том, что это — олицетворение божественной силы. Еще один фрагмент ткани, тоже найденный на кладбище Антиной, также раскрашен изображениями горного козла, обвитого лентами. Однако эти изображения отличаются тем, что животные не помещены в круглые рамки, а построены рядами в разных направлениях.

На образцах ткани, которые хранятся во Флорентийском музее, изображение птицы Симург помещено в круги, получившие название колес, и напоминает рисунок ткани из Тегеранского музея декоративных искусств. Отличие заключается в том, что фон тегеранского образца зеленый, а узоры желтые и светло-зеленые. У флорентийского же фон темно-синий, а узоры на нем нанесены желтой, охряной и бледно-голубой красками. На этой замечательной ткани имеются изображения помещенных в круги петухов с жемчужными ожерельями и с разноцветными хохолками на голове. Сами круги образованы не из жемчужин, а из множества сердечек зеленого и красного цветов через одно. Такой узор на золотистом фоне придает ткани особую красоту. Петухи раскрашены сочетанием красной и зеленой красок, а их перья имеют геометрические очертания. В промежутках между кругами изображены плоды, цветы и листья красного и зеленого цветов (близкого к голубому). Фигуры петухов на ткани очень похожи на настоящих, что достигнуто также за счет раскраски красным, голубым, зеленым, бледно-серым, фиолетовым и желтым цветами.

Еще один образец ткани, также хранящийся в музее Ватикана, имеет желто-золотистый фон, по которому нанесены овальные рельефно выглядящие медальоны с вписанными в них фантастическими птицами, изображенными в профиль, с геометрически выполненным оперением. На голове у птиц — султан, на ногах — шпоры, в клювах они держат веточки деревьев. Внешне птицы очень напоминают азиатских фазанов. Обрамление медальонов состоит из крупных жемчужин, что явно похоже на круг на штандарте японского императора Сёму периода Нары, что говорит о том, какое широкое распространение получило сасанидское искусство. Последнее подтверждается тем, что при рассмотрении предметов из сокровищницы Сёсоин и настенной живописи в оазисе Тарим в Китайском Туркестане бросается в глаза очень сильное влияние сасанидского искусства.

Имеются ткани и с изображением людей. На них обычно представлены сцены верховой, пешей или соколиной охоты. Большинство образцов этих тканей относится к периоду от II в. х. до III в. х./V—IX вв., и специалисты считают, что эти ткани являются египетской репликой сасанидских тканей. На тканях в круглых медальонах изображены люди и животные в симметричных позах, лицом друг к другу или спина к спине. Царь показан верхом на коне с соколом в руке, конь попирает копытом поверженного льва, а по краям — две симметрично расположенные пальмы. Либо царь верхом на крылатом слоне гонит прочь врага. Напротив них крылатый лев нападает на лань. В промежутках между окружностями, по форме близкими к овальным, с этими изображениями помещены фигуры двух фантастических

рогатых существ, возможно рысей, с козлиными рогами на голове. По бокам изображено дерево жизни (собрание Йельского университета и частная коллекция). Или, например, образец ткани с изображением царя Хосрова на троне и его войска, которое ведет бой с эфиопами (Лионский музей). То, что эти ткани являются сасанидскими, несомненным образом подтверждают структура ткани, композиция изображений и характер раскраски. Вместе с тем аналогичные ткани делались в Египте и в других местах, что вызывает сомнение в их подлинности. Образцы сасанидского искусства копировались в течение еще нескольких веков после падения династии в различных странах — от Японии, Китая, Индии и Туркестана (Турфана) до Сирии, Малой Азии, Европы, Египта и Эфиопии.

#### *б) Ковры и ковровые изделия*

Каких-либо ковров или образцов ковровых изделий Сасанидской эпохи не сохранилось. Однако известно, что ковроткачество было повсеместно распространено уже при Ахеменидах и ковровые изделия вывозились в другие страны. Самым определенным образом это доказывает ахеменидский ковер, обнаруженный в Пазырыке. Также в различных легендах и историях рассказывается о бесценном чудесном ковре под названием «Весна Хосрова», или «Бахаристан» (Весенний сад), с основой из шелковых нитей, в которую были в большом количестве вплетены драгоценные камни и алмазы. Этот ковер во время арабского нашествия был разрезан и увезен в качестве военного трофея.

Также нужно упомянуть очень ценный ковер из Бишапура, находившийся во дворце Шапура I в Ападане. По всей вероятности, на нем были вытканы изображения людей и животных, поскольку его узоры должны были гармонировать с расписной изразцовой плиткой, которой был отделан дворец. Возможно, что этот ковер постигла такая же судьба, как и ковер «Бахаристан».

Изготовители *гилимов* (безворсовых ковров) также считают, что их ремесло получило распространение в эпоху Сасанидов, хотя на этот счет не сохранилось никаких образцов или письменных свидетельств. По этой, а также по ряду других причин востоковеды ничего не говорят об искусстве ковроткачества в эпоху Сасанидов. В то же время большинство из них уверены в том, что это искусство в то время существовало.

## 9. Музыка, поэзия и другие искусства

Шапур I после основания города Гунди-Шапур в Хузистане открыл там университет, в котором преподавались все науки того времени, а преподавали в нем профессора из Ирана, Римской империи, Греции, Сирии, Индии и других стран. Но, к сожалению, каких-либо следов этого учебного заведения не сохранилось. Однако существует ясное объяснение, доказывающее, что во время завоевания Восточного Ирана войсками ислама, падения и разграбления Ктесифона арабами по поводу огромной университетской библиотеки Гунди-Шапура был задан вопрос второму халифу, на что он ответил: для нас достаточно Божественной книги, и эта фраза стала причиной того, что предводитель его войска сжег библиотеку, которая, по устным свидетельствам и по словам некоторых арабских историографов, насчитывала 500 тысяч книг.

В то же время мы знаем, что при дворе Хосрова II Парвеза были хорошо известны собрание произведений живописи Мани, а также имена великих музыкантов Накиса и Барбада. В иранской литературе упоминаются некоторые музыкальные инструменты времен Сасанидской империи. Исходя из изображений на сохранившихся сосудах и блюдах, можно говорить о том, что в Сасанидскую эпоху музыка имела широкое распространение, и есть серьезные основания полагать, что традиционная иранская музыка своими корнями уходит в музыку времен Сасанидов.

Узоры на тканях и резные наскальные изображения доказывают, что в эту эпоху были широко распространены искусство плетения и вязания, филигранные и другие ремесла, и некоторые виды или разновидности отдельных промыслов, как, например, искусство расписной эмали *минакари*, восходят к Сасанидской эпохе. Большинство видов искусств в недолгий век правления династии Пахлави было близко к исчезновению, однако в эпоху Исламской Республики Иран были приняты меры для их возрождения. В третьей части этой книги мы расскажем об этих искусствах.

ЧАСТЬ 2

**ИСКУССТВО ИРАНА ПОСЛЕ ПРИНЯТИЯ ИСЛАМА И  
ДО ПОБЕДЫ ИСЛАМСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**





## Краткий очерк истории Ирана в Исламскую эпоху

Сасанидский Иран достиг апогея своего могущества и славы при Хосрове II, известном также как Парвез, который через 11 столетий после Дария Великого сумел раздвинуть границы своего государства до тех же пределов. Но это имело и неприятные последствия. Во-первых, шах исполнился неукротимой гордыни и самолюбия, в результате чего он надменно порвал письмо, направленное ему Пророком ислама, а также готов был провозгласить себя Богом. Во-вторых, он вел многочисленные войны, которые настолько измучили население страны, что против шаха восстал даже его лучший военачальник по имени Бахрам Чубин. Нескончаемые войны, высокие налоги и поборы, тратившиеся на содержание армии и ведение военных кампаний, а также пиршества и увеселения надменного шаха — все это привело к тому, что народ, в поисках спасения от своего властителя, обратился к Богу. Ответом на народную мольбу и стал ислам.

Эта религия во многих аспектах своей догматики, обычаев и обрядов напоминала маздаизм, что тоже в определенной мере способствовало тому, что персы приняли ее в качестве средства спасения от тирании и угнетения последних лет Сасанидского периода.

Парвез был убит своим сыном Шерое, которого также менее чем через год постигла судьба отца. Шерое правил страной под именем Арташира III (sic!) и был убит Хосровом III, в свою очередь через несколько месяцев павшим от руки Чихраншахра. Затем бразды правления перешли к Пурандухт, дочери Хосрова III, после нее в течение почти 5 лет правили Шуштазбанде, Азармидухт (Азармдухт), вторая дочь Хосрова III, Ормизд V, Хосров IV, Пероз II, Хосров V. Следующим великим шахом стал Ездегерд III, под властью которого страна пребывала в течение 19 лет. В 30 г. х./651 г., спасаясь от войск мусульман и пытаясь собрать новое войско для продолжения войны, он был убит в Хорасане бедным мельником, польстившимся на его драгоценности. Его сын Пероз бежал в Китай, а две его дочери попали в руки мусульман. Одна из них впоследствии вышла замуж за Мухаммада б. Абу Бакра, а другая стала женой Хусайна б. 'Али.

Арабы, т. е. халифы Умайядской (*Омейядской*) и 'Аббасидской династий, правили страной до 199 г. х./814 г. В 199 г. л. х./814 г. правителем Хорасана стал Тахир б. Хусайн, знаменитый полководец армии Ма'муна (это произошло после мученической гибели имама 'Али б. Мусы ал-Ризы и возвращения Ма'муна в Багдад). В Хорасане он основал в 201 г. х./816 г. династию Тахиридов.

В 215 г. с. х./836 г. 'аббасидский халиф ал-Му'тасим перенес столицу из Багдада в Самарру и, стремясь защититься от возможных заговоров персов, привлек тюркские войска к защите дворца и города. В 241 г. с. х./862 г. его убили, и его место занял ал-Муста'ин, который четыре года спустя был свергнут ал-Му'таззом. Частые смены правителей ослабили административную систему государства, чем воспользовались персы и захватили восточные районы страны. В 216 г. с. х./ 837 г. Герат был занят Йа'кубом б. Лайсом, которому в 251 г. с. х./ 872 г. удалось свергнуть правителей Тохаристана (провинции, расположенной между Балхом и Бадахшаном). Разгром Тахиридов завершился в течение последующих двух лет, и Йа'куб избрал Нишапур своей постоянной резиденцией. В 255 г. с. х./876 г. он потерпел поражение при попытке атаковать Багдад, и в 258 г. с. х./879 г. его место занял 'Амр б. Лайс, к 277 г. с. х./898 г. ставший правителем Мавераннахра и Восточного Ирана, а к концу 279 г. с. х./900 г. он овладел также Керманом и Фарсом.

В 253 г. с. х./874 г. Саманиды, которые начали свою политическую деятельность в качестве союзников династии Тахиридов, после разгрома Тахиридов двинулись к Мерву по приказу из Багдада. Здесь они постепенно укрепились и сумели захватить Мавераннахр, Хорасан, Систан, Керман, Горган, Рей и Табаристан. В 279 г. с. х./900 г. они свергли 'Амра б. Лайса и стали править всеми его территориальными владениями. Их правление продолжалось до 378 г. с. х./999 г. Саманиды считали себя преемниками Сасанидов. Они хорошо обращались со своими подданными и активно поощряли занятия наукой и искусством.

В западных и центральных регионах страны возникло множество местных правителей, большинство из которых придерживались шиитской ветви ислама. В качестве примера можно привести династию Зийаридов, правившую частью территории Иранского плато в период между 307 и 456 гг. с. х./928—1077 гг., а затем оказавшуюся зажатой границами Табаристана и Горгана.

Приблизительно в то же самое время на политическую арену вступила династия Буидов (321—434 гг. с. х./942—1055 гг.), начало которой положил Абу Шуджа' Буйа. Поскольку Буиды были из Дейлема, они были шиитами. Буиды сначала служили Мардавиджу б. Зийару, но в 314 г. с. х./935 г. отделились от него и совершили успешные завоевательные походы на Хузистан, Фарс, Керман и Ирак.

В 324 г. с. х./ 945 г. Ахмад б. Буйа взял Багдад, где халиф ал-Мустакфи провозгласил его Верховным главнокомандующим (*амир ал-умара*) и дал ему почетный титул Му'изз ал-Даула. Два брата этого завоевателя, 'Али и Хасан, получили соответственно титулы 'Имад ал-Даула и Рукн ал-Даула. Правление Буидов достигло своего расцвета при 'Азуде ал-Дауле, сыне Рукна ал-Даула. Он правил в Багдаде с 357 по 362 г. с. х./978— 983 гг. Его сын Баха ал-Даула продолжил править Ираком до 434 г. с. х./1055 г. Но в том же году наступление сельджукского султана Тогрул-бека на Багдад положило конец правлению Буидов.

В середине IV в. с. х./X в. Иран была разделен на следующие части: Саманиды правили в северо-восточных регионах страны, Зийариды — в Горгане и Мазендеране, Буиды контролировали значительную часть Иранского плато (в частности, Фарс, Керман и другие центральные районы, которые обычно назывались Неарабским Ираком ('Аджамом), хотя это и было неофициальное название). Персидский язык стал литературным языком страны, а при дворе Буидов и в других центрах культуры обычно собиралось много поэтов и литераторов. Именно в этот период шиизм распространился на значительной территории страны, особенно в Западном Иране, расположенном между суннитскими Восточным Ираном и Месопотамией. Буиды выступили за поддержание мира, способствовали развитию своей страны. Особенно важно отметить в этой связи конструктивные усилия 'Азуда ал-Даула, который был покровителем наук и искусств. При нем были построены многочисленные соборные мечети, больницы и иные учреждения. Он восстановил каризы и щедро распределял помощь между бедными и немощными жителями страны. Избрав Шираз своей столицей, он распорядился построить еще один город, к югу от Шираза, для размещения войска, царского двора и ученых мужей. Этим он старался избежать всякого неудобства для жителей столицы со стороны армии.

Именно в этот период тюрки получили в Иране большие преимущества. До этого времени они были исключительно солдатами и военачальниками на службе у провинциальных правителей и местных князей, но в IV в. с. х./X в. они стали назначаться на более высокие государственные и военные посты. Так, известный представитель этого сословия Алб-Такин (Альп-Тегин) был назначен Саманидами губернатором Газни (находится на территории современного Афганистана). Его сын Сабук-Такин (Сабук-Тегин) объявил независимость и в 355 г. с. х./976 г. присоединил Хорасан к Газни. В 369 г. с. х./990 г. предводитель тюркского племени карлюков Тугра-хан занял часть земель Саманидов в Мавераннахре. В 376 г. с. х./997 г. после смерти отца взшел на трон Махмуд, сын Сабук-Такина. Первоначально он расположился в Балхе, а затем своей

столицей избрал Газни и начал расширять границы собственных владений за счет присоединения Систана и Западного Ирака и нападений на Индию и Мавераннахр. Впрочем, буидские шахи (дейлемиты) сумели сохранить под своим контролем западные и южные области Ирана. Двор Махмуда стал центром встреч поэтов и писателей, постепенно превратившись в очаг литературной и культурной деятельности. Многие великие поэты Хорасанской школы принадлежали ко двору Махмуда. Именно в этот период был написан великий иранский эпос «Шах-нама». Хотя Махмуд очень обогатился во время захватнических походов, он так и не выполнил своего обещания, данного Фирдауси, и не наградил того достойно за его труд, что глубоко разочаровало поэта. Такой поступок мог быть вызван несколькими причинами, и в частности тем, что Махмуд был суннитом, а Фирдауси — шиитом. Сам поэт говорит об этом в следующих строках:

Про меня сказали, что этот сладкоречивый поэт  
Писал из любви к Пророку и древнему вдохновению.

Возвышение сначала Махмуда, а затем и его сына Мас'уда привело к активному переселению тюркских племен в различные части Ирана. Этот процесс зачастую не был спокойным и постепенным, а сопровождался нашествиями и яростными нападениями. В качестве яркого примера можно привести нашествие турок-сельджуков и установление их власти над Ираном и территориями, выходящими за его пределы.

Их предводитель Тогрул-бек за короткое время захватил земли Саманидов и Газнавидов, прошел через Северный Иран и направился в Багдад. В 434 г. с. х./1055 г. он разгромил Буидов, после чего Иран снова попал под власть тюркской (сельджукской) династии. В качестве своих столиц Тогрул-бек избрал Мерв и Багдад, а потому халиф даровал ему титул шаха Востока и Запада. Захватив Багдад, он обосновался в Рее. Его сын Алб-Арслан захватил в плен византийского императора Романа IV Диогена, но отнесся к нему мягко, сохранил ему жизнь и только наложил на него ежегодную дань. Затем бразды правления взял в свои руки Малик-шах (451 г. с. х./1072 г.), при котором Иран во второй раз в своей истории расширился до пределов завоеваний Дария Великого, протянувшись от Китая до Сирии и от Месопотамии до Аравии. Алб-Арслану и Малик-шаху в их начинаниях активно содействовал великий вазир (премьер-министр) хваджа Низам ал-Мулк — не только один из гениальнейших людей своего времени, но и талантливый политик и писатель. Низам ал-Мулк основал в Багдаде и других городах Персии множество школ, получивших название «Низамийа». Именно в это время «эйванная» иранская архитектура получила широкое распространение за пределами страны. Из литературных работ этого

великого человека можно отметить дошедший до нашего времени трактат «Сийасат-нама».

Последний из великих сельджукских правителей — султан Санджар — не смог сохранить под своей властью обширные территории, завоеванные Малик-шахом. Его владения сократились до Хорасана. Говорят, что основной причиной его неудач стало то, что он поручал выполнение малых дел великим людям, а незначительных людей посылал на великие дела.

Сельджукиды изначально были суннитами, хотя и говорят, что Малик-шах под конец своего правления перешел в шиизм. Сельджукиды, как и парфянские шахи, создали по всей стране систему наследственных военных вотчин, что постепенно приводило к дезинтеграции страны и ослаблению центральной власти, которая стала переходить в руки военных правителей, именовавшихся атабаками. Они правили в Азербайджане и Фарсе (к которому впоследствии были присоединены также Керман и Лурестан).

В 528 г. х./1149 г. тюрки-Гуриды взяли Газни, свергли династию Газнавидов и правили здесь до 588 г. с. х./1209 г. В 551 г. с. х./1172 г., после смерти султана Санджара, ‘Ала ал-дин Такаш (Текеш) Хваразм-шах взял Хорасан и в течение короткого времени присоединил к своим владениям Исфахан. Вместе со своим сыном Султаном Мухаммадом Хваразм-шахом он создал великую империю, великолепие и блеск которой вызывали удивление у соседей. ‘Ала ал-дин Такаш был сыном тюрка-виночерпия при дворе Сельджукидов. За его службу Малик-шах назначил его правителем Хорезма, занимавшего часть Хивинской пустыни, расположенной в нижнем течении Амударьи. В то время Хваразм-шахи достигли такого могущества, что Гуриды уступили им значительную часть своих территорий, включая Восточный Иран.

После Султана Мухаммада бразды правления перешли к ‘Ала ал-дину Мухаммаду (588 г. с. х./1209 г.), который отвоевал у Гуридов Афганистан. Гордясь своими победами, шах приказал перебить всех монгольских купцов, что вызвало нашествие монголов на Персию. Ведомые Чингиз-ханом, они захватили Мавераннахр, Хорасан и Северный Иран (597 г. с. х./1218 г.), но в 602 г. с. х./1223 г. Джалал ал-дин, сын Султана Мухаммада, сумел снова освободить свою страну. Чингиз умер в 606 г. с. х./1227 г., и после смерти Джалал ал-дина в 610 г. с. х./1231 г. монголы вновь захватили страну, перебили персов, разрушили множество мечетей, медресе и других строений.

В 635 г. с. х./1256 г. внук Чингиз-хана по имени Хулагу основал в Иране монгольскую династию и избрал в качестве своей столицы город Мараге. Правление Хулагу было особенно выгодно буддистам и христианам, так как сам он был буддистом, а его жена Докуз-хатун — христианкой. Христиане-несториане воспользовались предоставленным им покровительством для распространения своей веры и постройки

многочисленных церквей. Говорят, что в последние годы своей жизни Хулагу перешел в ислам, но документальных подтверждений этому мы нигде не находим. Абака-хан, сын Хулагу, правивший после него, также был милостив к христианам. В его правление при дворе появилось много евреев, перешедших в ислам.

Внук Хулагу, Аргун, постарался объединиться с влиятельными странами, расположенными к западу от Ирана, чтобы восстановить их против мамлюков Египта (667 г. с. х./1288 г.). Его сменил Токудар (671 г. с. х./1292 г.), он правил недолго и уступил трон Газан-хану, который избрал ислам в качестве религии своего государства и скоро стал шиитом. Затем правил его брат Мухаммад Олджайту, избравший себе титул Худабанда (раб Божий) и ставший активным приверженцем шиизма. Этот правитель рассылал своих послов в различные исламские страны, дабы уведомить их о своей готовности установить отношения со всем миром. Он также подписал соглашения с английским и французским королевскими дворами и вступил в переписку с правителем Египта и Папой Римским. При нем был построен великолепный мавзолей в Сольтание, изначально предназначавшийся для создания гробницы имама Хусайна, но улемы отказались переносить останки своего святого. Тело Олджайту, который умер довольно рано, похоронено в этой гробнице.

В 693 г. с. х./1314 г. правителем стал, будучи еще ребенком, его сын Абу Са'ид. В то время в Ардебиле жил шайх Сафи ал-дин Ардабили, великий иранский мистик и один из основателей рода, ставшего впоследствии династией Сафавидов. Тогда же было написано историческое произведение «Джами' ал-таварих», а Хамд Аллах Мустауфи Казвини (род. 660 с. х./1281 г.) написал «Зафарнама», которое может рассматриваться в качестве продолжения «Шахнама» Фирдауси. В эту же эпоху иранская живопись стала освобождаться от преобладающего влияния христианского и китайского искусства и нашла свой стиль, полностью развившийся уже при Сафавидах.

Абу Са'ид самоотверженно сражался за сохранение единства Ирана, но после его кончины (713 г. с. х./1334 г.) могущественные племенные вожди попытались воспользоваться смутой, чтобы провозгласить свою политическую независимость. Такими вождями были Музаффариды в Фарсе, Кермане и Центральном Иране, Джалайриды на территории от Багдада до Азербайджана, сарбадары в Хорасане и Курты в Герате. Наибольший успех сопутствовал Музаффаридам, которые правили с 719 по 771 г. с. х./1340—1392 гг., когда их разгромил Тимур. Им удалось объединить значительные территории Южного и Восточного Ирана (в частности, Фарс, Керман, часть Центрального Ирана и Азербайджан). По окончании периода правления Музаффаридов Азербайджан и Западный Иран

неоднократно переходили во владение Джалайридов и одного из монгольских ханов, правивших южной частью современной России. В то же время правитель Герата и небольшая монгольская династия в Себзеваре боролись между собой за восточные регионы страны.

Этот беспокойный период завершился в последние годы VIII столетия, когда Тамерлан начал свое опустошительное наступление на Иран. Он претендовал на правление Ираном, обосновывая это тем, что он был одним из потомков Чингиз-хана. Примерно в 749 г. с. х./1370 г. он завоевал Балх, в 759 г. с. х./1380 г. занял Хорасан, Систан и Мазендеран, а к 762 г. с. х./1383 г. сумел присоединить к своим владениям также Азербайджан, Западный Иран и Фарс. К величайшим ужасам этой жестокой военной кампании относятся осада и взятие Исфахана, когда было обезглавлено 70 тысяч человек. По приказу Тамерлана убили всех принцев династии Музаффаридов.

Тамерлан надолго в Персии не задержался, а разделил страну между своими сыновьями. Хорасан и Систан он отдал своему сыну Шахруху (776 г. с. х./1397 г.), которому удалось сохранить политическое единство империи после смерти отца (784 г. с. х./1405 г.) и в определенной степени залечить раны, нанесенные стране жестоким завоевателем.

Западные районы страны отошли к Миран-шаху, но через несколько лет весь Иран, от Мавераннахра до западных и восточных пределов, попал под власть Шахруха. Этот период истории считается золотой эрой правления Тимуридов, или Гурканидов. Шахрух был шиитом и активно развивал науки и искусства. С его смертью началась дезинтеграция владений Тимуридов, когда каждый принц стал претендовать на владение определенной частью территории империи. Однако удивительным фактом является то, что и после смерти Шахруха в стране продолжился блестящий литературно-художественный ренессанс. Это было золотое время для писателей, художников и ученых, особенно при султане Хусайне Байкаре, который сам был способным художником и каллиграфом. Этот правитель создал замечательный рукописный экземпляр Корана, в настоящее время он хранится в музее Мемориального комплекса имама Ризы в Мешхеде. Некоторые работы, созданные в то время, благополучно пережили все исторические потрясения и дошли до наших дней. В частности, можно отметить каирский экземпляр «Шахнама», написанный в 772—773 гг. с. х./1393—1394 гг., находящийся во Французской национальной библиотеке в Париже список «Калилы и Димны», а также работы Хваджу-йи Кирмани, один из сборников касид которого был переписан в 798 г. л. х. (885 г. с. х./ 1506 г.) Миром 'Али Табризи и находится в Британском музее в Лондоне. Эта книга иллюстрирована Джунайдом, учеником Шамс ал-дина Музаффара, в Ширазе. Впрочем, большинство живописных произведений того

времени в значительно большей степени относится не к Ширазской школе, а к художественному стилю, который был создан при Джалайиридском дворе в Багдаде. Основными особенностями этого стиля являются мастерское сочетание изображений персонажей картин с фоном и другими предметами, составляющими сюжет произведения, а также особое внимание к деталям.

Наиболее важные события второго периода Тимуридов можно вкратце представить следующим образом. В 787 г. с. х./1408 г. степные племена кара-коюнлу захватили Азербайджан и установили там свою династию. В 789 г. с. х./1410 г. им удалось присоединить к своим владениям Багдад. В 814 г. л. х./1411 г. Джахан-шах стал предводителем клана кара-коюнлу. В 826 г. с. х./1447 г. в Самарканде воцарился Улугбек, в 829 г. с. х./1450 г. Абу Са'ид захватил Мавераннахр, Хорасан и Кабул. Войска кара-коюнлу в 832 г. с. х./1453 г. совершили нашествие на Арак, Фарс и Исфахан, а в 840 г. с. х./1461 г. Узун-Хасан, предводитель племени ак-коюнлу, потерпел поражение от турок-османов, но сумел освободить Восточный Иран от власти Джахан-шаха (846 г. с. х./1467 г.). Султан Хусайн Байкара установил свою власть над Гератом примерно в 848 г. с. х./1469 г. (с чем связана деятельность Гератской школы живописи). В 870 г. с. х./1491 г. Исма'ил Сафави перехватил у ак-коюнлу власть над Азербайджаном, а в 879 г. с. х./1500 г. захватил и Баку. В 881 г. х./1502 г. в Тебризе состоялась его официальная коронация.

Цепь событий, которая последовала за смертью Тимура в Азербайджане, способствовала воцарению династии Сафавидов. Великий предок этого рода — шайх Сафи ал-дин — был выдающимся потомком Пророка ислама. Его родословную можно проследить до имама Казима. Этот шайх считался выдающимся мистиком, человеком огромной мудрости и благонравия. Он жил при султане Мухаммаде Худабанда и ильхане султане Абу Са'иде и умер примерно в 713 г. с. х./1334 г. Затем его сын, шайх Садр ал-дин (скончался в 773 г. с. х./1394 г.), взял на себя обязанности отца в качестве духовного лидера. Его сын продолжил служение своего деда и отца на духовном поприще. Его сын, шайх Джунайд, который был женат на сестре Узун-Хасана, собрал группу последователей своего отца и организовал сопротивление Ширван-шаху, напавшему на Азербайджан, но был убит в бою. Сын Джунайда Хайдар был избран главой сафавидского клана, женился на своей двоюродной сестре (дочери Узун-Хасана) и родил трех сыновей, старшему из которых было всего 13 лет, когда он погиб в сражении с Ширван-шахом. Сначала султан Йа'куб, сын Узун-Хасана, хотел избавиться от них, но так как они были сыновьями его сестры, он сохранил им жизнь, но заточил в тюрьму, расположенную на острове в озере Ван. Затем они бежали и обрели убежище в Лахиджане, где проживали многие ученики его отца.



В возрасте 13 лет Исма'ил выехал из Лахиджана в Ардебиль, сопровождаемый 11 последователями своего отца, по пути к ним примкнули и другие сторонники. Собрав небольшой отряд, к которому присоединились поддерживавшие клан Сафавидов тюркоязычные племена, он выставил своих людей против Ширван-шаха, виновника гибели его деда и отца. В ожесточенной схватке были убиты Ширван-шах и все члены его семьи, а Исма'ил встал во главе Сафавидов. В течение года он разгромил всех своих врагов и в 881 г. х./1502 г. был официально коронован в качестве шаха Ирана в Тебризе.

Потребовалось 15 лет тяжелых сражений на всей территории страны, чтобы разгромить всех тюркских вождей, но этот долгий период военных действий обеспечил новому шаху восхищение и признание народа. Сразу же после коронации в Тебризе шах Исма'ил провозгласил шиизм государственной религией и отправил своих последователей во все районы страны для ее распространения. Он организовал регулярные, хорошо обученные войска, личный состав которых носил красные шапки, а потому их называли *кызыл-баши*.

Когда шиизм стала официальной религией Ирана, турки-османы начали провокации против персов, что нередко приводило к конфликтам и военным действиям. В 893 г. с. х./1514 г. султан Салим (Селим) I, убивший своего отца и захвативший трон, собрал 100-тысячное войско и напал на Азербайджан. Несмотря на несравненную храбрость Исма'ил-шаха, войска которого с одними копьями и пиками смело шли на армию турецкого султана, оснащенную артиллерией, иранская армия потерпела поражение в Чалдыране (около Хоя). Однако османам не удалось справиться с сопротивлением доблестных жителей Азербайджана. В конце концов им пришлось отступить на свою территорию.

Исма'ил, основатель династии Сафавидов, был великим, мужественным и благородным шахом, которому удалось обеспечить политическое и религиозное единство страны и вывести шиитов из долгого периода изоляции и дискриминации. В битвах он всегда находился во главе войска. Исма'ил до конца сопротивлялся любому чужеземному вмешательству в дела страны. Его основной целью было создание независимого государства, неподвластного османам, которые постоянно атаковали иранские границы. К сожалению, время правления этого великого монарха оказалось не долгим.

После коронации он отказался от титула шайха одного из исламских течений и стал править под именем Исма'ил-шах. Он завоевал Ширван, Азербайджан и западную часть Персии, занял Кербелу и Неджеф, расширил границы Ирана до Герата на востоке и Багдада на западе, а затем добавил к своим завоеваниям Армению и Грузию. Исма'ил поддерживал дружественные отношения с султаном

Хусайном Байкарой, который правил Гератом и считался просвещенным правителем и покровителем искусств и наук.

Исма'ил постоянно находился в напряжении из-за возможности нападения со стороны узбеков и турок. Он разгромил узбеков в Мерве, где погиб и их предводитель Шайбан-хан, но потерпел поражение от турок, которым удалось захватить Тебриз, Месопотамию, Мосул и Западную Армению. Только завоевание Грузии смогло в определенной степени компенсировать эти территориальные потери.

Исма'ил умер в Ардебиле (903 г. с. х./1524 г.) и был похоронен рядом со своим великим предком. Он был большим почитателем и покровителем искусства, уважал художников и поэтов. У Исма'ила было четыре сына, старший из которых, Тахмасб-мирза, наследовал своему отцу и правил Ираном под именем Тахмасб-шах. Он также покровительствовал искусствам и лично наблюдал за тем, что происходило в шахских мастерских, а иногда и сам пробовал себя в различной художественной деятельности. Его правление длилось 52 года (903—955 гг. с. х./1524—1576 г.), и в этот период искусство исламского Ирана достигло высочайших вершин в своем развитии. Знаменитый Бихзад, который работал при дворе султана Хусайна Байкары, считался величайшим живописцем Гератской школы. Затем он поступил на службу к Исма'илу и до 916 г. с. х./1537 г. руководил мастерской каллиграфии, живописи и переплетения книг, а также подготовил таких выдающихся художников, как Касим 'Али, Музаффар 'Али и Ага Мирак, которые стали основателями Тебризской школы. В результате продолжительного пребывания индийского падишаха Хумайуна при дворе шаха Тахмасба в Индии возникла новая школа изобразительного искусства, непосредственно испытывавшая влияние иранских мастеров.

Династия Сафавидов своего высочайшего расцвета достигла при 'Аббасе I, внуке Тахмасба I. Его отец Мухаммад Худабанда правил в течение 11 лет. Шах 'Аббас сумел вернуть в свое владение Багдад, который в 913 г. с. х./1534 г. захватили турки. Он разбил османов в битве при Тебризе и заключил с ними мирный договор, по которому турки обязывались посылать шаху ежегодную дань в размере 100 тюков шелка. Несколькими годами позднее он занял Мосул и Грузию и одержал кровавую победу над узбеками, захватившими Мешхед. После этого узбеки были вынуждены отступить за Амударью. Затем он отвоевал остров Ормуз у португальцев и перенес столицу из Казвина в Исфахан. Этот город остался иранской столицей до самого окончания правления Сафавидов. Шах 'Аббас I скончался в 1007 г. с. х./1628 г. в Фарахабаде (Мазендеран).

Перенеся столицу в Исфахан, 'Аббас I приступил к строительству величественных монументов, дворцов и мечетей в новом престольном

граде. По его приказу здесь были проложены широкие улицы, разбиты площади и насажены сады. Он с особым уважением относился к художникам и ремесленникам. Именно поэтому он переселил в специально отстроенный в окрестностях Исфахана городок все население (состоявшее преимущественно из мастеровых) города Джульфы на Араксе. И сейчас этот городок по-прежнему называется Джульфа. Он сооружал дороги, мосты, дворцы и караван-сарай по всему Ирану, обеспечивал безопасное передвижение по стране, борясь с разбойниками. Он поощрял открытие в Иране иностранных религиозных и коммерческих представительств, поддерживал тесные отношения с европейскими державами. Он стал первым иранским шахом после Дария, которого народ прозвал великим.

Преемники шаха 'Аббаса не были столь же способными и сведущими монархами. В 1008 г. с. х./1629 г. на трон взошел шах Сафи, в годы правления которого туркам удалось снова захватить Багдад (1017 г. с. х./1638 г.), после чего в 1018 г. с. х./1639 г. был подписан мирный договор с персами. В 1021 г. с. х./1642 г. шахом стал 'Аббас II, жестокий и властный правитель. Отношения с европейскими государствами были упрочены при шахе Сулаймане (ок. 1046 г. с. х./1667 г.), а в 1073 г. с. х./1694 г. был коронован последний шах этой династии — Султан Хусайн, который считался слабым правителем.

В 1088 г. с. х./1709 г. в афганском Кандагаре началось повстанческое суннитское движение. Шах Султан Хусайн не смог его подавить, и это движение положило начало независимой афганской государственности. В 1101 г. с. х./1722 г. войска Махмуда Афгана захватили Исфахан и перерезали всех Сафавидов, за исключением Тахмасба-мирзы II, которому удалось бежать. Он укрылся на берегах Каспия, где его принял и оказал ему почет племенной вождь Хорасана Надир-Кули.

В это время, прослышав об этих печальных событиях, русский царь Петр Великий заключил соглашение с османами о разделе между собой северо-западных и западных провинций Ирана. Турки захватили Ереван и Хамадан, а Петр занял Дербент и Баку. В 1115 г. с. х./1736 г. Надир-хан сверг с престола Тахмасба II, провозгласил себя персидским шахом и вернул утраченные регионы. Он довел свои войска до Дели на востоке, до Бухары на северо-западе и до Багдада на западе. Однако жестокое обращение с племенными вождями стоило ему жизни: в 1126 г. с. х./1747 г. он был убит. Его внук Шахрух-мирза правил в Хорасане.

В это время Карим-хан из племени зандов сумел подавить восстания в других частях страны и взять под свой контроль все государство. Он взял себе титул Вакил ал-ра'айа и правил с 1129 г.

с. х./1750 г. до самой своей смерти (1158 г. с. х./1779 г.). Это был добрый и благородный шах, которому удалось снова объединить весь Иран. Одним из важнейших его деяний стало то, что он простил народу задолженность по налогам за 20 лет. Он также предпринимал значительные усилия для установления в стране мира и безопасности. Своей столицей Карим-хан избрал Шираз. Стремясь обезопасить дороги страны, он построил на них и на окрестных горах сторожевые башни, многие из которых сохранились до наших дней.

Карим-хана на престоле сменил Лутф-‘Али-хан. Ему пришлось вести многочисленные сражения с племенем каджаров, которое под предводительством Ака-Мухаммад-хана восстало против шахов из династии Зандов. В конце концов, в результате предательства ширазского губернатора Кавама, город захватили Каджары, а Лутф-‘Али-хан был пленен и доставлен в ставку Ака-Мухаммад-хана в Керман. В 1165 г. с. х./1786 г. Ака-Мухаммад-хан провозгласил себя шахом в Тегеране, первой столице Карим-хана, и так началась эпоха правления Каджаров.

Первый каджарский шах был за свое жестокосердие убит в 1176 г. с. х./1797 г., его сменил его племянник Фатх-‘Али-шах. Этот шах развязал войну против России, завершившуюся Туркманчайским мирным договором, по которому Армения, Ереван и Нахичевань перешли под суверенитет Российской короны. В 1213 г. с. х./1834 г. на трон взошел Мухаммад, внук Фатх-‘Али-шаха. В годы его правления в 1223 г. с. х./ 1844 г. в Ширазе произошло известное восстание под предводительством Мухаммада ‘Али Баба. Шах Мухаммад умер через четыре года после этого, и его преемником стал его старший сын Насир ал-дин-шах, он вынес смертный приговор Бабу и приказал убить своего премьер-министра мирзу Мухаммада-Таки-хана Амира Кабира. Амир Кабир был великим человеком, который не только предпринял важные шаги на пути исправления всех дел страны, но и сыграл значительную роль в освобождении Индии от британских колонизаторов. Насир ал-дин-шах был застрелен в 1275 г. с. х./1896 г. в мавзолее ‘Абд ал-‘Азим в Рее, а на престол взошел шах Музаффар ал-дин.

В годы его правления началось движение за конституцию, и именно он отдал приказ подготовить текст конституции по примеру основного закона Бельгии. Его сын Мухаммад-‘Али-шах был коронован в 1286 г. с. х./1907 г. Этот шах не принял требования конституционалистов, и в 1298 г. с. х./1919 г., через год после начала Первой мировой войны, Иран оккупировала Англия. В 1300 г. с. х./1921 г. Мухаммад-‘Али-шах был смещен с трона, и на его место был посажен его сын Ахмад. В этот период бразды правления и решение политических и военных вопросов были сосредоточены в

руках Риза-хана Мирпанджа, который в 1304 г. с. х./1925 г. сверг шаха Ахмада и провозгласил себя иранским шахом. В 1320 г. с. х./1941 г. страну совместно оккупировали с севера и юга советские и британские войска. Риза-хан отрекся от престола и передал трон своему сыну Мухаммаду-Ризе Пахлави, который в начале своего правления проявил себя как мягкий правитель, следующий британской политической модели.

В 1329 г. с. х./1950 г. премьер-министр д-р Мухаммад Мусаддик национализировал нефтяную промышленность, против чего выступил шах. Монарха поддержали американцы. Мусаддик был арестован и подвергнут длительному заключению, его сторонники, среди которых были как политики, защищающие национальные интересы, так и религиозные деятели, подверглись пыткам, и многие из них были убиты. В 1356 г. с. х./1977 г. иранский народ начал трудное, но хорошо подготовленное революционное движение под руководством аят аллаха Хумайни. В феврале 1979 г. шах бежал из страны, и революция победила. Немногим позднее, в апреле 1979 г., большинство иранцев проголосовало за установление в стране Исламской Республики.

## **Искусство начального периода распространения ислама в Иране**

### **1. Архитектура**

Необходимость регулярного обращения к Богу и беседы с ним пять раз в день, потребность собираться в мечети — месте, которое является не просто святилищем, а средоточием всей жизнедеятельности исламского общества, способствовали тому, что строительство мечетей в Иране стало быстро развиваться. Сначала эти сооружения были довольно простыми, строились с применением местных строительных материалов и с использованием традиционных строительных приемов. Самые первые построенные в Иране мечети не отличались пышностью и размерами по сравнению с сасанидскими зданиями. К сожалению, образцов таких ранних мечетей не сохранилось, хотя историки оставили их многочисленные описания. Так, например, отмечалось, что мечети использовались не только для совершения ежедневных пятикратных молитв, но также для обучения чтению и письму и даже для преподавания научных дисциплин, таких как грамматика, сочинение, риторика и красноречие, философия и даже светские науки. Кроме того, мечети были центрами политических и общественных собраний народа. В мечетях народ информировали о политических, военных и общественных событиях, а

также решались всякого рода вопросы повседневной жизни. Именно поэтому они стали неотъемлемой частью городской жизни, и именно поэтому двери мечетей были всегда открыты для народа. Практически при каждой мечети имелись библиотека, запасы воды, медресе, лечебница и даже общая столовая. Поэтому они требовали постоянного расширения. Первоначально построенные в Иране в I в. х./VII в. мечети являлись целыми комплексами, и для их строительства затрачивались большие средства. В соответствии с древней иранской традицией в архитектуре мечетей применялись искусные декоративные элементы. При этом у мечетей не было какой-либо определенной компоновки и устоявшихся архитектурных решений.

В целом можно говорить о том, что в первые века распространения ислама в Иране сформировалось три основных типа мечетей: 1) мечеть купольного типа, конструкция которой берет начало от храмов огнепоклонников Сасанидской эпохи (*чахар-таки*) — четырехугольное здание, увенчанное куполом; 2) мечеть с открытым эйваном с простыми округлыми арками по типу Эйван-е Мада'ена; 3) мечети с открытым двором, окруженным галереями, которые известны как мечети арабского стиля. Однако очень скоро эти три типа мечетей исчезли как таковые, и в первые три столетия хиджры строилось множество мечетей, в архитектуре которых использовались принципы сасанидских построек, приспособленных к исламским требованиям. От мечетей этой эпохи также почти ничего не сохранилось. Однако летописцы и путешественники оставили многочисленные свидетельства об их красоте, пышности и замечательной отделке. В Иране в первые века ислама имелось много талантливых архитекторов, которые сумели применить традиции и приемы сасанидской архитектуры при строительстве самых разных сооружений. Поэтому в первые два столетия ислама в Иране использовались строительные методы, материалы и архитектурные стили Сасанидской эпохи, и по всей стране во многих иранских постройках вплоть до VII в. х./XIII в. можно увидеть следы влияния архитектурного стиля Сасанидского времени, который еще долгое время вдохновлял строителей при возведении новых зданий. Одной из самых древних мечетей, сохранившихся с периода первых веков ислама в Иране, является мечеть Фахрадж в окрестностях Йезда, которая неоднократно перестраивалась и потеряла свой первоначальный вид. Еще одна мечеть — Тари-хана, или Тарик-хана, в Дамгане по счастливой случайности в значительной степени сохранила свой первоначальный облик.

Мечеть Тарик-хана в Дамгане построена во II в. х./VIII в. Ее основное здание, в течение веков неоднократно подвергавшееся разрушениям (часть его была восстановлена), тем не менее, сохранилось в той степени, которая позволяет судить о его

первоначальной архитектуре. В состав основной композиции мечети входит большой квадратный двор, окруженный галереей с арочными сводами, которые покоятся на круглых колоннах высотой 3,5 м и диаметром около 2 м. Архитектура здания при своей кажущейся простоте очень торжественна и привлекает взор, и, возможно, эта мечеть является одним из самых красивых зданий эпохи первых веков ислама. Это сооружение, отличающееся размахом и в то же время скромностью отделки, целиком построено в стиле сасанидской архитектуры и из материалов того времени. Радиальная кирпичная кладка, размеры красного кирпича и форма колонн очень напоминают приемы и материалы, использовавшиеся при строительстве дворцов, один из которых был раскопан вблизи Дамгана. В то же время при строительстве этой мечети использовались некоторые новшества. Например, арочные своды имеют слегка стреловидную форму, по свидетельству летописцев, она впервые была применена при строительстве этой мечети. Также заслуживает внимания то, что это здание было сасанидским по сути, оно полностью отвечало потребностям мусульманской общины. Еще одним важным моментом является то, что формы здания и использованные материалы свидетельствуют о возникновении своеобразного синтеза строительных методов и архитектурных приемов и потребностей, связанных с культовым предназначением этого здания: для мечети не требуется каких-либо специальных и изощренных сооружений, достаточно самых простых построек. И не важно, какой будет использован материал — камень или кирпич и насколько искусны будут строители и мастера. Самый важный движущий фактор — это дух, квинтэссенция творческих сил, которая руководит зодчим. Таким движущим фактором является общественное и религиозное сознание, и в архитектуре мечети Тарик-хана переплелись иранская самобытность и исламское мироощущение, они и привели к тому, что кроме величавости и имперской тяжести сасанидского архитектурного стиля в архитектуре мечети отразилось также ощущение преклонения перед Богом и преданности исламу. Тем не менее планировка мечети относится к архитектурному направлению, известному как арабское. К стене, ориентированной на киблу, в которой устроен михраб, нужно пройти через три ряда параллельных галерей и еще одну галерею, проходящую по двум боковым углам молельного зала, или шабистана, и расположенную напротив киблы, и фактически включающую северный угол мечети. В центре территории мечети — открытый двор, используемый при большом стечении верующих.

Мечеть Тарик-хана в Дамгане, Древняя Соборная мечеть Наина и многие другие мечети, которые строились на протяжении веков, вплоть до эпохи Зандов, были творением рук иранских зодчих, однако строились они по типу арабских. Мечети Йезда, Ардестана и Шуштера

имеют уже видоизмененную архитектуру. В 1314 г. с. х./1935 г. в Рее при раскопках, осуществлявшихся Э. Шмидтом (E. Schmidt), были обнаружены колонны большой мечети, построенной по указу халифа ал-Махди. В Сузах (Шуше) в 1327 г. с. х./1948 г. Р. Гиршман в ходе раскопок открыл основания кирпичных колонн мечети арабского типа, в которой не было правой галереи и отсутствовала ниша михраба. Соборная мечеть Шуштера построена в III в. х./IX в. по указу аббасидского халифа, однако осталась частично незавершенной и была достроена только во время халифа ал-Мустаршида в 497—514 гг. с. х./1118—1135 г.

Сегодняшний вид мечети несколько отличается от первоначального. В оригинале она имела большой каменный зал прямоугольной формы, с поддерживаемым пятью рядами колонн сводом. Ширина его составляла 13 расстояний между колоннами и глубина — 8 расстояний. Колонны были деревянными и расположены параллельно стене, обращенной к кибле. Ныне размер зала сократился до 6 расстояний между колоннами, т. е. два пролета в глубь двора исчезли. Эта мечеть восстановлена в соответствии с первоначальным видом, перекрытия выполнены в виде небольших куполов, которые опираются на массивные кирпичные колонны. В период правления султана Увайса Джалайири были возведены красивые минареты. Все эти мечети построены по арабскому типу, однако имеют в своем составе иранские постройки сасанидского стиля. Со временем все эти мечети постепенно были заброшены. Соборная мечеть Наина (IV в. х./X в.), мечеть Демавенда, а также мечеть Вакил в Ширазе построены в арабском стиле. Их фасады оформлены в смешанном стиле: возведены сасанидские эйваны и стрельчатые арочные перекрытия. Вторая группа иранских мечетей построена на основе сасанидских храмов огня и четырехарочных зданий (*чахар-таки*), хотя в их конструкцию внесены значительные изменения.

## 2. Мечети иранского архитектурного стиля

Мечети, созданные в иранском стиле, сначала имели простую архитектуру. Большинство из них перестроены в мечети из сасанидских четырехарочных зданий (*чахар-таки*) и храмов огня. Т. е. один из порталов, обращенный в сторону киблы, полностью замуровывался, и в этой стене устраивался михраб. Общая площадка для молитвы была достаточно большой и считалась двором такого четырехарочного храма. Молельня в Йезде относится к такому типу мечетей.

Такие молельни строились в основном на окраинах городов. Одна из них сохранилась в Бухаре. В сторону киблы построен большой эйван, перед которым было обширное пространство, где народ



совершал молитву лицом к нему. Таким образом, очень просто объясняется тот факт, что иранцы после принятия ислама превратили свои прежние храмы в мечети. Самым древним известным образцом таких мечетей является четырехарочная (*чахар-таки*) мечеть Изедхаст в Фарсе, сохранившаяся до наших дней. Несомненно, существуют и другие мечети такого типа (рис. 94).

Мечеть Изедхаст представляет собой четырехарочное здание, одна из сторон которого, направленная к кибле, замурована, и в этой стене устроен михраб. Рядом с ним построен минбар, а на самом здании воздвигнут купол. Две соседние стены, более тонкие, чем стена с михрабом, также представляют собой замурованные порталы. Перед зданием — небольшой двор, размеры которого составляют примерно половину площади *чахар-таки*. В стене, противоположной кибле, расположен большой вход, а в левой стене — маленький. Древние здания с небольшими переделками превращались иранцами в мечети на востоке — эйванного типа, на западе — четырехарочные с куполом, на юге — с эйванами наподобие Эйван-е Керхе, т. е. с крытыми галереями, с цилиндрическими перекрытиями и с куполом в центре, что полностью соответствовало традиционной архитектуре каждого района страны. В цен-

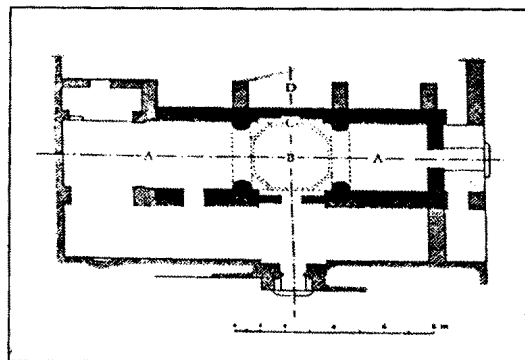


Рис. 95. План мечети Мухаммадийа в районе Исфахана

тре Ирана строились мечети смешанного стиля в подражание описанным трем типам. Например, в Мухаммадийе к востоку от Исфахана стоят две мечети галерейного типа с куполами (рис. 95).

Эйванная мечеть имеется в Нейризе в Фарсе. Четвертый тип мечетей, появившийся значительно позднее,

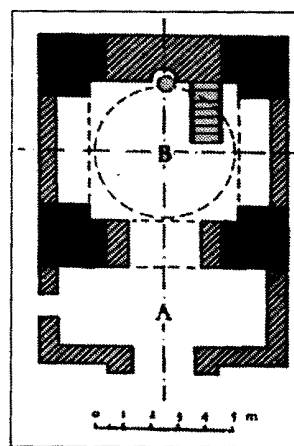


Рис. 94. План мечети Изадхваст

сочетает эйван и шабистан с куполом, что напоминает сасанидскую крепость в Фирузабаде. Такой тип мечети повторяет Соборная мечеть Ардебиля.

### 3) Мечеть кушк, или мечеть чахар-таки

Мечети типа *чахар-таки* (четырёхарочная мечеть) строились по типу храмов огнепоклонников эпохи Сасанидов. По своей конструкции эти храмы представляли собой сооружение, покоящееся на большой платформе, на которой могло собираться большое количество людей. В центре платформы — четыре сомкнутых между собой открытых портала с большими проемами. В середине этой конструкции поддерживался огонь. После того как иранцам выпало счастье приобщиться к благородной религии ислам, они стали использовать такую же конструкцию, с незначительными изменениями, для строительства мусульманских храмов-мечетей, т. е. была сохранена платформа-основание, но при этом четырёхарочное здание было смещено на край платформы таким образом, чтобы одна из арок указывала направление киблы. Проем этого портала заполнялся так, чтобы оставалась ниша для устройства михраба. Сама большая платформа превратилась в двор мечети. По мере роста надобности в дополнительном пространстве для увеличивавшегося числа собирающихся на молебен людей вокруг платформы стали строить залы-приделы, получившие название шабистан. До сего времени в некоторых мечетях в центре дворов сохранились традиционные платформы-возвышения для капища огня.

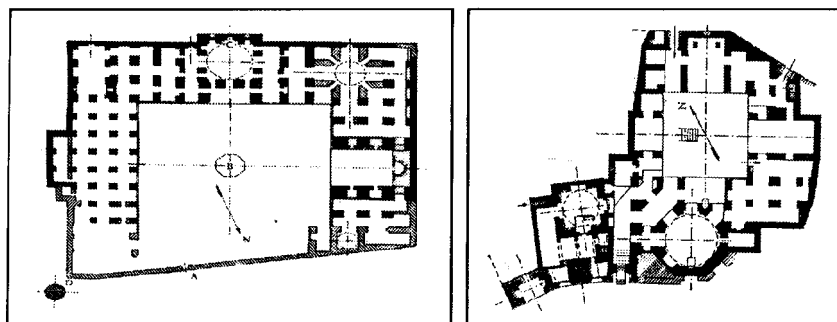
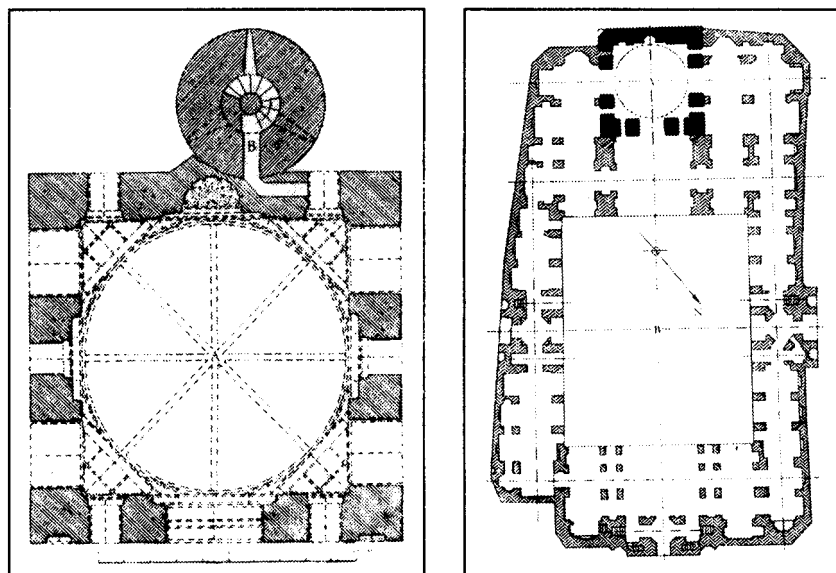


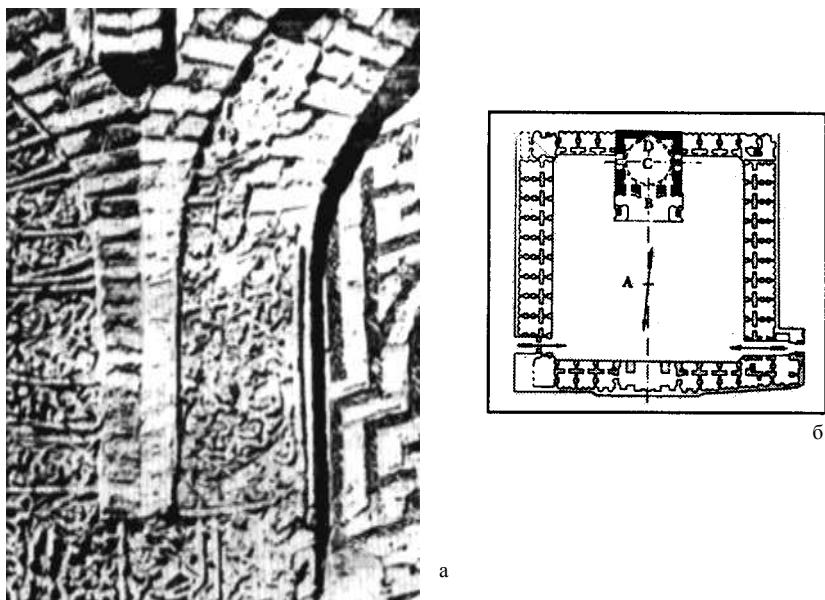
Рис. 96. План Пятничной мечети Савве

Рис. 97. План Соборной мечети Натанза



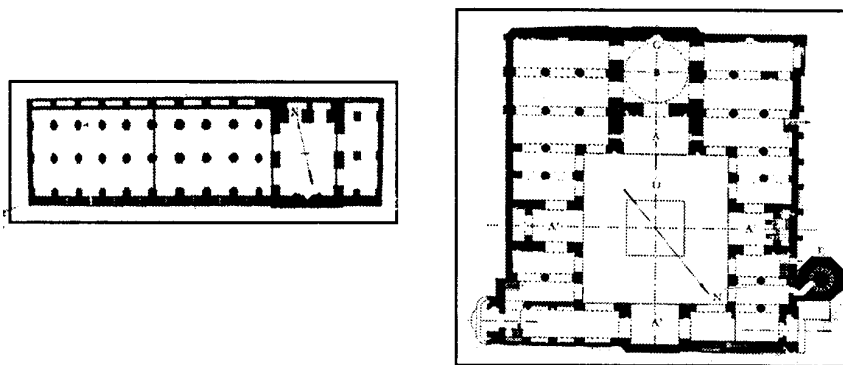
**Рис. 98.** План Соборной мечети Барсийан  
**Рис. 99.** План Соборной мечети Гольпайегана

К числу четырехарочных мечетей можно отнести Соборные мечети в Ардестане и Натанзе, Пятничную мечеть в Саве (рис. 96 и 97) и Куме, молельни в Тороке и Мешхеде, Соборную мечеть Гольпайегана, мечеть Барсийан (рис. 98 и 99), Соборные мечети в Боруджерде и Исфахане, медресе Хайдарийа в Казвине (рис. 100) и Соборную мечеть Ризайийа (рис. 101).



**Рис. 100.** Мечеть Хайдарийа в Казвине

а) Резные украшения колонны; б) План



**Рис. 101.** План Соборной мечети Ризаййа

**Рис. 102.** План Соборной мечети Зеваре

Все названные мечети находятся на западе Ирана. Вне всякого сомнения, в них имелись минареты либо они были пристроены позднее. Например, минарет мечети в Ардестане был пристроен по времени значительно позднее самой мечети. То же самое относится и к минарету Соборной мечети Саве. Не исключено, что минареты

разрушались, но со временем опять восстанавливались. Самой древней мечетью такого типа является Соборная мечеть Зеваре (рис. 102).

Также встречаются конструкции мечетей, в которых четырехарочные здания стоят отдельно и не связаны со стеной, указывающей на киблу. К этому типу мечетей относятся храмы-молельни в Тороке и в Мешхеде, а также многие мечети севера Хорасана или Туркестана. Во многих таких мечетях минареты пристроены к стене мечети или установлены напротив нее, тогда как, например, в мечетях Гольпайегана и Барсийан они встроены в «тело» четырехарочных зданий. В мечети Гольпайегана минарет поставлен на юго-западные опоры, а в мечети Барсийан он поставлен позади главного здания.

Эти мечети построены в различные периоды, а в отдельных случаях пристройки возведены спустя значительное время после основных сооружений. Например, в мечети Гольпайегана и медресе Хайдарийа в Казвине четырехарочные основные здания построены очень давно, тогда как помещения так называемых шабистанов или комнат по периметру двора, построены уже в Каджарскую эпоху. В соборной мечети Исфахана весь комплекс сооружен с незначительной разницей во времени.

В старой молельне Йезда четырехарочное центральное здание стоит в середине двора, т. е. сохранилась древняя основа храма огнепоклонников. При этом здание открыто с четырех сторон, и поэтому у него нет михраба. Безусловно, эта молельня является исключением, и в то же время она демонстрирует целенаправленное использование мусульманами древних культовых сооружений в качестве мечетей. Главная отличительная особенность этой мечети — купол, сооруженный над четырехарочным зданием.

Существуют также и другие сооружения, построенные на основе *чахар-таки*, например, гробницы потомков имамов (так называемые *имам-зада*) или некоторых шахов и великих людей, о которых речь пойдет в разделе, посвященном гробницам.

#### 4. Эйванные мечети

Как уже говорилось в разделе, посвященном эпохе Ашканидов, эйван является архитектурным феноменом Восточного Ирана. Эту архитектурную форму перенесли Ашканиды на запад Ирана, в Ассирию, Хатру и Ктесифон. Вполне возможно, что первоначально эйваны представляли собой большой козырек или были величиной с комнату, однако постепенно они увеличились в размерах и стали важнейшим элементом сначала архитектуры Ашканидов, а потом и Сасанидов. При этом что эйван широко использовался в Западном Иране в качестве

характерного элемента архитектуры эпохи Ашканидов и Сасанидов, в исламский период в этой части Ирана мечети эйванного типа встречаются редко. Единственный пример такой мечети в Западном Иране — Соборная мечеть в Нейризе около Шираза, на юге страны. Андре Годар объясняет отсутствие мечетей эйванного типа на западе Ирана существовавшим в ту эпоху пониманием принципов искусства в Иране. Он считает, что на протяжении столетий в период династии Ашканидов и Сасанидов эйваны как архитектурный элемент не строились повсеместно, а считались исключительно принадлежностью дворцовой архитектуры. Мечеть в Нейризе, возведенная в 330—331 г. с. х./951—952 гг. (340 г. л. х.), имеет в основе конструкцию той же четырехарочной мечети, однако с той разницей, что вместо *чахар-таки* в сторону киблы построен эйван. В тот же период к основному зданию пристроены и другие вспомогательные помещения.

Андре Годар в ходе раскопок в Бамиане обнаружил развалины нескольких эйванных мечетей, датируемых IV в. л. х./X в. Этот город был разрушен примерно в 601—602 гг. с. х./1222—1223 гг. (618 г. л. х.) Чингиз-ханом. В этих мечетях имелись эйваны и дворы, перед эйваном — небольшая ограда. Размеры одного из эйванов составляли 3 м в ширину и 6 м в глубину, и по сути этот эйван представлял собой большой михраб, или комнату без одной стены. Со временем размеры таких эйванов увеличились. Так, например, эйван мечети Зузена был 13,5 м в ширину и 37,9 м в глубину. Эта мечеть имела два эйвана, расположенных друг напротив друга, и двор, по западной и восточной сторонам которого были построены многочисленные вспомогательные помещения. Другие примеры эйванных мечетей — мечети Форумед, Себзеvara и Нишапура. Отличительная особенность архитектуры мечетей Восточного Ирана — величественные, видные издалека эйваны вместо куполов. Такими являются усыпальницы святых, гробницы и молельни в Хорасане в городах Тейебат, Торбет-е Джам, Тороке и др.

Мечеть с четырьмя эйванами повторяет архитектуру четырехэйванной медресе и является характерным образцом храмовой архитектуры Ирана, которая развилась и трансформировалась из первоначальных форм эйванной мечети.

Третий тип мечетей — мечети галерейного типа, из которых известны только две. Одна из них находится недалеко от города Наин в провинции Исфахан и датируется IV или V вв. х./X—XI вв. Другая, известная под названием мечеть Кухпа, расположена на полпути между Исфаханом и Наином. Однако в период монголов она подверглась значительным переделкам и в результате утратила особенности, характерные для мечетей галерейного типа. Поэтому архитектуру этой мечети можно отнести к храмовым постройкам, характерным для Центрального Ирана.

Эти мечети построены наподобие Эйван-е Керхе, возведенного в эпоху Сасанидов, иначе говоря, являвшего собой крытую галерею с цилиндрической постройкой, венчавшейся куполом в центре. Верующие совершали молитву стоя перед галереями.

### 5. Четырехэиванные мечети и медресе с центральным двором

Большинство востоковедов, которые изучали памятники иранской архитектуры, склоняются к тому, что начало строительству четырехэиванных мечетей в Иране положено в эпоху Сельджукидов. Прежде чем француз Андре Годар смог найти этому достаточные доказательства, считалось, что архитектура четырехэиванных мечетей возникла на базе четырехэиванных медресе, и между Сирией и Египтом шел спор по вопросу выяснения места происхождения этого типа архитектуры. Англичанин Крезуэлл (К. А. С. Creswell) в 1922 г. опубликовал сообщение, в котором утверждал, что предположение Ван Берхема (Van Berchem) относительно сирийских корней архитектурного стиля четырехэиванных медресе является неверным, и назвал местом зарождения этого стиля Египет, датировав возникновение стиля VII в. х./XIII в. Обосновывал он свой тезис тем, что строительство первого медресе четырехэиванного типа в Египте под названием Насирия было завершено в 684 г. с. х./1305 г. (703 г. л. х.), и в месяце сафар того же года была начата его эксплуатация.

Эти ученые направили все свои усилия на то, чтобы ограничить исламское искусство ареалом арабских стран, но при этом они не были в достаточной мере осведомлены об исламской архитектуре Ирана и не дали даже краткого обзора исламской архитектуры Междуречья. В 1935 г. француз Андре Годар в ходе раскопок в Хваргирде в Хорасане открыл руины четырехэиванного медресе, которое было построено в честь Низам ал-Мулка. Серьезные исторические аргументы свидетельствуют, что это медресе было построено примерно в 467 г. с. х./1088 г. (480 г. л. х.).

Медресе такого типа, называвшиеся Низамийа, строились в бесчисленном количестве в V в. х./XI в. Прежде чем перейти к рассмотрению особенностей архитектуры этого типа мечетей-медресе или медресе-мечетей, которые были признаны типично иранскими и явились плодом непрерывавшейся традиции иранского искусства, возникшей за тысячу лет до этого, необходимо вкратце остановиться на архитектуре зданий четырехэиванного типа.

Эйван как архитектурная форма возник не в том виде, каким он был в эпоху Ашканидов в Хатре и в Ассирии, но в виде большого крытого архитектурного объема, опиравшегося на мощные колонны и

размещавшегося обычно перед входом в здание. В конце II тыс. до х./середине II тыс. до н. э. эйваны строили при царе Дарии в составе парадных залов Ападана сначала в Сузах, а затем в Персеполисе. Это и была конструкция эйвана, появившегося в качестве архитектурной формы в Западном и Южном Иране. Очень высокий свод парадного дворца Ападана (примерно 18—20 м) не мог быть выполнен в виде арочного или купольного перекрытия, притом что арочные перекрытия были тогда уже известны и широко распространены в Западном и Южном Иране (в Эламе) и в Шумере. На востоке Ирана в эпоху, предшествовавшую династии Ашканидов, не сохранилось построек с эйванами, однако маловероятно то, что эйван как архитектурная форма появился непосредственно как изобретение Ашканидов и не имел более глубоких корней, поскольку Ашканиды в эпоху Ахеменидов и даже Селевкидов кочевали вдоль иранской границы. Поэтому нужно признать, что еще в Ахеменидскую эпоху и как минимум в конце этого периода в Восточном Иране и в Хорасане существовали строения эйванного типа. Хотя, конечно, возможно, что их размеры — ширина, глубина и высота — были значительно меньшими, чем у эйванных сооружений в Хатре и Ассирии в эпоху Ашканидов.

В Сасанидскую эпоху и в конце эпохи Ашканидов (дворец Арташира в Фирузабаде) высокие эйваны в качестве козырька над входом были широко распространены. Образчик построенного Шапуром I более высокого и широкого эйвана, чем Эйван-е Мада'ен, можно видеть в Ктесифоне. Следует отметить, что это здание известно как эйван Хосрова I (в арабском произношении — Кисра). История царствования Шапура I является отправной точкой при рассмотрении архитектуры четырехэйванных сооружений, так как первое здание такого типа было построено в его эпоху в городе Бишапуре или Шапуре в Фарсе. Гиршман в ходе раскопок открыл большую часть двора четырехэйванного сооружения. Двор был переделан в купольный зал. В этой связи он говорит: «Длина зала от входа до противоположного входа составляет 37 м, а размер отсеков, которые образовались у дверных простенков, составляет 7,5 м с каждой стороны, и в результате ширина зала внутри уменьшилась до 22 м. Предположительно эта часть здания была увенчана куполом, а в четырех более узких отсеках была устроена кровля, и они были превращены в своего рода комнаты». Как было принято, эти четыре узких отсека, т. е. эйваны, должны были иметь сводчатые перекрытия цилиндрического типа. Однако Андре Годар отверг вероятность того, что купола диаметром 22 м могли быть построены в то время, и обосновал свое заключение тем, что привел обычные размеры других куполов, построенных в Сасанидскую эпоху. Так, например, диаметр купола четырехарочного здания в Фирузабаде составляет 16,1 м, одиночного купола *чахар-таки* в Каср-и Ширин — 16,15 м, купола



дворца в Фирузабаде — 13,5 м и диаметр купола дворца в Сервестане — 12,8 м. Вместе с тем у Андре Годара появилось сомнение относительно размеров Эйван-е Мада'ена (внутренняя ширина — 25,65, глубина — 42,9 и высота — около 68 м до свода). Он соглашается с мнением Гиршмана относительно купола и четырехэйванного дворца в Бишапуре. С другой стороны, размеры куполов на четырехарочных зданиях и дворцах Сасанидского времени приблизительно совпадают с размерами сооружений, построенных в Иране в исламский период, в частности в эпоху Сельджукидов, когда произошло возрождение исконно иранской архитектуры. Так, в частности, диаметр самого большого купола Сельджукского периода на Соборной мечети в Казвине составляет 15,2 м.

В первые века распространения ислама практически не было зданий с эйванами под названием мечеть или медресе, однако так называемая старая Соборная мечеть Наина, галерея и михраб которой были построены на базе четырехарочного здания, с северной стороны двора имеет эйван, датируемый III в. х./IX в. В наши дни восстановленный и отремонтированный, он имеет большую высоту от уровня земли и отличается от эйванов, которые возведены на уровне земли или на небольшом цоколе, как и большинство других существующих эйванов. Напротив него на фасаде шабистана устроена первая арка как бы в зеркальном изображении, немного возвышающаяся над перекрытием галереи шабистана, хотя эта арка и не выглядит как эйван.

Если эйваны в иранских медресе и мечетях сформировались в качестве архитектурной формы в V в. х./XI в., то совершенно очевидно, что они были неотъемлемой частью дворцов более ранней эпохи. Об этом свидетельствуют руины дворца, обнаруженные в результате раскопок Даниэлем Шлюмберже (Daniel Schlumberger) в Афганистане в местечке Лашгари Базар. Дворец имеет четыре эйвана и относится к эпохе Махмуда Газнави (377—409 гг. с. х./998—1030 гг.), т. е. к IV в. с. х. Поскольку конструкция эйвана первоначально возникла в Большом Хорасане, можно предположить, что эйваны существовали во дворцах Саманидов. Исследования, проведенные Годаром в медресе Низамийа в Хваргирде в Хорасане, показывают, что по четырем сторонам центрального двора были построены четыре эйвана, причем один из них, ориентированный в сторону киблы, был несколько крупнее других, а ширина опор соседних с ним эйванов свидетельствует о том, что они были меньше эйвана киблы, но в то же время больше, чем эйван, расположенный напротив эйвана киблы и одновременно служивший входной галереей.

Медресе Хваргирд — не первое четырехэйванное медресе Низамийа. Первое медресе Низамийа с четырьмя эйванами построено в период правления Низам ал-Мулка под названием Низамийа-йи

Багдад в 444—445 г. с. х./1065—1066 г. для одного из знаменитых багдадских факихов того времени по имени Ширази. Спустя несколько лет по такому же проекту возведено еще одно медресе, в Нишапуре, для другого факиха, по имени Джувайни, после чего такие же типовые медресе Низамийа были построены в Басре, Исфахане, Балхе, Хваргирде, Герате, Тусе, Мосуле и еще в ряде городов. Позднее строительство точно таких же комплексов медресе в период правления Нур ал-дина из суннитской династии Атабаков распространилось в Сирии и Палестине, а затем Салах ал-дин Аййуби организовал их строительство в Египте. К тому времени, когда строительство медресе получило распространение в Египте, архитектура и планировка таких комплексов практически унифицировалась и стала как бы типовой. В состав медресе входил квадратный двор с четырьмя эйванами, расположенными симметрично друг напротив друга, но различавшимися по размеру; за ними располагались собственно сооружения медресе с помещениями для проживания учащихся. Поскольку в Египте преобладает ислам суннитского толка четырех направлений, можно полагать, что каждый эйван с прилегающими к нему сооружениями соотносился с одним из направлений веры. Однако такой подход будет неверным по отношению к Ирану, в частности к Хорасану, поскольку население последнего в основном было шиитским, и именно в этой связи — для усмирения шиитов — ал-Ма'мун послал имама 'Али б. Мусу ал-Ризу в Хорасан. Поэтому нельзя согласиться с тем утверждением, что в медресе каждый эйван олицетворяет одно из течений ислама. С другой стороны, в этих медресе помещения для проживания студентов-богословов располагались вокруг двора по обе стороны от эйванов, в отличие от медресе Султана Хасана в Египте, в котором жилые помещения находились за эйванами и другими вспомогательными постройками.

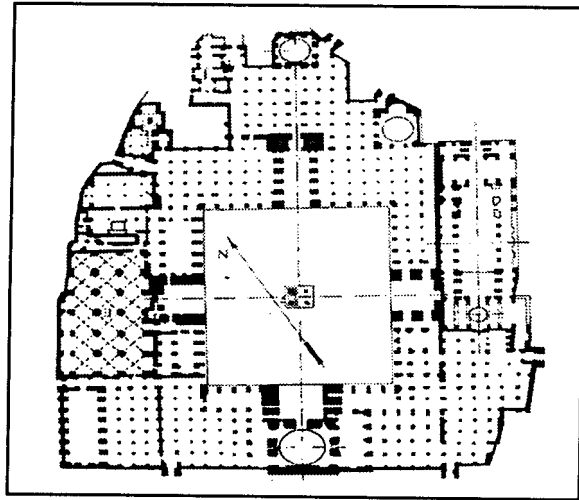
После эпохи Сельджукидов по-прежнему строились эйванные медресе, однако их комплекс не включал парные симметрично расположенные эйваны. Например, в медресе Мустансарийа в Багдаде (613 г. с. х./1234 г.) было 6 эйванов, расположенных без соблюдения симметрии по сторонам двора размером 26,5х33 м, тогда как дворы четырехэйванных медресе имели примерно равные углы или были почти квадратными. Еще одно египетское медресе — Салихийа (621 г. с. х./1242 г.) имеет две пары эйванов, между которыми расположена галерея. Кроме того, сосредоточение четырех направлений ислама суннитского толка в одном медресе, даже в Египте, имеет свою давнюю историю (VIII в. л. х., или конец VII в. с. х.).

О других композиционных решениях медресе Низамийа нам ничего не известно. Разве что в этой связи можно упомянуть медресе Низамийа Исфахана, которое также имеет четыре эйвана. Из-за распрей с Низам ал-Мулком в 501 г. с. х./1122 г. его подожгли

исмаилиты. Арабский историк Ибн Асир Джазри (по некоторым сведениям, иранец, писавший на арабском языке) так описывает Соборную мечеть Исфахана: «Мечеть включает большой двор, на южной стороне которого стоит здание с большим куполом, и над входом в него выложена надпись с именем Низам ал-Мулка. Эта надпись не сгорела!» В то время вокруг двора располагались жилые покои, гостиница, библиотека и подсобные помещения, оставшиеся от старой мечети 'Аббасидов. Еще один историк, по имени ал-Мафрузи, в книге об Исфахане и его истории, написанной в 409—410 гг. с. х./1030—1031 гг., описывает эти сооружения и случившийся пожар и говорит о том, что сгорели подсобные помещения мечети.

Из надписи на табличке над одним из входов, которую можно прочитать и сегодня, следует, что в том году произошел пожар, и тогда же мечеть и подсобные помещения были восстановлены, и именно тогда форма мечети потеряла свой «'аббасидский» стиль и приобрела форму четырехарочной мечети *чахар-таки*. Можно согласиться с тем, что в тот период архитектурное решение мечети-медресе изменилось и приобрело форму четырехэвванной постройки. Такое предположение основывается на том, что, во-первых, двор устроен в сельджукском стиле, во-вторых, между временем выполнения декоративной отделки входа, т. е. примерно 501 г. с. х./1122 г., и временем отделки восточного эйвана был очень небольшой промежуток, и поэтому можно считать, что они были построены в одно и то же время (рис. 103).

Таким образом, если в 501 г. с. х./1122 г. в Исфахане была построена эта четырехэвванная мечеть, следовательно, должны были быть и другие архитектурные памятники такого же типа, возможно меньших размеров. По всей вероятности, таким сооружением могло быть здание медресе Низамийа. В описываемой мечети фасад восточного эйвана сохранился со времени постройки до нашего времени в нетрону-



**Рис. 103.** План Соборной (Пятничной) мечети Исфахана

том виде, и выполнен он в сельджукском архитектурном стиле. Фасад южного эйвана также выполнен в этом стиле, однако в период Узун-Хасана он был отделан глазурованными изразцами. Северный и западный эйваны подвергались ремонту и переделкам, но при этом наружные стены помещений между ними по периметру двора также выполнены в сельджукском стиле.

Расцвет и широкое распространение четырехэиванных мечетей-медресе обусловило очень быстрое заимствование этого архитектурного стиля при строительстве храмовых сооружений в других частях Ирана по двум причинам: 1) архитектура была национальной и сугубо иранской, т. е. использовались композиции четырехарочных зданий *чахар-таки* и четырехугольного двора с четырьмя эйванами; 2) возможность двойного применения сооружения, как мечети и как медресе, в едином комплексе. По прошествии пятнадцати лет после пожара в Соборной мечети Исфахана в 515 г. с. х./1136 г. была построена четырехэиванная мечеть Зеваре, а затем и в других районах Ирана были возведены другие аналогичные мечети, образцом которых может служить Соборная мечеть Ардестана.

В Хорасане, который является родиной эйвана, был распространен и другой тип мечетей — двухэиванные. Один (главный) эйван обращен к кибле, а второй строился на северной стороне, противоположной кибле. Образцами таких мечетей могут служить мечети в Зузене, Форумеде и пр. Строительство четырехэиванных комплексов мечеть—медресе не сразу привилось на востоке Ирана примерно спустя 300 лет после Западного и Южного Ирана.

Древнейшим сооружением такого типа является четырехэвванная мечеть-медресе Биби-Ханум в Самарканде (777 и 784 гг. с. х./1398—1405 гг.). Другое подобное сооружение — мечеть-медресе Гаухаршад — самое древнее в Хорасане, построено в 797 г. с. х./1418 г. Наивысший расцвет строительства таких четырехэвванных комплексов мечеть—медресе в Хорасане и за его пределами (Туркестан) приходится на эпоху Тимуридов. Как свидетельствуют исторические хроники, Тимур после прихода в Шираз взял в плен 200 мастеров-строителей, рабочих-отделочников и художников и отправил их в Самарканд, чтобы они применили свои знания и умения в создании архитектурных творений, превосходящих построенные в Ширазе. Даже мавзолей самого Тимура был построен исфаханским архитектором еще при жизни Тимура.

Мечети-медресе и караван-сарай, строившиеся в Хорасане в прошлые века, практически не отличаются от медресе Низамийа в Хваргирде. Необходимо отметить только одну деталь: если центральная ось медресе совпадает с осью киблы, то эйван со стороны киблы строился больших размеров, что указывало на местонахождение мечети, и во многих случаях под этим эйваном устраивался михраб, а другой эйван предназначался для входа в медресе. Только в эпоху Каджаров входы

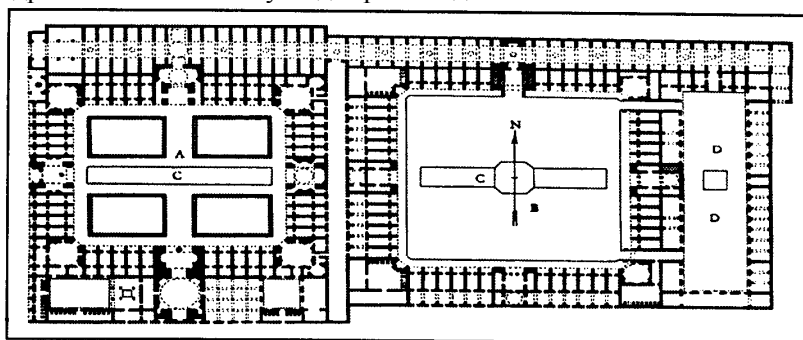


Рис. 104

перестали устраивать под эйванами и располагали их в галереях с тыльной стороны одного из эйванов, за исключением того, который был ориентирован на киблу, и, следовательно, во двор можно было попасть с двух сторон эйвана. Обычно с одной стороны входили, а с другой — выходили. Таким образом, эйван в сторону киблы приобретал особое значение как место поклонения и потому по сравнению с другими строился больших размеров и по ширине, и по глубине. Однако когда мечеть и медресе размещались отдельно, то все четыре эйвана

были одинаковыми, как, например, в медресе Тимуридской эпохи в Хваргирде и медресе Шах Султан Хусайн в Исфахане (рис. 104).

Безусловно, такие медресе, которые являются высшим олицетворением культовой архитектуры Ирана, не единственные образцы медресе. Есть и другие примеры таких сооружений с четырехугольными дворами и комнатами по периметру, но без эйванов. Есть даже такие медресе, архитектура которых почти не отличается от обычных домов. В Хорасане и за его пределами есть также и другие здания культового назначения, в композицию которых входит четырехугольный зал с низким купольным перекрытием и очень высоким эйваном. Большинство таких зданий строились в качестве мавзолеев или усыпальниц. Например, мечеть Мауланы Зайн ал-дина в Тейбате и мечеть Кали в Торбет-е Джаме или мечеть-молельня в Тороке относятся к этому типу сооружений. Также существуют подобного рода здания, которые подверглись существенным переделкам, например, гробница султана Мухаммада Худабанды Олджайгу в городе Сольтание, усыпальница Имамзада Даваздах имам (Двенадцать имамов) в Йезде и мечеть 'Алавийан в Хамадане. Эти сооружения имеют высокие купола, возвышающиеся над другими элементами здания. Архитектуру этих сооружений можно отнести к одному из направлений использования архитектурной формы четырехарочных объемов *чахар-таки*. Мавзолей султана Мухаммада Худабанда имеет также и другие особенности: его купол является первым в мире двухболочным куполом.

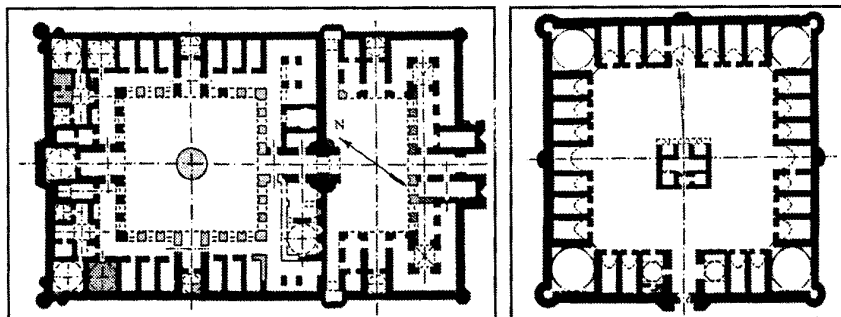


Рис. 105. План караван-сарая Рабат-Шараф

Рис. 106. План караван-сарая Рабат-и Карим

Притом что караван-сарай не имеют культового назначения, тем не менее, их следует классифицировать по группе архитектурных сооружений мечеть-медресе. Эти сооружения, имея четыре эйвана, отличаются разнообразными архитектурными решениями. Некоторые из них, наподобие мечети, скомпонованы таким образом, что по краям центрального четырехугольного двора построены четыре симметрично расположенных друг против друга эйвана, между ними

устроены помещения иногда в один этаж, а иногда и в два. В отдельных случаях, как, например, в Ребат-е Кариме, двери комнат выходят во двор, а в других случаях, как в Ребат-е Шараф (рис. 105 и 106), комнаты выходят в коридор галерейного типа, что защищало их от попадания прямых лучей солнца.

Медресе и караван-сарай Шах Султан Хусайн в Исфахане представляют собой два примыкающих друг к другу здания. В медресе южный эйван, обращенный к кибле, соединяется с молельным залом, к которому с обеих сторон примыкают вспомогательные залы, или шабистаны, а также административные помещения и помещение для омовения. Комнаты расположены в два этажа, каждая имеет кладовую, и с задней части они соединяются коридорами. Каждая комната, выходящая во двор, имеет над дверью небольшой эйван. Комнаты караван-сарая кладовых не имеют. В восточной части караван-сарая устроен узкий прямоугольный двор, фактически служивший скотным двором. Медресе и караван-сарай соединяются между собой переходом, похожим на узкий переулок-тупичок. Каждая комната медресе или караван-сарая имеет выход в этот проход. С одной стороны переулок выходит к базару, который устроен за северной стороной медресе и караван-сарая. В центре дворов всех трех сооружений (медресе, караван-сарай, скотный двор) протекает ручей. Кроме того, во дворе медресе устроено четыре симметричных садика, однако в караван-сараях никакой зелени не было. Сегодня караван-сарай превращен в большую гостиницу под названием «Аббаси» с садом во дворе.

В Центральном Иране на пути между Исфаханом и Ширазом имеется караван-сарай другого типа — восьмигранный в плане. Помимо четырех симметрично расположенных друг против друга эйванов, по периметру караван-сарая в два ряда находятся комнаты. Передний ряд выходит во двор, а задний — в коридор, устроенный между рядами помещений. Эти караван-сарая находились в деревнях Бид, Аминабад и Хванхура и строил их, вероятно, один и тот же архитектор.

От караван-сарая в Биде не осталось и следа, но Тексье (Tehier) выполнил его эскиз и план, который опубликовал Сиру (Siroux) в своей книге «Караван-сарая Ирана». В придорожных караван-сараях также строили наблюдательные башни. В караван-сараях Ребат-е Карим, который в плане был почти четырехугольным, по углам были пристроены четырехугольные с широкими купольными перекрытиями залы. В Хурнаке на пути от Йезда на восток имелся караван-сарай, построенный практически по такому же плану. Время строительства Ребат-е Шарафа датируется 494 г. с. х./1115 г., а Ребат-е Карима — концом VI в. х./концом XII в. В некоторых караван-сараях умеренной

климатической зоны и горных областей внутренние дворы устраивались крытыми. Соответственно площадь караван-сараев была меньше. В больших караван-сараях над входным эйваном возводился купол, однако в караван-сараях горных областей и в крытых караван-сараях эйваны не строились. Такого типа караван-сарай можно увидеть на пути между Демавендом и Амолем, по дороге между Имам-зада Хашим и Полуром (на высоте 3000 м), их четыре.

### 6. Мавзолеи и «купола»

В Иране с древнейших времен был широко распространен обычай строить гробницы или мемориальные здания в честь религиозных и политических деятелей. Такой обычай существует у всех народов, отличаются только архитектурные средства. Иранские шахи обычно строили мавзолеи при своей жизни, тогда как усыпальницы религиозных лиц строились народом после их смерти. По сути, такие усыпальницы создавались с целью возвеличивания духовных лиц и олицетворения их причастности к Богу.

Первой усыпальницей, или мавзолеем, построенной после победы ислама и принятия его народом Ирана, является мавзолей амира Исма'ила Самани, который, в соответствии с народными преданиями, воздвиг его незадолго до своей смерти в Бухаре (рис. 107).

Этот мавзолей — самое оригинальное и красивое иранское здание, построенное по типу четырехарочных сооружений *чахар-таки*. Фак-



Рис. 107. Мавзолеем амира Исма'ила Самани в Бухаре



тически это четырехарочное здание с полностью заложенными проемами с закрытым внутренним объемом. Впоследствии этот тип усыпальницы многократно копировался для аналогичных целей на севере Хорасана, в Мавераннахре и даже в Индии.

Конструкция здания представляет собой куб со стороной 10 м. Венчает здание полусферический купол, а по углам крыши устроены четыре малых купола в сасанидском стиле. Под карнизом крыши этого здания находится открытая галерея, а по ее периметру с каждой стороны устроено по 10 оконных проемов с арочными перекрытиями иранского типа, форма которых соответствует аркам перекрытия входа в мавзолей. На клеймах, помещенных на этих маленьких арках, виден полукруг, который напоминает солнечный круг на фасаде усыпальниц ахеменидских царей. На двух клеймах у входа изображены геометрические символы Солнца и Венеры. Декоративное оформление этого здания выполнено в виде фигурной кирпичной кладки разнообразной формы. Такое декоративное оформление впоследствии стало излюбленным методом украшения построек у мусульманских и иранских художников. Угловые опоры здания представляют собой мощные укрепленные колонны, а стены имеют небольшой уклон снизу вверх, что усиливает их сопротивление разрушительному воздействию времени. Изящные пропорции здания точно рассчитаны, и при небольшом в целом размере мавзолея соотношение всех элементов и их гармоничное расположение ставят его в ряд шедевров иранской архитектуры.

В числе погребальных сооружений, построенных после мавзолея Исма'ила Самани, можно отметить ряд несколько более поздних аналогичных построек с незначительно измененной архитектурой, в том числе гробницу Джалал ал-дина Хусайни, которая была сооружена примерно 250 лет спустя после строительства мавзолея амира Исма'ила, т. е. в 531 г. с. х./1152 г., а также Мавзолей султана Санджара в Мерве, построенный в таком же стиле в 536 г. с. х./1157 г., только с более высоким куполом. Гробница Хушанг-шаха в Манду в Индии, построенная в 809—814 гг. с. х./1430—1435 гг., в точности повторяет мавзолей амира Исма'ила, однако в значительно увеличенных пропорциях.

В Центральном, Восточном или Северном Иране, к сожалению, усыпальниц кубической формы не строили. Самым древним мавзолеем в Центральном и Северном Иране является многогранная башня в Горгане у подножий восточного Эльбурса, которая известна под названием Гунбад-и Кабус. Ее высота — 51 м от основания, а подземная часть уходит на 10 м в глубину. Башня имеет форму цилиндра с коническим куполом. На поверхности башни устроены 10 остроугольных вертикальных выступов-пилястр, которые уходят вверх до основания купола. Эти пилястры придают башне особую

красоту и в то же время увеличивают ее прочность. Цилиндрическое «тело» башни немного сужается кверху, и эта слегка коническая форма также придает конструкции дополнительную прочность.

Гробница Кабуса б. Вушмгира построена в 491 г. с. х./1112 г. из красного кирпича, который со временем выцвел и приобрел бронзовый оттенок. На ней практически нет никаких украшений, за исключением двух рядов надписей вверху и внизу. Внутренняя поверхность купола, выполненного кирпичной кладкой, имеет голубой цвет. Кладка сделана с помощью специальной опалубки и с особой точностью примыкает к верхнему кольцу башни. Из примерно пятидесяти башен-мавзолеев, имеющих в Иране, эта гробница является самой древней, самой высокой и отличается своим великолепием.

Строительство башен-усыпальниц с остроугольными пилястрами, включая башню в Бисутуне, продолжалось до VIII в. х./XIV в. В их архитектуру вносились изменения в соответствии с временем и местом строительства. Например, в Джаркугане в восточном Радкане в 659—679 гг. с. х./1280—1300 гг., в Кашмире в VIII в. х./XIV в. круглые колонны уступили место многогранным, причем они обильно декорировались. Также появились новые формы декора — двойные колонны, которые были применены при строительстве в Ребат-е Малек и башни Джаркуган, и эти архитектурные формы распространились вплоть до Индии. Например, они были использованы при строительстве минарета Кутб Минар в Дели. Некоторые из таких башен были восьмигранными, древнейшая из них — гробница Гунбад-и 'Али в Эберку, датируемая 415 г. с. х./1036 г. В VIII в. х./XIV в. в Куме и в Исфахане при строительстве мавзолея Имам-зады Джа'фара (в 720 г. с. х./1341 г.) были возведены аналогичные башни (хотя их высота и не превышала башню Гунбад-и Кабус). Также отмечалось строительство таких башен и в более поздний период. Некоторые из них имеют цилиндрическую форму, как, например, башня гробницы Пир-и 'Аламдар в Дамгане, построенная в 400 г. с. х./1021 г., а также башня Ладжим в Мазендеране (401 г. с. х./1022 г.).

Строительство подобных башен продолжалось до IX в. х./XV в. Некоторые из них квадратной формы, как, например, Гунбад-и Сурх (Красный купол) в Мараге, датируемая IV—V вв. х./X—XI вв., или усыпальница Шах-зада Мухаммад в Мазендеране, датируемая IX в. х./XV в. Эти башни, помимо большого разнообразия в архитектурном и конструктивном решении, также имеют различные постаменты. При этом у одних башен вообще нет фундамента, а фундамент у других — низкие четырехгранные, восьмигранные или круглые постаменты. Некоторые из таких башен увенчаны эллиптическими куполами или имеют крышу с выступающими карнизами, поверх которой устроен шатровый купол, иногда многогранный. Высота большинства таких

башен не превышает 10 м, однако отдельные из них, как, например, минарет Сарабан в Исфахане (IV в. х./X в.), достигают 50 м.

Архитектура гробниц постепенно изменилась, и их перестали строить в форме башен. Они стали выглядеть как невысокие многогранные сооружения с коническим или полусферическим куполом. Основное здание могло иметь форму восьмигранника или даже шестнадцатигранника, как, например, мавзолей Имам-зада 'Ала ал-дин в Джаме, в архитектуре которого можно сразу распознать конструкцию четырехарочного здания *чахар-таки*; или усыпальница Имам-зада Мухаммад в Сари, купол ее в основании имеет форму шестнадцатигранника, а затем переходит на конус. Эти постройки в полной мере соответствуют вкусам своего времени и демонстрируют пристрастия определенных эпох. В архитектуре некоторых из них наглядно проявляются природный талант и старание местных мастеров. Так, гробница Гунбад-и 'Али в Эберку, построенная в 435 г. с. х./1056 г., сооружена из местного булыжного камня, кладка которого сделана исключительно тщательно. Завершение стен выполнено в виде выступающего длинного карниза, а само строение увенчано полусферическим остроконечным куполом. Другие башни построены из кирпича.

С V в. х./XI в. и далее получает распространение оформление фасадов кладкой из резного кирпича. Фасады декорируются рельефными геометрическими узорами. С конца V в. и начала VI в. с. х./конца XI—начала XII в. поверхности башен стали украшать заглубленными надписями, а также рельефными решетками из кирпича с вставками из разноцветной глазурованной плитки, что в значительной степени украсило и обогатило декор этих сооружений. Такая техника декорирования фасадов не только не повредила общему восприятию зданий, но, наоборот, в результате использования глазурованных кирпичей голубого цвета с большими куфическими надписями архитектура построек еще больше выиграла, как, например, гробница Му'мины-Хатун в Нахичевани в Армении. После IX в. х./XV в. выложенные кирпичом *мукарнасы* в верхней части башен уступают место глазурованным изразцам.

Древние башни Мараге, например Гунбад-и Сурх, относятся к числу шедевров кирпичного зодчества. Эта башня, имеющая форму куба, с каждой стороны украшена остроконечными арками с двумя небольшими оконными проемами в верхней части и декорирована фигурной кирпичной кладкой. Наверху башня представляет собой полусферический купол, который стоит на восьмигранном барабане. Мощные угловые колонны и вся конструкция здания напоминают мавзолей амира Исма'ила Самани в Бухаре. Строительство его датируется 526 г. с. х./ 1147 г. Мавзолей Гунбад-и Кабуд (Голубой купол) построен в 575 г. с. х./1196 г. С каждой стороны здание

мавзолея украшено рельефами стрельчатой арки, которые обрамлены голубыми изразцами, а по границе верхней части арок изразцами выложены надписи белого цвета на голубом фоне, что придает зданию особую красоту. Такое сочетание цветов зрительно облегчает восприятие массивных колонн с расположенными на них панно с надписями. На других башнях Мараге фасады украшены удачно сочетающимися изразцовыми вставками белого и голубого цвета на фоне красного кирпича.

После IX в. х./XV в. получают распространение другие типы усыпальниц, особенности которых ярко выражены в архитектуре известных мавзолеев *имам-зада*, носящих некоторые черты сасанидских дворцов. Центральный зал, который своим эйваном выходит во двор, и надгробие, расположенное в центре этого зала, увенчаны сферическо-эллипсоидным куполом с двойной оболочкой. Зал с трех сторон окружен прямоугольными аркадами. Такую архитектуру имеют, в частности, гробница 'Али б. Мусы ал-Ризы, мавзолей Ма'сумы (Фатимы) в Куме, усыпальницы Шах-Чираг саййида Амира Ахмада, саййида Мир Мухаммада, саййида 'Ала ал-дина Хусайна и 'Али б. Хамзы в Ширазе, гробницы Хамзы б. Мусы ал-Казима и 'Абд ал-'Азима Хасани в Рее. Купола этих гробниц выложены из золоченого кирпича либо покрыты цветными изразцами с геометрическими или растительными узорами. Внутри здания декорированы изразцами, а также сегментами зеркал. Однако такой декор получил распространение уже в период после X—XI вв. с. х. /XVI—XVII вв.

К числу других сооружений, заслуживающих упоминания, относятся мемориальные башни и минареты, архитектура которых чрезвычайно разнообразна. Так, например, к этой группе зданий принадлежит минарет Джам в Афганистане, построенный султаном 'Ала ал-дином Гури в честь победоносной войны. Он возведен в 528 г. с. х./1149 г., высота его — 18 м. Минарет построен в три этажа, высота которых имеет очень точно выдержанные пропорции. На третьем этаже минарета устроено своего рода наблюдательное помещение небольшого размера. Каждый этаж украшен орнаментированным карнизом, а вся фасадная часть сооружения — круглыми, прямоугольными и овальными медальонами с заглубленными узорами в технике резьбы по гипсу, разделенными куфическими надписями. Это текст суры «Марйам» из Корана объемом в 973 слова. Минарет находится в хорошем состоянии, однако, как представляется, нижние ряды поэтажных карнизов утратили опорные выступы, от которых не осталось никаких следов. Минарет построен в горной долине на скале, господствующей над равниной.

По всему Мазендерану и в долинах хребта Эльбурс разбросано много мемориальных башен с маленькими мечетями, очень простыми

по архитектуре, и эта сельская простота придает им особую привлекательность. Лучшие из таких памятников были построены начиная с периода после IX в. х./XV в. В Центральном и Южном Иране также имеется много маленьких башен, похожих на сахарные головы, конической или пирамидальной формы, которые построены путем наращивания круговых стенок по окружности. Такие башни увенчаны конической или пирамидальной верхушкой. Точное время их возведения неизвестно, но предположительно это период после XIII в. х./XIX в.

Совсем немного памятников искусства эпохи Газнавидов сохранилось на западе Ирана и искусства Буидов — в Центральном и Южном Иране. Газнавиды, как Саманиды и Буиды, придавали большое значение архитектуре, науке и литературе. Дворы этих правителей были местами средоточия ученых, поэтов и художников. В принципе можно сказать, что возрождение иранской культуры и иранской нации не ограничивалось только эпохой Саффаридов и Саманидов. Период возрождения начался в эпоху Саффаридов, а Саманиды продолжили движение по этому пути. Газнавиды и Буиды достигли значительных успехов в деле политического и религиозного развития, а в период правления Сельджукидов произошел новый расцвет иранской литературы и искусства, распространившихся за пределы границ Ирана, включая другие исламские земли, и их влияние достигло даже Африки.

От периода могущества Махмуда и Ма'суда Газнавидов остались только развалины городища Лашкари Базар, которое построено на площади в 14 кв. км (2ç7 км) и фактически было большим новым городом. Лашкари Базар включал большую центральную площадь, просторный дворец, занимавший площадь 12 800 кв. м (80ç160 м), большой центральный двор и несколько небольших дворишков, большой зал приемов, построенный в подражание парадным залам Ападана в Персеполисе и в Фирузабаде, мечеть, базар и большое количество частных домов придворных вельмож, а также сады, ручьи и водоемы. Все эти сооружения составляли огромный комплекс, который был привязан к главной оси, это свидетельствует о том, что строительство велось по заранее составленному плану. Заслуживает внимания то, что в этом комплексе большинство зданий построено по типу четырехэванных мечетей, с четырьмя входами, похожими на эйваны сравнительно небольших размеров. Богатый декор зданий, включая резьбу по гипсу, настенные росписи в сасанидском стиле, которые серьезно пострадали от времени, а также жилые дома с четырьмя входами, построенные в Лашкари Базаре во второй половине IV—начале V вв. х./конце X—начале XI в., самым ярким образом доказывают, что еще до того, как строительство четырехэванных

мечетей и медресе распространилось в Иране и шагнуло за его пределы, в Восточном Иране оно уже широко практиковалось.

От эпохи Махмуда и Мас'уда Газнавидов осталось только две башни, которые нельзя сравнить с башней Кабуса, однако они имели богатый, красивый декор. Лучше сохранилась гробница Арслана Джазиба в Сангбасте. Эта гробница представляла собой четырехарочное здание кубической формы сасанидского типа *чахар-таки*, построенное на квадратном цоколе, с полусферическим куполом и расположенным рядом минаретом. Возможно, что минаретов когда-то было два, поскольку сохранившийся минарет поставлен под углом к зданию гробницы, снаружи он облицован кирпичом. Цилиндрическая часть минарета завершается круговым ступенчатым карнизом, а сверху была устроена ротонда. Гробница имеет четыре входа со стрельчатыми арками в иранском стиле. Углы здания закруглены, сферический купол по высоте превышает купол мавзолея амира Исма'ила.

От эпохи Мас'уда Газнави не осталось ничего, кроме мавзолея, хотя есть исторические свидетельства, что он также построил для себя город наподобие Лашкари Базара.

Из памятников материальной культуры эпохи Буидов сохранилась только часть Соборной мечети Исфахана и усыпальница Даваздах имам (Двенадцати имамов) в Йезде. Усыпальница Двенадцати имамов в Йезде, построенная в 415 г. с. х./1036 г., является великолепным памятником архитектуры эпохи Сельджукидов. При строительстве этой усыпальницы проблема сооружения купола над кубическим зданием была решена наилучшим образом по сравнению с теми купольными сооружениями, о которых говорилось ранее. Высота купола не очень большая, однако в конструкции углов кубического здания найдено более удачное техническое решение устройства опорных узлов. Несущие угловые перекрытия мавзолея амира Исма'ила грубые, но прочные. В Сангбасте эти элементы более высокие и слабые. Однако в усыпальнице Даваздах имам было найдено другое решение, которое заслуживает внимания. Каждое угловое сопряжение состоит из трех полудуг, которые укреплены относительно высокими полусферами, в свою очередь соединенными с двумя незначительно выгнутыми полукружиями в форме четверти полусферы. Все эти элементы вынесены вверх, соединены между собой и держат на себе купол усыпальницы. Это простое, смелое и в то же время надежное решение стало основополагающим и получило в эпоху Сельджукидов распространение в качестве метода строительства исламских купольных сооружений в Иране.

В период правления династии Буидов было построено много мечетей и библиотек, на сегодняшний день они не сохранились, поскольку были уничтожены во время нашествия монголов.

Исторические свидетельства говорят о том, что в Ширазе существовала огромная библиотека 'Азуд ал-Даула, в которой насчитывалось 360 помещений, каждое из них было оформлено и декорировано по-своему. Также в хрониках упоминается о больницах, и при этом особо говорится о бассейне и о больнице в Фирузабаде.

## Искусство эпохи Сельджукидов

### 1. Общая характеристика.

#### Политические и культурные предпосылки

Эпоха Сельджукидов в Иране стала эпохой возрождения всех иранских искусств, как восточных, так и западных. В этот период была доведена до своего совершенства иранская архитектура, особенно архитектура мечетей, медресе и караван-сараев. Как и в эпоху Сасанидов, иранский архитектурный стиль перешагнул национальные границы, достигнув пределов Китая и Индии на востоке, оказав влияние на территории, расположенные вплоть до берегов Атлантического океана. Конечно, не сами лично сельджукские правители начали эту культурно-художественную революцию и это возрождение. Однако именно в период их правления таланты иранского народа достигли высокого уровня развития и продолжали развиваться, хотя и не в такой степени, как при Сельджукидах, и эволюционировали они путем подражания мастерам прошлого и копирования их произведений. Начало существенной эволюции в культуре и искусстве иранцев совпадает со II и III вв. х./ VIII—IX вв., когда правили Саффариды и Саманиды, Зийариды и Буиды; каждая династия в пределах своих владений внесла свой ценный вклад в национальное возрождение искусства.

В III в. х./IX в. в Иране появилась целая плеяда философов, математиков, астрономов, историков, географов, языковедов, ученых в области естественных наук и медицины. По большей части эти ученые были сияющими звездами, которым не было равных по уровню научного авторитета, а их вклад в развитие культуры был огромен. В эпоху Саманидов, несмотря на различные непрекращающиеся междоусобицы и борьбу за самоопределение во всех уголках огромной страны, иранская земля стала колыбелью науки и культуры. В это время Европа и Запад, будучи во власти предрассудков, пребывали в невежестве и темноте.

Этот культурный порыв продолжился в IV в. х./X в., в особенности с пробуждением у иранцев чувства патриотизма и стремления к независимости, получившего духовную опору благодаря Фирдауси, создавшему свое бессмертное творение «Шах-нама», а также другие кни-

ги, например «Худай-нама». «Шах-нама» написана в период с 359 по 389 г. с. х./980—1010 гг. и является одним из величайших эпических произведений мировой литературы. Она способствовала тому, что народ смог стереть из своей памяти все арабское культурное влияние, которое было навязано Ирану арабскими завоевателями, заставившими иранских ученых писать свои произведения на арабском языке.

В результате язык фарси-дари настолько окреп и укоренился, что народ до сего времени говорит на языке Фирдауси. Он написал около 60 тысяч двестишты-байтов, в которых использовано лишь 984 заимствованных арабских слова. И это не единственный вклад Фирдауси в дело «иранизации» Ирана. Его поэма по праву считается руководством по сохранению независимости и единства страны и выражением перманентной готовности к отражению любой иностранной политической и культурной экспансии. Конечно, более правильно считать основоположником персидского стихосложения Рудаки Самарканди, но основоположником движения за независимость является Фирдауси, и немного найдется людей, которые осмелились бы принизить его роль и значение. Помимо того что Фирдауси возродил дух национальной самостоятельности и независимости, вернул к жизни и обогатил персидский язык, он также инициировал среди иранцев стремление и жажду к знаниям, наукам и высоким моральным идеалам. Он разбудил таланты своего народа, сделал его способным противостоять политическим и социальным невзгодам и, по сути, своими стихами указал иранцам ориентиры развития.

В эпоху Саманидов, Зийаридов и Буидов правители в целом также участвовали в процессе национального возрождения. В большинстве своем они были людьми своего времени и внесли вклад в развитие литературы и культуры, поддерживая ученых и литераторов. Как свидетельствуют источники, буидский вазир Сахиб б. 'Ибад имел в своей библиотеке 200 тысяч томов книг. Судьи с почтением относились к книге и очень увлекались собиранием книг и со своей стороны поддерживали интерес к ним в народе. Нишапурский судья даровал дом с огромной библиотекой в пользование ученым, которые посещали город в поисках новых знаний, и оплачивал их проживание во время пребывания в Нишапуре. Такие качества иранцев объясняются двумя основными причинами: особым интересом и стремлением к знаниям, к культуре и неукоснительным соблюдением заветов, записанных в хадисах.

Можно привести имена иранских ученых, которые в ту эпоху несли знание об Иране и иранской науке далеко за пределы страны. Джабир б. Хайан, живший в III в. х./IX в., один из учеников имама Садика, был первым, кто возглавил движение за научное и культурное



возрождение. Затем можно назвать имя Рази, одного из первых специалистов по лечению внутренних болезней современными методами путем госпитализации. Он был также великим ученым-химиком и физиком, оказавшим большое влияние на весь исламский мир. Его имя было хорошо известно и в Европе эпохи Возрождения. Фараби, выдающийся ученый-энциклопедист своего времени, прославился как второй великий Учитель (первым был Аристотель). Он написал большой труд под названием «ал-Мусики ал-кабир» («Великая музыка»), в котором впервые в мире предпринял попытку записывать музыку особыми значками. Абу 'Али Сина (Авиценна) — философ, ученый, поэт, врач и выдающееся светило мирового разума, книги которого использовались в качестве учебников даже в Европе вплоть до конца XVII в. (XI в. х.). Динавари, историк, лингвист, астроном и ботаник, Бируни, географ, астроном, — современники Абу 'Али Сины и множество других ученых и просвещенных людей, которые не получили такой широкой известности. IV в. л. х./X в. в наибольшей степени связан с именами Бируни и Ибн Сины, а Ибн Сина — наиболее выдающееся имя среди остальных. Начало V в. л. х./XI в. совпадает с уходом из жизни этих двух великих мужей.

Во второй половине V в. л. х./второй половине XI в. жил и творил великий 'Умар Хаййам, поэт, философ и великий математик, который вычислил число «пи» до 400 знаков после запятой, вывел и решил 11 видов уравнений третьей степени. Он является основоположником алгебры и высшей математики. В 453 г. с. х./1074 г. он составил новый календарь высокой точности, значительно лучший, чем имевшийся на Западе. Его новый календарь базировался на расчете обращения Земли вокруг Солнца с точностью до минуты и секунды; этот календарь до сего времени считается авторитетным. Еще одним великим ученым этой эпохи национального возрождения был Газали — поэт, ученый, богослов, астроном и астролог. И, наконец, Ибн Хисам, физик, который в VII в. л. х./XIII в. вычислил скорость света, звука и земную орбиту. Этот период расцвета науки и искусства продолжался до X в. х./XVI в.

Эпоха Сельджукидов, которые происходили из тюркских племен и сами оказались продуктом эпохи национального культурного возрождения, началась после правления Саманидов. Они были свидетелями блеска и величия двора Газнавидов, но их больше закаляли и укрепляли истории о жизни в степях их родины. Под предводительством Тогрул-бека (410—442 гг./1031—1063 гг.) в ходе череды войн они свергли династию Газнавидов, уничтожили последние следы правления Буидов и основали царскую династию, после Сасанидов не имевшую себе равных. После Тогрул-бека сельджукскими шахами были Алб-Арслан (442—451 гг. с. х./1063—1072 гг.), Малик-шах (451—471 гг. с. х./1072—1092 гг.), султан

Санджар (497—536 гг. с. х./1118—1157 гг.), они отличались решимостью и усердием и, несмотря на свое тюркское происхождение, гордились тем, что они иранцы, приняли исламскую веру, были деятельными в своей вере и исповедовали суннизм. Существовала версия, что Малик-шах в конце своего правления перешел в шиизм. Большая приверженность Сельджукидов к исламу и к богословским и духовным вопросам стала одним из движущих факторов их активности в строительстве медресе и четырехэванных зданий, архитектура которых хотя и зародилась в Иране, однако со временем распространилась на весь исламский мир.

В эпоху Сельджукидов многие виды иранских искусств, включая архитектуру, резьбу по гипсу, декор фасадов в виде глазурованной плитки, стеклодувное и гончарное производства, роспись по эмали и другие, достигли высочайшего уровня развития и достойны отдельного рассмотрения.

## 2. Архитектура эпохи Сельджукидов

Как уже отмечалось ранее, исламской архитектурой Ирана, свободной от каких-либо внешних влияний и вполне оригинальной, является архитектура эпохи Сельджукидов. При этом самым выразительным образом, с наибольшим изяществом и благородством, этот стиль воплотился в архитектуре Соборной мечети Исфахана. Эта мечеть одна из самых больших в мире. Однако заложили ее не Сельджукиды, сохранившиеся сооружения относятся к эпохе Буидов. Тем не менее наиболее величественные и красивые строения этой мечети были возведены в эпоху Сельджукидов. В более поздний период, в эпоху правления Ильханов и Саффаридов, на территории мечети построили еще ряд зданий, а также были выполнены некоторые ремонтные работы, часть сооружений перестроили. В принципе на примере этой мечети можно наглядно проследить эволюцию культовой архитектуры Ирана на протяжении восьми веков — от IV до XII в. х./X—XVIII вв.

Сегодня на территории мечети имеется двор размером 60×70 м с четырьмя эйванами, которые соединены между собой двухэтажными галереями, декорированными цветными изразцами. Один высокий украшенный изразцами эйван ведет в увенчанную куполом крытую часть мечети — шабистан. Купол стоит на четырехарочном основании *чахар-таки*. Как написано на табличке, мечеть построена по указу министра Алб-Арслана и Малик-шаха Низам ал-Мулка в 451 г. с. х./1072 г., а ее фундамент, предположительно, был построен веком ранее. Указанный

шабистан представляет собой помещение кубической формы очень впечатляющего объема, в связи с чем поражает то, каким образом оно удерживает на себе большой купол. Диаметр купола составляет 17 м, и удерживается он тройными полудугами такой же конструкции, как и купол мавзолея Двенадцати имамов в Йезде, однако в Исфаханской мечети строительная конструкция доведена до совершенства. Так называемые «несущие серьги» в свою очередь поддерживаются массивными цилиндрическими опорами, верхняя часть которых украшена резьбой по гипсу. Перекрытия галерей и шабистанов выполнены в виде куполоподобных сводов на колоннах, построенных в разные периоды времени в досельджукскую эпоху.

Все эйваны мечети отремонтированы и заново отделаны в период правления Сельджукидов. Внутри северо-западного эйвана, который снаружи выглядит как сооружение для прохода, установлено множество огромных колонн. Поскольку датировка обновления фасада этой части мечети относится к 1154 г. х. (1123 г. с. х./1744 г.), есть вероятность того, что декор был выполнен в это же время. Также в мечети имеются еще два шабистана: датируемый 826 г. с. х./1447 г. размером 25×48 м с бесколонным арочным стрельчатым перекрытием и шабистан с великолепным михрабом, известный под названием «михраб Олджайту», датируемый VII в. х./XIII в. Последний построен на средства министра Мухаммада Сави и является шедевром искусства резьбы по гипсу.

В 745 г. с. х./1366 г. к мечети было пристроено медресе с горизонтальным арочным перекрытием и входным эйваном своеобразной архитектуры. Также имеется ряд внутренних построек, не представляющих сколько-нибудь значительного интереса.

Самая красивая часть мечети — его грандиозные эйваны. В исламский период никогда еще не строились такие колоссальные эйваны с необыкновенно впечатляющей отделкой верхней части — *мукарнасами*. Также впечатляет кирпичный купол, возведенный в 467 г. с. х./ 1088 г. напротив михраба, т. е. в северной точке мечети, известный под названием Харгах, по-видимому, его можно считать самым совершенным куполом в стране. Хотя его размеры не слишком велики (20 м в высоту, 10 м в диаметре), он производит впечатление величественности и особой торжественности за счет своей конструкции. Этот купол тщательно изучен с технической точки зрения и подобен совершенной стихотворной строфе и, по словам Поупа, как будто сделан из одного куска материи. Говоря о техническом совершенстве купола, достаточно сказать, что он стоит в тектонически активном районе уже свыше 900 лет и, несмотря на то что здание не имеет никаких подпорных колонн, нигде не дал ни

малейшей трещины. Складывается впечатление, что этот купол, как и башня Гунбад-и Кабус, построен на века.

Другие мечети эпохи Сельджукидов построены в стиле Соборной мечети Исфахана, однако они меньшего размера и имеют более простую отделку. Среди них можно отметить Соборную мечеть Ардестана, датируемую 559 г. с. х./1180 г., мечеть Зеваре (532 г. с. х./1153 г.), мечеть Гольпайегана (449—514 гг. с. х./1070—1135 гг.). Новая Соборная мечеть Шираза, построенная правителями Фарса, также относится к эпохе Сельджукидов. Эта мечеть самая большая в Иране по занимаемой площади. Перечисленные мечети не так богато отделаны, хотя в отдельных случаях, как, например, в мечети Ардестана, уникальны декор несущих элементов, рустовка кладки и бордюры с резьбой по гипсу и отделкой изразцами.

Соборная мечеть Казвина, построенная в 492—494 гг. с. х./1113—1115 гг., привлекает внимание благодаря интересной архитектуре шабистана с куполом диаметром 15 м. Уже многие годы архитекторы пытаются разгадать секрет конструкции пустотелых перекрестных несущих подплечий основания купола, внешне выглядящих примитивно, но при этом они не имеют никаких вспомогательных подпорок. Два ряда надписей по окружности купола сделаны с большим изяществом. Верхняя надпись выполнена куфическими письменами, а нижняя — изящным почерком *наسخ*. Обе надписи белого цвета на голубом фоне, украшены завитками и виньетками и притягивают взор.

В Казвине есть небольшое, но очень красивое медресе Хайдарийа, украшенное геометрической резьбой по гипсу, по стилю оно отличается от четырехэванных медресе. Оно имеет большой эйван перед южным, главным, четырехарочным зданием *чахар-таки* и меньший напротив, с северной стороны. Это медресе примыкает к мечети, построенной в XIII в. х./XIX в. На этом сооружении можно увидеть одну из изящнейших во всем Иране надписей куфическим шрифтом. Также там имеется очень красивый, украшенный резьбой по гипсу михраб. Мавзолей 'Алавийан в Хамадане тоже относится к этой эпохе и украшен очень богатой резьбой по гипсу, которая в какой-то степени напоминает резьбу в медресе Хайдарийа; она покрывает всю поверхность здания и отличается изощренной фантазией.

Архитектурный стиль Сельджукидов прослеживается также в Хорасане, Большом Хорасане и в Мавераннахре, и в числе сооружений этого ряда можно назвать Ребат-е Малек, от которого сохранилась одна стена, свидетельствующая, что караван-сарай был не только приютом для путников, но и мощной пограничной крепостью. Целый ряд высоких цилиндрических опор, длина которых в пять раз превышает ширину, сверху примыкает к арочному своду, форма его заимствована у угловых купольных опор.

В числе других заслуживающих внимания строений эпохи Сельджукидов находится караван-сарай Ребат-е Шараф в Мерве, построенный в 534 г. с. х./1155 г. стараниями султана Санджара. Он был возведен вместе с дворцом, но сегодня от этих сооружений остались одни руины. Снаружи он представлял собой мощную крепость с высокими прочными стенами и красивыми въездными воротами в форме дублированных одна внутри другой арок: внешняя арка, обозначенная рельефной кирпичной кладкой, и внутренняя, над которой в технике резьбы по гипсу была сделана куфическая надпись. Внутри находились два просторных двора с четырьмя эйванами, каждый из них был оформлен как мечеть с михрабом, украшенным резьбой по гипсу. Султан Санджар погребен в Мерве в мавзолее, построенном одним из его приближенных в 536 г. с. х./1157 г. Площадь зала усыпальницы 725 кв. м. Гробницу венчает купол высотой 27 м, облицованный голубыми изразцами. Сегодня часть облицовки осыпалась. Кирпичная зубчатая кладка «зуб в зуб» на внутренней стороне купола создает ощущение, что она держит на себе всю его тяжесть, тогда как на самом деле она имеет чисто декоративное значение. Сопряжение четырехугольного объема здания с объемом купола, т. е. переход от куба к полусфере, выполнено с помощью пилонов, которые маскируют несущие серьги, или наплечья, в отличие от аналогичных конструкций в купольных зданиях начала Сельджукского периода, более грубых и примитивных. Опора купола — обычно это был восьмигранник — выполнялась в форме таких же арок, а декорированные снаружи кирпичные пилоны внутри здания скрадывали тяжесть несущих конструкций, не нанося ущерба общей архитектуре здания, отличавшейся простотой и незатейливостью. Вход располагается с восточной стороны, противоположная стена сужена решеткой, тогда как две другие стены оставлены гладкими. Расположение входа с восточной стороны может быть связано с пережитками древнего культа поклонения Солнцу. В любом случае такая форма сооружения больше подходит для усыпальницы, нежели конструкция храма огня, открытого с четырех сторон.

Это здание можно отнести к переходному типу между мавзолеем шаха Исма'ила и мавзолеем султана Мухаммада Олджайту, поскольку полукружия угловых опор купола выполнены в форме решетчатой кирпичной кладки, что позволяет лучам света попадать внутрь здания. Стены отделаны разновидностью известковой штукатурки и обработаны рустовкой, что было изобретением эпохи Сельджукидов. Эта усыпальница — один из красивейших из сохранившихся памятников архитектуры эпохи Сельджукидов, который не был разрушен монголами.

### 3. Возрождение искусства строительного декора

#### *а) Применение красок*

Стремление к использованию красок в строительстве в Иране отмечалось в очень давние времена. Об этом свидетельствуют древние памятники эламской эпохи и памятники Ахеменидского периода. Там, где нельзя было украсить стены рельефным рисунком, использовались краски: при отделке поверхностей стен, для покраски резьбы по гипсу; также краски шли на изготовление цветных изразцов и для покрытия керамики цветной глазурью. Иранцам были известны свойства красок, и они великолепно их применяли.

Предания свидетельствуют о том, что Хосров Аноширван на царских приемах любил надевать платье желто-оранжевого цвета, и именно поэтому Маздак не смог ударить его ножом, поскольку желтый цвет зрительно удаляет объект от наблюдателя и тот не может точно определить расстояние до объекта желтого цвета. Именно это свойство желтого цвета ввело в заблуждение Маздака. Также в сказаниях говорится, что 'Али б. Аби Талиб во время сражений надевал на себя желтые доспехи.

В связи с резким неприятием богословами художественных изображений здания первоначального периода ислама были лишены каких-либо рисунков, однако, в подражание прошлым временам, некоторые части зданий декорировались путем покраски. В древней мечети Наина, построенной в начальную эпоху ислама, внутренняя поверхность купола покрашена в бледно-зеленый цвет. Возможно, изначально краска была более яркой, но со временем выцвела и стала светлой.

Использование красок в отделке зданий началось в эпоху Сасанидов, и эта традиция продолжалась при Ашканидах и Ахеменидах (sic!). Волосы лучников и гривы львов, охранявших дворец Дария в Сузах, и резьба по гипсу большого эйвана в Мада'ене в период его великолепия и расцвета были раскрашены, и такой способ декорирования построек отмечался в первоначальный период становления исламского искусства в Иране. Притом что в мечетях художественные изображения не допускались, в частных домах и в общественных зданиях можно было видеть различные декоративные росписи. В иранской литературе встречается масса упоминаний о настенных рисунках и росписях, что свидетельствует о древности этой традиции. Если не принимать во внимание дворцы 'Аббасидов, в которых до сего времени сохранились настенные росписи, стихи Са'ди являются лучшим свидетельством существования стенных росписей в Иране:

Столько удивительных картин на стенах и дверях,  
Если не думает кто-то, что на стенах росписи,  
Если у человека есть глаза, рот, уши и нос,  
Трудно отличить, где картина, а где человек.

Особый вопрос — способ применения красок в строительстве с точки зрения их стойкости и долговременного сохранения. В конечном счете опыт использования красок привел к изобретению цветных изразцов. Притом что во многих местах еще продолжала применяться покраска резьбы по гипсу в красный, голубой и зеленый цвета в бишапурском стиле, а в ряде случаев уже началось применение масляных и глянцевых красок для покраски всей поверхности стен и полукуполов эйанов (например, в местечке Машхад-и Ардахал недалеко от Кашана), одновременно быстро прогрессировало использование цветных изразцов, и такая техника отделки поверхностей очень скоро вышла за пределы Ирана и распространилась вплоть до Испании.

Первый опыт применения такой техники украшения наружных поверхностей был предпринят при строительстве купола старой мечети Исфахана, датируемой 467 г. с. х./1088 г. В ней имеются небольшие арки, декорированные самыми обычными разноцветными материалами — черным и синим камнем, белым известняком и кирпичом, который первоначально был красным, а со временем выцвел и стал желтым. Не исключено, что и в других сооружениях использовалась точно такая же техника декора. Изобретение глазури, или изготовление глазурованных изразцов, началось в этот период, и предназначались они для того, чтобы наружные надписи сделать более яркими и четкими, а также предотвратить выцветание краски под яркими лучами солнца. Первый образец надписи, выполненной из изразцов, имеется на верхней части минарета Соборной мечети в Дамгане, датируемой 486 г. с. х./1107 г. (500 г. л. х.). На здании мавзолея ‘Али б. Мусы ал-Ризы в Мешхеде выполнены из изразцов медальоны, относящиеся к 497 г. с. х./1118 г. (512 г. л. х.). Изразцы на верхней части минарета мечети Син в Исфахане атрибутируются 511 г. с. х./1132 г. (526 г. л. х.), а три четверти надписи на минарете Сарабан в Исфахане относятся к VI в. х./XII в. На этом этапе изготовление глазури и изразцов для фасадов зданий получило развитие в Азербайджане, в частности в Мараге, и их образцы до сего времени можно увидеть на древних постройках. До этого декоративная отделка фасадов достигалась только путем фигурной кирпичной кладки, которая позволяла за счет игры со светотенью достигать определенного выразительного эффекта, главным образом путем использования техники изменения направления укладки кирпичей и рустовки кладки. Самыми древними образцами такого декора

являются фасад мавзолея амира Исма'ила Самани, а также Ребат-е Шараф, датируемый 494 г. с. х./1115 г. (508 г. л. х.).

В числе древнейших построек, в декоре фасадов которых были использованы цветные изразцы, так называемый Гунбад-и Сурх (Красный купол) в Мараге, построенный в 527 г. с. х./1148 г. (542 г. л. х.), и гробница Му'мины-Хатун, датируемая 566 г. с. х./1187 г. (582 г. л. х.), а также гробница Йусуфа б. Касира, датируемая 542 г. с. х./1163 г. (557 г. л. х.).

Главный фасад Красного купола в Мараге ориентирован на север. Здесь устроена лестница из пяти ступеней, тогда как шестая и седьмая ступени находятся в глубине входа в здание. По углам здание укреплено мощными пилястрами, которые одновременно украшают вход. Сама дверь находится под красивой входной аркой, украшенной по дуге геометрическими узорами, с кufической надписью вокруг них. Боковые и задний фасады здания не имеют декора, и только над верхними дугами видны цветные точки. И на пилястрах основного фасада тоже видны цветные точки, что никак не сказывается на внешнем облике сооружения. Два других пилястра обозначены рамкой голубого цвета. Однако главный фасад достаточно богато украшен изразцами бирюзового цвета. Изразцы с геометрическим орнаментом использованы для украшения медальона над входом и несколько выше, между входной аркой и верхним медальоном. Хотя эти изразцы не занимают много места, они являются свидетельством начала распространения новой техники декорирования фасадов зданий, которая со временем очень быстро распространится по всей стране и выйдет за ее пределы.

Здания гробниц Му'мины-Хатун и Йусуфа б. Касира построены в архитектурном стиле, свойственном для северных районов Ирана — маленькое квадратное, многоугольное или округлое купольное здание с навершием пирамидальной или конической формы. Как правило, такие здания ставились отдельно от других строений, а иногда как бы в дополнение к культовым постройкам.

Гробницы Йусуфа б. Касира и Му'мины-Хатун восьмигранные в плане, однако их пропорции достаточно изящны. Гробница Му'мины-Хатун по всей поверхности имеет изразцовые вставки. Они использованы для придания выразительности надписям на фасаде, которые буквально приковывают взгляд. При этом крупные буквы надписи, в свою очередь, придают зданию еще большую красоту. Зодчий, построивший Гунбад-и кабуд (Голубой купол), безусловно, брал за образец эту гробницу. Голубой купол имеет форму восьмигранной башни, архитектура которой повторяет архитектуру мавзолея Му'мины-Хатун. В декоре элементов арок, выемок кладки и других деталей башни использована краска бирюзового цвета, но



только для покраски самого здания, и поэтому башня по красоте уступает гробнице Му'мины-Хатун.

Для лучшего понимания значения Красного купола в Мараге и упомянутых гробниц представляется небесполезным привести здесь даты строительства наиболее распространенных на севере Ирана зданий, датируемых VI в. х./XII в. и более поздним периодом. Некоторые из этих сооружений построены раньше Красного купола в Мараге. Эти строения абсолютно не имеют какой-либо цветной декоративной отделки, и к ним относятся Гунбад-и Кабус (397 г. с. х./1018 г.), башня в западном Радкане (начата в 396 г. и завершена в 400 г. с. х./1017—1021 гг.), башня Ладжим (402 г. с. х./1023 г.) и находящаяся по соседству башня Расджат, которая была построена несколько раньше, Гунбад-и Пир-и 'Аламдар в Дамгане (405 г. с. х./1026 г.), гробница Чихил Духтаран (Сорок девушек) в Дамгане (434 г. с. х./1055 г.), башня Михмандуст около Дамгана (477 г. с. х./1098 г.), мавзолеи Йусуфа б. Касира (542 г. с. х./1163 г.), Му'мины-Хатун (566 г. с. х./1187 г.), Бурдж-и мудааввар (Круглая башня) рядом с Красным куполом в Мараге (548 г. с. х./1169 г.), гробницы Са гунбад (Три купола) в Урмие (564 г. с. х./ 1185 г.) и Гунбад-и Кабуд (Голубой купол) в Мараге (577 г. с. х./1198 г.).

Большое количество гробниц, подобных перечисленным выше, построены в более поздний период. Среди них можно упомянуть гробницы Ардебиля, Амоля, Баболя (прежнее название — Барфуруш), Бестама, Демавенда, Хийава, Кашмира, Кума, Мараге, Сари, восточного Радкана, Верамина, Дарджазина, Эберку, Хамадана и др.

Ни в одном из зданий, построенных до Красного купола в Мараге, не применялась краска для отделки фасадов. Однако в более поздний период вместо краски использовались цветные изразцы. Неясно, по какой причине в Мараге после постройки Голубого купола не получила развития техника отделки здания изразцами, тогда как она широко применялась при строительстве зданий в Куме, Саве, Кашане, Дамгане, Мешхеде и в других городах. Почитаемые верующими гробницы святых украшались различными изображениями звезд, крестов, расписных медальонов, табличками и клеймами с кораническими текстами. Такие украшения помещались обычно над входами в гробницы, в верхних частях стен, в михрабах очень тонкой работы, как, например, в Кашане, изразцы для которых были сделаны искусными художниками — Мухаммадом б. Абу Тахиром, его сыном 'Али и внуком Йусуфом. Изразцами украшались и внутренние помещения святынь. В числе работ, выполненных мастером Мухаммадом б. Абу Тахиром, следует упомянуть изразцовые украшения мавзолея имама Ризы (595 г. с. х./ 1216 г.) и декор усыпальницы Ма'сумы (Фатимы) в Куме (588 и 596 гг. с. х./1209 и 1217 гг.). 'Али б. Мухаммад Абу Тахир выполнил изразцовые украшения центральной части михраба в Куме (645 г. с. х./ 1266 г.),

которые сейчас находятся в Берлинском музее, а также михраба Карукийан и михраба гробницы в Мешхеде. Работа Йусуфа б. 'Али — изразцовый михраб (686 г. с. х./1307 г.) — хранится в Эрмитаже, а михраб 714 г. с. х./1335 г. находится в Тегеранском музее.

Некоторые из этих изразцовых звездчатых орнаментов и медальонов с надписями являются подлинными произведениями искусства и достойны восхищения, и их богатое собрание хранится сейчас в Тегеранском музее. После монгольского нашествия подобных произведений больше не создавалось, и это искусство оказалось забытым. Вплоть до периода правления Газан-хана Монгола изразцы делались только бирюзового цвета, и лишь в последующий период в цветовую гамму изразцов к бирюзовому добавились такие цвета, как лазурный, белый и черный. Тем не менее в Зузене, на востоке Ирана, имеется изразцовое украшение фасада одного из двух эйванов мечети Малик-и Зузан из очень ценного глазурованного кирпича — панно длиной 13 м и шириной 5 м, которое датируется 616 г. л. х. (599 г. с. х./1220 г.), в нем использованы бирюзовый и лазурный цвета. В середине панно в центре круга расположены надпись, составленная из крупных букв, и мелкие орнаментальные украшения. Четыре горизонтальных ряда кирпичей через один попеременно имеют лазурный цвет, а вплетенный орнамент в промежутках между ними — бирюзовый.

В декоре здания гробницы султана Мухаммада Худабанда Олджайту в Сольтание использованы изразцы бирюзового, лазурного и белого цветов. Внешняя поверхность купола этой гробницы целиком покрыта плиткой цвета бирюзы. В основании купола опоясывающая широкая лента декорирована надписью куфическим шрифтом изразцами лазурного цвета на светло-голубом фоне. Минареты и фасады порталов украшены ритмичной комбинацией изразцов лазурного, бирюзового и белого цветов, между которыми на определенном расстоянии видны вставки натурального кирпичного цвета. Своды арок эйвана украшены тонким узором обычного темно-красного цвета.

В нижней части эйвана использован естественный цвет кирпича, однако южный фасад декорирован поливными изразцами. Декор здания выполнен таким образом, что все сооружение воспринимается как бы парящим в воздухе. По словам Андре Годара, иногда сияющий купол в Сольтание, стоящий на постаменте цвета кирпича, и его блестящие минареты выглядят так, как будто они расправляют крылья для полета. Это впечатление создается благодаря высокому искусству тонкого и изящного сочетания темно-голубого и естественного кирпичного цветов, что позволило избежать преобладания сплошного голубого объема купола, который почти сливается с бледно-голубым цветом неба. Все это вызывает восхищение необыкновенным вкусом архитектора и мастерством зодчего, построивших данное здание.

Изразцовый декор внутри здания еще более изящен. По тому, что сохранилось, видно, что все внутренние поверхности зала и купола были целиком покрыты изразцовой плиткой. Многочисленные ленточные вставки с надписями, переплетающиеся ленточные бордюры, цветочные и звездчатые орнаменты из расписных изразцов покрывали все здание внутри.

Цветовое решение декора этого здания стало началом развития большого искусства исламского декора, который достиг своего расцвета в период династии Сафавидов. В течение трех веков, вплоть до периода правления 'Аббаса I, использование расписных изразцов приобрело такой размах, что практически все культовые сооружения, от мечетей и медресе до поминальных мемориалов и гробниц, отделялись изразцовой плиткой и снаружи, и изнутри.

#### *б) Резьба по гипсу*

Резьба по гипсу целиком меняет облик поверхностей и относится к такому виду искусства, которое требует высокого мастерства, точности и владения в совершенстве техникой быстрого нанесения рисунка. Работа резчика по гипсу значительно труднее работы каменотеса и даже резчика по дереву или гравера по металлу, поскольку камень, металл или древесина материалы более твердые и имеющие постоянную степень сопротивления. Здесь резчик знает, как и когда приступить к работе, чтобы получить хороший результат, тогда как с гипсом все обстоит гораздо сложнее. На первом этапе гипс мягкий, тестообразный, но быстро твердеет, и поэтому мастер должен работать быстро и уверенно, подчас художник вынужден воссоздавать требуемый узор заново, по нескольким слоям гипса. В некоторых случаях рисунок может быть выполнен только по шестому слою гипса, а иногда таких слоев бывает и больше.

При создании гипсовых резных изображений сначала слой тестообразного гипса накладывается на соответствующую поверхность стены — это основа для нанесения общего эскиза. После того как гипс застынет и немного затвердеет, выполняется резьба основных изображений и, по мере необходимости, накладываются небольшие пласты свежего гипса. Когда гипс полностью затвердеет и высохнет, делаются резьба и шлифовка изображения с тем, чтобы получить гладкую и ровную поверхность. После этого — побелка для придания резному изображению блеска и лоска.

Каждая из этих операций имеет свои особенности и трудности, поскольку мастер имеет дело с материалом в разных состояниях и, соответственно, с разным его сопротивлением. Стоит хотя бы немного пережать или, наоборот, нажать недостаточно сильно, и все будет

испорчено, тогда как при работе с камнем или металлом требуется одинаково постоянная степень усилия на резец, причем на любом этапе работы можно сделать перерыв и продолжить ее в любое время.

Иногда резьба по гипсу выполняется для получения трехмерных фигур. Кроме того, иногда требуются рельефы разной высоты. В таких случаях резчик по гипсу должен накладывать несколько пластов гипсового теста, что не всегда возможно. Гипс должен иметь определенную влажность и степень пластичности, чтобы на него можно было бы наложить еще один слой.

Искусство резьбы по гипсу становилось все более сложным по мере своего развития: 6—7 элементов нужно было разместить в разных направлениях и при этом свести их в единую композицию. Резчик должен был еще на этапе обработки первого слоя предвосхитить окончательный вид композиции, которая получится на верхнем, лицевом, слое гипса, или, иначе говоря, предусмотреть, как будет взаимодействовать нижний пласт гипса с верхним, какую форму приобретет нижний «набросок» при выходе на поверхность. Для получения хорошего результата мастер должен был обладать умом, сообразительностью, хорошей памятью и умением концентрировать свои усилия, быть рассудительным и доброжелательным и не поддаваться нервозности или растерянности, поскольку если начать работу без заранее продуманного точного плана, то плохое начало скажется и на ее результатах.

Точных сведений о месте и времени возникновения этого вида искусства нет. Определенно известно одно: иранцы изобрели различные виды резьбы по гипсу около двух тысяч лет назад и с тех пор регулярно создавали шедевры в этой области, равных которым нет нигде в мире. Самые древние известные образцы этого искусства датируются первыми веками до Рождества Христова, достойные его образцы существовали и в начале н. э. в эпоху Ашканидов. Последние несут на себе отпечаток предшествующих эпох. Насыщенные краски, переплетенные узоры, умело раскрашенные фасады строений последующих веков говорят о самобытности этого искусства. В разнообразных резных украшениях из гипса эпохи Сасанидов прослеживаются особенности, которых не было в эпоху Ашканидов. Сасаниды строили свои стены из необработанных камней или из булыжника и для их выравнивания применяли гипсовую штукатурку. На толстом слое гипса можно было вырезать любые изображения и рисунки. Обычно изображения были большими по размеру и рельефными и помимо растительных орнаментов включали фигуры животных и людей.

С другой стороны, резные изображения эпохи Сасанидов свидетельствуют о том, что художники обладали пространственным мышлением. При этом они в равной степени определяли как

положительное, так и отрицательное воздействие своего искусства. Поэтому можно сказать, что в сасанидской резьбе по гипсу заключен двойственный смысл, т. е. можно по-разному толковать одну и ту же работу. Такое двоякое понимание и применение ее как в форме положительного, так и отрицательного пространства в декоре иранских зданий и даже в других видах искусства в последующие эпохи приобрело особый смысл. Переплетающиеся прорезные узоры создают негативное пространство, которое уравнивается сплошными элементами, играющими роль положительного пространства. Когда прорисовывается негативное пространство, то проявляются скрытые, невидимые знаки. Такое параллельное использование «скрытого» и «явного» является у иранцев высшим пониманием совершенства в искусстве. Поэтому иранское искусство, в отличие от греческого и западного, не отражает тяготения к внешнему совершенству, однако стремится передать нечто, что будет наполнено смыслом и значением в любые времена и в любом пространстве и останется незбылемым навсегда.

В первые века ислама резьба по гипсу была несложной, но красивой. Завитки, пришедшие из Шираза, придают узорам таинственность и одухотворенность. Столетие спустя в Наине были созданы образцы изображений с большей выдумкой: в ткань узора вплетались куфические письмена, что придавало резным украшениям особую красоту. Используются новые фигуры, которые, возможно, были созданы в ходе выполнения резных украшений и после этого уже более не встречаются. Колонны сплошь с изображениями переплетающихся виноградных лоз и восьмигранников. Михраб украшен резным медальоном, внутрь которого помещена композиция из переплетающихся между собой растительных узоров и геометрических фигур. Этот михраб стал первым в ряду многочисленных резных михрабов последующих веков, как, например, михраб мечети Ардестана, михраб Мухаммада Сави в Исфахане, известного как михраб Олджайту, и михраб Пирбакран того же периода.

В исламскую эпоху резьба по гипсу постепенно стала соперничать с настенными художественными росписями. Так, например, найденный в Нишапуре группой археологов из Метрополитен-музея медальон с художественной росписью, совершенно плоский по технике исполнения, имеет определенные схожие черты с резьбой по гипсу. Есть предположение, что в начале исламской эпохи резные изображения обычно раскрашивались и иногда сильно полировались. В конце III—начале IV в. х./конце IX—начале X вв. декорирование резьбой по гипсу временно приостановилось, уступив место фигурной кладке. Почти одновременно с возведением кирпичного северного купола Соборной мечети Исфахана при строительстве в Казвине

медресе Хайдарийа для выполнения крупноформатных надписей и отделки арок и михраба была применена резьба по гипсу, которая является ярким образцом высокого уровня развития этой формы декора. Резьба по гипсу в мемориальном мавзолее 'Алавийан в Хамадане (VI в. х./XII в.) демонстрирует еще более высокий уровень этого искусства. Вся внутренняя поверхность этого здания с рельефной резьбой — это результат крайне тяжелой работы. Мастерски спроектированный михраб является центром всей резной композиции. Новаторские резные украшения этого мавзолея весьма интересны. Композиция его целостна и подчинена единому замыслу. В ней отсутствуют какие-либо просчеты или недостатки. По словам Артура Поупа, «архитектура этого здания чрезвычайно монолитна и мощна и напоминает северный купол Соборной мечети Исфахана. Заглубленные в поверхность стен медальоны прекрасно гармонируют с высокими декоративными арками, поднимающимися до основания купола. Они четырехгранной формы, и каждую из них охватывают четыре сплоченных пилястры почти круглой формы. Цоколь обозначен декоративными швами, которые подчеркивают форму строительной конструкции. Вся композиция придает зданию особый ритм, который подчиняет себе отдельные элементы и плоскости. Композиция резьбы по гипсу не просто дополняет красоту здания, но сама по себе является мощной архитектурной составляющей. Помещенные в большие медальоны растительные орнаменты и трехмерные резные надписи ярко проявляют себя, и их воздействие еще больше увеличивается благодаря прорезным звездообразным переплетениям. Пилястры и резьба по гипсу дают такой же эффект, и в результате возникает иллюзия наличия еще одной плоскости, которая усиливает гармоничность всего внутреннего объема памятника. Наивысшее восхищение вызывает резной декор михраба».

По поводу описываемой резной композиции Герцфельд пишет следующее: «В декоре этого здания достигнута наивысшая степень искусства композиции всех элементов и деталей, и не существует слов, чтобы ее описать. Это нужно видеть».

Почему Герцфельд был так поражен красотой увиденного и не смог найти слов, чтобы выразить свой восторг? Ответ заключается в отличии на протяжении целого ряда веков искусства Ирана от искусства Запада, в частности от греческого искусства. Востоковеды, воспитанные на реалистическом, простом для понимания, искусстве, всегда расценивали иранский идеализм, или, точнее говоря, умозерцательность, как слабое место с точки зрения воссоздания реальности и не могли согласиться с тем, что реальность должна отвечать своему времени и месту и что вне этого времени и места существуют только фантазии и вымысел. В то же время в стремлении выйти за рамки реальности или в мечтательности и идеализме

отсутствует то, что называется конкретным временем и местом. Иранский художник не создает свои творения для воспроизведения реальности, поскольку она существует сама по себе и нет нужды воспроизводить ее многократно. Иранское искусство есть преклонение перед Богом, создающим все красоты мира, у тех, кто любит произведения этого искусства, оно вызывает желание мыслить о добре и благе и напоминает о благе, ниспосылаемом Богом, о его всепрощении и доброте. Создаваемые художником большие цветы, растения и листья, удивительные соцветия, маленькие цветочки, стволы и ветви, виноградные листья и лоза, переплетенные завитки, звезды, кресты и геометрические решетки, имитация драгоценных камней и т. п. не несут никакой иной задачи, кроме как околдовать разглядывающего их человека. Они верят в то, что, как говорил великий Пророк ислама, «Бог — это красота, и он любит красоту и хочет увидеть благотворное воздействие этой красоты на своих рабов». Создание красоты само по себе является преклонением перед Богом.

Застывшие переплетенные между собой изображения и фигуры фактически рассматриваются как независимые отдельные единицы, которые имеют свое собственное значение и смысл, заставляющий их гармонизировать с другими элементами. В этом искусстве, как в певческом хоре, оркестре или вокальной группе, как в рисунке на ткани, ковре, изразце, металле или дереве, никогда не бывает отдельного звучания или смысла. Каждый отдельный голос не звучит без учета всей композиции, а приобретает смысл и ценность только в общем контексте. И такая композиция, в свою очередь, в сочетании с остальными композициями составляет общий декор. В принципе исламская концепция такова: отдельный человек без других членов общества, любая группа без согласования с другими группами не смогут сохранить себя в исламском обществе. Как сказал Пророк: «Все голосуют, и все отвечают».

Резной орнамент на поверхности михраба, стены, колонны или перекрытия благодаря богатству и разнообразию элементов, изощренной композиции и связи с другими деталями создают эффект безграничности пространства, приводят человека в состояние самоотрешенности и направляют его в безграничное пространство и в конечном счете связывают с бесконечной сущностью Создателя. И тогда воздающий молитву Богу освобождается от земного бытия и погружается в глубины мира духа и духовности, который становится для человека более осмысленным и сущим и даже более достижимым, вплоть до такой степени, что значение и смысл линий и надписей снисходят как аромат безграничного обожания. И тогда человек возносит молитву всей душой, а тело его улетает в иной мир.

Однако следует напомнить, что далеко не все резные гипсовые орнаменты так же совершенны, как в мавзолее 'Алавийан. В

некоторых из них видна определенная спешка, как, например, на декоре михраба Соборной мечети Верамина, где имеются элементы несовершенства композиции. Михраб Пирбакран полон глубокого смысла и особой мистической многозначности. Михраб Олджайту привлекает особое внимание использованной техникой и тщательностью композиционного решения, и едва ли можно найти еще один такой же изящный.

Иранские михрабы, украшенные резьбой по гипсу, являются уникальными произведениями индивидуальной работы мастеров, и, как правило, в их композициях присутствует влияние нескольких определенных стилей, которые можно объединить в несколько групп. Это явление свидетельствует о художественной индивидуальности и самостоятельности мастеров каждой группы. Рельефная трехмерная резьба сложно переплетенных орнаментов была распространена в течение трех столетий. Большой красивый михраб Пир-и Хамзапуш в Верамине (датируемый периодом после 559 г. с. х./1180 г.) выполнен почти одновременно с резным декором мемориала 'Алавийан, однако совершенно на него не похож. По своему стилю отличается и напоминающая сетку резьба михраба в Урмие (656 г. с. х./1277 г.).

Начало VIII в. х./XIV в. и заметное возрождение Ирана после разрушительного нашествия монголов ознаменованы строительством великолепных зданий с очень изящным резным гипсовым декором. Новые михрабы уже почти не украшались рельефной резьбой, оформление стало более гладким с более точными и изящными пропорциями рисунка, как, например, михраб Олджайту (689 г. с. х./1310 г.) в Соборной мечети Исфахана. При этом, как уже отмечалось, больше внимания уделялось технике исполнения и приданию орнаменту изящности, нежели духовности и аромату поклонения Богу. Элементы композиции тщательно просчитаны с логической и технической точек зрения. Вокруг михраба вырезана очень красивая надпись с богатым растительным орнаментом. В центральном медальоне она сделана двумя видами шрифта в обрамлении переплетенных цветов, а по всему нижнему медальону изображены переплетенные между собой куфические надписи.

Также существуют другие михрабы, которые относятся к шедеврам резьбы по гипсу, — с геометрическими орнаментами. В их числе михраб гробницы Байазида Бистами, в его оформлении использован новый, сетчатый, стиль — переплетенные звезды и кресты с окаймлением в виде переплетенных геометрических фигур.

Распространение техники резьбы по гипсу в последующие столетия достигло такого размаха, что ее стали использовать при оформлении карнизов айванов, портиков, наверхий минаретов и внутренних поверхностей куполов. В VIII и IX вв. х./XIV—XV вв. резьба по гипсу достигла вершины своего расцвета в Средней Азии,



где наряду с изразцовым декором встречаются подлинные шедевры этого искусства.

Начиная с VIII в. х./XIV в. совместная работа резчиков по гипсу и каллиграфов привела к возникновению комбинированной разновидности искусства резьбы — резные надписи на гипсе. На гипсовых панно стали вырезать надписи куфическим шрифтом и *насхом* в обрамлении тонких растительных орнаментов. Такие панно очень скоро достигли особой красоты и выразительности. Обычно на них вырезали две строки текста разного размера: большего — в нижней части и меньшего — в верхней. При этом что обе строки как бы контрастировали, тем не менее, они одновременно и дополняли друг друга. Панно обычно делались белого цвета, а надписи, для контраста, — серые или голубые.

Отдельно следует остановиться на надписях, искусстве их выполнения и шрифтоведении, так как в изобразительном искусстве они составляют специфический вид искусства — начертание шрифтов. Надписи в резьбе по гипсу превратились практически в самостоятельное искусство выполнения разностилевых письмен в изощренной форме в обрамлении сложных орнаментов, которые подчеркивали выразительность надписи и приковывали внимание, заставляя созерцающего их человека задумываться о смысле слов и текста, осматриваться по сторонам, разглядывая декор всего здания. Вырезание надписей постепенно стало настоящим каллиграфическим искусством, а шрифт — средством донесения до верующих смысла мудрости и веры в ислам и его мистическую составляющую. Со II в. х./VIII в. прослеживается стремление к достижению красоты в изображении текстов, к их совершенству, и каллиграфы добились в этой области несомненных успехов.

Кроме перечисленных выше разновидностей резного декора, использовавшегося для декорирования культовых сооружений, также выполнялись резные украшения в виде панно и картин, приближавшихся подчас к реалистическим, во дворцах и частных домах. В последующие эпохи, в периоды правления Сафавидов и Каджаров резьба по гипсу широко применялась для декорирования помещений и изготовления отдельных украшений, и даже можно сказать, что этот вид искусства стал частью повседневного жизненного пространства людей, о чем будет еще сказано отдельно.

#### *в) Кирпичная кладка как вид искусства*

В древнем Иране ручное производство кирпича плоской и округлой форм возникло в доисторические времена, примерно за пять тысяч лет до появления ислама. В Ахеменидскую и Сасанидскую

эпохи в строениях, большей частью сооруженных из камня, применялся и кирпич. Существует несколько обстоятельств, позволяющих говорить о том, что кирпич изобрели иранцы: почти полное отсутствие древесины в стране, его долговечность, дешевизна, легкость изготовления. Кроме того, пластичность кирпича позволяла широко использовать его в строительстве. Эти качества обусловили распространение и применение кирпича сначала в Месопотамии, а затем в Египте и Европе и через Среднюю Азию — в Индии и других землях. Преимущество кирпича как строительного материала не ограничивается только применением его в строительных работах. Не было лучшего материала для возведения объемных сооружений при решении определенных конструктивных задач; кирпич обладает свойствами, делающими его прекрасным средством для оформления декора зданий; в силу его размеров и возможности их изменения никакой другой материал не может быть пущен в дело с такой быстротой, как кирпич; при этом он остается красивым строительным материалом.

В доисламский период декоративные качества кирпича не нашли достаточного применения, и резьба по гипсу долго оставалась главным средством оформления и создания декора. Однако уже в III в. х./ IX в. художественные и декоративные возможности кирпичной кладки при строительстве зданий и сооружений получили закономерное и широкое распространение, в том числе за счет таких приемов, как рустовка, разнообразные формы кладки, устройство выступов и углублений, создание геометрических декоративных форм и др.

Кирпич придает фасадам зданий не только красоту; он позволяет выполнять покраску фасадов, скрывать острые углы и плоские поверхности, облегчает зрительное восприятие больших тяжелых сооружений, чего невозможно избежать при строительстве каменных зданий; прекрасно подходит для простых конструкций, строительства легких зданий с плавными архитектурными формами. В то же время кирпич пригоден для копирования или реконструкции исторических зданий в независимости от их форм и размеров.

Первое и одно из лучших кирпичных зданий, сохранившихся с III в. х./IX в., — это мавзолей Исма'ила Самани. При устройстве его фасадов кирпич использовался для объемов первого и второго планов, плоских выемок и выступов, дуг и скруглений углов, декоративных кругов над входом, ромбовидных фигур на карнизе входного проема, выступов карнизной части крыши, пилястр и для рустовки купольных сводов — все эти детали были выполнены вертикальной, горизонтальной или угловой (под углом 45°) кладкой из кирпича большого или малого размера. Прочность этого здания — а оно стоит

уже более одиннадцати веков и не требует ремонта — убедительнейшим образом доказывает целесообразность применения кирпича в строительстве. Это здание стало образцом для будущих поколений строителей и архитекторов. Кирпичная кладка внутри мавзолея, фигурная кладка купола, устройство угловых выступов для выстраивания несущих кружал, повторяющиеся простые геометрические формы, помимо красоты, придают зданию исключительную цельность и монолитность.

Простая и величественная конструкция Гунбад-и Кабус и других купольных башен появилась также благодаря использованию кирпичной кладки. Еще одним примером кирпичного декора, фрагменты которого сохранились до наших дней и демонстрируют исключительные декоративные возможности этого материала, является гробница ‘Ала ал-дина в Джаме, датируемая 528 г. с. х./1149 г.

Применение кирпича в строительстве получило широчайшее развитие в эпоху Каджаров как в декоративном плане, так и при строительстве зданий и сооружений. Можно смело утверждать, что в этот период из кирпича были созданы настоящие шедевры зодчества. Например, купол Соборной мечети в Исфахане не имеет себе равных по размерам и великолепию.

По размеру кирпич того времени отличался от современного стандартного кирпича. Кирпичи были большими, не совсем ровными, квадратными, тяжелыми и очень прочными. Обычные и наиболее распространенные в ту пору кирпичи были размером 17,5×22 см и весом 2,5—3 кг. Хорошим считался кирпич, который, если по нему постучать, звенел, как металл. Такие кирпичи использовали по месту. В случае необходимости кирпичи обтесывались, им придавалась различная форма: кубическая, гнутая, плоская или желобообразная. Такие тесаные кирпичи находили применение при кладке пилястров в зданиях Сельджукской эпохи. Большое значение придавалось цвету кирпичей. После обжига они получались с разноцветной поверхностью, и выложенные таким кирпичом фасады производили эффект переливающегося разными оттенками бархатного занавеса, повешенного на стене.

Простые геометрические рисунки, которые были известны с древних времен, уступили место куфическим надписям. В VI в. х./XII в. в Азербайджане, в частности в Мараге, кирпичи начали комбинировать с изразцами бирюзового цвета, и в дополнение к тому, что новые материалы значительно оживляли внешний вид строений, новая технология привела впоследствии к развитию изразцового производства. Глазурованные кирпичные грани бирюзового цвета в сочетании с обычными кирпичами белого цвета значительно усиливали красоту зданий.

В начале V в. х./XI в. в технике кирпичной кладки появились такие нововведения, как разноразмерный кирпич и техника расшивки швов. Глубокие швы между рядами кирпичей создавали эффект тени, в свою очередь контрастировавшей с внешними краями горизонтальных слоев кладки. Сочетание вертикальных и горизонтальных швов создавало игру теней, как, например, на фасаде гробницы в Сангбасте. С начала IV в. х./X в. появились новые способы кирпичной кладки, как, например, кладка фасада с рядами выступающих и заглубленных кирпичей, что существенно обогатило внешний вид фасадов. Выступающие и заглубленные ряды создавали как бы исчезающие и возникающие (отрицательные и положительные) пространства, заполненные тенями. В такой технике выполнены фасады минарета в Дамгане и минарета Пир-и 'Аламдар, это первые сооружения с такой формой отделки поверхности фасадов. Промежутки между рядами кладки заполнялись гипсом и расписными изразцами с изображениями тонких цветочных орнаментов.

Первыми узорами, выполненными фигурной кирпичной кладкой, были треугольники, квадраты, круги, зубцы, полудуги, кирпичные арки, крупнофигурные куфические надписи, последние придавали особую красоту строениям. Использование игры светотеней и незаполненного пространства, создаваемого с помощью кирпичной кладки, придавало строениям еще большую привлекательность. Таким эффектом обладает кирпичная кладка Чихил Духтаран в Исфахане (486 г. с. х./1107 г.), которая на первый взгляд кажется простой, однако отличается очень искусными узорами на минаретах. На очень красивых круглых минаретах Саве (489 г. с. х./1110 г.) кирпичная кладка очень оригинальна по сравнению с другими аналогичными строениями.

Огромные заслуги мастеров-каменщиков можно по достоинству оценить, исходя из количества возведенных ими зданий — от одноболочного купола Соборной мечети в Исфахане, построенного более 900 лет назад и стоящего все это время без ремонта, до десятков круглых минаретов высотой по большей части более 30 м, построенных только в районе Исфахана. При этом нужно учитывать, что все эти сооружения построены в сейсмически активном районе, но при этом они ни разу не пострадали от землетрясений. Здания возведены искусными мастерами из кирпича высшего качества на первоклассном растворе, имеют великолепную конструкцию и высокое качество исполнения.

Многообразие кирпичей по цвету и размеру, по форме и методам декоративной кладки позволяло делать фасады зданий настолько красивыми и ласкающими взор, что архитекторы Сельджукидов порой считали целесообразным отказываться от дальнейшей их отделки

резьбой по гипсу, предпочитая декоративную кирпичную кладку. Однако так продолжалось недолго.

Подлинный переворот в кирпичной кладке произошел в Азербайджане с постройкой Красного купола в Мараге. Это здание считается лучшим образцом техники кирпичной кладки. Угловые колонны выстроены из обтесанного кирпича примерно восьми типоразмеров, что позволило чрезвычайно точно выложить полуколонны и пилястры. Оригинальные стили декоративной кладки, иногда обманчиво простые на вид, использованы при кладке стен. Сам по себе кирпич без каких-либо украшений обладает такими свойствами, что заменяет полноценный декоративный элемент.

Необходимо также отметить, что кирпич имеет не только сугубо декоративное назначение — он выдерживает громадные нагрузки. Так, например, самые старые арки исфаханской Соборной мечети построены из кирпича, который выполняет исключительно важную конструктивную роль. Для сопротивления многовекторным нагрузкам ряды кладки имеют разные направления, фактически показывающие линии сопротивления нагрузкам. При этом они усиливают ощущение надежного сопротивления многофакторному давлению. Конструктивная мощь арок, построенных при Сельджукидах, с наибольшей силой проявляется в формах кирпичной кладки, нежели в самой архитектуре сооружений. Э. Лутьенс (E. Lutyens) отмечает: «Не говорите: „Иранская кирпичная кладка“, но говорите: „Волшебство иранского кирпича!“» Тем не менее, поскольку неоштукатуренный кирпич придает постройкам суровый, грубый вид, строители искали материалы, которые просто копировали бы кирпичную кладку. И в результате стены стали штукатурить гипсом, а затем на эту поверхность наносился рисунок, имитирующий различные стили кирпичной кладки.

Применение гипсовой штукатурки, обходившейся значительно дешевле кирпичной кладки, привело к тому, что кирпичная кладка почти везде уступила место гипсовой штукатурке и резьбе по гипсу, о которой мы подробно говорили ранее ввиду ее исторического значения и масштабов использования. И тем не менее кирпичная кладка не забыта даже сегодня и довольно широко применяется вместе с расписными изразцами, наподобие того как она использовалась при строительстве Красного купола, но уже с современными технологиями. Примером применения такой техники может служить административное здание Управления хаджжа и вакфов в Тегеране.

## Искусство Монгольского периода

## 1. Первые годы монгольского нашествия, династия Ильханов

Опустошительное монгольское нашествие началось приблизительно в 598 г. с. х./1219 г. Возвышение Чингиз-хана и начало его завоевательных походов — одно из самых трагических и ужасных событий, которые когда-либо случались в истории региона. Монголы во время своего нашествия не щадили ни женщин, ни детей, уничтожили даже всех собак и кошек на своем пути. Многие города были практически стерты с лица земли, а их жители полностью перебиты. Мечети они превратили в конюшни, библиотеки сожгли, а книги скормили вьючным животным. Завоеватели сжигали все города и села, которые им удавалось захватить. Они создали такой хаос в стране, что она так никогда и не смогла оправиться от этого опустошительного нашествия, и иранцы не смогли полностью восстановить все разрушенное в то время. Были уничтожены величайшие художественные шедевры, экономика и сельское хозяйство пришли в полное расстройство, а народ пребывал в настолько подавленном состоянии, что несколько поколений не проявляло никакого интереса к созидательной деятельности.

Однако с течением времени просветленный иранский дух преодолел жестокость дикого племени. Приняв буддизм, а затем и шиитский ислам, монголы стали активно участвовать в возрождении Ирана. Монгольские правители не были просто захватчиками и насильниками, своими победами они обязаны не только большой численности войск, но и высокому военному мастерству, разветвленной шпионской сети, своей легендарной физической силе и выносливости, мужеству, стойкости и выдержке командиров.

Внимательное изучение всех этих факторов иранскими просвещенными людьми, а также развитые древние традиции и эстетические воззрения, укорененные на иранской земле, создали великолепную архитектуру и декоративное искусство VIII в. х./XIV в. Со временем монголы восприняли персидский национальный характер, прониклись иранскими идеями и стали активно восстанавливать страну, чтобы оставить добрый след на территории, которую они столь жестоко захватили. Так, внук Чингиза, Хулагу-хан, во время своих завоевательных походов разрушивший многие города Ирана, стал участвовать в разработке архитектурных проектов, которые, по его мнению, наилучшим образом отражали потребности того времени.

Так началось возрождение всей страны. Архитектура зданий и сооружений в основном базировалась на образцах эпохи Сельджукидов, хотя монгольские ханы, желая возвысить свое правление и выразить свою гордость и величие, стремились придать

старым образцам большую роскошь и помпезность, поэтому стали возводиться более высокие дома, на которых появились надписи крупными буквами и к которым пристраивались более высокие башни. Фасады зданий также должны были передавать ощущение величия, что достигалось за счет использования высоких заостренных панелей. Обычно такие панели располагались группами, по три штуки.

Снова в моду вошли старинные высокие входные порталы с целью привлечения внимания прохожих. По приказу Хулагу-хана были восстановлены многие города страны. После того как он принял буддизм, в городе Хое было построено несколько буддийских храмов. Примерно в 639 г. с. х./1260 г. он велел построить ставшую впоследствии знаменитой обсерваторию в Мараге. Этот дорогостоящий проект был осуществлен архитектором Гарази. Последователи Хулагу-хана выстроили многочисленные дворцы и сады, а Аргун-хан (660—671 гг. с. х./ 1281— 1292 гг.) лично руководил возрождением городов в Иране.

Ильханы первоначально исповедовали буддизм, а затем перешли в христианство, после чего стали мусульманами-суннитами, а в конце примкнули к шиитам. За время их правления в Иране было построено немало церквей и монастырей. По приказу Абака-хана был восстановлен и в 654 г. с. х./1275 г. перестроен большой эйван Тахт-и Сулаймана. К концу VII в. х./XIII в. сооружено множество великолепных зданий в Ширазе, однако в результате сильного землетрясения от них не осталось и следа. В михрабе Соборной мечети Урмие, возведенной на развалинах древнего здания, имеется надпись, датированная 674 г. л. х. (656 г. с. х./1277 г.). Это экстравагантное здание сохранило в своем облике многие оригинальные особенности монгольского периода, в частности большие окна под куполом, лепнина и настенные надписи, значительно более богато и изящно украшенные, чем такие же надписи Сельджукского периода.

Время правления Газан-хана считается периодом большой работы, направленной на развитие более величественной архитектуры и освоения прогрессивной строительной техники. Этот правитель, только что принявший ислам и воспитывавшийся в персидской среде, признавался, что ему досталась в наследство разоренная земля и он пытался сделать все, чтобы вернуть ей былую славу и величие. Он начал так активно все возрождать и реконструировать, что сумел за 10 лет создать великолепные архитектурные ансамбли. Так, в каждом городе он повелел построить по мечети и по общественной бане, причем доходы от использования бань должны были идти на нужды мечетей. Недалеко от Тебриза (в полуфарсанге от него) построил новый город, Шанб-и Газан, который считается вторым замечательным образцом инновационной архитектуры после

Персеполиса. Согласно историческим документам, хан лично следил за разработкой проекта и строительством этого архитектурного комплекса, и даже сам сделал несколько чертежей и рисунков. Его усыпальница (в настоящее время — нагромождение камней) первоначально состояла из 12 зданий, в частности, обители дарвишей, медресе, больницы, библиотеки, зданий суда и административного совета, обсерватории, летнего дворца, а также садов, парков, аллей и прогулочных дорожек.

Сама гробница представляла собой двенадцатибедренную фигуру, очень напоминающую башню, диаметром около 15 м. Купол располагался на высоте порядка 80 м над землей, имел сводчатый карниз, позолоченные надписи, а его внешнюю часть украшали бирюзовые, лазурные и черные глазурованные изразцы с геометрическим узором. Над этим зданием в течение более четырех лет трудились 400 рабочих, а само здание, несмотря на многочисленные землетрясения, простояло более 400 лет.

Рашид ал-дин, вдохновленный деяниями Газан-хана, создал недалеко от Тебриза университетский городок, в котором насчитывалось 24 караван-сарая, 1500 лавок и 30 тысяч жилых домов; имелось также специальные помещения для студентов религиозных школ, больницы, приюты для нуждающихся и сады для размещения путешественников, прибывавших в этот городок, во многих отношениях значительно превосходивший любой подобного рода комплекс. Однако от этого замечательного архитектурного ансамбля, известного под названием Рашидийа, до нас не дошло ничего, кроме руин.

Младший брат Газан-хана, правивший в 683—695 г. с. х./1304—1316 г., Олджайту, создал великолепный, завораживающий своей красотой город на широких равнинах Сольтание, в месте, которое он избрал своей столицей. План включал в себя большую территорию под застройку (площадь ее практически равнялась площади Тебриза). Строительство велось очень быстро. Работы начались в 684 г. с. х./1305 г., а к 692 г. с. х./1313 г. все было уже готово. Усыпальница Олджайту возвышалась над всем городом и считалась одним из великолепнейших образцов персидской архитектуры. Говорят, что Олджайту, перешедший в ислам и взявший имя Мухаммад Худабанда, первоначально намеревался построить усыпальницу для имамов 'Али и Хусайна б. 'Али, но, встретив сопротивление со стороны религиозных лидеров Неджефа, отказался от этой идеи, и усыпальница была закончена уже для самого правителя.

Здание мавзолея выполнено в виде восьмиугольника с полусферическим куполом 25 м в диаметре на высоте 52 м. Изначально он был украшен красивыми устойчивыми к атмосферным воздействиям светло-голубыми изразцами, а также широким



купольным карнизом. В каждом из восьми углов здания стояли украшенные минареты, которые охватывали купол как перстень. На втором этаже имелась открытая балюстрада, что предвосхитило архитектурное решение таких известных зданий, как усыпальница хваджи Раби<sup>4</sup>, Кадамгах и Тадж Махал. Толщина стен — 8 м, но они выглядят тоньше из-за сделанных в них высоких арок, полностью исчезающих у основания купола. Пространство под куполом довольно широкое, но и оно несет в себе определенную смысловую нагрузку. Все элементы здания гармонично собраны в единый ансамбль, наполненный миром и спокойствием. Отверстия в его верхней части пропускали свет, а их перила спроектированы так удачно, что горизонтальный свет позволял различить и оценить вертикальные структуры. Хотя купол и очень массивен, он производит впечатление легкого, воздушного сооружения. Этот двойной купол, возможно, первый такой в мире.

Изначально стены усыпальницы покрывали легкие позолоченные кирпичи, на которые были положены темные (лазурные) изразцы, складывающиеся в надпись куфическим шрифтом. В 692 г. с. х./1313 г. внутренние стены здания были заново украшены лепниной. Эти архитектурные украшения созданы талантливейшими мастерами своего времени, которых обычно заставляли работать за минимальную оплату в очень тяжелых условиях. В узорах на гробнице прослеживаются самые различные мотивы. Имеются медальоноподобные узоры *турандж* — сочетание расположенных в определенном порядке изразцов с темно-красным, голубым, темно-синим и золотым цветочным орнаментом на светлом фоне. Над плинтусами, ниже купола и на всех арках выписаны айаты из Корана. Арки двадцати четырех внешних балюстрад, сгруппированных по три на каждой из восьми сторон здания (большая арка между двумя меньшими), следовали старинному сельджукскому стилю, причем каждая из них по краям украшена рисованным геометрическим орнаментом, который радовал глаз яркими цветами и великолепным качеством рисунка, решением швов и переходов. Лепнина причудливой формы украшает выступы над окнами.

Проектировал и строил гробницы Олджайту и Шанб-и Газан в Тебризе старый мастер по имени 'Али-шах, который в то же время отвечал за возведение Соборной мечети в Тебризе. Строительство мечети началось в 691 г. с. х./1312 г., а закончилось в 702 г. с. х./1323 г. И в этом здании четко прослеживаются массивные пропорции и объемы, первоначально придуманные Газан-ханом. Это крупнейшее строение из кирпича, сохранившееся до наших дней. Шабистан мечети расположен на площади 30x50 м, а расстояние между входом и михрабом достигает почти 65 м. Основание входной арки, высота которой равняется 45 м, начинается на высоте 25 м над землей, где

расположены два 35-метровых минарета, высота которых, таким образом, достигает 60 м. Главный эйван выходит на двор площадью 228с285 м, выложенный мрамором и окруженный каменными псевдоарками с колоннами из золотистого мрамора. Основной вход занимает площадь примерно 9 кв. м. Он создан из единого куска отполированного мрамора и виден с большого расстояния, тогда как другие ворота обычно делались из дерева и инкрустировались металлическими пластинами. Аркады и эйван покрыты многоцветной мозаикой и золотыми надписями, выполненными на фоне из листьев и цветов. Этот орнамент идет по всему зданию. Изначально и внутри были столь же величественные украшения и узоры. Михраб из позолоченных глазурированных изразцов, бронзовые колонны, инкрустированные золотом и серебром, решетчатые окна с бронзовыми сводами, украшенные серебром хрустальные светильники в шабистане — все это создавало неповторимый величественный образ. Однако через несколько лет после окончания строительства широкая арка здания обрушилась и позднее не восстанавливалась, хотя само здание еще использовалось в течение столетий.

По завершении строительных работ сотни мастеров разъехались по стране, чтобы воспроизвести это великолепное архитектурное сооружение в различных районах Ирана. В VIII в. х./XIV в. Газан-хан и Олджайту построили гробницу Байазиды Бистами, причем обветшавшие части этого комплекса были реставрированы или заново построены примерно в то же самое время. Он состоит из ряда зданий, включающих в себя строения III в. х./IX столетия, минарет, построенный в 579 г. с. х./1200 г., очень простую по архитектурному исполнению башню, напоминающую Гунбад-и Кабус (679 г. с. х./1300 г.), украшенный лепниной михраб (646 г. с. х./1267 г.) и другие замечательные лепные украшения.

Архитектурный ансамбль в Натанзе похож на бестамский, но более изыскан. Натанз — один из живописнейших городов в гористом регионе Ирана. Замечательный мягкий климат привлекал и привлекает сюда жителей Кашана, Йезда и Исфахана, которые приезжают в Натанз, чтобы провести отпуск или поохотиться. Путешественники в первую очередь обращают внимание на расположенные в рамках одного архитектурного ансамбля исламские сооружения, которые, тем не менее, рассматриваются в качестве отдельных архитектурных единиц.

Четырехэйванная Соборная мечеть Натанза построена в 702—707 гг. л. х. (683—688 гг. с. х./1304—1309 гг.), причем возведена она на месте располагавшихся здесь более ранних сооружений. Этому небольшому зданию странных пропорций, что вызвано небольшими размерами фундамента, присущи все особенности ильханской архитектуры, но оно не столь пышно украшено. Религиозным центром комплекса является гробница Абу Саада, построенная в 686 г. с. х./1307 г. Площадь гроб-

ницы не превышает 18 кв. м, но она очень красива и вызывает положительные эмоции. На ее вершине высится восьмиугольный купол, который изначально был покрыт светло-лазоревыми изразцами, удачно контрастировавшими с 37-метровым желтым минаретом. Внутренние стены башни выкрашены в белый цвет. На небольшой колонне, находящейся внутри гробницы, есть узкая серая лепная полоска с надписью, а также более крупной опоясывающей лепниной вверху. Стены украшены неглубокими нишами, которые составляют 12 вертикалей, завершающихся *мукарнасами* на потолке. Проходящий через 8 оконных отверстий свет приглушается решетчатыми перегородками, что создает мягкие тени внутри гробницы. Лучи солнца не падают непосредственно на молящихся, а рассеиваются и создают ощущение парящего под куполом света. Нижняя часть помещения изначально была украшена великолепными позолоченными изразцами и имела изящный михраб, который в настоящее время хранится в Лондоне в Музее Виктории и Альберта.

Обитель для дарвишей, построенная в 695 г. с. х./1316 г. недалеко от усыпальницы, затем была полностью разрушена. От нее не осталось ничего, кроме фасада, но и он свидетельствует о том, что это одно из замечательных произведений персидской архитектуры.

Разнообразные узоры и мотивы оформления, четкие и выпуклые бирюзовые изразцы этой обители являют собой замечательный образец искусства того времени. Высокая входная арка очень изящна и красива, а стены с обеих сторон декорированы большими дисками. Если здания этого периода обычно украшались узором из цветочного орнамента в виде арабесок или геометрических мотивов, основная часть данного здания украшена плетеным (решетчатым) орнаментом, что напоминает усыпальницу амира Исма'ила Самани. Из других деталей архитектурного декора здания можно отметить расписные глазурованные кирпичи, переплетенные окружности, различные геометрические фигуры с декоративным обрамлением, рамочные надписи кувфическим письмом и сплошные полосы, выполненные почерком *наسخ*. На выступах, поддерживающих перекрытия, и вогнутостях также имеются замечательные декоративные элементы. Весь комплекс по-особенному гармоничен.

В первые годы VIII в. х./XIV в. город Верамин (как и Натанз) стал центром строительства, ибо находящийся недалеко от него город Рей был полностью разрушен во время первого монгольского нашествия. В 666 г. с. х./1287 г. построена усыпальница 'Ала ал-дина, которая повторяла стиль северных гробниц: 32 вертикальных ребра, конусообразный купол, покрытый голубыми изразцами, декоративные надписи и опоясывающий карниз из голубых керамических изразцов. Мечеть Шариф построена в 686 г. с. х./1307 г., но от этого здания ничего не осталось. В 701 г. с. х./1322 г. началось строительство

Соборной мечети. Возведение этого величественного здания завершено в 705 г. с. х./ 1326 г., во времена последнего монгольского ильхана Абу Са'ида. Мечеть была спроектирована и выстроена очень тщательно, и ее линии показывают, что архитектор хорошо был знаком с принципами эстетики и математическими пропорциями. Хотя мечеть в целом довольно скромное сооружение, в ней можно обнаружить богатый набор различных художественных стилей и мотивов узоров, как то: ряды голубых изразцов в сочетании с керамическими украшениями горохового цвета, замечательные рисунки цветов и растений; использование тени, создаваемой кирпичами, посаженными на различную глубину. Надписи на стенах выполнены кufическим почерком и *насхом* с отступами и другими нарочитыми неровностями, а оштукатуренные колонны с опоясывающими рядами лепных украшений.

Шабистан этой мечети в соответствии со старым сельджукским стилем разделен на три части: *чахар-таки*, переход, в котором квадрат переходит в многоугольник и купол. Впрочем, при Ильханах этот переход был заменен вертикальными выгнутыми элементами, переносщими вес купола непосредственно на землю. Здание выделяется своими уникальными чертами среди строений эпохи Ильханов. В частности, можно отметить совершенство структуры, состоящей из четырех эйванов, ее гармонию с другими зданиями и элементами комплекса. Эта гармония обращает на себя внимание любого посетителя, ведет его от входа к михрабу и шабистану. Затем посетитель замороженно вглядывается в купол, который величественно, но вместе с тем изящно доминирует над всей постройкой. Согласно табличке, вмонтированной в стену здания, комплекс спроектирован и построен архитектором и мастером-строителем 'Али Казвини.

Усыпальница Пирбакран недалеко от Мобареке (Исфахан) представляет собой еще один ценный, хотя и скромный образец архитектуры того времени. Это здание первоначально построено в 682 г. с. х./ 1303 г., а затем восстановлено в 691 г. с. х./1312 г. С одним эйваном, построено в стиле Так-и Кисра, богато украшено лазурными и бирюзовыми изразцами и лепниной. На лепнине имеется дата — 682 г. с. х./ 1303 г., — год, когда в Соборной мечети Исфахана был построен михраб Олджайту. Строительство вел Мухаммад-шах, сын известного керманского мастера Махмуд-шаха, построившего минбар древней Соборной мечети в Наине. В дизайне его михраба нет и следа изящества михраба Олджайту, его лепные украшения проникнуты высокой духовностью, распространяющейся во все концы Вселенной.

В соответствии с древними традициями Соборная мечеть Йезда состоит из нескольких зданий, относящихся к различным историческим периодам. Основная мечеть построена на развалинах

древнего сасанидского храма огня. В ней сохранились следы величия и богатства Сафавидской эпохи. Эта мечеть достигла пика своей славы и популярности в 713 г. с. х./1334 г., продолжавшихся примерно полвека. Входной эйван открывается во двор мечети, но, в отличие от традиционных зданий такого типа, он не обращен на шабистан. Последний — с высоким потолком, а минареты этой мечети — самые высокие в Иране. Высокая полуарка эйвана доходит до купола шабистана, который построен на развалинах сасанидского четырехарочного здания *чахар-таки*. Находящийся ниже михраб украшен великолепными изразцами, относящимися к 765 г. л. х. (744 г. с. х./1365 г.). Его окружают колоннады двойных арочных проходов — изобретение сасанидского периода, заново нашедшее применение по прошествии тысячи лет. Эйван и шабистан кажутся устремленными вверх, а свод эйвана — расположенным очень высоко, это впечатление усиливается за счет колонн, длина которых иногда в сто раз превышает диаметр.

Среди мечетей, построенных в то же время, можно отметить также Соборную мечеть Кермана, в которой представлен тот же архитектурный стиль. Она построена в 728 г. с. х./1349 г. и восстановлена в 938 г. с. х./1559 г. В этом четырехэйванном строении имеется высокий входной портик, напоминающий мечеть в Йезде. Разноцветная мозаика изразцов придает всему зданию спокойную, завораживающую красоту.

Другое здание, которое обычно становится объектом изучения в качестве хорошего образца архитектуры того времени, является гробница, до сих пор стоящая в городе Тусе (пров. Хорасан). С одной стороны, она очень напоминает усыпальницу султана Санджара (коридор, сделанный на втором этаже, позволяет уменьшить давление купола), а с другой — очень похожа на здание Джабал-Санг в Кермане, построенное в VI—VII вв. х./XII—XIII вв. и имеющее большое сходство с сасанидской архитектурой. В этом здании проступают некоторые характерные особенности усыпальницы Олджайту, в частности высокие псевдоарки. Панели с лепниной напоминают усыпальницу Байзида Бистами, хотя здесь нет никаких следов разноцветных или мозаичных украшений, а стены представляют собой простую белую поверхность. Характерны такие черты, как великолепные архитектурные пропорции, совершенное расположение всех структурных элементов и их группировка по три (черта сасанидской архитектуры), стены и широкие обрамления псевдоарок, внешнее отсутствие несущих серег и т. д. Все это придает зданию ощущение прочности, стабильности и спокойствия.

Описанная выше архитектурная традиция Ильханов продолжила свое развитие и после смерти последнего монгольского ильхана Абу Са'ида (714 г. с. х./1335 г.), и это, несмотря на постоянные междуособ-

ные столкновения и конфликты между удельными правителями, особенно в центральных регионах Ирана, в городе Куме, где до сих пор возвышается пятнадцать таких усыпальниц. Самая заметная из них — усыпальница ‘Ала ал-дина, построенная в 769 г. с. х./1390 г. и представляющая собой великолепный образец описанного выше стиля. Многие из этих усыпальниц в основе своей восьмигранники с немного наклоненными вовнутрь стенами, а венчают их конический либо многоугольный купол. Внутренняя часть его обычно декорирована глазурованной мозаикой и резьбой по гипсу со щедрой цветовой гаммой. Некоторые архитектурные украшения, которые появились в Куме, напоминают орнаменты в Сольтание, особенно многоцветные орнаментальные детали зданий.

Персидская архитектура Монгольского периода глубоко связана с сельджукской архитектурой, о которой мы говорили ранее. Иногда (например, купольное здание ‘Алавийан в Хамадане) это сходство настолько сильное, что практически невозможно определить точную датировку зданий. Тем не менее ильханская архитектура много легче и привлекательнее, чем сельджукская. В сооружениях, построенных при Ильханах, можно обнаружить большие внутренние объемы и пропорции, при отделке фасадов применяется больше цвета. Искусство изразцовой мозаики достигло своего наивысшего расцвета именно в это время. Хотя это тяжелая и кропотливая работа, занимающая немало времени, иранские художники хорошо овладели этим искусством. В строениях данного периода купол занимает две трети всего объема и в целом изящно вписывается в здание. В эту эпоху (по сравнению с эпохой Сельджукидов) найдены более приемлемые и практичные решения проблем, связанных со строительством. Двойные арки зданий, построенных в Йезде и Исфахане, а также кирпичная кладка достигли наивысшего развития. Высота и размеры эйванов увеличиваются, а минареты возводятся парами у главного входа на небольшом расстоянии друг от друга. Арки и колонны стали выше, двory мечетей у $\equiv$ же, а архитектурное исполнение четырехэйванных зданий достигло совершенства.

## 2. Декоративные особенности искусства эпохи Ильханов

Как уже говорилось выше, при Ильханах началось использование цвета при отделке зданий, что оказало значительное влияние на развитие архитектурного декора. Так, лепнина постепенно стала уступать место цвету или цветным изразцам. Вначале применялись простые, в основном бирюзовые изразцы, но позднее появилось большее цветовое разнообразие — вошли в обиход лазурный, черный,

белый, а затем и желтые цвета. Изразцы усыпальницы Олджайту представляют собой великолепный образец глазурованной фаянсовой мозаики. Для того чтобы создать необходимый узор, они разрезались на отдельные фигуры и размещались рядом друг с другом.

Основной узор фаянсовой мозаики первоначально наносился в натуральную величину на бумагу с учетом запаса, необходимого для разрезания, соединения и закрепления кусочков мозаики. Затем этот эскиз протыкался в нужных местах иглой, что называлось трассировкой будущего узора, бумагу раскладывали на гипсовой основе, равномерно распределяли по земле и покрывали слоем угольной пыли или мелкого красного порошка (обычно из свинцового сурика). Потом рисунок переносился с бумаги на гипс в виде точек, которые затем соединялись между собой, образуя законченный рисунок. После чего бумагу, на которой был создан рисунок, разрезали на множество кусочков, их количество соответствовало числу элементов будущей мозаики. Затем подготовленный материал передавали мастеру по созданию изразцов. Он разрезал каждый изразец согласно представленным образцам. Эти элементы закреплялись на гипсовой поверхности при помощи цементного раствора. Когда раствор высыхал, вся композиция поднималась и закреплялась на стене. Между поверхностью изразца и стеной оставляли небольшой зазор, который затем заполнялся тем же раствором или иной фиксирующей субстанцией. Весь процесс походил на то, как делались витражи и мозаика в период романской и готической архитектуры, хотя так и непонятно, сами европейцы, особенно французы, разработали этот метод, либо они заимствовали его у иранцев. Очевидно только то, что обе техники появились примерно в одно время, а потому вероятность заимствования очень невелика.

Стиль, использованный в усыпальнице Байзида Бистами в городе Бестам, имеет определенные отличия. Изразцы, покрывающие главный входной эйван усыпальницы, бирюзового цвета, причем расположены они не мозаично, а в виде узора из тонких керамических кирпичей, покрытых рисунком. Сначала был подготовлен узор, согласно которому выложены квадратные и прямоугольные кирпичики, а затем уже этот выпуклый рисунок окончательно раскрашен и глазурован.

В архитектурном комплексе Натанза разноцветных изразцов не так много. Только два портика дарвишеской обители, которые сохранились до наших дней, с остатками бирюзовых изразцов, подобных тем, что мы наблюдали в Сольтание. Впрочем, лепнина в этом здании, несомненно, более высокого качества. Усыпальница шайха 'Абд ал-Самада, пристроенная к мечети позднее, украшена несколькими замечательными лепными надписями с изящным

цветочным мотивом. Ранее в усыпальнице имелся большой михраб, отделанный изразцовыми кирпичами. Он был предметом гордости и эстетического наслаждения кашанского клана Абу Талибов. Михраб сохранялся до XIII в. х./ XIX в., а затем исчез, и сейчас невозможно точно установить, в какой музей или коллекцию он попал.

В усыпальнице имам-зады Джа‘фара в Исфахане, построенной примерно через 15 лет после мавзолея Олджайту, мы встречаемся с двумя оттенками голубого цвета: ультрамариновым и кобальтовым светло-голубым. Их использование на ровном белом фоне — шедевр декоративной архитектуры. Этот комплекс очень напоминает собой здания в Мараге и являет собой высокую башню с единственным помещением, богато украшенную разноцветной изразцовой мозаикой. Имеющиеся здесь мозаичные узоры поражают изяществом формы и искусством исполнения. Применявшийся стиль оставался практически неизвестным при Сельджукидах, но завоевал большую популярность, впервые появившись в этом здании, и активно использовался во времена сафавидского шаха ‘Аббаса I. Мозаика была создана в 725 г. л. х. (705 г. с. х./1326 г.).

Два здания, представляющие собой яркие образцы архитектуры той эпохи, созданы Абу ал-Хасаном Талутом Дамгани. Это медресе Имами, построенное для одного из видных муджтахидов того времени, Мухаммада Баба Казима Исфахани (построено в 720—740 гг. л. х./699—719 гг. с. х./1320—1340 гг.), а также усыпальница имам-зады Казима, которая была возведена в 714 г. л. х./720 г. с. х./1341 г., после смерти вышеупомянутого деятеля. В узорах, украшающих медресе Имами, присутствуют только два цвета — ультрамариновый и бирюзовый на белом фоне, тогда как в усыпальнице имеется также охровый оттенок желтого цвета. Декоративная часть работы выполнена спустя некоторое время после окончания строительства собственно здания школы, а окончательно все было завершено при Музафаридах, во время правления шаха Махмуда, в период 758—775 гг. л. х./736—752 гг. с. х./1357—1373 гг. Примерно в то же самое время было построено медресе, примыкающее к исфаханской Соборной мечети.

В северо-восточных регионах страны, известных под легендарным названием Туран, отделке и украшению зданий придавалось особое значение. Здесь прослеживается большое влияние архитектурного стиля мавзолея амира Исма‘ила Самани. Внешние украшения приобрели столь большое значение, что иногда стали заслонять собой общую архитектурную форму здания. Примерно то же самое происходило в Европе в XVII в. (эпоха барокко). Тем не менее эти замечательные декоративные решения, обладавшие большой визуальной привлекательностью, соединяли в себе в совокупности декоративные принципы в архитектуре и получили особое развитие при Тамерлане.



### 3. Тамерлан и его последователи

#### *а) Тимур Хромой — Тамерлан*

Во второй половине VIII в. х./XIV в. к власти пришел новый жестокий монгольский завоеватель, который воспользовался политической неразберихой и хаосом в Иране. К 773 г. с. х./1394 г. ему удалось продвинуться до центральных районов страны, завоевать обширные территории и подвергнуть их огню и мечу. И снова многие иранские города сровняли с землей, а их жителей перебили. Таким образом, VIII в. х./XIV в. завершился очередной волной насилия, а ведь это был век, когда возводились величественные и прекрасные здания, призванные стереть из памяти народа воспоминания о предыдущем монгольском нашествии и его разрушительных последствиях. И вот теперь, в конце столетия, многие из этих архитектурных красот подверглись разрушению под ударами армии Тамерлана. Как и его предшественники, он был жесток и безжалостен, но все же разрушения в его эпоху были не столь большие, как во времена Чингиз-хана. Справедливости ради следует отметить, что много было разрушено без ведома Тамерлана, а сам он пытался сохранить многие святые места и здания в захваченных им городах. Со временем Тамерлан проявил себя в качестве большого покровителя искусств и создателя пышной архитектуры.

Завоевая города, Тамерлан отправлял живших там ремесленников в свою столицу — Самарканд. Так, захватив Шираз, он взял в плен более двухсот архитекторов, художников и декораторов и отправил их в Самарканд. Именно поэтому самые совершенные здания эпохи Тимуридов были созданы в Большом Хорасане.

В течение VIII в. х./XIV в. иранские архитекторы, используя технические инновации эпохи Сельджукидов, достигли невиданного совершенства. Эта тенденция продолжилась и при монголах, особенно при потомках Тамерлана, которые стали истинными покровителями и ценителями иранской культуры и искусства. При них персидское искусство вновь достигло величия и славы.

Тамерлан, как было сказано выше, собирал ремесленников из областей Центрального Ирана, Фарса, Азербайджана, Багдада и Дамаска в свою столицу Самарканд, стремясь застроить ее великолепными зданиями и сделать город достойным своего имени и славы. Для этого он привозил и индийских архитекторов. Он решил построить в Самарканде Соборную мечеть, которая должна была превосходить все, что до этого имелось в мире. Тамерлан повелел построить огромную мечеть с 460-колонным шабистаном, с минаретом в каждом углу и с куполом из полированного мрамора.

Однако, осмотрев законченную постройку, он нашел ее не отвечающей его замыслам и убил архитектора.

В 724—725 гг. с. х./1345—1346 гг. Тимур построил огромный дворец в своем родовом поместье Каш. Известный историк Тимуридской эпохи Клавихо, увидевший это здание спустя 60 лет после начала его строительства, когда дворец был еще не закончен, свидетельствовал, что это уникальное сооружение было построено по совершенно оригинальному, новаторскому для своего времени, проекту. Фасад дворца состоял из трех эйванов, напоминая дворец Арташира в Фирузабаде. Зал приемов находился под прямым углом к входному эйвану, поднимавшемуся на высоту 50 м, а с двух сторон от эйвана располагались минаретоподобные башни, поставленные на двенадцатибедренные платформы. Центральный эйван выходил на широкий, почти в 300 шагов, двор, выложенный мрамором. С другой стороны здания еще один большой эйван вел в зал приемов, украшенный голубыми и золотыми изразцами, с мозаичным потолком, покрытым золочеными изразцами, а кое-где украшенным лепниной и резьбой по гипсу. За парадным залом располагались несколько коридоров и комнат, причем они были размещены на шести этажах и украшены позолоченными изразцами. Широкая стена в конце зала приемов была богато декорирована разноцветными мозаичными изразцами (использовались различные оттенки синего, кремовый, зеленый, темно-золотой цвет и цвет слоновой кости).

Для того чтобы все это многообразие рисунков, узоров и цветов не выходило за рамки приемлемого, была предусмотрена окантовка с геометрическим узором, предназначенная объединить и упорядочить все эти декоративные элементы. Окантовочный орнамент состоял из ряда прямоугольных панелей из мозаичной керамики с фигурами различного размера и формы, симметричных полос с рисунками цветов и листьев и образцами каллиграфии. Пропорции и размеры этих панелей были с мельчайшей точностью выверены в соответствии с пропорциями самого здания. Широкий карниз с золочеными куфическими письменами придавал зданию особое величие. Концентрация более крупных рисунков в специальных местах при соблюдении полной симметрии еще более усиливала визуальную притягательность всего строения. Комплекс был окружен фруктовыми садами и просторными пастбищами.

Все особенности этого здания, в частности широкий эйван, стена позади него, высота эйвана и расположение комнат на шести уровнях, указывают на то, что архитектор в качестве образца для этого проекта избрал дворец Шапура в Ктесифоне, всего лишь заменив резьбу по гипсу мозаичными изразцами. Несомненно, что после принятия ислама в Западной и Центральной Азии на Иранском плато не было более построено ни одного здания, столь очевидно воспроизводящего

эстетические и архитектурные принципы древнего Ирана. К сожалению, до нас не дошло ничего от этого великолепного дворца, кроме больших развалин, среди которых можно различить остатки ярких цветных архитектурных украшений.

Другое замечательное здание Тимуридского периода — мечеть Биби-Хатун в Самарканде, строительство ее началось в 777 г. с. х./1398 г., а закончилось в 783 г. с. х./1404 г. Эта мечеть, ныне в развалинах, была, по мнению Клавио, «самым замечательным зданием Самарканда». В ней имелся широкий арочный вход почти 40 м в высоту и 17 м в ширину, через него можно было попасть во двор площадью 60×90 м с восемью минаретами и тремя куполами, каждый из которых был аккуратно выложен мозаичными керамическими кирпичами.

Еще одно здание этого периода — усыпальница Тамерлана, построенная 783 г. с. х./1404 г. и до сих пор считающаяся одним из самых ценных образцов архитектуры Самарканда. Это восьмиугольное помещение, покрытое куполом из 64 выпуклых округлых плоскостей на круглом цоколе. У здания четыре входа, обращенных на четыре основные стороны света. Это доказывает, что архитектор применил в своей работе многие основные принципы сасанидской архитектуры. С другой стороны, как говорится в известном стихотворении, описывающем старый купол Шах-Чираг, такое строение купола изначально было присуще ширазскому стилю:

Свет льется с этого 72-клинного купола  
От двери новой мечети до Шах-Чирага.

Купол покрыт голубыми изразцами, а его высокое основание украшено куфическими надписями, выложенными золочеными кирпичиками. Эстетика контраста — одна из основных черт архитектуры VIII в. х./XIV в. — ярко проявляется во внутренней и внешней частях этого здания. Алебастровые плинтуса, карнизы из серой и зеленой яшмы, полуниши из черного известняка и мраморные балюстрады завершают его декоративное оформление. В 834 г. с. х./1455 г. Улугбек пригласил Мухаммада б. Махмуда Исфাহани украсить главный вход в усыпальницу, и этот мастер создал элегантный мозаичный узор.

В границах современного Ирана нет чем-либо примечательных зданий Тимуридского периода. Очевидно, Тимур уделял больше внимания Северному Хорасану, окрестностям Амударьи, Самарканду и Бухаре, причем Самарканд, который он избрал своей столицей, был предметом его особого внимания. Поэтому мы рассмотрим искусство указанных регионов, особенно их архитектуру и цветную изразцовую мозаику, в отдельной главе. Искусство этой части Большого Ирана (в

настоящее время она называется Средней Азией) носит иранский характер. Ведь его основы заложены Саманидами и Хваразм-шахами, а в эпоху Сельджукидов искусство этих регионов развивалось и совершенствовалось. При Тамерлане и Тимуридах здесь работали мастера из Ширази и Исфахана, они довели до совершенства искусство этих районов.

*б) Шахрух и плодотворный период его правления*

После кончины Тамерлана (784 г. с. х./1405 г.) его сын Шахрух короновался в Герате в качестве правителя империи Тимуридов. В 786 г. с. х./1407 г. он завоевал Мавераннахр и вскоре стал правителем Хорасана, Кабула и Герата, т. е. Восточного Ирана. При Шахрухе построены медресе и молельня в Герате (строительство начато в 769 г. с. х./ 1390 г., а завершено в 816 г. с. х./1437 г.). В отличие от своего отца, он был миролюбивым правителем и покровителем искусств. Большое медресе в Герате с точки зрения величия сопоставимо с самыми лучшими строениями эпохи Тамерлана. Площадь двора медресе составляет 105 $\times$  57 м; изначально там имелось несколько куполов и 8 минаретов, из которых осталось только шесть. Верхняя часть каждого из минаретов была украшена *мукарнасами*, а цоколь был мраморным. Мавзолей Гаухаршад, жены Шахруха, расположен рядом с этим зданием. Оба строения полностью покрыты замечательными мозаичными изразцами и рядом геометрических узоров.

Медресе Хваргирд (Харгирд; строительство закончено в 823 г. с. х./ 1444 г.) во многих отношениях может считаться совершенно уникальным и беспрецедентным явлением архитектуры. Это здание было спроектировано Кавам ал-дином Ширази, а построено Гийас ал-дином Ширази. В нем мы находим аккуратно разработанные пропорции четырехэвванного медресе. Входной эйван состоит из трех купольных арок, а само здание украшено росписью, каллиграфически декорированным орнаментом, выполненным в технике резьбы по гипсу, а также переплетенными полуарками. Мозаичное покрытие двора представлено сочетанием различных узоров и стилей, что говорит об уникальном мастерстве и творческом потенциале автора. Фасад кажется невысоким, широким и распланирован так, чтобы не нарушалось его гармоничное единство с входным порталом. В двух боковых стенах устроены заостренные полуарки, они отделаны прямоугольными панелями и заканчиваются двумя башенками. Фасад следует горизонтальному порядку, что является новшеством в Тимуридской (или Гурканской) архитектуре.

Еще одно здание этого периода — усыпальница Шамс ал-дина в Йезде. Она выделяется украшением из великолепных узоров, вырезанных из гипса. Обрамление входных ворот представлено геометрическими мотивами ромбовидной формы, которые напоминают изразцы, украшающие тимуридские здания в Самарканде.

Из других зданий периода правления Шахруха можно отметить гробницу шайха Джама в Торбет-е Джам с высоким входным порталом и низким куполом, усыпальницу хваджи 'Абд Аллаха Ансари, которая была восстановлена Шахрухом в 807 г. с. х./1428 г., а также мечеть Кали в Торбет-е Джаме. Пропорции усыпальницы шайха Джама несколько необычны, что, возможно, было спланировано специально, чтобы выделить отдельные части здания. Однако это не дало того результата, на который, видимо, рассчитывал архитектор. Еще одно известное здание эпохи Шахруха — мечеть Гаухаршад, которая и сейчас гордо возвышается в Мешхеде, украшая собой этот город.

Мечеть Гаухаршад — это самое крупное историческое здание эпохи Шахруха. Она была построена недалеко от мавзолея имама Ризы в Мешхеде в 797 г. с. х./1418 г. Вход в мечеть представляет собой продолжение хорошо известного самаркандского стиля «псевдоарка в псевдоарке», который был разработан ширазскими архитекторами. Оформление входа в мечеть изобилует чередованием выпуклых и вогнутых частей, что создает ощущение глубины всего здания. Минареты, расположенные у входа, несколько толще, чем это было принято в сельджукской и ильханской архитектуре. Они возвышаются над своими мраморными основаниями. Вся поверхность минаретов, стен и колоннад покрыта тонкой мозаикой и глазурованными изразцами различных оттенков синего, кремового, светло-зеленого, темно-золотого, светло-желтого цвета и цвета слоновой кости. В узоре представлены в основном геометрические рисунки, искусно совмещенные с арабесками и цветочным орнаментом. Купол сделан так, чтобы его было видно и с расстояния 1000 шагов. Все оформление здания распланировано таким образом, чтобы избежать как однообразия, так и излишней пестроты. Это одна из важнейших черт эстетики данной архитектуры, которая нашла воплощение в чередовании геометрических узоров и арабесок, а также выпуклых и вогнутых частей и деталей здания вокруг колоннады и в использовании открытого прохода между ними.

Эйван, расположенный перед шабистаном, представляет собой монолитное, полностью белое сооружение, тогда как три других эйвана украшены рядом расположенных на красном фоне бирюзовых куфических надписей с оттенками белого и зеленого цветов. Различные декоративные стили можно обнаружить на основном дворе мечети

Гаухаршад, причем их утонченность и изысканная красота вызывают восхищение у любого посетителя.

Архитектурный стиль этой мечети, как и большинства зданий Тимуридского периода, был привнесен из Южного Ирана, а архитектором этой мечети является не кто иной, как Кавам ал-дин Ширази, который построил большинство зданий эпохи правления Шахруха. Аргур Поуп пишет об этом так: «Хотя большая часть тимуридской архитектуры сосредоточена в северной части страны, творческая часть работы находилась полностью в руках художников и мастеров из Ширази и Исфахана».

Тимуриды нанимали лучших мастеров с запада, юга и из центра Ирана, что помогло этим правителям обогатить восточные и северные регионы страны замечательными образцами архитектуры. Не надо забывать и о том, что после завоевания западной, центральной и южной частей Ирана Джахан-шахом Кара-коюнлу именно исфаханские мастера вышли на первое место в деле украшения зданий, что свидетельствует об их особом мастерстве в изготовлении фаянсовой мозаики.

Говоря о достижениях в планировке и дизайне зданий, нельзя не упомянуть о знаменитом центральном зале (*шахнашини*) Соборной мечети Исфахана, построенной саййидом Махмудом Нами примерно в 826 г. с. х./1447 г. Этот зал по своей красоте ничуть не уступает тому, что строилось тогда в Хорасане, хотя здесь мы не находим столь же изысканной цветовой палитры. Тем не менее входные ворота Дарб-и Имам, созданные в 832 г. с. х./1453 г., — одно из самых замечательных произведений персидской архитектуры и декоративного искусства.

Строительство здания началось при Музаффариде, а закончилось во время правления Джахан-шаха Кара-коюнлу. Оно построено над могилами двух известных потомков, имамов Ибрахима Батхи и Зайн ал-‘Абидина, примерно к 857 г. с. х./1478 г. В главном эйване первоначально, видимо, имелась дверь, которая вела в коридор, но затем, при Сафавидах, она была замурована. Это строение считается одним из выдающихся шедевров иранской полихромной архитектуры. Как говорил Андре Годар, «пропорции этой мечети столь правильны, дизайн декора, красота цветовой гаммы, изящество и тонкость работы столь совершенны, что было невозможно получить большего эстетического наслаждения от осмотра такого архитектурного произведения, за исключением, может быть, только Голубой мечети в Тебризе, которая также была построена при Джахан-шахе. Это настоящая архитектурная жемчужина».

В здании Дарб-и Имам был единственный зал с эйваном перед ним, и оно сохраняло свою структуру до времени правления шаха Сулаймана, когда было перестроено в усыпальницу. Внешнее

покрытие купола, располагавшегося над основным залом, было восстановлено при шахе 'Аббасе I. Во второй раз мечеть подверглась перестройке при шахе Сулаймане, когда был построен небольшой купол над эйваном. В этом здании до сих пор можно найти следы надписи с обозначением 1081 г. с. х./1702 г., выполненной каллиграфом Ризой Имами во время правления шаха Сулаймана.

Голубая мечеть в Тебризе построена примерно в то же время, что и Дарб-и Имам. Эта мечеть — один из лучших образцов цветной изразцовой декоративной отделки IX в. х./XV в. В 844 г. с. х./1465 г. мечеть была разрушена в результате землетрясения, от которого пострадал весь Тебриз (тогда погибло 70 тысяч человек). От нее не осталось ничего, кроме нескольких колонн, частей внешней стены и фасада, и сегодня эти развалины находятся не в самом лучшем состоянии. Это одна из немногих иранских мечетей, представлявшая собой полностью закрытое помещение, что было обусловлено холодным климатом Тебриза. Г-жа Дьелафуа (Dieulafoy), посетившая мечеть в XIII в. х./XIX в., отмечала, что внутренняя сторона входного портика была украшена изящными мозаичными изразцами, которые были разрезаны столь искусно, что, казалось, весь узор сделан из монолитного материала. На рисунках — переплетенные цветы, что отличало эти узоры от геометрических украшений Сельджукского и Ильханского периодов. Неповторимая гармония цветовой гаммы (голубого, темно-зеленого, белого, светло-желтого и оттенков синего) создавала очень живое и притягивающее взор изображение, не нарушающее общего величия здания. Свою славу и известность мечеть получила не в последнюю очередь благодаря этим своим особенностям.

Первоначально небольшая дверь вела в шабистан — два больших зала под большим куполом, соединенные несколькими проходами с другими частями здания. Первый зал украшали полихромные мозаичные изразцы, повторявшие стиль отделки эйвана. Использованный здесь уникальный темно-красный кирпич позволил сделать рисунок визуально выпуклым; там же, где взяты изразцы только одного вида, рисунок кажется плоским и лежащим на одной поверхности со стеной фасада. Второй зал, где находился и михраб, был отделан маленькими голубыми шестиугольными кирпичиками, а золоченое обрамление узоров проложено синими изразцами.

Внутренняя часть одного из больших входов в основной зал мечети оправдывает ее название (Голубая мечеть), которое было дано этому зданию. Именно комбинация новых разнообразных цветов превратила эту мечеть в шедевр декоративной керамической мозаики. Больше нигде невозможно встретить такую гармоничную комбинацию коричневого, охрового, оливкового цветов и цвета желтой листвы.

Похожие цвета применялись в мечети Гаухаршад, где они сочетались с натуральным красным цветом кирпича, чтобы избежать цветового однообразия. В этой мечети сочетание кирпичной поверхности и ультрамаринового цвета фона создает фиолетовый оттенок, не очень приятный для глаза. В Голубой мечети все эти оттенки носят более мягкий характер, они лучше распределены, кирпичный цвет не смешивается непосредственно с цветом изразцов, а рисунки и узоры живее и одухотвореннее.

Согласно надписи над центральным входом мечеть спроектировал и построил иранский архитектор Ни‘мат Аллах б. Мухаммад Бавваб. Две круглые башни по обеим сторонам фасада (его длина приблизительно 50 м) изначально, видимо, поддерживали два минарета и отражали влияние тимуридской архитектуры. Мечеть изначально имела девять куполов.

Во время правления Джахан-шаха было завершено строительство и Соборной (Пятничной) мечети Исфахана. Ее центральный вход, находящийся в западной части двора, представляет собой великолепный портик, который не так давно отреставрировали. Большая часть этого комплекса построена при Узун-Хасане Ак-коюнлу, но декоративная отделка принадлежит другой эпохе. Здание основательно перестроено при Абу Музаффаре Рустаме Бахадур-хане, внуке Узун-Хасана, примерно в 841 г. с. х./1462 г., что отражено в надписи на южном эйване. Изразцовые рисунки южного эйвана выпуклые, чем и напоминают мозаичные узоры Дарб-и Имам.

В целом декоративная отделка времен правления Узун-Хасана более свободная, мягкая, разнообразная и относится к более позднему периоду, чем отделка в Кушке (выполненная при Джахан-шахе).

Еще одним архитектурным памятником Тимуридской эпохи, созданным на территории современного Ирана, является относящаяся к IX в. х./XV в. Шахская мечеть, построенная в 830 г. с. х./1451 г. в священном городе Мешхеде. Здесь мы находим более совершенный купол, чем в мечети Гаухаршад. Выпуклая декоративная полоса зеленого цвета на светло-оранжевом и белом фоне, которая проходит над плинтусами, поражает своей красотой. К этой же эпохе относится и находящееся в Мешхеде медресе Ду Дар. Это здание с изящным куполом, он немного выше купола Шахской мечети и украшен посередине рельефными надписями почерком *сулс*. По окружности основания купола идет ряд окон с деревянной плетеной решеткой, что придает зданию неповторимое обаяние.

#### 4. Другие искусства Монгольского периода: Ильханы и Гурканиды



Искусства, которые получили большое распространение и достигли совершенства при Сасанидах, продолжали развиваться и в последующие периоды, вплоть до IV в. х./X в., причем использовались те же технологии и способы изготовления предметов искусства, что и ранее. До наших дней дошло небольшое количество таких произведений той эпохи, как ткани, ковры, декорированная металлическая посуда, стекло, керамика и т. д. Некоторые из этих изделий покрыты узорами из надписей и арабесок. Тем не менее в течение V в. х./XIV в., особенно при Сельджукидах, многие из этих искусств, прежде всего работа по металлу, достигли значительной утонченности, обрели большую ценность и распространились далеко за пределы исламского мира. Изделия из металла, производившиеся в мамлюкском Египте, находились под большим влиянием иранского искусства эпохи Сасанидов и Сельджукидов, повторяя их стиль, форму и рисунок.

После прихода ислама многие сасанидские искусства были полностью преданы забвению. Это касается резьбы по камню, барельефов и особенно скульптуры, которая была запрещена по религиозным соображениям. Другие изящные искусства, как то: работа по стеклу, керамика и текстиль, — еще долго и успешно развивались. До второй половины I в. х./VII в. чеканились и имели хождение монеты с сасанидскими мотивами и исламскими надписями, а первые исламские монеты появились примерно в 80 г. л. х./699 г.

Влияние сасанидского искусства, которое наблюдалось до V—VI вв. х./XI—XII вв., можно проследить даже в некоторых частях христианской Европы. Эта тенденция была столь очевидна, что, по свидетельству Андре Годара, «роспись стен Палатинской капеллы в Палермо (Италия) обязана своим происхождением сасанидскому влиянию». Как утверждает Роман Гиршман, это влияние также обнаруживается в барельефах портиков готических церквей и соборов XIII—XIV столетий.

В Нишапуре найдены остатки росписи периода Саманидов, относящиеся ко II—III вв. х./VIII—IX вв. Изучение персидской литературы со времени распространения и установления ислама показывает, что если живопись и не появлялась в мечетях, медресе и дарвишеских обителях, то в частных домах стены и занавеси очень часто украшались рисунками с изображением людей и животных. В частности, можно привести следующее стихотворение Са'ди:

Если человечность только в том, что есть глаза, рот, уши и нос,  
То в чем же разница между рисунком на стене и человеком?  
Сколько удивительных рисунков на стене бытия,  
Если кто не будет думать о Тебе, он только рисунок на стене.

От первых веков исламской эры до нас не дошло произведений изобразительного искусства, хотя в исторических документах и книгах часто встречаются детальные описания рисунков и произведений книжной иллюстрации, включая иллюстрации к сборнику нравоучительных сказок «Калила и Димна», созданные китайскими художниками при Насре б. Нухе Самани. Во времена правления Тамерлана и его последователей изобразительное и иллюстративное искусство было в большей степени подвержено влиянию заимствованных, преимущественно арабских и китайских, стилей. Большинство иллюстрированных книг носило научный (как «Манафи‘ ал-хайван» Ибн Бухтишу‘) либо исторический («Джами‘ ал-таварих» Рашид ал-дина, 1316 г.) характер. На большинстве рисунков книги «Манафи‘ ал-хайван» изображены животные, птицы и растения, выписанные с такой исключительной точностью и красотой, которая в то время была подвластна только китайским художникам. Столь же сильное китайское влияние мы находим и в книге «Джами‘ ал-таварих», за исключением изображения фигур имама ‘Али б. Аби Талиба и Хамзы — в них присутствует очевидное арабское влияние.

Именно поэтому мы редко встречаем произведения Ильханской эпохи, несущие на себе отчетливые следы своего персидского происхождения, тогда как при Тамерлане (Тимуре) и его последователях, которые, несмотря на свои жестокие завоевательные войны, были большими покровителями искусств, персидский элемент начинает преобладать. В этот период монгольские черты сохранялись только в портретах, а композиция рисунка и использование геометрического построения в качестве основного принципа работы были совершенно персидскими, без малейших следов заимствований.

При Гурканидах можно было проследить три отдельных художественных стиля: Багдадская школа (или Джалайирская) под руководством Джунайда Султани; Тебризская школа, которая, как и первая школа, получила наибольшее развитие к концу VIII в. л. х./XIV в.; Тимуридская школа в Самарканде, причем большая часть иллюстраций, выполненных в стиле этой школы, встречается в книгах по астрономии, а также в поэтических диванах Хваджу-йи Кирмани, Хафиза и Низами. Великолепным образцом таких иллюстраций является книга «Хумай и Хумайун» Хваджу-йи Кирмани, которая была переписана Миром ‘Али Табризи и иллюстрирована Джунайдом Султани.

В работах этого периода, положивших начало следующему этапу развития изобразительного искусства, а именно Гератской школе, присутствуют яркие, насыщенные цвета, обычно они изготовлялись из порошка драгоценных и полудрагоценных камней, сохранившего их цвет (использовались лазурит, янтарь, рубины и золото). Яркие цвета стали характерной особенностью работ, относящихся к Ширазской

школе конца VIII—начала IX в. х./XIV—XV вв. В Ширазе были созданы копия «Шах-нама» Фирдауси, переписанная в 775 г. с. х./1396 г. Лутф ал-дином Йахйей б. Мухаммадом и ныне хранящаяся в Национальной библиотеке Египта, и экземпляр Фирдауси 779 г. с. х./1400 г., также проиллюстрированная в Ширазе и находящаяся в коллекции англичанина Честера Битти (Chester Beatty). Эти иллюстрации оригинальны и совершенно отличаются от работ Тебризской и Джалайридской школ. Можно с уверенностью сказать, что Ширазская школа в наименьшей степени была подвержена иноземным влияниям. В этих работах присутствуют очень сбалансированные цвета, рисунки выполнены более отчетливо, живо и оригинально. Пестрота цветов и изображений, несколько смущающая иностранцев, является принципиальной отличительной чертой иранского искусства, с рассматриваемого периода она стала характерной для иранских, индийских и даже османских художников в IX—X вв. х./XV—XVI вв. В заключение можно отметить, что внимание династии Джалайридов к изобразительному искусству, и в частности применению в нем ярких цветов, является очень важной особенностью, которая может рассматриваться в качестве важнейшего этапа развития персидского искусства после Сасанидов.

После Тимура его сын Шахрух перенес свою столицу в Герат и назначил других гурканских принцев в качестве правителей других провинций. Улугбек стал правителем Самарканда и Мавераннахра, Ибрахим-султан был отправлен в Шираз. В то время популярность приобрели библиотеки, и многие художники из Шираза, Тебриза и других мест стекались в Герат, чтобы участвовать в оформлении рукописей. При Шахрухе после поездки его художника Гийас ал-дина в Китай ко двору династии Мин стало еще больше проявляться китайское влияние в иранском изобразительном искусстве, хотя оно ограничивалось преимущественно разработкой элементов композиции. Впрочем, персидские и китайские особенности стилей были столь сильно переплетены, что иногда просто невозможно определить, является ли конкретный рисунок китайским произведением, скопированным иранскими художниками, либо это иранская композиция, впоследствии воспроизведенная китайскими мастерами.

Гурканская художественная школа достигла еще большего совершенства при сыне Шахруха, Байсункуре, который сам был художником и каллиграфом. За годы его 39-летнего правления изобразительные искусства и искусство переплетения книг достигли наивысшего развития. Гератская школа стала крупнейшим культурно-художественным центром своего времени и получила всеобщее признание благодаря работам такого знаменитого мастера, как Камал ал-дин Бихзад. Он был первым иранским художником, который стал подписывать свои работы. Его известность была столь велика, что

могольские правители Индии прилагали много усилий, чтобы приобрести его работы, тогда как другие иранские художники копировали произведения этого живописца. Его манера работы впоследствии была отражена в письменных документах, ставших образцом для подражания для последующих поколений.

Бихзад жил при султানে Хусайне Байкаре, а также при шахе Исма'иле Сафави. Шахи Исма'ил и Тахмасб назначили его директором своей библиотеки. Свои первые познания в изобразительном искусстве Бихзад получил у пира сайида Ахмада Табризи и Мирака в Герате.

## Искусство эпохи Сафавидов

### 1. Происхождение династии Сафавидов

Сафавиды — династия персидского происхождения, потомки пророка Мухаммада и последователи шиитского мазхаба. Их предок, шайх Сафи ал-дин Ардабили, в раннем возрасте начал изучать религию и исламский мистицизм ('ирфан). Он отправился в Шираз к шайху Наджиб ал-дину Бузгушу Ширази, дабы под его руководством достичь духовного очищения и изучить основы религиозного мистицизма, но по прибытии в Шираз узнал, что шайх скончался. Тогда он стал изучать мистицизм под руководством других признанных ширазских мастеров, среди которых был и знаменитый поэт Са'ди. Впрочем, его жажда познания не смог удовлетворить ни один из учителей, пока Захир ал-дин, сын шайха Бузгуша, не предложил ему отправиться в Гилян к шайху Захиду Гилани. Сафи ал-дин по прошествии четырех лет поступил в ученики к шайху Захиду в Гиляне, где и пробыл 22 года. Он женился на дочери шайха и после смерти старого шайха сам являлся шайхом для его последователей в течение 35 лет.

В 713 г. с. х./1334 г. Сафи ал-дина сменил его сын Садр ал-дин, который принял на себя обязанности отца в качестве главы его последователей. После кончины Садр ал-дина его место занял его сын Хваджа 'Али, а затем его внук шайх Ибрахим, известный под именем Шайх-шах. Потом эти обязанности перешли к шайху Джунайду, сыну Шайха Шаха. Джунайд отправился в Диярбакыр, где присоединился ко двору султана Ак-коюнлу — Узун-Хасана — и женился на его сестре Хадидже. Через несколько лет он организовал военную кампанию против армии Ширван-шаха и был убит во время сражения.

Его сын шайх Хайдар женился на дочери Узун-Хасана, 'Алам-шах-байгум, и поднялся на борьбу с Ширван-шахом, чтобы отомстить за смерть отца, но и он пал от руки могущественного монарха. У шайха Хайдара было трое сыновей, от которых мечтал избавиться султан Йа'куб, сын Узун-Хасана, но из уважения к своей сестре — их матери,

а также из боязни мести со стороны последователей шайха он распорядился заточить их в тюрьму на острове на озере Ван, откуда им удалось бежать в Лахиджан.

В возрасте 13 лет Исма'ил выехал из Лахиджана в Ардебиль, сопровождаемый одиннадцатью последователями своего отца, но по пути к ним присоединились и другие сторонники. Собрав небольшой отряд, к которому примкнули и поддерживавшие Сафавидов тюркоязычные племена, он выставил своих людей против Ширваншаха, виновника гибели его деда и отца. В ожесточенной схватке Ширван-шах и все члены его семьи были убиты.

В 870 г. с. х./1491 г. Исма'ил отвоевал Азербайджан у Ак-коюнлу, а в 879 г. с. х./1500 г. занял Баку. В 881 г. с. х./1502 г. в Тебризе он был коронован. Затем отправился на завоевание Багдада (887 г. с. х./1508 г.), двумя годами позже занял Мерв, отвоевав его у узбекских правителей, и присоединил к своим владениям весь Хорасан. В 893 г. с. х./1514 г. он потерпел поражение от османских войск в Чалдыране, но в 903 г. с. х./1524 г. сумел захватить Грузию. В том же году он и умер. Ему наследовал его сын Тахмасб, который правил до 953 г. с. х./1574 г. За Тахмасбом I последовала династия из семи шахов и двух других правителей, также, очевидно, носивших шахский титул.

Шахи Исма'ил I, Тахмасб I и 'Аббас I (сын шаха Мухаммада Худабанды и внук Исма'ила), а также Сафи — самые выдающиеся фигуры в этой династии. Так, шах 'Аббас I стал именоваться 'Аббасом Великим, что свидетельствовало о признании его огромных достижений. Он правил страной в течение 43 лет, и в эти годы наблюдалось значительное развитие промышленности, искусства и культуры. Он перенес столицу из Казвина в Исфахан, где построил великолепные дворцы, мечети и другие общественные здания.

В 1088 г. с. х./1709 г. в Кандагаре подняла восстание группа суннитов. В 1101 г. с. х./1722 г. их лидер Махмуд Афган занял Исфахан, убил Султана Хусайна и перебил весь сафавидский клан, за исключением Тахмасба-мирзы II — ему удалось бежать. Он укрылся на берегах Каспия, где его принял и оказал ему почет племенной вождь Хорасана Надир-Кули, который в 1109 г. с. х./1730 г. разбил афганскую армию, а в 1113 г. с. х./1734 г. снова занял Дербент и Баку, отвоевав их у русских, присоединивших к себе эти регионы в 1102 г. с. х./1723 г.

В 1115 г. с. х./1736 г. Надир-хан сверг с престола Тахмасба II, провозгласил себя персидским шахом и вернул утраченные регионы. В 1116 г. с. х./1737 г., в результате второго Константинопольского трактата, Надир отвоевал Ереван у османов, а двумя годами позже покорил Афганистан. В 1126 г. с. х./1747 г. он захватил Лахор и подверг жестокому уничтожению жителей Дели. Он довел свои войска

до Дели на востоке, до Бухары на северо-западе и до Багдада на западе. Но жестокое обращение с племенными вождями стоило ему жизни: в 1127 г. с. х./1748 г. он был убит. Его внук Шахрух-мирза правил в Хорасане. В это время по всей стране начались беспорядки. Карим-хан из племени зандов сумел подавить восстания в других частях страны и взять под свой контроль все государство. Он принял титул Вакил ал-ра'айа (представитель народа) и не стал называть себя шахом. Он был первым правителем, который избрал Тегеран в качестве своей столицы, а затем перенес ее в Шираз. Это был добрый монарх, ему удалось снова объединить весь Иран. Одним из важнейших его деяний стало то, что он простил народу задолженность по налогам за 20 лет. Он также прилагал значительные усилия для установления в стране мира и безопасности. Умер Карим-хан в 1178 г. с. х./1799 г. (sic!), после чего в стране снова воцарился хаос.

## 2. Архитектура эпохи Сафавидов

Первой столицей династии Сафавидов был Казвин, но затем шах 'Аббас перенес ее в Исфахан. Ни один из предшествовавших этой династии монархов не проявлял такого интереса к созданию величественных памятников архитектуры, чтобы воплотить в них дух своего времени, как Сафавиды. Их интересовали различные виды архитектурных украшений, живопись, книжная иллюстрация, ковроткачество и прикладные искусства. Перенеся столицу в Исфахан, шах 'Аббас приложил много усилий к тому, чтобы организовать строительство в этом городе как можно большего числа дворцов, мечетей, площадей и базаров. То же самое пытался сделать и шах Тахмасб в Казвине, но мощное землетрясение практически не оставило в городе ничего от тех архитектурных красот, описание которых мы находим в исторических документах. А ведь здесь имелось действительно много архитектурных шедевров, строительство которых началось еще при шахе Исма'иле, а завершено было при Тахмасбе.

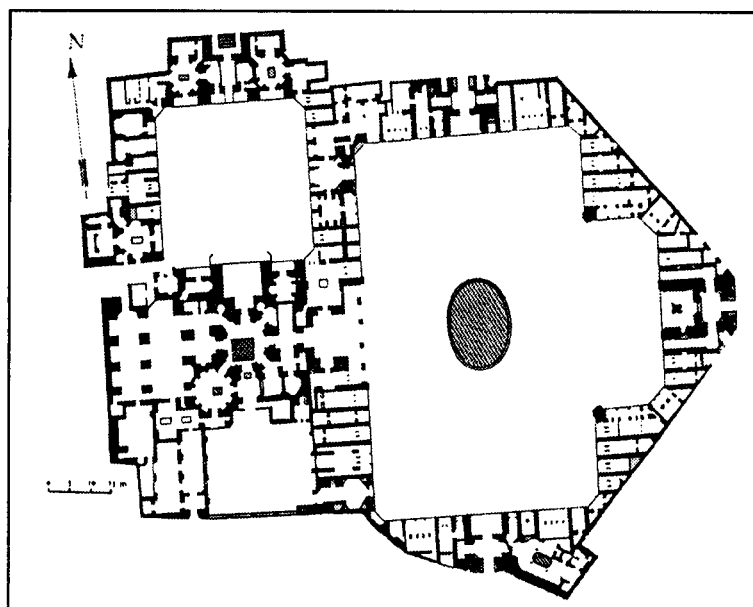


Рис. 108. План мавзолея св. Ма'сумы

В качестве примера можно привести Шахскую мечеть Казвина, которую постигла та же судьба, что и другие здания, пострадавшие от землетрясения. Следует отметить, что Исма'ил построил ряд зданий и в Исфахане, в частности комплекс Харун Вилайат (891 г. с. х./1512 г.). Это здание было воздвигнуто над могилой неизвестного религиозного деятеля, пользовавшегося большим уважением у верующих всех религий. Отличительной особенностью этого здания является богатая отделка изразцами той части входного портала, которая обращена во двор. Яркие прозрачные изразцы здесь очень оригинальны. Хотя, возможно, по изяществу исполнения они и отстают от изразцов Дарб-и Имам (особенно с точки зрения художественной композиции), они лучше закреплены и более тонко обработаны.

При шахе Исма'иле также был построен мавзолей Ма'сумы (Фатимы) в Куме (рис. 108), тогда как примыкающие к нему здания появились уже позже, при Каджарах, и особой красотой и изяществом они не отличаются. Этот комплекс также включает в себя здания более позднего периода, как то: библиотеку, музей и Большую кумскую мечеть, ставшие последним дополнением к этому мемориальному комплексу. В его северной части, построенной при Исма'иле, имеется великолепный набор декоративных добавлений, относящихся к 898 г. с. х./1519 г. Золотые *мукарнасы* Золотого эйвана добавлены уже при

шахе Насир ал-дине из династии Каджаров. Мы не знаем точно, когда был построен купол, но известно, что он был покрыт золотом при Фатх-‘Али-шахе. Впрочем, Андре Годар описал остатки изразцов, обнаруженные и сфотографированные им под золотым покрытием, из чего можно сделать вывод, что первоначально купол был покрыт глазурованной изразцовой мозаикой еще при шахе ‘Аббасе.

Шах ‘Аббас, в противоположность Тахмасбу, был большим поклонником архитектуры. Именно во времена его правления многие религиозные здания в Иране были украшены изразцами. Первоначально они использовались в качестве мозаики, которая применялась для отделки всех первых зданий этого периода, в частности мечетей Максуд-бика, шайха Лутф Аллаха, портала Кайсарийа и входного портала Шахской мечети. Остальная часть этой мечети была отделана простой квадратной плиткой, которая была дешевле и не требовала столь длительного времени для производства. Такая экономия была вызвана не тем, что шах не мог удовлетворить возникавшие финансовые запросы, а желанием построить как можно большее количество величественных зданий за короткое время. Востоковед, посетивший Исфахан времен правления шаха ‘Аббаса, писал: «В 1666 г. в городе имелось 162 мечети, 48 медресе, 182 караван-сарая и 273 общественных бани. К этому стоит добавить несколько базаров, площадей, мостов, вилл и дворцов».

Самый знаменитый архитектурный ансамбль Исфахана, сохранившийся до наших дней, — это площадь Накш-и Джахан с окружающими ее дворцами. Это огромная площадь, на которой в свое время проводились спортивные состязания, в частности игра, очень похожая на конное поло, а также организовывались парады, большие празднества и приемы. Площадь окружал двухъярусный пассаж, на первом этаже его располагались лавки и мастерские ремесленников, а верхний этаж нес чисто декоративную функцию. В центре этого пассажа расположен портик Шахской мечети (ныне мечеть Имама), а на противоположной, северной, стороне находятся великолепный старинный караван-сарай и базар Султанати. Еще один базар, с большим количеством боковых рядов за основным пассажем, во многих местах соединяется с комплексом основного базара. Дворец ‘Али-Капу расположен в центре западной стороны площади, а напротив его возвышается мечеть шайха Лутф Аллаха. Говорят, что женщины из дворца могли ходить в мечеть по специальному подземному ходу под площадью.

Строительство Шахской мечети началось в 991 г. с. х./ 1612 г. и завершилось примерно в 1017 г. с. х./1638 г. Это здание, выполненное в привычном четырехъярусном стиле, представляет собой вершину тысячелетнего развития искусства строительства мечетей. Мечеть построена по традиционному, но несколько более упрощенному плану,



она навевает спокойствие и безмятежность. Крупные структурные элементы и украшения создают ощущение непередаваемого величия и великолепия, что превращает данную мечеть в величайший шедевр мировой религиозной архитектуры (рис. 109).

Это здание величественных пропорций покоится на широком фундаменте. Полукруглая арка внешнего портика достигает 27 м в высоту, высота минаретов 33 м, а минареты над шабистаном еще выше. Возвышающийся купол — самый высокий элемент всего комплекса. Внешний портик создает ощущение духовной возвышенности, привлекая прохожего внутрь здания, где он сможет воздать хвалу Всевышнему. Созданию такой духовной атмосферы способствуют и мозаичная отделка, и полуарки. Внутренние фасады двора мечети украшены рядом коридоров, полуниш, освещенных сводов с прекрасными белыми надписями. Оттенок голубого цвета, добавленный в изразцы, выделяет надписи, идущие по всему зданию. Именно эти голубые изразцы делают его даже более красивым и привлекательным, чем дворец ‘Али-Капу. Возможно, шах хотел этим показать превосходство религии над политической властью.

Даже если изучать портик мечети с позиции независимого архитектурного эксперта, нельзя не признать, что это — настоящий шедевр. Портик выходит на север, как и вся площадь, тогда как кибла находится на юго-востоке. Угол между этими двумя направлениями нужно было как-то сгладить, что и было достигнуто за счет планировки здания. Именно поэтому, войдя в него, мы попадаем в извилистый коридор, у которого, кажется, нет определенного направления. С правой стороны коридора мы входим в высокую арку северного эйвана, попадая из затемненного пространства в море света. В этом вся суть архитектуры здания: переход из тьмы к свету, что ярко описано в Коране, в 3-м аяте суры «ал-Курси». Через левую часть коридора мы попадаем во двор мечети. Высокий эйван шабистана, выходящий на коридор, идущий от входа, также представляет собой шедевр декоративного искусства.

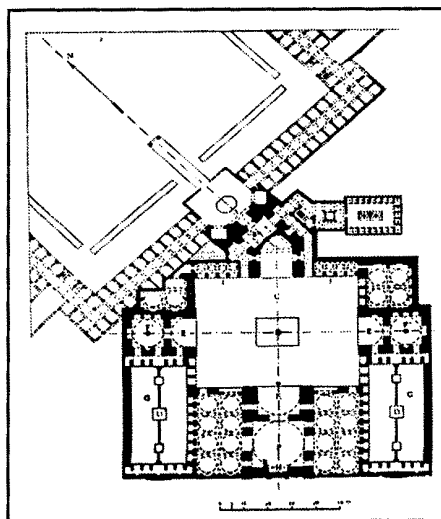


Рис. 109. План Шахской мечети в Исфахане

Композиция структурных элементов шабистана, его купол и минареты спроектированы столь искусно, что это просто невозможно описать в нескольких словах. Купол, арочный вход, минареты и все контрастирующие между собой детали соединены в изящную гармоничную композицию, в которой прямоугольной формы дверной проход прорезает полукруглый силуэт купола, причем оба они контрастируют с возвышающимися минаретами. Другой важной чертой композиции этого здания является арка над входным портиком, изгиб которой повторяет форму купола. Когда посетитель мечети проходит по ее двору, кажется, что вся архитектура оживает, а пропорции и соотношения между отдельными частями постоянно меняются. Этот точный расчет особенно виден на примере западного эйвана, в центре которого находится входная арка. Пропорции ее можно рассматривать с самого близкого расстояния, т. е. прямо из-под арки; они соответствуют правилу «золотого сечения». Глядя из эйвана, замечаем, что соотношение изменилось до  $\sqrt{3}$ , а чуть более дальнего расстояния становится равным 1,84. Эти соотношения были специально рассчитаны архитектором и выполнены с большим тщанием и мастерством.

Строительство мечети шайха Лутф Аллаха началось в 980 г. с. х./1601 г., а закончилось в 1007 г. с. х./1628 г. План мечети сделан по принципам традиционных четырехарочных сасанидских зданий *чахар-таки*. Весь комплекс изначально был построен в качестве домашней молельни шаха. И здесь неудобный поворот здания был компенсирован с помощью извилистого коридора, который не виден прохожим, так как снаружи можно видеть только входной портик и относительно низкий купол мечети диаметром 12 м. Стены, несущие купол, имеют толщину 1,7 м, что придает зданию повышенную прочность и устойчивость. В основании здания традиционный квадратный зал был переделан в крытый куполом восьмиугольник с несколькими несущими стенами и находящимися друг напротив друга основными и второстепенными элементами структуры. Восемь псевдоарок покрыты светло-бирюзовым бордюром с широкими белыми полосами, на которых начертаны ультрамариновые надписи, выполненные величайшим каллиграфом эпохи Сафавидов 'Али-Ризой 'Аббаси. Доминирующие цвета в этом здании, полностью облицованном изразцами, бирюзовый, молочно-белый и синий. Цоколи и псевдоарки в центре каждой стены покрыты глянцевыми семицветными изразцами. Рисунок на внутренней части купола, на вершине которого закреплено выполненное в металле изображение солнечного диска, включает в себя повторяющуюся арабесковую композицию с переплетающимися элементами — ромашками и подсолнухами. Ряд тонко выписанных надписей отделяет этот узор от окон и арок, смягчающих попадающий внутрь свет. Окна соединяются

с восемью высокими псевдоарками еще одним рядом надписей. Освещение всего помещения спланировано таким образом, чтобы внушать особое духовное состояние каждому сюда входящему.

Еще одним важным достижением эпохи шаха 'Аббаса стала реставрация мавзолея имама Ризы. Шах 'Аббас пешком совершил паломничество в Мешхед, куда он пришел в 976 г. с. х./1597 г., а в 980 г. с. х./ 1601 г. приступил к реставрации мавзолея. Этот комплекс включает в себя 30 зданий, которые строились и реставрировались в течение пяти столетий. После победы Исламской революции к четырем старым дворам, длиной от 50 до 100 м, было присоединено еще несколько. Комплекс включает в себя также несколько мечетей, шабистанов, медресе, библиотек, молитвенных залов, караван-сараев, а еще несколько базаров, которые были снесены в последние годы, чтобы освободить место для дальнейшего развития комплекса. Все дворы окружены двумя рядами двухъярусных арок, украшенных глазурованными изразцами. При строительстве комплекса в качестве основы использовался уже известный нам иранский стиль четырехэванных зданий. Часть старых построек, расположенных вблизи от усыпальницы, была снесена, а на их месте были сооружены вместилища для все возрастающего числа паломников. Имеются в комплексе также общие залы, библиотеки, публичные и частные столовые, больницы, пункты скорой помощи и т. д. Все это построено в непосредственной близости от великолепного здания эпохи Сафавидов, в каллиграфическом оформлении которого также принимал участие 'Али-Риза 'Аббаси. Отметим также купол, покрытый золотом и установленный на высоком круглом основании, а также два золотых минарета, один из них стоит на золотом эйване, а другой — с противоположной стороны. С чисто технической точки зрения (сочетаемость длинного ряда зданий), а также с позиций эстетики и перспективы это уникальное сооружение, которое осталось непревзойденным на протяжении всей исламской эпохи. Понятно, что невозможно в столь кратком обзоре рассказать обо всех его художественных и эстетических особенностях. Золотой двор мавзолея был построен амиром 'Алиширом Нава'и. Эйван шаха 'Аббаса находится напротив золотого эйвана, представляя собой всего лишь глубокий, не имеющий внешнего выхода эйван, отделанный семицветными изразцами. Основным цветом, примененным в этой части комплекса, является голубой, что создает замечательный контраст с возвышающимся над ней золотым минаретом.

Купол над усыпальницей и его четырехарочное основание построены Аллах-вирди-ханом в то же самое время, что и мечеть шайха Лутф Аллаха в Исфahanе. Архитектором был Амир Исфahани. Находящееся по соседству купольное помещение спроектировано и

построено мастером Табризи. Купол имеет 10 м в диаметре и возвышается над землей на 20 м. Его поддерживают два ряда расположенных друг над другом псевдоарок. Внутренняя сторона купола полностью покрыта маленькими зеркальными кусочками, а на опорных колоннах имеется полутораметровый цоколь из полированного золотистого мрамора.

Дворцы шаха 'Аббаса в Исфахане (два из них сохранились до наших дней) восстанавливают древнюю традицию строительства больших залов с плоской крышей, перед которыми располагается эйван с колоннами. Это напоминает композицию дворца Ападана в Персеполисе. Дворец Чихил Сутун (Сорок колонн), на самом деле имеющий только двадцать колонн, отражающихся в водах бассейна, расположенного перед входом, удивителен по красоте и изяществу. Это образец многовековой архитектуры, изначально разрабатывавшейся для строительства дворцов, храмов, мечетей, усыпальниц и роскошных вилл. Величественный эйван с колоннами, представляющий собой проход, соединенный с основным зданием, точнее его внутренней, приватной, частью, напоминает большой парадный зал. Это ощущение создают богато отделанные рисунки, покрытые фрагментами зеркал псевдоарки и своды, а также потолки из разноцветной мозаики. Внутренние стены дворца украшены разнообразными живописными мотивами, где можно различить как абстрактные образы, так и силуэты людей и животных. Потолок представляет собой пеструю, но гармоничную комбинацию синего, пурпурного, светло-зеленого и золотого цветов.

Дворец 'Али Капу, что по-тюркски означает «Великие врата», расположен на площади Накш-и Джахан, напротив мечети шайха Лутф Аллаха. Он изначально строился в качестве основной шахской резиденции и центра шахского двора. Главный парадный зал дворца мог вместить одновременно более 200 придворных. В отличие от зала приемов Чихил Сутун, который расположен практически на уровне земли, этот зал значительно поднят над землей, а потому из любой его точки открывается великолепный вид на площади, мечети и другие строения города. Комнаты дворца, расположенные на различных уровнях, все открываются на одну сторону, а с другой их стороны находятся каминь. Такое расположение представляет собой один из распространенных стилей персидской архитектуры, когда внутренняя и внешняя части здания сводятся к единому центру.

Комнаты отделаны по-разному: от разнообразной живописи до ряда выемок в стенах, прорубленных между двумя выложенными стеклянными украшениями нишами. Музыкальная комната спроектирована столь удачно, что в нее не попадает ни один посторонний звук. Пропорции здания четко математически выверены и поражают своей гармонией. Шахская дарвишеская обитель,

известная как Таухид-хана, находится позади этого дворца и состоит из большого двора, окруженного псевдоарками и несколькими залами, посередине которого расположена купольная постройка, покрытая рядом невысоких куполов, и на каждой ее стороне имеется по полуарке. Одна из них направлена на киблу и богато украшена разноцветными изразцами.

Во время правления шаха 'Аббаса и после него было построено несколько элегантных усыпальниц, покрытых куполами. Самая известная из них — усыпальница хваджи Раби', построенная в саду в предместье священного города Мешхеда в 1001 г. с. х./1622 г. В этом здании, как и в усыпальнице Олджайту, применена восьмиугольная композиция, четыре стороны которой были созданы просто за счет отсечения концов четырех основных сторон помещения. В здании имеются ряды двухъярусных проходов, напоминающие архитектуру Тадж Махала, также построенного полностью в персидском стиле. Вся поверхность здания покрыта разнообразными рисунками, выложенными изразцами и настолько мастерски сделанными, что оно до сих пор остается уникальным и непревзойденным во всем Иране. Внутренняя отделка включает в себя ряд замечательных выпуклых узоров и художественных мотивов, которые нанесены краской и позолотой на поверхности различных элементов здания. Несущие серьги тщательно спроектированы и соединены с поверхностью заостренными уголками, вмонтированными в пол. Купол поддерживается четырьмя псевдоарками, причем дополнительная глубина их внутренней части и более вертикальное расположение уменьшают объем и вес простенков.

Построенный в 1022 г. с. х./1643 г. Кадамгах (Место, где ступила нога святого и остался отпечаток его следа) представляет собой восьмиугольное здание с открытыми симметричными аркадами, покрытое куполом. Оно расположено в большом фруктовом саду, напротив одного из нишапурских холмов. Здание даже «более восьмиугольно», чем усыпальница Хваджи Раби', и кажется более гармоничным вкупе с покрывающим его куполом. В самом строении находятся два камня, на которых отпечатались, по преданию, следы ног имама Ризы. Здание было капитально отремонтировано единственный раз — в 1059 г. с. х./ 1680 г., при шахе Сулаймане. Традиционное верование в места, где ступала нога святых (*кадамгах*), получило свое материальное воплощение во многих городах Ирана, хотя многие из таких зданий были разрушены и не дошли до нашего времени. В рассматриваемом нами *кадамгахе* имеется четыре эйвана, отделанных изящными *мукарнасами* по двум вертикальным осям, причем четыре стены между эйванами состоят из четырех пар маленьких эйванов, расположенных друг над другом. Купол поставлен

на достаточно высокое круглое основание, а его декоративная отделка включает в себя разнообразные мозаичные изразцы, украшенные специфическим переплетенным узором из двойных ромбовидных фигур — *мадахил*. Этот рисунок широко применялся в религиозных сооружениях провинций Фарс и Керман и являлся, вероятно, работой одного из мастеров именно этого региона.

Небольшой дворец Хашт Биhiшт (Восемь раев), медресе и караван-сарай Мадар-и Шах (Мать шаха) также относятся к известнейшим архитектурным произведениям Сафавидского периода, дошедшим до наших дней.

В Хашт Биhiште (1048 г. с. х./1669 г.) применена та же восьмиугольная композиция, увенчанная великолепным куполом. Это здание находится в пределах сада Булбулан. По приказанию шаха Сулаймана этот дворец-вилла был построен в два этажа и украшен изящным орнаментом, во многом напоминающим тот, что использован во дворце 'Али Капу. Дворец оставался частной резиденцией шаха в течение долгого времени, и потому он редко упоминается в летописях и исторических документах. Во дворце имеются четыре двухэтажных эйвана, несколько мраморных фонтанов и водопадов, а в основание его положена мраморная плита. Помещения на северной и южной его сторонах с высокими потолками, установленными на 20-метровые колонны. Первоначально эти колонны были отделаны небольшими кусочками зеркал. Во дворце имеется также большой восьмиугольный центральный зал с замечательным бассейном посередине, который изначально был выложен серебром, покрытый небольшим, но очень изысканно выполненным куполом с изящными разноцветными сводами.

Дворец-вилла открыт со всех сторон, так как перед ним нет других зданий, а потому из любой части дворца можно любоваться окружающим его садом. Первоначально все здание было украшено листовым золотом и лазуритом, но эти украшения были уничтожены во времена Каджаров, а затем заменены менее изысканными копиями оригинального дизайна. Балюстрада и цокольная часть псевдоарок изначально были покрыты золотом, или позолотой, что технически точнее. Весь этот комплекс представляет собой ценнейший образец удачной планировки пространства с максимальным использованием положительных и отрицательных объемов.

Еще одним значимым зданием, построенным при Сафавидах, является мечеть-медресе Шах Султан Хусайна, последнего монарха из этой династии. Здание построено в 1085—1093 гг. с. х./1706—1714 гг. и во многом напоминает упомянутое ранее медресе Мадар-и Шах, в котором применена перекрестная четырехэйванная композиция, а само оно как бы опоясано одним рядом смежных двойных комнат

(*худжра*). Южный эйван длиннее, чем северный, и открывается на квадратный купольный зал. Внутренний двор в форме почти ровного квадрата, а в середине его проложен небольшой арык, который далее проходит под восточным эйваном и продолжается до середины внутреннего двора караван-сарая. Последний находится рядом с медресе, от которого он отделен только узким переулком, и представляет собой четырехэйванное здание, опоясанное анфиладой смежных комнат. В его восточной части — прямоугольный двор с рядом расположенных по периметру маленьких комнат-*худжра*. Очевидно, первоначально он планировался для использования в качестве конюшни. В северной части медресе и караван-сарая можно увидеть длинные крытые базарные ряды, соединенные с двумя рассматриваемыми зданиями с помощью эйванов. На каждой стороне основного пассажа этого базара — по два ряда лавок и магазинов. Мечеть и медресе полностью покрыты голубыми изразцами, они хоть и уступают красотой Шахской мечети, но все же не лишены изящества и блеска. Портик медресе открывается на сад Чахарбаг, и это один из самых красивых портиков, когда-либо создававшихся в Иране. Многие эксперты ставят его даже выше, чем портик Шахской мечети. Украшают медресе мозаичные изразцы.

Мечеть-медресе Шах Султан Хусайн представляет собой элегантный образец архитектуры своего времени, но даже если рассматривать этот комплекс в качестве одного из произведений архитектуры эпохи Сафавидов, он не идет ни в какое сравнение с совершенством воплощения архитектурных идей в Шахской мечети. Тем не менее оба здания считаются замечательными образцами исламской архитектуры. Великолепный входной портик мечети-медресе открывается в сад Чахарбаг и заканчивается величественным внутренним двором, окруженным рядом двухъярусных фасадов, каждый из которых украшен изящно выполненными изразцами. По четырем сторонам двора расположены четыре эйвана с арками. Шабистан этой мечети напоминает шабистан Шахской мечети, но над ним нависает не такой высокий, но очень тонко спроектированный купол, украшенный желтыми и черными арабесками на бирюзовом фоне. Внешнее покрытие здания выполнено из небольших зеленых и золотых рамочных узоров в комбинации с различными оттенками голубого цвета. Многие специалисты по персидской архитектуре полагают, что это был последний архитектурный шедевр иранской архитектуры исламской эпохи. Ведь здания, построенные при Зандах и Каджарах, несмотря на всю свою неоспоримую красоту, по величию и великолепию никогда не могли даже приблизиться к тому, что было создано при Сафавидах. Среди важнейших зданий, сооруженных в эту эпоху, следует также назвать мечети Хаким в Исфahanе и Вакил в Ширазе.

Другие архитектурные достижения эпохи Сафавидов включают в себя ряд мостов, базаров и торговых центров (так называемые «сарай»), которые обычно строились рядом с крупными базарами. В целом торговые центры были выполнены в том же архитектурном стиле, что и старые медресе, и обычно включали в себя большой портик с эйваном или без него. Базары строились в старом стиле, с несколькими куполами, расположенными в один ряд. «Сарай» — это обычно базары с меньшей протяженностью рядов, упирающихся в тупик, но при этом более пышно отделанные. В конце торговых рядов, как правило, находился большой восьмиугольный зал с достаточно высоким куполом, украшенным сталактитоподобными *мукарнасами* или изразцами.

До нашего времени сохранились многие из построенных при Сафавидах караван-сараяв, некоторые из них подверглись реставрации, а другие так и пребывают в полуразрушенном состоянии. Обычно караван-сарай располагались вдоль основных торговых путей, в частности на Шелковом пути, проходившем по территории Ирана от Керманшаха до границ нынешнего Хорасана. На этом маршруте уже обнаружено более 30 караван-сараяв, некоторые относятся к Сасанидскому периоду. Такие здания в свое время были в значительной мере разрушены, а затем, при Сафавидах, заново отстроены по известной четырехэйванной модели. Отдельные здания и сооружения относят к эпохе Каджаров. Одним из самых ярких образцов таких построек является Ребат-е Шараф. Ряд сафавидских караван-сараяв был обнаружен вдоль торговых путей, идущих с севера на юг. Многие из этих строений, одним из которых является лежащий ныне в руинах караван-сарай Дихбид в Фарсе, были построены по восьмиугольному плану.

Из других примеров сафавидской архитектуры можно выделить публичные бани, водные резервуары (*абанбар*), библиотеки, крупные виллы аристократов и придворных. Красивейшая баня того периода Хусрау-ака находится в Исфахане. Это величественное здание было в 1996 г. по неизвестным причинам разрушено местным муниципалитетом под предлогом расширения проезжей части проходящей там улицы. Еще один замечательный пример такой архитектуры — комплекс Гандж-‘Али-хан в Кермане, который в последние годы был перестроен и превращен в Музей этнографии.

Ряд дарвишеских обителей и молелен также относятся к Сафавидскому периоду; одним из них является Таухид-хана — великолепный образец сафавидских монастырей. Это здание находится рядом с дворцом ‘Али Капу в Исфахане. Оно полностью отреставрировано, и в нем находится Институт искусств. Есть также 16-угольная вилла, расположенная в центре большого двора, с четырех сторон окруженного анфиладой комнат-*худжра*, очень похожих на те,



что можно наблюдать в традиционных медресе. С четырех сторон этого здания имеются четыре открытые арки, очень напоминающие эйваны, хотя арки и стены одинаковы по высоте; арка, выходящая на киблу, украшена изразцами. Центральный зал покрыт полусферическим куполом, поставленным на низкий восьмиугольный цоколь.

Еще один неплохо сохранившийся памятник той эпохи — обитель и усыпальница шайха ‘Абд ал-Самада Исфакани в Натанзе. Внутренний план этого монастыря очень похож на дворец Шапура I в Бишапуре. Входной портик отделан великолепными изразцами, здесь можно увидеть изысканную комбинацию кирпичной и керамической отделки, что возвращает нас к архитектуре первой четверти VIII в. х./середине XIV в. Основная часть этой обители, как и обители Сафи ал-дина Ардабили, была построена до периода правления Сафавидов, но при этой династии здание было перестроено.

Самые известные молельни (*мусалла*) — это Паин Хийабан и Турук в Мешхеде, а также *мусалла* в Йезде. Первые две относятся к Сафавидскому периоду, тогда как *мусалла* Йезда представляла собой изначально сасанидское четырехарочное здание *чахар-таки*, которое было перестроено в 932 г. с. х./1553 г. и отреставрировано при шахе ‘Аббасе, в 1007 г. с. х./1628 г.

В Йезде, Тефте и Бафке открыто несколько *хусайнийя* — мест, где происходит обряд оплакивания имама Хусайна или где устраиваются религиозные мистерии, и *такийя* — пристанищ для дарвишей. Первоначально эти здания возникли на месте старых персидских храмов огнепоклонников. С архитектурной точки зрения они не имеют особой ценности, а потому мы не видим необходимости в том, чтобы их подробно описывать.

В Иране с давних времен велось сооружение дамб и плотин на реках. Дамбы были изобретены, видимо, одновременно с каризами, но так и не ясно, когда и где была построена первая дамба. В сохранившихся до наших дней исторических документах отмечается, что самое первое такого рода сооружение было создано на Кавказе Киром Великим, чтобы избежать нашествия гуннов. Развалины нескольких мостов и дамб Сасанидского периода были обнаружены в различных частях страны. Самой древней из сохранившихся дамб является дамба Банд-и Амир около Мервдешта (пров. Фарс), она относится к периоду Буидов и очень напоминает плотину Банд-и Бахман, которая также находится в Фарсе, но в значительной степени разрушена.

От последующих периодов осталось совсем немного мостов, стоящих до сих пор. В этой связи нельзя не упомянуть Си-ва-са-пул (33 моста) и мост Хваджу в Исфакане. Хваджу — это не просто мост, а плотина, опирающаяся на тяжелые каменные опоры, уровень воды за

которой можно контролировать и использовать для орошения окрестных полей. Временами, когда уровень воды за плотиной поднимался, здесь устраивались речные лодочные гулянья для шаха и его двора. Именно поэтому центральная часть моста спроектирована как небольшой павильон или смотровая площадка. Второй мост получил свое название из-за 33 имеющихся в нем пролетов. Он служит только в качестве средства сообщения между двумя берегами реки, а также между Исфаханом и Ширазом.

Следует отметить, что при Сафавидах достигло своего расцвета искусство садово-парковой архитектуры и ландшафтного дизайна. Во многих иранских городах до сих пор сохранились сады и парки, разбитые еще при Сафавидах. Отметим в этой связи сад Чихил Сутун в Исфахане и Баг-и Фин в Кашане, в котором расположение водных каналов, фонтанов и прудов очень схоже с древнеперсидскими садами, постоянно упоминаемыми в исторических сказаниях и летописях. Сафавидский стиль садовой архитектуры получил продолжение в садах эпохи Зандов и Каджаров, а создание таких садов продолжалось вплоть до времени правления Насир ал-дин-шаха.

В Азербайджане, Исфахане и Ширазе сохранился и ряд церквей, построенных при Сафавидах. Отметим такие значимые церкви, как Ванак и Вифлеемская церковь в Исфахане, церковь Св. апостола Татевоса в Тегеране (район Чала Майдан), церковь Св. апостола Симона Зилота и Торжества Христа в районе Калат в Ширазе, а также церковь Богоявления в Бушире. С архитектурной точки зрения эти церкви полностью исламские. Все они покрыты купольными крышами.

### 3. Изобразительные искусства

Обычно, когда речь заходит об изобразительных искусствах, в сознании возникают такие виды искусства, в которых с помощью формы и цвета создается плоское или объемное изображение. Важнейшими изобразительными искусствами Сафавидского периода были живопись, позолота, филигрань, роспись изразцов, создание узоров для ковроткачества и ткани, изготовление медной, серебряной и керамической посуды. Именно в этот период портрет, скопированный с итальянских готических или ренессансных образцов, стал важной частью иранской художественной традиции. Со временем этот вид искусства, по своей сути всего лишь поверхностная имитация изображения, при которой придавалось значение исключительно внешнему сходству с объектом изображения, тихо и незаметно проник в исламское изобразительное искусство, разложил его и полностью вытеснил из обихода. Это влияние было настолько сильным, что к моменту победы Исламской революции в Иране практически ничего

не осталось от настоящего персидского искусства. С другой стороны, иранские художники, выступавшие за сохранение западных принципов портретной живописи (а именно, полное сходство с объектом изображения и использование крупных пропорций), стали вырабатывать иные эстетические формы, во многом заимствованные из традиционного персидского искусства. Это позволило им создать свой собственный стиль портретной живописи. Об этом стиле мы более подробно поговорим в главе, посвященной искусству эпохи Каджаров.

Живопись Сафавидского периода является продолжением школ и стилей Гурканской эпохи. Шах Исма'ил Сафави глубоко любил искусство. Обеспечив территориальную целостность и единство страны, он начал строительство библиотек и художественных мастерских для состоявших у него на службе художников. Во время одной из своих битв он спрятал Камал ал-дина Бихзада и известного каллиграфа Шаха Махмуда Нишабури в больших ящиках, чтобы им не причинили никакого вреда, и выпустил их оттуда только тогда, когда сражение завершилось. В 901 г. с. х./1722 г. он назначил Бихзада главой шахской библиотеки и художественных мастерских. Известность этого художника росла и распространялась столь стремительно, что вскоре правители и монархи Османской империи и Индии начали буквально соревноваться между собой за право обладания его работами.

Бихзад работал в стиле Бухарской школы, но так как большинство своих произведений он создал во время пребывания в Герате, многие историки рассматривают его в качестве последователя Гератской школы. Учителем Бихзада был пир саййид Ахмад Табризи, великий художник того времени, который сам учился у ширазских мастеров и был вывезен в Самарканд и Мавераннахр Тамерланом. Пир саййид Ахмад на определенном этапе своей деятельности стал последователем художественного стиля Джунайда, другого художника, воспитанного в Ширазе. У него он служил в течение некоторого времени подмастерьем. Сам Джунайд являлся учеником Мира 'Али Ширази Нами. К сожалению, последний не подписывал свои работы, а потому трудно обнаружить его произведения, которые либо очень редки, либо не дошли до наших дней.

Слава и известность Бихзада подвигли многих его современников на копирование его стиля и техники, либо они просто ставили его имя на свои работы. Как бы то ни было, Бихзада можно рассматривать в качестве создателя эстетического стиля персидской живописи, для развития и совершенствования которой он много сделал. Именно ему удалось освободить иранское искусство от всех привнесенных в него монгольских и, видимо, китайских черт и создать оригинальный

персидский стиль, от которого исходит редкое ощущение насыщенного разнообразия и художественного блеска.

Шах Тахмасб, сын шаха Исма'ила, принял Бихзада при своем дворе и назначил его главой группы художников, позднее составивших Сафавидскую школу живописи, ковроткачества и росписи изразцов. Одна из особенностей стиля Бихзада, которая ярко проявляется в его работах, — это сочетание вертикальных и горизонтальных линий со свободными диагональными линиями, заполняющими пространство вокруг объекта в круговой композиции. Он был противником использования каллиграфии в живописи и наоборот, а потому обычно заполнял обе соседние страницы, не оставляя места для нанесения надписи, кроме тех случаев, когда такую надпись считал необходимой. Одним из новаторских качеств этого художника можно считать то, что в портретах известных людей своего времени он старался передавать их характер и настроение. Большая часть каллиграфических подписей, которые присутствуют в работах Бихзада, выполнена Мир 'Али Катибом.

Другим художником Гератской школы, большую часть своей жизни прожившим при Сафавидах, является Касим 'Али. Его иллюстрации к «Хамса» Низами, в настоящее время хранящиеся в Британском музее в Лондоне, ставят его на один уровень с Бихзадом. Он работал в том же стиле, а потому, если не обратить внимания на подпись, вполне можно принять работы Касима 'Али за работы его именитого современника. Огромная слава Бихзада сыграла с Касимом 'Али плохую шутку: знатоки обращали значительно меньше внимания на его работы, а иногда сделанное им приписывали Бихзаду.

Из других художников той же эпохи, которых можно считать последователями Гератской и Сафавидской школ, можно упомянуть таких мастеров, как Шайх-зада Хурасани, Мир Мансур Султан, Ага Мирак и Музаффар 'Али. У всех этих мастеров имеются свой оригинальный стиль и техника. Подробно мы остановимся на этом в главе, посвященной сафавидской живописи.

После вторжения в 914 г. с. х./1535 г. в Герат узбеков многие художники-шииты переехали оттуда в Бухару, которая оставалась под контролем Сафавидов. Поэтому и их можно включить в число последователей Сафавидской школы. Мухаммад Му'мин, Махмуд Мазхаб и 'Абд Аллах Наккаш — знаменитые члены этой группы, причем наибольшей славой из них пользовался Махмуд Мазхаб. Эти художники считаются последователями Бихзада, хотя историки рассматривали их в качестве представителей Бухарской школы. Бухарский стиль не имел большой перспективы, так как значительное число художников-последователей Сафавидской и Исфahanской школ

постепенно переместилось из Мавераннахра в центральные районы Ирана, где и образовался центр всей художественной деятельности.

Сафавидская художественная школа может быть разделена на две отличные друг от друга группы: Тебризская школа, которая развилась при шахе Тахмасбе и состояла из таких известных художников, как Бихзад, Султан Мухаммад, Махмуд Мазхаб, саййид 'Али Султан Мухаммад, Ага Мирак, Мирза 'Али, Мазхар 'Али, Шах-Кули, Музаффар 'Али, Мир Саййид 'Али и 'Абд ал-Самад. Художниками второго плана были саййид Пир Наккаш, Шах Мухаммад, Дуст Мухаммад и Шах-Кули Табризи. Мусаввар Мухаммади, сын Султана Мухаммада, также был талантливым художником, он стоит отдельно от других и признается создателем своего особого стиля, к сожалению, не получившего распространения.

Самые известные мастера той эпохи Ага Мирак и Султан Мухаммад, последний из которых, несомненно, был величайшим художником эпохи шаха Тахмасба и даже был удостоен чести давать шаху уроки рисования и коврового дизайна. Его композиции представляют собой богатый набор декоративных деталей, расположенных циклически либо конусовидно в соответствии с принципом «золотого сечения». Оригинальность и неповторимость его работ придает разнообразие используемых композиций и цветовых схем, а великолепие и блеск его работ свидетельствует о процветании шаха Тахмасба и его щедрости.

Его сын Мусаввар Мухаммади хорошо известен как автор пасторальных сюжетов, но стиль его так и не был продолжен другими художниками. Обычно этот художник избегал отображать в своих работах пышность и роскошь шахского двора. Его глубокая увлеченность природой и сельской жизнью придавала его творениям большую притягательность и уникальность, они улаживают глаз.

Искусство времен шаха Тахмасба может рассматриваться в качестве переходного периода между Багдадской и Сафавидской школами Исфахана, и это было время наибольшего расцвета персидской живописи. Самыми ценными работами этого периода являются две замечательные книги: «Хамса» Низами (ныне хранится в Британском музее) и известная рукопись «Шах-нама» с 256 иллюстрациями, большая часть которых создана Султаном Мухаммадом, причем некоторые из них он выполнил в виде эскиза и поручил другим художникам закончить работу в цвете. В целом в этой работе участвовало 15 художников. Обе книги шах Тахмасб подарил османскому султану на коронацию в качестве символа мира и братства. Позднее эти работы были вывезены из Турции и попали в руки к богатому французскому еврейскому барону Ротшильду, который затем продал их американскому миллионеру Хаттону, а тот в свою очередь

разделил эти книги и подарил 70 листов Метрополитен-музею, а некоторые листы продал. К счастью, благодаря усилиям первого вице-президента ИРИ д-ра Хабиби в 1996 г. остальные листы этого бесценного манускрипта были возвращены в Иран в обмен на картину западного художника де Кунинга.

Известные каллиграфы Сафавидского периода представлены такими именами, как Шах Махмуд Нишабури, Мир 'Али Табризи, Султан Мухаммад Нур, хаджж Мирак Хаттат и Мир 'Имад Хаттат. Мир 'Имад — выдающийся мастер шрифта *наста'лик*, усовершенствовавший этот стиль каллиграфии до его нынешнего состояния.

Одной из особенностей искусства Сафавидского периода, которую стоило бы здесь упомянуть, является гармония всех искусств и художественных стилей, развивавшихся в различных частях страны. Политическое и религиозное единство всегда сопровождается гармонией и в художественном отношении, и эти связи столь сильны, что всякий раз, когда оформляется новый стиль или развивается определенный вид искусства, это тут же влияет на другие формы и виды художественной деятельности. Возможно, что именно по этой причине такие художники, как Султан Мухаммад, не стали ограничиваться одним конкретным видом изобразительного искусства, а помимо живописи интересовались также ковроткачеством, текстилем и изразцами. Эти художники рассматривали единство форм и видов искусства в качестве основного принципа своей деятельности. Именно в этот период, когда Тебриз был столицей Ирана, особое значение стало придаваться воплощению в художественных произведениях иранского духа и самобытности страны. Именно тогда иранский стиль в изготовлении изразцов и в ковроткачестве достиг пика совершенства. Началось быстрое развитие мозаики, особую популярность приобрели ковровые и тканые изделия (кашмирские шали и т. д.). Работа по металлу, которая в течение нескольких десятилетий не развивалась и пребывала в латентном состоянии, опять стала быстро развиваться. Все это положило начало общему развитию страны, особенно ярко оно проявилось при шахе 'Аббасе I и привлекло в Иран многих европейских путешественников.

Во времена правления шаха 'Аббаса столица была перенесена из Тебриза в Исфахан. Шах хотел жить в роскоши и среди изящных произведений искусства, но он не желал дорого за это платить. Именно поэтому наблюдался процесс технического упрощения самых дорогостоящих видов искусства. Так, в это время отказались от создания изразцовой мозаики и покрывали здания простыми квадратными изразцами, что было намного дешевле. Одновременно наблюдается движение в сторону большего совершенствования

мастерства украшения зданий с эстетической точки зрения, но с точки зрения техники — это несомненный регресс.

Не уделялось должного внимания искусству переплета и книжной иллюстрации. Уже не ткали таких замечательных ковров, образцы которых мы видим в дарвишеской обители в Ардебиле. В моду вошли ковры с рисунком из фигур животных и птиц, обычно называвшиеся «сцены охоты», причем они пользовались в Иране успехом прежде всего по той причине, что были очень популярны за границей. В целом уменьшились размеры изделий, что облегчало их транспортировку. Керамика и фаянс утратили свою популярность, и в быту стали использовать богато декорированную посуду из меди и других металлов.

Шах 'Аббас был сторонником модернизации и обновления страны. Он установил крепкие политические связи с восточными и западными соседями Ирана и попытался обеспечить в стране такой же уровень прогресса, какой в то время наблюдался в Европе. Либерализация внешней торговли способствовала наводнению страны импортными предметами искусства, особенно гравюрами и небольшими картинами из Европы, среди них — как голландская готика, так и итальянский ренессанс. Такие художники, как голландец Йохан, долгое время живший при дворе шаха 'Аббаса, сыграли ключевую роль в художественной росписи стен исфаханских дворцов.

Иранские художники стали не только иллюстрировать книги, но и обратились к другим видам живописи. В этот период большой популярностью стала пользоваться настенная живопись европейского и персидского стилей. Впрочем, иранские художники заимствовали у Запада только то, что не подрывало основ национальной иранской идентичности. Они, по сути, по-новому посмотрели на все то, что делалось ими ранее. Среди известных художников того времени следует назвать таких живописцев, как Риза 'Аббаси и Мусаввар Мухаммади, а также учеников Ризы 'Аббаси — его сына Шафи' 'Аббаси, Афзала Мухаммада, Касима Табризи, Мухаммада Йусуфа и Мухаммада 'Али Табризи. Риза 'Аббаси — самый известный член этой группы. Можно сказать, что его работы завершают период чисто иранской художественной школы.

В это время, т. е. во второй период сафавидского искусства, начало активно развиваться искусство создания портрета и изящных живописных альбомов. Возможность экспорта таких работ в Европу и Индию побудила иранских художников начать подражать русскому искусству. К тому времени Европа уже прошла период расцвета готики и ренессанса, и особую популярность получало барокко, под влияние которого стремительно попадал весь континент. Персидское и персо-индийское искусство очаровало своей прелестью Рембрандта. В

целом это было время культурного взаимодействия и взаимовлияния Ирана и Европы.

Шах 'Аббас II (правил с 1021 по 1045 г. с. х./1642—1666 гг.) был сторонником распространения в Иране западного, европейского искусства. По его приказу в Италию была отправлена группа учащихся под руководством Мухаммада Замана с целью изучения западной художественной техники и стиля. Мухаммад Заман во время этой поездки отошел от своей веры и вернулся в Иран под именем Паоло Заман. Члены этой группы (некоторые из них даже не решались подписывать свои работы) были подвергнуты на родине общественному ostracism. На многих картинах этих живописцев отражены сцены из Ветхого и Нового Заветов. Мухаммад Заман также завершил иллюстрирование книги Низами «Хамса» шаха Тахмасба, работа над которой была начата почти за сто лет до этого времени, однако в ней еще оставалось несколько чистых страниц и неоконченных иллюстраций. В новых иллюстрациях, европейских по стилю, сохранились многие черты иранского искусства, в частности общая композиция, фигуры и цвета.

С этого момента начинается закат сафавидского искусства. Кроме ряда узоров изразцов и живописно вытканых ковров уже не производилось ничего достойного внимания. Если что и делалось в искусстве, это было продолжение художественных течений и техники второго Сафавидского периода.

Вестернизация живописи стала важной вехой на пути важнейших изменений в искусстве более поздних эпох, в частности времени правления династий Зандов и Каджаров. Об этом мы поговорим подробнее в соответствующих главах.

В различных иранских библиотеках имеются и другие ценные работы, а имена ряда художников часто упоминаются, несмотря на то что они, возможно, не столь известны. К сожалению, эти работы, хранящиеся в библиотеке мечети Сипахсалар (шахида Мутаххари), библиотеках Султанати и Хаджж-Аки Малика, не изучены. Непонятно, почему до сих пор не получено разрешение исследовать эти произведения, но надеемся, что в ближайшем будущем для этого будут предприняты все необходимые усилия, что позволит получить более глубокое представление об иранском искусстве.

#### 4. Другие виды прикладного искусства (керамика, работа по металлу, ковроткачество, текстиль и т. д.)

В наше время все искусства, кроме архитектуры, скульптуры и живописи, обычно включаются в категорию ремесел, под которыми



понимаются такие виды художественной деятельности, как керамика, работа по металлу, ковроткачество, текстиль и т. д.

Керамика и работа по металлу, которые стали развиваться после победы мусульманских армий, не несут в себе характеристик, необходимых для того, чтобы разделить их на особые периоды развития и художественного совершенствования. В обоих этих видах ремесла сасанидский стиль сохранялся и по прошествии многих лет после падения этой династии, а фигуры и образы Сасанидского периода воссоздавались и в III—IV вв. х./IX—X вв. К сожалению, не обнаружено каких-либо выдающихся произведений искусства, характерных для различных этапов иранской истории. Хотя первые независимые персидские династии появились в восточных и северо-восточных районах страны, в Большом Хорасане (Тахириды, Саффариды и Саманиды), самые древние работы, которые у нас имеются, относятся к правлению Буидов в Ираке и Южном Иране — Фарсе (311—442 гг. с. х./932—1063 гг.) и Саманидов на севере (196—384 гг. с. х./817—1005 гг.). Обнаруженных предметов искусства того времени довольно мало, и они рассеяны по территории страны, а потому по этим работам невозможно сделать вывод о наличии определенного стиля или развитии данных искусств. Только в то время по краям блюд для украшения использовали орнамент, выполненный куфическими арабским письмом, вместе с цветочным узором, геометрическими изображениями и простыми выпуклыми арабесками.

Что касается керамики, то представленные в музеях работы свидетельствуют о том, что это искусство достигло наибольшего развития в III—IV вв. х./IX—X вв. в Самарканде, Бухаре и Нишапуре. В этот период получило распространение изготовление изящной керамической посуды, покрытой прозрачной стеклоподобной глазурью, с цветочным или анималистическим узором и куфическими надписями. Такая посуда могла быть однотонной, полихромной, со стилизованным рисунком, позолоченной, глазурированной, с резным узором. Такие изделия производились первоначально в Нишапуре, Горгане, Рее и Кашане. Самые красивые керамические изделия делали в Нишапуре. На них обычно присутствуют один-два ряда куфических письмен, выполненных стилизованными буквами и передающих просто текст на внешней или внутренней стороне блюда. Украшения обычно наносились в следующем порядке: посуда из белой или красной глины ставилась в печь, после чего на подготовленную поверхность наносился рисунок; затем посуду опускали в жидкую глазурь и после просушки снова ставили в печь. Самые красивые образцы керамических изделий того времени позднее стали называть *заррин-фам* (золотой).

Базовые формы и узоры керамических изделий развивались очень постепенно, причем периоды развития перемежались с периодами застоя и упадка при монголах. Во время первого монгольского нашествия город Нишапур был превращен в груды камней, после чего захватчики залили эти развалины водой на целую неделю, а затем посадили там ячмень. После восстановления этого города в нем не осталось и следа от великолепной керамики. В VII—VIII вв. х./XIII—XIV вв. центр этого прикладного искусства переместился в Тахт-и Сулайман, Сольтанабад и Верамин. Это был период возрождения глазурованной керамики.

При Ильханах в этой области происходят первые значительные изменения, а именно появляется глазурованная керамика, которая сначала нашла себе применение в архитектуре (памятник Гунбад-и Марага). Затем этим искусством овладели в Исфахане и Кашане, хотя там большее распространение получила изразцовая мозаика и отделка зданий, особенно религиозного предназначения. В Кашане было построено несколько крупных одинарных или составных михрабов. Именно тогда стало широко применяться слово *каши*, которое означало как «изразец», так и выходца из Кашана. При Тимуридах созданы самые изящные образцы изразцов, лучший тому пример — мечеть Гаухаршад в Мешхеде.

Вследствие растущей популярности металлической посуды, особенно при Сафавидах, гончары продолжали работать только для удовлетворения обычных бытовых потребностей людей в простой посуде. Однако появление китайского бело-голубого глазурованного фарфора заложило основу для развития производства подобных изделий и в Иране, особенно в таких регионах, как Керман, Исфахан, Тебриз и на побережье Персидского залива. В то время практически невозможно было найти истинно персидские узоры и рисунки, ибо все несло на себе отпечаток заимствований из Китая. Но при этом искусство работы с изразцами активно развивалось, создавая базу для замечательных архитектурных достижений эпохи шаха 'Аббаса I. Лучшие образцы этого искусства можно обнаружить в Шахской мечети, мечети шайха Лутф Аллаха и в историческом здании Дарб-и Имам в Исфахане.

Глазурованная керамика продолжала развиваться в том же духе и в том же направлении и при Зандах и Каджарах, причем глазурь обычно была поливная, а нишапурский стиль III—IV вв. х./IX—X вв. был полностью забыт. Широкий импорт керамики при Каджарах и Пахлави привел к тому, что это искусство в самом Иране утратило в значительной степени свою ценность, опустившись до уровня грубой ручной работы. Несмотря на постоянные заявления о поддержке «ремесел» во второй половине правления династии Пахлави, этой поддержки было явно недостаточно для всеобъемлющего развития

искусства керамики и создания если и не шедевров, то хотя бы добротных произведений искусства в этом жанре.

Однако в металлообработке все обстояло совсем по-другому. Если при Сасанидах этому искусству придавалось большое значение и оно составляло значительную часть экспортного потенциала страны, то и в исламский период, начиная с Буидов, интерес к нему снова возродился, а работа по металлу достигла относительного совершенства при Сельджукидах. Это был один из самых блестящих периодов развития искусства после победы мусульманских армий. Наилучшие образцы металлоизделий первых лет ислама создавались в Хорасане: преимущественно декоративные элементы с куфическими надписями, с изображениями силуэтов людей, с цветочными орнаментами и арабесками. Ко времени монгольского нашествия это искусство уже было достаточно развито, а потому пережило период разрушения и запустения.

Возрождение работы по металлу было отмечено при Ильханах, когда это искусство достигло своего расцвета и обрело всеобщее признание. При Тамерлане (Тимуре) центрами художественной деятельности стали Самарканд и Бухара, хотя металлообработка не была там развита в такой степени, как керамика. Ведь Тимур больше обращал внимания на создание монументальных зданий и их мозаичное украшение.

Металлообработка снова пережила период расцвета при Сафавидах, когда началось производство разнообразной металлической посуды, а также таких изделий, как подсвечники, подносы, блюда, чаши, кубки, высокие графины для напитков, известные как *дискуми*, декоративные вазы, рамы для зеркал и т. д. Все эти изделия обильно украшались узорами и орнаментами, которые гармонировали с окружающей мозаичной отделкой и коврами. Снова возродилось производство инкрустированных золотом и серебром предметов, которое было популярно при Сасанидах, а затем оказалось в забвении. Этот стиль продержался в Иране до конца эпохи Зандов или начала эпохи Каджаров.

Период Сельджукидов — время серьезных изменений в форме и дизайне металлической посуды. Именно тогда стали создаваться бронзовые фигурные изделия с гравировкой и чеканкой с использованием многих старинных форм и рисунков; широко производились такие изделия, как светильники, пирамидальные кувшины для омовения, ступки, кувшины, тазы и пиалы, которые обычно делались из меди и бронзы.

Примерно с середины VI и в VII в. х./XII—XIII вв. разрабатываются новые виды изделий, а именно цилиндрические кувшины для омовения, светильники в форме животных с решетчатой отделкой, подсвечники на широком основании, высокие узкие бутылки

для розовой воды, широкие сосуды с узким горлышком (что напоминает изделия эпохи Сасанидов), различные сосуды, на которых появляются новые и старые рисунки и мотивы. В этот период декоративные элементы покрывают всю поверхность изделий, а их привлекательность усиливается за счет использования инкрустации медью, золотом и серебром. Человеческие фигуры изображались в рамках сцен из жизни при дворе или охоты, причем они обычно сопровождалась геометрическими узорами и окантовкой на предметах посуды или ожерельях. В первые годы VII в. л. х./XIII в. мы наблюдаем более широкое использование гравировки на внешней стороне изделий.

После заката этого искусства при монголах (в конце VII в. л. х./XIII в.) все указанные тенденции сконцентрировались в северо-западных регионах Ирана. Экономический подъем страны при Газан-хане (конец VII—начало VIII в. л. х./конец XIII—начало XIV вв.) сопровождался возрождением и развитием искусства металлообработки. Ильханы, которые первоначально придерживались буддизма, привнесли в это искусство восточные элементы. После падения этой династии в первой половине VIII в. л. х./XIV в. центр развития этого искусства при содействии Музаффаридов переместился в Фарс. В это время возникло два стиля, каждый из которых обладал особыми характеристиками и особенностями. Постепенно стали проступать восточные черты, в частности рисунки лилий, деталей монгольского костюма, элементов пейзажа, геометрических композиций, крестообразные рисунки, причем все эти черты проявлялись преимущественно в работах художников из Багдада и Мосула. Высокие человеческие фигуры (в отличие от низкорослых монголов в работах эпохи Ильханов), изображенные стоящими на полях или в охотничьих угодьях, с помощью чеканки наносились на поверхность изделий. На изображениях также присутствовали шахматные мотивы со скошенным ободом. В Музаффаридской школе работы по металлу в Фарсе часто выгравировывались молитвы с упоминанием правителей этой провинции. Работы обычно подписывались словами «Насаба-йи Ширази» («Ширазская генеалогия»).

Завоевав Шираз, Тамерлан забрал оттуда множество мастеров, в частности по металлу, в Самарканд. К сожалению, до нашего времени не дошло особо ценных образцов произведений мастеров Тимуридского периода.

На первых изделиях из металла Сафавидской эпохи можно обнаружить небольшие арабески и надписи, несущие на себе многие особенности тимуридского стиля. Во время правления этой династии продолжалось создание предметов из бронзы, украшенных чеканкой и гравировкой, причем чеканка наносилась как с внутренней, так и с внешней стороны сосудов. Для изготовления сосудов и другой повседневной утвари применялась формовочная бронза. Одной из

особенностей металлических изделий того периода является нанесение на поверхность выгравированных стихов и имен пророков и святых, для чего обычно использовался шрифт *наста'лик* в тончайшей окантовке. Художники эпохи Сафавидов постоянно работали над улучшением формы металлической посуды, и их усилия не пропали даром — были созданы замечательные образцы сосудов и кувшинов с волнующими изгибами. Мастера с большим знанием дела использовали железо и сталь и покрывали свои работы тонкими, детализированными рисунками. Из металла, стали и гравированных листов металла, которые затем инкрустировались золотом и серебром, делалось различное холодное оружие: мечи, сабли, инкрустированные кинжалы, великолепно выполненные шлемы, щиты и т. д.

Для вельмож производились золотая и серебряная посуда, вазы и подсвечники с декоративным дизайном. Сафавидский стиль этих изделий сохранился и при Зандах и Каджарах. Во времена Каджаров художники копировали распространенные рисунки и цветочные орнаменты. В то же время начинает сказываться влияние барокко и рококо, но оно было видоизменено под воздействием собственно персидского стиля. До сих пор в различных районах Ирана активно развивается искусство работы по металлу, что особенно заметно в Исфахане, где секреты этого мастерства передаются от поколения к поколению.

При Сафавидах больше внимания стало уделяться ковроткачеству. Из истории мы знаем, что в мастерских шаха Тахмасба I работали не только живописцы, переплетчики и каллиграфы, но и другие мастера, среди них выделялись ковроткачи. Шах также был сведущ в этих искусствах. Среди самых значительных произведений данного периода можно отметить два ценнейших ковра, которые в настоящее время хранятся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Первый, самый известный, ковер был выкраден из дарвишеской обители шайха Сафи ал-дина Ардабили (ныне это усыпальница шайха) и продан иностранцам. Это шедевр ковроткаческого искусства, в нем на каждый квадратный метр приходится по 520 тысяч узелков. Ковер соткан полностью из чистого шелка и шерсти, а создан он до или во время правления шаха Исма'ила. Согласно надписи на ковре он соткан в мастерских Кашана, а узелки этого ковра выполнены в специфическом стиле *фарсбаф*, или *синна*.

Второй ковер, который еще называется «Челси» (по имени английского посла того времени), имеет 740 тысяч узелков на 1 кв. м. Он соткан в Кашане много раньше знаменитого ардебильского ковра. Рисунок ковра отражает тему «Игры и охота», среди арабесок изображены только фигуры животных.

Имеются и другие ценные ковры, которые в настоящее время находятся в частных коллекциях в Европе и Америке, причем

значительная коллекция принадлежит герцогу Люксембургскому. Впрочем, другие ковры с точки зрения использованного материала и количества узелков не столь замечательны, как упомянутые два образца. Одной из отличительных черт сафавидских ковров является то, что, несмотря на сходство их рисунков с изразцовыми узорами мечетей и религиозных памятников, это не помешало художникам оживить обычные абстрактные геометрические и цветочные мотивы изображениями людей и животных. Впервые в истории исламского Ирана мы видим на коврах сцены игр и охоты с настоящими или фантастическими изображениями животных и птиц. Эта тенденция постепенно перешла в традицию и получила свое развитие и много позже Сафавидской эпохи.

Среди других искусств, которые достигли совершенства при Сафавидах, можно отметить различные виды текстиля, изготовления золотканой парчи, «кашмирских» тканей *тирма* и текстильное плетение. Об этом мы будем говорить ниже, в главе, посвященной возрождению древних искусств и ремесел в Исламской Республике Иран. Здесь же только отметим, что ткани, производившиеся во времена Сафавидов, в значительной степени напоминали изделия Сасанидской эпохи.

Что касается работы по камню, барельефов, резьбы по камню и скульптуры, то следует сказать, что от Сафавидской эпохи не дошло сколько-нибудь значимых произведений, кроме больших каменных сосудов-*дискуми*, использовавшихся для напитков во время особых церемоний, а также каменных фонтанов, ножками для которых служили изваяния молодых людей. Возможно, дело в неоднозначном отношении религии к скульптуре, о чем много размышляли и спорили религиозные авторитеты. Заметим также, что именно в Сафавидскую эпоху были изобретены каменные решетчатые цоколи для верхней части подземных хранилищ воды, чтобы обеспечивать поступление света в помещение хранилища. Затем этот тип строительства получил развитие при Зандах. Так как правление династии Зандов было непродолжительно, за это время не могло появиться никаких крупных художественных новшеств. Художники и мастера творили в соответствии с сафавидскими традициями, которые они пронесли до эпохи Каджаров.

## Искусство эпохи Зандов и Каджаров

### 1. Краткий исторический обзор

После смерти Надир-шаха его внук Шахрух в течение долгого времени был правителем Хорасана. Но вскоре страну захлестнули беспорядки и мятежи, и Шахрух оказался не в состоянии восстановить

мир на территории своего государства. Именно в это время Карим-хан из могущественного лурского племени зандов сумел подавить восстания в других частях страны и взять под свой контроль все государство. Он взял себе титул «Вакил ал-ра‘айа» и правил с 1129 г. с. х./1750 г. до самой своей смерти (1158 г. с. х./1779 г.). Это был добрый и благородный шах, которому удалось снова объединить весь Иран. Одним из важнейших его деяний стало то, что он простил народу задолженность по налогам за 20 лет. Он также прилагал значительные усилия для установления в стране мира и безопасности. Своей столицей Карим-хан избрал сначала Тегеран, а затем Шираз. Стремясь обезопасить дороги страны, он построил на них и на окрестных горах сторожевые башни, многие из них сохранились до наших дней.

Карим-хан правил страной в течение 49 лет. На престоле его сменил Лутф-‘Али-хан. Ему пришлось вести многочисленные сражения с племенем каджаров, которое под предводительством Ака-Мухаммад-хана Каджара, воспитывавшегося при дворе Карим-хана, восстало против шахов из династии Зандов. В конце концов в результате предательства ширазского губернатора Кавама город был захвачен каджарами, а Лутф-‘Али-хан пленен и доставлен в ставку Ака-Мухаммад-хана в Керман. В 1165 г. с. х./1786 г. Ака-Мухаммад-хан провозгласил себя шахом в Тегеране, первой столице Карим-хана, и так началась эпоха правления Каджаров. Ака-Мухаммад-хана сменил на троне его племянник Фатх-‘Али-шах, после него на престол взшел его внук Мухаммад-шах Каджар. Мухаммада сменил на троне его сын Насир ал-дин (правивший 50 лет), а затем на 10 лет престол перешел к Музаффар ал-дину. При этом шахе Иран стал свидетелем ожесточенной борьбы за установление конституционной монархии.

Музаффар ал-дина сменил на престоле Мухаммад-‘Али-шах, потом Ираном правил его сын Ахмад. Правление этих шахов длилось недолго. Именно в это время наблюдается возвышение сильного военачальника Ризы-хана Мирпанджа, который быстро взял в свои руки бразды правления, сначала в качестве министра, а затем — после свержения шаха Ахмада — в качестве монарха. Риза-шах и его сын Мухаммад-Риза правили страной в течение 50 лет, пока Исламская революция под руководством великого лидера аята Аллаха Хумайни в 1979 г. не положила конец этому жестокому антирелигиозному тираническому режиму. 1 апреля 1979 г. иранский народ принял участие в судьбоносном референдуме и высказался за провозглашение в Иране Исламской Республики.

## 2. Развитие искусства при Зандах и Каджарах. Художественное наследие Сафавидов

Эпоха Афшаров — это время всеобщей нестабильности в Иране. Надир-шах занимался в основном войнами, пытаясь расширить свои владения. Хотя он, по сути, восстановил единство страны, его усилия не принесли долгосрочных результатов. У Надир-шаха не было наследника, а потому страна после его смерти снова погрузилась в хаос. Именно поэтому при нем и при его внуке Шахрухе в Иране не появилось выдающихся произведений искусства. Иранское искусство в это время полностью повторяло художественные стили Сафавидской эпохи. Только в живописи наблюдалось создание картин, откровенно копировавших западные образцы и обычно выполнявшихся по заказу шаха или его вельмож. Один из известных художников того времени — Абу ал-Хасан Нами исповедовал реалистический подход к портретной живописи, заимствованный у европейцев. Большинство его работ — это портреты Надир-шаха и ряда известных придворных.

Период Зандов — время мира и спокойствия — являет собой переходную эпоху между династиями Сафавидов и Каджаров. В архитектуре в это время продолжалось развитие тенденций, обозначенных еще при Сафавидах, но с рядом дополнений и инноваций. Крепость Каримхани в Ширазе не связана напрямую с сафавидской традицией, но в архитектуре ее внутренних покоев нашли свое отражение тысячелетия «интровертной» персидской домостроительной традиции. Мечеть Вакил в Ширазе — это эйванная мечеть с простым шабистаном и двумя колоннадами без эйванов, идущими вдоль восточного и западного фасадов. Здание уникально в том плане, что у него имеется только один эйван и единственный минарет возвышается перед фасадом с эйваном. Колонны сделаны из прочного монолитного камня, они украшены спиралевидным рисунком, вырезанным по всей их длине. Колоннады, окружающие внутренний двор мечети, покрыты в цокольной части большими каменными плитами, а верхняя их часть украшена керамической мозаикой, которая производилась только в Ширазе и на юге Ирана. Мечеть окружают такие здания, как медресе Вакил (известная под названием медресе Баба-хана), общественная баня Вакил, место для спортивных представлений *зур-хана* и базар Вакил, расположенный рядом с медресе. Рыночные ряды идут от центра города до северных предместий Шираза. При династии Пахлави отдельные части архитектурного комплекса Зандов были разрушены, а впоследствии на их месте появились известные здания банка Милли, Управления образования и школы Шапур.

Крепость Каримхани при Пахлави превратилась в полицейскую тюрьму. Ее главные залы были разделены на два яруса и в каждом сделаны маленькие камеры для заключенных. Все архитектурные украшения были уничтожены. Рядом было построено центральное здание регионального полицейского управления. После Исламской револю-



ции этот новодел был снесен, а сама крепость была восстановлена в первоначальном виде и открыта для посещения.

Среди интересных зданий Шираза можно отметить также ряд аристократических особняков и вилл, многие из которых при Пахлави использовались в качестве учреждений, а сейчас заброшены и находятся в ветхом состоянии. Одним из таких зданий является Центральный почтамт.

В Ширазе до сих пор сохранилось много памятников архитектуры, оставшихся от эпохи Каджаров. Отметим, в частности, дворец Дилгуша и прилегающий к нему сад (который был превращен в военный склад), а также здание, расположенное в саду; мечеть Насир ал-Мулка, комплекс мечети и *хусайнийя* Мушир ал-Мулка. Одной из отличительных особенностей архитектуры Зандов и Каджаров было наличие интерьерных украшений в стиле резьбы по гипсу, которые потом были заменены фрагментами разноцветных зеркал, располагавшимися на внутренних стенах покоев. Оба указанных вида декоративного искусства достигли наивысшего расцвета при Каджарах, а лучшие их образцы можно увидеть в мемориальном комплексе имама Ризы в Мешхеде, в усыпальнице св. Ма'сумы (Фатимы) в Куме, в здании Шах-Чираг в Ширазе и в других усыпальницах этого города.

В это время наблюдалось значительное развитие дизайна и способа применения декоративных изразцов, хотя это тоже было всего лишь продолжением сафавидской традиции. Об этом более подробно поговорим ниже.

Основная часть архитектурных шедевров периода Зандов была построена в Фарсе и Кермане, но эти разнообразные и очень красивые здания все же не смогли достичь той степени великолепия, которую мы видим в сафавидской архитектуре. Возможно, это было вызвано недостатком средств в казне вследствие решения Карим-хана, как было сказано ранее, о прощении народу задолженности по налогам за 20 лет.

Центральным пунктом архитектуры Зандов является строительство частных особняков и небольших дворцов, зданий с двухколонными эйванами с центральным парадным залом и боковыми комнатами, которые обычно строились на двух уровнях, и эта традиция была сохранена при возведении эйванов многих известных мечетей и медресе. Примером использования такого проекта при Сафавидах является двухколонный эйван, находящийся с западной стороны большого эйвана дворца Чихил Сутун в Исфахане.

Еще одно замечательное здание периода Зандов — комплекс Гандж-‘Али-хана в Кермане. Его строительство началось при Сафавидах, но весь его облик сформировался под влиянием эпохи Зандов. Комплекс состоит из мечети, площади, базара, бани и караван-сарая (рис. 110).

Другой достойный внимания образец архитектуры того времени — комплекс Ибрахим-хан в Кермане, в который входят мечеть, базар и баня. Самые красивые *мукарнасы* из гипса появляются в этот период в медресе и банях. Как уже отмечалось выше, комплекс Каримхани в Ширазе также включал в себя базар, баню, медресе, *зур-хана*, резервуар для воды, административную крепость, жилой особняк, где Карим-

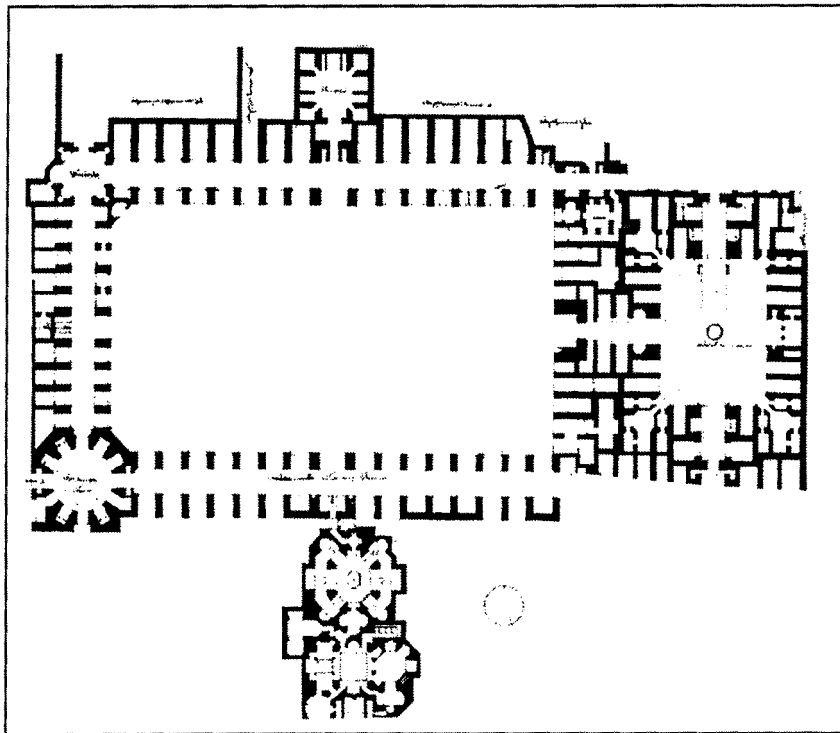


Рис. 110. План комплекс общественных зданий Гандж-‘Али-хана в Кермане

хан проводил частные встречи и аудиенции (сейчас там находится Исторический музей), а также площадь Вакил. Эта площадь была полностью разрушена, чтобы освободить место под строительство центрального офиса банка Милли, средней школы и ряда магазинов.

### 3. Архитектура эпохи Каджаров

Архитектуру эпохи Каджаров следует разделить на два периода. Первый, начавшийся после установления правления Каджарской

династии и продолжавшийся до Насир ал-дин-шаха, являлся продолжением архитектурной традиции Зандов и Сафавидов с небольшими изменениями в плане структуры зданий и их отделки. Об этом свидетельствуют немногие сохранившиеся образцы зданий той эпохи, которые не пострадали в результате разрушительной градостроительной политики династии Пахлави. Это сходство можно проследить, сравнив такие здания, как дворец Ашраф в Исфахане (Сафавидский период), старое здание Ширазского почтамта (период Зандов), Мраморный престол (Тахт-и мармар) (Занды и Каджары) и старинный особняк Кавам ал-Даула (1845 г., Каджары). В это время в архитектуре преобладают иранские элементы, а иноземное влияние, проявившееся только в начале царствования Насир ал-дин-шаха, было еще очень незначительно. По мнению сайида Мухаммада-Таки Мустафы, при Каджарах строились достойные внимания здания. Сафавидский стиль и масштаб проявились в крупных мечетях, построенных при Фатх-‘Али-шахе, а именно: в Шахских мечетях в Тегеране, Казвине, Семнани и Боруджерде, в мечети Сайид в Зенджане, в медресе Султани в Кашане. Впрочем, в художественном отношении эти здания значительно уступают достижениям сафавидских архитекторов. Следование сафавидским традициям продолжалось до середины правления Насир ал-дин-шаха.

Во время продолжительного царствования Насир ал-дин-шаха Иран впервые после Карим-хана Занда достиг относительного внутреннего спокойствия и стабильности, что способствовало новому расцвету архитектуры и сопутствующих ей искусств (работа с изразцами, резьба по гипсу, зеркальные украшения, скульптура и обработка камня, а также живопись и рисунок). Активно развивались связи Ирана с европейскими государствами, в частности с Россией, что привело к усилению иностранного влияния на Иран, вследствие чего наряду с сохранением древних исконно иранских традиций появлялись и неплохие заимствования из художественного опыта других стран.

В это время получило распространение строительство изящно отделанных помещений подвального типа со сводчатым кирпичным потолком *хванча*, а также закрытых помещений с небольшим бассейном; начали активно создаваться архитектурные проекты, предусматривающие создание специальных вентиляционных отверстий *бадгир*. Строились большие дворцы-павильоны с парадным залом и боковыми комнатами, эйванами и другими архитектурными дополнениями. Следует отметить, что эти образцы чисто иранской архитектуры в основном повторяли друг друга в различном исполнении, а разница в проектах была обусловлена только климатическими и местными условиями, вкусом и финансовыми возможностями заказчика, а также мастерством архитектора.

При Каджарах известные на протяжении долгого периода развития иранской архитектуры остроконечные арки уступили место полукруглым, а во многих арках, представлявших собой небольшие эйваны, создавались арки поменьше, под которыми возвышались еще меньшие, выполненные с соблюдением пропорций основной арки. Такая структура обычно наблюдается у двух сereg по краям больших эйванов мечетей и других религиозных зданий. Религиозная архитектура этого периода (мечети, медресе, *такийа* и *хусайнийя*) является, по сути, продолжением старинной персидской традиции строительства четырехэйванных мечетей с небольшими изменениями.

Одним из заимствованных элементов архитектуры, оказавших большое влияние на традиционное иранское зодчество и вызвавших изменения в других структурных элементах зданий, являлось строительство нескольких больших входных вестибюлей с изящно отделанными парадными лестницами. Такая лестница обычно начиналась в центральной части вестибюля, а затем разбивалась на два симметричных лестничных пролета, по которым можно было подняться на следующий этаж. В то время такого рода лестницы были очень популярны в России. Заимствование этого архитектурного элемента было столь широко, что он стал одной из общих черт архитектуры середины правления Насир ал-дин-шаха. Конечно, здесь не обошлось без добавлений — собственно персидских элементов отделки, как то: зеркальный декор, изразцовые плитусы и цоколи, а также раскрашенные украшения из резного гипса.

Комнаты и залы с двумя колоннами являли собой образец архитектуры, которая развивалась с древности. Общий проект представлял собой большой зал, открывающийся на двухколонный эйван. Имелся ряд простых боковых комнат в два яруса, а иногда перед ними находились колонны, коридоры, холлы. Анфиладой верхних комнат соединялись все структуры здания. Это был прекрасный архитектурный стиль, который приобрел еще большее величие за счет производимой иранскими мастерами отделки.

Строительство больших особняков с эйванами, различными залами и подвальными помещениями, четырехколонными залами для бассейнов и фонтанов (обычно они находились в подвальном помещении и служили для отдыха от изнуряющей летней жары), большими парадными залами и террасными платформами с изящными украшениями в виде изразцов, зеркальных вставок, резьбы по гипсу и мраморного орнамента, старинного стиля павильоны и беседки, которые обычно ставились посреди больших садов в окружении прудов, водных потоков и фонтанов, — все это было продолжением традиционных иранских архитектурных стилей, практическое воплощение которых зависело от конкретных обстоятельств и финансового положения заказчика.

Упомянутое выше иностранное влияние стало особенно усиливать-ся к середине правления Насир ал-дин-шаха, при его сыне Музаффар ал-дине и внуке Мухаммаде-‘Али. В качестве примеров этого влияния можно отметить дом Кавам ал-Мулка в Ширазе (известный под названием Наранджистан), его другую частную резиденцию, Мадар-и Кавам, дворец ‘Афифабад, окруженный ухоженными территориями, газонами и фонтанами, старое здание Джамали в районе Новой мечети в Исфахане, особняк ‘Иффат Аристу в Каср-и Мунши в Исфахане, а также здание Баг-и Дилгуша в Ширазе. Эти здания отделаны в стиле барокко и европейского рококо XVIII в. Отделка их столь богата и насыщена, что иногда просто невозможно определить, из каких материалов построено здание. Но и она носит совершенно отчетливые собственно иранские черты.

Второй период развития кадjarской архитектуры, который наблюдался в конце правления Насир ал-дин-шаха, представлял собой удачное сочетание иранского и западного архитектурного стилей. Хотя иногда западное влияние явно пересиливало оригинальные черты собственно иранской архитектуры, талант мастеров-строителей и архитекторов привел к созданию сбалансированных стилевых композиций, в рамках которых не только создавались здания, хорошо подходившие к местным климатическим условиям, но и обеспечивалось спокойствие и процветание жителей. Среди ярких образцов такой архитектуры отметим следующие: старинные шахские административные здания в Тегеране, в частности дворец Сахибкир’анийа в Нийаваране, парадный зал Гулистанского дворца, Алмазный зал, здание Бадгир в южной части садов Гулистан.

Дворец Сахибкир’анийа — одно из самых интересных зданий с точки зрения упомянутого сочетания иранского и западного архитектурных стилей. Его главный зал создан в подражание известному зандскому комплексу Кулах-и Фаранги, представляющему собой дворец-особняк (в настоящее время там размещен Ширазский музей истории искусства). Здесь имеется парадный зал с центральным холлом и четыремя большими залами *шахнашин*, которые много больше и величественнее, чем залы в зандском особняке в Ширазе. Помимо всех прочих архитектурных украшений тут присутствует также замечательная зеркальная отделка, искусство ее при Каджарах достигло своего расцвета.

В этом здании были произведены определенные преобразования. Так, обычная куполообразная крыша Зандской эпохи уступила место покатой крыше, хорошо подходящей к климатическим условиям, что стало одной из отличительных черт рассматриваемого периода. Ярусом ниже основного зала находился большой зал с бассейном, спроектированный по образцу старинных загородных особняков, тогда как остальная часть дворца соответствует требованиям западного стиля,

удачно вписавшегося в план особняка. Он включает в себя ряд комнат, коридоров и больших залов, полностью отделанных в европейском стиле, но с учетом требований шахского двора.

Обратимся теперь к главному зданию дворца Гулистан, где проводились массовые выходы шаха к подданным и хранились два известных трона — Павлиний и трон Надира, принадлежавший Фатх-‘Али-шаху (оба хранились в западной части комплекса). Общий план и композиция этого здания очень напоминают сасанидский дворец в Дамгане, часть стен и колонн которого была открыта при раскопках в 1931—1932 гг. В честь коронации Мухаммада-Ризы Пахлави были снесены смежные стены и современные пристройки к зданию, а само оно восстановлено в первоначальном виде. Сходство этого дворца с сасанидским дворцом в Дамгане (Таппа-йи Хисар) стало после этого еще более заметным, что говорит о непрерывности художественной традиции в иранской архитектуре, стиль и общий облик которой воссоздается мастерами из поколения в поколение.

Нижний этаж Гулистанского дворца также состоит из прямоугольного зала с бассейном и четырех больших парадных залов, что является особенностью сасанидской архитектуры. Другие же залы этого комплекса, а именно Зеркальный, Слоновой Кости, Суфра-хана (Трапезная) и Бриллиантовый, Большой вестибюль, а также другие здания, находящиеся в северной части сада и расположенные рядом или соединенные с Большим залом дворца (нынешняя Сокровищница Гулистана), — откровенные копии европейской архитектуры того времени. Они должны были соответствовать нуждам шахского двора.

Бриллиантовый зал, расположенный в южной части садов Гулистана, — это большое здание с тонко отделанным главным фасадом, который обращен в сад. Позднее к нему были пристроены две лестницы с лестничной площадкой, коридор и прихожая. В нижнем этаже имелось подвальное помещение. Это здание — копия образцов зандской и сафавидской архитектуры, единственное зримое отличие его — наличие подвального помещения (необходимость последнего связана с особенностями местного климата).

*Бадгир* (вентиляционное приспособление) первоначально представлял собой просторное и глубокое цокольное помещение, на котором располагался главный зал дворца. Он был украшен зеркальными вставками и живописью. Такие бадгиры — купольные сооружения с изразцовой отделкой и золотыми куполами — строились по углам дворцов, чтобы обеспечить вентиляцию в нижних цокольных или подвальных помещениях.

Строительство дворца Тахт-и Мармар (Мраморный престол) (рис. 111) началось при Карим-хане, но завершено было при Ака-Мухаммад-хане или даже позже. Это единственное здание, строительство которого началось в XII в. х./XVIII в., а закончилось в середине

XIII в. х./ XIX в. Его общий план похож на дворец Эйван-е Мада'ен. Единственная разница состоит в том, что в Тахт-и Мармар имеется двухколонный эйван, что представляет собой стиль, приобретший популярность только при Сафвидах.

Необходимо отметить, что архитектура середины правления Каджарской династии не ограничивалась только дворцами и государственными

учреждениями. Тогда же было построено немало торговых зданий *тимча* с купольной крышей, некоторые из них можно считать шедеврами архитектуры XIII в. х./XIX в. Среди них отметим такие как пассаж Хаджиб ал-Даула, Садр-и А'зам, Махдийа, Китабфурушан, 'Ала ал-Даула, Хаджж Мирза Лутф Аллах, Амин Акдас, Кайсарийа в Тегеране, пассаж Садр-и А'зам в Куме и торговый комплекс Амин ал-Даула в Кашане. Последнее из упомянутых зданий является, возможно, самым красивым. Это сооружение замечательно как с точки зрения ширины проходов между торговыми рядами, так и великолепной отделки стен, выполненной из изразцов и кирпичей. Все здание очень пропорционально и гармонично.

Описанный выше архитектурный стиль сохранил свою популярность до конца правления Каджаров, точнее до окончания Первой мировой войны, хотя и потом он не претерпел особых изменений. Все здания, построенные в этот период, за исключением дворцов, оказались недолговечными. Если подвальные помещения преимущественно выкладывали из прочного кирпича, то остальная часть здания, включая в себя эйваны, парадные залы с зеркальной отделкой, богато украшенные коридоры и проходы, строилась из кирпича-сырца. Те немногие здания, которые сохранились до сих пор, полностью выстроены из обожженного кирпича. Это, например, дворец Мас'удийа в Тегеране (ныне здание Министерства образования на улице Икбатан).

В районах, находящихся рядом с пустыней (Йезд, Кашан, Эберку, Табас и др.), строители использовали контрарки из сырого кирпича, чтобы закрыть парадные залы или купольные крыши с плетением, и из кирпича-сырца. Лучшими примерами такой архитектуры являются жилой комплекс Умид-Салар в Эберку, дом Шайбани в Табасе и дом Буруджирди в Йезде. К сожалению, сохранение таких зданий требует

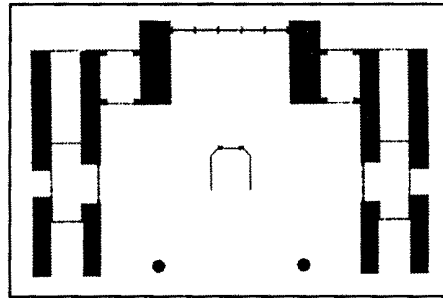


Рис. 111. План дворца Тахт-и Мармар.  
Конец XII—середина XIII вв. л. х./  
XVIII—XI вв.

больших затрат и является сложным делом, а потому по прошествии определенного времени они не используются.

#### 4. Другие виды искусства при Зандах и Каджарах

Как и архитектура, все другие виды искусства периода Зандов и Каджаров развивались как естественное продолжение тех тенденций в искусстве, которые были заложены при Сафавидах. Переходный период между династиями Афшаров и Зандов был очень короткий, и Надир-шах тоже посвящал основную часть своего времени войнам и сражениям, пытаясь подавить многочисленные восстания и мятежи, борясь со своими воинственными соседями и стараясь установить в стране политическое и экономическое равновесие. Именно поэтому в то время не было особых достижений в искусстве, по крайней мере, можно сказать, что от той эпохи не сохранилось никаких выдающихся произведений. Единственное, на что можно указать в этой связи, это большая (1,653 м) картина, выполненная в реалистическом западном стиле и изображающая Надир-шаха, возвращающего корону шаху Мухаммаду Гуркани. Этот стиль живописи получил развитие и признание в Иране после возвращения Мухаммада Замана из поездки в Европу.

Живописные полотна, оставшиеся от эпохи Зандов, длившейся немногим меньше полувека, преимущественно представлены работами одного-двух художников, живших при дворе Карим-хана. В целом они придерживались реалистического стиля, о котором говорилось выше. В этих картинах сделана попытка показать процветание и материальное благополучие страны в правление Зандов. Работы выполнены в основном маслом, с доминирующей красной гаммой с оттенками зеленого. На большинстве полотен изображены иранские монархи и вельможи Зандского периода. После того как Каджары свергли династию Зандов, многие известные художники были приглашены ко двору Ака-Мухаммад-шаха и Фатх-‘Али-шаха и продолжили писать портреты каджарских принцев и аристократов. Всю каджарскую живопись можно разделить на три категории:

- 1) портреты принцев и вельмож, знатных мужчин и женщин в изысканных нарядах с ювелирными украшениями;
- 2) различные сцены жизни двора, включавшие выступления танцоров, акробатов и т. д., причем в этих сценах часто изображали и женщин (такие картины были очень популярны и имели спрос у зажиточных слоев общества, использовавших их в качестве декоративных элементов для своих особняков);
- 3) сюжеты, которые получили широкое распространение и после победы Исламской революции в Иране — это изображение героиче-



ских эпизодов из истории страны, а также событий религиозного и национально-исторического характера. Такие картины обычно называют «картинами для чайных». Мастера этого стиля живописи соблюдали традиции древней живописи, но, к сожалению, их работ дошло до нас очень мало. Были также очень популярны портреты известных ученых и философов.

Живопись периода Зандов и Каджаров, можно сказать, развивала исконно персидский стиль искусства, имеющий глубокие корни как в древних национальных традициях, так и в достижениях искусства Востока в процессе его модернизации. За исключением картин, в которых художник вынужден был реалистично передавать пейзажи, в таких работах обычно использовались теплые цвета, как то: оттенки оранжевого и желтого, иногда в сочетании с голубой и зеленой гаммой. Художники эпохи Зандов применяли композиционные решения, разработанные учениками Мухаммада Замана: изображение сидящих перед окном фигур, частично закрытых плотными занавесками, — тогда как в других частях картины видны фрагменты явно нереалистичных сцен, похожих на фоновые изображения, которые использовали художники итальянского Ренессанса.

Каджарская эпоха в искусстве началась с продолжения традиций Зандов. Но вскоре упомянутые фоновые изображения уступили место плетеным шпалерам, обычно заключенным в квадратную раму. При Зандах был разработан и получил развитие при Каджарах и другой стиль живописи, именуемый стилем «цветов и птиц». Он использовался преимущественно для росписи потолков, дверей, обложек книг и даже пеналов. Из известных мастеров того времени можно назвать таких как Мирза-Баба, Саййид-Мирза и Мухаммад Садик (или Ака Садик). Эти художники после переноса столицы в Тегеран основали там Каджарскую художественную школу и продолжили работать на шахский двор этой династии.

Из известных портретистов эпохи Каджаров достойны упоминания такие художники, как Михр-‘Али Исфাহани (писал портреты Фатх-‘Али-шаха), ‘Абд Аллах-хан (портретист ‘Аббаса-мирзы) и Мухаммад Хасан (создал портреты Бахрама-мирзы и других каджарских принцев). Другие художники писали портреты женщин, в частности танцовщиц, музыкантов или акробатов, больше опираясь на свое воображение, чем на реальность. Обычно они не подписывали свои работы. Это было вызвано тем, что их работы считались не соответствующими представлениям общества о морали и приличиях, а потому они старались избежать опасности оскорблений и поношений.

Портреты известных ученых, философов и поэтов создавались преимущественно художником Раджаб-‘Али Нами, он обычно вставлял свою подпись в небольшое стихотворение, которое вписывал в нижнюю часть полотна. В то время создавалось немало и религиозных

картин, в которых получили отражение такие сюжеты, как история Йусуфа Прекрасного, его жизнь в детстве, прибытие в Египет и возвращение к отцу. Эти картины написаны в обычном придворном стиле и не имеют подписи художника.

При Каджарах в живописи возникли и новые веяния, их немного, но они имеют значительную визуально-эстетическую ценность. Речь идет о пейзажах (Махди Хусайни) либо о портретах имамов 'Али, Хасана и Хусайна, Салмана и Канбара (Ибрахим Наккашбаши). Во всех этих работах можно обнаружить стиль, появившийся еще при Сафавидах. В этом же стиле написаны портрет мистика Нур-'Али-шаха (кисти Исма'ила Джалайира), сцены из шахского гарема, картина «Женщины, ткущие ковер» художника Мусы, а также сцены из тегеранской жизни, написанные Махмуд-ханом Малик ал-Шу'ара Саба. Самыми реалистичными и хорошо сделанными работами этого периода, выдерживающими сравнение с произведениями европейских мастеров, можно считать работы художника 'Али-Акбара Музаййин ал-Даула («Пахота»), который изучал живопись в Европе и находился под большим влиянием западного искусства. До нас дошло также несколько работ художника Ака-Бузурга Наккашбаши.

Другой знаменитый художник того времени — Мухаммад Гаффари, известный под именем Камал ал-Мулк, он был придворным художником как у Насир ал-дин-шаха, так и у Музаффар ал-дин-шаха, дожил до начала правления Ризы-шаха Пахлави. Свою творческую деятельность он начал в качестве пейзажиста, а его работы очень напоминали стиль Махди Махди ал-Хусайни. Но вскоре он обратился к реализму, граничащему с натурализмом. Этот великий художник при шахе Музаффар ал-дине путешествовал в Европу, где стал делать копии работ старых европейских мастеров. Вернувшись в Иран, он начал передавать свой художественный опыт своим студентам. Именно Мухаммад Гаффари сделал реализм и натурализм популярным художественным стилем своего времени. Цветовая гамма его работ не имеет ничего общего с персидской живописью Каджарского периода, в значительно большей степени в работах художника отражены принципы старинной европейской живописи. Из его известных работ можно отметить такие как «Багдадская гадалка», «Сад и фонтан Гулистанского дворца», «Зеркальный зал», «Зал с бассейном во дворце Сахибкир'анийа», «Предсказатель» и т. д. Его увлеченность западным искусством и упор на преподавание различных европейских художественных стилей привели к застою и стагнации в развитии каджарской художественной традиции. Иранские художники все больше и больше увлекались принципами западной, чуждой им художественной школы.

Среди художников, которые хотели применять больше фантазии в своих работах (в частности, в картинах для чайных), можно упомянуть

такие известные фигуры, как Хусайн Куллалар Агаси, Мухаммад Мудаббир, ‘Аббас Булукифарр, Мухаммад Хамиди, Хусайн Хамадани, Хасан Исма‘ил-зада Чалипа и Мирза Махди Ширази. Эти художники продолжали активно работать и при Пахлави, но их стиль был полностью кадjarским.

Из других видов искусства, активно развивавшихся при Каджарах, следует отметить зеркальную отделку помещений, резьбу по гипсу, а также изготовление цветных оконных витражей. Зеркальные украшения эпохи Кадjarов до сих пор остаются непревзойденными по своей красоте и изяществу в истории иранского искусства. Продолжалось производство изразцов. Хотя по стилю они отличались от сафавидских образцов, в них нельзя не заметить и определенного развития, которое выразилось в применении семицветных (*хафтранг*) изразцов. Основные узоры и рисунки представляли собой различные вариации на темы цветочных орнаментов. Особое внимание художники уделяли изображению розы, и лучшие образцы этих рисунков были созданы в южных регионах страны, в Фарсе и Кермане.

Продолжала развиваться и живопись, но немногие художники могли сравниться с талантом и мастерством живописцев Сафавидской эпохи.

Из других произведений искусства того времени можно назвать работу по металлу (серебру и т. д.). Здесь также копировались и развивались сафавидские стили, а потому практически нельзя обнаружить работы, которые относились бы исключительно к Кадjarскому периоду.

Ковроткачество и другие виды ткачества, вязания и плетения не утратили своей популярности, но, как и многие другие искусства, ограничивались копированием и имитацией сафавидских стилей и художественных направлений.

Относительную популярность сохранили и искусства, связанные с обработкой камня. Среди характерных произведений Кадjarского периода можно отметить каменные изваяния львов, большие каменные окна (размер их достигал 2×4 м), которые изначально были разработаны, чтобы пропускать свет в подвальные помещения, а также различные барельефы. При Каджарах применялся такой метод обработки камня, когда на поверхности материала оставались следы от острого резца.

При Каджарах было возрождено старинное искусство украшения зданий с помощью кирпичей. Применявшиеся в то время кирпичи производились в формах, где на них наносились повторяющиеся узоры и рисунки, после чего они подвергались обжигу. Интересные примеры такой отделки можно найти на ряде зданий в Тегеране и Йезде. Это старинное, истинно иранское искусство, которое в течение долгого времени пребывало в забвении. Заслуживает интереса сходство иранских кирпичных узоров и орнаментов с рисунком на кирпичах в

южной части Испании. Представляется, что этот момент необходимо тщательно изучить.

## Искусства эпохи Пахлави

### 1. Архитектура

Архитектура периода Пахлави может быть разделена на несколько периодов. Первый охватывает архитектуру первой половины правления династии Пахлави, которая, в свою очередь, делится на два этапа: с начала правления до 1310 г. с. х./1931 г. и с 1310 г. с. х./1931 г. по 1320 г. с. х./1941 г., когда Риза-шах покинул страну. На первом этапе мы наблюдаем три различных течения архитектуры: основанная на доисламской архитектуре; основанная на исламской архитектуре; подражающая западным образцам.

Иногда в строительных проектах можно было видеть сочетание всех трех течений.

В первые годы правления Пахлави (или в последние годы Каджаров) еще можно увидеть использование старого кадjarского стиля. Архитекторов, которые следовали этому стилю, обычно называли традиционалистами. Многие из этих мастеров еще жили и активно трудились в последние годы правления первого шаха Пахлави, принимали участие в проектировании и декорировании различных дворцов. Архитекторы этой группы представляют три поколения. Первое включает в себя мастеров эпохи Каджаров, живших до начала движения за Конституцию. Их предводителем был Хасан Куми, который спроектировал эйван перед гробницей св. Ма'сумы, первый большой пассаж Кумского базара с его замечательными украшениями в стиле *йаздибанди*, а также минареты гробницы св. Ма'сумы. Затем следует отметить Рустама Буруджирди, построившего великолепные архитектурные украшения Ворота Сабзи Майдан в Тегеране, Фатх-'Али Ширази, создавшего величественные *мукарнасы* (украшения сводов, сталактиты), украшающие вход в медресе Сипахсалар.

Второе поколение (оно работало уже после Конституционной революции) дало прежде всего такого мастера, как Джа'фар-хан Кашани, который создал огромный портал парка Милли в Тегеране, Зеленый дворец в комплексе Са'дабад, Мраморный дворец, каменные парадные ворота этого дворца, а также занимался украшением восточного эйвана медресе Сипахсалар. Из других представителей этого поколения можно отметить мастера Джа'фар-хана, свои первые здания он построил в годы правления шаха Музаффар ал-дина, а потом продолжал работу до периода Пахлави; Мухаммад-зада построил мечеть хаджжа Сани' ал-Дивана, надгробие саййида Наср

ал-дина, пассаж Садр-и А'зам в тегеранском районе Насир-и Хусрау, а также один из эйванов медресе Сипахсалар. Он и Мухаммад Куми Ширази построили купол «Сар-и кабр-и ака». Мухаммад Куми, сын Хасана Куми, построил четыре мукарнаса под куполом Мраморного дворца, главный вход в больницу Наджмийа и нижнюю подкупольную часть мечети Сипахсалар. Другой сын Хасана Куми — Исма'ил Куми — спроектировал минареты мавзолея 'Абд ал-'Азим и входной комплекс перед медресе Сипахсалар.

К третьему поколению иранских архитекторов, по сути вобравшему в себя дух и основные творческие устремления первых двух поколений, относится хаджж Хусайн Лур-зада, с которого это поколение и начинается. Этот выдающийся мастер персидской архитектуры создал примерно 842 мечети, множество дворцов и других зданий, основными из которых являются главный вход в Ирано-Британский банк на бывшей площади Сипах, главный вход школы Дар ал-фунун, усыпальница Фирдауси, частный дворец в Рамсаре, часть украшений Мраморного дворца, несколько зданий в дворцовом комплексе Са'дабад, фамильный склеп Лур-зада, где много лепных украшений, купольных сводов, плетеных узоров и парадных орнаментов. Также им были созданы мечети А'зам в Куме, Имама Хусайна в Тегеране, Мутаххари, Анбар-и Гандум, Санги (недавно снесена мэрией Тегерана), часть мечети и медресе Сипахсалар, различные части усыпальницы имама Хусайна в Кербеле. Этот великий мастер после победы Исламской революции в Иране создал 363 мечети.

Из других архитекторов этого поколения можно отметить Хайдархана, занимавшегося отделкой Мраморного дворца (хотя изначально убранство дворца создавалось по эскизам Джа'фар-хана), а также Левона Татевосяна и его помощника Бориса.

По мере развития прозападной тенденции в период правления первого шаха Пахлави в Иран приехало много иностранных инженеров и архитекторов, в частности Андре Годар и Максим Сиру, после чего началась вестернизация иранской архитектуры. Пытаясь придать иранский колорит своим работам, эти мастера стали сотрудничать с иранскими архитекторами, чей вклад, впрочем, был невелик. Со временем некоторые из иностранцев, в частности Андре Годар, искренне заинтересовались искусством древнего Ирана и стали создавать произведения в большей степени иранские, чем европейские. Годар, основав Архитектурную школу в качестве подразделения Факультета изящных искусств Тегеранского университета, начал преподавать архитектуру, основанную на античных традициях и европейских тенденциях. Эта работа была продолжена рядом иранских архитекторов, которые к тому времени уже вернулись из-за рубежа. В частности, упомянем Мухсина Фуруги и Хушанга Сайхуна.

Архитектура этого периода оказалась погруженной в переплетение стилей и тенденций и постепенно утратила свои иранские особенности, обратившись к европейским образам и традициям. Те же архитекторы, кто считал себя продолжателем принципов традиционной архитектуры, старались скрывать западный стиль под личиной традиционализма и символизма, придавая создаваемым ими зданиям персидский фасад.

Кроме того, наблюдавшееся изменение политического курса во время первого Пахлави и удушающая болезнь искусства привели к тому, что подмена стилей и игра ими полностью прекратились.

Шах Риза Пахлави в качестве части своей политической стратегии решил порвать отношения с Британией и обратиться к Германии. Это изменение оказало влияние на все аспекты жизни общества, в частности на архитектуру. С другой стороны, принцип «уничтожения пережитков прошлого», который можно описать только как безумие, привел к разрушению многих ценных зданий эпохи Зандов, Каджаров и даже Сафавидов, причем делалось это только для того, чтобы освободить место для зданий в западном стиле, хотя в городе оставалось много незастроенных участков. Так, было разрушено несколько дворцов с садами, возведенных во времена Зандов и Каджаров, а вместо них построили здания Министерства финансов и Министерства юстиции.

Возвращение в Иран архитекторов, которые многие годы проучились в Европе, еще больше увеличило разрыв между традиционной иранской архитектурой и новыми западными стилями. При этом была снята архитектурная «вуаль», традиционно присутствовавшая в иранской архитектуре и отгораживавшая частные покои от общественных мест. Эта скрытость частной жизни уступила место излишней открытости, что выразилось в строительстве зданий, обращенных на улицу. Применение новых строительных методов, таких материалов, как сталь и железобетон, а также полное отрицание традиционных местных и национальных принципов архитектуры полностью изменили градостроительную атмосферу в Тегеране. Все, что строилось в городе (правительственные здания, большие гостиницы, банки, железнодорожные вокзалы, технические школы, университеты и колледжи, музеи, больницы и т. д.), было стилизовано под иллюзию современной жизни, которая существовала только в воображении, а не в реальности. В целях расширения городов разрушались крепостные стены, цитадели, городские парадные врата и даже древние мечети. Обосновывалась такого рода деятельность тремя факторами.

Первый — прежде всего, стиль старых арок и врат, крепостных стен и дворцов эпохи Каджаров не соответствовал современному западно-

му архитектурному стилю, а так как в то время в Иране туризм еще не получил развития, то снос старых зданий представлялся вполне возможным делом. С политической точки зрения предпринималась попытка отказаться от всего, связанного со старым режимом, чтобы дать место новым организационным структурам.

Второй фактор заключался в том, что между старыми зданиями и религиозными представлениями и верованиями народа существовала очень прочная связь. Выступая против религии, Риза-шах не собирался сохранять в стране и религиозную архитектуру, а потому в период его правления в стране было построено очень мало мечетей, причем все они просты по стилю и не производят особого впечатления. Такие проекты не получали финансовой поддержки со стороны правительства, а полностью осуществлялись на взносы частных лиц, старавшихся таким образом удовлетворить свои религиозные потребности.

Третий фактор — расширение городской территории под предлогом изменения структуры городов. Строительство широких проспектов должно было оправдать разрушение старинных зданий, находившихся на пути прокладывания новых широких улиц.

Во время правления второго шаха из династии Пахлави — Мухаммада-Ризы, были отброшены даже попытки придать персидский колорит строившимся зданиям. Началось активное строительство высотных зданий (более 20 этажей). Миграция в города обманутых крестьян увеличила потребность в жилье, а потому отдельные дома стали уступать место многоквартирным жилым строениям. Копировались крупные европейские жилые дома, по всему городу разрослись чужеродные жилые кварталы. Такие не соответствующие национальным архитектурным принципам строения до сих пор рассматриваются в качестве «технико-строительных достижений» и продолжают расти как в Тегеране, так и в других крупных городах и провинциальных центрах страны.

## 2. Живопись и другие виды изобразительного искусства

В силу различных факторов, в частности, поездки Мухаммада Гаффари (Камал ал-Мулка) в Европу и преподавания им традиционных западных стилей изобразительного искусства по возвращении из этой поездки в Иран, копирования работ старых европейских мастеров, произошли значительные изменения в развитии иранской живописи в эпоху Каджаров, впрочем, к тому времени уже начавшей жить в рамках новых тенденций, созвучных своему времени. В иранском изобразительном искусстве воцарился чистый реализм, который был

сродни живописи итальянского Возрождения. Мастера традиционного иранского стиля в области живописи, изразцов и зеркальной мозаики продолжали заниматься украшением шахских дворцов, но постепенно они отошли от преподавания и передачи своих знаний и принципов иранского искусства молодому поколению. Традиционное иранское искусство преподавалось только на протяжении недолгого периода времени в школе, основанной Тахир-зада Бихзадом. Из этой школы вышло небольшое число художников, которых в то время называли традиционалистами. Первое поколение этих художников уже ушло из жизни, а второе вступило в весьма почтенный возраст. Создание французом Андре Годаром Факультета изящных искусств, который впоследствии возглавил Фуруги, стало причиной закрытия школы Бихзада, после чего сохранение традиционного персидского искусства было возложено исключительно на Управление изящных искусств.

С другой стороны, в этой сфере наблюдалась та же ситуация, что и в архитектуре, когда направленные Риза-шахом в Европу художники, вернувшись в Иран, привезли с собой ряд художественных стилей, чуждых персидской культуре. Они начали развивать эти новые направления в качестве символов вестернизированного Тегерана. Так как западничество в искусстве отвечало политике нового режима, Министерство культуры стало поддерживать эту тенденцию своими грантами и поощрять обучение молодежи канонам живописи согласно европейским, тогда как старые персидские мастера, особенно те из них, что расписывали традиционные иранские чайные и создавали картины на фантастические сюжеты, были постепенно преданы забвению. Мастера иранского искусства, такие как Куллалар Агаси и Мудаббир, умерли в нищете. Только отдельным представителям этой группы удалось продолжить свою художественную деятельность в небольших городах. Понятно, что количество представителей традиционного искусства со временем сокращалось.

В период правления второго шаха Пахлави слепое копирование европейских образцов приобрело особый размах и популярность. Некоторые художники занимались простым копированием работ европейских мастеров, внося в них только незначительные дополнения.

Из художников, придерживавшихся этого стиля, можно назвать Нами, Джа'фари и Зийа'пура. После того как Фарах Пахлави организовала Ширазский фестиваль искусств, началась широкая выставочная деятельность с целью пропаганды современного западного искусства. Особое внимание уделялось музыке и театру. На улицах городов было поставлено довольно много пошлых пьес антирелигиозной направленности, в результате чего эту тенденцию переняли затем и иранские художники.



В рассматриваемый период определенного развития достигло искусство кино, находившееся под сильным влиянием работ европейских кинематографистов. Кино — это западное искусство, которое представляет собой воплощение современных технологий. При первом шахе Пахлави это искусство большого развития еще не получило, но во второй период правления Пахлави ситуация изменилась, ибо молодой шах был ярким сторонником вестернизации всей культурной жизни общества.

### 3. Кино и театр

Так как драматические искусства (кино и театр) имеют в принципе западные, европейские корни, их развитие в Иране может рассматриваться в качестве способа вестернизации и западного культурного нашествия. Это особенно ярко проявилось в том, что эти искусства стали развиваться в тот исторический момент, когда система правления страной только что изменилась, а династия Каджаров была свергнута и уступила свое место династии Пахлави. В первые годы своего правления Риза-хан при поддержке англичан прилагал максимум усилий к тому, чтобы заменить ирано-исламские традиции и культуру западными идеями и европейским образом жизни. Он старался максимально ослабить, если не уничтожить полностью, все, что было связано с исламом. Этой цели невозможно было достигнуть, не пропагандируя европейские культурные тенденции и не препятствуя осуществлению исламских религиозных и культурных мероприятий.

Театр и кино принципиально отличаются друг от друга, и это различие постоянно усиливалось по мере их развития. Для более подробного освещения этой темы нужно остановиться на положении каждого из этих видов искусства в Иране в отдельности.

#### *а) Театр*

Исторические свидетельства показывают, что в очень давние времена в Китае на востоке и в Греции на западе развитие драматического театрального искусства началось с народных представлений. Но на Ближнем и Среднем Востоке ко времени нашествия Александра Македонского не было никаких доказательств того, что такие театрализованные действия имели место. По крайней мере, никаких исторических документов, говорящих об их наличии, не найдено. Как мы знаем из истории, Александр, двигавшийся через Месопотамию и Иран в Индию, создал большие арены для

представлений на открытом воздухе в Вавилоне и в Кермане, хотя никаких следов этих сооружений не обнаружено.

Приблизительно во времена правления Буидов, которые являлись последователями шиизма, получило популярность незамысловатое религиозное представление в память об имаме Хусайне б. 'Али. Но только в эпоху Сафавидов эти представления достигли пика своей популярности, получив название *та'зийа*, причем многие поэты начали создавать специальные траурные элегии, исполнявшиеся во время таких представлений. Лучшим образцом таких произведений являются работы Мухташама Кашани. Кроме собственно траурных элегий и поэм слагались и другие стихи, исполнявшиеся во время религиозных празднеств. Очевидно, такие пьесы игрались в виде импровизации и не требовали особого места или помещения. Постепенно они стали известны как представления на досках над *хаузом* (бассейном во дворе).

Наибольшего расцвета искусство траурных мистерий *та'зия* достигло при Каджарах, а точнее при Насир ал-дин-шахе. Вернувшись из Европы, этот шах велел построить большой многоярусный театр с круглой сценой, в центре ее и исполнялись мистерии. Открытая часть центра сцены, называвшаяся *такйя-йи даулат*, находилась под большим шатром, который и оставался там до начала правления первого из Пахлави.

Как уже говорилось выше, Риза-шах выступал против всяких религиозных представлений. Ведь ритуальные траурные мистерии и другие подобного рода церемонии всегда рассматривались в качестве демонстрации национальной воли в борьбе за справедливость и устранение насилия, как призыв к благу и воздержанию от отрицаемого (*амр ба ма'руф ва нахй аз мункар*). Именно поэтому Риза-шах приказал разрушить *такйя-йи даулат*. И уникальный образец персидской архитектуры уступил место крупным театральным залам, предназначенным для постановки пьес в западном стиле. Это событие стало важным шагом по подрыву религиозных основ общественной жизни и распространению западных культурных воззрений. Именно с этого момента в стране началось развитие чуждого театрального стиля, служившего интересам нуворишей и известного под названием «драматический театр».

Театральные постановки или представления во второй период правления династии Пахлави можно разделить на четыре группы:

- 1) пьесы, в которых отражались сюжеты из иранской политической жизни, передававшиеся, впрочем, в европейской манере;
- 2) полностью вестернизированные, пошлые, интеллигентские и аполитичные пьесы;
- 3) спектакли, ставившиеся студентами в университетах;

4) представления, называвшиеся «для Лализара»<sup>1</sup>.

В первой группе можно отметить таких артистов, как ‘Али Насирийан, Джа‘фар Вали и других, которые исполняли пьесы Гулам-Хусайна Са‘иди, Акбара Ради и др. Так как эти пьесы быстро обрели большую популярность и при этом отражали политические события в Иране, представленные с определенной долей сатиры, вскоре их полностью запретили.

Вторая группа театральных представлений, включавшая довольно большое количество серьезных и важных работ, получала значительную поддержку правительства. Это были полностью вестернизированные пьесы интеллектуального плана, свободные от любых политических воззрений, но пропитанные антирелигиозным содержанием. Они демонстрировались в рамках фестивалей, которые организовывались по различным поводам. Упомянутый ранее Ширазский фестиваль искусств — яркий тому пример. Эти постановки осуществлялись такими известными фигурами, как Ашурбанипал Бабула, Арби Ованесян и др. Иногда пьесы ставились иностранными труппами. Отдельные представители иранской театральной общественности обычно резко выступали против такого рода пьес.

Третья группа представлена театральными постановками студентов университетов, подверженных различным политическим течениям. В этих постановках, которые осуществлялись театральными школами страны, всегда присутствовали намеки на социально-политическую критику. Своего апогея эта театральная деятельность достигла в годы, предшествовавшие Исламской революции и провозглашению Исламской Республики, несмотря на противодействие властей и органов безопасности шахского режима.

В четвертую группу можно включить пьесы «для Лализара». Обычно это были комедийные, иногда пошловатые представления, призванные развеселить публику, а иногда и отвлечь ее от политических событий. Такие пьесы были очень популярны в 1940—1950-х гг., но с появлением кино они постепенно утратили свое место в театральной жизни. К моменту победы Исламской революции нигде в Иране уже не было этих театральных постановок.

### *б) Кинематограф*

Кино, как и театр, является изобретением Запада и абсолютно европейским видом искусства. Первую кинокамеру изобрели братья Люмьер во Франции в 1895 г. Кинематограф основан на принципе

---

<sup>1</sup> Л а л и з а р — центральная торговая улица в старом Тегеране.

быстрой смены кадров, что создает иллюзию движения. Первый кинофильм длился всего несколько минут и назывался «Рабочие покидают фабрику Люмьер».

Слово «кино» означает «движение». Одна из первых кинокамер, созданных братьями Люмьер и привезенных в Иран, называлась Cinématographe. Именно такой камерой во времена Насир ал-дин-шаха и снят первый персоязычный фильм «Девушка из племени луров». Снимался он в Индии Сипантой. Несмотря на многочисленные недостатки и слабость в художественном отношении, этот фильм, будучи первой картиной на персидском языке, принес своим создателям и продюсерам большую славу и значительный доход.

Как и театр, кино стало инструментом постепенного внедрения западных идеалов и культурных установок в сознание персидского народа. Иранские картины, как и зарубежные, предназначались в основном для развлечения публики. Со временем в Иране стали производиться собственные картины с национальными характерами и сюжетами. Однако в течение долгого времени они не выходили за рамки простого подражания западному образу жизни, причем именно такая кинопродукция пользовалась финансовой поддержкой государства.

Фильмы, созданные во время первого и второго периодов правления Пахлави, не имели особой художественной ценности, а преследовали определенные политические и коммерческие цели. Однако производство таких одурачивающих картин постоянно расширялось. В силу различных причин, особенно из-за относительно низкой стоимости кинопроизводства и возможности делать копии кинолент и одновременно демонстрировать их в различных городах, кино постепенно стало теснить театр. Многие небольшие старые театры, особенно на Лализаре, были перепрофилированы в кинотеатры. Вследствие растущего ввоза в страну западных пошлых и аморальных картин, идущих в разрез с национальными религиозными ценностями, иранские кинематографисты также стали создавать подобного рода недостойные работы, в частности содержащие эротические сцены. Правящий режим обычно поддерживал такие работы, представляя их в качестве попытки свободного выражения идей и взглядов.

#### 4. Прикладное национальное искусство

Риза-шах, первый монарх династии Пахлави, на протяжении всех лет своего правления практически не выказывал никакого интереса к искусству. Поэтому значительными фигурами художественного мира того времени оказались только те, кто продолжал жить и работать со

времен Каджаров. Одним из важнейших событий того периода стало создание государственного учреждения под названием «Организация изящных искусств», во главе которой оказался зять шаха Пахлбад. Затем организация была переименована в Главное управление изящных искусств, а при втором шахе Пахлави — в Министерство культуры и искусства. Эта организация довольно много сделала для сохранения местных искусств и кустарных ремесел, как то: керамика, стекло, чеканка, ковроткачество, изготовление изразцов и т. д. В центральном здании организации на площади Бахаристан был создан небольшой музей народных искусств. Однако эта работа осуществлялась только ограниченным числом лиц, непосредственно работавших в подобного рода организациях, и не приобрела общенационального размаха.

При втором шахе Пахлави, особенно в 1960—1970-х гг., значительная часть ресурсов министерства уходила на организацию различных художественных фестивалей, цель которых заключалась в вестернизации иранского искусства; в подражание Европе провели две выставки-биеннале, где на всеобщее обозрение были выставлены работы, отражающие основные тенденции европейской арт-моды.

Организация изящных искусств создала ряд художественных школ в Тегеране, Исфахане и Тебризе. Затем были образованы факультеты и училища, где преподавалось декоративное и драматическое искусство, причем их учебные программы были копией учебных программ французских колледжей изящных искусств.

Важным событием второй половины правления Пахлави стало появление талантливых художников-самоучек, которые проявляли глубокий интерес к исконному персидскому искусству. Хотя они преимущественно копировали работы эпохи Сафавидов, Зандов и Каджаров и не отличались высокими творческими способностями, они все же сыграли большую роль в сохранении национального искусства и его возрождении после установления в Иране Исламской Республики. Среди мастеров «искусства традиционных чайных», о котором говорилось выше, можно выделить таких художников, как Мудаббир, Куллалар Агаси, и их учеников Исма‘ил-зада Чалипа, ‘Аббаса Булукифарра и Хусайна Хамадани. В этот период творили и такие прославленные мастера, как Бахадури и Фаршчийан. Хотя последний и способствовал тому, что иранская живопись со своего оригинального пути повернула на другое направление, он был талантливым художником, создавшим свой собственный стиль, основанный на исконных принципах персидского искусства. Фаршчийану также удалось воспитать значительное число студентов, которые сейчас преподают в Иране и готовят новое поколение иранских мастеров живописи.

ЧАСТЬ 3

ИСКУССТВО В ИСЛАМСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ ИРАН



### Краткий исторический обзор

**В** 1299 г. с. х./1920 г. известный военачальник Риза-хан Мирпандж в результате военного переворота узурпировал власть в Иране, а затем в течение нескольких лет сумел установить контроль над всей страной. В 1304 г. с. х./1925 г. он был коронован и взял себе титул «Риза-шах Пахлави». Это произошло после свержения последнего каджарского шаха — Ахмада. Хотя на самом деле он не был последователем ни одной из религий и был фактически посажен на трон Британией и Россией, пытаясь обеспечить себе поддержку влиятельных религиозных деятелей, он всячески демонстрировал уважение к религиозным событиям и праздникам, соблюдал традиции и участвовал в траурных мероприятиях месяца мухаррам. Риза-шах прилагал максимум усилий к тому, чтобы обеспечивать достижение целей британского правительства, превратившись, по сути, в политический инструмент в руках английского премьер-министра лорда Чемберлена, полагавшего, что для доминирования на Ближнем Востоке необходимо контролировать Иран, чего можно было достигнуть только постепенным разрушением шиитской веры, основанной на Коране и глубокой духовности. Именно такая задача и была возложена на Риза-шаха. В первые десять лет своего правления этот монарх уделял особое внимание сокращению числа религиозных лидеров, а в 1313 г. с. х./1934 г. запретил ношение женской исламской одежды *хиджаба*. В конце своего правления он противодействовал проведению любых религиозных демонстраций.

Во второй половине своего правления Риза-шах стал склоняться к расизму. Ссылаясь на свои арийские корни, он отвернулся от британцев и стал укреплять отношения с Германией, которая в то время превосходила Англию по уровню промышленно-технологического развития. Это и стало одной из причин его вынужденного отречения от трона в сентябре 1941 г., после чего он был сослан в Йоханнесбург (Южная Африка), а затем на Маврикий. Свержение правителя, проявлявшего жестокость в отношении истинных приверженцев ислама, поддержал весь иранский народ.

Риза-шаху наследовал его старший сын (один из сыновей от многих браков) Мухаммад-Риза Пахлави, он и стал вторым монархом

этой династии. Мухаммад-Риза не был столь же властен и авторитарен, как и его отец, и в управлении страной стал политическим инструментом в руках иностранных держав. В этих условиях страну охватили страх и нестабильность, но, с другой стороны, у людей появились мужество и решимость защищать свои идеи и верования, и они начали создавать политические группировки и партии по всей стране. В 1328 г. с. х./ 1949 г. несколько депутатов парламента, видных ученых, профессоров и таких религиозных деятелей, как аят Аллах Кашани и аят Аллах Таликани, вместе с д-ром Мухаммадом Мусаддиком создали Национальный фронт Ирана. Им удалось изгнать иностранцев из страны и в 1950 г. провести национализацию нефтяной промышленности, спасая тем самым национальное богатство от англичан.

Именно с этого момента шах стал прибегать к поддержке американцев, пытаясь восстановить свою утраченную власть. Эта смена курса произошла при вице-президенте США Ричарде Никсоне, который организовал военную операцию, чтобы арестовать и бросить в тюрьму Мусаддика. Шах, покинувший ранее страну, вернулся в Иран после окончания беспорядков и с помощью ЦРУ и ее иранского аналога САВАК начал жесточенные репрессии против всех религиозных и патриотических движений и проповедуемых ими идей. В 1342 г. с. х./ 1963 г. он отдал приказ арестовать выдающегося лидера всего шиитского мира аята Аллаха Рух Аллаха Хумайни, что привело к массовым демонстрациям и акциям протеста, самые крупные из которых состоялись 15 хурдада 1342 г. с. х./5 июня 1963 г. В результате последовавших событий количество жертв по всей стране составило почти 10 тысяч человек. События 15 хурдада стали важной вехой в истории страны, ибо именно в этот день в общественную почву были брошены первые зерна революции, впоследствии давшие обильные всходы.

Арест и последующая ссылка аята Аллаха Хумайни (сначала в Турцию, а затем в Ирак) способствовали развитию революционного движения. Демонстрации по случаю праздника разговения после поста в месяц рамазан ('ид-и фитр) в 1356 г. с. х./1977 г., начавшиеся в горах Кайтарийа и распространившиеся затем на центр Тегерана, стали первым событием Исламской революции. Революционное движение направлялось аятом Аллахом Хумайни, который всем народом был признан религиозным вождем. В феврале 1979 г. революция победила после целого года борьбы, демонстраций и хладнокровных расстрелов демонстрантов шахскими войсками. После этого имам Хумайни вернулся в страну, а через 10 дней бразды правления перешли в руки революционного, набожного народа Ирана. Эти 10 дней впоследствии были названы «Даха-йи фаджр» («Декадой революционной зари»), которая отмечается в Иране ежегодно.



12 фарвардина 1358 г. с. х./1 апреля 1979 г. 92,8 % населения страны высказалось на всенародном референдуме за установление в Иране Исламской Республики. Таким образом был положен конец правлению династии Пахлави, и началась новая эра в истории Ирана.

Лидеры Исламской Республики унаследовали страну, которая за 57 лет правления династии Пахлави утратила всякую административную, военную, культурную, политическую и социальную идентичность, была полностью вестернизирована и продолжала копировать западный образ жизни. Единственным фактором, дававшим надежду на спасение народа, было наличие выдающихся религиозных ученых и политических деятелей, а также шиитского ислама, который хотя и не имел достаточных возможностей для проповеди истины во время правления Пахлави, под руководством имама Хумайни стал играть важную роль в восстановлении страны и руководства исламским миром в его продвижении по истинному исламскому пути.

### **Искусство в Исламской Республике Иран**

Хотя, возможно, еще рано говорить о каких-то событиях в художественной жизни этого периода и ставить на обсуждение такие темы, как «Искусство Исламской Республики» или «Искусство Исламской революции», но как в каждом рассвете, который наступает вслед за долгой темной ночью, пробиваются первые лучи наступающего дня, обещающие яркий, лучезарный свет, так и появление нового поколения молодых деятелей искусств, стремящихся соединить в своем творчестве культурные традиции страны, исламские идеи и тысячелетнюю иранскую историю в новых шедеврах, превосходящих все созданное до этого, может рассматриваться в качестве конечной цели искусства данного периода. Созданное в это время освещает путь новым поколениям иранских художников.

#### **1. Архитектура и градостроительство**

Чтобы более точно охарактеризовать архитектуру Ирана после победы Исламской революции, необходимо кратко остановиться на развитии этого вида художественного творчества в прошлом.

Профессор архитектуры Ирадж И'тисам в статье «Сравнительное изучение архитектуры и градостроительства в Иране и в Европе» отмечает, что хотя за 20 лет своего царствования Риза-шах никогда не путешествовал по зарубежным странам, само присутствие

значительного числа иностранных экспертов и советников во всех сферах управления, военной и экономической деятельности способствовало и внедрению многих архитектурных достижений и разработок европейцев в Иране. Ограниченное число иранских архитекторов провели многие годы в Европе, преимущественно в Австрии и Германии, и по возвращении принесли с собой многие принципы европейской архитектуры. В области градостроительства в Иране получила развитие европейская идея разрушения исторических районов для прокладки автодорог и создания сети пересекающихся улиц. Это привело к разрушению многих ценнейших исторических ландшафтов и памятников старинной архитектуры, которые сносились, невзирая на их художественную и историческую ценность. Крупные административные здания, как то: штаб-квартиры армии и правоохранительных органов, городские управы, почтамты, суды, прокуратуры и т. д. — строились вокруг новых площадей или вдоль улиц, которые к ним вели. Это стало отражением развития административной системы страны после падения династии Каджаров.

В государственных и жилых зданиях прослеживались черты непосредственного влияния европейской архитектуры. Именно поэтому в рассматриваемый период мы обнаруживаем в Иране одновременно существующие разные стили градостроительства, которые представлены следующим образом:

1) современная европейская архитектура, особенно экспрессионистского плана, которая получила развитие в Германии в 30-е годы XX в. и стала в свое время очень популярной в Иране. В этом стиле были сооружены здания железнодорожного вокзала, гостиницы, торговые центры, университеты, шахские дворцы и крупные виллы;

2) так называемая архитектура персидского неоклассицизма, которая непосредственно использовала архитектурные и декоративные особенности ахеменидского и сасанидского искусства. В качестве примера можно привести здание банка Милли на улице Фирдауси, здания полицейского управления и Исторического музея Ирана;

3) классическая европейская архитектура в чистом виде. Здесь непосредственно используется весь набор декоративных элементов, присущих европейской традиции. В качестве примера здания, построенного в этом стиле, можно отметить Старый телеграф на площади Сипах;

4) синкретический архитектурный стиль, в котором сочетаются как классические принципы европейского строительного дизайна, так и некоторые декоративные особенности персидского стиля. Лучший пример этого можно найти в Хасанабаде;

5) «полуколониальная» архитектура, которая развивается посредством использования местных цветов и архитектурных мотивов,

что мы наблюдаем в зданиях ряда промышленных предприятий, построенных немцами в Иране;

б) продолжение и развитие каджарского стиля, но более открытого новому, что особо проявляется во многих жилых домах того времени.

Впрочем, европейское влияние в плане архитектурных стилей, используемых материалов и технологий в то время было очень значительно.

После начала Второй мировой войны, оккупации страны союзниками и высылки Риза-хана из Ирана начался период экономического спада, что, естественно, не замедлило сказаться на градостроительстве и архитектуре. Однако после коронации Мухаммада-Ризы, который взошел на трон в 1941 г., наблюдалось возрождение и активное развитие градостроительства. Этот период архитектурного расцвета продолжился до победы Исламской революции. В это время наблюдалось активное развитие градостроительства, но весь этот процесс был полностью подчинен европейскому и американскому влиянию. За 37 лет (с 1940 по 1977 г.) западная архитектура прошла в своем развитии путь от предмодернизма до собственно модернизма, хотя в 60-е гг. и испытала определенный спад. Стоит отметить, что все указанные события и этапы нашли свое отражение в нашей архитектуре, но это было не отражением потребностей общества, а поверхностной имитацией.

Как отмечалось выше, в 50-х гг. XX столетия модернизм достиг высшей точки своего развития в Европе. В то же время Факультет изящных искусств Тегеранского университета, который в 1940 г. начинал свою деятельность в качестве школы искусств, превратился в полноценный институт и получил постоянное место на территории университетского комплекса. Андре Годара, стоявшего во главе этого факультета, сменил Мухсин Фуруги, а вместо французских преподавателей Сиру и Дюброля были приняты на работу два только что вернувшихся из Франции иранских инженера Сайхун и Гийайи.

Мы рассмотрим не только архитектурное образование, в рамках которого сложились основные принципы архитектурного модернизма, но и вкратце затронем социально-политическое и экономическое положение в стране, чтобы стало понятно, что способствовало развитию архитектурного модернизма в Иране. Глава 4 Экономической доктрины Трумэна, посвященная Ирану, представляла собой основу для разработки соответствующих социально-экономических программ и планов развития. В результате началась «индустриальная гонка» (включавшая в себя как так называемую «отверточную» сборку готовых товаров, так и национальное производство), приведшая к росту урбанизации и превращению Ирана в классический образец общества потребления.

В этот период иранская архитектура пошла по накатанному пути, который был испытан в Европе и в Америке. Наблюдались только незначительные различия в методике подготовки специалистов и в дизайне. Стремление к простоте, являющееся одной из принципиальных особенностей современной архитектуры, стало средством достижения многих целей послевоенного общества, ибо обеспечивало более быстрое, дешевое и широкомасштабное строительство. Это привело в конечном итоге к полному отказу от декоративных элементов и минимальному использованию объемов и экономии строительных материалов (кирпича, стали и стекла). В целом этот стиль нельзя характеризовать исключительно в негативном плане, но в результате его бездумного применения в Иране стала развиваться бесформенная, уродливая застройка, получившая название *бисаз-бифуруи* («построй и продай»). К сожалению, такой способ строительства до сих пор находит свое применение в Иране, а наши архитекторы так и не смогли разработать более быстрые и менее затратные технологии строительства.

В остальном все значительные здания, построенные в этот период иранскими архитекторами, представляли собой копии западных образцов, а непосредственное исполнение проектов зависело от творческих способностей и эстетического вкуса проектировщиков. Некоторые здания были разработаны и построены лучше и с большим художественным вкусом, что позволяет рассматривать их в качестве лучших образцов современной архитектуры. Так, можно выделить здание Сената (ныне здание Маджлиса Исламского Совета; арх. Фуруги и Гийайи), в котором обнаруживаются многие принципы мирового модернизма. Сайхун при разработке мавзолея Бу 'Али в Хамадане и гробницы Надира в Мешхеде вышел за пределы «мирового модернизма» и использовал набор архитектурных метафор, чтобы указанные памятники были достойны этих выдающихся фигур иранской истории.

Несмотря на постоянное подражание распространенным западным стилям, наблюдавшееся в последней декаде рассматриваемого периода, были сделаны попытки сохранить и использовать градостроительные и архитектурные особенности Ирана, несущие на себе отпечаток иранской идентичности. С сожалением следует отметить, что дискуссии относительно использования персидской архитектуры привели только к развитию нового, достаточно эклектичного стиля «национальной архитектуры», а не к открытию новой эры, как того ожидалось. Со временем эта новая тенденция привела к созданию полусовременной архитектуры, которая всего лишь несла на себе отдельные элементы национального декора. Образцы таких зданий можно наблюдать в Тегеране и в других городах страны.

В 1979 г. произошла Исламская революция, затем началась разрушительная война, которая совпала с периодом определенных экономических преобразований. Поэтому все градостроительные планы фактически были заморожены более чем на 8 лет.

Первые изменения в области архитектуры после победы Исламской революции 1979 г. произошли в сфере образования. Организация Культурной революции разработала новые учебные планы для различных архитектурных школ страны. К сожалению, тяжелые условия войны, отсутствие необходимых научных материалов на персидском языке и нехватка преподавателей, которые могли бы передавать учащимся принципы исламской архитектуры и культуры, привели к тому, что студенты обратились к единственному доступному источнику получения необходимой им информации, а именно к западным книгам и журналам. Но если Исламская революция является революцией ценностей, то представляется совершенно бесосновательным и нелогичным слепое копирование чужих художественных принципов, особенно с учетом того, что мир идет по пути все большего использования достижения местных культурных традиций.

Для создания архитектуры, которая могла бы одновременно удовлетворить потребности современного индустриального общества и сохранить ценности иранской исламской культуры в сочетании с новыми материалами и технологиями, необходимо приложить всесторонние усилия для развития национальной архитектуры и как можно меньше прибегать к заимствованию и подражанию. Разумеется, эти усилия должны направляться соответствующими государственными организациями, которые бы взяли на себя ответственность за все проблемы иранского градостроительства.

Сейчас же то, что гордо именуется «архитектурой», не следует никаким определенным эстетическим и технологическим принципам и представляет собой простое повторение проектов, реализованных в Америке и в Европе.

## 2. Изобразительные искусства

### *а) Живопись в Исламской Республике Иран*

Развитие иранского изобразительного искусства со времени победы Исламской революции до начала 1998 г. можно разделить на два этапа. Первый этап охватывает период от победы революции до окончания ирано-иракской войны, а ко второму этапу относится художественная деятельность, которая осуществлялась в послевоенное время. На первом этапе мы встречаем разнообразие стилей и течений.

Одни художники в своей работе по-прежнему следовали художественным тенденциям американско-европейского стиля и в очень незначительной степени отражали хорошо известные особенности Исламской революции. Они создали серию поверхностных, аморфных изображений из нагромождения линий, фигур и цветов, представляющих собой, по их мнению, яркое и приятное для глаза зрелище. Сами они называли этот стиль «интернациональным искусством».

Другие художники разработали свой собственный, индивидуальный стиль, которому и стали следовать (Джавад Хамиди, Ахмад Исфандийари, Парвиз Калантари).

Третья группа, преимущественно молодые художники, боролась за создание стиля, который бы отражал и развивал дух Исламской революции, но при этом ее представители плохо осведомлены об истории развития иранского изобразительного искусства либо получили образование в рамках европейской системы. Они пытаются отразить в своих работах религиозные и революционные темы и сюжеты ирано-иракской войны, используя стиль соцреализма 20—30-х гг. XX в.

Этот стиль был разработан в СССР группой деятелей культуры по приказу Сталина и в течение короткого периода времени применялся всеми «коммунистическими» художниками мира. Позднее этот же стиль появился во Франции в качестве стиля «сознательных художников», где использовался до 1940-х гг., после чего он постепенно сошел на нет. Последователи этого стиля, организовавшиеся в общество «Хауза-йи хунари», не только следовали своему призванию, но и шли вслед за европейскими моделями и поддерживались различными деятелями правительства и политическими фигурами.

Есть также четвертая группа (включающая Айат Аллахи), она попыталась создать стиль, который не копировал бы иностранные тенденции и не пытался бы отражать определенные политические идеи. Эти художники, глубоко понимающие иранскую эстетику и исламскую культуру, пытаются создать истинно иранскую живопись. К сожалению, нужно отметить, что в настоящее время они находятся в меньшинстве, а количество работ, созданных ими, невелико.

За прошедшее после войны десятилетие представители первой группы («интернациональное искусство») несколько изменили свою технику за счет большего использования форм и символов древнего Ирана, дабы придать своим работам налет иранской идентичности. Многие из этих художников начали преподавать в открытом университете «Азад», где они передают свои идеи и методы молодому поколению. Представители второй группы революционного искусства в настоящее время преподают в Университете искусств и в Университете «Шахид», пропагандируя стиль, берущий начало как в европейском, так и в исламском искусстве. В третьей группе никаких

изменений не произошло, тогда как представители четвертой группы сосредоточились на преподавании, меньше уделяя внимания художественному творчеству. Их произведения могут рассматриваться как истинно иранские, но они не обеспечены поддержкой государственных органов.

Тем не менее мы наблюдаем постоянный рост числа лиц, обучающихся художественным специальностям, что, в свою очередь, привело к распространению различных художественных галерей и выставок, сконцентрированных преимущественно в столице, что, конечно, не является позитивным фактом. Можно отметить такие известные выставки, как художественное биеннале или ежегодную выставку «Таджалли».

Первоначально биеннале были задуманы как средство стимулирования молодого поколения создавать и выставлять на всеобщее обозрение работы в различных областях изобразительного искусства (живопись, графика, карикатура, эскиз, миниатюра, скульптура, резьба по дереву, керамика и эмаль). В 1985 г. мы представили план проведения такой выставочной деятельности в Департамент искусств Министерства культуры и исламской ориентации. Биеннале по указанным отраслям изобразительного искусства проводятся указанным департаментом по мере поступления необходимых средств. С течением времени многие из этих выставок стали событиями в мировой художественной жизни, в частности биеннале карикатуры, фотографии (первоначально фотовыставка организовывалась ежегодно), а также регулярная выставка графики, которая также проходит раз в два года.

Такие выставки живописи, миниатюры и графики были намного успешнее, чем выставки других видов искусства. Они получили теплый прием у различных слоев населения, особенно у молодежи. Выставка живописи проводится раз в два года зимой, графики — весной, миниатюры — летом, а карикатуры и фотографии — осенью. Весной также организуется выставка изделий из керамики. Стремясь поощрить творческую деятельность молодых художников, правительство Исламской Республики Иран на каждой выставке в качестве приза выделяет 10 золотых монет за каждую из 10 лучших работ, определенных жюри, состоящим из известных современных деятелей искусств.

Учитывая большое число художников, работающих в настоящее время в стране, помимо биеннале, о которых говорилось выше, проводятся также выставки, посвященные различным событиям, и ежегодные выставки. Так, ежегодно по случаю Дня женщин, который отмечается в день рождения св. Ма'сумы (Фатимы), проводится выставка под названием «Воплощение чувств». Во время Декады революционной зари в Тегеране и других городах страны проводится

ежегодная экспозиция. Некоторые из этих выставок посвящены различным историческим событиям, а доходы от их проведения поступают на благотворительные цели. В частности, проводились благотворительные выставки в помощь пострадавшим от войны жителям Боснии и Герцеговины, жертвам землетрясений, больным раком и почечными заболеваниями.

Мэрия Тегерана построила в различных частях города ряд культурных центров, которые наряду с более чем двадцатью художественными галереями призваны стимулировать молодых художников, организовывать преподавание различных искусств и создавать возможности для проведения индивидуальных и коллективных выставок.

Из других недавних выставок отметим экспозицию «Харам-и амн» («Безопасное святилище»), проведенную в память о погибших в Мекке иранских паломниках. В ней приняли участие художники из Южной Америки, Африки, Китая, Австралии и других стран, где есть исламские общины.

Ежегодный молодежный фестиваль представляет собой еще одно важное художественное мероприятие, которое проводится Министерством культуры и исламской ориентации и включает в себя подразделы графики, живописи и других изобразительных искусств. Молодые художники со всей страны собираются в Тегеране, где награждаются победители в каждой номинации.

В последние годы стала проводиться Международная выставка каллиграфии исламского мира, которая впервые состоялась в 1997 г. с участием представителей многих исламских стран. Можно надеяться, что эта выставка будет и далее регулярно проводиться раз в два или три года.

#### *б) Миниатюра, золочение и миниатюрный орнамент*

Миниатюра — это чисто иранское искусство, которое вслед за периодом творчества Ризы 'Аббаси (в конце правления династии Сафавидов) вошло в период быстрого заката, причиной чему стала популярность полувестернизированных художественных стилей, приход которых в Иран связан с деятельностью получивших западное образование художников, в частности Мухаммада Замана. Большинство художников, признававших значение и ценность этого вида изобразительного искусства, жили в более традиционалистских районах страны, в частности в Исфахане и Ширазе, и продолжали обучать молодых живописцев работе в этом традиционном и частично исчезнувшем стиле. В течение короткого времени в период правления Пахлави небольшая группа художников начала преподавать этот стиль



в школе, основанной Хусайном Тахир-зада Бихзадом. Некоторые из них, в частности ковровый дизайнер Бахадури, выдающийся миниатюрист Хади Таджвиди, и другие известные художники продолжили работать в этом направлении, воспитывая молодых художников, чтобы не дать исчезнуть иранской миниатюре. Иногда такие занятия проходили в частном порядке у самих художников. Эту благородную миссию взяли на себя такие художники, как Махмуд Фаршчийан, Хушанг Джиза-зада, Абу 'Ата, Мути' и Мухаммад Таджвиди. К сожалению, после возвращения в страну Камал ал-Мулка (Мухаммада Гаффари) и создания его Высшей школы искусств Риза-шах распорядился закрыть Школу национальных искусств, основанную Тахир-зада Бихзадом. При втором шахе династии Пахлави было всего лишь организовано преподавание азов этого искусства в различных художественных школах, чтобы только предотвратить полное исчезновение иранской миниатюры.

После победы Исламской революции Штаб культурной революции создал в высшей школе учебную дисциплину под названием «Ремесла», дабы сохранить местные и национальные искусства страны. Студенты в рамках этой дисциплины изучали основные принципы многих древних искусств, в частности ковроткачества, керамики и т. д. В последние годы в эту дисциплину были также включены миниатюра, золочение и миниатюрный орнамент.

В первое десятилетие после победы Исламской революции ряд экспертов и художников, веривших в благородство и величие иранского исламского искусства, постарались включить миниатюру и другие исламские искусства в состав образовательных предметов высшей школы, но эти попытки не были поддержаны Министерством культуры и исламской ориентации. Поэтому были предприняты усилия по стимулированию молодых художников к занятию этим видом творчества. С этой целью проводились лекции и семинары, публиковались статьи. В результате была подготовлена почва для проведения первой выставки-биеннале иранской миниатюры летом 1993 г., после чего состоялось несколько лекций по той же тематике. Выставка привлекла к иранской миниатюре внимание многих молодых художников, а потому к моменту проведения второй такой выставки количество ее участников практически удвоилось. В результате в учебные планы различных школ искусств, в частности университетов «Шахид» и г. Йезда, было включено 4 предмета в этой области. Небольшое число художников занимается преподаванием миниатюры на частной основе. После опубликования всех материалов, представленных Министерством культуры на втором биеннале и на различных художественных мероприятиях по всей стране, а также статей в журнале «Хунар» даже художники четвертого направления захотели принять участие в изучении, переводе и публикации статей

востоковедов и искусствоведов по этому виду искусства. Надеемся, что выход в свет этой книги будет способствовать развитию в стране иранского, исламского, искусства, которое будет достойно Исламской Республики.

Крупнейшими мастерами среди упомянутых в этой части книги являются Махмуд Фаршчийан, Хушанг Джиза-зада, Рустам Ширази, Мути<sup>4</sup>, Михраган, Акамири, Такистани, 'Алиджанпур и Раджави.

### *в) Графика*

Графический дизайн можно рассматривать как подраздел рисования и живописи, упрощенный до точек, линий, плоскостей и цветов, которые преимущественно применяются для выражения духа общества потребления, превалирующего сейчас в индустриальных сообществах нашего мира. В целом графика — это создание композиций, непосредственно передающих определенные послания потребительскому обществу и служащих ему.

Художники-графики намного раньше других художников стали организовывать свои коллективные презентации. Первое и второе биеннале графического дизайна были проведены в Музее современного искусства совместными усилиями Общества графиков и общества «Суруш» (отдел публикаций Иранского радио и телевидения). Третья и последующая выставки были проведены Департаментом искусств Министерства культуры и исламской ориентации при финансовой помощи правительства. Обычно на подобных выставках представлены рекламные и иные плакаты, эмблемы, пиктография, композиционный дизайн, книжные иллюстрации и т. д.

Карикатура, другой подвид графического искусства, впервые была выставлена на первом биеннале графического дизайна, а затем стала экспонироваться самостоятельно в качестве средства выражения критического взгляда на действительность. Очень скоро она обрела международный стиль и звучание. Проводящиеся раз в два года выставки графики и детской книжной иллюстрации стали важными событиями международной художественной жизни. Еще одна область графического искусства — фотография, первоначально она выставлялась на ежегодных экспозициях, но в результате отсутствия необходимого количества оригинальных работ высокого художественного уровня было принято решение проводить такие выставки раз в два года, но уже на международном уровне.

Детская книжная иллюстрация первоначально демонстрировалась на особом национальном биеннале, а затем стала экспонироваться в рамках целого ряда международных выставок. Это имело определен-

ные положительные последствия для молодого поколения художников, которые смогли лучше познакомиться с этим искусством, узнать его историю и пути развития в разных странах. Но не будем забывать, что этот процесс может иметь и нежелательные, хотя и неизбежные, последствия. Так, иранским художникам, желающим активно выступать на международном уровне, необходимо было отказаться от своей исторической идентичности и воспринять интернациональный, преимущественно западный, стиль искусства.

### 3. Другие виды искусства

Раз в два года проводятся также выставки изделий из керамики, причем экспозиция включает в себя обычно работы в области керамики и эмали, выполненные представителями молодого поколения. Эти выставки стали проводиться много позже других биеннале. Кроме того, раз в три года проходят выставки произведений иранских скульпторов и резчиков по камню, которые стали организовываться позже, чем выставки керамики.

Среди событий художественной жизни постреволюционного Ирана следует отметить также ежегодные выставки изделий народных ремесел. Обычно их организует Организация ремесел, работающая при Министерстве промышленности. Каждый год выбирается новый город или провинция в качестве места проведения экспозиции. Первая выставка состоялась в Исфахане, вторая — в Ширазе, третья — в Тебризе. Ежегодная выставка ковров ручной работы, которая также проводится Организацией ремесел, ежегодно организуется в одном из городов, а затем непосредственно в Тегеране.

Обычно выставки произведений народных ремесел проводятся, чтобы стимулировать художников и мастеров сохранять свои местные и национальные искусства, развивать и совершенствовать свои умения. Можно с уверенностью сказать, что после победы Исламской революции появились новые формы ремесел и местных видов искусства, что дает надежду на то, что в недалеком будущем мы станем свидетелями положительных результатов этих изменений. Особенно активно развиваются такие прикладные искусства, как ручное ковроткачество (и другие виды ковроплетения), работа по дереву, мозаика, резьба, инкрустация и т. д., работа по металлу (с использованием серебра, чеканка и т. д.), создание изразцов и мозаичных панно. К сожалению, произведения мастеров этих ремесел обычно дорого стоят и не имеют стабильного рынка сбыта, который бы поддерживал деятельность художников.

Мы поговорим об этом также в разделе «Традиционные искусства».

#### 4. Театр и кинематограф

##### *а) Театр в Исламской Республике Иран*

Победа Исламской революции стала катализатором усилий, направленных на превращение этого очень западного искусства, которым до революции занималась ограниченная группа оторванных от реальной жизни интеллектуалов, в национальное искусство, основанное на новой революционной культуре и идеологии общества. Очевидно, что любое важное общественное событие, особенно культурно-политическая революция, приводит к возникновению своей особой культуры, литературы и искусства. Одна из естественных особенностей любой революции — отрицание всех предыдущих ценностей и установление новых принципов и новой морали. Исламская революция не является исключением из этого правила, а потому при новом государственном строе произошли значительные изменения и в области театра и кино, которые можно суммировать в следующем виде.

Театры отказались от постановки негативистских, абсурдистских пьес, написанных в качестве реакции на механизированную, искусственную жизнь, наполненную поверхностными удовольствиями западного образца. Такие пьесы, отражавшие отчаяние и безысходность человеческого существования, остались только в учебных планах вузов театрального профиля. Театры обратились к постановке спектаклей, в которых подвергались критике режим Пахлави и европейский образ жизни, во время этого режима вторгшийся в Иран. Некоторые пьесы были посвящены жизни и деятельности выдающихся революционных деятелей. Коллективные представления, организовывавшиеся в театральных залах Тегерана и провинциальных городов, делали акцент на позитивные, активные и творческие начала жизни. Во многих работах послереволюционного театра наблюдалось желание бороться с несправедливостью и полностью искоренить ее из жизни общества, что совпадало и с основным лозунгом революции.

С другой стороны, были предприняты огромные усилия для того, чтобы возродить местные, исконные формы драматического искусства, что также помогало преодолению доминирования западного театра. Развитию собственного иранского театрального стиля способствовало проведение с самых первых послереволюционных лет серии фестивалей, где преимущество отдавалось пьесам иранских революционно настроенных драматургов, работам на традиционные и религиозные темы. Интересно в этом плане отметить также организацию представлений религиозных мистерий (*та'зийа*) и «театра теней» на международных, в частности европейских, фестивалях. Все это способствовало выработке чисто иранского вида театрального искусства. В самые первые годы после победы

революции были предприняты усилия для укрепления контактов иранских театральных деятелей с представителями мировых театральных течений, для чего, в частности, в Иране ежегодно проводился Международный день театра.

Министерство культуры и исламской ориентации создало сеть культурных центров, оборудованных по последнему слову техники. Образованы также институты театрально-драматического искусства в крупных городах страны. Все это способствует активному участию всех желающих в театральной деятельности. Тем не менее и здесь наблюдаются издержки и недостатки, а актерская техника и театральный язык зачастую копируют западные образцы и тенденции. Возможно, это результат того, что после революции было переведено множество западных пьес. Кроме того, преподаватели театрального искусства преимущественно получили образование на Западе, а потому выступают проводниками западного типа драматического мастерства. Очевидно, что эта проблема может быть решена только тогда, когда дело подготовки молодых актеров перейдет в руки послереволюционного поколения театральных деятелей.

#### *б) Кинематограф после революции*

В XX в. кинематограф, который по своей природе призван вводить зрителя в самую глубину повествования о различных событиях посредством последовательно сменяющихся друг друга кадров, завоевал огромную популярность во всем мире, в значительной мере потеснив другие виды драматического искусства, в частности театр. В силу различных причин этот вид искусства получил огромную популярность в Иране после победы Исламской революции, привлек к себе большое число последователей и любителей, преимущественно среди молодежи, которая всегда стремится к действию и склонна к поиску приключений.

Послереволюционное кино Ирана можно разделить на следующие пять категорий: фильмы для детей и юношества, драмы, военно-революционное кино, исторические фильмы, любительские и короткометражные картины. Производство кинопродукции, предназначенной специально для детей, началось в Иране до Исламской революции, но признание получило только в исламском Иране, где эта отрасль кинопроизводства начала быстро развиваться как в плане содержания, так и кинематографической техники. В этот период в детский кинематограф пришло много мастеров, как мужчин, так и женщин. В их фильмах получили отражение самые различные темы, а ряд картин за большие достижения в киноискусстве был признан и на международном уровне (например, «Где же дом друга?»)

(реж. 'Аббас Кийарустами) и «Птичка счастья» (реж. г-жа Пуран Дарахшанда)).

Детский кинематограф можно разделить на психолого-образовательные картины, комедии, революционные фильмы и т. д. Большой успех пришелся на долю короткометражных картин, повествующих о различных проблемах молодого поколения, тогда как фильмы на революционную тематику, рассказывающие о революционных принципах в жизни молодежи, представляются схематичными и далекими от реальности.

Среди художественных фильмов можно отметить большой пласт кинопродукции, которая является продолжением дореволюционного кино и претерпела незначительные изменения, чтобы соответствовать принципам революции и Исламской Республики. Такие картины пропагандируют западную культуру и цивилизацию, только имея иранский антураж. В таких фильмах наблюдается значительное число повторяющихся, клишированных сцен и эпизодов. Режиссеры этих картин в основном получили образование на Западе, и европейско-американское кино служит для них источником вдохновения. В настоящее время таких режиссеров и продюсеров в Иране не так уж много, но, тем не менее, ежегодно производится немало фильмов такого рода.

В другой группе фильмов рассматривается обыденная жизнь различных слоев общества, но поставленные проблемы решаются по-новому, хотя сюжетные линии обычно переходят из картины в картину. Можно выделить следующие устойчивые сюжеты: действия группы контрабандистов; несчастная любовь; семейные проблемы, включая развод и расставание с детьми, которые страдают от ссор родителей; жизнь простых людей в провинциальных городках и деревнях, их ежедневные проблемы. Хотя в таких фильмах предпринята попытка поднять важные нравственные вопросы, они зачастую слишком однообразны и неинтересны.

Если абстрагироваться от незначительного количества картин, которые копировали американские образцы военного кино и являлись продолжением дореволюционных кинодрам, наибольшую художественную выразительность, моральный заряд и успешное техническое воплощение продемонстрировали фильмы о войне и революции. Эта удивительная революция сокрушила древнюю монархию, а восемь лет ожесточенной борьбы против тиранических превосходящих сил противника дали великолепные образцы мужества и героизма, напоминая о битвах Арташира и Шапура с Византийской империей. Эти сюжеты позволили кинематографистам применить все творческие возможности, все свое воображение, ибо даже простые воспоминания об этих великих событиях могли быть превращены в настоящий

героический эпос, особенно когда речь идет о воссоздании реально произошедших событиях. Благодаря иранскому военному кинематографу иранское кино стало известно далеко за пределами страны, а конкуренция между картинами этого направления способствовала повышению их качественного уровня.

В области исторического кино, представленного немногими образцами, лучшим из которых является лента «Камал ал-Мулк» (реж. 'Али Хатами), особых шедевров ожидать не приходится. Иранские сценаристы не привыкли соблюдать достоверность передачи исторических событий и обычно переиначивают исторические реалии в соответствии со своим замыслом. Это, естественно, снижает ценность исторических картин, низводя их до уровня обыкновенной беллетристики. Положение не спасают даже мастерство и добросовестная работа артистов и режиссеров.

В этом разделе остановимся также на телевизионных сериалах.

Технические возможности телевидения и перенос фильмов с большого экрана на телевизионный сделали фильмы частью повседневной жизни людей и способствовали производству телесериалов, которые удерживают внимание большой зрительской аудитории в течение долгого времени. Такая продукция, являющаяся следствием западного образа мышления, сумела очень быстро войти в плоть и кровь иранского зрителя. К сожалению, сериалы обычно строятся на таких сюжетах, которые позволяют режиссеру и продюсеру как можно дольше растягивать показ, увеличивая количество серий и эпизодов. Одним из лучших образцов сериальной продукции является фильм «Тысяча рассказов» (реж. 'Али Хатами), так как этот сериал в значительной степени отходит от повторяющихся клише. А ведь именно повторяющиеся сюжеты и сценические решения привели к значительному снижению качества сериальной продукции в последнее время.

## 5. Традиционные искусства

Термин «традиционные искусства» обычно применяется в отношении определенных искусств с глубокими корнями в иранской художественной традиции, которые могут рассматриваться в качестве естественного продолжения древнего искусства этой земли. Отдельные исследователи применяют термин «кустарные ремесла».

В Иране и поныне имеются многочисленные виды этих искусств, причем в каждом районе страны сохраняются специфические для него ремесла. Обычно ремесленники производят потребительские товары, находящие себе применение в повседневной жизни людей. Искусства,

имеющие глубокие исторические корни, получили наибольшее развитие в городах, которые некогда были политико-экономическими центрами Ирана (например, Исфахан, Шираз и Тебриз).

Традиционные искусства Исфахана, которые получили значительную поддержку после победы Исламской революции в качестве части художественного процесса возрождения страны, представлены следующими ремеслами.

#### *а) Искусства, связанные с обработкой дерева*

Здесь можно упомянуть деревянную мозаику, резьбу, инкрустацию и детализировку, причем каждый из этих видов ремесел обладает особой, хорошо разработанной техникой. Деревянная мозаика и инкрустация по дереву имеют схожие мотивы и дизайн, которые преимущественно копируются со старинных сафавидских образцов. Любые изменения в этом виде искусства также следуют за развитием старинной сафавидской техники.

Деревянная мозаика очень похожа на керамическую и делается аналогичным способом. Весь узор создается на бумаге, а потом вырезается из тонких слоев трехслойного шпона. Затем кусочки прикрепляются к основной поверхности, которая также создается из большого деревянного бруса. Когда все фрагменты размещаются в нужных местах, вся поверхность полируется и покрывается тонким слоем прозрачного или тонированного лака. Обычно для изготовления таких изделий выбираются сорта древесины разного цвета. Так, кора определенного вида померанцевого дерева применяется для придания изделию желтоватого оттенка, ореховое дерево создает коричневый цвет, тополь (платан) — белый, бетель — красный, а эбеновое дерево — черный. В современных изделиях из мозаики используются и другие материалы, как то: перламутровые ракушки, разнообразные цветные металлы.

При инкрустации рисунок наносится на большую подготовленную доску, обычно из эбенового дерева, бетеля или ореха. Промежутки между узорами вырезаются из поверхности основания, создавая, таким образом, выступающий рельефный рисунок. Этот вид искусства имеет долгую историю, которая, возможно, уходит своими корнями в доисламское прошлое Ирана. История же деревянной мозаики остается еще до конца неизученной.

Другой вид художественной работы по дереву — это шпалера, геометрическое искусство; основа вычерчивается на бумаге, а несущие рисунок части вырезаются из дерева, прикрепляются друг к другу, оставляя пустые пространства, которые могут быть заполнены цвет-



ным стеклом. Этот вид работы по дереву, именуемый геометрической шпалерой, обычно использовался для декорирования окон и различных отверстий для того, чтобы в дом поступали свет и свежий воздух, но с улицы невозможно было бросить нескромный взгляд на происходящее внутри. Такие окна до сих пор используются в провинциальных городках, где применяются принципы старой персидской архитектуры и декорирования.

Различные виды инкрустации остаются и поныне популярными в таких городах, как Исфахан и Шираз. Изящные произведения в этом стиле производят ширазские ремесленники. Длинные древесные полоски с различными треугольными, квадратными и многоугольными фигурами приклеиваются одна к другой, создавая составную геометрическую секцию со сложными многоугольниками или звездоподобными фигурами. Эта комбинация затем разрезается вдоль секций на очень тонкие отрезки шириной в несколько миллиметров, а они, в свою очередь, размещаются друг подле друга на деревянном основании, создавая законченный геометрический узор, очень напоминающий мозаику. Вся поверхность полируется и покрывается прозрачным лаком. Здесь, как и в деревянной мозаике, применяются породы дерева разного цвета, а также другие материалы, как то: слоновая, верблюжья и коровья кость, медь, бронза и т. д. В качестве клея используется обычно очень тонкий животный клей, который растворяется в воде при низких температурах.

Самые изящные работы принадлежат Сани' Хатаму. В настоящее время они хранятся в дворцово-музейном комплексе Са'дабад. Инкрустацией покрыты и многие деревянные емкости, находящиеся в священных гробницах Ирана. Все они представляют собой изящнейшие образцы этого искусства.

#### *б) Искусства, связанные с обработкой металла*

Эти виды ремесла включают в себя чеканку, филигранное плетение, инкрустацию, металлическую мозаику. При чеканке для создания выпуклого изображения на металлическом листе применяются различные методы и техники. Особенно популярны традиционная чеканка, гравировка и «скобление». При традиционной чеканке изнаночная сторона блюда или металлической пластины покрывается густым слоем воска или смолы, а рисунок наносится на лицевую сторону. Художник использует специальные молоточки и пробойники, чтобы выбить ту часть металла, которая находится между «полезными» частями рисунка, и он приобретает выпуклую форму. Затем металл, на который нанесен рисунок, разогревается, для того

чтобы снять воск или смолу, причем иногда для этого используются специальные химические растворители. В Исфахане в этой технике работают преимущественно по меди, тогда как ширазские мастера предпочитают использовать серебро.

Техника гравировки, которая обычно применяется на меди, серебре, бронзе и стали, много проще и легче в исполнении. Обычно это простая гравировка и «сведение металла». Вначале предмет полируется, затем общие контуры рисунка наносятся на его поверхность, «полезная» часть рисунка гравировается, а «отрицательная» (фоновая) часть остается незаполненной и немного приподнятой над собственно рисунком. Эта техника обычно применяется в Исфахане, который считается признанным центром мастеров гравировки.

При использовании техники, называемой «сведение металла», предмет формируется из толстого листа металла (обычно из серебра или меди). После нанесения узора на поверхность блюда фоновые точки убираются специальным острым долотом, что придает самому рисунку различную степень выпуклости. Эта техника во многом напоминает резьбу по дереву, хотя здесь она более тонкая. При резьбе по дереву, вследствие особенностей древесного материала, мастер вынужден иногда не обращать внимание на отдельные тонкие детали, тогда как при работе по металлу художник может создавать любые образы и фигуры, что придает большее разнообразие работам, выполненным в этом стиле.

Инкрустация, филигранное плетение и украшение драгоценными камнями — это виды прикладного искусства, которые достигли своего апогея при Ахеменидах и Сасанидах, а затем были возрождены во время правления Сафавидов. В постреволюционном Иране эти искусства также развиваются. Рисунок наносится на металлическую поверхность и гравировается с помощью острых инструментов. Выгравированные части заполняются другими металлами, которые затем «вбиваются» в поверхность заготовки и путем накаливания накрепко закрепляются в рисунке, образуя единую ровную поверхность. В эпоху Сасанидов такие изделия создавались обычно из железа или меди, а рисунок заполнялся золотом или серебром. При Ахеменидах фон делался из золота, а рисунок украшался медью, или наоборот. В настоящее время обычно применяются медь и бронза, а драгоценные металлы используются только по желанию заказчика. Украшаются изделия или драгоценными камнями, или кусочками цветного металла.

Этот вид искусства достиг наивысшего развития при Сасанидах, однако в настоящее время не может успешно развиваться из-за высокой стоимости готовых изделий, которые производятся только по индивидуальным заказам покупателей.

Появившаяся не так давно техника «скобления металла» схожа с чеканкой, но не подразумевает применение воска или смолы. Для этой работы выбирается более толстый лист металла, а художник обычно использует инструменты с более широким лезвием. Металл с фоновых областей как бы «сводится» к областям собственно рисунка, создавая в этих частях определенную выпуклость. Сам металл не удаляется. В отличие от чеканки, где создается определенный набор фоновых областей и самого рисунка, здесь на уровне поверхности материала создается ряд выпуклых частей рисунка, но при этом сам фон совпадает с поверхностью и не углубляется ниже ее уровня. В этом виде ремесла применяются более мягкие металлы, в частности медь.

Приведенное выше описание показывает, что работа в этой технике требует от мастера большого умения и тонкого расчета детализировки готового изделия, а потому немногие мастера работают в этом стиле, хотя ранее он был очень популярен.

Еще один популярный вид работы по металлу включает в себя изготовление мелких деталей узора из металла, которые затем привариваются друг к другу, создавая законченное произведение. Некоторые произведения, созданные в этой технике и найденные во время археологических раскопок, относятся ко II тыс. до н. э. Были обнаружены также работы III тыс. до н. э., Маннейской цивилизации.

#### *в) Ковроткачество*

Ковроткачество — одно из самых древних изобретений иранской цивилизации, хотя до сих пор и так не ясно, когда оно появилось впервые. Известно только, что примерно в V тыс. до х./середина V тыс. н. э. жители западных районов Ирана (Загрос) были знакомы со специфическим стилем перекрестного плетения, а примерно во II тыс. до х. персы уже использовали ковры и другие ковровые изделия для покрытия пола в своих домах. Различные подвиды этого искусства сохранились и получили значительное развитие на протяжении иранской истории, ибо изделия ковроткачей находили применение в повседневной жизни людей. Среди этих изделий можно отметить ковры, различные циновки и войлочные одеяла. До прошлого столетия в Иране развивались и такие текстильные ремесла, как вышивка, производство шалей, аппликация и т. д. Изделия, созданные мастерами этих ремесел, еще не так давно использовались в качестве элементов одежды, но с появлением более дешевой и массовой промышленности эти ремесла постепенно стали исчезать. Многие из них в наши дни уже не развиваются, оставшись уделом только нескольких пожилых мастеров.

Впрочем, ковровые изделия производятся и сейчас, сохраняя свою основную функцию — служить покрытием для пола. Они по-прежнему являются настоящими произведениями искусства, хотя собственно ковры все больше и больше приобретают чисто утилитарные функции. По мере увеличения производства ковров на фабриках ручное ковроткачество постепенно отступает на второй план. Тем не менее в Тебризе, Мешхеде, Исфахане, Наине, Ширазе и Кермане, где до сих пор ручное ковроткачество достаточно распространено, все используемые узоры и рисунки (кроме ковровых изделий, производимых племенами) являются копией традиционных древних узоров и мотивов.

Во второе десятилетие Исламской Республики было создано много больших ручных ковров, которые можно использовать только в помещениях большой площади. Художники постарались создать реалистичные узоры, пейзажи, портреты, воспроизвести гробницы святых и других священных мест. Среди этих работ можно увидеть и копии живописных произведений известных мастеров, в частности Фаршчйана, которые переданы маленькими, изящными узелками и окрашенными шерстяными и шелковыми нитями разных цветов. Такие работы носят преимущественно декоративный характер и служат украшением для стен и межкомнатных перегородок.

Поддержка со стороны правительства, различных инвесторов и финансовых организаций — вот что требуется для возрождения искусства ковроткачества и успешной его конкуренции с более дешевыми «машинными» коврами, которых в наши дни на рынке очень много. Остаются довольно популярными и другие ковровые изделия (циновки, войлочные покрытия, паласы и т. д.), причем, говоря о возрождении этих ремесел, нельзя не упомянуть важную роль государства. Хотя в этих работах и используются традиционные узоры и мотивы, красители, как правило, берутся химические, а не произведенные из особых растений. Следует также сказать, что войлочные ковровые покрытия в том, что касается узоров, цветов и материалов, создаются в традиционном стиле, причем их производители полностью следуют древней технике этого ремесла.

В некоторых городах и сельских районах Ирана до сих пор распространено изготовление декоративных изделий в стиле аппликации, златоткачества и вышивки. Аппликация производится в Ширазе и Кермане, златоткачество и вышивка в большей мере распространены в районе Исфахана. Впрочем, как мы уже указывали выше, эти ремесла считаются относительно редкими и не получившими широкого признания.

Можно отметить и другие виды прикладного искусства, имеющие глубокие корни в культуре и традициях страны. Самыми известными из них являются филигрань и финифть. В настоящее время работы в

этом стиле производятся только в Исфахане, а многие мастера уже ушли на заслуженный отдых или покинули этот мир.

Филигрань, искусство, дошедшее до нас со времен Ахеменидов, представляет собой украшение металлических изделий тонкой проволокой из золота или серебра. Финифть (эмаль) — это покрытие посуды и других металлических предметов специальной глазурью. Предмет ставится в печь для закрепления узора на поверхности. Финифть до сих пор практикуется в Исфахане и Ширазе, а изделия с филигранью производятся исключительно по специальным заказам клиентов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Аирази М. М.* Одновременность развития живописи и литературы в Иране (Хамгами-йи наккаши ба адабийат-и Иран) / Пер. Рутин Пакбаз. Тегеран, 1368/1989.
- Амье Пьер.* История Элама (Тарих-и Илам) / Пер. Ширин Байани. Тегеран: Данишгах-и Тихран, 1349/1970.
- Бихманиш Ахмад.* История народов Западной Азии (Тарих-и милал-и Асия-йи Гарби). Тегеран: Данишгах-и Тихран, б. г.
- Грей Бэзил; Биньон, Лоуренс; Уилкинсон.* Развитие живописи в Иране (Сайр-и наккаши дар Иран) / Пер. Мухаммад Иранманиш. Тегеран: Амир Кабир, 1367/1988.
- Дандамаев М. А.* Иран во время правления первых Ахеменидов (Иран дар дауран-и нухустин падишахан-и Хахаманиши) / Пер. Рухи Арбаб. Тегеран: Интишарат-и 'илми ва фарханги, 1352/1973.
- Заки Мухаммад-Хусайн.* История живописи Ирана (Тарих-и наккаши-йи Иран) / Пер. Абу ал-Касим Сахаб. Тегеран: Нашр-и Сахаб, 1357/1978.
- Книга о Тегеране (Китаб-и Тихран): Сб. статей. Т. 5, 6. Б. м., б. г.
- Луконин В. Г.* Культура Сасанидского Ирана (Тамаддун-и Иран-и Сасани) / Пер. 'Иайат Аллах Риза. Тегеран: Интишарат-и 'илми ва фарханги, 1350/1971.
- Мухаммади Мухаммад.* Культура Ирана до ислама (Фарханг-и Иран киш аз ислам). Тегеран: Данишгах-и Тихран, б. г.
- Мустауфи Риза.* Междуречье и Иран (Байн ал-нахрайн ва Иран). Тегеран: Данишгах-и Тихран, 1368/1989.
- Мустафави Мухаммад-Таки.* Взгляд на архитектуру Ирана (Нигах-и ба хунар-и ми'мари-йи Иран). Тегеран, 1346/1967.
- Порада Эдит.* Искусство древнего Ирана (Хунар-и Иран-и Бастан) / Пер. Йусуф Маджид-зада. Тегеран: Данишгах-и Тихран, 1357/1978.
- Поуп А. О.* Архитектура Ирана (Ми'мари-йи Иран) / Пер. Гулам-Хусайн Садри Афшар. Тегеран: Интишарат-и Фарханган, 1366/1987.
- История архитектуры и градостроительства Ирана (Тарих-и ми'мари ва шахрсази-йи Иран): В 4 т. // Сб. статей конгресса по Арг-и Баму. Б. м., б. г.
- Фрай Ричард Н.* Наследие древнего Ирана (Мирас-и бастани-йи Иран) / Пер. Мас'уд Раджабнийя. Тегеран: Интишарат-и 'илми ва фарханги, 1344/1965.
- Фарраваши Бахрам.* Потерянный рай ариев (Иранвич). Тегеран: Данишгах-и Тихран, 1370/1991.
- Amiet P.* L'Art Antique du Proche-Orient / Ed. L. Mazono. P., 1983. 18.
- Amiet P.* La Glyptique Mésopotamienne Archaïque. P., 1961.
- Choisy A.* Histoire de L'Architecture. P., 1956. Vol. 2.
- Christensen A.* L'Empire des Sassanides. Copenhagen, 1907.

- Christensen A.* L'Iran sous les Sassanides. Copenhague, 1944.
- Contenau G.* L'Archéologie de la Perse dès Origines à l'époque d'Alexandre. P., 1931.
- Contenau G.* L'Iran avant les Indo-Européens. P., 1952.
- Deshayes J.* Les utiles de l'âge du Bronze, de l'Indus à Danoube. P., 1960.
- Ghirshman R.* Bichapour. P., 1956. Vol. II.
- Ghirshman R.* L'Iran dès l'origines à l'Islam. P., 1951.
- Ghirshman R.* Parthes et Sassanides. P., 1961.
- Godard A.* Les Monuments de Marâgha. P., 1934.
- Godard A.* L'Art de la Perse Ancienne. P., 1932.
- Godard A.* L'Art de l'Iran. P.: Arthaud, 1962.
- Gray B.* La Peinture Persane. Geneve: Shira, 1961.
- Herzfeld E.* Iran in the Ancient East. Geneve, 1961.
- Kent R. G.* Old Persian. N. Y.: American Oriental Society, 1953.
- Papadopoulo A.* L'Islam et l'Art Musulman / Ed. L. Mazono. P., 1982.
- Schmidt E.* Persepolis. Chicago, 1953—1960. Vol. I.
- Stchukine.* Les Peintures des Manuscrits Safavides de 1502 à 1587. P., 1923.
- Schaëffer C.* Stratigraphie Comparée et Chronologie de l'Asie Occidentale. L., 1948.

## УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ, ТОПОНИМОВ И ПР.

- Г
- ‘Аббаси, гостиница, 215
- ‘Абд ал-‘Азим, мавзолей, 196, 220, 309
- ‘Ала ал-Даула, тимча, 303
- ‘Алавийан, мечеть, 214, 228, 238, 239, 240, 254
- ‘Али-Капу, 272, 273, 276, 278, 280
- ‘Али-куш (Али-Кош), 12
- ‘Афифабад, дворец, 301
- ‘Имарат-и Хусрау (Вилла Хосрова), 137, 139
- ‘Ифгат Аристу, особняк, 301
- А‘зам, мечеть, 309
- Абдеры, 90
- Аван, 41, 42
- Австралия, 328
- Австрия, 322
- Адур-Гушнасаб, 139, 141
- Азад, открытый университет, 326
- Азербайджан, 75, 113, 126, 141, 189, 190, 191, 192, 193, 231, 243, 245, 257, 269, 282
- Аккад, 10, 41, 42, 43
- ал-Бурудж, 105
- Алимас, 123
- Америка, 165, 293, 324, 325
- Амин Акдас, тимча, 303
- Амин ал-Даула, тимча, 303
- Аминабад, 215
- Амлаш, 66, 72
- Амоль, 216, 233
- Амударья, 9, 126, 189, 194, 259
- Анатолия, 12, 65, 78, 82
- Анау, 17
- Анбар-и Гандум, мечеть, 309
- Англия. См. Великобритания
- Антиной, кладбище, 180
- Антиохия, 103, 134, 148, 160
- Аншан (Анзан), 44, 53, 80, 81
- Ападана, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 128, 129, 140, 182, 208, 221, 276
- Апамея, 103
- Аравия, 188
- Арак, 142, 192
- Аракс, 195
- Ардебиль, 190, 193, 194, 202, 233, 269, 287
- Ардестан, 199, 203, 204, 212, 228, 237
- Армения, 65, 82, 126, 193, 194, 196, 219
- Аррапха, 49
- Арташир-Хваррэ. См. Гор
- Ассирия, 10, 29, 35, 43, 66, 72, 74, 75, 78, 82, 88, 96, 99, 205, 207, 208
- Астана, 179
- Аташкух, 141
- Атлантический океан, 171, 223
- Афганистан, 17, 103, 123, 126, 170, 187, 189, 209, 220, 269
- Афины, 124
- Африка, 221, 328
- Ахеменидская империя, 10, 82, 88, 90, 103, 126, 127, 143
- Ашраф, дворец, 299
- Ашшур, 78, 107, 108, 109, 111, 118, 133, 134
- Баболь (Барфуруш), 233
- Багдад, 77, 108, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 210, 257, 269, 270, 292



- Багдадский музей, 156, 161  
Баг-и Дилгуша, особняк, 301  
Баг-и Фин, сад, 282  
Багистан (Баджистан), 49  
Бадахшан, 170, 186  
Бадгир, особняк, 301, 302  
Бадр-Нешанде, 111, 112, 113  
Базхур, 142  
Баку, 141, 192, 195, 269  
Балтиморский музей, 174  
Балх, 103, 105, 186, 187, 191, 210  
Бамнан, 206  
Банд-и Амир, дамба, 281  
Банд-и Бахман, дамба, 281  
Барсийан, мечеть, 203, 205  
Басра, 210  
Бафк, 281  
Бахаристан, пл., 317  
Белуджистан, 17, 39, 126  
Бельгия, 196  
Берлинский музей, 155, 161, 162, 168, 234  
Бестам, 233, 250, 255  
Бибиджан, 77  
Биби-Ханум, мечеть-медресе, 213, 259  
Биби-Хатун, мечеть-медресе. *См.* Биби-Ханум  
Библиотека Моргана, 101  
Бид, 215  
Билаве, г., 113  
Бисутун, 99, 119, 146, 218  
Бисутунский рельеф. *См.* Бисутун  
Бишапур, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 144, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 180, 182, 208, 209, 281  
Бишапур, р., 148  
Ближний Восток, 13, 14, 74, 126, 313, 319  
Большая кумская мечеть, 271  
Большая Соляная пустыня. *См.* Дешт-е Кевир  
Большой Иран, 259  
Большой Хорасан, 209, 228, 257, 289  
Бораз, р., 144, 145  
Борзу, 142  
Боруджерд, 203, 299  
Босния и Герцеговина, 328  
Британия. *См.* Великобритания  
Британский музей, 175, 191, 284, 285  
Булбулан, сад, 278  
Бурдж-и мудаввар (Круглая башня), 233  
Буруджирди, особняк, 303  
Бус-и Мурда, 12  
Бухара, 195, 200, 216, 219, 259, 270, 284, 289, 291  
Бушир, 282  
Бушир, о-в, 36, 53  
Вавилон, 10, 25, 44, 48, 50, 53, 54, 56, 57, 82, 95, 99, 105, 106, 108, 126, 314  
Вавилония. *См.* Вавилон  
Вавилонская башня, 52  
Вакил (Баба-хан), медресе, 296  
Вакил, базар, 296  
Вакил, баня, 296  
Вакил, мечеть, 200, 279, 296  
Вакил, пл., 298  
Ван, 192, 269  
Ванак, церковь, 282  
Ватикан, 180, 181  
Ватиканский музей, 180  
Великобритания, 9, 196, 310, 319  
Верамин, 233, 240, 251, 290  
Византийская империя. *См.* Византия  
Византия, 122, 129, 135, 148, 168, 178, 334  
Вифлеемская церковь, 282  
Восточная Римская империя. *См.* Византия  
Восточный Азербайджан, 65  
Врата (всех) народов, 88, 91, 93  
Врата Азии, 156  
Врата справедливости, 54  
Высшая школа искусств, 329  
Гавгамелы, 102  
Газни, 187, 188, 189  
Гандж-‘Али-хан, 280, 297, 298  
Ганджак, 113  
Гандж-дарра, 11, 12  
Гар-и Камарбанд, 12, 13  
Гар-и Шапур, 151

- Гаухаршад, мечеть-медресе, 213, 261, 262, 264, 290
- Генноль, коллекция, 177
- Герат, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 210, 260, 267, 268, 283, 284
- Германия, 310, 319, 322
- Гилян, 268
- Голубая мечеть, 263
- Голубой купол. См. Гунбад-и Кабуд
- Гольпайеган, 203, 205, 228
- Гор, 126, 128, 141, 144
- Горган, 65, 186, 187, 217, 289
- Гоухарруд, р., 66
- Греция, 82, 95, 103, 106, 115, 170, 183, 313
- Гробница 'Али б. Мусы ал-Ризы, 220, 231
- Гробница Абу Саада, 250
- Гробница Арслана Джазиба, 222
- Гробница Байазиды Бистами, 240, 250, 253, 255
- Гробница Джалал ал-дина Хусайни, 217
- Гробница Йусуфа б. Касира, 232, 233
- Гробница Му'мины-Хатун, 219, 232, 233
- Гробница Надира, 324
- Гробница сайида Наср ал-дина, 309
- Гробница султана Мухаммада Худабанда Олджайгу, 190, 214, 229, 234, 248, 249, 253, 255, 256, 277
- Гробница Хамзы б. Мусы ал-Казима, 220
- Гробница Хушанг-шаха, 217
- Гробница шайха Джама, 261
- Грузия, 193, 194, 269
- Гудин-таппа, 79
- Гуйом, 155
- Гулистан, дворец, 301, 302, 306
- Гунбад-и 'Али, гробница, 219
- Гунбад-и Кабуд (Голубой купол), 219, 232, 233
- Гунбад-и Кабус, башня, 217, 218, 222, 228, 233, 243, 250
- Гунбад-и Марага, 290
- Гунбад-и Пир-и 'Аламдар. См. Пир-и 'Аламдар
- Гунбад-и Сурх (Красный купол), 218, 219, 232, 233, 245
- Гунди-Шапур, 148, 179, 183
- Гуран-Таппа. См. Таппа-йи Гуран
- Далма-Таппа, 16
- Дамаск, 257
- Дамган, 137, 162, 198, 199, 218, 231, 233, 244, 302
- Дар ал-фунун, школа, 309
- Дарабгирд, 126, 150
- Дарб-и Имам, 262, 263, 264, 271, 290
- Дарджазин, 233
- Дашт-и Дихлуран, 12, 15
- Дашт-и Туркман, 17
- Дашт-и Шушийан, 12
- Двуречье. См. Месопотамия
- Дейлем, 186
- Дейлеман, 169, 173
- Дели, 195, 218, 269, 270
- Делиджан, 104, 141
- Демавенд, 200, 216, 233
- Демавенд, г., 10, 13
- Дербент, 195, 269
- Дешт-е Кевир, 13, 32
- Джабал-Санг, 253
- Джайгун, 17
- Джам, 219, 243
- Джам, минарет, 220
- Джамали, особняк, 301
- Джаркуган, 218
- Джаркуган, башня, 218
- Джафарабад, 13, 26
- Джейхун. См. Амударья
- Джейхунский клад, 98, 175
- Джере, 139, 140, 141
- Джюльфа, 195
- Дилгуша, дворец, 297
- Дихбид, караван-сарай, 280
- Дияла, 9
- Диярбакыр, 268
- Дора, 106
- Древний Иран, 10, 20, 68, 71, 76, 143, 162, 168, 172, 241, 259, 309, 326
- Древняя Греция, 158
- Древняя Соборная мечеть Наина, 199, 230

- Ду Дар, медресе, 264  
 Дура-Европос, 116, 117, 118, 119, 120  
 Дур-Куригальзу, 51  
 Евразия, 170  
 Европа, 106, 107, 165, 178, 179, 182, 223, 225, 242, 256, 265, 287, 288, 293, 304, 306, 310, 311, 312, 314, 317, 321, 322, 323, 324, 325  
 Евфрат, 39, 116, 118  
 Египет, 36, 82, 92, 95, 100, 101, 108, 111, 161, 179, 180, 182, 190, 207, 210, 242, 265, 267, 306  
 Ереван, 195, 196, 269  
 Загрос, 9, 11, 13, 14, 22, 24, 26, 35, 42, 43, 48, 49, 50, 55, 57, 120, 176, 339  
 Загросский хребет. *См.* Загрос  
 Закавказье, 65  
 Западная Азия, 96, 147, 258  
 Западный Азербайджан, 65  
 Зеваре, 204, 205, 212, 228  
 Зейдийе, 72  
 Зеленый дворец, 308  
 Зенджан, 299  
 Зивийе, 66, 72, 73, 74, 75, 76, 100, 170, 176  
 Зиндан-и Сулайман (Темница Сулаймана), 86  
 Золотой эйван, 271  
 Зузен, 206, 212, 234  
 Ибрахим-хан, 298  
 Йезд, 77, 108, 141, 198, 199, 200, 205, 214, 215, 222, 227, 250, 252, 253, 254, 261, 281, 303, 307, 329  
 Йельский университет, 182  
 Изадхваст, мечеть, 201  
 Изедхаст, 142, 201  
 Икбатан, ул., 303  
 Илам, 68  
 Имам Хусайн, мечеть, 309  
 Имам-зада ‘Ала ал-дин, усыпальница, 219, 243, 251  
 Имам-зада Даваздах имам (Двенадцать имамов), усыпальница, 214, 222  
 Имам-зада Джа‘фар, усыпальница, 218, 256  
 Имам-зада Казим, усыпальница, 256  
 Имам-зада Мухаммад, усыпальница, 219  
 Имам-зада саййид Хусайн, усыпальница, 139, 140  
 Имам-зада Хашим, 216  
 Имами, медресе, 256  
 Инд, 82  
 Индия, 12, 22, 175, 176, 182, 183, 188, 194, 196, 217, 218, 223, 242, 268, 283, 287, 313, 316  
 Институт искусств, 280  
 Иония, 99  
 Йоханнесбург, 319  
 Ирак, 9, 126, 155, 186, 187, 188, 289, 320  
 Иран, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 25, 30, 35, 36, 38, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 65, 67, 68, 72, 77, 78, 81, 82, 97, 99, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 135, 139, 142, 143, 145, 147, 148, 151, 154, 156, 160, 170, 171, 174, 176, 178, 179, 180, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 216, 218, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 240, 246, 247, 250, 253, 254, 259, 262, 264, 270, 272, 277, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 304, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340  
 Ирано-Британский банк, 309  
 Иранский Азербайджан, 66  
 Иранское плато, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 46, 53, 56, 57, 77, 137, 186, 187, 258  
 ИРИ. *См.* Исламская Республика Иран  
 Исламская Республика Иран, 183, 197, 286, 294, 295, 315, 317, 318, 321, 325, 327, 330, 332, 334, 340  
 Исламская Рнспублика Иран, 7

- Исмаилябад, 16  
Испания, 9, 231, 308  
Иссин, 44  
Истахр, 80, 125, 126, 127  
Исфахан, 104, 140, 174, 189, 191, 192, 194, 195, 201, 203, 205, 206, 210, 211, 212, 214, 215, 218, 219, 222, 226, 228, 231, 237, 238, 240, 243, 244, 250, 252, 254, 256, 260, 262, 264, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 285, 286, 290, 293, 297, 299, 301, 317, 328, 331, 336, 337, 338, 340, 341  
Италия, 9, 265, 288  
Кааба, 54, 132  
Кааба Зороастра, 133  
Кабул, 126, 192, 260  
Кавам ал-Даула, особняк, 299  
Кавказ, 9, 66, 281  
Кадамгах, 249, 277  
Казвин, 13, 15, 169, 194, 203, 205, 209, 228, 237, 269, 270, 271, 299  
Казерун, 129, 140  
Каир, 191  
Кайсарийа, портал, 272  
Кайсарийа, тимча, 303  
Кайтарийа, 320  
Кал'а-йи Духтар, 127, 141, 142  
Кал'а-йи Пасар, 142  
Калардашт, 67, 69, 124, 175, 176  
Калат Джарму (Джармо), 15  
Калат, район Шираза, 282  
Кали, мечеть, 214, 261  
Кандагар, 195, 269  
Карандаш, 50  
Кара-Таппа (Кара-тепе), 16  
Каримхани, крепость, 296, 298  
Карукийан, 234  
Карун, 30, 35  
Каспий. См. Каспийское море  
Каспийское море, 9, 10, 11, 13, 65, 269  
Каср-и Мунши, 301  
Каср-и Ширин, 208  
Касситское царство, 77  
Каш, 258  
Кашан, 13, 16, 77, 141, 231, 233, 250, 282, 289, 290, 293, 299, 303  
Кашмир, 218, 233  
Кенгавер, 104, 111  
Кербела, 193, 309  
Керман, 9, 17, 39, 72, 125, 126, 176, 186, 187, 189, 190, 196, 253, 278, 280, 290, 295, 297, 298, 307, 314, 340  
Керманшах, 9, 12, 77, 104, 144, 156, 280  
Керхе, р., 30, 35, 135  
Кипр, 47, 90  
Киркук, 49  
Китабфурушан, тимча, 303  
Китай, 178, 179, 182, 185, 188, 223, 267, 290, 313, 328  
Китайский Туркестан, 179, 181  
Киш, 40, 41, 56, 136, 160, 161  
Клюни, музей, 179  
Красный купол. См. Гунбад-и Сурх  
Ктесифон, 108, 125, 126, 133, 134, 161, 162, 165, 179, 183, 205, 208, 258  
Кулах-и Фаранги, 301  
Кум, 49, 104, 142, 218, 220, 233, 254, 271, 297, 303, 309  
Кумский базар, 308  
Курдистан, 15, 42, 48, 66, 72, 73  
Кутб Минар, минарет, 218  
Кухдешт, 13  
Кух-и Душа, 13  
Кух-и Хваджа, 116, 118, 124, 140  
Кухпа, мечеть, 206  
Кушан, 126  
Кушк, 264  
Лагаш, 42  
Ладжим, башня, 218, 233  
Лализар, ул., 315, 316  
Лаодикея, 103, 104  
Ларса, 44, 45  
Лахиджан, 192, 193, 269  
Лахор, 269  
Лашгари Базар. См. Лашкари Базар  
Лашкари Базар, 209, 221, 222  
Левант, 53  
Лидия, 82, 90  
Лийан. См. Бушир  
Лионский музей, 182  
Лондон, 191, 251, 284, 293

- Лотарингский музей, 179  
Лувр, 67, 122, 123, 160, 176, 177  
Луллубейское царство, 77, 81  
Лурестан, 13, 29, 48, 59, 60, 61, 67, 77, 96, 99, 131, 143, 189  
Лур-зада, склеп, 309  
Мавераннахр, 126, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 217, 228, 260, 267, 283, 285  
Мавзолей амира Исма'ила Самани, 216, 217, 219, 222, 232, 242, 251, 256  
Мавзолей Бу 'Али, 324  
Мавзолей имама Ризы, 233, 261, 275, 297  
Мавзолей Ма'сумы (Фатимы), 220, 233, 271, 297, 308  
Мавзолей султана Санджара, 217, 229, 253  
Маврикий, 319  
Мада'ен, 129, 230  
Мадар-и Кавам, особняк, 301  
Мадар-и Шах (Мать шаха), караван-сарай, медресе, 278  
Мазендеран, 65, 67, 187, 191, 194, 218, 220  
Максуд-бик, мечеть, 272  
Малая Азия, 12, 14, 74, 103, 120, 182  
Малик-и Зузан, мечеть, 234  
Манду, 217  
Манна. См. Маннейское царство  
Маннейское царство, 65, 66, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 339  
Мараге, 189, 218, 219, 220, 231, 232, 233, 243, 245, 247, 256, 290  
Мари, 39, 47, 60  
Марлык, 66, 72, 73  
Мас'удийа, дворец, 303  
Маулана Зайн ал-дин, мечеть, 214  
Махдийа, тимча, 303  
Машхад-и Ардахал, 231  
Междуречье. См. Месопотамия  
Мейдан-е Нафт, 111  
Мекка, 54, 132, 328  
Мерв, 126, 186, 188, 194, 217, 229, 269  
Мервдешт, 80, 281  
Месджед-е Солейман, 112, 113, 141  
Месопотамия, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 22, 26, 28, 29, 30, 36, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 56, 60, 65, 72, 74, 78, 82, 91, 99, 103, 107, 111, 136, 137, 158, 160, 187, 188, 194, 207, 242, 313  
Метрополитен-музей, 76, 96, 172, 237, 286  
Мешхед, 9, 142, 191, 194, 203, 205, 231, 233, 234, 261, 264, 275, 277, 281, 290, 297, 324, 340  
Мидийское царство. См. Мидия  
Мидия, 10, 65, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 95, 100, 104, 126  
Милли, банк, 296, 322  
Милли, парк, 308  
Министерство образования, 303  
Мир Малас, 11  
Михмандуст, башня, 233  
Михраб Олджайту, 227, 237, 240, 252  
Мобареке, 252  
Молельня в Мешхеде, 203, 205  
Молельня в Тороке, 203, 205, 206, 214  
Мосул, 123, 194, 210, 292  
Мраморный дворец (Ках-и мрамар), 308, 309  
Мраморный престол (Тахт-и мрамар), 299, 302, 303  
Музей Виктории и Альберта, 251, 293  
Музей г. Цинцинатти, 75  
Музей Древнего Ирана, 68, 71, 76, 162, 168, 172  
Музей Ризы 'Аббаси, 171  
Музей современного искусства, 330  
Музей Филадельфии, 161  
Мустансарийа, медресе, 210  
Мутаххари, мечеть, 309  
Мухаммад-Джа'фар, 12  
Мухаммадийа, мечеть, 201  
Мушир ал-Мулк, мечеть-хусайнийа, 297  
Наджмийа, больница, 309  
Наин, 199, 200, 206, 209, 230, 237, 252, 340  
Наксос, 124

- Накш-и Бахрам, 144  
 Накш-и Джахан, пл., 272, 276  
 Накш-и Раджаб, 126, 143, 144, 151  
 Накш-и Рустам, 25, 79, 86, 143, 144, 146, 147, 150, 151, 154, 155  
 Намазгах-Таппа (Намазга-тепе), 17  
 Нанси, 179  
 Нара, 181  
 Наранджистан, особняк, 301  
 Нарунди, 41, 42  
 Насир ал-Мулк, мечеть, 297  
 Насир-и Хусрау, район Тегерана, 309  
 Насирийа, медресе, 207  
 Натанз, 140, 202, 203, 250, 251, 255, 281  
 Нахичевань, 196, 219  
 Национальная библиотека Египта, 267  
 Неарабский Ирак ('Аджам), 187  
 Неджеф, 193, 248  
 Незамабад, 155  
 Нейриз, 201, 206  
 Немруд-даг, 120, 121  
 Нехавенд, 104, 111  
 Нижняя Месопотамия, 13, 39  
 Низамийа Багдада, 210  
 Низамийа Исфохана, медресе, 210  
 Низамийа Хваргирда, медресе, 209, 213  
 Низамийа, медресе, 111, 188, 207, 209, 210, 211  
 Нийаваран, 301  
 Нийасар, 141  
 Ниневия, 73  
 Ниппур, 39  
 Ниса, 124, 157  
 Нишапур, 129, 186, 206, 210, 224, 237, 265, 289, 290  
 Новая мечеть, 301  
 Новая Соборная мечеть Ширази, 228  
 Ноушехр, 12  
 Нузи, 53  
 Нуш-и Джан, 79  
 Нью-Йорк, 164, 172  
 Обитель шайха Сафи ал-дина Ардабили, 281, 293  
 Оманский залив, 9  
 Организация ремесел, 331  
 Ормуз, 194  
 Османская империя, 283  
 Пазырык, 182  
 Паин Хийабан, молельня, 281  
 Палатинская капелла, 265  
 Палермо, 265  
 Палестина, 12, 53, 210  
 Пальмира, 118, 122, 123  
 Париж, 148, 160, 164, 165, 169, 171, 173, 176, 179, 191  
 Парнс, 105  
 Парсуа, 81  
 Пасаргады, 79, 82, 83, 86, 87, 88  
 Пенджаб, 126  
 Передняя Азия, 161  
 Персеполис, 17, 57, 67, 83, 87, 88, 90, 92, 93, 95, 97, 101, 102, 103, 119, 125, 126, 128, 129, 132, 137, 140, 143, 152, 160, 161, 177, 208, 221, 248, 276  
 Персида, 82  
 Персидский залив, 9, 11, 17, 29, 36, 53, 290  
 Персия. См. Иран  
 Пирбакран, михраб, 237, 240  
 Пирбакран, усыпальница, 252  
 Пир-и 'Аламдар, гробница, 218, 233  
 Пир-и 'Аламдар, минарет, 244  
 Пир-и Хамзапуш, михраб, 240  
 Плодородный полумесяц. См. Месопотамия  
 Полур, 216  
 Прикаспийская низменность, 77  
 Рабат-и Карим, 214  
 Рабат-Шараф, 214  
 Радкан, 218, 233  
 Рамджерд, 142  
 Рамсар, 309  
 Расджат, башня, 233  
 Рахмат, г., 87  
 Рашидийа, 248  
 Ребат-е Карим, 11, 25, 35, 49, 56, 215  
 Ребат-е Малек, 218, 228  
 Ребат-е Шараф, 215, 229, 232, 280  
 Рей, 35, 186, 188, 196, 200, 220, 251, 289

- Ризаййа, Соборная мечеть, 204  
Рим. См. Римская империя  
Римская библиотека, 149  
Римская империя, 106, 120, 126, 130, 148, 158, 160, 170, 176, 178, 183  
Россия, 170, 176, 191, 196, 299, 300, 319  
Рудбар, 66  
Са гунбад (Три купола), гробница, 233  
Са'дабад, 308, 309, 337  
Сабз, 12  
Сабзи Майдан, ворота, 308  
Саве, 49, 202, 203, 204, 233, 244  
Садр-и А'зам, тимча (Кум), 303  
Садр-и А'зам, тимча (Тегеран), 303, 309  
Саййид, мечеть, 299  
Салихийа, медресе, 210  
Самарканд, 192, 213, 257, 259, 261, 266, 267, 283, 289, 291, 292  
Самарра, 186  
Сангбаст, 222, 244  
Санги, мечеть, 309  
Санс, 180  
Сарабан, минарет, 219, 231  
Сарды, 82  
Сари, 172, 176, 219, 233  
Сар-и кабр-и ака, купол, 309  
Сар-Мешхед, 144, 154  
Сарсурхан, 13  
Сахибкир'анийа, дворец, 301, 306  
Сабзевар, 191, 206  
Секкез, 73  
Селевкия, 103  
Сельмас, 143  
Семнан, 299  
Сенат (совр. Маджлис Исламского Совета), 324  
Сен-Дени, 171  
Сен-Жангуль, собор, 179  
Сен-Филибер де Турню, 108  
Сервестан, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 139, 209  
Сёсоин, сокровищница, 181  
Сиалк, 11, 13, 16, 17, 19, 36, 57, 66, 77, 131  
Сиань, 177  
Сибирь, 101  
Си-ва-са-пул, мост, 281  
Симаш, 42, 43, 44  
Син, мечеть, 231  
Синд, 9  
Сипах, пл., 309, 322  
Сипахсалар (шахида Мугаххари), мечеть-медресе, 288, 308, 309  
Сирия, 12, 29, 30, 36, 39, 44, 103, 106, 108, 124, 160, 178, 182, 183, 188, 207, 210  
Систан, 10, 116, 126, 140, 186, 188, 191  
Соборная мечеть Ардебилля, 202  
Соборная мечеть Ардестана, 203, 212, 228  
Соборная мечеть Боруджерда, 203  
Соборная мечеть Верамина, 240, 252  
Соборная мечеть Гольпайегана, 203, 228  
Соборная мечеть Дамгана, 231  
Соборная мечеть Зеваре, 204, 205, 228  
Соборная мечеть Йезда, 252  
Соборная мечеть Исфохана, 203, 205, 211, 212, 222, 226, 228, 237, 238, 240, 243, 244, 245, 252, 256, 262, 264  
Соборная мечеть Казвина, 209, 228  
Соборная мечеть Кермана, 253  
Соборная мечеть Кума, 203  
Соборная мечеть Наина, 200, 209, 252  
Соборная мечеть Натанза, 202, 203, 250  
Соборная мечеть Нейриза, 206  
Соборная мечеть Резайе, 203  
Соборная мечеть Саве, 202, 203, 204  
Соборная мечеть Самарканда, 257  
Соборная мечеть Тебриза, 249  
Соборная мечеть Урмие, 247  
Соборная мечеть Шушгера, 200  
Сольтанабад, 142, 290  
Сольтание, 190, 214, 234, 248, 254, 255  
Спарта, 99  
Средиземное море, 106

- Средиземноморье, 53  
 Средний Восток, 313  
 Средняя Азия, 10, 12, 176, 240, 242, 260  
 Средняя Месопотамия, 43, 49  
 СССР, 326  
 Старая молельня в Йезде, 141, 200, 205, 281  
 Старый телеграф, 322  
 Сузиана, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 55, 56, 80, 81  
 Сузы, 11, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 53, 54, 57, 72, 88, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 102, 103, 123, 135, 146, 148, 157, 168, 169, 173, 177, 178, 200, 208, 230  
 Султан Хасан, медресе, 210  
 Султанати, базар, 272  
 Султанати, библиотека, 288  
 Султани, медресе, 299  
 Сурх Кутал, 123  
 Табаристан, 186  
 Табас, 303  
 Тадж Махал, 249, 277  
 Так-и Бустан, 143, 144, 156, 157, 176, 179  
 Так-и Кисра, 108, 252  
 Талл-и Асийаб, 12  
 Талл-и Ахмар, 60  
 Талл-и Бакун, 17, 19, 21  
 Тальшский хребет, 66  
 Танг-и Сурук, 120  
 Таппа-йи Гийан (Тепе-Гиян), 24, 29  
 Таппа-йи Гура, 51  
 Таппа-йи Гуран (Тепе-Гуран), 12, 25  
 Таппа-йи Йахья, 17  
 Таппа-йи Иблис, 17  
 Таппа-йи Кайтарийа, 56  
 Таппа-йи Сараб (Тепе-Сараб), 57  
 Таппа-йи Сийалк. См. Сиалк  
 Таппа-йи Хисар (Тепе-Гисар), 57, 302  
 Тари(к)-хана, мечеть, 198, 199  
 Тарим, 181  
 Таухид-хана, дарвишеская обитель, 277, 280  
 Тахт-и Мрамар. См. Мраморный престол  
 Тахт-и Рустам, 141  
 Тахт-и Сулайман, 113, 138, 139, 140, 141, 247, 290  
 Тачара, 87, 91, 94  
 Тебриз, 9, 192, 193, 194, 247, 248, 249, 262, 263, 267, 269, 286, 290, 317, 331, 336, 340  
 Тегеран, 16, 25, 49, 71, 76, 141, 161, 162, 168, 172, 176, 177, 196, 245, 270, 282, 295, 299, 301, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 317, 320, 324, 327, 328, 331, 332  
 Тегеранский международный аэропорт, 49  
 Тегеранский музей, 123, 170, 172, 174, 175, 234  
 Тегеранский музей декоративных искусств, 181  
 Тегеранский университет, 309  
 Тейебат, 206, 214  
 Терка, 39  
 Тефт, 281  
 Тигр, 126  
 Топрак-кала, 157  
 Торбет-е Джам, 108, 206, 214, 261  
 Торбет-е Хейдарие, 142  
 Торок, 203, 205, 206, 214  
 Тохаристан, 77, 78, 186  
 Трансиордания, 108  
 Туль, 179  
 Тун-Сабз, 141  
 Туран, 256  
 Туранг-Таппа (Тюренг-тепе), 25  
 Туркестан, 103, 178, 182, 205, 213  
 Туркменистан, 16  
 Турук, молельня, 281  
 Турфан, 182  
 Турция, 11, 285, 320  
 Тус, 210, 253  
 Умид-Салар, особняк, 303  
 Университет искусств, 326  
 Управление образования, 296  
 Управление хадджа и вакфов, 245  
 Ур, 28, 41, 43, 56  
 Урарту, 65, 68, 72



- Урмия, 16, 43, 48, 80, 143, 233, 240, 247  
Урук, 30, 32, 50, 56  
Усыпальница ‘Али б. Хамзы, 220  
Усыпальница имама Хусайна, 309  
Усыпальница сайида ‘Ала ал-дина Хусайна, 220  
Усыпальница сайида Амира Ахмада, 220  
Усыпальница сайида Мир Мухаммада, 220  
Усыпальница Фирдауси, 309  
Усыпальница хваджи ‘Абд Аллаха Ансари, 261  
Усыпальница хваджи Раби‘, 249, 277  
Усыпальница шайха ‘Абд ал-Самада Исфакхани, 255, 281  
Фарахабад, 194  
Фарашбанд, 141  
Фарж, 108  
Фарс, 17, 45, 53, 57, 72, 80, 104, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 135, 139, 140, 142, 143, 155, 156, 180, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 201, 208, 228, 257, 278, 280, 281, 289, 292, 297, 307  
Фахрадж, мечеть, 198  
Фермопилы, 124  
Феса, 104  
Филадельфия, 161  
Финикия, 124  
Фирдауси, ул., 322  
Фирузабад, 109, 111, 126, 127, 128, 129, 136, 137, 140, 141, 144, 145, 146, 155, 160, 202, 208, 209, 221, 223, 258  
Флорентийский музей, 181  
Фонтене, аббатство, 108  
Форумед, 206, 212  
Франция, 9, 108, 135, 179, 180, 315, 323, 326  
Французская национальная библиотека, 148, 164, 165, 173, 176, 191  
Хаджж Мирза Лутф Аллах, тимча, 303  
Хаджж Сани‘ ал-Диван, мечеть, 308  
Хаджж-Ака Малик, библиотека, 288  
Хаджжи Фируз, 16  
Хаджиб ал-Даула, тимча, 303  
Хазина, 12  
Хайдариya, медресе, 203, 204, 205, 228, 238  
Хаким, мечеть, 279  
Хамадан, 78, 104, 195, 214, 228, 233, 238, 254, 324  
Хамази, 41  
Хамйан, 13  
Хан-Арсма, 108  
Харгах, купол, 227  
Харран, 82  
Харун Вилаят, 271  
Хасанлу, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 76, 79, 124, 176  
Хатра, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 122, 123, 155, 205, 207, 208  
Хашт Бишишт (Восемь раев), 278  
Хваджу, мост, 281  
Хванхура, 215  
Хваргирд, 207, 209, 210, 213, 214  
Хваргирд, медресе, 260, *См.* Хваргирд  
Хейрабад, 142  
Хельван, р., 137  
Хива, 126  
Хивинская пустыня, 189  
Хийав, 233  
Хисар-и Дамган, 17  
Хой, 193, 247  
Хорасан, 65, 103, 105, 106, 111, 126, 142, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 228, 253, 259, 260, 262, 269, 270, 280, 291, 294  
Хорезм, 126, 157, 189  
Хорхе, 104, 111  
Хоузсольтан, оз. (Кумское оз., оз. Сольтание), 16  
Хузистан, 9, 53, 120, 141, 142, 183, 186  
Хунар, журнал, 329  
Хурнак, 215  
Хусайн-Кух, 140  
Хусрау-ака, баня, 280

- Центральная Азия, 258  
 Центральный почтамт, 297  
 Церковь Богоявления, 282  
 Церковь св. ап. Симона Зилога, 282  
 Церковь св. ап. Татевоса, 282  
 Церковь Торжества Христа, 282  
 Цинцинатти, 75  
 Чала Майдан, район Тегерана, 282  
 Чалдыран, 193, 269  
 Чатал-Гуюк, 11, 14  
 Чахарбаг, сад, 279  
 Чахаргархан, 161  
 Чашма-йи 'Али, 11, 16, 35, 56, 57  
 Чихил Духтаран (Сорок девушек),  
 гробница, 233, 244  
 Чихил Сутун (Сорок колонн), 276,  
 297  
 Чихил Сутун (Сорок колонн), сад,  
 282  
 Чога-Занбил, 53  
 Чога-Миш, 26, 27, 33  
 Шайбани, особняк, 303  
 Шайх Лутф Аллах, мечеть, 272, 274,  
 275, 276, 290  
 Шами, кладбище, 113, 123, 124  
 Шанб-и Газан, 247, 249  
 Шапур, школа, 296  
 Шариф, мечеть, 251  
 Шах Султан Хусайн, мечеть-  
 медресе, 214, 215, 278  
 Шах-зада Мухаммад, усыпальница,  
 218  
 Шахид, университет, 326, 329  
 Шахрестанак, 142  
 Шахрийар, район Тегерана, 141  
 Шахская мечеть, 273  
 Шахская мечеть Боруджерда, 299  
 Шахская мечеть Исфахана (мечеть  
 Имама), 272, 279, 290  
 Шахская мечеть Казвина, 271, 299  
 Шахская мечеть Мешхеда, 264  
 Шахская мечеть Семнана, 299  
 Шахская мечеть Тегерана, 299  
 Шах-Чираг, усыпальница, 220, 259,  
 297  
 Швейцария, 9  
 Шехдад, 11, 24, 32  
 Шиз, 111, 138  
 Шир. См. Тахт-и Сулайман  
 Шираз, 9, 46, 187, 191, 196, 200, 206,  
 213, 215, 220, 223, 228, 237, 247,  
 257, 260, 262, 267, 268, 270, 279,  
 282, 283, 292, 295, 296, 297, 298,  
 301, 328, 331, 336, 337, 340, 341  
 Ширазский музей истории  
 искусства, 301  
 Ширазский почтамт, 299  
 Ширазский фестиваль искусств, 315  
 Ширван, 193  
 Школа национальных искусств,  
 329  
 Шумер, 10, 11, 14, 24, 30, 31, 36, 37,  
 39, 40, 41, 42, 44, 56, 58, 158, 162,  
 208  
 Шуш. См. Сузы  
 Шуштер, 179, 199, 200  
 Эберку, 108, 218, 219, 233, 303  
 Эгея, 90  
 Эйван шаха 'Аббаса, 275  
 Эйван-е Керхе, 108, 135, 179, 201,  
 207  
 Эйван-е Мада'ен, 133, 198, 208, 209,  
 303  
 Эйван-е Мадаин, 133  
 Эжбатаны, 78, 82, 97  
 Элам, 12, 14, 24, 26, 30, 33, 34, 36, 37,  
 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
 50, 53, 54, 56, 72, 73, 74, 77, 80, 81,  
 82, 99, 123, 158, 162, 168, 208  
 Эламское царство. См. Элам  
 Эллипи, 72  
 Эльбурс, 9, 17, 77, 142, 217, 220  
 Эль-Хидр. См. Хатра  
 Эретры, 124  
 Эриду, 13, 56  
 Эрмитаж, музей, 170, 171, 173, 174,  
 234  
 Эфиопия, 182  
 Эшнунна, 44  
 Эш-Шура, 107  
 Южная Америка, 328  
 Южная Африка, 319  
 Япония, 182  
 и

- ‘Аббас I Сафави, шах, 194, 195, 235, 256, 263, 269, 270, 272, 275, 276, 277, 281, 286, 287, 290
- ‘Аббас II Сафави, шах, 195, 288
- ‘Аббас Великий. См. ‘Аббас I Сафави, шах
- ‘Аббаси, Риза, 171, 287, 328
- ‘Аббасиды, 186, 200, 211, 230
- ‘Аббас-мирза, 305
- ‘Абд ал-‘Азим Хасани, 220, 309
- ‘Абд Аллах Ансари, 261
- ‘Абд Аллах Наккаш, 284
- ‘Абд Аллах-хан, 305
- ‘Абд ал-Самад Исфাহани, шайх, 255, 281
- ‘Абд ал-Самад, художник, 285
- ‘Адил, Хаддад, д-р, 6
- ‘Азуд ал-Даула, 187, 223
- ‘Ала ал-дин, 254
- ‘Ала ал-дин Гури, султан, 220
- ‘Ала ал-дин Мухаммад, Хваразм-шах, 189
- ‘Ала ал-дин Такаш (Текеш), Хваразм-шах, 189
- ‘Ала ал-дин Хусайн, саййид, 220
- ‘Ала ал-дин, имам-зада, 219, 243, 251
- ‘Алам-шах-байгум, дочь Узун-Хасана, 268
- ‘Али б. Аби Талиб, имам, 230, 248, 266, 306
- ‘Али б. Буйа, ‘Имад ал-Даула, 187
- ‘Али б. Муса ал-Риза, имам, 186, 210, 220, 231
- ‘Али б. Хамза, 220
- ‘Али Казвини, 252
- ‘Али Султан Мухаммад, саййид, 285
- ‘Али, имам. См. ‘Али б. Аби Талиб, имам
- ‘Али, сын Мухаммада б. Абу Тахира, 233
- ‘Али-Акбар Музейин ал-Даула, 306
- ‘Алиджанпур, 330
- ‘Али-Риза ‘Аббаси, 274, 275
- ‘Али-шах, архитектор, 249
- ‘Алишир Нава’и, амир, 275
- ‘Амр б. Лайс Саффари, 186
- ‘Имад ал-Даула. См. ‘Али б. Буйа
- Абака-хан, 190, 247
- Абу ‘Али Сина (Авиценна), 225, 324
- Абу ‘Ата, 329
- Абу ал-Хасан Нами, 296
- Абу ал-Хасан Талут Дамгани, 256
- Абу Музаффар Рустам Бахадур-хан, 264
- Абу Са‘ид Кара-коюнлу, 192
- Абу Са‘ид, хан, 190, 192, 252, 253
- Абу Самад, 250
- Абу Талибы, 256
- Абу Шуджа‘ Буйа, 186
- Ага Мирак, 194, 268, 284, 285
- Аглибол, 122
- Адапакшу, 45
- Азаргушасб, 113
- Азармидухт (Азармдухт), 185
- Айат Аллахи, Хабиб Аллах, д-р, 3, 4, 326
- Ака-Бузург Наккашбаши, 306
- Акамири, 330
- Ака-Мухаммад-хан. См. Ака-Мухаммад-шах Каджар
- Ака-Мухаммад-шах Каджар, 196, 295, 302, 304
- Алб-Арслан (Альп-Арслан), 188, 225, 226
- Алб-Такин (Альп-Тегин), 187
- Александр. См. Александр Македонский
- Александр Македонский, 102, 103, 106, 158, 175, 313
- Александр Мемнон, 103
- Аллах-вирди-хан, 275
- ал-Ма‘мун, халиф, 210
- ал-Мафрузи, 211
- ал-Махди, халиф, 200
- ал-Му‘таз, халиф, 186
- ал-Му‘тасим, халиф, 186
- ал-Муста‘ин, халиф, 186
- ал-Мустакфи, халиф, 187
- ал-Мустаршид, халиф, 200
- Амир Ахмад, саййид, 220
- Амир Исфাহани, 275
- Амир Кабир. См. Мухаммад-Таки-хан

- Амон, св., 179, 180  
 Амье, Пьер, 13, 42, 49, 50, 77  
 Анахита, 104, 127, 132, 153, 155, 157, 162  
 Андромеда, 124  
 Анзу, 40  
 Антиох, 103  
 Антиох I Коммагенский, 120, 121  
 Антиох IV, 104  
 Аполлон, 104, 121  
 Аргун-хан, 190, 247  
 Ариарамна, 82  
 Аристотель, 225  
 Аристу, 'Иффат, 301  
 Арсакс. *См.* Аршак  
 Арсам (Аршама), 82  
 Арслан Джазиб, 222  
 Артабан II, 115, 164  
 Артабан V, 106, 125, 126, 144, 146, 147  
 Артаксеркс I, 91, 92, 99  
 Артаксеркс II, 93, 94  
 Артаксеркс III, 94  
 Артаферн, 124  
 Арташир I, 106, 109, 125, 126, 127, 128, 133, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 154, 155, 160, 164, 165, 166, 168, 177, 208, 258, 334  
 Арташир II, 144, 156, 166  
 Арташир III, 166, 185  
 Артемида, 104  
 Аршак I, 105, 114, 115, 116, 164  
 Аршакиды. *См.* Ашканиды  
 Асархаддон, 78  
 Астиаг, 78, 82  
 Атабеки, 189, 210  
 Афзал Мухаммад, 287  
 Афшары, 296, 304  
 Ахемен, 81  
 Ахемениды, 80, 81, 83, 86, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 103, 105, 107, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 132, 146, 147, 152, 155, 164, 182, 208, 217, 230, 338, 341  
 Ахмад б. Буйа, Му'изз ал-Даула, 187  
 Ахмад Табризи, пир, сайид, 268, 283  
 Ахмад-шах Каджар, 196, 197, 295, 319  
 Ахриман, 146, 147, 150  
 Ахурамазда, 99, 101, 121, 145, 148  
 Ашк. *См.* Аршак  
 Ашканиды, 131  
 Ашканиды (Аршакиды), 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 133, 154, 158, 160, 165, 205, 206, 207, 208, 230, 236  
 Ашшурбанапал, 82  
 Баалшамин, 122  
 Баб. *См.* Мухаммад 'Али Баб  
 Баба-хан, 296  
 Бабула, Ашурбанипал, 315  
 Байазид Бистами, 240, 250, 253, 255  
 Байсункур, 267  
 Балаш, 167  
 Балисар, 60  
 Барбад, 183  
 Баха ал-Даула, 187  
 Бахадури, 317, 329  
 Бахрам I, 144, 153, 156, 166  
 Бахрам II, 144, 154, 155, 163, 166  
 Бахрам III, 155, 166  
 Бахрам IV, 165  
 Бахрам V, 136, 137, 156, 167  
 Бахрам Гур. *См.* Бахрам V  
 Бахрам Чубин, 185  
 Бахрам-мирза, 305  
 Биби-Ханум, 213, 259  
 Биби-Хатун. *См.* Биби-Ханум  
 Бируни, 225  
 Битти, Честер, 267  
 Бихзад, Камал ал-дин, 194, 267, 268, 283, 284, 285  
 Борис, помощник Татевосяна, 309  
 Бу 'Али. *См.* Абу 'Али Сина  
 Бузгуш, шайх. *См.* Наджиб ал-дин Бузгуш Ширази, шайх  
 Буиды, 186, 187, 188, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 281, 289, 291, 314  
 Булукифарр, 'Аббас, 307, 317  
 Буруджирди, 303

- Буруджирди, Рустам, 308  
 Валериан, 129, 130, 132, 133, 148, 150  
 Вали, Джа'фар, 315  
 Ван Берхем, 207  
 Венера, 47, 217  
 Верроккьо, 143  
 Вологез (Балаш) IV, 164  
 Вологез (Балаш) I, 121, 126  
 Вологез (Балаш) III, 122  
 Вологез (Балаш) IV, 115  
 Вэрэтрагна, 121, 154, 162, 177, 180  
 Газали, 225  
 Газан-хан, 190, 234, 247, 248, 249, 250, 292  
 Газнавиды, 111, 188, 189, 221, 225  
 Гандж-‘Али-хан, 280, 297, 298  
 Гарази, 247  
 Гарпаг, 82  
 Гаухаршад, жена Шахруха, 213, 260, 261, 262, 264, 290  
 Гаффари, Мухаммад (Камал ал-Мулк), 306, 311, 329  
 Гелиос, 121  
 Геракл, 121  
 Геродот, 78  
 Герцфельд, 87, 104, 116, 140, 147, 151, 156, 238  
 Гийайи, 323, 324  
 Гийас ал-дин Ширази, 260, 267  
 Гильгамеш, 24, 56, 58, 60  
 Гиришман, Роман, 45, 95, 121, 122, 133, 149, 151, 152, 154, 200, 208, 209, 265  
 Годар, Андре, 87, 139, 143, 144, 147, 175, 206, 207, 208, 209, 234, 262, 265, 272, 309, 312, 323  
 Гомер, 11  
 Гордиан III, 148, 150  
 Готарз I, 146  
 Готарз II, 119  
 Грозный, Б., 49, 50  
 Гуриды, 189  
 Гурканиды. См. Тимуриды  
**Дарахшанда, Пуран**, 334  
 Дарий I, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 95, 99, 100, 101, 119, 121, 132, 150, 185, 188, 195, 208, 230  
 Дарий III, 102, 103  
 Дарий Великий. См. Дарий I  
 Дармстетер, 153  
 Датис, 124  
 Дейок, 78  
 Делтон, 175  
 Делугаз, П., 33  
 Джа'фар, имам-зада, 218, 256  
 Джа'фари, 312  
 Джа'фар-хан, 308, 309  
 Джабир б. Хайан, 224  
 Джалайириды, 190, 191, 192, 267  
 Джалал ал-дин Хваразм-шах, 189  
 Джалал ал-дин Хусайни, 217  
 Джам, шайх, 261  
 Джакхан-шах Кара-коюнлу, 192, 262, 264  
 Джиза-зада, Хушанг, 329, 330  
 Джувайни, 210  
 Джунайд Султани, 266  
 Джунайд, художник, 191, 283  
 Джунайд, шайх, 192, 268  
 Динавари, 225  
 Докуз-хатун, 189  
 Дуст Мухаммад, 285  
 Дьелафуа, 263  
 Дюброль, 323  
 Ездегерд, 103  
 Ездегерд I, 167  
 Ездегерд III, 167, 185  
 Зайн ал-‘Абидин, имам-зада, 262  
 Занды, 196, 199, 279, 282, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 304, 305, 310, 317  
 Зарре, Ф., 147  
 Захид Гилани, шайх, 268  
 Захир ал-дин, 268  
 Зевс, 121  
 Зийа'пур, 312  
 Зийарины, 186, 187, 223, 224  
 Зороастр, 106, 133  
 Зу ал-актаф. См. Шапур II  
 Зурван, 152  
 И'тисам, Ирадж, проф., 321  
 Йа'куб Ак-коюнлу, султан, 192, 268  
 Йа'куб б. Лайс Саффари, 186  
 Йакут, 113  
 Ибн Асир Джазри, 211

- Ибн Бухтишу', 266  
 Ибн Сина. См. Абу 'Али Сина  
 Ибн Факих, 140  
 Ибн Хисам, 225  
 Ибрахим Батхи, имам-зада, 262  
 Ибрахим Наккашбаши, 306  
 Ибрахим, пророк, 140  
 Ибрахим, Шайх-шах, шайх, 268  
 Ибрахим-султан, 267  
 Ибрахим-хан, 298  
 Иисус Христос, 153, 282  
 Ильханы, 226, 246, 247, 250, 252,  
 253, 254, 264, 266, 290, 291, 292  
 Инанна, 42, 50  
 Иншушинак, 40, 44, 53, 55  
 Йохан, художник, 287  
 Ираклий, 113  
 Исидор Харакский, 104  
 Исма'ил. См. Исма'ил I Сафави,  
 шах  
 Исма'ил I Сафави, шах, 192, 193,  
 194, 229, 268, 269, 270, 271, 283,  
 284, 293  
 Исма'ил Джалайир, 306  
 Исма'ил Самани, амир, 216, 217,  
 219, 222, 232, 242, 251, 256  
 Исма'ил-зада Чалипа, Хасан, 307,  
 317  
 Истахри, 140  
 Исфандийари, Ахмад, 326  
 Йусуф б. 'Али, внук Мухаммада б.  
 Абу Тахира, 233, 234  
 Йусуф б. Касир, 232, 233  
 Йусуф Прекрасный, 306  
 Иштар, 47  
 Кабус б. Вушмгир, 218  
 Кавад I, 156, 161, 165, 167  
 Кавам ал-Даула, 299  
 Кавам ал-дин Ширази, 260, 262  
 Кавам ал-Мулк, 301  
 Кавам, губернатор Ширази, 196, 295  
 Каджары, 196, 205, 213, 241, 243,  
 271, 272, 278, 279, 280, 282, 283,  
 288, 290, 291, 293, 294, 295, 296,  
 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304,  
 305, 306, 307, 308, 310, 311, 313,  
 314, 317, 322  
 Казим, имам, 192  
 Казим, имам-зада, 256  
 Калантари, Парвиз, 326  
 Камал ал-Мулк. См. Гаффари  
 Камбиз I, 82  
 Камбиз II, 82  
 Канбар, 306  
 Кантор, Х., 33  
 Карим-хан Занд, 195, 196, 270, 295,  
 297, 298, 299, 302, 304  
 Карл Великий, 171  
 Касим 'Али, 194, 284  
 Касим Табризи, 287  
 Кашани, айат Аллах, 320  
 Кашани, Джа'фар-хан, 308  
 Киаксар, 78  
 Кийарустами, 'Аббас, 334  
 Кир I, 82  
 Кир II Великий, 78, 82, 83, 84, 86, 87,  
 281  
 Клавихо, 258, 259  
 Коллеоне, 143  
 Конон, 118  
 Крезуэлл, 207  
 Ксеркс, 88, 89, 90, 91, 94, 124, 132  
 Кук-Нашур, 48  
 Куллалар Агаси, Хусайн, 307, 312,  
 317  
 Куми Ширази, Мухаммад, 309  
 Куми, Исма'ил, 309  
 Куми, Мухаммад, 309  
 Куми, Хасан, 308, 309  
 Кунинг, де, 286  
 Куригальзу I, 51  
 Курты, 190  
 Кутер-Наххунте, 54  
 Лур-зада, Хусайн, хаджж, 309  
 Лутф ал-дин Йахйа б. Мухаммад,  
 267  
 Лутф Аллах, шайх, 272, 274, 275,  
 276, 290  
 Лутф-'Али-хан Занд, 196, 295  
 Лутъенс, Э., 245  
 Люмьер, братья, 315, 316  
 Ма'сума, 271  
 Ма'сума (Фатима), 220, 233, 271,  
 297, 327  
 Ма'мун, халиф, 186  
 Маздак, 230

- Мазхар ‘Али, 285  
Максуд-бик, 272  
Малакбел, 122  
Малик-шах, 188, 189, 225, 226  
Мандана, 82  
Мани, 148, 152, 183  
Маништусу, 41  
Мардавидж б. Зийар, 186  
Мардук, 52  
Марут (Муртаг), 105  
Мас‘уд Газнави, 188, 221, 222  
Мас‘уди, 140  
Маулана Зайн ал-дин, 214  
Махди Махди ал-Хусайни, 306  
Махди Хусайни. См. Махди Махди ал-Хусайни  
Махмуд Афган, 195, 269  
Махмуд Газнави, султан, 187, 188, 209, 221, 222  
Махмуд Мазхаб, 284, 285  
Махмуд Музаффар, шах, 256  
Махмуд Нами, саййид, 262  
Махмуд-хан Малик ал-Шу‘ара Саба, 306  
Махмуд-шах, архитектор, 252  
Мекенем, де, Р., 94  
Меровинги, 179  
Мин, 267  
Мир ‘Али Катиб, 284  
Мир ‘Али Табризи, 191, 266, 286  
Мир ‘Али Ширази Нами, 283  
Мир ‘Имад Хагтаг, 286  
Мир Мансур Султан, 284  
Мир Мухаммад, саййид, 220  
Мир Саййид ‘Али, 285  
Мирак. См. Ага Мирак  
Мирак Хагтаг, хаджж, 286  
Миран-шах, 191  
Мирза ‘Али, 285  
Мирза Махди Ширази, 307  
Мирза-Баба, 305  
Митра, 106, 107, 117, 119, 121, 145, 147, 152, 156, 162, 165  
Митридат (Михрдад) I, 114, 115, 116  
Митридат (Михрдад) II, 114, 119, 120  
Митридат (Михрдад) III, 115, 121, 164  
Митридат I, 105, 106, 113  
Михр-‘Али Исфакхани, 305  
Михраган, 330  
Михрдад. См. Митридат  
Михр-Нарсе, 136  
Моголы, 268  
Молон, 94  
Морган, 101  
Му‘изз ал-Даула. См. Ахмад б. Буйа  
Му‘мина-Хатун, 219, 232, 233  
Мудаббир, Мухаммад, 307, 312, 317  
Музаффар ‘Али, 194, 284, 285  
Музаффар ал-дин Каджар, шах, 196, 295, 301, 306, 308  
Музаффариды, 190, 191, 256, 262, 292  
Муса, художник, 306  
Мусаввар Мухаммади, 285, 287  
Мусаддик, Мухаммад, д-р, 197, 320  
Мустауфи Казвини, Хамд Аллах, 190  
Мутаххари, шахид, 288  
Мути‘, 329, 330  
Мухалхил, 113  
Мухаммад ‘Али Баб, 196  
Мухаммад ‘Али Табризи, 287  
Мухаммад б. Абу Бакр, 185  
Мухаммад б. Абу Тахир, 233  
Мухаммад б. Махмуд Исфакхани, 259  
Мухаммад Баба Казим Исфакхани, муджтахид, 256  
Мухаммад Гуркани, шах, 304  
Мухаммад Заман, 288, 304, 305, 328  
Мухаммад Йусуф, 287  
Мухаммад Му‘мин, 284  
Мухаммад Олджайту (Худабанда), султан, 190, 192, 214, 227, 229, 234, 237, 240, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 256, 277  
Мухаммад Сави, 227, 237  
Мухаммад Садик (Ака Садик), 305  
Мухаммад Хамиди, 307  
Мухаммад Хасан, 305  
Мухаммад Худабанда. См. Мухаммад Олджайту  
Мухаммад Худабанда Сафави, шах, 194, 269

- Мухаммад, имам-зада, 219  
 Мухаммад, пророк, 153, 268  
 Мухаммад, шах-зада, 218  
 Мухаммад-‘Али-шах Каджар, 196, 295, 301  
 Мухаммад-зада, 308  
 Мухаммад-Риза Пахлави, шах, 197, 295, 302, 311, 319, 323  
 Мухаммад-Таки Мустафа, саййид, 299  
 Мухаммад-Таки-хан, Амир Кабир, мирза, 196  
 Мухаммад-шах Каджар, 196, 295  
 Мухаммад-шах, архитектор, 252  
 Мухташам Кашани, 314  
 Мушир ал-Мулк, 297  
 Набу-наид (Набонид), 82  
 Наджиб ал-дин Бузгуш Ширази, шайх, 268  
 Надир. См. Надир-шах Афшар  
 Надир-Кули. См. Надир-шах Афшар  
 Надир-хан. См. Надир-шах Афшар  
 Надир-шах Афшар, 195, 269, 294, 296, 302, 304, 324  
 Накиса, 183  
 Нами, 312  
 Напирасу, 54  
 Напириша, 53  
 Нарам-Син, 42  
 Нарсе, 144, 155, 156, 166  
 Насир ал-дин-шах Каджар, 196, 272, 282, 295, 299, 300, 301, 306, 314, 316  
 Насир ал-Мулк, 297  
 Насирийан, ‘Али, 315  
 Наср ал-дин, саййид, 309  
 Наср б. Нух Самани, 266  
 Нестон Ахеменид, 105  
 Ни‘мат Аллах б. Мухаммад Бавваб, 264  
 Нигахбан, ‘Иззат Аллах, 66  
 Низам ал-Мулк, хваджа, 188, 207, 209, 210, 211, 226  
 Низами, 266, 284, 285, 288  
 Никсон, Ричард, 320  
 Нин-Хурсаг, 44  
 Нур ал-дин **Атабек**, 210  
 Нур-‘Али-шах, 306  
 Ованесян, Арби, 315  
 Олджайгу. См. Мухаммад Олджайгу (Худабанда), султан  
 Ормизд I, 166  
 Ормизд II, 144, 155, 166, 172, 173  
 Ормизд V, 167, 185  
 Орфей, 124  
 Павсаний, 140  
 Паоло Заман. См. Мухаммад Заман  
 Папа Римский, 190  
 Папак, 125, 128, 168  
 Пахлави, 183, 290, 296, 297, 299, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 321, 328, 329, 332  
 Пахлбад, 317  
 Пероз I, 156, 161, 162, 167, 172, 174, 177  
 Пероз II, 185  
 Пероз, сын Ездегерда III, 185  
 Петр I Великий, царь, 195  
 Пир Наккаш, саййид, 285  
 Платон, 103  
 Поуп, Аргур, 227, 238, 262  
 Пузур-Иншушинак (Кутик-Иншушинак), 42  
 Пурандухт, 167, 185  
 Раби‘, хваджа, 277  
 Раджаб-‘Али Нами, 305  
 Раджави, 330  
 Ради, Акбар, 315  
 Рази, 225  
 Рамзес, 108  
 Рашид ал-дин, 248, 266  
 Рембрандт, 287  
 Ренан, 107  
 Риза Имами, 263  
 Риза, имам, 233, 261, 275, 277, 297  
 Риза-хан. См. Риза-шах Пахлави  
 Риза-хан Мирпандж. См. Риза-шах Пахлави  
 Риза-шах. См. Риза-шах Пахлави  
 Риза-шах Пахлави, 197, 295, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 319, 321, 323, 329  
 Роман IV Диоген, император, 188  
 Ростовцев, 105  
 Ротшильд, барон, 285



- Рудаки Самарканди, 224  
Рукн ал-Даула. *См.* Хасан б. Буйа  
Са`ди, 230, 265, 268  
Са`иди, Гулам-Хусайн, 315  
Сабук-Такин (Сабук-Тегин), 187  
Садик, имам, 224  
Садр ал-дин, шайх, сын Сафи ал-дина Ардабили, 192, 268  
Саййид-Мирза, 305  
Сайхун, Хушанг, 309, 323, 324  
Салах ал-дин Аййуби, 210  
Салим (Селим) I Усман (Осман), султан, 193  
Салман, 306  
Салман Фариси, 140  
Саманиды, 186, 187, 188, 209, 221, 223, 224, 225, 260, 265, 289  
Санджар, султан, 189, 217, 226, 229, 253  
Сани` ал-Диван, хаджж, 308  
Сара Сарир, хваджа, 140  
Саргон (Древний, Аккадский), 41, 42  
Саргон II, 78, 99  
Сасан Великий, 125  
Сасаниды, 101, 107, 108, 109, 113, 115, 116, 125, 127, 131, 135, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 163, 164, 167, 170, 171, 172, 177, 178, 179, 182, 183, 185, 186, 198, 202, 205, 206, 207, 208, 223, 225, 230, 236, 265, 267, 289, 291, 292, 294, 338  
Сафавиды, 190, 192, 193, 194, 195, 235, 241, 253, 262, 268, 269, 270, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 303, 304, 306, 307, 310, 314, 317, 328, 338  
Сафи ал-дин Ардабили, шайх, 190, 192, 268, 281, 293  
Сафи Сафави, шах, 195, 269  
Саффариды, 221, 223, 226, 289  
Сахиб б. `Ибад, 224  
Селевкиды, 102, 103, 104, 105, 106, 114, 115, 117, 148, 208  
Сельджукиды, 111, 189, 207, 209, 210, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 244, 245, 246, 254, 256, 257, 260, 265, 291  
Сёму, император, 181  
Септимий Север, 107  
Симон Зилот, св. ап., 282  
Симург, 20, 175, 179, 181  
Синаххериб, 97  
Сипанга, 316  
Сиру, Максим, 215, 309, 323  
Сталин, 326  
Страбон, 105  
Сулайман, 86  
Сулайман Сафави, шах, 195, 262, 263, 277, 278  
Султан Мухаммад Нур, 286  
Султан Мухаммад Хваразм-шах, 189  
Султан Мухаммад, художник, 285, 286  
Султан Хасан, 210  
Султан Хусайн Сафави, шах, 195, 214, 215, 269, 278, 279  
Сурдель, 153  
Табари, 136  
Табризи, 276  
Таджвиди, Мухаммад, 329  
Таджвиди, Хади, 329  
Такистани, 330  
Таликани, аят Аллах, 320  
Тамерлан (Тимур-и Ланг). *См.* Тимур  
Татевос, св. ап., 282  
Татевосян, Левон, 309  
Тахир б. Хусайн, 186  
Тахир-зада Бихзад, Хусайн, 312, 329  
Тахириды, 186, 289  
Тахмасб I Сафави, шах, 194, 268, 269, 270, 272, 284, 285, 288, 293  
Тахмасб II Сафави, шах, 195, 269  
Тахмасб-мирза. *См.* Тахмасб I Сафави  
Тахмасб-мирза II. *См.* Тахмасб II Сафави, шах  
Теисп (Чишпиш), 82

- Тексье, 215  
Тимур, Тимур-и Ланг (Хромой Тимур), Тамерлан, 190, 191, 192, 213, 256, 257, 258, 259, 260, 266, 267, 283, 291, 292  
Тимуриды (Гурканиды), 191, 192, 213, 214, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 266, 283, 290, 292  
Тиридат I, 115  
Тогрул-бек, 187, 188, 225  
Токудар-хан, 190  
Траян, 107, 149, 150  
Трумэн, 323  
Тугра-хан, 187  
Увайс Джалайри, султан, 200  
Узун-Хасан Ак-коюнлу, 192, 212, 264, 268  
Улугбек, 192, 259, 267  
Умайяды, 186  
Ункельман, 11  
Унташ-Гал, 81  
Унташ-Напириша, 53, 55  
Утухенгаль, 50  
Фараби, 225  
Фарах Пахлави, шахиня, 312  
Фаршчийан, Махмуд, 317, 329, 330, 340  
Фатх-‘Али-шах Каджар, 196, 272, 295, 299, 302, 304, 305  
Филипп Аравитянин, 148, 150  
Филострат, 111, 124  
Фирдауси, 106, 140, 141, 188, 190, 223, 224, 267, 309  
Фраат (Фархад) II, 113  
Фраат (Фархад) III, 115  
Фравахар, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 157, 162, 168  
Фраорт, 78  
Фраорт II, 78  
Фуруги, Мухсин, 309, 312, 323, 324  
Хабиби, д-р, 286  
Хаджж-Ака Малик, 288  
Хадиджа, сестра Узун-Хасана Ак-коюнлу, 268  
Хайдар, шайх, 192, 268  
Хайдар-хан, 309  
Хаййам, ‘Умар, 225  
Хамадани, Хусайн, 307, 317  
Хамза б. Муса ал-Казим, 220  
Хамза, имам, 266  
Хамиди, Джавад, 326  
Хаммурапи, 50, 54  
Харун ал-Рашид, халиф, 171  
Харут (Хургат), 105  
Хасан б. Буйа, Рукн ал-Даула, 187  
Хасан, имам, 306  
Хатам, Сани‘, 337  
Хатами, ‘Али, 335  
Хатгон, 285  
Хафиз Ширази, 266  
Хваджа ‘Али, шайх, 268  
Хваджу-йи Кирмани, 191, 266  
Хваразм-шахи, 189, 260  
Хосров I Аноширван, 134, 163, 169, 170, 171, 172, 176, 182, 208, 230  
Хосров II Парвез, 127, 137, 144, 156, 164, 167, 170, 171, 173, 174, 176, 183, 185  
Хосров III, 185  
Хосров IV, 185  
Хосров V, 185  
Хосрой, 115, 116  
Хулагу-хан, 189, 190, 246, 247  
Хумайни, Рух Аллах, айат Аллах, имам, 197, 295, 320, 321  
Хумайун, падишах, 194  
Хусайн б. ‘Али, имам, 185, 190, 248, 281, 306, 309, 314  
Хусайн Байкара, султан, 191, 192, 194, 268  
Хушанг-шах, 217  
Челлини, Бенвенуто, 143  
Чемберлен, лорд, 319  
Чингиз. См. Чингиз-хан  
Чингиз-хан, 189, 191, 206, 246, 257  
Чихраншахр, 185  
Шайбани, 303  
Шайбан-хан, 194  
Шайх-зада Хурасани, 284  
Шайх-шах. См. Ибрахим, Шайх-шах  
Шамс ал-дин, 261  
Шамс ал-дин Музаффар, 191  
Шапур I, 106, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156,

- 157, 159, 160, 166, 167, 182, 183,  
208, 258, 281, 334  
Шапур II, 135, 144, 155, 156, 165,  
166, 167, 168, 173  
Шапур III, 144, 156  
Шаркалишарри, 49  
Шафи‘ ‘Аббаси, 287  
Шах Махмуд Нишабури, 283, 286  
Шах Мухаммад, 285  
Шахиди, Джа‘фар, саййид, д-р, 6  
Шах-Кули, 285  
Шах-Кули Табризи, 285  
Шахрух, 191, 260, 261, 262, 267  
Шахрух-мирза Афшар, 195, 270, 294,  
296  
Шерое, 185  
Шильхак-Иншушинак, 54  
Ширази, Рустам, 330  
Ширази, факих, 210  
Ширази, Фатх-‘Али, 308  
Ширин, 137, 208  
Шлюмберже, Даниэль, 209  
Шмидт, 200  
Шутрук-Наххунте, 54, 55  
Шуштазбанде, 185  
Энлилль, 39, 41  
Эн-Менбарагеси, 40  
Эрдманн, 156  
Юлиан Отступник, 168  
соч  
Авеста, 126, 153  
ал-Муסיки ал-кабир, 225  
Ардебильский ковер, 293  
Багдадская гадалка, картина, 306  
Бахаристан (Весна Хосрова), ковер,  
134, 182  
Божественная книга. См. Коран  
Ветхий Завет, 288  
Где же дом друга?, фильм, 333  
Девушка из племени луров, фильм,  
316  
Джами‘ ал-таварих, 190, 266  
Драхт-и Асурик, 116  
Закон Хаммурапи, 54  
Зал с бассейном во дворце  
Сахибкир‘анийа, картина, 306  
Зафар-нама, 190  
Зеркальный зал, картина, 306  
Искусство Ближнего Востока, 13, 42  
История, 78  
История Элама, 42  
Калила и Димна, 191, 266  
Камал ал-Мулк, фильм, 335  
Караван-сарай Ирана, 215  
Кар-нама-йи Ардишир-и Бабакан  
(Книга деяний Арташира, сына  
Папака), 168  
Коран, 39, 105, 153, 191, 220, 249,  
273, 319  
Лярусс, 153  
Мазендеранская чаша, 174  
Манафи‘ ал-хайван, 266  
Новый Завет, 288  
Павлиний трон, 302  
Пазырыкский ковер, 101  
Предсказатель, картина, 306  
Птичка счастья, фильм, 334  
Сад и фонтан Гулистанского дворца,  
картина, 306  
Сийасат-нама, 189  
Трон Надира, 302  
Тысяча рассказов, фильм, 335  
Хамса, 284, 285, 288  
Худай-нама, 224  
Хумай и Хумайун, 266  
Челси, ковер, 293  
Шах-нама, 188, 190, 191, 223, 224,  
267, 285

## ПОСЛЕСЛОВИЕ ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ

В целях унификации многовариантной, во многом хаотичной и непоследовательной благодаря российским СМИ русскоязычной транскрипции арабографические имена собственные, топонимы, не указанные на картах или содержащие имена собственные, и большинство терминов отредактированы в книжной серии *Iranica* (в случаях, когда это исторически обосновано) в соответствии с упрощенной «сильной» транслитерацией, принятой в современных научных изданиях как в России (см.: *Ислам на территории бывшей Российской империи: Энциклопедический словарь* / Сост. и отв. ред. С. М. Прозоров. М.: Восточная литература, 2006. С. 465), так и за рубежом: с использованием только трех гласных русского языка, т. е. *фатха* передается русским «а», *касра* — «и», *дамма* — «у», дифтонги — «йа», «йи», «йу» соответственно (поэтому «маджлис» вместо «меджлис», Йа‘куб вместо Якуб).

В упрощенную транслитерированную форму арабографических имен и слов вводятся только две буквы арабо-персидского алфавита — ‘*айн* (‘), *хамза* (’); все три буквы *ха* этого алфавита транслитерируются через русскую *х* (Хайдар вместо Гейдар, Мухаммад вместо Магомет и т. д.); определенный арабский артикль (*ал-*) в силу отсутствия в арабском, персидском и тюркских языках мягкого знака выписывается без мягкого знака; имена собственные, содержащие имя Аллаха или его имена-атрибуты, выписываются отдельно в соответствии с их отдельным написанием в арабской графике (‘Абд Аллах вместо Абдулла, ‘Абд ал-Карим вместо Абдулкарим и т. д.).

Для некоторых тюркских имен и большинства топонимов мы сделали исключение, например, оставили «эйван», хотя следовало бы писать «айван».

Мы надеемся, что настоящая книжная серия будет способствовать не только и не столько упорядочиванию транслитерации арабографических имен и терминов, но в первую очередь будет содействовать приведению в порядок знаний об Иране — стране с древней и богатой историей, играющей важную роль и в современном мировом раскладе.

Издатели всецело приветствуют замечания специалистов для исправления возможных недочетов в последующих изданиях.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	7
<b>Часть 1. Доисламское искусство Ирана. . . . .</b>	<b>9</b>
<b>Раздел первый. Иранское плато. . . . .</b>	<b>11</b>
Начало заселения Иранского плато. . . . .	15
Элам и иранская городская цивилизация . . . . .	34
Период после зарождения эламской цивилизации . . . . .	40
Шумеро-эламский период. . . . .	43
Период «великого министерства» в Эламе. . . . .	48
Касситы и их правление в Месопотамии . . . . .	52
Элам и возрождение его величия . . . . .	57
<b>Раздел второй. Искусство Загроса и Центрального Ирана</b>	<b>59</b>
Искусство Манны, или Маннейского царства. . . . .	65
Искусство эпохи Мидийского царства. . . . .	81
Искусство Ахеменидской эпохи. . . . .	84
Искусство Селевкидов и Ашканидов (Парфии). . . . .	106
Искусство эпохи Селевкидов . . . . .	106
Парфяне, или Ашканиды . . . . .	109
1. Общие сведения. Градостроение и архитектура	109
2. Ашканидские монеты и другие виды искусства	117
3. Ашканидские барельефы и скульптура . . . . .	123
Искусство Сасанидов . . . . .	129
1. Личность Арташира . . . . .	129
2. Архитектура Сасанидов . . . . .	131
3. Резьба по камню и каменная скульптура Сасанидского периода . . . . .	146
а) Эпоха Арташира I. . . . .	146
б) Развитие сасанидского барельефа в эпоху Шапура I . . . . .	152
4. Изразцовые наборные панно, или сасанидская мозаика . . . . .	162
5. Сасанидская резьба по гипсу или штукатурке. . . . .	164
6. Монеты, печати, короны . . . . .	166
а) Монеты. . . . .	166
б) Печати и перстни . . . . .	168
в) Виды сасанидских корон . . . . .	169

7. Обработка металла и стекла в Сасанидскую эпоху . . . . .	172
8. Тканые изделия Сасанидской эпохи . . . . .	182
а) Шелковые ткани . . . . .	182
б) Ковры и ковровые изделия . . . . .	186
9. Музыка, поэзия и другие искусства . . . . .	186
<b>Часть 2. Искусство Ирана после принятия ислама и до победы Исламской революции . . . . .</b>	<b>188</b>
Краткий очерк истории Ирана в Исламскую эпоху . . . . .	189
Искусство начального периода распространения ислама в Иране . . . . .	201
1. Архитектура . . . . .	201
2. Мечети иранского архитектурного стиля . . . . .	204
3. Мечеть <i>кушк</i> , или мечеть <i>чахар-таки</i> . . . . .	206
4. Эйванные мечети . . . . .	209
5. Четырехэйванные мечети и медресе с центральным двором . . . . .	211
6. Мавзолеи и «купола» . . . . .	220
Искусство эпохи Сельджукидов . . . . .	227
1. Общая характеристика. Политические и культурные предпосылки . . . . .	227
2. Архитектура эпохи Сельджукидов . . . . .	230
3. Возрождение искусства строительного декора . . . . .	234
а) Применение красок . . . . .	234
б) Резьба по гипсу . . . . .	239
в) Кирпичная кладка как вид искусства . . . . .	245
Искусство Монгольского периода . . . . .	249
1. Первые годы монгольского нашествия, династия Ильханов . . . . .	250
2. Декоративные особенности искусства эпохи Ильханов . . . . .	258
3. Тамерлан и его последователи . . . . .	261
а) Тимур Хромой — Тамерлан . . . . .	261
б) Шахрух и плодотворный период его правления . . . . .	264
4. Другие искусства Монгольского периода: Ильханы и Гурканиды . . . . .	268
Искусство эпохи Сафавидов . . . . .	272
1. Происхождение династии Сафавидов . . . . .	272
2. Архитектура эпохи Сафавидов . . . . .	274
3. Изобразительные искусства . . . . .	286
4. Другие виды прикладного искусства (керамика, работа по металлу, ковроткачество, текстиль и т. д.) . . . . .	292
Искусство эпохи Зандов и Каджаров . . . . .	298

1. Краткий исторический обзор . . . . .	298
2. Развитие искусства при Зандах и Каджарах. Художественное наследие Сафавидов . . . . .	299
3. Архитектура эпохи Каджаров. . . . .	302
4. Другие виды искусства при Зандах и Каджарах	308
Искусства эпохи Пахлави . . . . .	312
1. Архитектура . . . . .	312
2. Живопись и другие виды изобразительного искусства. . . . .	315
3. Кино и театр . . . . .	317
а) Театр . . . . .	317
б) Кинематограф . . . . .	319
4. Прикладное национальное искусство . . . . .	320
<b>Часть 3. Искусство в Исламской Республике Иран . . . . .</b>	<b>322</b>
Краткий исторический обзор . . . . .	323
Искусство в Исламской Республике Иран . . . . .	325
1. Архитектура и градостроительство . . . . .	325
2. Изобразительные искусства . . . . .	329
а) Живопись в Исламской Республике Иран	329
б) Миниатюра, золочение и миниатюрный орнамент . . . . .	332
в) Графика . . . . .	334
3. Другие виды искусства . . . . .	335
4. Театр и кинематограф. . . . .	336
а) Театр в Исламской Республике Иран . . . . .	336
б) Кинематограф после революции . . . . .	337
5. Традиционные искусства. . . . .	339
а) Искусства, связанные с обработкой дерева	340
б) Искусства, связанные с обработкой металла	341
в) Ковроткачество . . . . .	343
Список использованной литературы . . . . .	324
Указатель географических названий, топонимов и пр. . . . .	326
Указатель имен . . . . .	337
Указатель названий произведений, картин, фильмов и отдельных произведений искусства . . . . .	346
Послесловие от издателей . . . . .	347



ХАБИБ АЛЛАХ АЙАТ АЛЛАХИ

ИСТОРИЯ ИРАНСКОГО ИСКУССТВА

*научное издание*

Редактор и корректор — *Н. В. Полоцкая*  
Технический редактор — *Г. В. Тихомирова*

Макет подготовлен в издательстве  
«Петербургское Востоковедение»

Издательство  
«Петербургское Востоковедение»  
191186, Россия, Санкт-Петербург,  
Дворцовая наб., 18

Подписано в печать 28.11.2007  
Гарнитура основного текста типа «Times»  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 22 печ. л.  
Тираж 1000 экз. Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в ГУП «Типография „Наука“»  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12



**Издательство  
«ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ»**

**«St. Petersburg Centre for Oriental Studies Publishers»**

founded in 1992

in 2003 was included into

«The Golden Book of Saint-Petersburg Enterprises»

Address: POBox 111, St. Petersburg, Russia, 198152

Phone, fax: 007-812-315-22-77

E-mail: [pvcentre@mail.ru](mailto:pvcentre@mail.ru) Web-site: [www.pvost.org](http://www.pvost.org)

The Publishing House specializes mainly on publications of the *scientific* and *popular science* literature on the Oriental studies (in close collaboration with the St. Petersburg Branch of the Institute of Oriental Studies RAS, Oriental faculty of the St. Petersburg State University and Museum of Anthropology and Ethnography Kunstkamera RAS), as well as publications of St. Petersburg scholars-humanitarians in the field of the traditional culture and translations of important cultural monuments of the East.

Awards of the Publishing House: in 1996 it received a special diploma of the Saint-Petersburg Book Saloon for publication of the first Russian translation of the Quran (by General D. N. Boguslavsky).

The National Association of book-publishers regularly awards the Publishing House with the diplomas for original book projects at the annual competitions «The Best Book of the Year». The books of the Publishing House has been awarded several times with the diplomas of the St. Petersburg State University for the best University books of the year.

«St. Petersburg Centre for Oriental Studies Publishers» was twice the UNESCO prize-winner for the best publication of the great value for the dialogue between cultures (in 2002 and 2004).

In 2002 the book by Ye. A. Rezvan «Koran and Its World» was announced the best book at the traditional competition of the National Association of book-publishers of Russia. Later the book was awarded the national prize of the Islamic Republic of Iran as «The Book of the Year in 2003».

«St. Petersburg Centre for Oriental Studies Publishers» is a prize-winner of «The Book of the Year – 2005» in the field of «Humanities» and the first laureate in the competition «Art of Book» organized by the Union of Independent States (for the book by Ye. A. Rezvan «Quran of ‘Uthman»).