

CARL NYLANDER, *Ionians in Pasargadae*, Uppsala, 1970, 176 стр.

Книга шведского ученого К. Ниландера «Ионийцы в Пасаргадах» представляет большой интерес для советского читателя. Это, прежде всего, книга о простых ремесленниках, мастерство и изобретательность которых позволили воплотить в жизнь великие замыслы древних зодчих.

По мнению Ниландера, в своем развитии ахеменидское искусство прошло две фазы: архаическую, которая представлена памятниками Пасаргад, и классическую, образцами которой являются дворцы Персеполя и наскальные рельефы Накш-и-Рустама. Пасаргады — столица царя и народа, которые внезапно достигли мирового господства. Персеполь же — дворцовый город мировой державы. Памятники Пасаргад поражают своей свежестью и поисками новых форм, а Персеполь характеризуется холодной величественностью. Естественно, между обеими фазами было множество различных форм и стилей в планировании, исполнении и функциях памятников монументального искусства.

Как отмечает автор книги, в ахеменидском Иране существовали развитые ремесленные традиции, большей частью неизвестные в других странах Ближнего Востока. По своим эстетическим качествам персидская техника обработки камня не уступает египетской или греческой. Уже в раннеахеменидских зданиях Пасаргад мы находим большинство характерных для древнего Ирана особенностей каменотесного дела, которые отнюдь не являются конгломератом различных технических черт, а представляют логически последовательную систему. Этой системе присуще большое мастерство в техническом умении обращаться с материалом. В Пасаргадах мы находим эксперименты лишь в форме, но не в технических приемах. По мнению Ниландера, вряд ли такая техника была изобретена для Пасаргад, а не возникла еще раньше либо на иранской почве либо же еще где-то в другом месте и имела за собой долгое развитие, ошибки и опыт многих поколений мастеров (стр. 47 и сл.). К сожалению, (в отличие от Суз и особенно от Персеполя) у нас нет данных письменных источников относительно того, кто строил пасаргадские дворцы. Решение вопроса осложняется и тем, что наши сведения о доахеменидской каменной архитектуре в Иране очень скудны. Мы пока еще плохо знаем мидийское монументальное искусство, которое оказало значительное влияние на строительное дело в Персии.

В рецензируемой книге подробно рассмотрены орудия и техника обработки камня, приемы его транспортировки, а также искусство изготовления рельефов и скульптуры в Иране, Урарту, Месопотамии, Ионии и Лидии в I тыс. до н. э. В результате такого анализа автор приходит к выводу, что с точки зрения орудий и техники их использования в строительном деле ахеменидского Ирана не обнаруживается египетское, месопотамское, урартское или какое-либо иное восточное влияние. Зато эти орудия и техника использования их для обработки камня очень близки или совершенно идентичны греческим. При этом под термином «греческий» Ниландер имеет в виду греческую культуру койне западной Малой Азии, включая сюда и Лидию. Он полагает, что в ахеменидской строительной технике прослеживается греческое влияние на всех ее этапах, начиная от каменоломки и кончая сооружением зданий как в Пасаргадах, так и в Персеполе (попутно отметим, что имеются эпиграфические свидетельства о работе греческих мастеров в персепольских каменоломнях). Речь идет не об отдельных индивидуальных чертах, а о том, что набор орудий по обработке камня и техника работы в Персии и западной Малой Азии полностью совпадают (стр. 67 и сл.).

Подробно рассмотрев основные памятники Пасаргад, Ниландер приходит к заключению, что в архитектуре этого города имеется ионийское (и, вероятно, лидийское) влияние на трех различных уровнях, а именно на технике, формах, мотивах и, наконец, стиле и структуре. Это результат того, что греческие и лидийские работники прибыли со своими орудиями и опытом, чтобы служить ахеменидским правителям. И в свете этих фактов становятся понятными слова Дария I в надписи о сооружении дворца в Сузах: «Каменотесы, которые тесали камень, были ионийцы и лидийцы». Начиная с техники обработки камня и кончая архитектурным планированием ионийское искусство оказало большое влияние на ахеменидское искусство архаической фазы, представленной в Пасаргадах. В частности, лепные украшения и антаблемент гробницы Кира и базы дворцовых колонн в Пасаргадах ионийского происхождения.

Но типы зданий в Пасаргадах (в частности, центральный колонный зал и гробница Кира) преимущественно иранские (или, по крайней мере, восточные) и не имеют параллелей с греческим искусством. Это верно также и в отношении мотивов, форм и структуры рельефов и скульптуры. Из всех формальных и стилистических греческих черт в Пасаргадах только формы и стиль драпировки фигур сохранили свое значение и то в глубоко негреческом оформлении и в негреческих функциях. В ахеменидских рельефах в отличие от греческих нет попытки показать движение ног, и эти рельефы создают впечатление статичности. Многие особенности ахеменидских рельефов и их сюжеты имеют свои параллели не в синхронном вавилонском искусстве, а в ассирийском искусстве конца IX—VIII вв. Это ассирийское влияние шло в Персию через мидийское посредство, что указывает на «потерянный» период иранского искусства.

Каковы бы ни были конечные истоки составных частей гробницы Кира, идея ее в целом иранская. Крытая крыша этой гробницы традиционна для древних иранских домов, а ее ступенчатая форма, вероятно, восходит к вавилонским зиккуратам. Иранская идеологическая, политическая и религиозная концепция царского искусства ясно выражена в памятниках Пасаргад, а греческое влияние концентрировано на техническом, формальном и эстетическом уровнях (стр. 101 и сл., 138—146).

Большинство ученых вслед за Э. Херцфельдом полагает, что пасаргадские дворцы были сооружены еще до 550 г. Основанием для такого предположения послужило то, что в надписях из Пасаргад Кир назван просто «царем», а не «великим царем, царем царей». Поэтому Херцфельд считал, что Пасаргады были построены еще в то время, когда Кир был еще зависим от последнего мидийского царя Астиага. А некоторые исследователи относят пасаргадские сооружения ко времени после 539 г., т. е. после захвата Вавилонии, поскольку в надписях из Пасаргад наряду с древнеперсидскими и эламскими вариантами имеются и вавилонские. Ниландер не согласен с обоими этими предположениями и считает, что Кир по каким-то причинам продолжал пользоваться в Персии скромным титулом в отличие от пышных титулов своих преемников. С другой стороны, в Эламе, который оказал сильное влияние на персидскую культуру, вави-

лонский язык в течение многих столетий был официальным, и поэтому Кир в своих надписях пользовался, в частности, и этим языком. Ввиду греческого влияния на технику строительства Пасаргад Ниландер датирует сооружение этого города временем между захватом Лидии и смертью Кира, т. е. 546—530 гг. (стр. 127 и сл.).

После захвата Лидии Кир велел построить в Пасаргадах монументальные каменные здания и скульптурные украшения к ним, чтобы создать там свою резиденцию. В некоторых случаях строители располагали традиционными иранскими формами архитектуры, но в других случаях, когда таких традиций не было, персам приходилось опираться на опыт покоренных народов. В частности, колонны дворцов строили ионийские мастера, но их существенные аспекты, т. е. высота, пропорции и капители — негреческие. Типично греческие особенности стиля употреблены в Пасаргадах в типично негреческом оформлении. Это указывает на то, что строители получали детальные инструкции от своих персидских начальников, которые руководили общим планированием работы. Скульптурный жанр Пасаргад совершенно отличается от их архитектурной работы. Вероятно, рельефные изображения и скульптуру высекали мастера из Месопотамии и, может быть, также из Мидии, которые были знакомы с ближневосточной иконографией. Высокое качество работы и быстрые темпы ее завершения, по мнению Ниландера, [свидетельствуют] о том, что мастера, возводившие пасаргадские дворцы, были свободными людьми и получали хорошую плату (стр. 147 и сл.)

Большой вклад ионийских мастеров в создание ахеменидского искусства остался кратковременным эпизодом, так как в отличие от Пасаргад греческие архитектурные формы в Персеполе немногочисленны и всегда подчинены негреческой композиции. В персепольских текстах, фиксирующих строительство города, ионийские ремесленники упоминаются довольно редко и при этом они не играют важной роли и не занимают привилегированного положения. По мнению Ниландера, это были простые каменотесы, работники низкого социального положения (может быть, военнопленные рабы), которые плохо оплачивались. Поэтому они не имели больших возможностей влиять на стиль и концепцию ахеменидского искусства (стр. 16 и сл.).

Большинство ученых считает, что, хотя ахеменидское искусство было и эклектичным, тем не менее для него характерны внутреннее единство и своеобразие. Соглашаясь с такой оценкой, Ниландер упрекает своих коллег в том, что они главным образом занимаются выяснением происхождения отдельных элементов ахеменидского искусства или лишь описанием находок и установлением датировки памятников, а не исследованием этого искусства в целом как результата специфических исторических условий, определенной идеологии и социальной жизни, вызвавших его возникновение и давших заимствованным формам новые функции и значение. Искусство — не сумма заимствований, а скорее то, что в конечном итоге получилось из них, как они были выработаны в нечто большее, чем простое сочетание заимствованных элементов. Несмотря на заимствования, все глубокое, самые существенные аспекты ахеменидского искусства остаются полностью нетронутыми и оригинальными, а само это искусство не производит впечатления чужеземного как целого. Заимствования и влияния только формальны и поверхностны и они потеряли все свои типичные и первоначальные качества в новом содержании.

Если рассмотреть этот вопрос на примере строительства Пасаргад, мы видим там сочетание иранских, греческих и месопотамских художественных традиций, которые были приспособлены к новому содержанию. В результате органического соединения разнородных технических приемов и чуждых друг другу художественных традиций получилось гармонически цельное искусство, которое можно и нужно назвать иранским. Хотя и трудно охватить и описать этот процесс адаптации и синтеза разных влияний и идей, именно этот процесс и его результаты надо понять и изучить. Кто в конечном итоге был ответствен за этот процесс синтеза? К сожалению, пока невозможно сказать, был ли это иранец с широким кругозором и врожденным предвидением, способным соединить все лучшее из традиций и талантов провинций нового царства, или же это был ионийский архитектор со знанием персидских традиций и требований,

---

или же, наконец, персидские инженеры постоянно обсуждали свои замыслы с чужеземными мастерами (стр. 144 и сл.).

Таковы основные выводы богато иллюстрированной и живо написанной книги Ниландера, которая от начала до конца читается с большим интересом. К книге приложена обширная библиография по древнеиранскому искусству и смежным проблемам. Среди многочисленных трудов по ахеменидскому искусству рецензируемая работа, несомненно, занимает почетное место благодаря большому материалу, приведенному в ней, и новому подходу к его освещению. Достоинство книги также в том, что автор ее достаточно хорошо знаком с советской специальной литературой, а в определенной мере и с методологией работы советских историков.

*М. А. Дандамаев*

---