

СЕРЕБРЯНОЕ БЛЮДО С МАЛОЙ ОБИ*

Введение

В 1938 г. на Урале в верховьях Лозьвы выдающийся исследователь древних культур Сибири В.Н. Чернецов записал легенду о серебряном блюде, которое выловили на Оби при неводьбе рыбы и позже доставили на одно из мансийских святилищ [1947, с. 126 – 129]. В 1985 г. И.Н. Гемуеву удалось обнаружить это блюдо: оно действительно находилось в качестве одного из главных фетишей на культовом месте, расположенном недалеко от селения Верхне-Нильдино на Северной Сосьве [Гемуев, 1988]. Нильдинское блюдо оказалось двойником Аниковского блюда, найденного в 1909 г. в Верхнем Прикамье и ныне хранящегося в Эрмитаже [Смирнов, 1909; Даркевич, 1976, с. 28 – 29].

Интересно, что в первом варианте легенды, записанной В.Н. Чернецовым, говорилось о том, что среди рыбы, выловленной неводом, были “семь блюд и все одинаковые” [Источники..., 1987, с. 265]. Возможно, из этого же набора было и Аниковское блюдо, поскольку в конце записи прямо указывалось на то, что остальные блюда “развезли по другим местам”. Слова “все одинаковые” вряд ли стоит понимать в смысле: с одинаковыми сюжетами. Речь могла идти о размерах, форме и других внешних признаках.

По сообщению того же В.Н. Чернецова, в 1930-х гг. еще одна “серебряная тарелка с изображением семи человек” находилась у С. Сампильгалова в селении Яны-пауль на Северной Сосьве [Там же, с. 200]. В 1997 г. мне рассказали о “шаманском месте” в верховьях р. Ялбынья (левый приток Северной Сосьвы). Рядом с культовым амбарчиком были установлены три кам-

ня, на которых лежало потемневшее от времени большое серебряное блюдо с изображением четырех всадников [Гемуев, Бауло, 1999, с. 83]. Увы, последние два блюда пока не дошли до специалистов.

Бывая в различных хантыйских и мансийских селениях в Нижнем Приобье, я всегда показывал фотографию Нильдинского блюда, надеясь буквально на чудо. В 1999 г. старик-хантыец, рассматривая снимок, неожиданно оживился, сказав, что на местном святилище есть подобная “византийская” тарелка. И вот мы у амбарчика. В полутора метрах от входа уложены три доски (“стол” и две “скамьи”). Хранитель места достает завернутое в красный платок блюдо. В него кладут куски жертвенного хлеба, которые могут брать только старейшины или гости-сироты.

“Семь блюд и все одинаковые”... Мне посчастливилось держать в руках и Нильдинское, и блюдо с хантыйского святилища на Малой Оби. Они действительно одинаковые по форме, диаметру, весу, металлу, способу изготовления.

Описание блюда

Диаметр блюда составляет 24 см, высота 3 см, вес 1 кг. Ушко для подвешивания отсутствует. Кольцевой поддон припаян. Его диаметр 10 см. Блюдо отлито из серебра, декор нанесен с помощью резца и пунсонов. Фон фигур позолоченный (рис. 1).

Рельефный борт блюда украшен узкой полоской орнамента. Основным его элементом, возможно, является стилизованное изображение совы, представляющее верхнюю часть тела птицы с поднятыми вверх крыльями и головой, направленной к центру блюда. Фигурки “сов” разделены между собой круглыми перлами с ямкой в центре.

Центральная часть блюда ограничена рельефным венком из сердцевидных листьев с двумя выемками.

* Выражаю признательность профессору Б.И. Маршаку (отдел Востока Государственного Эрмитажа) за консультации при подготовке статьи.



a



б

Рис. 1. Серебряное блюдо с Малой Оби
а – фотография, б – прорисовка С.А. Шендрик.

Венок состоит из восьми частей, разделенных между собой восемью розетками двух типов. Первый представляет собой цветок в форме квадрата, на который наложены четыре сомкнутых ромба. Розетка второго типа выполнена также в виде цветка квадратной формы, но с двенадцатью лепестками и сердцевинкой. Листья венка сходятся к розеткам первого типа и расходятся от розеток второго типа.

Между рельефным бортом блюда и венком из сердцевидных листьев по окружности расположены 20 фигур животных, внизу – две стоящие друг против друга птицы (чайки?) с поднятыми вверх крыльями. Птицы стоят на кромке суши, показанной широким наклонным псевдовитым кантом, под кромкой – стилизованное изображение водной поверхности в виде сегмента. Способ изображения воды достаточно традиционен для восточного серебра [Даркевич, 1976, с. 66, 70 и др.]. По обеим сторонам сегмента изображены кусты, состоящие из трех стеблей с цветками на конце. Нижние пары цветков показаны в профиль, верхние цветы – анфас. Листья вытянутой грушевидной формы, с ямками в основании.

Изображения животных включают реально существующие виды и мифические персонажи. В левом ряду представлены (снизу вверх): марал (1), львы (2, 6?, 10), верблюды (5), дзерен (7), горный козел (9). Правый ряд (снизу вверх): заяц (1), слон (2), баран (6), лев (7), благородный олень (8), винторогий козел (10). Среди других персонажей – три крылатых хищника. Все животные показаны в профиль, головы третьей и десятой фигур в левом ряду развернуты в три четверти.

В расположении фигур животных видна определенная схема. В левом ряду снизу вверх идет чередование лежащих и сидящих фигур, та же закономерность наблюдается и в правом ряду, исключение составляет фигура слона, который не изображается сидящим. Можно предположить и иной вариант: травоядные чередуются с хищниками (если исключить изображение зайца).

Главные персонажи блюда располагаются в круге, ограниченном рельефным венком. Они находятся в зале дворца. Арочный свод опирается на две колонны, база которых состоит из пирамиды, накрытой плитой. Шар ствола, охваченный тремя листьями, стоит на подставке в виде усеченного конуса с выемками. Ствол отделен от капители узким валиком и заметно сужается снизу вверх. Основная часть ствола гладкая, нижняя украшена сеткой из ромбов и треугольников. Верхняя часть капители с двумя волютами. Абак украшен шестью кружками с точкой в середине. Архивольт оформлен рядами круглых перлов и лепестков. Арки разделены розетками в виде круга с крупной точкой в центре и двумя рядами лепестков. Архитектурную конструкцию венчают одиннадцать пятизубчатых пирамидок.

В арочном проеме расположен трон, представляющий собой широкое сиденье с высокой спинкой и двумя сложносоставными боковыми колоннами с шестилепестковыми розетками наверху. Трон опирается на головы двух стоящих крылатых львов, чьи морды развернуты в три четверти. Хвосты подняты вверх, пасть раскрыта. Крылья львов выполнены в той же манере, что и крылья царской короны.

Основная часть спинки трона украшена пятью рядами квадратов с точкой в середине, верхняя часть – вытянутыми полукруглыми арками. Нижняя часть трона, включая горизонтальную балку, украшена ромбической сеткой, в первом случае – с точкой в середине ромбов. Сиденье покрыто ковром овальной формы с фестончатой каймой. Края ковра украшены цветами пирамидальной формы.

На троне сидит царь. Изображение фронтальное, ноги согнуты в коленях и разведены в стороны, ступни развернуты. Лицо вытянутой формы, широко расставленные крупные глаза, большие уши. Колечками показана округлая, аккуратно подстриженная борода; волосы, перехваченные на затылке, спадают на плечи (последняя часть прически заштрихована линиями). Приплюснутый кончик носа приподнят вверх, что, впрочем, может являться следствием брака при отливке блюда. В открытом рту виден язык: царь поет.

На голове правителя большая корона с крыльями, каждое перо которых кончается отдельным завитком. Венчает корону полумесяц с вложенным шаром. Голова и плечи царя охвачены нимбом в виде широкой полосы, внутренний край которой украшен круглыми перлами. Внутри нимба выгравирован растительный орнамент (акант) на позолоченном фоне.

Царь пышно одет. Поверх длинной “рубахи”, спадающей волнами на ноги, надета вторая рубашка, ее подол собран складками. Завершает одеяние глухая короткая куртка с поясом, на которую наброшена накидка: она крепится на груди завязками. Подчеркнуты мягкие складки одежды.

Слева от царя на сиденье трона музыкальный инструмент, по своим конструктивным особенностям и способу игры напоминающий кифару*. Корпус его представляет собой удлиненную прямоугольную раму, вдоль которой натянуты параллельно пять струн одинаковой длины. Струны крепятся (возможно, привязаны) к полукруглым выступам у поперечных перекладин. Специальный резонаторный ящик, или дека, отсутствует. Верхняя часть инструмента украшена массивным навершием. Инструмент изображен во время игры. Он находится в строго вертикальном положении. Левая рука музыканта согнута в локте, так как плечом он поддерживает стойку инструмента. Правая рука выпрямлена. Звук извлекается щипком,

* Описание инструмента выполнено Г.Е. Солдатовой.

обеими руками. При этом мелодия, очевидно, исполняется правой рукой, которая может двигаться более свободно по сравнению с левой. Исходя из пропорций человеческого тела можно установить приблизительные размеры инструмента. Если предположить, что мужчина, изображенный на троне, среднего роста (175 см), то общая длина инструмента должна составлять примерно 73 – 75 см, ширина 19 – 20 см.

В левом (от зрителя) проеме, образованном полуаркой, изображение стоящего мужчины: голова повернута в три четверти, правая рука опущена на бедро, левая с двумя сложенными перстами поднята вверх. Лицо круглой формы, с крупным (“горбинкой”) носом, колечками показана шапка волос, борода отсутствует, уши большие, глаза крупные, широко расставленные. Рот закрыт. Голова и шея охвачены сплошным круглым нимбом. На голову надета корона с сомкнутыми крыльями, венчаемая, как и в первом случае, полумесяцем и шаром. Интересно, что корона, в отличие от лица, показана в фас. Возможно, художнику важнее было подчеркнуть символ царской власти, а не личность стоящего.

Одежда состоит из двух рубаш разной длины, которые выполнены в том же стиле, что и у центральной мужской фигуры. Покрой куртки иной: воротник с отворотами, центральная часть куртки украшена большим треугольником, заполненным полукруглыми чешуйками; из-под пояса виден полукруглый низ куртки с фестончатым краем.

В правом проеме, образованном полуаркой, изображение стоящей женщины. Голова повернута в три четверти по направлению к центральной мужской фигуре, руки сложены вместе ниже груди, кисти опущены вниз. Лицо округлое, крупный нос, большие уши, широко расставленные глаза. Показаны две тонкие витые косички, а также серьга, представляющая собой шар (с выемкой внутри) на длинном стержне. На голове женщины корона, верхняя часть которой выполнена в виде трех зубцов овальной формы с маленькими шарами (с ямкой в середине) на вершинах. К задней части короны крепится полоса вуали, украшенная елочным орнаментом. Вокруг головы сплошной круглый нимб.

Костюм женщины состоит из недлинной (до колен), нераспашной, туникообразной одежды (платья), из-под которой видны узкие шаровары. Завершает одеяние длинная накидка с ромбическими узорами. Можно предположить, что шею женщины украшает гривна с грушевидной подвеской.

Для лиц всех представленных персонажей характерна стилизация носа и бровей в виде Т-образного валика.

Следует заметить, что приведенное описание костюмов требует дальнейшей корректировки со стороны специалистов.

В верхнем сегменте центральной части блюда изображены два парящих ангела, обращенные лицами друг к другу. Руки сведены на груди, ладони сомкнуты. Головы очерчены узкими полосками нимбов, на спине крылья. Ангелы одеты в короткие куртки и свободно драпирующиеся подпоясанные шаровары. Лица круглые, с большими носами и глазами.

Блюдо имеет нанесенные тонким режущим орудием более поздние контурные линейные изображения – так называемые врезанные рисунки. Их выполнили уже в Сибири (см. ниже: Поздние гравировки).

Сюжет

Мне представляется, что на лицевой стороне блюда художник изобразил сцену, связанную с легендарными правителями Израильско-Иудейского царства Давидом и Соломоном.

Давид

Наиболее вероятно, что на троне восседает Давид – царь упомянутого государства (X в. до н.э.), герой ветхозаветного повествования, с которым последующие иудаистская и христианская традиции связали мессианские чаяния: по Евангелию от Матфея (1: 20 – 21), Иисус являлся прямым потомком Давида. На блюде последний изображен почтенным старцем, что согласуется с библейским текстом: “...тридцать лет было Давиду, когда он воцарился; царствовал сорок лет” (2 Цар. 5: 4).

Одним из основных аргументов в пользу этой версии является то, что царь изображен с музыкальным инструментом в руках. Согласно Библии, Давид прославился сочинением и исполнением псалмов “на восьмиструнном” (Пс. 6) или “на струнных орудиях” (Пс. 55). В средневековом искусстве Давид часто предстает как музыкант с инструментом (обычно арфой) в руках. В качестве хрестоматийных примеров можно упомянуть книжные миниатюры Хлудовской IX в. и Парижской X в. псалтирей [Мифы..., 1987, с. 345], а также изображение Давида на рельефах храма Покрова на Нерли, Дмитриевского собора во Владимире, храма Рождества Богородицы в Боголюбове [Вагнер, 1969, с. 19, 23, 73].

Изображение играющего Давида среди зверей и птиц восходит к античному образу Орфея, на который наслонился раннехристианский образ Доброго пастыря. Птицы и львы около Давида встречаются и на средневековых миниатюрах [Там же, с. 134]. Известны два блюда (Киликия, 1200 г.), в центральных медальонах которых изображены Давид и Муза в окружении зверей и птиц [Marschak, 1986, Abb. 153, 154].

Соломон

По правую руку от Давида изображен Соломон, третий царь Израильско-Иудейского государства (ок. 965 – 928 г. до н.э.), который предстает в ветхозаветных книгах величайшим мудрецом. На блюде он показан еще молодым человеком, но уже коронованным наследником Давида. Их короны выполнены практически одинаково, с той лишь разницей, что крылья короны Соломона сомкнуты, а Давида – раскрыты. Сравнивая крылья с еще не распустившимся бутончиком цветка, автор тем самым мог подчеркнуть молодость наследника и увядание его отца.

Представленная сцена удачно подкрепляется библейским текстом: “Давид, состарившись и насытившись жизнью, воцарил над Израилем сына своего Соломона” (1 Пар. 23). Более того, кажется вполне вероятным, что по замыслу автора (или заказчика) блюда Давид здесь исполняет псалом о Соломоне, предрекающий ему обширное владычество:

Он будет обладать от моря до моря
и от реки (Евфрат) до концов земли.
Падут пред ним жители пустынь,
и враги его будут лизать прах.
Цари Фарсиса и островов
поднесут ему дань;
цари Аравии и Савы
принесут дары.
И поклонятся ему все цари;
все народы будут служить ему.

(Пс. 72 – 71: 8 – 11)

Не случайно присутствие на блюде фигур ангелов. Известна хвалебная песнь Давида “Безопасность уповающего на Бога”, текст которой в данном случае может также подчеркивать обращение отца к своему наследнику:

Ибо Ангелам Своим заповедает о тебе –
охранять тебя на всех путях твоих.
На руках понесут тебя,
да не преткнешься о камень ногою твоею.
На аспида и василиска наступишь;
попирать будешь льва и дракона.

(Пс. 91 – 90: 11 – 13)

Следует обратить внимание на то, что Соломон показан с поднятой вверх левой перстосложенной рукой. Безусловно, речь здесь идет не о крестном знамении или благословении, но о способе представить человека говорящим. По мнению известного историка церкви Е. Голубинского*, на перстосложенные руки на иконах и священных изображениях начали смотреть как на руки благословляющие не ранее XI в., а как на руки молебные не ранее середины XV в. Обычай использовать перстосложенные руки как символ или условный знак того, что изображаемое лицо пред-

ставлено говорящим, был введен еще дохристианскими живописцами и взят ими с живой действительности. Так, Квинтилиан в своем сочинении “De institutione oratoria” приводит наиболее часто встречаемые жесты греческих и римских ораторов. Один из них – безымянный палец и мизинец пригибаются к ладони, средний и указательный протягиваются, большой палец прижимается к двум последним [Голубинский, 1905, с. 179 – 180, 182, 184] – жест Соломона. “Пророки, до сих пор изображаемые на иконах с перстосложенными протянутыми руками, собственно не благословляют и не молятся, а пророчествуют, т.е. перстосложенные руки – знак того, что они изображаются пророчествующими” [Там же, с. 182].

В искусстве Древнего Востока немало персонажей с поднятой вверх перстосложенной рукой. Для примера можно упомянуть портрет верховного жреца Ирана Картира в Накши Раджабе (III в.), который объявил себя пророком; изображенную на серебряном блюде женщину, пирующую с царем Ездигердом II (439 – 457 гг.); зороастрийского жреца, поющего молитвы у постели больного (деталь росписи оссуария из Мерва, VI в.); Азаде, возлюбленную Бахрам Гура (серебряное блюдо VII в.) [Луконин, 1977, с. 189 – 190, 209, 217 – 219]; всадников на росписях пещер “Майа” и “с камином” в Кызыле [Дьяконов, 1954, с. 152 – 153] и др.

Таким образом, жест Соломона подчеркивает его значимость как пророка, с одной стороны, и служит знаком того, что он представлен говорящим, – с другой. То, что поднята именно левая рука, можно, скорее всего, объяснить расположением Соломона по отношению к двум другим фигурам. На Нильдинском блюде второй снизу всадник в левом ряду также изображен с поднятыми двумя перстами левой руки, равно как и женщина на чаше VII в., найденной в Пермской губернии [Marschak, 1986, Abb. 16]. На передней стенке оссуария из селения Бия-Найман третий слева мужчина правой рукой опирается на рукоять меча, а его левая рука с двумя сложенными перстами поднята вверх [Дьяконов, 1954, с. 133]. Кроме того, стоит упомянуть, что в искусстве Востока на протяжении тысячелетия от Сасанидов до Османов многие восточные стрелки – левши [Сокровища..., 1996, с. 37].

Царица

Трудно сказать, кем является представленная на блюде женщина. С историей Давида и Соломона связано немало женских образов, наиболее известные среди них три: Вирсавия, дочь фараона и царица Савская. Рассмотрим все три варианта.

Вирсавия, любимая жена Давида и мать Соломона, сыграла значительную роль в том, чтобы еще при

* Выражаю признательность академику РАН Н.Н. Покровскому за любезное указание на работу Е. Голубинского.

жизни Давида произошло официальное возвышение Соломона. В книгах Царств при описании вступления наследника на трон всегда упоминается его мать, в редких случаях – жена. В связи с практикой многоженства положение царицы-матери было более прочным. Соломон оказывал Вирсавии положенные почести: “И вошла Вирсавия к царю Соломону... Царь встал перед нею, и поклонился ей, и сел на престоле своем. Поставили престол и для матери царя, и она села по правую руку его” (3 Цар. 2: 19). В данном случае присутствие Вирсавии на блюде могло дополнительно подчеркивать ее роль в передаче трона Соломону.

Следует обратить внимание и на то, что автор блюда показал Давида и женщину в накидках, а Соломона без накидки. Данная деталь, возможно, подчеркивала зрелый возраст первых двух персонажей, что говорит в пользу Вирсавии.

Теперь о дочери фараона. Если автор блюда стремился создать образ идеального царя, то его логично было усилить фактом породнения Соломона с фараоном, царем Египетским, представителем более древней династии. В этом случае поднятая рука наследника могла говорить о приветствии невесты или обращении к ней с речью.

Царица Савская пришла в Иерусалим с большим богатством: верблюды были навьючены благовониями и великим множеством золота и драгоценных камней (3 Цар. 10: 2). Именно о ней говорил Давид в вышеприведенном псалме, посвященном Соломону:

...цари Аравии и Савы
принесут дары.

И поклонятся ему все цари.

Царица Савская первая из равных Соломону (царей) признала его богатство, силу и мудрость. Группа из трех статуй – царя Соломона, царицы Савской и царя Давида – украшает портал собора Сент-Этьен XII в. в Бурже (Франция) [Мифы..., 1988, с. 396].

Впрочем, возможен и иной подход к идентификации данного персонажа. По мнению С.В. Поляковой, для средневекового искусства вообще характерно изображение будущего на заднем плане, при этом передний план, естественно, связывается с репрезентацией настоящего (см. [Успенский, 1973, с. 140]). В таком случае женская фигура может представлять либо царицу Савскую, либо дочь фараона. Если же считать, что автор блюда показал сцену в рамках только настоящего времени, то логично рядом с Давидом и Соломоном видеть Вирсавию.

Животные

Изображение на блюде животных можно объяснить двумя причинами. Во-первых, их присутствие могло подчеркивать исполнение Давидом одного из самых

известных Псалмов – 150-го “Все живущее да хвалит господа”:

...хвалите Его на псалтири и гусях...

хвалите Его на струнах и органе...

Все дышащее да хвалит Господа!

(Пс. 150: 3 – 6)

Во-вторых, изображение животных могло быть связано с образом Соломона, который (по апокрифу) знал язык всех зверей [Вагнер, 1976, с. 272].

Аналогии

Обнаруженное на хантыйском святилище серебряное блюдо по представленному на нем сюжету – единственное в своем роде. Как говорилось выше, по основным размерам, технике изготовления и способу нанесения декора оно в наибольшей степени соотносимо с Аниковским (датировка которого различными исследователями варьирует в пределах VI – X вв. [Даркевич, 1976, с. 28]) и Нильдинским блюдами. Помимо перечисленных признаков их сближает еще ряд деталей: рельефный венок, который состоит из сходящихся и расходящихся сердцевидных листьев, разделенных розетками разной формы; архитектурные элементы в виде пятизубчатых пирамидок; поднятые вверх перстосложенные левые руки у двух персонажей (всадника и Соломона); стилизация носа и бровей в виде Т-образного валика.

Некоторые детали сближают блюдо с Малой Оби с рядом серебряных изделий из Восточного Ирана (нижеуказанные первые два блюда М.М. Дьяконовым и Б.И. Маршаком отнесены к Согду [Маршак, 1971, с. 23, 73]).

Прежде всего, это блюдо с изображением царя, охотящегося на львов (вторая половина VIII – первая половина IX в.) [Даркевич, 1976, с. 40]: фон фигур в обоих случаях позолоченный, наблюдается сходство в передаче бороды и волос у царя и Давида, показан нимб. Похожим образом выполнены подбрюшья у львов под тронем Давида и у льва, находящегося в левой части иранского блюда.

Блюдо со сценой царского пира (вторая половина VIII – первая половина IX в.) [Там же] объединяют с малообским следующие совпадающие детали: нимб, крылатая корона с полумесяцем и шаром, форма бороды; волосы царя, перехваченные на затылке и свободно спадающие на плечи (двумя волнами в первом случае, у Давида – одной); подпирающие трон львы.

В Иране было найдено блюдо с изображением тронной сцены (вторая половина VII – первая половина VIII в.). Царь стоит в арочном проеме, верхняя часть которого увенчана четырьмя зубчатыми пирамидками; трон подпирают два льва; по обеим сторонам от правителя показаны две фигуры [Marschak, 1986, Abb. 194].

К Восточному Ирану (рубеж X – XI вв.) относится блюдо с изображением царя на троне между двумя слугами, найденное в Ямгорте [Даркевич, 1976, с. 46]. У ямгортского и малообского изделий совпадает форма ковров на троне; в обоих случаях трон опирается на две фигуры львов; головы правителей увенчаны крылатыми коронами с полумесяцем.

Ромбическая сетка с крупной точкой посередине ромбов, покрывающая нижнюю часть трона, напоминает широкие орнаментированные ленты, которые украшают подол платьев женщин, изображенных на серебряном кувшине (Восточный Иран, вторая половина VIII – IX в.) [Там же, с. 41, табл. 7].

О месте изготовления блюда

Итак, блюдо с Малой Оби имеет наибольшее сходство с изделиями, изготовленными в Восточном Иране и Средней Азии в VI – IX вв. Серебряные блюда Восточного Ирана, Согда, Семиречья, Восточного Туркестана во многом близки между собой. Причиной сходства сюжетов, иконографии и стиля явился взаимообмен культурными ценностями на Великом Шелковом пути, проходившем через Среднюю Азию [Даркевич, 1976, с. 71]. Размышляя о принадлежности ряда серебряных изделий к Согду или Ирану, Б.И. Маршак признавал, что аналогии можно понимать как иранские черты в искусстве Согда (если считать серебро иранским) или же, наоборот, как согдийские черты в искусстве послесасанидского Ирана [1971, с. 12].

Отчетливо заметно, что выполнивший блюдо художник использовал и более ранние элементы, отражающие традиции сасанидской эпохи. Во всех отраслях искусства древнего Ирана господствовал канон: образы богов, людей, животных, их позы, типы, композиции, стиль были строго регламентированы. Главная идея канона (от воцарения Сасанидов до середины IV в.) – показ величия обожествленной власти, выработка типического идеала “царя царей” (в том числе – в тронной сцене с участием членов семьи). Фигура повелителя по размерам больше, чем остальные, он всегда в центре композиции, носит инвестиционные знаки – корону, украшения и т.д. [Ремпель, 1973, с. 162 – 163; Луконин, 1977, с. 4 – 5]. Основная сцена на блюде с Малой Оби выполнена именно в этом ключе. Кроме того, к сасанидским признакам, отраженным в малообском блюде, можно отнести заключение композиции в круг, позолоченный (не пунсонный) фон, развернутые в три четверти морды львов трона, завитую колечками бороду властителя [Даркевич, 1976, с. 40, 75], а также сложившийся к концу V в. элемент царской иконографии: ромб, образованный ногами сидящей фигуры с расставленными коленями [Средняя Азия..., 1999, с. 180]. Наследием са-

санидской (по Б.А. Маршаку, влиянием буддийской) иконографии можно считать нимб. Он символизировал “божественную благодать”, осеняющую властителя [Даркевич, 1976, с. 40].

Следующий ряд признаков в равной степени можно отнести к традициям как Восточного Ирана, так и Средней Азии.

Головы двух персонажей на блюде повернуты на три четверти, что соотносится с постсасанидскими памятниками [Даркевич, 1975, с. 161]. Корона с крыльями появилась в Иране при Варахране II (276 – 293 гг.) [Даркевич, 1976, с. 40]. В живописи Варахши и Пенджикента рубежа VII – VIII вв., а также на ряде восточноиранских блюд VIII – X вв. царские короны имеют крылья, каждое перо которых кончается отдельным завитком. Такая манера возникла в результате переноса на крыло широко применявшегося в конце сасанидской эпохи способа трактовки перьев хвоста [Маршак, 1971, с. 39; Даркевич, 1976, табл. 6, 4 – 5].

В архитектуре Восточного Ирана и Средней Азии широко использовались зубчатые пирамидки. Они венчают центральный рельеф лестницы ападаны в Персеполе (конец VI в. до н.э.), арочный фасад Большого грота Так-и-бостан (время Хосрова II, 591 – 627 гг.) [Луконин, 1977, с. 67, 184], парфянский храм Бела в Пальмире (начало I тыс.) [Шлюмберже, 1985, с. 74 – 77], присутствуют в архитектурных мотивах строений, изображенных в настенных росписях Пенджикента первой половины VIII в. [Marschak, 1986; Abb. 213, 1]. В Согде (VII в.) и Семиречье обнаружены оссуарии со сценой возжигания священного огня в храме [Средняя Азия..., 1999, табл. 107, 1 – 3]. Зубчатые пирамидки, венчающие композицию, идентичны пирамидкам на блюде.

Наиболее ранние оссуарии Мерва (сасанидского времени) воспроизводят круглое здание с куполом и зубчатым парапетом [Средняя Азия..., 1999, с. 28]. На малообском блюде купол дворца, возможно, условно показан сегментом, в котором размещены два ангела.

Многие детали композиции блюда имеют отношение к Средней Азии. По мнению А.М. Беленицкого, изображение полумесяца в царских коронах Согда являлось внешним выражением почитания лунного божества [1959, с. 30]. Трехзубчатая корона царицы напоминает головной убор женского божества на согдийском образке V – VI вв. [Мешкерис, 1977, с. 62, рис. 6, 1]. В последнем случае лицо также отличается тяжелым полукруглым широким подбородком, крупным носом и широко расставленными глазами.

Известная в искусстве Средней Азии первой половины VIII в. традиция изображать женщин с двумя заплетенными косами (девушек с пятью) может свидетельствовать против версии об изображении на

блюде дочери фараона – невесты Соломона [Средняя Азия..., 1999, с. 74].

Большая часть колонн в архитектуре Средней Азии имела коническое сужение ствола кверху. По крайней мере с VIII – IX вв. акант трансформируется в те характерные для среднеазиатских колонн лопасти (лопасти-листья), которые охватывают с четырех сторон “яблоко”. Нижняя часть ствола колонн на блюде имеет сходство с колоннами на очажках IX – X вв. в Самарканде [Пугаченкова, 1950, с. 25, 31 – 32].

В оформлении согдийских погребальных сосудов VII в. преобладало арочное членение плоскости стенок оссуариев [Средняя Азия..., 1999, с. 76; табл. 36, 5, 8]. Один из оссуариев Самарканда оформлен композицией, близкой к той, что мы наблюдаем на блюде. На стенке погребального сосуда изображено помещение с арочными сводами, разделенное двумя колоннами. В крайних пролетах находятся фигуры двух служителей культа, в центральной арке – жертвенник. Арочный свод увенчан уже знакомыми нам зубчатыми пирамидками. Над ними в замкнутом пространстве треугольной формы изображены две стоящие друг к другу лицом фигуры [Там же, табл. 36, 3]. Создается впечатление, что автор блюда копирует оссуарную композицию, только в центральной арке вместо культового жертвенника появляется трон Давида, а фигуры в треугольнике заменяются ангелами.

В VI в. в Согде широкое распространение получили керамические иконки-образки, на ряде которых изображены божества в храмовой нише. На одной из них изображение мужчины, сидящего на троне с кифарой или лирой в левой руке. На его голове корона с крыльями, посередине короны – полумесяц на двух кружках [Там же, 1999, табл. 30, 3]. Возможно, это Давид, тогда его изображение на блюде не является единственным для данного региона.

О датировке блюда

Вопрос о датировке блюда не менее сложен, чем вопрос о месте его производства. Можно наметить два основных пути его решения. Первый заключается в вычленении уже датированных признаков, относящихся к средневековым культурам Восточного Ирана – Средней Азии (см. выше). Второй путь состоит в сравнении малообского блюда с самыми близкими к нему Аниковским и Нильдинским.

Первый путь приводит нас к датировке в рамках VIII – IX вв. Второй, к сожалению, осложнен различными взглядами на Аниковское блюдо, наиболее полная сводка которых приведена В.П. Даркевичем [1976, с. 28 – 29]. Последние по времени опубликования версии принадлежат Б.И. Маршаку и Г.А. Пугаченковой. По мнению первого, блюдо изготовлено в IX – X вв.

в государстве христиан-карлуков Семиречья [Сокровища..., 1996]. Реалии, отраженные в чеканке, относятся к IX – X вв., тогда как реалии, переданные отлитым рельефом, – к VIII в. [Даркевич, Маршак, 1974, с. 217]. Способ изготовления блюда (литье) и нанесения декора с помощью резца и пунсонов отличает его от большинства сасанидских и византийских серебряных изделий [Даркевич, 1976, с. 100, 103]. Г.А. Пугаченкова не нашла оснований говорить о несторианско-семиреченском происхождении Аниковского блюда. По ее мнению, оно, скорее, создано в одном из доарабских центров художественного ремесла в пределах зоны Зерафшана – Амударьи – Мургаба [Пугаченкова, 1981, с. 60 – 61]. В другой работе Г.А. Пугаченковой Аниковское блюдо отнесено к согдийским образцам VI – VII вв. [1950, с. 51].

Дополнительную информацию о месте и времени производства блюда с Малой Оби может дать Нильдинское блюдо. Несмотря на то что оно считается двойником Аниковского, у них имеются различия в изображении воинских доспехов, конского убора, одежды “жрецов”, архитектурных деталей и пр. [Геммуев, 1988]. Важно и то, что в Аниковском изделии наблюдаются “сглаженные при отливке следы первоначальной гравировки” оригинала [Даркевич, Маршак, 1974, с. 217] (косяки ворот, ошейник одного из коней), а на Нильдинском блюде данные детали проработаны резцом и пунсонами. Все это может свидетельствовать о том, что Нильдинское блюдо старше Аниковского и, возможно, являлось тем образцом, по слепку с которого было отлито последнее.

Интересно и другое. Исследователи Аниковского блюда вопрос о его происхождении и времени изготовления во многом решали, основываясь на том, что представленная на блюде архитектура – среднеазиатская. При этом в стороне осталась очевидная деталь: верхняя часть замка с воинами на ней выполнена по эскизу, на который оказал влияние сюжет взятия крепости Сугуниа ассирийским войском Салманасара III, представленный на известных Балаватских воротах, ныне хранящихся в Британском музее. Речь идет не о том, что Аниковское и Нильдинское блюда значительно древнее, а о том, что искусство Средней Азии насыщено элементами более ранних и южных традиций, корнями уходящих через Иран в Ассирию. Именно об этом в свое время говорил В.Г. Луконин: “Протоиранское искусство целиком лежит в образах и композициях искусства Древнего Востока, преимущественно Ассирии и Элама, но также Урарту и Малой Азии” [1977, с. 3].

Нильдинскому блюду я планирую посвятить отдельную статью. В контексте же данной работы его следует отнести к VIII – началу IX в.

Таким образом, большинство рассмотренных нами признаков блюда с Малой Оби позволяют высказать

предположение о том, что оно было изготовлено в VIII–IX вв. в Средней Азии.

К вопросу о христианах Средней Азии

Сюжет блюда с Малой Оби использует важные эпизоды Ветхого Завета. Именно поэтому оно является исключительно редким памятником, относящимся к раннему периоду существования христианства в Средней Азии.

Движение несториан на восток начинается после низложения Нестория на третьем Вселенском соборе в 431 г. Его взгляды встретили поддержку в Сирии и оказали влияние на персидскую христианскую церковь. В 499 г. среди персидских христиан несторианство было провозглашено официально. Несторианские общины Ирана пользовались покровительством сасанидских царей, а позднее и арабских правителей [Даркевич, 1976, с. 100, 103]. К началу VI в. христианско-несторианская община во главе с епископом была и в Самарканде. Значение ее в следующем веке усилилось, и в начале VIII в. сюда был назначен вместо епископа митрополит [Беленицкий, 1954, с. 37]. Король тюрков Арслан Иль-Тюркюк (766 – 840 гг.), являвшийся и правителем Семиречья, обращался к патриарху Тимофею с просьбой прислать “в страну” (от Сырдарьи до Баласагуна) несторианского митрополита [Сенигова, 1968, с. 65]. В Мерве христианство начинает распространяться в III в., одного из местных митрополитов (начало VI в.), кстати, звали Давид [Бадер, Гаиров, Кошеленко, 1996, с. 91]. В Хорезме колонии христиан существовали в VII – VIII вв. [Средняя Азия..., 1999, с. 26, 46]. В Пенджикенте найдена сирийская надпись начала VIII в., содержащая фрагменты стихов двух псалмов. По мнению А.В. Пайковой и Б.И. Маршака, эта находка доказывает проживание в городе согдийцев-христиан и, возможно, наличие христианской несторианской школы [1976, с. 34 – 38].

Достаточно многочисленные свидетельства существования христианских общин в Средней Азии слабо подкреплены материальными памятниками. В лучшем случае речь идет о развалинах храмов, которые исследователи по ряду признаков относят к христианским, крестам, редких надписях и пр. В этом ряду блюдо с Малой Оби занимает уникальное место. В данном случае ветхозаветный сюжет и его основные персонажи выполнены в рамках сасанидских традиций в интерьере раннесредневековой среднеазиатской архитектуры. Давид совершенно естественно был изображен как “царь царей” в соответствии с иранским каноном, поскольку ко времени изготовления блюда легенды представляли его именно в этом качестве. По меткому замечанию Г.А. Пугаченковой, характерную черту искусства раннего средневековья составляла

передача сюжетов, хотя бы и самого легендарного характера, в обстановке и костюмах, современных художнику [1981, с. 59]. Это замечание в полной мере относится к нашему блюду.

Блюдо с Малой Оби, возможно, станет серьезным аргументом в споре о том, действительно ли сюжет Аниковского блюда относится к некоторым эпизодам книги Иисуса Навина. Это мнение было высказано Б.И. Маршаком и поддержано В.П. Даркевичем, но позже оспорено Г.А. Пугаченковой [Маршак, 1971, с. 11; Даркевич, 1976, с. 28; Пугаченкова, 1981, с. 60 – 61]. Сегодня в версии Б.И. Маршака мне также не все представляется логичным, но – и это важно подчеркнуть – в пользу его построений говорит сюжет блюда с Малой Оби. Напомню, что в начале статьи речь шла о мансийской легенде, согласно которой было выловлено неводом семь “одинаковых” блюд. Аниковское, Нильдинское и малообское блюда “одинаковые” не только в представлениях обских угров. Если их объединяют ветхозаветные сюжеты, Б.И. Маршак прав! В этом плане хочется высказать осторожное предположение, связанное с одним из главных вопросов при анализе восточного серебра, – каково назначение этих изделий? Представляется, что была отлита целая серия блюд с библейскими сюжетами для группы христианских миссионеров, отправившихся в составе торгового каравана в Сибирь. Подобных блюд вообще найдено мало, можно упомянуть еще Григоровское (IX – X вв.) и блюдо-дискос с изображением ангелов по сторонам креста (VI в.) [Даркевич, 1976, с. 26; Сокровища..., 1996, с. 70]. Напомню, что на хантыйском святилище блюдо выполняло условную роль блюда-дискоса: на него выкладывали жертвенный хлеб.

Если же рассматривать блюдо с Малой Оби вне связи с Аниковским и Нильдинским, то можно предположить, что оно было изготовлено для какого-нибудь торжественного события. Например, для церемонии вступления уже упомянутого мервского Давида в должность митрополита. Или же событие могло быть связано с восшествием на престол одного из царей Средней Азии, вышедшего из христианской среды. В литературе уже высказывалось предположение о возможном приходе к власти на короткий срок в Хорезме правителей-христиан [Средняя Азия..., 1999, с. 46]. В подобном случае сюжет блюда подчеркивал законность переданной по наследству власти, равно как и ее обожествленное величие.

Поздние гравировки

На лицевой стороне блюда между левой мужской фигурой и рельефным венком вырезано профильное изображение волка, справа и слева от нимба царя – две вытянутые зооморфные фигуры, направленные головами вниз. На обратной стороне блюда внутри

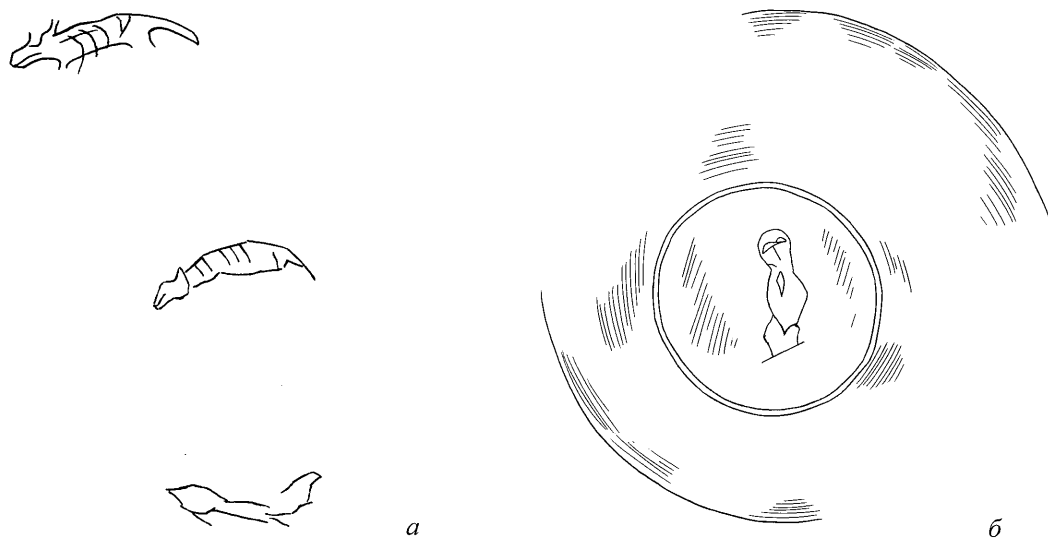


Рис. 2. Врезанные рисунки на блюде.
а – рисунки на лицевой стороне блюда, *б* – изображение воина на обратной стороне блюда.

кольцевого поддона находится более крупное (длиной около 5 – 5,5 см) стилизованное изображение воина в сферическом шлеме с надглазьями и наносьем. Художник выполнил также торс и бедра; руки и ноги воина отсутствуют. На его груди показана полость вытянутой ромбической формы, подчеркивающая священность изображенной фигуры. Поза воина напоминает каменные изваяния Алтая.

По мнению ряда исследователей, так называемые врезанные рисунки встречаются на серебряной посуде с VII по XIII в. Антропоморфные фигуры и изображения лосей преобладали в IX – X вв. [Лещенко, 1976, с. 180; Сокровища..., 1996, с. 13].

На блюде наиболее реалистично и вместе с тем в традициях “скелетного” стиля выполнено изображение бегущего волка (собаки). Пасть закрыта, хвост вытянут, грудная клетка показана тремя полукруглыми продольными и одной поперечной прямой линиями (рис. 2, *а*). Похожий рисунок ранее был встречен на блюде из Верхнего Прикамья [Лещенко, 1976, с. 185, рис. 29].

Изображение воина в сферическом шлеме с надглазьями и наносьем (см. рис. 2, *б*) имеет ряд аналогий среди находок, ранее обнаруженных на севере Западной Сибири. В числе наиболее ярких следует упомянуть бронзовую овальную ажурную пластину с фигурой воина (V – VIII вв.), серебряную бляху с изображением трех человек в шлемах (IX – XII вв.) [Сокровища..., 1996, с. 54, 78], бляху с тремя воинами с Шайтанского мыса [Соловьев, 1987, с. 63], бронзовую антропоморфную личину (VI – VIII вв.) [“Ушедшие в холмы”..., 1998, с. 33, 66], бронзового идола в короне из трех голов [Гемуев, Бауло, 1999, с. 109].

Сюда можно добавить антропоморфную фигуру на блюде из Верхнего Прикамья [Лещенко, 1976, с. 186, рис. 33] и деревянного идола с культового места лямпинских манси – “в шлеме с полумаской” [Гемуев, Сагалаев, Соловьев, 1989, с. 87]. По мнению А.И. Соловьева, полукруглые вырезы для глаз на боевых оголовьях близ наносья появляются в конце I – начале II тыс. Изобразительный материал дает единичные и пока достаточно условные указания на шлем с круглой куполообразной тульей, наносником и полумаской [Соловьев, 1987, с. 62].

Анализ поздних гравировок не входит в тему данной статьи, но очевидно, что они были выполнены сибирским художником в рамках местных реальных и мифологических представлений.

Заключение

На хантыйском святилище летом 1999 г. было обнаружено уникальное серебряное блюдо. Его центральный сюжет связан с ветхозаветными царями и пророками Давидом и Соломоном. При изготовлении блюда мастер опирался на традиции искусства сасанидского Ирана и Средней Азии. Датировать блюдо можно VIII – IX вв., а изготовлено оно было в одном из ремесленных центров Средней Азии.

Список литературы

Бадер А.Н., Гаилов В.А., Кошеленко Г.А. Мервская митрополия // Традиции и наследие христианского Востока. – М.: Индрик, 1996. – С. 85 – 94.

Бауло А.В. К вопросу о влиянии древних культур Востока на религиозно-мифологические представления обских

угров // Народы российского Севера и Сибири: Сибирский этнографический сборник. – М.: Изд-во Ин-та этнологии и антропологии РАН, 1999. – Вып. 9. – С. 300 – 315.

Беленицкий А.М. Вопросы идеологии и культов Согда: (По материалам пянджикентских храмов) // Живопись древнего Пянджикента. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 25 – 82.

Беленицкий А.М. Новые памятники искусства древнего Пянджикента: Опыт иконографического истолкования // Скульптура и живопись древнего Пянджикента. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 11 – 86.

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2358 с.

Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. – М.: Искусство, 1969. – 480 с.

Вагнер Г.К. Об открытии резных надписей среди фасадной скульптуры Дмитриевского собора во Владимире // СА. – 1976. – № 1. – С. 270 – 272.

Гемуев И.Н. Еще одно серебряное блюдо из Северного Приобья // Изв. СО АН СССР. – Новосибирск, 1988. – № 3: Сер. истории, филологии и философии, вып. 1. – С. 39 – 48.

Гемуев И.Н., Бауло А.В. Святыни манси верховьев Северной Сосьвы. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 1999. – 240 с.

Гемуев И.Н., Сагалаев А.М., Соловьев А.И. Легенды и были таежного края. – Новосибирск: Наука, 1989. – 175 с.

Голубинский Е. К нашей полемике с старообрядцами. – М.: Б.и., 1905. – 260 с.

Даркевич В.П. Светское искусство Византии. – М.: Искусство, 1975. – 352 с.

Даркевич В.П. Художественный металл Востока. – М.; Л.: Наука, 1976. – 198 с.

Даркевич В.П., Маршак Б.И. О так называемом сирийском блюде из Пермской области // СА. – 1974. – № 2. – С. 213 – 222.

Дьяконов М.М. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пянджикента. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 83 – 158.

Источники по этнографии Западной Сибири. – Томск: Изд-во ТГУ, 1987. – 280 с.

Лещенко В.Ю. Использование восточного серебра на Урале // Даркевич В.П. Художественный металл Востока. – М.; Л.: Наука, 1976. – С. 176 – 188.

Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. – М.: Искусство, 1977. – 232 с.

Маршак Б.И. Согдийское серебро. – М.: Наука, 1971. – 157 с.

Мешкерис В.А. Коропластика Согда. – Душанбе: Дошиш, 1977. – 170 с.

Мифы народов мира. – М.: Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. – 671 с.; 1988. – Т. 2. – 718 с.

Пайкова А.В., Маршак Б.И. Сирийская надпись из Пенджикента // КСИА. – 1976. – Вып. 147. – С. 34 – 38.

Пугаченкова Г.А. Элементы согдийской архитектуры на среднеазиатских терракотах // Тр. Ин-та истории и археологии АН УзССР. – Ташкент, 1950. – Т. 2. – С. 8 – 57.

Пугаченкова Г.А. К датировке и интерпретации трех предметов “восточного серебра” из коллекции Эрмитажа // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). – М.: Наука, 1981. – С. 53 – 63.

Ремпель Л.И. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве. – М.: Наука, 1973. – С. 152 – 170.

Сенигова Т.Н. Вопросы идеологии и культов Семиречья (VI – VIII вв.) // Новое в археологии Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1968. – С. 51 – 67.

Смирнов Я.И. Восточное серебро. – СПб.: Б.и., 1909.

Сокровища Приобья. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 1996. – 228 с.

Соловьев А.И. Военное дело коренного населения Западной Сибири: Эпоха средневековья. – Новосибирск: Наука, 1987. – 193 с.

Средняя Азия в раннем средневековье. – М.: Наука, 1999. – 378 с.

Успенский Б.А. “Правое” и “левое” в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Наука, 1973. – С. 137 – 147.

“Ушедшие в холмы”: Культура населения побережий северо-западного Ямала в железном веке. – Екатеринбург: Екатеринбург, 1998. – 132 с.

Чернецов В.Н. К вопросу о проникновении восточного серебра в Приобье // ТИЭ. Нов. сер. – 1947. – Т. 1. – С. 113 – 134.

Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток. – М.: Искусство, 1985. – 208 с.

Marschak В.І. Silbersch(t)ze des Orients: Metallkunst des 3. – 13. Jahrhunderts und ihre Kontinuitat. – Leipzig, 1986. – 438 S.

Материал поступил в редколлегия 18.05.2000 г.

**Международная археологическая
конференция
“Миграция и трансформация культур –
культурный обмен на Ближнем Востоке
и в Центральной Азии на рубеже
II – I тыс. до н.э.”
(Берлин, 23 – 26 ноября 1999 г.)**

Конференция была организована Евразийским и Восточным отделениями Германского археологического института в Берлине. Ее цель – осветить до сих пор еще слабо изученный феномен древней миграции и ее связь с культурным обменом на рубеже тысячелетий с акцентом на географическую зону, простирающуюся от Ордоса на востоке до Леванта на западе.

В конференции приняли участие ученые Китая, Франции, Германии, Великобритании, Италии, России, Турции, США и Узбекистана. Был представлен широкий спектр исследований по различным отраслям знания (археология, история, филология, история искусства, архитектура и этнология), что обеспечило междисциплинарный анализ проблем. В течение четырех дней докладчики и участники конференции могли следовать удивительными маршрутами по основным археологическим районам от Китая до Южной Аравии.

Какова суть проблемы “Миграция и трансформация культур”? Существует большое количество литературы по этому вопросу, однако обращение к конкретному археологическому материалу, как правило, не было убедительным и удовлетворительным и часто вело только к общим заключениям, которые не очень помогали в реконструкции прошлого. Поэтому организаторы конференции, Рикардо Айхман и Герман Парцингер, решили обойтись без предварительного определения дефиниций, что есть и что может подразумеваться под термином “миграция”, предоставив возможность каждому участнику высказать свою точку зрения.

Вместе с тем эту конференцию нельзя рассматривать только с точки зрения анализа сути дефиниций. Термины “миграция и трансформация культур” были выбраны в качестве лозунга. Не менее важна и тема “Культурный обмен на Ближнем Востоке и в Центральной Азии на рубеже II – I тыс. до н.э.”. Докладчики должны были проследить развитие культуры этого

периода в избранных регионах в поисках основных изменений, происходивших в то время, и попытаться объяснить их. Другими словами: доказать, влияли ли миграции и трансформации культур на культурное развитие всего Евразийского континента – от Китая на востоке до Леванта и Южной Аравии на западе. В течение этих четырех дней участники конференции представили широкую и захватывающую панораму исторических событий на рубеже II – I тыс. до н.э.

После открытия конференции Гельмутом Кюрилайсом, президентом Германского археологического института, первый доклад был сделан Дитером Йекелем (Институт географии, Берлинский свободный университет), который говорил об изменении ландшафта на Ближнем Востоке и в Центральной Азии в течение позднего голоцена и важности такого изменения для заселения и культурного развития аридных регионов. В основном он представил результаты своих экспедиций за последние 12 лет в пустынные районы Центральной Азии, в особенности в Китае. Его доклад наглядно показал, что сдвиги в культурном развитии нельзя до конца понять без учета роли климатических изменений в жизнедеятельности человека.

Затем последовали 32 доклада по нескольким разделам: Китай, Сибирь, Средняя Азия, долина Инда, Иран, Кавказ, Месопотамия, Восточная Анатолия, Левант и Южная Аравия.

У Энь (Институт археологии, Китайская Академия наук, Пекин) доложил о культурах Ордоса конца бронзового века и подытожил недавно полученные в этом районе китайскими археологами результаты, которые имеют огромное значение для всего Евразийского континента. Он представил культуры чжукайгоу и лицзя, существовавшие почти все II тыс. до н.э. и тесно связанные с сейминской, андроновской (чжукайгоу) и карасукской культурами (лицзя). Докладчик показал, что ранние элементы сибирского звериного стиля, которые можно обнаружить в районе Ордоса, датируются рубежом II – I тыс. до н.э. В Циньхае и далее на запад, как показала Майке Вагнер (Германский археологический институт, Евразийское отделение, Берлин), ситуация до сих пор остается неясной, но отдельные находки и погребальный инвентарь культуры каяо, тесно связанной с культурой ципзя, подтверждают, что в особенности первая половина II тыс. до н.э. представлена в этом регионе достаточно хорошо. Материалы из Циньхая имеют параллели и в Южной Сибири, Синьзяне, в районе Ордоса, а также в центральной части Китая во времена династии