

УДК 904(35)"-12/-07"
ББК 63.443.1-42
DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-5-622-630

А.В. МЕЛЬЧЕНКО

РЕДКИЕ ОБРАЗЫ ТОРЕВТИКИ ЛУРИСТАНА И ГИЛАНА XII—VII ВВ. ДО Н. Э.

Анастасия Викторовна Мельченко,
Государственный институт искусствознания,
отдел изучения региональных культур,
сектор искусства стран Азии и Африки,
соискатель
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия
E-mail: am.studiomir@gmail.com

Реферат. На отдельных памятниках торевтики Луристана и Гилана (провинций Ирана) представлены оригинальные фигуры, которые выделяются из основного изобразительного репертуара. Типологически и контекстуально все они разные, но немногочисленны; их невозможно идентифицировать из-за отсутствия письменных источников, затруднительно отнести к какой-либо устойчивой группе изображений в связи с их своеобразностью. В статье впервые перечисляются и рассматриваются редкие изделия торевтики северо-западного Ирана XII—VII вв. до н. э., выделенные автором из основного изобразительного репертуара. Анализируются особенности и процесс формирования этих образов, приводятся иконографические прототипы, аналоги, существовавшие в других древневосточных культурах.

Ключевые слова: Древний Иран, художественный металл, торевтика, луристанские бронзы, Гилан, Луристан, Кубу, Иштар, таоте.

Для цитирования: Мельченко А.В. Редкие образы торевтики Луристана и Гилана XII—VII вв. до н. э. // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 5. С. 622—630. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-622-630.

Луристанские бронзы и гиланские памятники художественного металла¹ происходят из северо-западного Ирана и относятся к одному историческому периоду XII—VII вв. до н. э. Предметы объединены не только по территориальному и хронологическому признакам, но также обладают схожими изобразительными мотивами, образами и сюжетами, что позволяет их рассматривать в комплексе.

¹ Иранская провинция Гилан находится на юго-западном побережье Каспийского моря. Культура Гилана представлена разнообразными памятниками периода железного века (ЖВ II), где особое место занимают изделия (сосуды, украшения) из драгоценных металлов. Несмотря на то что находки из Гилана отличаются большей стилистической однородностью и локализуются в рамках сравнительно компактного археологического пространства, исторически они не были выделены в специфическую группу под одним топонимическим названием, как в случае с «луристанскими бронзами». Изначально гиланские древности были объединены термином «амлашская культура», предложенным в 1961 г. Э. Порада, но вскоре понятие утратило свое значение. В настоящее время в научной литературе встречаются разные обобщающие названия для гиланских находок, в частности «памятники мазендаранской культуры» [1, с. 34].

На отдельных памятниках торевтики² Луристана и Гилана представлены оригинальные образы, которые выделяются из основного изобразительного репертуара: «маленький человек» в позе эмбриона, два льва с одной головой и образ божества на кошачьем хищнике. Их можно определить как второстепенные или дополнительные. Они, как правило, выпадают из поля зрения исследователей, несмотря на то что, присутствуя в разных культурах, отражают наиболее древние, важные и прочные представления [2, с. 188–189]. Общая характеристика для перечисленных изображений — они были заимствованы из других культур Древнего Востока, переосмыслены и интерпретированы в ином художественном ключе.

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ЭМБРИОНА ИЛИ ОБЕЗЬЯНЫ

На некоторых луристанских бронзах, а также на золотом сосуде «с историей козы» из Марлика есть изображение маленького, сидящего в позе зародыша «человека»³. Известно, что персонаж встречается и на цилиндрических эламских печатях, датируемых приблизительно 1200–1000 гг. до н. э. [3, р. 89; 4, р. 447–449]. Из Луристана также происходит печать со схематическим изображением фантастического божества на троне, перед которым сидит персонаж в скрюченной позе [3, р. 78]. На поле бронзовой плакетки из Луристана, хранящейся в музее Ритберга (Цюрих), «человек» обращен к фигуре богини и находится справа чуть ниже уровня ее талии (рис. 1). У него довольно крупный нос, пустой круглый глаз и остроконечное, немного вытянутое ухо. Персонаж луристанской шпильки⁴ из собрания музея Чернуски (Париж, коллекция Э. Греффе) вписан в круговую композицию с изображением галопа животных — коней и козлов (рис. 2). Композиция концентрируется вокруг центрального элемента — выпуклой полусферической «личины», ассоциирующейся с божеством. «Человек» показан в круглой высокой шапочке, у него распахнутый пустой глаз миндалевидной формы, обведенный двойной линией, крупный крючковатый нос и маленькое ухо. В отличие от первого луристанского образца, данный персонаж изображен с хвостом. Слева на уровне его головы помещена розетка. Персонаж золотого сосуда из Марлика больше напоминает



Рис. 1. Бронзовая плакетка. Луристан. IX–VII вв. до н. э. Музей Ритберг



Рис. 2. Бронзовый диск (навершие булавки). Луристан. VIII–VII вв. до н. э. Музей Чернуски



Рис. 3. Золотой кубок с «историей козы» (фрагмент). Марлик. ок. 1000 г. до н. э. Тегеранский археологический музей

² Торевтика — искусство производства рельефных художественных изделий из металла.

³ Данный термин здесь и далее стоит в кавычках, поскольку фигура является антропоморфной, однако невозможно точно утверждать, что это именно человек.

⁴ Многочисленные шпильки (или булавки) были найдены в святилище Сурх-Дум археологом Э. Шмидтом в ходе экспедиции 1968 года. Предмет представляет собой диск (не всегда правильной формы диаметром в среднем 13–16 см) на длинном стержне. На поле диска помещались изображения ритуально-мифологических сцен, несомненно, обладающих посвященным характером.



Рис. 4. Бронзовая статуэтка.
Ларса. 1932–1760 гг. до н. э.
Художественный музей Цинциннати



Рис. 5. Бронзовый диск
(навершие булавки).
Луристан. VIII–VII вв. до н. э. Лувр

животное: его голову и часть спины покрывает мелкая штриховка, имитирующая шерсть, и у него также есть хвост (рис. 3). У «человека» непропорционально длинное тело, большой глаз с миндалевидным разрезом, заостренный нос и одутловатые щеки. Он изображен вместе с пальмой, равной ему по величине, за крону которой он держится. Персонаж расположен в верхнем регистре сосуда над композицией из двух грифов, терзающих козу, и повторяется три раза. Этот эпизод является заключительным в истории про жизнь и смерть козы, поэтапно «рассказанной» снизу-вверх на поверхности сосуда⁵.

В связи с отсутствием литературных источников древних культур Луристана и Гилана невозможно идентифицировать персонаж с каким-либо мифологическим героем. Существуют две основные интерпретации образа: либо это человеческий эмбрион, либо обезьяна [6, р. 75]. В контексте первой теории изображение эмбриона может придавать всей сцене смысл бесконечного повторяющегося жизненного цикла от рождения до смерти. В рамках интерпретации образа как обезьяны прослеживается связь с индоиранским фольклором,

⁵ Обнаруживший на раскопках сосуд Э. Негахбан интерпретировал изображения как «историю козы»: именно под таким названием памятник встречается в научной литературе. Советский исследователь В.Г. Луконин поставил под сомнение повествовательный характер изображений (другими словами историю «одной козы»), считая, что на золотом кубке запечатлены разные породы копытных животных, а значит пять отдельных композиций, которые условно связаны между собой темой жизни и смерти [5, с. 223].

таким как «Панчатантра» (буквально «пять историй») или «Калила и Димна», памятником санскритской повествовательной прозы, впервые записанной в Иране в сасанидский период примерно в III в., однако, несомненно, имеющим более древнюю устную традицию [6, р. 75]. В таком случае обезьяноподобное создание предстает «рассказчиком» истории, повествующей о тщетности жизни. В древнеиранских сказках животные (чаще всего именно обезьяны) «рассказывали» историю. В случае такой трактовки образа сцена обладает назидательно-аллегорическим характером.

Наиболее близкие иконографические аналогии с героем прослеживаются в бронзовой статуэтке из Ларсы, хранящейся в музее Цинциннати (рис. 4), и в глиняной пластине старовавилонского периода из Лувра. Статуэтка высотой 15 см изображает истощенного, сидящего на цокольном основании человека, прижавшего ладони к щекам. Его худоба подчеркнута поперечными линиями на спине в области ребер, а также сильно выступающим позвоночником. На глиняной дощечке представлен рельеф с богиней в длинном платье и в головном уборе, кормящей грудью младенца, которого она держит в одной руке. Из ее плеч вырастают две головы, смотрящие в разные стороны. Ниже по бокам в скорченном положении сидят две симметричные фигуры⁶. Жест

⁶ Существо здесь представлено дважды, что, скорее всего, было сделано для уравнивания всей композиции, так как это единственный известный случай, где образ дублируется. Тяга к симметрии проявляется и на вышеупомянутой луристанской плакетке из Цюриха: с левой стороны от богини на одном уровне с «человечком» располагается розетта.

прижатых ладоней к щекам, рисунок поперечных штрихов на ребрах и скорченная поза существ повторяют бронзовую статуэтку. Над их головами нависают петлеобразные символы — знаки богини деторождения [7, р. 164].

Образ истощенного, сидящего в скорченном положении персонажа ассоциируется с одним из божеств преисподней — Кубу, известным по шумерским заклинательным текстам [7, р. 165]. Хотя Кубу представляет собой эмбрион с человеческими чертами, «мертворожденный плод, который не испил грудное молоко своей матери», «дитя богини преисподней», этот образ также наделялся способностью приносить изобилие. Сохранилась глиняная табличка правителя Мари Зимри-Лима с молитвой к Кубу о хорошем урожае [8, р. 31]. Шумерские тексты свидетельствуют, что перед Кубу испытывали страх, божество старались задобрить [8, р. 29]. Вероятно, подобные статуэтки демона устанавливались в храмах для совершения подношений. Его описание также встречается в эпосе о Гильгамеше. В песне «Гильгамеш, Энкиду и подземное царство» главный герой спрашивает дух Энкиду:

«Моих младенцев мертворожденных,

Кто себя не знает, видел?»

— «Да, видел».

— «Каково им там?»

— «Вкруг столов из золота и серебра,

Где мед и прекрасные сливки, резвятся».

Известно, что его другим именем Нигар (производное от шумерского слова *nigin.gar*, где *nigin* — дословно «выкидыш») иногда назывались моленные комнаты в храмах богини Инанна [8, р. 31]. Было высказано предположение, что Нигар мог являться храмом при специальном кладбище мертворожденных младенцев [8, р. 31].

Древним мастерам Луристана, по-видимому, была знакома иконографическая схема, применяемая в рельефе шумерской пластины и на эламских печатях. «Человечек» на луристанских памятниках всегда является частью сюжета поклонения божеству. Доминирующая антропоморфная фигура (либо выпуклая «личина» божества) и расположенное рядом сидящее существо присутствуют как минимум на трех луристанских предметах: на бронзовой плакетке из музея Ритберга, диске музея Чернуски, а также на печати из Археологического музея Тегерана. Несмотря на малочисленность памятников с изображением персонажа, его присутствие на отдельных луристанских предметах и марликом сосуде, принадлежащих одному пространственно-временному континууму, тем не менее, кажется вполне устойчивым. Похоже, что иконографический первоисточник образа, вне зависимости от его символического значения, следует искать на сохранившихся памятниках ме-

сопотамского круга. В связи с этим утверждение В.Г. Луконина в отношении марликомского кубка, что эмбрион является лишь «сказочным персонажем», «порождением творческой фантазии мастера, у которого не было никакой модели, никакой похожей композиции» [5, с. 229], на наш взгляд, является спорным.

Таким образом, «человек» в позе зародыша на луристанских бронзах и на золотом сосуде из Марлика может иметь вполне конкретный прототип — Кубу — и нести похожую смысловую нагрузку. Однако стоит отметить, что у персонажа парижской шпильки и на тегеранском сосуде есть хвост, в отличие от шумерского «демона», поэтому его значение может быть совершенно иным, связанным, например, с местным мифом. На этом предмете есть и другие принципиальные отличия: эмбрион показан над группой грифов, терзающих козу, без божества, рядом с которым он обычно изображается на луристанских бронзах и печатях. Поскольку данная композиция помещена в верхнем ярусе кубка, обычно считающимся сакральной зоной сосуда и несущим наибольшую семантическую нагрузку [9, с. 82], необходимо отметить важность изображаемой сцены и ее героев. Возможно предположить, что одна из символических функций образа заключается в объединении всех изображений сосуда в единое повествование [5, с. 229]. Далее, существо изображено в паре с пальмой, за крону которой оно держится. Подобная иконография присутствует на отдельных луристанских примерах, но в другой версии, когда пальма «закинута» на плечо персонажа (рис. 5). Такая композиция интерпретируется в научной литературе как символическое изображение Древа жизни — архаического сюжета об устойчивости мироздания, представляющего собой вертикальную модель вселенной [10, р. 53]. Образ пальмы перед эмбрионом — это один из дериватов «древа жизни» [5, с. 223]. Другими словами, существо может быть наделено двойственной природой, сочетающей в себе идею конечности жизни и ее возобновления. Можно сделать вывод, что кем бы ни являлся герой марликомского кубка, его значение, скорее, универсально и семантически приравнивается к космогоническому понятию о цикле жизни.

ОБРАЗ ДВУХ ЛЬВОВ С ОДНОЙ ГОЛОВОЙ

Образ гибридного зверя известен по некоторым луристанским бронзам и не имеет аналогов в искусстве Гилана. Изображение морды существа выглядит как фронтальная маска с подчеркнуто увеличенными глазницами, от которой в профиль расходятся львиные туловища (рис. 6).



Рис. 6. Бронзовый диск (навершие булавки).
Луристан. VIII–VII вв. до н. э.
Тегеранский археологический музей



Рис. 7. Бронзовая булавка. Луристан. 1000–800/750 гг. до н. э.
Королевские музеи изящных искусств в Брюсселе

Другой вариант львинообразного персонажа вовсе исключает туловища хищников и оставляет только маску (рис. 7).

По одной из версий к мотиву гибридного зверя с одной головой восходит прообраз такого оружия, как топор: изогнутое лезвие — раскрытая пасть льва, тело — рукоятка топора, с двух сторон имеющая контурный рельеф, повторяющий плавные очертания двух сплетенных кошачьих хищников [11, р. 50]. Эти параллели могут быть не случайны, так как еще на древнейших луристанских ритуаль-

ных топорах фигура кошачьего хищника нередко украшала обух предмета. Позже к декору добавилась львиная маска в соединительной части между лезвием-полумесяцем и втулкой⁷. Таким образом, надо полагать, что действительно существовала какая-то «магическая» связь между топором и образом льва. Было установлено, что приблизительно до 900 г. до н. э. львиная голова или маска преимущественно изображалась на эламский манер в профиль, при этом лезвие как будто «вырывалось» из пасти хищника⁸. Фронтальная же маска (иногда дополненная «бородой» в форме веера) — новаторская черта в изобразительном и техническом отношении, примечательная для луристанского бронзолитейного искусства после 900 г. до н. э. [12, р. 90]. Синхронно мотив появляется и на дисках посвященных бронзовых шпилек. Здесь зооморфная маска, вписываясь в круглую новую форму предмета, декорирует центральный выпуклый элемент, либо становится частью нарративной композиции, представленной на поле пластины. Известен памятник, где образ изображен дважды одновременно в горельефе и барельефе — это шпилька из коллекции Назли Хирманека.

Как правило, на дисках шпилек синкретический образ присутствует в сценах почитания предположительно солярного божества, как в «полной» (с туловищами львов в геральдической позе), так и в «усеченной» версии (в виде одной маски). Устрашающая львинообразная маска, возможно, наделялась охранительной функцией, как бы «оберегая» сакральное действие. Образ может «перемещаться», оказываясь в верхней или нижней части диска, иногда без четкого выравнивания по композиционной оси.

Неизвестно, обусловлено ли возникновение данного мотива в иранском искусстве контактами с другими культурами⁹, однако у образа вполне мо-

⁷ На топорах периода расцвета луристанских бронз (VIII–VII вв. до н. э.) часто практиковалось сочетание декора, где предмет одновременно оформляли и фигурка, и маска кошачьего хищника.

⁸ Форма топора и элемент отделки в виде львиной маски идентичны эламским топорам времени правления Унташ-Гала (1275–1240 гг. до н. э.), по которым датируются луристанские образцы, не всегда имеющие археологический контекст. Тем не менее техника создания бронзовых топоров в сочетании с железным лезвием относится к более позднему времени (ок. 1000 до 750 г. до н. э.) [12, р. 90].

⁹ Симметрично развернутые изображения представлены в искусстве Северной Америки, Китая, Сибири, Новой Зеландии, частично в Индии (образы «Макара торана»). Материалы относятся к различным периодам: доисторическое наскальное искусство Приамурья, китайская бронза II–I тыс. до н. э., росписи XIV–XVIII вв. н. э. в Новой Зеландии и на Аляске (XVIII–XIX вв. н. э.) [13, с. 252]. Однако говоря о луристанских львинообразных масках, исследователи обычно проводят параллели с китайским «таоте» [10, р. 48] ввиду относительной синхронности памятников, одинакового выбора материала (бронзы) и техники «утраченного воска».

гут быть собственные корни — это рогатый грифон с мордой льва — изображение, нередко встречающееся на древнейших памятниках плато [14, р. 25]. Следует отметить, что луристанские маски всегда принимают облик кошачьего хищника; мотивы масок других животных, как например в Китае, здесь неизвестны.

На диске луристанской шпильки из Тегеранского археологического музея изображение львинообразного существа с двумя туловищами продублировано, но в верхнем сегменте образ дополнен двумя птицами (рис. 6). Они показаны симметрично в профиль по обе стороны от персонажа. В контексте широкого значения образа птицы, как универсального символа связи между небом и землей, а также что сцена представлена на вотивном диске (эти предметы происходят из святилища Сурх-Дум), можно предположить, что сюжет транслирует идею «полета души».

Учитывая, что в Луристане рассматриваемый образ в основном связан с посвятельными шпильками, возникает вопрос — насколько изображение зооморфной маски соотносится с антропоморфной личиной, декорирующей центр многочисленных подобных дисков? Антропоморфные личины и львинообразные маски одинаково выполнялись в рельефе, как бы замещая друг друга в том случае, если они декорировали центральную полусферу диска. Один из нетипичных примеров показывает изображение морды льва в низком рельефе: предмет лишен какой-либо орнаментации фона или других сцен (рис. 7). Однако подобный иконографический принцип обычно использовался для передачи своеобразных многочисленных «портретов» адорантов со свойственными им бытовыми деталями (прорисовка серег, колье, разных причесок (рис. 8)¹⁰. Но здесь можно увидеть не «лицо» адоранта, но именно львиную морду, что свидетельствует о попытке адаптации стандартной для «портрета» формы под несвойственный ей зооморфный образ. Подобный прием замещения имеет механический характер и его можно назвать типичным для луристанского искусства.

Пожалуй, одним из самых неоднозначных памятников с изображением львиной маски является

¹⁰ В этом отношении стоит упомянуть графическое антропоморфное изображение божества с высунутым языком, в ушах которого вставлены серьги в виде розетты. «Портрет» вписан в форму круглого бронзового предмета, похожего на стандартный диск шпильки малого размера, однако им не являющийся. Под подбородком «личины» зеркально расположены две змеи. У данного предмета по краю есть четыре сквозных отверстия, что наводит мысль о том, что изделие служило нашивкой. Большинство ученых придерживается мнения, что вещь не является произведением луристанских мастеров, так как это единственный и крайне нетипичный для луристанского искусства памятник. Вероятнее всего, круглая плакетка попала на северо-запад Ирана из Монголии [15, Fig. 171].



Рис. 8. Бронзовый диск с изображением «адоранта». Луристан (Сурх-Дум). VIII–VII вв. до н. э. Королевские музеи изящных искусств в Брюсселе

ся бронзовая ситула из коллекции Давида-Вейля [15, Fig. 271]. Сосуд соединяет в себе традиционную для ассирийского искусства форму ситулы и рельеф «ужасной» морды льва с широко раскрытой пастью, напоминающий китайский изобразительный мотив «таоте». Дизайн таоте, представленный бронзами династий Шан и Чжоу, встречается исключительно на ритуальных сосудах и на вспомогательных к ним инструментах, предназначенных для совершения жертвоприношений, в том числе человеческих [14, р. 20]. Это не характерно для луристанских бронз, так как здесь основными «носителями» изображения выступают посвятельные шпильки, и в меньшей степени — топоры. Вопрос — мог ли китайский таоте стать прототипом для создания этого памятника? — остается открытым [см. прим. 9].

ОБРАЗ БОЖЕСТВА НА КОШАЧЬЕМ ХИЩНИКЕ

Иконографически персонаж близок месопотамской богине Иштар (в шумерской традиции Инанна), — одному из самых сложных и противоречивых персонажей пантеона. Так, Иштар — одновременно и богиня плодородия, и покровительница войны¹¹. Как воительница она

¹¹ Ипостась Иштар в качестве воительницы появляется в текстах и параллельно в изобразительном искусстве не ранее



Рис. 9. Бронзовая обкладка колчана (фрагмент).
Луристан. 800/750–700 до н. э.
Тегеранский археологический музей

изображается стоящей на льве со стрелами (иногда попирающей одной ногой животное), либо едущей на льве «в ореоле» многолучевой звезды¹². Лев, связанный с образом богини, выступал символом ее неумолимой силы и смертоносной жестокости [9, с. 175]. Другой вариант иконографии показывает богиню в профиль, восседающую в длинном одеянии на троне, иногда в паре со львом или пантерой [9, с. 93]. В этом случае Иштар может изображаться бородатой и с оружием в руках, чтобы подчеркнуть «мужской» аспект ее биполярного образа. Богиня ортостатного рельефа IX в. из Каркемиша также сидит на троне, но «установленном» на спине хищника. Именно такой она представлена на луристанской бронзовой обкладке из Тегеранского археологического музея: с бородой, в длинном платье, сидящей на троне сверху льва в окружении жрецов (рис. 9). У божества и жрецов в одной руке зажаты короткие, вероятно, боевые топоры разной формы, подобные тем, которые обнаруживают на раскопках. Над головой кошачьего хищника изображена крупная восьмилепестковая розетка или звезда.

Такие бронзовые обкладки колчанов являлись частью парадного воинского облачения, возмож-

староаккадского периода: в надписях Нарамсина часто упоминается «воинственная Иштар». Далее ее значение в этом аспекте усиливается и становится особо значимым в искусстве новоассирийского царства [16].

¹² Звезда также может изображаться рядом с богиней. Восьмиконечная розетка или звезда олицетворяет астральную ипостась Иштар [17].

но использовавшегося лишь во время проведения определенных ритуалов. Из-за своей тяжести оно было непригодным в бою. Данные изделия часто несут в себе черты нововавилонского и ассирийского искусства¹³. Взаимосвязь функции данного предмета и мифологического сюжета, где главной фигурой выступает божество, похожее на Иштар в иконографии «воительницы», позволяет в этом случае говорить именно об ассирийском влиянии.

Изображение божества на кошачьем хищнике представлено еще на одном луристанском памятнике — диске посвятившей шпильки, ныне хранящейся в Королевских музеях изящных искусств в Брюсселе. Иконография божества обнаруживает ряд отличий в сравнении с предыдущим образом: персонаж, восседающий на спине пантеры, показан без бороды, в профиль, в длинном платье с короткими рукавами и высоком головном уборе округлой формы. В руках он сжимает двух змей (еще одна змея изображена отдельно), которые задают динамику композиции, поскольку вписаны по кругу по часовой стрелке. Вместо одного крупного восьмилепесткового (или восьмилучевого) элемента, присутствующего традиционной месопотамской иконографии Иштар, пространство диска возле фигур заполнено восемью небольшими розетками. При сохранении общей иконографической схемы «божества на кошачьем хищнике», такой сюжет отсылает к образу богини-прародительницы, связанной с культом плодородия, нежели божества в ипостаси «воительницы». Змеи в руках богини-прародительницы указывают на ее принадлежность к хтоническому миру и «способность» созидать все живое [3, р. 42]. Похожий пример можно найти в месопотамском искусстве раннединастического периода — на резной стативной вазе из Хафаджи (2900–2800 гг. до н. э.): один из фрагментов демонстрирует богиню со змеями в руках, стоящую на двух пантерах.

Таким образом, можно предположить, что сюжет с изображением божества на кошачьем хищнике, претерпевший ряд художественных и, вероятно, смысловых интерпретаций, является еще одним заимствованием луристанского искусства из месопотамского изобразительного репертуара. Тем не менее, впервые на территории Ирана сюжет фиксируется на эламских печатях, датированных серединой III тыс. до н. э. [3, р. 101], что может свидетельствовать о самостоятельном иранском становлении образа, несмотря на идейно-изобразительные совпадения, существовавшие в удаленных друг от друга культурах.

К группе гиланских памятников с изображением божества на льве относится только золотой ку-

¹³ Фигуративные сцены, представленные на бронзовых обшивках колчанов, находят близкие параллели с ассирийскими ортостатами времени правления Ашшурнацирапала II (884–859 до н. э.) [18, р. 20].

бок из Хасанлу, на котором, по мнению специалистов, представлен хеттско-хурритский миф о боге Кумарби [3, р. 99–100]. Рассматривая сюжет с этой позиции, персонажем на льве может являться Кубаба — верховное женское божество плодородия, функционально близкое Иштар, покровительница сирийского города Каркемиш, прообраз фригийской Кибелы. Кубаба¹⁴ традиционно изображается с зеркалом в одной руке и веретеном (или с плодом граната) в другой, едущей на льве. С этими атрибутами богиня показана и на кубке¹⁵. Трактовка образа божества во многом идентична антропоморфным женским образам луристанских памятников, особенно стиль прически в форме «шиньона» и манера «ношения» двух шпилек (или булавок) на платье стержнями вверх [3, р. 100].

За неимением письменных памятников древних культур Луристана и Гилана вновь приходится столкнуться с трудностью интерпретации образа, в данном случае «божества на кошачьем хищнике». Располагая лишь визуальным материалом, мы можем утверждать, что сюжет несомненно имеет под собой мифологическую основу и его иконографические варианты вполне соотносятся с изображениями месопотамской богини Иштар (или хурритской Кубабы) в ипостасях воительницы или Богини Матери.

Можно констатировать, что рассмотренные образы являются визуальным отображением древнеиранской космологии. За исключением львиной маски с двумя туловищами, представленной лишь луристанскими бронзами, изображения встречаются на памятниках металлопластики в обоих регионах. Перечисленные образы — редкие и, скорее, нетипичные для изобразительного арсенала северо-западного Ирана XII–VII вв. до н. э. Их объединяет обращение к репертуару месопотамского, эламского, хурритского искусства. Исследование показало, что при использовании общих иконографических схем в данных культурах можно говорить о региональном своеобразии и художественных различиях в «прочтении» образов.

¹⁴ Согласно мифу, Кубаба должна была соблазнить живое каменное чудовище, лишённое зрения и слуха, Улликумми, чтобы ее брат, бог грозы Тешуб смог удержать власть на небесах и противостоять злоключениям своего отца бога Кумарби.

¹⁵ Именно зеркало и веретено в руках богини идентифицирует ее как Кубабу, так как иконографически она похожа на другую богиню — Шавушку, атрибутом которой также выступает лев. Шавушка, как и Кубаба, отождествляется с вавилоно-ассирийской Иштар, является богиней плодородия и плотской любви, войны и распри.

Список источников

1. Куликан У. Персы и мидяне: поданные империи Ахеменидов. Москва : Центрполиграф, 2002. 224 с.
2. Кононенко Е.И. Месопотамская глиптика 3-го тысячелетия до н. э. Москва : ЛИБРОКОМ, 2008. 256 с.
3. Porada E. The Art of Ancient Iran: Pre-Islamic Cultures. New York : Crown Publishers, 1965. 279 p.
4. Muscarella O.W. Archaeology, Artifacts and Antiquities of the Ancient Near East: Sites, Cultures, and Proveniences. Vol. 62. Brill, 2013. 1088 p.
5. Луконин В.Г. Золотой сосуд с «историей козы» из Марлика // Центральная Азия. Новые памятники письменности и искусства. Москва, 1987. С. 223–232.
6. Negahban E.O. Marlik: The Complete Excavation Report. Vol. 2. Philadelphia : University Museum of the University of Pennsylvania, 1996. 408 p.
7. Porada E. An Emaciated Male Figure On Bronze In The Cincinnati Museum // The Studies Presented to A.L. Oppenheim / ed. by R.D. Biggs, J.A. Brinkman. Chicago : University of Chicago Press. June 7, 1964. P. 159–166.
8. Stol M. Birth in Babylonia and the Bible : its Mediterranean Setting. Groningen : Styx-Publications, 2000. 276 p.
9. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. Москва : Наука, 1984. 266 с.
10. Godard A. L'art de l'Iran. Paris : Arthaud, 1962. 532 p.
11. Ghirshman R.M. Perse. Proto-Iraniens, Medes, Achéménides. Paris : Gallimard, 1963. 441 p.
12. Bronzes du Luristan. Enigmes de l'Iran Ancien (III–I millénaire avant J-C) /eds. Paris Musées and Musée Cernuschi. Paris, 2008. 238 p.
13. Леву-Стросс К. Структурная антропология. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
14. Paper J. The «Meaning of the “T’ao-T’ieh”» // History of Religions. Vol. 18, No. 1. Published by : The University of Chicago Press, 1978. P. 18–41.
15. Bronzes des Steppes et de l'Iran: Collection D. David-Weill. Paris : Hôtel Drouot, 1972. 306 p.
16. Porter B.N. Istar of Nineveh and her Collaborator, Istar of Arbela, in the Reign of Assurbanipal // Iraq'66. 2004. P. 41–44.
17. Barret C.E. Was Dust their Food and Clay their Bread? Grave Goods, the Mesopotamian Afterlife, and the Liminal Role of Inana/Istar // Journal of Ancient Near Eastern Religions. 2007. № 7. P. 7–65.
18. Moorey P.R.S. Some Elaborately Decorated Bronze Quiver Plaques made in Luristan // Iran. 1975. Vol. 13. P. 19–29.

RARE IMAGES OF THE TOREUTICS OF LURISTAN AND GILAN OF THE 12th–7th CENTURIES BC

ANASTASIA V. MELCHENKO

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane,
Moscow, 125009, Russia

E-mail: am.studiomir@gmail.com

Abstract. *On certain monuments of toreutics of Luristan and Gilan (provinces of Iran), there are presented some original figures that stand out from the general graphic repertoire. They are all different typologically and contextually, but not numerous. They are not identifiable because of the lack of written sources, and it is difficult to attribute them to any steady group of images, in connection with their originality. The article, for the first time, itemizes and examines the rare toreutic works of North-West Iran of the 12th–7th centuries BC, distinguished by the author from the general graphic repertoire. The author analyzes the features and formation process of those images, demonstrates their iconographic prototypes – counterparts that existed in other ancient Oriental cultures.*

Key words: Ancient Iran, artistic metal, toreutics, bronzes of Luristan, Gilan, Luristan, Kubu, Ishtar, taotie.

Citation: Melchenko A.V. Rare Images of the Toreutics of Luristan and Gilan of the 12th–7th Centuries BC, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 5, pp. 622–630. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-622-630.

References

1. Culican W. *Persy i midyane: podannye imperii Akhemenidov* [The Persians and the Medes: The Subjects of the Achaemenid Empire]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2002, 224 p.
2. Kononenko E.I. *Mesopotamskaya gliptika 3-go tysyachetiya do n.e.* [The Mesopotamian Glyptics of the 3rd Millennium BC]. Moscow, LIBROKOM Publ., 2008, 256 p.
3. Porada E. *The Art of Ancient Iran: Pre-Islamic Cultures*. New York, Crown Publishers, 1965, 279 p.
4. Muscarella O.W. *Archaeology, Artifacts and Antiquities of the Ancient Near East: Sites, Cultures, and Proveniences*, vol. 62, Brill Publ., 2013, 1088 p.
5. Lukonin V.G. Zolotoi sosud s “istorieikozy” iz Marlik [The Golden Vessel with “The Goat Story” from Marlik], *Tsentral'naya Aziya. Novye pamyatniki pis'mennosti i iskusstva* [Central Asia. New Monuments of Writing and Art]. Moscow, 1987, pp. 223–232.
6. Negahban E.O. *Marlik: The Complete Excavation Report*, vol. 2. Philadelphia, University Museum of the University of Pennsylvania Publ., 1996, 408 p.
7. Porada E. An Emaciated Male Figure on Bronze in the Cincinnati Museum, *The Studies Presented to A.L. Oppenheim*. Chicago, University of Chicago Press Publ., June 7, 1964, pp. 159–166.
8. Stol M. *Birth in Babylonia and the Bible: Its Mediterranean Setting*. Groningen, Styx-Publications, 2000, 276 p.
9. Antonova E.V. *Ocherki kul'tury drevnikh zemledel'tsev Perednei i Srednei Azii. Opyt rekonstruktsii mirovospriyatiya* [Essays on Culture of Ancient Tillers of Hither and Central Asia: Experience of Reconstruction of World Perception]. Moscow, Nauka Publ., 1984, 266 p.
10. Godard A. *L'art de l'Iran*. Paris, Arthaud Publ., 1962, 532 p.
11. Ghirshman R.M. *Perse. Proto-Iraniens, Medes, Achéménides*. Paris, Gallimard Publ., 1963, 441 p.
12. *Bronzes du Luristan. Enigmes de l'Iran Ancien (III–I millénaire avant J-C)*. Paris, Paris Musées Publ., Musée Cernuschi Publ., 2008, 238 p.
13. Lévi-Strauss C. *Strukturnaya antropologiya* [Structural Anthropology]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2001, 512 p.
14. Paper J. The “Meaning of the “T’ao-T’ieh””, *History of Religions*, vol. 18, no. 1, University of Chicago Press Publ., 1978, pp. 18–41.
15. *Bronzes des Steppes et de l'Iran: Collection D. David-Weill*. Paris, Hôtel Drouot Publ., 1972, 306 p.
16. Porter B.N. Istar of Nineveh and her Collaborator, Istar of Arbela, in the Reign of Assurbanipal, *Iraq'66*, 2004, pp. 41–44.
17. Barret C.E. Was Dust their Food and Clay their Bread? Grave Goods, the Mesopotamian Afterlife, and the Liminal Role of Inana/Istar, *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 2007, no. 7, pp. 7–65.
18. Moorey P.R.S. Some Elaborately Decorated Bronze Quiver Plaques made in Luristan, *Iran*, 1975, vol. 13, pp. 19–29.