

379.44(с)Т1(с126л)

Т-66

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА ССР И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
ACADÉMIE DES SCIENCES DE L'URSS ET MUSÉE DE L'ERMITAGE

К. В. ТРЕВЕР

НОВЫЕ САСАНИДСКИЕ БЛЮДА
ЭРМИТАЖА

С. TREVER

NOUVEAUX PLATS SASANIDES
DE L'ERMITAGE

Москва—Ленинград

1937

Moscou—Leningrad

ACADÉMIE DES SCIENCES DE L'URSS ET MUSÉE DE L'ERMITAGE

C. TREVER

NOUVEAUX PLATS SASANIDES
DE L'ERMITAGE

*Éditions de l'Académie des Sciences de l'URSS
Moscou · 1937 · Leningrad*

379.44(с)71(с1261)
7-66

ИЗ КНИГ
С.П. Григорова

7М/Эрми
Т66

АКАДЕМИЯ НАУК СССР И ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

К. В. ТРЕВЕР

НОВЫЕ САСАНИДСКИЕ БЛЮДА
ЭРМИТАЖА

Российского
и Императорской Академии
Библиотека

Издательство Академии Наук СССР
Москва • 1937 • Ленинград

23 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА
Изд. 1938

7

ОБЕРЕЖЕНО

+ 748. 17

Редактор академик *И. А. Орбели*

Rédacteur *Joseph Orbéli*, de l'Académie

12

Летом 1936 г. около города Чердыни Свердловской области во время полевых работ были найдены два серебряных сасанидских блюда и чаша. Вскоре они поступили в Эрмитаж.

Каждый из этих трех предметов вносит новые моменты в наше знание и понимание сасанидской торевтики, моменты чрезвычайно важные и интересные, но в известной мере этим самым и осложняющие мою задачу.

В настоящем предварительном сообщении отмечаются только характерные особенности этих новых памятников и намечаются пути к разрешению поставленных ими вопросов.

*

Круглая серебряная чаша с ложчатыми углублениями и фигурой оленя у дерева в центральном медальоне (табл. I) резко отличается от всех известных нам блюд с изображением животных и формой сосуда и характером изображения, — очень реалистичной передачей оленя в тот момент, когда он, повернув назад голову, к чему-то прислушивается. Прекрасно передано, несмотря на позу покоя, напряженное напряжение во всей фигуре животного, но дерево рядом с ним дано условно.

Форма сосуда заставляет вспомнить прежде всего круглую ложчатую чашу Перещепинского клада,¹ но там ложки расположены и оформлены иначе, а кроме того между чашами нет ничего общего ни в композиции, ни в стиле. Вспоминается и сосуд в руках одной

из женщин, жриц или прислужниц храма, изображенных на одном из серебряных кувшинчиков Эрмитажа.²

Ближе всего к нашей чаше пропавшая серебряная чаша, хранившаяся в свое время в Лазаревском Институте в Москве и изданная у Я. И. Смирнова³ по рисунку, а потому не поддающаяся стилистическому и техническому сопоставлению с нашей чашей. Но совершенно совпадают и форма сосуда и общая композиция. Это довольно глубокая чаша, стенки которой снабжены сердцевидными ложчатыми углублениями; в центре каждого углубления имеется непонятное, повидимому, рисовальщиком изображение граната, как на внешних ложках нашей чаши; в центральном медальоне — у дерева стоит тоже олень; общие приемы передачи и животного и дерева сходны с изображением на нашей чаше.

Вопрос о датировке и географической локализации чаши, не имея никаких точек опоры, приходится пока оставить открытым, отмечая только, что две эти чаши являются единственными пока представителями особой группы предметов, на которых не наблюдается обычная стилизация в передаче животных.

Напрашивается мысль, не объясняется ли отсутствие обычной стилизации животных на этих двух чашах тем, что сосуды эти изготовлялись не при дворе и не для двора, подтверждением чему может служить и тонкостенность обоих сосудов, не-массивность их по сравнению с другими блюдами и чашами.

Предложенное нами в свое время⁴ определение функционального назначения этих ложчатых сосудов, и круглых с сердцевидными углублениями и удлиненных золотых и серебряных чаш с продольными углублениями, как чаш для культовых церемоний, очень удобных для совершения возлияния,⁵ чаш для священной хомы — получает теперь подтверждение в анализе сюжета третьего из Чердынских сосудов.

*

Второй из вновь найденных предметов — серебряное блюдо (табл. II), резко отличающееся от всех знакомых нам блюд с изображениями охотничьих сцен на сасанидских блюдах.

Пеший царь в одежде, приспособленной для верховой езды, спускает тетиву; два барана, пораженные стрелами, упали, два других, раненых, продолжают бежать; стреляет царь, очевидно, в пятого барана, на блюде не показанного. Этот последний момент, а также подчеркнутая мощь и пышность фигуры царя отличают это блюдо от других.

Совершенно новый, впервые встречаемый момент — кайма вокруг блюда, как бы из полукругов с изображениями в них человеческих и собачьих голов. Правая половина каймы частично срезана, частично уничтожена ковкой. Эта кайма — ограда вокруг охотничьей сцены, это — сети, показанные местами в виде перекрещивающихся резных черточек, сети, которые образуют ограду охотничьего загона, будучи прикреплены к показанным тут стойкам. Из-за сетей видны головы загонщиков с копьями и головы охотничьих собак двух пород.⁶ Мотив этот, хорошо знакомый по рельефам Так-и-Бостана,⁷ на серебряном блюде встречается впервые.

Из всех известных нам блюд стилистически ближе всего к этому новому блюду Кунгурское блюдо VI в.⁸ с изображением Хосрова Ануширвана в кругу его четырех военачальников, спяхпатов. Общие моменты, сближающие оба блюда, — композиция, умело заполняющая весь круг и не оставляющая пустот, характер рельефа, приемы передачи головы в профиль с глазом в фас, покрой кафтана спяхпатов, сапоги, апезак (нагрудная повязка) Хосрова и наследника в сегменте внизу, лук в руках последнего, передача лент.

При всех этих точках соприкосновения есть все-таки общие стилистические отличия: подчеркнутая монументальность изображения и более тщательная передача всех деталей сближают Чердынское блюдо и с блюдами IV в.

Но прекрасно отделанная корона царя — корона, хорошо нам известная по монетам Пероза,⁹ царствовавшего в 457—483 годах. Несколько удивляет только необычная для этого времени яйцевидная форма шара над полумесяцем, и совершенно гладкая его поверхность; обычно обозначается складчатость или передается узор шелковой тонкой ткани, обтягивающей шаровидный каркас. Здесь мы впервые видим на затылке царя не только развевающиеся ленты, как это бывает обычно, но и самый бант, вернее, петлю банта, украшающего корону сзади.

Интересен узор в виде волнистого побега с чередующимися виноградными листьями и гроздьями, украшающий полы кафтана; интересен и рисунок пряжки на поясе.

На обратной стороне Чердынского блюда, в центре его, нанесены пунктиром несколько письменных знаков, расположенных в два ряда друг над другом и образующих вместе обычного вида монограмму, часто встречающуюся на сасанидских резных камнях V—VI вв. Монограмма этого типа встречается на серебряном блюде впервые. Так как монограммы изображаются иногда на головных уборах,

кулахах вельмож,¹⁰ то может быть и знак на нашем блюде указывает на придворное положение владельца блюда.¹¹

*

Третье блюдо (табл. III) поражает новизною сюжета — орел несет в когтях женщину, которая кормит его плодами, горкой лежащими на плоской чаше с ножкой в виде шарика. Внизу — две миниатюрные совершенно одинаковые обнаженные фигурки, одна стреляющая из лука, другая с секирой в руке. По обе стороны орла поднимается по дереву, которое заканчивается вверху пышным и большим цветком. Вокруг блюда вьется ветка с крупными цветами; в двух завитках вместо цветка помещены собаки, в трех — птицы.

Технически и стилистически блюдо это тесно примыкает к блюду Эрмитажа с изображением барса или пантеры,¹² где мы также имеем вьющуюся ветку в виде каймы и которое мы, на основании стилистических данных, относим к V в. К этому блюду я еще вернусь.

Есть общее в изображении женской фигуры на нашем блюде с женскими фигурами, быть может жрицами (зороастрийский Иран знал жриц), на трех серебряных кувшинчиках Эрмитажа,¹³ где изображены женщины в прозрачных одеждах, с браслетами на руках и ногах, с такой же прической (три горизонтальные пряди волос над ухом и спускающиеся на плечи пряди) и с культовыми предметами в руках: цветок, гранат, птица, собака, переносный ящик для огня, круглая ложчатая чаша и наконец такой же сосуд с плодами, как тот, что в руках у женщины на нашем блюде.

Композиция Чердынского блюда — орел, туловище которого изображено в фас, а голова в профиль, несущий женщину, держа ее когтями за бедра, это — композиция, известная нам по двум золотым кувшинам из клада, найденного в 1799 г. в Венгрии, в Нади-Сент-Миклош.¹⁴ Это — сосуды, на которых совсем по-особому сочетаются разнородные элементы, в том числе эллинистические и сасанидские. Клад этот и V. Thomsen¹⁵ и B. Filof¹⁶ относят к IX в.

На одном из этих кувшинов несомая женщина держит в поднятых руках по ветке, на другом, стилистически несколько отличном от первого, фигура женщины выражена недостаточно четко, хотя прическа у нее женская; в правой руке она держит, как на нашем блюде, чашу, из которой пьет орел, в другой руке у нее ветка. Оба эти сосуда и формой своей и общей композицией напоминают сосуды сасанидские, в то же время отличаясь от них отдельными приемами передачи композиции.

Композиция на нашем Чердынском блюде является как бы связующим звеном между этими сосудами и сасанидскими вещами.

Эта же композиция встречается на одной набойке, хранящейся в Берлинском музее и происходящей из реликвария Кведлинбургской церкви. J. Lessing¹⁷ и E. Herzfeld,¹⁸ датируя ее, один — VI-VII вв., другой — XI-XII вв., вспоминают тут и Ганимеда, и Гаруду, и Этану, и Нимруда.

Эта же композиция встречается и на поливной чаше в собрании Келекиана, происходящей из Рея. M. Rézard¹⁹ относит ее к VII в. и ставит вопрос, но не разрешает его: кто изображен здесь — Ганимед или Зал, несомый Симулгом.²⁰

И наконец, на одной южно-италийской вазе имеется изображение орла, несущего женщину, — факт, о котором, как о диковине, R. Zahn сообщил Herzfeld'у,²¹ но без каких бы то ни было ссылок.

Вспоминается еще, конечно, индийская, после-ведийского периода птица Гаруда, то в образе Сэнмурва несущая на своей спине бога Вишну или богиню (на рельефах Санчи),²² то в виде колоссального орла, несущего в когтях женщину (на рельефах Гандхары), которую A. Grünwedel,²³ руководясь изображением змеи, поднимающейся над ее головой, считает демоном Нага.

Следует вспомнить тут и находимые в большом количестве на Урале металлические литые пластины в виде орла с распростертыми крыльями, на груди которого изображена маленькая человеческая фигура, которую орел как бы несет; вместо целой фигуры часто на груди орла изображена только человеческая голова в фас. Пластины эти относят к различным периодам, начиная с так называемой Ананьинской культуры (VII в. до н. э.) и вплоть до так называемой Ломоватовской культуры (VI—VIII вв.) A. В. Шмидт²⁴ считает, что попавшее, как он говорит, из «сокровищницы образов эллиноскифского мира» изображение орла «акклиматизировалось на Каме, добавив в качестве местного элемента человеческое лицо». Связь непосредственную с Ганимедом Шмидт правильно отрицает, но он неправ, отбрасывая совершенно и толкование Д. И. Анучина, приводившего этих пермских птиц в связь с мифическим Гарудой, несущим в когтях Нагу.

Но все это вместе взятое никак не помогает нам в истолковании сюжета на нашем новом блюде.

Два мальчика по сторонам орла представляют собою две парные фигуры, как бы близнецов. Сочетание орла и женщины с этими двумя малышами обязывает попытаться связать друг с другом оба эти

элемента, так как едва ли эти детские фигурки являются заполнительным орнаментом. В поисках возможности объединить все эти образы приходит мысль о Близнецах, каковы бы они ни были — в облике ли Диоскуров, или в их восточном соответствии, которое зафиксировано в мифах Ригведы и Авесты, в мифах различных восточных народов, с известными отклонениями от основных типов.

Вспоминается и мать Диоскуров. Применяя пока греческую терминологию, буду условно называть ее Ледой. Вспоминается встреча Леды с лебедем, в образ которого перевоплотился бог, которого пока, опять-таки условно, назовем Зевсом.

Если бы пришла нелепая мысль замкнуться при истолковании этого блюда в круг греческой мифологии, встретилось бы не мало препятствий, начиная хотя бы с того, что здесь несущим, а возможно и обладающим женщиной-Ледой, является орел, более обычный спутник и воплощение Зевса, чем лебедь.

Раскрытие сюжета этого блюда и его смысла возможно только, если выйти в широкий круг тех космогонических образов и понятий, которые были установлены Н. Я. Марром на основании палеонтологического исследования языка. Так, подход к некоторым памятникам сасанидского искусства от положений, установленных Марром, объяснил мне в 1933 г. многое во время моей работы над образом Сэнмурва.

Начнем с Леды и лебедя. Греческий миф, отмечая птичий облик в воплощении Зевса, дает лебедя, а не обычного для Зевса орла, дает птицу водяную, вероятно потому, что на более ранней стадии развития яснее сознавалась водная природа матери Диоскуров.

Водная ее природа вытекает не только из общего тезиса Марра о единстве пучка «женщина-вода»,²⁵ но и прямо подтверждается определением в Ригведе женского начала, как водного, при огне, воспринимаемом как начало мужское. Марр на Ригведу не опирался.

В самом круге греческих мифов о Диоскурах встречается имя их отца, имя Тиндарея, являющееся, быть может, позднейшей деривацией их патронимикона, и эту неясность в вопросе об их отце — не то Тиндарее, не то Зевсе, хотелось бы объяснить, и объяснить его, как будто, можно.

Вопроса о Тиндарее касался и сам Марр. Говоря об абхазском святилище Dranda — Dan-dra и Тиндаре, о рождении близнецов из яйца и рождении из яйца же Иштари, Марр устанавливал, что «формально мы имеем в обоих случаях, т. е. в названиях месопотамской богини Иштарь и греческого мифического героя Tyndar, тождественное

образование от скрещения двух элементов, в обоих терминах одних и тех же».²⁶

Действительно имя «Тиндариды» в такой же степени может быть патронимиком близнецов, как на более ранней стадии — метронимиком. Тогда в стройный комплекс собираются образы, с одной стороны, Тиндарея (или Тиндарей?), с другой — Иштари и Тиштара, двух ипостасей огня и воды, расчлняющихся и непрерывно сливающихся образов огненного начала отца и водного начала матери.

Попытка такого толкования основных четырех фигур на блюде ставит перед нами Близнецов, а затем их отца, здесь в образе орла, в качестве обладателя, возносящего или несущего вниз их мать. Ее мы здесь уже могли бы назвать иным именем, не греческим, — именем, выражающим полноту сложнейшего образа — именем Иштарь.

Вспоминается утверждение, выдвинутое Марром за девять лет до находки нашего блюда. Говоря об Иштари, он отмечает «две социальные разновидности элемента, одну с огласовкой *a* — свистящей породы — *star*, другую с огласовкой *o* — шипящей породы — *stor*... С сохранением начального спиранта в подъеме (*k* → *k*) культовый термин должен был звучать *Kastor* (← *kashtor*, resp. *ʃa-шдор*), и дело не столь далекого будущего выяснить, случайно ли созвучно с названием Иштари имя одного из близнецов архаической Греции, богов света».²⁷

Это «не столь далекое будущее» действительно наступило через девять лет.

Определить находящуюся в когтях орла женщину как Иштарь и раскрыть, к какому кругу понятий я эту женщину отношу, — этого одного мало. Мы имеем здесь дело с памятником сасанидского искусства, с памятником иранским и, следовательно, обязаны уточнить образ Иштари теми чертами, которые и определяют этот космогонический образ мифологии Ирана и связанных с Ираном стран.

И в Авесте и в Ригведе говорится о Хоме или Соме, образ которой полнее раскрыт в Ригведе. Сома — священное растение, пьянящий сок которого пленяет Индру, бога небесного огня, бога молнии. Сома придает ему силы и, постоянно нуждаясь в нем, Индра в образе орла похищает Сому с небес.

Вот что говорит об этом Ригведа.

«Быстролетный орел, схватив растение — Сому, издали нес напиток радости, богами окруженный, крепко Сому держа, с высшего неба им унесенную».²⁸

(Сома говорит:) «Уже в чреве матери знал[а] я все поколения богов; меня охраняли сто замков железных, но быстро прорвался орел. Не легко было ему унести меня. Но он превосходил силой и ловкостью. Скоро бурный оставил врагов за собою и шумным полетом опередил ветры...»²⁹

«Устремившись быстролетно, как мысль, пробила птица железный замок, поспешила к небу и принесла Сому к громовержцу (Индре)». ³⁰

Авесте тоже знаком этот образ:

«...и понесли тебя (Хому) тогда священные знающие птицы по разным направлениям». ³¹

Сома — это олицетворение растительного мира и водной стихии. Это — живое существо, но менее дифференцированное по половому признаку, чем Иштарь и Тиштар.³² В Соме слиты оба начала, и только в поздне- или после-ведийский период Сома определяется как образ божества мужского.³³

Этой недифференцированностью образа объясняется, возможно, то обстоятельство, что в восприятии пережиточных форм мифа на одном из золотых кувшинов венгерского клада Нади-Сент-Миклош мы видим изображение существа, как я уже отмечала, не гермафродитического, а скорее существа недооформленного, не то мужчины, не то женщины.

Не этой ли первоначальной недифференцированностью образа следует также объяснить появление мужской фигуры в когтях орла, как шумерский Этана,³⁴ вавилонский Нимруд³⁵ и греческий Ганимед?³⁶

Космический образ Иштари воплотился в Авесте и Ригведе в Хому и Сому.

Ригведа и Авеста знают также божественных близнецов.

Еще в 1911 г. И. А. Орбели, говоря об основании в стране колхов на Кавказе города Диоскуриас, города близнецов, среди племени хениохов-возниц, указывал, что «нет необходимости, чтобы эти близнецы были обязательно Кастором и Полидевком; колхи или соседние с ними народы могли и не знать этих греческих героев; у них могли быть свои Близнецы, вроде армянских Санасара и Багдасара, а греки могли их отождествить, тем более под влиянием обстановки, со своими братьями Диоскурами». ³⁷ Эти же слова Орбели применимы и к Ирану и к Индии.

Что такое близнецы по Ригведе и Авесте? Это — Ашвины Ригведы, Аспины Авесты, т. е. конники или возницы, т. е. те же

хениохи. Космическая сущность их не совсем ясна:³⁸ это утренняя и вечерняя звезда, утренние и вечерние сумерки, день и ночь. По Ригведе они дети неба, мать их (по одной версии) — Океан, дед их — Тваштр, который создал и небо и землю, в доме которого находилась до похищения Сомы.³⁹ Случайно ли это созвучие имен Тваштра и Тишгара, так тесно связанного с Иштарью?

Не имеем ли мы на этом блюде изображение основного мифа о происхождении божественных Близнецов от соединения орла — неба с Иштарью — водной стихией?

Толкование этих неразлучных Близнецов, самых молодых из богов, как детей орла и Иштари, подтверждается целым рядом моментов: они быстры, как орел, их колесницу несут орлы, они любят пить сому.⁴⁰ Интересно отметить, что в одном из гимнов⁴¹ только один из Ашвинов называется сыном неба, что лишний раз подтверждает положение Марра о взаимосвязанности Иштари, Кастора и Тиндара, так как и в греческой мифологии существовал вариант, по которому только Полидевк был сыном Зевса, а Кастор — сыном Тиндарея.

Не имеем ли мы на нашем блюде изображение разных, уже не осознанных и потому переплетенных мифологических моментов в образе этих двух малышей? С одной стороны — это божества (дети Индры-орла и Иштари-воды), о которых говорится в Ригведе: «похитив Сому, быстролетный орел несет ее, окруженный богами, крепко Сому держа, с верхнего неба им унесенную».⁴² Ашвины, кстати, как и Диоскуры, почитались также покровителями брака и зачатия.⁴³

С другой стороны, тут имелся в виду, как будто, и Кршану (Керешани Авесты), тот стрелок, который, целясь в орла, в ярости спустил тетиву, когда Индра похитил Сому... «и упало тогда перо из крыла в полете мчащейся птицы».⁴⁴

Сразу же после похищения Сомы, во время полета с нею вниз, Индра испил божественной влаги из блестящей чаши: «Когда с неба низвергся с шумом орел... когда целясь в него стрелок в ярости спустил тетиву, тогда Индра приник к блестящей чаше...»⁴⁵

Изображение на нашей чаше иллюстрирует, как будто, именно этот момент.

Вкушать влагу Сомы Индра должен для того, чтобы свершать свои подвиги и между прочим убить Вритру,⁴⁶ а несущую птицу, вплоть до Симурга, несомый всегда питает (об этом говорят нам и армянские, и грузинские, и курдские и абхазские сказки).

При таком толковании осмысляются и те живые существа, которые на первый взгляд случайно вплетены в кайму блюда между цветами, а именно собака и птица, по виду — перепелка. Перепелка — это одна из птиц, посвященных Иштари.⁴⁷ Перепелки шествуют по арке той аркатуры, под которой стоит многозвездная Иштарь-Анахит на исчезнувшем серебряном сасанидском кувшине Строгановского собрания.⁴⁸ Наличник с шествием перепелок венчает окно барабана армянского ахтамарского храма (X в.), насыщенного сасанидскими мотивами. Собака — тоже животное, связанное с Анахит, с ее жрицами, судя по серебряным кувшинчикам Эрмитажа,⁴⁹ связана собака, как известно, и с Диоскурами.

Если принять такое толкование нашего блюда, то мы должны вернуться к тому блюду, на стилистическое и техническое родство с которым нашего блюда я уже указывала, — к блюду с барсом: здесь в таком же обрамлении, как на Чердынском блюде, господствующая фигура барса или пантеры сочетается с изображенными под нею птичками и с собакой, потому что не только птица и собака, но и пантера, и особенно — пантера, играли большую роль в культуре Иштари и Анахит.⁵⁰

Если принять такое толкование нашего блюда, то понятным становятся в руках женщин, изображенных на кувшинах Сент-Миклошского клада, — чаша и ветка: космический праобраз их, Иштарь — это олицетворение воды и растительности, в исторический период Ирана расщепленный на два авестийских образа Амешаспанд—Хаурватат и Амеретат. Сок Сомы в Ригведе носит название *amrta* «бессмертный» (напиток), слово, давшее впоследствии, как я полагаю, имя Амеретат — покровительнице растительности.⁵¹ Носительницей второго элемента Сомы — влаги-воды, стала тогда Хаурватат или Хуртат, о которой, как и о Амеретат или Амуртат, никаких упоминаний в Ригведе нет.

Таким образом подводится некоторое основание под предположение, что две летящие женские фигуры Так-и-Бустана⁵² — Хуртат и Амуртат, из которых вторая, Амуртат — «бессмертная», несущая чашу, так напоминает вечно юную Гебу, одну из кравчих олимпийского сонма.

Возвращаясь к Чердынскому блюду, мне хотелось бы остановиться еще на одном моменте.

Как бы ни было заманчиво предложенное мною истолкование сюжета, все же трудно было бы объяснить воспроизведение такого сложного комплекса космогонических понятий, хотя бы в самой конкретизированной форме, эсхатологически наиболее упрощен-

ной и материализованной, если бы к такому воспроизведению этого комплекса на бытовом предмете не было специальных оснований.

Главными двумя праздниками, лежащими в основе годового цикла в Иране, являлись Навруз и Михракан, определяемые первый — весенним равноденствием, второй — осенним.

Символом весеннего равноденствия, как это убедительно установил Herzfeld, является обычная и в ахеменидском, и в сасанидском, и в армянском, и в так называемом мусульманском искусстве сцена борьбы льва и быка, сцена, которая в последующий период находит себе объяснение в морализующем рассказе в «Калиле и Димне», далеком от космогонических вопросов.

Символ осеннего равноденствия нам пока не известен.

И вот встает вопрос — не является ли изображение на Чердынском блюде изображением, приуроченным к великому осеннему празднику древнего Ирана, к Михракану, когда все достигает завершения, когда вновь происходит слияние неба и земли, небесного огня с водной стихией, — с условной подстановкой имен — начала Михраогня, с началом Анахит-Иштари-водой? Не приурочено ли это изображение ко времени, когда орел уносит для индийского бога огня Индры-Митры⁵³ Сому, во всей совокупности этого сложного понятия, и прежде всего Сому — растительность, поскольку Михракан празднуется осенью?

Навруз, должно быть, был посвящен Хаурватат, божеству воды, судя по целому ряду связанных с водой обрядов,⁵⁴ а Михракан, исходя из всего вышесказанного, должен был быть связан с Амеретат, покровительницей растительности, достигающей своего завершения в дни Михракана.

И не объясняется ли тогда сообщение Ктесия о том, что ахеменидским царям разрешалось пить вино, доходя до состояния опьянения, только один раз в году, — в день, когда приносились жертвы Михру,⁵⁵ т. е. в Михракан, именно тем, что этот праздник посвящен был Амеретат — растительности, значит и виноградной лозе, и тем, что день этот связан с мифом о похищении Индрой-Михром-орлом пьянящего божественного напитка Сомы, которым он в этот день упился?

И не считали ли себя сасанидские цари в праздник Михракана воплощением Михра, когда они, как сообщает Аль-Бируни,⁵⁶ в этот день надевали корону с изображением солнца и колеса, на котором солнце вращается?

Итак — мы располагаем уже двумя блюдами, каждое из которых приурочено по сюжету к одному из двух годовых праздников — блюдо с изображением борьбы льва с быком (Эрмитаж)⁵⁷ для Навруза и наше Чердынское для Михракана.⁵⁸

Известно, что в сасанидском Иране существовал обычай делать подарки к Наврузу и Михракану.

Подобно тому, как у христиан рождественские и пасхальные подарки украшались символическими изображениями, связанными с этими праздниками, весьма вероятно, что и эти дары украшались символическими изображениями, связанными с Наврузом и Михраканом, — и тогда эти два блюда, о которых я только что говорила, могли бы быть вещами, предназначенными для подарка к Наврузу и Михракану.

Но не в этом, конечно, главная ценность нового блюда. Значение его складывается из целого ряда моментов.

Мы имеем здесь иллюстрацию к одному из последних этапов воплощения в иранском культурном мире концепции о единстве мироздания.

Имеем ключ к разгадке целого ряда частично до сих пор оставшихся неопределенными культовых предметов в руках жриц — жриц, изображенных на сасанидских памятниках.

Получаем подтверждение положения, которое еще в 1922 году было высказано Орбели, еще до находки сосуда с согдийской (?) надписью конца IV в.,⁵⁹ что вазочки с жрицами,⁶⁰ связанные сюжетно с нашим блюдом, а также вазочка с женским лицом,⁶¹ должны относиться к кругу культуры восточно-иранской,⁶² в которой продолжали жить понятия и образы, ярче всего воплощенные в Ригведе.

Получаем новое основание утверждать, что пышный и сочный цветок, которым заканчиваются вверху оба дерева на нашем блюде и который постоянно встречается в сасанидской орнаментике, есть изображение именно цветка хомы-сомы, и этот момент, может быть, поможет в определении ботанического вида хомы, который давно и тщетно ищется.

Имеем осмысление блюда с барсом,⁶³ который вместе с цветком хомы, перепелкой и собакой вводит нас в круг Иштари—Астарты—Анахит.

Имеем подтверждение опять-таки давно высказанному Орбели положению,⁶⁴ что сосуды ложчатые, круглые и удлиненные, являются сосудами культовыми: так как ложчатая чаша является одним из культовых предметов (в целом ряде других) в руках жриц на сереб-

ряных кувшинчиках,⁶⁵ то тем самым определяется функциональное назначение первой из разобранных мною здесь чердынских находок — ложчатой чаши с оленем.

Получаем в руки нити, которые в ближайшее время приведут нас, быть может, к осмыслению образа орла с газелью в когтях, изображения, столь часто встречающегося на сасанидских предметах (и не только сасанидских, и уже в XII в. в Армении ставшего геральдическим), как символ осеннего равноденствия в упрощенном его виде: вместо Сомы — маленькое животное или детеныш животного в когтях орла.

Имеем здесь опять случай, как и с текстом из Мёнōк-ē-Храт,⁶⁶ когда памятник культуры сасанидского Ирана, заведомо оставшийся неизвестным Марру, приносит подтверждение когда-то им высказанным мыслям, в данном случае — о связанности образа Кастора и Тиндара с Иштарью.

Блюдо с изображением солнца-орла-Индры-Михра является художественным воплощением восходящего к глубокой древности мифа, в образы которого претворились на отдаленнейшей стадии жизни человечества представления первобытного человека о мироздании, о расчлененности и одновременной слитности неба и земли, огня и воды, мужского и женского начала.

У разных народов на определенной стадии развития это восприятие мира, восприятие конкретных явлений природы неизбежно воплощается в сходные формы: огненное солнце на небе, вызывающее к жизни растительность на земле проникновением своих горячих лучей — это начало мужское, принимающее образ самой мощной и высоколетной птицы — образ орла. Земля, в лоне которой под воздействием солнечного огня происходит произрастание злаков только при наличии воды — это начало женское, расщепленное на два основных, обуславливающих жизнь на земле фактора — воду и растительность, и потому воспринимающееся в образе то женщины, то растения, то воды, будь то безбрежное море или капля этого моря — влага в чаше.

Если исходить из этого положения, то появление в Индии образа Индры, Сомы и Ашвинов, у Шумеров — Этаны, орла и Иштари, в Иране — с известными отклонениями — Сэнмурва, Хомы и Тиштрии, в Греции — Тиндара, Диоскуров, Леды и Зевса в образе лебедя — это все явления одного порядка, закономерно возникающие всюду, когда на определенном этапе развития сознания человека складывается миросозерцание, воплощающееся в сходных образах, поскольку в основе их лежат одни и те же явления природы, и уже



на дальнейших этапах они превращаются в образы тех или иных богов.

Невозможно не вспомнить слов Марра по поводу одних и тех же образов в «мифах народов всего мира, без различия не только религии и национальности, но цвета лица и других соматических признаков антропологии. Эта палеонтологическая сторона дела сильно осложняет прослеживание путей странствования богов, они как бы оборотни в зависимости от смены эпох, и приходится учитывать все их превращения».⁶⁷

Это небольшое блюдо с загадочным на первый взгляд, но столь простым при внимательном рассмотрении изображением является образным подтверждением основной научной концепции Марра, установившего на основе анализа языков, что «творчество культурных форм и отражающих слов — во взрывах, а не в оседании, в динамике движения, а не в статике. Потому бесплодны все поиски прародины культуры. Ее так же не было, как не было вначале рая, как не было вначале бога. На искомой прародине одно пустое место».⁶⁸

А если выйти за пределы научной концепции, основанной на изучении истории языка, то к тому же выводу приводит исследователя и изучение памятников вещественных, повторяющих на языке художественных образов то же совершенно элементарное положение: в каждой стране, у каждого народа, если над ним светит солнце и с помощью воды дарует человеку пищу, — одновременно, но на сходных этапах восприятия человеческим сознанием окружающей его жизни должны возникать схожие, природой и условиями жизни определяемые образы, а затем и мифы, и песни и сказки.

А на искомой прародине как было, так и остается — «одно пустое место».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. И. А. Орбели и К. В. Тревер, Сасанидский металл, Лгр., 1935, табл. 36—38.
2. Там же, табл. 44; Смирнов, Восточное серебро, СПб., 1909, табл. XLVII, 81.
3. Ук. соч., табл. LXXVIII, 136.
4. Орбели—Тревер, ук. соч., стр. XVIII.
5. «Из серебряной чаши переливаю я тебя в золотую; только бы ни одна капля твоей чудесной драгоценной (влаги) не упала на землю» поется в одном из авестийских гимнов, посвященных Хоме (Ясна, X, 11).
6. Вот текст одной армянской арифметической задачи VII века, где говорится об охоте в загоне: «Охотничий загон Нерсеха Камсаракана, тэра Ширака и

Ашаруника, был у подножия горы, называемой Артин. Однажды ночью вошли в него многочисленные стада онагров; охотники, не справившись с ними и прибежав в деревню Талин, сообщили Нерсеху об этом; и вот, когда он лично с братьями и азатами прибыл и вошел в загон, стали они бить дичь, и половина дичи попала в капкан, четвертая часть пала от стрел, молодую дичь, которая составляла двенадцатую часть всей дичи, они взяли живьем, а триста шестьдесят животных пало от копья. Итак, узнай, сколько всего было дичи». (Вопросы и решения Анании Ширакца, изд. и перев. Орбели, Петроград, 1918, задача 20.)

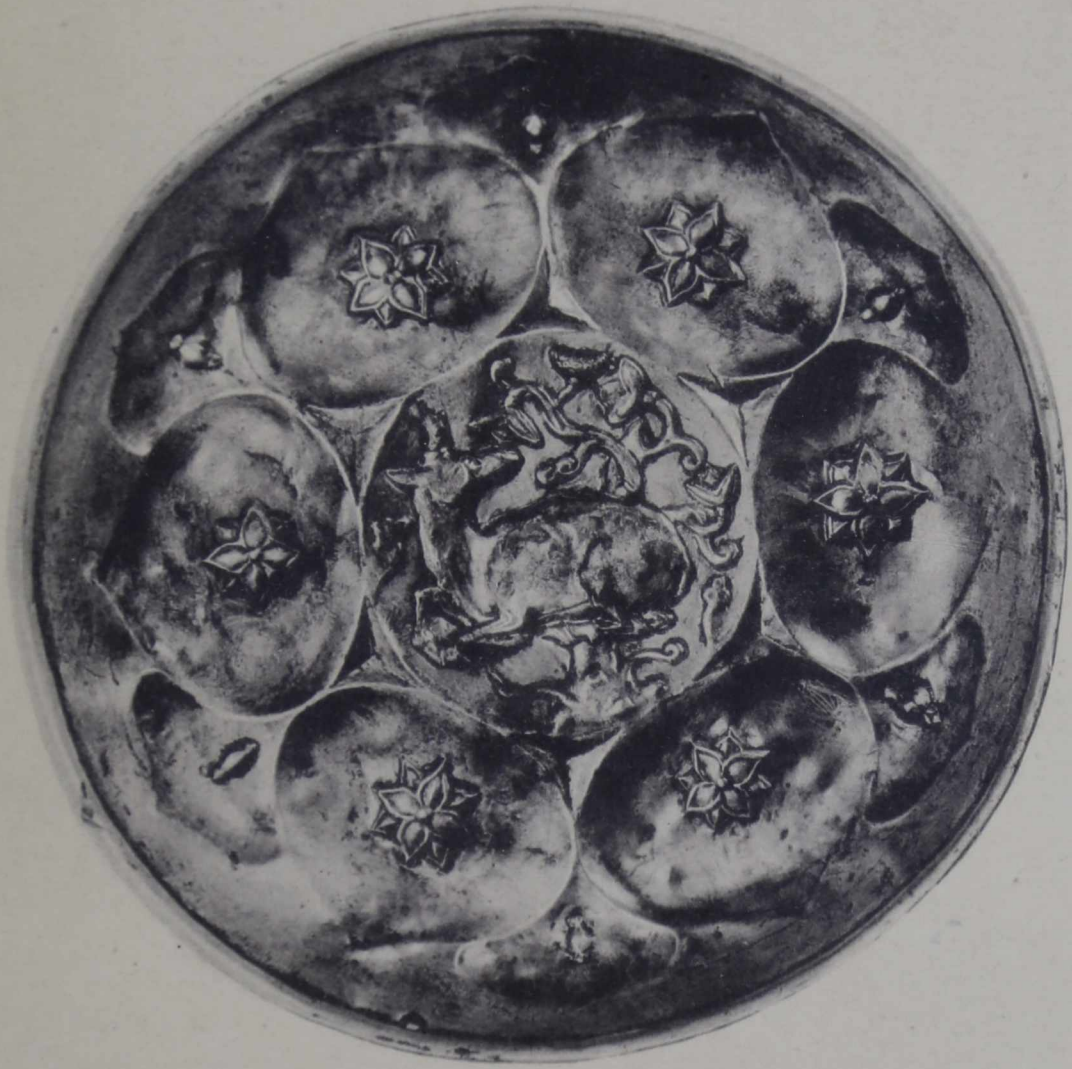
7. F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910, табл. XXXVIII и XXXIX.
8. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 13.
9. F. D. Paruck, *Sasanian Coins*, Bombay, 1924, табл. XVI.
10. Sarre und Herzfeld, ук. соч., табл. V и XI.
11. Таким образом перед нами первое блюдо с изображением Пероза. Правда К. Erdmann знаменитое блюдо Национальной Библиотеки в Париже со сценой охоты тоже считает блюдом с изображением Пероза (а не Хосрова Парвеза, как это обычно принято), но доводы его не убедительны (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 57, IV. Heft, Berlin, 1936, 211—216). Изображение Пероза Erdmann усматривает также на охотничьем блюде Метрополитанского Музея (принадлежавшем прежде Кеворкяну), но сопоставление его с нашим новым Чердынским блюдом, и не только по стилистическим основаниям (могли ведь работать разные художественные школы), но и по другим, как например — покрой одежды, да и весь облик царя, заставляют вернуться к предложенной Орбели еще в 1931 г. датировке этого блюда эпохой Шапура II в разрез с O. Falke, который тогда же, без достаточного основания, определил царя на этом блюде как Бахрама Гура (*Pantheon*, 1930, Heft 12, 569—570).
12. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 27; Смирнов, ук. соч., табл. CXXVI, 311.
13. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 44—47; Смирнов, ук. соч., табл. XLVI, 80 и XLVII, 81.
14. J. Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos*, Budapest, 1885, 12, рис. 4 и 20—21, рис. 10—11.
15. Une inscription de la trouvaille d'or de Nagy-Szent-Miklos (Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. *Historisk-filologiske Meddelelser*, I, 1) Kobenhavn, 1917, 28).
16. *Geschichte der Bulgarischen Kunst bis zur Eroberung des altbulgarischen Reiches durch die Türken*. Berlin, 1932, 19.
17. *Mittelalterliche Zeugdrucke*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, I, 1880, 119—122.
18. *Der Thron des Khosrō*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 41, Heft II. Berlin, 1920, 133, рис. 28.
19. *La céramique archaïque de l'Islam*. Paris, 1920, табл. XXIV.
20. Тревер, Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Изд. Эрмитажа, 1937, 21 (впервые издано в Сборнике, посвященном Н. Я. Марру, 1933, 293—328).
21. *Der Thron des Khosrō*, II, 135, прим. 2.
22. A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin, 1893, 47, рис. 14.
23. Ук. соч., 97, рис. 34.

24. К вопросу о происхождении пермского звериного стиля, Сборник Музея. Антропологии и Этнографии, VI, 125—164, табл. I—II.
25. Яфетическая теория, § 35. Избранные работы, т. II, 83—84.
26. Иштарь, Яфетический сборник, V, Лгр., 1927, 144. Избранные работы, т. III, Лгр., 1934, 329.
27. Там же, 120—121. Избранные работы, III, 314.
28. Ригведа, гимн IV, 26 (Grassmann, Rigveda, Leipzig, 1876—77, 133).
29. Гимн IV, 27.
30. Гимн VIII, 89, 8.
31. Авеста, Ясна X, 11.
32. См. A. A. Macdonell, Vedic Mythology, Strassburg, 1897, 104: «Soma is much less antropomorphic than Indra or Varuno... little is said of his human form or action».
33. О «бородатой Иштари» см. Н. Я. Марр, Иштарь, 111—112: «Нельзя смущаться, если божества, восходящие к Иштари, в различных странах оказываются не женскими. В самой Месопотамии давно признан мужчино-женский характер богини Иштари».
34. «Для нас важно отметить и то, что Ё-тан-а мужское божество, первоначально же по палентологии названия, «богиня», означал и как слово «женщину», яфетически «женщину-воду» («Север» и «мрак» «левый» от Пиренеев. Избранные сочинения, II, 139).
35. Herzfeld, Thron des Khosrō, II, 132—133.
36. Марр, Вишапы, Ленинград, 1931, 38—39.
37. Город Близнецов *Διοσκουριάς* и племя возниц *ἠνιόχοι*. Журнал Мин. Нар. Просв., СПб., 1911, 209.
38. Первоначальная природа Ашвинов не поддавалась объяснению; целый ряд исследователей должен был притти к заключению, что происхождение близнецов надо искать в одном из до-ведийских периодов (A. A. Macdonell, Vedic Mythology, Strassburg, 1897, 49; Hillerbrandt, Lieder des Rigveda, 1913, 5; он же, Vedische Mythologie, Breslau, 1891, т. III, 396).
39. L. Myrianteus, Die Açvins oder Arischen Dioskuren, München, 1876, 146.
40. Ригведа, гимны V, 78, I, 118 и IV, 45.
41. Гимн I, 184.
42. Гимн IV, 26.
43. Гимн I, 147. См. L. Myrianteus, ук. соч., 114 и 119 и сл.
44. Гимн IV, 27. M. Bloomfield, интерпретирующий орла, как молнию, и Сому, как дождь, видит в этом пере зигзаг молнии (The Myth of Soma and the Eagle, Festgruss an R. Roth, Stuttgart, 1893, 152 и 155). Едва ли при изображении двух деревьев на нашем блюде художник имел в виду то дерево, в которое, по мифу, превратилось перо, упавшее из крыла орла.
45. Гимн IV, 27.
46. Гимн VI, 44, 15: «пусть Индра пьет сок Сомы и, им освеженный, пусть молнией поражает Вритру».
47. Этому вопросу у Марра посвящена не одна страница, см. Иштарь, 153 сл.
48. Смирнов, Восточное серебро, табл. XLI, 79.
49. Орбели—Тревер, табл. 46.
50. Марр, Иштарь, 120 и 130.

51. Macdonell, анализируя слово «amṛta», о связанности его с Амеретат не упоминает (ук. соч., 108).
52. Herzfeld, *Am Tor von Asien*. Berlin, 1920, табл. XXXVI—XXXVII.
53. Богом огня, по Ригведе, является не только Индра, но и Варуна, и Митра, и Агни (последнему совместно с Сомой посвящен целый ряд гимнов), и с орлом связан не один только Индра. Многообразность огня, высшего божества, была осознана и выражена уже в самой Ригведе: «Индрой, Митрой, Варуной, Агни называют его, затем и птицей Гарутман, что у неба; тому что едино, мудрецами дано много имен...» (Ludwig, *Der Rigweda*, Prag, 1876, т. II, 592, § 960). Здесь, между прочим, в сонме четырех богов названа и птица Гарутман-Гаруда-Сэнмурв, о которой, в связи с нашим блюдом, говорилось выше.
54. К. Иностранцев, Древнейшие арабские известия о праздновании Науруза в сасанидской Персии. Записки Восточного Отделения Русского Археологического Общества, т. XVI (1904).
55. *Scriptorum Graecorum Bibliotheca*. Paris, 1844 (C. Müller), 79, § 55.
56. Sachau, 207—209.
57. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 30. Смирнов, ук. соч., табл. CXIV, 289.
58. Эти символы двух основных иранских праздников невольно приводят на память четырех животных, о которых говорится в книге Иезекииля (I, 10), а затем и в Апокалипсисе (IV, 6): лев, телец, животное с лицом человека и орел.
59. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 46—47.
60. Там же, табл. 44—45; Смирнов, ук. соч., табл. XLVI, 80 и XLVII, 81.
61. Там же, табл. 43; Смирнов, ук. соч., табл. XLVIII, 82.
62. Орбели, Временная выставка сасанидских древностей, изд. Эрмитажа, 1922, 11.
63. Орбели—Тревер, ук. соч., табл. 27; Смирнов, ук. соч., табл. CXXVI, 311.
64. Орбели, Сасанидское искусство, Восток IV, 1924, 151.
65. См. прим. 60.
66. Тревер, Сэнмурв-Паскудж, собака-птица.
67. О числительных. Избранные работы, III, 273.
68. Значение и роль изучения нацменьшинств в краеведении. Избранные работы, I, 241.

СПИСОК ТАБЛИЦ

- I. Чаша серебряная с ложчатыми углублениями, в центральном медальоне — олень у дерева (диам. 19 см, выс. 2,7—3 см).
- II. Блюдо серебряное — царь Пероз охотится на горных баранов (диам. 24,6 см, выс. 2,2 см; ножка отсутствует).
- III. Блюдо серебряное — похищение Иштари-Сомы Индрой-орлом (диам. 22 см, выс. 4,7 см).







En été 1936, près de la ville de Tcherdyne à la région de Sverdlovsk (Oural), pendant des travaux champêtres ont été trouvés deux plats et une coupe d'argent de l'époque sasanide. Peu après, ils ont été déposés à l'Ermitage.

Chacun de ces trois objets apporte de nouveaux éléments dans le domaine de la science et dans nos conceptions de la thouraitique sasanide, — des éléments extrêmement importants et intéressants, mais qui compliquent ma tâche.

Ce communiqué bien préliminaire n'a pour but que de noter les particularités caractéristiques de ces nouveaux objets d'art et de tracer la voie à la solution des questions qu'elles nous posent.

*

La coupe ronde d'argent est ornée d'enfoncements en forme de cuillères. La figure d'un cerf au pied d'un arbre remplit le médaillon central. Cette coupe diffère d'une manière tranchante (tant par sa forme que par le caractère des figures) de toutes les coupes avec des figures d'animaux qui nous sont connues notamment par l'interprétation très réaliste du cerf. Il est représenté au moment quand, la tête tournée en arrière, il prête l'oreille. Malgré la position tranquille, la tension de tout le corps de l'animal en garde est traitée admirablement, tandis que l'arbre est traité d'une manière tout à fait conventionnelle.

La forme de la coupe nous rappelle deux objets: la coupe du trésor de Péréchtchépina,¹ dont les enfoncements ont cependant une forme différente et sont disposés d'une autre manière (à part de cela, les deux

coupes n'ont rien de commun ni dans la composition ni dans le style); et ensuite, — la coupe portée par une des femmes (prêtresses ou servantes du temple) représentées sur le vase en argent de l'Ermitage.²

Sans doute notre coupe ressemble le plus à la coupe en argent disparue, qui a appartenu jadis à l'institut Lazarev à Moscou. Elle a été reproduite dans l'ouvrage de J. I. Smirnov,³ d'après un dessin et à cause de cela ne saurait être l'objet d'une comparaison stylistique et technique avec notre coupe. Pourtant, sa forme et sa composition générale coïncident complètement avec celles de notre coupe. Nous voyons sur ce dessin une coupe assez profonde, dont les parois sont munies d'enfoncements en forme de coeur; au centre de chaque enfoncement on voit la même figure de grenade qui se retrouve aux enfoncements extérieurs de notre coupe, mais à ce qu'il paraît, le dessinateur n'en a pas compris le sens. Le médaillon central représente un cerf au pied d'un arbre; la manière générale de l'interprétation de l'animal et de l'arbre est analogue aux figures de notre coupe.

En ce qui concerne la date, ainsi que la localisation géographique de ce plat, ces questions doivent rester encore ouvertes, vu le manque absolu de points d'appui. Il faut se limiter à la constatation que ces deux coupes sont pour le moment les uniques représentants d'un groupe de vases caractérisés par le manque de la stylisation traditionnelle dans l'interprétation des animaux.

L'hypothèse suivante s'impose: ce manque de stylisation traditionnelle des animaux dans les deux coupes, ne peut-il être expliqué par le fait, que ces coupes n'étaient pas destinées pour les besoins de la cour et n'étaient pas faites par les artisans du roi? Les parois plus minces et la légèreté relative de ces coupes, en comparaison aux autres plats et coupes (beaucoup plus massives), semble confirmer cette hypothèse.

Nous avons hazardé autrefois⁴ de déterminer la destination fonctionnelle de ces coupes aux enfoncements: de coupes rondes, avec des cavités en forme de coeur, ainsi que de coupes oblongues en or et en argent avec des enfoncements longitudinaux.⁵ Nous les avons interprété comme coupes, servant pour des cérémonies du culte, bien accomodées pour faire des libations, comme coupes pour la hōma sacrée. Cette idée se trouve maintenant nouvellement confirmée par l'analyse du sujet de la troisième coupe de Tcherdyne, qui sera décrite plus loin.

*

Le sujet du second plat diffère, à son tour, de toutes les scènes de chasse qui nous sont connues.

Le roi à pied, dans un costume approprié pour monter à cheval, tire la corde de l'arc; deux béliers, frappés de ses flèches, sont tombés, tandis que deux autres, quoique blessés, continuent à courir; le roi tire, selon toute probabilité sur le cinquième bélier, qui n'est pas représenté sur le plat. Ce dernier moment, ainsi que la vigueur et le faste soulignés de la figure du roi, est un trait caractéristique, qui distingue ce plat des autres plats avec des scènes de chasse, d'autant plus qu'il possède encore une particularité nouvelle, que l'on rencontre pour la première fois, notamment une bordure tout autour du plat. Cette bordure consiste de demi-cercles remplis de têtes humaines et de têtes de chiens. La moitié droite de la bordure a été en partie découpée, en partie anéantie par le forgeage.

Cette bordure forme l'enceinte, les filets, qui entourent cette scène de chasse, — des filets, indiqués par des traits gravés qui s'entrelacent.

Ces filets forment l'enceinte du clos pour les bêtes à traquer et sont accrochés aux supports, indiqués par des traits incisés. A travers les filets on voit les têtes des traqueurs avec des lances et les têtes des chiens de chasse de deux races.

Ce motif, bien connu d'après les reliefs de Taq-i-Bostan,⁷ se rencontre sur un plat d'argent pour la première fois.

De toutes les coupes que nous connaissons, la plus ressemblante à la nôtre paraît être la coupe de Koungour du VI siècle,⁸ qui nous représente Khosrō Anouchirvan parmi ses quatre spahpats; les traits communs des deux coupes se laissent voir dans la composition, qui remplit tout le cercle et ne laisse point d'espaces vides; dans le caractère du relief, la manière de traiter la tête en profil avec l'oeil en face, la coupe des cafetans des spahpats, les bottes, l'apézak (l'ornement à la poitrine) de Khosrō et du prince royal dans le segment inférieur, l'arc dans les mains de ce dernier, l'interprétation des rubans, tous ces points de contact subsistent nonobstant l'essentielle différence stylistique. Les formes des figures d'une monumentalité soulignée et l'exécution soignée de tous les moments secondaires rapprochent cette coupe de Tcherdyne aussi aux coupes du IV siècle.

La couronne du roi, très bien exécutée, est la couronne bien connue d'après les monnaies de Péroz,⁹ qui régnait dans la seconde moitié du V siècle (457—483). Si pourtant quelque chose y paraît étrange, ce n'est que la forme ovale, insolite en cette époque, de la boule au-dessus du croissant, ainsi que la surface complètement lisse, tandis qu'ordinairement la fine étoffe de soie, tendue sur la carcasse sphérique, est plissée ou garnie d'ornements.

Nous y voyons pour la première fois à la nuque du roi le noeud du bandeau ornant la couronne par derrière et non seulement les rubans flottant légèrement, comme cela arrive d'ordinaire.

Notre intérêt est attiré aussi par l'arabesque en forme de cepée ondulante, formée alternativement des feuilles de vigne et des grappes de raisin, qui orne les pans du cafetan du roi; le dessin de la boucle de la ceinture est aussi très intéressant.

Au revers de la coupe de Tcherdyne nous voyons au centre quelques signes graphiques pointillés en deux lignes superposées et formant le monogramme ordinaire, qui se rencontre souvent sur les pierres gravées sasanides de V—VI siècles. Mais sur un plat d'argent un monogramme de ce type se rencontre pour la première fois. Vu que des monogrammes figurent quelquefois sur les coulaks des hauts dignitaires,¹⁰ il est possible que le signe de notre coupe indique la haute position sociale de son propriétaire.¹¹

*

Le troisième plat nous saisit par la nouveauté du sujet. Un aigle porte dans ses griffes une femme, qui lui donne à manger des fruits, posés en forme de monticule dans une coupe plate, dont le pied est formé d'une petite boule. En bas se trouvent deux petites figures dénudées complètement identiques, dont une tire de l'arc et l'autre tient une hache. De deux côtés de l'aigle s'élèvent deux arbres, aboutissant en haut par une grande et splendide fleur. Autour de la coupe serpente une branche avec des grandes fleurs, dont deux volutes sont remplies d'un chien et trois d'un oiseau.

Au point de vue technique et stylistique, cette coupe adhère étroitement à la coupe avec la figure d'une panthère,¹² où nous retrouvons aussi une branche serpentante formant la bordure de la coupe et que nous rapportons au V siècle pour des raisons d'un ordre stylistique; j'aurai encore l'occasion d'en parler plus loin.

La figure féminine de notre coupe possède des traits communs avec les figures féminines, peut-être prêtresses (car l'Iran zoroastrien connaissait des prêtresses), sur trois vases de l'Ermitage.¹³ Ces vases nous montrent des femmes dans des habits transparents, dont les bras et les pieds sont ornés de bracelets, portant la même coiffure (trois mèches horizontales au-dessus de l'oreille et des mèches tombant sur les épaules) et tenant dans les mains des objets du culte. Ces attributs du culte sont une fleur, une grenade, un oiseau, un chien, une caissette portative pour le feu, une coupe ornée d'enfoncements et, enfin, un vase avec des fruits pareil à celui que porte la femme de notre coupe.

Notons que sur la coupe de Tcherdyne le corps de l'aigle est représenté en face et sa tête de profil, tandis que ses griffes sont enfoncées dans les hanches de la femme qu'il porte. Une composition pareille nous est connue d'après deux vases d'or du trésor, trouvé en 1799 à Nagy-Szent-Miclos en Hongrie.¹⁴ Ce sont des vases, dont les éléments présentent une combinaison très spécifique des motifs différents, parmi eux des éléments hellénistiques et sasanides. Ainsi que V. Thomsen¹⁵ et B. Filof¹⁶ datent ce trésor du IX siècle.

Sur un de ces vases la femme portée tient dans chacune de ses mains élevées une branche. Sur l'autre vase, d'un style un peu différent, la figure de femme est mal précisée, quoique sa coiffure est indiscutablement féminine; de sa main droite, de même que la femme de notre plat, elle tient une coupe, de laquelle l'aigle boit, et de l'autre main elle tient une branche.

Les deux vases, tant par leur forme, que leur composition générale rappellent les vases sasanides et en même temps diffèrent d'eux quant à la composition par les procédés de l'interprétation.

La composition de notre coupe de Tcherdyne peut être considérée comme transitoire entre ces vases et les objets sasanides.

Cette même composition se rencontre aussi sur une toile peinte conservée à Berlin et provenant du reliquaire de Quedlinbourg. J. Lessing¹⁷ et E. Herzfeld,¹⁸ qui la datent, l'un du VI—VII siècles, l'autre du XI—XII siècles, se souviennent à cette occasion et de Ganimède et de Garouda, te de l'Étana et de Nimrod.

La même composition se retrouve sur une coupe vernie de la collection Kélékjan; cette coupe provient de Reï, et M. Pézard¹⁹ la date du VII siècle, sans résoudre la question, posée par lui même: qui y est représenté — Ganimède ou bien Sal, porté par Simourgue?²⁰

Enfin, sur un vase antique trouvé dans le midi de l'Italie il existe une figure d'aigle portant une femme; ce fait a été communiqué comme curiosité à E. Herzfeld par R. Zahn.²¹

On se souvient aussi de l'oiseau-monstre hindou (de la période post-védique), le Garouda, tantôt sous la forme du Senmourve, portant sur son dos le dieu Vichnou ou une déesse (sur les reliefs de Sançi),²² tantôt sous la forme d'un aigle énorme qui porte dans ses griffes une femme (sur les relief de Gandhara). Gründwedel²³ tient cette femme pour Naga, à cause du serpent qui s'élève au-dessus de sa tête.

Il est aussi à remarquer que les plaques nombreuses d'un alliage métallique, que l'on trouve souvent dans la région de Perm à l'Oural, représentent un aigle aux ailes déployés, sur la poitrine duquel on voit

une petite figure humaine qui paraît être portée par lui. Souvent au lieu d'un corps entier une tête humaine y figure seulement prise en face. On attribue ces plaques à des périodes les plus différentes, en commençant par la culture dite d'Ananjino (VII siècle avant notre ère) et jusqu'à la culture dite de Lomovatovo (VI—VIII siècles de notre ère).

A. V. Schmidt²⁴ croit que la figure de l'aigle, provenant, selon son expression «du trésor mythologique du monde helléno-scythique... — s'est acclimatisée aux bords de la Kama, s'étant enrichie de la face humaine, comme d'un élément local». Schmidt nie à bon droit une relation immédiate avec Ganimède; mais il est en erreur en rejetant totalement l'interprétation proposée par D. J. Anoutchine, qui voulait lier ces oiseaux permiques avec le Garouda portant dans ses griffes une Naga.

Mais, quand nous nous efforçons d'interpréter le sujet de notre coupe, toutes ces considérations-là ne nous aident point.

Les deux garçons de deux côtés de l'aigle forment deux figures géminées, peut-être des jumeaux. La combinaison de l'aigle et de la femme avec ces deux mioches nous oblige de relier ces deux éléments — car il est fort peu probable que ces deux petites figures ne forment qu'un ornement.

En tâchant de réunir toutes ces images on parvient à penser aux Jumeaux quelle que soit leur incarnation: aux Dioscures du mythe grec ou de son parallèle oriental reflété dans les mythes de Rigveda et d'Avesta ainsi que dans la mythologie de divers peuples d'Orient, en tenant compte toujours de certaines variations de ces types.

Ensuite l'idée de la mère des Dioscures survient. En attendant, nous allons la nommer Léda, suivant la terminologie grecque. Son aventure amoureuse avec le cygne, c'est-à-dire avec Zeus, vient logiquement terminer cette pensée. Nous allons, de même, donner à ce dieu pour un certain temps son nom grec. Si on eut la phantasie d'interpréter le sujet de ce plat à l'aide de la mythologie grecque seule, les obstacles nombreux seraient inévitables, à commencer par celui, qu'en notre cas, l'oiseau qui porte Léda et qui est son amant n'est pas un cygne mais un aigle, c'est-à-dire que Zeus est incarné ici dans sa forme plus habituelle.

Pour interpréter ce sujet et sa sémantique, il faut tenir compte de l'ensemble des images et des idées cosmogoniques qui furent développées par N. Marr d'après ses recherches paléontologiques linguistiques.

Ces études de N. Marr ont jeté leur lumière sur une série d'objets d'art sasanide au cours de mes travaux en 1933 touchant l'image de Senmourve.

Commençons par Léda et le cygne. Le mythe grec, en incarnant le dieu dans le cygne et non pas dans l'aigle, le revête ainsi de la forme

d'un oiseau d'eau. C'est que, probablement, la nature aquatique de la mère des Dioscures était plus évidente à ce stade reculé.

Cette nature aquatique provient non seulement de la thèse de Marr touchant l'unité du faisceau sémantique «femme-eau»²⁵. Leau comme principe féminin est directement défini dans les livres de Rigveda, tandis que le feu est le symbole du principe masculin. Marr ne se basait pas sur le texte de Rigveda.

Dans les mythes grecs de Dioscures, le nom de leur père Tindarée se rencontre, qui est peut-être une dérivation postérieure du patronimicon de Dioscures. Il est à souhaiter que ce point obscur de la paternité de Zeus ou de Tindarée fut éclairci, et il me semble que ce n'est pas une entreprise désespérée.

La question de Tindarée fut étudiée par N. Marr dans son article «Ištar». En parlant du sanctuaire Dranda — Dan-dra en Abkhazie, de Tindarée, de la naissance des Jumeaux de l'oeuf et de la naissance d'Ištar de l'oeuf également, N. Marr note: «du point de vue formel, les deux noms, c'est-à-dire le nom de la déesse de Mésopotamie Ištar et le nom du héros mythique grec Τύδωρ se sont formés d'une manière identique par le croisement de deux éléments communs aux deux termes».²⁶

En effet le nom «Tintarides» paraît appartenir aux Jumeaux en qualité de leur patronimicon tout aussi bien, que sur le stade antérieur, il fut leur metronimicon. Alors, les images de Tindarée (ou de Tindaréia?) d'un côté et les images d'Ištar et de Tištar de l'autre, semblent se réunir dans un ensemble harmonieux où les deux hypostases de l'eau et du feu se divisent et se joignent continuellement: le principe paternel du feu et le principe maternel de l'eau.

Une tentative pareille d'expliquer les quatre figures du plat nous amène à voir les Jumeaux d'abord, et leur père ensuite en forme d'un aigle, qui s'élève dans les cieux ou descend, ce qui est difficile à discerner, — portant leur mère. Nous pourrions la dénommer ici déjà de son propre nom, pas grec, du nom d'Ištar, qui exprime toute la plénitude de cette image compliquée. La pensée de N. Marr à propos d'Ištar, qui fut émise neuf ans auparavant de la trouvaille du plat en question, formulait «les deux variétés sociales de l'élément — l'une à vocalisation «a» du groupe sifflant — «star» et l'autre à vocalisation «o» du groupe chuintant — «utor... En conservant le spirant initial (k̄ → k) ce terme du culte devait se prononcer comme «Kastor» (— Kаштор, resp. ϕα-ιστορ). L'avenir résoudra à court délai si cette consonnance des noms de la déesse d'Ištar et d'un des Jumeaux, dieux de lumière, de la Grèce archaïque est une simple coïncidence».²⁷

Cet avenir se trouva avoir lieu après 9 années.

C'est peu de définir la femme, qui se trouve dans les griffes de l'aigle et de déterminer le cercle des idées auquel elle se rapporte. Nous avons affaire à un objet d'art sasanide, à un monument d'Iran. Il s'ensuit que le problème nous incombe de compléter l'image d'Ištar à l'aide des éléments qui composent cette image cosmogonique dans la mythologie iranienne, ainsi que dans celle des contrées se rattachant à l'Iran.

Les livres d'Avesta et de Rigveda parlent de Hôma ou de Soma, qui est traité par le Rigveda plus amplement. C'est une plante sacrée, dont le jus enivrant charme Indra, le dieu du feu céleste, de la foudre. Soma a la faculté de le fortifier et à cause de cela Indra, sous la forme d'un aigle, la ravit des cieux.

«L'aigle au vol rapide tenant la plante Soma, de loin apporta entouré des dieux le breuvage de joie, tenant fermement Soma, emportée par lui du ciel supérieur». ²⁸

(Soma dit:) «déjà dans les entrailles de ma mère je connaissais toutes les générations des dieux. J'étais gardée par cent châteaux d'airain, mais l'aigle les perça rapidement. Il ne lui était pas facile de m'emporter. Mais il excellait en force et en audace. Bientôt l'impétueux laissa ses ennemis derrière lui et dans son vol bruyant devança les vents». ²⁹

«Se précipitant avec la rapidité de la pensée l'oiseau perça le château d'airain, s'éleva vers le ciel et apporta Soma au dieu tonnant» (Indra). ³⁰

«Et alors les oiseaux sacrés et sages te portèrent en différentes directions», chantait on dans un hymne de l'Avesta. ³¹

Soma est la personnification du monde végétal et de l'eau. C'est un être vivant, mais moins différencié quant au sexe, que l'Ištar et Tištar. ³² Les deux principes y sont réunis et c'est seulement pendant la période post-védique que Soma se définit comme une déité masculine. ³³

C'est le vague de cette image qui explique peut-être les formes relictives du mythe sur l'un des vases d'or du trésor hongrois de Nagy-Szent-Miklos: nous y voyons l'effigie d'un être non pas hermaphrodite, comme j'ai mentionné déjà, mais n'ayant pas de forme précise quant au sexe, soit homme, soit femme.

L'absence de différenciation de cette image peut-elle expliquer l'apparition d'une figure d'homme dans les griffes de l'aigle: l'Étana des Sumers, ³⁴ le Nimrud babylonien ³⁵ et le Ganimède grec? ³⁶

L'image cosmique d'Ištar se transforma dans les livres d'Avesta et de Rigveda dans la Hôma et la Soma.

Ces livres parlent aussi des Jumeaux divins.

En 1911 J. Orbéli, en parlant de la fondation de la ville Dioscourias dans la contrée des colches au Caucase, c'est-à-dire de la ville des Jumeaux parmi les tribus de hénioches-cochers a démontré «qu'il n'est pas nécessaire pour ces Jumeaux de se nommer Castor et Pollux. Les colches et les peuples voisins pouvaient même ignorer ces héros grecs. Ils en avaient les siens, comme les arméniens leurs Sanasar et Baghdasar. Les grecs purent tout simplement les identifier avec leurs jumeaux Dioscures». ³⁷ Ces paroles de J. Orbéli peuvent être rapportées à l'Iran et à l'Inde aussi.

Qui sont les Jumeaux d'Avesta et de Rigveda? Dans les livres de Rigveda ils se nomment Açvins, dans ceux d'Avesta — Aspins, ce qui signifie cavaliers ou cochers, c'est-à-dire les mêmes hénioches. Leur essence cosmique n'est pas précise: ³⁸ ils sont les étoiles et les crépuscules du matin et du soir, le jour et la nuit. Suivant le texte de Rigveda, ils sont les enfants du ciel et (d'après une version) l'océan est leur mère.

Tvastr est leur aïeul, celui qui a créé le ciel et la terre, dans la demeure duquel habitait Soma avant son enlèvement. ³⁹ Est-ce une coïncidence — la consonnance de Tvastr et de Tištar?

Il nous semble vraisemblable que ce plat représente le mythe de l'origine des Jumeaux divins résultant de l'union de l'aigle-ciel-feu avec Ištar-eau.

L'interprétation de ces Jumeaux inséparables, les plus jeunes parmi les dieux, comme fils de l'aigle et d'Ištar est confirmée par toute une série de moments: ils sont rapides comme l'aigle, leur char est porté par des aigles, ils aiment à boire le Soma. ⁴⁰ Il est intéressant de remarquer que dans un des hymnes ⁴¹ un seul des Açvins est nommé fils du ciel, ce que confirme une fois de plus la théorie de Marr sur la relation étroite entre I'tar, Castor et Tištar: selon une variante de la mythologie grecque c'est aussi seulement Pollux qui est fils de Zeus; Kastor est fils de Tindarée.

Avec ces deux enfants au bas de notre plat ne sommes nous pas en présence de moments mythologiques différents représentés déjà d'une manière inconsciente et qui par conséquent se sont entremêlés. D'une part ce sont les déités (enfants de Indra-l'aigle-le feu et d'Ištar-l'eau) dont parle l'hymne de Rigveda: «Ayant enlevé Soma, l'aigle au vol rapide la porte entouré des dieux, tenant fermement Soma, emportée par lui du ciel supérieur». ⁴²

Les Açvins d'ailleurs ainsi que les Dioscures, étaient vénérés comme dieux protecteurs du mariage et de l'enfantement. ⁴³

D'autre part nous avons ici quelques réminiscences de Kršanu (le Kerešani de l'Avesta), ce tireur furieux qui en visant l'aigle baissa la corde de son arc lorsque Indra enleva Soma «et alors une plume tomba de l'aile de l'oiseau en plein vol». ⁴⁴

Immédiatement après l'enlèvement de Soma durant son vol du ciel avec elle, Indra but le liquide sacré de la coupe brillante... «quand avec fracas l'aigle descendit du ciel... quand le tireur qui le visait furieux baissa la corde de son arc, alors Indra approcha sa bouche de la coupe brillante». ⁴⁵ La scène représentée sur notre coupe semble illustrer justement ce moment. C'est que Indra doit savourer le jus de Soma pour avoir la force de faire ses exploits et de tuer la Vritra; ⁴⁶ en général chaque être porté doit nourrir son porteur (et ainsi jusqu'à Simourgue): les contes arméniens, géorgiens, kurdes et ceux d'Abkhazie ont de tels motifs. Ayant admis ce hypothèse, nous sommes en état d'expliquer de fait les êtres vivants: un chien et un oiseau, une caille probablement, — qui semblent être enlacés par hasard dans la bordure du plat parmi les fleurs, reçoivent un sens particulier. La caille est consacrée à l'Ištar. ⁴⁷ Sur l'aiguière sasanide d'argent, disparue de la collection de Stroganov, les cailles marchent sur l'arcature, au-dessus de laquelle l'Ištar-Anahit, semée des astres, est figurée. ⁴⁸ La fenêtre du tympan du temple, rempli de motifs sasanides, sur l'île d'Achtamar (X siècle), est couronné par le chambranle également avec les cailles. Le chien se rattache à Anahit et à ses prêtresses d'après les petits vases d'argent de l'Ermitage; ⁴⁹ c'est bien connu que le chien est lié aussi avec les Dioscures.

Cette hypothèse admise — nous devons retourner à ce plat avec la panthère, dont l'affinité stylistique et technique avec le nôtre a été démontré déjà. La figure dominante de la panthère entourée d'une même bordure y est placée, ainsi que sur le plat de Tcherdyne, au-dessus de petits oiseaux (de cailles?) et d'un chien. C'est que non seulement les oiseaux et le chien, mais la panthère aussi a joué un grand rôle dans les cultes d'Ištar et d'Anahit. ⁵⁰

En admettant cette explication de notre plat, nous pouvons déchiffrer aussi la coupe et la branche que les femmes du trésor de Nagy-Szent-Miklos tiennent dans leurs mains: le prototype cosmique de ces figures c'est Ištar, la personnification de l'eau et du monde végétal. L'image de l'Ištar s'est fendu durant la période historique de l'Iran en deux divinités, les Amešaspandes — Haurvatat et Ameretat.

Le jus de Soma dans le Rigveda porte le nom de 'amṛta' — «l'immortel» (breuvage); ce mot a donné plus tard, ainsi que je le suppose, le nom de Ameretat — protectrice des plantes. ⁵¹

Le second élément de Soma — le liquide-l'eau est devenu Haurvatat de l'Avesta, dont il est nulle mention dans le Rigveda.

De cette manière l'hypothèse, qui suppose les deux figures féminines ailées de Taq-i-Boustan⁵² de représenter Haurvatat et Ameretat, reçoit un certain fondement. De ces deux divinités c'est l'Ameretat — l'immortelle, qui portant la coupe, évoque très vivement Hébé, la déesse de la jeunesse, une des échansons des dieux d'Olympe.

Retournant au plat de Tcherdyne, je voudrais fixer l'attention sur un certain trait.

Malgré la séduction d'interpréter le sujet dans le sens décrit ci-dessus, il serait extrêmement difficile d'expliquer la reproduction des idées cosmogoniques qui sont si compliquées même sous leur forme la plus concrète, la plus matérialiste et la plus simple du point de vue éschatologique. Mais pour la reproduction pareille sur un objet de la quotidienne, il y avait des raisons tout-à-fait spéciales.

En Iran les deux fêtes principales du cycle annuaire se nommaient Nawruz et Mihrakan. La première tombait sur l'équinoxe de printemps, le second — sur celui d'automne.

D'après les études de Herzfeld, la scène de combat d'un lion et d'un taureau si habituelle dans l'art achéménide, sasanide, arménien et musulman, symbolise l'équinoxe de printemps. Cette scène se trouve être expliquée pendant la période suivante par le récit moraliste de «Kalila et Dimna» qui est très éloigné des thèmes cosmogoniques.

Le symbole de l'équinoxe d'automne nous est encore inconnu.

Il nous semble d'avoir le droit de poser la question suivante: peut-on rattacher les images du plat de Tcherdyne à l'autre grande fête de l'ancien Iran, au Mihrakan? C'est que cette fête d'automne, quand tout s'accomplisse, marque l'union de la terre avec le ciel, l'union de l'eau avec le feu céleste et, en substituant les noms, — l'union du principe du feu-Mitra avec le principe de l'eau-Anahit-Ištar? Peut-on rattacher ces images à un terme quand l'aigle enlève pour le dieu hindou du feu, Indra-Mitra,⁵³ la Soma, qu'on doit considérer dans toute la complication de cette idée et tout d'abord Soma — la végétation, puisque Mihrakan est la fête d'automne?

La fête de Nawruz était probablement consacrée à Haurvatat, divinité de l'eau, à en juger par une série de rites où l'eau joue un grand rôle;⁵⁴ la fête de Mihrakan, d'après tout ce qui a été émis ci-dessus, devait être reliée avec Ameretat, protectrice de la végétation, qui atteint à son plein épanouissement au jour du Mihrakan.

Ctésias raconte⁵⁵ qu'il était permis aux rois Achéménides de boire du vin en s'enivrant une seule fois par an — le jour du sacrifice à Mihra, c'est-à-dire la fête de Mihrakan. Ne peut-on pas expliquer son récit par le fait que le jour de Mihrakan est consacré à Ameretat, divinité des plantes, donc de la vigne, et que ce jour est relié avec le mythe de l'enlèvement de Soma, liquide divin et enivrant, par Indra-Mitra-l'aigle, qui ce jour-là en fut enivré?

Et peut-être alors les rois sasanides le jour de Mihrakan s'imaginaient incarner Mihr lorsque, ainsi que le raconte Al-Birouni,⁵⁶ ils mettaient une couronne, où étaient représentés le soleil et une roue sur laquelle le soleil tourne.

En admettant cette hypothèse, nous nous trouvons en possession de deux plats, dont les sujets se rattachent aux deux fêtes annuelles: le plat avec la lutte du boeuf et du lion⁵⁷ — à la fête du Nawruz et notre plat de Tcherdyne — à celle de Mihrakan.⁵⁸

Nous connaissons dans l'Iran sasanide l'existence de l'usage de faire des cadeaux pour les fêtes de Nawruz et de Mihrakan. De même, que les chrétiens ornaient les cadeaux de Noël et de Pâques avec les images symboliques se rattachant à ces fêtes, on ornait, probablement, les cadeaux pour les anciennes fêtes d'Iran avec les images symbolisant Nawruz et Mihrakan. De cette façon, les plats en question pourraient avoir une telle destination.

La valeur principale de ce plat nouveau se trouve être formée d'un grand nombre d'éléments.

Nous possédons ici une illustration d'une de dernières étapes de la conception de l'unité cosmique dans le monde iranien.

Nous y avons la clef pour déchiffrer toute une série d'objets de culte que l'on voyait, sans les comprendre, dans les mains des femmes-prêtresses, figurant sur les monuments sasanides.

Nous y avons la confirmation d'une thèse, énoncée en l'année 1922 par Orbéli avant la découverte d'un vase avec l'inscription sogdienne de la fin du IV siècle.⁵⁹ Les petits vases avec des prêtresses,⁶⁰ ayant des traits qui les lient à notre coupe, de même que le petit vase avec le visage d'une femme,⁶¹ doivent être référés au milieu culturel de la civilisation de l'Iran oriental⁶² où survécurent les idées et les images, incarnées de la plus vive manière dans le Rigveda.

Nous sommes en état de soutenir que la fleur splendide et juteuse, qui couronne en haut les deux arbres de notre plat et que l'on rencontre toujours dans l'ornementation sasanide, n'est autre chose que la plante Hôma-Soma; peut-être, ce moment sera d'une certaine utilité pour la

détermination de l'espèce botanique de la Hôma que l'on cherche déjà depuis longtemps.

Nous pouvons interpréter d'une manière raisonnable le plat avec la panthère,⁶³ laquelle en unisson avec la fleur de Hôma, avec la caille et le chien nous introduit dans le cercle d'Ištar-Astarté-Anahit.

Nous avons la confirmation d'une thèse, aussi énoncée depuis longtemps par J. A. Orbéli,⁶⁴ que les vases ronds et oblongues avec des enfoncements sont des vases de culte; car une coupe avec des enfoncements se trouve être l'un de toute une série d'objets de culte aux mains d'une prêtresse sur le petit vase en argent,⁶⁵ donc, elle définit la destination fonctionnelle de la première des coupes de Tcherdyne.

Nous tenons en main les fils qui doivent, à ce qu'il paraît, nous mener à une interprétation toute proche de la figure de l'aigle avec une gazelle dans ses griffes. Cette figure se rencontre souvent sur les objets sasanides et non seulement sasanides (en Arménie dès le XII siècle elle devient héraldique) et doit peut-être symboliser l'équinoxe dans sa forme simplifiée: la place de Soma dans les griffes de l'aigle est occupée par un petit animal.

Enfin, je tiens à rappeler que dans ce cas, de même qu'avec le texte de Mēnōk-e-xrat,⁶⁶ un autre sujet de la culture de l'Iran sasanide, notamment resté inconnu à N. J. Marr, confirme des idées jadis énoncées par lui, notamment des liens unissant l'image de Kastor et de Tindar et celle d'Ištar.

La plat avec la figure du soleil-aigle-Indra-Mitra est l'incarnation artistique d'un mythe ascendant jusqu'à l'antiquité la plus éloignée. Dans l'image de ce mythe se transforma dans le stade le plus reculé de la vie humaine l'imagination de l'homme primitif sur la création du monde, sur la divergence et l'unité coïncidentes du ciel et de la terre, du feu et de l'eau, du principe masculin et du principe féminin.

Chez les différents peuples à un certain stade de leur développement cette conception du monde, conception de la nature s'incarne inévitablement dans des formes analogues.

Au ciel le soleil ardent, qui de ses chauds rayons pénètre la terre et appelle à la vie la végétation, est le principe masculin qui s'incarne dans l'image du plus fort oiseau qui se lève le plus haut, dans la figure de l'aigle. La terre au sein de laquelle sous l'action de la chaleur du soleil se produit la végétation des céréales nécessairement secourue par l'eau,—voilà le principe féminin. Il s'est fendu en deux éléments principaux, dont dépend la vie sur la terre — l'eau et la végétation,

et voilà pourquoi le principe féminin se conçoit dans l'image de la femme ou de la plante ou de l'eau, n'importe est-ce la mer sans bornes ou une goutte de cette mer infinie — le liquide dans la coupe.

Indra, Soma et les Açvins dans l'Inde, Étana, l'aigle et Ištār des Sumers, Senmourve, Hôma et Tištrya dans l'Iran (avec de certaines variations) et enfin Tindar, les Dioscures, Léda et le cygne-Zeus en Grèce, leurs images ne sont que des apparitions du même ordre qui surgissent de la même manière chez tous les peuples, lorsque leurs idées de la conception de l'univers ont atteint un certain niveau. Cette conception s'incarne dans les images analogues puisqu'elles représentent les mêmes phénomènes de la nature et ce n'est qu'aux stades suivants qu'elles se transforment en images des différents dieux.

Il serait impossible de ne pas se rappeler les paroles de N. J. Marr au sujet des mêmes images dans «les mythes de tous les peuples sans différence non seulement de la religion et des nationalités mais aussi des races et d'autres éléments somatiques d'anthropologie. Ce moment paléontologique de la question complique fortement l'examen des voies de la pérégrination des dieux. Dépendamment des différentes époques ils nous apparaissent comme les loups-garous et il faut escompter toutes leurs transformations». ⁶⁷

Ce petit plat avec l'image si énigmatique au premier coup-d'oeil, mais si simple au cours d'une observation attentive, est la meilleure confirmation de la principale conception scientifique de N. J. Marr: se fondant sur l'analyse du langage il affirma que «la création des formes culturelles et des mots qui les reflètent se fait par explosion et non pas par affaissement, dans la dynamique, dans le mouvement, et non pas dans la statique. A cause de cela toute recherche du pays primordial de la culture reste stérile. Il n'existait pas plus que le paradis et que dieu. Le pays primordial qu'on cherche est une place vide». ⁶⁸

Si l'on quitte les limites de la conception scientifique basée sur l'étude de l'histoire de la langue, l'étude des objets d'art, de la culture matérielle prouve qu'en langue d'images artistiques ils confirment cette même thèse élémentaire: dans chaque pays, dans chaque peuple, si au-dessus d'eux brille le soleil et à l'aide de l'eau fournit la nourriture à l'homme, alors aux époques différentes mais sur d'analogues stades du développement de la conscience humaine, de sa conception de la vie qui l'entoure, doivent surgir des images ressemblantes dépendant de la nature et du milieu, et ensuite viennent des mythes, des chants, des contes analogues. Or, le pays primordial recherché est resté jusqu'ici et reste toujours «une place vide».

NOTES

1. J. Orbéli et C. Trever, *L'orfèvrerie sasanide*, Leningrad, 1935, pl. 36—38 (russe),
2. *Ibid.*, pl. 44; J. Smirnoff, *L'argenterie orientale*, St. Pétersbourg, 1909, pl. XLVII, 81.
3. *Ibid.* pl. LXXVIII, 136.
4. Orbéli—Trever, *op. cit.*, p. XVIII.
5. «De la coupe d'argent je te verse dans la coupe d'or; que nulle goutte de ton (liquide) divin et précieux ne tombe sur la terre» — chantait on dans un des hymnes d'Avesta, consacré à Hôma (*Yasna*, X, 11).
6. Dans un problème arithmétique arménien du VII siècle on cite une chasse dans un clos près de Taline: «Le clos de chasse de Nerseh Kamsarakan, prince de Chirak et Acharounik, se trouvait au pied de la montagne nommée Artine. Une nuit un troupeau nombreux d'onagres entra dans le clos. Les chasseurs ne parvinrent pas à les abattre et accoururent dans le village de Taline pour le dire à Nerseh. Quand celui-ci en personne avec ses frères et ses azates entra dans le clos et se mit à abattre le gibier, une moitié du gibier fut prise dans des trappes, un quart tomba tué par des flèches, et le jeune gibier qui formait la douzième partie de tout le gibier fut pris par eux vivant, et 360 animaux tombèrent tués par des lances. Donc, il te reste à savoir combien en tout il y avait de gibier» (*Problèmes et solutions d'Anania Chirakzi*, ed. et trad. par J. Orbéli, Pétrograd, 1918, problème № 20).
7. F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910, pl. XXXVIII et XXXIX.
8. Orbéli—Trever, *op. cit.*, pl. 13.
9. F. D. J. Parück, *Sasanian Coins*, Bombay, 1924, pl. XVI.
10. Sarre und Herzfeld, *op. cit.*, pl. V et XI.
11. Ainsi c'est le premier plat sasanide avec l'image du roi Peroz. Il est vrai, qu'Erdmann est d'avis que la coupe célèbre avec une scène de chasse de la Bibliothèque Nationale à Paris est ornée aussi d'une image de Peroz (c'est Khosrô Parvez qu'on est habitué d'y voir), mais ses arguments sont dénués de conviction. (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 57, IV Heft, Berlin, 1936, 211—216.)
Erdmann (*op. cit.*, 210) veut voir Peroz aussi sur la coupe du Metropolitan Museum (jadis elle appartenait à Kevorkjan). La comparaison de ce plat avec notre nouveau plat de Tcherdyne ne devrait point se borner aux considérations purement stylistiques — elles pourraient bien être le produit de deux différentes écoles artistiques; au contraire, d'autres moments, comme par exemple le costume et surtout tout l'aspect du roi nous forcent à revenir à la date, proposée par J. A. Orbéli déjà en 1931: il datait cette coupe de l'époque de Shapour II contre l'opinion de O. Falke (*Pantheon*, 1930, Heft 12, 569—570) qui sans de suffisantes raisons a identifié le roi de cette coupe à Bahram Gour.
12. Orbéli—Trever, *op. cit.*, pl. 27; Smirnoff, *op. cit.*, pl. CXXVI, 311.
13. Orbéli—Trever, *op. cit.*, pl. 44—47; Smirnoff, *op. cit.*, pl. XLVI, 80 et XLVII, 81.
14. J. Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos*, Budapest, 1885, 12, fig. 4 et 20—21, fig. 10—11.

15. Une inscription de la trouvaille d'or de Nagy-Szent-Miklos (Kgl. Danske Videskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser, I. 1). Kobenhavn, 1917, 28.
16. Geschichte der Bulgarischen Kunst bis zur Eroberung des altbulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin, 1932, 19.
17. Mittelalterliche Zeugdrucke, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, I, 1880, 119—122.
18. Der Thron des Khosrō, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 41, Heft II, Berlin, 1920, 133, рис. 28.
19. La céramique archaïque de l'Islam. Paris, 1920, pl. XXIV.
20. C. Trever, Le chien-oiseau, Senmourve-Paskudj, Leningrad, 1937, 21 (en russe et anglais), paru pour la première fois dans le Recueilen l'honneur de N. J. Marr, Leningrad, 1933, 293—328 (en russe).
21. Der Thron des Khosrō, II, 135, note 2.
22. A. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Berlin, 1893, 47, fig. 14.
23. Op. cit., 97, fig. 34.
24. «La question du style animal de Perm», Recueil du Musée d'Anthropologie et d'Etnographie de l'Académie des Sciences, vol. VI (en russe).
25. La théorie japhétique, § 35. Oeuvres choisies, t. II, 83—84 (en russe).
26. «Ištar», Recueil Japhétique, V, Leningrad, 1927, 144. Oeuvres choisies, t. III, 1934, 329 (en russe).
27. Ištar, 120—121; Oeuvres, III, 314.
28. Rigveda, hymne IV, 26 (Grassmann, Rigveda, Leipzig, 1876—77).
29. Hymne IV, 27.
30. Hymne VIII, 89, 8.
31. Avesta, Yasna X, 11.
32. A. A. Macdonell, Vedic Mythology, Strassburg, 1897, 104: «Soma is much less antropomorphic than Indra or Varuno... little is said of his human form or action».
33. A propos de «l'Ištar barbue» (voir N. Marr, Ištar, 111—112) il ne faut pas s'étonner si des divinités qui remontent à Ištar dans différents pays deviennent masculines. Dans la Mésopotamie elle-même le caractère masculino-féminin d'Ištar est un fait depuis longtemps reconnu.
34. «Pour nous il est aussi important de remarquer que É-tan-a, une divinité masculine, d'abord au sens paléontologique — «déesse», signifiait aussi «femme», aux sens japhétique «femme-eau» («Nord» et «ténèbre») «à gauche» des Pyrénées. Oeuvres choisies, t. II, 139.
35. Herzfeld, Thron des Khosrō, II, 132—133.
36. N. Marr, Vishaps, Leningrad, 1931, 38—39.
37. La ville Διοσκουριάς et le tribu des cochers. ἡνιόχοι. Journal du ministère de l'éducation publique, St.-Pétersbourg, 1911, 209 (en russe).
38. La nature primordiale des Açvins était difficile à expliquer; un grand nombre d'érudits furent obligés d'admettre, qu'il faut chercher l'origine des Jumeaux dans une des périodes pré-védiques (Macdonell, Vedic Mythology, Strassburg, 1897, 49. Hillerbrandt, Lieder des Rigveda, 1913, 5; Hillerbrandt, Vedische Mythologie, Breslau, 1891, 396).
39. L. Myriantheus, Die Açvins oder Arischen Dioskuren, München, 1876, 146.
40. Rigveda, Hymnes, V. 78, I. 118 et IV. 45.

41. Hymne I. 184.
42. Hymne IV. 26.
43. Hymne I. 157. L. Myriantheus, op. cit., 114 et 119.
44. Hymne IV. 27. Bloomfield qui identifie l'aigle avec la foudre et Soma avec la pluie voit dans cette plume les zigzags de l'éclair (The Myth of Soma and the Eagle, Festgruss an R. Roth, Stuttgart, 1893, 152, 155). Est-ce que l'artiste en représentant les deux arbres sur notre plat pensait à cet arbre qui, selon le mythe, surgit du sol lorsque «une plume tomba de l'aile de l'oiseau en plein vol»?
45. Hymne IV. 27.
46. Hymne IV. 44, 15; «Que Indra boive le jus de Soma et rafraîchi par lui qu'il foudroie Vritra».
47. Marr Ištar, 153 ss.
48. Smirnoff, op. cit., pl. XLI, 79.
49. Orbéli—Trever, op. cit., pl. 46.
50. Marr, Ištar, 120 et 130.
51. Macdonell en analysant le mot «amṛta» ne le relie pas avec Ameretat, qu'il ne mentionne guère (op. cit., 108).
52. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, табл. XXXVI—XXXVII.
53. Le dieu du feu d'après le Rigveda était non seulement Indra, mais aussi Varuna, Mitra et Agni (toute une série de hymnes sont consacrés à ce dernier ensemble avec Soma); de même Indra n'est pas le seul qui est relié avec l'aigle. La multiplicité des formes du feu, divinité supérieure, est sentie et exprimée déjà dans le Rigveda lui-même; «On l'appelle Indra, Mitra, Varuna, Agni, ainsi que l'oiseau Garoutman, qui est auprès du ciel... à celui qui est unique les sages ont donné beaucoup des noms». (Ludwig, Rigveda, Prag, 1876, t. II, 592, § 930.) Ici d'ailleurs parmi les quatre dieux est nommé l'oiseau Garoutman-Garouda-Senmourve, dont nous avons parlé déjà.
54. K. Inostrantzev, La fête de Nawruz, Zapiski Vostočnogo Otdelenija, t. XVI, 1904 (en russe).
55. Scriptorum Graecorum Bibliotheca, Paris, 1844 (C. Müller), 79, § 55.
56. Sachau, 207—209.
57. Orbéli—Trever, op. cit., pl. 30; Smirnoff, op. cit., pl. CXIV, 289.
58. Ces symboles des deux fêtes principales de l'Iran nous rappelle les quatre animaux dont parle la Bible dans le livre d'Ezechiel (I. 10) et dans l'Apocalypse (IV,6) — le lion, le taureau, l'animal au visage humain et l'aigle.
59. Orbéli—Trever, op. cit., pl. 46—47.
60. Ibid., pl. 44—45; Smirnoff, op. cit., pl. XLVI, 80 et XLVII, 81.
61. Orbéli—Trever, op. cit., pl. 43; Smirnoff, op. cit., pl. XLVIII, 82.
62. J. Orbéli, Exposition des antiquités sasanides, Leningrad, 1922, 11 (en russe).
63. Orbéli—Trever, op. cit., pl. 27; Smirnoff, op. cit., pl. CXXVI, 311.
64. Orbéli, L'art sasanide, Vostok, IV (1924), 151 (en russe).
65. Voir note 60.
66. Trever, Le chien-oiseau, Senmourve-Paskudj.
67. Les numératifs, Oeuvres choisies, t. III, 273 (en russe).
68. L'importance et le rôle de l'étude des minorités nationales dans les études régionales, Oeuvres choisies, t. I, 241 (en russe).

LISTE DES PLANCHES

- I. Coupe d'argent aux enfoncements, dans le médaillon central — un cerf au pied d'un arbre (diam. 19 cm, h. 2,7—3 cm).
- II. Plat d'argent — le roi Peroz chassant des béliers (diam. 24,6 cm, h. 2,2 cm, le pied manque).
- III. Plat d'argent — l'enlèvement d'Istar-Soma par Indra-l'aigle (diam. 22 cm, h. 4,7 cm).

1979 Н.

Технический редактор Л. А. Федоров. Ученый корректор Е. П. Раутман. Начато набором 1 июня; подписано к печати 14 июня 1937 г. Формат 72 X 110 см. 40 стр. + 3 табл. 2⁷/₈ печ. л. 3,05 уч.-авт. л. 42 450 зн. в л. Тираж 1200. Лснгорлит № 3197. РИСО № 398. АНИ № 141. Заказ № 581. Типография Академии Наук СССР. Ленинград, В. О. 9 л., 12

~~Цена 2 руб.~~

15