

АРХЕОЛОГИЯ

М.М. Маммаев,
А.А. Иванов

**К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ КУБАЧИНСКИХ
КАМЕННЫХ РЕЛЬЕФОВ**

По истории искусства с. Кубачи существует довольно значительная литература. В последнее время она пополнилась книгой З.В. Доде «Кубачинские рельефы. Новый взгляд на древние камни: Материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа» (Под ред. А.Б. Белинского. Вып. X. М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 248 с., ил.).

В книге на основе анализа костюмов персонажей, изображенных на сравнительно небольшой группе средневековых кубачинских каменных рельефов – деталей архитектурного декора несохранившихся до настоящего времени зданий, делается попытка определить этнокультурную принадлежность и хронологию резных камней. В ней рассматривается также семантика изобразительных сюжетов отдельных кубачинских рельефов. Автор вкратце касается и средневекового архитектурного орнамента Кубачи.

Структура работы несколько своеобразна – книга начинается с небольшого предисловия редколлегии, раздела «От научного редактора» М.С. Гаджиева и благодарностей З.В. Доде, тем, «кто причастен к созданию этой книги, чье участие, материалы, консультации и советы» способствовали написанию и публикации монографии. Вступительная часть монографии озаглавлена «Экспозиция». Последующие пять разделов или глав названы автором эпизодами, а заключение – эпилогом. Эпизоды имеют свои подразделы с различными названиями. Работа снабжена большим количеством цветных и черно-белых иллюстраций. К ней приложены библиография, словарь терминов, указатели имен, географических, этнических и исторических названий. Завершается работа резюме на английском языке.

В «Экспозиции» автор дает критический обзор литературы по теме исследования, рассматривает вопросы, касающиеся принципов классификации кубачинских рельефов и их культурно-хронологической атрибуции. З.В. Доде останавливается и на том, как исследователи А.С. Башкиров, И.А. Орбели, А. Салмони, А.А. Иванов, М.М. Маммаев, Т.Д. Равдоникас и другие освещали вопросы этнокультурной атрибуции костюмов персонажей, изображенных на ряде средневековых кубачинских резных камней. Она в этой же части экспозиции пишет о методических принципах, которыми руководствовалась при освещении разрабатываемой ею темы: костюмы персонажей, изображенных на кубачинских каменных рельефах, сопоставляются с костюмными комплексами (одежда, обувь, головные уборы), выявленными при археологических раскопках могильников Северного Кавказа, а также с костюмами персонажей средневековых персидских миниатюр, сведениями письменных источников и т.д., и таким образом определяются костюмы, характерные, по ее мнению, монголов, половцев и северокавказского населения. После определения культурно-хронологической принадлежности резных камней путем анализа костюма З.В. Доде переходит к интерпретации сюжетов некоторых кубачинских рельефов «с жанровыми сценами на основе их сопоставления с персидскими миниатюрами монгольского времени и сведениями письменных источников, а также археологическими и иными артефактами» (с. 33).

В подразделах «Экспозиции» З.В. Доде критикует авторов, занимавшихся изучением кубачинских рельефов – А.С. Башкирова, И.А. Орбели, М. Диманда, А. Салмони, Э.В. Кильчевскую, Т.Д. Равдоникас, П.М. Дебирова, А.А. Иванова, М.М. Маммаева, Д.А. Дагирову и др. Одних критикует за «не совсем верные методические подходы и приемы при анализе этих уникальных памятников» (с. 15), других – за то, что «в большинстве случаев

признавался монокультурный характер памятников, местная дагестанская сюжетная традиция (? – Авт.) и иранское влияние на художественный стиль исполнения» (с. 15), третьих – за то, что кубачинские «памятники объявлены результатом народного творчества, допущение о влияниях извне заранее отвергнуто» (с. 18), дагестанские рельефы XIV в. признаны «изолированным культурным явлением» (с. 19), четвертых – за неприемлемые для каменных рельефов «хронологию и культурную атрибуцию, предложенных... для кубачинских металлических изделий» (с. 20), пятых – за то, что «все рельефы заведомо признаются монокультурной группой» (с. 22), шестых – за то, что при датировке каменных рельефов – архитектурных деталей привлекли в качестве параллелей орнаментальный и эпиграфический декор точно датированных кубачинских надмогильных памятников XIV – начала XV в. (с. 28) и т.д. и т.п.

Критикуя указанных выше исследователей, З.В. Доде хочет подвести читателей к тому, что ее предшественники, изучавшие кубачинские каменные рельефы, мало что смыслили в этих памятниках и только она верно интерпретирует сюжеты и образы резных камней. Глубоко уверенная в этом, она не только критикует других, нередко выискивая недостатки в их работах, но и менторски наставляет: «Внимание следует обратить не на орнаментальное убранство рельефов и поиски его стилового единства на других памятниках, а на жанровые сцены, отражающие жизненные реалии, и в первую очередь костюм» (с. 28).

В первом эпизоде (разделе) (с. 34–73) работы, озаглавленной «Монгольские имперские символы в каменной пластике и бронзе кубачинских мастеров», З.В. Доде рассматривает одежду, головные уборы и обувь представленных на каменных рельефах и на литом бронзовом котле XIV в. изображений сидящих по-восточному мужчин, конных всадников, сцен охоты на кабанов, танцев, борьбы и состязаний, привлекая широкий круг аналогий, используя для этого археологические материалы, письменные источники, литературные данные, шелковые ткани, персидские миниатюры и т.д. Персонажи, воспроизведенные на этой группе кубачинских памятников, Звездана Владимировна считает изображениями монголов. «Кубачинские памятники с фигурами в монгольских костюмах отражают включение Зирихгерана-Кубачи в имперский культурный ареал, – заключает она. – Мы не знаем, как это происходило в других пограничных областях Монгольской империи. Собственно, мы не знаем, с какой целью в Зирихгеране делались изображения монголов и какое здание было украшено этими рельефами. Но очевидно, это было одно из центральных сооружений Кубачи» (с. 62). В другом месте она пишет: «Не исключено, что и на кубачинских памятниках могли быть представлены «дагестанцы» в монгольских халатах...» (с. 65). Но в последующих своих рассуждениях она отходит от этих позиций и старается доказать, что на указанной группе рельефов изображены портреты монгольской знати (с. 58).

Не убеждает сопоставление головных уборов персонажей кубачинских рельефов с головными уборами монгольской знати, поскольку автор прибегает к натяжкам и слишком отдаленным аналогиям. Кроме того, из-за плохой сохранности рельефов составить четкое представление о головных уборах мужчин, воспроизведенных на резных камнях, трудно.

Много места в первом эпизоде занимает описание халатов с запахом слева направо и оплечий, т.н. «облачных воротников», которые рассматриваются З.В. Доде «как надежный аргумент для культурной идентификации костюма» (с. 49). «На персонажах кубачинских рельефов запах верхнего платья (т.е. халата. – Авт.) практически не прослеживается, – пишет З.В. Доде. – Исключение – рельеф с всадником из ДГОИАМ. Запах халата слева направо – важная особенность монгольского имперского обихода. Отсутствие у мастера интереса к значимому для монголов признаку сигнализирует о том, что монголы не контролировали изготовление этих изображений» (с. 49). В этой связи возникает вопрос: а что, изготовление каменных рельефов в с. Кубачи находилось под неусыпным контролем монголов? Никаких доказательств, подтверждающих это, нет.

В подразделе «Облачные воротники» (с. 52–59) автор описывает оплечье с растительным орнаментом, располагающееся на груди и в верхней части рукавов, и рассматривает его как характерный элемент декора халатов сидящих по-восточному фигур и конных всадников, изображенных на двух кубачинских тимпанах. Оплечье с китайским названием «облачный воротник», по мнению З.В. Доде, являлось «элементом костюма высших монгольских правителей и монгольской аристократии» (с.58). Но на портретах монгольских императоров династии Юань-Туг-Темур и Кусэлэ, (представленных в илл. 17 на с. 44), костюмы которых сопоставляются с костюмами персонажей на кубачинских рельефах, «облачные воротники» отсутствуют. Мы ведь ничего не знаем о политической истории этого района в XIII–XV вв.

А. Иванов пишет, что «единственным примером явно китайского влияния на рельефах первой группы являются оплечья халатов в виде четырех пальметок на всаднике тимпана из Метрополитенского музея, на рельефах в Лувре и в коллекции Д. Келикяна. ... В XIV веке, особенно во второй половине, халаты с таким вышитым оплечьем часто встречаются на иранских миниатюрах. Кстати, этот костюм тоже свидетельствует о том, что нет оснований датировать рельефы первой группы временем ранее XIV века. Но такой тип халата мы видим только на трех рельефах, тогда как на других рельефах с изображениями людей его нет. Это и заставляет говорить о какой-то опосредственной связи с памятниками иранского культурного круга» (Иванов А.А., 1976. С. 180).

В монографии «Дагестан в XIII – начале XV вв.» А.Е. Криштопа отмечает, что «изображение халата с оплечьем в виде 4-х пальметт – трижды встречается на кубачинских рельефах¹, причем это пока единственный элемент китайского происхождения в кубачинской глиптике. Принимая во внимание единичность подобного факта и вероятность более раннего проникновения одежды в процессе заимствования, сравнительно с другими формами материальной культуры, мы полагаем, что эти рельефы могут быть отнесены... к концу XIII в., хотя А.А. Иванов не счел возможным датировать эти рельефы ранее, чем XIV веком». Далее он полагает, что «многочисленные кубачинские памятники... указывают на начало довольно широких связей Зирихгерана с землями «иранского культурного круга» (ближайшими были Дербент и Ширван) примерно с конца XIII в. (Криштопа А.Е., 2007. С. 110). З.В. Доде тоже пишет, что монголы эпохи империи заимствовали эту оригинальную деталь костюма у китайцев, а «в Персии воротники использовались на протяжении столетий, намного пережив свержение монгольских ильханов» (с. 57).

Если Кубачи издавна поддерживал связи, прямые или опосредственные, с иранским культурным кругом и эти связи продолжались в XIV–XV вв., то кубачинцы могли заимствовать того типа костюм, который показан на персонажах кубачинских рельефов. Об этом может косвенно свидетельствовать то, что до середины XX в. у кубачинских женщин сохранилась шубка «улгам» с короткими до локтя рукавами, из-под которых выступали длинные рукава нижнего платья (Шиллинг Е.М., 1949. С. 50–51. Рис. 17; С. 56. Рис. 22; Гаджиева С.Ш., 1981. С. 87. Рис. 45; С. 88–89. Рис. 47–к; Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А., 2001. Илл. на с. 32). Как пишет С.Ш. Гаджиева, «на рукавах, бортах, полах и по всему подолу шубка обязательно оторачивалась мехом, чаще выдрой... Шуба не имела застежек, ее носили в распахнутом виде» (с. 91). Форма этой шубки восходит, вероятно, к форме халатов с короткими рукавами персонажей кубачинских рельефов. В силу большей консервативности женской одежды, в отличие от мужской одежды, форма эта сохранилась до середины XX в.

Важно учесть и то обстоятельство, что характерной особенностью кубачинских рельефов является их ярко выраженная декоративность. Изображения людей, животных, птиц, фантастических существ соответствуют этому принципу. Орнаментальные композиции и арабские надписи тоже отделаны декоративно узорными элементами. Декоративные арабские надписи на надмогильных памятниках даны на фоне растительного орнамента, буквы надписей проработаны мелкой узорной резьбой. Оплечье в виде четырех

¹ Ныне изображение халата с оплечьем в виде 4-х пальметт известно на шести рельефах.

пальметок («облачный воротник») тоже служит средством декоративной отделки представленных на кубачинских рельефах антропоморфных изображений, оно выступает как одно из средств усиления художественной выразительности этих изображений. Этой же цели служат и фигурные медальоны в виде крупных элементов растительного орнамента, обрамляющие фигуры сидящих мужчин. Для камнерезов «облачный воротник» не был этническим маркером, так как он появляется на армянских и византийских памятниках конца XIII–XIV вв.

Исходя из изложенного выше считаем ошибочным мнение З.В. Доде о том, что персонажи с «облачными воротниками», представленные на кубачинских рельефах, являются портретами монгольской знати (с. 58).

На с. 66 З.В. Доде пишет, что «монгольская принадлежность кубачинских рельефов не только основывается на определении характерных костюмов, но и согласуется с содержанием сюжетов». А на с. 70 пишет – «монгольская атрибуция рассматриваемой группы памятников...». Если речь идет о монгольской принадлежности рельефов, об их монгольской атрибуции, то выходит, что рельефы эти созданы монголами и принадлежат им. З.В. Доде старается это доказать, прибегнув к методически неверному приему, подгоняя любым способом сюжеты кубачинских рельефов под содержание калмыцкого и монгольского героического эпоса «Джангар», сложившегося в основном к XV в.

«Сцены спортивных состязаний на фризовой композиции кубачинского рельефа из Государственного Эрмитажа (рис. 14), – пишет З.В. Доде, – конные всадники, борцовский поединок и стрельба из лука в цель – вызывают ассоциацию с монгольским праздником «Трех мужских состязаний» – Наадам, история которого уходит в глубокую древность. В тексте калмыцкого эпоса «Джангар» содержатся сведения о ... «скачках, борьбе и стрельбе из лука» – традиционных мужских состязаниях, устроенных Цаган Зула-ханом по поводу сватовства его дочери». Далее приводятся выдержки из «Джангара». В борцовских поединках, изображенных в центре фризовой композиции эрмитажного рельефа (рис. 14) и на тимпане из ДМИИ (рис. 10), по мнению З.В. Доде, показаны характерные приемы национальной калмыцкой борьбы, описанные в эпосе «Джангар». Для подтверждения этого приводится пространная цитата из «Джангара» (с. 67–68).

«Охота, стрельба из лука в развевающуюся на ветру ткань, борьба, спортивные игры, сцены которых изображены на кубачинских рельефах были популярны среди монгольской аристократии», – делает заключение З.В. Доде. А то, что писал М.М. Маммаев, что на рельефах воспроизведены реально бытовавшие в средние века в с. Кубачи состязания конных всадников, борьба, стрельба из лука в цель со скачущей лошади, она отвергает и считает, что на этих рельефах изображены монголы (с. 145), как будто в эпоху средневековья и позднее эти виды состязаний в Дагестане не были известны и вообще были чужды дагестанцам.

Дальше, покритиковав А.С. Башкирова, А.А. Иванова и М.М. Маммаева по вопросу интерпретации сцены состязания двух конных всадников на рельефе эрмитажного собрания (рис. 14), З.В. Доде пишет: «Если принимается предположение о том, что на рельефе представлены сцены монгольского праздника Наадам, то сюжет левой композиции, где изображены два всадника, должен быть связан с конными скачками. Возникает вопрос: почему всадники движутся навстречу друг другу, а не в одном направлении? Как следует из правил традиционных конных соревнований, которые проводятся в Калмыкии, заезд имеет два направления – лошади скачут десять километров в одну сторону и десять километров обратно (Калмыкия. 1984. С. 62). Дистанция в «пятьдесят бэрэ», о которой говорится в эпосе, составляет около 36 километров. Возможно, что средневековые всадники также половину дистанции проходили в одном направлении, а вторую – в обратном. Можно предположить, что на рельефе изображена встреча всадников, когда один опередил другого, достигнув середины дистанции, и уже возвращается к финишу» (с. 69). Версия эта совершенно неприемлемая и ошибочная, так как З.В. Доде прибегает к превратному толкованию сцены с всадниками с целью любым способом подогнать ее под содержание эпоса «Джангар». Если понимать изображение в левой части рельефа как скачки

на время, как хочет З.В. Доде, то как понимать какие-то орудия (?) в руках всадников ? В скачках на время в руках держат только поводья. Здесь же мы видим какие-то палки (?), концы которых доходят до локтевого сгиба. Верхние концы этих предметов сбиты и сейчас трудно судить о том, что же на самом деле было в руках всадников. Весьма возможным является предположение, что тут представлена конная игра в мяч (типа «цхенбурти» в Грузии, где всадники пользуются ракетками с узкой плетенкой на конце).

С пиршествами, проводимыми перед мужскими состязаниями, о которых упоминается в эпосе «Джангар», Звездана Владимировна связывает изображения танцоров и музыканта на рельефе эрмитажного собрания (рис. 15). Рельеф этот она относит к «монгольскому циклу кубачинских рельефов» (с. 69) на том основании, что на поясе одного из танцующих фигур висит на ремешке поясная сумочка (точнее было бы назвать ее мешочком), которую считает «характерным «монгольским» элементом» (с. 70). Слово «монгольский» она берет в кавычки, потому что сумочка (мешочек) не является собственно «характерным монгольским элементом», т.е. аксессуаром монгольского костюма. З.В. Доде цепляется за эту деталь костюма, чтобы утверждать, что в композиции с танцорами воспроизведены именно монголы. Сюжет рельефа на с. 40 и 95 трактуется ею как изображение музыканта и танцоров, а на с. 69–70 рассматривает как сцену пиршества.

В первом же эпизоде, а также в разделе «Краткий историографический обзор» (с. 18–19) (точнее было бы назвать его «критический обзор») З.В. Доде критикует М.М. Маммаева по вопросу, касающемуся ислама и средневекового искусства с. Кубачи. Она приводит следующую цитату из его книги «Зирихгеран-Кубачи»: «Среди кубачинских каменных рельефов XIV–XV вв. – памятников исламского искусства – представлено немало таких, на которых высечены изображения живых существ – животных, людей или птиц вместе с арабскими надписями (или подражаниями им) и растительным орнаментом... При этом идейным центром всей композиции и главным сюжетом выступает образительный мотив. Таким памятником является, например, хранящийся ныне в Государственном Эрмитаже тимпан двухпролетного окна XIV в. с изображением льва, напавшего на кабана... В обрамляющий полукруг тимпана помещен эпиграфический орнамент – подражание арабской надписи. Тимпан изготовлен, конечно, в мусульманской среде, но, что парадоксально, изображение, помещенное рядом с арабскими буквами, не согласуется с мусульманским вероучением, так как свинья (кабан) считался нечистым животным (харам) и прикосновение к ней, а тем более употребление в пищу свинины рассматривалось как осквернение верующего (Маммаев, 2005. С. 179). Возникает вопрос, какое отношение к мусульманским пищевым запретам имеет сцена терзания львом своей жертвы – кабана? Конечно, никакого» (с. 70).

Здесь автор прибегает к приему, о котором было сказано выше – выискивает у М.М. Маммаева ошибки и «находит» их. Разве М.М. Маммаев напрямую связывает сцену терзания львом кабана с мусульманскими пищевыми запретами? З.В. Доде других считает, как видно из содержания ее книги, форменными профанами, ничего не понимающими и не разбирающимися в средневековых кубачинских каменных рельефах. Иначе она не стала бы так писать. Особенно ее раздражает понятие «парадоксальность», к которому она обращается неоднократно (с. 18, 70, 71, 186 и др.) для его «опровержения». «Монгольская атрибуция рассматриваемой группы памятников снимает вопрос о «парадоксальности» изображения живых существ, и более того – нечистых животных, в системе мусульманских запретов...», – пишет З.В. Доде. Она считает, что в средние века в с. Кубачи жили монголы (с. 163), которые способствовали развитию в этом населенном пункте «светского, мультикультурного искусства» (с. 187). По ее мнению, «монголы создали ту культурную среду, в которой творили народные мастера, сняв запреты (на изображения живых существ. – Авт.), навязанные прежними элитами» (с. 71), нейтрализовав влияние ислама (с. 18) на искусство с. Кубачи (в другом месте она пишет, что «монголы не вмешивались в религиозную практику мусульман») (с. 72). Поэтому, считает она, средневековое кубачинское искусство следует рассматривать не как исламское искусство, а как светское (с. 18). А высеченные на сотнях средневековых каменных рельефах и надмо-

гильных памятниках каллиграфически исполненные арабские надписи с исламскими религиозными формулами (шахада), а также надписями о строительстве мечетей и медресе с именами строителей и мастеров-резчиков по камню – все это она не учитывает.

Надо сказать еще, что каких-либо сведений, подтверждающих проживание монголов в средние века ни в с. Кубачи, ни в других горных селениях Дагестана не имеется. Если бы они жили в каком-нибудь горном селении, то это нашло бы отражение или в памятниках эпиграфики, или в письменных источниках, или же в исторических преданиях.

Во втором эпизоде «Шелка и камни: орнаментальные мотивы на кубачинских рельефах и монгольских тканях» (с. 74–99) в самом его начале З.В. Доде критикует М.М. Маммаева за то, что он в своих работах отмечал «связь орнаментики и стиля каменных дагестанских рельефов с декором других предметов декоративно-прикладного искусства, выполненных из дерева, металла и текстиля, **но системного анализа параллельного ряда предметов не дал**» (подчеркнуто нами. – Авт.). Продолжая далее, она пишет, что «так можно писать историю культуры, но не разобраться в сути дела» (с. 74). Здесь она намекает на книгу М.М. Маммаева «Зирихгеран-Кубачи. Очерки по истории и культуре» (Махачкала, 2005).

Через строку З.В. Доде отмечает, что М.М. Маммаев «не приводит конкретных сведений о предметах, послуживших источником изобразительных сюжетов и орнаментальных композиций кубачинских рельефов», ссылаясь при этом на названную выше книгу «Зирихгеран-Кубачи». А другую книгу «Декоративно-прикладное искусство Дагестана. Истоки и становление», опубликованную в 1989 г., где довольно подробно рассматриваются в сравнительном плане изображения льва, грифона, птиц, сцен терзания хищником травоядного животного, единоборства и состязаний, охоты и т.д. (с. 88–101) она вообще не упоминает. Не упоминает и статью «О некоторых мифологических и фольклорных образах в средневековом декоративно-прикладном искусстве Дагестана» (Маммаев М.М., 1988. С. 97–111), где подробно анализируются изображения дракона, единорога, сирены (сирина) и сфинкса, представленных на кубачинских каменных рельефах.

Приступая к своему «системному анализу параллельного ряда предметов», З.В. Доде приводит аналогии изображению лани, заключенному в круглый медальон с заостренным верхом, высеченному в средней части архивольта дверного тимпана из с. Кубачи. Этот дверной тимпан, хранящийся ныне в Дагестанском государственном объединенном историко-архитектурном музее (ДГОИАМ) им. А.А. Тахо-Годи, она ошибочно называет оконным тимпаном. Неверной, ошибочной является и ее определение, что он из себя представляет: «Каменный плинт люнета представляет собой полукруглый фронтон, верхняя дуга которого в виде декоративного бордюра выступает над плоскостью тимпана» (с. 75). Прежде чем оперировать понятиями «плинт», «люнет», «фронтон», «тимпан», «квадрифолий», которые нередко употребляются в работе не к месту, автору следовало бы хорошо усвоить их смысловое значение. Плинт – это плоская квадратная часть базы колонны. В «Словаре терминов» в конце книги (с. 202–203) З.В. Доде понятие «плинт» объясняет как плитка, брусок (с. 203). Можно ли дверной тимпан называть плиткой, бруском или квадратной частью базы колонны? Или же можно ли рельеф эрмитажного собрания «с тремя мужскими состязаниями» – с изображениями конных всадников, борцов и скачущего всадника, стреляющего из лука в цель (с. 40–41. Рис. 14) считать плинтом? (с. 39). Точно так же, плинт ли это рельеф с изображением барса и растительного орнамента, находящийся над воротами дома З. Чамсутиновой в нижнем квартале старой части с. Кубачи (с. 81. Рис. 43. С. 86)?

В указанном «Словаре терминов» понятию «люнет» З.В. Доде дает довольно сложную формулировку (с. 203). Считаем не верным оконный или дверной тимпан называть люнетом или фронтоном. Тимпан, люнет, фронтон не однозначные понятия. На с. 38 в тексте тимпан окна с борцами назван «декоративный фронтон», а под иллюстрацией этого же тимпана значится подпись «люнет двухпролетного арочного окна». На с. 67 этот же рельеф с борцами в одном абзаце назван то оконным фронтоном, то тимпаном. Значение понятия «фронтон» в «Словаре терминов» сформулировано правильно: «завершение фа-

сада здания, представляющее собой треугольную плоскость, которая ограничена по бокам скатами крыши, а у основания – карнизом» (с. 203). Но тогда как можно дверной или оконный тимпан называть фронтоном, т.е. верхней, завершающей частью здания?

Понятие «тимпан» в «Словаре терминов» разъяснено неверно: «треугольное поле фронтона» (с. 203). Тимпан – это резной камень (или часть стены) над дверью или окном с полукруглой аркой. В тимпан часто помещают скульптуру, живописные изображения.

Понятию «квадрифолий» З.В. Доде дает такое разъяснение: «элемент декора в виде фигуры с двумя взаимоперпендикулярными осями симметрии, образованной четырьмя округлыми лопастями, обращенными выпуклостью наружу» (с. 202). А на с. 34 она пишет о мужских фигурах, обрамленных «фестончатными квадрифолиями». А разве фигурные медальоны в виде крупных элементов растительного орнамента, в которые заключены фигуры сидящих по-восточному мужчин, можно считать фигурами с двумя взаимоперпендикулярными осями симметрии, образованными четырьмя округлыми лопастями, обращенными выпуклостями наружу? Где у них 4 округлые лопасти?

Возвращаясь к вопросу о том, к каким аналогиям прибегает З.В. Доде при рассмотрении изображения лани на дверном тимпане, отметим, что она выхватывает из общего декора тимпана только изображение животного в круглом медальоне с заостренным верхом и сравнивает его с изображениями ланей на шелковой ткани из могильника Вербовый лог в Ростовской области, в междуречье Дона и Сала. При определенной случайной схожести этих изображений в их иконографии имеются и различия. Считать изображение лани на шелковой ткани из могильника Вербовый лог прототипом для изображения лани на кубачинском рельефе нет никаких оснований. А орнамент, представленный на тимпане, не имеет ничего общего с орнаментом шелковой ткани.

Если З.В. Доде критикует М.М. Маммаева за то, что он не дал «системного анализа параллельного ряда предметов», декор которых послужил источником изобразительных сюжетов и орнаментальных композиций кубачинских рельефов, то непонятно, почему она сама ограничилась разбором двух изображений – лани на дверном тимпане и оленя на другом кубачинском рельефе (колонка тимпана?) (с. 78. Рис. 41). Имеются же еще изображения этих животных на других кубачинских рельефах, например, изображение оленя на оконном тимпане второй половины XIV в., хранящемся в ДГОИИМ (*Башикиров А.С.*, 1931. Табл. 73; *Кильчевская Э.В.*, 1962. Табл. IV, 5; *Маммаев М.М.*, 2005. С. 115. Рис. 38), или на рельефе примерно того же времени, находящемся ныне в Историко-этнографическом музее им. проф. Р.М. Магомедова Дагестанского государственного университета (публикацию см.: *Алиханов Р.*, 1963. Рис. 7).

После того, как З.В. Доде выявила, как она пишет, «ряд примеров прямого соответствия изображений на дагестанских памятниках (т.е. на кубачинских рельефах. – Авт.) синхронным импортным изделиям из стекла, металла, шелка» (с. 75), ею делается «глубокомысленный» вывод: «В имперской перспективе изображение ланей на кубачинских рельефах воплощает популярную тему цветущей природы, связанной с практикой ханских охот» (с. 79). Это голословное утверждение. Для такого заключения нет никаких оснований. Лишенным каких бы то ни было реальных фактических данных вымыслом автора является также утверждение о том, что «при известных оговорках, кубачинские рельефы с ланями можно рассматривать как реплики каменного убранства монгольских дворцов» (с. 79). В конце второго эпизода на с. 99 З.В. Доде пишет: «...как выглядели украшения монгольских дворцов в Иране, мы не знаем, поскольку они исчезли. Уникальность рассматриваемой нами группы кубачинских рельефов в том, что они проливают свет на архитектурное искусство (в частности, на архитектурный декор эпохи Монгольской империи), утраченное во всех других регионах мира».

Странные эти рассуждения. Как можно кубачинские рельефы рассматривать как реплики каменного убранства монгольских дворцов, если эти дворцы, как считает З.В. Доде, исчезли, если не известно, «как выглядели украшения монгольских дворцов»? И опять приходится напоминать, что мы ровно ничего не знаем о взаимоотношениях монгольского государства (или Золотой Орды) и Зирихгерана-Кубачи!

Здания дворцового типа в с. Кубачи, так называемые Хвала хьулбе, богато украшенные каменными рельефами, до нас не сохранились, но рельефы до нас дошли. А куда же делись детали каменного убранства монгольских дворцов, если они были? Кто-то их уничтожил, стер в порошок и рассеял по земле? «Во всех регионах мира» детали архитектурного декора тоже бесследно исчезли, они тоже были кем-то специально уничтожены, а кубачинцы сберегли свои рельефы, потому что на многих из них были изображены «с этнографическими подробностями» (с. 99) монголы и половцы?

В подразделе «Кошачьи хищники» З.В. Доде сравнивает изображение животного (барс) на каменном рельефе, находящегося над воротами жилого дома З. Чамсутиновой в нижнем квартале с. Кубачи, с изображением животного на вышивке и аппликации реставрированного головного убора конца XIII – начала XIV в., обнаруженного в могильнике Джухта в Ставропольском крае. Она пишет, что «между ними обнаруживается прямое соответствие» (с. 80). Увы, такого прямого соответствия в изображениях этих животных нет. В их иконографии имеются отчетливо заметные невооруженным взглядом различия. Это различные животные. Поэтому изображение животного типа, воспроизведенного на вышивке головного убора из Джухты, не могло служить непосредственным образцом для камнереза, вырезавшего изображение барса на кубачинском рельефе.

В подразделе «Мотив трилистника» З.В. Доде критикует искусствовед П.М. Дебирову, основательно «наехала» на Д.А. Дагирову – заведующую отделом декоративно-прикладного искусства Дагестанского музея изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой. На с. 85 она с возмущением пишет о том, что «для дискурса северокавказских исследований характерна установка на исключительную самобытность местной культуры. Каким бы ни было внешнее влияние, местная культура изображается исследователями как неизблемое и неизменное явление, вневременная константа. Вот типичные размышления, способные поставить читателя в тупик: «... Сюжеты и образы, запечатленные в рельефах, несмотря на их разнообразие и богатство трактовки, составляют веками выверенный, узнаваемый «рисунок», – то есть «свой», кубачинский, иконографический круг образов и сюжетов. По сюжетам, особенностям трактовки и передачи изобразительных мотивов памятники Кубачи обнаруживают близость к более ранним памятникам Закавказья, Ближнего Востока и особенно сасанидского Ирана. Однако, воплощенные в произведениях средневекового дагестанского искусства, эти сюжеты и образы, так же как восходящие к сасанидским прототипам орнаментальные мотивы растительного характера, в значительной степени переосмыслены и подвергнуты творческой переработке местными мастерами как со стороны формы, так и идейного содержания (Дагирова Д.А., 2002. С. 90)».

Продолжая далее, З.В. Доде пишет: «Как можно убедиться, что все внешние прототипы были переосмыслены и переработаны? Где доказательная база? Где сравнительный анализ памятников искусства? Ответа нет. ... При такой постановке проблемы она утрачивает всякую научность» (с. 850).

Мы привели пространные цитаты из книги З.В. Доде, содержащие набор суждений, вызывающих недоумение и возражения. Нужно ли доказывать, что искусство, материальная и духовная культура каждого народа обладает чертами национального своеобразия и самобытности? Разве искусство, материальная и духовная культура у каждой народности Дагестана, в том числе у кубачинцев, не обладает чертами самобытности и этнического своеобразия? Если бы их не было, в Дагестане не было бы более 30 коренных народностей, отличающихся друг от друга языками, искусством, обрядами, обычаями, традициями, хореографией, одеждой, украшениями, фольклором и т.д. Об этнических особенностях и самобытности материальной и духовной культуры, а также искусства кубачинцев подробно писал известный этнограф-кавказовед Е.М. Шиллинг (*Шиллинг Е.М.*, 1949). Это вопрос в определенной степени разработал и М.М. Маммаев в разделе «О формировании этнической специфики искусства кубачинцев в процессе их этногенеза» книги «Зирихгеран-Кубачи» (*Маммаев М.М.*, 2005. С. 224–233). Именно специфические особенности и ярко выраженные своеобразие и самобытность искусства, материальной и духовной культуры кубачинцев, их язык привлекали к себе особое внимание многих рус-

ских и западноевропейских ученых и путешественников прошлого. При этом высказывались самые различные, порою фантастические предположения относительно их происхождения и истоков их искусства.

Известно, что искусство и художественная культура в целом каждого народа не замыкались в своем развитии в узких национальных рамках. Они не развивались совершенно замкнуто и обособлено. Достижения в области искусства и художественной культуры других народов воспринимались творчески. Обогащение национальных традиций за счет заимствования и усвоения элементов других художественных культур – явление прогрессивное в истории искусства. Так происходило, например, с кубачинским орнаментом в ходе его длительного развития. Он обогащался за счет орнаментального творчества других народов, с которыми соприкасались в своей деятельности кубачинские мастера. Они использовали стилистические особенности и принципы искусства того народа, среди которых им приходилось работать. Такие орнаментальные композиции, как «чаргас накъиш» (черкесский орнамент), «гурже накъиш» (грузинский орнамент), «москав накъиш» (московский орнамент), «чох накъиш» (по названию аварского с. Чох), «армани накъиш» (армянский орнамент), «бухаре накъиш» (бухарский орнамент), «иран накъиш» (иранский орнамент) обогатили виды орнаментальных композиций кубачинских мастеров.

З.В. Доде пишет, что «тезис о самобытности выступает как препятствие на пути исследования (монгольского. – Авт.) имперского феномена» (с. 85). Поэтому-то она и ополчилась на тезис о самобытности местной культуры и отвергает его. Она ополчилась еще на мнение Д.А. Дагировой о том, что заимствованные изобразительные сюжеты и образы переосмыслены и творчески переработаны средневековыми кубачинскими мастерами как со стороны формы, так и идейного содержания. «Что такое «творческая переработка» универсальных средневековых сюжетов? – вопрошает она. – Какое такое особое идейное содержание вкладывали кубачинские мастера в грифонов и львов? – возмущается она. – Внесем ясность в эту тему, – продолжает она. – Были грифоны, но не было кубачинских грифонов, как не было древнерусских или старофранцузских грифонов. Тезис о культурной самобытности противоречит всем известным историческим фактам, – утверждает она. – И самое главное, он входит в противоречие с сюжетами и образами каменной пластики Зирихгерана. Если настаивать на самобытности, то как объяснить детальные совпадения рисунков на «монгольских» шелках и на кубачинских камнях. Сопоставив фигуры, мы можем говорить о прямом заимствовании и подражании» (с. 85).

Читая все это, удивляешься, как доктор наук может писать подобное. Тезис о культурной самобытности вовсе не противоречит всем известным историческим фактам. Наоборот, все известные исторические факты говорят о том, что искусство каждого народа обладает чертами национального своеобразия и самобытности. Выше было сказано, что традиционное искусство, как и вся материальная и духовная культура кубачинцев, при наличии некоторых общих черт с искусством, материальной и духовной культурой других дагестанских народов обладает ярко выраженной этнической самобытностью.

О творческой переработке мастерами средневековья заимствованных сюжетов и образов пишут многие исследователи. В.П. Даркевич, например, отмечает, что «средневековый художник никогда не ограничивался пассивным копированием или эклектическим сочетанием разнородных элементов. Доля воображения тоже была велика. Мотивы, почерпнутые из источников различного происхождения, творчески перерабатывались в местной художественной среде как со стороны формы, так и содержания. Фигуры компоновались по-новому и преобразовывались под влиянием местного стиля» (*Даркевич В.П.*, 1972. С. 29).

О творческой переработке изображений грифонов со стороны их формы в средневековом искусстве с. Кубачи свидетельствует то, что их иконография, т.е. особенности их изобразительного воплощения, их художественной трактовки, в резном камне и художественном металле отличается от иконографии грифонов, представленных в средневековом искусстве Азербайджана (*Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В.*, 1976. С. 137–141, 146. Рис. 68), Армении (*Орбели И.А.*, 1968. С. 113–114. Табл. XXV. Рис. 1), Грузии (*Аладашви-*

ли Н.А., 1977. С. 138, 221, 225–233. Рис. 143–144, 155, 175, 177), Византии (Банк А.В., 1966. Рис. 205; 1978. Рис. 43, 45–49; Даркевич В.П., 1975. С. 191–194. Рис. 1–3, 24, 31, 35–36), Владимиро-Суздальской Руси (Вагнер Г.К., 1962. С. 78–90; 1964. С. 28, 115–120; 1969. С. 136–138; 1975. Илл. 78, 93, 100, 102, 104; Рыбаков Б.А., 1987. С. 621–623), Болгарии (Мавродинов Н., 1959. С. 215–219) и многих других стран. Если бы средневековый мастер просто копировал без творческой переработки и переосмысления образа, то грифоны в искусстве Кубачи и перечисленных выше стран иконографически не отличались бы друг от друга.

Под идейным содержанием в цитате из работы Д.А. Дагировой подразумевается смысловое значение, т.е. семантика образа грифона. Один из признанных и авторитетных исследователей древнерусского искусства доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии Российской Федерации Георгий Карлович Вагнер, обстоятельно изучив изображение грифона во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре, показал, что «в зависимости от времени и места семантика грифона конкретизировалась, облик грифона и даже название тоже приобретали местные особенности» (Вагнер Г.К., 1964. С. 117).

О разной семантике грифона в зависимости от времени и места его изображения – в архитектурном декоре (киевская София – кафедральный собор всей Руси), в произведениях прикладного искусства (короны русских княгинь и боярынь, колты и др.) пишет выдающийся отечественный ученый, археолог и историк, академик Борис Александрович Рыбаков (Рыбаков Б.А., 1987. С. 630–633).

Как и изображения грифонов, изображения львов в средневековом искусстве Кубачи – на каменных рельефах и горизонтально отогнутых бортиках бронзовых котлов закрытого типа – имеют отчетливо выраженные местные иконографические особенности и не повторяют изображения львов в искусстве других стран.

Вызывает возражения то, что пишет З.В. Доде: «Как объяснить детальные совпадения рисунков на «монгольских» шелках и на кубачинских камнях? Сопоставив фигуры, мы можем говорить о прямом заимствовании и подражании» (с. 85).

Детального совпадения рисунков на «монгольских» шелках и на кубачинских камнях нет! Нет такого совпадения! Сопоставляемые на с. 88–89 изображения сфинксов на кубачинском дверном тимпане (ошибочно названном З.В. Доде люнетом окна) и на шелковой ткани начала XIII в. – фрагменте монгольского мужского халата – абсолютно не совпадают детально, иконография их совершенно разная и ни о каком прямом заимствовании или подражании не может быть и речи!

В подразделе «Мотив трилистника» (с. 84–87) З.В. Доде проводит параллель между орнаментальной композицией на кубачинском каменном рельефе (ошибочно названном ею «плинтон» – с. 86), находящемся над воротами дома З. Чамсутиновой в нижнем квартале Кубачи – и на вышивке и аппликации головного убора, происходящего из могильника конца XIII–XIV в. Джухта в Ставропольском крае. Рассуждения автора по этому вопросу на с. 87 не назовешь иначе, кроме как дилетантские, ибо сопоставляет несопоставимые орнаментальные композиции, имеющие лишь ничтожно малое сходство деталей отдельных узорных элементов.

Путем сопоставления орнамента на кубачинском рельефе и на головном уборе из могильника Джухта делается вывод, вынесенный в аннотацию к книге (с. 4): «Орнаментальные композиции (кубачинских каменных рельефов. – Авт.) следуют декоративным канонам монгольской имперской культуры». Как можно так превратно истолковывать архитектурный орнамент Кубачи? Разве сопоставление орнамента на кубачинском рельефе с орнаментом на вышивке и аппликации головного убора из Джухты позволяет делать такое заключение?

На с. 87 Звездана Владимировна утверждает, что «изображения трилистника широко представлены на других рельефах, например, на каминной плите с изображением сиринов (ГЭ, инв. № ТП-157) (рис. 48) и на люнете окна с изображением сфинксов (ГЭ, инв. № ТП-141, 142) (рис. 49), что позволяет отнести их к «монгольской» группе кубачинских памятников». По З.В. Доде выходит, что, если на кубачинских рельефах встречаются ор-

наментальные композиции с трилистниками – то это монгольская группа кубачинских памятников. Орнаментальные композиции с трилистниками встречаются и на мусульманских надмогильных памятниках XIV–XV вв. с. Кубачи, Калакорейш, Дацамаже, Ашты и др. Их тоже можно отнести к монгольской группе памятников?

В последних подразделах второго эпизода (с. 90–99) З.В. Доде приводит отдаленные аналогии сюжетам кубачинских рельефов и бронзовых котлов. Разбирать их нет необходимости и смысла, чтобы не занимать много места в данной работе.

В третьем эпизоде «Половецкая клятва» (с. 100–123) З.В. Доде рассматривает кубачинский каменный рельеф XIV в. эрмитажного собрания с изображением в профиль двух противостоящих мужчин, у одного из которых в правой руке находится обнаженная кривая сабля, а другой мужчина в левой руке держит за ручку кувшин, а в правой руке находится кубок. Между мужчинами в центре верхней части композиции расположено профильное изображение собаки (с. 100. Рис. 62).

Эпизод этот опубликован З.В. Доде в 2009 г. в виде отдельной статьи (*Доде З.В., 2009. С. 389–413*).

З.В. Доде считает, что на этом рельефе представлена «сцена клятвы на разрубленной собаке. Это тюрко-монгольский обычай, чуждый традициям горцев Дагестана» (с. 102). Для доказательства этого положения Звездана Владимировна анализирует костюм мужчин, показанных на рельефе, привлекая для этого широкие параллели – половецкие каменные изваяния XI–XIII вв., миниатюры «Венгерской иллюстрированной хроники» 1358 г., археологические данные и письменные свидетельства. При этом она прибегает к слишком растянутому описанию различий в одежде монголов и тюрков. В центре ее внимания находятся особенности запаха одежды у китайцев, монголов и тюрков. В конечном итоге из ее изложения вытекает, что на рельефе из с. Кубачи изображены мужчины в кафтанах половецкого типа, монгольских сапогах и монгольских головных уборах в виде шляп треугольного силуэта с отогнутыми вверх разрезными полями.

И в данном эпизоде обнаруживаются натяжки и явные противоречия, а также отсутствует четко выраженная авторская концепция. Так, в самом начале эпизода З.В. Доде пишет: «Половецкие вожди оказались и на территории Дагестана. Здесь, возможно, они заключили политический союз/соглашение с государственным образованием Зирихгеран-Кубачи. Событие нашло отражение, как представляется, в рельефе с сюжетной сценой» (с. 100). А на с. 123 объясняется, с какой целью создан исследуемый кубачинский рельеф: «Рельеф создан с целью запечатлеть в коллективной памяти значимое официальное событие, военный союз, призванный защитить интересы половецкого племени». Тогда выходит, что из двух изображенных на рельефе мужчин один является представителем половецких (кыпчаков), а другой – Зирихгерана-Кубачи. Снова мы вынуждены напомнить, что никто ничего не знает о политической истории этого района в XIII–XV вв., чтобы делать столь впечатляющие выводы.

Из тех текстов письменных источников, которые приведены З.В. Доде на с. 120–122, вовсе не следует, что участники этих ритуалов клялись на крови собаки. Совсем наоборот, они клялись на своей крови, а собаку убивали для того, чтобы подчеркнуть их судьбу, если они эту клятву нарушат. Собака здесь не играет главной роли.

А если посмотреть на описываемый рельеф из Кубачи, то собака здесь занимает центральное место в композиции. И понимать этот сюжет как клятву на крови людей нет серьезных оснований. Для такого понимания надо сделать несколько допусков или очень захотеть. Сюжет этого рельефа не имеет достоверного истолкования.

Дальнейшее изложение З.Д. Доде противоречит вышесказанному. На с. 119 она утверждает, что на рельефе представлены «половецкие князья и степной тюрко-монгольский обычай» клятвы «над телом разрубленной пополам собаки»...

Приходится удивляться тому, что если Звездана Владимировна так легко определила, что на кубачинском рельефе изображены половецкие князья, то почему она не назвала еще их имена. Может, это она оставила на потом, чтобы преподнести читателям сюрприз?

На с. 123 З.В. Доде пишет противоположное тому, что утверждает на с. 119: «Кто изображен на кубачинском рельефе – неизвестно, но несомненно, это персонажи с высоким политическим статусом». Чему верить – тому, что на рельефе запечатлен «политический союз/соглашение (половцев. – Авт.) с государственным образованием Зирихгеран-Кубачи» (с. 100), или на рельефе представлены «половецкие князья», или же на нем показан «тюрко-монгольский обычай... клятвы над телом разрубленной пополам собаки» (с. 119), получившей «распространение по всей Великой степи» (с. 122–123)?

Половцы ли изображены на кубачинском рельефе – это еще вопрос. Единственный признак, позволяющий сопоставить костюм мужчин, показанных на кубачинском рельефе, с костюмом мужчин половецких каменных изваяний, – это кафтаны. Других без натяжек сопоставимых деталей костюмов нет. Да и антропологический тип половцев, высеченный на статуях, совсем иной, чем у мужчин, воспроизведенных на кубачинском рельефе. Ни головные уборы, ни обувь мужчин, изображенных на рельефе, не сопоставимы с головными уборами и обувью половцев. Поэтому считаем не совсем верными утверждения З.В. Доде о том, что «одежда и обувь на персонажах кубачинских рельефов соответствуют изображениям мужского костюма на половецких изваяниях XI – начала XIII в. (рис. 63)» (с. 102).

Разбирая сюжет на кубачинском рельефе, З.В. Доде в подразделе «Сюжет» (с. 119) критикует М.М. Маммаева со ссылкой на его работы (*Маммаев М.М.*, 1989. С. 101; 2005. С. 126–128; 2005а. С. 224), приписывая ему то, что у него нет. З.В. Доде пишет, что «по мнению М.М. Маммаева, сюжет на рассматриваемом нами рельефе представляет магическую сцену жертвоприношения, которая восходит к зороастрийским ритуалам... Иными словами, здесь изображены средневековые кубачинцы. Оснований для такого взгляда нет. Ни костюмы, ни ритуалы, как уже сказано, не имеют отношения к традициям горцев Дагестана. Перед нами половецкие князья и степной тюрко-монгольский обычай» (с. 119).

Ни в одной из работ М.М. Маммаева, на которые ссылается З.В. Доде, жертвоприношение собаки не связывается с зороастризмом. На с. 101 книги М.М. Маммаева «Декоративно-прикладное искусство Дагестана. Истоки и становление», на которую ссылается З.В. Доде в приведенной выше цитате, слова «зороастризм» вообще нет! В других работах М.М. Маммаев пишет о пережитках почитания собаки у кубачинцев, восходящих к зороастризму. Для ясности процитируем два предложения из книги «Зирихгеран-Кубачи»: «...особый интерес представляет хранящийся ныне в Государственном Эрмитаже каменный рельеф XIV в., на котором высечена сцена жертвоприношения собаки (рис. 46). Ритуально-магическая сцена, запечатленная на этом камне, несомненно, отражает существовавшие в средние века у кубачинцев верования, связанные с сакральным значением собаки» (*Маммаев М.М.*, 2005. С. 127). Вот эти верования, связанные с сакральным значением собаки, с ее почитанием М.М. Маммаев связывает с зороастризмом, бытовавшим у кубачинцев до принятия ими ислама.

И еще. Касаясь сцены, высеченной на кубачинском рельефе, М.М. Маммаев в категоричной форме не утверждает, как это преподносит читателям З.В. Доде, что на нем «изображены средневековые кубачинцы». Она считает, что «оснований для такого взгляда нет». А есть достаточно оснований для взгляда самой Звезданы Владимировны считать, что на рельефе изображены «половецкие князья»? Считаем, что нет.

В конце третьего эпизода З.В. Доде делает заключение о том, что «данные рельефы (т.е. рельеф с изображением двух мужчин и собаки между ними, еще один рельеф плохой сохранности, описываемый ею на с. 123, на котором, по ее мнению, «можно проследить силуэты двух обращенных друг к другу фигур в сцене инвеституры» (? – Авт.), как и многие другие, происходящие из Кубачи, некогда украшали одно из общественных зданий этого небольшого, но неординарного государственного образования и наглядно демонстрировали какие-то важные страницы из военно-политической истории Зирихгерана и средневековых тюркских кочевников» (с. 123).

Мнение Звезданы Владимировны о том, что кубачинские рельефы, украшавшие одно из общественных зданий в с. Кубачи, «наглядно демонстрировали важные страницы

из военно-политической истории Зирихгерана и средневековых тюркских кочевников», возвращает читателей к высказанной в начале третьего эпизода мысли о том, что «половецкие вожди ... заключили политический союз/соглашение с государственным образованием Зирихгеран-Кубачи», что нашло отражение ... в рельефе с сюжетной сценой» (с. 100). Значит, получается, как уже отметили, на рельефе изображены по одному представителю половцев и кубачинцев. Но в дальнейшем изложении З.В. Доде рассматривает персонажи кубачинского рельефа только как половцев или половецких князей. А как все это понимать? А для чего тогда и с какой целью украшать этим рельефом одно из общественных зданий в Кубачи, если на нем изображены только половцы? Мог ли этот рельеф, наряду с другими кубачинскими рельефами, демонстрировать «какие-то важные страницы из военно-политической истории Зирихгерана и средневековых тюркских кочевников» (с. 123)? Трудно получить вразумительный ответ на эти вопросы.

В эпизоде четвертом, названном «Кубачинский «сувернитет»: воины и ловчие» (с. 124–163), автор поставила перед собой задачи – выявить содержание сюжетов трех бронзовых котлов и пяти каменных рельефов, отличающихся «от «монгольской» и «половецкой» групп кубачинских памятников» и ... «установление особенностей костюма» (с. 124), воспроизведенных на этих памятниках персонажей.

Эпизод начинается с констатации того, что «самобытный кавказский тип костюма представлен на трех бронзовых котлах и пяти рельефах из Кубачи» (с. 124). Далее автор вместо «кавказского костюма» употребляет выражения «северокавказский костюм», «костюм северокавказского населения» (с. 128, 134, 135), как будто в средние века на Северном Кавказе или на всем Кавказе существовала единая унифицированная форма костюма.

Описав костюм (одежду, обувь, головные уборы) персонажей, представленных на кубачинских бронзовых котлах и каменных рельефах, З.В. Доде делает заключение: «В целом рассматриваемый костюм соответствует базовому аланскому комплексу, реконструированному на основе археологических находок в северокавказских памятниках VII–IX вв. (здесь ссылка на: Доде З.В., 2001. С. 13–14. Рис. 3. Илл. 1) (рис. 77) и материалов XIII–XIV вв. из могильника Дзивгис (здесь ссылка на: Доде З.В. Костюм населения Северного Кавказа VII–XVII веков (Реконструкция этносоциальной истории): Дис. ... д-ра ист. наук. М., 2007. С. 412–413) (рис. 78)». Ничего общего ни с кубачинским, ни с дагестанским в описанном ею костюме она не обнаружила. А обосновывать и доказывать то, что общего имеется в костюме персонажей, изображенных на бронзовых котлах и каменных рельефах, с кубачинским или дагестанским костюмом, здесь нет возможности, так как это заняло бы слишком много места.

Кроме того, вывод З.Д. Доде о соответствии костюма персонажей, изображенных на кубачинских бронзовых котлах и каменных рельефах, базовому аланскому костюмному комплексу наводит на мысли о том, что, если Звезда Владимировна путем анализа костюма мужчин, показанных на рельефе со сценой т.н. «половецкой клятвы на разрубленной собаке», установила этническую принадлежность мужчин как половцев или половецких князей, и точно так же путем анализа костюма сидящих по-восточному мужчин, изображенных на других кубачинских рельефах, установила этническую принадлежность персонажей как монголов, то выходит, если следовать логике ее рассуждений, можно говорить и об аланах, воспроизведенных на кубачинских рельефах? Дальнейшее изложение тоже наталкивает на эту же мысль – при анализе костюма персонажей на других рельефах в качестве аналогий приводится аланский мужской костюм VII–IX вв. (с. 168. Рис.90), реконструированный ею по материалам археологических раскопок могильников Северного Кавказа. А дагестанский, в том числе и кубачинский, этнографический материал она вообще игнорирует и считает недопустимым его использование в качестве «исторического аргумента для раскрытия семантики изображения...» (с. 183). Такой подход считаем методически неверным. К этому вопросу вернемся еще ниже.

В разделе «Сюжеты» четвертого эпизода представлены два подраздела – «Поединок» и «Приручение гепардов». Нам придется подробно остановиться на этих подразде-

лах, так как со многими положениями их невозможно согласиться, в них много натяжек, голословных и бездоказательных утверждений, домыслов.

В начале раздела «Поединок» автор рассматривает три средневековых каменных рельефа из с. Кубачи, два из которых хранятся в Эрмитаже, а один рельеф в ДГОИАМ в Махачкале. На эрмитажных рельефах изображены конные всадники с копьями со штандартами, а на рельефе, находящемся в ДГОИАМ, изображены в профиль две противостоящие птицы с повернутыми назад друг к другу головами (рис. 79–81). З.В. Доде пишет, что «все три кубачинских памятника выполнены в едином художественном стиле. Сходны и размеры рельефов, что позволяет воспринимать эти три камня как своеобразный «триптих» (с. 135). Изображения на этих рельефах она трактует как сцены поединков, «как схватку витязей перед началом большого сражения. Самый известный исторический пример – бой монаха Троице-Сергиева монастыря Пересвета с татарским богатырем Темир-мурзой перед началом Куликовского сражения. Согласно преданию, оба всадника погибли» (с. 140).

Сцена на первом каменном рельефе, показанном на рис. 79, по мнению З.В. Доде, «воспроизводит ситуацию перед началом поединка» (с. 138). А в сцене на втором рельефе, показанном на рис. 80, «воспроизведена ситуация после ударами копий» (с. 138). «Итог поединка, – пишет З.В. Доде, – символически показан на третьем рельефе» с изображением птиц, которые «обозначают, как представляется, конец жизненного пути героев» (с. 139).

З.В. Доде по аналогии с эрмитажным рельефом середины XIV в., на котором высечен фриз со сценами состязания на турнире двух конных всадников, с двумя борцами и конным лучником, стреляющим в цель, полуобернувшись назад (с. 40–41. Рис. 14), старается интерпретировать изображения на отмеченных выше трех рельефах как фриз со своего рода повествовательным сюжетом. Но рельефный фриз с изображением «трех мужских состязаний» (рис. 14) был высечен на одном крупном каменном блоке (33x135 см), а сцены на трех рельефах не образуют фриза. В технике их резьбы имеются различия. Различны и размеры рельефов – их длина и высота. Считать, что на первом рельефе (с. 136. Рис. 79) изображено начало поединка витязей, а на втором (с. 137. Рис. 80) – «ситуация после ударами копий», невозможно не только потому, что размеры рельефов разные и в технике резьбы представленных на них изображений имеются различия, но и потому, что детали одежды всадников, конского убора, орнамент на штандартах и т.д. разные. Читатель при их сопоставлении легко заметит эти различия.

Утверждения автора о том, что на третьем рельефе с птицами изображен «конец жизненного пути героев», совершенно не убедительны. Это очередная натяжка.

После «раскрытия» семантики сюжетов трех рельефов автор переходит к критике позиций М.М. Маммаева в отношении толкования воспроизведенных на рельефах состязаний конных всадников, борцов, конного лучника, стреляющего в цель со скачущей лошади, поединков, которым он приводил этнографические параллели (*Маммаев М.М.*, 1989. С. 94–97). Она приводит следующую цитату из его книги: «Члены организации батирте... в обязательном порядке проходили физическую подготовку и военное обучение: они занимались борьбой, метанием камней, бегом на дистанцию, конными скачками, стрельбой по цели, упражнениями по ведению боя холодным оружием, военизированными танцами аскайла и т.д. Кстати, почти все эти моменты деятельности батирте запечатлены в сюжетах ряда каменных рельефов... (*Маммаев М.М.*, 2005. С. 78). М.М. Маммаев полагает, что в сценах поединков показаны исключительно представители Северного Кавказа. Это не так. Основная часть рельефов со сценами спортивных состязаний и борьбы относится к группе памятников, на которых изображены, как было показано выше, монголы (см. эпизод первый)» (с. 145).

Во-первых, М.М. Маммаев не пишет, что в сценах состязаний конных всадников, борьбы, стрельбы в цель из лука со скачущей лошади, поединков «показаны исключительно представители Северного Кавказа» (подчеркнуто нами. – Авт.). Он пишет, что на рельефах воспроизведены различные сцены, реально бытовавшие в средние века, в

период создания рельефов именно в с. Кубачи. А относительно трактовки З.В. Доде сюжетов рельефов со сценами спортивных состязаний и борьбы как изображения монголов выше было отмечено, как она прибегает к методически неверным приемам, для того чтобы доказать любым способом, что на фризе рельефа эрмитажного собрания показаны монголы.

З.В. Доде с особым пристрастием выискивает «ошибочные утверждения» М.М. Маммаева, касающиеся интерпретации сюжетов кубачинских каменных рельефов. Она хочет еще уличить его в том, что он не разбирается в танцевальной культуре его земляков, кубачинцев: «Неясно, на каком рельефе исследователь увидел изображение кубачинского мужского танца аскайла, когда мужчины танцуют в полуприсядку, с согнутыми в коленях ногами. В более ранней работе «Декоративно-прикладное искусство Дагестана» М.М. Маммаев к рельефам с ритуальными танцами, «которым придавалось особое значение, и исполнялись они с особой тщательностью» относит изображение пляшущих людей на плите из Эрмитажа (*Маммаев М.М.*, 1989. С. 99). Но пляску людей, изображенных на этом рельефе, невозможно отождествить с мужским танцем в полуприсядку, а сам рельеф связан с монгольской, а не северокавказской тематикой (см. эпизоды первый, второй)» (с. 145).

Нам тоже совершенно неясно, где З.В. Доде вычитала у М.М. Маммаева трактовку «танца аскайла, когда мужчины танцуют в полуприсядку, с согнутыми в коленях ногами». Она хочет показать читателям, что в кубачинских танцах лучше сведуща и больше разбирается, чем М.М. Маммаев. Сделав однодневный наскок в родное селение М.М. Маммаева в 2008 г., выдаваемый ею за экспедицию (с. 123), она полагает, что не только в кубачинской хореографии, но и в средневековом искусстве Кубачи, в материальной и духовной культуре его жителей лучше ее никто не разбирается.

В работе М.М. Маммаева «Декоративно-прикладное искусство Дагестана» (с. 99), на которую ссылается З.В. Доде, не сказано, что на плите эрмитажного собрания показан танец «аскайла». Слово «аскайла» там вообще нет! М.М. Маммаев вовсе не отождествляет «пляску людей, изображенных на этом рельефе... с мужским танцем в полуприсядку». Этого тоже нет у него! А утверждение З.В. Доде о том, что этот «рельеф связан с монгольской, а не северокавказской тематикой» – ошибочное, лишнее каких-то ни было доказательств. Выше было сказано, что мешочек, подвешенный к поясу одного из персонажей рельефа, не является характерным элементом монгольского костюма. З.В. Доде на с. 145 (конец левой колонки) пишет: «Трактовка этих сцен (имеются в виду сцены поединков, высеченные на рельефах, воспроизведенных в рис. 79–80. – Авт.) как «упражнений по ведению боя холодным оружием» как одного из каждодневных занятий членов дружины батирте (*Маммаев М.М.*, 1989. С. 96; 2005. С. 78), по моему мнению, не соответствует значимости памятника...». На с. 96 книги М.М. Маммаева «Декоративно-прикладное искусство Дагестана», на которую она ссылается, нет ни слова об упражнениях «по ведению боя холодным оружием» как одного из каждодневных занятий членов дружины батирте». А в другой работе «Зирихгеран-Кубачи» на с. 78 рельефы со сценами поединков вообще не рассматриваются! Для чего пускать в ход еще ложь?

Что за танец «аскайла» и другие виды кубачинских танцев, М.М. Маммаев пишет (со ссылкой на Е.М. Шиллинга) в книге «Зирихгеран-Кубачи» (с. 228): «Е.М. Шиллинг при описании кубачинского цикла союза неженатых (мужских союзов) «гулалла акь букьун» рассматривает исполняемые членами союза на сельской площади такие виды ритуальных танцев, как «аскайла» (танец воинов), «запайла» (смысловое значение не ясно), «кИикГилатла» (парный танец), «хабархасла» (смешанный танец членов межских союзов разных возрастных групп; в нижнем квартале Кубачи этот вид танца называли «хутура»), «дерхъла» (обычный парный танец), «кЮкI-дерхъла» (танец вприсядку), «хъучмалла» (танец ряженных)» (*Шиллинг Е.М.*, 1949. С. 154–155)».

Свое несогласие выражает З.В. Доде и с высказыванием М.М. Маммаева, цитируемым ею на с. 146: «Четкая и тщательно продуманная военная организация из числа неженатых молодых мужчин, ... вооруженных и обученных ведению как наступательных, так и оборонительных военных действий..., наряду с мощными оборонительными сооружениями делала средневековое селение Кубачи сильным, вольным, самостоятельным и по-

литически независимым от соседних феодальных правителей и от «вольных обществ» микрогосударством» (Маммаев М.М., 2005. С. 80). Экстраполяция этнографических свидетельств о существовании в Кубачи в XVIII–XIX вв. «мужских союзов» на историческую ситуацию XIII–XV вв. допустима, но возможность того, что такая военная организация кубачинцев, даже хорошо организованная и достаточно сильная, могла противостоять монгольской военной машине, маловероятна» (с. 146). Но ведь М.М. Маммаев пишет о взаимоотношениях Зирихгерана-Кубачи с феодальными княжествами (ханствами) Кайтаг, Гумик, Серир, воинственным соседним «вольным обществом» (независимая, самоуправляющаяся сельская община) Сирха и т.д., а не о взаимоотношениях кубачинцев и монголов. При чем тут монгольская военная машина?

По вопросу об «экстраполяции этнографических свидетельств о существовании в Кубачи в XVIII–XIX вв. «мужских союзов» на историческую ситуацию XIII–XV вв.» следует сказать следующее. На с. 28–29 З.В. Доде пишет, что «авторы (Маммаев М., Дагирова Д. – Авт.) сопоставили образы кубачинских памятников с этнографическими свидетельствами о существовании в Кубачи в XVIII–XIX вв. «мужских союзов»... Изображения всадников, а также образы реальных и фантастических животных, олицетворявших силу и могущество, доблесть, отвагу и выносливость, они рассматривают как визуальное отражение символов военной организации неженатых молодых людей (здесь ссылка: Маммаев, 1989. С. 95, 97–100; 2005. С. 78–80). Насколько правомерно экстраполировать этнографические свидетельства XVIII–XIX вв. на материалы XIV в. – отдельный вопрос...» (с. 28–29). Однако в дальнейшем изложении З.В. Доде не сомневается в правомерности экстраполировать этнографические свидетельства XVIII–XIX вв. на материалы XIII–XV вв. (разные даты – XIV в. и XIII–XV вв. приводит Звезда Владимировна): «Экстраполяция этнографических свидетельств о существовании в Кубачи в XVIII–XIX вв. «мужских союзов» на историческую ситуацию XIII–XV вв. допустима...» (с. 146).

Следует отметить, что мужские союзы «гулалла акь букьун» в с. Кубачи сложились не в XVIII–XIX вв., а намного раньше. Они вообще характерны для «доклассовой стадии общественного развития» (Шиллинг Е.М., 1949. С. 171). Карпов Ю.Ю. убедительно показал, когда сформировались у кавказских народов мужские союзы, какую роль они играли и какое место занимали в истории горцев Кавказа (Карпов Ю.Ю., 1996).

В средние века в с. Кубачи мужские союзы бытовали, надо полагать, в развитом виде, а в XVIII–XIX вв. (и в начале XX в. – последний раз цикл «гулалла акь букьун» был проведен в Кубачи в 1927 г.) они существовали уже в реликтовой форме. Е.М. Шиллинг, подробно описавший мужской союз кубачинцев, дает объяснение причинам длительного сохранения его у жителей Кубачи (Шиллинг Е.М., 1949. С. 173).

Подраздел «Сюжеты» четвертого эпизода завершается предположением З.В. Доде о том, что «...рельефы «монгольского цикла», существовавшие в Кубачи одновременно с рельефами, изображающими северокавказских феодалов (выше на с. 145 она пишет о представителях «северокавказского нобилитета». – Авт.), позволяют предполагать существование соглашения (между монголами и кубачинцами. – Авт.), объясняющего загадочность и грандиозность исследуемого материала» (с. 147). Это не более чем совершенно лишнее каких-либо реальных оснований предположение. А на каких рельефах изображены северокавказские феодалы и северокавказский нобилитет? Конкретно кто из северокавказских феодалов изображен на них – феодалы Кайтага, Гумика, Серира или князя Алании? На эти вопросы нет ответа.

В следующем подразделе «Приручение гепардов» (с. 147–163) четвертого эпизода З.В. Доде приводит свою интерпретацию охотничьего сюжета, высеченного на кубачинском каменном рельефе XIV в. (с. 148. Рис. 85), хранящемся ныне в отделе Востока Государственного Эрмитажа. Рельеф этот привлекал внимание ряда исследователей – А.С. Башкирова, И.А. Орбели, К.В. Тревер, Э.В. Кильчевской, А.А. Иванова, М.М. Маммаева. В первой части подраздела З.В. Доде, не соглашаясь с существующей интерпретацией сюжета рельефа, старается доказать, что на нем воспроизведена не сцена загонной охоты, как считают другие исследователи, а сцена дрессировки гепардов для ильхана, прибега

при этом к длинным, растянутым рассуждениям и приводя пространные цитаты из разных источников, касающихся места охот с гепардами в жизни восточных правителей.

З.В. Доде пишет, что «версия об охотничьем загоне и охоте на диких зверей вызывает сомнение по двум причинам. Круглый загон не имеет входа и выхода. Такое устройство наиболее характерно для вольера, который, судя по сюжету, использовали для дрессировки. Внутри вольера – четыре гепарда» (с. 149). Интересно узнать, если устройство без входа и выхода наиболее характерно для вольера, то как загоняли туда гепардов для дрессировки, их ловили и перекидывали через забор?

Рельеф со сценой охоты – один из ярких произведений средневекового камнерезного искусства с Кубачи. Мастер-камнерез, который высек весьма оригинальную композицию со сценой охоты, был художником незаурядным. Он изобразил загон для охоты символически в виде круга, составленного из ленточной плетенки. Если бы он изобразил еще вход или выход в круге, то внес бы в общую композицию лишнюю, ненужную деталь.

Интерпретация, толкование З.В. Доде рассматриваемого сюжета – один из наиболее показательных примеров того, как она прибегает к недопустимым натяжкам, неприемлемым и необоснованным аналогиям.

Свое толкование сюжета кубачинского каменного рельефа привела З.В. Доде к следующим основным выводам, выстроенным как бы в словесную «пирамиду»: на рельефе «показана, скорее всего, сцена приручения гепардов и подготовки их для охоты с человеком» (с. 149), «на дагестанском рельефе представлена дрессировка гепардов для ильхана» (с. 159), «владелец Кубачи ... доставлял гепардов ко двору ильхана» (с. 160), «местный владелец встроен в монгольскую иерархию» (с. 159), «в средневековом обществе Зирихгерана человек, имеющий доступ ко двору ильхана, занимал высокое общественное положение и был достоин того, чтобы его образ запечатлели в официальном искусстве. К таким памятникам официального искусства следует отнести и рассматриваемый рельеф с гепардами и лучником» (с. 162), «сцена на рельефе, возможно отражает момент проверки результатов дрессировки гепардов» (с. 160), «на рельефах изображали то, что было значимым при монгольском дворе» (с. 160), на рельефе показан момент проверки «результатов выучки гепардов на практике» (с. 163), «сцену с гепардами следует рассматривать как фрагмент большой имперской картины» (с. 150), «рельеф можно рассматривать как фрагмент некогда существовавшей большой имперской картины (надо же додуматься до этого! – Авт.). В центре картины, очевидно, находился ильхан, далее, как правило, изображалось его ближайшее окружение, однако несложно мысленным взором увидеть нижние ступени социальной лестницы, где представлены правители областей и провинций. Кубачинский рельеф с гепардами является некой производной от ильханских миниатюр. В свою очередь, миниатюры были средством визуальной демонстрации монгольской мощи» (с. 159–160); «Если рассматривать данный памятник как образец официальной имперской картины с участием представителя местной знати (судя по костюму), то здесь, возможно, запечатлено участие местного (приглашенного) владельца в аристократической имперской охоте. Это участие в государственном мероприятии показывало его высокое социальное положение. При этом изображение вольера для дрессировки гепардов, равнозначное по величине и положению в композиции изображению лучника, возможно, подчеркивает его статус эмира ловчих» (с. 163) (железная логика, ничего не скажешь и не возразишь! – Авт.). «Изображения самих представителей северокавказского населения в официальном искусстве на рельефах общественных зданий позволяет говорить о включенности местной знати в политические институты Монгольской империи, что, очевидно, и обеспечивало Зирихгерану определенные привилегии и суверенитет в региональных рамках (независимость от соседних феодальных княжеств)» (с. 163).

Но если на рельефе изображена сцена загонной охоты (на самом деле так оно и есть), а не сцена дрессировки гепардов в вольере, то вся приведенная выше словесная «пирамида» рухнет как карточный домик, все суждения З.В. Доде о рельефе превратятся в обыкновенное пустословие. Исторические источники, освещающие историю монгольской династии ильханов в Иране, давно известны и изданы. К сожалению, в них ничего

нет об истории или каких-либо событиях в Зирихгеране (тогда еще не было топонима Кубачи). Как видно из приведенных выше цитат, З.В. Доде из ложной посылки делают ошибочные выводы. Иначе говоря, из ошибочного толкования сюжета делаются неверные заключения.

З.В. Доде старается выстроить логический ряд: «У левой ноги лучника сидит кошачий хищник без гривы, вероятнее всего гепард». «В правой части рельефа изображены животные той же породы, что и зверь, сидящий у ног лучника» (с. 147). На самом деле животное у ног лучника стоит, а не сидит. На с. 162 З.В. Доде снова пишет, что «животное, изображенное у ног лучника, и звери, изображенные в загоне (выше на с. 149 она пишет, что это не загон, а вольер. – Авт.) идущими по кругу, аналогичны. Исходя из иконографии образа, это кошачьи хищники. Скорее всего, сидящий рядом с героем зверь – его охотничий партнер. Соответственно в данном случае это может быть только гепард, который поддавался приручению и дрессировке. Тогда животные в загоне – тоже гепарды» (с. 162). Разве здесь одно вытекает из другого, разве не очевидна алогичность суждений?

В 1979 г. М.М. Маммаев, будучи в командировке в Государственном Эрмитаже, снял эстампажный слепок с кубачинского рельефа со сценой загонной охоты. Тогда же по слабо заметным контурам отбитых голов животных восстановил их изображения. Очертание морды и всей головы животного, стоящего у ног лучника, вовсе не гепарда, а собаки (*Маммаев М.М.*, 1989. С. 292. Рис. 166). Поэтому нельзя считать, что у ног лучника и в загоне изображены одни и те же животные – гепарды. **Кроме того, ни один штрих, ни одна черточка, ни одна деталь иконографии показанных в загоне животных не дают основания считать их гепардами! Более того, из-за орнаментально-декоративной стилизации изображений и из-за того, что головы их сбиты преднамеренно, вообще нельзя определить, что за животные изображены в загоне.**

Все же, если присмотреться внимательно к левой фигуре зверя в загоне (в него направлена стрела), то тут заметны остатки морды (губы), причем верхняя губа закручена вверх. Именно так изображались на интересующих нас рельефах морды волков или собак. Правда, на этих зверях видны некие намеки на гриву, но все же морды у них вытянутые, а не закругленные, как у зверей кошачьей породы. Очень близки им по трактовке собаки (или волки) на верхней части тулова бронзового котла закрытого типа (Гос. Эрмитаж, ТП-167; Иванов А.А., 2008. С.119. № 80).

На с. 162 З.В. Доде пишет, что «главным героем является человек, стреляющий из лука в бегущих по кругу животных». А через несколько предложений читаем: «...животные в загоне – тоже гепарды. Лучнику незачем убивать животных, которых, как правило, использовали для приручения и охоты». Тогда выходит, что путем стрельбы из лука с двуострым наконечником стрелы в бегущих по кругу животных, т.е. гепардов, проверялось, достаточно ли они выдрессированы для охоты. Станный способ проверки дрессировки гепардов!

Как уже отмечали, З.В. Доде считает, что «на дагестанском рельефе представлена дрессировка гепардов для ильхана» (с. 159). А на с. 21–22 она критикует М.М. Маммаева за то, что он в своей работе «Зирихгеран-Кубачи...», рассматривая изображения льва на кубачинских рельефах, не объясняет, «какими путями изображение животного, никогда не обитавшего в горах Северного Кавказа, попало в систему символов местного искусства...». Тогда напрашивается резонный вопрос – а каким путем «попало в систему символов местного искусства» изображение гепарда? Если на кубачинском рельефе «представлена дрессировка гепардов для ильхана», то для этой цели где находили гепардов? Их ловили в окрестных горах с. Кубачи, дрессировали для охоты, а затем «статусный персонаж... местный владетель» (с. 160) поставлял их в имперский двор ильханата? Но так как ни в окрестных горах с. Кубачи, ни в Дагестане в целом гепарды никогда не водились, тогда выходит, что их привозили в Кубачи из стран Востока (Иран, Афганистан и т.д.), где они обитали, дрессировали для охоты в этом населенном пункте, после чего местный владетель отправлял их (или сам владетель, по мнению З.В. Доде, участник аристократи-

ческой имперской охоты, доставлял) ко двору ильхана – в столицу ильханата город Тебриз в Иране. Можно ли допустить подобное? Полагаем, что нет.

Выше мы приводили выдержки из работы Звезданы Владимировны, касающиеся рельефа со сценой загонной охоты, рассматриваемой ею «как фрагмент большой имперской картины» (с. 150, 159), как «образец официальной имперской картины» (с. 163). Как можно этот рельеф так называть?

Картина – это произведение живописи. Кубачинский каменный рельеф не является произведением живописи. Рельеф, как и барельеф, горельеф – это один из видов скульптуры. Рельеф со сценой загонной охоты – это произведение рельефной фасадной скульптуры, произведение камнерезного искусства, а не никакой фрагмент большой имперской картины. Голословными являются утверждения З.В. Доде о том, что «рельеф можно рассматривать как фрагмент некогда существовавшей имперской картины» (с. 159), и далее до конца с. 159 и до слова «мощи» на с. 160. Это фантастические выдумки, лишённые каких-то ни было доказательств. На рельефе представлена цельная, завершённая, законченная, единая и неделимая, оригинально решённая композиция со сценой загонной охоты. Тут, как говорится, ничего не прибавить и не убавить. И в силу этого она, композиция эта, не может быть расчленена на 2 разных, самостоятельных, независимых друг от друга, не связанных друг с другом сюжета, как это делает З.В. Доде на с. 163. Рассматривать изображение лучника с собакой у его ног отдельно от изображения решетчатого загона с животными в нём – методически неверный прием при анализе произведения искусства.

В эпизоде пятом «Резные камни с утраченными кодами» (с. 164–183) З.В. Доде сначала рассматривает высеченное на центральной колонке оконного тимпана изображение человека в фигурном медальоне. Сопоставив его с изображением сидящего мужчины с виноградной гроздью у ног, показанного на рельефе, хранящемся в Дагестанском музее изобразительных искусств, она интерпретирует его как изображение монгола, а саму колонку и две другие – боковые колонки – относит к «монгольскому циклу» кубачинских рельефов (с. 164). Среди антропоморфных изображений на кубачинских рельефах З.В. Доде нашла еще одного монгола. На этой же колонке, в ее нижней части имеется еще изображение человека. Но его она никак не интерпретирует.

В пятом же эпизоде более подробно рассматриваются 4 рельефа с изображениями антропоморфных фигур – дверной тимпан (ошибочно названный ею на с. 164–167, 169, 171 люнетом окна), фрагмент пяты (нижний конец) оконного тимпана и еще 2 рельефа с жанровыми сценами. З.В. Доде считает, что «эти памятники не поддаются интерпретации, поскольку невозможно однозначно установить ни этническую, ни гендерную принадлежность изображенных на них персонажей» (с. 165). Она выражает свое несогласие с тем, что при изучении рельефов предшествующие ей «исследователи опирались на этнографические реалии, представленные на памятниках, а также на костюмы как этнический маркер и знак половой принадлежности изображенных людей». Она считает, что «их костюмы не имеют достоверных археологических аналогий, лица преднамеренно уничтожены, какие-либо атрибуты, указывающие на половую принадлежность, отсутствуют» (с. 166).

Рассмотрев одежду персонажей, показанных на фрагменте пяты тимпана и на дверном тимпане эрмитажного собрания, З.В. Доде приходит к выводу о том, что платья этих персонажей «не могут служить гендерным маркером» (с. 171).

Касаясь шубы-накидки персонажа, изображенного на дверном тимпане, и соглашаясь с мнением исследователей этнографического костюма народов Дагестана, З.В. Доде пишет о том, что женские шубы при сходстве с мужскими шубами отличались тем, что они нарядно отделялись аппликациями из цветной ткани, кожи, узорной строчкой, в то же время считает, что «нет твердой уверенности в том, что для одежды, представленной на кубачинском рельефе, богатый декор является признаком половой принадлежности владельца в той же степени, что и для этнографических костюмов» (с. 172).

Выше было сказано, что З.В. Доде считает невозможным привлекать этнографические материалы при изучении костюма средневекового времени. И в данном эпизоде она полагает, что «этнографические реалии могут быть использованы в качестве историче-

ского аргумента для раскрытия семантики изображения только тогда, когда существует прямое соответствие между иконографией сюжета и параллельными данными – письменными и фольклорными. Для рассмотренных в данном эпизоде резных камней таких данных нет» (с. 183).

Иконография сюжета означает особенности его изобразительного воплощения. В данном случае прямого соответствия между особенностями изобразительного воплощения или воспроизведения человеческих фигур на кубачинских рельефах и письменными или фольклорными данными, конечно, нет и не может быть. Но это не значит, что при описании одежды и других элементов материальной культуры периода средневековья нельзя обращаться к этнографическим материалам XIX–XX вв. Выше было отмечено, что З.В. Доде считает недопустимыми использование этнографических материалов в качестве «исторического аргумента» при выяснении семантики сюжетов средневековых кубачинских рельефов. Было также сказано, что такой подход является методически неверным. Хорошо известно, что археологи в своих исследованиях с успехом используют этнографические данные для реконструкции различных сторон материальной и духовной культуры населения, жившего в отдаленном прошлом. Точно так же этнографы нередко обращаются к данным археологии при освещении разных сторон традиционной культуры изучаемого ими народа. Ценность и значение этнографических данных в изучении материальной и духовной культуры периода средневековья любого народа точно определил акад. Б.А. Рыбаков: «Этнографы XVIII–XX вв. зафиксировали материалы, идущие из самых различных хронологических глубин и порожденные в своей основе самыми разными стадиями развития человеческого общества» (*Рыбаков Б.А.*, 1987. С. 753). В книге Б.А. Рыбакова «Язычество древней Руси» обнаруживается немало примеров умелого использования этнографического материала при описании одежды и других элементов материальной культуры средневекового периода (*Рыбаков Б.А.*, 1987. Выбранные наугад с. 670, 693–694). Еще А. Миллер показал, как в материальной культуре XIX–XX вв. народов Дагестана сохранились древние элементы, восходящие к очень глубокой древности – эпохе бронзы и раннего железа (*Миллер А.*, 1927. С. 15–76). О сохранении древних черт в русском народном искусстве писали многие исследователи – В.А. Городцов (1926. С. 20–34), Л.А. Динцес (1951. С. 465–491), Б.А. Рыбаков (1948. С. 90–106; 1987. С. 693–694), Г.С. Маслова (1978. С. 57–177) и др.

Фигура человека, высеченная на дверном тимпане эрмитажного собрания, является изображением женщины. На фотографии, выполненной в 1973 г. в Государственном Эрмитаже, достаточно заметна левая грудь женщины (правая прикрыта согнутой рукой) в виде рельефного сосцевидного выступа. Форма платья, которая находит прямые соответствия с платьем XIX–XX вв. дагестанок, шуба-накидка с характерной для женских шуб-накидок горянок Дагестана (Гаджиева С.Ш., 1981. С. 88. Рис. 47 д, е; Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А., 2001. С. 153. Табл. XI, 2, 4) довольно богатой отделкой, наряду с изображением груди позволяют считать и эту фигуру именно изображением женщины. Приводимые З.В. Доде в качестве аналогий одежде женщины, воспроизведенной на тимпане, аланский мужской костюм VII–IX вв. (с. 168. Рис. 90), а также этнографическая аварская мужская шуба-накидка (с. 169. Рис. 91) несколько не убедительны.

Рассмотрев костюмы персонажей, изображенных на каменных рельефах эрмитажного собрания, с многофигурными композициями плохой сохранности (с. 174. Рис. 97), З.В. Доде приходит к выводу, что на этом рельефе «в одной сцене отчетливо изображены персонажи в разных этнических костюмах» (с. 180). Продолжая далее, на с. 181 она пишет, что «это могли быть в равной мере и представители местного населения, и половцы, одетые в монгольские кафтаны с измененным запахом. Что стоит за фактом использования «чужого» костюма, в данном случае остается загадкой. Не исключается ситуация, когда художник изображал монголов, он не придавал значения тому обстоятельству, какая пола одежды должна быть верхней, поскольку для него направление запаха чужой одежды не было важным признаком» (с. 181–183). Как видно, и на данном рельефе З.В. Доде хочет

видеть монголов. И здесь она старается подгонять антропоморфные фигуры под изображения монголов.

В интерпретации сюжета другого каменного блока эрмитажного собрания (с. 178. Рис. 100) автор книги придерживается существующей его трактовки как изображения женщины за прялкой и мужчины, обрабатывающего металлический сосуд.

В конце 5-го эпизода автор делает вывод о том, что «костюмы, представленные на иконографических памятниках (что значит иконографические памятники? – Авт.), обретают статус исторического источника только в том случае, если их достоверность может быть проверена археологическими материалами» (с. 183). А «этнографические реалии» считает, как уже отмечали, неприемлемыми для использования в качестве «исторического аргумента».

В заключительной части книги, подводя итоги исследованию, З.В. Доде пишет, что «монгольский костюм, представленный на персонажах кубачинских рельефов, свидетельствует о распространении имперского стиля. Культурно-художественные параллели орнаментальным мотивам, изображенным на резных кубачинских камнях, демонстрируют влияние на декоративно-прикладное искусство Кубачи универсальной культуры Монгольской империи» (с. 184). Здесь налицо явное преувеличение влияния т.н. «универсальной культуры Монгольской империи» на искусство Кубачи. Выше было отмечено, что Звездана Владимировна во втором эпизоде сопоставляет несопоставимые орнаментальные композиции (прибегая к натяжкам) на кубачинском каменном рельефе в стене дома З. Чамсутиновой и на вышивке и аппликации головного убора из могильника Джухта в Ставропольском крае, имеющие лишь очень отдаленное сходство в деталях отдельных узорных элементов. Путем такого сопоставления она делает, как и в эпилоге, «глобальное обобщение», вынесенное в аннотацию к книге (с. 4): «Орнаментальные композиции (кубачинских каменных рельефов. – Авт.) следуют декоративным канонам монгольской имперской культуры».

З.В. Доде считает, что «кубачинские памятники были созданы в культурном контексте Монгольской империи», поэтому стало возможным в «противовес мусульманским нормам» изображать живые существа (с. 186), а само средневековое кубачинское искусство носило светский характер (с. 187). Уже отмечалось, что такая постановка вопроса является неверной. Именно арабо-мусульманская культура, проникшая вместе с исламом в Дагестан и в с. Кубачи, дала мощный импульс развитию средневекового кубачинского искусства. Роль монголов в истории с. Кубачи и в развитии средневекового искусства его жителей просто не доказана. Под новым взглядом З.В. Доде кубачинские рельефы оказались не кубачинскими и не дагестанскими, а монгольскими рельефами. Так она и пишет: «Монгольская принадлежность кубачинских рельефов не только основывается на определении характерных костюмов, но и согласуется с содержанием сюжетов» (с. 67). Звездана Владимировна полагает, что в средние века в с. Кубачи изготовлялись каменные рельефы с изображениями монгольской знати и этими рельефами было украшено «одно из центральных сооружений Кубачи» (? – Авт.) (с. 62). В конечном итоге З.В. Доде подводит читателей к выводу о том, что средневековое кубачинское искусство получило развитие благодаря монголам, что искусство это имеет монгольскую подоснову. Эта авторская концепция, это ее «новый взгляд» на кубачинские рельефы.

На с. 164 З.В. Доде пишет, что «... исследование полного собрания кубачинских рельефов не входит в наши намерения». Это хорошо, потому что в рассматриваемой работе она успела преподнести читателям немало нелепостей, выдаваемых за «новое слово», за новый подход и «новый взгляд» на семантику представленных (на рельефах. – Авт.) изобразительных композиций» (с. 9).

Из изложенного выше вытекает, что З.В. Доде, превратно атрибутируя кубачинские каменные рельефы, ошибочно интерпретируя представленные на них сюжеты и образы, приписывая монголам исключительную роль в истории и художественной культуре кубачинцев, по существу, фальсифицирует средневековое искусство с. Кубачи.

Авторы этой статьи много лет отдали изучению материалов из с. Кубачи, которые поставили перед ними много новых проблем, над которыми следует работать. Удивляет легкость З.В.Доде, которая решила массу вопросов за одно посещение Кубачи. Ее перенос датировки рельефов на период конца XIII – начала XIV вв. только на основании запахов одежды очень оригинальна. Почему-то она нигде не упомянула, что в Кубачи есть могильные плиты с точными датами изготовления в конце XIV в. и середине XV в., а они через орнаменты связаны с рельефами. Получается, что такой важный материал можно просто не замечать?

Авторы данной статьи никогда не считали себя авторитетами по истории костюма народов Кавказа или Ближнего Востока. Вполне понятно, что изучение памятников из Кубачи надо вести комплексно, т.е. учитывать и костюм изображенных персонажей. Надо только не придавать костюму столь преувеличенного значения, как это сделала З.В.Доде. Костюм – этот не тот рычаг, который помог бы решить историю (или загадку) рельефов из Кубачи. Пока что этот рычаг скорее запутал проблемы вокруг этих рельефов, чем что-то окончательно решил. Разумеется, на костюмы надо будет обратить внимание и рассмотреть их на более широком материале стран Ближнего Востока, чем это попыталась сделать З.В.Доде.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аладашвили Н.А., 1977. Монументальная скульптура Грузии. Сюжетные рельефы V–XI вв. М.

Алиханов Р., 1963. Кубачинский орнамент. М.

Банк А.В., 1966. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Альбом. М.

Банк А.В., 1978. Прикладное искусство Византии XI–XII вв. М.

Башикиров А.С., 1931. Искусство Дагестана. Резные камни. М.

Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В., 1976. Искусство Азербайджана IV–XVIII веков. М.

Булатова А.Г., Гаджиева С.Ш., Сергеева Г.А., 2001. Одежда народов Дагестана. Историко-этнографический атлас. Пушино.

Вагнер Г.К., 1962. Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре //СА. №3.

Вагнер Г.К., 1964. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М.

Вагнер Г.К., 1969. Скульптура Древней Руси. XII в. Владимир, Боголюбково. М.

Вагнер Г.К., 1975. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII век. М.

Гаджиева С.Ш., 1981. Одежда народов Дагестана. XIX – начало XX в. М.

Городцов В.А., 1926. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. Вып. 1. М.

Дагирова Д.А., 2002. Резной камень в собрании «Декоративно-прикладное искусство Дагестана» Музея изобразительных искусств // Сборник научных статей (ДМИИ). Вып. 1. История, исследования, опыт, открытия. Махачкала.

Даркевич В.П., 1972. Пути средневековых мастеров. М.

Даркевич В.П., 1975. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе. X–XIII века. М.

Динцес Л.А., 1951. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры древней Руси. Т. II. М.

Доде З.В., 2001. Средневековый костюм народов Северного Кавказа. Очерки истории. М.

Доде З.В., 2009. Половцы в Дагестане: загадочный рельеф из Кубачи // Материалы по изучению историко-культурного наследия Северного Кавказа. Вып. IX. Археология, краеведение. Ставрополь.

Иванов А.А., 1976. О датировке кубачинских памятников // Искусство Кубачи. Альбом / Автор-сост. А. Иванов. Л.

- Иванов А.А.*, 2008. Культура Кубачи // Во дворцах и в шатрах исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. СПб.
- Карпов Ю.Ю.*, 1996. Мужские союзы в социокультурной традиции горцев Кавказа. СПб.
- Кильчевская З.В.*, 1962. Декоративное искусство аула Кубачи. М.
- Криштопа А.Е.*, 2007. Дагестан в XIII – начале XIV вв. Очерки политической истории. М.
- Мавродинов Н.*, 1959. Старобългарското изкуство. София.
- Маммаев М.М.*, 1988. О некоторых мифологических и фольклорных образах в средневековом декоративно-прикладном искусстве Дагестана // Проблемы мифологии и верований народов Дагестана. Сб. статей. Махачкала.
- Маммаев М.М.*, 1989. Декоративно-прикладное искусство Дагестана. Истоки и становление. Махачкала.
- Маммаев М.М.*, 2005. Зирихгеран-Кубачи. Очерки по истории и культуре. Махачкала.
- Маммаев М.М.*, 2005а. О зороастризме в средневековом Дагестане // Древности Кавказа и Ближнего Востока. Сб. статей, посвященный 70-летию со дня рождения проф. М.Г. Гаджиева. Махачкала.
- Маслова Г.С.*, 1978. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.
- Миллер А.*, 1927. Древние формы в материальной культуре современного населения Дагестана // Материалы по этнографии России. Л. Т. 4. Вып. 1.
- Орбели И.А.*, 1963. Албанские рельефы и бронзовые котлы // Орбели И.А. Избранные труды. Ереван.
- Орбели И.А.*, 1968. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар // Орбели И.А. Избранные труды. Ереван.
- Рыбаков Б.А.*, 1948. Древние элементы в русском народном творчестве (женское божество и всадники) // СЭ. № 1.
- Рыбаков Б.А.*, 1987. Язычество Древней Руси. М.
- Шиллинг Е.М.*, 1949. Кубачинцы и их культура. Историко-этнографические эподы. М.;Л.